



Die Spät-Renaissance

Kunstgeschichte der europäischen Länder von der Mitte des 16. bis zum
Ende des 18. Jahrhunderts

Ebe, Gustav

Berlin, 1886

II. Abschnitt. Die erste Stufe des Barockstils von 1580-1630. Die geistige
Nachfolge Michelangelo's kommt zur vollen Wirkung. -Die vorherrschende
Absicht auf malerisch-poetische Gesamtwirkung. ...

[urn:nbn:de:hbz:466:1-79927](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-79927)

II. ABSCHNITT.

Die erste Stufe des Barockstils, von 1580 bis 1630.

Die Umwälzung auf dem Gebiete des Kunstschaffens, welche mit dem Eintritt der Spätrenaissance begonnen hat, zeitigt in ihrer Folge immer neue Erscheinungsformen. Der Stil Michelangelo's wird allmählich mehr innerlich erfasst und kommt zu entschiedenerem Durchbruche. Während die Zeitgenossen des grossen Florentiners noch unter dem Einflusse der Hochrenaissance standen und selbst seine ersten Nachahmer und Schüler meist nur äusserliche Kopisten waren, so erwächst nun, in den letzten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts, eine frische kräftige Generation von Künstlern, die in freier Erfindungskraft, aber durchdrungen vom Stilprinzip Michelangelo's, daran geht, die volle Konsequenz dieser geistigen Richtung zu ziehen. Aus diesem Streben heraus ergiebt sich eine veränderte, in erster Linie auf mächtigen Gesamteindruck und malerisch-poetische Wirkung abzielende Kunst, welche man als «Barockstil» bezeichnet hat. Die Ableitung des Namens ist nicht klar, aber die Benennung ist allgemein angenommen und wenn dieselbe anfänglich einen abfällig kritischen Beigeschmack hatte, wie dies seiner Zeit auch mit der Bezeichnung «Gothik» für den Stil des späteren Mittelalters der Fall war, so ist das etwa anhaftende Missächliche, hier wie dort, längst in Vergessenheit gerathen. Nach dem oben Gesagten ist es einleuchtend, dass der Barockstil zu dem Stil der vorangehenden Periode in keinem Gegensatze stehen kann, sondern eine Steigerung in derselben Richtung bedeutet. Der mit der Einführung malerischer Effekte eintretende etwaige Verlust an klassischer Ruhe und Feinheit der Detaillirung wird durch den Gewinn an wirkungsvoller Lebendigkeit ersetzt. Wie schon früher hervorgehoben, bedarf ein Kunststil, der das eigenste Wesen einer Zeit in echt monumentaler Weise zur Erscheinung bringt, keiner Entschuldigung und dies muss in vollem Masse vom Barockstil gelten; weil er diese Bedingung erfüllt. Jeder, der den sozialen und künstlerisch litterarischen Gesamtcharakter der betreffenden Periode ins Auge fasst, wird zugeben müssen, dass der Barockstil durchaus zeitgemäss ist und seine monumentale Gestaltungskraft durch die unter seiner Herrschaft entstehenden Denkmäler beweist.

Der Barockstil erschliesst in allen Kunstzweigen ganz neue Gebiete und schafft die Typen für den Ausdruck modernen Geistes; die Kunst des 19. Jahrhunderts wäre geradezu unverständlich, wenn man das Vorausgehen dieser Neuschöpfungen wegdenken musste. Dies gilt ganz besonders von dem Gebiete der Malerei; denn das Genre, die Landschaft treten erst jetzt als vollberechtigte Gattungen ins Leben; aber auch Skulptur und Architektur gewinnen ihren beträchtlichen Antheil am Neuen. Die erstere bringt die historische Porträtgestalt zu vorher ungeahnter Höhe und die letztere lernt nun erst recht, wie eine Folge von Räumen zu grossartigen Akkorden zusammenzustimmen ist.

Der Ausgangspunkt der Stilentwicklung für die Barockperiode liegt wieder in Italien, für Malerei und Bildhauerei ganz ausschliesslich, für die Architektur nur bedingungsweise; denn die in der Nachfolge der italienischen Spätrenaissance in den übrigen europäischen Ländern bis dahin entwickelten nationalen Renaissancestilarten drängten aus sich selbst zu ähnlichen Stilkonsequenzen; dennoch ist es sicher, dass mindestens der Zeit nach der erste Anstoss auch für die Architektur speziell von Rom ausgeht.

Was nun die politische Weltlage anbetrifft, die doch immer ein schwerwiegender Faktor jeder neuen Kunstentwicklung bleibt, so erscheint dieser Zeitabschnitt, im Vergleich zum vorigen, ruhiger und freier von Kriegen. Besonders hat die Bedrängniss Italiens aufgehört; das Land nimmt an Wohlstand zu, beispielsweise gelangten die mediceischen Grossherzöge von Florenz zu einem Reichthum, der Kaisern und Königen imponirte. Die Gründung des Jesuitenordens war bereits 1540 erfolgt, aber derselbe gelangte in Rom erst in den achtziger Jahren des Jahrhunderts zur vollen Machtentfaltung, veranlasst durch die genialische Ausbildung, welche er durch den Ordensgeneral Aquaviva (1581—1615) erfuhr. — In Frankreich wurde der Bürgerkrieg unter Heinrich IV., dem ersten Bourbonen, um 1595 endlich beendet. Unter Sully, dem grossen Minister Heinrich's IV., bereitete sich die glänzende Periode vor, die später mit Richelieu's Regierung Frankreich ohne Widerspruch an die Spitze Europas stellen sollte. Heinrich's IV. Gemahlin, Maria, die zweite Mediceerin auf dem Throne Frankreichs, sorgte für die Fortdauer einer lebendigen künstlerischen Verbindung mit Italien. Später, als Wittwe, berief sie Rubens für die berühmten Malereien in der Gallerie des Luxembourg und öffnete damit auch dem niederländischen Kunsteinflusse das Feld. — In Deutschland häuften sich die Anlässe zum dreissigjährigen Kriege. Kaiser Rudolf II., bis 1612 regierend, hatte sich in den letzten Jahren ganz isolirt. Thatsächlich bestimmten die protestantische Union und die katholische Ligue die Geschieke Deutschlands und die erstere hatte bereits mit dem Reichsfeinde Heinrich IV. von Frankreich ein Bündniss geschlossen, als dieser 1610 ermordet wurde. In Deutschland

wurde durch die kraftlose Regierung des Kaisers Mathias nichts zum Besseren gewendet. Unter Ferdinand II. beginnt dann 1618 der dreissigjährige Krieg, diese schlimmste Zeit Deutschlands, welche Wohlstand, Kultur und Kunst unseres Vaterlandes aufs Tiefste schädigen sollte. Erst nach den schweren, alle traditionelle Folge unterbrechenden Verwüstungen dieses unglücklichen Krieges, gerieth auch Deutschland politisch und künstlerisch in die Nachahmerschaft der Franzosen. — Wenn irgend einmal, so wird in diesem Falle die Abhängigkeit der Kunstentwicklung von den politischen Verhältnissen deutlich bemerkbar. — Desto glücklicher gestaltete sich das Geschick der Niederlande; wenigstens hatten die nördlichen Provinzen ihre Unabhängigkeit von Spanien erkämpft. Seit 1593 tagten die Generalstaaten im Haag und schlossen 1609 einen zwölfjährigen Waffenstillstand mit Spanien, der einer gedeihlichen Entwicklung Raum liess. In dieser Zeit erhob sich Holland zur Seemacht, machte Eroberungen in Ostindien, gründete 1602 die sehr prosperirende ostindische Handelsgesellschaft und monopolisirte den Handel mit Japan. Allerdings brach 1621 der Krieg mit Spanien wieder aus und dauerte bis zum westfälischen Frieden fort, verlief aber im Ganzen siegreich für die Holländer. — Spanien selbst kam immer mehr herunter. Im Jahre 1589 ging die Armada, jene gegen England ausgerüstete «unüberwindliche» Flotte, traurig zu Grunde und das Fehlschlagen der auf diese Seerüstung gebauten Eroberungspläne setzte dem Uebermuthe der Spanier Grenzen. Unter Philipp's III. Regierung wurden 1609 alle Moriskos aus Spanien nach Afrika vertrieben und trugen durch Mitnahme ihres Vermögens zur Verarmung des Landes bei. Der unter Philipp IV. gefasste Plan, die Niederlande wieder zu bezwingen, gelang nicht und ebenso endeten drei gegen Frankreich geführte Kriege unglücklich für Spanien. — Dagegen hatte sich die Macht Englands bedeutend gehoben, unter der Regierung der staatsklugen, wenn auch unedlen Elisabeth. In Amerika waren grosse Eroberungen gemacht und selbst die thatlose Regierung Jacob's I. konnte die ruhige Entwicklung des Landes und die Zunahme seines Wohlstandes nicht unterbrechen. Jetzt, wie noch öfter, machte es die insulare Lage Englands möglich, den Welthändeln unthätig zuzusehen und dabei das Beste für sich bei Seite zu bringen. Erst unter Jacob's Sohn, Karl I., begannen die Zerwürfnisse der Regierung mit dem Parlamente, welche dann einen so unheilvollen Gang nehmen sollten.

Was nun die Litteratur anbelangt; so giebt es in der italienischen poetischen Litteratur dieser Zeit kein epochemachendes Ereigniss. An das Schäferspiel knüpften sich die Anfänge der Oper und das, sich hierdurch aussprechende, phantastische Gefühl ist vielleicht besonders charakteristisch für den Kunststil der Zeit. Die Lyrik wird üppig und prunkvoll, wie

sich dies im «Adone» von Giambatista Marini aus Neapel ausprägt. Alessandro Tassoni knüpft im komischen Epos, «Der geraubte Eimer» (*secchia rapita*), an die Manier Berni's an. Wie früher das Ritterthum, so wird jetzt die antike Mythologie travestirt; Francesco Bracciolioni schreibt sein «Lo scherno degli dei» (die Verspottung der Götter). Im Ganzen spürt man die geistige Bewegung einer modernen Welt, die den früheren Respekt vor der antiken Tradition gründlich abgestreift hat. Eine grosse Erscheinung in der italienischen Welt ist der Astronom und Physiker Galileo Galilei (1564—1642), der das 17. Jahrhundert mit seinen Enthüllungen über die Gesetze des Universums eröffnet. — Die französische Litteratur kultivirt die Schäferdichtung, als eine Verkleisterung der sittlichen Verderbtheit. Honoré d'Urfé (1586—1625) dichtet seinen Schäferroman «Seladon». Die Lyrik unter dem Chorführer François de Malherbe (1555—1628) wird von einer Dichterschule geübt, welcher korrekte Verständigkeit und nüchterne Eleganz als das höchste gelten und als Form wird der Alexandriner herrschend. Die französische Satyre erhielt jetzt durch Mathurin Rognier (1573—1613) ihre bleibende Kunstform. Die politische Satyre «Menippée» (1593) kam Heinrich IV. in seinem Kampfe gegen die Ligue sehr zu statten. Sie rührte von einer Anzahl befreundeter Patrioten her und war von grosser augenblicklicher Wirkung. Die Skandalchronik fand in Brantôme's (Pierre de Bourdeilles, 1526—1614) «Hommes illustres», «Dames illustres» und «Dames galantes», ihren talentvollen Vertreter. Daneben gingen die Anfänge moderner Wissenschaftlichkeit; d'Aubigny und de Thou lieferten die ersten Versuche einer Universalhistorie. — In Deutschland sind noch Georg Rollenhagens († 1609) «Froschmäusler» ein Nachhall des übermüthigen und meisterhaft sprachgewandten Johann Fischart. Jacob Ayser liefert in seinen tragischen und komischen Stücken, in Anlehnung an Hans Sachs, die letzte Blüthe der in Geschmacklosigkeit erstarrten Meistersingerei. Es begann eine grosse Periode der Nachahmung, deren Meister antike, in noch höherem Grade italienische, spanische, französische und holländische Dichter waren. Es bildeten sich litterarische Gesellschaften nach dem Muster der italienischen Akademien; so der 1617 durch Fürst Ludwig von Anhalt-Köthen gestiftete Palmenorden. Auf diesem fusst auch Martin Opitz (1597—1639), das Haupt der ersten neudeutschen Dichterschule. Selbstständig neben Opitz stand Paul Flemming (1609—1640) aus Hartenstein in Sachsen. Die Drangsale des dreissigjährigen Krieges liessen den Sprachstil ganz verwildern, den Volksgesang verrohen. In diesem geistigen Wirrsal treibt das Kirchenlied auf katholischer wie auf protestantischer Seite einige schöne Blüthen. Die katholischen Dichter sind Jacob Balde (1663—1608) und Friedrich von Spee, Jesuit (1595—1635), der Autor der Trutznachtigall. Auf protestantischer Seite Paul steht Gerhard (1606 bis

1676) mit den Kirchenliedern: «O Haupt voll Blut und Wunden» und «Befiehl du deine Wege». Der erste deutsche Philosoph ist Jacob Böhme (1576—1624), der nach Paracelsus die christliche Idee zum Pantheismus erweitert. — Die Niederlande erlebten im 17. Jahrhundert den höchsten Aufschwung ihrer Nationallitteratur. Samuel Köster gründete 1617 in Amsterdam, im eigenen Hause, eine Akademie zur Pflege der dramatischen Poesie, daneben bestand die «in Liefde bloeyende» Amsterdamer Rederijker-Kammer. Aus letzterer ging der eigentliche Klassiker Hollands, Pieter Corneliszoon Hooft (1581—1647) hervor. Er kultiviert das Schäferspiel, das Trauerspiel und die Lyrik; aber besonders seine historischen Werke stehen in klassischem Ansehen. Joost van den Vondel (1587—1679) gilt als der beste holländische Dichter, in seinen lyrischen, dramatischen und satyrischen Produktionen. Schon vierzehn Jahre vor Milton dichtet er seinen Lucifer. Der didaktische, echt holländisch-philisterhafte Jacob Cats (1577—1660) ist der Lieblingsdichter des Volks. Erst mit dem Beginn des vierzig Jahre dauernden Krieges der Holländer mit Frankreich (1672—1713) bürgert sich die französische Bildung in Holland ein und führt den vollständigen Verfall der nationalen Litteratur herbei. — Die spanische Lyrik folgt noch immer den italienisch-klassizirenden Formen, ebenso dauert die Schäferdichtung noch fort. Für die epische Dichtung lieferten die Kämpfe der Spanier mit den Eingeborenen der neuen Welt den nicht allzusehr begeisternden Stoff. Die „Auracana“ von Zuniga ist von dieser Art am bekanntesten geworden. Die volksmässige Romandichtung beginnt Mendoza mit «Lazarillo de Tormes», dem Muster des spanischen Schelmenromans. Eine hervorragende Erscheinung ist Lope Felix de Vega Carpio (1562, † 1635), der fruchtbarste Dramendichter aller Zeiten. Seine national-romantischen Komödien athmen ganz die reiche Phantastik der beginnenden Barockzeit; ein Zug, der etwas später in den allegorischen Dichtungen Calderon's noch stärker hervortreten sollte. Als Gegensatz dieser nationalen Dichtkunst kam gleichzeitig der «Estilo culto» auf, ein verfeinerter Stil, als dessen Erfinder Louis de Gongora de Argote (1561—1627) zu betrachten ist. Uebrigens stand Lope nicht allein, mit ihm treten eine Anzahl ebenfalls sehr fruchtbarer Zeitgenossen auf, wie Francisco de Quevedo y Villegas (1580—1645), ein Talent ersten Ranges und hauptsächlich als Lyriker sehr fruchtbar. — England bringt in dieser Zeit den grossen William Shakespeare hervor, geboren 1564 zu Stratford am Avon, stirbt dort 1616; und dieser einzige Mann mag dem Lande als Ruhmestitel in der damaligen Kunst genügen. Shakespeare wandelt in der Dichtkunst seine eigene Bahnen, wie früher Michelangelo in der bildenden Kunst. Wie dieser, lässt auch Shakespeare die antike Tradition bei Seite und baut sich eine neue Kunstwelt nach modernen Prinzipien, einzig

die Wirkung auf das Gemüth im Auge habend. Es ist viel Verwandtes in diesen beiden Naturen; der grosse Italiener und der ebenso grosse Engländer gleichen sich an titanischer Kraft und in der unabsehbaren Nachfolge, welche der von ihnen geschaffene Stil findet. Beide stehen an den Grenzen der Menschheit nach oben hin und ihr Ideenreichthum ist durch keinen späteren Erklärer zu erschöpfen. Shakespeare hatte Vorläufer, unter diesen den genialen Marlowe, und nach ihm bildeten sich zwei Schulen; aber Vorgänger, Mitsterbende und Schüler stellen doch nur einzelne Facetten seines Wesens dar, wie dies ähnlich auch bei Michelangelo zu bemerken ist. Der genialste Vertreter der volksthümlichen Schule ist John Webster, während Ben Jonson (1573—1637) und die gemeinschaftlich schreibenden Fr. Beaumont (1586—1616) und J. Fletscher (1576—1625) die gelehrte Schule darstellen. Philipp Sidney (1554—1586) schreibt den Schäferroman «Arkadia», in Nachahmung des Spanischen; Edmund Spenser (geb. 1553) dichtet «The Fairy Queen» (die Feenkönigin), als höfische Verherrlichung der Königin Elisabeth; Michael Drayton (1563—1621) behandelt einen ähnlichen Stoff in der *Nymphidia, or the court of the fairies*, und Walter Raleigh (1552—1618) dichtet vortreffliche Lieder. Ein grosser Zeitgenosse Shakespeare's ist Francis Bacon von Verulam (1561—1626), als bewusster Gegner der scholastischen Wissenschaft. Er macht die experimentirende Naturforschung zum obersten Prinzip und öffnet damit der modernen Wissenschaft den niemals wieder verlassenen Weg. Im Jahre 1620 erscheint sein bahnbrechendes Werk: *Novum organum scientiarum*.

1. Die erste Stufe des italienischen Barockstils, von 1580 bis 1630 (bis Bernini).

Der Beginn eines neuen Abschnitts der italienischen Kunstentwicklung um 1580 wird besonders scharf markirt durch das Auftreten der bolognesischen Malerschule, der Caracci's und ihrer Nachfolger. Die Herrschaft der Manieristen, die den Eigenthümlichkeiten dieses oder jenes Meisters folgten, geht zu Ende. Die Malerei muss nun den neuen an sie von der weiträumigen, prachtvollen Raumbildung in der Architektur gestellten Forderungen gerecht werden und demgemäss geht ihre Absicht auf eine möglichst erhöhte Wirkung, um sich neben der übrigen Pracht zur Geltung zu bringen. Das Streben nach begreiflicher Darstellung jedes Vorgangs äussert sich als Naturalismus und dazu tritt noch eine möglichst gesteigerte Wiedergabe des Affekts.

Die Skulptur dieser Zeit gewinnt ein neues Leben durch eine mehr innerlich gefasste, geistige Nachahmung des Michelangelo, wie sie Giovanni

da Bologna und seine Schule bietet. Das eigentliche Prinzip der neuen Malerschule kommt aber erst fünfzig Jahre später in der Bildhauerei zum vollen Ausdrucke.

In der Architektur ist keine schroffe Trennung der Epochen zu bemerken; die auf diesem Gebiete vorkommenden Veränderungen beziehen sich auf das stärkere Eindringen des malerischen Geistes, auf das Streben nach erhöhter Gesamtwirkung und das häufige Verwenden perspektivischer Vertiefungen und Verdoppelungen. Da diese Neuheiten in der Architektur sich besonders deutlich an den damals häufig in Italien und in den übrigen europäischen Ländern errichteten Jesuitenkirchen zeigen, so hat man wohl die ganze Stilphase als «Jesuitenstil» bezeichnen wollen. Aber dies ist unzutreffend; es giebt keinen besonderen Jesuitenstil, wenn man nicht ein besonderes Planschema der Kirchen, oder ein Dekorationssystem für das Innere hierunter verstehen will. — Die Jesuiten suchten zu allen Zeiten möglichst modern zu bauen und bedienten sich des jedesmal herrschenden Zeitstils, also diesmal des Barockos; nur entfalteten sie einen grösseren Glanz der Innendekoration an ihren Bauten, als dies sonst irgendwo vorkam. Von der Gründung des Ordens im Jahre 1540 bis etwa 1580 befand sich derselbe noch im Stadium der Entwicklung und wurde erst, wie schon oben bemerkt, durch den Ordensgeneral Aquaviva (1581—1615) organisch durchgebildet und zu grosser Macht gebracht. Gleichzeitig begann die Entwicklung des Barockstils, und es liegt auf der Hand, dass die Jesuiten sich die Anwendung dieser phantasievollen, die reichste Wirkung anstrebenden Kunstweise nicht entgehen liessen. Giacomo della Porta, der zufällige Nachfolger Vignola's beim Bau der Jesuitenkirche del Gesù in Rom, war auch der Erfinder der reichen Stuckdekorationen, welche den Barockstil auszeichnen; indess wurde diese Verzierungsweise erst bedeutend später, mit einer dem Barockstil ebenfalls allgemein eigenthümlichen, auf Wiedergabe der Untersicht beruhenden Deckenmalerei in Verbindung gebracht und von einer Anzahl talentvoller Mitglieder des Jesuitenordens, wie Pozzo und andere, systematisch weiter gebildet. Will man deshalb von einem Jesuitenstil sprechen, so kann sich dies nur auf einen gewissen Reichthum der Kirchengestaltungen mit kostbaren Steinarten, Bronzen und Vergoldungen beziehen; aber auch diese Art fand bei gleichzeitigen weltlichen, vom Orden ganz unabhängigen Bauten häufige Anwendung, und muss ganz allgemein als Ausdruck des Zeitsinns gelten. In der Entwicklung des nordischen Barockstils in Deutschland und Frankreich können die Ordenskirchen ebensowenig als massgebender Faktor gelten; diese Bauten vertreten nur für sich eine stärker italienisirende Richtung.

a) Architektur.

Wie schon Eingangs bemerkt, kann es keine scharfe Trennung des Barockstils von der Spätrenaissancekunst Michelangelo's und seiner Zeitgenossen, wie dieselbe im früheren Abschnitt geschildert wurde, geben, denn Michelangelo muss wohl direkt als geistiger Schöpfer des Barockstils gelten. Der Hauptunterschied der früheren Epoche, gegen die jetzige, ist durch den Umstand begründet, dass die Zeitgenossen und unmittelbaren Nachfolger des Michelangelo noch stärker von der Nachahmung der Antike beeinflusst waren. Vignola hielt noch an den Verhältnissen und dem Detail der antiken Säulenordnungen fest und Palladio suchte sich wenigstens in den Hauptdispositionen der Antike soviel als möglich zu nähern. Erst nach dem Tode dieser grossen Meister tritt eine neue Generation die volle Erbschaft Michelangelo's an, in der bewussten Auflehnung gegen die archäologische Autorität. Die Künstler fühlen immer mehr, dass die Nachahmung der Alten unmöglich allen Forderungen des modernen Geistes entsprechen kann und versuchen zum Ausdrucke des Inhalts der Gebäude eine deutlichere Sprache zu schaffen. Man muss aber zugeben, dass in Folge dieses Strebens der Barockstil dieser berechtigten Forderung wirklich Genüge leistet.

Die freie Art, mit der jetzt die antiken Säulenordnungen, Gebälke und Giebel verwendet werden, kann man nur misswollend eine willkürliche nennen, wenn man im Sinne der Zeit zugiebt; dass es gestattet ist, diese Bauteile nicht allein in ihrer herkömmlichen Bedeutung, sondern auch als Kunstmittel zur möglichsten Steigerung des Ausdruckes zu benutzen. Der Barockstil erhob die Schattenwirkung zum eigentlich belebenden Prinzip der Baumassen; und fand hierin den Ersatz für die antike Polychromirung, auf die man verzichten musste. Der Schattenwirkung zu Liebe kommt man auf das gelegentliche Fortissimo der Konzeption, auf die Begleitung der Hauptsäulen und Pilaster durch mehrere Halb- und Viertelpilaster auf den Seiten und schliesslich auf die, diesen Bewegungen folgende oftmalige Verkröpfung der Gebälke, Gesimse und Sockel.

Eine Richtung auf entschiedene Grossheit des Ausdrucks erdrückt das Gefühl für feinere Nüancen, wie dies ebenfalls schon bei dem Altmeister Michelangelo vorkommt. Die perspektivische Wirkung des Ganzen, die man im Auge hatte, konnte durch eine feinere Durchbildung der Glieder, durch skulptirte Kymatien und zartes Pflanzenornament nichts gewinnen.

Einen überzeugenderen Beweis für die gesunde Schaffenskraft der Barockzeit als die obigen Erörterungen, liefern die entstehenden Monumente durch sich

selbst. Nicht allein, dass Bauten von mächtigem, charakteristischen Gesamteindruck und echt monumentaler Technik zur Ausführung kommen; sondern einzelne derselben beanspruchen den Rang von Schöpfungsbauten, indem sie als typische Vorbilder moderner Gebäudegattungen bleibenden Werth behalten. Obgleich die spätere Neuklassik dies nicht eingestehen wollte, so hat sie diese Typen, wenn auch widerwillig und vielleicht unbewusst, dennoch immerfort kopirt. In den Fällen, in denen die akademische Schablone stark genug war das Verbot der Nachahmung durchzusetzen, entstanden nüchterne, phantasielose Werke, welche einen den modernen Zwecken ganz widersprechenden Ausdruck zeigten und welche sich mit den Schöpfungen der damals sogenannten ausgearteten Epoche in keiner Weise messen konnten.

Die Frage der Verhältnisse ist die hauptsächlich lebendige Seite der Barockarchitektur und die Kirchenfassaden sind es, bei denen die wechselnden Strömungen des künstlerischen Empfindens vorzugsweise ihren Ausdruck finden. Wichtig werden besonders die Jesuitenkirchen, aber dass auch diese ganz innerhalb der allgemeinen Strömung erwachsen und dass deshalb von keinem ausschliesslichen Jesuitenstil die Rede sein kann, ist schon oben dargethan. Um die Kirchenfassaden der Barockzeit richtig zu schätzen, muss man freilich von dem Umstande absehen, dass dieselben vorgeschobene Dekorationsstücke sind, ohne inneren organischen Zusammenhang mit dem Kirchengebäude, und man darf dies bei den italienischen Fassaden um so eher, da dieselben auch schon in der italienischen Gothik und in der Zeit der strengen Renaissance nichts anderes waren. Für sich betrachtet sind die Barockfassaden Kunstwerke von ergreifendem Ausdruck.

Palladio hatte die Kirchenfronten mit einer Ordnung eingeführt, ohne damit durchzudringen. Für Rom, welches doch die tonangebende Stadt war, mochte die ähnliche Fassade von S. Carlo al Corso, angeblich von Onorio Lunghi, in der That vom Cardinal Omodei herrührend, sehr abschreckend wirken; auch die Fassade Maderna's an S. Francesco Romana erreichte die Werke Palladio's nicht. Der vorherrschende Typus, welchen um 1580 Giacomo della Porta, Domenico Fontana und Martino Lunghi der Aeltere schufen, und der der herrschende blieb, war immer derjenige mit zwei Ordnungen übereinander, anfangs nur mit Pilastern, später mit Halbsäulen und endlich sogar mit vortretenden ganzen Säulen. Die Seitenschiffe wurden durch Voluten oder durch einwärts gebogene Streben im oberen Stockwerke mit dem Hauptschiff verbunden und dieser Uebergang liess sich jetzt leichter herstellen als früher, weil die Nebenschiffe zu blossen Kapellenreihen von geringer Tiefe zusammengezogen waren. Mitunter werden die Streben ganz graziös gebildet und dekorirt, wie bei S. M. in Campitelli zu Rom von Rainaldi.

Die bedeutenderen Architekten wissen nun in jedem Falle die Verhältnisse und das Detail neu zu kombinieren und erreichen öfter eine harmonische Wirkung. Das mässige Vor- und Zurtücktreten einzelner Wandtheile, die engere oder weitere Stellung der Säulen und Pilaster, die eingeschlossenen Nischen und Fenster bilden ein immer neues Ganzes von strenger Konsequenz. Die römischen Façaden am Ende des 16. und Anfang des 17. Jahrhunderts erscheinen noch einfach und mässig gegliedert. Il Gesù, S. Caterina de' Funari, S. Luigi de' Francesi von Giac. della Porta sind von dieser Art; ebenso von Mart. Lunghi dem Aelteren, S. Girolamo de' Schiavoni und S. Atanasio. Von Vincenzo della Greco, S. S. Domenico e Sisto. Von Carlo Maderna, S. Susanna und S. Giacomo degli Incurabili, besser als die Façade von S. Peter, für welche Maderna's Kräfte nicht ausreichten. Von Giov. Batt. Soria, S. Carlo a' Catinari, die Vorhalle von S. Gregorio u. a. — Neapel zeigt schon um 1600 eine Missform, wie die Façade des Gesù nuovo mit ihrer facettirten Rustika und um 1620 eine so gedankenlose Marmorwand, wie die der Gerolimini.

Die Seitenfaçaden der Kirchen bleiben in der Regel ohne besondere Durchbildung, dagegen wird das Aeussere der Kuppeln nach dem Vorbilde der von St. Peter mit grösserem Aufwand behandelt, ohne wesentlich neue Motive und dennoch sehr verschieden in den Verhältnissen und der Detailirung des Tambours und der Bildung der äusseren Kuppellinie.

Die Anlage des Innern der Kirchen erfährt wichtige Neuerungen; die frühere Säulenkirche wird selten. Noch in dieser Art sind die Gerolimini oder S. Filippo in Neapel 1597 von Giov. Batt. Cavagni, die Annunziata in Genua von Giac. della Porta 1586; in beiden letzteren sind jedesmal zwei Säulen durch ein gerades Gebälkstück gekuppelt. Vorwiegend kommt jetzt der Pfeilerbau mit vorgesetzten Säulen zur Anwendung; das neue Raumgefühl des Barockstils mochte sich an den engen Säulenzwischenweiten nicht begnügen.

Für die Plangestaltung der Kirchen blieb das von Michelangelo, in der Wiederaufnahme der Bramante'schen Ideen für St. Peter, projektirte gleicharmige Kreuz die am meisten nachgebildete Form. Mehr als ein halbes Jahrhundert bis 1605, wusste man von nichts Anderem, als dass St. Peter in griechischer Kreuzform vollendet werden sollte. Hiervon entlehnte schon Alessi die Grundform für seine Kirche Madonna di Carignano und noch 1596 wurde die Madonna delle Ghiara in Reggio nach demselben Planschema entworfen. Die Kreuzflügel sind in beiden Fällen allerdings geradlinig geschlossen. In Rom ist S. Carlo a' Catinari, um 1612 von Rosati, ein schöner Bau dieser Art. Indess war die Tradition des christlichen Kirchenbaues, der Basilika

mit Langhaus, doch mächtiger als die künstlerische Ueberzeugung für das griechische Kreuz; und wie diese ältere Form schliesslich bei St. Peter wieder zum Durchbruch kam, so blieb sie immer das weitverbreitetste System.

Ein Hauptbestreben des Barockstils geht auf das Schaffen grosswirkender, ununterbrochener Haupträume; deshalb erhalten Hauptschiff und Querschiff der Kirchen die möglichste Breite und Höhe, während die Nebenschiffe schmal werden oder nur als Kapellenreihe auftreten. Die Kapellen dienen dann ebenfalls derselben Absicht, mindestens durch eine perspektivische Scheinerweiterung. Der grösseren Breite der Hauptschiffe muss eine grössere Höhe entsprechen und man findet deshalb fast immer die Anlage einer hohen Attika über dem Hauptgesimse und erst über dieser beginnt das Tonnengewölbe. Der Säulenbau im Innern beschränkt sich auf die Verkleidung der Pfeiler und in freier Verwendung auf die Einfassung der Wandaltäre. Im letzteren Falle wählt man mit Vorliebe farbiges Material um die Säulen von der Architektur des Ganzen abzulösen.

Das vordere Schiff ist selten lang, drei bis höchstens fünf Pfeilerintervalle. Schon die Anlage des breiten Schiffs mit Querschiff und Chor ergibt einen mächtigen Freiraum; aber öfter kommt noch ein kleineres vorläufiges Querschiff hinzu, welches zur Steigerung des malerischen Effekts mithilft. In der That bieten die besseren Kirchen des Barockstils eine prachtvolle Aufeinanderfolge verschiedenartiger, sich steigernder Raumeffekte, wie beispielsweise das Innere von S. Pietro in Bologna, nach 1600 von Pater Magenta erbaut und S. Salvatore daselbst von demselben Meister. Der Wechsel heller und dunkler Räume in den Nebenschiffen ist hier von hohem künstlerischem Reiz.

Die Klöster, besonders die Benediktinerabteien, nehmen jetzt einen grossartigen Charakter an; doch möchte Deutschland in derartigen Bauten reicher sein als Italien. Die Kapitelsäle, Refektorien und Sakristeien dieser Klöster, in Italien besonders die der Philippiner, sind mit Stuckaturen und brillanten Fresken der gewölbten Decken geschmückt und bilden wahrhaft schöne Räume. Treppen und Corridore sind weiträumig angelegt und geben denen der prachtvollsten Paläste nichts nach. Die Höfe sind nur selten gut, doch findet sich in Italien für die Hallenanlagen öfter die Anordnung, dass die Bogen auf zwei mit einem Gebälkstück verbundenen Säulen ruhen. So, das Universitätsgebäude in Genua und das ebenfalls frühere Jesuitenkollegium, die Brera zu Mailand von Richini.

Die Physiognomie der Paläste entfernt sich nicht allzusehr von der der früheren Periode; wie denn überhaupt in der Palastarchitektur Italiens, speziell in der römischen, mehr als anderwärts eine unverbrüchliche Continuität bemerkbar wird; die Traditionen aus der Zeit der Sansovino, Vignola, Alessi

und Palladio setzen sich vielfach fort. Allenfalls sind jetzt die Paläste ohne Pilastrirung der Fronten in der Mehrzahl; und das Mezzanin, welches früher in die Frieze verwiesen, oder sonst verhehlt wurde, kommt nun als eigenes Stockwerk zur Geltung. Entschiedener als in der Hauptanlage äussert sich das Barocko im Detail, besonders in dem Grösserwerden der Portale, welche jetzt auf Fahren und nicht mehr wie früher meist nur auf Reiten eingerichtet sind. Eine der besten römischen Façaden dieser Zeit ist die des Pal. Sciarra von Flaminio Ponzio, wegen der allgemeinen guten Verhältnisse ihres Aufbaues. Die Hauptfront des Pal. Barberini von Maderna und Bernini zeichnet sich durch eine grossartige Behandlung des Mittelbaues aus; es sind hier drei Ordnungen, offene Bogenhallen einschliessend, übereinander gestellt. Die Façade des Quirinals, gegen den Platz, von Ponzio, zeigt eine grossartige Vertheilung der Fenster. Gerade in dieser Beziehung ist Dom. Fontana weniger glücklich. Im Allgemeinen geben die römischen Paläste dieser Zeit, als grosse Adelsherbergen vorzugsweise praktischen Bedürfnissen dienend, selten noch eine Gelegenheit zu freier künstlerischer Gestaltung. Die Façaden Neapels stehen tiefer als die römischen und in Florenz, Genua, Venedig herrschen die Typen aus der vorigen Periode weiter. Die Höfe der Paläste werden jetzt oft mit geschlossenen Façaden erbaut. Da, wo noch Säulenhöfe vorkommen, erhalten dieselben Bogenhallen auf gedoppelten Säulen, wie im Pal. Borghese zu Rom von Mart. Lunghi dem Aelteren. Oft erhält nur eine Seite des Hofes eine offene Loggia, wie im Pal. Mattei von Maderna. Der grosse Hof des Quirinals von Mascherino hat eine durchgehende Pfeilerhalle von imposanter Wirkung. Aber auch auf perspektivische Wirkung wird in den Höfen hingearbeitet, der Blick vom Portal aus wird auf einen bedeutenden Gegenstand hingeleitet, oder noch lieber auf eine scheinbare gemachte Tiefe. Den Treppen wird eine besondere Aufmerksamkeit zugewendet, sie erhalten breite niedrige Stufen, bequeme Podeste, steinerne Balustraden und gewölbte Decken, auch hier wird die Aussicht in Betracht gezogen, wie bei der Treppe des Pal. Lancelotti in Velletri von Mart. Lunghi dem Aelteren. Die Säle und Zimmer haben flache geschnitzte, oder mit Ornamenten bemalte Balkendecken, unterhalb derselben einen breiten Fries mit Freskobildern, welche Historien oder Landschaften darstellen. Der untere Rest der Wand ist getäfelt, oder mit Leder- tapeten bezogen. Mitunter kommt noch die Steininkrustation hinzu, besonders in den Villen; so ist im Kasino der Villa Borghese von Vasanzio dem hinteren Saale durch dieses Mittel ein seltener Stoffwerth verliehen. Das Prachtstück der Paläste wird nun ein schmaler, langer Saal «la Galleria» genannt.

Giacomo della Porta in Rom († 1604) war der geschickteste Schüler Vignola's, und als der Meister 1573 starb, fielen ihm die unvollendeten Auf-

gaben desselben zu. Della Porta erhielt unter Papst Gregor XIII. die Bauleitung der noch immer unvollendeten St. Peterskirche und wurde berufen, die Kirche del Gesù in Rom, an der noch die Façade und der Ausbau des Innern von

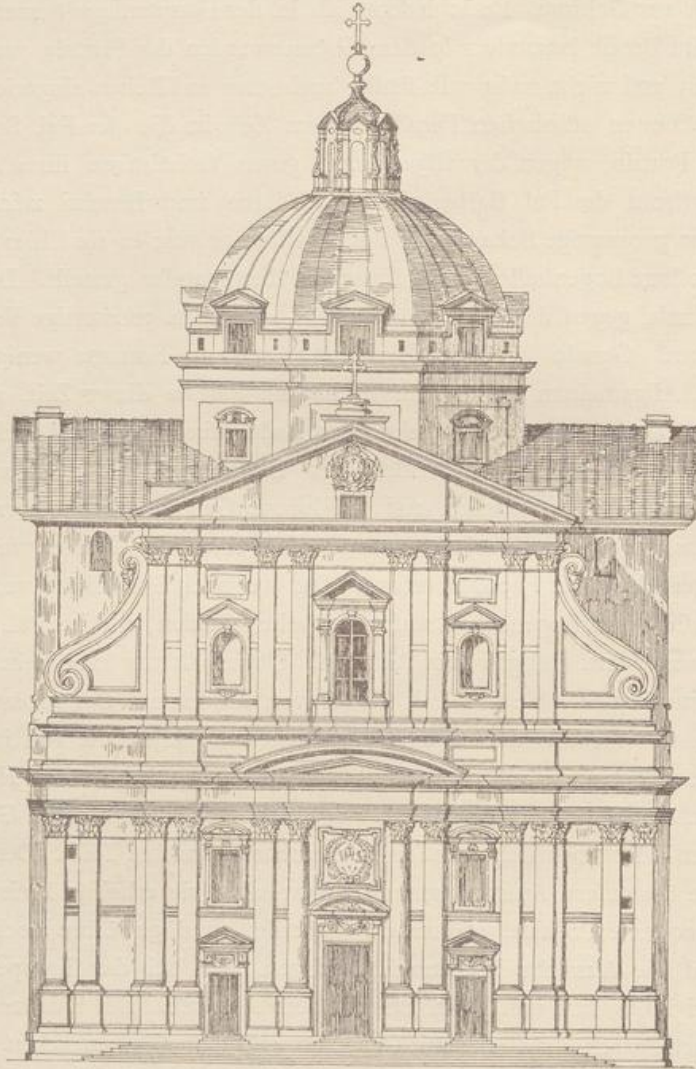


Fig. 78. Façade der Kirche del Gesù in Rom.

der Attika ab fehlte, zu vollenden. Zur Zeit, als der Schüler seinem Lehrer folgte, hatte sich aber in Rom und an anderen Orten Italiens die Wandlung des Kunstgeschmacks vollzogen, welche den Barockstil einleitete. Giacomo della Porta baute deshalb die Kirche del Gesù nicht nach den Plänen des Vignola weiter, sondern nach seinem eigenen, veränderten Entwurfe. Die

Façade erhielt zwei übereinandergestellte Ordnungen von Säulen und Pilastern und die Seitengiebel endigten in der für die Stilneuerung charakteristischen Form von Voluten (Fig. 78). Der obere Theil des Innern mit der Kuppel ist ebenfalls erst von Giacomo della Porta im Jahre 1575 vollendet (Fig. 79). Die charakteristische Dekoration der Kirche kam erst später durch Cortona und Pozzo zur Ausführung; doch ist der Hauptaltar noch von della Porta (Qu. Gailhabaud und Letarouilly II., pl. 198). Auch die Façade und das Innere der Kirche S. Catarina de' Funari zu Rom, auf den Ruinen des Flavischen

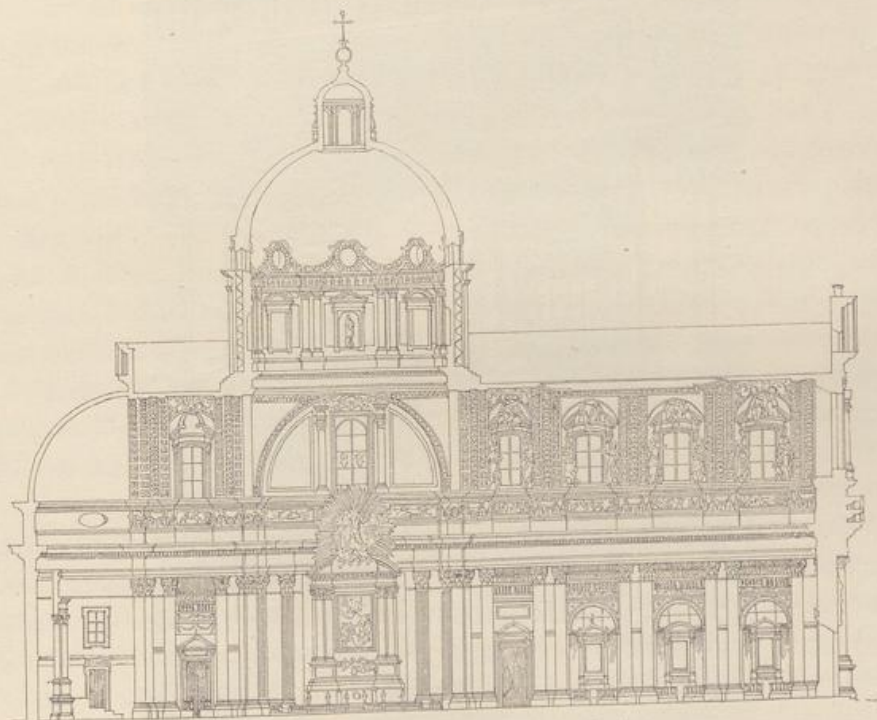


Fig. 79. Längenschnitt der Kirche del Gesù.

Cirkus um 1544 begonnen, wurde 1563 durch Giacomo della Porta erbaut. Am Pal. Farnese in Rom, dessen Weiterbau, nach dem Tode Vignola's, ebenfalls an della Porta gekommen war, vollendete derselbe 1589 den zweiten Stock der hinteren Façade. Die Kapelle Sforza in der Basilika S. Maria Maggiore, nach den Zeichnungen Michelangelo's, von della Porta beendet. An den Bauten des Kapitols in Rom war derselbe Architekt theilhaftig, von ihm wurde die erste Etage des Senatorenpalastes erbaut und das Uebrige gegen 1610 von Girolamo Rainaldi vollendet. Ebenso wie der vorige Bau, nach allgemeinen Plänen Michelangelo's, aber mit Veränderungen, sind die Paläste der Konservatoren und des Museums auf dem Kapitol von Giacomo della Porta

errichtet. Wenn auch die geistige Urheberschaft dieser Gebäude sicher dem Michelangelo gehört, so ist doch einzelnes geändert; das abweichende Mittelfenster kommt sogar erst auf Rechnung des später hier ebenfalls beschäftigten Giac. del Duca (Fig. 80). Die Kirche S. Maria de' Monti und das Kollegium de' Neofiti zu Rom unter Papst Gregor XIII. 1579 begonnen. Die Kirche ist



Fig. 80. Museum auf dem Kapitol in Rom.

von della Porta, mit sehr reich ausgestattetem Innern; die Ornamente sind vergoldet auf weissem Grunde. Das Kollegium nach Zeichnungen des Gasparo Vecchi für den Kardinal S. Onofrio, Bruder des Papstes Urban VIII., erbaut (Qu. Letarouilly I., pl. 27). Pal. Boadile, an Via de' Cesarini, gegen 1575, vermuthlich von della Porta, aber mit unvollendet gebliebenem Hof. Die Profilierung entspricht noch der ersten Zeit des Meisters (Qu. Letarouilly I., pl. 56).

Ein Hauptwerk Giac. della Porta's ist das Kollegium der Sapienza in Rom, dessen noch vorhandene Anfänge aus dem Anfange des 16. Jahr-

hunderts stammen und unter Leo X. nach einem Plane Michelangelo's fortgesetzt werden sollten, als der Tod des Papstes diese Arbeiten unterbrach; um 1575 unter Gregor XIII. wieder aufgenommen, wurde die Hauptfaçade und die Portiken des Hofes von della Porta ausgeführt. Die Kirche ist später (Qu. Letarouilly I., pl. 70).

Das Architektonische der Fontana delle Tartarughe, auf Piazza delle Tartarughe, 1585 von Giac. della Porta entworfen, mit interessantem Aufbau (Qu. Letarouilly II., pl. 187). Die vier jugendlichen männlichen Figuren in Bronze sind vom Bildhauer Taddeo Landini. Die Fontäne der Tritonen auf Piazza Navona, ebenfalls vermuthlich nach Zeichnungen della Porta's, mit zwei konzentrischen Bassins aus Marmor von Porta Santa. Der mittlere Triton ist von Bernini modellirt.

In S. Giovanni in Laterano wurde, um 1600, unter Clemens VIII., das ganze Querschiff durch della Porta neu konstruirt und dekorirt. Von den Kirchen vor der Basilika S. Paolo, ausser den Mauern, alle tre Fontane belegen, sind zwei durch Giac. della Porta erbaut. S. Maria Scala Coeli um 1582 nach Plänen Vignola's; S. Paolo über den drei Quellen um 1590, aber ohne besonders interessantes Aeusseres.

Eine der merkwürdigsten und grossartigsten Bauanlagen des Giac. della Porta ist die Villa Aldobrandini bei Frascati, das Belvedere genannt. Um 1598 für den Kardinal Pietro Aldobrandini von della Porta erbaut und später durch Domenichino vollendet. Die Villa bildet eine Verwirklichung dieser merkwürdigen architektonischen Träume, welche die Schönheiten der Natur, vor allem das Wasser, innig mit dem Aufenthalte der Menschen in Verbindung setzen wollen. Das Hauptgebäude der Villa ist in einem schweren, massigen, aber nüchternen Barockstile, und die Terrassenbauten in einfachen strengen Formen durchgeführt (Qu. Percier et Fontaine, Choix etc.). Giov. Fontana und Orazio Olivieri haben die wunderbaren Wasserwerke geschaffen.

Von demselben Orazio Olivieri rühren die berühmten Wasserwerke der Villa d'Este bei Tivoli her, welche hier mit den Terrassen und Treppen die Hauptsache bilden. Das Wohngebäude, durch den Kardinal Barthelemi della Cueva d'Albuquerque begonnen, später durch den Kardinal Hippolyto d'Este fortgesetzt, ist im Aeussern unvollendet geblieben (Qu. Percier et Fontaine, Choix etc.).

Einer der grossen römischen Architekten dieser Zeit, Domenico Fontana aus Como, geb. 1543, stirbt 1607, kam etwa zwanzig Jahre alt nach Rom. Die Villa Negroni oder Montalto, in der Nähe von S. Maria maggiore belegen, wurde von ihm, nach 1570, für Sixtus V als derselbe noch Kardinal war, angefangen. Demselben fehlte zum Weiterbau das Geld, aber

Fontana setzte auf seine Kosten die Arbeiten fort und erwarb sich durch diese Uneigennützigkeit die dauernde Gunst des späteren Papstes. Die Villa zeigt eine einfache Architektur, Façaden mit Eckpilastern, die Fenster mit simplen Gliederungen eingefasst und abwechselnd mit runden und geraden Giebeln abgeschlossen (Qu. Percier et Fontaine, Choix etc.). Das Bauwerk ist jetzt grösstentheils zerstört. Die Fontäne mit dem Triton soll von Bernini sein. Die Kapelle del Presepio in S. Maria maggiore um 1585 ebenfalls für den Kardinal Montalto, späteren Papst Sixtus V. erbaut.

Als Sixtus V. Papst geworden war, begann auch die grosse Zeit des Domenico Fontana. Ein Werk, das ihn berühmt machen sollte, war die Aufrichtung des Obeliskens vor dem Vatikan. Der Obelisk stammte aus Heliopolis, kam 39 n. Chr. durch Caligula nach Rom und wurde auf der Spina des Néroneschen Cirkus aufgerichtet. Der Gedanke, denselben vor dem Vatikan aufzustellen, war schon unter Nicolaus V. aufgetaucht, aber erst unter Sixtus V. gelang die Ausführung. Es kamen gegen 500 Architekten und Mechaniker nach Rom und machten ihre Vorschläge, jedoch fand das Modell des Domenico Fontana für das Hebezeug den meisten Beifall. Endlich sollten Bartol. Ammanati und Dom. Fontana gemeinschaftlich die Arbeit übernehmen, indess erhielt Fontana auf seine Vorstellungen den Auftrag allein. Der dramatische Verlauf der Aufstellung und das bekannte «Aqua alle funi!» im Moment der Gefahr, ist oft geschildert. Endlich am 10. September 1586 stand der Obelisk. Fontana war nun berühmt und schon 1588 wurde ihm eine zweite ähnliche Arbeit übertragen. Ein zweiter Obelisk, aus Theben stammend, unter Constanz auf der Spina des Cirkus Maximin aufgestellt, später umgestürzt und in drei Stücke zerbrochen, lag dort versunken und wurde, trotz der besonderen Schwierigkeit die Stücke zu verbinden, von Fontana auf dem Platze vor S. Giovanni a Laterano wieder aufgestellt. Endlich wurden noch die Obeliskens auf der Piazza del Popolo und vor Santa Maria Maggiore von Fontana errichtet.

Der Bau der St. Petersbasilika war unter Gregor XIII. wenig gefördert. Giac. della Porta hatte die gregorianische Kapelle ausgeführt, aber noch immer war die Kuppel nicht eingewölbt. Sixtus V. ernannte noch Fontana neben della Porta zum Baumeister von St. Peter und beide zusammen gingen endlich an die grosse Arbeit. — Man hat gesagt, dass della Porta den Kontur der Kuppel verändert habe, aber ohne Grund, denn die elliptische Ueberhöhung rührt noch von Michelangelo her. Endlich wurde jetzt zur Wölbung geschritten und 600 Arbeiter vollendeten in 22 Monaten, von 1588 bis 1590, das grandiose Werk. Um die Steine hierzu zu gewinnen liess Sixtus V. die letzten Reste des Septizoniums abbrechen. Die Laterne wurde indess erst

unter Gregor XIV. beendet. Die Dekorationsarbeiten im Innern von St. Peter blieben unter della Porta's Leitung bis zu seinem Tode († 1604); und diese

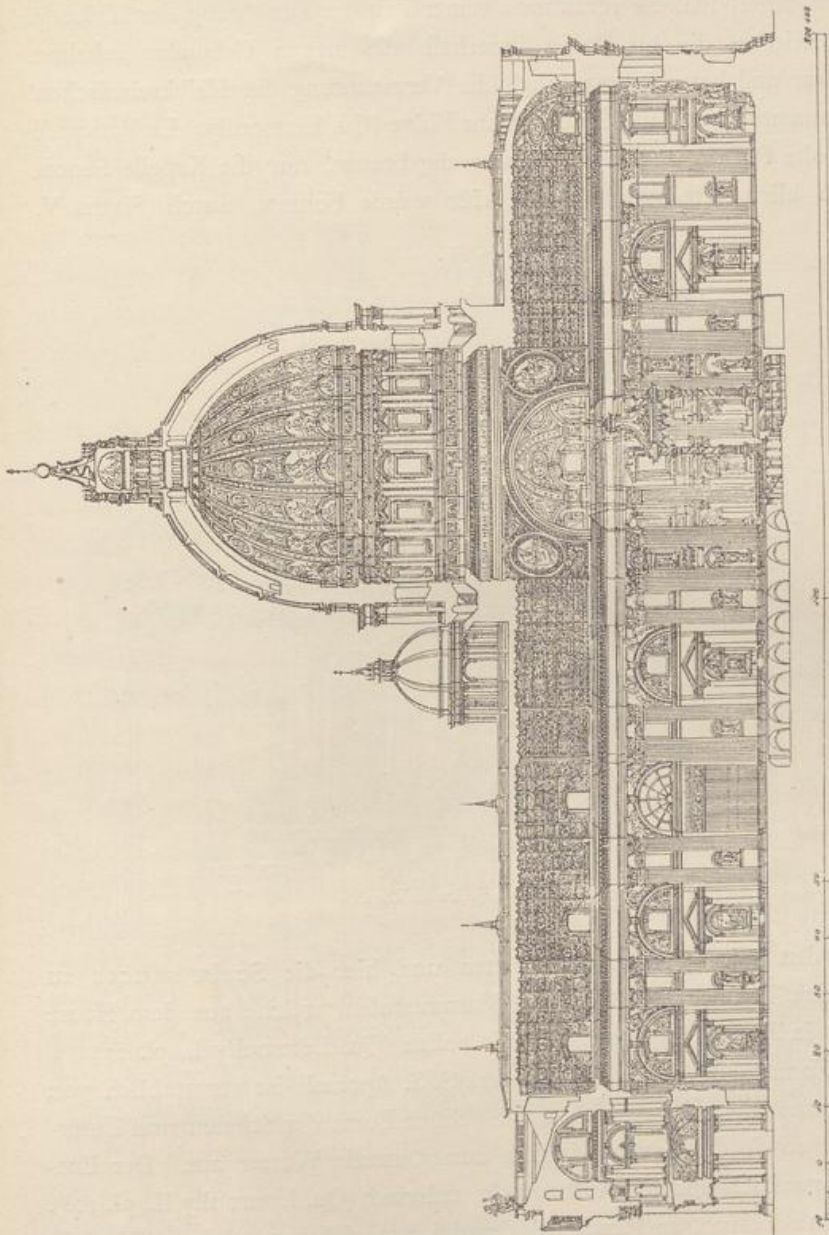


Fig. 81. Längenschnitt von St. Peter.

(Fig. 81), wie die gleichzeitigen in der Gesùkirche bilden den Ausgangspunkt des römischen Barockstils auf diesem Specialgebiete. Unter Clemens VIII. (1592) wurde die Clementinische Kapelle erbaut, der gegenwärtige Hauptaltar errichtet, der schon von Ant. da Sangallo erhöhte Fussboden der Kirche mit

Marmor belegt, das Gewölbe der Kuppel mit Mosaiken, die Decke des Mittel- und Querschiffs mit vergoldeten Stuckaturen geziert. Die Erhöhung des Fussbodens um 16 Palmen veranlasste seiner Zeit die Zerstörung der Tribuna der alten Kirche, die bis dahin innerhalb des neuen Gebäudes erhalten gewesen war und hatte hauptsächlich die Vermauerung der Halbkreisnischen in den Bramante'schen Kuppelfeilern zur Folge (Qu. Letarouilly. Le Vatican.).

Das alte Palais des Lateran war abgebrannt, nur die Kapelle Sancta Sanctorum blieb verschont. Gegen 1587 wurde Fontana durch Sixtus V.



Fig. 82. Fontana Felice in Rom.

beauftragt den Palast wieder zu erbauen und hier die Scala sancta zu plaziren, eine Treppe von 28 weissen Marmorstufen, welche aus dem Hause des Pilatus in Jerusalem gekommen sein sollen (Qu. Letarouilly I., pl. 57).

Die Fontäne im Hofe des Klosters S. S. Apostoli ist vermuthlich von Dom. Fontana. Sie zeichnet sich durch schöne Form der Schalen und Unterstüzungen, sowie durch das reichlich ausströmende Wasser aus. Der Entwurf ist vortreflich und der Aufbau sehr malerisch (Qu. Letarouilly II., pl. 108). Die Fontana Felice, an Piazza de' Termini, um 1588 sammt dem Aquädukt von Fontana erbaut (Fig. 82). Die Façade der Fontäne ist aus Travertin hergestellt, mit drei Arkaden jonischer Ordnung und einer Attika darüber. In der Mittelnische die Statue des Moses, mit dem Stab die Quelle aus dem Felsen schlagend (Qu. Letarouilly II., pl. 231).

Die Loggien an der Seitenfäçade von S. Maria Maggiore sind durch Dom. Fontana erbaut. Der Portikus hat zwei Arkadenreihen übereinander, die untere mit dorischen, die obere mit korinthischen Säulen. Ebenso um

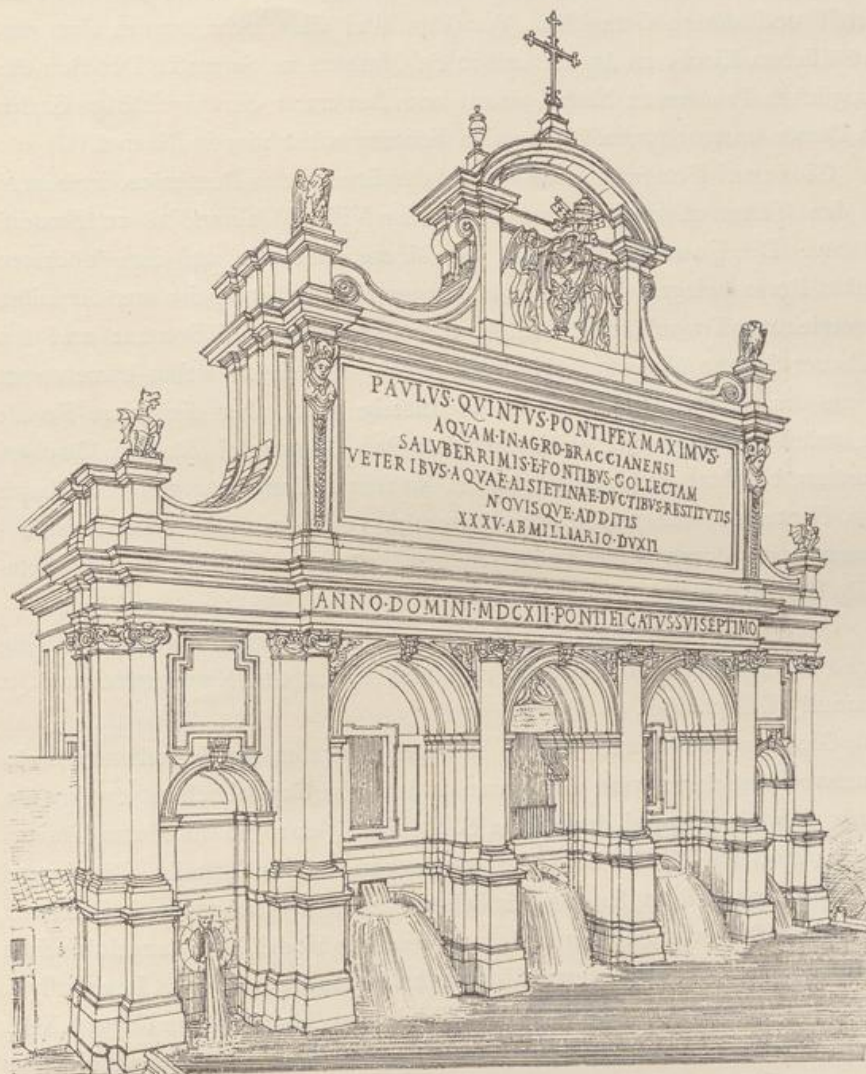


Fig. 83. Fontana Paolina. Rom.

1586 der doppelte Portikus der Fäçade von S. Giovanni in Laterano (Qu. Letarouilly II., pl. 225); ausserdem von Fontana, die Bibliothek des Vatikans, welche das Belvedere Bramante's durchschneidet, der äussere Theil des vatikanischen Palastes gegen den St. Petersplatz hin und ein Theil des Quirinals an Piazza Monte Cavallo und Strada Pia,

Unter Clemens VIII. verlor Dom. Fontana seine Stelle als päpstlicher Architekt und wurde von Graf Miranda, Vicekönig von Neapel, dorthin berufen, um 1592. Er erbaute dort, die Fontana Medina auf dem Platze Castel nuovo, im erzbischöflichen Palaste drei Mausoleen für Karl I., Karl Martell und dessen Gemahlin. Von ihm sind die Hochaltäre in der erzbischöflichen Kirche zu Amalfi und in St. Mathäus zu Salerno. Der Bau des Königlichen Palastes zu Neapel wurde von ihm unter dem Vicekönige Grafen von Lemos unternommen. Domenico Fontana stirbt 1607 in Neapel.

Giovanni Fontana (1540—1614), der Bruder des Domenico, ist bereits bei den Terrassen und Wasseranlagen der Villa Aldobrandini zu Frascati erwähnt. Die Fontana Paolina, am Monte Gianicolo, auf dem höchsten Punkte Roms belegen und eine der wasserreichsten, gespeist aus der alten Wasserleitung Trajan's, liess Paul V. 1612 durch Giovanni Fontana und den Bildhauer Stefano Maderno erbauen (Fig. 83). Die Granitsäulen kamen vom Forum des Nervä. Die Attika ist übermässig hoch, aber die ganze Façade von wahrhaft grossartiger Wirkung. Der Pal. Giustiani, für den Marchese Vincenzo, berühmt durch seine grossen Kunstsammlungen, gegen 1600 durch Giov. Fontana erbaut und durch Borromini vollendet. Das Vestibul ist bemerkenswerth durch seine zwölf schönen grünen Granitsäulen (Qu. Letarouilly III., pl. 340).

Ottaviano Mascherino erbaute gegen 1575 unter Gregor XIII. die Façade der Kirche S. Spirito und den Palast des Kommandeurs (Qu. Letarouilly III., pl. 256).

Giacomo del Duca, dessen barocker Zusatz an den Mittelfenstern des Konservatorenpalastes und des Museums auf dem Kapitol schon erwähnt ist, führte 1580 die Kuppel der Kirche S. Maria di Loreto an Piazza Trajana in Rom aus. Die Kirche ist früher erbaut, von Ant. da Sangallo. Die Kuppel ist doppelt und in Rom die erste dieser Art, da die Wölbung von St. Peter erst später ausgeführt wurde. Immerhin war aber das Modell Michelangelo's schon vorhanden und wurde auch unzweifelhaft von del Duca benutzt (Qu. Letarouilly I., pl. 7). Kirche und Kloster S. Maria in Trivio, gegen 1580, unter Gregor XIII., durch Giac. del Duca an Stelle einer älteren Anlage des Justinian neu erbaut (Qu. Letarouilly I., pl. 97). Die Villa Mattei in Rom, neben der Kirche S. Stefano rotondo, von demselben Architekten herrührend, 1581—1586, in sehr korrekten Renaissanceformen (Qu. Percier et Fontaine, Choix etc.).

Fausto Rughesi, aus Monte Pulciano, erbaute nach seinem Entwurfe die Façade der Kirche S. Maria in Vallicella, genannt la Chiesa nuova, in Rom, um 1599. Die Sakristei ist von Paolo Marucelli, aber das Oratorium und das Kloster sind später von Borromini, der erst Einheit in die ganze Anlage

gebracht hat. Die Malereien, die Stuckos und das Marmorpflaster sind sogar erst aus dem 18. Jahrhundert (Qu. Letarouilly I., pl. 109).

Flaminio Ponzio, in der Lombardei geboren, setzte den Bau des Pal. Borghese, der 1590 nach den Plänen Martino Lunghi's des Aelteren begonnen war, nach dessen Tode fort. Von Ponzio ist die Verlängerung des linken Flügels (Qu. Letarouilly II., pl. 175). Der Pal. Sciarra di Carbognano, gegen 1600 von demselben erbaut, ist bemerkenswerth wegen der Façade. Sie ist einfach und harmonisch und erscheint als Rückkehr zur älteren Schule der Sangallo, Vignola und Palladio; eine Erscheinung, welche in Rom nicht selten ist. Das spätere Portal ist sogar wieder in der Hochrenaissancemanier des Antonio Labacco verziert (Qu. Letarouilly II., pl. 143). — Paul V. beauftragte 1611 Ponzio mit dem Bau der Kapelle Paola an der Basilika S. Maria maggiore und zwar ohne Rücksicht auf den Kostenpunkt. Zugleich wurde Ponzio mit dem Bau der hinteren Façade der Basilika beauftragt; aber an der Thür, welche in ein Seitenschiff führt, hörte man auf. Ausserdem ist hier von demselben Architekten, anschliessend an den Portikus der Hauptfaçade, eine Sakristei und ein Winterchor um 1614 erbaut (Qu. Letarouilly III., pl. 304). — Der Pal. Rospigliosi, am Monte Quirinale, ist durch die Gruppierung der Baumassen bemerkenswerth. Derselbe wurde 1603 für den Kardinal Scipio Borghese auf einem Theile der Ruinen der Thermen des Constantin von Flam. Ponzio erbaut und wurde später vergrössert (Qu. Letarouilly III., pl. 328).

Giovanni Vasanzio aus Flandern, genannt il Fiamingo († 1622), wurde am Pal. Rospigliosi der Nachfolger Ponzio's. Von ihm ist die Villa Borghese bei Rom, zwischen der Porta Pinciana und der Porta del Popolo gelegen, für Paul V. erbaut; die Façade nach dem Garten in einem ähnlichen dekorativen Stile, wie die Villa Medici, aber abgesehen von diesem Reliefschmucke in strengen Architekturformen. Die Villa kam 1605 an Scipio Cafarelli, den Kardinal Borghese, und wurde mehrfach vergrössert. Das Einfahrtsportal ist von Onorio Lunghi (Qu. Percier et Fontaine, Choix etc.).

Pietro Paolo Olivieri aus Rom (1551—1599) errichtet unter Clemens VIII. den kostbaren, aber künstlerisch geringen Hauptaltar des heiligen Sakraments im Querschiff von S. Giovanni in Laterano. Die vier Säulen aus Verde antico sollen aus der Zeit des Augustus stammen. Die Kirche S. Andrea della Valle 1591 wird begonnen, für den neapolitanischen Kardinal Gesualdo, durch Olivieri. Das Innere ist durch Carlo Maderna fortgesetzt und die Façade noch später. Die Kapellen sind von verschiedenen Architekten. Die Kuppel ist von Lanfranco gemalt und die berühmten Bilder der Evangelisten in den Pendentifs sind Meisterwerke des Domenichino (Qu. Letarouilly III., pl. 278).

Der Pal. Lancelotti, Via de' Coronari, unter Sixtus V. um 1586 von Francesco da Volterra begonnen, einige Jahre später durch Carlo Maderna beendet. Die Hauptthür durch Domenichino ausgeführt (Qu. Letarouilly III., pl. 346).

Die Kirche della Trinita de' Pellegrini, um 1614 von Paolo Maggi erbaut (Qu. Letarouilly I., pl. 9). Die Façade ist ziemlich ein Jahrhundert später von Francesco de Sanctis herrührend. Das zugehörige Hospital ist bereits 1548 vom heiligen Philippus von Neri begründet.

Onorio Lunghi, aus Rom (1569—1619), hat gegen 1616 den Pal. Verospi, Via del Corso, ausgeführt. Die Façade ist von einfachem schweren Charakter, der Hof mit antiken Statuen geschmückt. Im Innern eine kleine Gallerie mit Fresken, der Plafond von Albani, die Planeten und die Stunden in allegorischen Figuren darstellend (Qu. Letarouilly I., pl. 16). Später hat der Bau durch Alessandro Specchi einige Abänderungen erlitten. — Die Kirche S. Carlo, Via del Corso, zu Ehren des heiligen Carl Borromäus nach den Zeichnungen des Onorio Lunghi 1612 errichtet. Der Plan ist sehr gut, vollkommen regelmässig und das Innere von grandioser Wirkung (Qu. Letarouilly II., pl. 222). Martino Lunghi, der Sohn, und noch später Pietro da Cortona setzen die Arbeiten fort.

Girolamo Rainaldi, aus Rom (1570—1655), baut 1623 das Professhaus der Jesuiten und die Wohnung des Ordensgenerals bei der Kirche del Gesù in Rom für den Kardinal Odoardo Farnese (Qu. Letarouilly I., pl. 41 und II., pl. 198), und ist ausserdem mit der Vollendung der Bauten des Kapitols beauftragt. Von ihm, 1612 die Volieren der Villa Farnesina auf dem Monte Palatino. Der Unterbau derselben ist mit Sgraffitomalereien von mittelmässigem Werthe dekorirt (Qu. Letarouilly III., pl. 264). Das Casino der Villa Taverna oder Borghese bei Rom, in der Nähe Frascati's, für den Kardinal Scipione Borghese von Girolamo Rainaldi erbaut. Im Erdgeschoss derbe Rustika, die oberen Geschosse in Ziegelmauerwerk. Die Flügelbauten lösen sich im zweiten Stock ab und ergeben einen malerischen Aufbau, sonst ist die Architektur des Aeusseren ganz einfach (Qu. Percier et Fontaine, Choix etc.). Von ihm ist noch in Rom der Pal. Pamphili auf der Piazza Navona und in Bologna das Jesuiten-Kollegium von S. Lucia errichtet.

Rosato Rosati, aus Macerata, führt 1612 die Kirche S. Carlo à Catinari in Rom aus. Die Kuppel ist eine der höchsten Roms. Die Pendentifs mit den Allegorien der vier Kardinaltugenden von Domenichino geschmückt (Qu. Letarouilly III., pl. 350).

Die Façade der genannten Kirche ist von Giov. Batt. Soria aus Rom (1581—1651). Ebenfalls von Soria, um 1623 die Kirche S. Grisogno in Rom, für den Kardinal Scipio Borghese; Soria baute die Façade und den Portikus,

letzteren mit vier dorischen Säulen von rothem Granit (Qu. Letarouilly III., pl. 350). Das Atrium und die Façade der Kirche S. Gregorio Magno auf Monte Celio im Jahre 1633 durch Soria errichtet (Qu. Letarouilly II., pl. 163).

Die Zahl der römischen Architekten dieser Zeit mag hier mit Carlo

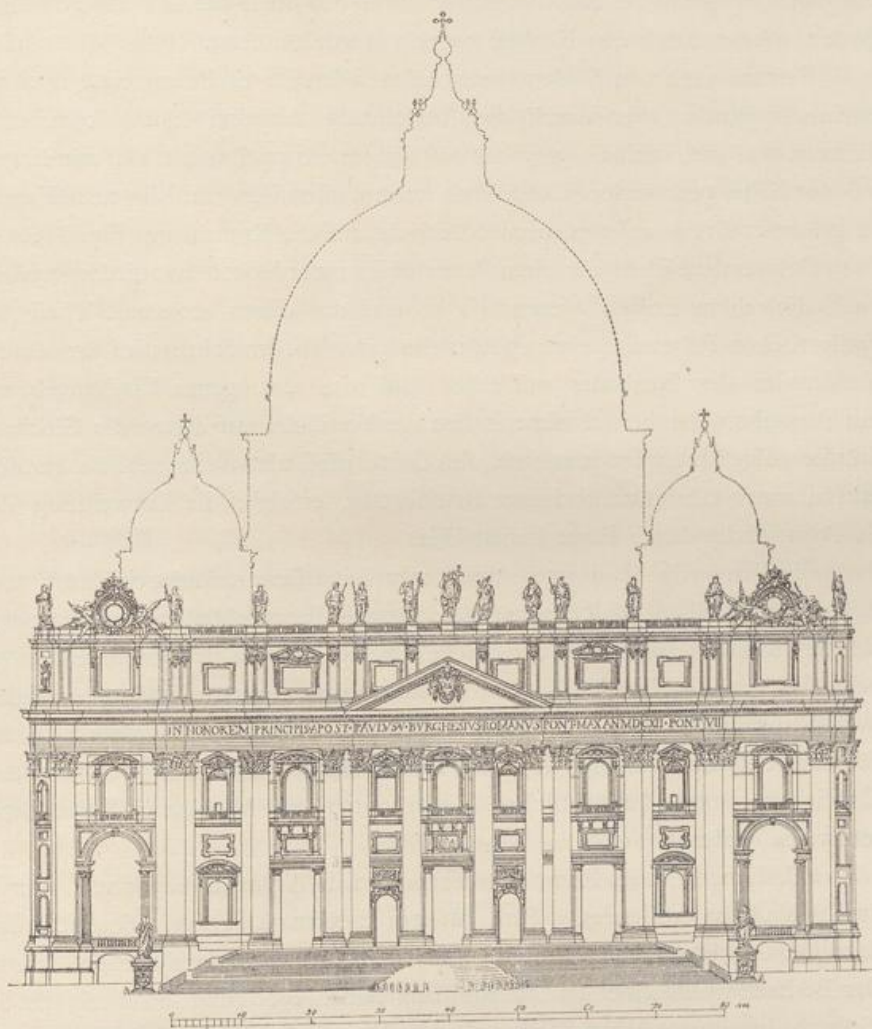


Fig. 84. Westfront von St. Peter.

Maderna, geboren zu Bissano in der Lombardei 1556, stirbt 1629, abgeschlossen werden. Domenico Fontana war sein Oheim und Maderna arbeitete zuerst als Stuckator, weshalb man ihm später eine übermässige Vorliebe für die Stuckdekoration zugeschrieben hat. Sein Hauptwerk ist die Verlängerung der St. Peterskirche in Rom. Die Kirche Michelangelo's war nach dem Tode des della Porta (1604) bis auf die Vorhalle und die Façade fertig und

man hatte sich bis dahin in der Hauptsache ganz an die Pläne Michelangelo's gehalten. Jetzt erst wich man auf Befehl Paul V. davon ab, indem man das griechische Kreuz zu Gunsten eines Langhausbaues aufgab. Es war dies ein Sieg der christlichen Tradition über die künstlerische Ueberzeugung. Man hatte auch geltend gemacht, dass das ganze Areal der alten Basilika als geweihter Boden wieder durch den Neubau bedeckt werden müsste.

Der um 1605 von Maderna entworfene Plan für St. Peter zeigte nun das lateinische Kreuz, aber durch die Ausführung der drei hinzugekommenen Traveen und der Vorhalle ging der Anblick der Kuppel von vorn, mindestens aus der Nähe, ganz verloren. Maderna konnte allerdings nun die neue Façade in grösserer Breite anlegen, ohne Rücksicht auf die Kreuzarme (Fig. 84).

Der vordere Theil der alten Petersbasilika wurde jetzt erst niedergerissen; auch die schöne Loggia Alexander's VI. und der daran stossende Theil des vatikanischen Palastes musste abgebrochen werden. Im Jahre 1612 wurde die Vorderseite des Neubaus vollendet und 1614 das ganze Kirchengebäude mit Ausnahme der beiden Nebenhallen des Vestibuls, auf denen die Glockenthürme aufgeführt werden sollten. Im Jahre 1626, also nach mehr als hundert Jahren einer oft unterbrochenen Bauführung, erfolgte die Einweihung der St. Peterskirche durch Papst Urban VIII.

Die Vorhalle Maderna's giebt zwar eine Dekorationsarchitektur, aber das Innere derselben ist doch eine der schönsten Raumschöpfungen der modernen Architektur. Im Innern der Kirche machte Maderna das Mittelschiff möglichst weit und die Nebenschiffe wurden deswegen unbeträchtlich und erhielten ovale Kuppeln, an welche sich die Kapellen nur als flache Nischen anschliessen. Für die Gesamtwirkung sind die Nebenschiffe verloren, wegen der den Einblick störenden, beträchtlichen Pfeilerbreiten des Mittelschiffs (Qu. Letarouilly, Le Vatican).

Pal. Lancelotti in Rom, von Francesco da Volterra begonnen, wurde durch Maderna vollendet. Pal. Mattei di Giove, gegen 1602, für den Kardinal Asdrubal Mattei erbaut, auf den Ruinen des flaminischen Cirkus. Der Besitzer wollte eine Art Museum aus seiner Wohnung machen. Es ist vielleicht das beste Werk Maderna's (Qu. Letarouilly I., pl. 107 und II., pl. 165 und 166). Die Aufrichtung einer aus den Ruinen der Basilika des Constantin stammenden Säule auf dem Platze von S. Maria Maggiore um 1614. — Zum Pal. Barberini, an der nördlichen Spitze des Quirinalischen Hügels belegen, einem der bedeutendsten Roms, gab Maderna den Plan, aber er war schon alt, denn dies geschah 1624 und Maderna starb 1629. Sein Verwandter und Schüler Borromini mochte ihn von Anfang an unterstützt haben (Qu. Letarouilly II., pl. 181). Der Weiterbau dieses Palastes durch Borromini und Bernini

gab dann Veranlassung zu der zwischen beiden Männern aufkommenden tödtlichen Feindschaft — Ausserdem ist Maderna noch an einer Anzahl von römischen Bauten betheilt; durch ihn erfolgte die Vollendung der Kirche dei' Incurabili; dieselbe ist von Volterra begonnen, aber Chor, Hochaltar und Façade sind von Maderna; an der Kirche S. Giov. dei' Fiorentini ist Chor und Kuppel von ihm; dann das Portal der Kirche S. Susanna bei den Bädern des Diocletian. Die Façade hat wieder die typisch werdende Coulissenarchitektur mit zwei übereinandergestellten Säulenordnungen, die untere korinthisch, die obere komposit und mit einem Giebel abgeschlossen. Am Pal. Aldobrandini war Maderna ebenfalls betheilt. Die Vollendung des Pal. pontifico auf dem Quirinal und der Neubau der Kirche della Vittoria bei den Bädern des Diocletian von ihm; aber das Portal der letzteren von Soria. Nach seinem Plane sind der Chor, der runde Theil und die Kuppel von S. Andrea della Valle, welche von Oliveri begonnen war.

In Florenz findet der Barockstil keine solche Verbreitung wie in Rom, besonders nicht in den Palastbauten, wahrscheinlich aber nur, weil in dieser Zeit hier weniger gebaut wurde; sonst ist der in der Architektur herrschende Geist derselbe wie in Rom. Man dachte sogar daran, den Dom mit einer Barockfaçade zu vollenden. Der Grossherzog Francesco I. war für den Plan gewonnen und 1588 wurde die halbvollendete Façade Giotto's abgebrochen und alles zerschlagen, nur die Statuen wurden gerettet. Buontalenti und Dosi reichten die neuen Entwürfe ein, darüber starb der Grossherzog und seine Nachfolger Ferdinando I. und Cosimo II. waren nur zu sehr von politischen Bedrängnissen in Anspruch genommen, sonst wäre ohne Zweifel die allgemein gebilligte Ausführung erfolgt. Die Idee wurde indess in einer späteren Zeit wieder aufgenommen.

Federigo Zuccherò, der berühmte Maler, baute sich in der Via del Mandorlo in Florenz sein Atelier in vollem Barockstil, um 1579. Man hat den Stil des Baues mit dem früheren Aufenthalte Zuccherò's in England in Verbindung bringen wollen, aber ohne jeden Anhalt, denn in England gab es um diese Zeit nichts Aehnliches. Es ist ein hohes und schmales Gebäude, unten statt der Rustika mit gemeisselten Felsflächen und Relieftrophäen, eingefasst von regelrechten glatten Quadrunen. Im oberen Geschosse wechseln Backstein und Haustein in wüster Zusammenstellung, welcher Umstand eher auf Verwerthung holländischer Reiseeindrücke des phantasievollen Malers schliessen liesse.

Matteo Nigetti († 1649) in Florenz, erbaut die barocke Façade von Ognisanti; dann 1604—1648 zusammen mit Don Giovanni Medici die Capella Medicea bei S. Lorenzo. Diese ist schlechter als der vorige Bau, aber möglicherweise überwog dabei sein Mitarbeiter, der Prinz.

In Bologna, das prachtvolle Kircheninterieur von S. Pietro, durch Pater Magenta nach 1600 ausgeführt und von demselben Meister S. Salvatore daselbst.

Giambatt. Aleotti zu Parma baut 1618 dort das Teatro Farnese, die zwei oberen Logenreihen nach dem Vorbilde der Basilika des Palladio. — In Modena der Hof des Pal. Ducale von Bart. Avanzini um 1634. Es ist einer der schönsten Höfe Italiens, ebenfalls nach dem Motive der Basilika des Palladio, dagegen ist die Façade original, aber kläglich.

Vincenzo Scamozzi, geboren 1552 in Vicenza, gestorben 1616 in Venedig, ist ein Nachfolger Palladio's. Sein Vater Domenico war Architekt in Vicenza, aber er selbst kam früh, erst 17 Jahre alt, nach Venedig. Bald darauf ging er nach Rom und Neapel, um die Antiken zu studiren; unterdess wurde in Vicenza der Pal. Trissini nach seinen Zeichnungen gebaut. Im Jahre 1580 kam Scamozzi wieder hierher zurück, ging dann nach Venedig und errichtete zunächst das Mausoleum des Dogen Nicola da Ponte in der Kirche della Carità. Die Einrichtung des Museums für antike Statuen in der alten Bibliothek S. Marco war seine nächste Arbeit.

Sein Hauptwerk in Venedig ist das Gebäude der Procuratie nuove. Vierzehn Jahre nach dem Tode des Sansovino, im Jahre 1584, beschloss der Senat von Venedig, die Arbeiten an der unvollendeten Biblioteca fortzusetzen; es waren bis dahin nur vierzehn Arkaden vollendet. Scamozzi wurde als Architekt gewählt, und entwarf in der Folge ein grösseres Projekt zur Vollendung des Markusplatzes, die neuen Prokurationen, welche die Wohnungen für acht Prokuratoren enthalten sollten. Das Ganze erhielt eine Façadenlänge von mehr als 135 Meter und wurde drei Stockwerke hoch. Die beiden unteren Geschosse schlossen sich genau an den Bau Sansovino's an, aber das dritte Stockwerk gehörte Scamozzi allein. Dasselbe ist von korinthischer Ordnung und hat zwischen den Säulen Fenster mit graden oder runden Giebeln geschlossen. Nur die dreizehn ersten Arkaden wurden unter Aufsicht des Scamozzi ausgeführt, die übrigen von Bernardino, Marco della Carità und Balthasar Longhena (Qu. Gailhabaud, Heft 65).

Nach dem Tode Palladio's vollendete Scamozzi dessen olympisches Theater in Vicenza. Im Jahre 1585 gelangte Scamozzi in Begleitung des venetianischen Gesandten nochmals nach Rom, studirte den Stil Michelangelo's und konnte von da ab als ein Nachfolger desselben gelten. Aus dieser späteren Zeit rühren von ihm eine Anzahl Palastbauten her: Pal. Pietro Duodo zu Venedig, bei Santa Maria Giubonica, Pal. Roberto Strozzi zu Florenz, Pal. Ravaschieri zu Genua, Pal. Contarini zu Bergamo, einer seiner besten. Scamozzi unternahm als Mitglied einer venetianischen Gesandtschaft eine grosse Reise nach Deutsch-

land und Polen und sammelte Material für sein grosses Werk «Idea dell' architettura universale», welches aber zum grossen Theile Manuskript geblieben ist. Es erschienen davon 1625, erst nach seinem Tode, zwei Bände; indess ist nur das sechste Buch von den Säulenordnungen von Wichtigkeit geworden und später von d'Aviler herausgegeben. An Bauten sind noch von ihm in Venedig: Pal. Corner zu Murano, Pal. Barbarigo bei S. Trovaso, Pal. Grimani bei S. Ermagora, ein Flügel des Pal. Vendramin, Pal. Contarini mit besonders gelungenem Unterbau, das Hospital von S. Lazzaro, ohne künstlerisches Interesse. Die einschiffige Kirche dei Tolentini, in lateinischer Kreuzform, Façade und Inneres derselben erst nach seinem Tode ausgeführt. Aus seiner letzten Zeit stammt noch ein Entwurf für den Dom zu Salzburg.

Antonio da Ponte, 1512 in Venedig geboren, stirbt 1597, ist mehr Ingenieur als Architekt. Er ist ein Schüler des Scarpagnino und wird 1558 Proto für die öffentlichen Gebäude des Rialto und alle Salinen des Staats. Da Ponte stellte den Dogenpalast in den alten Formen wieder her und hat das grosse Verdienst durch seine geschickte Restauration der Nachwelt dies wunderbare Bauwerk ohne spätere Zusätze überliefert zu haben. Die Rialto-Brücke ist von ihm 1589 nach den Plänen Scamozzi's begonnen, aber Konstruktion und Ausführung gehört ihm allein. Von Ant. da Ponte sind die Gefängnisse gegenüber dem Pal. Ducale selbstständig entworfen und um 1589 begonnen. Die Architektur der Seitenfaçaden ist charakteristisch für ein Staatsgefängniss, dagegen die Hauptfaçade nach der Riva vielleicht zu reich und zu elegant für die ernste Bestimmung.

Alessandro Vittoria, geboren 1525 zu Trient, stirbt 1608 in Venedig, war hauptsächlich als Bildhauer ein Schüler des Jacopo Sansovino, aber als Architekt ein entschiedener Nachahmer des Michelangelo. Zuerst von Sansovino in Venedig mit dekorativen Stuckarbeiten beschäftigt, ging er darauf nach Vicenza, kehrte 1553 nach Venedig zurück und blieb nun dem Sansovino zur Seite. Von ihm, die Capella del Rosario an S. Giovanni e Paolo, eine prächtige Arbeit, dann die Scuola di S. Girolamo, gegenwärtig Ateneo veneto und Pal. Balbi am Canal Grande. Dekorative Arbeiten von ihm sind: einer der Bronzebrunnen im Hofe des Dogenpalastes, ferner einige Kandelaber in den Kirchen S. Stefano, alla Salute und S. Mano.

Die Kirche S. Pietro in Castello zu Venedig, um 1596 von Smeraldi begonnen, soll nach einem Entwurfe Palladio's erbaut sein.

Francesco Contini beginnt die Kirche del' arcangelo Raffaele um 1618 im Barockstile und baut 1649 die Kirche Madonna del Pianto.

Der Lombarde Bartolomeo Bianco führt den Barockstil in den genuesischen Palastbau ein; doch ist der Unterschied gegen die Werke des

Alessi nicht einschneidend, wie ja auch im römischen Palastbau die alte Tradition der Hauptsache nach bewahrt blieb. Pal. della Università (Strada Balbi) ist von Bianco auf Kosten der Familie Balbi als Jesuitenkollegium begonnen und mit grosser Pracht ausgestattet. Säulen, Gebälke, Einfassungen der Oeffnungen, sowie die Treppen sind aus weissem Marmor. Der Hof ist von überraschender Schönheit, ebenso das vorangehende Vestibul und die

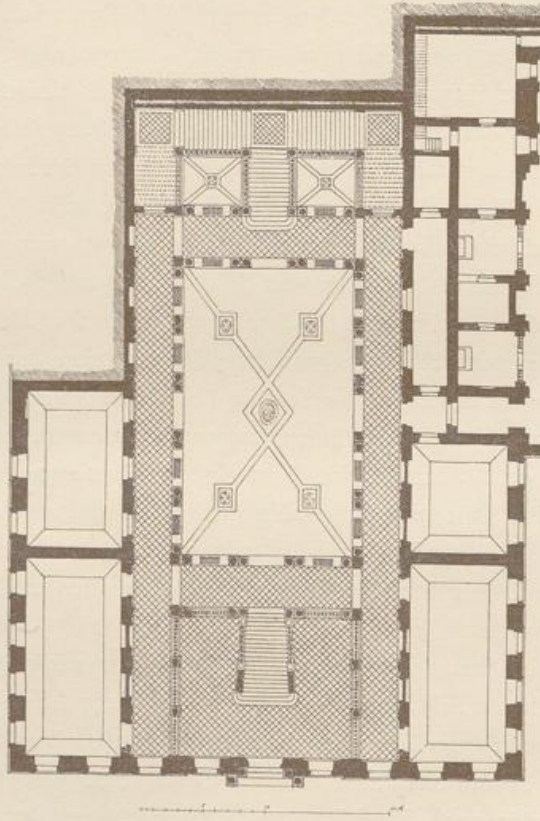


Fig. 85. Universität zu Genua. Grundriss des Erdgeschosses (n. Gauthier).

berühmte an den Hof sich anschliessende Treppe (Fig. 85). Durch die Verdoppelung der Säulen bekommen die Intervalle der Hofarkaden ein leichteres und zugleich reicheres Ansehen. Die Doppeltreppe hinter dem Hofe scheint sich in luftige Höhen zu verlieren. Die rundbogigen Arkaden des Hofes auf gekuppelten dorischen Säulen wiederholen sich in zwei Etagen und schliessen oben mit einer Balustrade und Terrasse ab. Das dritte Geschoss der Flügelbauten tritt um die Arkadentiefe zurück und macht den Hof nach oben freier (Fig. 86). Die Façade ist in einem kräftigen Barock gehalten, mit vorspringenden Quaderschichten an den Ecken, die Fenster des Erdgeschosses ebenfalls

durch Quaderschichten begleitet, das Portal durch rustizierte Doppelsäulen eingefasst und mit runden Giebeln und grosser Wappenskulptur bekrönt. In den beiden oberen Geschossen sind nur die Fenster eingefasst und abwechselnd mit runden und geraden Giebeln bekrönt (Qu. Gauthier, les plus beaux etc.).

Pal. Filippo Durazzo (Strada Balbi), ebenfalls von Bianco, später durch Tagliafico vergrössert, von dem auch die sehr schöne Treppe in weissem Marmor herrührt. Der Palast, sonst einfach, ist von grossen Verhältnissen und wirkt durchaus monumental. Vestibul und Hof bilden eine schöne Perspektive, nur das Verstecktliegen der Treppe ist zu bedauern. Die äusserst

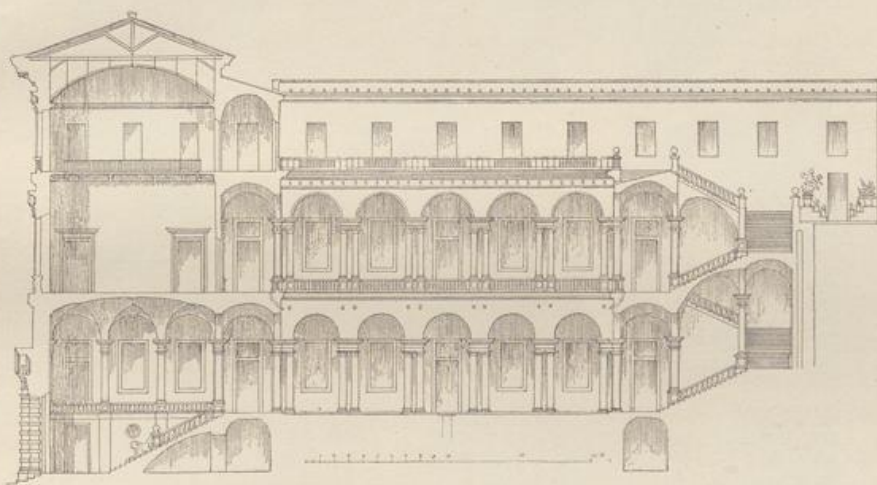


Fig. 86. Universität zu Genua. Längenschnitt (n. Gauthier).

einfache Façade hat einen breiten Mittelbau mit beiderseits anschliessenden offenen Logen. Das Hauptgesims mit den hohen Konsolen ist im strengen Barockstile gebildet. Die Treppe, mit der schön berechneten Perspektive auf eine im ersten Stock angebrachte Exedra, von vornehmster Wirkung (Qu. Gauthier, les plus beaux etc.).

Eine der kleineren genuesischen Anlagen ist Pal. Balbi (Strada nuova), aber von geschickter Plandisposition, von demselben Architekten herrührend. Die Treppenanlage in originell genuesischer Art führt mit ihrem Hauptlaufe mitten über einen Hof und giebt wieder eine malerische Perspektive. Die Façade bildet im oberen Theile zwei Eckpavillons, welche durch eine niedriger bleibende Terrasse verbunden sind, über dem Mittelbau im ersten Stock ist ein grosser Balkon angebracht. Die Architektur der Façade ist ganz schlicht, im Mittelbau sind dorische Halbsäulen, darüber jonische Pilaster, welche Arkaden einschliessen, sonst ist nur eine mässige Fensterarchitektur verwendet.

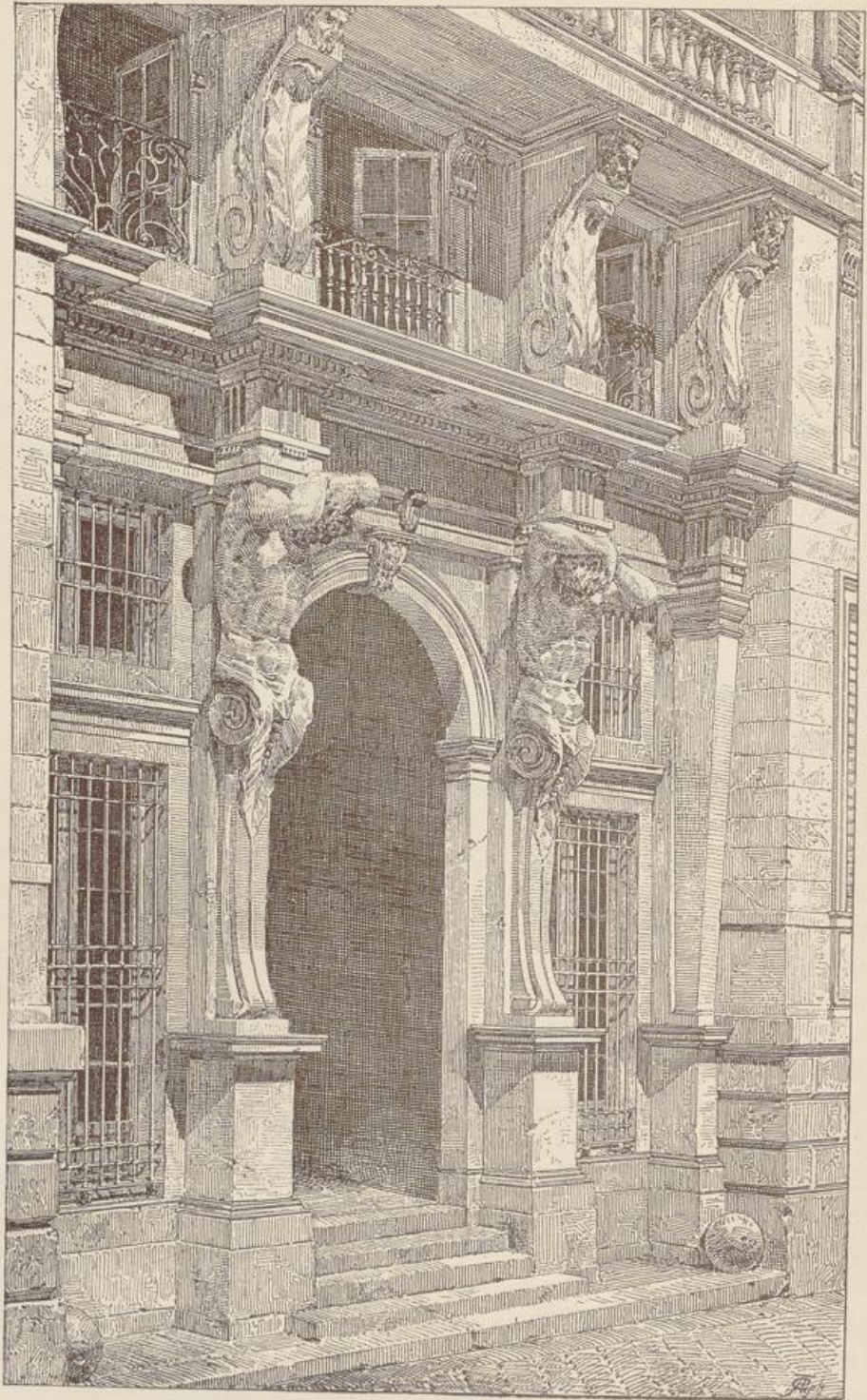


Fig. 87 Portal vom Pal. Brignola in Genua.

Der Barockstil äussert sich in den Bekrönungen des Erdgeschosses und in den hohen Konsolen des Hauptgesimses (Qu. Gauthier, les plus beaux etc.).

Der Architekt des Pal. Brignola (Strada novissima) ist unbekannt. Der Bau ähnelt in der Anlage der Università, wieder mit einem schönen aber einfacheren Säulenhof. Die Säulen sind hier nicht gekuppelt und die Bögen setzen direkt auf dem Abakus der Säulen auf. Säulen, Einfassungen, Balustraden etc. sind von weissem Marmor. Fig. 87 giebt die Portalsicht (Qu. Gauthier etc.).

Pal. Balbi Piovera (Strada Balbi) wieder von Bianco erbaut. Das Bemerkenswerthe ist hier wieder die Betonung der Vestibulaxe, das Hinleiten des Blicks auf eine im Hintergrunde des Gartens angebrachte reiche Grottenanlage. Ebenso ist der kleine Säulenhof von vortrefflicher malerischer Wirkung.

b) Skulptur.

Die Bildhauerkunst, der sonst immer die Führerrolle zugefallen war, bleibt in dieser Zeit sichtlich hinter der Malerei zurück, sie hat noch keinen neuen Stil gefunden, zehrt von der Nachahmung Michelangelo's und verbraucht daneben den von Andrea Sansovino ins Leben gerufenen anmuthigen Stil. Die Malerei wird entschieden zum herrschenden Kunstzweige, ihr wenden sich die besten Talente zu; vermuthlich deshalb, weil sie am geeignetsten ist, das Ideal dieser Zeit auszusprechen. Der Reliefstil war schon seit dem 15. Jahrhundert ein malerischer geworden. Die Freiskulptur wurde jetzt von demselben Geiste beeinflusst, wenn auch die vollständige Aufnahme des malerischen Prinzips erst der Zeit nach 1630 vorbehalten blieb. In der ersten Barockperiode, um die es sich hier handelt, beherrscht nur zum Theil die Manier der römischen Malerschule, die Formengebung der Skulptur; denn einzelne Bessere sind immer wieder zu einem reinen plastischen Stile durchgedrungen, wenn sie es auch nicht mehr zu einem zweifelfrei überzeugenden Ausdrucke bringen.

Zu diesen Bessern gehört vor allen der grosse Giovanni da Bologna; wenn derselbe der Zeit seines Wirkens nach grösstentheils in den vorigen Abschnitt gehört, so unterscheidet er sich doch in der Idee wesentlich von den früheren Nachhmern Michelangelo's durch geistige Freiheit, unablässiges Streben nach Formenschönheit und durch die eigene Erfindung eines neuen dekorativen Genres in der Skulptur, eines mitunter humoristischen Fratzenstils. Besonders wichtig wird Giovanni durch die weitverbreitete Nachfolge, welche seine Schule in den nordischen Ländern findet.

Giovanni, genannt da Bologna (1524—1608), ist von Geburt Flämänder, arbeitet aber meist in Florenz und gehört mit Recht in die italienische Schule. Die Gesammtumrisse seiner Schöpfungen, besonders seiner Gruppen, sind von grosser Schönheit und verrathen ein tiefes Gefühl für das Grossartige der Gesamtwirkung, ohne unwahrscheinlich zu werden, trotz der mitunter gewagten Stellungen. Giovanni hat eine eigene Art, die Gruppen nach unten zusammenzuziehen und dadurch den Eindruck des Kühnen hervorzu- bringen. — Sein Brunnen auf dem grossen Platze von Bologna (1564) zeigt alle diese Eigenschaften, auch in der effektvollen Bildung des Neptun (Fig. 88). Dabei sind die Putten und Delphine ausgezeichnet in der Bewegung und das Ornament zeigt den vollendeten Dekorator. — Eine seiner schönsten Arbeiten ist die kolossale Gruppe des Oceanus und der drei grossen Stromgötter auf dem Brunnen der Insel im Garten Boboli zu Florenz. Es ist eine Prachtdekoration ersten Ranges; die Hauptfigur scheint leicht zu schweben, was durch das Einziehen der Beine der Flussgötter an den schlanken Pfeiler inmitten der Schale bewirkt wird. — Die berühmte Gruppe des Raubes der Sabinerinnen, in der Loggia de' Lanzi zu Florenz, zeigt ebenfalls die kühne Emporgipfelung auf feiner, mehrmals eingezogener Unterpartie, dagegen sind die Einzelbildungen sehr willkürlich (Fig. 89). — Die Herkules- und Nessusgruppe, ebenda, ist zwar ebenfalls von gutem Aufbau und dramatischem Leben, aber gleichgültiger in den Formen. — Die berühmte allegorische Gruppe «virtù e vizio» im grossen Saale des Pal. vecchio ist ein Gegenstück zu Michelangelo's «Sieg»; aber es zeigt sich hier, dass die physische That nicht im Stande ist einen abstrakten Gedanken zum Ausdruck bringen; es ist immer eine Erklärung nöthig. — In der allegorischen Gattung ist noch von ihm, die Kolossalstatue des «Apenin» im Pratolino und der «Ueberfluss» auf der höchsten Terrasse des Boboli-Gartens. Der Letztere nur von ihm begonnen.

Sechs kleinere Bronzestatuen von Göttern und Göttinnen in den Uffizien sind nur Bewegungsmotive. Dagegen ist der in der Luft springende Mercur eine ganz vortreffliche Arbeit; zugleich das beste Werk Giovanni's, welches von allen Bronzen des 16. Jahrhunderts der Antike am nächsten kommt. — Von kirchlichen Statuen sind die am Altar im Dome zu Lucca sein gelungensten, weniger gut ist der bronzene Lucas an Orsanmichele. Die Aufgabe der historischen Reiterstatue wurde von Giovanni unter allen Bildhauern der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts am vorzüglichsten gelöst. Sein Cosimo I. auf der Piazza del Granduca in Florenz ist musterhaft leicht und edel gebildet, wenn auch das Pferd weniger gut ist. Eins seiner letzten Werke, die Reiterstatue Ferdinand's I. auf Piazza dell' Annunziata, ist weit geringer.

Die nach seinen Entwürfen von Francavilla ausgeführten Reiter-



FIG. 88. GIOV. DA BOLOGNA. NEPTUNSBRUNNEN IN BOLOGNA.



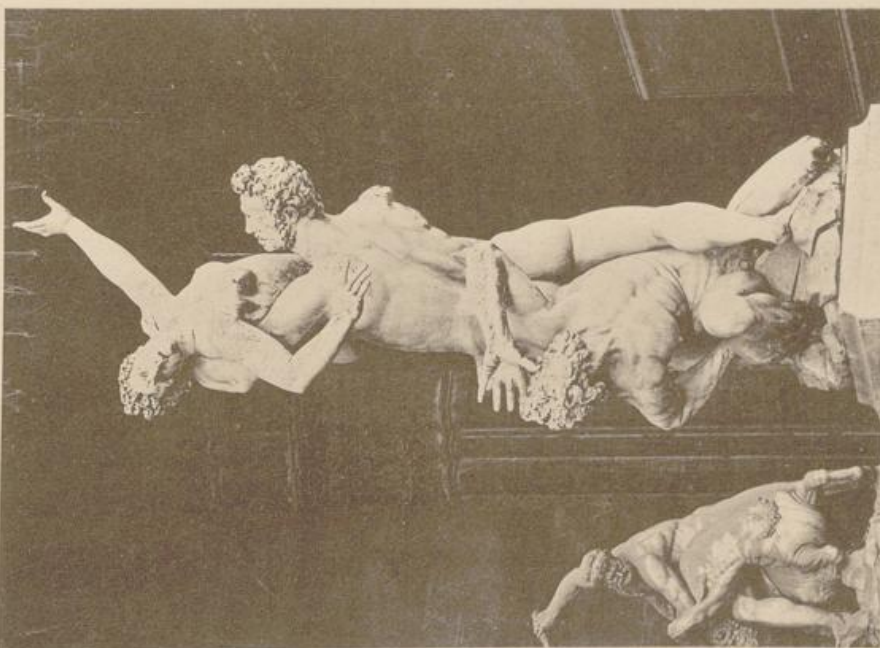


FIG. 89. GIOV. DA BOLOGNA.
RAUB DER SABINERIN.

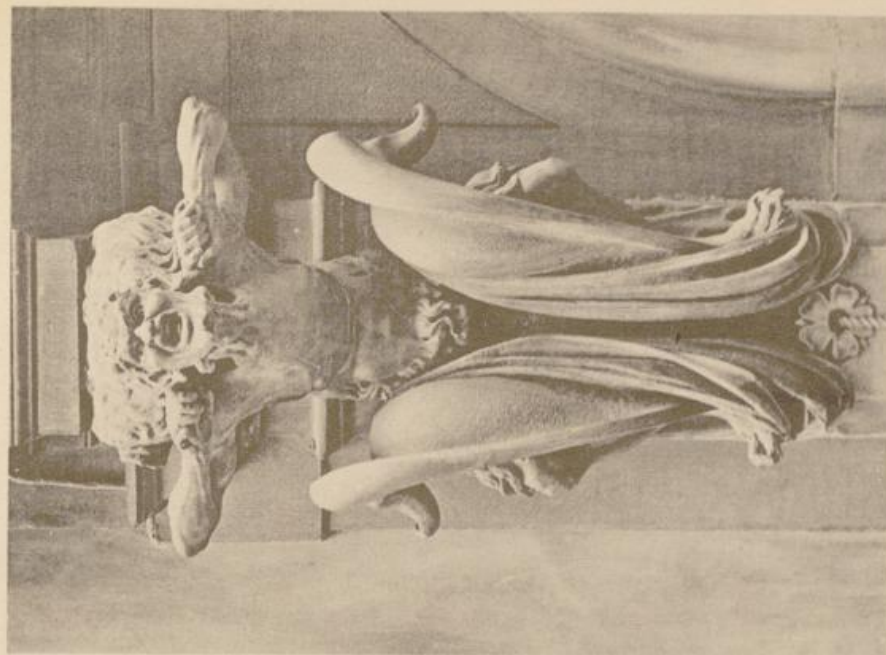


FIG. 90. R. CURRADI. SATYR AM PORTALE
DES PAL. FENZI IN FLORENZ.

statuen, die Marmorstatuen Cosimo's I. auf Piazza de' Cavalieri in Pisa und Ferdinand's I. am Lungaro daselbst, sind dagegen roh.

Die Reliefs des Giovanni sind im übertriebenen malerischen Stile der Zeit gebildet. Die, an der Hauptthür des Doms von Pisa, sind noch mässig, während die in der Gruftkapelle des Meisters in der Annunziata zu Florenz in dem Auswärtsbiegen der Oberkörper der Untersicht zu Liebe zwar zu weit gehen, aber doch geistvoll komponirt sind.

Pietro Tacca, Schüler des Giovanni da Bologna, hat die tüchtige bronzene Reiterstatue Ferdinand's I. am Hafen von Livorno geschaffen.

Taddeo Landini, ein florentinischer Nachfolger des Giov. da Bologna. Von ihm, «der Winter», unter den Statuen der vier Jahreszeiten am Ponte della Trinità zu Florenz, tüchtig gearbeitet, aber leichtsinnig in der Motivierung. — Ein sehr schönes Werk von ihm ist die Fontana delle Tartarughe in Rom, von 1585, besonders liebenswürdig in der Erfindung (Fig. 91). Hier ist eine glückliche Verbindung des Architektonischen mit dem Figürlichen erreicht. Die vier sitzenden bronzenen Jünglingsgestalten, welche die Schildkröten am oberen Rande der Schale zu trinken scheinen, sind ganz vortrefflich und bilden eine ganz durchsichtige Gruppe. Die Komposition des Ganzen kommt dabei voll zur Geltung.

Den Ausgang der florentinischen Schule des Giov. da Bologna bilden noch einige namhafte Künstler, die aber den Meister nicht erreichen. — Giov. Batt. Caccini erbaute seit 1600 die Balustrade und den Tabernakel unter der Kuppel von S. Spirito in Florenz und fertigte die Statuen der Engel und der vier Heiligen an demselben. Letztere Figuren zeigen noch eine gute Nachahmung des Giov. da Bologna. Andere Arbeiten von Caccini im Chor der Annunziata und sonst. Auch eine schöne Christusbüste an der Ecke des jetzigen Hôtel York ist von ihm (1588).

Die Reliefs der Schule haben sich noch verschlechtert, wie Tacca's Relief am Altar von S. Stefano e Cecilia und Nigetti's Silberrelief am Altar der Madonnenkapelle in der Annunziata zeigen.

Francesco Mosca, Florentiner, um 1600 arbeitend, fertigt die schlechten Nischenreliefs an beiden Enden des Querschiffs im Dom zu Florenz, während die darüber befindlichen Freigruppen, ebenfalls von ihm, wieder beträchtlich besser sind.

Vincenzo del Rossi, aus Fiesole, hat die Reihe von Herkuleskämpfen im grossen Saale des Pal. vecchio geliefert, welche trotz aller Bravour und Leidenschaft doch langweilig sind. Seine Gruppe «Paris und Helena», im Hintergrund einer Grotte im Boboli-Garten, ist im Motiv gemein, wenn auch

von tüchtiger Arbeit. Die Apostelfigur des Mathäus im Dom ist ebenfalls von ihm, aber die schlechteste der Reihe.

Die sehr abstrakten allegorischen Begriffe, wie Eifer, Milde, Herrschaft; werden von Novelli, Pieratti und anderen dargestellt in der Grotte am grossen Hofe des Pal. Pitti, um einen in Porphyr gearbeiteten Moses versammelt. Neben diesen häufigen Allegorien beginnt eine Genreskulptur von halb possenhaftem, halb idyllischem Charakter, aber ohne besonderen künstlerischen Werth, ihr Wesen zu treiben.

Pietro Francavilla aus Cambray, schon als Meister der beiden historischen Statuen Cosimo's I. und Ferdinand's I. nach Entwürfen des Giov. da Bologna genannt, fertigte die Statuen in der Cap. Nicolini in S. Croce zu Florenz, sechs Statuen im Dome zu Genua nach Motiven seines Meisters, aber immer weit hinter ihm zurückbleibend. Etwas besser sind die sechs Statuen in der Cap. S. Antonio zu S. Marco in Florenz.

In der römischen Schule dieser Zeit fehlen Meister von Bedeutung. Von Giov. Batt. della Porta ist die Gruppe der Schlüsselverleihung in S. Pudentiana. Giov. Batt. Cotignola behandelte denselben Stoff in S. Agostino, ähnlich dem Vorigen. Die beiden Casignola, von denen der thronende Paul IV. in der Cap. Caraffa in der Minerva, sind unbedeutend. Die Papstgräber dieser Zeit in den Prachtkapellen von S. Maria maggiore verlieren wieder die rein künstlerische Absicht aus den Augen, sie stehen im Dienste einer fremdartigen Tendenz. Der Massstab dieser reichen Werke, der Denkmäler für Pius V., Sixtus V., Clemens VIII. und Paul V. ist riesig, die Darstellungen in den zahlreichen Reliefs sauber und sorgfältig; aber das Ganze hat nichts erwärmendes. Eins der besseren ist das Grabmal Gregor's XI. von Olivieri (1574) in S. Francesca romana; während das Grabmal eines Herzogs von Cleve im Chor der Anima, von dem Niederländer Egidio di Riviere gearbeitet, wieder ein gleichgültiges Werk ist. — Unter dem Bogen, auf dem Wege von der Kapelle des heiligen Sakraments zur gregorianischen in St. Peter, das Grabmal Gregor's XIII. von Camillo Rusconi.

Von der genuesischen Skulptur dieses Abschnitts sind die Arbeiten des Francavilla schon genannt. Einheimisch sind die beiden Künstlerfamilien der Carlone. Von ihren Mitgliedern befinden sich zahlreiche Arbeiten in S. Ambrogio, S. Annunziata, S. Siro, S. Pietro in Banchi u. a. O. — Luca Cambiaso hat in seiner Fides im Dom das Vortreffliche seiner Bilder nicht erreicht.



FIG. 91. LANDINI. FONTANA DELLE TARTARUGHE.



c) Malerei.

Gleichzeitig mit der Veränderung in den Formen der Baukunst, etwa seit 1580, beginnt auch in der Malerei die Herrschaft eines neuen Stils, der den bis dahin herrschenden Manierismus verdrängt. Die damals aufkommende weiträumige, prachtvolle Raumbildung der Kirchen verlangte auch in der Malerei eine effektvolle Darstellung der heiligen Geschichten und damit in Verbindung, höchste Pracht, Begreiflichkeit der Darstellung und erhöhten Formenreiz. Die Malerei geht hierin der Skulptur um fünfzig Jahre voran. Die Anstrengung, jeden Vorgang mit Wahrheit und Uebersichtlichkeit wiederzugeben, äussert sich als Naturalismus und zugleich als bis an die Grenze des Möglichen gesteigerte Wiedergabe des Affekts. Das Kunstschaffen geht nun grenzenlos in die Breite und es mag deshalb genügen, zur beabsichtigten Gesamt-Charakteristik nur die Hapterscheinungen heranzuziehen.

Die neue Malerschule zu Bologna, als Hauptträgerin der Bewegung, beginnt eklektisch, mit einem allseitigen Studium der grossen Meister; aber sie beharrt nicht im einseitigen Verfolgen der Eigenthümlichkeiten eines Meisters, wie dies der vorhergegangene Manierismus gethan hatte. In der Hauptsache, wegen der architektonisch an sie gestellten Forderungen, wird die ganze neue Richtung von Correggio abhängig, aber nur im Prinzip, nicht in der schablonenmässigen Nachahmung des Einzelnen.

Die Caracci's, Lodovico (1555—1619), dann seine Neffen Annibale (1560 bis 1609) und Agostino (1558—1601) schufen die Schule; der Letztere hauptsächlich durch seine Kupferstiche, aber Annibale war es als Maler, der dem neuen Stile zur Herrschaft über Italien verhalf. Die Caracci's begannen mit einer gewissen Gründlichkeit der Studien, zugleich mit dem Voranstellen des Selbsterworbenen, gegenüber dem einseitigen Entlehnen der vorigen Periode.

Annibale Caracci legte sich mit Glück auf das Charakteristische wie seine Genrefiguren beweisen; doch drängte ihn die Monumentalmalerei auf eine gewisse Allgemeinheit, auf Stilisirung der Körperbildung und Gewandung hin. Ein Hauptwerk des Annibale ist die Gallerie im Pal. Farnese zu Rom, mit der Darstellung mythologischer Stoffe.

Die Caracci's haben indess kein Oelgemälde hinterlassen, welches die klare Tiefe und den festlichen Glanz eines guten Venetianers hätte. Die Schatten ihrer Bilder sind dumpf, die Fleischtöne von einem schmutzigen Braun. Die Fresken des Annibale im Pal. Farnese sind vielleicht seine besten koloristischen Leistungen. In der Eintheilung seiner Darstellung in Historien und dekorirende Bestandtheile, letztere theils steinfarbene Atlanten, theils treff-

liche sitzende Aktfiguren, theils Putten, Masken, Fruchtschnüre, bronzefarbene Medaillons u. a. zeigt er sich unter dem Einflusse der Gewölbmalerei Michelangelo's in der Sistina; aber er weiss diese Elemente mit musterhafter Freiheit zu gebrauchen. Nur durch diese Abstufungen nach Gegenständen war ein harmonisches Kolorit zu erreichen und alle besseren Maler des 17. Jahrhunderts haben hier, wie zuerst an Michelangelo selbst, die Behandlung ähnlicher Aufgaben gelernt. — In Bologna, in dem Friesse des grossen Saals des Pal. Magnani, haben die Caracci's ebenso vortrefflich dekorirende Figuren angebracht; sitzende steinfarbene Atlanten, geneckt von naturfarbenen Putten, begleitet von je zwei bronzefarbenen Nebenfiguren in halber Grösse. Die bestkolorirten Fresken des Lodovico und seiner Schule, wie man nur aus den wenigen erhaltenen Resten schliessen kann, befanden sich in der achtseitigen Halle, welche den kleinen Hof des Klosters bei S. Michele in bosco umgiebt.

Die Caracci's bewahren sich etwas Architektonisches auch in der Komposition ihrer Tafelbilder. Lodovico's Transfiguration in der Pinac. von Bologna und die Himmelfahrt Christi am Hochaltar von S. Christina zu Bologna werden erst durch dieses Element recht geniessbar. Annibale's Madonna in einer Nische, an deren Postament Johannes der Evangelist und die heilige Katharina lehnen, ist in demselben Falle. — Die beiden grossen Bilder in der Gallerie von Parma, ehemals Seitenbilder einer Assunta, von Lodov. Caracci, verdanken der symmetrischen Anordnung ihre hohe Wirkung; besonders das eine, die Grabtragung der Maria, bei welcher das Pathos von der strengen Anordnung wohlthuend gedämpft wird. Immerhin fehlt die Poesie der Grundauffassung und das Individuelle der Einzelformen, wie bei der Geburt des Johannes in der Pinac. von Bologna, oder in den Bildern des Lodovico und Agostino in S. Bartholomeo di Reno zu Bologna, Anbetung der Hirten, Beschneidung und Darstellung im Tempel.

Das Pathologische der Folgezeit, der krasse naturalistische Ausdruck des Schmerzes, ist bei den Caracci's noch ausgeschlossen, man bemerkt dies in den Bildern, welche die Madonna mit dem Leichnam Christi auf den Knieen darstellen von Lodov. im Pal. Corsini zu Rom, von Annibale im Pal. Doria zu Rom und im Museum zu Neapel. Eine Grabtragung von Annibale in der Gallerie zu Parma ist aus einer Zeit, da er schon ganz dem Correggio folgte.

Auch die Ceremonienbilder haben bereits die Caracci's in die heiligen Geschichten eingeführt. Das Deckenbild der Sakristei von Pietro zu Bologna von Lodov. Caracci stellt einen Kondolenzbesuch sämtlicher Apostel bei der trauernden Madonna vor, St. Petrus als Sprecher knieet und trocknet sich mit dem Schnupftuche die Thränen ab. In einem anderen Bilde des Lodovico stellt St. Dominicus den heiligen Franz dem heiligen Carmeliter Thomas vor,

ganz im Weltsinne aufgefasst. In einem Bilde des Lodovico in der Pinac. von Bologna bekommt St. Antonius von Padua das Christuskind gar nicht mehr auf die Arme, es wird ihm nur zum Handkusse gereicht.

Von den Assunten des Agostino und Annibale Caracci in der Pinac. zu Bologna ist die des Ersteren wieder ein bedeutendes Beispiel von der Verwirklichung des Uebersinnlichen. Das «Aufwärts» wird durch schiefes Liegen auf einer schönen Engelgruppe veranschaulicht. Lodovico giebt in seinem Glorienbilde «il paradiso» in S. Paolo zu Bologna ein vollständiges Engelconcert in der Art des Correggio und doch wesentlich von ihm verschieden, denn Correggio's Engel haben keine Zeit zum Musiciren.

Correggio's Glorien werden das unvermeidliche Vorbild für die Kuppel- und Gewölbmalereien. Die Fresken des Lodov. Caracci in dem Bogen der Chornische des Doms von Piacenza sind in dieser Art. Diese jubelnden Engel, welche Bücher halten und Blumen streuen, sind von grandiosem Leben und monumentalem Stil.

In der mythologischen Malerei schufen die Caracci's ihr Hauptwerk im Pal. Farnese und gaben damit den Ton an. Die hier gegebenen idealen Formen sind tüchtig und consequent, wenn auch ohne reine Grösse. Was sie in Bologna im Pal. Magnani und Pal. Fava von römischer Geschichte und dergleichen gemalt haben, kommt daneben kaum in Betracht. Im Pal. del Giardino zu Parma sind noch bedeutende Fresken des Lodov. Caracci.

Auch die Landschaft wurde von den Caracci's gepflegt. Annibale giebt der Landschaft und der Staffage gleichen Raum, wie in mehreren Halbrundbildern mit Geschichten der heiligen Jungfrau im Pal. Doria. Ebenda, eine kleine heilige Magdalena, eine andere im Pal. Pallavicini zu Genua. Von den übrigen Caracci's befinden sich drei Bilder aus Tasso bei Camucini in Rom. Von Agostino, eine Felslandschaft mit Badenden in Gouasch im Pal. Pitti.

Von anderen italienischen Schulen ist keine ganz von der bolognesischen Einwirkung frei geblieben. Aus der niederländischen Schule gehört Ercole Procaccini hierher; dann aus der Nachfolge der Procaccini: Giov. Batt. Crespi, genannt Cerano, dessen Sohn Daniele Crespi und Pamfilio, genannt Nuvalone aus Cremona. — Von Cerano, die Madonna del rosario in der Brera zu Mailand, in grossartig symmetrischer Anordnung.

In Ferrara malte Carlo Bonone (1569—1632) in der Weise der Caracci's, aber mit einem hohen Schönheitsgefühl, nach dem ursprünglichen Vorbilde der Schule Correggio's. Zu den frühen mit höherer Anstrengung gemalten Glorien gehört Bonone's schöne Halbkuppel in S. Maria in Vado zu Ferrara, mit anbetenden Patriarchen und Propheten. Ein eigenthümliches Glorienbild von demselben ist das Altarbild in S. Benedetto zu Ferrara. Der auferstandene

Christus wird von neun auf Wolken um ihn gruppierten benediktinischen Heiligen angebetet. Es ist eine Verklärung der *santa conversazione*. Eine Hochzeit von Cana von Bonone im Ateneo zu Ferrara ist ein grosses Genrebild, ohne Hervorhebung des Wunders.

Die florentinische Schule hat ebenfalls die Einwirkung von Bologna erfahren; obgleich sie sich von den übrigen gleichzeitigen Schulen durch überfüllte Kompositionen, buntes Kolorit, aber auch durch die Vermeidung des übertriebenen Affekts unterscheidet. — Alessandro Allori (1535—1607), der Neffe Bronzino's, bildet den Uebergang zu der neuen Richtung. Von ihm, in S. Spirito zu Florenz die Ehebrecherin, in der Sakristei ein Heiliger Kranke heilend, im Chor der Annunziata Mariä Geburt (1602), in S. Niccolo das Opfer Abrahams. — In seinem grossen Bilde des Abendmahls, in der Akademie zu Florenz, ist Aless. Allori bereits ein Naturalist, dasselbe könnte ein profanes Gastmahl darstellen. Auch das falsche Uebertragen des Ceremoniellen auf den heiligen Geschichten hat Allori in seiner Krönung Maria's, auf dem Hochaltar in agli Angeli bei den Camaldulensern in Florenz; hier küsst Maria dem Christuskinde ganz ergeben die Hand.

Bernardino Poccetti (1542—1612) ist neben Santo di Tito ein Hauptunternehmer der Lunettenfresken in den florentinischen Klosterhöfen, welche meist Stoffe aus der Heiligenlegende behandeln. So, im Chiostro von S. Marco, im ersten Hofe bei den Camaldulensern agli Angeli, im ersten Hofe bei der Annunziata nur theilweise von ihm, im Chiostro grande der hinterste Hof links ebenfalls theilweise von ihm, dann die grossen Wandfresken im Hofe der Confraternita di S. Pietro martire. Alle diese Malereien zeichnen sich weniger durch gelungene Komposition aus, sondern mehr durch das Natürliche und Affektlose und geben für die Nachfolger ein Vorbild. — Ausserdem sind Bilder von Poccetti im Saal des jetzigen Hôtel's «des îls britanniques» in Florenz und eine Assunta in S. Felicità, als Altarbild.

Jac. Ligozzi, Florentiner, hat einen Hauptantheil an den Lünetten im Chiostro von Ognisanti. Von ihm, in S. Croce in Florenz, Cap. Salviati, die Marter des heiligen Laurentius, in S. M. Novella die Erweckung eines Kindes.

Jac. (Chimenti) da Empoli (1554—1640) ist hervorragend in der Individualisirung, wenn auch nicht in der Komposition. Von ihm befinden sich Malereien im vorderen Saale des Pal. Buonarroti in Florenz. Im Querschiff von S. Domenico zu Pistoga ein S. Carlo Borromeo als Wunderthäter, umgeben von Mitgliedern des Hauses Rospigliosi, dann Malereien im Chor des Doms zu Pisa, eine Madonna mit Heiligen in S. Lucia de' Magnoli in Florenz u. a. m.

Lodovico Cardì, gen. Cigoli (1559—1613) ist der vorzüglichste Meister der florentinischen Schule dieser Zeit, als Kolorist und Zeichner gleich vortrefflich. Christi Einzug in Jerusalem, Altarbild in S. Croce in Florenz, von ihm und die heilige Dreifaltigkeit am Eingange ins linke Querschiff von S. Croce. Als Martyrienmaler stimmt er indess in den aufgekommenen Naturalismus ein, seine Marter des heiligen Stephanus in den Uffizien in Florenz lässt den Heiligen bereits mit Steinen bewerfen und mit Fusstritten misshandeln, in Gegenwart pharisäisch ruhiger Zuschauer. Auch ein Affektbild, St. Franz im Gebet, im Pal. Pitti und den Uffizien, ist von ihm und zeigt eine wenig erhabene Auffassung.

In der Schule der Caracci's bildeten sich eine Anzahl höchst talentvoller Nachfolger. Schon an den Malereien der berühmten Gallerie des Pal. Farnese in Rom, in den ersten Jahren des 17. Jahrhunderts ausgeführt, waren neben Annibale Caracci, seinem Bruder Agostino und seinem Neffen Luigi, als die besten Schüler: Domenichino, Lanfranco und Guido Reni beschäftigt. Wenn die Gallerie der Farnesina in Absicht auf ihren malerischen Schmuck die erste genannt zu werden verdient, so ist die Gallerie Farnese unbestritten die zweite im Range. Hier sind am Gewölbe mythologische Vorgänge aus Ovid und Virgil gemalt, in der Mitte der Triumph des Bacchus und der Ariadne. Die Arbeit erforderte acht Jahre und wurde vom Kardinal Odoardo Farnese mit der lächerlich geringen Summe von 500 Goldthalern bezahlt. Annibale starb bald darauf (1609), möglicherweise aus Aerger über diesen Misserfolg. Im Pal. Matteo di Giove in Rom wurde gegen 1602 eine ähnliche Arbeit, die Ausmalung der Gewölbe der Säle *al fresco*, von den Schülern der Caracci's: Albani, Lanfranco und Domenichino unternommen.

Francesco Albani (1578—1660) hat die mythologischen Fresken in einem Saale des Pal. Verospi, jetzt Torlonia, neben Pal. Chigi in Rom, gemalt. Sie sind ein bedeutender Nachklang der farnesischen Gallerie, aber zeigen auch wie diese den Mangel einer durchgreifenden Individualisirung. In der Behandlung des Mythologischen hat Albani von Domenichino gelernt (Fig. 92). Seine vier Rundbilder der Elemente im Pal. Borghese haben die koketteste Lieblichkeit der Bologneser. Hübsche Putten von ihm, am Gewölbe der Chornische in S. M. della pace zu Rom. In den Kirchenbildern des Albani findet sich das Leidenschaftliche der Schule ausgedrückt. In einem seiner schönsten Bilder, der «Verkündigung», auf dem Altar von S. Bartolommeo a Porta zu Bologna, hat der Engel Gabriel diesen Zug. — In dem Bilde der Madonna di Galliera zu Bologna giebt Albani dem Christuskinde eine Vorahnung der Passion, indem er dasselbe effektiv nach den Marterinstrumenten emporblicken lässt, mit denen die Engel einherschweben. Unterhalb der Stufen

Maria und Joseph, ganz oben Gottvater, bekümmert und gefasst. Die Empfindung geht hier schon ins ungesund Sentimentale. — In der grossen Taufe Christi in der Pinac. von Bologna sind die Engel sehr wohlerzogen und dienstfertig, in weltlicher Auffassung.

Fig. 92. Albani. Raub der Proserpina.



Guido Reni (1575—1642), ein grosser Meister der bolognesischen Schule, ist der beste Charakteristiker und der grösste Kolorist derselben. Seine Einzelfigur des S. Andrea Corsini in der Pinac. von Bologna ist in der Delikatesse der Töne unübertroffen. Guido erhält sich am selbstständigsten



Fig. 93. Guido Reni. Aurora im Pal. Rospigliosi.

und erreicht oft einen hohen Grad von Schönheit. Von seinen Fresken wird die Aurora im Casino des Pal. Rospigliosi in Rom um ihres harmonischen Kolorits willen bewundert, aber die grösste Farbenwirkung übt wohl die Glorie des S. Dominicus in der Halbkuppel der Kapelle des Heiligen zu S. Domenico in Bologna.

Die Aurora kann man als das vollkommenste Gemälde der letzten beiden Jahrhunderte bezeichnen, wenigstens ist die Gestalt der Aurora für sich von unvergleichlicher Schönheit, der Apollo und die Horen sind nicht mit dieser zu vergleichen (Fig. 93).

Das einfach Grosse im Bau der Gruppen und in der Auffassung der Einzelfiguren hat noch Guido Reni am meisten bewahrt. Seine Madonna della Pietà in der Pinac. von Bologna ist deshalb von gewaltiger Wirkung. Ebenso ist es mit der ebenda befindlichen Kreuzigung, welche durch das Architektonische der Komposition erst ihre ausnahmsweise Stellung erhält. Ein anderer Crucifixus Guido's von Bedeutung ist in der Gallerie von Modena. Seine Assunta in München, die heilige Dreieinigkeit auf dem Hochaltar von S. Trinità de' pellegrini in Rom sind hierzu weitere Beläge, selbst die Caritas in der Pinac. von Bologna. In den damals häufigen Martyrien hält Guido einzig Mass in seinem «bethlehemitischen Kindermord» in der Pinac. von Bologna. Er hat das eigentliche Abschlagen nicht dargestellt und in den Henkern den Ausdruck der bestialischen Wildheit vermieden, auch durch das Unterdrücken der Grimasse des Schreiens hat er das Grässliche zum Tragischen erhoben. Das Werk ist denn auch wohl die vollkommenste pathetische Komposition des Jahrhunderts.

Eine Eigenthümlichkeit der Zeit ist, dass der Seelenausdruck vor den erzählenden Momenten den Vorzug erhält. Einzelne Halbfiguren müssen oft zum Ausdrucke dieses gesteigerten Affekts dienen. Der Christuskopf wird jetzt gewöhnlich als Ecce homo, als der Dornengekrönte gemalt. Guido's Bild im Pal. Corsini zu Rom, seine Kreidezeichnung in der Pinac. zu Bologna, zeigen diese Auffassung des Christuskopfes; das Motiv stammt schon von Correggio, wird aber erhabener und tiefsinniger wiedergegeben. Zu den ekstatischen Figuren gehört auch sein «reuiger Petrus» im Pal. Pitti. Sein S. Michael in der Concezione zu Rom ist berühmt, steht aber doch tief unter der von Rafael geschaffenen Figur gleichen Inhalts.

Guido's Madonnenbilder sind sehr ungleich, eine vorzügliche Madonna mit dem schlafenden Christkinde im Quirinal, eine heilige Familie im Pal. Spinola zu Genua, eine seiner wichtigsten Madonnen, in der Brera zu Mailand, hat keine Spur mehr von edler Naivität. Die büssende Magdalena ist einer der von Guido oft wiederholten Stoffe. Die von ihm im Louvre befindliche

hat die Züge der Niobe und ekstatisch gen Himmel gerichtete Augen, aber der rein kirchliche Ausdruck ist verfehlt.

Zu den Visionsbildern mit Untensichten gehört Guido's Bild des Pestgelübdes in der Pinac. von Bologna, in dessen unterem Theile sieben Heilige knieen, während oben die Madonna schwebt. Eine Himmelfahrt Mariae, als Altarbild in S. Ambrogio zu Genua, in kolossalem Massstabe gemalt. Das Engelkonzert, ein Glorienbild in S. Gregorio in Rom, in einer Kapelle rechts, bringt einen heiteren naiven Eindruck hervor durch die ohne Pathos gemalten schönen jugendlichen Gestalten. In der Glorie des heiligen Dominicus, in der Halbkuppel der Kapelle des Heiligen zu Bologna, richten die Engel nur einen Blick nach oben, allein ganz grandios mit dem von Engeln gespannten schwarzen Mantel schwebt der Heilige zu Christus und Maria empor.

Von alttestamentlichen Historien hat Guido eine edle «Judith» gemalt im Pal. Adorno zu Genua, eine «Tochter des Herodes» im Pal. Corsini zu Rom kalt und pomphaft und «David besiegt den Goliath» im Louvre.

Guido Reni hatte wieder angefangen nach den Antiken zu studiren, namentlich nach den Niobiden, aber gleichzeitig konnte er sich von einer üppigen Bildung seiner weiblichen Körper nicht freihalten. Seine nach mythologischen Stoffen gemalten Bilder sind ohne eigentliches Leben. Die Nausica im Museum von Neapel ist gleichgültig; die Entführung der Helena im Pal. Spada ebenso kühl; aber ein vortreffliches Bild dieser Art, «Nymphe mit einem Helden», von ihm befindet sich in den Uffizien. Im Louvre, von Guido, ein Herkules die lernäische Schlange besiegend, grosse Aktfigur mit mächtiger Muskulatur, noch in Nachahmung des Caravaggio und mit dem röthlichen Kolorit seiner ersten Zeit, dann der Kampf des Herkules mit dem Achelous und Herkules auf dem Scheiterhaufen aus seiner frühesten Zeit.

Domenichino (eigentlich Domenico Zampieri, 1581—1641) folgt der bolognesischen Schule, aber mit grösserer Gewissenhaftigkeit in der Zeichnung und einem angeborenen Schönheitssinn. Sein Kolorit ist sehr wechselnd. Seine Fresken in S. Andrea della Valle zu Rom, die Pendentifs mit den Evangelisten, das Chorgewölbe mit den Geschichten des heiligen Andreas und die allegorischen Figuren mögen wohl sein Bestes sein. Seine Wandfresken in der Cäcilienkapelle in S. Luigi de' Francesi zu Rom, auch die Freskohistorien zu Grottaferrata in der Kapelle des heiligen Nilus sind herrliche Bilder. Seine Engel sind von Correggio inspirirt, wie man in dem grossen Bilde der Madonna mit Heiligen in der Brera zu Mailand bemerken kann.

Domenichino's «letzte Kommunion des heiligen Hieronymus», in der Gallerie des Vatikans, ist vorzüglich in dem genauen Abwiegen der Gruppen gegeneinander; so dass Bewegung und Ruhe, Ornat und freie Gewandung

gleichmässig vertheilt sind, ausserdem ist die Gestalt des Heiligen, obgleich ganz in die Pietät und Andacht der Seinigen eingebettet, doch für den Anblick ganz frei gehalten. «Die heilige Cäcilie», im Louvre, mit einer Art



Fig. 94. Domenichino. Der Apostel Johannes.

Turban bedeckt. Die Heilige singt und begleitet sich auf dem Bass, ein kleiner Engel hält vor ihr ein Notenblatt, das sie nicht betrachtet, denn sie hat die Augen gen Himmel gerichtet.

In den Martyrienbildern überschreitet Domenichino bereits das Mass

des Zulässigen, bemerkbar in seinem frühen Fresko, der Marter des heiligen Andreas, in der mittleren Kapelle bei S. Gregorio in Rom. Er malt bereits die Marterbank und bedarf jener Zuschauer, welche ihre Herkunft aus Rafael's Stanzenbildern wenig verleugnen. In seiner Marter S. Sebastian's, im Chor von S. Maria degli angeli zu Rom, lässt er sogar Reiter gegen die Zuschauer ansprengen und zersplittert damit das ganze Interesse. Seine Marterbilder in der Pinakothek zu Bologna sind roh aufgefasst. In der Marter der heiligen Agnes stimmt die Erdolchung auf dem Holzstosse schlecht zu den oben musizierenden Engelgruppen. Von Domenichino aus verbreiten sich dann diese Motive über die meisten Werke seiner Nachfolger. — Den Ausdruck überirdischen Sehns, der jetzt häufiger vorkommt, findet man in seinen Sibyllen.

In den Kuppel- und Gewölbmalereien hat Domenichino bedeutendes geleistet. Die schon erwähnten vier Evangelisten in der Kuppel von S. Andrea della Valle übertreffen an Grossartigkeit die Vorbilder in Parma. In Fig. 94 ist eins der bekanntesten Apostelbilder des Domenichino wiedergegeben. Seine allegorischen Figuren der Pendentifs von S. Carlo à catinari in Rom lassen gleichgültiger; in den Pendentifs des Tesoro im Dom zu Neapel mischte er in nicht zu rechtfertigender Weise Allegorisches, Historisches und Ueberliefertes durcheinander.

Die alttestamentlichen Historien sind das Schwächste bei Domenichino. Vier Ovale al fresco gemalt, in S. Silvestro a monte cavallo zu Rom, das Paradies im Kasino Rospigliosi, der Sündenfall im Pal. Barberini, aber alles ohne eigene Erfindung.

Dagegen hat Domenichino ein vorzügliches mythologisches Bild gemalt, die schiessenden und badenden Nymphen im Pal. Borghese zu Rom, mit herrlichen Motiven von echt idyllischem Charakter; dann die Fresken der Villa Aldobrandini bei Frascati mit grossartiger Landschaft. Die Deckenfresken im Hauptsaal des Pal. Costaguti in Rom enthalten eine unglückliche Allegorie; der Gott der Zeit hilft der Wahrheit sich zum Sonnengott zu erheben, aber die Formen sind gewissenhaft und schön gefühlt.

Domenichino hat öfter historische und romantische Motive gemalt, damals selten in der italienischen Malerei. Im Louvre befindet sich von ihm «Rinaldo und Armide». Rinaldo sitzt zu den Füßen der Zauberin und der Garten ist mit allem feenhaften Zubehör dargestellt, ebenda «Erminia bei den Hirten» und «Timocles vor Alexander geführt». Wie schon erwähnt, hat Domenichino auch schöne Landschaften gemalt, eine mit Badenden im Pal. Torigiani zu Florenz, zwei stark geschwärzte in den Uffizien, dann die Fresken im Kasino der Villa Ludovisi.

Giov. Francesco Barbieri, genannt Guercino, geboren 1590 zu Cento, stirbt 1666, war nur kurze Zeit in der Schule der Caracci's, seine Spezialität ist ein energischer Realismus. Aus seinem Realismus heben sich aber einige köstliche Gestalten von edler Bildung ab: «die Hagar» in der Brera zu Mailand, «die Vermählung der heiligen Katharina» in der Gallerie zu Modena und die «Cleopatra» im Pal. Brignole zu Genua. Guercino's Kolorit ist bisweilen venetianisch klar bis in alle Tiefen, geht aber mitunter in ein dumpfes Braun über. Gut ist die Farbe in dem grossen Bilde der heiligen Petronilla in der Gallerie des Kapitols und im «Tod der Dido» im Pal. Spada zu Rom. Ebenso zeigen seine Fresken im Kasino der Villa Ludovisi ein energisches Kolorit; im Erdgeschoss die Aurora, im Obergeschoss die Fama. Nicht minder vortrefflich sind die Propheten und Sibyllen in der Kuppel des Doms von Piacenza, nebst den Allegorien der Pendentifs.

Eine grosse Wirkung bei wenig edlen Formen zeigt sein Bild einer Madonna mit Heiligen im Pal. Brignola zu Genua. Eine Scene nach der Auferstehung, den «ungläubigen Thomas», in der Gallerie des Vatikans, hat Guercino ganz naturalistisch verwildert gemalt. In den Martyrien ist Guercino weniger roh als Domenichino, wie dies ein Hauptbild von ihm, «die Marter des heiligen Petrus», in der Gallerie von Modena, zeigt; ebenso eine Marter des heiligen Laurentius im Dom zu Ferrara, im Querschiff rechts. In den Bildern des Ausdrucks sehnstüchtiger Inbrunst und ekstatischer Andacht hat Guercino sein Kontingent in den Halbfiguren der Sibyllen gestellt. Auch an profanen Figuren kommt derselbe Ausdruck vor, wie in der «Judith» im Pal. Spada zu Rom. Von ganzen Figuren ist sein heiliger Sebastian im Pal. Pitti ein hierher gehöriges Bild. Betende Heilige in grosser Rührung, wovon der «reue Petrus» im Museum zu Neapel, sogar mit dem Schnupftuch, ein Beispiel. Die Madonna mit den beiden betenden Karthäusern in der Pinakothek zu Bologna hat den Vorzug einfacher Innigkeit und ist eines seiner lebenswürdigsten Werke. Die vollkommene Weltentsagung giebt dem Orden der Karthäuser einen eigenen Typus der feierlichen, ruhigen Andacht.

Die eigentliche Ekstasenmalerei entsteht, indem der Heilige unten der Ohnmacht nah, oben eine Glorie mit Engeln als Helfer und Zuschauer dargestellt wird. Die Legende des heiligen Franz enthält einen Moment, der die höchste ekstatische Aufregung voraussetzt und der in der Kunst oft dargestellt ist, den Empfang der Wundmale. Guercino in seinem Bilde «alle Stimate» zu Ferrara, Hauptaltar, hat es verstanden, Schmerz, Entzücken und Hingebung in Eins fliessen zu lassen, in einer früher nicht erreichten Vollendung. Auch die Wolkenwirklichkeit mit den Untersichten der Engelschaaren wird von Guercino in der Einkleidung des «Wilhelm von Aquitanien» und in seinem

«Begräbniss der heiligen Petronella» in der Gallerie des Kapitols dargestellt. Nur haben die beiden meisterlich behandelten Bilder den Uebelstand, dass die himmlische Gruppe ausser Verbindung mit der irdischen bleibt und doch derselben räumlich drückend zu nahe steht. Es ist die Vertauschung der «santa conversazione» gegen ein momentanes Geschehen.

Die Figuren aus dem alten Testamente von Guercino fallen durch den Naturalismus ihrer Darstellung mit den Profanbildern zusammen. Ahasver und Esther bei Camuccini sind gleichgültig, aber vorzüglich ist die schon genannte «Hagar» und sein «Salomo mit der Königin von Saba» im Querschiff von S. Croce in Piacenza.

Ausser den schon genannten guten mythologischen Fresken der Villa Ludovisi hat Guercino eine Anzahl Historienbilder von meist geringer Wirkung gemalt; Mutius Scaevola im Pal. Pallavicini in Genua und die schon erwähnte durch die Kraft der Farbe sich auszeichnende «Dido auf dem Scheiterhaufen».

Giov. Lanfranco (1581—1647), ein Schüler der Caracci's, macht bereits den Uebergang zu der auf den Gesamteffekt gerichteten Dekorationsmalerei des Pietro da Cortona. Lanfranco ist als eigentlicher Ekstasenmaler zugleich ein Vorläufer des Bernini, wie seine S. Margherita da Cortona im Palast Pitti zeigt. Lanfranco benutzte gelegentlich auch die Motive des Domenichino, wie an seinen Pendentifs der Kuppel von Gesù nuovo in Neapel und den in S. S. Apostoli daselbst gemalten zu bemerken ist. In S. S. Apostoli sind auch die Malereien der Decke und der «Teich von Bethesda» über dem Portal von ihm. Sonst zeichnet er sich durch ein unbekümmertes Improvisiren aus, wie an den Gewölben und Wandlunetten in S. Martino zu Neapel und in der Kuppel von S. Andrea della Valle zu Rom.

Giac. Cavedone (1577 — 1660) ist ebenfalls ein Schüler der Caracci's. Von ihm, die Anbetung der Hirten in S. Paolo in Bologna, dritte Kapelle rechts, sehr ordinär, wenn auch tüchtig gemalt. Auch in den Ekstasenbildern hat Cavedone etwas geleistet. Ein schönes Bild von ihm befindet sich in der Pinakothek von Bologna, eine Madonna auf Wolken, das Christuskind den unten knieenden Heiligen zeigend.

Alessandro Tiarini (1577—1658) gehört in dieselbe Schule. Eine Geburt Christi von ihm, in S. Salvatore zu Bologna. Das Idyllische ist ganz verschwunden und macht einem deklamatorischen Pathos Platz. Tiarini gehört zu denen, welche das Affektreiche und Bewegte nach Kräften hervorheben; seine «Belebung eines Knaben durch den heiligen Dominicus», in S. Domenico zu Bologna, enthält alle Grade der Verehrung und Anbetung. Ein gewisser vornehmer Hofton dringt bei ihm in die heiligen Geschichten ein. Auf einem Bilde

Tiarini's, «die Vermählung der heiligen Catharina», sieht man Putten als Lakaien ausserhalb der Scene wartend, der heilige Joseph schwatzt inzwischen draussen mit den drei kleinen Dienstboten, welche das Rad der heiligen Katharina, den Drachen der heiligen Margaretha und das Thürmchen der heiligen Barbara zu hüten haben.

Bei Lionello Spada (1576—1621), aus der Schule der Caracci's, hat die naturalistische Seite die Oberhand. Sein Hauptwerk, «S. Domenico, die ketzerischen Bücher verbrennend» in S. Domenico zu Bologna, zeigt ein äusserlich leidenschaftliches Thun, dessen Entwicklung in Gruppen und Farben das Beste ist, was einem entschiedenen Naturalisten gelingen mochte. Sein «Mord Abels» im Museum zu Neapel ist ganz henkermässig behandelt. Spada hat auch Genrescenen gemalt, ein grosses Bild mit Zigeunern in der Gallerie von Modena; hier und in der Gallerie von Parma das Meiste von ihm.

Bartol. Schidone von Modena († 1615), noch einer der Caraccisten, hat sich aber anfangs besonders nach Correggio gebildet. Sein heiliger Sebastian dessen Wunden von Zigeunern beschaut werden, im Museum von Neapel, ist eine prächtige Aktfigur. Mehreres von ihm in der Gallerie von Parma.

Die naturalistische Schule im engeren Sinne, gewissermassen der moderne Naturalismus, wurde von Michelangelo Amerighi da Caravaggio (1569 bis 1609) begründet. Er ist der früheste Naturalist und zugleich einer der rücksichtslosesten, welche das Idealisiren verabscheuen, bei denen das Charakteristische die Schönheit ersetzen muss. Caravaggio besitzt ein grosses Talent für den Ausdruck des Leidenschaftlichen, ist aber südlich ungenirt in der Wahl der Motive. Er hat indess Schule gemacht und seine Schüler übertreffen ihn zuweilen. Besonders ist Caravaggio einer der besten Koloristen und auch nach dieser Richtung von grossem Einflusse auf die römische und noch mehr auf die neapolitanische Malerschule; indess tritt erst die letztere seine volle geistige Nachfolge an. Er liebt das geschlossene Licht, geht aber doch nicht auf die Poesie des Helldunkels ein, sein scharfes Kellerlicht macht den absichtlichen Eindruck des Grellen und Unheimlichen. In seinen Geschichten des S. Mathäus in S. Luigi de Francesi zu Rom ist dies wegen des ungünstigen Orts nicht leicht erkennbar, wohl aber aus seinen anderen Werken.

Caravaggio giebt die heiligen Geschichten ganz so ordinär, wie die Vorgänge auf den Gassen der südlichen Städte. Sein Hauptziel bleibt immer das Leidenschaftliche des Ausdrucks, worüber er auch die Komposition vernachlässigt, wie in seiner «Grablegung» in der Gallerie des Vatikans, einem der wichtigsten und gründlichsten Bilder dieser Richtung zu bemerken. In seiner «Bekehrung des Paulus», in einer Kapelle von S. M. del popolo in Rom, lässt er in roher Weise das Pferd fast das ganze Bild ausfüllen. Auch

die Erziehung der heiligen Jungfrau durch die heilige Anna, im Palast Spada zu Rom, ist ganz gewöhnlich und sogar hässlich dargestellt, der biblische Vorgang wird mit barocken Zuthaten gegeben. Sein Bild im Palast Doria zu Rom, «die Madonna mit dem Christkinde schlummernd», ist trotz des Violine spielenden Engels und des ein Notenblatt haltenden heiligen Josephs dennoch wieder einmal von wahrhaft erquickendem idyllischen Inhalt. Sein «Tod der heiligen Jungfrau», im Louvre, giebt ein grossartiges Bild von dramatischer und tiefer Wirkung; dagegen ist «die Entwöhnung des Christkinds» im Palast Corsini von derbster Auffassung und seine «Auferweckung des Lazarus», im Palast Brignole zu Genua, kann als eine bedeutende, wenn auch gemein naturalistische Leistung gelten.

Caravaggio's «Medusa», in den Uffizien, im Moment der Enthauptung dargestellt, gehört schon in die Klasse der übertreibenden Marterbilder, aber er giebt selbst das Grässliche ohne tieferen Ausdruck. Bei seinem «Begräbniss des heiligen Stephanus», bei Camuccini in Rom, sucht er durch naturwahre Darstellung des unterlaufenen Bluts Grauen zu erregen, ebenso in seiner anfangs erwähnten Marter des heiligen Mathäus in einer Kapelle von S. Luigi in Rom. — Seine «heilige Familie» im Palast Borghese überträgt den einfachen Vorgang derb naturalistisch in die damals beliebte Zigeunerwelt.

In der Genremalerei ist Caravaggio der Schöpfer einer neuen Gattung, welche dann bei den Naturalisten seiner Schule die grösste Pflege findet. Er selbst malt mit Vorliebe lebensgrosse Halbfigurenbilder mit unheimlich witzigem oder schrecklich dramatischem Inhalt, auf schlichtem dunkeln Grunde. Weltbekannt sind seine «Spieler» im Palast Sciarra in Rom, seine «Wahrsagerin» in der Gallerie des Kapitols und seine «beiden Trinker» in der Gallerie von Modena. Das Porträt Alot de Vignacourt's, des Grossmeisters des Maltheserordens im Louvre; ebenda sein «Concert», sind Bilder von energischer Wahrheit und eigenthümlicher Macht.

Von der florentinischen Schule sind noch die Zeitgenossen der Vorigen nachzutragen, welche der älteren Richtung entstammen, aber bereits eine stärkere Einwirkung der bolognesischen Malerschule erfahren haben. — Ant. Biliverti, ein Schüler des Cigoli, malt die grosse Vermählung der heiligen Katharina sammt Seitenbildern im Chor der Annunziata. In seinen alttestamentarischen Geschichten, der Susanna im Palast Barberini zu Rom, dem Joseph mit der Frau des Potiphar in den Uffizien ist Biliverti schon ganz verweltlicht. — Andere Schüler des Cigoli, wie Domenico Chresti genannt Pasignano, Gregorio Pagani u. a. sind in mehreren Gallerien zu finden. — Von Francesco Currado (1570—1661) befindet sich das Hauptwerk, die Madonna mit Engeln und Heiligen, im Chor von S. Frediano und Franz Xaver's Predigt in Indien

von demselben in S. Giovanino. — Von Christoforo Allori (1577 — 1621) ist besonders seine berühmte Judith im Palast Pitti zu bemerken. Diese Judith des Allori ist eins der alttestamentlichen Bilder dieser Zeit, welche von der Bibel nur den Vorwand nehmen. Es ist eine Buhlerin mit schwimmenden Augen, schwellenden Lippen und einem bestimmten Fett zur Darstellung gekommen, zu deren Erscheinung der prächtige Aufputz besonders gut stimmt. Eine büssende Magdalena von Allori im Palast Pitti gehört zu den affektvollsten Andachtsbildern. — Matteo Roselli (1578—1650) hat die Fresken in der ersten Kapelle rechts in der Annunziata in Florenz gemalt und einen Theil der Lünetten im Chiostro. Seine gefälligsten Bilder sind im Palast Pitti. — Der Schüler Roselli's, Francesco Furini, bringt mit seiner raffiniert weichen Modellirung des Nackten ein neues Element in die Schule. Er malt besonders seine weiblichen Aktfiguren in dieser Art. Von ihm im Palast Pitti, die Schöpfung der Eva, im Palast Capponi, David und Abigail, im Palast Corsini, Aktfiguren und Mythologisches. — Giovanni Manozzi da San Giovanni (1590—1636) erfährt die Einwirkung der bolognesischen Schule, besonders des Guercino, seines Altersgenossen, und lässt durch sein reiches Kolorit und durch seine blühende Phantasie, welche sein entschlossenes, frisches Improvisiren begünstigt, den Mangel einer höheren Auffassung fast vergessen. Von ihm, die Allegorien im grossen unteren Saale des Palast Pitti, die Versuchung Christi im Refektorium der Badia bei Fiesole, die Geschichte des heiligen Andreas in einer Kapelle von S. Croce, die Malereien der Kuppel von Ognisanti und ein Theil der Lünetten des Chiostro. Ebenfalls von ihm, die Freskofigur einer Caritas im Gange des linken Hofes bei S. Maria la nuova; dann in Rom die Halbkuppel von S. S. Quattro. Seine erwähnten Allegorien im Saal des Palast Pitti sind absurd im Gedankeninhalt, aber doch mit Liebe, Schönheitssinn und Farbenglanz ausgeführt. Auch in der Genremalerei hat sich Giovanni versucht; ein derartiges Bild von ihm im Palast Pitti.

Die Schule von Siena vertritt in dieser Zeit Rutilio Manetti (1572—1693), welcher dem Guercino am meisten nahe kommt. Seine «Ruhe auf der Flucht nach Aegypten», über dem Hochaltar von S. Pietro in Castel vecchio zu Siena, bleibt hinter keiner der damaligen Leistungen zurück. Allerdings hat er auch das übertrieben äusserlich Ceremonielle der Späteren, seine Ruhe auf der Flucht wird zu einer grossen Engelkur im Walde.

Die Schule Caravaggio's findet eine Anzahl Vertreter, bei denen sämmtlich die gemein und energisch aufgedrückte Leidenschaft den Grundton des Schaffens bildet. Die Franzosen Moyse Valentin und Simon Vouet und als Nachfolger des Valentin, der Venetianer Carlo Sarazeni gehören zu diesen. — Simon Vouet's Werke sind bei der französischen Malerei erwähnt. — Moyse Valentin

(1600 — 1632), hat ein sehr farbiges Kolorit. Von ihm, «Joseph als Traumdeuter», im Palast Borghese, die Enthauptung des Täufers im Palast Sciarra, eine Judith im Palast Manfrin zu Venedig. Indess folgt Valentin in den Marterbildern dem Caravaggio nicht, in der Wiedergabe des Grässlichen. In der erwähnten Enthauptung des Täufers tritt ein physiognomisches Interesse dafür ein. — Carlo Sarazeni malt die Juno, wie sie mit den Fingern dem enthaupteten Argus die Augen ausgräbt, um sie auf ihren Pfau zu übertragen. Das gemein naturalistische Bild befindet sich im Palast Doria in Rom. Von demselben die Geschichten des heiligen Bruno in der Anima zu Rom und der Tod der Maria in S. M. della Scala.

In Genua entwickelt sich keine eigene Schule, die Maler unterliegen hier fremden Einflüssen und je nachdem wechselt auch der Stil. — Giov. Batt. Paggi (1554—1627) hat die Manier der gleichzeitigen Florentiner. Von ihm, eine Anbetung der Hirten in S. Pietro in Banchi und eine Verkündigung im Dom. — Nur der jung verstorbene Pellegro Piola (1607—1630) hat einen eigenthümlichen, schönen Naturalismus entwickelt. Eine seiner Madonnen gehört zu den besten und liebenswürdigsten der Naturalisten. Bilder von ihm, im Pal. Brignole und ein Puttenfries im Pal. Adorno zu Genua.

d) Dekoration.

Der beginnende Barockstil hatte sich noch mit einfacher kassettenartiger Ornamentirung seiner Tonnengewölbe begnügt; doch bald riss die Deckenmalerei alles mit sich fort und die Stuckatur musste sich auf die Einrahmung der Gemälde beschränken. Allerdings entfaltet sich an diesen Rahmungen oft ein grosser Reichthum und dieselben sind dann besser als die Bilder. In den Kirchen Neapels sind um 1600 die Gewölbe meist in eine Anzahl Kassetten getheilt, welche mit historischen und allegorischen Bildern gefüllt sind, wie im Gesù nuovo. Vasari's Decke, im grossen Saale des Pal. vecchio in Florenz, bietet früher etwas Aehnliches. Dann schafft sich die Barockkunst bequemere grosse Cartouschen von geschwungenen Umrissen und füllt dieselben mit Bildern, wie in der Annunziata zu Genua. Auch jetzt noch suchten die Künstler dem grossen, in der Sistina gegebenen Vorbilde, die wundersame Abstufung von tragenden, füllenden und krönenden Figuren, von ruhigen Existenzbildern und bewegten Szenen abzugewinnen, wie es Domenichino im Chor von S. Andrea della Valle, Annib. Caracci in der Gallerie Farnese versuchten. Im Ganzen schlägt aber Correggio's verführerisches Beispiel siegreich durch, man gewöhnt sich, die Kuppeln mit jenen ganz in Untersicht gegebenen Glorien, Empyreen und Himmelfahrten anzufüllen.

In Florenz vertritt Bernardo Barbatelli, genannt Poccetti oder dell' Facciate, die malerische Dekoration in hervorragender Weise. Seine Arbeiten sind vielleicht die wichtigsten der eigentlichen Barockleistungen auf diesem Felde, reich an den schönsten Einzelmotiven. Die Deckenarabesken im ersten Gange der Uffizien sind mit viel Geist komponirt, ebenso die Perlmutter-Inkrustationen der Tribuna daselbst, um 1581. Von Poccetti ist das mittlere Gewölbfeld, in der Vorhalle der Innocenti, ganz vortrefflich in der Anordnung, dann die Deckenfresken in der Sakraments- und St. Antoniuskapelle zu St. Marco, schliesslich die Halle des Seitenhofs links im Pal. Pitti. Seine Malereien sind bisweilen mit Stuckatur gemischt.

In Ferrara in S. Paolo und anderen Orten finden sich mehrfach malerische Dekorationen im Barockstil.

In der früher blühenden Façadenmalerei, die erst in den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts mit dem Eintreten der berninischen Stilrichtung ganz verschwindet, leistet Poccetti in Florenz noch das Beste, aber mehr in der Manier der Sgraffiti. Der beginnende Barockstil brachte dann phantastische Figuren, selbst historische Kompositionen in die Façaden. — Die genuesische Façadenmalerei fällt mehr in die frühere Zeit, nach dem Vorgange des Perin del Vaga. Hier sind es hauptsächlich grosse heroische und allegorische Figuren, selbst Historien, welche in gemalter, architektonischer Einfassung vorkommen, wie an Pal. Imperiali um 1560, mit seinen theils bronze- theils naturfarbenen Aussenmalereien. — Verona, ebenfalls schon in früher Zeit durch Façadenmalereien ausgezeichnet, hat in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts kolorirte Fresken kirchlichen Inhalts, der späteren Venetianer, aufzuweisen. Um die Mitte des Jahrhunderts kommt der mythologische Inhalt in Aufnahme, zugleich die einfarbige Ausführung, aber nach den Stockwerken in Tönen wechselnd. Die Bemalung des Pal. Murari della Corte von Brusasorci ist besonders zu nennen. Hier enthält die Strassenseite in mehrfarbigen, die Flussseite in einfarbigen Bildern und Friesen eine ganze Mythologie. Mit dem Ende des 16. Jahrhunderts stirbt auch hier die Gattung aus. — Ein sehr anmuthiges spätes Beispiel der florentinischen Façadenmalerei ist der zweifarbige Fries mit Genien im kleinen Hofe der Camaldulenser, noch 1621 ausgeführt.

In Rom herrscht die Stuckdekoration vor; die gemalte Arabeske hat hier nicht einmal eine Nachblüthe aufzuweisen. Der in Rom mächtigere Barockstil verdrängte hier zuerst die ihm nicht gemässe Gattung. Maderna, dem man eine besondere Vorliebe für den Stuck vorwarf, führte hier das zweifarbig stuckirte Gewölbe der Vorhalle von St. Peter aus. — Die Wanddekoration der Gallerie im Pal. Farnese erfolgte durch vergoldete Stucko's; das System bilden korinthische Pilaster durch Nischen mit antiken Statuen

getrennt. Eine dekorative Skulptur, noch etwas in der älteren Art, übt die neapolitanische Schule an den Altären und Grabmälern; bemerkenswerth sind die Arbeiten von Cosimo Fansaga. — Giovanni da Bologna, der grosse Bildhauer, ist auch im dekorativen Genre einer der ersten, der humoristisch zu sein versteht, wie seine wasserspeienden Ungeheuer am Bassin um die Insel des Boboligartens in Florenz und der kleine bronzene Teufel als Fackelhalter an einer Ecke zwischen Pal. Strozzi und dem Mercato vecchio beweisen. Sein Schüler Pietro Tacca schuf im Fratzestil die vortrefflichen bronzenen Brunnenfiguren auf Piazza dell' Annunziata zu Florenz. In demselben Stile sind die sogenannten Harpyjen am Portal von Pal. Fenzi in Florenz (vergleiche Fig. 90). Auch die Fontäne über dem Hofe des Pal. Pitti von Susini gehört hierher. Tüchtige barocke Wappeneinfassungen sind aus dieser Zeit in Florenz sehr viele vorhanden. Die Kunststecher tragen dazu bei, den Cartouschenstil im Sinne des Barocks umzubilden. Alles bekommt einen grösseren Massstab und lebhaftere, sogar leidenschaftliche Bewegung, die Cartousche selbst wird weicher modellirt und unterscheidet sich wesentlich von dem holzartigen, trockenen Schnitt der früher üblichen. Schon Federigo Zuccaro, geboren 1536 († 1602), zeichnet eine Cartousche von besonderer



Fig. 95. Federigo Zuccaro. Cartousche.

Schönheit in den weichen Umrissen der Barockzeit und mit einem innigeren Hineinarbeiten des Figürlichen in das Ornamentale (Fig. 95). Antonio Tempesta, geboren in Florenz 1555 († 1630), bringt Affekt und leidenschaftliche Bewegung in seine Ornamentkompositionen. Agostino Caracci, Maler und Kunststecher, geboren zu Bologna 1557 († 1602), arbeitet in demselben Sinne und ist berühmt wegen seines «flammenden» Akanthus. Polifilo Zancarli oder Giancarli, in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, bildet ein schweres massiges Rankenwerk, mit Figürlichem von ebenso schwerer Bildung untermischt, ähnlich der in den Niederlanden «Stil Rubens» genannten Ornamentierungsmanier. Bernardus Castellus arbeitet in der ersten Zeit des 17. Jahrhunderts in Rom. Seine Cartouschen von guter Erfindung zeichnen sich ebenfalls durch Weichheit der Konturen aus.

e) Kunstgewerbe.

Die malerische Innendekoration der St. Peterskirche in Rom gab die Veranlassung, um auf die Ausführung von Mosaiken zurückzukommen. Man bemerkte, dass die in der Kirche in Oel und Fresko ausgeführten Gemälde von der Feuchtigkeit litten, und so fasste der Papst den Entschluss, diese Bilder durch Kopien in Mosaik ersetzen zu lassen. Unter Gregor XIII. sind die Mosaikbilder der Kuppel, Geschichten der heiligen Jungfrau, vollendet. In den Bogenzwickeln sind Kirchenväter nach Muziano und in den Lünetten die Verkündigung und Propheten nach Nicolo da Pesaro dargestellt. Am Anfange des 17. Jahrhunderts wurden die Mosaikbilder der grossen Kuppel von St. Peter in Angriff genommen. Sie geben den Heiland, die heilige Jungfrau, die Apostel, Heilige und Engel und einen Gottvater in der Laterne der Kuppel; sämmtlich nach Kartons des Arpino von Paolo Rosetti und Francesco Zucchi ausgeführt. Fast um dieselbe Zeit vollendet, die Mosaikbilder der Pendentifs der Kuppel, die Evangelisten nach Kartons des Giovanni de Vecchi und des Cesare Nebbia darstellend, von Giov. Batt. Calandra ausgeführt. Ueber der Porta Santa im rechten Seitenschiff, ein heiliger Petrus in halber Figur, in Mosaik nach Arpino. Die Mosaiken der ersten Kuppel des rechten Seitenschiffs, nach Ciro Ferri und Pietro da Cortona; die der Kuppel der Kapelle des heiligen Sebastian, nach Cortona und Guido Ubaldo Abbadini; die der Kuppel vor der Kapelle des heiligen Sakraments, nach Cortona und Rafaele Vanni ausgeführt.

In Florenz kam die Mosaiktechnik in harten Steinen, «Pietre dure», erst im 17. Jahrhundert in Uebung und setzte sich im 18. Jahrhundert fort. Das beste dieser Art sind einzelne Tischplatten mit schwarzem Grunde. Immerhin ist das künstlerische Verdienst, im Verhältniss zur Kostspieligkeit der Arbeit, gering. In derselben Technik, die Reliefverzierungen in der Madonnenkapelle der Annunziata und die Wappen im grossen Kuppelanbau von S. Lorenzo in Florenz. In Pisa, das Chorgeländer des Doms in derselben Art verziert, Arbeiten in der Certosa bei Pavia, die Altäre u. a. m.

Die Prunkgefässe werden nicht mehr mit der Feinheit und dem Schönheitssinn eines Benvenuto Cellini gebildet. Mitunter tritt eine sinnlose Liebhaberei für das kostbare, ohne Rücksicht auf die Form auf. Beispiele dieser Art sind die Apostelstatuetten von kostbaren Steinen und das Exvotorelief Cosimo's II. in den Uffizien.

Von den Marmorarbeiten dieser Zeit ist der Hauptaltar von St. Peter, unter Clemens VIII. um 1594 errichtet, bemerkenswerth. Seine obere Platte

besteht aus einem einzigen Stück Marmor von bedeutender Ausdehnung und umschliesst den ältesten von dem heiligen Sylvester geweihten Hauptaltar. Die Confessio der St. Peterskirche unter Paul V. (1605) ist durch Carlo Maderna angelegt. Vor derselben, ein vertiefter Platz, zu dem eine doppelte Treppe von weissen Marmorstufen herabführt. Die Vertiefung ist oben von einem Geländer in buntem Marmor umgeben. Wände, sowie Fussboden, sind mit kostbaren Steinarten ausgelegt. Auf dem Geländer befinden sich neun und achtzig immer brennende Lampen, welche in Füllhörnern von vergoldetem Metall stehen.

Von den Holzarbeiten zeigt das Stuhlwerk in der Hauptkirche der Certosa zu Florenz und die vom Jahre 1590 datirende Thür daselbst erst die Anfänge des Barockstils. Dagegen sind Beichtstühle und Thüren in S. Michele in Florenz tüchtig und ernstgemeint in diesem Sinne ausgeführt. Der Orgel-letner links, im Dome zu Lucca von 1615, ist eine gute Barockarbeit des Sante Landucci. In Venedig werden mit dem Beginne der Barockzeit die Intarsien durch reiche geschnittene Historien- und Brustbilder an dem Stuhlwerk und Getäfel der Kirchen ersetzt. So, das Stuhlwerk im Chor von S. Giorgio maggiore, das Wandgetäfel in der Kapelle del rosario im Seitenschiff von S. Giovanni a Paolo und im Chor der Carmine, dann das Wandgetäfel in den oberen Sälen der Scuola di S. Rocco u. a. O. Ueberall zeigt sich grosser Luxus und oft geschickte Behandlung des Figürlichen, mit untergeordneter Durchführung des Dekorativen verbunden.

f) Kunstliteratur.

Die römische Antike findet fortwährend neue Bearbeiter. Dupérac (St.), *I vestigi dell' antichità di Roma etc.* 1621. Mit 40 Kupfern. — Derselbe, *Antiquarium statuarum urbis Romae.* Roma 1623. Mit 96 Kupfern. — Giambattista Mutiano, *Il primo Libro, di fogliami antiqui con la regola delle foglie Maestre per imparar à spicigar detti fogliami.* Brescia 1571. — Antonelli, C., *Manuale di vari ornamenti tratti delle fabbriche e frammenti antichi.* Rom 1581. Mit Kupfern. — Vincenzo Scamozzi, *Discorsi sopra l'Antichità di Roma.* Venetia 1582. Mit 40 Ansichten römischer Ruinen, gestochen von Pittoni. Folio. — Die Werke der Theoretiker der vorigen Epoche erscheinen erst jetzt, oder werden neu aufgelegt. Andrea Palladio, *I quattro libri dell' Architettura.* Venetia 1575. In Folio. Mit Figuren. — Rusconi (G. Ant.), *Dell' Architettura lib. X. da Venez.* 1593, in Folio. — Serlio (Seb.), *Tutte le Opere d'Architettura.* Venet. 1584. In Quarto. — Barca (Ant.), *Avertimenti a regole circa l'architettura civile, sculptura, pittura etc.* Mailand 1620. Mit Kupfern. — G. P. Lo-

mazzo, Trattato dell' arte della pittura, scoltura et architettura. Milano 1584. — Das Geschichtliche der älteren christlichen Epochen findet Beachtung. Severano, J., Memorie sagre delle sette chiese di Roma. Rom 1630. 8°. Mit Kupfern. — Sansovino, Venezia, città nobilissima e singolare, descritta già in XIV libri, e hora con molta diligenza etc., amendata e ampliata da Giov. Stringa, Venezia 1604, in 4°. — Van Aells, N., Les sept églises privilégiées de Rome. Rom 1589. — Costaguti (Giambattista), L'Architettura di S. Pietro in Vaticano, opera di Bramante Lazari, Michel Ange Buonarrotti, Carlo Maderno ed altri. Roma 1584. Ein neues theoretisches Werk dieser Zeit liefert Scamozzi. Idea dell' Architettura universale. Venezia 1615. 2 Bände in Folio. Mit Karten. — Die zahlreichsten Werke sind die Ornamentwerke der Kunststecher. Vasa a Polydoro Caravagino Pictore invent. Cherubinus Albertus incidit. atq. edidit Romae 1582. — Federigo Zuccaro, Recueil de divers Cartels à la manière antique, Firens sc. et ex. Bernardo Barbatelli, genannt Poccetti, Grottesken. — Domenichino Zenoi, Imagines quorundam Principium et illustrum vivorum etc. Venetia 1568. — Remigio Cantà Gallina, Scènes d'un Opéra et les Représentations des entrées avec des vaisseaux pour la fête donnée sur l'Arno, à l'occasion des noces du prince de Toscane, d'après les dessins de Guilio Parigi en 1595. — Antonio Tempesta, Exemplare del disegno-pasto in luce nouamente da Giovanni Orlando Romano a Pasquino. 1609. — Annibale Caracci, Galerie du Palais Farnese a Rome. 1641. — Andrea Maliolus, Ornamentstiche mit Seefabelthieren und Figuren. Romae 1608. — Giambattista Montano, Diversi ornamenti capriciosi per depositi o altari utilissimi a virtuosi etc. Rom 1625. — Derselbe, Tabernacoli diversi etc. Rom 1628. — Giovanni Maggi, Fontane diversi che si vedano nel' alma Città di Roma et altre parte de l'Italia. Rome 1618. — Giov. Batt. Bracelli, Bizarrie di varie figure 1624. — Zancarli, Designi varii di etc. — G. Rossi, Nuova raccolta di fontane che se vedano nel alma città di Roma, Tivoli e Frascati. Roma 1618. Mit Kupfern. Folio.

2. Der nordische Barockstil in Frankreich, unter Henri IV. beginnend, herrschend unter Louis XIII. und in der Zeit der Regentschaft der Anna d'Autriche verschwindend, (1580—1630).

Der Uebergang aus der Spätrenaissance zum Barock macht sich in Frankreich, ebenso wie in Italien, in den achtziger Jahren des 16. Jahrhunderts bemerkbar, am Ende der Regierung Henri's III. Hier wie dort bedeutet diese

Umwandlung die beginnende Herrschaft des malerischen Prinzips, aber das französische Barock wird erst aus zweiter Hand durch das Eindringen italienischer Formen ausgebildet. Die italienische barocke Auffassung der Bauglieder, die übermäßige, auf Säulen und Pfeiler ausgedehnte Rustika, die vervielfachten Stützen, die hieraus folgende Verkröpfung der Gesimse und Sockel, das Durchschneiden und Volutiren der Giebel, das gesammte Hinarbeiten auf eine stärkere Schattenwirkung durch ein mächtig vortretendes Relief, dann die weicher modellirten und auch in die Aussenarchitektur übergehenden Cartouschenformen; alle diese Elemente verbinden sich mit den national-französischen, aus dem Mittelalter überkommenen Gesamtdispositionen und bringen die eigenthümliche Form «des nordischen Barocks» zur Erscheinung.

Allerdings war Frankreich in der vorigen Periode stärker von der Klassik durchdrungen worden, als die übrigen nordeuropäischen Länder und es ist deshalb der gothische Einfluss hier keineswegs so massgebend, wie etwa in Deutschland und in den Niederlanden. Unter Henri IV. und seiner, den italienischen Einfluss verkörpernden Gemahlin, Maria de' Medicis, tritt auch in Frankreich der Barockstil in stärker italienischer Färbung auf, als anderwärts. Die Hauptkünstler dieser Zeit, der Architekt Ducerceau und der Maler Fréminet, hatten sich ganz in diesem Sinne gebildet. Der durch die Jesuitenbauten gleichzeitig geübte Einfluss ist nur ein in derselben Richtung mitwirkender, aber keineswegs von entscheidender Bedeutung für den allgemein zur Geltung kommenden Kunststil. Weit mehr macht sich eine Verbindung der Barockformen mit den früheren eigenthümlich-französischen Erfindungen der Delorme und Lescot geltend. Die echte Art des nordischen Barockstils, dieser phantastischen Kombination gothisch gedachter Hauptformen mit einem barock-klassischen Detail kommt erst unter Louis XIII. zur Herrschaft, und bezeichnet den niederländischen Einfluss, speziell die Uebertragung der schweren und reichen Manier der Flamänder auf die französische Kunst. In der Architektur tritt diese niederländische Stilisirung öfter in einer malerischen Ziegelhaustein-Bauweise zu Tage, bei welcher das Ziegelmateriel nicht eine gleichgültige Flächenfüllung bildet, sondern ein mit bewuster Absicht auf koloristische Wirkung verwendetes Kunstmittel. Zur Zeit der Regentschaft der Anne d'Autriche, unter dem Einflusse Mazarin's, sogar schon etwas früher unter Richelieu, verschwindet diese Form des französischen Barocks und macht einem beabsichtigten Zurtückgehen auf das Römisch-Klassische Platz, welches endlich alle Spuren gothischen Wesens verdrängt.

In Rücksicht auf das Vorkommen glänzender, berühmter Künstlernamen kann sich die erste Barockperiode nicht mit der vorigen Zeit messen, weder in der Architektur, noch in der Skulptur und Malerei. Der berühmteste französische

Bildhauer dieser Zeit, Jean de Douay (genannt da Bologna), lebt und arbeitet in Italien, ebenso sein Schüler Pierre Francheville von Cambray (genannt Francavilla). Die französischen Nachfolger der Vorigen, Biard, Barthélemy und Prieur sind von keiner grossen Bedeutung. Die Guillaing, Sarrazin und die beiden Augier's sind besser, aber sie schleppen sich in der alten Manier fort und erst die Nachfolge Bernini's bringt später in die französische Skulptur ein neues Leben. In der Malerei folgt nach dem Tode Fréminet's eine Zeit gänzlicher Dürre und Maria de' Medicis musste einen Fremden, den Niederländer Rubens, berufen, um ihre berühmte Gallerie zu malen. Erst eine neue Generation von Malern, Valentin, Vouet und andere schöpfen wieder in Italien, im Anschluss an den dort aufkommenden Naturalismus, den Antrieb zu einer neuen lebenskräftigen Kunstweise.

a) Architektur.

Die reiche Bauthätigkeit der vorigen Periode hatte eine Reihe grosser Anfänge hinterlassen und König Henri IV. beschäftigte sich zunächst mit der Weiterführung dieser unvollendeten Bauten. Die Fortsetzung der Tuilerien, des Louvre, der Schlösser von Fontainebleau und St. Germain wurden gleichzeitig in Angriff genommen. Ein neues, auf den Antrieb des Ministers Sully unternommenes Werk war die Anlage der «Place de France», später «Place Royal» genannt, an der Stelle des ehemaligen, auf Befehl der Katharina de' Medicis abgebrochenen Hôtel des Tournelles. An der Vollendung dieses Planes wurde Henri IV. durch den Tod verhindert.

Einer der bedeutendsten Architekten unter Henri IV. ist Jaques Androuet Ducerceau, gegen 1515 oder 1520 geboren, stirbt vermuthlich 1585 zu Orleans, Turin oder Genf, wenigstens verschwindet seit 1584 seine Spur. Ducerceau kommt erst spät zum Bauen, lange vorher beschäftigt ihn die Arbeit des Kunststechers. Sein Hauptwerk «Les plus excellents Bastiments de France» ist zwar der Königin Katharina de' Medicis zugeeignet, aber es scheint, als ob er unter Henri II. niemals einen Bau von Bedeutung erhalten habe. Um 1545 kam Ducerceau nach Italien, kehrte 1548 nach Orleans zurück und begründete daselbst ein Atelier für den Kupferstich. Zunächst bis 1551 sticht er seine italienischen Studienblätter, Grottesken und Gebäude; dann bis 1572 erscheinen seine Bücher über römische Architektur; erst seit 1576 beschäftigt ihn die Aufnahme und Herausgabe der französischen Bauwerke.

Unter Heinrich IV. wurde Ducerceau mit dem Weiterbau der Tuilerien beauftragt. — Es hatte bisher noch Niemand in diesem Schlosse der Katharina de' Medicis gewohnt, und diese Eigenthümlichkeit sollte dem Bau noch

lange anhaften. Katharina de' Medici behielt ihre Wohnung im Louvre, ebenso Henri IV., Maria de' Medici, seine Wittwe, wohnte im Luxembourg, Louis XIII. blieb ebenfalls im Louvre und Anne d'Autriche bezog das Palais Royal. Erst Louis XIV. nahm mit seiner Grossjährigkeit die Arbeit an den verlassenen Tuileries wieder auf, gab hier die berühmten mythologischen Feste, siedelte aber bald nach Versailles über.

Der Weiterbau der Tuileries, unter Henri IV., war eine der umfanglichsten Bauunternehmungen zur Zeit des beginnenden Barockstils. Nach dem Originalplane Philibert de l'Orme's sollte ein grosses Viereck um

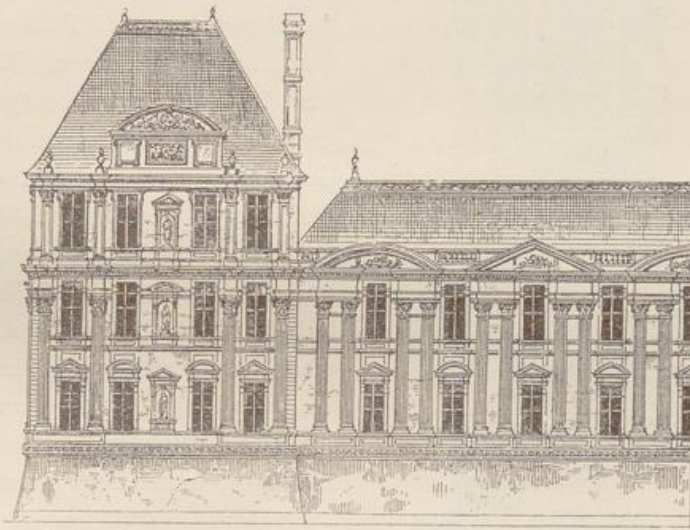


Fig. 96. Ducerceau. Tuileries, Pavillon der Flora (n. Mariette).

einen quadratischen Mittelhof entstehen, mit zwei kleineren durch Gallerien getheilten Höfen an jeder Seite, diese Gallerien sollten wieder elliptische Höfe einschliessen (Qu. Ducerceau, *Les plus excellents etc.*). Vermuthlich sollte das Ganze nur ein Stockwerk hoch werden, mit einer Attika und grossen Dachfenstern, aber bis jetzt war nur die Gartenfront vollendet und andere Theile kaum in den Fundamenten angefangen. Ducerceau erbaute nun, mit Beseitigung des alten Plans, zwei Pavillons in der Längenaxe des vorhandenen Baues. Diese Pavillons, der «Flora» und Pavillon «Marsan» genannt, haben eine grosse, durch zwei Geschosse gehende korinthische Pilasterordnung erhalten (Fig. 96). Die unteren und oberen Fenster sind zusammengezogen, die unteren mit geraden und gebogenen Giebeln abwechselnd überdeckt und die oberen schneiden durch das Gebälk. Ein drittes Geschoss mit Rahmpilastern ist durch ein sehr schwaches Hauptgesims abgeschlossen, und ein steiles Dach

mit einschneidenden Dachaufsätzen, welche mit Rundgiebeln bekrönt sind, erhebt sich über dem Ganzen. (Qu. Mariette etc.) — Die hohen Pavillons machten die geringe Höhe der Façade de Lorme's noch augenscheinlicher und es war deshalb gerechtfertigt, dass Ludwig XIV. später die ganze Façade auf drei Stockwerke bringen liess und den Mittelbau entsprechend erhöhte. — Von de Lorme's Bauwerk ist demnach wenig mehr übrig geblieben, als das wiederverwendete Motiv seiner Attika.

Im Anschluss an die erwähnten Pavillons und an eine bereits unter Charles IX. vom Louvre aus an der Seinesseite begonnenen Gallerie, liess



Fig. 97. Metezeau. Gallerie am Louvre.

Henri IV. eine grosse Gallerie zur Verbindung der Tuilerien mit dem Louvre errichten. Wie in dem anschliessenden Pavillon gehen hier grosse korinthische Pilaster durch beide Geschosse, rein dekorativ, ohne jede Beziehungen zum Innern. Die beiden Fensterreihen sind zusammengezogen und die obere schneidet wieder durch das Gebälk. Zwei Paar gekuppelte Pilaster sind jedesmal zusammengefasst und abwechselnd mit grossen runden oder graden Giebeln überdeckt; darüber erhebt sich, hinter einer Balustrade, das steile Dach. (Vergl. Fig. 96). Die durch zwei Geschosse gehende Ordnung und die gewaltsam gesteigerte Grösse der Gliederung ist ein Merkmal des beginnenden Barockstils; die Architekten waren in diesem Falle Ducerceau und Dupérac

(Qu. Mariette etc.). — Die andere Hälfte der Gallerie vom Louvre herkommend, welche bereits unter Charles IX. begonnen war und nur einen niedrigen, mit einer Terrasse abgeschlossenen Bau vorstellte, wurde unter Heinrich IV. durch den Architekten Metezeau beendet. Es bedurfte einer grossen Geschicklichkeit, um die Monotonie dieser langen Façade, welche nur einmal durch ein vier-säuliges Portal mit einem Balkon darüber unterbrochen war, zu beleben. Die vermikulirten Schichten des Erdgeschosses, die elegante Anordnung der Pilaster, welche die Fenster der oberen Etage einschliessen, dann die Nischen mit Figuren dazwischen und der Wechsel der runden und graden Giebel der Fensterbekrönungen sind die Mittel gewesen, deren sich der Architekt bedient hat, um

eine grössere Lebendigkeit zu erreichen (Fig. 97). Ganz ist dies dem Metezeau nicht gelungen, es bleibt ein Rest von trockener Pedanterie; aber immerhin gehört das Gebäude zu den besten dieser Zeit, besonders, was die elegant und fein durchgeführten Dekorationen anbelangt. — Henri IV. liess auch dem Flügel der Katharina de' Medicis am Louvre eine Etage hinzufügen; das Innere wurde als grosse Gallerie ausgebildet und reich mit Malereien der Porbus, Bunel und Debreuil geschmückt, aber dieser Theil brannte ab und an derselben Stelle errichtete später Louis XIV. die Gallerie d'Apollon.

Jaques Androuet Ducerceau baute einen Flügel des berühmten, von Lescot und Bullant begonnenen Hôtel Carnavalet in Paris und schloss sich hier dem Stile seiner Vorgänger an; auch der verwendete figürliche Schmuck, die vier Elemente darstellend, ist ganz in der Art des Goujon, welcher die vier Jahreszeiten, an dem älteren Bau befindlich, gearbeitet haben soll. — Jean Baptiste Ducerceau, Sohn des berühmten Androuet, begann 1578 den Pont Neuf, welcher erst 1604 von Guillaume Marchand nach dem ersten Plane vollendet wurde. Um 1614 wurde hier die Statue Heinrich IV. errichtet. Derselbe jüngere Ducerceau machte ein Projekt zur Anlage von Terrassen für das Schloss St. Germain, welches aber nicht zur Ausführung kam.

Das Schloss von Fontainebleau erhielt unter Henri IV. sehr bedeutende Erweiterungen. Hier wurde von Maria de' Medicis im Jahre 1601 der nachherige Louis XIII. geboren, aber erst 1606 getauft. Diese Feierlichkeit gab Veranlassung zum Bau der Kapelle, genannt «Baptistère de Louis XIII.», zwischen der Cour ovale und der Cour Henri IV. belegen. Dann wurde um 1608 die Innendekoration der Kapelle de la Sainte-Trinité begonnen, durch den von Rom berufenen Maler Martin Fréminet und erst 1638 unter Louis XIII. beendet. Die Cour de la Fontaine erhielt jetzt durch eine offene Gallerie an der Nordseite ihren Abschluss. Die Cour Henri IV. kam ganz neu hinzu und wurde 1609 beendet. Die Treppe «du fer à cheval» in der Cour du cheval blanc, wurde erst 1634 unter Louis XIII. erbaut. Alle diese Bauten, besonders die unter Henri IV. errichteten, zeichnen sich durch einen glänzenden, aber stark italienisirenden Barockstil aus. Die hohen Dächer und die Auflösung der Baumassen in Pavillons ist das spezifisch französische Element; dagegen kommen steile oder sogar abgetreppte Giebel nicht vor. Eine andere Eigenthümlichkeit dieser Architektur ist die gelegentliche Verwendung der gemischten Ziegel-Haustein-Bauweise, in Absicht auf Erzielung einer polychromen Wirkung. Die Dekorationsformen sind einfach und streng, erst unter Louis XIII. kommt ein phantastischer Zug hinzu, und ein weich modellirtes Cartouschenwerk macht sich geltend, aber letzteres immer in edler Zeichnung und ausgezeichneter Durchführung. — Die Taufkapelle zu Fon-

tainebateau hat, in der Front nach der Cour ovale, unten ein Rundbogenthor mit Seiteneingängen zwischen korinthischen Pilastern, darüber eine mit einem Dom überbaute offene Loge ebenfalls im Rundbogen geschlossen und mit

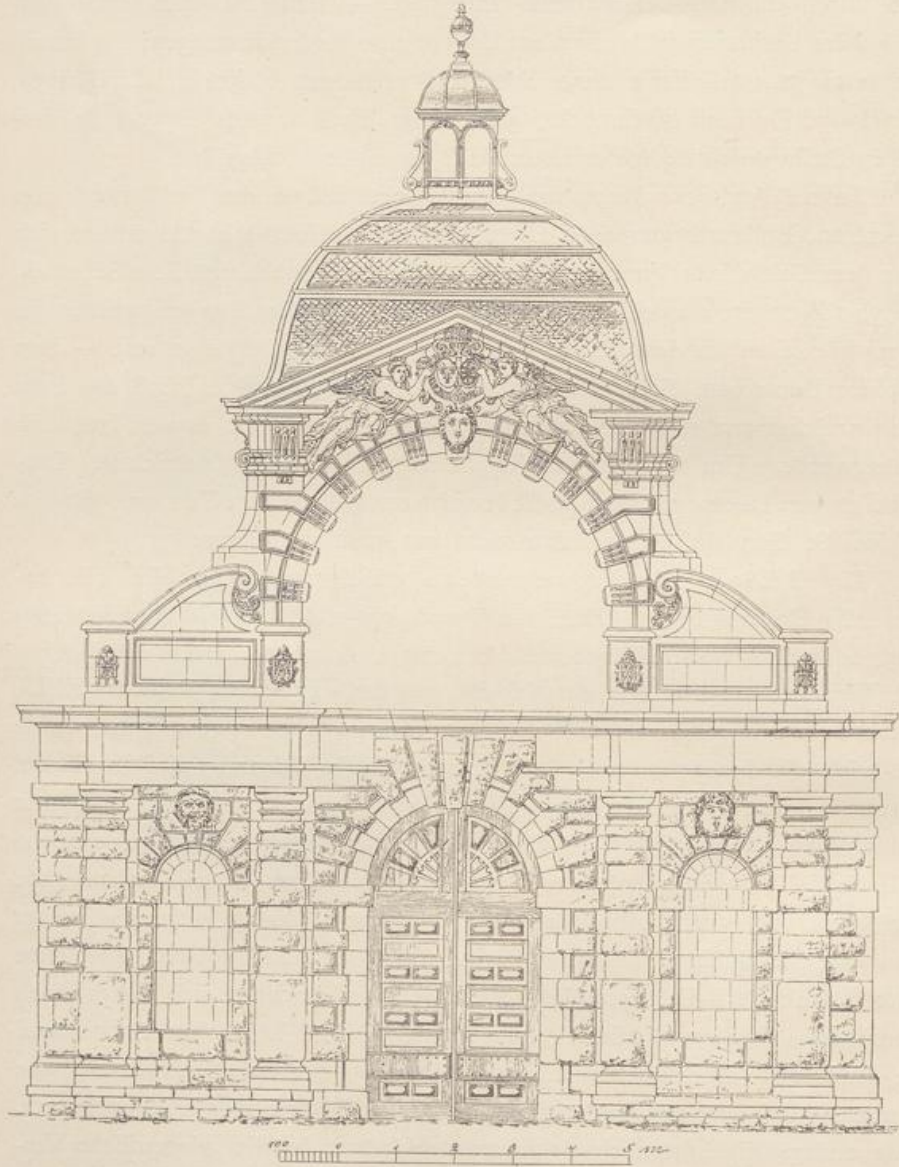


Fig. 98. Taufkapelle Louis XIII. in Fontainebleau. Ansicht von der Cour Henri IV. (n. Pfnor).

einem Flachgiebel bekrönt. Der Rundbogen durchschneidet das Gebälk und der Raum zwischen Bogeneinfassung und Giebellinien ist mit einem Wappenfelde und Ruhm verkündenden geflügelten Genien angefüllt (Qu. Pfnor, pl. 30).

Die Front der Baptistère nach der Cour Henri IV. hat dieselbe barocke Hauptanordnung, nur ist hier das Erdgeschoss sammt den Säulenportiken zu beiden Seiten des Eingangs in derber Rustika behandelt; dieselbe ist in Fig. 98 dargestellt (Pfnor, pl. 31). Die Details, die Kapitäle der Pilaster und die Konsolen des oberen Logenaufsatzes sind phantastisch, aber sehr edel geformt, ebenso ist das Figürliche von vortrefflicher Ausführung (Pfnor, pl. 32—34). — Der Mittelpavillon an der Place-d'Armes mit grossem Rundbogenportal, Flachgiebel und steilem Helmdach, in kräftiger Rustika der Fronten, zeigt dieselbe Auffassung wie die Baptistère (Pfnor, pl. 20); dagegen haben die Bauten des Hofes Henri IV. eine nüchterne Fassung. Die Einfassungen der Fenster sind hier im Ziegelhausteinstil hergestellt und die Auflösung der Baumassen in einzelne Pavillons ist konsequent durchgeführt (Pfnor, pl. 20, 91). Die Gallerie «des Cerfs» begrenzt den Garten der Diana; dieselbe wurde unter Henri IV. aufgeführt und unter Louis XV. zerstört. Die noch erhaltene Gartenfaçade, im Ziegelhausteinstil, auf polychromische Wirkung gearbeitet. Die Ornamentierung ist streng, ohne jedes Cartouschenwerk; dagegen ist der Akanthus viel verwendet und daneben ein kleineres Blattwerk, welches in der französischen Renaissance eine besondere Rolle spielt (Pfnor, pl. 25 und 26). Die Chapelle de la Saint-Trinité zeigt im Innern den echt italienischen, barocken Dekorationsstil in glänzender Ausführung. Die gewölbte Decke ist ein Hauptprachtstück einer derartigen Stuckirung, welche mit reich entwickeltem Cartouschenwerk die Bilder umschliesst; indess hat doch das Detail einen unterscheidenden französischen Charakter. Drei grosse Mittelbilder werden durch reiche, breite Gurtungen getrennt und friesartig eingefasst. In diesen Friesen sind wieder kleinere Bilder angebracht. Die Bilder Fréminet's, in kühnen Verkürzungen gezeichnet, verrathen das Studium des Michelangelo (Pfnor, pl. 51—70). Das spätere Eingangsportal und die Thür zeigt den schwereren Barockstil Louis XIII. mit dem weich modellirten, reichlichen Cartouschenwerk (Pfnor, pl. 68 u. 69). Der Hauptaltar von Bordoni, in etwas starren Linien, aber ebenfalls in entschiedenem Barock. Das Marmormosaik des Pflasters der Kapelle ist sehr schön und streng in der Zeichnung. Die wenigen unter Louis XIII. in Fontainebleau ausgeführten Baulichkeiten sind sämmtlich in dem vorgeschrittenen Barockstil gehalten. Hierzu gehören: die hufeisenförmige Treppe in der Cour du cheval blanc, die Thore des grossen Vestibuls des Mittelpavillons in demselben Hofe und das Avant-Portail der Porte Dauphine, 1639—1640 von Chastellain errichtet mit sehr schönen Merkurshermen von edler Ausführung.

Das neue Schloss am Ufer der Seine zu Saint Germain en Laye, durch Henri IV. angelegt. Dasselbe stand auf einer grossen, durch Arkaden

unterstützten Terrasse, wurde aber in der Revolution zerstört. Architekt war Marchand und der Florentiner Francini machte die Ornamentik.

Die Anlage der Place royal in Paris unter Henri IV. sollte zuerst nach einem ganz idealen Plane erfolgen und den Namen «La place de France» erhalten; acht Strassen, nach den Provinzen Frankreichs benannt, sollten hier münden. Dies war die Idee Sully's, aber dieselbe kam mit sehr abschwächenden Vereinfachungen zur Ausführung. Der Bau wurde 1605 begonnen und 1612 beendet, der Urheber des Planes ist ebenso wenig bekannt, wie die ausführenden Architekten. Um einen grossen viereckigen Rasenplatz erhoben sich an allen vier Seiten fünfunddreissig dreistöckige Pavillons von gleichen Dimensionen. Jeder derselben, mit steilem Helmdach, ist von zwei hohen Schornsteinen flankiert und von einem eleganten Gitter gekrönt, auf dem Vasen angebracht sind. Im Erdgeschoss des Platzes öffnen sich 144 Arkaden mit einem Gewölbe in gedrücktem Bogen überdeckt. Die Architektur, in dem bekannten Ziegelhausteilstil, im Verein mit den grauen Schieferdächern ist auf eine heiter koloristische Wirkung berechnet. Die Uniformität der Anlage wurde durch zwei höhere und reichere Pavillons in Mitten der Hauptfronten unterbrochen, in welche zwei Strassen einmündeten. Der König baute nur die Pavillons der Südseite, die übrigen wurden von Privatunternehmern, besonders Seidenfabrikanten für sich ausgeführt. — Ähnlich und aus derselben Zeit stammend ist die dreieckte Place Dauphine.

Am Hôtel de Ville von Paris wurde seit 1606 weiter gebaut, aber immer noch nach den auf Pergament gezeichneten Plänen Boccador's. Die Treppe zum Thronsaal und die Anlage der Cour d'honneur zeigen, im Charakter dieser Zeit, einen mässigen Uebergang zum Barockstil (Qu. Victor Calliat). — Am Hôtel de Ville zu La Rochelle wurde 1605 eine Gallerie ausgeführt, im Stil Henri IV. Das Erdgeschoss ist sehr niedrig, die Arkaden in grossen und kleinen Intervallen abwechselnd, die grossen mit schwebenden Rundbogen, die Säulen mit Bossagen. Der erste Stock hat korinthische Säulen, dazwischen Figurennischen und in den breiteren Intervallen grosse Fenster. Ueber dem Gebälk folgt ein Dachgeschoss, sehr phantastisch in Dachfenster und Giebel aufgelöst, als nordischer Uebergang zum steilen Dache. Die Dekoration der Façade mit Masken, Hermen und sonstigem Figürlichen ist sehr reich (Qu. Rouyer etc.).

Ein Haus zu Rouen, belegen Rue de la Grosse-Horloge, jetzt abgebrochen, um 1601 erbaut, zeigte im Erdgeschoss zwei Läden. Die oberen Etagen waren ganz in eine kräftige Fensterarchitektur mit Bossagen aufgelöst (Qu. Sauvageot etc.).

Das Château de Beaumesnil (Dep. Eure) nach 1604 in einem derben, sehr malerischen Barockstil erbaut, zeigt eine Verbindung von Haustein und

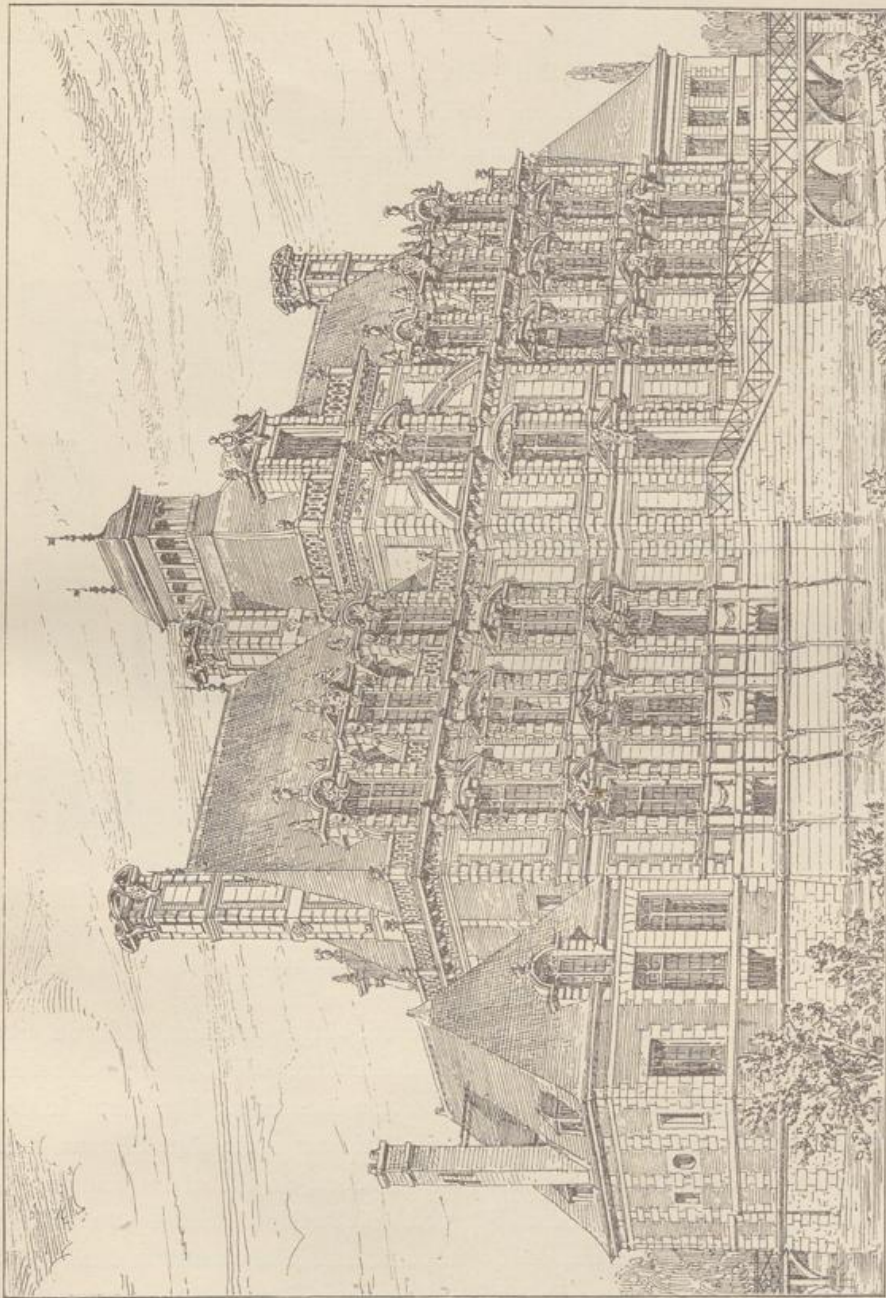


Fig. 99. Château de Beaumesnil. (n. Sauvageot).

Ziegelflächen in verschiedenen Farben. Das Schloss liegt in Mitten eines Teiches. Die Façade macht eine mächtige und kühne Silhouette von grossartiger Wirkung (Fig. 99). Die Säulen sind durch vorspringende Tambours unterbrochen, und die Giebel über den Fenstern durch kolossale Cartouschen. Der hoch emporgeführte Mittelbau und die Dachfenster, zusammen mit den hohen Essen und Dächern, bilden ein kühnes malerisches Ganzes (Qu. Sauvageot etc.).

Das Hôtel de Montescot zu Chartres, jetzt Hôtel de Ville, ist im Jahre 1611 für Herrn de Montescot erbaut. Der Plan bildet, wie bei allen Adels-

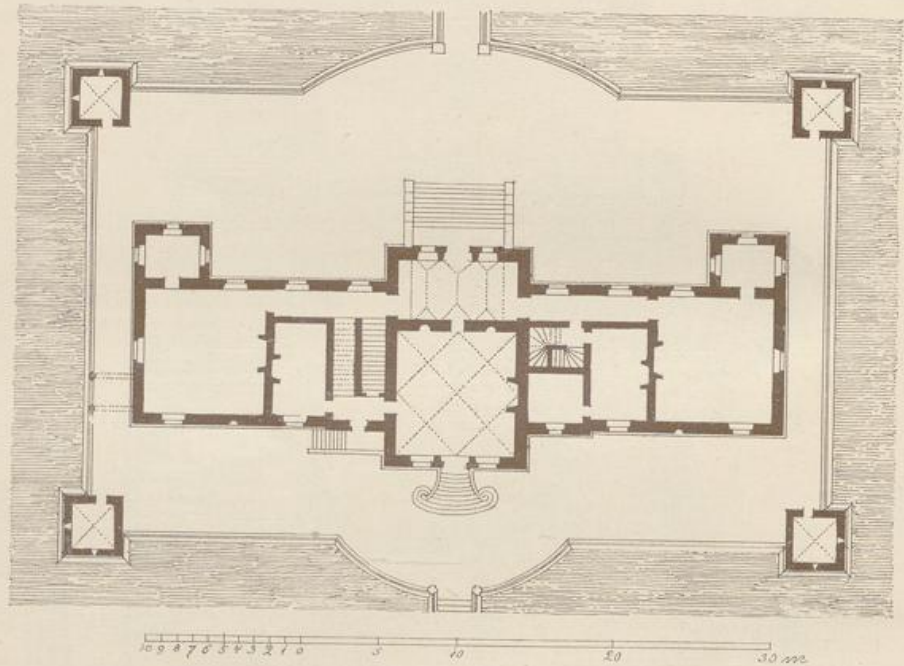


Fig. 100. Château de Wideville. Grundriss.

Hôtels aus dem Anfange des 17. Jahrhunderts, einen viereckten Hof, von drei Corps de Logis umgeben und an der Strassenseite durch eine Mauer geschlossen. Die Hauptfaçade ist aus Ziegeln und Haustein konstruiert. Das Portal in der Hofmauer, in einem derben Barockstile gehalten, aber nicht ohne Eleganz. Die Säulen durch vorspringende Schichten unterbrochen, ein Giebel mit Voluten, dazwischen eine Cartousche mit dem Wappen. Die Pavillons der Flügelbauten mit Pilastern in Ziegelmauerwerk, die Zwischenmauern in abgeputztem Bruchsteinmauerwerk. Die Dachfenster sind im Rundbogen mit Ziegeln eingewölbt, und von einem zweiten Rundgiebel in Haustein überragt. Die inneren Hoffaçaden zeigen dieselbe Architektur. Die Innendekoration ist ganz verändert, dagegen ist noch etwas von den alten bleiernen Dachendigungen erhalten (Qu. Sauvageot etc.).

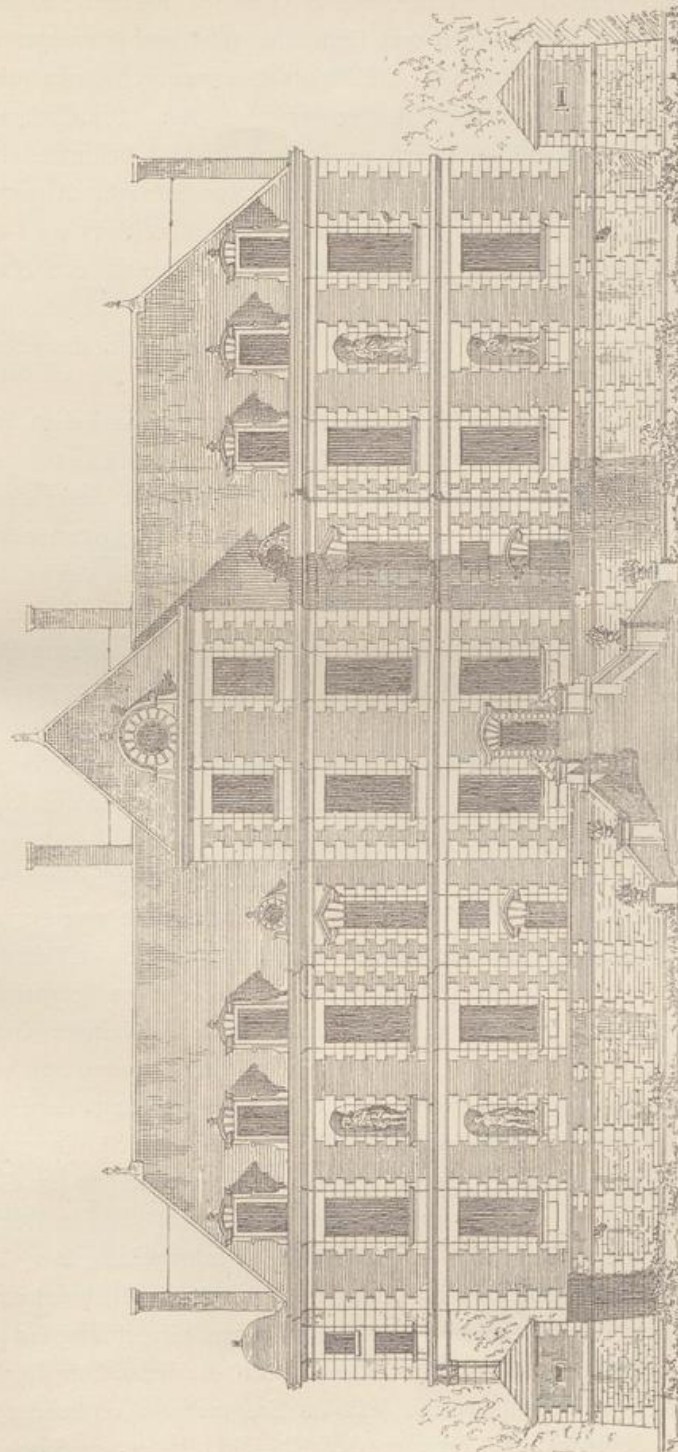


Fig. 101. Château de Wideville. Parkfaçade (n. Sauvageot).

Château de Wideville (Dep. de Seine et Oise) für den Finanzdirektor Claude de Bullion erbaut, in Ziegeln und Haustein, sonst von äusserster Einfachheit der Formen (Fig. 100 und 101). Die Baumasse ist durch einen Mittelpavillon und zwei Eckpavillons mit Helmdächern gegliedert. Die Ornament-skulptur fehlt ganz, aber die Silhouette wirkt malerisch. Im Park befindet sich ein Grottengebäude von reicher innerer Dekoration mit Muschelwerk. Aussen an demselben finden sich Bossagen mit Tropfsteinbildungen (Qu. Sauvageot etc.).

Louis de Foix (1580—1611) erbaut den schönen, unter den Namen «Thurm von Corduan» bekannten Leuchthurm. Derselbe Architekt wurde dann nach Spanien berufen, um die Kirche und das Kloster des Escorial zu vollenden.

Jaques de Brosse ist der Hauptvertreter der architektonischen Richtung, während der Zeit der Minorität Louis XIII., und der Luxembourg-palast in Paris ist sein Hauptwerk, zugleich das beste Bauwerk dieser Zeit in Frankreich. Zeit und Ort der Geburt de Brosse's, wie seines Todes, ist unbekannt, nur durch seine Bauten ist bewiesen, dass er in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, zur Zeit der Maria de' Medicis lebte. Als Wittve Henri's IV. und Regentin beschloss diese den Louvre zu verlassen und einen eigenen Palast für sich zu bauen. Sie kaufte 1612 das Hôtel de Piney-Luxembourg und vereinigte damit noch andere Grundstücke. De Brosse bekam den Auftrag für den Neubau, die Gartenfaçade des Pal. Pitti in Florenz sollte auf den Wunsch der Regentin das Modell geben und der Bau wurde rasch begonnen und fortgeführt, so dass derselbe bereits 1615 bewohnbar wurde. Der Plan ist indess ganz französisch, die Hauptmasse bildet ein stattliches Corps de Logis, drei Stock hoch mit vier Eckpavillons, an welche sich eine mit Flügelbauten umgebene, an der Strassenseite durch terrassirte Arkaden mit einem monumentalen Portal abgeschlossene Cour d'honneur anfügt. Die Gartenseite hat einen vorspringenden Mittelbau mit Kuppel, auch das Ehrenportal hat eine kleinere Kuppel. Die über die ganze Façade gehende, auch auf Säulen und Pilaster ausgedehnte Rustika wirkt monoton und wird nur durch die starken Vorsprünge der Façade etwas gemildert. Uebrigens fehlt hier, wie überall in Frankreich, ein wesentliches Stück der florentinischen Architektur; das weitausladende, für das Ganze komponirte Hauptgesims, welches aber bei den steilen französischen Dächern nicht anwendbar war (Fig. 102). — Die spätere Verdoppelung der Tiefe des Hauptgebäudes unter Louis Philipp hat den Charakter des Bauwerks nicht wesentlich verändert, dagegen ist die ursprüngliche innere Einrichtung fast ganz verschwunden. — Dieselbe war sehr reich, wie noch die Reste bemalter und vergoldeter Lambris beweisen, welche jetzt im Erdgeschosse verwendet sind und früher den Schmuck der Zimmer der Königin, im ersten Stock der

beiden rechts belegenen Pavillons, bildeten. Die allegorischen Figuren der Wände hatte hier van Thulden, die Plafonds van Hoeck, die Landschaften van Huden gemalt. In der Gallerie befanden sich die berühmten Bilder von Rubens, das Leben der Königin darstellend, jetzt im Louvre. Im Jahre 1631 musste die Königin Frankreich verlassen, von Richelieu vertrieben, und der zweite Sohn Gaston, Herzog von Orleans, erbte das Palais.

Im Jahre 1618 war der grosse pariser Justizpalast abgebrannt und deBrosse wurde beauftragt, den Bau wieder zu errichten. Um 1622 war derselbe vollendet. Den bemerkenswerthesten Theil des Gebäudes bildet die Salle des Pas-Perdus; dieselbe besteht aus zwei grossen Schiffen, welche von Hausteinen aufgeführt, mit einem Gewölbe von Schnittsteinen im Halbkreis eingewölbt

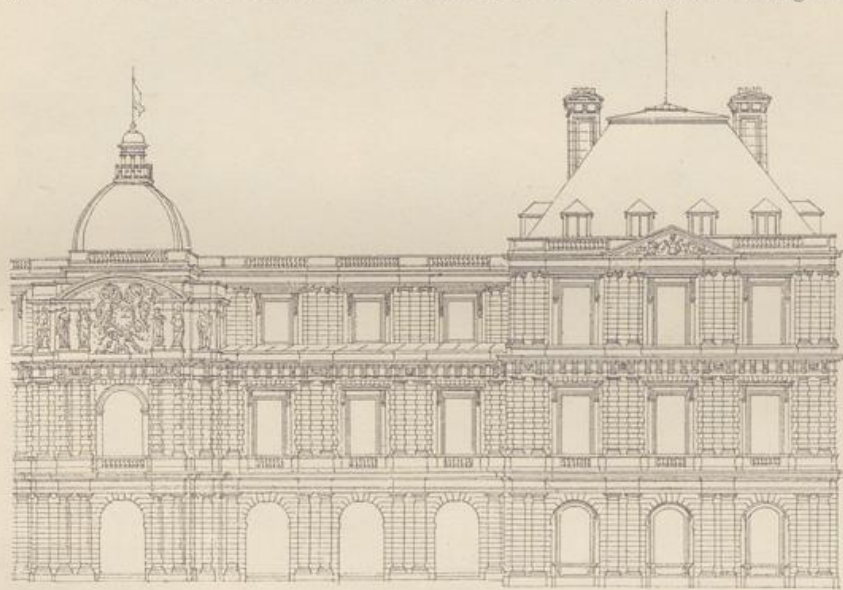


Fig. 102. De Brosse. Vom Palais Luxembourg.

und der Länge nach durch eine Arkadenstellung auf Pfeilern getheilt sind. Das Licht kommt einzig durch die zwei grossen Fenster in den Schildbögen jedes Schiffs. Die Wirkung des Raumes ist grossartig. Das letzte berühmte Werk de Brosse's war die Wasserleitung von Arcueil, dieselbe wurde 1624 beendet.

Ein kirchliches Werk des Jaques de Brosse ist die 1616—1621 von ihm erbaute Façade der Kirche St. St. Gervais et Protais zu Paris. Die Kirche ist der Hauptsache nach gothisch, später mit Zuthaten des Uebergangsstils versehen. Die Façade, zu welcher König Louis XIII. den Grundstein legte, zeigt den Einfluss des Façadenbaues der römischen Kirchen, wie derselbe durch Giac. della Porta und andere ausgebildet war. Die drei Säulenordnungen, die

dorische, jonische und korinthische kommen hier übereinander zur Anwendung und geben der Façade ein antikisirendes Gepräge; indess bleibt doch in der Hauptbewegung das gothische aufstrebende Prinzip herrschend (Qu. Gailhabaud, Heft 74 und 75).

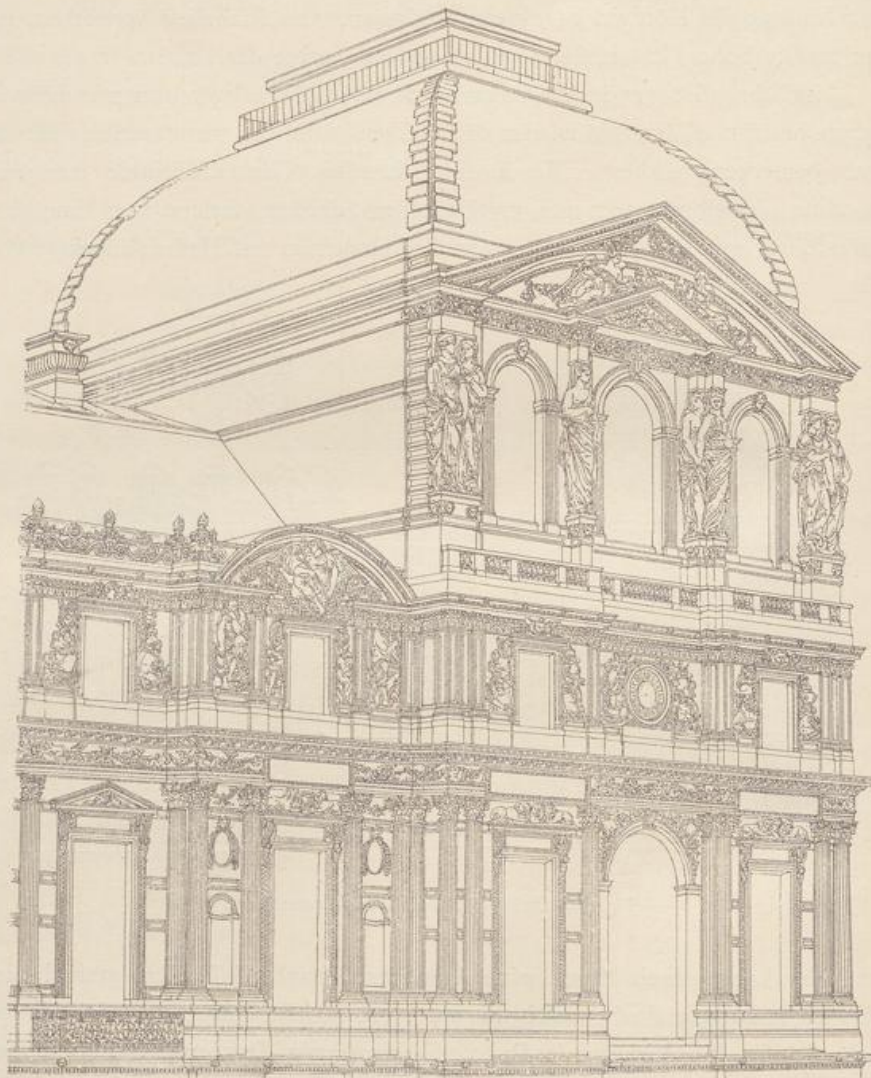


Fig. 103. Lemercier. Uhr-Pavillon vom Louvre.

Nur etwas früher wurde die Façade der Kirche St. Etienne-du-Mont in Paris vollendet, von 1610—1617, und die kleine Halle, welche an der Nordseite vorspringt. Indess gehört der untere Theil der Westfaçade vermuthlich noch den letzten Jahren des 16. Jahrhunderts an, denn die Säulen mit verzierten Bossagenquaden, erinnern noch an die französische Spät-

renaissance eines Delorme. Die famose Königin Margot, die erste Frau Henri IV., soll 3000 Livres zu dem Bau beigesteuert haben. Der obere Theil



Fig. 104. Portal vom Hôtel de Vogüé in Dijon (n. Sauvageot).

der Façade zeigt wieder den erneuten römischen Einfluss, dieselbe ist aber dekorativ reicher, als die vorher genannte (Qu. Gailhabaud, Heft 73).

Unter Louis XIII. wurden die Arbeiten an der Cour carrée des

Louvre wieder aufgenommen, als Fortsetzung des von Lescot begonnenen Werkes. Le Mercier, geboren zu Pontoise, stirbt 1660 zu Paris, baute in derselben Flucht einen zweiten Flügel, als genaue Kopie des von Lescot herührenden und von diesem durch einen Pavillon, genannt de l'Horloge, getrennt. Le Mercier hatte die Idee, dieselbe Façade auf allen vier Seiten des Hofes zu wiederholen und in der Mitte jedesmal einen ähnlichen grossen Pavillon mit Portal zu errichten. Es kam aber nur der Pavillon der Uhr oder der Karyatiden zur Ausführung. In den unteren Theilen desselben schloss sich Le Mercier wieder ganz an Lescot an, aber darüber führte er einen Dom auf und verzierte denselben mit acht Karyatiden, zwei und zwei gekuppelt, an Stelle der Wandsäulen (Fig. 103). Der Bildhauer Sarrazin führte diese Figuren aus. Störend für den Eindruck des Pavillons ist die öftere Wiederholung konzentrischer Giebel. Das Innere des unteren Vestibuls ist aber lobenswerth; es ist eine Nachahmung der Säulenhallen im Vestibul des Pal. Farnese in Rom. — Uebrigens konnte Le Mercier an diesem Werke seine eigentliche Stilrichtung nicht zeigen, er gehört als einer derer, welche den klassischen Barockstil vorbereiten, in die folgende Epoche.

Das Hôtel Vogué zu Dijon ist einer der Bauten, welche den Stil Louis XIII. zum entschiedenen Ausdruck bringen. Dasselbe wurde 1607—1614 für den Parlamentsrath Etienne Bouhier erbaut. Die Gebäude umschliessen drei Seiten eines Hofes, an der Strassenseite befindet sich die übliche Abschlussmauer mit grossem Portal. Die Hofseite der Eintrittshalle ist das vorzüglichste Stück; sie ist durch Rundbogenarkaden mit vorgesetzten korinthischen Säulen gebildet, deren unterer Theil verziert, der obere Theil mit Kannellüren versehen ist (Fig. 104). Die Halle, mit einer Terrasse abgeschlossen, zeigt eine Architektur von ausserordentlichem Reichthum und grosser Feinheit der Durchführung, auch in den sitzenden Figuren der Bogenzwickel und den schönen Friesornamenten. Nach Aussen sind die verzierten Pfeiler des Portals durch kräftige Bossagen unterbrochen. Der Rundbogen der Thür durchschneidet das Gesims und die Bossagen der Wölbsteine gehen bis zu den Schenkeln des Giebels. Die Eckpfeiler setzen sich über dem Giebel fort und bilden eine Attika. Das Ganze ist eine echt dekorative Barockarchitektur, ohne andere Absicht, als auf malerische Wirkung. Ein Kamin im Saal der Garden, von 1614, zeigt denselben Stil. Die Ausbildung der Dächer mit glasirten, gemusterten Ziegeln und Dachendigungen in figurirtem Blei ist sehr bemerkenswerth (Qu. Sauvageot und Rouyer).

Der Bau des Château de Tanlay (Yonne) schon früher begonnen, um 1610 für Jaques Chabot fortgesetzt. Der Stil schwankt noch zwischen der Spätrenaissance und dem Barock. Die ganze Ausführung ist in Haustein er-

folgt. Im Unterbau sind die damaszirten Quaderschichten bemerkenswerth, welche in dieser Zeit auch in den Niederlanden und in Deutschland vorkommen; hier sind die Quadern in phantastischer Weise noch mit Pflanzen, Eidechsen und Schnecken bedeckt. Im oberen Stockwerk ist der Quadergrund ebenfalls rauh gearbeitet, aber ohne Musterung. Dasselbe hat eine Pilasterordnung, dazwischen Fenster mit durchschnittenen Giebeln. Das Dach ist durch Eckpavillons aufgelöst und mit Dachluken, welche auf dem Hauptgesimse sitzen, belebt. Das Schloss wurde 1643—1648 durch Le Muet erweitert. Das Portal der Cour d'honneur von Le Muet, in Form eines Pavillons mit anschliessenden terrassirten Arkaden, schliesst sich dem Früheren in der Stilgebung an (Fig. 105, 106 und 107). Dasselbe hat grosse dorische Säulen von bossirten Quaderschichten gebildet, mit einem schweren Gebälk ohne Verzierungen. Die Façaden der Cour d'honneur, zum Theil von Le Muet, zum Theil früher, sind sehr einfach (Qu. Sauvageot).

Das Château des Ifs bei Fécamp (Seine inferieure) ist im Stil Louis XIII. erbaut, aber von wem und zu welcher Zeit ist unbekannt. Der Bau zeigt wieder eine wirksame Ziegelhaustein-Architektur, mit Ziegelflächen in verschiedenen Farben (Fig. 108). Dieser koloristische Effekt beherrscht den ganzen Bau. Der sonstige Charakter ist der eines derben Barockstils mit mässiger Ornamentskulptur. Die runden Eckthürme und die in das Dach einschneidenden Fenster und Giebel der Attika verstärken den malerischen Eindruck des Ganzen (Qu. Sauvageot).

Das Château de la Ferté-sous-Jouarre (Seine et Marne), jetzt abgebrochen, war ein Bau aus den ersten Regierungsjahren Louis XIII., Gliederungen und Eckbossagen bestanden aus Haustein, die Flächen aus Ziegeln mit eingelegten vorspringenden Feldern aus Haustein. Die Ornamentskulptur war auch hier nur mässig vertreten.

Das Portal eines Hauses zu Lyon, vielleicht 1630—1640 erbaut, zeigt in der Steinskulptur das Barock, dagegen ist in den sichtbaren Beschlägen und den gehäuften Profilierungen der hölzernen Eingangsthür eine gewisse provinzielle Stilverspätung bemerkbar (Qu. Rouyer).

Die Gallerie des Schlosses Beauregard, in der Nähe von Blois, etwa um 1628 für den Staatsrath Paul Ardier erbaut. Das Innere der Gallerie ist bemerkenswerth; sie ist mit 363 historischen Porträts in drei Rängen übereinander dekorirt, Könige von Frankreich, Prinzen, Prinzessinnen und berühmte Männer des Inlandes und Auslandes darstellend. Die Hauptanordnung ist streng, nur in den Details macht sich der Barockgeschmack geltend (Qu. Rouyer).

Das Château de Cheverny bei Blois, um 1634 für den Grafen Henri

Hurault de Cheverny durch den Architekten Boyer von Blois errichtet. Das Schloss bildet ein Gebäude von zwei Stockwerken mit einem schmalen Mittel-

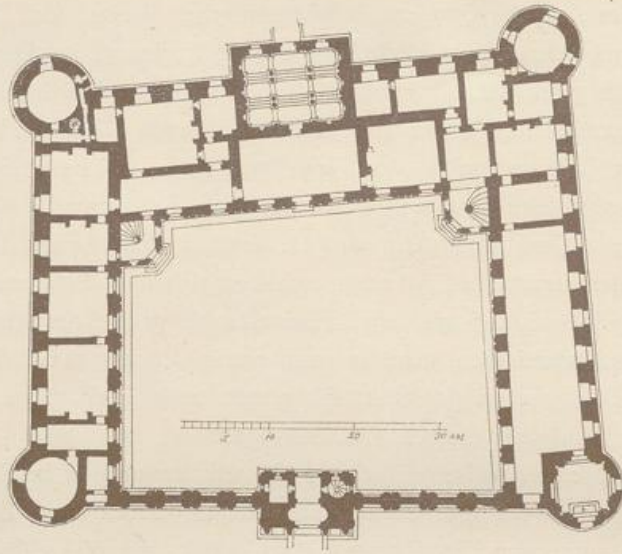


Fig. 105. Château de Tanlay. Grundriss des Rez-de-chaussée.

pavillon und zwei breiten Eckpavillons. Im ersten Stock sind ovale Nischen mit Königsbüsten zwischen den mit Giebeln bekrönten Fenstern. Ein Apparte-

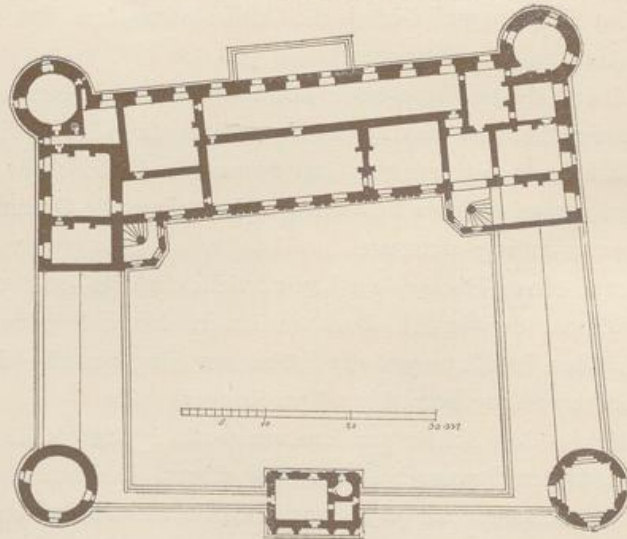


Fig. 106. Château de Tanlay. Grundriss der 1. Etage.

ment, für den König reservirt, bildet den interessantesten Theil des Innern, wegen der Bilder auf den Tafelungen von Jean Mosnier von Blois. Dieser Künstler, geboren um 1600, ging nach Florenz, kam 1625 zurück, malte im

Luxembourg und starb 1650. Die Malereien im Schloss Cheverny sind seine besten. Im Saal der Garden ist der Plafond ein Meisterstück, besonders in den Ornamenten der delikat gehaltenen Holzarbeit. Die Cartouschen über den Thüren haben den weichen verschwimmenden Kontur des schwerfälligen Barocks. Der Kamin im Schlafzimmer des Königs, in Holz geschnitten, zeigt

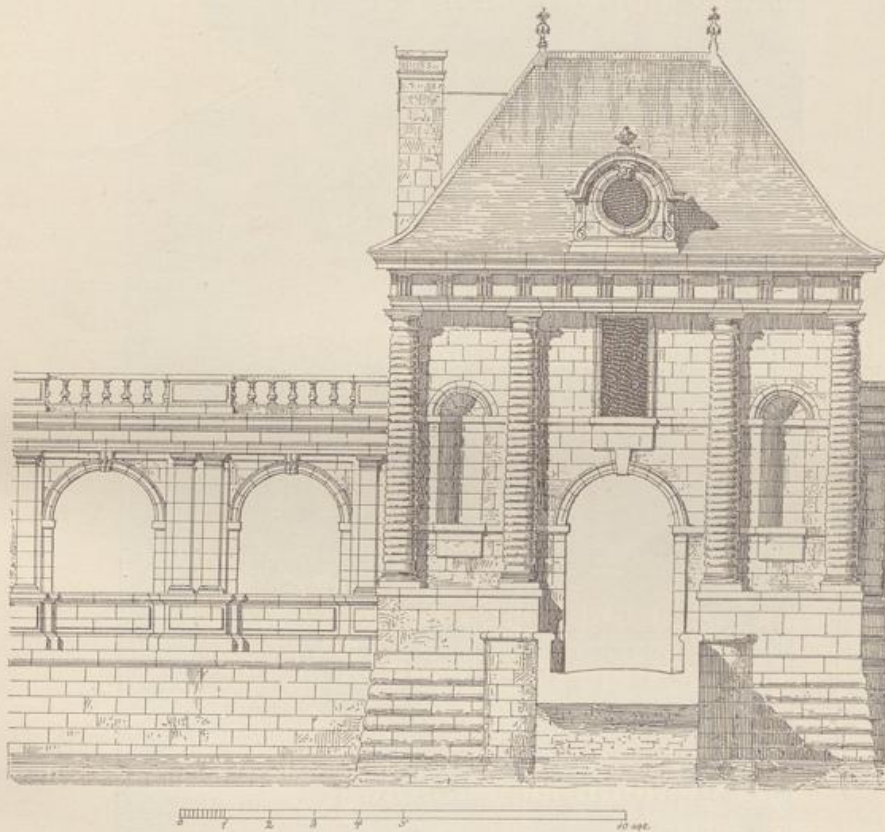
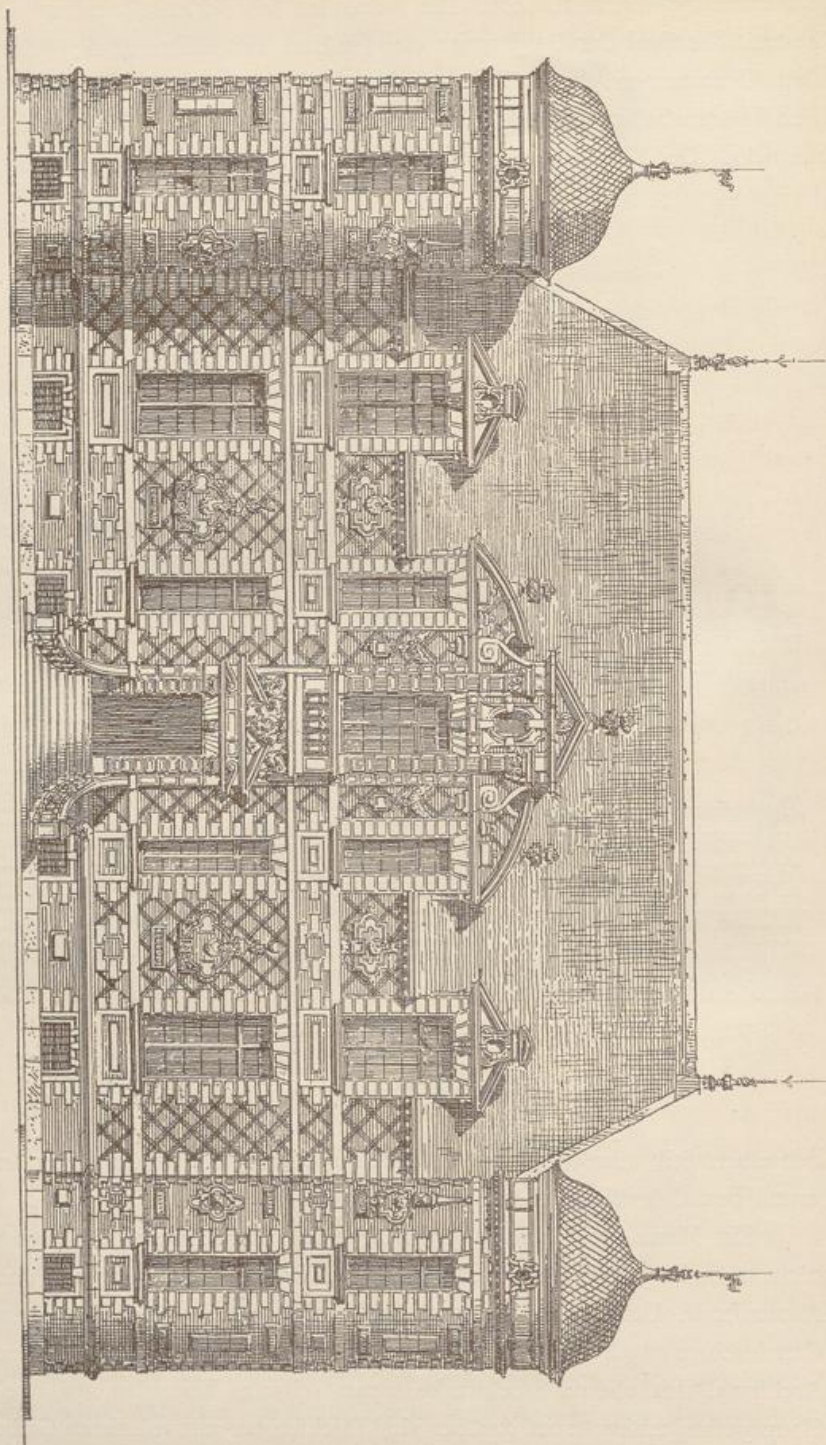


Fig. 107. Château de Tanlay. Eingang zur Cour d'honneur (n. Sauvageot).

denselben Stil, aber mit sehr gut durchgeführtem und en camajeu auf Goldgrund bemaltem figürlichen Detail (Qu. Rouyer).

Ein Haus in Rouen (Rue St. Patrice), in schwerem Barockstil, aber nicht ohne Eleganz, in zwei Etagen, mit dorischen und jonischen Pilastern der Aussenfront. Ueber dem Portal und den Fenstern des Erdgeschosses sind schwere Cartouschen angebracht. Ueber den Pilastern fehlt in beiden Stockwerken der Architrav. Im oberen Stockwerke setzen schwere Konsolen auf, welche das Hauptgesims unterstützen, darüber sind Dachfenster mit volutirten Giebeln (Qu. Sauvageot).

Fig. 108. Château des Ifs. Hauptfront (n. Sauvageot).



Das Château d'Arnay-le-Duc (Dep. de la Côte-d'or) 1633 erbaut durch Prinz Henri de Bourbon, unvollendet geblieben und jetzt fast ganz zerstört. Im Innern sind nur einige der sehr reichen Kamine erhalten. Die Dekoration des Aeusseren von einem fabelhaften Reichthum (Qu. Sauvageot).

Der Pavillon des Arquebusiers zu Soissons, unter niederländischem Einflusse 1623–1628, in Ziegel- und Werksteinen, mit einem hohen Schieferdache, barock, mit schwerer und weicher Detailbildung erbaut. Ecken und Oeffnungen mit Bossagen eingefasst. Die drei Sockelschichten in verzierten Quadern, wenig und schwerfälliges Ornament (Qu. Rouyer).

Ein Haus zu Abbeville mit Gliederungen in Haustein und Flächen in Ziegeln ausgeführt. Die Fenster sind im Flachbogen geschlossen und im ersten Stock mit volutirten Giebeln bekrönt, welche untereinander durch Guirlanden verknüpft sind. Sonst erscheinen die Zuthaten des späteren Barocks; weiches Cartouschenwerk und hängende Tücher (Qu. Rouyer).

Verspätet der Zeit nach, aber der Hauptsache nach im Stile Louis XIII., ist das Schloss de Bussy-Rabutin (Côte-d'or), dessen Hauptgebäude erst 1649 errichtet wurde. Die jonischen Säulen des Portals sind mit Lorbeerzweigen umwunden. Der erste Stock ist korinthisch. Der gebrochene Rundgiebel des Mittelbaues schneidet in das hohe Dach ein, welches durch Dachfenster über dem Hauptgesims belebt wird (Qu. Sauvageot). Die Flügelbauten sind früher, noch aus der Epoche François I.

b) Skulptur.

Der grosse Giovanni da Bologna (eigentlich Jean de Douay), dem Herkommen nach Franzose, aber in seiner künstlerischen Eigenheit ganz Italiener, beherrscht durch seinen dekorativen Barockstil die gesammte Skulptur dieser Zeit bis zum Auftreten Bernini's. Das Pferd einer 1614 auf dem Pont-Neuf errichteten Reiterstatue Henri's IV., von Giov. da Bologna herrührend. Dasselbe war ursprünglich für die Reiterstatue Ferdinand's, Herzogs von Toskana, bestimmt und wurde von Cosimo de' Medicis an die Regentin Maria de' Medicis geschickt. An der Küste der Normandie gestrandet, lag das Bildwerk ein Jahr auf dem Boden des Meeres, bis es endlich geborgen und nach Paris gebracht wurde. Im Jahre 1792 wurde die Statue umgestürzt, und später durch eine neue ersetzt. Von Francavilla (eigentlich Pierre Francheville von Cambray, geboren 1548), dem manierirten Schüler Giov. da Bologna's, sind einige Arbeiten im Louvre aufbewahrt. Francavilla übertreibt noch die überschlanke verlängerte Gliederung und die manieristisch gesuchte Grazie der Schule von Fontainebleau.



Von Pierre Biard, Architecte-Sculpteur du Roy, einem Schüler Michelangelo's, um 1608 das Relief einer Reiterstatue Henri IV. für das Hôtel de Ville von Paris gearbeitet. Die Figur über dem Eingangsportal stehend, aus Stein von Trécy hergestellt, hebt sich weiss von einem schwarzen Marmorgrunde ab. Die Fassung der alten Inschrifttafel mit zwei unterstützenden Genien ist ebenfalls von Biard. Im Thronsaale des Stadthauses befand sich ein Kamin von Pierre Biard in den Jahren 1608—1613, aus Stein und verschiedenen Marmorarten, sehr prunkvoll ausgeführt. Derselbe war von Antoine Bornat aus Paris bemalt. Ein zweiter Kamin in demselben Raume, von 1617, durch den Maître sculpteur Thomas Boudin ausgeführt, mit reichem figürlichen Ornament, hatte noch die Formgebung der italienischen Spätrenaissance. Von Thomas Boudin erfolgt im Jahre 1611 die Vollendung der Reliefreihe an den gothischen Chorschranken der Kathedrale von Chartres, aber im Anschlusse an den Stil der älteren Arbeiten. Es sind Geschichten des neuen Testaments in edler und würdiger Auffassung. Erst die letzten Reliefs, wie der Kindermord und anderes, zeigen eine leidenschaftliche über das Maass des Schönen hinausgehende Darstellung. Die architektonische Einfassung des Reliefs ist noch gothisirend, nur die Ornamente von zierlicher Frührenaissance, aber schwerlich früher als 1550.

In den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts kommt in Frankreich eine neue Bildhauerschule auf, welche, dem neuen malerischen Principe huldigend, die Bewegungsmotive mit Berechnung ausbeutet. Dies macht sich besonders in der kirchlichen Skulptur durch den Mangel an Ausdruck ruhiger und wahrer Frömmigkeit geltend. — Dieser Art sind die Marmorstatuen Michel de Montigny's und seiner Gemahlin (1610) in der Krypta der Kathedrale von Bourges. — Ein Nachklang des Bessern ist noch in den Marmorfiguren der Ehegatten de la Berchère in der Kathedrale zu Dijon zu finden.

Von Simon Guillain (1581—1658), aus dessen Schule Sarrazin und die beiden Augier's hervorgehen, befinden sich im Louvre drei tüchtige gearbeitete Bronzebilder des zehnjährigen Louis XIV. und seiner Eltern, von dem im Jahre 1648 errichteten Pont au Change stammend. Von demselben Denkmal rührt ein Steinrelief her mit Gefangenen und Trophäen, etwas überfüllt, aber klar entworfen.

Jaques Sarrazin (1588—1660), geboren in Noyon, war in Italien und schloss mit Domenichino Freundschaft. Seine berühmten acht Karyatiden am Uhrpavillon des Louvre haben bereits zu viel Bewegung. Im Louvre befindet sich von ihm die gute Bronzestütze des Kanzlers Pierre Séguier; ausserdem von ihm das Grabmal Heinrich's von Condé.

Der andere Schüler Guillain's, François Augier (1604—1669), geht in seinen späteren Werken bereits zur Bernini'schen Schule über. Sein Denk-

mal der Herzöge von Longueville in Marmor hat die Form einer Pyramide. Die Statuen der vier Tugenden sind noch affektlos, aber die vergoldeten Marmorreliefs bereits in durchaus malerischer Anordnung. — Die Marmorstatue des Parlamentspräsidenten de Thou, knieend vor dem Betpulte dargestellt, ist von vortrefflicher Wahrheit, wie alles historische Bildwerk dieser Zeit. — Dagegen kommt in dem Marmorgrabmal des Ritters Jaques de Souvré der berninische Affekt zum Durchbruch. Der Ritter ist sterbend dargestellt, von einem Genius betrauert. Aehnlich im Stil, die Marmorstatue des Herzogs Henri II. von Montmorency († 1632), jetzt in der Kapelle des Kollegiums zu Moulins; der Held ruht halb liegend hingegossen, in römischem Feldherrnkostüm, aber der Kopf ist edel. Seine Gemahlin überlässt sich händeringend ihrem Schmerze. — Das Marmordenkmal des Herzogs von Rohan († 1655), jetzt in Versailles, ist von feiner Porträtauffassung, aber die beiden Genien, von denen der eine dem Sterbenden den Kopf stützt, der andere ihn seufzend mit dem Herzogsmantel bedeckt, gehören zu der jetzt überhand nehmenden Dramatisierung.

Michel Augier (1612—1686), der jüngere Bruder des Vorigen, hat eine treffliche Marmorbüste Colbert's gearbeitet, die sich jetzt im Louvre befindet.

Gille Gardin arbeitet die beiden Merkursbüsten am Avant-Portail der Porte Dauphine zu Fontainebleau in einem sehr edlen dekorativen Stile in Sandstein.

Wie handwerksmässig die Kunst jetzt öfter betrieben wurde, beweist das 1639 errichtete Reiterstandbild Louis XIII. auf der Place Royal; Pferd und Reiter wurden zwei verschiedenen Künstlern übertragen. Daniel Ricciarelli, ein Schüler Michelangelo's, lieferte das erstere sehr gut, aber der Reiter von dem jüngeren Biard war ganz erbärmlich.

Ein neuer Geist kam erst wieder in der folgenden Periode durch Puget in die Bildhauerei; mindestens strebte dieser wieder mit der Aufbietung aller Kräfte nach dem Hauptziele aller Kunst, nach der Lösung neuer Probleme.

c) Malerei.

Seit dem Erlöschen der Schule von Fontainebleau, bis zum Beginn der römisch-klassischen Reaktion, also während der Blüthezeit des nordischen Barockstils, hat die französische Malerei noch keinen eigenen Weg gefunden. Bei Gelegenheit der für das pariser Stadthaus gemalten Bilder von Magistratspersonen werden verschiedene Maler genannt: Jérôme Francoeur, maître peintre zu Paris um 1602, Jehan d'Angers um 1603, Ferdinand Hellé, maître peintre

um 1609, Georges Lallemant 1611, Louis Bobrun 1624 und endlich François Porbus um 1620. — Georges Lallemant, peintre de Paris, malt 1611 noch acht kleine Porträts in Medaillons für die Gallerie des Hofes im Stadthause.

Von François Porbus, dem Sohn eines flandrischen Malers und selbst sehr geschätztem Porträtmaler, befinden sich Bilder im Louvre. Porbus, Bunel und Debreuil malten die Gallerie Henri IV. im Louvre, welche abbrannte und später durch die Gallerie d'Apollon ersetzt wurde. Der bedeutendste Maler der Zeit unter Henri IV. ist Martin Fréminet, der in Rom eifrig den Stil Michelangelo's und besonders die Verkürzungen studirte. Er wurde 1608 von Rom berufen, um die Malerei an der Gewölbdecke der Kapelle St. Trinité im Schlosse zu Fontainebleau zu unternehmen und führte das grosse Werk in einer gewissen Anlehnung an die Sistina durch, wenn auch seine Bilder, dem Barockstile entsprechend, durch ein reiches Stuck-Cartouschenwerk eingerahmt werden.

Nach dem Tode Fréminet's scheint es mit der französischen Malerei schlecht bestellt zu sein, denn Maria de' Medicis musste während der Regentschaft den grossen Rubens aus Flandern berufen, um die Gallerie des Luxembourg malen zu lassen. Diese 1620—1623 gemalten Bilder, aus der Geschichte der Maria de' Medicis, befinden sich jetzt im Louvre und sind bei der niederländischen Malerei aufgeführt. Mit Rubens kamen eine Anzahl holländischer Künstler nach Paris, zunächst als seine Gehülften; dieselben waren aber später selbstständig an der Dekoration des Schlosses betheilig. Die Plafonds waren von van Hoeck, die Landschaften von van Huden, die allegorischen Figuren der vergoldeten Lambris von van Thulden gemalt. — Die letzteren sind noch zum Theil erhalten und haben jetzt im Erdgeschosse Verwendung gefunden.

Von Jean Dubois, ein schönes Altarbild in der Kapelle St. Trinité zu Fontainebleau. Ein Plafond im Schlosse d'Oiron, aus einem Neubau vom Jahre 1625 stammend, mit mythologischen Malereien von Jaques Despiccy und Vincent Mercier. Im Schlosse de Cheverny bei Blois befinden sich auf den Tafelungen eines Zimmers Malereien von Jean Mosnier von Blois, geboren um 1600. Derselbe war in Florenz gewesen, malte im Luxembourg und starb 1650. Die Malereien im Schloss Cheverny sind seine besten.

Eine Anzahl französischer Maler bildete sich nach den italienischen Naturalisten. Von diesen ist Simon Vouet (1582—1641) der gemässigtere und schlichtere. Er folgt anfangs den späteren Venetianern und erst später dem Caravaggio. Um 1630 kam Vouet nach Paris und gründete hier eine einflussreiche Malerschule. Von ihm sind im Louvre eine Anzahl Bilder vorhanden; im Berliner Museum eine tüchtig gemalte «Verkündigung». — Moyse Valentin (1600—1632) ist ein entschiedener Schüler Caravaggio's, aber mässiger,

mindestens in den Martyrien-Bildern. Seine Werke befinden sich meist in Italien und haben bei der italienischen Malerei Erwähnung gefunden. — Philippe de Champaigne, 1602—1674, geborener Brabanter, war besonders als Porträtmaler berühmt; von ihm in der Kirche des Klosters Port-Royal zu Paris ein schönes Porträt der Gründerin Angélique Arnaud. Ausserdem von ihm, eine grosse Anzahl Bilder im Louvre, darunter ein vorzügliches Porträt Richelieu's. Andere Schüler Vouet's sind: Jaques Stella aus Lyon (1596—1657), zugleich Ornamentiker, dann Jaques Blanchart, als Kolorist bedeutend und nach venetianischen Meistern gebildet.

Ein eigenthümlicher Künstler dieser Zeit ist Jaques Callot (1594—1635); er bahnt eine französische Genremalerei an, die leider bald wieder im Keime erstickt wird. — Unter Louis XIV. hört die französische Genremalerei ganz auf, um erst viel später wieder aufzutauchen. Die Abneigung des pomphaften Roi-Soleil gegen die holländischen Genrebilder ist bekannt und in der That bildete das Volksmässige und Kleinbürgerliche einen zu grellen Kontrast zu dem Theaterkostüm der damaligen Heldenspieler. — Callot hat nur selten in Oel gemalt, vorzüglich gross und von bedeutender Originalität ist er in seinen Stichen nach eigener Erfindung. Seine Darstellungen betreffen biblische Scenen, Belagerungen, Schlachten und Costümbilder. Ein Hauptwerk von ihm ist die Blattfolge «Misères et malheurs de la guerre». Andere Arbeiten von Callot geben Darstellungen humoristisch-phantastischer Art, italienische Maskenkomödien, festliche Aufzüge, wunderliche Tänze, novellistische Scenen u. a. — Der Italiener Stephano della Bella, geboren 1610 zu Florenz, stirbt 1664, arbeitet von 1640 bis 1650 in Paris, als Nachfolger des Callot, beschäftigt sich aber zugleich viel mit dem Ornamentstich.

d) Dekoration.

In den Arbeiten des Pierre Woeiriot, Bildhauer, Ornamentmeister und Goldschmied, geboren gegen 1532 in Lothringen, zeigt sich bereits der Barockstil in der weichen Modellirung der Cartouschen und in der innigen Verbindung derselben mit reichen figürlichen Zuthaten. Der Goldschmied und Kunststecher Jaques Hurtu arbeitet um 1614, und Toutin, Emailleur und Kunststecher zu Châteaudun, um 1619. Beide setzen den Barockstil in den Goldschmiedearbeiten fort. — Abraham Bosse, Architekt und Kunststecher, geboren zu Tours gegen 1605, stirbt 1676, ist einer der fruchtbarsten Ornamentiker (Fig. 109). Er führt das schwere Ledercartouschenwerk des niederländischen Rubensstils in Frankreich ein. — Der Maler Jaques Stella, geboren zu Lyon 1596, gestorben zu Paris 1657, der Architekt Pierre Collot

in Paris um 1633 thätig, und noch mehr Jean Cotelie, Maler und Ornamentstecher, geboren zu Meaux gegen 1610, gestorben 1676, zeigen in ihren Stichen bereits den Uebergang zum klassischen Barockstil, wie derselbe später unter den Kardinälen Richelieu und Mazarin in Uebung kommt. Charles Audran, Kunststecher, geboren zu Paris 1594, gestorben 1674, arbeitet zu Lyon, Rom und Paris, verbreitet die Formen des ausgebildeten italienischen Barockstils. Adam Philippon, Tischler und Hausingenieur des König um 1645, der



Fig. 109. Abraham Bosse, Theil eines Fächers (n. Maitres ornementistes).

Lehrer Jean Le Pautre's, gehört ebenfalls in den Uebergangsstil zur neu-römischen Klassik.

Die Ornamentskulptur des französischen Barockstils findet einen eigenthümlichen Platz zur Entfaltung des Figürlichen in den verbreiterten Flächen der abschliessenden Segment- oder Flachgiebel; indem das eigentliche Giebel-dreieck durch das Fortschneiden des mittleren Theils des unteren horizontalen Schenkels beträchtlich vergrössert wird. (Vergl. die Fig. 98 und 102.) An Stelle des früher üblichen Akanthusrankenwerks, welches sich in langen horizontalen Friesstreifen abwickelte, tritt jetzt meist ein kleineres Blattwerk, Lorbeerzweige und dergleichen; besonders an den Bauten für den königlichen Hof regelmässig wiederkehrend mit der Namenschrift des Königs und auch wohl seiner Geliebten versehen. Die Namen der Dianen, Gabrielen u. s. w.

okkupieren ganz öffentlich und monumental den Platz der legitimen Gemahlinnen. Figur 110 giebt ein Beispiel der eigenthümlich französischen Ornamentirung mit kleinerem Blattwerk.

Für den Stil der unter Henri IV. üblichen Innendekoration ist die Kapelle St. Trinité zu Fontainebleau charakteristisch; von der Gallerie Henri IV. im Louvre ist nichts erhalten. An der Decke der Kapelle St. Trinité sieht man den reichen Stuckrahm der Barockzeit zur Einfassung der Malereien verwendet (Fig. 111). Von der inneren Ausstattung des Luxembourgpalastes, die sehr reich und verschwenderisch gewesen sein muss, sind nur die schon erwähnten Reste, welche jetzt die Zimmer des Erdgeschosses schmücken, erhalten und von äusseren dekorativen Zuthaten die Fontäne Medicis im Luxembourggarten, von de Brosse herführend. Die vornehm und reich decorirten Räume in Fontainebleau, die sogenannten Appartements du Pape, sind zwar unter Ludwig XIII. ausgeführt, gehören aber ihrem Stil nach bereits in die folgende Epoche.

Der Plafond der Chambre du Conseil, im jetzigen Assisenhofe der Seine um 1622 ausgeführt, etwa zu derselben Zeit, als Jaques de Brosse den Saal «des Pas-Perdus» nach dem Brande wieder erbaute, zeigt Malereien in Untersicht mit barockem Cartouschenwerk umrahmt. Auf den Balken kleine Camajeux in Rosa gemalt und kleine Genien auf Goldgrund. Die Reliefs sind vergoldet, der Grund der Balken ist grün, von vergoldeten Profilen eingefasst. Die Seitenflächen der Balken, ebenso wie die Wandfriese grün mit vergoldeten Palmetten und Lorbeerzweigen. Die theilenden Triglyphen sind vergoldet mit rothen Einschnitten. Die Cartouschen roth und gold, die Profilierung des Bilderrahmens dunkelviolet mit gold, der Grund der Decke roth mit schwarzer Einrahmung. Die vier Deckenbilder stellen allegorische Frauengestalten vor (Qu. Rouyer). — Aus der Dekoration des Schlosses des Tournelles bei Mortcerf (Seine und Marne) stammende Lambris befinden sich jetzt im Chor der Kirche von Mortcerf. Die Felder der Lambris sind mit gemalten Arabesken auf Goldgrund ausgestattet. Die Ausführung ist in strengen architektonischen Gliederungen gehalten. Die Arabesken wechseln mit stilvoll

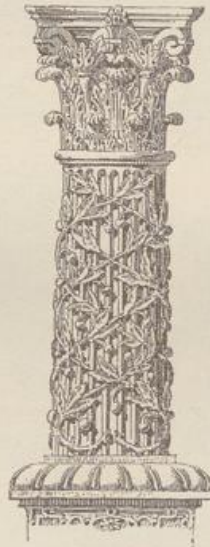


Fig. 110. Detail einer Kaminsäule im Château de Sully (n. Sauvageot).

behandelten natürlichen Blumen ab. Die Malereien haben den Charakter von farbigen Intarsien (Qu. Rouyer). — Das Schlafzimmer der Marschallin de la

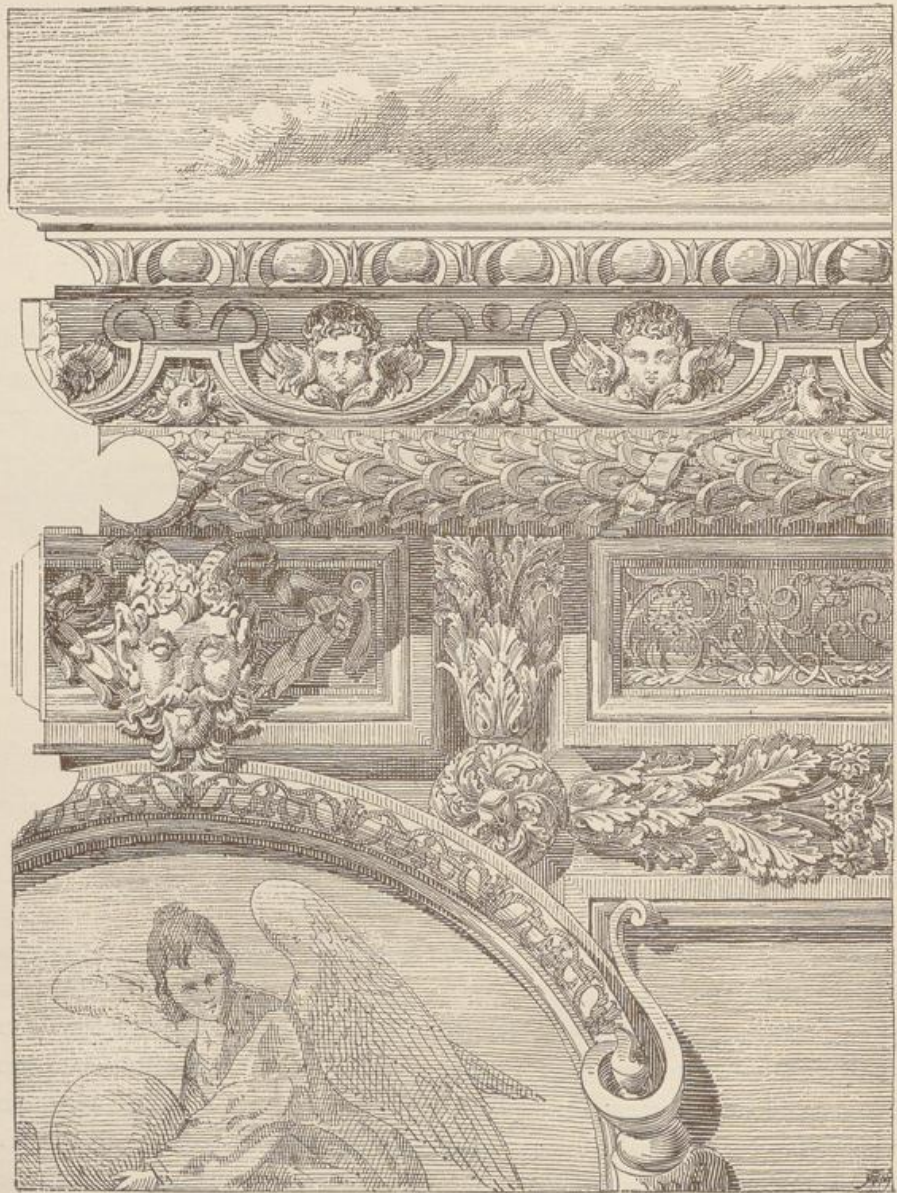


Fig. III. Detail der Decke in der Kapelle S. Trinité zu Fontainebleau (n. Pfäor).

Meillereye, im jetzigen Arsenal zu Paris, hat Lambris in ganzer Höhe des Zimmers mit reicher Malerei; Arabesken, Thiere und Landschaften in den Feldern mit vergoldeten Rahmprofilen umgeben (Qu. Rouyer). — Eine Thür

vom Schlosse Coulommiers, in schwerem Barockstile, mit grossen Cartouschen (Qu. Rouyer).

e) Kunstgewerbe.

Der Bronzeguss war in Frankreich immer noch in guter Uebung. Die Figuren der Welttheile, an den Ecken des Piedestals der Reiterstatue Heinrich's IV. auf dem Pont-Neuf, wurden in Paris gegossen. Unter Louis XIII. und während der Regentschaft der Anne d'Autriche wurden grössere Bronzegüsse nach den Modellen Guillain's und Michel Augier's ausgeführt. Die Familie der Chaligny in Lothringen zeichnete sich in drei Generationen durch ihre schönen Gussarbeiten aus.

Die Kunst, in Eisen und Stahl zu verzieren, kam in Frankreich unter Heinrich IV. in Uebung, von Italien und Deutschland aus nach hier eingeführt. Cursinet genoss in damaszierten Waffen und Geräthen eines europäischen Rufs.

Von Goldschmiedearbeiten enthält der Saal Henri IV. im Louvre eine Menge sehr schöner Arbeiten in emailirtem und mit Edelsteinen besetztem Golde aus der Mitte des 17. Jahrhunderts. Es sind Schalen, Wasserkannen, Terrinen, aber man kennt die Namen der Verfertiger nicht. — Jean Toutin von Chateaudun erfand um 1632 ein Verfahren, Gold mit undurchsichtiger Emaille zu belegen, das sogenannte Maleremaille. Aus seiner Schule gingen eine Anzahl Künstler hervor: Dubié, Morliere, Robert, Vauquer, Pierre Chartrier und andere, deren Arbeiten, Porträts, Ringe und Uhrgehäuse im 17. Jahrhundert sehr berühmt waren. Gleichzeitig erlangte die Manufaktur von Emailen in Limoges wieder einen grossen Ruf. Von Jean Limousin (1597—1625) befindet sich ein schönes Salzfaß im grünen Gewölbe zu Dresden. Die Familie Laudin erhielt besonders den Ruhm der Limousiner Kunst aufrecht. Nicolas, der älteste dieser Familie, war einer der grossen Meister und seine Emailen sind oft wundervolle Gemälde. Unter denen, die sich in der Kathedrale von Limoges befinden, sind besonders bemerkenswerth: der Tod Abels, das Opfer Abrahams, die Anbetung der Weisen, die Hochzeit zu Cana und Christus am Kreuze.

Die Steinschneidekunst wurde von dem Mailänder Maurice geübt, der 1732 in Rouen starb. Julien de Fontenay, genannt Coldoré, Kammerdiener Henri's IV., war der erste Franzose, der sich in der Glyptik auszeichnete. Derselbe starb erst unter der Regierung Louis XIII. — Andere Künstler in diesem Fache waren: François Julien Barrier, der 1646 starb, Louis Siries, welcher später nach Florenz ging. Varin war ein bedeutender

Medaillen- und Münzschnneider dieser Zeit. Erst seit der Regierung Henri IV. giebt es eine ununterbrochene Schule dieser Kunst in Frankreich. Einer der berühmtesten Künstler in diesem Fache war Dupré. Als Kupferstecher blühten unter Henri IV.: Leonard Gaultier, geboren um 1560, etwas später Callot, Labelle, Chaperon und Pérelle. — Der Holzschnitt fand in Étienne Duval und Palliot seine Vertreter; ausserdem in Leclerc und Pierre Rochienne.



Fig. 112. Hôtel de Vogué in Dijon. Laterne im grossen Treppenhause (n. Sauvageot).

Die Glasmalerei wurde von Nicolas Pinaigrier, dem Jüngeren, dem Enkel des berühmten Robert, in den Jahren 1618—1635 in Paris ausgeübt. Von seinen Arbeiten, den Fenstern der Gallerien der Kirchen St. Paul und St. Etienne du Mont, in welcher letzteren er eine Kopie der mystischen Kelter seines Grossvaters malte, ist nichts mehr erhalten. In verschiedenen französischen Kirchen, wie in der Kathedrale von Moulins bei Clermont, der Kirche der heiligen Katharina von Vice-le-Comte in der Auvergne, in der Kirche St. Eustache zu Paris die grossen grau in grau gemalten Figuren, in der Kirche von Brou historische Personen mit vielen Wappen, in der Kathedrale von Auch die gemalten Einfassungen der weissen Fenster, dann in der Kirche St. Quen zu Rouen, in der Abteikirche zu Ferrieres und anderen Orten sind noch manche Reste von Glasmalereien des 17. Jahrhunderts erhalten, aber nur als vereinzelte Nachklänge einer untergehenden Kunst. Es gab keine Glas-

malerschulen mehr und mit dem Ableben jedes Künstlers ging ein Stück der durch Tradition vererbten Kunstgeheimnisse verloren.

Die in den Bürgerkriegen zerstörte Manufaktur für Teppichweberei zu Fontainebleau wurde unter Henri IV. um 1597 wieder hergestellt. Laurent und Dubourg wurden die Vorsteher derselben. Im Jahre 1604 siedelten die Teppicharbeiter nach dem Louvre über, um dort die den orientalischen nachgeahmten Teppiche und die Haute-Lisse-Tapeten zu fabriziren. In demselben Jahre

errichtete Henri IV. die Manufaktur de la Savonnerie, um türkische und persische Teppiche nachzuahmen und gab derselben Dupont von Paris zum Direktor. Im Jahre 1607 legte Henri IV. noch eine Tapetenfabrik, nach Art der flandrischen, in der Vorstadt St. Germain an und stellte dieselbe unter die Leitung von Marc. Comans und François de la Planche.

In der Holzbildhauerei zeichneten sich im 17. Jahrhundert noch Blanet und Lestocart aus. Das Stuhlwerk der Kirche St. Pierre zu Toulouse, im entschiedenen Barockstil ausgeführt, mit Cartouschen, Muschelwerk und geflügelten Engelsköpfen, sonst streng architektonisch gegliedert und sehr sorgfältig ausgeführt (Qu. Rouyer). Das Stuhlwerk der Kapelle im Hôtel-Dieu zu Compiègne, aus der Kirche St. Nicolas stammend, hat die mageren Formen und die schwächliche Profilierung des Uebergangsstils (Qu. Rouyer). Als Meister der schönen aus der Zeit Louis XIII. stammenden Holzarbeiten in Fontainebleau wird Jean Gobert genannt und für die Schlosserarbeiten Achille Poyart (Qu. Pfnor). Figur 112 giebt in einer Laterne aus dem Hôtel Vogué ein Beispiel der Schmiedearbeit der Zeit, wie immer in der Eisenarbeit, wird an derselben eine gewisse Stilverspätung bemerkbar.

f) Kunstliteratur.

Die antik-römischen Bauten finden einen neuen Bearbeiter in Jaques Androuet Ducerceau. Von ihm erscheinen: *Jacobus Androuetius du Cerceau. Lectoribus. s. Quoniam apud veteres alio structurae. Genere Templi. etc. Aureliae 1550.* Geometrische Aufrisse antiker Tempel, Restaurationen antiker Gebäude und eigene Arbeiten enthaltend. — *Praecipua aliquot Romanae antiquitatis ruinarum monimenta vivis prospectibus ad veri imitationem affabre desiquata.* Die römischen Ruinen darstellend. — *Jacobus Androuetius Ducerceau. Lectoribus. s. cum natus essem duodecim fragmenta structurae veteris commendata monumentis a Lenardo Theodorico. Valette. Aureliae 1550.* Perspektivische Zeichnungen antiker Fragmente. — *Livre des Edifices antiques romains etc. par Jaques Androuet du Cerceau 1583.* — *Jacobus Androuetius du Cerceau. Lectoribus s. En vobis candidi lectores et architecturae studiosi quinque et viginti exempla Arcum, etc. Aureliae 1549.* Antike Triumphbogen aus Italien und Frankreich. — *Jacobus Androuetius du Cerceau. Lectoribus. s. Veteri consuetudine insituque notro novos subinde etc. 1551.* Innere und äussere Ansichten antiker Gebäude in Perspektiven.

Von B. de Montfaucon erscheint ein Werk, *L'Antiquité expliquée*, Paris 1749. 10 vol. in Fol. — Die antiken Baureste in Frankreich behandelt Duchesne,

Antiquitez de la France 1647. — Auch das französische Mittelalter findet historische Würdigung bei J. Huret. Antiquitez d'Anjou. Angers 1609. 12. — Du Breuil, Théâtre des antiquités de Paris. Paris 1612. 4. — Cl. Malingré, Annales de la ville de Paris. Paris 1640. Fol. — Jean R. M. Paintre. De la sépulture des roys et reynes de France recueillies. Paris 1588. 12.

Für die französische Archäologie war Pierre Antoine Rascas de Bagarris, geboren zu Aix in der Provence 1567, gestorben 1620, besonders thätig. Er brachte eine der reichsten Sammlungen dieser Zeit an Münzen und Antiquitäten zusammen und wurde von Henri IV. um 1601 oder 1602 zum Maître des cabinets et antiques du roi ernannt. Bagarris wollte die Geschichte Henri's IV. in Medaillen darstellen, um 1608 waren die Zeichnungen schon grösstentheils entworfen, als der Tod des Königs die Arbeiten unterbrach.

Die italienische Renaissance fand jetzt, ausser durch die Ornamentstecher, weniger Beachtung. Etienne Dupérac, Architekt, Bildhauer und Maler, geboren 1560 in Bordeaux, war in seiner Jugend in Italien und schrieb nach seiner Rückkehr ein Werk über die Gärten von Tivoli, welches er der Maria de' Medicis zueignete.

Die Hauptwerke über französische Renaissance der vorhergehenden Epoche und seiner Zeit sind von Ducerceau verfasst. Das berühmteste ist das schon früher erwähnte, Livre d'architecture de Jaques Androuet du Cerceau contenant les plans et les dessaings de cinquante bastiments tous différens etc. Paris 1556. Es erschienen später noch vermehrte Ausgaben dieses Werks. Ein zweiter Band von 68 Tafeln, «Second livre d'Architecture par Jaques Androuet Ducerceau. Paris 1561», enthält Kamine, Dachfenster, Portale, Brunnen und Grabmäler. Ausserdem erscheinen noch eine Anzahl Bücher von Ducerceau, mit Details und Ornamenten, über die fünf Säulenordnungen und über die Perspektive.

Sehr zahlreich vertreten sind die Werke der Ornamentstecher und Kleinmeister. Pierre Brebiette, Maler und Kunststecher, geboren zu Mantes-sur-Seine, Opera diversa etc. 1638, Nova Raccolta di vari scherzi und anderes. — Simon Vouet, der berühmte Maler (1590—1649), Livre de diverses grotesques peintes dans le cabinet de bain de la Reine-régente au Palais-Royal, gravées par Michel Dorigny. 1647. — Pierre Biard, Sohn, Bildhauer und Stecher, Fontaines dont les vasques sont soutenues par des Satyres. — Mathurin Jousse, de la Flèche, geboren gegen Ende des 16. Jahrhunderts, La Fidelle Ouverture de l'art du serrurier etc. 1625. Mit 52 Tafeln über Schlosserarbeiten. — Pierre Faber von Lyon, Kunststecher, Le Soleil au Signe du Lyon etc. Entrée de Sa Majesté Louis XIII. et de la plus illustre Princesse de la Terre, Anne d'Autriche, Royne de France et de Navarre, dans la ville du Lyon.

Lyon 1622. — N. Blasset, Architekt, in Amiens (1600—1659), *Les Epitaphes inventées par N. Blasset, d'Amiens.* — Abraham Bosse, Architekt, Ornamentmeister und Stecher, geboren in Tours um 1605, gestorben 1676, Sechs Bände Ornamente, Architekturen, Fächer, Kamine, Altäre und figürliche Kompositionen. — Francard, Architekt, *Nouvelles cheminées gravées sur les dessins de M. Francard, architecte du Roy.* Paris 1617. — Jaques Stella, Hofmaler, geboren zu Lyon 1596, gestorben zu Paris 1657, *Divers ornements d'architecture recueillis et desseignés après l'antique, par Stella.* Paris 1653. — Pierre Callot, Architekt, arbeitet um 1633 zu Paris, *Pièces d'architecture ou sont comprises plusieurs sortes de Cheminees, Portes etc.* Paris 1633.

3. Der nordische Barockstil in Deutschland von 1580 bis 1680.

Das Gefühl für erhöhte malerische Wirkung, kräftige Schattengebung und bewegte Formen verpflanzt sich bald genug, gegen 1580, aus Italien und den Niederlanden nach Deutschland und damit beginnt hier die Dekorationsweise und das neue Raumgefühl des Barockstils herrschend zu werden; aber daneben bleibt noch lange die mässigere Behandlungsweise der Spätrenaissance herrschend, wie dies bereits im vorigen Abschnitt zur Darstellung gekommen ist. Die deutschen Meister verarbeiteten die barocken Motive in einer ihrer Phantasie zusagenden Weise und hieraus ergibt sich die eigene nationale Form eines deutsch-nordischen Barocks, welche sich im Aufbau durch das Festhalten an dem Vertikal-Prinzip der Gothik, durch fortgesetzte Verwendung steiler Giebel und Dächer und in der Plananlage durch Erkerbauten und andere deutsche Eigenthümlichkeiten kennzeichnet. Gar nicht selten wird noch das Detail der Gothik, nur in Verbindung mit dem grossen weich modellirten Cartouschenwerk, den durchschnittenen und volutirten Giebeln und anderen importirten Besonderheiten des italienischen Barockstils, verwendet. Im Wesentlichen ergibt sich immer noch eine gothische Renaissance; das heisst, man baut im Geiste der Gothik weiter, aber mit Verwendung barocker Einzelformen. Ganz langsam und allmählich wird die Gothik immer mehr verdrängt und endlich werden die Architekturformen auch der Hauptsache nach klassischer. Wie überall in den nordischen Ländern ist der klassische Zug am frühesten an den Ordenskirchen zu bemerken, ohne dass man berechtigt wäre, diesen Bauten in Deutschland irgend einen ausschliesslichen, oder auch nur allgemein stilgebenden Einfluss zuzuschreiben. Der Barockstil macht, als beliebter

Ausdruck des Zeitgeschmacks, ohnedies seinen Weg durch ganz Europa. Mit derselben Geschmacksrichtung hängt die Vorliebe für naturalistische, derb-üppige Ornamentirung eng zusammen; die jetzt üblich werdenden Fruchtschnüre, Blumengehänge und Cartouschen in Verbindung mit Figürlichem, verdrängen die Arabeske vollständig. Dieser neue Stil konnte in der Zeit bis zum Beginne des dreissigjährigen Krieges, bis 1618, in Deutschland eine umso breitere und prächtigere Ausprägung finden, da besonders die Städte damals auf dem Höhenpunkte allgemeinen bürgerlichen Wohlstandes angekommen waren. Die reichen Anlagen der Rathhäuser, Zunfthäuser, Patrizierwohnungen und Schlösser geben davon Zeugnis. Selbst noch während der Periode des dreissigjährigen Krieges dauert, mindestens in den vom Kriege nicht unmittelbar heimgesuchten Gegenden, eine lebhafte und aufwandvolle Bauhätigkeit fort und endet erst nach dem westphälischen Frieden, nachdem die allgemeine Erschöpfung, die vollständige Vernichtung des Volkswohlstandes allseitig zur vollen langhin nachwirkenden Geltung gekommen war. Deutschlands Macht ist nun politisch, wie litterarisch, und künstlerisch gebrochen und die spätere Bauhätigkeit konzentriert sich an den von ausländischen Ideen überflutheten Höfen; denn mit der eigenen Initiative eines selbstständigen Bürgerthums ist es zu Ende.

In der Skulptur und Malerei ist überhaupt weniger als in der Architektur von nationalen Eigenthümlichkeiten zu entdecken; auf diesen Gebieten beruht alles auf italienischer Nachfolge. In der Bildhauerei wird nur Giov. da Bologna's Schule später von der Bernini'schen abgelöst. In der Malerei zeigt sich ein weitläufiges allegorisches Wesen in der Art der Caracci's und macht später einer Nachahmung der Holländer und der italienischen Naturalisten Platz. An den Höfen findet die Porträtmalerei noch eine gewisse Beachtung, aber die Leistungen der Monumentalmalerei sind sehr vereinzelt und nur noch ein dekorativer Schatten wirklicher Kunst. Einen Lichtblick geben die Anfänge der Landschaftsmalerei unter dem Einfluss der Italiener und Niederländer.

a) Architektur.

Bezeichnend für die Gesammterscheinung des deutschen nationalen Barockstils ist das gegen früher wieder stärker bemerkbar werdende Auftreten des gothischen Prinzips. So ist der Friedrichsbau des Heidelberger Schlosses, ein echter Typus deutscher Kunst, wieder gothischer in seiner mächtig zur Geltung gebrachten Vertikal-Gliederung als der frühere Otto-Heinrichsbau. Der Friedrichsbau, unter Kurfürst Friedrich IV. (regierte von 1592—1607) errichtet,

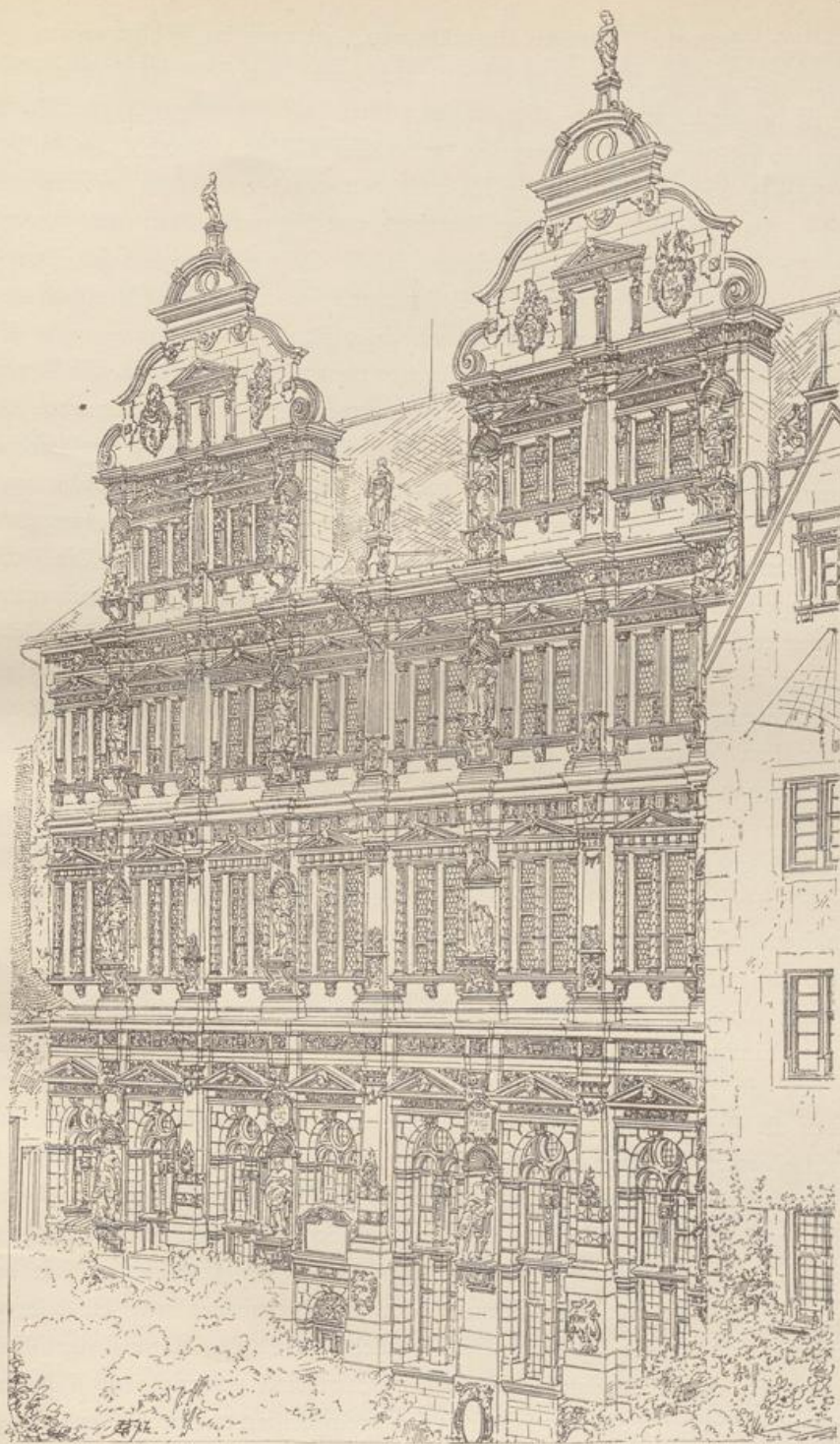


Fig. 113. Friedrichsbau des Heidelberger Schlosses.

einer der schönsten deutschen Barockbauten, hat zwei zu Wohnräumen bestimmte Stockwerke, über einem hohen zur Kapelle eingerichteten Erdgeschosse und ist in den Jahren 1601—1607 erbaut. Der Skulpturenschmuck von Meister Sebastian Götz aus Chur wurde aber in einem Jahre vollendet. Im Aufbau der Façade werden die im Otto-Heinrichsbau gegebenen Ideen benutzt, besonders das malerische Motiv des Wechsels von Figurennischen mit Pilastern; aber die energischen, vom Sockel bis in die Dachgiebel gehenden Durchkröpfungen und die derbplastische Behandlung der Barockdetails geben dem Aeusseren einen ganz vom früheren verschiedenen Charakter (Fig. 113). Die Kapellenfenster haben in Renaissanceformen behandeltes Masswerk, die Fenster im ersten Stock zeigen rustizierte Einfassungen und Mittelpfeiler statt der Figurenhermen; überhaupt erscheint das Figürliche, mit Ausnahme der Nischenstatuen, zurückgedrängt zu Gunsten kräftiger Gliederungen und Profilierungen. Die beiden steilen, mit Volutenformen abschliessenden Dachgiebel vermehren noch den eigenartigen nationaldeutschen Charakter des Ganzen. Die Decke der Kapelle hat gothische Kreuzgewölbe, die Strebepfeiler sind nach innen gezogen und bilden eine Art von Seitenschiffen. Der Architekt des Friedrichsbaues ist unbekannt, vielleicht war Meister Götz auch der Urheber des Plans (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abth. 9). Das Heidelberger Schloss wurde 1688 von Melac, dem Verwüster der Pfalz, in die Luft gesprengt und 1693 der Rest von französischen Kriegsbanden muthwillig verwüstet.

Das Schloss Gottesau bei Karlsruhe wurde unter Markgraf Ernst Friedrich um 1588 an Stelle eines in den Bauernkriegen zerstörten Benediktinerklosters erbaut. Der Grundriss bildet ein längliches Rechteck mit vier flankirenden Eckthürmen und einem Mittelthurm an die Anlage französischer Manoirs erinnernd, am meisten an Schloss Mortainville (Dept. Seine inférieure). Auch die Korbbogen über den Pilasterstellungen deuten auf französischen Einfluss. Auffallend ist die geringe Tiefe des Baues von 13 m, vielleicht ist nur ein Theil einer grösseren Anlage vorhanden. Das Innere ist 1689 durch die Banden Melac's verwüstet, 1735 ausgebrannt und 1740 wieder reparirt, bei welcher Gelegenheit die Thürme ihre jetzigen Kugelhauben bekamen. Die vollständig erhaltene Façade hat einfache, strenge Gliederungen, massvolle Profilierungen und zeigt das bewusste Streben, nach oben leichter zu werden. Die Form und Ornamentirung der Pilaster und Fenster hat sehr viel Aehnlichkeit mit den Formen des Friedrichsbaues am Heidelberger Schlosse, nur fehlt in Gottesau das Figürliche ganz. Das Material der Gliederungen ist rother Sandstein, die Mauerflächen sind geputzt. Die Keller mit kolossalen Kreuzgewölben auf dünnen Sandsteinpfeilern überdeckt (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abth. 49).

Die grossen Bauausführungen des Bischofs Julius Echter von Mespelbrunn in Würzburg zeigen noch entschiedener die Mischung des Barockstils mit gothischen Elementen. Der Bischof hatte die Hochschulen in den Niederlanden, Frankreich und Italien besucht und sich auf Reisen zum Kunstmäcenaten gebildet. Seit 1573 Bischof von Würzburg, ging sein Bestreben

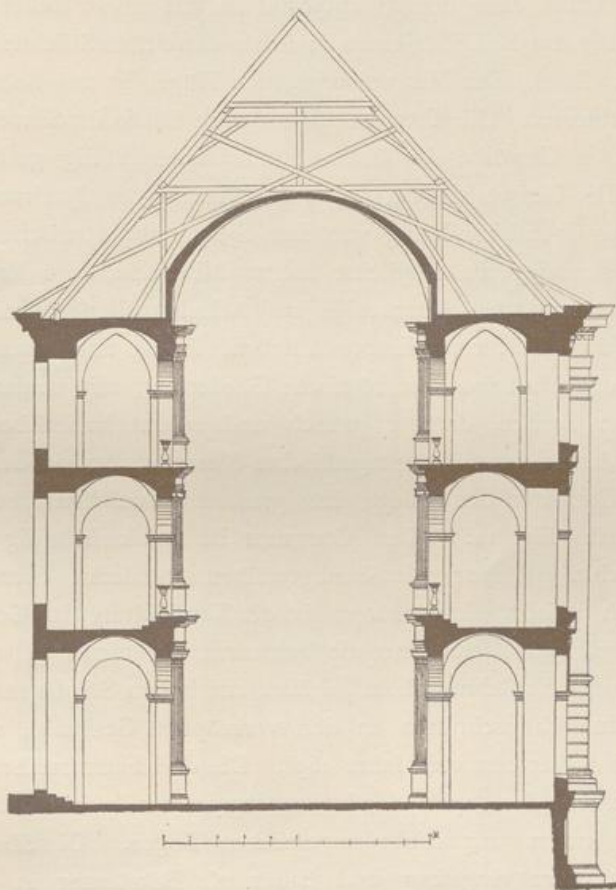


Fig. 114. Querschnitt der Universitätskirche in Würzburg (n. Reinhardt).

sofort auf die Errichtung grossartiger Baudenkmale. Das umfängliche Spital wurde 1580 eingeweiht, um 1582 der Grundstein zur Universität gelegt, die dazu gehörige Kirche um 1591 vollendet. Bald darauf errichtet Bischof Julius die Kirche des Haugerstifts und erneuert nach einem Brande das bischöfliche Schloss mit prachtvoller Ausstattung. Ebenfalls von ihm rührt der Bau der Wallfahrtskirche zu Dettelbach her, um 1613, ein grossartiger Kreuzbau mit kühnem Gewölbe und prächtiger Façade. — Die Universität, sammt der Kirche ursprünglich Jesuiten-Kollegium, wird nach einem Plane

des Baumeisters A. Kal durch W. Beringer errichtet. Der Bau bildet ein Quadrat, ganz in rothem Sandstein ausgeführt, schlicht, derb und schmucklos. Die drei Portale der nördlichen Hauptfront sind streng antikisirend mit kannelürten gekuppelten Säulenpaaren eingefasst und zwar in allen drei Ordnungen, die korinthische in der Mitte, die jonische und dorische zu Seiten. Die Attika über dem Hauptportal ist mit einem Relief geschmückt, die Ausgiessung des heiligen Geistes in dem effektreichen Stile des italienischen Barocko darstellend. Der hier vorspringende Flügel ist mit hohem Volutengiebel abgeschlossen. Die Treppen haben grade Läufe im Sinne der Renaissance, aber die Gewölbe des Innern sind wieder völlig gothisch durchgebildet. — Die Universitätskirche, die Südseite des Quadrats bildend, ist bereits in der Grundrissbildung von dem System des römischen Barockstils beeinflusst; sie zeigt ein möglichst breites Mittelschiff von Kreuzgewölben überdeckt, während die Seitenschiffe auf Arkadenreihen reduziert sind und über sich in zwei Geschossen Emporen haben. Pfeiler und Bogen dieser reich wirkenden Arkaden haben die römische Gliederung, mit vorgesetzten Halbsäulen, unten dorisch, darüber jonisch und zuletzt korinthisch (Fig. 114). Die Fenster haben aber ein spätgothisches Masswerk und in der Westfaçade kommt die Gothik in der Anlage eines grossen Rosenfensters bedeutungsvoll zum Vorschein (Fig. 115). Der Altarraum ist halbkreisförmig geschlossen. Das Hauptschiff ist zwar mit Kreuzgewölben überdeckt, doch sonst nicht mittelalterlich stilisirt. Im Aeussern ist die Vereinigung der Gothik mit der Antike weniger gut gelungen; die schweren Strebepfeiler, als kolossale dorische Pilaster mit Rahmprofilen gebildet, auf hohen Stilobaten stehend, mit Eierstäben und Zahnschnitten an den verkröpften Gesimsen, wirken nicht glücklich, sind aber erst vom Jahre 1698. Die drei Fensterreihen der Seitenfronten, den Arkadenrängen des Innern entsprechend, sind oben rundbogig geschlossen, unten mit leicht zugespitzten Bogen. Dieselben sind mit dorischen Pilastern eingefasst und haben als Bekrönung in den unteren Reihen Bogengiebel auf Voluten. Der Thurm hat eine ähnliche Detailirung, statt der jetzigen geschweiften Haube war früher ein spitzer Helm vorhanden. Die Ausführung des Ganzen erfolgte in zweifarbigem Sandstein, roth für die Architekturtheile und heller für die Skulpturen und Fensterfüllungen. — Das Julius-Spital, ursprünglich von Kuncz Müller und Kaspar Reumann ausgeführt, wurde durch Brand zerstört und später durch einen Neubau ersetzt (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abthlg. Würzburg).

Die jüngeren Theile des Rathhauses zu Nürnberg, die Hauptfaçade gegen die Burgstrasse und die mit dieser die drei Seiten des Hofes bildenden Flügelbauten, sind 1613—1619 von Eucharius Karl Holzschuher ausgeführt.

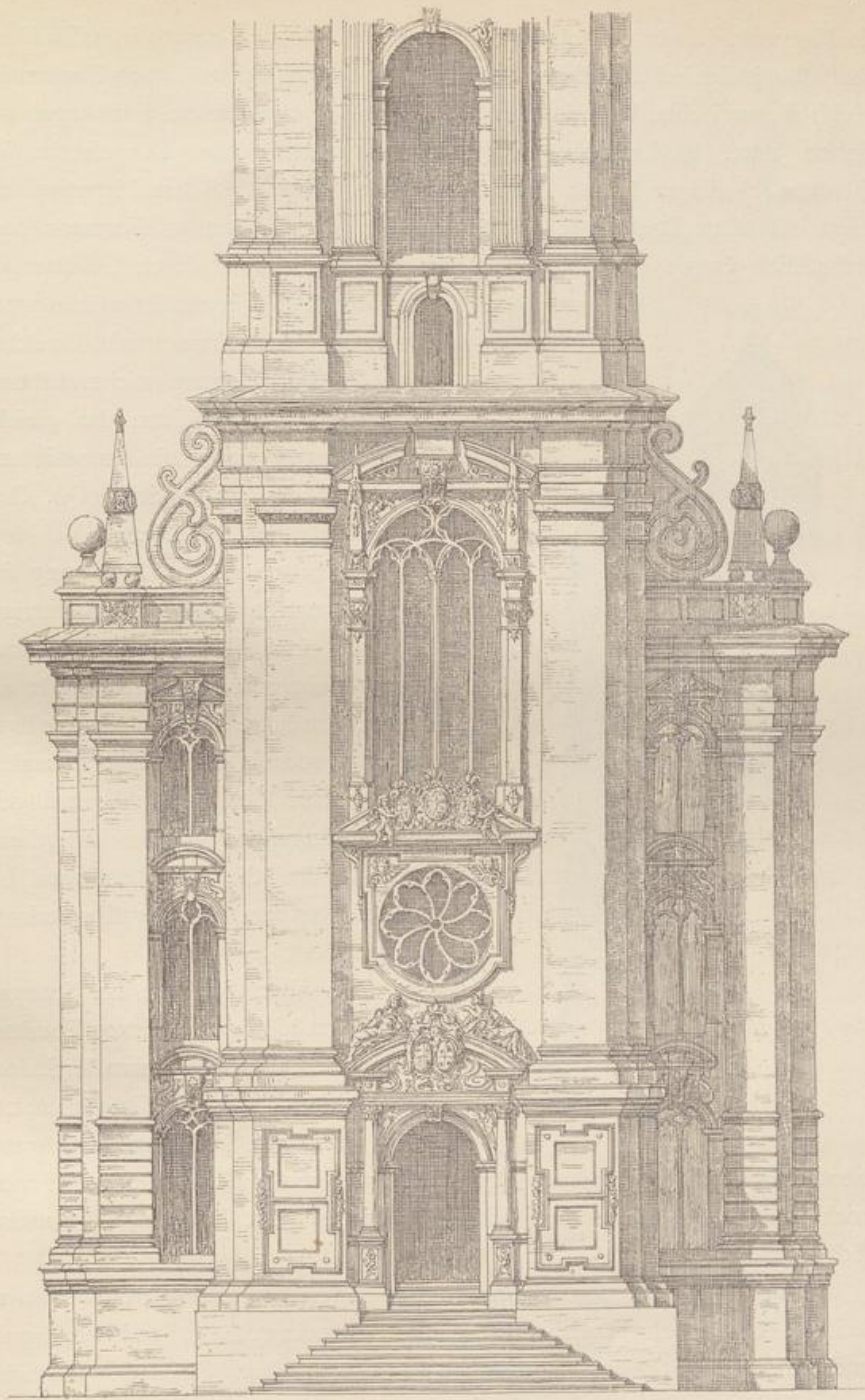


Fig. 115. Unterer Theil des Thurmes von der Universitätskirche in Würzburg (n. Reinhardt).

Die Hauptfaçade, durch kolossale Länge ausgezeichnet, zeigt die volle Herrschaft des italienischen Stils, welcher um diese Zeit bei grösseren Bauten die specifisch nordischen Giebel, Dachfenster und Pyramiden zu verdrängen begonnen hatte. Im Erdgeschoße sind drei barocke Portale. Die oberen Geschosse, auch die an beiden Ecken und in der Mitte über dem Hauptgesimse sich erhebenden Dacherker, zeigen keine bemerkenswerthen Formen; aber vermuthlich wurde diese Magerkeit des Aeussern einmal durch Geldmangel,



Fig. 116. Façadentheil vom kurfürstl. Schloss in Mainz.

dann durch die Verwendung eines grobkörnigen Sandsteinmaterials, welches reichere Barockformen nicht aufkommen liess veranlasst; denn das gleichzeitige Innere zeigt die entschiedene Herrschaft des neuen Stils (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abthlg. 1).

Im Münster zu Freiburg im Breisgau wurde 1668 ein grossartiger Lettner in edlen Barockstilformen durch Meister Jacob Altermadt errichtet. Im Jahre 1789 wurde der Lettner abgebrochen, in zwei Theile zerlegt und beide Hälften in den Kreuzflügeln als Musikerchöre wieder aufgebaut, wobei leider die ursprünglichen bemerkenswerthen Kreuzgewölbe verloren gingen.

Am alten Schlosse zu Stuttgart wurde erst 1687 unter Herzog Eberhard Ludwig der gewaltige Thurm der Südostecke errichtet. Zwischen diesem Bau und den letztvorigen Schlossanbauten waren

über hundert Jahre verflossen. Der Thurm von 16,1 m Durchmesser hat sechs Stockwerke, von denen aber keins gewölbt ist (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abthlg. 37).

Der Flügel an der Rheinseite des kurfürstlichen Schlosses zu Mainz, in den Jahren 1627—1678 erbaut, ganz in rothem Sandstein, ist ein prachtvolles spätes Beispiel nordischer Barockarchitektur (Fig. 116). Die Erker an den Ecken sind echt deutsche Motive; allenfalls liesse die malerische Behandlung der Säulenschäfte an den Erkern mit spiralförmig gebrochenen Kannelüren auf französischen Einfluss schliessen. Die Fensterarchitektur ist

reich durchgebildet, mit geschweiften durchschnittenen Giebeln im ersten Stock und mit eben solchen geraden Giebeln im zweiten Stock. Die Ornamentik ist von derb plastischer Modellirung (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abthlg. 6). — Gegenwärtig ist das Schloss zum städtischen Museum eingerichtet. — Das Schifferhaus in Mainz von 1671, als Umbau eines gothischen Hauses, ist im Barockstil durchgeführt (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abthlg. 6).

Das Portal des ehemaligen Zunfthauses der Ackersleute in Colmar, an der Vaubansgasse gelegen, später Synagoge, jetzt Privathaus «zum goldenen Schiff», von 1626, zeigt eine reiche deutsche Barockarchitektur und in einer Cartousche das Zunftwappen, den Pflug (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abthlg. 44). — Das Portal, an einem Hause in der Bäckergasse 4 zu Colmar von 1616, ehemals das Haus der Schmiedezunft, seit der Revolution Privatbesitz, im deutschen Barockstil (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abthlg. 44). — In demselben Stile, das Rathhaus zu Gernsbach, 1617 für Johann Jacob Kest als Privathaus gebaut. Nur der Steinbau und eine Wendeltreppe sind noch im ursprünglichen Zustande vorhanden. Die Façade in rothem Sandstein hat einen Treppengiebel mit hornförmigen Ausladungen und überall gekuppelte Fenster mit durchschnittenen Giebeln. Das Cartouschenwerk begleitet auch die Fenstereinfassungen (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abthlg. 39). — In Geisenheim das Portal des Ingelheimer «Her Hofes», um 1681 aus goldig rothem Sandstein und graugelben Putzflächen in barocken Formen erbaut, mit den hornförmigen Giebelverzierungen (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abthlg. Mittelrhein).

Die Jesuitenkirche in Köln von 1621—1629 in üppigem Barockstile, im Innern mit theilweiser Vergoldung und weissen Figürchen (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abthlg. 22). — Die Kirche zu Dünnwald bei Köln mit einem 1620 erbauten Kloster, zeigt Verwandtschaft mit der Jesuitenkirche in Köln. — Der Zunftsaal der Bierbrauer in Köln, Schildergasse 96, im Barockstil (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abthlg. 22). — Das Haus in Köln, Sandbahn 8, in wuchtigem reichen Barockstile (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abthlg. 22).

Am Dom zu Trier erbaute Bischof Johann Hugo von Orsbeck die Schatzkammer und die dorthin aus dem östlichen Chore führende herrliche Marmortreppe.

Der Renaissanceausbau des Rathhauses in Bremen erfolgte erst 1609 bis 1612, aber ein Portal, jetzt in der Nordwand des grossen Saals, wurde schon 1578 von Herzog Julius von Braunschweig der Stadt geschenkt, und zeigt bereits dasselbe edle Barock, welches das spätere Aeussere auszeichnet. Die Gliederungen dieses Portals sind von farbigem Marmor und alle Ornamente aus Alabaster (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abthlg. 34). — Der Kern des Bremer Rathhauses ist ein einfacher gothischer Bau aus dem Anfange des

15. Jahrhunderts; der Renaissancebau begann 1609 mit der Erneuerung des Dachstuhls. Dann wurde an der Südseite die schöne Marktfaçade mit der grossartigen Laube errichtet und als einzige dekorative gothische Reste blieben hier die grossen Figuren im ersten Stock mit den Baldachinen (Fig. 117).

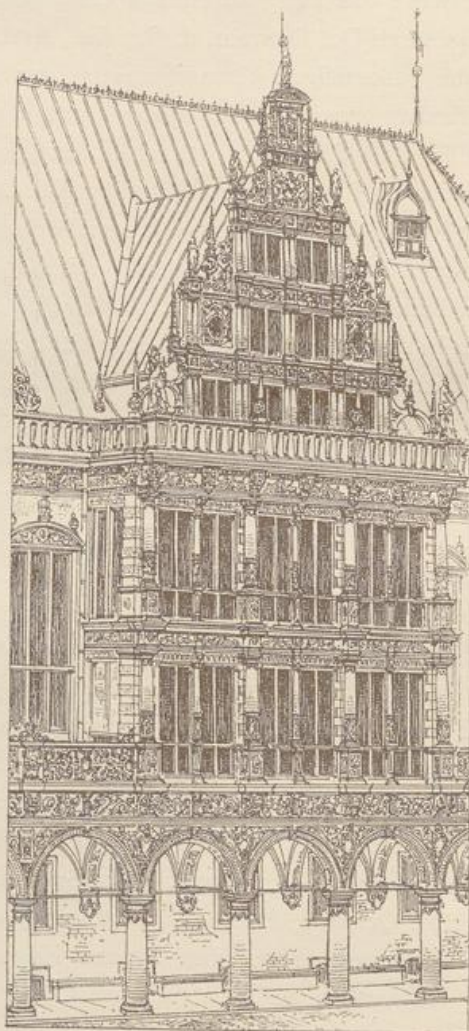


Fig. 117. Mitteltheil der Hauptfront vom Rathhause in Bremen.

Meister des Renaissancebaues war vermuthlich der Steinmetz Lüder von Bentheim, Johann Prange half an den Steinmetzarbeiten. Die Arkaden der Halle sind sehr reich an figürlicher Ornamentik, in den Zwickeln befinden sich unter anderen die Darstellungen der gefesselten und befreiten protestantischen Kirche, auch die Frieze mit den Seethieren sind ganz vorzüglich



Fig. 118. Arkadenstück vom Bremer Rathhause (n. Ortwein).



Fig. 119. Geländerstück von der Treppe der Gildenkammer im Bremer Rathhause (n. Ortwein).

(Fig. 118). Der grosse Giebel ist prachtvoll entwickelt, mit sehr schönen Cartouschen als Rahmen der kleineren Fenster im zweiten Stockwerk. Das Cartouschenwerk und die vorzügliche Laubornamentik nähert sich bereits den Bildungen des folgenden klassischen Barocks. Der Einbau der Gildenkammer, an der Südseite des grossen Saals, zeigt ein überreiches barockes Holzschnitzwerk. Der Charakter desselben ist sehr phantastisch und pomphaft, die Reliefs sind bemalt, ausserdem sind noch zwei Bilderfriese angebracht. Im Ganzen ist hier gegen das Aeussere eine Veränderung des Stils, ein stärkeres Hervorkehren des nordisch-phantastischen Barocks zu



Fig. 120. Giebel vom Krameramtshause in Bremen.

bemerken; indess war doch wohl Lüder von Bentheim ebenfalls der Urheber dieses von 1612—1616 vollendeten Werkes, bei dem Johann Stollink als Zimmermeister genannt wird. Das Geländer der zur Gildenkammer führenden Wendeltreppe ist gradezu einzig, was den Reichthum der Durchführung anbelangt, ebenso das Geländer des Vorplatzes mit den energisch bewegten Figuren im Zeitkostüm (Fig. 119). — Das innere Portal des alten Archivs ist in demselben pomphaften Barockstile gehalten, an Stelle der Säulen treten hier phantastische Hermen. Die äussere Seite derselben Thür ist etwas mässiger in den Formen. (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abthlg. 34). — Das Krameramtshaus zu Bremen, um 1619 von der Gilde der Wand-schneider (Tuchhändler) und zugleich als Hochzeitshaus errichtet, zeigt eben-

falls den Barockstil (Fig. 120). Dietrich Pralle, der beim Rathhausbau den Dachstuhl konstruirte, war der Erbauer. Die Skulpturen sind vom Steinhauer Johann Nacke († 1620) angefangen und durch Ernst Krosenauer fortgeführt. Die Bemalung der Skulpturen des grossen Giebels von Zacharias Nussshaake herrührend (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abthlg. 34).

Zwei Fachwerkshäuser in Höxter, das Wilke'sche Haus 1642 erbaut und das sogenannte Tilly-Haus von 1634, zeigen die vollständige Uebertragung der Steinformen auf den Holzbau (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abth. 5). — Das Leibnitzhaus in Hannover, für den berühmten Philosophen um 1652 erbaut und später von Ifland bewohnt, ist eins der besten Werke des mässigen Barockstils. Die Sandsteinfaçade ist durch Gurtgesimse in acht Stockwerke getheilt, an der rechten Seite ist ein Erker herausgebaut. Die Reliefs sind gut, ebenso die Giebellösung in Barockformen (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abth. 24). — Die späteren Theile des Schlosses von Celle, vom Italiener Giacomo Bolognese um 1665 begonnen, zeigen bis auf eins der drei Doppelportale die vollständige Vermeidung aller Zierformen. Indess haben die Eckthürme besonders schöne Verhältnisse und sind mit Flachkuppeln überdeckt (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abth. 25).

In Münster, das Portal der Akademie 1610—1615 in reichem Barockstil. Ebenda, das Haus zum Sentenzbogen, so genannt von einem Vorbau, von welchem herunter der Richter die Urtheile verkündete, im Barockstil mit Treppengiebel. Aehnlich, die Bierhalle von 1627, bis zum Giebel in Haustein, der Giebel selbst in Ziegeln mit Sandsteinornament, aber noch mit diamantirten Quadern in den kleinen Bogen. Ohm's Wohnhaus in Münster, das sogenannte «venetianische Haus», wohl von einem Fremden erbaut, weil kein zweites derartiges Haus in Münster vorkommt; indess sicher noch vor dem dreissigjährigen Kriege. Der Giebel ist ein Nothgiebel, das Untere zeigt den italienischen Barockstil. — Das Krämeramtshaus zu Münster ist ein Ziegelbau mit barockem Detail in den Giebelmotiven, an Venetianisches erinnernd. Die Stuckbalkendecke des kleinen Saals in den damals üblichen Formen, im Wandfriese Cartouschen und Masken, in der Wandtäfelung ein barockes Bandornament (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abth. 28).

Einer dieser interessanten deutschen Bauten, in denen noch spät eine Verbindung des Gothischen mit dem Barock angestrebt wird, ist das mit den Würzburger Bauten des Bischofs Julius in Parallele tretende Juleum novum, die Universität zu Helmstedt. Erbauer waren, 1593—1612, der Herzog Heinrich Julius von Braunschweig und sein Architekt Paul Francke († 1615). Die Formgebung ist etwas hart und trocken, sonst zeigt die Ornamentirung, wie in dieser Zeit üblich, geringes Blattwerk und viel Fruchtschnüre. Die

Hauptmotive sind oft gothisirend (Fig. 121). Das Gebäude ist in Bruchstein mit Flächenputz und in den Gliederungen in Haustein hergestellt. Der Treppenthurm ist einer der schönsten in Deutschland. Das Thurmportal, mit einem gothischen Motive in der Archivolte, gehört ebenfalls zu den besten Theilen des Baues und hat besonders zierliche Kapitäle. Der Treppengiebel ist meisterhaft

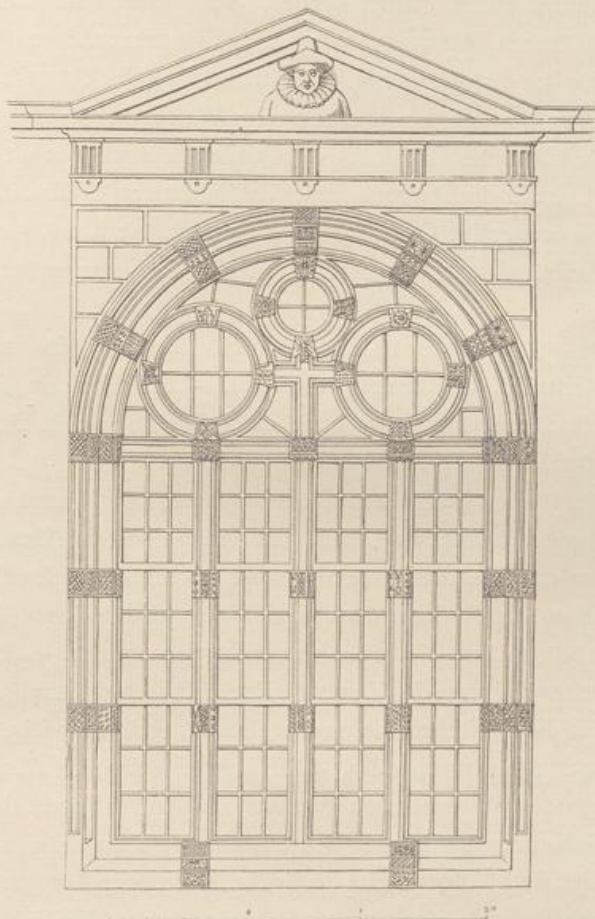


Fig. 121. Fenster von der Universität in Helmstedt (n. Ortwein).

im Aufbau und typisch in der Lösung. Das Portal der Aula, sehr grossartig komponirt, mit korinthischer Ordnung, hat im Aufsatz reiches Cartouschenwerk. Die Decke der Aula wird von sechs Gurtbogen auf Pfeilern getragen, diese sind im Beschlägestil ornamentirt, aber die Art, wie die Sockel als Krallen ausgebildet sind, verräth eine entschieden barocke Gefühlsweise. Die Gurte, im Korbogen gewölbt, haben unter dem Scheitel jedesmal einen Knopf, reich mit Thier- oder Menschenköpfen zwischen ebenso reichen Fruchtgehängen verziert. Die Decke der Aula ist flach mit Kassetten. Die grossen Rundbogenfenster des Raumes

zeigen gothisches Masswerk mit antiker Detaillirung und die Quadern, welche das Stabwerk und die Einfassungen durchsetzen, haben gemusterte Oberflächen (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abth. 32). — Die Marienkirche zu Wolfenbüttel, ebenfalls von Francke erbaut, zeigt wieder einen geschickten Versuch Gothik und Renaissance zu vereinigen. Die Nord- und Südportale sind besonders schön, das Hauptportal ist stärker barock. Die Fenster sind im Spitzbogen geschlossen und haben Masswerk, welches mit Rustikaquadern durchbrochen ist. Die Thurmspitze ist später, erst vom Jahre 1750 (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abth. 29). — Das Portal der Kaserne in Wolfenbüttel von 1619 zeigt ein mit Figuren verwebtes Ornament der Quader, ähnlich wie an der Gallerie Henri IV. am Louvre. Im Aufsätze des Wolfenbüttler Portals sind besonders viel Löwenköpfe verwendet (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abth. 29). — Der Schlossthurm in Wolfenbüttel von 1643 ist ein stilvoller Bau, der spätere Schlossbau ist nüchtern.

Das Portal des Zeughauses in Braunschweig von 1604 zeigt barocke Formen (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abth. 29). — Ein Haus in der Wendenstrasse in Braunschweig von 1630, mit zwei Geschossen in Sandstein, das obere Fachwerkgeschoss ist entschieden barock.

Die Vorhalle am gothischen Rathhause in Halberstadt von 1663 mit sehr nachlässig behandeltem Detail. Die Treppe hat als Neuerung ein Geländer mit Balustern (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abth. 19). — Ein Holzhaus in Wernigerode an der Breitenstrasse, um 1674, mit bildlichen Darstellungen in den Fensterbrüstungen, die sonst hier nicht vorkommen. — In der vierten Periode des Fachwerksbaues der Harzgegenden, durch das ganze 17. Jahrhundert dauernd, werden die Brüstungsschalungen seltener, auch der reiche Schmuck der Stockwerksgurtungen verschwindet, dafür kommen die sich durchkreuzenden und verschlingenden Winkelbänder häufiger zur Anwendung, ähnlich wie an den Fachwerksbauten der Moselgegend. Am Harz ist dies namentlich in Quedlinburg der Fall (Allgem. Bauztg. Jahrg. 1845). Ein barockes Fachwerks- haus in Hildesheim von 1623, am Andreasplatz, zeigt die Uebertragung des Steinbaues. Auf den Stielen sind Säulenformen eingeschnitten, auf den Schwellen Bandornamentik, die Konsolen haben ebenfalls wie das Figürliche den Barock-Charakter (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abth. 35).

Das Schloss zu Merseburg ist von 1605 ab durch Kurfürst Johann Georg umgebaut, im Stile der deutschen Spätrenaissance; aber Herzog Christian der Aeltere von Sachsen-Merseburg liess die Giebel ändern und baute 1665 ein neues Schlossthor, den Erker am Schlosshof und das Portal des nördlichen Schlossflügels, alles im überreich ornamentirten Barockstile (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abth. 8).

Gotha besitzt eine Anzahl Bauten aus dieser Zeit. Die Margarethenkirche, 1632 eingeweiht, der Bau des Schlosses Friedensstein 1643 durch Herzog Ernst den Frommen begonnen und die Kirche daselbst 1646 eingeweiht. Baumeister waren Mathias Staudt aus Breisach und Vogel aus Erfurt. Im Jahre 1665 wurde das Rathhaus zu Gotha erbaut. — Das Haus „zum Stockfisch“ in der Johannisstrasse zu Erfurt von 1607 hat einen besonders reich entwickelten Unterbau. Die Quader sind hier abwechselnd glatt und ornamentirt, die niedrigere Hausthür besonders hervorgehoben. Ebenda, das Haus am Junkersand 8, der sogenannte „Junkerhof“ von 1616, ist das schönste und besterhaltene dieser Zeit. Die barocke Wandtäfelung eines Zimmers ist noch vorhanden, mit einer originellen Anordnung der inneren Fenstersäulen und der damit verbundenen Fenstersitze (Qu. Ortwein, d. Renaiss. Abthlg. 48).

Schloss Hartenfels in Torgau brannte 1599 zum Theil ab und erst 1616—1623 liess Kurfürst Johann Georg I. die westwärts belegenen Schlosstheile renoviren, das heutige Einfahrtsthor ausbauen, den achteckigen Glockenthurm errichten und den Wächterthurm um 30 Ellen erhöhen. Baumeister war Hans Friedrich Steger. Die Reste eines Ausfallthores an der Elbseite aus dieser Zeit sind völlig barock, besonders die grossen Cartouschen im Fries, die Verzierungen der Zwickel und die Pferdeköpfe (Qu. Ortwein, d. Renaiss. Abthlg. Torgau). Von 1631 bis zum westphälischen Frieden wurde Schloss Hartenfels nochmals verwüstet und blieb bis 1654 als Ruine liegen. Georg II. liess durch den Baumeister Joh. Albrecht Eckard die zerschossenen Theile wieder in Stand setzen und das Innere verschönert wieder einrichten, aber der zweite schlesische und der siebenjährige Krieg brachten dem Schlosse neues Verderben und hiervon erholte sich der Bau nicht mehr. Er wurde seit 1770 als Zucht- und Armenhaus, seit 1810 zu fortifikatorischen Zwecken benutzt.

In Zwickau wurde der Helm der Marienkirche um 1673 vom Zimmermeister Marquardt aus Plauen nach dem Muster des Hamburger Katharinenturmes erbaut, mit zwei Gallerien und geschweiften Dächern (Qu. Ortwein, d. Renaiss. Abthlg. 33). — Im Privatbau Dresdens sind die charakteristischen runden und viereckten Erkeranlagen immer noch in Uebung. An einem Hause Schlossstrasse 19 findet sich noch ein solcher Erker vom Jahre 1678 (Qu. Ortwein, d. Renaiss. Abthlg. 15).

In Hamburg ist die Façade vom Kaiserhof, um 1619 errichtet, im Barockstil mit Treppengiebel. Ebendort, ein Portal in der kleinen Reichenstrasse von 1642 in demselben Stil mit gemusterten und diamantirten Quadern (Qu. Ortwein, d. Renaiss. Abthlg. 41). — In Lüneburg kommt der Fachwerksbau nur vereinzelt vor. Ein Haus, am Berg 13, hat sämtliche Pfosten und Riegel

in barocker Ornamentik, ebenso ist die Hausflur durchgeführt (Qu. Ortwein, d. Renaiss. Abthlg. 40).

Das Zeughaus in Danzig, 1605 von Antony von Odbergen, als Ziegelrohbau mit Hausteingesimsen, in reichem nordischen Barock erbaut. Die sehr bedeutende Façade nach der Joppenstrasse erhält durch die beiden weit vortretenden Treppenthürme ein wirkungsvolles Aussehen. Die Giebel zeigen graziöse Konturen (Qu. Ortwein, d. Renaiss. Abthlg. 38). — Das altstädtische Rathhaus in Danzig, 1587 ebenfalls von Antony von Odbergen, als Ziegelrohbau mit Hausteingesimsen erbaut, mit Rustikaquadern und Beschläge-Ornamentik, die Keilsteine des Bogens mit figürlichen Verzierungen. — Das hohe Thor ebenda, um 1588, wahrscheinlich von demselben Meister, nach dem Vorbilde des Antwerpener Georgthors in Sandstein erbaut, das Ganze als Triumphbogen aufgefasst, im unteren Theile mit derber Rustika. — Die innere Ausschmückung des rechtsstädtischen Rathhauses erfolgte am Ende des 16. Jahrhunderts; die Sommerrathsstube oder der «röthe Saal» ist unter Leitung des Meisters Wilhelm Barth ausgeführt. Die Holzschnitzereien sind von Simon Herle und die Gemälde von Hans Vredemann de Vriese. Die prachtvolle Ausstattung des Raumes erinnert im Allgemeinen an das Innere des venetianischen Dogenpalasts, aber in Danzig erfolgt die Ausführung im nordischen Barock mit reichem Cartouschenwerk und edlem Detail, auch gutem Blattwerk, ähnlich der Formgebung an dem etwas späteren Bremer Rathhause. Tafelungen und Decke des Saals sind in Eichenholz ausgeführt. Der Fries zwischen den Triglyphen des Abschlussgesimses der Tafelung ist mit farbigen Marquetterien ausgestattet, welche Jagdscenen, Blumen und Blätterwerk darstellen. Der Kamin von 1593 durch Simon Barth aus Sandstein hergestellt, mit Bemalung und Vergoldung. Auch die Konsolen und besonders die reichen Knäufe der Eichenholzdecke sind vergoldet und farbig bemalt (Qu. Ortwein, d. Renaiss. Abthlg. 38). — Eine Façade in der Langgasse zu Danzig vom Ende des 16. Jahrhunderts ist barock in den Details, aber einfach im Aufbau, vielleicht wegen des harten Sandsteinmaterials.

In Berlin wird 1624 das von Ribbeck'sche Haus in der Breitenstrasse, jetzt zum königlichen Marstall gehörend, in Barockformen erbaut (Qu. Ortwein, d. Renaiss. Abthlg. 19). Balthasar Benzelt aus Dresden wird 1629 in Berlin als Werkmeister genannt; derselbe hat auch vielleicht das v. Ribbeck'sche Haus gebaut. — Am Schlosse in Berlin liess der Grosse Kurfürst bis 1648 nur Reparaturen ausführen und nahm dazu einen holländischen Zimmermann Vibrand Gerritsen an. Die späteren Bauausführungen des Grossen Kurfürsten bilden den Uebergang zum klassischen Barock der folgenden Periode.

Ein schönes Portal, aus Liegnitz stammend, jetzt in Rohnstock, im Besitz

des Grafen Hochberg, im flotten Barockstil gearbeitet, mit vortrefflicher Ausführung des Figürlichen, aber in der Hauptform deutsch (Qu. Ortwein, d. Renaiss. Abthlg. Breslau).

In Böhmen früher als anderwärts bewirken die Bauten des Jesuitenordens die Einführung des italienischen Barockstils. Im Jahre 1577 wird die Salvatorkirche in Prag von den Jesuiten erbaut, im Jahre 1590 von denselben ebenda, die sogenannte «welsche Kapelle». Die 1586 erbaute St. Rochuskirche in Prag zeigt bereits eine ganz italienische Anlage. Im Jahre 1579 gründete der Prämonstratenser-Orden auf Strahof seine neue Kirche. Dieselbe ist sehr einfach im Aeussern, aber im Innern von kühnem Barocko, mit gedrückten Bogen in allen Arkaden und auch für das Tonnengewölbe. — Um 1600 wurde das Kloster des Kapuzinerordens auf dem Hradschin in italienischer Bauweise errichtet.

Bis 1612 war Prag kaiserliche Residenz, aber noch nachdem Kaiser Mathias mit dem Hof nach Wien übergesiedelt war, wurde der Venetianer Scamozzi nach Prag berufen (1614) zum Weiterbau des Schlosses. Das Hauptportal am Palast des Hradschin rührt von Scamozzi her und zeigt durch die grössere Harmonie der Linien den italienischen Ursprung. Dasselbe ist etwa im Geschmacke der Zecca in Venedig gehalten.

Das fortgeschrittene römische Barock, in der Weise Fontana's, beginnt in Prag mit dem Bau der Lorettokirche um 1626 und dauert ohne grosse Veränderung durch das ganze 17. Jahrhundert. In der Plananlage der Lorettokirche machen sich auch orientalische Einflüsse geltend; übrigens ist ihr Massstab kleiner als bei den anderen Bauwerken der Stadt. Um 1633 werden die Ignazkirche und die Nicolaikirche, beide mit besonderen Kollegiatsanlagen erbaut. Im Jahre 1636 das neue Kapuzinerkloster bei St. Joseph in der Neustadt errichtet. Von anderen Kirchenbauten Prags sind noch zu nennen: die Kirche St. Jacob für die Minoriten mit drei Barockportalen und die Kirche der Augustiner. Die Façade der Kirche S. Maria de Victoria 1636—1642, vermuthlich nach Plänen des Scamozzi.

Der bedeutendste Profanbau dieser Zeit in Prag ist der Palast Waldstein, von dem grossen Generalissimus um 1629 begonnen. Die Façade im italienischen Barockstil, der quadratische Hof an zwei Seiten in demselben Sinne, mit drei Reihen Halbsäulen von dorischer, toskanischer und jonischer Ordnung dekorirt. Die Fenster des Erdgeschosses sind gradlinig geschlossen, die oberen im Rundbogen. Den vorzüglichsten Theil des Palasts bildet die Gartenhalle, in der ganzen Höhe des Baues durchgehend, mit Arkaden auf gekuppelten Säulen. Der Stil des Ganzen bildet den Uebergang zu dem klassischen Barock der folgenden Periode, welche ihre Hauptcharakteristik

in dem gänzlichen Verdrängen der gothischen Hauptdispositionen findet. — In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts entstanden in Prag eine Menge Bauten, meist von Italienern und von in Italien gebildeten Inländern ausgeführt. Die Italiener Luragho, Carloni, Orsini, Scotti, Palliardi werden als Architekten genannt, dann die Inländer Kauka, Christoph und Kilian Dinzenhofer. Letzterer als der Meister der St. Nicolaikirche und des Nostiz'schen Palasts. Diese Bauten leiteten allmählig zu den Bauten Fischer von Erlachs hin, welche im folgenden Abschnitt zu erwähnen sind.

In Wien sind die Bauverhältnisse ganz ähnlich wie in Prag, auch hier dringt das römische Barock durch Vermittelung der Ordenskirchen ein; aber meistens in schematischer, phantasieloser Nachahmung. In den Jahren 1603 bis 1614 wird die Kirche der Franziskaner zu St. Hieronymus erbaut, von 1622 bis 1632 die Kirche der Kapuziner, um 1624 die Kirche der heiligen Theresia in der Leopoldstadt. — Die Universitätskirche 1627—1631 in nüchternem Barockstil von den Jesuiten begonnen, mit oblongem und einschiffigem Grundplan. Die Kirche hat ein auf sechzehn Marmorsäulen ruhendes Kuppelgewölbe, mit kleinen Kapellenanbauten, eine sehr einfache mit Pilastern dekorirte Façade und zwei quadrate Thürme mit Helmdächern. Das Innere derselben gehört aber zu den am reichsten ausgestatteten Jesuitenbauten. — Um 1630 die St. Laurenzkirche am alten Fleischmarkt. — Die Pfarrkirche bei den Dominikanern, unter Ferdinand III. im Jahre 1631 umgebaut, gehört zu den besseren und hat einen interessanten Façadenaufbau. — Ausserdem in Wien, 1638 die erzbischöfliche Kapelle, 1640 die Kirche in der Brigittenau und 1642 die Kirche zu St. Rochus auf der Landstrasse erbaut. — Der Amalienhof der Wiener Hofburg, weiter rückwärts nach der Zerstörung des festen Hauses der Grafen von Gilly errichtet, ist von keinem sonderlichen architektonischen Interesse. Auch nach der Mitte des 17. Jahrhunderts dauert die italienische Stilrichtung in Wien fort. Es entstehen noch eine Anzahl Kirchenbauten im römischen Barockstil: 1651 die Kirche der Serviten in der Rossau und die Kirche der Paulaner auf der Wieden, 1670 die Kirche zu St. Anna und die Kirche zu St. Leopold. — Der Leopoldinische Trakt der Hofburg, um 1660 von Leopold I. erbaut, brannte schon zehn Jahre nach seiner Vollendung ab und wurde erst unter Maria Theresia wieder errichtet.

Bis zum Auftreten der drei bedeutenden Baumeister der folgenden Stilperiode: Martinelli, Fischer von Erlach und Lucas Hildebrand am Ende des 17. Jahrhunderts bleibt in Prag und Wien der Baustil in denselben Gleisen. In Prag entstehen noch in dieser Zeit: die Dreifaltigkeitskirche in der Altstadt, um 1688 die Kreuzherrenkirche an der Brücke, die Karmeliterkirche auf der Kleinseite und nach 1677 der grosse Czernin'sche Palast. Dieser, auf dem

Hradschin belegen, von Giov. Battista de Rossi und Francesco Carvitti erbaut, nähert sich bereits dem Stil der folgenden Epoche. Der Rustika-Unterbau ist stylobatartig durchgekröpft und auf diesem stehen korinthische durch die Geschosse reichende grosse Säulen. Das Gebälk über denselben ist durchschnitten. Die Wirkung des Ganzen ist kräftig bei einer gewissen Rohheit der Formgebung.—In Wien werden ebenfalls noch eine Anzahl Barockkirchen von sehr einfacher Plananlage erbaut; 1675 die Ursuliner-Nonnenkirche; 1684 die Kirche der barmherzigen Brüder in der Leopoldstadt; 1689 die Kirche zu Mariahilf; 1690 die Kirche zu unserer lieben Frauen bei den Schotten, abweichend mit dreischiffigem Basilikengrundriss; die Kirche der Weissspanier in der Alservorstadt; die Kirche zu St. Margareth unter den Weissgerbern; 1695 die Kirche der Minoriten in der Alservorstadt und 1698 die Kirche zu Mariatreu in der Josephstadt mit oblongem Grundriss, radiantem Kapellenbauten und einer hohen mächtigen Kuppelwölbung. Die Thürme derselben Kirche sind erst später vollendet.

In Steiermark nimmt der Barockstil ebenfalls eine stark italienische Färbung an, wie am Mausoleum zu Ehrenhausen, für den Feldzeugmeister Ruprecht von Eggenberg errichtet. Um 1606 war der Bau, als dessen Architekt Johann Walder genannt wird, schon begonnen. Es ist im Plan ein Langhaus mit einem Centralbau verbunden, in der Deckenbildung entsprechend eine Kuppel mit Tonnengewölben. Am Eingange stehen zwei Kolossalfiguren (Qu. Ortwein, d. Renaiss. Abthlg. Steiermark). — Schloss Limberg in Steiermark, eine barocke Schlossanlage von 1664, mit steilen Dächern und geschweiften Dachhauben, als terrassenförmig aufsteigender Bau angeordnet. — In Schloss Riegersburg in Steiermark baute Freifrau von Galler, «die schlimme Liesel», um 1658 den Speisesaal in reichem Barockstil. Vermuthlich gehörte der Architekt der Familie Carlone an, die aus dem Mailändischen eingewandert war. Die Decke des Saals in Stuck dekorirt, mit Gemälden in den Feldern.

Das moderne Salzburg stammt erst aus dem 17. Jahrhundert und nimmt am frühesten das italienische Barock auf. Im 16. Jahrhundert ist mit Ausnahme der Hofburg in Wien in allen Donauländern kein namhaftes Bauwerk errichtet, so lähmend wirkte die beständige Türkenfurcht. Schon 1607 wurde die Klosterkirche St. Wolfgang am Obersee im Salzkammergut und der gegenüber liegende geistliche Palast im italienischen Barockstile errichtet. — Der Hauptbau ist aber die 1614 begründete Domkirche zu Salzburg, welche erst 1628 eingeweiht wurde. Die Vorhalle mit den Thürmen ist noch später um 1694 vollendet, ebenso die Dekoration des Innern. Die Bauherren waren die beiden Erzbischöfe Marcus Sitticus und Paris Lodron († 1653).

Es war ein Plan von Scamozzi vorhanden, aber vermuthlich ist der ausführende Architekt, Santino Solari aus Bergamo, einer der hervorragendsten Baukünstler der Zeit, seinen eigenen Eingebungen gefolgt. In der Hauptanordnung wiederholt der Dom das Muster der Peterskirche in Rom, aber ohne Kopie zu sein und ist jedenfalls eine der bedeutendsten Renaissancekirchen Europas. Das Innere mit der Kuppel auf der Durchschneidung des Haupt- und Querschiffs wirkt sehr imposant und ist besonders bemerkenswerth wegen der musterhaften Stuckirung im Sinne des Barockstils. — Vielleicht ist dies das erste Beispiel einer systematischen Durchbildung dieser Formgebung. Das Aeussere des Doms ist schlicht und würdig von mächtigen Quadersteinen errichtet; aber so gross das Verdienst des Baues sein mag, er gehört mehr zu den Werken der italienischen, als zu denen der deutschen Schule. — Die Westseite der spätgothischen Klosterkirche von Mondsee im Salzkammergut ist 1626 mit zwei Thürmen im Barockstil errichtet, auch das Innere dem entsprechend umgestaltet. — Der Erzbischof Paris Lodron liess 1634 die Festung auf Hohen-Salzburg erbauen und aus derselben Zeit stammt der erzbischöfliche Palast am Dom. — Der prächtige Brunnen auf dem Domplatze ist erst vom Jahre 1668.

In Baiern begünstigte Adelheide von Savoyen, die Gemahlin des Kurfürsten Ferdinand Maria, den italienischen Kunsteinfluss. Das Opernhaus in München wurde 1658–1662 durch den italienischen Architekten Francisi nach dem Vorbilde des Theaters zu Vicenza errichtet. Dasselbe wurde 1802 zu Remisen verbaut. — Agostino Barella aus Bologna baute den Südflügel der Münchener Residenz, der jetzt vom Königsbau Ludwig's gedeckt ist. Hier war der Palast von Turin das vielfach benutzte Vorbild. — Das Schloss Nymphenburg in Kemnathen bei Neuhausen wurde ebenfalls von Barella um 1663 begonnen, aber erst ein halbes Jahrhundert später vollendet. — Die Kirche zum heiligen Kajetan in München, mit dem anstossenden Kloster der Theatiner, 1662 durch Barella und den Pater Spinelli begonnen. Die äussere Silhouette mit der Kuppel und den beiden Thürmen wirkt sehr imponirend, das Innere ist im italienischen Barockstil durchgeführt. Der Thurm ist erst 1696 durch Zuccali vollendet, während Giov. Ant. Visardi das anstossende Kloster, jetzt Ministerium des Innern, ausbaute. — Die Façade der Kirche ist noch später von Cuvilliés um 1767 errichtet, aber im Anschluss an den Stil des früheren Baues. — Für Deutschland ist die Theatinerkirche sehr beachtenswerth als ein frühes Denkmal der gänzlichen Beseitigung der Deutschrenaissance in den süddeutschen Ländern. Der Grundplan zeigt eine dreischiffige Anlage mit Querschiff und einer Kuppel über der Vierung. Das Mittelschiff hat ein Tonnengewölbe, die Kapellen der Seitenschiffe sind mit Kuppeln

überdeckt. Die beiden Frontthürme stehen selbstständig neben den Seitenschiffen. — Die Kirche und das Kloster der Karmeliter, im Jahre 1654 durch den Hofbaumeister Conrad Asper von Constanz, den Nachfolger H. Schön's, erbaut, mit Ausnahme der späteren von v. Schedel herrührenden Façade. Die Kirche ist einfach in der Plananlage mit Querschiff und rechtwinklichem Chorabschluss. Die mit jonischen Pilastern verzierten Pfeiler theilen die Nebenschiffe in Kapellen, die unter sich durch schmale Durchgänge verbunden sind. Das ehemalige Kloster ist jetzt Ludwigs-Gymnasium.

Während der langen Regierungszeit des Kurfürsten Max Emanuel (1679 bis 1726) lassen sich drei Phasen baulicher Entwicklung unterscheiden; zunächst herrscht noch das römische Barock Maderna's, danach kommt der Bernini'sche Stil und zuletzt die Nachahmung der Franzosen. Die beiden letzten Perioden sind im folgenden Abschnitte zu behandeln. Der Italiener Zuccali beendete das Lustschloss Nymphenburg noch in dem mässigen Barockstile. — Auch die Schleissheimer Schlossbauten, zu denen Zuccali 1684 aus Italien berufen wurde, zeigen noch keineswegs den Bernini'schen Stil. Luftheim, welches zuerst in Angriff genommen wurde, ist jedenfalls ganz von Zuccali und auch am Hauptbau zu Schleissheim dürfte der Antheil E. Effners, der seit 1694 als Oberbaumeister erscheint, künstlerisch ein geringer sein. Der Entwurf der schönen Treppe, welche erst unter König Ludwig zur Ausführung gekommen ist, gehört noch Zuccali an.

Der Holzstil des baierischen Hochgebirges mag hier noch eine kurze Erwähnung finden. Man findet bei Partenkirchen und Garmisch, sowie im Wallgau, sehr malerische Holzgiebel aus dieser Zeit. Ein Haus im Wallgau, 1624 erbaut, zeigt aber noch eine ziemlich reine Renaissance (Qu. Allgem. Bauztg. Jahrg. 1843).

b) Skulptur.

Eine eigenthümliche deutsche Bildhauerkunst giebt es in dieser Zeit nicht. Der herrschende Kunststil ist international geworden und gewissermassen auch die Künstler. Diese ziehen von einem Hofe zum anderen und Niederländer, Italiener, Deutsche werden unterschiedslos nebeneinander beschäftigt. Die Prunkgrabmäler sind für die Steinskulptur der Zeit immer noch das ergiebigste Feld und es kommen an denselben vortreffliche, lebenswahre Porträtstatuen im Zeitkostüme vor. Die Allegorien werden häufiger im Sinne der Malerschule von Bologna. Das Beste der Zeit sind die in München und Augsburg entstehenden Bronzwerke, ganz ausgezeichnet de-

korativ, im guten Sinne der Schule des Giov. da Bologna und von vortrefflicher Arbeit.

Der Niederländer Hubert Gerhard eröffnet die Reihe der prachtvollen Augsburger Bronzebrunnen mit dem reichsten von allen, dem Augustusbrunnen, vor dem Rathhause (Fig. 122). Am Postamente wasserspeiende Delphine mit nackten Kindern, dazwischen weibliche Hermen, aus deren Brüsten Wasserstrahlen spritzen. Auf den Ecken des Beckens zwei weibliche und zwei männliche Flussgötter. Alles ist in vortrefflicher Körperbildung durchgeführt, bis auf die elegant-bewegte Gestalt des Augustus, welche den Brunnen bekrönt. Sämmtliche Bronzefiguren sind von Hubert Gerhard um 1592 geformt und gegossen. Der Aufbau des Brunnens in weissem Marmor, durch die Steinmetzmeister Simon Zwitzel und Leonhard Kreitzerer hergestellt. In der Mitte eine Säule aus rothem Marmor von dem Steinmetz Wolfgang Schindel gearbeitet. — Der Herkulesbrunnen in Augsburg, vom Jahre 1599, rührt von Adrian de Vriese her. Schon der Aufbau lässt die Schule Giov. da Bologna's erkennen. Oben ein kräftig bewegter Herkules zum Schlage gegen die Hydra ausholend. Am Postamente vier Najaden, aus Urnen Wasser giessend, oder sich die nassen Haare ausringend, dazwischen nackte Kinder auf wasserspeienden Schwänen reitend. — Der Merkursbrunnen, vor 1594 gearbeitet, ebenfalls von Adrian de Vriese, zeigt denselben Geist der dekorativen Erfindung. Die Hauptfigur ist der Merkur, dem ein Amorin den Flügelschuh am rechten Fusse befestigt. — Der Neptunsbrunnen, der kleinste und letzte, ist vermuthlich ebenfalls von Adrian de Vriese, mindestens die Hauptfigur, der den Dreizack schwingende Neptun.

Wolfgang Neidhardt, ein in Augsburg ansässiger Ulmer Giesser, fertigte die metallnen Zierden des Rathhauses zu Augsburg und ein später nach Schweden gekommenes Standbild Gustav Adolph's. — Von Johann Reichel, einem einheimischen Giesser, vor 1607, die manierirte Statue des Erzengel Michael über dem Portal des Zeughauses in Augsburg.

An der Münchener St. Michaels-Hofkirche ist das weitaus bedeutendste Bildwerk der Façade, der drachentödtende Erzengel Michael in Bronze, von Hubert Gerhard geschaffen. Der Entwurf soll von Peter Candid herühren, der Guss von Carlo Pollagio. Die übrigen Steinfiguren derselben Façade sind von Adam Krumper, Heinrich Felser, Andreas Weinhardt und Heinrich Türffelder gearbeitet (Qu. Ortwein, d. Renaiss. Abthlg. 18). — Für das Fugger'sche Schloss zu Kirchheim arbeitete Hubert Gerhard die jetzt zu München in der Erzgiesserei befindliche Gruppe des Mars und der Venus. — An der Residenz in München ist die Bronzefigur der Patrona Bořariae, von besonders edler Schönheit, um 1616 von Hans Krumper modellirt und ge-



FIG. 122. AUGUSTUSBRUNNEN IN AUGSBURG.



gossen (Qu. Ortwein, d. Renaiss. Abthlg. 18). In der Frauenkirche zu München befindet sich das grossartige Denkmal für Kaiser Ludwig, um 1622 vollendet. Der Grabstein selbst ist vom Jahre 1438, von einem Meister Hans, also älter als die 1468 begonnene Frauenkirche. Der neue Ueberbau aus schwarzem Marmor mit Bronzetheilen rührt von Candid her. Es existiren noch 37 Blatt Handzeichnungen von ihm hierzu, im Kupferstichkabinet zu München. Auf dem Deckel des prachtvollen Sarkophags ruht die Kaiserkrone von Allegorien der Tapferkeit und Weisheit bewacht. Engelknaben halten auf den Ecken die Wappenschilder. An den Fussenden knien vier Krieger in voller Rüstung, Standarten in den Händen. Das beste aber sind die Bronzestatuen der Herzöge Albrecht V. und Wilhelm V., an den Seiten des Sarkophags stehend, schlichte historisch treue Porträts. Sammtliche Bronzetheile sind von Hans Krumper von Weilheim modellirt und gegossen (Qu. Ortwein, d. Renaiss. Abthlg. 18). Ebenfalls nach Entwürfen Peter Candid's modellirte und goss Krumper die Erzverzierungen der Portale an der Hauptfront der alten Residenz; dann im vorderen Hofe der alten Residenz den grossen Brunnen mit dem Standbilde Otto's von Wittelsbach und mit mehreren tüchtig durchgeführten mythologischen Gestalten und einer Anzahl reizender phantastischer Thiergruppen voll Humor und Laune, wie sie die Schule Giov. da Bologna's aufgebracht hatte. Im Grottenhofe daneben befindet sich noch ein zierlicher kleiner Brunnen, vermuthlich von Krumper. — Die Marmorsäule, zum Andenken an die Erhaltung Münchens, während der schwedischen Belagerung errichtet, in den Jahren 1636—1639, ist vielleicht noch von demselben entworfen. Zur Zeit der Erbauung war er nicht mehr am Leben. Die allegorischen Gruppen am Sockel stellen vier Engel vor, welche die Dämonen der Pest, Hungersnoth, Ketzerei und des Krieges bekämpfen. Diese sind als Natter, Basilisk, Drache und Löwe aufgefasst und sind von einem Münchener Glockengiesser Küstler um 1639 gegossen. — Die Holzskulpturen an den Altären und der Sakristei der Theatiner Hofkirche in München sind nach der Mitte des 17. Jahrhunderts von Andreas und Dominicus Feichtenberger und von Balthasar Ableitner vortrefflich ausgeführt.

Bernhardt Kern, ein in Italien gebildeter Bildhauer, fertigte 1618 die Figuren an den Barockportalen des Nürnberger Rathhauses. Am Mittelportal zwei weibliche allegorische Figuren, Weisheit und Gerechtigkeit, an den Seitenportalen andere Figuren, welche Monarchien darstellen. — Die Thüreinfassungen im Korridor, zweiten Stocks des Rathhauses, sind um 1619 vom Bildhauer Abraham Grass in Barockformen ausgeführt (Qu. Ortwein, d. Renaiss. Abthlg. 1.)

Im Chor der Stiftskirche zu Tübingen sind die Grabmonumente des Herzogs Ludwig von Württemberg und seiner Gemahlin Dorothea

Ursula noch bei Lebzeiten des Herzogs, um 1593, vom Bildhauer Christoph Jelin angefertigt. Es sind Freigräber mit liegenden Figuren, in reichem Barockstil unter italienischem Einfluss gearbeitet. Das Material ist Alabaster (Qu. Ortwein, d. Renaiss. Abthlg. 14). — Das Grabmal der Familie Laubmayer an der Aussenseite der Stiftskirche zu Tübingen von 1604 zeigt den Barockstil.

Im Schlosshofe zu Ettlingen, ein Brunnen, um 1612 in rothem Sandstein ausgeführt, aber mit Oelanstrich versehen. Der wasserspeiende Delphin ist vergoldet (Qu. Ortwein, d. Renaiss. Abthlg. 39).

Die Nischenstandbilder am Friedrichsbau des Heidelberger Schlosses, von Meister Sebastian Götz aus Chur, fürstliche Personen in den Kostümen der Zeit darstellend, sind handwerksmässig derb und tüchtig (Fig. 123).

Der Altar der Johanneskapelle im Mainzer Dom, vom Domherrn Friedrich von Fürstenberg um 1608 gestiftet, in Barock, mit lebhafter Polychromirung, welche theils durch verschiedenes Material, theils durch Bemalung und Vergoldung bewirkt ist (Qu. Ortwein, d. Renaiss. Abthlg. 6).

In Colmar, der Brunnen im Hofe des Museums, stand ehemals im Hofe des ehemaligen jetzt abgebrochenen Gebäudes der Schneiderzunft, von 1610, mit barockem Ornament. — In Koblenz, die Kanzel der St. Castorkirche von 1625 in deutschem Barock, aus rothem Sandstein mit blauer und rother Polychromirung und Vergoldung. Das Geländer ist besonders schön (Qu. Ortwein, d. Renaiss. Abthlg. 45).

In der Liebfrauenkirche zu Trier der Cratz'sche Altar, mit dem Epitaphium des 1625 verstorbenen Hugo Cratz von Scharfenstein, nach 1695 in deutschem Barock, vom Bildhauer Johann Ruprecht Hoffmann ausgeführt; die mittlere Bekrönung fehlt. Die zu beiden Seiten der Inschriftplatte ruhenden Figuren vermuthlich später (Qu. Ortwein, d. Renaiss. Abthlg. 42).

Der Hochaltar der St. Petrikirche der Jesuiten in Münster, nach 1530 im Barockstil ausgeführt, mit sehr klarem Aufbau. An den Sockeln der Säulen die vier Kirchenväter. In der Mitte des Altars die streitende und triumphirende Kirche, rechts und links davon, die heiligen Petrus und Paulus. Ueber dem Hauptgesimse Gottvater umgeben von den vier Evangelisten. Das Material des Altars ist Alabaster, nur die Säulen sind von Marmor (Qu. Ortwein, d. Renaiss. Abthlg. 28).

Ein Epitaph in der St. Ansgarikirche zu Bremen, für Cordt Wachmann und seine beiden Frauen um 1595 errichtet, aus feinkörnigem Sandstein mit fein ausgebildeter Ornamentik, unter niederländischem Einfluss. — Ebenda, ein etwas späteres Epitaph des Consuls Johannes Clampus, pomphaft, mit echt vergoldeten Messingsäulen, welche von ächzenden Kinderfiguren getragen werden. — Im Dom zu Bremen, ein paar barocke Epitaphe, das eine von 1579, das zweite von 1583, in Form eines Portals für einen gewissen Hincky. —



FIG. 123. GÖTZ. STATUE LUDWIG'S I. AM FRIEDRICHSBAU
DES HEIDELBERGER SCHLOSSES.

Dann noch in der St. Ansgarikirche das Müller'sche Epitaph von vollendeter Behandlung des Figürlichen. Die Komposition in reichem Barockstil, farbiger Marmor für die Gliederungen, Alabaster für die Figuren und das ornamentale Detail. Einzelne Theile noch tüppig vergoldet und bemalt (Qu. Ortwein, d. Renaiss. Abthlg. 34).

In Verden bei Bremen, im Dom, das Grabmal des Bischofs Philipp Sigismund, etwa um 1625. Eine grosse Gruppe aus Alabaster, die Gestalt des knieenden Bischofs vor einem Crucifix. Sockel und Gebälk aus feinem Sandstein, die horizontalen Gliederungen aus schwarzem, die Säulenschäfte aus rothem Marmor. Einzelne Glieder waren bemalt und vergoldet (Qu. Ortwein, d. Renaiss. Abthlg. 31).

Im Braunschweiger Dom, ein barockes Epitaph von 1604 (Qu. Ortwein, d. Renaiss. Abthlg. 29). In den Kirchen Braunschweigs und Wolfenbüttels befinden sich über zwanzig Epitaphien, zum grössten Theile vom Ende des 16. Jahrhunderts, sämmtlich polychromirt und anscheinend von demselben Meister etwas handwerksmässig gefertigt.

In Halle a. d. Saale ist die Kanzel der St. Moritzkirche im Jahre 1592 von Zacharias Rosenkranz in weissem Sandstein gefertigt. An der Säule sind Sünde, Tod und Teufel in allegorischen Figuren dargestellt. — Die Kanzel der St. Ulrichskirche ebenda, von 1588, in Holz ausgeführt in guten Verhältnissen. — Der Schalldeckel der Kanzel in der Ulrichskirche ist 1645 erneuert. Es tritt hier die seltene Technik auf, nach welcher in eine Stuckschicht Linienornament eingedrückt und die ganze Fläche vergoldet wird. Die Ornamentik barock und die Bildhauerarbeit der farbigen Reliefs etwas nachlässig (Qu. Ortwein, d. Renaiss. Abthlg. 8).

Im Magdeburger Dome, ein Denkmal des Domherrn von Mandelslohe im Barockstil, um 1595, von Meister Christoph Kaputz. Ein bedeutenderes Werk desselben Meisters ist die ebendasselbst befindliche Kanzel, von 1595—1597 errichtet. Das Porträt des Kaputz ist vermuthlich in der Figur des Lucas erhalten. Das reiche Werk ist durchgängig in Alabaster ausgeführt. Ertle, der Schüler des Kaputz, half ihm dabei (Qu. Ortwein, d. Renaiss. Abthlg. 46).

Das Denkmal des Domherrn von Bredow, im Dome zu Magdeburg, von Bastian Ertle aus Magdeburg um 1601, zeigt ein sehr reiches Barock. Um einen Sandsteinkern sind Alabasterplatten herumgelegt. Der Sandstein kommt fast nur an den Gesimsen zum Vorschein. Noch andere Umrahmungsstücke sind aus Marmor. — Ebenda, das Denkmal des Domherrn J. von Lossow, um 1605 in reichem Barock von Ertle gearbeitet; mit knieenden Türkenfiguren in verschiedenfarbigen Steinarten. Am Relief mit der Bergpredigt ist der zwischen den beiden langbärtigen Juden befindliche Kopf das Porträt des Meisters

Ertle. — Ebenda, das Denkmal des Domherrn Fr. von Arnstedt von Ertle, um 1610 im phantastischen Barock errichtet. Eine freistehende jonische Säule trägt den unteren Theil. Der ganz individuelle Kopf an der Säule ist vielleicht ebenfalls ein Selbstporträt des Meisters, allerdings etwas abweichend von dem Kopf auf dem Lossow'schen Denkmal. Ebenfalls von Ertle, ein Denkmal des Domherrn L. von Lochow von 1616, phantastisch wie das Vorige. Ueber der Figur des Domherrn ein Baldachin, in den Bogenzwickeln wieder gothisches Masswerk. Das untere Schlussstück fehlt (Qu. Ortwein, d. Renaiss. Abthlg. 46).

Im Dom zu Halberstadt, ein Denkmal für den Domherrn von Kannenburg von Ertle, ganz im Sinne der oben erwähnten.

In Berlin, unter dem Grossen Kurfürsten, werden nach der Mitte des 17. Jahrhunderts eine Anzahl Bildhauerarbeiten ausgeführt, von denen wenig erhalten ist. Franz Bonnani fertigte zwei Marmorstatuen, Neptun und Apoll, für den früheren Lustgarten. — Kaspar Günther, aus Danzig, arbeitete 1663 die Brustbilder der zwölf ersten römischen Kaiser in Marmor, welche sich jetzt im Charlottenburger Schlossgarten befinden. Georg Larson, ein Holländer, fertigt 1654 in Berlin zwölf Kinderfiguren in Bleiguss für den Lustgarten. Otto Mangiot aus Brabant und in Italien gebildet, führte den bogenschnitzenden Cupido in Marmor aus, welcher sich früher im Lustgarten, später in der Kunstkammer befand. — Es ist aber zweifelhaft, ob die Figur nicht dem Franz du Quesnoy zugeschrieben werden muss. — Artus Quellinus, der berühmte Holländer, soll das Sparre'sche Denkmal in der Marienkirche in weissem Marmor gearbeitet haben. Auch vier Marmorstatuen im Lustgarten zu Potsdam, Prinzen aus dem Hause Oranien darstellend, werden ihm zugeschrieben. — Peter Strenge, ein anderer Holländer, macht 1651 einen kolossalen liegenden Neptun für den Lustgarten und 1656 den Springbrunnen ebenda, aus pirnaischem Sandstein, mit zwei Amoren und Delphinen. Für die Treppe, welche in den Untergarten führte, lieferte derselbe zwei Marmorfiguren, eine Ceres und eine Flora und ausserdem zwei Sonnenuhren, jede mit einem Putto.

In der Marienkirche zu Danzig, ein Epitaph des Johannes Brandes († 1586) mit sehr erhabenen Verzierungen in Alabaster, vermuthlich von einem Italiener gearbeitet. — Ebendort, ein barockes Epitaph von 1599 (Qu. Ortwein, d. Renaiss. Abthlg. 38).

c) Malerei.

Die erfreulichste Erscheinung der Zeit auf dem malerischen Gebiete ist die mit Adam Elzheimer aus Frankfurt a. M. (1574—1620) beginnende deutsche Landschaftsmalerei. Elzheimer lebte lange in Rom und verbindet seine eigene

Auffassung mit dem Formensinn der Italiener und der Behandlungsweise der Niederländer. Seine Bilder sind Miniaturen, stellen aber höchst mannigfaltige Gegenden mit vielfachen Lichteffekten und zierlicher Staffage vor. Ein Hauptbild von ihm im Louvre, eine Mondscheinlandschaft mit einer heiligen Familie. Er malt auch das brennende Troja und anderes. Seine Eichen, seine herrlichen Fernen, seine Felsabhänge sind poetisch gedacht und herrlich dargestellt. Elzheimer malt auch Historien und Mythologisches, ebenfalls miniaturartig. In den Uffizien zu Florenz von ihm: Hagar im Walde, eine Scene aus der Geschichte der Psyche und ein Hirt mit der Syrinx.

Für die Nachfolge der grossartigen italienischen Gewölbmalereien fehlten in Deutschland die Räume. Mit dem dreissigjährigen Kriege hatte das Schaffen grosser Bauwerke fast ganz aufgehört. Brandenburg unter seinem Grossen Kurfürsten erholt sich nach dem Kriege zuerst und das gesinnungsverwandte Holland muss ihm meist seine Künstler leihen. Noch unter Johann Sigismund wurde Johann Ostreicher aus Preussen berufen, um die Gemächer der Kurfürsten im Schlosse zu Schwedt a. O. zu malen, wovon noch Verschiedenes übrig ist. Ein Michael Hirte malte bis 1648 acht Deckenstücke im Berliner Schlosse, auch hiervon ist noch etwas erhalten. Als Hofmaler aus dieser Zeit werden genannt: Joachim Siewert aus Berlin und Gabriel Wietzell. — Unter dem Grossen Kurfürsten kommen dann verschiedene Holländer nach Berlin: Gonzalo Coques aus Antwerpen, ein Schüler Brower's, Heinrich de Fromantou, Historien- und Thiermaler und Gerhard Honthorst, der viel für den Grossen Kurfürsten gemalt hat, hauptsächlich Porträts. Sein Bruder, Wilhelm Honthorst, ein Schüler Abraham Bloemart's, kam 1650 nach Berlin und malte hauptsächlich im Schloss Oranienburg Porträts und Historien. Theodor van Thulden, geboren 1607 zu Herzogenbusch, ein Schüler von Rubens und dessen Gehülfe an den Malereien der Luxembourg-Gallerie in Paris, kam in hohem Alter nach Berlin und malte im Marmorsaale des Potsdamer Stadtschlusses zwei grosse allegorische Gemälde. Von Jacob Vaillant, 1628 zu Ryssel in Flandern geboren, befindet sich ebenfalls ein grosses allegorisches Gemälde im Marmorsaale des Potsdamer Stadtschlusses. Vaillant war zwei Jahre in Italien und erhielt den Beinamen Lieuweryk, kam 1672 als Hofmaler nach Berlin und starb 1691. — Nicolaus Wieling, Historienmaler aus dem Haag, der Lehrer Augustin Terwesten's, kam 1667 nach Berlin. Ausserdem waren noch Italiener, Deutsche und Franzosen thätig. Die Brüder, Johann und Franz Baratta, kamen als italienische Grotteskenzeichner nach Berlin. Ottomar Elliger aus Gothenburg, ein Schüler des Daniel Seghers zu Antwerpen, malte Blumen und Früchte. Sein Sohn Ottomar Elliger, ein Schüler von Laeresse in Amsterdam, malte Historien. Johann Marini hat 1674 den grossen Saal des Potsdamer Schlusses

al fresco gemalt. Daniel de Verdiou malte das Schiesshaus im Thiergarten zu Potsdam mit Landschaften aus. Michael Willmann, zu Königsberg geboren, in Holland gebildet, kam 1630 als Historienmaler nach Berlin.

Der namhafteste deutsche Maler dieser Zeit ist Joachim von Sandrart aus Frankfurt a. M. (1606—1688). Er ist ein Schüler des Gerhard Honthorst, zugleich ein geschickter Nachahmer der Italiener. Im Berliner Museum von ihm, der Tod des Seneca, mit gelungenem Lichteffect. In der Sammlung des Landauer Bruderhauses befindet sich eines seiner Hauptbilder, die Darstellung des grossen Friedensmahls zu Nürnberg (1650) nach beendigtem dreissigjährigen Kriege. In der Barfüsserkirche zu Augsburg, «der Traum des Jacob», eine seiner besten Arbeiten. Sandrart ist auch durch sein 1675—1679 herausgegebenes Werk: «Deutsche Akademie etc.» bekannt. — Mathäus Merian der Jüngere war ein talentvoller Schüler Sandrart's.

Carl Scretta von Prag (1604—1674), ein Nachfolger der italienischen Naturalisten, ist ein vorzüglicher Maler. In der Gallerie zu Prag von ihm, eine Reihe von Gemälden aus dem Leben des heiligen Wenzel's und ebenda, «das Atelier eines Stein- und Glasschneiders», ganz vortrefflich.

A. Zauchi in München malt das Hauptaltarbild in der Theatinerhofkirche, «die Verklärung des St. Cajetan und der heiligen Adelheid», unten mit den Donatoren, ein mässiges Werk. Die Fürbitte des heiligen Cajetan während der Pest zu Neapel, im linken Flügel des Querschiffs derselben Kirche, von J. Sandrart ist besser. In der letzten Kapelle des linken Seitenschiffs ebenda, «der Tod des heiligen Avellinus» von C. Loth gemalt.

Von Franz Joseph Geiger sind die Wandbilder des Herzogszimmers in der Trausnitz bei Landshut um 1679. Sie stellen Geschichten des alten Testaments vor. Von demselben, die Wandbilder des Rittersaales und sämtliche Malereien in den Herzoginnenzimmern der Trausnitz.

Pater Andreas Pozzo malt die Freskobilderdecke im grossen Empfangssaale des fürstlich Lichtenstein'schen Gartenpalastes in Wien. Ein gemalter luftiger Hallenbau oberhalb des Gesimses mit zahlreichen Figuren die Thaten des Herkules darstellend. Die Plafonds im Hauptgeschoss mit Oelbildern von Bellucci und Franceschini. Die Hallen des Erdgeschosses in demselben Palaste mit Gewölbefresken von Johann Rottmeyer, um 1708. Die Bilder in Rahmen von Stuckornamenten. Doch gehören die Malereien Pozzo's und seiner Nachfolger dem Stil nach bereits in die folgende Epoche.

Die Thiermalerei vertritt Peter Caulitz. Von ihm, ein trefflicher «Hühnerhof» im Berliner Museum.

d) Dekoration.

Der dekorative Stil dieser Zeit ist überreich phantastisch und üppig, besonders zunächst vor dem dreissigjährigen Kriege und zeugt von dem Vorhandensein eines hohen Wohlstandes. Die handwerkliche Ausführung ist tüchtig, sogar raffiniert, wie in den Glanzzeiten der Spätgothik; aber meist



Fig. 124. Entwurf von Dietterlin.

fehlt jetzt wie damals der tiefere künstlerische Gedankeninhalt. Bereits bei der Architektur fanden einzelne bezeichnende Prachtstücke der dekorativen Kunst, die Ausbauten der Rathhäuser zu Bremen und Danzig, gebührende Erwähnung. Auch die gelegentlich bei der Skulptur beschriebenen reichen Brunnen in Augsburg, die kurz nach einander entstanden, sind beweisend für die hochgesteigerten Ansprüche deutscher Städte.

Der reich modellirte, mit naturalistischen Blumen und Früchten, Thieren und Menschengestalten innig verwebte Ornamentstil des italienischen, durch die Niederländer weiter entwickelten Barockos findet in Deutschland durch die Arbeiten der Kunststecher Eingang. Wendel Dietterlin von Strassburg (1550—1599), der als Maler und Architekt noch dem vorigen Abschnitt angehört, bildet als Ornamentmeister den entschiedenen Uebergang zur deutschen Barockperiode. Seine Erfindungen sind reich und phantastisch, aber im Detail erinnern sie noch an den Holzcartschenstil der Spätrenaissance (Fig. 124 und 125). — Lucas Kilian, ein berühmter Kunststecher, arbeitet zu Augsburg



Fig. 125. Entwurf von Dietterlin.

(1579—1637). Sein Alphabet in flottem Barocko erinnert in der Cartouschenbildung und dem Figürlichen an die Arbeiten des Federigo Zuccaro, ist aber fratzenhafter in der Bildung der Masken. — Franz Klein, Kunststecher, arbeitet in Rom, London und Kopenhagen († 1658). Sein Stil ist bereits das klassizirende Barock der gleichzeitigen della Bella und Cotellet; aber Klein ist auch nicht als ein speziell deutscher Künstler zu betrachten, sondern als einer dieser, jetzt in der Kunst vielfach vorkommenden, fahrenden Leute. Seine Frieskompositionen sind dramatisch lebendig und wollen bereits, wie bei della Bella, mehr an Ausdruck geben, als eigentlich zum Ornament gehört.

Friedrich Unteutsch, Tischlermeister in Frankfurt, stellt in seinen schwerfälligen und überladenen Ornamentfindungen den Stil «Auriculaire» dar, und damit den Einfluss der flamändischen nachrubensschen Schule. Diese Art zu verzieren, bei der die Ornamente wie aufgerollte Ohren aussehen, ist vielleicht die schlechteste Abart des Barockstils. Alle Blattformen verschwinden, oder sie werden so dargestellt, als wenn sie aus Lebkuchen beständen. Unteutsch arbeitet um 1650. — Georg Kaspar Erasmus, Tischler in Nürnberg um 1659, zeichnet ebenfalls im Stil Auriculaire. — Paul Birckenhultz, Kunststecher, arbeitet um 1670, ist wieder besser im Stil. Seine Kompositionen für Goldschmiede zeigen eine fein empfundene Ornamentik.

Die Polychromirung der Stuck- und Holzarbeiten dauert auch in der Barockzeit noch fort, besonders lebhaft in der dekorativen Skulptur der Grab-

maler, begünstigt durch die Verwendung verschiedenfarbiger Materialien, deren Wirkung noch durch Farbe und Vergoldung gesteigert wird. In Rothenburg an der Tauber ist eine Stuckdecke bemerkenswerth, im Hause 165 bei der St. Jacobskirche, vom Jahre 1613, im Barockstil mit bemaltem Relief. Die Blätter lichtgrün oder braun, die Vögel und Früchte dagegen sehr kräftig naturalistisch in allen Farben. Die Schlagschatten der Blätter und Stiele des Ornaments sind durch blaue Farbe besonders betont. Das Ganze mit seiner flotten Modellirung wirkt äusserst lebendig. Die vier Füllungen mit Szenen aus dem Leben des verlorenen Sohnes sind die besten. Zwei davon sind neu bemalt. Die alte Bemalung der Reliefs zeigt mehrfache Anwendung von Gold an Gewand- und Geräthstücken und ist im Ganzen sehr leicht gehalten (Qu. Ortwein, d. Renaiss. Abthlg. 3). — Eine Stuckdecke im Residenzschlosse zu Aschaffenburg, am Gewölbe über der Einfahrt, mit dem flach behandelten Bandornament des Barockstils versehen, sonst von einfacher klarer Theilung (Qu. Ortwein, d. Renaiss. Abthlg. 26).

Die reichen Stuckarbeiten der «Neuen Residenz» in München sind vermuthlich von italienischen Stuckatoren ausgeführt, genannt werden die Meister: Blasius, Wilhelm und Paul, unter Oberleitung der beiden Niederländer Peter de Wit und Hubert Gerhard. Auch Hans Krumper der Weilheimer mag seinen Antheil daran haben. Von den prachtvollen dekorativen Bronzearbeiten Krumper's in der Residenz war schon die Rede. Von ihm sind die Figuren auf den Portalen, und die Madonna in der Nische zwischen denselben. Zu dem Brunnen im Brunnenhofe liefert Krumper die stehenden Götterfiguren, während der Otto von Wittelsbach, die vier Flussgötter und die Meerwesen von unbekannten Künstlern stammend aus der älteren Hofgartenanlage Albrechts V. hierher versetzt sind. Von Hubert Gerhard, die Löwen an der Balustrade der Façade modellirt, wenn sie auch vom Italiener Pollagio gegossen sind. Im Grottenhof der Residenz befindet sich noch der bronzene Theseus als Medusentödter von Hub. Gerhard, nach einer Zeichnung des Malers Christoph Schwarz. Ausser dem Muschelbrunnen wurde der Grottenhof noch mit dekorativen Fresken geschmückt.

In Breslau ist die Stuckdekoration der sogenannten Schwedenhalle, Ring 47, bemerkenswerth, um 1633 ausgeführt. Es ist eine prachtvolle horizontale Stuckdecke, im Mittelfeld mit dem sehr guten Reiterbild Gustav Adolph's im Hochrelief. — Eine Stuckdecke im Schlosse Limberg in Steiermark von 1664, in schwungvoller Barockdekoration. Derartiges ist viel in Steiermark vorhanden, aber meist weiss gehalten, seltener bemalt.

Die dekorative Lust der Zeit zeigte sich auch darin, dass man Schausen, in Wachs bossirt, auf die Tafel brachte. Für diese Arbeiten und für

die Ausschmückung der Grotten war am kurfürstlichen Hofe in Berlin David Psolimar von 1634 bis 1650 eigens angestellt.

e) Kunstgewerbe.

Die Blüthe des deutschen Kunstgewerbes dauert fort und es entstehen unter dem Einflusse des Barockstils eine grosse Anzahl reicher und prunkvoller Bildungen. Der Bronzeguss ist jetzt vorzugsweise in München heimisch wie die zahlreichen Figuren der Michaels-Hofkirche und der Neuen Residenz beweisen, das Wappen an der Hauptfaçade, ein Engel im Innern, ebenda Christus am Kreuz mit der heiligen Magdalena und vier sehr schöne Bronzekandelaber, sämmtlich nach Modellen Hubert Gerhard's von Carlo Pollagio gegossen. Für die Figuren und Bronzezierrathen an der Neuen Residenz in München werden Pollagio und Hans Krumper der Bildhauer als Giesser genannt. Hubert Gerhard soll den Guss seiner schönen Brunnenfiguren in Augsburg selbst besorgt haben. An andern augsburger Brunnen werden einheimische Giesser betheiligt gewesen sein; wenigstens wird ein Ulmer Meister Wolfgang Neidhardt in dieser Zeit in Augsburg als Giesser genannt und ihm mit Sicherheit der Guss der Bronzezierden des dortigen Rathhauses zugeschrieben. Johann Reichel in Augsburg giesst 1607 die Statue des Erzengel Michael am Zeughause. — In Aschaffenburg giesst 1584 Hieronymus Hack ein Epitaph für die Stiftskirche. Carlo de Cesare, Bildhauer und Erzgiesser aus Florenz, kommt durch Vermittelung des Giov. da Bologna 1590 nach Sachsen und giesst die Bronzestatuen in der Gruftkapelle zu Freiberg. Von demselben befindet sich im grünen Gewölbe zu Dresden ein Crucifix in Bronze. C. de Cesare ging später wieder nach Italien zurück. — Jacob Voullleume, genannt Vignerol, aus Flandern, wird 1649 nach Berlin berufen und giesst die Statuen in Blei, die damals im Lustgarten aufgestellt wurden.

Vom Lüneburger Rathssilber gehören die späteren Stücke in die Zeit des Barocks; so der sogenannte Interimsbecher, der den Sieg des Protestantismus über das Religions-Interim Karl's V. verherrlicht (Qu. Ortwein, d. Renaiss. Abthlg. 40). — In der Blasiuskirche zu Mühlhausen, ein Kelch von Gold mit farbigem Email nur an den Zapfen des Knaufs im Jahre 1612 gearbeitet. Das durchbrochene barocke Rankenwerk ist dem glatten Pokal aufgeheftet. — Daniel Kellerthaler, berühmter Goldschmied in Dresden, fertigt 1611—1615 das Taufbecken der königlichen Familie in Silber mit vergoldeten Reliefs, Scenen aus dem neuen Testamente wiedergebend. Das Werk befindet sich jetzt im grünen Gewölbe. Von demselben, ebenda, ein Relief von 1636, die Taufe

Christi darstellend. — Ein silberner Pokal, früher im Besitze des Bauraths Oppler in Hannover, 1638 durch Kunz von der Nees verfertigt, gehört zu den schönsten getriebenen Arbeiten. Von besonderer Vorzüglichkeit ist das Bandornament, das sich hier dreimal aus der Axe der Köpfe und dreimal aus der der Vasen entwickelt (Qu. Ortwein, d. Renaiss. Abthlg. 24). — Der sehr werthvolle Pokal der Bäckerinnung in Brieg vom Jahre 1631 mit barockem Detail (Qu. Ortwein, d. Renaiss. Abthlg. 11). — Der Emaillekelch der St. Ulrichskirche in Halle a. d. Saale, im Jahre 1654 vom Hallenser Goldschmied C. Knittel gefertigt, ist ein höchst kostbares seltenes Stück. Die Blumen sind ganz naturalistisch behandelt; die grünen ins Blaue und Gelbe spielenden Blätter sind in Reliefschmelz hergestellt, die undurchsichtigen Blumen in Maleremaille. Bei den Fruchtbündeln am Knauf und Fuss ist das Email pastos aufgetragen, so dass ein wirklich hervortretendes Relief entstanden ist. Der Fuss ist im Sechspass geformt. Kelch und zugehörige Patena sind von Gold (Qu. Ortwein, d. Renaiss. Abthlg. 8). — In Planitz, ein vergoldeter Kelch mit Silberornamenten vom Jahre 1656, in der Kirche befindlich (Qu. Ortwein, d. Renaiss. Abthlg. 33). — In der Nicolaikirche zu Brieg, die silberne Weinkanne von 1660, in Töpferformen gehalten (Qu. Ortwein, d. Renaiss. Abthlg. 11). — In Berlin wird Ananias Blesendorf um 1652 als Hofgoldschmied genannt, um 1625 Daniel Männlich als solcher und Andreas Mollin um 1670 als Hofsilberarbeiter und Verfertiger vieler grosser Stücke.

An die Arbeiten in Edelmetallen schliessen sich die in Eisen geschnittenen Arbeiten würdig an. Klemens Horn aus Solingen arbeitet Degenklingen und Gefässe sehr künstlich in Eisen. Der Stahlschneider J. Höhn arbeitet 1640—1691, vermuthlich zu Berlin und hat viele Denkmünzen geschnitten. — Der Hauptvertreter dieses Faches ist aber Gottfried Leygebe, Kunsteisenschneider, geboren zu Freystadt in Schlesien, zuerst Schwertfeger. Im Jahre 1645 ging er nach Nürnberg und lernte das Eisenschneiden. Er arbeitete dort die Miniaturstatue Kaiser Leopold's zu Pferde, dann die Reiterstatuette Karls II. von England. Leygebe kam 1668 in kurfürstliche Dienste nach Berlin. Hier schnitt er auch die kurfürstlichen Siegel, modellirte die Zierrathen für Kanonen, machte Formen für die Glashütte zu Potsdam und einen kleinen Herkules in Metall. Er machte eine Ritterfigur zu der Ehrenpforte von 1677 nebst vier Gemälden; ausserdem ein noch vorhandenes Schachspiel von Silber und Gold. Sein bestes Werk ist die in Eisen geschnittene Statuette des grossen Kurfürsten als Bellerophon zu Pferde, wie er die dreiköpfige Chimaera erlegt. Die Statuette ist etwa 26 cm hoch und befindet sich jetzt im Berliner Museum; dann von ihm ein Heliodor, der von den Engeln geschlagen wird, ebenfalls in Eisen geschnitten. Leygebe stirbt 1683 in Berlin.

Die Liebhabereien der Zeit waren Kuriositäten und kleinere Kunststücke in mancherlei Material. Um 1630 wird in Berlin ein Elfenbeindrechsler Georg Wecker genannt. Esaias Hepp, Kunstarbeiter in Schildkrot, Elfenbein, Silber, Stroh und Ebenholz kam 1660 nach Berlin in kurfürstliche Dienste. Leonhard Kern von Schwäbisch-Hall, 1648 als kurfürstlicher Bildhauer in Berlin angestellt, macht kleine Arbeiten aus Elfenbein, Alabaster und Holz. — Melchior Barthel zu Dresden (1625—1672) ist ein berühmter Elfenbeinschneider. Von ihm, im grünen Gewölbe zu Dresden, vier Figuren der Jahreszeiten und die Kopie nach einer Antike der Villa Mediceis, zwei Männer einen Stier zum Opfer führend. Ebenfalls von Barthel, eine Kopie des Raubes der Sabinerinnen von Giov. da Bologna und die Kopie einer unter Paul III. aufgefundenen Antike, ein Ross von einem Löwen zu Boden geworfen darstellend. Diese Stücke sind ebenfalls in Elfenbein geschnitten und befinden sich im grünen Gewölbe. Von Lorenz Zick Vater († 1666), Kunstdrechsler in Nürnberg, sind ebenfalls Stücke im grünen Gewölbe aufbewahrt. — Ueberhaupt ist das grüne Gewölbe zu Dresden reich an derartigen Erzeugnissen der Kleinkunst. Es befindet sich daselbst von Sebastian Walther, um 1640 gefertigt, ein Reliefbild „Gloria in excelsis“ in Alabaster; von dem Silberschmied H. Hermsdorf, um 1629, ein Relief der Verkündigung; von demselben ein ebenfalls in Silber getriebenes Relief, Johann Georg I. mit Gemahlin und Kurprinzen darstellend; von Jacob Streller in Nürnberg eine Tafeluhr von vergoldetem Silber mit Edelsteinen besetzt; von dem berühmten Silberschmied Kellerthaler, um 1629, ein Rosenwasserbecken mit mythologischen Reliefs; von demselben um 1637 die Anbetung der Hirten, ein in Silber getriebenes Reliefbild und von Reichel aus Dresden eine laufende Kreuzspinne als Automat.

Die Holzarbeiten dieser Zeit an Decken, Tafelungen, Truhen, Schränken und dergleichen sind sehr zahlreich und noch vielfach erhalten. Im allgemeinen werden die Intarsien seltener und machen den Schnitzereien Platz. Eine Konsolstütze vom Schenktisch der sogenannten Machandelbank, im Artushof zu Danzig (1592). Ebenda, die Bank rechts vom Haupteingange von 1588, noch mit Intarsien als barockes Bandornament aufgefasst. (Qu. Ortwein, d. Renaiss. Abthlg. 38) — In der Jesuitenkirche zu Koblenz eine Thür von 1610, in derbem deutschen Barockstile (Qu. Ortwein, d. Renaiss. Abthlg. 45). — Die Chorstühle der Stadtkirche zu Celle von 1608, mit zum Theil plastischen, zum Theil eingelegten Ornamenten. Einen Anklang an die künstlichen Perspektiven jener Zeit giebt die eingelegte Füllung des unteren Theils (Qu. Ortwein, d. Renaiss. Abthlg. 25). — Ein Schrank von 1621, im Besitz des Herrn Graef zu Rothenburg a. d. Tauber, mit Einlagen von bunt gebeizten Hölzern, in mässigem Barockstil (Qu. Ortwein, d. Renaiss. Abthlg. 22). — Eine Thür, im

Besitze des Herrn Fr. Carstens zu Bremen, aus einem Bauernhause der Umgegend stammend, von 1616, in den Motiven den Bremer Rathhausschnitzereien verwandt. — Ein Schrank im Besitze des Architekten H. Müller daselbst, um 1608 in Eichenholz ausgeführt; hervorragende Arbeit, schöne figürliche Reliefs. — Die Kanzel in der St. Martinikirche daselbst aus dem Anfange des 17. Jahrhunderts, in flotter Schnitzerei aus Eichenholz (Qu. Ortwein, d. Renaiss. Abthlg. 34). — In einer Privatsammlung in Lüneburg, ein Schrank von 1605 mit barocker Ornamentik. — Das Fragment eines Treppengeländers im Hamburger Museum von 1613, reich geschnitzt, an das Bremer Rathhaus wenigstens in der Hauptform, erinnernd (Qu. Ortwein, d. Renaiss. Abthlg. 41). In Braunschweig in der Martinikirche, der Aufsatz vom Taufbecken, aus Holz und Stuck 1618 gearbeitet und bronzirt. — Das Rathsherrengestühl in der Marienkirche zu Zwickau, um 1617 zur Säkularfeier der Reformation eingeweiht, von Meister Paul Corbianus aus Halle gearbeitet; derselbe stirbt 1653 in Hamburg und ist der Sohn eines welschen Gärtners (Qu. Ortwein, d. Renaiss. Abthlg. 33). — Ein Schrank im Schlosse zu Mainau, aus Ueberlingen stammend, von 1624. Das Aeussere desselben aus Nussbaumholz, mit eingelegten dunkleren und helleren Streifen (Qu. Ortwein, d. Renaiss. Abthlg. 39). — Im Wallraf-Richartz-Museum zu Köln, ein Schrank aus Eichenholz, um die Mitte des 17. Jahrhunderts gearbeitet, streng in Profilirung und Aufbau, aber mit barockem Detail. Ebendort in St. Pantaleon ein Windfangaufsatz; dann zwei Schränke von 1625 und 1635, der erste im Besitze des Herrn Thewalt, reich in Eichenholz mit dem Jabach'schen Wappen, der zweite im Besitz des Herrn von Wittgenstein in strengeren Linien, aber barockem Detail (Qu. Ortwein, d. Renaiss. Abthlg. 22). — In Aschaffenburg die Chorstühle der Stiftskirche aus der Mitte des 17. Jahrhunderts in vollendeter Technik, ohne Figürliches, aber mit barockem Detail (Qu. Ortwein, d. Renaiss. Abthlg. 26). — In Hildesheim, eine Thür vom Vorsaale des Rathhauses um 1628 (Qu. Ortwein, d. Renaiss. Abthlg. 35). — Die Täfelung aus dem Heubeck'schen Hause auf dem Dürerplatze in Nürnberg, aus der Mitte des 17. Jahrhunderts, in einem Saale des zweiten Stocks. Die Profile der Täfelungen sind in Eichenholz, Säulen und Frieze von ungarischer Esche, Füllungen von Linden- und Ahornholz, mit schwarzen Streifen gerahmt (Qu. Ortwein, d. Renaiss. Abthlg. 1). — Das Ganze ist nach Paris verkauft. — Die Hauptthür des Ulmer Münsters von 1670, reich in entschiedenem Barockstil (Qu. Ortwein, d. Renaiss. Abthlg. 26). — Eine Truhe im Besitze des Freiherrn von Zwierlein in Geisenheim von 1663, mit vielfarbigen Hölzern und reichen Intarsien in Laubformen, stellt bereits eine Rückkehr zur Klassik dar. — In der Mitte des 17. Jahrhunderts giebt es in Niedersachsen noch eine Kunstschule von Holzschnitzern, vertreten durch

Markus Keding in Kiel und Gudewerth aus Eckernförde. Von letzterem ein geschnittenes Altarblatt in der Kirche zu Cappeln.

Die Stuckarbeiten sind bereits grösstentheils bei der Architektur und der Dekoration erwähnt worden; im Ganzen sind dieselben auch bei weitem nicht so umfänglich, als die italienischen derselben Zeit. Obenein waren es meist Italiener, welche diesen Kunstzweig auch in Deutschland vertraten; so wird für die Stuckaturen im Schlosse zu Potsdam ein Stuccatore Johann Baptista Novi genannt.

Die Schmiedearbeiten erscheinen in der Regel in der Stilgebung etwas verspätet, die einmal angenommenen Formen pflanzen sich lange Zeit in handwerklicher Tradition ziemlich unverändert fort. Es entstehen aber in der deutschen Barockperiode ziemlich bedeutende Arbeiten dieser Art. Für die schmiedeeisernen Gitter in der St. Michaels-Hofkirche in München wird ein Meister Kolhauss genannt. — In Danzig befinden sich schöne schmiedeeiserne Gitter: das um den Neptunsbrunnen aus dem Anfange des 17. Jahrhunderts und ein anderes von 1620 im Kreuzarm der Marienkirche vor dem Denkmale des Simon Bahr (Qu. Ortwein, d. Renaiss. Abthlg. 38). — In der Abteikirche zu Brauweiler, eine Gitterkrönung von 1627, von leichtem Fluss der Linien mit vergoldetem Flächenornament, aber noch ohne barocke Zuthaten (Qu. Ortwein, d. Renaiss. Abthlg. 22). — In Bruck an der Mur in Steiermark, ein Brunnengitter von 1626, mit durchgesteckter Arbeit in Runden. Die doldenförmig gebildete Spirale aus Flacheisen der früheren Zeit kommt auch hier unverändert wieder vor.

Mit der Glasmalerei geht es in Deutschland, wie überall, zu Ende. Glasgemälde von 1633 und 1639 im Museum zu Köln sind sehr naturalistisch, als ein freies Spiel der Phantasie aufgefasst (Qu. Ortwein, d. Renaiss. Abthlg. 22). — Dagegen entwickelte sich in Böhmen, seit dem Anfange des 17. Jahrhunderts die Fabrikation der geschliffenen Glaswaaren. Geschickte Steinschneider wurden aus Italien und Deutschland berufen, die in dem reinen und spezifisch leichten böhmischen Glase, ohne Bleigehalt, die dünnen und zierlichen Bergkrystallvasen nachmachten. Um die Mitte des 17. Jahrhunderts werden in Deutschland grüne bemalte Gläser von grösster Schönheit hervorgebracht.

f) Kunstliteratur.

Von Gelenius erscheint ein Werk über die Alterthümer von Köln: Gelenius, Aegidius. *De admiranda sacra et civili magnitudine Coloniae Claudiae Agrippinensis augustae, Ubiorum orbis.* Colon. Agripp. 1645 in 4°. — Einige Lehrbücher werden verfasst: Erasmus (Georg, Kaspar), Tischler zu Nürnberg

Seulen-Burch oder Grundlicher Bericht von den fünf Ordnungen der Architektur Kunst 1659. — Pfann (Wilhelm), Kunststecher um 1667, ein Anhang zum Seulenbuch des Georg-Kaspar Erasmus. — Dielich (Johann Wilhelm) Ingenieur zu Frankfurt, Peribologia oder Bericht Wilhelm Dilichij. Hist. etc. 1680. Ueber Befestigungen mit Abbildungen von Stadthoren in der Art des Dietterlin.

Den Rest der Publikationen bilden die Arbeiten der Kunststecher. Wenzelas Hollar, Zeichner und Stecher, geboren 1607 zu Prag, gestorben 1677 in London, ist einer der fruchtbarsten. Von ihm, *Tabulam hanc olim ab Andrea Mantenio etc. 1640 Prag*; das Werk bringt unter anderen einen reichen Kelch Mantegna's, die einzige derartige Komposition, die man von diesem Meister kennt. Hollar sticht auf die Ornamente Holbein's in mehreren Bänden: *Holbein del. Vencesla Hollar fec. aqua forti 1645—49.* — Von Gabriel Weyer, Kunststecher zu Nürnberg: *Monstra marina, dat is verscheyden zeemonsters inventiert door Gabriel Weyer 1634.* — Franz Klein, Kunststecher, arbeitet in Rom, London und Kopenhagen, stirbt 1658: *Vari Zophori, figuris animalicum per Franc. Clein 1645, von demselben, Quinque sensum descriptio. In copitura genere quod Grottesche vocant Italie. F. Clein. inv. 1646, bereits in klassizirenden Geschmack der folgenden Periode.* — Wernle (Michael) Goldschmied: *Livre de taille d'espargne faict par Michael Wernle, orfebure 1650.* — Unteutsch (Friedrich), Neues Zierrathenbuch den schreineren, tischleren oder kästleren und bildhauern sehr dinstlich. Nürnberg. — Neus Zierrathen-Buch. Ander Theil durch Meister Friederich Unteutsch, Stadtschreineren in Francfurth. — Hogenberg (Abraham) Kunststecher, *Hortorius viridariorum que nouiter in Europa praecipue adornatorium forma. Cöln 1655. Enthält perspektivische Gartenansichten u. a. von Oranienburg, St. Germain und Schlackenwerth.* — Neues Zierrathen von allerhand Schreinerwerk. G. C. Erasmus Nürnberg 1659. — Sandrart (Jacob) Stecher und Kunsthändler zu Nürnberg (1630—1708). Neues Romanischer Laubwerk-Büchlein. Nürnberg. — Schmidt (Christoph) Goldschmied und Stecher zu Augsburg: *Newes Blumenbüchlein 1663.* — Bleich (Georg Heinrich), Kunststecher und Goldschmied zu Nürnberg: *Ein neues Schneidebüchlein vor die Goldarbeiter zu gebrauchen 1696.* — Morisson (Friedrich Jacob), Ornamentzeichner und Juvelier, arbeitet 1693—1697 zu Wien und Augsburg: *Unterschiedliche neue inventionenn von Geschmuck, Zierathen, Galanterien etc. Augsburg 1697.* — Indau (Johann) Ebenist zu Augsburg, um 1685: *Wienerisches architectur Kunst und Säulen Buch etc. Augsburg, und Neue invenzione di Rabischi, e Fogliani Romani di Giovani Indau ebanista di camera etc. Stampata in Vienna 1685.*

In der Schweiz findet der Barockstil erst später Eingang. Eins der berühmtesten Beispiele der neuen Kunstart giebt der Ofen im Seidenhof zu Zürich. Das Hauptgebäude des Seidenhofs, am Ausgange des 16. Jahrhunderts durch die Familie Werdmüller erbaut, war damals ein wirkliches Schloss, aber es blieb nur eine prächtige Zimmerdekoration, vermuthlich aus dem letzten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts, erhalten. Der prachtvolle barocke Ofen von 1620, aus der Fabrik der Gebrüder Pfau in Winterthur stammend, ist von kräftiger, architektonischer Gliederung und stattlichem Aufbau. Die Farben sind ein dunkles saftiges Blau für die Gewänder, dann helles Gelb, Grün, Braunroth in verschiedenen Abstufungen und ein schmutziges Karmin. Wo dem Schatten nachgeholfen werden sollte, wie bei den Unterflächen der Gesimse, geschah dies durch dunklen Anstrich. Die Ornamentik und das Figurenwerk ist sehr reich, dasselbe besteht aus Figurenfriesen, Akanthusranken mit Putten und Hermen und dem für den Barockstil bezeichnenden weich modellirten Leder-Cartouschenwerk (Qu. Ortwein, d. Renaiss. Abthlg. 10). — Das Beck-Leu'sche Haus zu Sursee, 1632 für den «Schnyder von Sursee» erbaut, ist ein Dreifensterhaus, in der Stilisirung noch der italienischen Spätrenaissance angehörend; einfach und klar gegliedert, mit weit ausladendem, abgewalnten Holzdache (Qu. Ortwein, d. Renaiss. Abthlg. Luzern). — Erst um 1646 findet sich in Näfels ein Barockhaus für den Oberst Freuler errichtet, dann das alte Herrenhaus von 1645 zu Wülfigen. — Eine Schmiedearbeit aus dieser Zeit ist das Gitter in der Hofkirche zu Luzern, 1644 vom Stadtschloss zu Constanz Johann Reifell in zwei und einem halben Jahre geschmiedet. Das Gitter schliesst den Chor gegen das Schiff ab und stellt eine Innen-Perspective vor, die in der Mitte einen tonnengewölb-überdeckten Raum mit Kassetten zeigt. Die beiden Seitenflügel enthalten die wirklichen Eingänge. Das Ganze ist aus Stabeisen geschmiedet (Qu. Ortwein, d. Renaiss. Abthlg. Luzern). — Erst nach der Mitte des 17. Jahrhunderts wird das Barock in der Schweiz allgemeiner. Um 1673 das Schlösschen Wyden bei Andelfingen in demselben Stile erbaut u. a.

4. Der nordische Barockstil in den Niederlanden, von 1600—1670.

Die Niederländer selbst nennen das bei ihnen durch den grössten Theil des 17. Jahrhunderts herrschende Barocko «den Stil Rubens» und mit einigem Recht, denn das Genie des grossen Malers äussert sich bestimmend und

Richtung gebend auf allen Gebieten der bildenden Kunst. Wie Rubens selbst von italienischer Bildung abhängig ist, so ist es auch das ganze niederländische Kunstschaffen dieser Zeit; dasselbe hat aber zugleich einen starken Zusatz von nordischer Eigenthümlichkeit und selbstständiger Schöpferkraft aufzuweisen. Rembrandt ist in der Malerei der Hauptvertreter einer originell nationalen Richtung, die sich mit ganz bewusster Absicht dem äusserlich gewordenen falschen Pomp der italienischen Kirchen- und Historienmalerei entgegenstellt. In derselben Zeit erreicht die holländische Genremalerei eine hohe, ganz nationale Entwicklung und nicht minder eigenthümlich gestaltet sich die Landschaftsmalerei durch die tiefpoetischen Schöpfungen eines Ruysdael und Hobbema. — Die Architektur bewahrt der Hauptsache nach, ähnlich wie in Deutschland, die gothischen Prinzipien der Gesamtanlage und das Eindringen des Barocks äussert sich wesentlich nur in den Detailbildungen, welche im Allgemeinen von der italienischen Kunst, speziell in Südholland, vom französischen Stil Louis XIII. und in Gelderland und Over-Yssel von deutschen Leistungen beeinflusst werden. Eigenthümlich bedeutend für die holländischen Provinzen, bleibt immer noch die Ausbildung der gemischten Ziegelhaustein-Bauweise. Eine breite etwas schwerfällige Ornamentirung ist allgemein niederländisch und bringt auf kurze Zeit die Abart des Genres «Auriculaire» hervor, welche dann von den Niederlanden aus nach Deutschland und Frankreich übertragen wird. — Im Gebiet der Skulptur begegnet man einigen grossen Meistern, wie Franz Duquesnoy, genannt il Fiamingo, und Arthur Quellinus; aber diese sind ganz italienisch im Stil und erreichen in keiner Weise den hohen Grad nationalen Gehalts, der die holländische Malerei dieser Zeit auf eine so hohe Stufe stellt und den zum Theil wenigstens auch die Baukunst erkennen lässt.

a) Architektur.

Seit dem Jahre 1593 schieden sich die Niederlande in die holländischen Generalstaaten und das spanische Belgien. Diese politische Trennung der Provinzen konnte den bestehenden Gegensatz, der sich schon früher auf dem Gebiete der Kunst bemerkbar gemacht hatte, nicht schärfer gestalten, als derselbe ohnehin durch die verschiedenartige Lage und Besonderheit der Länder bedingt war. — Der Barockstil fand zuerst in Belgien Eingang und verpflanzte sich von dort aus nach Holland und zunächst nach Amsterdam.

Jacob Franquart, Maler, Architekt, Mathematiker und Dichter, also von jener einem echten Renaissancekünstler zukommenden Universalität der Bildung, wurde 1577 zu Brüssel geboren und starb 1651. Er studirte in

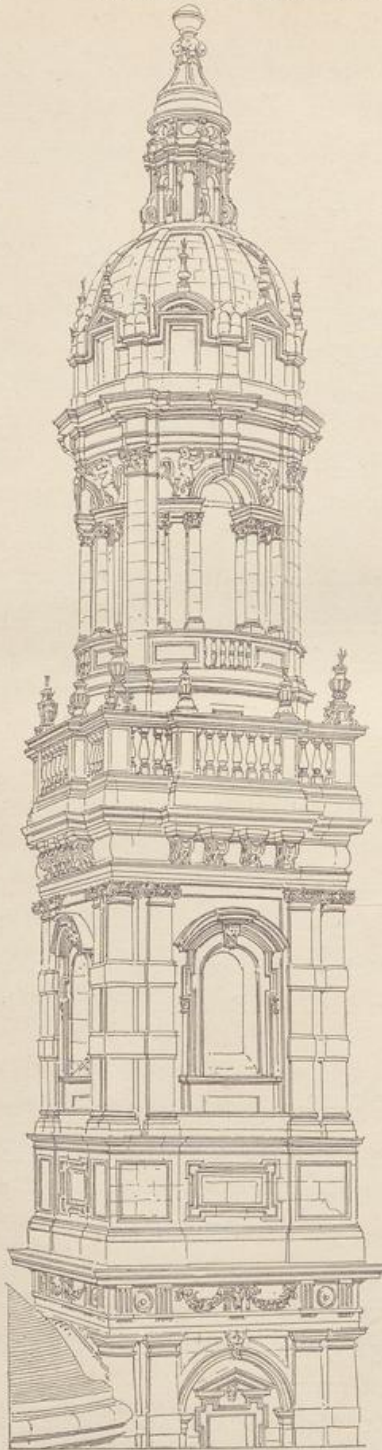


Fig. 126. Thurm an der Kirche St. Charles Boromée in Antwerpen (n. van Ysendyck).

Italien als Maler und Architekt, wurde ein Freund von Rubens und blieb künstlerisch von demselben abhängig. Nach seiner Rückkehr wurde Franquart Architekt des Erzherzogs Albrecht und Ingenieur König Philipp's III. von Spanien und führte mit Rubens' Unterstützung den Barockstil in den Niederlanden ein. Die Jesuitenkirche zu Brüssel wurde 1606 von Franquart begonnen und 1627 vollendet, der Thurm wurde aber erst 1636 fertig. Auf der Spitze der Façade stand die Statue des heiligen Michael in Kupfer. Vierzehn toskanische Säulen unterstützten im Innern eine Gallerie von weissem Marmor; um das Schiff ging eine Boiserie von Eichenholz mit eingelassenen Bildern. Der Thurm bildete ein Achteck, in zwei Stockwerken, mit Gallerien und Balustraden unterbrochen und endigte in einer Kuppel. Die Kirche ist jetzt zerstört. — Die Beguinenkirche zu Mecheln ist 1629 nach den Plänen Franquart's begonnen, von Wenzeslas Coeberger ausgeführt.

Die Jesuitenkirche zum heiligen Karl Borromäus zu Antwerpen ist 1614 von Pater Peter Huijsens, unter Oberleitung des Paters d'Aiguillon, Rektors zu Antwerpen, in römischem Barock erbaut. Der Thurm in blauem und weissem Haustein ausgeführt, steht hinter der Kirche; derselbe hat Ecksäulen und gekuppelte Pilaster, durch vorspringende Bandgurtungen durchschnitten (Fig. 126). Das untere Viereck mit Balustrade und balkonartigem Vorsprunge auf Konsolen ab-

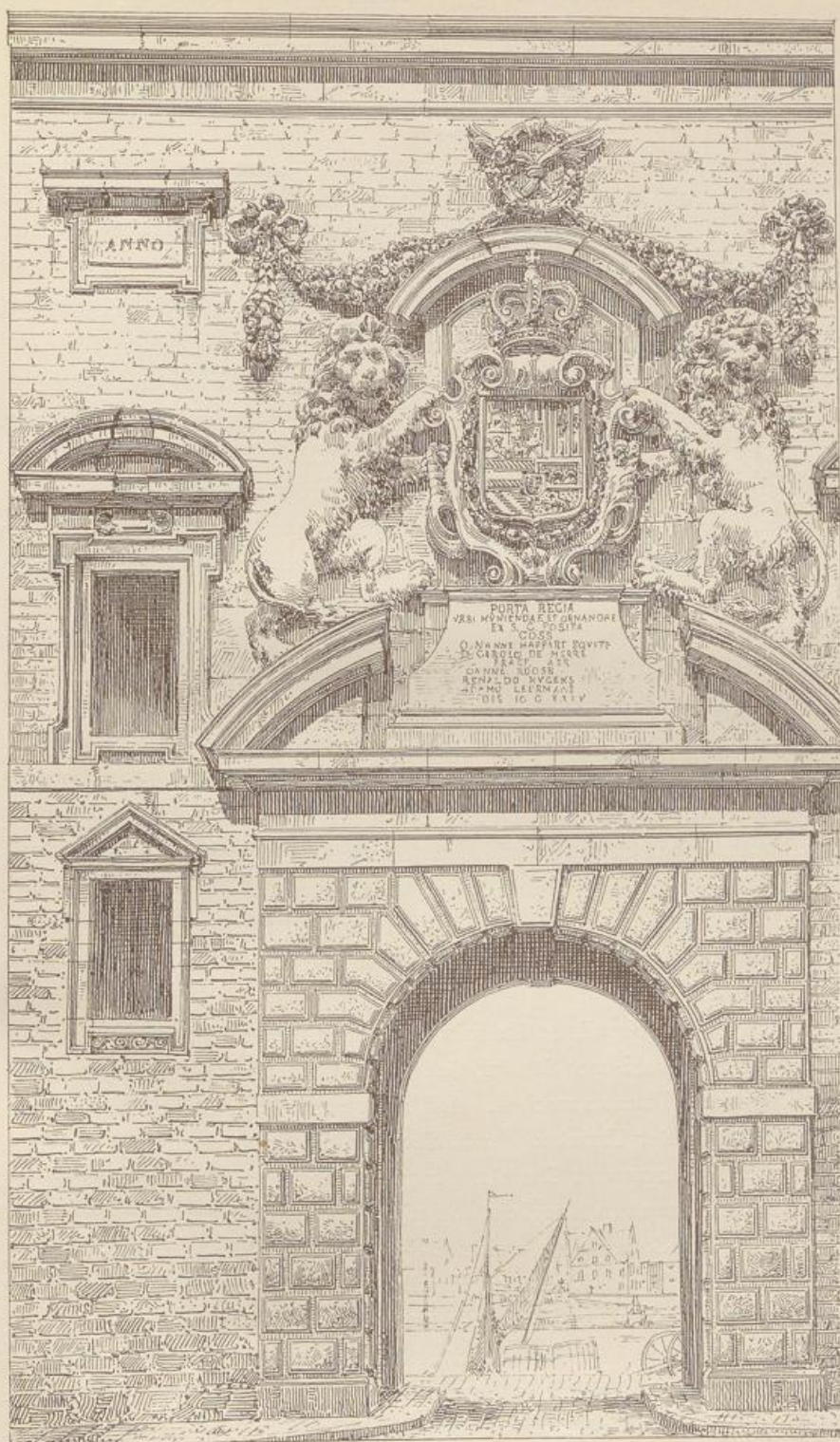


Fig. 127. Scheldethor in Antwerpen (n. van Ysendyck).

schliessend. Der Oberbau ist rund, mit dem palladianischen Fenstermotiv versehen, dazu mit vervielfachten Pilastern, Steinkuppel und Laterne (Qu. van Ysendyck).

In Zwolle, der Hauptstadt von Over-Yssel, ist der Aufsatzgiebel auf der nordöstlichen Seite der St. Michaelskirche in üppigen Barockformen, ersichtlich unter dem Einflusse des deutschen Barockstils errichtet. Baumeister war vermuthlich Adam Straes aus Weiborch in Nassau.

Das Scheldethor zu Antwerpen, nach einer Zeichnung von Rubens gebaut, mit Skulpturen von Quellinus geschmückt, ist 1624 vollendet (Fig. 127). Die Stadtseite bildet ein grosses Rundbogenthor mit kräftiger Quader-Rustika, darüber folgt ein durchschnitener Ründgiebel mit Inschrifttafel auf einem Sockel, bekrönt mit dem Löwenwappen. Das Thor ist in eine Wohnhaus-façade eingebaut und entschieden barock stilisirt (Qu. van Ysendyck).

Das Stadthaus zu Delft in Südholland, von 1618, hat etwas vom französischen Barockstil «Louis XIII.» Seine zweigeschossige Façade, ganz in Haustein, hat im Erdgeschoss dorisirende aus bossirten Quaderschichten gebildete Pilaster, während im Hauptgeschosse römisch-jonische Pilaster angewendet sind. Die Dekoration zeigt Muscheln und Tücherfestons über den Fenstern des Hauptgeschosses.

Ein Haus zu Lüttich, am linken Ufer der Maas, früher Privathaus, jetzt Leihhaus, ist ein grosses Gebäude in der kräftigen holländischen Ziegelhaustein-Manier mit barockem Detail. Das steile Dach ist abgewalmt und hat einen Thurmaufbau an der Schmalseite. Hausteinschichten verbinden sich hier mit Ziegelflächen zu der eigenthümlich malerischen Wirkung dieser Art von Bauten. Das Portal hat Bossagen mit Musterungen. Die sichtbaren verzierten Anker bilden in mittelalterlicher Weise einen Theil der Dekoration der Façade (Qu. van Ysendyck).

Das Portal vom alten Hospiz «Bruntenhof» zu Utrecht von 1621, rundbogig mit toskanischen Säulen; Gebälk und Giebel sind durchschnitten um einer Cartousche Platz zu machen. Auf den geschweiften Giebelstücken sitzen Kinderfiguren. Der Unterbau der Säulen und die Schaftverzierung derselben haben noch in etwas den Charakter der Spätrenaissance (Qu. van Ysendyck).

Das Stadthaus in Haarlem von 1633, im klassizirenden Geschmack nach italienischen Barockvorbildern errichtet. — Der Thurm der Kirche St. Anne, der sogenannten neuen Kirche zu Haarlem ist, 1645—1649 nach dem Modell des Salomon Bray erbaut, in Ziegelhaustein-Manier und barocker Detaillirung. Ueber einer Gallerie mit Obelisksen auf den Ecken erhebt sich ein achtecktes Pilastergeschoss mit der Uhr, in Ziegelmauerwerk mit vorspringenden Quaderschichten und einem Ansatz von Strebepfeilern, darüber ein achtecktes Arkaden-

geschoss ganz in Sandstein mit Eckvoluten. Der geschweifte Helm mit Gallerie, Laterne und durchbrochener Spitze ausgestattet. Das Ganze zeigt noch die frühen Barockformen, mit Nachklängen einer phantastischen Spätrenaissance verbunden (Qu. van Ysendyck).

Der Thurm der alten Stadtwaage zu Zütphen, später «Wijnhuis Vrede», von 1627, ein Werk des Architekten Johan Schuts, ist eine der monumentalsten Thurmschöpfungen Hollands. Die Ausführung erfolgte in violetten Ziegeln mit Hausteinschichten. — Das Polizeigebäude zu Deventer, 1632 errichtet, mit kräftiger Pfeilergliederung in sämtlichen Etagen und Gebälken über den Pilasterstellungen, zeigt bereits ein etwas monoton wirkendes Façadenschema.

In Gröningen befinden sich eine Anzahl bemerkenswerther Barockbauten. Das Portal des Bürger-Waisenhauses daselbst in Haustein, um 1627, von Meister Roelef Ravinck und Meister Julsinck; das Portal der Universitätsbibliothek von 1633; die Goldwaag von 1635, ein mehrstöckiges Eckgebäude von den Meistern des Bürger-Waisenhauses herrührend und eine Anzahl Wohnhäuser im Charakter der Goldwaag.

Ein Haus zu Kempen, aus dem 17. Jahrhundert, in Ziegeln mit Hausteinschichten wechselnd, ist ganz einfach mit abgetrepptem steilen Giebel und nur mit einigen Köpfen und Ankern verziert. — Ein Haus zu Middelburg, genannt «La maison du soleil», von 1635, ist ebenfalls ein Ziegelhaustein-Bau, aber hier sind die Ziegeln nur als Flächenausfüllung verwendet. Der Treppengiebel, mit den durch volutenartige Ansätze vermittelten Absätzen, ist barock. Die Porträts des Bau- und des Werkmeisters sind in von Cartouschen umrahmten Feldern angebracht (Qu. van Ysendyck).

Eine der langweiligsten und trocken-schematischsten Uebertragungen des italienischen Barockstils giebt das Stadthaus zu Amsterdam, um 1649 von van Campen erbaut. Jacob van Campen, geboren zu Haarlem, gestorben 1658, ging nach Rom, um die Malerei zu studiren und kam als Architekt zurück. Nach seiner Rückkehr erhielt er den Auftrag, das unterdess abgebrannte Rathaus zu Amsterdam wieder aufzubauen. Das Gebäude bildet ein grosses Viereck mit gut disponirtem Innern. Das Aeussere ist aber akademisch schablonenhaft, ein schwächlicher Abklatsch der italienischen Formen, ohne jede Spur von Erfindung. Die Bildhauerarbeiten des Aeusseren sind besser, in dem naturalistisch breiten Barockstil der Zeit gehalten, aber namentlich sind die im Innern vorzüglich. Die Eingänge des Gebäudes befinden sich in dem niedrigen Unterbau und sind, ihrer hierdurch bedingten Kleinheit wegen, unscheinbar und fehlerhaft. Das Innere zeigt einen grossen Luxus von Marmor-Bildhauerarbeiten und erst diese geben dem Gebäude einen künstlerischen Rang. — Eben-

falls von van Campen ist das Theater zu Amsterdam erbaut, mehrere Grabmäler daselbst und der Palast für den Prinzen Moritz von Nassau im Haag (Qu. van Campen, Stadthaus etc.).



Fig. 128. Le Cornet. Haus in Brüssel
(n. van Ysendyck).

An der Grand'Place zu Brüssel sind mehrere Barockhäuser aus dem 17. Jahrhundert erhalten. Das eine, «Le Renard», gehörte der Korporation der Krämer und ist ganz aus Stein, aber nach dem Herkommen an alten Holzhäusern ganz in Fenster und schmale Pfeiler aufgelöst. Dasselbe hat ein Erdgeschoss mit Mezzanine, darüber einen durchgehenden Balkon mit Tragefiguren, im ersten Stock jonische Pilaster und Gebälk, im zweiten Geschoss Hermen, darüber einen Barockgiebel mit grossen Seitenvoluten und Mittelaufsatz durch einen gebrochenen Rundgiebel bekrönt. — Das zweite Haus, genannt «Le Cornet», war das Eigenthum der Schiffer und ist jedenfalls später als das vorige. Dasselbe gehört bereits dem fortgeschrittenen malerischen Barockstile an (Fig. 128). Das Dach endigt sehr originell in Form einer Schiffspuppe und die Fronte ist in borrominesker Manier geschwungen. Das Erdgeschoss desselben mit Rustikapfeilern, der erste Stock ebenfalls mit Pfeilern und durch Vasen mit skulptirten Bouquets in den Ausnischungen der Seitenfenster geschmückt; der zweite Stock hat

an derselben Stelle Trophäen. Im Obergeschosse ein reicher Skulpturschmuck von Hippocampen und einer Neptunfigur, dahinter der Schiffsbauch angedeutet, mit einer Gallerie schliessend, und endlich das schiffartige Dach mit

dem Löwenwappen. — Ein drittes Haus an der Grand' Place zu Brüssel, genannt «La Louve», Eigentum der Bogenschützen, ebenfalls ganz in Haustein konstruiert, hat im Erdgeschoss ein Basrelief «Romulus und Remus mit der Wölfin», darüber einen durchgehenden Balkon. Im ersten Stock kannelürte dorische, im zweiten Stock jonische Pilaster mit vier vorgestellten Figuren, im dritten Stock vier Medaillons mit Köpfen zwischen den Fenstern und zum Abschluss eine Balustrade über dem Hauptgesimse (Qu. van Ysendyck).

Ein barockes Giebelhaus an der Grand' Place zu Antwerpen, 1644 für die Zunft der Gerber und Schuhmacher ganz in Haustein erbaut. Das Haus hat fünf Geschosse, im ersten Stock Rustikapfeiler und breite Fenster, im zweiten Stock korinthische Pilaster, im dritten Stock hermenartige Stützen mit Konsolen. Der Giebel ist mit Voluten-Abtreppungen, einer korinthischen Säulenordnung und Nischen versehen. — Ein Haus daneben, «de oude balans», für die Zunft der Tuchhändler erbaut, erinnert mit seinen dünnen Steinstützen wieder an ein Holzhaus und hat einen steilen ungebrochenen Giebel (Qu. van Ysendyck).

Die Börse zu Lille, 1651 von dem Stadtbaumeister Julien Destré errichtet, gehört zu den niederländischen Bauten; denn Lille war bis zur Eroberung durch Louis XIV. 1667 eine flamändische Stadt und wurde erst seit dem Frieden von Aachen französisch. Das grosse Gebäude zeigt einen klar abgemessenen Barockstil und eine vortreffliche Ausführung der Skulpturen. Alle Gliederungen und Einfassungen sind in Haustein, dagegen sind Ziegeln für die Flächen verwendet. Das schöne Rundbogenportal von toskanischen Säulen mit Nebenpilastern eingefasst, mit durchschnittenem Giebel und dem Wappen Philipp's IV. Königs von Spanien in der Mitte, ist durch einen Balkon mit reichem schmiedeeisernem Gitter mit dem Obergeschoss zu einer durchgehenden Mittelpartie verbunden. Die Fenster des ersten Stocks haben gebogene oder gradlinig gebrochene Einfassungen, welche den scheidrecht gewölbten und mit Gliedern versehenen Sturz umschliessen. Zwischen den Fenstern stehen rustizierte Pilaster, abwechselnd mit Hermen. Das Gebälk ist durch Fruchtschnüre unterbrochen. Im oberen Geschosse sind die Fenster mit durchschnittenem Giebel und hohen bis ins Hauptgesims reichenden Aufsätzen bekrönt und ebenfalls mit Fruchtschnüren verziert. Dazwischen stehen wieder Pilaster und Hermen abwechselnd und über die Pilaster sind starke Fruchtgehänge geführt, welche die Fenster unter einander verbinden. Das Hauptgesims ist unbedeutend, darüber ein steiles Schieferdach mit Lucken. In der Mitte des Dachs, ein Thurm mit Gallerie und Laterne. Im Innern des Gebäudes ist ein Hof angeordnet mit bedeckten Gallerien, wie dies in den älteren Börsen von Antwerpen und Amsterdam

ebenfalls anzutreffen ist (Fig. 129). In Lille hat der Hof Rundbogenarkaden und darüber ein pilastrirtes Geschoss, ganz entsprechend der Aussenarchitektur in der Ziegelhaustein-Manier aufgeführt und im späten malerischen Barockstil mit sehr naturalistischen Fruchtgehängen verziert (Qu. van Ysendyck).

Der malerische Barockstil zeigt sich nach der Mitte des 17. Jahrhunderts an verschiedenen Bauwerken in bemerkenswerther Weise ausgeprägt. In dieser



Fig. 129. Vom Börsenhof in Lille
(n. van Ysendyck).

Art sind die Häuser am Pont du laitage zu Gent, von 1669, bemerkenswerth durch die figürlichen Skulpturen der Fensterbrüstungen, ähnlich wie in den gleichzeitigen Holzhäusern der deutschen Harzstädte; die Giebelhäuser Gents sind aber durchweg von Haustein, mit Voluten und bekrönenden Figuren abgeschlossen (Qu. van Ysendyck). — Das Gildehaus auf dem Platze «het Kerkhof» zu Deventer ist ein Giebelhaus in Ziegeln mit Hausteindetails. Der Stil derselben ist ausgebildet barock, besonders an den Portalen; das Cartouschenwerk bereits im Genre «Auriculaire» mit ganz teigartig zerflossener Modellirung. Das Hauptportal ist rundbogig, von korinthischen Säulen eingefasst und mit Wappenaufsatz versehen. Das kleinere Portal mit konsolartig ausgebildetem Sturz und barockem Ornamentaufsatz (Qu. van Ysendyck).

Ein Portal, Rue du Trèfle zu Antwerpen, von 1663. Es bildet einen

Rundbogen auf Pfeilern, von starken Bossagen durchsetzt, ebenso die Archivolten. Der Aufsatz, in ganz phantastisch geschwungenem Kontur, mit einem gekröpften Gesims abschliessend. In der Mitte des Bogens ein Schlussstein mit Cartouche, ein Eichenblatt und die Jahreszahl enthaltend (Fig. 130). — In demselben Stil ist das Portal der St. Annen-Kapelle zu Antwerpen an der Courte Rue Neuve gehalten. In eine rundbogige Oeffnung ist noch ein dekorativer Sturz eingeschoben. Die einfassenden römisch-jonischen Säulen sind durch Rustikabänder unterbrochen. Die Tafel über der Thür in geschweiftem Kontur, das Gesims vielfach verkröpft, darüber ein Feld mit Seitenvoluten,

eine Freiskulptur im Barockstil enthaltend und durch einen gebrochenen Giebel geschlossen. — Das Portal eines Giebelhauses zu Antwerpen, Rue au fromage, ebenfalls im Rundbogen, die Archivolte durch Bossagen unter-

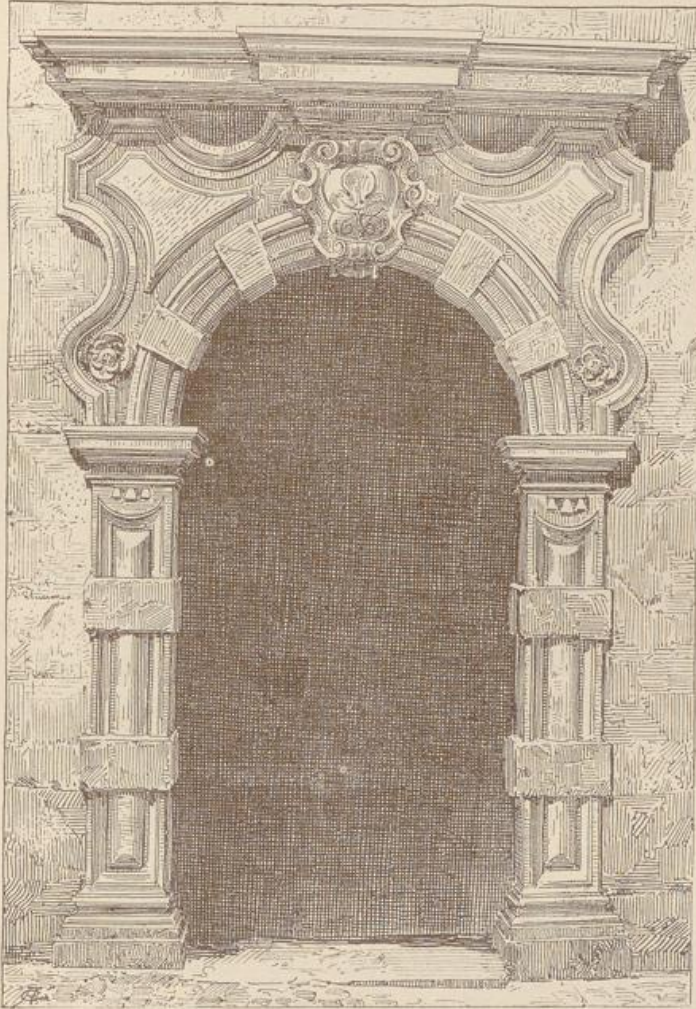


Fig. 130. Portal. Rue du Trèfle zu Antwerpen. (n. van Ysendyck).

brochen, die Einrahmung in gebrochener und geschweifter Profillinie. Ueber dem Gesims ein ebenso in bewegter Linie gebildetes Oberlicht, von einem gebrochenen Giebel bekrönt (Qu. van Ysendyck).

Ein Haus an der Grand' Place zu Brüssel von 1697, ganz in Haustein, in Fenster und schmale Pfeiler aufgelöst, zeigt noch den Barockstil. Ueber dem Erdgeschoss ein durchgehender Balkon auf Konsolen, im ersten und

zweiten Stock korinthische Säulen, über den Fenstern im zweiten Stock reiche Cartouschen. Der dritte Stock hat Hermen und ein Abschlussgesims fehlt dem Hause ganz, der Giebel mit Voluten folgt ohne Weiteres (Qu. van Ysendyck).

Die Façade der Jesuitenkirche St. Michael zu Löwen ist 1650 begonnen und 1666 eingeweiht. Architekt war der Pater Guillaume Hesius. Die Kirche ist sehr pomphaft im römischen Barockstile gehalten. Die Façade beginnt mit einer römisch-jonischen Ordnung, die Schäfte sind durch vorspringende Gurtungen unterbrochen. Der Mittelbau heraustretend mit durchschnittenem Giebel und sehr reich skulptirtem Fries. Das Portal ist wieder ähnlich behandelt. Die Seitenschiffdächer sind durch grosse Voluten mit reicher Skulptur und Eckkandelabern gedeckt. Im Mittelschiffe des Obergeschosses fassen korinthische gekuppelte Säulen ein reich behandeltes Mittelfenster ein. Die Façade schliesst mit einem giebelbekrönten Aufsätze (Qu. van Ysendyck).

Das Portal des St. Antonien-Gasthauses zu Gröningen von 1664 zeigt einen derben Naturalismus der Dekoration; die Pilasterstellungen sind mit Frucht- und Blumengehängen bedeckt und die Quader haben Blumenkelche als Flächenverzierung, statt der früher beliebten Diamantmusterung.

b) Skulptur.

Die niederländische Skulptur der Barockzeit muss reich und blühend gewesen sein, wenn man nur nach dem urtheilt, was Niederländer im Auslande, in Italien, Deutschland, England und Frankreich geschaffen haben. In der That zeigen die niederländischen Bauten der Zeit viel Figürliches an Ornament und Freiskulptur, wie dies oben bei Gelegenheit der Architektur erwähnt wurde. Selbstständig und national ist aber die niederländische Skulptur keineswegs; sie folgt zu Anfang der Barockperiode der Schule des Giov. da Bologna; aber sehr bald kommt es zur Nachfolge Bernini's, auf welche auch von flamändischer Seite der mächtige malerische Einfluss des Rubens hindrängte. Danach gehört das hier Angeführte meist in den Uebergang zur zweiten, nachberninischen Stufe des Barockstils, oder sogar ganz in diese Epoche.

Franz Duquesnoy von Brüssel, genannt «il Fiammingo» (1594—1644), ein Zeitgenosse Bernini's, bewahrt anfangs noch die Anklänge einer früheren Schule und lässt sich erst später durch den Stil Bernini's mit fortreissen. Berühmt ist Duquesnoy hauptsächlich durch seine naiven und schönen Kinderfiguren. In den affektvollen Andachtsfiguren ist derselbe immer noch gemässigt, wie an seinem S. Andreas in St. Peter zu Rom zu erkennen ist, der

es beim blossen sehnsüchtigem Blick und Handgestus bewenden lässt. Mehrere Heiligenfiguren von ihm haben statt der üblichen Extase sogar eine ruhige, andächtige Stimmung; so seine heilige Susanna in S. M. di Loretto zu Rom, eine der besten Statuen des 17. Jahrhunderts. Die Heilige deutet mit der Linken auf die Palme, welche sie in der Rechten hält und blickt sanft nieder. — Von Duquesnoy ist auch die berühmte Genrefigur, das Männeken-Pis in Brüssel.

Artus Quellinus von Antwerpen, geboren 1607, ist ein Schüler des Duquesnoy, aber sein kräftiger Natursinn lässt ihn ganz parallel mit der Rubens'schen Richtung gehen. Sein Hauptwerk ist die Ausschmückung des um 1648 begonnenen Stadthauses zu Amsterdam. Besonders bemerkenswerth sind die zahlreichen Marmorskulpturen im Innern desselben, in ihrer einfachen, etwas naturalistisch derben, aber imponirenden Fassung. In den beiden Giebelfeldern giebt Quellinus grosse Kompositionen zur Verherrlichung der Seemacht der reichen Handelsstadt. Im vorderen Giebel thront die üppige Gestalt der Stadt, umrauscht von huldigenden Meeresgottheiten, im malerischen Stile der Zeit angeordnet.

Franz Dusart, ein Walone, war zuerst in Rom, kam dann nach England in König Karls I. Dienste, von da nach dem Haag. Um 1651 arbeitet er die Marmorstatue des grossen Kurfürsten für den Lustgarten in Berlin. Dieselbe befindet sich jetzt im Charlottenburger Schlossgarten. Die Statue des Kurprinzen Heinrich von ihm, ebenfalls für den Berliner Lustgarten bestimmt.

Bartholomäus Eagers in Amsterdam, arbeitete 1662 verschiedenes für den grossen Kurfürsten in Berlin und ging später selbst dorthin. Die volle Bernini'sche Schule vertritt Martin Desjardins, eigentlich M. van den Bogaert (1640—1694). Er arbeitet grösstentheils in Paris. Im Louvre befindet sich von ihm das Marmorrelief des vom Ruhme gekrönten Herkules, in guter Durchführung; dann die Reste des Reiterdenkmals für Louis XIV., ehemals auf der Place des victoires in Paris. Nur sechs Bronzereliefs vom Piedestal sind erhalten, malerisch und effektiv wie alles aus dieser Schule stammende. Ausserdem noch im Louvre von Desjardins, eine nicht sehr glückliche Marmorbüste des Marquis Eduard Colbert, des Bruders des berühmten Ministers.

Ein bedeutendes Skulpturwerk, dessen Meister unbekannt ist, bildet das Grabmal Engelbrechts von Nassau und seiner Gemahlin in der Kirche zu Breda. Der Sarkophag in schwarzem Marmor, ebenso der von vier knieenden Statuen getragene Deckel. Alle Figuren sind in Alabaster und von vorzüglicher Ausführung (Qu. van Ysendyck). — Das Grabmonument der Familie von Kniphausen in Midwalde bei Gröningen von 1669 zeigt noch eine sehr eigenartige Auffassung.

Die Konsolendigungen in Marmor, aus dem Haupt-Querschiff der Kirche de la Chapelle zu Brüssel, welche die Figuren der zwölf Apostel tragen, sind im weichen, malerischen Barockstile, etwas schwer gehalten, aber von vorzüglicher Ausführung des Figürlichen, sowie der naturalistischen Blumen und Fruchtgehänge (Qu. van Ysendyck).

Das Kirchenstuhlwerk in der Hauptkirche zu Vilvorde, in Eichenholz, im Barockstile geschnitten, zeigt einen ganz kolossalen Reichthum des Figürlichen in guter Vollendung. Ursprünglich wurde das grossartige Gestühl um 1663 für die Priorei von Groenendael gearbeitet. Das Stuhlwerk hat zwei Ränge, die Rückwand mit Arkaden auf gewundenen Säulen, welche nochmals durch Ranken und Figuren umwunden sind und von reichen Konsolen gestützt werden. Dazwischen stehen grosse allegorische und Einzelfiguren und in den Arkadenblenden befinden sich Büsten auf Konsolen oder reiche Cartouschen. Ueber den Säulen sind Engelsköpfe angebracht, welche das vorgekragte Gebälk tragen. Dasselbe wird über den Büsten jedesmal durch eine schwebende Engelgruppe mit Emblemen durchschnitten (Qu. van Ysendyck).

c) Malerei.

Ein Kunstschaffen von überraschender Grossartigkeit und origineller Erfindung offenbart sich in der niederländischen Malerei dieser Zeit. Unzweifelhaft haben sich die grössten Talente grade diesem Kunstzweige zugewendet und finden in ihren Leistungen auf diesem Gebiete, an schöpferischer Kraft und Eigenart kaum anderwärts ihres Gleichen. Die ganze Kunst-richtung der Zeit war eine malerische und das kommt hier mit Macht zur Geltung; denn wirklich beherrscht das Genie eines Rubens die gesammte Kunst noch über die Grenzen seines Vaterlandes hinaus, während Rembrandt und Ruysdael ihn vielleicht noch an spezifisch nationalem Gehalt und poetischer Tiefe übertreffen.

Peter Paul Rubens, geboren zu Siegen 1575, gestorben 1640 zu Antwerpen, ist der vornehmste Repräsentant der Malerei dieser Zeit, vielleicht überhaupt der erste seiner Zeitgenossen. Seine Wirkung erstreckt sich auf die italienische und französische Malerei; hauptsächlich im Kolorit haben seine Bilder den Vorzug vor allen gleichzeitigen. Rubens war, ähnlich wie Rafael, von seinen ersten Schritten an ein bewunderter Meister, sein Leben bildete eine ununterbrochene Kette von Glück und Ruhm. Zahlreiche Schüler arbeiteten nach seinen Skizzen und er besass das grosse Talent, mit Wenigem diesen Arbeiten seinen Stempel aufzudrücken. Die früheste Zeit des Rubens, sein Aufenthalt in Italien, lässt an den dort gemalten Bildern seinen Bildungsgang erkennen.

Die drei grossen Bilder im Chor der Chiesa nuova zu Rom, ein Madonnenbild von Engeln umgeben und zwei Gemälde mit je drei Heiligen zeigen, wie seine eigenthümliche Charakteristik und sein Kolorit von den verschiedenen Manieren die ihn umgeben, sich loszumachen beginnt. In der Beschneidung auf dem Hochaltare von S. Ambrogio zu Genua kämpft er noch mit der Auffassung und Farbengebung der Caracci's. Bereits eigener tritt er in dem St. Sebastian auf, dem die Engel die Pfeile aus den Wunden ziehen, im Pal. Corsini in Rom. Die idyllisch naive Auffindung des Romulus und Remus in der Gallerie des Kapitols und die zwölf Halbfiguren der Apostel im Casino Rospigliosi sind schon Werke, welche ihn der Vollendung seiner besten Zeit nahe zeigen. Die Allegorie des Krieges im Pal. Pitti gehört zum reichsten und herrlichsten seiner Schöpfungen; hier sind Farben, Formen und Gedanken ein untrennbares Ganzes. Ebenfalls im Pal. Pitti eine heilige Familie, dann mehrere Bacchanalien in den Uffizien, im Pal. Brignole und Pal. Pallavicini zu Genua; alles dies aus seiner goldenen Zeit. Eigenhändige Bilder von Rubens in Italien sind noch: Hercules bei den Hesperiden im Pal. Adorno in Genua, St. Ignatius durch seine Fürbitte einen Besessenen heilend, auf dem Hauptaltar von S. Ambrogio in Genua, von einem feinblütigen noblen Naturalismus, ein grosses Meisterwerk in Auffassung, Form und Farbe. In dem Heiligen ist noch der spanische Edelmann dargestellt, der im Ausdruck noch bedeutend durch das kluge gleichgültige Wesen der umgebenden Priester und Chorknaben gehoben wird. Die beiden grossen Bilder im Niobesaal der Uffizien, die Schlacht bei Ivry und Henri IV. in Paris einziehend, welche als eigenhändige Improvisationen der besten Zeit, wohl den meisten Bildern der Luxembourg-Gallerie vorzuziehen sind, zeigen uns den Prometheus des Kolorits gleichsam mitten in der Gluth des Schaffens.

Rubens Bilder, die gleich nach seiner Rückkehr aus Italien entstanden sind, gehören ebenfalls zu den anziehendsten. Ein Altarbild mit Flügeln in der k. k. Gallerie zu Wien; im Mittelbilde Maria umgeben von vier heiligen Jungfrauen, die dem heiligen Ildephonsus ein prächtiges Messornat überreicht, auf den Seitentafeln die Bildnisse der knieenden Stifter. Das Ganze von schöner Komposition und freudiger Pracht eines durchaus harmonischen Kolorits. — Die Anbetung der Könige im Museum zu Brüssel. — In der Akademie zu Antwerpen: eine heilige Familie, die heilige Anna die Jungfrau Maria im Lesen unterrichtend, die heilige Therese zu den Füßen des Erlösers, der heilige Franciscus von Assisi, der sterbend das heilige Abendmahl empfängt, ein Altarbild mit der Kreuzabnahme in der Mitteltafel «le Christ à la paille», Christus dem Thomas die Seitenwunde zeigend, Christus am Kreuz, eine Anbetung der Könige, Christus am Kreuz zwischen den Schächern. —

Im Dome zu Antwerpen, die beiden Kolossalgemälde: die Aufrichtung des Kreuzes, von ganz gewaltiger Kraft der Komposition und der Beleuchtung,



Fig. 131. Rubens. Kreuzabnahme

dann die Kreuzabnahme höchst ausgezeichnet wie das vorige (Fig. 131). — In seiner Grabkapelle in St. Jacob zu Antwerpen, eine Santa conversazione, Madonna und Heilige mit den Gesichtszügen seiner Familie, der Meister selbst als St. Georg. — In St. Augustin zu Antwerpen, die mystische Vermählung

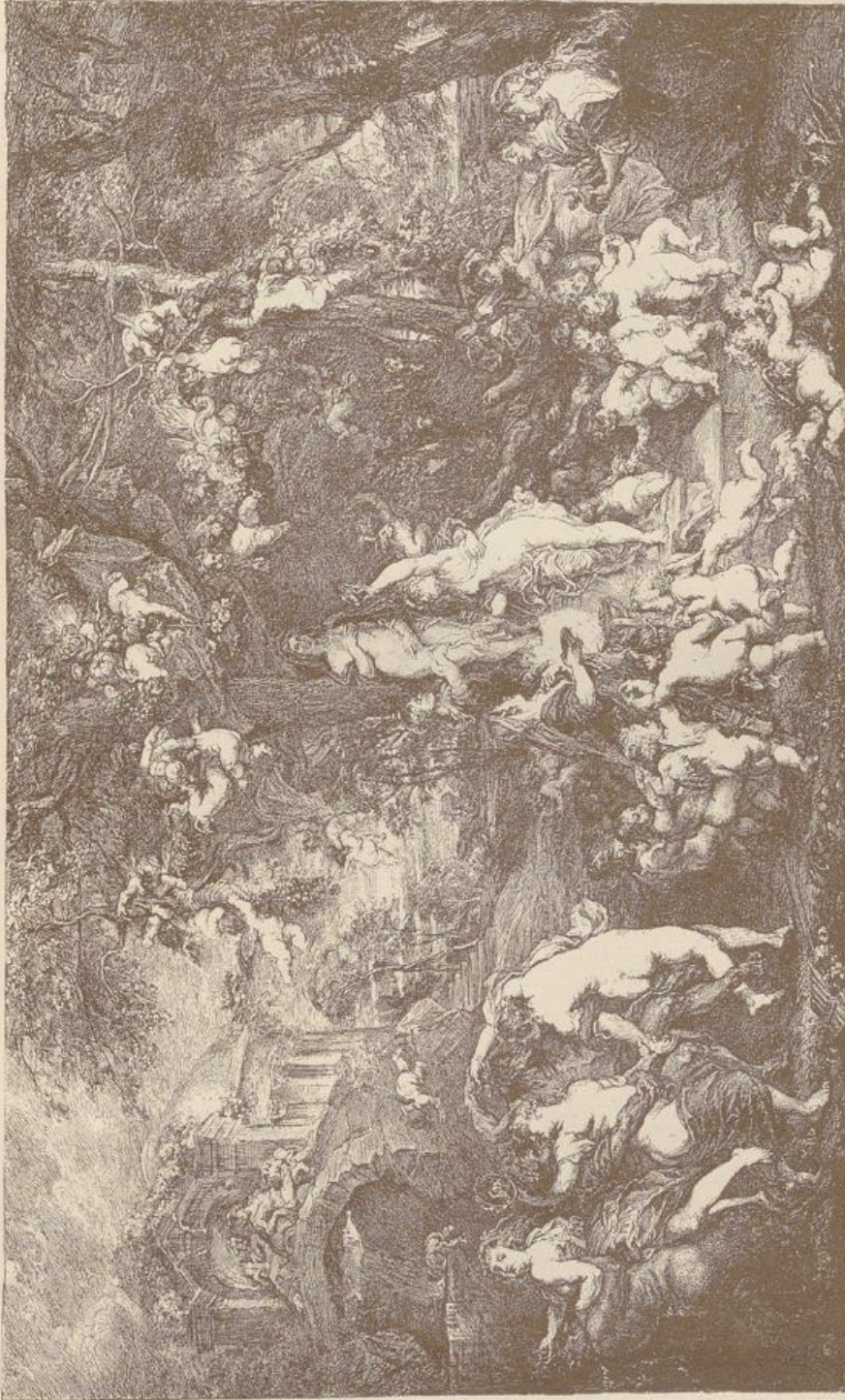


Fig. 132. Rubens, Venusfest.

der heiligen Katharina. — Im Madrider Museum, das Wunder der ehernen Schlange, von grösster Bedeutung. — In Schloss Blenheim in England, eine Rückkehr aus Aegypten. — Im Belvedere zu Wien, zwei Altargemälde aus der Jesuitenkirche in Antwerpen stammend, sie stellen die Wunder des heiligen Ignatius von Loyala und des heiligen Xaverius dar. — In der Münchener Gallerie die Amazonenschlacht, die Bekehrung Pauli, Simson von der Delila verrathen, Reiter im Kampfe mit zwei Löwen u. a.

Spätere Werke verschiedenen Inhalts von Rubens in Italien: Nymphen im Walde von Satyrn überrascht im Pal. Pitti, die kleinere Allegorie des Krieges in den Uffizien, ein zweifelhaftes Abendmahl in der Brera, eine vortreffliche, aber zweifelhafte Skizze des Bildes von St. Bavon in Genf. — Im Louvre zu Paris, die Flucht Loths. Ein Engel mit duftigem Schwanengefieder führt Loth aus der gottlosen Stadt, eine der Töchter trägt die Kostbarkeiten, die Frau scheint ungern das stattliche Haus im Renaissancestil zu verlassen, die andere Tochter mit einem Korbe auf dem Haupte steht noch auf der Schwelle und ist meisterhaft im Helldunkel gehalten. — Ebenfalls im Louvre, die Königin Thomyris lässt den Kopf des besiegten Cyrus in eine Vase mit Blut tauchen. Die junge Königin in weissseidener Robe, umgeben von ihrem wüsten Hofstaat, betrachtet das Schauspiel von ihrem Throne.

Von Genrebildern hat Rubens nur wenige gemalt. Doch zeigt ihn «die Kirmess» im Louvre als Meister der flamändischen Bauernmalerei, aber er ist viel lebendiger als später Teniers in denselben Stoffen. Vor der Thür eines Wirthshauses sieht man eine ganze Guirlande von schwankenden, betrunkenen, sich die Hände gebenden und in der Runde drehenden Figuren. Es ist ein echtes Bacchanal in's Flamändische übersetzt. Das Venusfest giebt das Mythologische in ähnlicher Auffassung (Fig. 132).

Weit zahlreicher sind die von Rubens vorhandenen Porträts, der «Chapeau de paille», in der Sammlung Sir Robert Peels zu London, die Familie des Meisters mit Helene Fourment in einem Garten, in der Gallerie von Blenheim. — In Italien finden sich unter seinen Porträts Juwelen ersten Ranges: eine Dame in den mittleren Jahren, von nichtsnutzigem Ausdruck in den Uffizien, ein vornehmer Herr in schwarzer Kleidung mit Krause und goldener Kette ebenda, die sogenannten vier Juristen im Pal. Pitti, der Franziskaner im Pal. Doria in Rom, wohl eigenhändig u. a. m. — Das Porträt des Baron Henri de Vicq, niederländischen Gesandten am französischen Hofe, welcher die Verhandlungen wegen der Bilder im Luxembourg geführt hatte, ist eins der besten mit Liebe gemalten Porträts des Rubens. — Im Louvre, das Porträt der Helene Fourment, mit grosser Leichtigkeit gemalt, beinah skizzenhaft, aber mit einer unvergleichlichen Frische, ohne das gewöhnliche Roth.

Die Geschichte der Maria de' Medicis, für das Palais Luxembourg gemalt, befindet sich jetzt im Louvre. Es sind einundzwanzig Bilder mit Figuren in Naturgrösse, meist durch Schüler im Zeitraum von vier Jahren ausgeführt, immerhin ein Meisterwerk offizieller Malerei. An diesen allegorisch-historischen Bildern waren van Dyck, Justus van Egmont, Jordaens, van Mol, Cornelius Schut, de Vos, van Uden, Snyders, Momper, Wildens und andere beschäftigt, aber die Einheit des Stils und des Kolorits hat nicht darunter gelitten. — «Das Schicksal» der Maria wird von drei Parzen gesponnen; sie sitzen auf Wolken und auf dem Gipfel des Ida schmeichelt Juno dem Jupiter die Erlaubniss ab, bei der Geburt der Prinzessin zugegen sein zu dürfen. — In «der Erziehung» der Maria entzückt die Gruppe der Grazien durch ihre leuchtende, lilienhafte Farbe inmitten des ganzen rosigen Kolorits. — «Heinrich IV.» das Porträt der Maria betrachtend, welches ihm von Amor und Hymen dargeboten wird. — «Der Ausscheidung» der Maria in Marseille wohnen die Meeresgottheiten bei, welche das Schiff auf der Fahrt beschützt haben. In der «Geburt Louis XIII.» ist der unter Leiden lächelnde Kopf der Maria ein Meisterwerk der Malerei. — «Die Krönung» der Maria, das Muster eines Cerimonienbildes, ganz ohne Allegorie, mit historischen Porträts im reichsten Zeitkostüm. — «Das Regiment der Königin» versetzt wieder in den vollen Olymp; Jupiter und Juno lassen Tauben an den Triumphwagen Frankreichs spannen und Amor ist der Wagenlenker; Minerva und Mars, der sich aus den Armen der Venus losreisst, bekämpfen die Zwietracht, den Neid, den Hass und den Betrug. — Rubens hat die griechischen Götter in seiner flamändischen Weise dargestellt, bewegt, abgerundet, aufgeblasen, muskulös, aber seine Farbe bringt ihre Göttlichkeit wieder zum Vorschein. Das Fleisch ist von Ambrosia und Nektar durchdrungen, weiss wie der Schnee des Olymps und rosig wie der königliche Purpur. Die Allegorien zeichnen sich meist durch Ungesuchtheit aus und man vergisst ganz das Unzusammengehörige mit der Realität des Lebens. — Zu der Reihenfolge dieser Bilder gehören noch drei Porträts: Franz de' Medicis der Vater, Johanna von Oesterreich die Mutter und Maria de' Medicis selbst, im Alter von achtundsechzig Jahren, als Bellona kostümiert und von dem Genius des Krieges gekrönt.

Auch in der damals neuen Landschaftsmalerei hat Rubens bedeutend umgestaltend eingegriffen. Er giebt die niederländische Landschaft mit den Eigenthümlichkeiten des Terrains, des Pflanzenwuchses und der Luft mit demselben Schwunge der Linienführung, wie seine Figuren. Zwei seiner wichtigsten Landschaften befinden sich im Pal. Pitti, und sind beide von bedeutender Stimmungswirkung. «Die Heuernte bei Mecheln», in den bescheidensten landschaftlichen Formen, giebt eine ganz wonnevolle Empfindung des Licht-

und Luftmoments; während «die Nausicaa» mit ihrer reichen Fels- und Seelandschaft und ihrer phantastischen Beleuchtung in den Mitgenuß eines fabelhaft pontischen Daseins erhebt. — Eine andere heroische Landschaft befindet sich in Windsor mit dem heiligen Georg als Sieger. Die «Prairie de Laeken» und «der Gang zum Markte» sind vollendete Prachtstücke der üppigen brabantischen Natur und mit reicher Staffage gemalt. Im Louvre ist ein Hirtenbild, in glühendster Beleuchtung während eines Sommerregens; sodann eine kleine skizzenhafte Flusslandschaft mit Windmühle und Vogelsteller. «Das Turnier am Schlossgraben» im Louvre ist eine grossartige Landschaftskomposition des Rubens. Sechs Ritter kämpfen vor einem alten Feudalschlosse, dessen Standarte vom Donjon weht, ein Page hebt die zerbrochenen Lanzen auf und zwei Herolde zu Pferde begleiten den Zusammenstoss mit einer Trompetenfanfare. Die Landschaft ist das Ideal einer romantischen, die Luft, das Wasser, die Erde, die Bäume und Bauwerke, alles ist in eine warme und klare Atmosphäre gehüllt, die Natur scheint erfunden und vermag deshalb ganz dem Geiste des Rubens zu entsprechen.

Auch in der Thiermalerei ist Rubens einer der grössten; seine gewaltige Löwenjagd und Wolfsjagd lassen alles andere hinter sich.

Von den zahlreichen Schülern des Rubens sind bereits eine Anzahl als Mitarbeiter an den Bildern der Luxembourg-Gallerie genannt; hierzu kommen noch Jacob Jordaens, einer der bedeutendsten, Abraham van Diepenbroek, Theodor van Thulden, Erasmus Quellinus u. a., welche als Spezialisten bei den verschiedenen Gattungen der Malerei zu erwähnen sind. — Lucas van Uden war der Gehülfe des Rubens im Landschaftlichen, aber seine selbstständigen Landschaften sind nüchtern. — Von Peter Snayers eine öde Sandlandschaft in Herbststimmung im Berliner Museum.

Anton van Dyck, geboren 1599 zu Antwerpen, gestorben 1641 zu London, der berühmteste unter Rubens Schülern, ist der geborene Maler der Könige und Fürsten, erstaunlich wahr in der Wiedergabe der Charaktere, des Vornehmen, des Feinen, der Race und des aristokratischen Wesens. Sein grosser Ruf als Porträtist lässt beinahe vergessen, dass van Dyck auch ein vortrefflicher Historienmaler war. Dennoch sind seine Bilder kirchlichen und mythologischen Inhalts, Leistungen ersten Ranges. In seiner ausgebildeten Zeit giebt van Dyck anmuthsvolle Bildungen, ein dem Tizian gleichkommendes Kolorit und mehr als dieser den Ausdruck innerlicher Empfindungen. In Italien hat er, ausser der für echt geltenden Grablegung im Pal. Borghese zu Rom, fast nichts von idealem Inhalt hinterlassen. Noch ein paar Köpfe: die aufwärts blickende Madonna im Pal. Pitti, deren ungemeine Schönheit vielleicht eine Anregung von Guido Reni her verräth; dann eine sehr verdorbene, aber wohl

echte Madonna im Pal. Spinola zu Genua. In den Darstellungen heiliger Personen gehört van Dyck ganz der Spätzeit an. Seine erwähnten Madonnen sind nicht mehr bloß Gegenstände der Anbetung, sondern empfinden selbst die überirdische Sehnsucht, den überirdischen Schmerz. Allerdings sind die höchsten Ziele dieser Art von Kirchenmalerei überhaupt verschlossen, weil sie es nicht mehr vermag naiv zu sein. Von van Dyck sind: in einer Chorkapelle der Frauenkirche zu Courtray, die Aufrichtung des Kreuzes, in der Art des Rubens, kühn komponiert mit edlem und tiefem Ausdrucke des Schmerzes, in der Akademie zu Antwerpen, zwei Beweinungen Christi, den tiefergreifendsten innerlichen Schmerz der Seele ausdrückend, in der Gallerie zu München zwei ähnliche Bilder, andere im Pal. Borghese zu Rom und im Madrider Museum, auch im Berliner Museum und in der Kapuzinerkirche St. Anton zu Antwerpen. Im Louvre, die Madonna mit dem Christkinde, die Beweinung Christi, und an mythologischen Bildern, Venus von Vulkan Waffen für Aeneas verlangend und Rinaldo mit Armida.

In den Porträts behauptet van Dyck eine entschiedene Superiorität über die Italiener. Während die letzteren in ihren Bildnissen einen bestimmten Geist, eine bestimmte Thatkraft auszudrücken suchen und dabei ins Prätentiose verfallen, giebt van Dyck das volle Dasein, auch die Stunde und ihre Stimmung und erhebt so auch das Porträt zu einer Erscheinung des Weltganzen. In Genua finden sich an echten Porträts von ihm: das Reiterbild des Antonio Brignole in Pal. Brignole, dessen Gemahlin, Friedrich Heinrich von Oranien als Jüngling in spanischer Tracht an einer Säule lehnend, Geronima Brignole mit ihrer Tochter ebenda. — Im Pal. Filippo Durazzo: ein Knäblein in weissem Kleide und das vortreffliche Bild der drei rasch vorwärts kommenden Kinder. — Im Pal. Spinola: ein Porträtkopf mit Halskrause. — Im Pal. Adorno: das Brustbild eines geharnischten jungen Mannes. — In Florenz sind von ihm: im Pal. Pitti, Kardinal Bentivoglio in ganzer Figur, ein Wunderwerk vornehm eleganter Malerei, die Brustbilder Karls I. und Henrietten's von Frankreich ebenda, als eigenhändige Wiederholungen. — In den Uffizien: eine vornehme Dame und das Reiterbild Karls V. durch eine angemessene Symbolik in eine schöne historisch-ideale Höhe gehoben. — In Rom von ihm: im Pal. Colonna, das Reiterbild des Don Carlo Colonna und Lucrezia Tornacelli-Colonna in ganzer Figur.

Die Anzahl der meisterhaft vornehmen Porträts des van Dyck ist wahrhaft erstaunlich gross, etwa hundertundfunzig sind noch jetzt nachweisbar. Im Louvre von ihm: das Reiterbild des Generals Moncada (Fig. 133) und das schönste seiner derartigen Schöpfungen, das Porträt Karl's I. von England. Der König mit seiner ritterlichen Haltung und dem melancholischen Ausdruck, in weisse Seide gekleidet, ist das Urbild eines königlichen Gentlemens, der zu schwach ist mit

dem revolutionären Sturm zu streiten. Ein Bild der Kinder Karl's I. im Louvre, ein anderes im Berliner Museum.

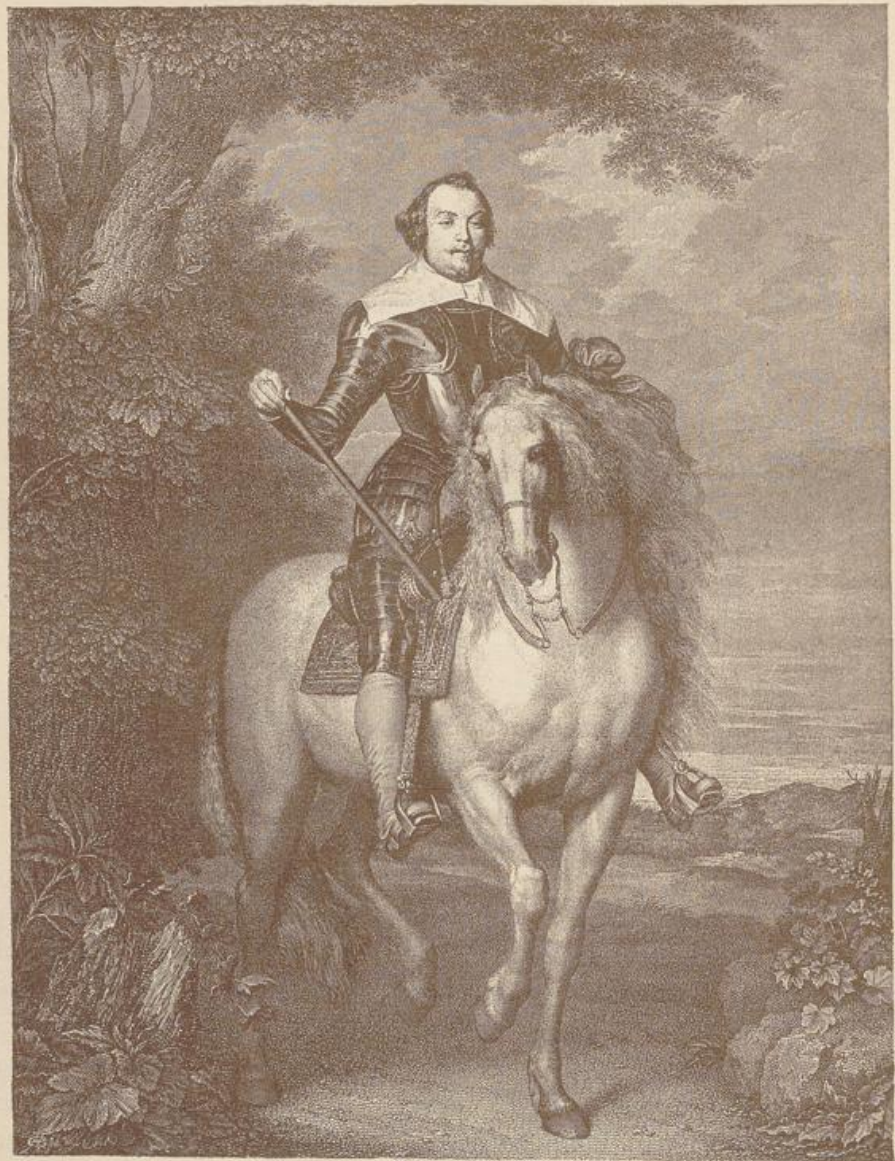


Fig. 133. Van Dyck. Reiterbild des Moncada.

Den Anfang der niederländischen Landschaftsmalerei repräsentiert Jan Brueghel, der sogenannte Sammtbreughel (1568—1625), zu Brüssel geboren und ein Schüler von Peter Goekindt. Er malte zuerst Blumen und Früchte und ging dann zur Landschaft über. «Adam und Eva im Paradiese», in dem

Rubens die Figuren gemalt hat, gilt für sein Meisterwerk. Ein anderes berühmtes Bild von ihm ist das «die vier Elemente» darstellende. Seine Wirkung auf Italien ist beträchtlich. Man liess sich nach dort ganze Schiffsladungen aus der grossen Antwerpener Fabrik der Breughel kommen. Jede italienische Gallerie enthält ein paar, oft viele, von diesen grünen, bunten, mitunter überladenen, miniaturartig ausgeführten Bildern, welche mit allen möglichen heiligen und profanen Geschichten staffirt sind. Vier Bilder von den allerfleissigst ausgeführten, in der Ambrosiana zu Mailand sind vermuthlich von Jan. — Ein kleineres Bild im Pal. Doria zu Rom vereinigt an Staffage, den Wallfischfang, den Austernfang, eine Eberjagd und eine Vision des Apostels Johannes auf Patmos.

Paul Brill, der jüngere (1554—1626), bildet das Mittelglied für die Verbindung der niederländischen und italienischen Landschaft. Sein älterer Bruder Mathäus Brill hatte in der Sala ducale und in der Biblioteca des Vatikans zu Rom, Veduten und freie Kompositionen, aber trocken und ohne Stimmung *al fresco* gemalt. Auch im Pal. Colonna zu Rom findet sich von ihm ein Bild. Aber erst Paul war der zum Künstler gewordene Poet, der es verstand sein Naturgefühl grossartig auszusprechen. Seine frühen Bilder im Pal. Sciarra zu Rom sind noch bunt, aber im Wettstreit mit den Caracci's ist er der erste Niederländer, in welchem ein höheres Liniengefühl erwacht. Bilder von ihm aus allen seinen Perioden finden sich in den Uffizien, zwei aus der mittleren Zeit im Pal. Pitti, dann eine Freskolandschaft im Anbau rechts bei S. Cecilia in Rom.

Roland Savery (1576—1639) hat in seinen Landschaften schon mehr Stimmung als Breughel. Sein «Paradies» im Berliner Museum und ein «Orpheus» im Haag sind noch in der älteren Manier; aber im Berliner Museum findet sich von ihm bereits eine echte Stimmungslandschaft, ein wilder Eichenwald mit verdorrten, vom Sturm umgebrochenen Bäumen, als Staffage eine Zigeunerfamilie, im Hintergrunde ein heimlich umschlossener See. — David Vinckebooms, geboren 1578, malt besonders wirkungsvoll das holländische Dorfleben. Im Berliner Museum finden sich eine bedeutende Anzahl seiner Bilder. — An diese Meister schliessen sich als Nachfolger an: Gilles van Connigsloo, Adrian Stalpent, Piter Lastmann, Alexander Kierings, Egidius Hondekoeter u. a. — Von Adrian van der Venne eine Landschaft im Louvre, vom Jahre 1609, mit einer Festversammlung staffirt, ist ganz vortrefflich. — Jodocus de Momper, geboren 1580, hat etwas Abenteuerliches in seinen Landschaften; frostige, bläuliche Ebenen im Vordergrund, kalkige Felsen und Höhlen mit Eremiten. Sein Hauptbild, eine reiche, sonnige Gebirgslandschaft, Keddlestonhall in England, ist von wunderbar phantastischer Komposition, mit einer Staffage von Jan Breughel.

Die italienische Richtung in der Landschaft wird durch Cornelius Poelenburg (1586—1660) einem Nachahmer des Elzheimer vertreten. Poelenburg malt meist römische Gegenden mit Ruinen und idyllischer oder mythologischer Staffage. Im Louvre von ihm, eine Verkündigung der Hirten. Johan van der Lys und A. Cuylenburg, seine Schüler, setzen diese Richtung fort.

Frans Snyders (1579—1657), der Zeitgenosse und Freund des Rubens, kommt in der Thiermalerei gleich hinter diesem. Seine wildbewegten Jagdstücke sind durchaus von grossartiger Wirkung. Er malt Hirsche von Hunden verfolgt, Sauhetzen, Bärenhetzen und dergleichen. Im Louvre, in der Dresdener, Wiener und Berliner Gallerie sind Bilder von ihm. Snyders malt auch Stilleben von getödteten Thieren.

Die von den Brueghels angefangene niederländische Genremalerei wird von Peter Brueghel dem Jüngeren (geboren 1565, † gegen 1637), dem sogenannten Höllenbreughel, fortgesetzt. Er malt nächtliche Feuerbilder, oft im landschaftlich grossartigem Sinne, wie den «Brand von Sodom» in der Schleissheimer Gallerie. Am liebsten malt er höllische Scenen, wie die Versuchung des heiligen Antonius, Aeneas in der Unterwelt und derartiges. Eine reiche Komposition von ihm ist «der Triumph des Todes» in der Gallerie Lichtenstein zu Wien. Auch Bauernscenen sind von ihm vorhanden, einige in der Berliner Gallerie. — David Teniers, der Aeltere, malt ähnliche Stoffe; Versuchungen des heiligen Antonius mit seltsam abenteuerlicher Staffage. — Der als bedeutender Landschaftler schon erwähnte Vinckebooms hat auch Genrebilder gemalt. Im Berliner Museum von ihm, ein Haufen von Bettlern und Krüppeln vor einer Klosterpforte.

Wenn die grossen Meister der flandrischen Schule, vor allen Rubens und van Dyck, trotz ihrer zweifellosen nationalen Eigenheit, doch in genauer Verbindung mit den Italienern sich entwickelten, so nimmt die «holländische Schule» einen desto unabhängigeren nationalen Anlauf, gestützt auf eine streng realistische Auffassung der Lebenswirklichkeit.

Vorläufer dieser holländischen Schule waren schon: Michael Mierevelt (1567—1641), dessen Bilder sich durch einfache Auffassung und sorgsamste Durchbildung auszeichnen, Paul Moreelze, sein Schüler und Johann van Ravestyn. Aber erst Frans Hals, 1584 in Antwerpen geboren, 1666 in Haarlem gestorben, ein Schüler Karel van Mander's, kann als der eigentliche Begründer der spezifisch holländischen Malerschule angesehen werden. Besonders sind seine Porträts von geistreichster Auffassung und lebendigster Wirklichkeit. In seinem berühmten «Regentenstück» von 1641 kommt die neue Richtung zu entschiedenem Durchbruch. — Von Theodor de Keyser, das Bild eines Kaufmanns mit Familie im Berliner Museum, mit dem Ausdrücke echt philiströser Gemüth-

lichkeit, und ein Porträtbild mit zwei Figuren in der Gallerie zu München. — Von Cornelius Janson van Keulen († 1656), das Porträt des Staatspensionärs de Witt und seiner Gemahlin, mit feinem Naturgefühl gemalt, zu Lutonhouse in England. — Bartholomäus van der Helst (1613—1670) ist ein berühmter Porträtmaler und Nachfolger des van Dyck. Von ihm, im Museum zu Amsterdam das Gastmahl der Amsterdamer Bürgergarde zur Feier des Münster'schen Friedens, ein an Wahrheit und Gewissenhaftigkeit der Durchbildung unübertroffenes Bild. Dann im Louvre von ihm, die Schützen von Amsterdam, ebenso vollendet in der naiven Wiedergabe des Wirklichen.

Das grosse Genie der holländischen Schule ist aber Rembrandt van Ryn, geboren zu Leyden 1607, gestorben zu Amsterdam 1669, Schüler des Jacob Isaakzon van Swanenburgh und Pieter Lastmann's. Rembrandt muss unter die grössten Maler aller Zeiten gerechnet werden; denn er hat eine eigene Welt entdeckt, in der er seine Schöpferkraft beweist. Sein Ideal ist Farbe und Beleuchtung, er braucht nicht die plastische Schönheit, die erhöhte Formgebung und den edlen Stil der grossen Italiener, er hat dafür das Phantastische, Geheimnissvolle und Düstere als sein Feld erwählt. Seine Figuren sind mitunter hässlich, sogar ungeheuerlich, aber sie sind menschlich tief empfunden. Um historisches Kostüm kümmert sich Rembrandt ebensowenig wie die Venetianer; die aus dem Trödel zusammengeholte Ausstattung seines Ateliers, Pelze, Turbans, Kürasse und anderes nennt er seine Antike. In seinem kleinen Bilde einer «heiligen Familie» verfährt Rembrandt grade entgegengesetzt, wie etwa Paolo Veronese; statt die Umgebung ins Fürstliche zu steigern, versetzt er den Vorgang in eine bescheidene holländische Hütte. Auch die heiligen Personen sind bei ihm ganz ins holländische, kleinbürgerliche übersetzt; aber das Jesuskind in der bescheidenen Wiege ist köstlich beleuchtet und deutet an, dass von hier das Licht der Welt ausgeht. Rembrandt predigt in seinen Bildern das Evangelium der Armen und Demüthigen und sein Genie verklärt selbst das Triviale. Er ist als Maler Naturalist wie Caravaggio, aber was ihn vorthellhaft vor dem Italiener auszeichnet, ist der bei ihm trotz allem Abenteuerlichen in Figuren und Trachten vorherrschende tröstliche und heimliche Klang. Statt der scharfen, auf das Grelle und Unheimliche ausgehenden Kellerbeleuchtung des Caravaggio, erhellt bei Rembrandt das Sonnenlicht, theils unmittelbar, theils mit dem Goldduft der Reflexe, den ganzen Raum und giebt ihm eine gemüthliche Wohnlichkeit. Der Maler der Nachtrunde hat eine neue Palette entdeckt, trotz seines Dunkels wird er nie schwarz und undurchsichtig, er bleibt immer transparent.

Zuerst war Rembrandt, gleich Frans Hals, ein lebenswahrer Porträtist, wie in seinem Bilde des Anatomen Nicolaus Tulp (1632) im Museum im Haag; aber er blieb dabei nicht stehen, erst später kamen seine eigentlichen



Fig. 134. Rembrandt. Nachtrunde.

Farbendichtungen. Eine der grossartigsten ist die sogenannte «Nachtrunde» im Museum zu Amsterdam (Fig. 134), aber fälschlich so bezeichnet, denn in Wirklichkeit ist hier eine kriegerische Gesellschaft bei Tage dargestellt,



Fig. 135. Rembrandt. Adolph von Geldern.

die zum Scheibenschiessen herauszieht. — Bilder Rembrandt's von gewaltiger Stimmung sind: der «Prinz Adolph von Geldern vor seinem eingekerkerten Vater» im Berliner Museum (Fig. 135) und «Moses die Gesetzestafeln zerschmetternd» ebenda. Phantastische Lichterscheinungen schildert Rembrandt im «Opfer Abrahams» in der Eremitage in St. Petersburg und

im «Engel Raphael den Tobias verlassend». Letzteres Bild ist nur klein im Format, aber grossartig in der Wirkung. Der Engel schwebt in einer Aureole von Licht zum Himmel, sein Kleid fliegt wie eine Wolke. Die «Familie des Tobias» ist echt niederländisch volksthümlich gegeben, die Mutter lässt vor Erstaunen über die himmlische Erscheinung die Krücken fallen. Rembrandt ist aber nicht nur der Meister der Lichteffekte, er hat auch im hohen Grade das Gefühl des Menschlichen und Religiösen und drückt mit seinen trivialen Formen die feinsten Regungen der Seele aus. Welche Zärtlichkeit des Mitgefühls, welche evangelische Barmherzigkeit, in seinem «hülfreichen Samariter» im Louvre! Trotz seiner holländischen Hässlichkeit hat die Physiognomie des Samariters etwas sympathisch Anziehendes, den vollen Ausdruck des rechtschaffenen Mannes. — In den «Pilgern von Emaus» ebenda, erleuchtet der von der Stirn Christi ausgehende Glanz das ganze Bild. Welche Liebe, Anbetung und glückliche Ueberraschung in den Jüngern, die ihren Meister erkennen! Sein «nachdenkender Philosoph», ebenfalls im Louvre, ist merkwürdig durch den mysteriösen Raum, der das zur Anschauung bringt, was man sich unter der Zelle eines Faust vorstellen mag. In der Gallerie Esterhazy in Wien, «zwei studirende Mönche», durch ein hinter einem Vorhange stehendes Licht erleuchtet. In Italien sind von ihm: Eine «Ruhe auf der Flucht nach Aegypten» im Pal. Manfrin zu Venedig und eine Landschaft in den Uffizien, ausserdem mehrere Porträts. — Ein vorzügliches Porträt nach der früheren Art ist «der Rechenmeister Kopenol» in der Gallerie zu Cassel. — Seine Selbstporträts haben etwas romantisch-phantastisches und sind Meisterwerke in der Malerei; er zeigt sich auch hier als der originellste und magischste der nordischen Meister. Sein Selbstporträt, wunderwürdig in Farbe und Beleuchtung in Pal. Pitti, ebenda der alte Rabbiner, in den Uffizien zwei Porträts, eins im Hauskleide vorzüglicher als die Halbfigur mit Barett und Kette, beide sind Wiederholungen der Greisenporträts im Museum von Neapel. Das Porträt seiner Frau im Louvre, mit ein wenig starken Zügen, braunen Augen und kastanienbraunem Haar, durchaus keine idealische Schönheit, verliert nichts neben den Frauenbildern des Tizian. Rembrandt hat es verstanden dieser Figur, durch sein goldnes Kolorit, einen unübertrefflichen Werth zu geben. Kaum Tizian hat diese Kraft der Farbe und diese Intensität des Lichts jemals erreicht, vor diesem goldenem Kolorit erbleicht sein Ambraton.

Rembrandt hat bis 1640 den Umschwung der holländischen Malerei vollendet und auch auf Frans Hals in Haarlem zurückgewirkt. Bis zu diesem Jahre gehen eine Anzahl bedeutender Schüler aus Rembrandt's Atelier hervor. Gerbrandt van den Eckhout ist ein bedeutender Schüler, besonders sind seine Kirchenbilder geschätzt. In der Gallerie zu München, ein «Christus unter den

Lehrern im Tempel», im Museum zu Berlin, «die Darstellung Christi im Tempel» von ihm. — Govart Flinck ist nüchterner. Im Museum zu Amsterdam sein grosses Bild, «die Bürgergarde der Stadt» darstellend, zum Gedächtniss des westphälischen Friedens gemalt. — Ferdinand Bol hat die Lufteffekte Rembrandt's aufgefasst, ist aber sonst ein gewissenhafter Porträtist der älteren Richtung. — Noch andere Schüler sind: Nicolaus Maas, G. Horst, Joris van Whit, Jan Victor und D. van Sandvoort. — J. Liewensz und Salomon Koning malten in der Manier des Rembrandt.

Eine dritte Schule, deren Hauptvertreter der Holländer Gerhard Honthorst ist (1592—1662), ein Schüler des Abraham Bloemart und später des Caravaggio, bleibt der Nachfolge der italienischen Naturalisten getreu. Honthorst malt Beleuchtungseffekte wie Rembrandt, aber ohne dessen magisches Helldunkel; das beste Bild von ihm in S. Maria della scala zu Rom, «die Entauptung des Täufers», lässt doch ziemlich gleichgültig. — Die Geburt Christi, das Presepio, war durch Coreggio's heilige Nacht zu einem Gegenstande des auf's höchste gesteigerten Ausdrucks und des Lichteffekts geworden. Honthorst hat dies in zweien seiner besseren Bilder, in den Uffizien, nach Kräften wiedergegeben. — Die Befreiung Petri durch den Engel, eins seiner vorzüglichsten Bilder, in dem das Licht vom Engel ausgeht, im Berliner Museum. — Sonst geht Honthorst ganz in die von Caravaggio geschaffene Genremalerei auf, nur noch mehr nach der burlesken Seite hin. Derartige Bilder von ihm, im Pal. Doria in Rom, in den Uffizien zu Florenz, am letzteren Orte auch sein bestes dieser Art, ein Nachtessen in zweideutiger Gesellschaft.

Wilhelm Honthorst, der Bruder des vorigen, arbeitete längere Zeit für den Berliner Hof, in der Manier seines Bruders.

Justus Sustermans von Antwerpen (1597—1681) folgte ebenfalls der Schule des Caravaggio und lebte meist in Florenz. Im Berliner Museum von ihm, eine Grablegung und ein Tod des Sokrates, von monotonem Kolorit. In den Uffizien und im Pal. Pitti sind aber vorzügliche Porträts von seiner Hand.

Die holländische Genremalerei setzt sich mit Adrian Brouwer (1605—1638) und seinem Schüler und lustigen Kameraden Joseph Craesbeke fort. Rubens schätzte das Talent Brouwer's hoch und versuchte ihn seinem ungeordneten Leben zu entreissen, aber Brouwer zog die Schenke dem Palaste vor. Beide, Brouwer wie Craesbeke, haben Wachtstubenscenen und Kneipszenen mit unverwüstlicher Lustigkeit in sehr flotter Technik geschildert. Brouwer ist einer der besten Bauernmaler, von ungesuchtem Humor, von ihm sind viele Bilder in der Münchener Gallerie (Fig. 136).

Auch in der volksmässigen niederländischen Genremalerei gab es eine

italienische Richtung; ebenso machte sich seit dem Anfange des 17. Jahrhunderts, nach dem von Caravaggio angeschlagenem Tone, in Italien gleichfalls ein niederländisches Genre geltend. Die Anregungen waren gegenseitig.



Fig. 136. Brouwer. Der Zahnarzt.

Piter van Laar (1614—1674), genannt Bamboccio, hielt sich längere Zeit in Italien auf und stellte Scenen des italienischen Volkslebens vor: Bettlerherbergen, Räuberhöhlen, allerlei Gesindel, in der Nachfolge des Michelangelo Cerquozzi,

— Andreas Both, Zeitgenosse des Piter van Laar, lebte gleich diesem in Italien, malte aber meist mit seinem Bruder dem Landschaftler zusammen.

Die in Italien aufgekommene Schlachtenmalerei fand in Palamedes Steffens (1604—1680) einen niederländischen Vertreter. Ein Kampf zwischen Kavalerie und Infanterie von ihm, im Berliner Museum. Der spätere Jean le Ducq (1636—1671) ist eigentlich mehr Genremaler für soldatische Stoffe. Andere Schlachtenmaler waren H. Verschuring, P. van Bloemen, genannt Standaart (1649—1719), A. F. van der Meulen (1634—1690), der den König Louis XIV. von Frankreich auf seinen Feldzügen begleitete und die einzelnen Begebenheiten derselben malte. Seine Bilder befinden sich in Louvre. Auch der weiter unten näher zu schildernde Philipp Wouwermanns gehörte zu den Schlachtenmalern.

Einen wahrhaft grossen Triumph feiert die niederländische Genremalerei dieser Zeit. Sie findet ihre Stoffe in allen Schichten der feineren Gesellschaft und des Volkslebens, sie ist wahr und natürlich ohne falsche idealisierende Zuthaten, dabei humoristisch und geistreich, von liebevoller Durchführung des Einzelnen und glänzend in der Wiedergabe des Beiwerks. Nach der Bauernmalerei der Breughel, des älteren Tenier's, Brouwer's und anderer zieht die Genremalerei auch das Leben der vornehmeren Gesellschaftskreise in ihren Bereich und leistet hierin Mustergültiges.

Die flamändische und die holländische Schule, beide fanden ihr Ideal in der Nachahmung der Natur; aber das Temperament entschied über die Wahl des Gegenstandes. Eine silberne Vase ist so reell wie ein irdener Topf, eine Rose nicht minder wie ein Kohlkopf, und wenn es eingeräucherte Kneipen giebt, mit vergilbten Fenstern, bevölkert von tölpelhaften Trinkern, so giebt es ebenfalls schöne Räume mit marmornen Prachtkaminen, Sammetsesseln und venetianischen Spiegeln, vornehme Zimmer, in denen schöne Damen in Seide und Sammet musizieren, galante Gespräche führen, oder ihre Hand nach einem langen Kelchglase ausstrecken, das ein Page mit Canariensekt füllt. Gerhard Terburg (1608—1681) liebt diese letztere, behagliche, vornehme Seite des holländischen Lebens und versteht es meisterhaft dieselbe darzustellen. Besonders haben seine Frauengestalten mit ihrem bleichen holländischen Teint und ihren langen blonden Locken, Jugend und Grazie. Im Louvre von ihm: «der Militär einer jungen Dame eine Hand voll Gold bietend», ein Kavalier mit langen Haaren, glänzendem Kürass und hohen Reiterstiefeln. Im Museum im Haag von ihm, ein «sitzender Offizier mit einer Frau, eine Botschaft empfangend». In der Gallerie von München, «eine Dame einen Brief empfangend». In den Museen von Berlin und Amsterdam, die sogenannte «väterliche Ermahnung» mit dem berühmten weissen Atlaskleide (Fig. 137).

Gerhard Dow (1613—1680), in Rembrandt's Schule gebildet, malt mit Vorliebe den häuslichen Familienverkehr, oft auch mit besonderen Lichteffekten. Sein Hauptwerk, «die wassersüchtige Frau» im Louvre, ist ein kostbares Bild. Niemals ist die Nachahmung der Natur weiter getrieben, aber

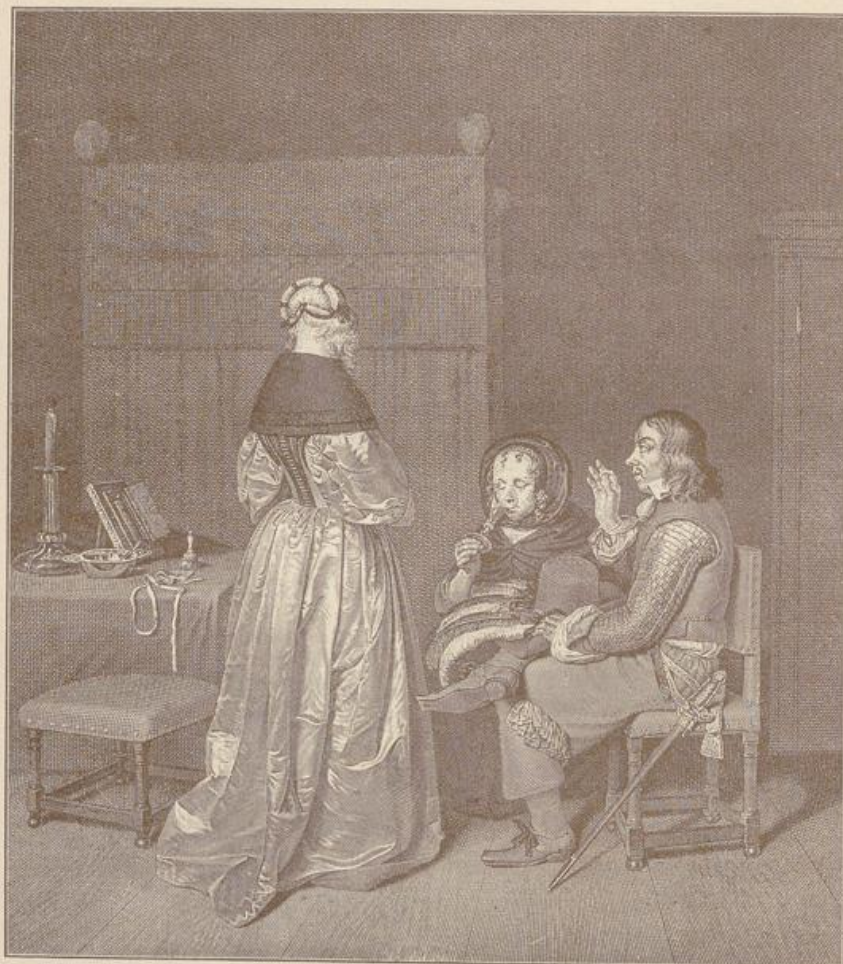


Fig. 137. Terburg. Väterliche Ermahnung.

um dem Bilde seinen richtigen Platz anzuweisen, muss man Rembrandt gesehen haben und man wird den Unterschied zwischen talentvollem Fleiss und wahrem Genie entdecken. Die holländische Geduld und Sauberkeit zeigt Dow bis zum äussersten Grade, danach sieht man ihm nicht an, dass er drei Jahre in der Schule Rembrandt's war; aber immerhin zerstört Dow's peinliche Vollendung des Einzelnen doch nicht die Gesamtwirkung seiner Bilder. — Dow's Einzelfiguren im Rahmen eines Fensters sind bekannt: die Dorfkrämerin, die

Köchin, die Frau, welche einen Hahn an einen Nagel aufhängt, der Trompeter und sein Selbstporträt, welche sämmtlich diese Anordnung zeigen. Ausserdem von ihm: der Goldwieger, der Zahnarzt, der Bibelleser u. a.

Gabriel Metsu (geboren 1630 zu Leyden, lebte noch nach 1658) behandelt zum Theil dieselben Stoffe, wie die vorgenannten, aber auch Szenen aus dem niederen Volksleben. Der «Militär eine junge Dame empfangend», die «Musikstunde», gehören in die erstere Richtung; aber sein Alchymist, seine holländische Frau, seine holländische Köchin gehören zu dem Genre in dem das Beiwerk die Hauptsache ist und dessen Hauptverdienst in der gelungenen Kleinmalerei besteht. Hier beweist die Kunst, dass sie im Stande ist das Unbedeutende interessant zu machen. Sein Meisterwerk ist der «Gemüsemarkt in Amsterdam» im Louvre. Ein weiter Platz von weiten Bäumen beschattet, begrenzt von Ziegelhäusern und dem Kanal, ist die Szene, auf der sich ein mannigfaltiges Marktleben entwickelt.

Franz van Mieris, der Vater (1635 — 1681), ein Schüler des Gerhard Dow, gehört noch zu den holländischen Malern, welche das intime Leben der Familie mit seinem Komfort, seinem Luxus und seiner peinlichen Sauberkeit zum Vorwurf nehmen. Besonders hervorragend sind seine Stoffmalereien: die «Frau bei der Toilette», «der Thee», eine «flamändische Familie» bringen diese Elemente zur Geltung. — Willem van Mieris, der Sohn, ahmt seinem Vater nach. Man sieht mit Vergnügen seine «Seifenblasen», seinen «Wildhändler» und seine «Köchin» im Rahmen eines Fensters.

Endlich beginnt in diesem Genre die Originalität zu schwinden, die Stoffe waren erschöpft und die Manier bereits durch die Vorgänger gewissermassen bestimmt. Caspar Netscher, geboren zu Heidelberg 1639, gestorben 1684, gehört noch den besseren dieser Zeit an; besonders naiv sind seine Kinderbilder. — Dann folgt eine Reihe mehr oder minder guter Nachahmer: Peter van Slingelandt, ein Schüler Dow's, Dominicus van Toll, Jan und Nicolas Vercolje und Gottfried Schalken, ein Schüler Gerhard Dow's, meisterhaft in Lichteffekten. Von Schalken, im Berliner Museum, eine Landschaft mit einem angelnden Knaben von besonderer Anmuth. Adrian van der Werff, Eglon van der Neer, sind den letztgenannten Genremalern verwandt, auch Nicolaus Maas, ein Nachfolger Rembrandt's.

Peter de Hooch (1659 — 1722) zeichnet sich noch einmal vorthellhaft aus durch schlichte Auffassung und kräftige Ausführung. Er scheint auf den weissen Mauern seiner Interieurs die seltne Sonne fixirt zu haben, welche in Holland leuchtet. Er hat den Sonnenstrahl, der in ein Fenster fällt, bis zur grössten Illusion dargestellt. Seine Motive sind sehr einfach, ein Korridor durch eine Seitenkreuzung erleuchtet, ein Zimmer in das ein Lichtstrahl

dringt, Dienerinnen mit den häuslichen Dingen beschäftigt, oder kartenspielende Damen mit Kavalieren, die ein Glas durchscheinenden Liqueurs an die Lippen



Fig. 138. D. Teniers. Sackpfeifer.

setzen, das genügt ihm, um ein Meisterwerk hervorzubringen. Zwei Bilder der letzteren Art von ihm im Louvre.

Unter den holländischen Malern beschäftigen sich auch jetzt nicht alle mit Kavalieren in Stulpenstiefeln und Damen in Seidenkleidern; viele bleiben vom Salon fern und begnügen sich mit der Taverne an der Ecke der Strasse, oder der Schenke am Wege, ohne deshalb als Künstler geringeren Werth zu haben, denn für die Kunst gilt der Lumpen soviel als der Sammet, die veräucherte Hütte soviel als der Palast und der Trinker mit heiserer Kehle soviel wie der Petitmaitre, der sich aufbläht wie ein Pfau. Louis XIV. hatte von diesen Bildern gesagt: «Tirez de devant moi ces magots», aber das hat ihren Werth nicht vermindert; andere haben den geheimen Reiz dieser Schenken ausgefunden, in denen Bauern rauchend bei einem Glase Bier sitzen. David Teniers der Jüngere (1610 — 1690), ein Brabanter und Schüler des Rubens, später Direktor der Gemäldegallerie in Antwerpen, beherrscht die vorhin geschilderte kleine Welt mit Meisterschaft. Niemand hat besser die flandrische Landschaft wiedergegeben, mit dem grauen feuchten Himmel, dem frischen Grün, den Ziegelhäusern mit Treppengiebeln und Storchnest, den braunen Kanälen und den gastfreundlichen Schenken, bevölkert mit dicken kurzen Bauerngestalten und kleinen rundlichen Frauen. Seine kirchlichen Bilder sind ohne Bedeutung. Teniers ist eigentlich nur bei seinen Rauchern und Trinkern zu Hause, die er humoristisch und sogar im Sinne der Karrikatur darstellt (Fig. 138). In seinem Bilde «Werke der Barmherzigkeit» bringt er zwar alle Thaten auf eine Leinwand, welche christliches Mitgefühl eingeben kann. In der Geschichte des «verlorenen Sohns», im Louvre wie das vorige, giebt er ein richtiges Genrebild und zwar ohne Rücksicht auf das Kostüm. Der verlorene Sohn und die Kourtsanen sind Geschöpfe des 17. Jahrhunderts und am Himmel zeichnet sich ein Kirchthurm mit dem Wetterhahn ab. — Teniers malt auch teuflische Fratzenbilder, seine «Versuchung des heiligen Antonius» im Museum zu Berlin ist eins der tollsten derart, dann sind die Affenbilder von ihm, in der Münchener Pinakothek, meisterhaft gemalt. Sein Humor äussert sich auch in der Nachahmung des Stils anderer Meister, in Bildern, welche Gemäldegallerien darstellen.

Adrian van Ostade (1610? — 1685), ein Deutscher aus Lübeck stammend, verfolgt dieselbe Richtung wie Teniers. Er ist kein Maler der Schönheit, er giebt nur Bauern und selbst Gesindel auf den Bänken der Schenke, aber seine Figuren sind richtig in der Bewegung, fein im Ton und durchdrungen von ländlichem und volksthümlichem Leben. Ostade hat diese Trivialitäten zur Poesie erhoben, indem er ihren inneren Sinn zum Ausdruck bringt. Er umgiebt seine Scenen mit reicher Farbe, ländlichem Wohlbefinden und innerlicher Heiterkeit. «Eine Familie», im Louvre, zeigt den Maler seine Frau an der Hand haltend inmitten der Kinder, «der Schulmeister», ebenda,

ist mit Feinheit und Naivität aufgefasst, umgeben von den komischen Vorkommnissen einer Dorfschule, ein «Geschäftsmann im Kabinet», ebenfalls im Louvre, schildert einen genau aufmerkenden Mann und die Merkwürdigkeiten der Details seiner Umgebung. — Sein jüngerer Bruder, Isaak van Ostade, ebenfalls talentvoll, verschwindet im Ruhme seines Bruders. Eigenthümlich sind die Winterlandschaften Isaak's mit Schlittschuhläufern und Schlittenverkehr und seine Szenen vor Wirthshäusern mit gut gemalten Pferden.

Als Schüler und Nachfolger dieser Meister sind noch zu nennen: Gerritz van Harp, Gillis van Tilburgh, Hendrick Martensz, genannt Jorg, ein Nachfolger Teniers', Egbert van der Poel um 1647, Willem Kalf, stirbt 1694, Corn. Dusart, R. Brackenburg, ein Nachfolger des Ostade; sodann D. Ryckaert, A. Diepram, J. Droogslot, J. Molenaer u. a. — Cornelius Bega, ein Schüler des Ostade, einer der talentvollsten dieser Reihe, ist feiner in der Behandlung; noch zu nennen ist Quirin van Brecklencamp.

Jan Steen (1636—1689), einer der letzten Maler dieser Richtung, ist zugleich einer der vorzüglichsten. In seinen Bildern äussert sich eine ironische Auffassung des Lebens, er steht mit freiem Bewusstsein über dem niedrigen Elemente. Jan Steen malt mehr Handlung als die vorigen. Die «Darstellung des menschlichen Lebens» von ihm, im Museum im Haag, ist ein sehr figurenreiches Bild einer essenden und trinkenden Gesellschaft in einem geräumigen Saale. Uebrigens geben alle seine Bilder die Stimmung nach dem Weingenusse wieder. Ein Familienbild in London, ein Bild seiner eigenen Familie und zahlreiches anderes von ihm.

In der niederländischen Landschaftsmalerei giebt es zwei verschiedene Richtungen, die italienisirende, in der Nachahmung des Claude Lorrain und die echt holländische aus dem Naturalismus herauswachsende, welche letztere sich zu einer besonders hohen Vollendung entwickeln sollte. Johann Both von Utrecht (1610—1651), der sich in Rom nach den frühen Werken Claude's bildete, ist ein Hauptvertreter der ersten Richtung. Er giebt eine grossartige, italienische Landschaft mit verschwimmenden Formen und glänzendem Licht. Sein Bruder Andreas malte in der Regel die Staffagen.

Adam Pynacker (1621—1673) steht Both sehr nahe. Er malt ebenfalls grossartige, meist südliche Landschaften. In der Schleissheimer Gallerie von ihm, eine solche Landschaft mit Abendbeleuchtung, als Staffage ein Bauer zu Pferde und eine weisse Kuh im Wasser. Eine Anzahl seiner Bilder sind mehr dekorativ. — Zeitgenossen, die in ähnlicher Weise arbeiten, sind: Peter Molyn, genannt Tempesta, mit seinen poetischen Sturmbildern und im Tone etwas kalten, italienischen Landschaften, Jacob von Artois, Bartholomäus Breenberg, Johann van Assen, Caspar und Peter de Witte, Joh. Franz

Ermels, ein Deutscher, Johann Lingelbach, ebenfalls ein Deutscher und Friedrich Mouscheron.

Hermann Swanevelt (1620—1680, oder 1690) gehört zu den Nachahmern des Claude Lorrain. Er hat den Sinn für grossartige Komposition, wird aber öfter starr und schwer im Detail. Bilder von ihm, in der Gallerie Esterhazy in Wien und in der kaiserlich königlichen Gallerie ebenda. Im Berliner Museum, eine schöne kleine Abendlandschaft. Swanevelt hat ausserdem eine grosse Folge geistreich radirter landschaftlicher Blätter geliefert.

Noch mehrere holländische Landschaftler arbeiten im Stile des Lorrain, stellen aber nordische Natur dar, wie Hermann Sachtleben (1609—1685) in seinen Rheinlandschaften von sauberer Behandlung, milder schlichter Stimmung und guter Luftperspektive. Von ihm sind viele Bilder in der Dresdener Gallerie. — Der etwas spätere Johann Griffier malt in derselben Art, rheinische oder süddeutsche Gegenden. Im Berliner Museum von ihm, ein paar Bilder von zarter Anmuth. — Johann Hackert, ein Holländer nach der Mitte des 17. Jahrhunderts, malt in demselben Sinn, besonders süddeutsche und schweizerische Gegenden. Im Berliner Museum, ein treffliches Bild von ihm.

Die idealisirenden Hirtenbilder knüpfen nicht minder an die Weise Lorrain's an, nur wird bei denselben die Staffage zur Hauptsache. Von Johann Baptist Weenix (1621—1660) im Berliner Museum, «Erminia bei den Hirten». Die Erminia geziert, aber die Hirtenfamilie und die ruhende Heerde natürlich aufgefasst. Die Landschaft in Abendbeleuchtung hat römischen Charakter. — Nicolaus Berghem (1624—1683), ein Schüler des Weenix, ist bedeutender als dieser und ein Hauptvertreter dieser Richtung. Er malt meist Formen der südlichen Natur in vortrefflicher Durchführung, als Staffage Hirtinnen mit Heerden, neben Ruinen rastend, flache Gewässer durchschreitend oder tanzend. Im Berliner Museum und im Louvre, eine reiche Auswahl seiner Bilder.

Philipp Wouvermanns (1620—1668) gehört in der Hauptsache derselben Richtung an, aber er behandelt ein anderes Stoffgebiet. Er ist ein lebenswürdiger Künstler in seinem engen Kreise, das, was man heute einen Sportmaler nennen würde. Sein Auszug zur Jagd, der Auszug zur Falkenjagd, die Hirschjagd, die Reitbahn, der Pferdestall, der Halt der Jäger und der Kavaliers vor einer Schenke, die Reiterangriffe, die Militärbiwaks u. a., bezeichnen den von ihm gewählten Inhalt. Immer hat das Pferd einen wichtigen Platz in seinen Kompositionen. Wouvermanns malt ausgezeichnet das elegante Leben in den Schlössern. Von einem reich dekorirten Balkon steigt die Schlossherrin in seidenem oder sammtnem Reitkleide herab, unten warten der Zelter, von ihrem Pagen gehalten, und junge Kavaliers der Begleitung auf ihren Pferden. Alle Scenen Wouvermanns, auch Schlachten, räuberische

Ueberfälle, Fuhrmannsgeschichten fehlen nicht, sind idealisirt wie die Landschaft, aber frei und leicht, ohne in Manier zu verfallen. In der Dresdener und in englischen Gallerien findet sich das Bedeutendste von ihm. — Peter Wouwermanns, sein Bruder, erreicht die geistreiche Vollendung des Philipp nicht.

Von den eigentlichen Hirtenmalern ist Adam van de Velde (1639—1692) der bedeutendste. Er malt die Idylle, aber weniger auffallend idealisirt. Stille von Gehölz umgrenzte Räume, meist in abendlichem Frieden, aber auch Jagden, Strandbilder und Winterlandschaften sind seine Vorwürfe. — Albrecht Cuyp, geboren 1606, malt einfache naturwahre Landschaften. — Johann Miel ist ein tüchtiger Nachahmer des Piter van Laar und des Caravaggio. — Joh. Asselyn, genannt Krabbetie, malt italienische, poetisch gedachte Landschaften. W. Romeyn ist ein Schüler Berghem's. Carl Dujardin, ein Nachahmer desselben Meisters. Zu dieser Reihe gehören noch C. Clomp, Begyn, Dirk van Bergen u. a.

In den Heerdenbildern wird die Thierstaffage zur Hauptsache, aber Landschaftsformen und Beleuchtung bleiben immer noch südlich. Johann Heinrich Roos (1631—1685) malt in dieser Art; ebenso sein Sohn Philipp Roos, genannt Rosa di Tivoli. — Joh. van der Meer, der Jüngere, geht dann zur heimathlichen Landschaft über.

Die holländischen Naturalisten der Landschaft nahmen sich die heimische Natur und deren Eigenthümlichkeiten zum Vorbilde und verzichteten ganz auf das übliche Idealisiren der Formen. Fremder Glanz und Effekt fällt in ihren Bildern fort, ohne dass eine charakteristische Poesie vermisst wird; sie geben Stimmungslandschaften von einfachem männlichen Ernst. Rembrandt war auf diese Auffassung der Landschaft von bedeutendem Einfluss. Sein Spiel mit Licht und träumerischem Helldunkel hatte schon der gemeinen Natur einen eigenen poetischen Reiz verliehen. Aeltere Meister dieser Richtung sind, J. G. Knyp und Theodor Camphuysen. Der bedeutendste derselben ist Jan Josezoon van Goyen (1596—1656). Er stellt öde Sandflächen, dürftige Hügel und grauen Nebelhimmel in monotoner Farbe dar, aber doch von einer meist melancholischen Stimmung durchdrungen. — Adrian van der Kabel, der Schüler des Vorigen, malt Bilder von derselben trüben Stimmung, aber energischer als sein Meister. Jan Wynants (1600—1677) ist der Maler der heiteren kühlen Morgenfrische nordischer Gegenden. Gerhard van Battem, der Schüler Rembrandt's, malt in der Weise seines Meisters, auch J. Lievens nimmt dieselbe Richtung. Artus van der Neer (1619—1683) malt heimathliche Dämmerungslandschaften, einen Teich im Walde von hohen dunkelnden Bäumen umgeben, einen einsamen vom Monde beleuchteten Kanal, ein stilles Städtchen im Monden-

schein, zuweilen eine Feuersbrunst, oder eine Winterlandschaft. Anton Waterloo (1618—1660) malt besonders die Stille und Heimlichkeit des nordischen Waldlebens, ohne Dürsterheit, mehr vertraulich in Bezug auf den geselligen Verkehr.

Der Hauptmeister der gesamten holländischen Landschaftsmalerei ist Jacob Ruysdael (1635—1681). Seine nordische Stimmungslandschaft steht gleichwerthig der heroischen der Italiener und Franzosen gegenüber. — Die Italiener waren zu sehr mit dem Menschen beschäftigt, als dass sie grosses Aufheben von dem hätten machen sollen, was man heute in der Malerei «die Natur» nennt. Michelangelo hatte vielleicht nicht einen Blick dafür übrig. Bei den anderen Meistern diente sie als Hintergrund der Figuren und wurde mitunter vortrefflich behandelt, wie bei Tizian. Erst im bleichen Norden entfaltete sich die Schwärmerei für die Stimmungen der Natur für sich. — Ruysdael schuf seine melancholischen Landschaften ohne historischen oder mythologischen Apparat; er brauchte in seinem Walde keine Nymphen. Grosse Bäume im Herbstwinde zitternd mit einem grauen von Regenwolken überhangenen Himmel, einige Grasbüschel auf der Kuppe einzelner sandiger Hügel, Wildbäche gegen Steine oder umgestürzte Baumstämme schäumend, endlich der kahle Strand des Nordmeers, über den die graugelben Wellen rollen, höchstens noch ein fernes Segel vom Windstoss gebeugt, genügen ihm, um seine Poesie zum vollen Ausdrucke zu bringen. Von ihm: In der Berliner Gallerie ein altes Bauernhaus mit hohen Eichen und einem vorn über Gestrüpp sprudelnden Bächlein. Schwere Wolkenschatten gehen über das Bild, ein Sonnenblick fällt auf einen alten Weidenstamm im Vordergrunde. — In der Dresdener Gallerie, «das Kloster» und «der Kirchhof» (Fig. 139). Auf letzterem, im Hintergrunde, von einem Regenschauer umhüllt, die Ruine einer mächtigen Kirche, sonst alles verwildert; ein schäumender Bach sucht sich einen Weg ins Wüste, bis durch die Gräber. — Mitunter giebt Ruysdael eine Natur von grossartigen Formen, felsige Höhen von Waldungen umgeben, Gewässer, welche brausend zwischen den Klippen herabstürzen, zuweilen eine einsame Wohnung, als Kontrast gegen die Schauer der Umgebung. — Seine vorzüglichsten Marinen sind meist Sturmbilder, davon einzelne im Berliner Museum, im Louvre und zu Bowood in England. — Ein bedeutendes Architektur-bild von ihm, «das Innere der neuen Kirche zu Amsterdam», in Lutonhouse in England, ist ein Meisterwerk der Perspektive.

Sein älterer Bruder Salomon Ruysdael malt in ähnlicher Weise, aber ohne die Grossartigkeit und Tiefe des Jacob.

Minder-Hout Hobbema, ein Schüler Jacob Ruysdael's und ebenfalls ein grosser Landschaftler, verschwand nach seinem Tode ganz aus dem Ge-

dächtniss der Menschen. Erst im Jahre 1739 tauchten seine Bilder wieder auf den Auktionen auf, aber ohne auch dann noch grosse Beachtung zu finden; jetzt bezahlt man sie mit kolossalen Summen. Hobbema hat nicht die innerliche Poesie eines Ruysdael, aber doch ein tiefes Gefühl für die Macht des Waldes. In der Charakteristik der Bäume leistet er das höchste. Seine alten



Fig. 139. Ruysdael. Der Kirchhof.

Eichen mit verwitterten Stämmen, knorrigten Zweigen und dichten Laubpartien sind voll Saft und seine Waldflächen, belebt von ländlicher Staffage, haben eine ganz holländische Frische und schöne Heiterkeit.

Ein anderer Schüler Ruysdael's, J. R. de Vries, geht mehr ins Anmuthige. Eine ähnliche Richtung verfolgen: Joh. Looten, A. van Borsum, Jan Decker, Jan van Hagen. — Philipp de Koning folgt dem Rembrandt, verbindet aber damit den Ruysdael'schen Stil.

Aldert van Everdingen (1621 — 1675) malt die nordische Natur in grossartig romantischem Charakter. Er soll seine Studien in Norwegen gemacht haben. Seine Poesie ist wieder eine mehr plastische, weniger die geheimnissvolle aus dem Gefühl der Seele dringende.

Von der Meisterschaft Jacob Ruysdael's in der Marinemalerei war schon die Rede; aber bereits früher, vor der Mitte des 17. Jahrhunderts, hatten Adam Willarts, Joh. Parcellis, Johann van de Capelle diesen Zweig kultivirt. Besonders der letztere malt vortrefflich die Meeresstille mit ruhig daliegenden Schiffen. Um die Mitte des 17. Jahrhunderts kommen mehr Marinemaler vor: Joh. Peters, Bonaventura Peters berühmt in Seestürmen, Andreas Smit, Simon de Vlieger, H. van Antem.

Willem van de Velde, der Jüngere, (1633 — 1707), ein Schüler de Vlieger's, wurde dann besonders berühmt. Seine Bilder, ruhige See und Sturm mit vollendeter Darstellung der segelnden und kämpfenden Schiffe, sind meist im englischen Besitz, in der Peel'schen und der Bridgewater'schen Gallerie.

Ludolf Backhuisen von Emden (1631 — 1709) ist noch berühmter. Seine hochpoetische Auffassung der Seestürme ist sein bestes. Zwei Bilder von ihm, im Berliner Museum mit scheiternden oder sturmgepeitschten Schiffen. Seine kleinen Kabinetsbilder mit leicht bewegter See sind äusserst zart und heiter. — In der Spätzeit des 17. Jahrhunderts noch P. van Beck, M. Maddersteg, W. Vtringa, mehr in schlichter Naturnachahmung.

Die eigentliche Thiermalerei findet in Jan van der Does mit seinen vortrefflichen Schafheerden einen Vertreter. — Der berühmteste in diesem Zweige, Paul Potter (1625—1654), giebt auch seiner Landschaft einen schlicht nordischen Charakter. Das Vieh ist von ihm mit der vollendetsten Naturnachahmung dargestellt. Im Haag, sein lebensgrosser junger Stier, in der Eremitage zu St. Petersburg, die berühmte Viehheerde mit der berühmten pissenden Kuh, mit ziemlich viel landschaftlicher Umgebung.

Johann Fyt (1625 — 1700), ein ausgezeichnete Thiermaler, sogar dem Snyders in der Wärme und Kraft der Farbe überlegen. Von ihm, im Berliner Museum ein Reh von einer Meute verfolgt. Häufiger sind von ihm Gruppen todtten Wildes dargestellt. Karl Ruthards malt Hirsche und Bärenhetzen von feiner Ausführung. Aehnliche Bilder von Lilienberg. Melchior Hondekoeter (1636 — 1695) ist durch seine Hühnerhöfe berühmt. Adrian van Utrecht hat ebenfalls Thierbilder gemalt.

In der Blumenmalerei hatte sich schon Jan Breughel versucht, aber Daniel Seghers sein Schüler (1590—1660) ist harmonischer. Meist bilden seine Blumen die Umfassungen um grau in grau nachgemalte Reliefdarstellungen des Artus Quellinus, wie an seinem Bilde im Berliner Museum. — Jan van Kessel,

geboren 1626, ist ein verspäteter Nachfolger Breughel's. — Joh. David de Heem (1600—1674) malt Blumen und Früchte in sauberster Vollendung. Von ihm sind in der Dresdener Gallerie zahlreiche Bilder. Im Berliner Museum, ein reiches Gewinde von Blumen und Früchten, welches einen verzierten Steinrahm umgiebt. In der kaiserlich königlichen Gallerie zu Wien, ein Abendmahlskelch mit reichen Fruchtgewinden und Blumen umgeben. — Sein Sohn Cornelius de Heem malt in ähnlicher Art. — O. M. van Schriek (1613—1673) schildert das Leben der Pflanze auf dem Felde. Im Berliner Museum von ihm, ein derartiges Bild. Auf und unter den Pflanzen treiben Käfer, Eidechsen, Vögelchen und Schlangen ihr Wesen.

In der Architekturmalerei ist H. van Steenwyk der Jüngere vorzüglich. Er malt besonders gern düstere, schwer gewölbte Gefängnisse mit mannichfaltiger Beleuchtung in grossartiger Weise. — Später sind es die Innenräume von Renaissancekirchen, von Palästen und Wohnhäusern, welche bei Blik, J. B. van Bassen, D. van Deelen, E. de Witte und Joh. Ghering zur Darstellung kommen. — Joh. van der Heyden (1637—1712) giebt zierliche Darstellungen öffentlicher Plätze im holländischen Charakter. Gerard Berkeyden (1643—1693) ist ein guter Nachahmer desselben. Auch Jacob van der Ulft, geboren 1627, gehört derselben Richtung an.

d) Dekoration, Kleinkunst und Kunstgewerbe.

Die Dekorationskunst der niederländischen Barockzeit folgt den, hauptsächlich wieder durch Rubens vermittelten, von Italien kommenden Impulsen; aber bald macht sich eine eigenthümlich niederländische Auffassung des Ornaments geltend. Die Formen werden breit und massig, übermässig weich in der Modellirung der Cartousche, schliesslich in dieser Art bis zum spezifisch niederländischen Genre «Auriculaire» ausartend und im ganzen derb naturalistisch und üppig in den häufig verwendeten Blumen und Fruchtgehängen. Die niederländische Dekorationsweise übt einen wichtigen Einfluss auf die benachbarten Länder und wird durch die Arbeiten der Kunststecher sogar nach ihrem Ausgangspunkte, Italien, zurückgebracht.

Von Peter Paul Rubens, dem berühmten Maler und Architekten (1575—1640), giebt es einen prachtvollen Band mit 43 Tafeln, sämmtlich von ihm selbst entworfen: *Pompa Triumphalis Ferdinandi Austriaci Hispaniorum infantis, etc., in urbem Antverpian-Arcus, Pegmata, Iconesque a P. Paulo Rubenico equite inventas et delineatas. excud. Theod. Thulden. Antwerp. 1641.* Die Tafeln stellen reiche Triumphbogen und andere grosse Dekorationsmotive dar (Fig. 140). Ein vortrefflicher Triumphwagen beschliesst die Blattfolge,

welche vorzüglich geeignet ist, eine Uebersicht der dekorativen Erfindungskraft des grossen Meisters zu geben. Eine Originalskizze zu der Triumphbogenkomposition des Rubens für den Prinz-Cardinal Ferdinand, nach dem Siege von Callao (1638) entworfen, befindet sich im Museum zu Antwerpen. Die Architektur ist hier, wie immer bei Rubens, im borrominesken Stile gehalten. Eine grosse rundbogige Mittelöffnung mit zwei kleineren Nebenpforten ist reich mit allen möglichen allegorischen Figuren geschmückt (Qu. van Ysendyck). — Die Hofdekoration im malerischen Barock in dem Hôtel, welches Rubens



Fig. 140. Rubens. Triumphbogen (n. van Ysendyck).

nach seinen Plänen zu Antwerpen in der Strasse à la Bascule, später Rue Rubens genannt, bauen liess, ist durch einen Stich erhalten (Qu. van Ysendyck).

Jaques Franquart von Brüssel, Maler, Architekt, Mathematiker und Dichter, kann als ein Schüler des Rubens betrachtet werden. Seine Cartouschen bilden bereits den Uebergang zum verschwommenen Genre «Auriculaire» (Fig. 141). Von ihm sind 30 Porträts, gestochen von C. Galle, und 60 Platten, ebenfalls von C. Galle gestochen, darstellend la Pompe funèbre du prince Albert, Brüssel 1629.

Blondus, genannt Michel le Blon, Goldschmied und Kunststecher, geboren zu Frankfurt a. M. 1590, gestorben in Amsterdam 1656, hat fast

immer in Amsterdam gearbeitet und zählt deshalb zu den holländischen Meistern. Seine Arabesken sind im echten Barockstil, etwas schwer in der Komposition, aber vortrefflich in den Figuren und voll leidenschaftlicher Bewegung, wie es dem Charakter seiner Zeit entspricht. — Ein Meister mit



Fig. 141. Franquart. Cartouschen (n. van Ysendyck).

dem Monogramm P. R. K. von 1617 hat Goldschmiedearbeiten in einem leichten gefälligen Barockstile gestochen. — Hendrik Janssen, Kunststecher, arbeitet zu Amsterdam in der Mitte des 17. Jahrhunderts. Die von ihm angewendeten reichen Verschlingungen in weichen geschwungenen, aber sehr

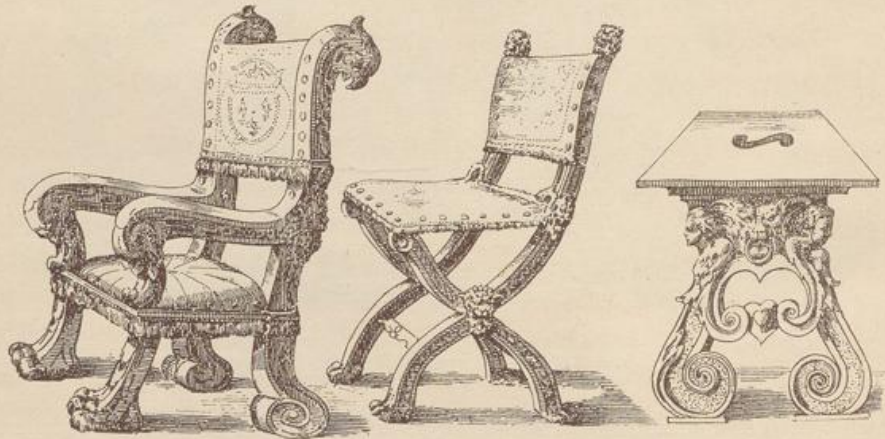


Fig. 142. Crispin van de Passe d. Jüngere. Möbelentwürfe (n. van Ysendyck).

leichten und graziösen Formen, bilden ein nur ihm zugehöriges originelles Ornament-Genre. — Crispin van de Passe, Sohn, Kunststecher, geboren 1585, ist bedeutend für den Möbelstil der rubensschen Zeit (Fig. 142). Seine «Boutique Menuiserie. Antwerpen 1642», enthält besonders die Zeichnungen von Stühlen (Qu. van Ysendyck).

Die drei Sadeler (Jan, Raphael und Aegidius), Ornamentzeichner und Stecher, der erste in Brüssel 1550 geboren, stirbt 1610 in Venedig, der zweite

1553 geboren, stirbt 1628 in München, der dritte, der Neffe von Jan, geboren 1570 zu Antwerpen, stirbt 1629 zu Prag. Ihre Ornamentik bildet erst den Uebergang zum Barock. — Jacob Honervogt, Stecher und Herausgeber, hat ein eigenes Ornament-Genre, «Cosses de pois» (Erbsenschote) genannt, dem man auch bei gleichzeitigen französischen Stechern begegnet. Wenzeslas



Fig. 143. Mosyn. Kanne (n. Maitres ornemanistes).

Hollar, der eigentlich der deutschen Schule angehört, sticht die Dekoration des Platzes vor dem Stadthause zu Antwerpen, bei Gelegenheit der Friedenspublikation von 1648. Die von Hollar entworfenen Schiffsdekorationen sind von C. Valk in Holland gestochen. — Jean Meyssens (1612—1670), Maler und Ornamentiker zu Brüssel, arbeitet ebenfalls im Uebergange zum Stil Auriculaire. Sein Figürliches ist vortrefflich gezeichnet. — Von Artus Quellinus, dem berühmten Bildhauer: Aerdighe Festonnen geïnventeert door Artus-Quellinus konstryck Belt-Houwer der Stadt Amsterdam. Mit 12 Kupfern. Es sind Fruchtschnüre in einem naturalistischen Barockstile dargestellt. — Endlich die Stiche von M. Mosyn, geboren um 1630 zu Amsterdam, Vasen,

Kannen und Leuchter darstellend, im schwerfälligsten Genre Auriculaire (Fig. 143). Die Verschwommenheit der Contouren und das unbestimmt Fratzenhafte ist bis zum Aeussersten getrieben.

Die Leistungen des Kunsthandwerks weisen denselben breiten üppigen Dekorationsstil auf, wie die Stiche der Kleinmeister. Eine Kanzel in der St. Martinikirche zu Bolsward von 1670 giebt ein Beispiel barocker Holzarbeit. Die Kanzel ruht auf spiralförmig gedrehten Säulen und wird von ebensolchen mit Weinlaub umkränzten Säulen eingefasst. — Ein Brauer-Wahrzeichen, im Besitze des Herrn Vermeersch in Brüssel, in ganz vorzüglicher barock stilisierter Schmiedearbeit. In derselben Sammlung, ein Thürklopfer aus geschmiedetem Eisen (Qu. van Ysendyck). — Flandrische Krüge aus dieser Zeit, jetzt im Kensington-Museum zu London, theilt ebenfalls van Ysendyck mit.

Für die Ausführung der damals beliebten Kunstschnitzereien in Elfenbein und anderer Kuriositäten fanden sich auch in den Niederlanden geeignete Künstler. Von Dirk van Riswyk zu Rotterdam, um 1664, eine Marqueterie oder Perlmutter-Mosaik mit Elfenbein im grünen Gewölbe zu Dresden. Ebenda, eine kleine Bronze: Bacchus auf einem Ziegenbocke reitend, umgeben von vier Trauben tragenden Kindern, nach einem Modelle des Franz Duquesnoy, genannt il Fiamingo.

e) Kunstliteratur.

Die neu erscheinenden Werke über die römische Antike sind von keiner besonderen Bedeutung: Cluvier, *Italia antiqua*. Leyden 1624. Fol., J. Lipsius, *De Amphitheatris*. Antwerpen 1621. Fol., Kircher, *Vitus Latium*. Amsterdam 1671. Mit Kupfer. — Bemerkenswerth ist, dass das Griechische anfängt Beachtung zu finden: J. Meursius. *Athenae atticae sive de praecipuis Athenarum antiquitatibus, libri tres*. Leyden 1624.

Die Architekturlehrbücher des Jan Vredemann de Vriese erscheinen zu Anfang des Jahrhunderts in neuen Auflagen, dazu kommen einige neue im Sinne des Barockstils: *Premier Livre d'architecture de Jaques Francart etc., gravé par Michael Lasne*. Bruxelles 1617. — *Hondius, H., Les cinq rangs de l'Architecture*. Amsterdam 1620. M. Kupf. Gr. Qu. Folio. — *Symon Bosboom, Cort onderwys van de fyf Colomen*. Amsterdam 1670. Mit Kupf.

Einige Publikationen betreffen neu ausgeführte Bauten, wie Keyser (Hendrick de), *Architectura moderna, oste Bouwinge van onsen tyt etc.* Amsterdam 1631. — *Villa angiana. Vulgo het perc van Anguim. Romanus de Hooghe del. et sc.* Amsterdam. Die Villa gehörte dem Herzog von Aremberg und giebt ein interessantes Beispiel des damals in den fürstlichen Gartenanlagen entfalteten Luxus. — Quellinus (Artus) *Afbeeldung van't stadt huys van*

Amsterdam, in dartigh coopere plaaten geordineert door Jacob van Campen en geteekent door Jacob Vennekool. Amsterdam 1661.

Der überwiegende Rest der Publikationen besteht in den Ornamentwerken der Kunststecher. *Modelio* (Melchior), *Septem psalmi Davidici etc.* Hiero. Wierx sculp. fig. 1608. In der Mitte reicher Cartouschen sind in Form von Verschlingungen die Psalmen Davids in fast mikroskopischer Kleinheit geschrieben. — Rubens (Peter Paul), *Pompa Triumphalis Ferdinandi Austriaci Hispaniorum infantis etc.* Antwerp. — Muntink (Adrian), *Ordonancien. J. Micker sculp.* Ao. 1610. Friese mit Rankenwerk, untermischt mit phantastischen Thieren. — Micker (Laurent-Jans), *Sommige, verscheiden Spritsen etc.* Louwe 1613. Friesornamente, vortrefflich gestochen. — P. R. K. (*Le Maître au monogramme*), *Spits-boek dienstlich den golt en silversmeden om te snyden en drijven door.* Visscher exc. 1617. — Blondus (Michael), *Somige Eenvoldige Vruchten en Spitsen voor dacomen kvounst liefhebbende Jevcht.* 1611. — Passe (Crispin de) der Jüngere, *Boutique menuiserie etc.* Amsterdam 1651. — Janssen (Heinrich), *Versheyden Randen en Spitsen etc., en gedrukt by C. J. Visscher.* Ao. 1631. — Custode (Raphael), *Newe gradisco buech, in Kupfer gestochen.* Luca Kiliano 1632. — Vianen (Adam van), *Modèles artificiels de divers Vaisseaux d'argent et autres oeuvres capricieuses.* 8 Abtheilungen mit zusammen 128 Tafeln, Goldschmiedearbeiten im Genre *Auriculaire*. — Campen (Jacob van), *Versheyde de nieuwe Festonnen etc.* Carel Allardt ex. Amsterdam. — Lutma (Jan), *Veelderhande nieuwe compartimente etc.* Amsterdam 1653. — Eeckhout (Gerbrandt van den), *Versheyde Aerdige Compartementen en Tafels, Nieuwelyckx etc. geerst door Pieter Hendricksz Schut* 1655. Im Genre *Auriculaire*.

5. Die klassische Reaktion im Sinne des Palladio und das Eindringen des nordischen Barockstils in England, von 1619—1670 (bis auf Christoph Wren).

Die Kunstentwicklung dieser Periode in England nimmt einen ganz eigenen Verlauf und unterscheidet sich von der gleichzeitig in anderen Ländern vorkommenden. Statt der naturgemäss zu erwartenden Fortbildung der elisabethischen Renaissance zum Barockstil, kommt ein willkürlich erscheinendes Zurückgehen auf die Klassik des Palladio zum Ausdruck. Der Stil Palladio's gehört zwar im Ganzen ebenfalls in den Rahmen der Spätrenaissance; bezeichnet aber den Beginn derselben, indem damals noch die vitruvianische Richtung zu überwinden war. Zur nordischen Renaissance, welche immer von den Traditionen der Gothik abhängig bleibt, bildet der palladianische

Stil gradezu einen Gegensatz. Uebrigens darf man aus dem Auftreten dieser verfrühten englischen Klassik nur auf ein momentanes Zurückdrängen der Gothik schliessen; denn diese tritt bald darauf desto entschiedener in ihre alten Rechte ein. Wenn man nun fragt, durch welchen starken Einfluss dies augenblickliche Aufgeben der mittelalterlichen Tradition bewirkt werden konnte, so muss man die Möglichkeit verschiedener Ursachen zugeben. Vielleicht war es allein die individuelle Begabung des Inigo Jones, dieses ganz italienisch gebildeten Architekten, welche eine so abnorme Richtung der Stilentwicklung hervorrief, oder war es der puritanische Geist der kommenden Revolution, der hiermit seinen Schatten vorauswarf? Allerdings äusserte sich das antimonarchische Princip in der politischen Parteibildung bereits seit 1621 und als im Jahre 1649 König Karl I. das Schaffot besteigen musste, so geschah dies im merkwürdigen Zusammentreffen vor seinem Palaste Whitehall, eben dem Hauptbau des Inigo Jones, von dessen kolossal geplanter Bauanlage einzig der grossartige zu fürstlichen Vergnügungen bestimmte Bankett- und Festsaal vollendet war.

Die klassische Richtung des Inigo Jones starb mit ihm und mit der Revolution. Nach seinem Tode und nach der Restauration des Königthums folgte England endlich ebenfalls der allgemeinen europäischen Stilbewegung und nahm den Barockstil bei sich auf; aber derselbe blieb hier eine ausländische, spärlich wachsende Pflanze. Vom Festlande herübergebracht, gewinnt das Barock in England keinerlei charakteristische nationale Entwicklung und macht auch nach verhältnissmässig geringen Leistungen bald wieder einer mehr eigenthümlich englischen, gothischen Renaissance Platz.

Von der englischen Skulptur und Malerei dieser Zeit ist nichts Besonderes zu sagen. In beiden Kunstzweigen folgt der Stil, wie überall, den grossen italienischen Mustern, hier noch mit der Verschärfung, dass auch die Ausübenden immer noch hauptsächlich Ausländer sind, wenigstens tritt kein englischer Künstler von einiger Bedeutung hervor. Rubens und Van Dyck vertreten unter Karl I. die Malerei und jede national-englische Nachfolge, die sich an das Wirken dieser Meister hätte knüpfen können, wird durch die Ungunst der Zeit, durch die alles Interesse absorbirenden politischen Kämpfe der Revolution verhindert. Unter der Restauration ist es wieder ein Ausländer, Peter Lely aus Westphalen, der als der berühmteste und gesuchteste Maler gilt. Auch die anderwärts blühenden Ornament-Meister sind in England nur sehr schwach vertreten.

a) Architektur.

Auf das goldene Zeitalter Englands unter Elisabeth folgt das bleierne unter Jacob I., und der nach Elisabeth genannte Kunststil der englischen Spät-

renaissance geht ganz zu Ende. Durch den Architekten Inigo Jones findet dann eine vollständige Revolution auf dem Gebiete der Baukunst statt, und der Beginn dieser Stilveränderung knüpft sich an den seit 1619 begonnenen Bau von Whitehall.

Inigo Jones, 1572 in London geboren, dort gestorben 1652, liefert einen Beweis für die Macht des Individuellen in der Kunst. Er steht mit seiner Stilrichtung in seinem Lande allein, ohne Vorläufer und zunächst auch ohne bedeutende Nachfolger; allerdings wird er, wie schon weiter oben bemerkt, von der puritanischen Zeitströmung unterstützt. Aber es muss in der klassischen Reaktion des Inigo Jones doch Etwas liegen, das dem englischen Nationalsinne gemäss ist, denn seine spätere Nachfolge wird von entscheidender Wichtigkeit für die Entwicklung der Architektur seines Landes. — Inigo Jones war zuerst Landschaftsmaler und wurde als solcher dem Grafen von Arundel, oder nach Andern dem Grafen von Pembroke bekannt. Einer dieser vornehmen Gönner schickte ihn nach Italien und von dort berief ihn König Christian IV. von Dänemark als Hofarchitekten in sein Land. Die Schwester Christian's wurde an Jacob I. von England verheirathet und diese Prinzessin brachte Jones mit nach England zurück. Er wird hier zum Architekten des Prinzen Heinrich ernannt und soll nach dessen Tode um 1612 eine zweite Reise nach Italien gemacht haben; aber dies letztere Faktum ist unsicher. Jedenfalls hatte Jones in Italien hauptsächlich Venedig und Palladio studirt, obgleich man sich von seiner klassischen Bildung keine zu grosse Vorstellung machen darf; denn als er 1620 mit der Untersuchung der englischen Stone-Henge beauftragt wurde, erklärte er diese für Reste römischer Tempel.

Als Jones von König Karl I. zur Ausführung des königlichen Schlosses Whitehall berufen wurde, musste er bereits ein Architekt von Bedeutung sein, obgleich man von seinen früheren Bauten nichts weiss. Indess soll der Plan für Whitehall schon unter der Regierung Jacob's entstanden sein. Der ursprüngliche Plan des Schlosses, der nur zum kleinen Theil zur Ausführung gekommen ist, zeigt ein kolossales Gebäude, eine Art architektonischen Traums; denn schon die Längenausdehnung ist etwa dieselbe, wie die des späteren Versailles. Das Schloss sollte einen grossen oblongen Hof und sechs kleinere Höfe umschliessen, der Mittelbau und die Eckpavillons sollten drei, die Zwischenbauten zwei Geschosse hoch werden (Qu. M. Kent, Werke des Inigo Jones). Der in London wirklich zur Ausführung gekommene Theil, das Banqueting-House, ist aussen zweigeschossig mit Säulen, Pilastern und durchgekröpften Gebälken versehen, die Fenster sind unten abwechselnd mit graden und gebogenen Giebeln, oben gradlinig bekrönt. Die Façade schliesst

mit einer Balustrade ab (Fig. 144). Das Innere bildet einen durch beide Geschosse geführten Saal. Der Massstab ist grossartig und die Magerkeit, die sich jetzt bemerkbar macht, wäre verschwunden, wenn das Banqueting-House, wie es beabsichtigt war, zwischen reicheren Bautheilen seinen Platz gefunden hätte (Qu. Fergusson, History etc.). Das Gebäude wurde in den Jahren

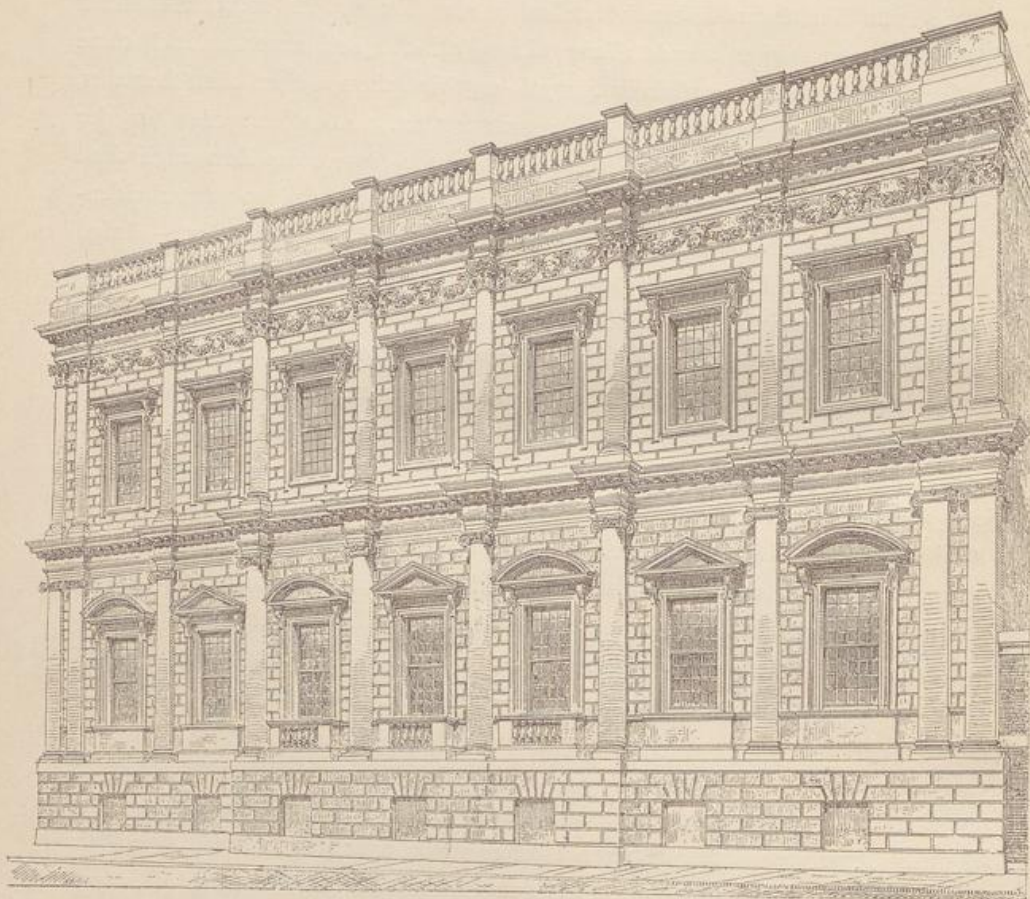


Fig. 144. Banqueting-House Whitehall.

1619—1621 beendet und die Decke des Saales einige Jahre später durch Rubens gemalt. Man dachte an den Weiterbau des Schlosses und 1639 musste dem Könige ein reduzierter Plan vorgelegt werden, der vermuthlich nicht von Jones herrührte, aber es kam nicht dazu. Uebrigens lässt der Bau von Whitehall jede Spur von Genialität vermissen; derselbe zeigt eine ziemlich trockene venetianische Spätrenaissance, ohne die Züge freier Erfindung, wie sie etwa der gleichzeitigen und früheren französischen Renaissance eigen ist.

Die Kirche St. Paul, Convent-Garden in London, von Inigo Jones um 1631 begonnen, ist die erste bedeutende protestantische Kirche in England. Die Façade bildet eine Art Templum in antis, obgleich Jones vermuthlich die altgriechischen Monumente nicht kannte. Das Ganze ist sehr nüchtern, scheunenartig und keineswegs der Idee einer christlichen Kirche entsprechend. Der Umbau der alten St. Pauls-Kathedrale zu London durch Jones, um 1632, war ein ganz misslungenes Werk; das gothische Innere stimmte durchaus nicht mit dem ihm aufgedrungenen italienischen Aeusseren.

Die Villa zu Chiswick, für den Herzog von Devonshire, mit einer mittleren Kuppel, einem niedrigen quadratischen Unterbau und dem korinthischen sechssäuligen giebelbekrönten Portikus an der Hauptfront, auf einem rustizirten Unterbau, ist möglichst getreu der Rotonda des Palladio nachgeahmt, sieht aber recht fremdartig aus für ein englisches Wohnhaus (Qu. Fergusson). — Bei Wilton-House vermied Jones die Ordnungen ganz. Das Gebäude wirkt mit seinen Eckpavillons weit glücklicher als das vorige, wenn auch immer noch klassizirend genug durch das flache Dach. Das geringe Relief der Gliederungen giebt dem Ganzen den Charakter der Nüchternheit (Qu. Fergusson).

Die Façade von Greenwich-Hospital, sechs Meilen von London an der Themse belegen, ursprünglich für einen Palast bestimmt und später zum Spital für Marine-Invaliden eingerichtet, wird dem Jones zugeschrieben, ist aber jedenfalls von seinem Schüler Webb. Die Detaillirung ist ungeschickt, grosse Dreiviertelsäulen gehen durch zwei Stockwerke und sind mit einer schlecht proportionirten Attika bekrönt. Die Façade von St. Peter in Rom scheint hier das Modell abgegeben zu haben. — Schloss Amresbury in Wiltshire, vermuthlich ebenfalls von Webb, ist wieder mehr im Stil des Palladio gehalten. Der Mittelbau hat einen korinthischen Portikus mit Giebel auf einem Quaderunterbau. Die Flügel sind einfach in rustizirtem Quaderbau, ohne Verzierungen, mit scheinbarem Bogen in Quadern über den Oeffnungen. Der Bau ist bemerkenswerth, weil das Aeussere und auch die Disposition des Innern für die Form der späteren englischen Landsitze typisch geworden ist. Das Untergeschoss in Rustika enthält Wirthschafts- und Speiseräume, im ersten Stock liegen Salons und Schlafzimmer und darüber folgt noch ein Halbgeschoss.

Die zweite Hälfte der Lebenszeit des Inigo Jones fällt unter die Diktatur Cromwell's, es ist aber nichts von Architekturwerken bekannt, die Jones in diesen Jahren geschaffen haben könnte.

Der nordische Barockstil, wie derselbe sich auf dem Festlande ausgebildet hatte, trat in Schottland früher auf als in England. Heriots-Hospital

in Edinburgh, 1628 begonnen und erst 1660 vollendet, zeigt in der Detaillirung den Barockstil im Uebergang von der Spätrenaissance, während die Gestaltung der Hauptbaumassen noch gothisch bleibt. Das Portal hat frei vorgesetzte, gekuppelte Säulen, der Portalbogen ist als Kreissegment gothisch profilirt und mit verzierten Quadern überwölbt. Ueber dem weit vorspringenden Gesimse

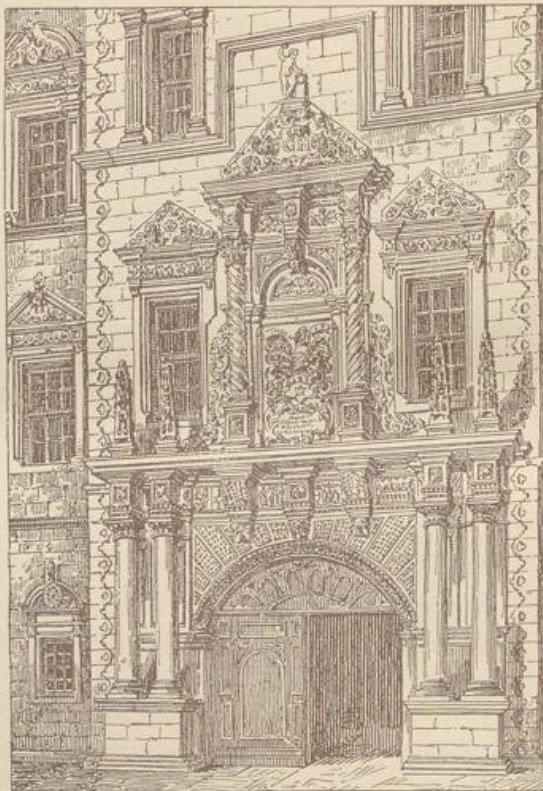


Fig. 145. Heriots-Hospital in Edinburgh (n. Fergusson).

des Portals, welches ausser auf die Einfassungssäulen noch auf zwei Konsolen und dem Schlusssteine des Bogens ruht, stehen auf den Ecken Obeliskten und mehr nach der Mitte gewundene Säulen, welche letztere eine Bogennische mit grossem Wappen einfassen. Ueber den Fenstern befinden sich flache Verzierungen in Form eines stumpfen Dreiecks mit kartouschenartigem Ornament (Fig. 145). Die Fenster an den Flügelbauten sind mit geraden und runden durchschnittenen Giebeln bekrönt. Die Beschlägeornamentik der Eckquader und die Diamantirungen erinnern noch an die Weise der Spätrenaissance (Qu. James Fergusson).

In England tritt der Barockstil an den Bauten von Cambridge auf. Die Westfront der Kapelle von St. Peters College ist deshalb bemerkens-

werth; am meisten aber das Viereck von Clare College zu Cambridge, als englische Wohnhausarchitektur dieser Zeit. Das College ist nach einem Brande um 1638 wieder aufgebaut; die Fronten sehr einfach, aber mit der für englische Wohnhausbauten charakteristischen Brechung der Grundrisslinien zu Vor- und Rücksprüngen. Das Portal ist barock, mit schwer bossirten Säulen, darüber folgt ein durch zwei Geschosse gehender Runderker. Ueber der Dachbalustrade ist der Erker mit einem volutirten gedrückten Rundgiebel geschlossen. Die Gartenfront von St. Johns College, 1631—1635 erbaut, wird fälschlich dem Inigo Jones zugeschrieben, sie ist noch fast gothisch.

b) Skulptur und Malerei.

Die englische Skulptur dieser Zeit ist ohne grosse Bedeutung. Als Bildhauer werden genannt: Silvanus Crai, um 1658, W. Vaughan, um 1670 und Grinling Gibbons (1648—1721).

In der Malerei fehlt es ebenfalls noch immer an einer selbstständigen Entwicklung. Für den sehr kunstliebenden König Karl I. malten Rubens und van Dyck, daneben der in Miniatur-Porträts ausgezeichnete Balthasar Gerbier, ebenfalls ein Brabanter. Die Revolution verhinderte den Aufschwung der Kunst und der puritanische Geist machte eine kirchliche Malerei unmöglich. — Der einzige englische Maler von Ruf unter der Regierung Karl's I. ist William Dobson (1610—1647), ein Schüler van Dyck's. Seine Porträts sind tüchtig in Zeichnung und Farbe. Als sein Zeitgenosse wird noch Georg Jamessone genannt.

Als Nachfolger van Dyck's sind die Maler Richard Gibson, Michael Wrigt und Samuel Cooper zu betrachten. Der letztere ist besonders wegen seiner guten Miniatur-Porträts geschätzt. Um die Mitte des 17. Jahrhunderts ist aber wieder ein Ausländer der berühmteste Maler, Peter Lely, eigentlich van der Faes (1618—1680), aus Soest in Westphalen stammend, mit einem besonderen Talent zur Darstellung weiblicher Schönheit.

c) Kunstliteratur.

Es wird in dieser Zeit in England wenig die Kunst betreffendes publizirt. J. Greaves, *Pyramidographia*. London 1646. Fol. — Dugdale, *Witham, The history of St. Pauls cathedral in London, from its fondation until these times etc.* London 1658. Fol. M. Kupfern. Auch die Werke der Kunststecher sind selten: Pearces (Edward), um 1640, Frieskompositionen mit Rankenwerk und Amoretten; dann ein Meister mit dem Monogramm F. B. A. J., in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, architektonische Ornamente mit Car-

touschen und Rankenwerk; derselbe, Archivoltenverzierungen mit Cartouschen, Figuren und Ranken im Barockstil; schliesslich R. White, gegen 1671, *A New Book of variety of Compartiments etc.*

6. Die erste Stufe des Barockstils in Spanien, von 1610—1649.

Nach dem grossen Aufschwunge der spanischen Nation im 16. Jahrhundert tritt mit dem Beginn des 17. Jahrhunderts eine Ermattung ein und das Land verliert schnell die früher errungene glänzende Stellung als Weltmacht. Unter Philipp's III. und seines obersten Ministers, des Grafen von Lerma, elender Regierung macht sich dieser verderbliche Umschwung geltend. Einer der schwersten Schläge für Spaniens Wohlstand war die 1609 erfolgende Vertreibung der Moriskos. — Seit 1609 bestand eine Waffenruhe zwischen Spanien und den Niederlanden, und als Spanien unter Philipp IV. um 1621 den Krieg wieder eröffnete, blieb dies ohne sonderlichen Erfolg und der Plan des Ministers, Grafen von Olivarez, die vereinigten Niederlande zu besiegen, scheiterte gänzlich. Ebenso unglücklich für Spanien verliefen drei gegen Frankreich geführte Kriege; ausserdem wurde das Land durch Bürgerkriege zerrüttet; denn Catalonien, Portugal, Andalusien und Neapel empörten sich nacheinander und Portugal erstritt sogar seine Unabhängigkeit. Indess dauerte trotz dieser politischen Misserfolge und der hierdurch hervorgebrachten Abspannung die goldne Periode der Litteratur noch fort. Lope de Vega, der fruchtbare Dramendichter, lebte noch bis 1635; und mit dem vom Jahre 1613 ab berühmten werdenden grossen Calderon de la Barca bereitete die spanische Litteratur erst den kommenden Höhepunkt der Barockkunst vor. Calderon's handelnde allegorische Gestalten, sein von Leidenschaft glühender Stil, sollten später in der bildenden Kunst zum glänzendsten Ausdrucke kommen. — In der Architektur fehlen jetzt vor allem die grossen nationalen Aufgaben der früheren Periode; indess ist der Betrieb in dieser und in den anderen Zweigen der bildenden Kunst immerhin noch lebhaft genug.

Bemerkenswerth ist, dass in Spanien auf die michelangeleske Spätrenaissance sofort die italienisch-klassische Form des Barockstils folgt; obgleich hier eine so bedeutende gothische Kunsttradition vorhanden ist, wie in irgend einem der nordeuropäischen Länder. Spanien besitzt zwar die als Mischstil mit der Gotik auftretende Frührenaissance, mit einem besonderen durch maurische Einflüsse bedingten Charakter, dann die überall vorkommende Nachfolge der Schule des Michelangelo; aber das den übrigen Ländern mit starker gothischer Kunstvergangenheit eigenthümliche Zurückkommen auf die Hauptdispositionen

der Gothik, mit gleichzeitiger Anwendung der barocken Detailformen, also den hieraus sich ergebenden sogenannten «nordischen Barockstil», besitzt Spanien nicht. Seit dem Beginn der Spätrenaissance folgt seine Kunst ununterbrochen den italienischen Bahnen und gestattet der mittelalterlichen Vergangenheit keinen erneuten Einfluss.

a) Architektur.

Der einfache und ernste Stil des Herrera aus der vorigen Periode verändert sich ziemlich schnell in das beginnende Barocko. Das Spiel mit Nebenpilastern und anderen Gliederhäufungen, mit Verkröpfungen, durchschnittenen Giebeln, elliptischen Grundplänen und gehäuftem Schmuck verkündet im zweiten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts den vollzogenen Wechsel des Kunstideals. Cartouschen, naturalistisch gebildete Festons und dergleichen kommen jetzt häufiger zur Verwendung; indess bleiben die Hauptformen immer noch verhältnismässig einfach bis zum Auftreten des malerischen Barockstils um die Mitte des Jahrhunderts.

Juan Gomez de Mora, Sohn eines Malers, der unter Philipp II. im Escorial arbeitete, und Neffe des berühmten Architekten Francisco de Mora, war weniger klassisch als sein Oheim, aber reicher im Schmuck und freier in den Profilen und Kontouren. Nach dem Tode seines Onkels, um 1611, von Philipp III. zum Chef der königlichen Bauten ernannt, findet Juan Gomez Gelegenheit zu einer fruchtbaren Thätigkeit. Er stirbt 1647. Von ihm die Kirche de las Recoletas Augustinas de la Encarnacion in Madrid,

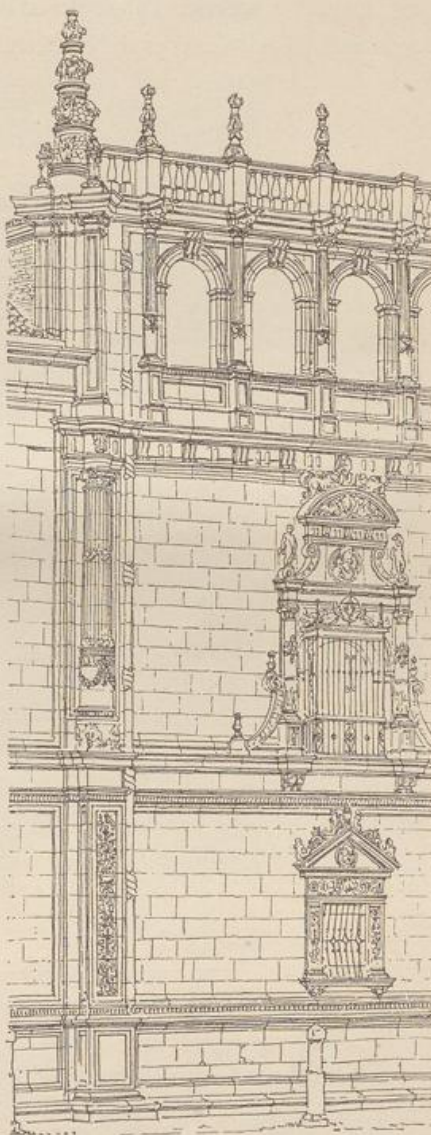


Fig. 146. Alcáza de Henares. Universität.

1611 begonnen und 1616 vollendet, ein ernstes einfaches Gebäude von kleinen Abmessungen, ohne Luxus; dann die Süd façade am alten königlichen Schlosse in Madrid und die Klosterkirche von San Gil. Letztere beiden Bauwerke existiren nicht mehr. Auch der Palast de la Panaderia (Bäckergewerk), auf der Plaza mayor zu Madrid, ist 1790 durch Brand untergegangen. Ausserdem von Juan

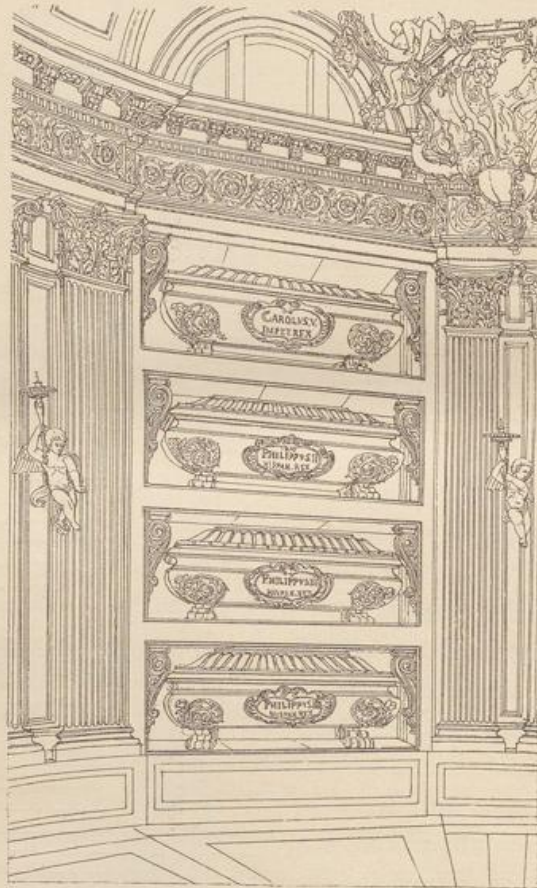


Fig. 147. Escorial. Wand vom Pantheon der Könige.

Gomez herrührend: der Plan der elliptischen Kirche des Klosters de Recoletas Bernardas in Alcála de Henares, das Jesuitenkollegium von Salamanca und das Kollegium von Santiago daselbst. Ein anderer Architekt dieser Zeit, Juan Bautista Monegro, baut mit dem Vorgenannten zusammen den erzbischöflichen Palast zu Alcála de Henares. Von Monegro, unterstützt von Alonso Encinas, ist die Kapelle del Sagrario in der Kathedrale von Toledo errichtet. Das prächtige Portal der Kapelle von 1610 mit dem Wappen des Kardinals Sandoval y Royas in rothem, schwarzem, grauem

und weissem Marmor ausgeführt. Dasselbe bildet eine Rundbogen-Oeffnung, flankirt von korinthischen Säulen und Nebenpilastern, über dem verköpften Gebälk ein durchschnittener Segmentgiebel in dessen Mitte eine Attika mit Pilastern und geschwungenen Flügelansätzen emporsteigt, bekrönt von einem gradlinigen Giebel. Das Mittelfeld der Attika enthält das erwähnte Wappen des Kardinals. Bautista Monegro war der Oberbaumeister am Alcázar zu Toledo. Sein Stil enthält, wie der des Juan Gomez de Mora, die Keime

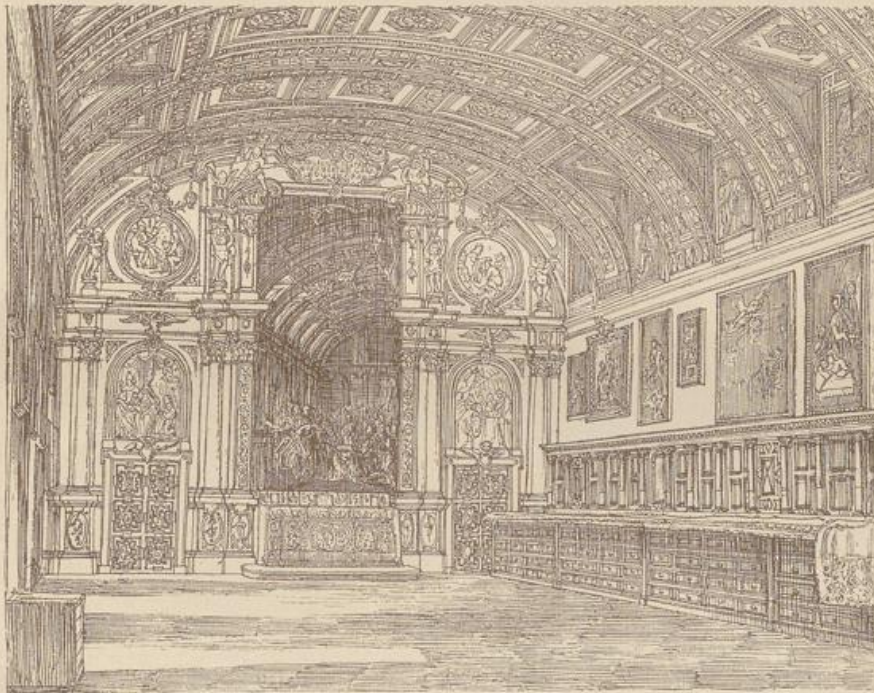


Fig. 148. Escorial. Inneres der Sakristei des Klosters.

des späteren malerischen Barocks. In ähnlichem Sinne sind thätig: Gaspar Ordoñez, Diego und Francisco de Praves, Pedro de Lizurgárate, Juan Velez de la Huerta, Francisco de Potes, Lucas Castellano und Pedro Gallun.

Von unbekannten Meistern aus dieser Zeit sind erbaut: der Hauptkreuzgang im Kloster Buenavista bei Sevilla, noch ähnlich den Bauten Herrera's, das Rathhaus von Toledo, das Seitenportal der Kirche von Gumiel de Izan, der Kreuzgang von Nuestra Señora de Prado zu Valladolid, das Kanzleigebäude zu Valladolid, das Kloster del Carmen calzado in Salamanca, die Klosterkirche San Francisco zu Vitoria, die 1613 begonnene San Nicolas-Stiftskirche zu Alicante und die Universität zu Alcála de Henares (Fig. 146).

Die Begräbniskapelle der Könige im Escorial, achteckig, mit korinthischen Pilastern im Innern, sehr reich mit Jaspis und vergoldeter Bronze ausgestattet, als Krypta unter der Hauptkapelle, nach dem Entwurfe des Marques Don Juan Bautista Crescencio 1617 begonnen und 1654 vollendet, ist verschwenderisch in der Dekoration und gehäuft in den Gliederungen (Fig. 147). Ähnlich ist die Sakristei im Escorial ausgebildet (Fig. 148). Ebenfalls von Crescencio erbaut, das Hofgefängniss in Madrid. Juan Martinez, ein Zeitgenosse des Gomez de Mora, gehört zu den entschiedenen Vorläufern des borrominesken Stils in Spanien, wenn auch die geschwungenen Linien der Hauptanlage noch nicht vorkommen. Von ihm sind die Kirchen Santa Clara, San Lorenzo und San Pedro in Sevilla erbaut. Francisco Bautista entwirft 1626 die Façade von San Isidro el Real zu Madrid in einem noch willkürlich geschmückteren Stile; während Lorenzo de San Nicolas wieder mehr an der Schule Mora's festhält.

b) Skulptur und Malerei.

Spanien hat an politischer Macht und Wohlstand viel verloren, aber die aus der grossen Periode stammenden Errungenschaften des Nationalcharakters sind geblieben. Besonders beweist die Malerei, dass sich noch der Abglanz eines Daseins voll Ernst und Würde, eines tiefen Gefühls für Ehre und Glauben in der Kunst widerspiegelt. Die spanische Malerei dieser Zeit ist voll Leben und Schönheit und zeigt eine hohe Ausbildung des Kolorits in der Wiedergabe des Lichts und des Helldunkels. An der Spitze der Schule von Valencia steht in dieser Zeit Francisco Ribalta (1551—1628), der in Italien nach Sebastiano del Piombo studirt hat. Seine Bilder zeigen florentinische Zeichnung verbunden mit venetianischem Kolorit. Juan Ribalta, sein Sohn, malt in der Weise seines Vaters. Jacinto Geronimo de Espinosa ist öfter mit Guido Reni in Parallele zu stellen. Pedro Orrente (1550—1644), ebenfalls ein Schüler des Ribalta, folgt später der venetianischen Manier. Auch der spätere José de Ribera, in Italien lo Spagnoletto genannt, soll zu Ribalta's Schülern gehört haben.

Als Meister der Schule von Sevilla steht Francisco Pacheco (1571 bis 1654) etwa parallel dem Ann. Caracci. Von ihm in der Gallerie Esterhazi zu Wien ein Moses, Wasser aus dem Felsen schlagend, in S. Ysabel zu Sevilla, ein jüngstes Gericht und mehreres andere im Louvre. Von einem der vorzüglichsten und selbstständigsten Meister der Schule von Sevilla, Juan de las Roelas (1558—1625), befindet sich das Hauptwerk in der Kathedrale von Sevilla. Es ist eine Darstellung des S. Yago auf weissem Rosse mit fliegen-

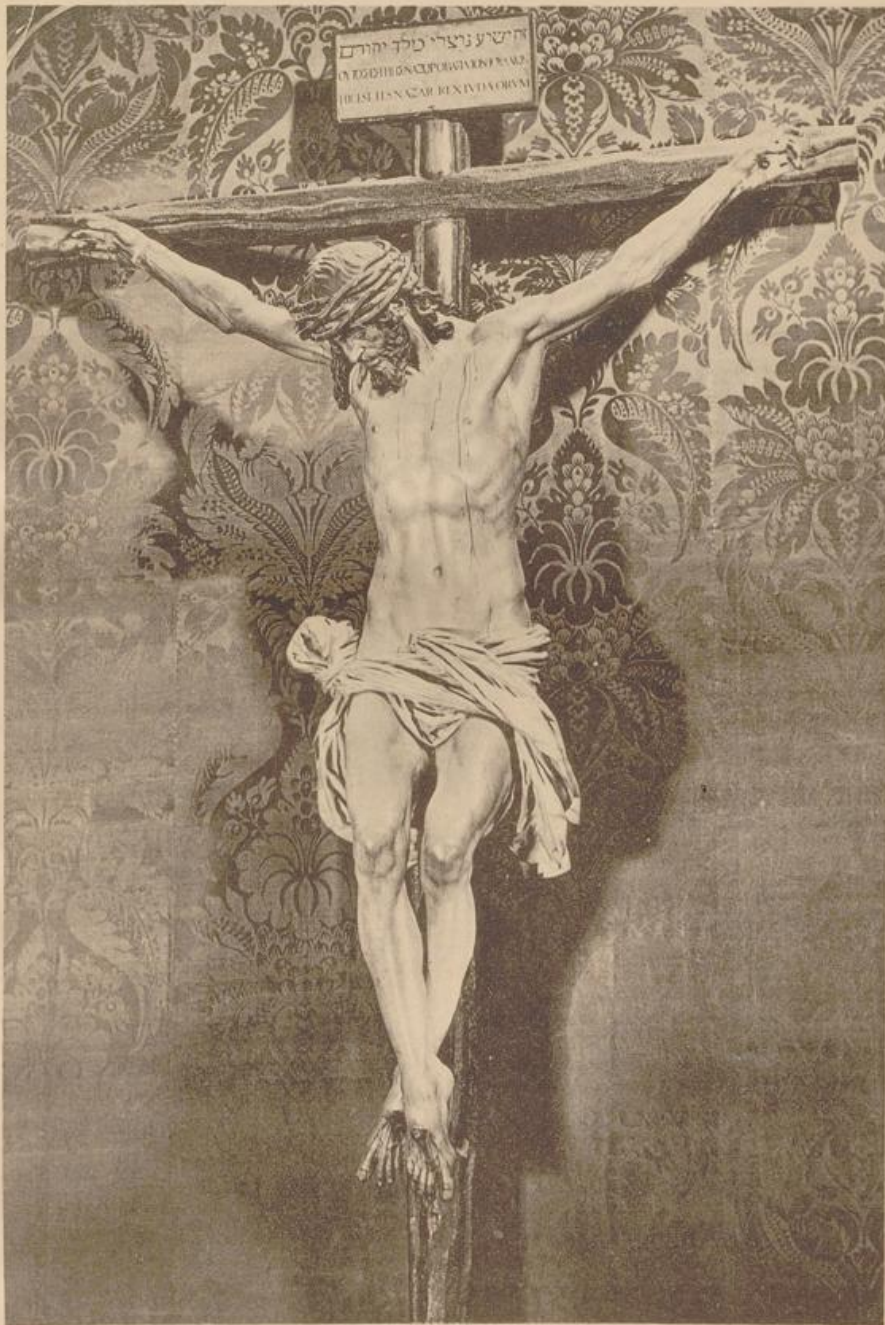


FIG. 149. MONTAÑEZ. CRUCIFIX IN DER KATHEDRALE ZU SEVILLA.

dem Ordensmantel, den Sieg über die Mauren erringend, von ergreifendster Wirkung. Von ihm, in San Isidro zu Sevilla das Hochaltarsbild, den Tod des heiligen Isidro darstellend, oben eine Glorie mit Christus, Maria und musizierenden, blumenstreuenden Engeln. Dann im Museum zu Madrid von Roelas, Moses Wasser aus dem Felsen schlagend und im Louvre, eine heilige Familie. Das Hauptwerk Francisco de Herrera's *el viego* (1576—1656), ein jüngstes Gericht, von gewaltiger Kraft der Komposition und energischer Lichtwirkung in der Kirche S. Bernardo zu Sevilla. Von ihm, in Paris eine Versammlung von Kirchengelehrten und die heilige Katharina, einer eingekerkerten vornehmen Familie erscheinend.

Der Schule von Madrid gehören an: Luis Tristan (1586—1649), ein tüchtiger Kolorist, Bartolomé Carducho, eigentlich Carduccio, ein Nachfolger der florentinischen Schule. Sein Bruder Vincente Carducho hat eine Folge von fünf und fünfzig Bildern aus dem Leben des heiligen Bruno und den Legenden der Karthäuser im Kreuzgang der Karthause el Paular gemalt, dieselben befinden sich jetzt im Museum zu Madrid. Felix Castello ist ein Schüler des Vincente. Patricio Caxes aus Arezzo kam aus Italien nach Madrid. Unter seinen Schülern sind Eugenio Caxes, sein Sohn und Antonio de Leuchares (1586—1658) bemerkenswerth. Von Caxes und Vincente Carducho sind die Freskobilder der Kapelle del Sagrario in der Kathedrale von Toledo.

In der Skulptur scheinen mehrfach italienische Künstler thätig gewesen zu sein: Ein Bildhauer Pietro Tacca aus Carrara, gestorben 1640, wird erwähnt. Von Juan Martinez Montañez (gest. um 1658) das berühmte Cruzifix in der Kathedrale von Sevilla, eine bemalte Holzfigur von edler, ausdrucksvoller Bildung (Fig. 149). Von demselben Meister, eine Mater dolorosa, bemalte Holzbüste von 1620, mit vortrefflich naturalistischer Wiedergabe des Schmerzes, im Berliner Museum.

7. Der nordische Barockstil in den skandinavischen Ländern.

Die Renaissancekunst in den skandinavischen Ländern kann keine grosse selbstständige Bedeutung beanspruchen. Die Gebäude genügen den Bedürfnissen, erreichen aber meist keinen höheren künstlerischen Werth. Die politischen Verhältnisse sind einem Aufschwunge der Kunst nicht günstig. Christian IV. von Dänemark wird mit Schweden in einen kurzen Krieg verwickelt und nimmt dann am dreissigjährigen Kriege Theil. Der Friede zu Lübeck, um 1629,

brachte Dänemark tief herunter. In Schweden wird König Sigismund, zugleich König von Polen, 1604 abgesetzt und sein Oheim und Nachfolger Karl IX. führt im Bündniss mit den Russen gegen Sigismund Krieg. Unter Gustav Adolph beginnt seit 1611 der Krieg mit Dänemark und später folgt das wichtige kriegerische Eingreifen in die deutschen Verhältnisse.

Ebenso dürftig, wie die Entwicklung der bildenden Kunst selbst noch im 17. Jahrhundert bleibt, ebenso dürftig ist die Bethätigung der Litteratur in Dänemark und Norwegen, welche fast dieselbe Sprache haben. Es wirkten die aus Deutschland kommenden Muster der Opitz'schen Schule auf die dänische Kunstpoesie. In Schweden dauern im Wesentlichen die litterarischen Zustände der vorigen Epoche, die Einflüsse der italienischen Marinisten fort.

Die Börse in Kopenhagen, unter Christian IV., 1619—1623 von H. C. Amberg im nordischen Barockstile erbaut, sehr ähnlich den holländischen Bauten dieser Zeit, in gemischtem Hausteinziegelstile, mit steilen Dächern



Fig. 150. Börse zu Kopenhagen.

und Giebeln, und Dachaufbauten der Seitenfronten (Fig. 150). Der Thurm der Börse, aus spiralförmig zusammengewundenen Drachenschwänzen gebildet, ist eins der willkürlichsten und am wenigsten ansprechenden Barockmotive. Das Schloss Fredericksborg bei Kopenhagen, bis 1610 ebenfalls unter Christian IV. erbaut, eine grosse, im Ganzen noch mittelalterliche Anlage, ist im Detail in demselben nordischen Barockstile gehalten wie die Börse. Der Bau wirkt malerisch durch die steilen in Volutenformen abgetreppten Giebel, durch die Erkerbauten, zahlreichen Thürme und Dachaufbauten. Die Ecken und Gliederungen sind in Haustein, die Flächen in Ziegeln ausgeführt. Das Schloss zu Helsingfors zeigt eine gewisse Uebereinstimmung mit den schottischen Bauten dieser Zeit, also etwa mit Heriots-Hospital in Edinburgh. — Die an der Ausstattung des Schlosses thätigen Maler waren durchweg Holländer.

In Schweden wurde 1638 die deutsche Kirche zu Stockholm durch Jacob Kristler aus Nürnberg im nordischen Barockstile errichtet.