UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Handbuch der Kunstgeschichte

<<Die>> Renaissance im Norden und die Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts

Springer, Anton

Leipzig [u.a.], 1896

urn:nbn:de:hbz:466:1-94502

Visual Library

ANTON SPRINGER

HANDBUCH
DER
KUNSTGESCHICHTE
IV
NEUERE ZEIT
II. TEIL

E. A. SEEMANN IN LEIPZIG

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

7–
3871.
J. 584.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Handbuch

der

Kunstgeschichte

von

Anton Springer

Vierte Auflage

der Grundzüge der Kunstgeschichte

Illustrierte Ausgabe

IV.

Die Renaissance im Norden und die Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts

03
MQ
14087

Königlich Preußische Baugewerkschule Höxter

Staatsbauschule Höxter a. d. Weser für Hoch- und Tiefbau
Bücherei

EK 1278
K CI/S12

Leipzig
Verlag von E. A. Seemann
1896.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Das Uebersetzungsrecht wird vorbehalten.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Vorwort

zur dritten Auflage der Grundzüge der Kunstgeschichte.

Das „Textbuch" hat in der dritten Auflage beträchtlich an Umfang gewonnen, in der Anordnung des Stoffes, wie in der Form der Darstellung mannigfache Änderungen erfahren, zugleich einen neuen Titel angenommen. Ich muß wünschen, daß man darin nicht eine äußerliche Aufbauschung des ursprünglichen Kernes, welcher übrigens im wesentlichen unversehrt geblieben ist, sondern ein natürliches inneres Wachstum des Buches erkenne. Als ich das Textbuch in die „Grundzüge der Kunstgeschichte" umarbeitete, hielt ich mir folgende Aufgaben vor Augen: Die gesicherten Thatsachen der Forschung sollten festgestellt, zugleich aber auch die Fragen, welche noch der Lösung harren, angedeutet werden. Es galt ferner, den Charakter der verschiedenen Kunstperioden klar zu legen, gleichzeitig die Entwickelung der bildenden Künste im Laufe der Jahrhunderte und innerhalb der einzelnen Schulen nachzuweisen. Die Natur und Persönlichkeit der Männer endlich, welche das Schicksal ihrer Kunst bestimmt haben, verlangten in der Schilderung ihr volles Recht, ohne daß jedoch die Einwirkung des Volkstums, der Zeitströmungen, der Umgebung ganz vergessen bleiben durfte. Groß war die Schwierigkeit des Ausmaßes, nahe die Gefahr, zu viel oder zu wenig zu geben. Hoffentlich ließen mich die Erfahrungen einer vierzigjährigen Lehrthätigkeit den richtigen Weg einschlagen. In welcher Weise ich mir den immer noch knappen Text der Grundzüge weitergeführt denke, darüber geben meine „Bilder der neueren Kunstgeschichte" Auskunft.

Leipzig, im Dezember 1888.

Anton Springer.

Vorwort zur vierten Auflage.

Wie aus der Vereinigung der Kunsthistorischen Bilderbogen und der Grundzüge der Kunstgeschichte das vorliegende Handbuch der Kunstgeschichte entstand, ist bereits im Vorwort zum 1. Bande angegeben worden. Für die Ergänzungen und Aenderungen im 2. bis 4. Band lag das Handexemplar der dritten Auflage des 1891 verstorbenen Verfassers vor, das freilich nur kurze Notizen und andeutende Schlagworte zur Weiterführung der Arbeit aufweist. Durchgreifende Aenderungen hielt ich nur an wenigen Stellen für nötig.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Der Fachmann wird diese geänderten Abschnitte leicht herausfinden, hoffentlich ohne allzusehr über störende Flickarbeit klagen zu müssen. Den Fachmann, der mir etwa nachgehen will, möchte ich noch bitten, aus der Nichterwähnung neuerer Forschungsresultate nicht schließen zu wollen, daß sie mir unbekannt geblieben sind. Denn mir lag zunächst pietätvolle Wahrung der Arbeit und der Ansichten meines Vaters ob. Immerhin aber mußte hie und da eine Ansicht Aufnahme finden, die von der in den früheren Auflagen geäußerten abweicht, oft auch schien es notwendig, einem Urteil oder einer Schilderung eine geänderte Fassung zu geben. Denn bei der Herausgabe durfte ich doch nicht außer Acht lassen, daß ein brauchbares Handbuch nach dem heutigen Stande der wissenschaftlichen Forschung zu schaffen sei.

Ich fand vielfach freundliche Unterstützung und freiwillige Hilfe. Besonders muß ich Herrn Pfarrer Haug in Gröningen bei Satteldorf (Württemberg) und Herrn Geheimrat Dr. Adolph Philippi danken, die die Druckbogen genau und sorgfältig durchlasen, und auf viele Fehler und kleinere Irrtümer aufmerksam machten.

Die Anzahl der Illustrationen ist bedeutend vermehrt worden. Für die Auswahl und Beschaffung der Vorlagen sowie für die Aufsicht über die Ausführung bin ich dem Herrn Verleger zu Dank verpflichtet.

Berlin, im September 1896.

Jaro Springer.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Inhaltsverzeichnis.

I. Die nordische Kunst im 15. und 16. Jahrhundert.

A. Das 15. Jahrhundert.

1. Neue Ziele und Wege S. 1. — Holzschnitt und Kupferstich S. 4. — Tafel- und Miniaturmalerei S. 8. — Die Prager und die Kölnische Schule S. 12.

2. Niederländische Malerei S. 17. — Hubert und Jan v. Eyck S. 18. — Die Schule der van Eyck (Rogier van der Weyden, Memling, Gerard David) S. 25. — Französische Miniaturmalerei S. 38.

3. Deutsche Malerei und Skulptur S. 40. — Der Tiefenbronner Altar S. 41. — Die niederrheinische Schule S. 43. — Schongauer S. 44. — Spätgotische Schnitzaltäre in Schwaben S. 49. — Die schwäbische Malerschule S. 51. — Holz- und Steinskulptur in Bayern, Tirol u. s. w. S. 54. — Nürnberger Skulptur (Veit Stoß und Adam Krafft) S. 58. — Wohlgemuth S. 65.

B. Das 16. Jahrhundert.

1. Blütezeit der deutschen Kunst S. 68. — Burgkmaier und Hans Holbein d. ä. S. 70. — Dürer S. 79. — Dürers Schüler (Schäufelein, Hans v. Kulmbach u. s. w.) S. 97. — Cranach S. 104. — Peter Vischer S. 106. — Hans Holbein d. j. S. 112. — Elsässische und schwäbische Maler (Baldung, Grünewald u. s. w.) S. 123. — Porträtmalerei S. 128. Kaiser Maximilians künstlerische Pläne S. 128. — Sein Grabdenkmal in Innsbruck S. 134. — Kleinmeister in der Plastik und Malerei S. 135.

2. Niederländische Malerei und Plastik S. 140. — Antwerpen als Kunststätte S. 140. Quentin Massys S. 142. — Lukas von Leyden S. 144. — Jan Scorel S. 148. — Einwirkung der italienischen Renaissance S. 149. — Landschaftsmalerei (Jan Brueghel, Paul Bril) S. 152. — Die Romanisten (Mabuse) S. 156. — Niederländische Künstler in Deutschland (Adriaen de Vries, Pieter de Witte) S. 161.

3. Niederländische und deutsche Malerei am Ausgang des 16. Jahrhunderts S. 162. — Porträtmalerei (Christ. Schwartz, Anton Mor) S. 163. — Der Holzschnitt (Jost Amman, Stimmer, Virgil Solis) S. 164.

4. Die Renaissance in Frankreich S. 166. — Malerei und Plastik: Berufung italienischer Künstler S. 166. — Die nationale Steinskulptur an Kirchen und Grabmälern (Leroux, Richier, Colombe, Jean Juste) S. 167. — Einwirkung der italienischen Renaissance unter Heinrich II. (Goujon, Pilon, Cousin) S. 174. — Die Architektur: Eindringen der Renaissance-Ornamentik S. 177. — Der Schloßbau (Ducerceau) S. 180. — Schloß Chenonceaux, Chantilly, Fontainebleau S. 181. — Phil. de l'Orme, die Tuilerien S. 182. — Pierre Lescot, das Louvre S. 183.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

5. Die Renaissance-Architektur in Deutschland und den übrigen Ländern S. 185. Die Niederlande (Jesuiten- und Augustinerkirchen, Holz- und Steinskulptur in Dordrecht, Breda ꝛc.) S. 186. — Die Kartusche S. 189. — Rathäuser S. 191. — Deutschland (Eindringen der Renaissanceformen) S. 193. — Der Fachwerksbau S. 194. — Der Hausteinbau S. 198. — Das Heidelberger Schloß S. 201. — Schlösser und Residenzen in Stuttgart, Landshut, München, Prag ꝛc. S. 204. — Bürgerliche Bauten in Köln, Nürnberg, Rothenburg, in den Hansestädten u. s. w. S. 210. — Ausgang der deutschen Renaissance im 17. Jahrh. S. 216. — Skandinavien, Spanien, England S. 219.

6. Das nordische Kunsthandwerk im 16. Jahrhundert S. 225. — Das Kunsthandwerk in Frankreich S. 226. — Goldschmiedekunst S. 226. — Palissy und die Kunsttöpferei S. 227. — Buchbinderei (Grolierbände) S. 229. — Emailmalerei in Limoges S. 230. — Kunstschreinerei S. 232. — Deutschland S. 233. — Ornamentstecher, Kunst- und Modelbücher S. 234. — Goldschmiedekunst S. 236. — Metallguß und Schmiedekunst S. 237. — Kunsttöpferei S. 240. — Kunstschreinerei und Holzschnitzwerk S. 243.

II. Die Kunst im 17. und 18. Jahrhundert.

A. Das 17. Jahrhundert.

1. Die italienische Kunst S. 245. — Der Kirchenbau (Stuckverzierung, Gewölbe- und Kuppelmalerei) S. 246. — Der Barockstil S. 248. — Lorenzo Bernini S. 249. — Caravaggio und der Naturalismus S. 252. — Die Caracci S. 254. — Guido Reni S. 258. — Domenichino S. 259. — Die Malerei in Neapel (Ribera) S. 261. — Albani und Guercino S. 264. — Die Malerei in Florenz und Genua (Allori, Rosselli, Dolci, Strozzi) S. 266. — Die Malerei in Rom (Sacchi, Sassoferrato, Maratta) S. 267. — Die Nachfolger Caravaggios in Neapel (Salvatore Rosa, Luca Giordano) S. 268.

2. Rubens und die flandrische Kunst. Künstlerwanderungen nach Italien, die „Schilderbent" in Rom S. 272. — Pieter van Laer und Elsheimer S. 273. — Rubens S. 274. — Kaspar de Crayer und Jordaens S. 285. — Antonius van Dyck S. 286. — Rubens' Kupferstecherschule S. 289. — Adriaen Brouwer S. 289. — Teniers S. 291. — Die übrigen Antwerpener Maler S. 294

3. Die holländischen Malerschulen. Einfluß des Befreiungskrieges auf die Kunstübung, Schützen- und Regentenstücke S. 295. — Der Realismus in Poesie und Kunst S. 296. — Die drei Entwickelungsstufen der holländischen Malerei S. 297. — Frans Hals S. 300. — Rembrandt S. 302. — Die haarlemer Schule. Die Gesellschaftsstücke (Dirk Hals, Palamedesz, Codde u. s. w.) S. 314. — Die Bauernstücke (Adriaen van Ostade) S. 314. — Die Landschafter (Isack van Ostade, Ruisdael, Wouwerman, Berghem u. s. w.) S. 315. — Terborch und die Stoffmalerei S. 319. — Die leydener und die delfter Schule. Die Fluß- und Dünenlandschaft (Jan van Goijen) S. 322. — Jan Steen S. 322. — Gerard Dou, Frans Mieris S. 324. — Karel Fabritius S. 326. — Die Innenraummaler (Jan van der Meer, Pieter de Hoogh) S. 326. — Die amsterdamer Schule. Bartholomäus van der Helst S. 328. — Rembrandts Schüler und Nachfolger (Livens, Sal. Koninck, Bol, Flinck, Eeckhout, Aart de Gelder) S. 330. — Metsu S. 332. — Die Seemalerei (Jan van de Capelle, Willem van de Velde) S. 332. — Die mit der Landschaft verbundene Tiermalerei (Adriaen van de Velde, Aelbert Cuijp, Potter) S. 335. — Die Landschafter (Jan Both, Everdingen, Aart van der Neer, Hobbema) S. 336. — Die Geflügel-, Wild- Stillleben- und Architekturmalerei S. 338.

4. Die spanische Malerei. Vorbedingungen ihrer Entwickelung S. 338. — Aufkommen der national-spanischen Richtung in der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts S. 340. — Velazquez und die Schule von Sevilla S. 341. — Zurbaran und Cano S. 347. — Murillo S. 349.

5. Die französische Kunst. Das Zeitalter Louis XIV. S. 350. — Die Malerei S. 351. — Jacques Callot S. 351. — Nicolas Poussin S. 352. — Claude Lorrain S. 353. —

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Lesueur, Courtois; Stiftung der römischen Akademie S. 355. — Die Architektur (das Versailler Schloß und der Louvrebau, Jules Hardouin Mansart) S. 356. — Die Kirchenbauten von Lemercier u. a. S. 356. — Die Dessinateure (Berain, Lepautre u. s. w.) S. 358. — Kunstschreinerei (Boulle) S. 360. — Innendekoration (Lebrun) S. 360. — Porträtmalerei (Mignard, Rigaud) S. 363. — Porträtskulptur (Warin, Coysevox) S. 364. — Pierre Puget S. 364.

B. Das 18. Jahrhundert.

1. Der Rokokostil S. 367. — Neue Techniken (Schwarzkunst, Pastellmalerei, Porzellan) S. 370.
2. Die französische Kunst. Umschwung in der künstlerischen Auffassung S. 371. — Die Architekt-Ornamentisten (Le Cotte, Meissonier, Oppenord u. s. w.) S. 372. — Die Goldschmiedekunst S. 373. — Die Fêtes galantes in der Malerei; Watteau S. 374. — Boucher und der Ausgang des Rokoko S. 378. — Fächer- und Dosenmalerei S. 379. — Das Sittenbild (Chardin, Greuze) und die Vignettenzeichner S. 380.
3. Die italienische Kunst. Die Architektur (Pozzo, Juvara, Fuga u. s. w.) S. 381. — Die Malerei (Batoni, Tiepolo, Canaletto) S. 382.
4. Die deutsche Kunst. Die Malerei am Ausgang des 17. Jahrhunderts (Roos, Rugendas, Paudiß) S. 384. — Pariser Akademiker in Deutschland S. 386. — Die Architektur unter französischem Einfluß (Schloß Brühl, Schleißheim, Würzburg u. a.) S. 386. — Wiener und Prager Kirchen- und Palastbauten (Karlskirche, Hofburg) S. 388. — Die Dresdener Baugruppe (Zwinger, Frauenkirche u. a.) S. 390. — Die Berliner Baugruppe (Zeughaus, Königl. Schloß) S. 393. — Andreas Schlüter S. 395. — Raphael Donner S. 396. — Die Malerei (Denner, Graff, Chodowiecky, Mengs) S. 396.
5. Die englische Malerei S. 396. — Die klassizistische Strömung (Wedgwood) S. 397. — William Hogarth S. 397. — Porträt- und Landschaftsmalerei (Reynolds, Gainsborough u. s. w.) S. 398. — Schlußbetrachtung S. 400.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Fehlerverbesserung.

Zum II. Teil.

S. 11 Z. 8 v. o. Statt die Bedrohung Mosis ꝛc. l. den Sündenfall.
(Die Beschreibung stützt sich auf die Abbildung in den „Bilderbogen", die durch die neue, nach einer photogr. Aufnahme angefertigte ersetzt wurde.)
S. 13 Z. 3 v. o. Statt Sterbegehalte l. Sterbegebete.
S. 33 Z. 23 v. u. „der" vor „Theodorichs" ist zu streichen.
S. 52 2. Absatz Z. 8 v. o. Statt geliedert l. gegliedert.
S. 74 Z. 9 v. o. Statt Hofbibliothek l. k. k. Schatzkammer.
S. 85 Z. 9 v. u. Statt Fig. 102 l. Fig. 100.
S. 144 Z. 5 v. o. Statt Alban l. Albans.
S. 172 Z. 2 v. u. Statt 202 l. 200 u. 203.
S. 273 Z. 3 v. u. Statt Marmorbauten l. Marmorrauten.

Zu den Abbildungen des II. Teils.

S. 41 Fig. 44. Statt S. Vitale l. Dom.
S. 76 Fig. 81. Statt Himmelfahrt Mariä l. Himmelfahrt Christi.

Zum III. Teil.

S. 9 Z. 2 des 2. Absatzes. Statt 1328 l. 1320.
S. 113 Z. 12 v. o. Statt 1498 l. 1496.
S. 273 Z. 1 v. o. Fig. 273 l. Fig. 275.
S. 273 Z. 3 v. o. Hinter „Piombo" ist zu setzen (London, Nationalgalerie).

Zu den Abbildungen des III. Teils.

S. 13 Fig. 16 u. 17. Statt „von Giov. Pisano" l. Schule der Pisani.
S. 24 Fig. 29 (Triumph des Todes) statt Fig. 30.
S. 65 Fig. 77 befindet sich jetzt in Gosford-House.
S. 77 Fig. 90. Statt Desiderio da Settignano l. Francesco Laurana.
S. 275 Fig. 275. Muß heißen 275 bis.

IV. Teil.

S. 144 Z. 3 v. o. Statt Sprüchw. l. Sprüche.
S. 239 Z. 4 v. u. Statt Schwartz l. Hans Schwarz.
S. 312 Z. 10 v. u. Statt Fig. 234 l. Fig. 324.

Zu den Abbildungen des IV. Teils.

S. 52 Fig. 47. Statt Georgskirche l. Rathaus.
S. 60 Fig. 57. Statt Germ. Museum l. Lorenzkirche.
S. 61 Fig. 58. Statt Rosenkranz l. Englischer Gruß.
S. 66 Fig. 66. Hinter Wohlgemuth ist ein Fragezeichen zu setzen.
S. 151 Fig. 154. Statt Belvedere l. k. k. Galerie.

Den Netzätzungen Figuren 95, 98, 103, 104, 106, 108 und 149 liegen photographische Aufnahmen von Franz Hanfstängl in München zu Grunde, den Figuren 117, 128, 145 und 146 solche von Braun, Clément & Co. in Dornach, den Figuren 169—174, 178—182, 375 und 376 solche von Giraudon in Paris.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

I.

Die nordische Kunst im 15. und 16. Jahrhundert.

A. Das 15. Jahrhundert.

1. Neue Ziele und Wege.

Zur selben Zeit, als in Italien die Kunst in das Zeichen der Renaissance trat, bereitete sich auch diesseits der Alpen in der Kunstübung ein mächtiger Umschwung vor. Er offenbart sich zuerst und am stärksten im Kreise der Malerei; bald folgt auch die Skulptur, während sich die Architektur und die ornamentale Kunst nur zögernd anschließen. Schon dadurch, daß nicht die Architektur die führende Rolle übernahm, kommt der Unterschied zwischen nordischer und italienischer Kunstentwickelung deutlich zutage. Es besteht aber nicht blos ein Unterschied, sondern auch ein tiefgehender, nur zuweilen während kurzer Zeiträume verwischter Gegensatz zwischen Italien und dem Norden. An dieser Erkenntnis darf uns der gemeinsame Name, welcher für die gesamte Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts gebräuchlich ist, nicht irre machen. Deckt der landläufige Begriff der Renaissance schon die italienische Kunstweise nur unvollständig, so ist er vollends wenig geeignet, über das Wesen und die Ziele der neueren Kunst im Norden aufzuklären. Von einem bewußten Emporblicken zu antiken Idealen kann hier nicht füglich gesprochen werden. Nur aus zweiter Hand, vermittelt durch die italienische Kunst, empfängt die nordische Phantasie Kenntnis von diesen Idealen; aber selbst dann bildet die antik-ideale Auffassung nur einen Durchgangspunkt in der Entwickelung des Geistes.

Unter ganz anderen Verhältnissen ist die Kunst im Norden in die Höhe gekommen. Die Kunstpflege ruht wesentlich bei dem städtischen Bürgertum; die große, monumentale Kunst findet nur geringe Förderung. Im Anfange blieb noch die Kirche die wichtigste Stätte des künstlerischen Wirkens. Die überwiegende Zahl der geschaffenen Werke schmückt die Kirchenräume; sie streben aber nicht, wie die italienische Wandmalerei, die engere Verbindung mit der Architektur an, sondern erscheinen als Altarbild, Grabmal, Kirchengeräte selbständig gestellt. Allmählich gesellt sich zur Kirche das Privathaus, um schließlich die größte Schatzkammer nordischer Kunst zu werden. Die nordische Kunst, namentlich wie sie in Deutschland und den Niederlanden geübt wurde, ist eine wahre Hauskunst.

Darin liegt ein wesentlicher Gegensatz zu Italien, wo die Künste vorwiegend im öffentlichen Dienste stehen und demgemäß einen größeren Glanz, einen mächtigeren Reichtum entfalten, aber allerdings nicht so fest im Volksboden wurzeln, nicht so intime Gedanken und tief innerliche Empfindungen verkörpern. Eine größere Fülle und Mannigfaltigkeit von Gedanken muß man der nordischen Kunst unbedingt zusprechen. Aber nicht blos viele, auch neue Gedanken

strömen dem Künstler hier zu. Schon der Kultus der Antike ließ in Italien die retrospektive Richtung vorherrschen. Nachdem der kühne Traum einzelner älterer Humanisten von der Erneuerung der Welt durch die Rückkehr zum klassischen Altertume verflogen war, trat in Bezug auf den mittelalterlichen Vorstellungskreis eine gewisse Beruhigung ein. Der Inhalt der künstlerischen Darstellungen ist in den meisten Fällen der überlieferte; nur erscheint er in lebendiger, maßvoll schöner oder erhabener Weise verkörpert und wird von dem persönlichen Hauche des Künstlers erwärmt. Darf man so von der italienischen Renaissancekunst im allgemeinen behaupten, daß sie alte Gedanken in neue, schöne Formen kleide, so gilt von der niederländischen und deutschen Kunst das Entgegengesetzte. Die Gegenstände der Schilderung gehören vielfach einer neuen Welt an. Das Kleinleben der Menschheit, die engen Kreise des privaten Daseins, die Landschaft erfüllen immer stärker die Phantasie und drängen die altgewohnten Darstellungen allmählich zurück. Und selbst bei diesen werden neue Töne angeschlagen, die biblischen Bilder z. B. auf den heimischen Boden, in die unmittelbare Gegenwart übertragen.

Von der natürlichen Wahrheit, der frischen Lebendigkeit gingen auch die Italiener des 15. Jahrhunderts aus. Insofern haben die italienische und nordische Kunst einen gemeinsamen Grundzug. Dort bedeutet aber der Realismus nur einen Durchgangspunkt. Das Cinquecento benutzt die durch eifrigstes Naturstudium gewonnenen Erfahrungen zu kräftigerer Stütze der idealen Gestalten, damit diese, obschon einer höheren Welt angehörig, doch dem prüfenden Auge auch lebendig erscheinen. Ungleich ernster nehmen es die nordischen Künstler mit der Wahrheit. Ihnen gilt sie nicht als Mittel, sondern als Zweck der Schilderung. Unerbittlich bis zum Grausamen halten sie an ihr fest und steigern sie bis zum Phantastischen. Die selbständigen Formenreize treten über dem Streben nach der Wahrhaftigkeit des Ausdruckes und nach der Kraft der Empfindung zurück. Der Inhalt drückt die Form und läßt die Form nicht frei sich entfalten. Es fehlt der nordischen Kunst daher gar häufig die maßvolle, harmonische Schönheit; ihre Werke erscheinen bald gedankenschwer, bald von einem rauheren Sinne eingegeben. Während die erfinderische Phantasie auf Eroberungen ausgeht, die Grenzen des Darstellbaren immer weiter zieht, ist das Auge in Bezug auf den äußeren Schein ziemlich genügsam. Merkwürdig lange hallt das gotische Stilgefühl nach und bleibt für den linearen Schmuck, für die Einrahmung eines Bildwerkes die gotische Ueberlieferung in Herrschaft. Trotzdem dürfen solche Werke nicht zur gotischen Kunstweise gezählt werden. Ihrem wesentlichen Inhalte nach versinnlichen sie eine andere als die mittelalterliche Weltanschauung. Neue Gedanken in alten Formen, so läßt sich die nordische Kunst des 15. und teilweise auch des 16. Jahrhunderts am besten charakterisieren.

Mit der Pflege und Ausbildung eines neuen Kunstzweiges beginnt die nordische Kunstgeschichte des 15. Jahrhunderts. Die Erfindung des Holzschnittes und Kupferstiches ist die erste größere That, welche wir hier zu verzeichnen haben. Die Vorgeschichte beider Kunstzweige reicht in frühe Jahrhunderte zurück. Die Fertigkeit, in Metallplatten Linien einzugraben und von einem Holzstocke den Grund mit dem Messer wegzuschneiden, so daß nur die Zeichnung erhöht stehen bleibt, war längst vorhanden. Metallarbeiter, Goldschmiede, Stempelschneider, Zeugdrucker übten seit unvordenklichen Zeiten die Technik des Kupferstiches und Holzschnittes. Die Erfindung gewann aber doch erst volles Leben durch den richtigen Gebrauch, den man von ihr machte, als man im 15. Jahrhundert daran ging, von der Kupferplatte und dem Holzstocke Abdrücke in größerer Zahl zu nehmen und die Platten und Stöcke allein für den Zweck des Druckes herzurichten. Erst durch die mechanische Vervielfältigung der Zeichnung traten Holzschnitt und Kupferstich in den Kreis wirksamer Kunstmittel und gewannen größere Bedeutung, vor allem in Deutschland und in den Niederlanden. Das Schicksal der italienischen

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Kunst wird weder durch Kupferstich noch durch den Holzschnitt wesentlich beeinflußt. In Italien gehen beide neben der großen Kunst einher und werden frühzeitig bloße Reproduktionsmittel. Schon in der Schule Marcantons, im Raffaelischen Zeitalter, dient der Kupferstich fast ausschließlich zur Wiedergabe von Kunstwerken, Gemälden und Statuen, welche in einem anderen Materiale geschaffen worden waren und nur in diesem ursprünglichen Materiale voll genossen werden können. Anders im Norden. Was wir im Holzschnitte oder im Kupferstiche verkörpert gewahren, ist eigens für sie gezeichnet worden. Sie bieten uns (bis in das 17. Jahrhundert) fast ausschließlich Originalarbeiten, welche in keinem anderen Materiale wiederkehren, vielmehr nur für den Zweck des Stiches und Schnittes geschaffen wurden. Es bildet sich ein besonderer Stil heraus, welcher der technischen Eigentümlichkeit der beiden Kunstzweige eng angepaßt wird, ihrer Natur vollkommen entspricht, ihre Schwächen sorgsam vermeidet, die Stärken geschickt hervorhebt.

Fig. 1. Der h. Christoph. Holzschnitt von 1423.

Der volkstümliche Zug, welcher der deutschen Kunst seit dem 15. Jahrhundert innewohnt, war durch die bisher üblichen Kunstweisen nicht zu seinem vollen Rechte gelangt. Sollten die Schöpfungen der Maler — denn um Malerwerke handelt es sich allein — in weitere Kreise dringen, in zahlreichen Familien als Hausschatz bewahrt werden, so mußte für ihre schnelle und wohlfeile Herstellung Sorge getragen werden. Die mechanische Vervielfältigung durch den Druck ist dazu ein Mittel. Aehnlich wie der Buchdruck das Reich des Wissens der Masse des Volkes zugänglich machte, so wurde durch den Bilddruck der Kunstgenuß ein Gemeingut der mannigfachsten Volksklassen. Bilddruck und Buchdruck stehen miteinander in engster Verbindung und haben sich gegenseitig gestützt. Die Lesefreude und Bilderlust gingen in dem frischen, naiven Zeitalter Hand in Hand; das illustrierte Buch, welches für die Volkskultur eine unendlich höhere Bedeutung hat als die Bilderhandschrift des Mittelalters, begann die Runde durch die Welt.

Es besteht aber außerdem noch eine innere Wahlverwandtschaft zwischen der nordischen Kunst und dem Holzschnitte und Kupferstiche. Beide stehen in der Fähigkeit, den Schein des Lebens täuschend wiederzugeben, hinter der Malerei weit zurück. Handelt es sich aber darum, den wahren Kern einer Handlung, das scharf Charakteristische einer Gestalt bloßzulegen, gleichsam in das Wesen der Dinge einzudringen, oder den feinsten Falten der künstlerischen Phantasie sich anzuschmiegen und auch das Phantastische wahrscheinlich zu gestalten, so treten der Holzschnitt und der Kupferstich naturgemäß in Wirksamkeit. Hier offenbart sich ihre Stärke, mögen sie auch sonst den Wettkampf mit der glänzenden Malerei nicht aushalten. Sie boten

dem gedankenreichen, aber in der malerischen Ausbildung äußerlich und innerlich gehemmten deutschen Künstler willkommene Ausdrucksmittel, bei deren Gebrauch seiner erfinderischen Gestaltungskraft die geringsten Schranken gesetzt waren. Eines groben Irrtums macht sich daher schuldig, wer in der Geschichte der deutschen Kunst den Holzschnitt und Kupferstich in den Anhang verweist, sie nur nebensächlich behandelt. Sie stehen, wenigstens auf deutschem Boden, der Malerei ebenbürtig zur Seite, weisen sogar vollendetere Leistungen auf als diese.

Das Dunkel, welches über den Anfängen der Holzschnitt- und Kupferstichkunst waltet, wird niemals völlig weichen, da sich die Denkmäler aus den alten Zeiten nur spärlich und zufällig erhalten haben. Als früheste Datierungen sind bis jetzt die Jahre 1423 (Holzschnitt des h. Christoph aus Buxheim bei Memmingen, Sammlung Rylands-Spencer in Manchester) und 1446 (Kupferstich aus einer Passionsfolge im Berliner Kabinett) bekannt geworden (Fig. 1 u. 2). Wir erfahren daraus, daß in jenen Jahren die beiden Kunstzweige bereits geübt wurden, aber nicht, seit wie langer Zeit. Daß die Kupferstecher sich aus den Goldschmieden entwickelten, steht fest. Aus welchen Kreisen wurden aber die Briefmaler und Formschneider in Deutschland, die Printeren und Printsnyderen in den Niederlanden angeworben, welche uns bereits in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, zum Teil zünftig geordnet, entgegentreten? Wahrscheinlich aus den Kreisen der Glasmaler. Betrachtet man die ältesten Holzschnitte genauer, so entdeckt man eine überraschende Aehnlichkeit mit den Vorlagen oder Patronen, nach welchen die Glasbilder hergestellt wurden. Die Uebereinstimmung zeigt sich in den dicken, wie mit Schwarzlot gezeichneten Umrissen, in den scharfen Trennungslinien der einzelnen Körperteile, z. B. der Brust und des Bauches, als ob verschieden gefärbte Stücke eingesetzt wären, in der Behandlung der Gewandfalten, welche von dem in der Tafelmalerei üblichen Faltenwurfe vollständig abweichen und die Gliederung und Schattierung durch geschlossene Linien und flaschenförmige Figuren andeuten. Man wird an die mosaikartig zusammengesetzten, die Glasflächen durch starke Linien scheidenden Arbeiten der Glasmaler erinnert. Den Glasbildern verwandt erscheinen auch die gemusterten Hintergründe und die reich ausgestatteten Einrahmungen, welche bei den ältesten, in größerem Formate ausgeführten und stets kolorierten Holzschnitten mit Vorliebe wiederkehren.

Fig. 2. Geißelung Christi. Kupferstich von 1446.

Kirchweihen und Jahrmärkte bildeten die Hauptstapelplätze für die alten Holzschnitte. Hier kaufte sie das kleine Volk, um sie als Andenken von der Pilgerfahrt heimzubringen oder mit ihnen die Wände der Behausung zu schmücken. Naturgemäß legten die Käufer auf die Gegenstände der Darstellung das größte Gewicht. Sie wollten durch den Anblick ihrer Schutz-

heiligen, der Mutter Gottes, des leidenden Christus auferbaut oder an Tagesereignisse, an den Jahresschluß in lebendiger Weise erinnert werden. Die religiösen Bilder herrschen vor, ein lehrhafter Zug wird in den meisten Blättern bemerkt. Wo das Stoffliche der Schilderung die Aufmersamkeit so sehr in Anspruch nimmt, tritt die künstlerische Form in den Hintergrund zurück. Es währte lange Zeit, bis diese sich hob und die persönliche Künstlernatur zur Geltung kam.

Wir haben die größte Mühe, die ältesten Holzschnitte nach Landschaften zu sondern, und müssen darauf verzichten, sie mit bestimmten Schulen in eine feste Verbindung zu bringen. Erst in den siebziger Jahren des 15. Jahrhunderts lernen die Holzschneider die Linien feiner ziehen, die Gewänder richtiger falten, die Köpfe individueller zeichnen und insbesondere durch Schraffierung die Umrisse beleben, die Formen runden.

Fig. 3. Aus Breydenbach's „Heylige reyssen".

Von durchgreifendem Einflusse auf die Entwickelung des Holzschnittes war das Aufkommen der illustrierten Bücher. Schon früher hatte man Bilder und Texte in Holztafeln geschnitten und so zusammenhängende Reihen von Blättern geschaffen. Doch auch bei diesen in den Niederlanden und in Deutschland geschaffenen »Blockbüchern« hatte der Künstler keine freie Hand. Erst als die Buchdrucker, durchweg energische, in mannigfachem Wissen erfahrene, auf ihre Kunst stolze Männer, sich des Holzschnittes annahmen, nach besseren, künstlerisch geschulten Kräften suchten, um die von ihnen verlegten Bücher mit Bildern zu schmücken, kam in den Kunstzweig ein reicheres Leben. Der geistige Umkreis der Zeichner erweiterte sich, die vielfach ganz neuen Gegenstände der Schilderung weckten die Erfindungsgabe, der Wetteifer stärkte die Hand und ließ auch den reinen Formensinn sich mächtig regen. Er bildet sich namentlich in der Richtung auf eine schärfere Charakteristik der Gestalten und auf liebevolle Wiedergabe der landschaftlichen Natur und der baulichen Hintergründe rasch aus. Zwei Jahrzehnte nach der Erfindung der Buchdruckerkunst tauchen bereits die ersten illustrierten Bücher auf; keine weiteren zwei

Jahrzehnte vergehen, und ein Werk kommt aus der Presse, welches den Zeichner wie den Holzschneider schon auf einer hohen Stufe der Entwickelung zeigt: »Breydenbachs heylige reyssen gen Jerusalem«, 1486 in Mainz gedruckt und nach Zeichnungen des Utrechter Malers Reuwich illustriert (Fig. 3). Reich komponiert, die Schraffierung durch Kreuzlagen verstärkt, ist das Titelblatt; nach der Natur aufgenommen, überraschend richtig entworfen sind die Städteansichten. Seit den achtziger Jahren herrscht in zahlreichen deutschen Städten, wie in Köln, Nürnberg, Augsburg, Ulm, Basel und Straßburg, eine rege Thätigkeit auf dem Gebiete der illustrierten Litteratur.

Gleich von Haus aus vornehmer und künstlerisch gereifter tritt der Kupferstich auf. Ein so schroffer Gegensatz, wie er zwischen den Anfängen der Holzschnittkunst und der Stufe, welche diese am Schlusse des 15. Jahrhunderts erreicht hat, waltet, ist hier nicht vorhanden. Die Stecher, geübte Goldschmiede, besaßen schon in der ersten Zeit (in den vierziger Jahren) eine größere technische Gewandtheit; ihr Werkzeug, der feine Grabstichel, zwang sie zu sorgfältiger Arbeit, wie denn auch die Ansprüche der Käufer nur durch Proben wirklicher Künstlerschaft befriedigt werden konnten. Denn diese gehörten nicht der breiten Volksmasse an, hoben sich vielmehr durch die Fülle der Interessen und den Reichtum der Gedanken über die Menge

Fig. 4. Kupferstich des Meisters E. S.

empor. Daher zeigen schon die Stiche in der frühesten Zeit einen mannigfaltigeren Inhalt. Zu den überlieferten biblischen Darstellungen, unter welchen die Passionsgeschichte besonders gepflegt wird, und den zahlreichen Heiligenbildern treten noch Szenen aus dem wirklichen Leben, allegorische und poetische Schilderungen, Kartenspiele, Ornamentmuster hinzu. Ueben die vorwiegend in kleinem Maßstabe gezeichneten Blätter schon durch ihren verschiedenartigen Inhalt einen nicht geringen Reiz aus, so steigert ihn noch die Zierlichkeit der künstlerischen Behandlung. Im Gegensatz zu den derben Zügen der Holzschnitte sind hier die Umrisse zwar fest, aber überaus fein eingegraben. Frühzeitig wird ein lebendiges Mienen- und Geberdenspiel angestrebt, den Köpfen ein beseelter Ausdruck verliehen. Charakteristisch für die Richtung, welche der Kupferstich einschlägt, erscheint die Freude an den modischen Trachten und dann der rasch aufkeimende Sinn für die landschaftliche Natur. Den Boden des Vordergrundes bedecken die Stecher gern mit allerhand Blumen und Pflanzen, im Hintergrunde zeichnen sie eine Waldung oder eine turmreiche Stadt und schließen den Horizont mit Bergzügen.

Der künstlerische Wert zahlreicher Kupferstiche selbst des frühesten Zeitabschnittes steht fest; ihre Zuteilung an bestimmte künstlerische Persönlichkeiten ist aber überaus schwierig. Wir kennen die Namen der ältesten Stecher nicht, welche möglicherweise die Goldschmiedekunst als

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Fig. 5. Die Madonna von Einsiedeln. Kupferstich des Meisters E. S.

Hauptgewerbe trieben. Aber auch wenn die Namen sich erhalten hätten, würden wir einen Aufschluß über die Persönlichkeiten der Stecher nicht empfangen. Noch waltet eine gleichmäßige Auffassung der Dinge vor, noch wagt sich die besondere Empfindungsweise der Künstler nicht ungehindert an den offenen Tag. Sind wir doch gar nicht sicher, ob die Stecher in der Regel die Blätter selbst erfanden. Es ist bezeichnend, daß schon früh ein Stecher den anderen kopierte. Wir sind, da die Formensprache gleichfalls eine verwandte ist, wesentlich nur auf die feinen technischen Unterschiede angewiesen, um die Stiche zu ordnen und ihre Herkunft zu erraten. Um das eine oder das andere Hauptblatt gruppieren wir die technisch verwandten Stiche und sondern auf diese Art den Meister der Spielkarten von dem des h. Erasmus und dem der Liebesgärten; oder wir heben ein äußeres Wahrzeichen, das sich auf einzelnen Blättern vorfindet, hervor und sprechen von einem Meister mit den Bandrollen. Oder wir halten uns endlich an die Monogramme, mit welchen einzelne Stecher ihre Stiche bezeichneten, ähnlich wie die Goldschmiede ihre Werke mit Marken versahen.

Unter den Monogrammisten, welchen bald nach der Mitte des 15. Jahrhunderts ihre Thätigkeit übten, steht der Meister E. S., um das Jahr 1466 blühend, in erster Reihe. Er entwickelt nicht allein eine große Fruchtbarkeit und in den Gegenständen der Darstellung eine überraschende Vielseitigkeit, sondern zeigt sich auch in dem technischen Verfahren wohl geschult. Führt er auch den Grabstichel in der alten feinen Weise der Goldschmiede, so weiß er doch namentlich in Blumen, Ranken, Tieren die Striche kräftig und tief zu ziehen. Fehlt es auch der Zeichnung, den Maßen häufig an Richtigkeit, erscheinen die Arme zu schmal, die Finger zu dünn, die Köpfe zu groß, so offenbaren doch die Figuren eine lebendige Bewegung, die Gesichter einen ausdrucksvollen Charakter (Fig. 4 u. 5). Einzelne seiner Blätter, wie, außer dem »Kartenspiele« und der »Patena«, insbesondere »die Anbetung der Könige«, »das Urteil Salomonis«, »der Löwentöter Simson«, haben keineswegs nur ein historisches Interesse. Der Meister E. S. gehört aller Wahrscheinlichkeit nach dem Mittelrhein (Mainz?) an. Andere Stecher werden aus stilistischen Gründen dem Niederrhein, Nürnberg u. s. w. zugeschrieben. Auch in den Niederlanden erfreute sich die Kupferstichkunst einer eifrigen Pflege. Eine neue Epoche trat für sie ein, als sich mit den siebziger Jahren namhafte Künstler, gleichzeitig Maler und Stecher von Beruf, ihr zuwandten, und so zwischen den Schöpfungen der Malerei und den Werken des Grabstichels eine feste Brücke geschlagen wurde.

Während sich die Phantasie im Holzschnitte und Kupferstiche eine neue Kunstgattung eroberte, hat auch die Kunst der Malerei tiefeingreifende Wandlungen erfahren. Das Tafelbild gewinnt von Geschlecht zu Geschlecht immer mehr an Bedeutung und nimmt die künstlerische Kraft immer ausschließlicher in Anspruch. Der Aufschwung der Tafelmalerei hängt mit der Umwandlung der Altaraufsätze in Altarschreine und Flügelaltäre zusammen. Zum Schmucke der Altäre verbanden sich gewöhnlich die Holzschnitzer mit den Tafelmalern. Während jene den Mittelschrein mit einem Reliefbilde füllten oder Rundfiguren in ihm aufstellten, blieben diesen die Flügel oder Thüren überlassen. Die Aufgabe bedingte eine größere Zahl von Darstellungen; die ganze Passionsgeschichte, das Leben Marias oder die Hauptszenen aus dem Leben Jesu werden in kleinem Maßstabe auf zahlreichen Feldern dem Auge vorgeführt. Neben den Altären kamen allmählich auch selbständige Tafelbilder (Votivbilder) in Gebrauch; doch überwiegen in der ältesten Zeit, bis tief in das 15. Jahrhundert, an Zahl wie an Bedeutung entschieden die Altäre.

Schon im Laufe des 14. Jahrhunderts kündigt sich in einzelnen leisen Zügen die neue Richtung, das Streben nach größerer Natürlichkeit, an. Die Trachten, die Bauten des Hintergrundes nähern sich der Gegenwart; an der Wiedergabe der Nebendinge merkt man die genauere

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Beobachtung des wirklichen Lebens. Der überlieferte Typus der Gestalten kann allerdings nicht so rasch gegen mannigfachere individuelle Formen ausgewechselt werden. Schlanke, gestreckte Verhältnisse, in den Gesichtszügen eine nicht ganz abgeklärte Mischung gemessenen Ernstes und feiner Zierlichkeit, in geraden Falten herabfallende Gewänder, feste, dunkle Umrisse, mit kräftigen Farben ausgefüllt, kehren regelmäßig in den Bildwerken des 14. und des beginnenden 15. Jahrhunderts wieder. Zuweilen wird die Schlankheit der Verhältnisse gemindert, in die Gewandfalten mehr Bewegung und reicherer Wurf gebracht. Im ganzen und großen erscheint

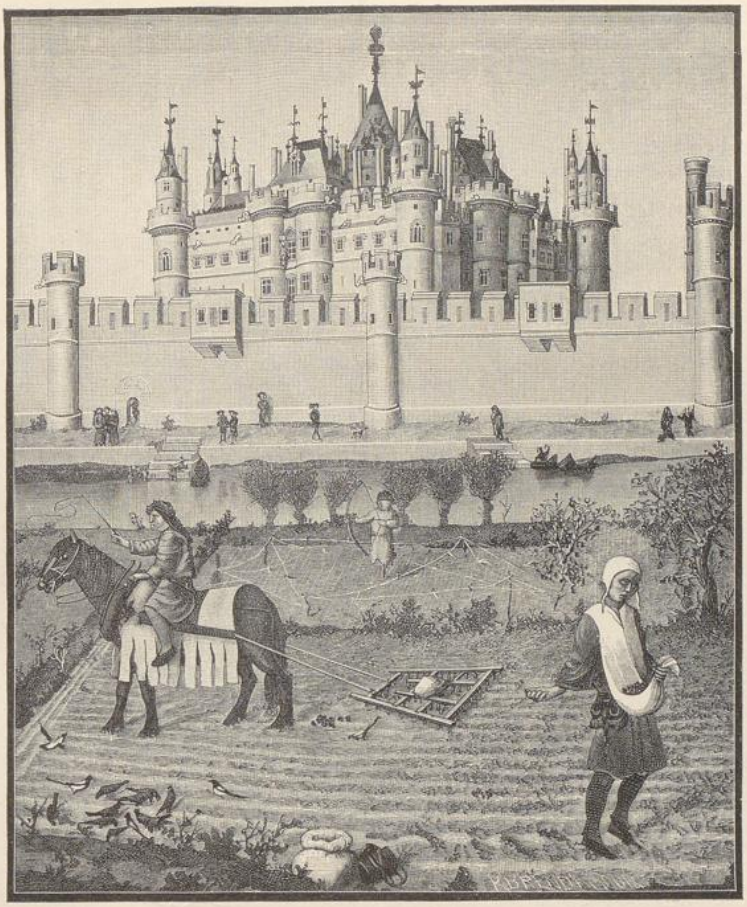

Fig. 6. Miniatur aus den Livres d'heures des Herzogs von Berry. Paris.

die Summe der gemeinsamen typischen Züge selbst in den Werken verschiedener Landschaften größer als jene der besonderen Eigenheiten.

Am raschesten giebt sich der Fortschritt im Kreise der Miniaturmalerei kund. Die Liebhaberei an Bilderhandschriften ergriff im vierzehnten Jahrhundert die weltlichen Kreise. Blieben auch religiöse Bücher weitaus in der Mehrzahl, so änderte doch der Stand der Besteller, ihr hoher Rang, ihre mehr profanen Neigungen den äußeren Charakter der Handschriften. Die Freude am Schmucke überwiegt das Interesse am Inhalte. Im Zusammenhange damit steht der Wechsel in den Personen, welche den Bilderschmuck besorgen. Die Miniaturen stammen

nicht mehr aus den Schreibstuben der Klöster, sondern werden in den Werkstätten bürgerlicher Illuminatoren gewerbsmäßig geschaffen. Das persönliche Wesen der Maler, die Umgebung, in welcher sie leben, der Wetteifer, der natürlich unter ihnen entstand, übten Einfluß sowohl auf die Auffassung, wie auf das technische Verfahren. An die Stelle kolorierter Federzeichnungen

Fig. 7. Geburt der Maria. Aus den Grandes heures des Herzogs von Berry. Paris.

treten mit dem Pinsel in saftigen Deckfarben ausgeführte Gemälde. Alle Einzelheiten werden sorgfältiger, naturgetreuer wiedergegeben, die Szenen reicher ausgemalt. In den burgundisch-französischen Landschaften nahm die Miniaturmalerei seit der Mitte des 14. Jahrhunderts den größten Aufschwung, und hier war es wieder der Bruder des Königs Karl V. von Frankreich, der Herzog von Berry (1340 bis 1416), welcher leidenschaftlich Bilderhandschriften sammelte

und auch selber bei namhaften Künstlern (Jacquemart von Hesdin, Paul von Limburg u. a.) bestellte. Den reichsten Schmuck offenbaren die Gebetbücher (livres d'heures), in welchen wieder die Kalenderbilder den Malern zu landschaftlichen und architektonischen Schilderungen einen willkommenen Anlaß geben. Die einzelnen Monate erscheinen durch ländliche Beschäftigungen, die Heumahd, die Jagd, das Feldpflügen u. s. w. (Fig. 6) versinnlicht. Aber auch die Vollbilder, die Randzeichnungen, die Initialen legen von dem gesteigerten Natursinne Zeugnis ab. Die Figuren und Gruppen bewegen sich frei, ihr Geberdenspiel zeichnet sich durch Lebhaftigkeit aus, in der ganzen Auffassung nähern sich die dargestellten Szenen der unmittelbaren Gegenwart. Bemerkenswert ist vor allem die erfinderische Kraft und der

Fig. 8. Mittelbild vom Klarenaltar. Köln, Dom.

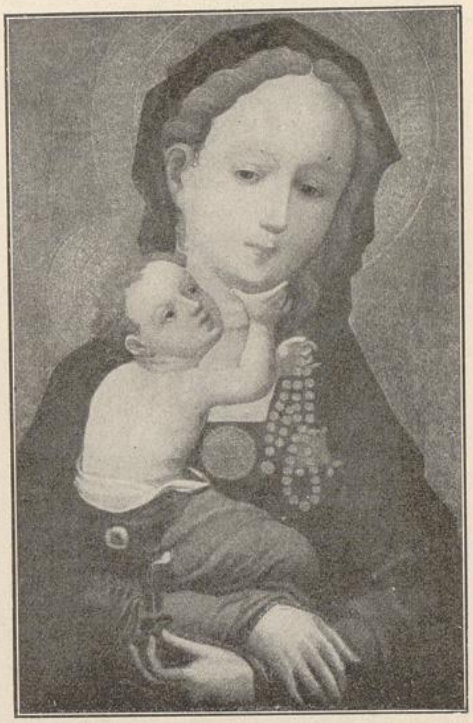

Fig. 9. Madonna mit der Bohnenblüte. Köln, Museum.

humoristische Zug, welcher sich in den Randzeichnungen und Einrahmungen geltend macht (Fig. 7). Steht auch die burgundisch-französische Miniaturmalerei entschieden am höchsten, so zeigen doch auch die anderen nordischen Landschaften ein verwandtes Streben; namentlich das Ornament (Blumen, Ranken) holt sich immer ausschließlich die Anregungen aus der umgebenden Natur.

Von eigentlichen Kunstschulen, in dem Sinne, daß ein hervorragender Meister seine ganze Persönlichkeit einsetzt, ihre Spuren seinen Werken aufprägt und die jüngeren Genossen zur Nachfolge zwingt, kann im 14. und auch am Anfange des 15. Jahrhunderts nicht gesprochen werden. Was Schule heißt, ist in Wahrheit nur eine Gruppe. Als solche tritt uns zuerst die sogenannte

Prager Malerschule entgegen. Der am französischen Hofe erzogene Kaiser Karl IV. sammelte Künstler verschiedener Nationalitäten um sich, ließ von ihnen Kirchen und Burgen mit Wandgemälden und Tafelbildern schmücken. Selbst Italiener (Tommaso da Modena und andere, vielleicht der italienischen Malerkolonie in Avignon angehörige Meister) wurden neben deutschen Künstlern vom Kaiser beschäftigt. Auch Hansastädte und Reichsstädte, wie Soest, Ulm und

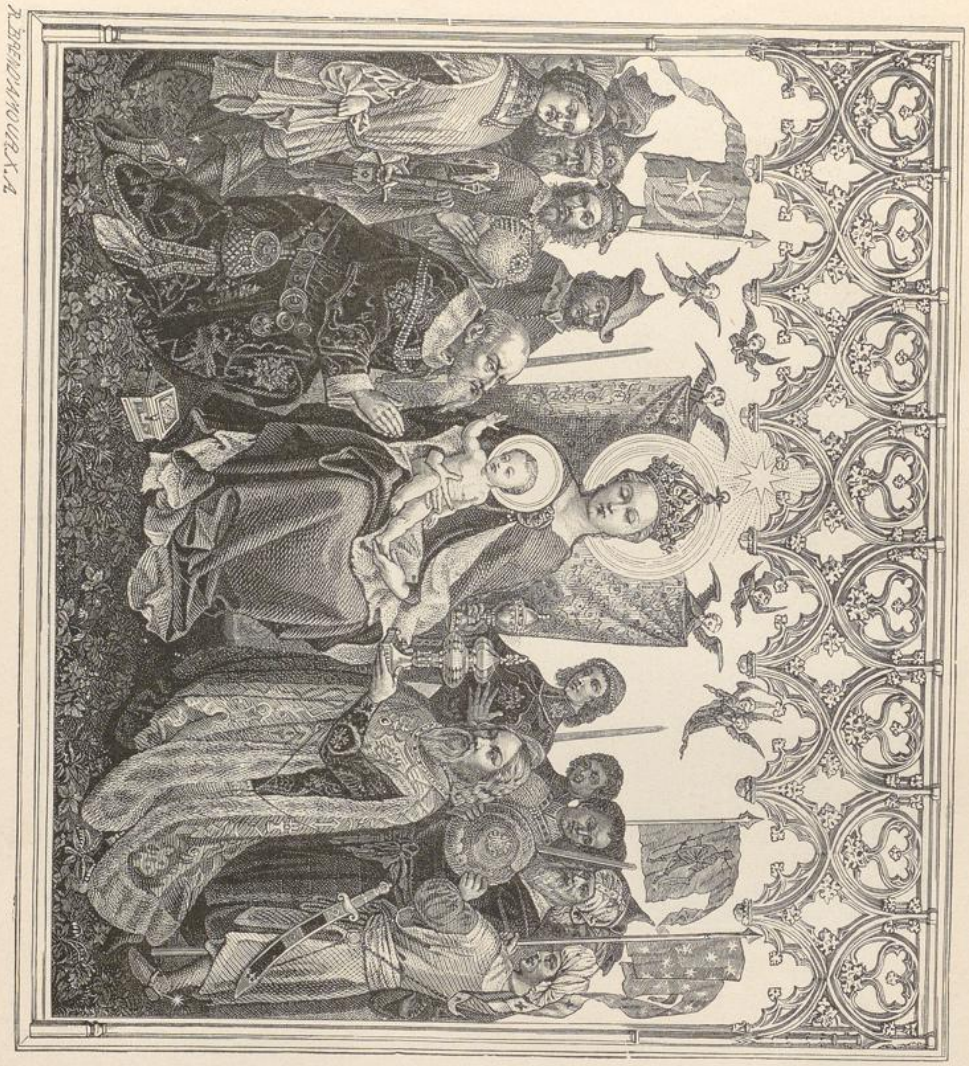

Fig. 10. Das Kölner Dombild. Von Stephan Lochner. (Mittelbild.)

namentlich Nürnberg, welches seit dem 14. Jahrhunderte zu gewerblicher Blüte und zu größerer Bedeutung im Handel emporstieg, erfreuten sich eifriger Kunstpflege. Hätten sich die Denkmäler in größerer Zahl erhalten, oder wären die noch vorhandenen besser bekannt, so würde sich zeigen, daß keine deutsche Landschaft der Maler und Schnitzer völlig entbehrte, überall der überlieferte Typus im Anfange des 15. Jahrhunderts der Auflösung und der Umwandlung in eine natürliche, mannigfaltigere Auffassung entgegenging.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Ein wenigstens etwas deutlicheres Bild der Kunstentwickelung bietet uns nur die alte rheinische Hauptstadt Köln. Zum Ruhme der kölnischen Kunst hat der Chronist von Limburg an der Lahn, welcher in einer Nachricht vom Jahre 1380 einen Meister Wilhelm in Köln als »den besten Maler in der ganzen Christenheit« preist, wesentlich beigetragen. Die kargen Reste von Wandgemälden, welche sich im Museum zu Köln vom Meister Wilhelm von Herle —

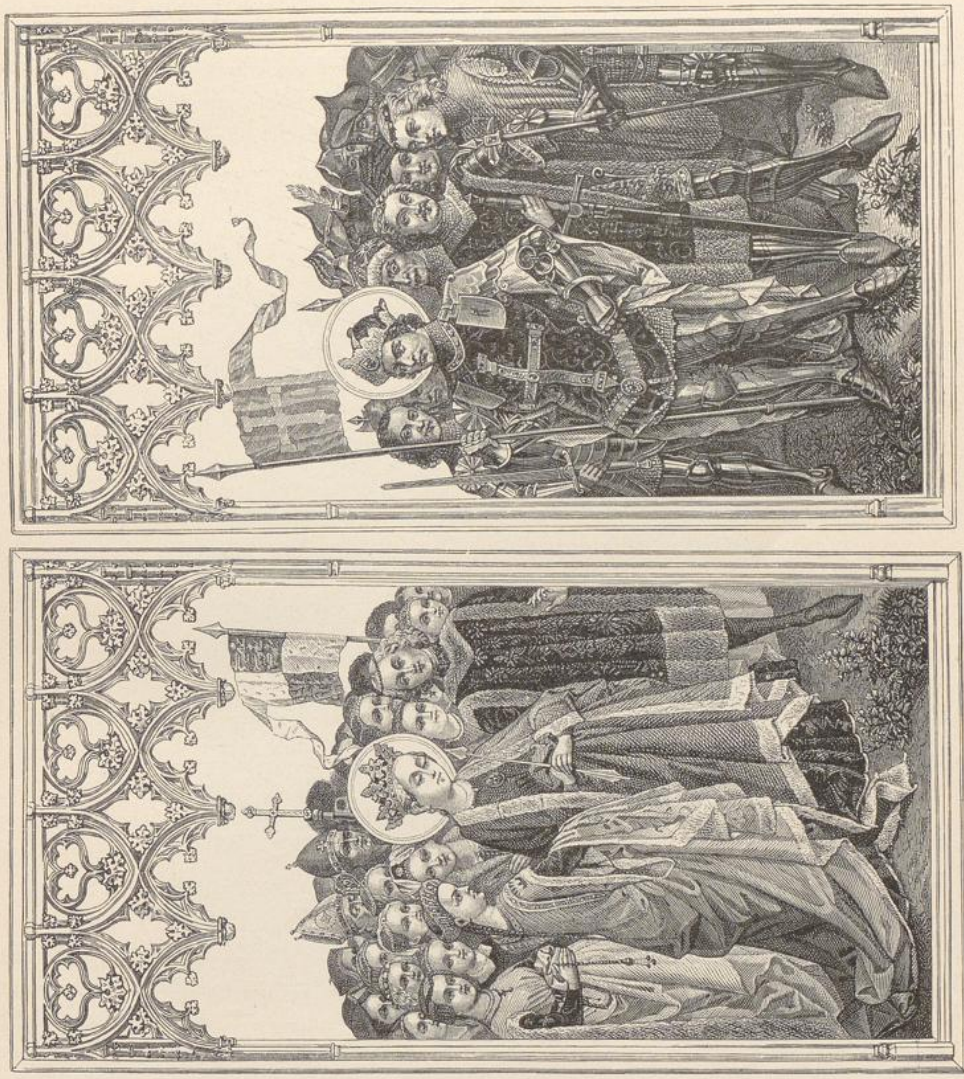

Fig. 11 u. 12. Das Kölner Dombild. Von Stephan Lochner. (Flügelbilder.)

dieser urkundlich (1358—1378) nachgewiesene Maler dürfte mit dem Wilhelm der Chronik zusammenfallen — erhalten haben, klären uns über seine künstlerischen Eigenschaften zwar nicht genügend auf; wir sind aber gewiß zu der Annahme berechtigt, daß die kölnischen Bilder vom Schlusse des 14. und aus dem Anfange des 15. Jahrhunderts seinen Einfluß bekunden und seiner Richtung sich anschließen. Denn er war nach dem Chronisten »von allen Meistern geachtet«. In den größeren Altarwerken, z. B. in dem sog. Klarenaltare im Kölner Dom (Fig. 8)

überwiegt noch der überlieferte Typus: die dünnen Leiber, die schmalen Arme, die geraden, langen Falten. Man erkennt deutlich, daß ruhige Situationen den Malern besser gelingen, als leidenschaftlich bewegte Szenen, die Jugendgeschichte Christi der Phantasie näher steht als die Passion. In kleineren Tafelbildern, wie in der Veronika in der Münchener Pinakothek, in dem Triptychon im Museum zu Köln, dessen Mittelstück die Madonna mit dem Christuskinde auf dem Arm und einer Bohnenblüte in der Linken (Fig. 9) darstellt, gesellt sich zur Lieblichkeit des Ausdruckes und zu kräftigen Formen auch schon ein schärferer Blick für die Eigenheiten der rheinischen Volksart. Durch die Kopfform und besonders die (rundliche) Stirnbildung, die wenig fleischigen Körperformen, die platte Brust, unterscheiden sich altkölnische Gemälde sofort von den Werken anderer Landschaften.

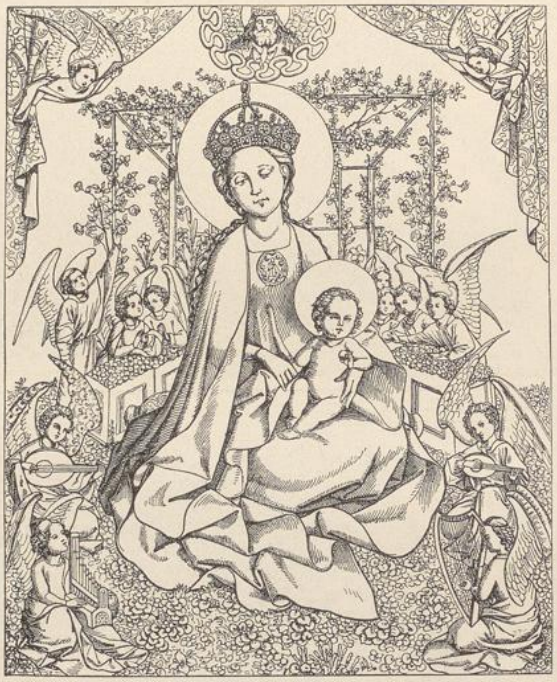

Fig. 13. Madonna im Rosenhag.
Von Stephan Lochner. Köln, Museum.

Der hervorragendste kölnische Maler in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts ist und bleibt der Schöpfer des Dombildes: Stephan Lochner. In welchem Verhältnis steht er zur älteren Lokalschule? Er ist ein zugereister Mann, stammt aus Meersburg am Bodensee und ist erst in seinen reiferen Jahren (1442 bis 1451) in Köln nachweisbar. Seiner Kunstweise nach darf man ihn dennoch nicht als einen Fremden betrachten. Diese weist zwar auf eine neue Zeit hin; aber wie nahe sie gleichwohl der Art des Meisters Wilhelm steht, empfindet man deutlich, wenn man sie mit den von namenlosen Malern der Folgezeit herrührenden zahlreichen Bildern vergleicht, die augenscheinlich fremden, und zwar niederländischen Einfluß bekunden. Sein Hauptwerk, der in einer Chorkapelle des Kölner Domes bewahrte Flügelaltar, zeigt bei geschlossenen Flügeln die Verkündigung, bei geöffneten im Mittelbilde die Anbetung der Könige (Fig. 10), auf den Flügeln die h. Ursula mit ihrem Gefolge (Fig. 11) und den h. Gereon

mit seinen Kriegsgenossen (Fig. 12), welche gleichfalls zur Anbetung des Christkindes pilgern. In den schlanken Fingern, den dünnen Armen der Madonna klingt noch die alte Schule nach; dagegen weisen die volleren, rundlichen Züge des Madonnengesichtes, die porträtartige Wirkung der Männerköpfe, die fleißige, treue Nachbildung der Kleiderstoffe und des Schmuckes auf eine schärfere Beobachtung der äußeren Erscheinungsformen hin, deren Darstellung freilich, wie die ungelenken Bewegungen zeigen, noch auf mannigfache Schwierigkeiten stieß. Die Zahl der

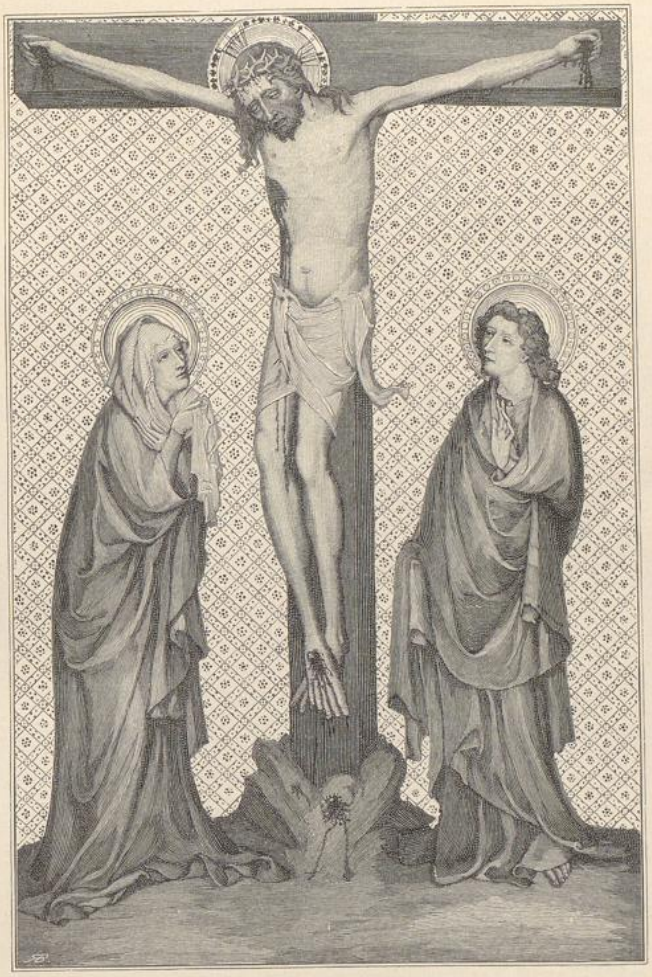

Fig. 14. Mittelbild des Pähler Altars. München, Nationalmuseum.

Tafelbilder, die sich der Weise des Meisters Stephan anschließen, ist sehr groß. Ihm selbst wird die Madonna im Rosenhag im Kölner Museum zuzuschreiben sein (Fig. 13), ebenso wenigstens das Mittelbild von einem Altar aus der Laurentiuskirche (Jüngstes Gericht im Kölner Museum), dessen einzelne Teile wir in verschiedenen Sammlungen mühsam zusammensuchen müssen. Uebrigens hält es schwer, die Hände einzelner bestimmter Künstler aus dieser Zeit zu erkennen und zu verfolgen, da die Verschiedenheit der Aufgaben, die derselbe Künstler zu lösen hatte — große und kleine, nackte und bekleidete, ruhige und bewegte Figuren — seine

Begabung oft in verschiedenem Lichte erscheinen läßt, und die Zeit der völligen Entwickelung der Kunstmittel noch nicht gekommen war. Das sieht man an dem Laurentiusaltar, auch an dem Heisterbacher Altar in der Pinakothek zu München, in welchem die Flügelbilder mit Darstellungen aus dem Leben Jesu nur eine geringe Naturkenntnis verraten, und die (auch sonst in Köln häufigen) Heiligenfiguren durch ihre Eintönigkeit den Vergleich mit einer gemalten Litanei wachrufen.

Sieht man von Meister Stephan ab, so kann den kölnischen Malern keineswegs ein entschiedener Vorrang vor den Künstlern in anderen deutschen Landschaften eingeräumt werden. So offenbart Meister Konrad von Soest, im Anfange des 15. Jahrhunderts, in seinen Gemälden (Kreuzigung aus Warendorf in Münster) einen kräftigeren Formensinn. Ein Breitbild von ihm mit verschiedenen Szenen aus dem Leben Jesu in der Pfarrkirche zu Niederwildungen, vom Jahre 1405, ist besonders bemerkenswert als das älteste mit Jahreszahl und

Fig. 15. Maria und Elisabeth. Nürnberger Schule. Wien, Privatbesitz.

Namen bezeichnete deutsche Tafelbild. Auch die Werke, die sich in Nürnberg erhalten haben, wie z. B. der Imhofer Altar in der Lorenzkirche aus den Jahren 1418—1422 (Krönung Mariae mit zwei Aposteln und den kleinen Figuren der Donatoren), zeigen ein genaueres Eingehen auf die Natur, in den Maßen namentlich ein entschiedenes Streben, würdevolle, stattliche Charaktere zu schaffen. Der Pähler Altar im Münchener Nationalmuseum, gewiß nicht allzu weit von dem ursprünglichen Aufstellungsorte (Pähl bei Weilheim in Oberbayern) geschaffen, welcher im Mittelbilde die Kreuzigung (Fig. 14), auf den Flügeln die h. Barbara und den Täufer zur Darstellung bringt, überrascht durch den tiefen Ausdruck der Köpfe und erfreut durch die helle, klare Färbung. Ein kleines Bild, im Privatbesitze in Wien (Fig. 15), erscheint vortrefflich geeignet, uns über die in Mitteldeutschland (Nürnberg?) herrschende Richtung aufzuklären. Der Gegenstand der Darstellung ist dem altgewohnten Gedankenkreise entlehnt, die Auffassung aber, trotz der noch sehr mangelhaften Formen, bereits vollständig aus einer neuen Welt geschöpft. Das Bild der heiligen Sippe verwandelt sich in eine fröhliche Familienszene. Maria spinnt,

Elisabeth haspelt Garn, die beiden Kinder aber zu ihren Füßen sind über ihrem Brei in Streit geraten. Zu einer solchen weltlichen Auffassung war in dem streng kirchlichen Köln kein Raum. Aber schließlich blieben doch alle deutschen Städte, wie die nordischen Landschaften überhaupt, in der künstlerischen Entwickelung gegen die Niederlande zurück.

Fig. 16. Flügelbilder vom Genter Altar (obere Reihe). Berlin, Museum.

2. Die niederländische Malerei im 15. Jahrhundert.

Noch ist es nicht vollständig gelungen, die Wurzeln der altniederländischen Kunst mit der wünschenswerten Schärfe bloßzulegen. Die Miniaturen, welche in den Niederlanden im 14. Jahrhundert gemalt wurden und bis nach Paris ihren Markt fanden, zeigen zuweilen einen feiner ausgebildeten Formensinn. An den Skulpturen des späten Mittelalters, wie an dem Mosesbrunnen des Claux Sluter in Dijon (s. II, S. 233), ferner an den Grabstatuen, von welchen besonders Tournay beachtenswerte Beispiele bietet, beobachtet man eine engere Anlehnung an die wirkliche Natur, nicht selten, wie in dem Faltenwurfe, auf Kosten der Schönheit. Die eigentlichen Wurzeln des wunderbaren Aufschwunges der niederländischen Malerei liegen gewiß

viel tiefer und gehen noch viel weiter zurück. Die Natur des Landes und des Volkes bereiteten gleichmäßig der Kunstpflege einen günstigen Boden. Die reichen Wolkenbildungen, die dunstige Luft in der Nähe des Meeres schärften das Auge für das Licht- und Farbenspiel in der Natur; der rege Handelsverkehr vermehrte die Anschauungen, erweiterte den geistigen Horizont; die Stammesmischung, die enge Berührung der romanischen und germanischen Welt führten dem Volke die guten Eigenschaften beider Rassen zu, machten es leichtlebig, formgewandt, ohne ihm die gemütliche Tiefe zu rauben.

Fig. 17. Adam.
Vom Genter Altar.
Brüssel.

Die großen Verhältnisse gaben auch der Phantasie einen freieren Flug und wehrten ihr das Kleben am Kleinen und Engen. Die Richtung der Phantasie wurde aber durch die stolze Freiheitsliebe und den Genußsinn der Bürger unabänderlich bestimmt. In bürgerlichen Kreisen fanden die Künste die eifrigste Pflege, den hier herrschenden Neigungen mußten sie naturgemäß huldigen. Die Prachtliebe der burgundischen Fürsten, unter deren Herrschaft die Niederlande 1384 kamen, bewies sich wenigstens in zweiter Linie auch den bildenden Künsten förderlich. Schließlich bestimmte aber doch eine hervorragende Persönlichkeit und eine Umwälzung in der Maltechnik das Schicksal der niederländischen Kunst. Die Erfindung der Oelmalerei durch Hubert van Eyck macht in der That Epoche in der Kunstübung der neueren Zeiten, und ihr danken die Niederländer die von den Zeitgenossen bewunderte und beneidete Blüte ihrer Malerei im 15. Jahrhundert.

Fig. 18. Eva.
Vom Genter Altar.
Brüssel.

Die Sitte, Farben mit Oel zu mischen und zu binden, war zwar längst, z. B. bei der Bemalung der Skulpturen, in Uebung. Die herrschende Technik in der Tafelmalerei war aber ein schichtenweise erfolgendes Auftragen der Farben auf die Bildfläche, so daß man die Untermalung erst trocknen ließ, ehe man die feineren Lichter und Schatten, die Halbtöne, aufsetzte. Die Farben wurden mit harzigen Stoffen, auch mit Feigenmilch oder Honig verrieben, für jeden einzelnen Ton fertig gemischt auf die Tafel mit feinem Pinsel aufgetragen. Jetzt aber wurden die mit Oel verriebenen Farben flüssig aufgesetzt, die Töne auf der Tafel selbst ineinander verschmolzen und dadurch eine ungleich feinere Abstufung der Töne und zugleich eine große Durchsichtigkeit des Kolorits, die Möglichkeit der Abrundung, des Ineinanderfließens der Farben,

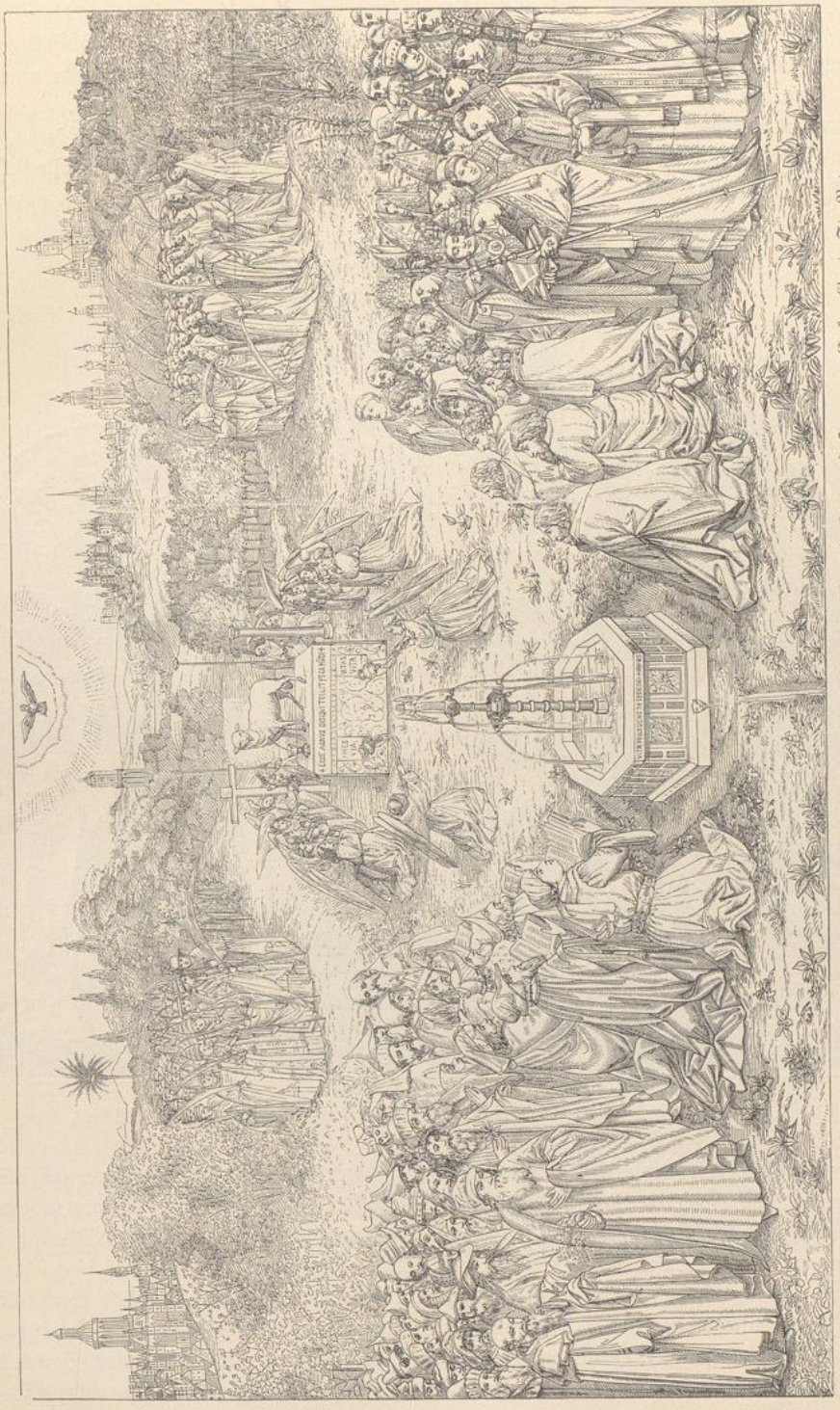

Fig. 19. Anbetung des Lammes. Untere Mitteltafel des Genter Altars. Von Hubert und Jan van Eyck. Gent, St. Bavo.

wie in der Natur, erreicht. So allein konnte man den Schein der wirklichen Dinge in der Malerei treu wiedergeben; so fand der im niederländischen Volke ruhende Trieb, sich an dem Glanze und dem Schmucke des wirklichen Lebens zu erfreuen, dieses auch in Bildern zu verherrlichen, mit der Natur selbst in der Wahrheit der Schilderung zu wetteifern, einen vollkommenen Ausdruck.

Daß zuerst Hubert van Eyck diese Malweise eingeführt, unterliegt keinem Zweifel, und ebenso ist das überlieferte Datum seiner Erfindung, 1410, von der Wahrheit gewiß nur wenig

Fig. 20. Verkündigung. Aeußere Flügelbilder (obere Reihe) des Genter Altars.

entfernt. Ueber die Lebensverhältnisse des merkwürdigen Mannes sind wir nur ganz dürftig unterrichtet. Er war in Maaseyck, nördlich von Maestricht, um das Jahr 1366, wie gewöhnlich angegeben wird, geboren und ließ sich mit seinem viel jüngeren Bruder Jan in Gent nieder, wo er mit vollständiger Sicherheit erst 1424 nachgewiesen werden kann. Er lebte hier als angesehener Maler und empfing von einem reichen Patrizier, Jodokus Vyd, den Auftrag, in dessen Familienkapelle in St. Bavo eine Tafel zu malen. Das ist der weltberühmte Genter Altar, das größte Werk der ganzen Schule. Hubert starb bald nach dem Beginne der Arbeit 1426, das Werk wurde von seinem Bruder Jan fortgesetzt und 1432 vollendet. Der

Genter Altar, dessen Bestandteile gegenwärtig an mehreren Orten (Gent, Berlin, Brüssel) zerstreut aufbewahrt werden, ist ein Flügelaltar mit doppelten Flügeln. Werden diese geöffnet, so erblickt man in der oberen Hälfte in lebensgroßen Gestalten Gott-Vater mit der Jungfrau Maria

Fig. 22. Einsiedler und Pilger. Untere Flügel des Genter Altars. Berlin, Museum.

Fig. 21. Fürsten und Ritter. Untere Flügel des Genter Altars. Berlin, Museum.

und dem Täufer, mit singenden und musizierenden Engeln (Fig. 16), und endlich das erste Elternpaar (Fig. 17 u. 18). In den Gestalten Adams und Evas sowie in den Engeln tritt die Naturbeobachtung schärfer zu Tage als in den mittleren Figuren, in welchen der Künstler vor allem die Hoheit und Würde auszudrücken strebte; doch läßt die Behandlung der Gewänder, die

Malerei der Kleinodien auch hier das sorgfältigste Naturstudium erkennen. Die untere Mitteltafel (Fig. 19) schildert die Anbetung des Lammes. Von knieenden Engeln verehrt, steht es auf einem Altar; vor ihm im Vordergrunde erhebt sich der Brunnen des Lebens, zu dessen Seiten rechts die Apostel und die Vertreter der christlichen Gemeinde, links die Propheten des alten Bundes und heidnische Dichter und Denker sich zur Andacht versammelt haben. Dem Schauplatze des Opfers strömen noch zahlreiche andere Scharen mit heiligem Eifer zu: links Gruppen stattlicher Reiter (Fig. 21), rechts Büßer, Einsiedler und Pilger (Fig. 22), unter denen der riesige Christophorus hervorragt. Bei geschlossenen Flügeln sehen wir die Verkündigung (Fig. 20) mit einem reizenden Ausblicke auf eine Genter Straße und die Porträts der Stifter, des Jodokus Vyd und seiner Gattin, von den Schutzpatronen der Kirche, dem Täufer

Fig. 23. Vom Altar des Canonicus van der Paele. Von Jan van Eyck. Brügge, Akademie.

und dem Evangelisten begleitet. Den Anteil der beiden Brüder an dem Werke scharf abzugrenzen, ist eine noch ungelöste Aufgabe. Die Komposition selbst gehört jedenfalls dem älteren Bruder an. Die Ausführung ist nicht einheitlich. So schließt z. B. die Landschaft auf dem Hauptbilde mit der Anbetung des Lammes in den Linien nicht richtig an die Landschaften der Flügelbilder an und zeigt in sich selbst außerdem zwei verschiedene Horizonte. Es würde aber gewagt sein, aus diesen Umständen im einzelnen zu bestimmen, wo Hubert die Arbeit verlassen und Jan sie wieder aufgenommen hatte. Bewundernswert ist auf dem Mittelbilde wie auf den Flügeln die klare Anordnung der Gruppen, überaus lebensvoll die Reiterschar gemalt, auch der landschaftliche Hintergrund mit seinem Sinne für die Natur und mit sichtlicher Liebe geschildert.

Der Lebenslauf Jan van Eycks liegt klarer vor. Im Jahre 1422 finden wir ihn im Gefolge Johanns von Bayern im Haag; nach dessen Tode trat er 1425 in die Dienste Philipps

des Guten von Burgund, der ihm mannigfache Huld erwies und ihn auch wiederholt auf Reisen (z. B. bei der Werbung um die Hand einer portugiesischen Prinzessin 1428 nach Lissabon) ausschickte. Seinen gewöhnlichen Wohnsitz hatte Jan van Eyck in Brügge. Doch war er auch in Lille und Cambray kürzere oder längere Zeit thätig. In Brügge starb er 1440. Der glänzenderen äußeren Stellung entsprechend erscheint das erhöhte Selbstgefühl, das sich in der häufigen Namensbezeichnung auf seinen Bildern kundgiebt. Er ist aus dem Kreise der bürgerlichen Handwerker getreten. Reichtum und Tiefe der Phantasie zeichnen seine Bilder nicht aus. Das Vortrefflichste leistet er im Porträtfache, wodurch sich auch vielleicht die Gunst, die er in höfischen Kreisen genoß, erklärt. Selbst in religiösen Schilderungen sind die Porträtfiguren der bessere

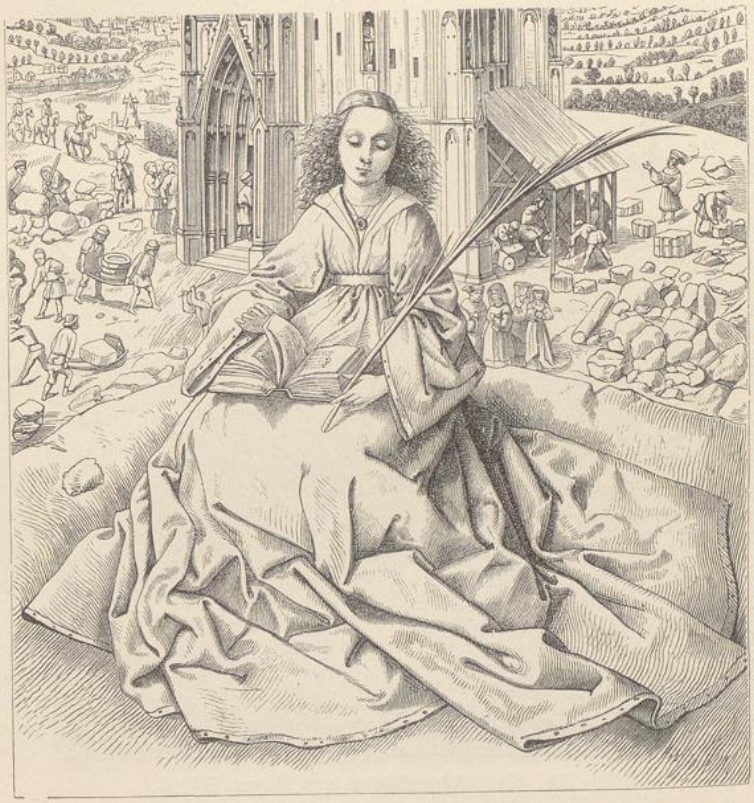

Fig. 24. Heilige Barbara, von Jan van Eyck. Antwerpen, Museum.

Teil, so z. B. in der Madonna mit den Heiligen Donatian und Georg in der Akademie zu Brügge aus dem Jahre 1436 (Fig. 23) die Figur des knieenden Stifters, Georgs van der Paele (dessen Kopf, in größerem Maßstabe gemalt, in Hamptoncourt sich befindet). Porträte von der Hand Jan van Eycks, teils beglaubigt, teils aus stilistischen Gründen ihm zugeschrieben, besitzen die Galerien in Berlin (Mann mit den Nelken), Wien, Paris (Kanzler Rollin, die Madonna verehrend), London (Tuchhändler Arnolfini und seine Braut). Das letztgenannte streift bereits an eine genremäßige Auffassung (Braut und Bräutigam stehen in einem schmucken Zimmer und reichen sich zum Bunde die Hände), und in der That werden uns von den Chronisten förmliche Genrebilder Jan van Eycks, z. B. eine Badestube, beschrieben. Zahlreich sind seine Madonnenbilder, einzelne, im kleinsten Maßstabe ausgeführt, wie die

Madonna in Dresden, in Bezug auf Feinheit der Malerei, Durchsichtigkeit des Lufttones, treffliche Perspektive wahre Juwelen der Kunst. Nur mit dem Madonnentypus kann man sich nicht immer befreunden; auch das Brüchige der Gewänder befremdet vielfach das Auge des Betrachters.

Die Eindrücke, welche man von den selbständigen Schöpfungen Jan van Eycks empfängt, bereiten, wenn man von dem großen Genter Altarwerke herkommt, eine nicht geringe Ueberraschung. Jan steht vollständig auf dem neuen Boden, er hat mit den überlieferten Traditionen gänzlich gebrochen und kennt als Ziel nur die lebendige Naturwahrheit. Existenzen, welche sich

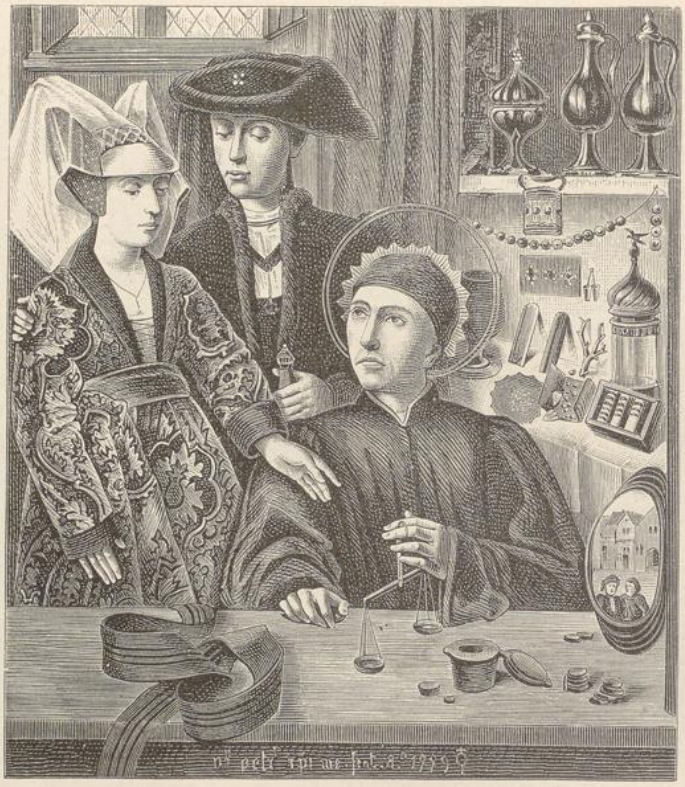

Fig. 25. Der heilige Eligius, von Petrus Cristus.
Köln, Sammlung Oppenheim.

ihrer Natur nach über die unmittelbare Wirklichkeit erheben, erscheinen ihm wenig verständlich; er kleidet sie in die gewöhnlichen Formen, fühlt sich aber dabei doch mehr beengt, als bei der Wiedergabe einfacher Bildnisse. Seine volle Kunst zeigt er, von den unerbittlich wahren Porträtköpfen abgesehen, in der Schilderung der Innenräume, der Ausblicke auf Straßenfluchten und der ganzen Gerätewelt. Welches Leben weiß er den unscheinbarsten Gegenständen durch die Farbe einzuhauchen, wie glänzen und blinken die Kronleuchter und Metallspiegel, wie anheimelnd wirken die geputzten Stuben und zierlichen Hallen, welches bunte Gewimmel herrscht in den reinlichen Straßen! Man sehe darauf hin z. B. die (unvollendete) h. Barbara im Antwerpener Museum, aus dem Jahre 1437 (Fig. 24), an. Die Heilige, mit aufgelösten Haaren und im weiten, faltigen Mantel, sitzt vor einem Turme und blättert nachdenklich in einem

Buche. Weder Anmut noch tiefere innere Empfindung kann man der Gestalt zusprechen. Aber wie fest und sicher ist sie gezeichnet, wie naturwahr sind Haare und Hände wiedergegeben! Nun aber das reiche Leben auf dem hinteren Plane. Emsig tummeln sich zahlreiche Bauleute, geschwätzig begrüßen sich die Nachbarinnen; weithin dehnt sich die, wie auch sonst häufig, mit Kirchen, einer Windmühle u. s. w. ausgestattete Landschaft aus. Eine tiefe Phantasie und Gedankenreichtum besaß Jan nicht. Man begreift sein Ansehen bei Hofleuten. Er malt, was dem Auge gefällt, den Sinn erfreut, die Geschicklichkeit des Künstlers anstaunen läßt. Die Freude an der äußeren Erscheinungswelt lebt in ihm am mächtigsten. Von einem hoch aus-

Fig. 26. Die Anbetung der Hirten, von Hugo van der Goes.
Florenz, Sta. Maria nuova.

gebildeten Farbensinne unterstützt, im Besitze einer Technik, welcher man das Mühevolle der Arbeit gar nicht anmerkt (so gut sind die breit aufgetragenen Farben emailartig verschmolzen und warm leuchtend gemacht), beseelt und verklärt Jan, wie kein Maler neben ihm und nur wenige nach ihm, die menschliche Umgebung. Die spätere Richtung der niederländischen Kunst ist bei ihm schon deutlich vorgebildet.

So lange Jan van Eyck lebte, verdunkelte sein Ruhm alle anderen Maler. Erst nach seinem Tode traten mehrere, die man früher alle als seine Schüler bezeichnete, in den Vordergrund; so Petrus Cristus in Brügge, in den Jahren 1444 bis 1472 erwähnt, dessen h. Eligius (Privatbesitz in Köln) uns in Gestalt eines in seiner Werkstätte thätigen Goldschmieds

vorgeführt wird (Fig. 25) und damit wieder die Vorliebe der altflandrischen Maler, religiöse Darstellungen mit lebensfrischen Zügen auszustatten, beweist. Ein Hauptwerk von ihm ist eine Madonna mit Heiligen im Städelschen Institut in Frankfurt a. M. Hugo van der Goes aus Gent wird gleichfalls den Schülern Jan van Eycks zugezählt. Ueber sein äußeres, wenig erfreuliches Leben — er zog sich im Alter in ein Kloster zurück und starb im Wahnsinne 1482 — besitzen wir ziemlich gute Kunde, wenig wissen wir über seinen inneren Entwickelungsgang. Ein einziges Werk von ihm ist gut beglaubigt: die im Auftrage des florentiner Kaufherrn Tommaso Portinari gemalte Altartafel, welche sich in der Sammlung des Hospitals S. Maria nuova in Florenz befindet. Das Mittelbild (Fig. 26) stellt die Anbetung der Hirten dar, auf den Flügeln ist die Familie des Stifters mit den Schutzpatronen in reich belebter Landschaft geschildert.

Nach Jan van Eyck hat kein Maler einen so weitreichenden Ruhm erworben wie Rogier van der Weyden oder, wie er auch genannt wurde, Rogier de la Pasture. In Tournay geboren und bei der dortigen Malerzunft 1426 als Lehrling eingeschrieben, befand sich Rogier bereits 1436 in fester und angesehener Stellung als Stadtmaler in Brüssel. Bei Gelegenheit des römischen Jubiläums 1450 machte er eine Reise nach Italien, wo er von dem Markgrafen von Ferrara und von dem alten Cosimo Medici Aufträge erhielt. Auch in seiner Heimat erfreute er sich der ausgebreitetsten Kundschaft. Er schmückte das Brüsseler Rathaus mit vier großen Leinwandbildern, in welchen Beispiele strenger Gerechtigkeit, ihre Ausübung durch Kaiser Trajan, der den Auszug in den Krieg unterbricht, um einer armen Witwe Recht zu sprechen, ihr Walten durch einen mittelalterlichen Fürsten (Herkenbald), welcher den verbrecherischen Neffen mit eigener Hand tötet, den Bürgern zur Mahnung vorgeführt werden. Rogiers Leinwandbilder sind zu Grunde gegangen. Ob nach ihrem Muster die häufig, auch auf Teppichen (Bern), wiederkehrenden Darstellungen der Gerechtigkeitspflege gefertigt wurden, bleibt ungewiß. Nur die Thatsache steht fest, daß sie ein beliebter Schmuck der Rathäuser wurden und dafür geradezu eine typische Geltung gewannen.

Im Gegensatze zu Jan van Eyck treffen wir bei Rogier auf keine selbständigen Porträts, obgleich er ebenfalls seinen Werken zahlreiche Bildnisse einverleibte; desto größer ist die Zahl seiner Kirchen- und Andachtsbilder. Er arbeitete für Kirchen in Löwen (Kreuzabnahme), für das Hospital in Beaune (Jüngstes Gericht), für die Kirche der neugegründeten Stadt Middelburg (Flügelaltar mit Christi Geburt, jetzt in Berlin), für die Kirche S. Aubert in Cambrai (wahrscheinlich in dem dreiteiligen Altäre in Madrid: Kreuzestod mit Sündenfall und Jüngstem Gericht, erhalten), für die Abtei Ambierle bei Rouen (die Flügel des geschnitzten Mittelschreines stellen die Donatoren mit ihren Patronen dar) u. s. w. Unter den kleinen Hausaltären ragen die beiden in Berlin bewahrten Triptycha besonders hervor, beide aus der Frühzeit des Künstlers. Das eine Altärchen des Künstlers, aus Miraflores in Spanien (1445, frühestes datiertes Werk), schildert drei Begegnungen Marias mit Christus: bei der Geburt, nach dem Tode und nach der Auferstehung; das andere stellt die Geburt Johannis, die Taufe Christi und die Enthauptung des Täufers dar. Rogiers Tod fällt in das Jahr 1464. Neben dem herkömmlichen Bilderkreise, thronenden Madonnen, von Heiligen umgeben, Dreikönigsbildern, wie z. B. jenem in München mit den Porträts des knieenden Herzogs Philipp des Guten und des den Hut abziehenden Herzogs Karl des Kühnen (Fig. 27), tauchen bei Rogier auch neue Bildmotive auf: das Jüngste Gericht, die besonders gerühmte Kreuzabnahme (Fig. 28), die Grablegung. Seine Phantasie neigt entschieden zum Dramatischen, Pathetischen; sein Formensinn, an dem Studium der Steinskulpturen, die er gern als Rahmen auf seine Gemälde überträgt, gebildet, hat einen Zug zum Harten, Derbnaturalistischen. Scharf, wie seine Körper gezeichnet sind, erscheinen sie auch beleuchtet. Bis zur feinsten Einzelheit tritt alles deutlich vor

unsere Augen; bis in die fernsten Straßen (der h. Lukas als Maler der Madonna in München) gestattet er uns einen klaren Einblick (Fig. 29). Einige Bilder, die früher unter seinem Namen gingen, sich aber durch ein eigentümliches Kolorit und eine weichere Modellierung in den Schatten auszeichnen, werden jetzt einem namenlosen Meister zugeteilt, der nach dem hervorragendsten dieser Bilder als Meister des Merode-Altars (in Brüssel) bezeichnet wird (ein Kruzifix im Museum zu Berlin). Hinter diesem Meister steht Rogier ebenso wie hinter Jan van Eyck zurück, dessen satte, warme Färbung und treffliches Helldunkel er nicht erreicht. Den Zeitgenossen jedoch erschien Rogiers Weise musterhaft. Kein flandrischer Meister übte auf sie einen

Fig. 27. Anbetung der drei Könige, von Rogier van der Weyden.
München, Pinakothek.

so großen Einfluß wie Rogier. Aus seinen Werken schöpften einzelne deutsche Maler die wichtigsten Anregungen; seiner Schule entstammten mehrere heimische Meister. Von Dirk Bouts wird es aus stilistischen Gründen vermutet, in Bezug auf Memling durch alte Nachrichten bestätigt.

Dirk Bouts stammt aus Haarlem, wo die Malerei, ähnlich wie in den flandrischen Städten Brügge und Gent, einen Hauptsitz hatte. Er kam um das Jahr 1450 nach Löwen, wo er nach reicher Wirksamkeit 1475 verstarb. Manche Züge in seinen Bildern erinnern an Rogier, wie die eckige, derbe Zeichnung, die geringe Auswahl unter den Naturmodellen, so daß auch grobe, wenig anmutende Gestalten verkörpert werden, der kräftige, naturwahre Ausdruck.

Im Kolorit weicht er aber von seinen Vorgängern merklich ab. Seine Farben sind satt und tief, dabei leuchtend, namentlich sein Rot und Grün. Darin übertrifft er Rogier. Er ist eben

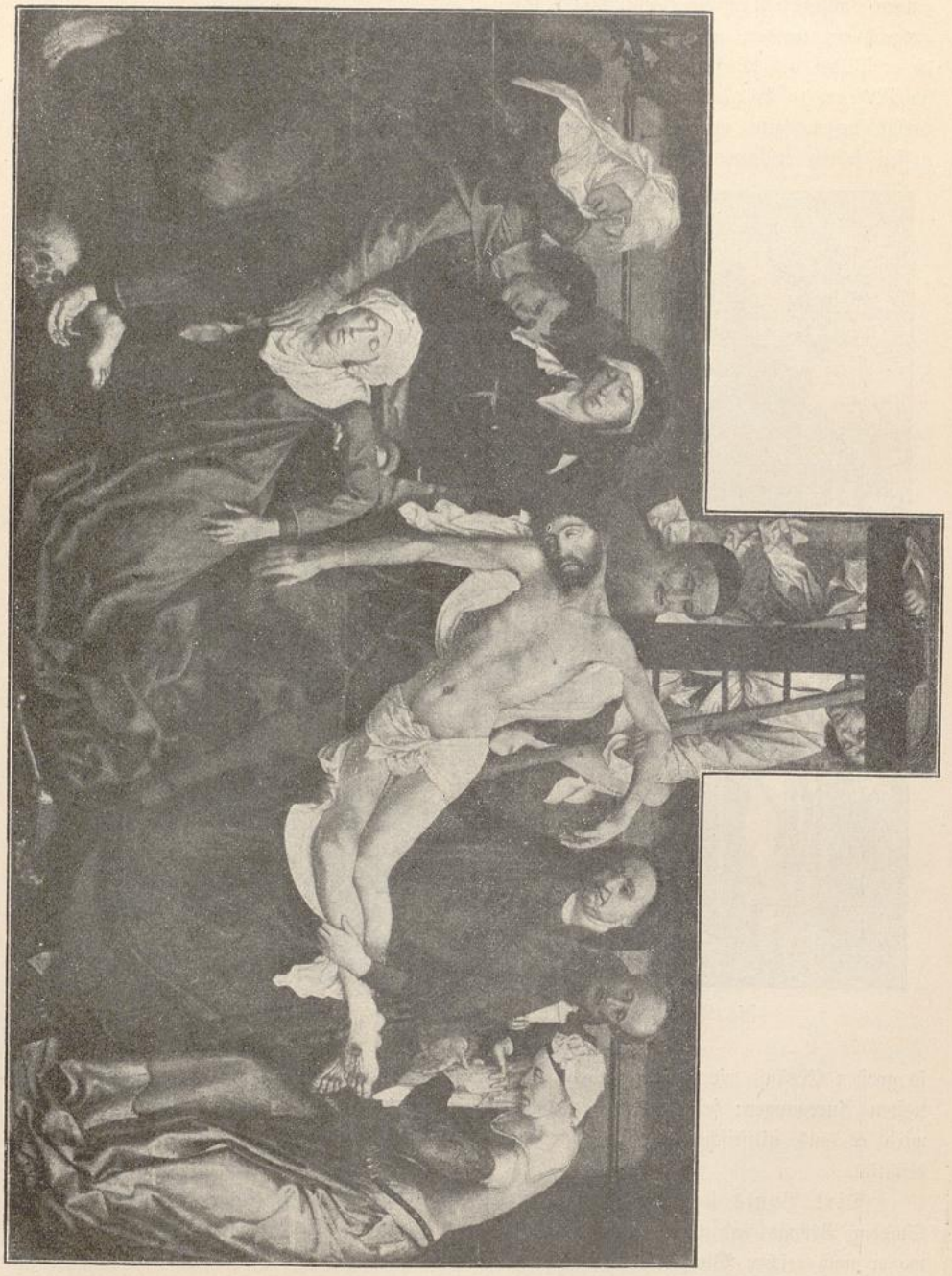

Fig. 28. Kreuzabnahme, von Rogier van der Weyden. Madrid, Prado.

Holländer. Als sein Hauptwerk gilt der große, jetzt zerstreute Altar in der Peterskirche zu Löwen aus dem Jahre 1466. Die Flügel, alttestamentliche Speisungen als Vorbilder des

Abendmahles und der Kommunion schildernd, werden in München (Melchisedek, Fig. 30, Mannalese) und in Berlin (Passah, Speisung des Elias durch einen Engel) bewahrt; das Mittelbild befindet sich an der ursprünglichen Stelle. Einem anderen Werke fehlt die äußere

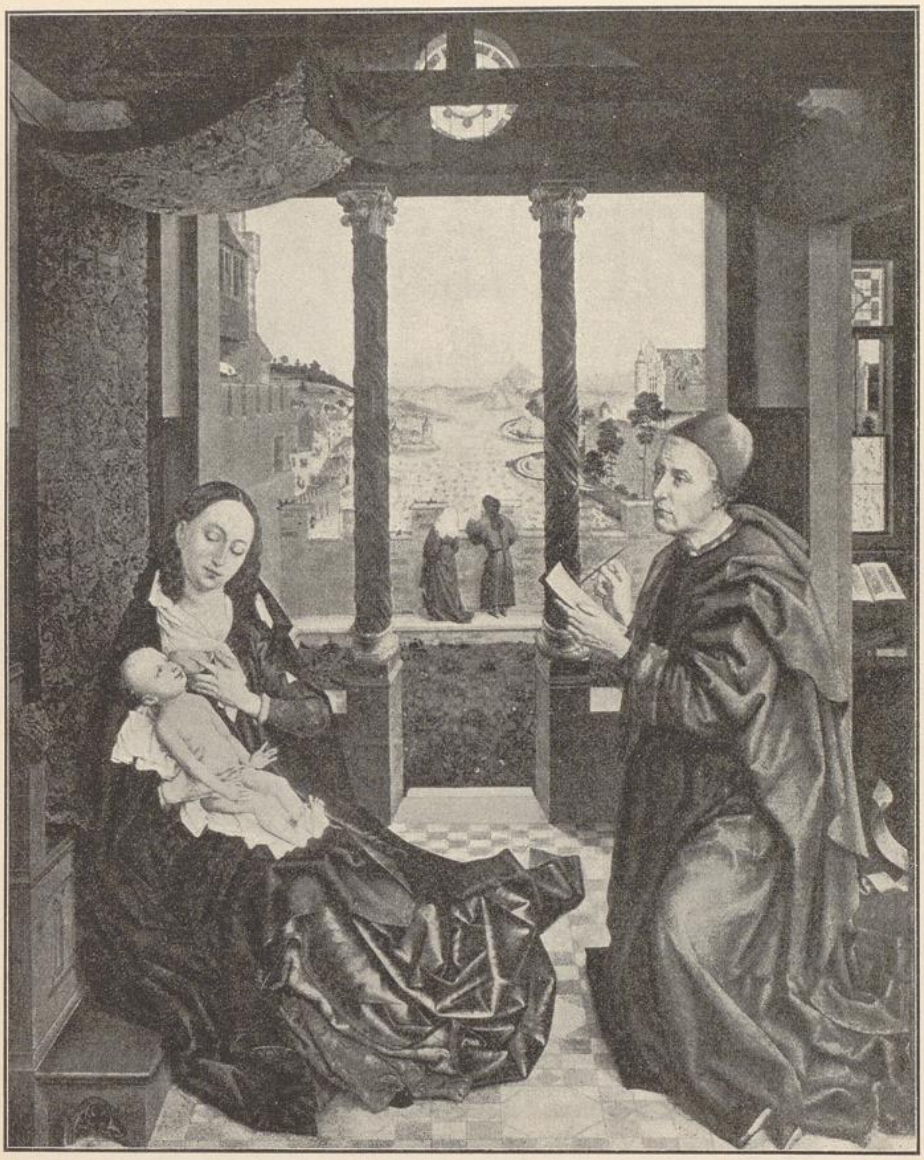

Fig. 29. Der h. Lukas, die Madonna malend, von Rogier van der Weyden. München, Pinakothek.

Beglaubigung; doch sichert ihm die stilistische Verwandtschaft das Recht, den Schöpfungen Dirks beigezählt zu werden. Das ist die Anbetung der drei Könige, mit Johannes d. T. und Christophorus als Flügelbildern, in der Münchener Pinakothek. Die Anordnung der Szene, die

Charakteristik der Gestalten unterscheidet sich nicht wesentlich von der in der Nachbarschaft, in Brüssel und Brügge, üblichen Weise, nur daß die Auffassung noch bürgerlicher uns anmutet, in den Kopftypen ein harter, weniger beweglicher Zug leicht vorwaltet. Wirft man aber einen Blick auf die blumenreiche Wiese am Bache im Flügelbilde des Täufers, auf die finstere Schlucht,

Fig. 30. Abraham und Melchisedek, von Dirk Bouts. München, Pinakothek.

welche Christophorus durchschreitet und die sich nach hinten in ein von der Morgensonne erhelltes Flußgelände öffnet, so erkennt man das liebenswürdige Naturgefühl und den hochausgebildeten Sinn für stimmungsvolle landschaftliche Schönheit, welche Dirk aus seiner holländischen Heimat mitgebracht hatte. Haarlem rühmt schon der alte Karel van Mander, der niederländische Vasari, als den Ort, wo die »beste Manier« der Landschaftsmaler geübt würde.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Aus Haarlem stammen noch zwei hervorragende Meister: Albrecht van Ouwater, von dem das Museum in Berlin das einzige nachweisbare Bild besitzt, eine von Karel van Mander erwähnte Auferweckung des Lazarus; sodann Ouwaters Schüler, der frühverstorbene Gerrit van Haarlem oder Geertchen van St. Jans, von dem das Rijksmuseum zu Amsterdam eine h. Sippe (in einer perspektivisch gut gezeichneten gotischen Kirche), das k. k. Hofmuseum in Wien

Louis Schulz delin. R. Brend'amour X.A.

Fig. 31. Johannesaltar, Mittelbild von Hans Memling. Brügge.

Teile eines größeren, durch den farbenreichen landschaftlichen Hintergrund ausgezeichneten Altarwerks, das Rudolfinum in Prag einen Flügelaltar besitzt.

Hans Memling, vielleicht deutscher Abkunft und aus Mainz gebürtig, tritt uns urkundlich erst am Schlusse der siebziger Jahre, in Brügge seßhaft, entgegen. Seine selbständige Thätigkeit dürfte ein Jahrzehnt früher beginnen. Ob die große Zahl seiner in Italien befindlichen Werke auf einen Aufenthalt des Künstlers daselbst zurückgeführt werden kann, steht dahin. Das Anfangs- und Endglied seiner Kunst bilden das berühmte Jüngste Gericht in der Marienkirche zu Danzig, bereits 1473 von einem Danziger Kaperschiffe erbeutet, und der mächtige

Flügelaltar im Dom zu Lübeck (von 1467), mit der Kreuzigung als Mittelbild, der das Datum 1491 trägt. Das Mittelbild ist jedoch nicht gut genug ausgeführt, um dem Meister zugeschrieben zu werden; selbst die Erfindung wird kaum in allen ihren Teilen als Memlings Arbeit gelten können. Vortrefflich aber sind die vier Heiligen auf den Flügeln, große, wirkungsvolle Männergestalten in kräftiger Färbung. Das Urteil über den Meister wird am wenigsten von der Wahrheit abirren, wenn es sich auf die in seiner Heimat Brügge, insbesondere im Johannishospitale daselbst bewahrten, gut beglaubigten Gemälde stützt. Eine stattliche Reihe von Werken hat er für das Hospital geschaffen: einen Flügelaltar mit der Vermählung der h. Katharina (Fig. 31) und Szenen aus dem Leben des Täufers und des Evangelisten Johannes, einen anderen Altar mit der Anbetung der drei Könige, eine Doppeltafel mit der Madonna und dem sie verehrenden Stifter Martin van Newenhoven, einem stattlichen jungen Manne, welcher in der schmucken Wohnstube vor einem Betpulte kniet, und endlich den Ursulakasten, welcher in überaus feiner Ausführung in sechs Bildern die Legende der h. Ursula (Fig. 32) erzählt. Die zusammenfassende Betrachtung lehrt Memling als einen Künstler kennen, der nur hinter Jan van Eyck zurücksteht. Ruhige Situationen gelingen ihm am besten; die Frauenköpfe zeigen auserlesenere Typen, als sie sonst in der altniederländischen Schule vorkommen; seine Färbung glänzt durch vollendete Zierlichkeit und feinen Auftrag, sein lebendiger Naturssinn läßt ihn die landschaftlichen Hintergründe reich mit bunter Staffage ausstatten.

Als Memling 1495 in Brügge starb, waren bereits drei Menschenalter seit dem Aufgange der niederländischen Malerei verstrichen. Die drei berühmtesten Namen: Jan van Eyck, Rogier und Memling, bezeichnen ebensoviele Abschnitte der Entwickelung. An den Grundlagen, welche die Brüder Eyck geschaffen hatten, wurde nicht gerüttelt; ein Beweis, wie mächtig die Einwirkung der Altmeister gewesen war. Selbst in technischer Beziehung läßt sich kaum ein wesentlicher Fortschritt nachweisen. Die Farbenharmonie erleidet einzelne Wandlungen; die Töne werden bald zäher, bald flüssiger, bald tiefer, bald heller aufgetragen, die Mitteltöne und die Uebergänge vom Lichte zum Schatten bei dem einen grauer, kühler, bei dem anderen wärmer gehalten. Im ganzen blieb aber das technische Verfahren unangetastet. Auch die Vorliebe für die täuschende Wiedergabe der äußeren Erscheinungswelt, des Hausrates erhält sich. Das Gemach, in welchem Martin van Newenhoven bei Memling betet, ist den Eyckschen Putzstuben offenbar nachgebildet. Nur in dem Darstellungskreise und in der Empfindungsweise der Künstler tauchen tiefer gehende Aenderungen auf. Die symbolischen Beziehungen, der lehrhafte Charakter, welchen die Werke der älteren Generation (der Brunnen des Lebens in Madrid, die wiederholt vorkommenden sieben Sakramente) zuweilen offenbaren, sind dem jüngeren Geschlechte schon fremd geworden. Aber auch der pathetische, leidenschaftliche, in Rogiers Werken so deutlich wahrnehmbare Ton hallt nicht lange nach. Man möchte Rogier beinahe für einen Eindringling halten, welcher den gewohnten Gang der Schule plötzlich unterbricht. In der That gehört er auch einem anderen Volksstamme an, als die Mehrzahl der Genossen Eycks. Die Wiedergabe ruhiger Zustände und stiller Empfindungen gelingt den jüngeren Meistern am besten. Natürlich malen sie auf Bestellung auch Märtyrerszenen (Dirk Bouts in Löwen und Brügge), schildern das Leiden Christi, das Jüngste Gericht; wahrhaft heimisch aber sind sie doch nur in Bildern, in welchen die Handlung nicht mächtig wogt, von den Personen keine stärkere Erregtheit verlangt wird, einfach ruhige Empfindungen, ein still behagliches Dasein zur Darstellung gelangen. Damit hängt auch die veränderte Richtung des Formensinnes zusammen. Die Formen werden weicher, schmiegsamer. Während den älteren Meistern das Gebiet weiblicher Anmut und kindlicher Lieblichkeit oder Schalkheit vollkommen verschlossen ist, und sie sich nur in der Welt gereifter, erfahrener Männer frei bewegen, bemühen sich die jüngeren Maler, auch den weiblichen

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

R. BRENDAMOUR. X.A.

Fig. 32. Die h. Ursula in Rom, von Memling. Vom Ursulaschrein in Brügge.

und kindlichen Reizen gerecht zu werden. In den Madonnen Memlings und den weiblichen Heiligen seiner Zeitgenossen ist ein entschiedener Fortschritt wahrnehmbar. Sie sind gefälliger von Antlitz, milder und mannigfacher im Ausdruck, frischer und jugendlicher in ihrem ganzen Wesen. Selbst im Kreise der Porträts macht man die gleiche Beobachtung. Die männlichen Bildnisse Jan van Eycks und seiner nächsten Umgebung zeichnen sich vor den Porträts Memlings durch eine größere Kraft aus; die Frauenbildnisse erscheinen erst bei den jüngeren Meistern mit voller Liebe und feinerem Verständnis für die weibliche Natur wiedergegeben; sie sind entschieden besser als die häufig schwächlichen Männerbilder.

Der Umstand, daß Brügge und Gent in der Kunstpflege allen anderen niederländischen Städten vorangingen, hat dazu verleitet, hier allein den lebendigen Schauplatz der niederländischen Malerei zu suchen, den Anteil der anderen Städte und Landschaften an ihrem Aufschwunge ungebührlich herabzudrücken. In Wahrheit dürfen sich auch noch Brüssel und Löwen und in Holland namentlich Haarlem einer regen künstlerischen Thätigkeit rühmen. Sie sind nicht allein äußere Mittelpunkte des Kunstlebens, sondern lenken auch die Phantasie der Maler in besondere Bahnen. Kein Zweifel, daß die Brabanter Abstammung auf Rogier van der Weyden Einfluß übte und die Vorliebe für pathetische Schilderungen begünstigte. Ebenso hängen die Holländer schon frühzeitig durch mannigfache Merkmale: eigentümliche Kopftypen (spitzes Oval), die Freude an seltsamen und bunten Kopftrachten, insbesondere aber durch den regeren Sinn für reiche landschaftliche und architektonische Hintergründe zusammen. Hätte die Bilderstürmerei nicht in den Niederlanden so arg gehaust, so würden wir gewiß eine größere Zahl selbständiger Malergruppen anführen können und nicht mehr ausschließlich von einer Schule van Eycks, welche alle niederländischen Maler umfaßt, sprechen. Richtig ist nur, daß schon im 15. Jahrhundert Künstler der nördlichen Niederlande nach Brügge, wie später nach Antwerpen, wanderten, weil sie hier, auf einem Weltmarkte, leichter Nahrung fanden.

Zu solchen Einwanderern gehört auch Gerard David aus Oudewater, welchen wir seit 1484 bis zu seinem Tode (1523) in Brügge verfolgen können. Gerard David ist kein Schüler Memlings gewesen. Er zeigt in seiner Malweise, in der Farbenharmonie, Eigentümlichkeiten, welche vielleicht auf holländische Ueberlieferungen zurückgehen. Dabei erweist er sich aber als der rechte Nachfolger Memlings, indem er gleichfalls in der Wiedergabe ruhiger Zustände, eines still friedlichen Daseins sein wahres Ideal findet und der Bildung zierlich anmutiger Frauengestalten die größte Sorgfalt widmet. Das Flügelbild eines verloren gegangenen Altars, den Stifter, Kanonikus Bernardino de Salviatis, mit drei Heiligen darstellend, in der Nationalgalerie zu London (Fig. 33), noch mehr das Gemälde im Museum zu Rouen, die Madonna im Kreise reichgeschmückter weiblicher Heiligen thronend, mit musizierenden Engeln im Hintergrunde, versinnlichen am besten Davids Richtung und Stärke. Sobald er sich an die Darstellung lebhafterer Handlungen wagt, versagt sein künstlerisches Vermögen. Die Taufe Christi in der Akademie zu Brügge giebt den Vorgang in ziemlich lahmer Weise wieder; die Flügelbilder dagegen, eine Madonna und die Stifter mit ihren Patronen, sowie die landschaftlichen Hintergründe lehren uns wieder Gerards gute Seiten kennen: die Mannigfaltigkeit zierlicher Frauentypen, welche er der Natur ablauscht, den Schmelz der Farben, die virtuose Nachbildung des Goldschmuckes und der verschiedenartigen Kleiderstoffe, die bei allem Reichtum an Einzelheiten doch in der Stimmung harmonisch behandelte Landschaft. Erscheint Gerard David in dieser Beziehung als der Vorläufer der späteren niederländischen Kunst mit ihrem so fein ausgebildeten Naturgefühle, so lassen seine und seiner Zeitgenossen Werke doch nach einer anderen Richtung eine bedenkliche Einengung des Gedankenkreises erkennen. Es ist immer nur eine Seite des Lebens, die sich in ihren Werken widerspiegelt; es ist ein glänzendes, aber thaten-

loses, eintöniges Dasein, welches sie verherrlichen. Wechselte nicht der Schauplatz der Kunstpflege, erschütterten und kräftigten nicht schwere Ereignisse den Volksgeist, so lag die Gefahr der Verflachung nahe. Vorläufig feierte die niederländische Malerei zahlreiche Triumphe und erfüllte mit ihrem Ruhme die halbe Welt.

Die neue Maltechnik, mit welcher so wunderbare Erfolge erzielt wurden, weckte die allgemeinste Aufmerksamkeit und reizte zur Nachahmung. Als Oelmaler werden die Niederländer die Lehrer und Meister aller Kunstvölker. Schon im Jahre 1445 malt in Barcelona ein einheimischer Meister Luis Dalmau eine Tafel, welche sich in der Technik und Auffassung vollständig der Weise Jan van Eycks anschließt (Fig. 34). Etwas später schuf ein Maler von

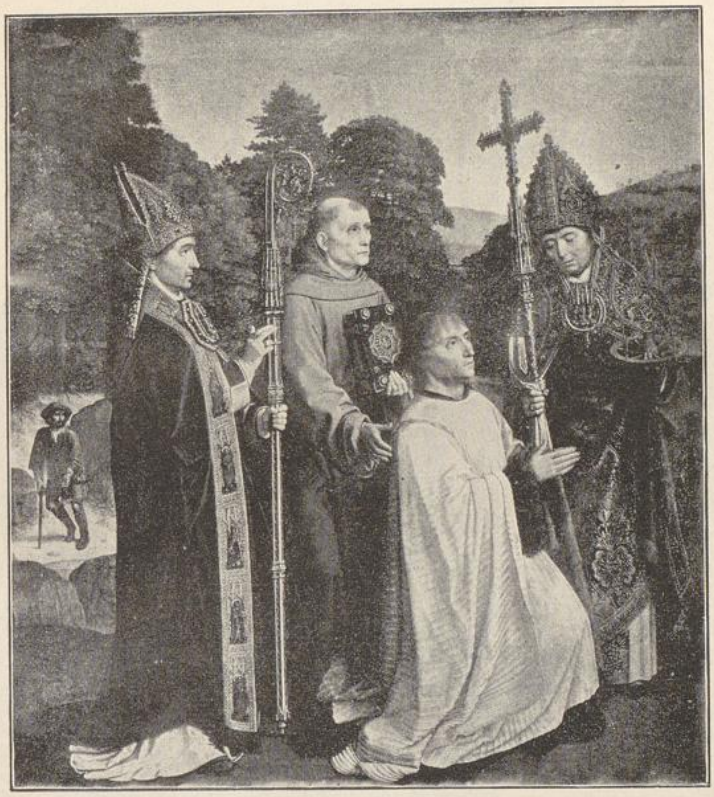

Fig. 33. Stifter mit drei Heiligen, von Gerard David. London.
(Nach der photogr. Aufnahme von Braun, Clement & Co. in Dornach.)

Avignon, Nicolas Froment, für den Schattenkönig René von Anjou den brennenden Dornbusch (Aix), ein Triptychon, welches rückhaltlos den niederländischen Einflüssen folgt. Wir können uns über diese einzelnen Ausläufer der Schule in der Fremde nicht wundern, wenn wir an die weite Verbreitung niederländischer Bilder namentlich im Süden Europas denken. Sie ergänzten durch die in ihnen niedergelegten religiösen Empfindungen vielfach die heimische Kunstweise, ergötzten außerdem durch die kräftigen Farbenreize das Auge. Frühzeitig kamen sie auf dem Wege des Handels oder als Geschenke nach Spanien und blieben bis in die Tage Philipps II. viel begehrte Schätze. Hier fanden auch Gemälde lehrhaften oder streng kirchlichen Inhaltes, wie Darstellungen des Jüngsten Gerichtes, ferner Hausaltäre, großen Beifall.

In Italien erfreuten sich die frommen Seelen vornehmlich an den kleinen, lieblichen Marienschilderungen, welche aus den Werkstätten Memlings, Gerard Davids u. a. hervorgingen, Feinschmecker der Malerei wieder an der vollendeten Wiedergabe des Kleinlebens. Wie viele niederländische Gemälde zählt nicht Marcanton Michiel, der sogenannte Anonymus des Morelli, in seinem Verzeichnis von Kunstwerken in Oberitalien (um 1521) nur allein in Venedig auf! Und auch jetzt noch sind sie in italienischen Sammlungen keine Seltenheit.

Fig. 34. Thronende Madonna, von Luis Dalmau. Barcelona, Städt. Archiv.

Auf den in Oel gemalten Tafelbildern beruht der Hauptruhm der niederländischen Künstler im 15. Jahrhundert. Doch haben sie auch in anderen Kunstzweigen sich hervorgethan. Die vielen mit Leimfarben gemalten Leinwandbilder sind freilich alle verloren gegangen; den kirchlichen Skulpturen, besonders den Holzschnitzereien, haben hier wie im nördlichen Frankreich die späteren stürmischen Zeiten arg mitgespielt. Nur wenige für fremde Landschaften, z. B. Norddeutschland, bestellte Werke haben sich erhalten. Noch bleiben aber die Teppiche und der Bilderschmuck zahlreicher Handschriften als Denkmale flandrischer Kunst übrig. Die Beziehungen zum burgundischen Hofe haben sich ohne Zweifel für Teppichwirkerei und Miniaturmalerei

besonders fruchtbringend erwiesen. Denn beide Kunstzweige wenden sich ausschließlich an vornehme Kreise und dienen deren Bedürfnis nach äußerem Glanz und Luxus. Bereits im 15. Jahrhundert wurde Brüssel ein Mittelpunkt der Teppichindustrie, deren Werke wir heute

Fig. 35. Der April. Aus dem Brevier Grimani. Venedig, Markusbibliothek.

in Bern (aus der burgundischen Beute) in Nancy, Madrid u. a. wahrnehmen. Mit dem Farbenschimmer ist der größte Reiz, welchen sie ursprünglich besaßen, verblichen. Jedenfalls liegt nicht der geringste Anhalt vor, die ihnen zu grunde liegenden Zeichnungen auf die hervorragendsten Maler zurückzuführen. Man darf es vielmehr gerade als den besten Beweis für die gewaltige Lebenskraft und für die volkstümlichen Wurzeln der niederländischen Malerei ansehen, daß einzelne ihrer Eigenschaften: die frische Natürlichkeit der Schilderung, die Farben-

freude, die liebevolle Wiedergabe der Nebendinge, die reiche Ausmalung der Hintergründe, auch in den dekorativen Künsten heimisch wurden und selbst an untergeordneten Meistern festhafteten.

Fig. 36. Vermählung Marias, von Jean Foucquet. Miniatur. Chantilly.

Von der Miniaturmalerei gilt das Gleiche. Auch hier muß mit dem Vorurteile gebrochen werden, als ob nur die Hauptmeister zur Herstellung des allerdings reizenden und farbenglänzenden Bücherschmuckes berufen und befähigt gewesen wären. Schon äußere Gründe, der selbständige Betrieb der Miniaturmalerei, die eifersüchtig bewachten Zunftgrenzen stehen der Annahme einer gewohnheitsmäßigen Mitwirkung der Tafelmaler entgegen. Der künstlerische Wert der niederländischen Miniaturen, welche ihr Stoffgebiet jetzt weit ausdehnen, den üblichen

religiösen Bildern auch Darstellungen aus der Profangeschichte beigesellen, wird dadurch nicht vermindert. Sie tragen die Spuren der Schule deutlich an sich und zeigen, daß die von den Brüdern Eyck ausgebildeten künstlerischen Anschauungen sich rasch in allen Kreisen verbreiteten; sie zeichnen sich durch dieselben Eigenschaften aus, welche wir an den Tafelbildern bewunderten; sie bringen aber keinen neuen Zug in die niederländische Kunst, bereiten keine Wendung in ihrer Natur und ihren Zielen vor. Selbst die berühmteste unter den niederländischen Bilderhandschriften, der Codex Grimani, in der Markusbibliothek von Venedig, überschreitet nicht das Durchschnittsmaß der künstlerischen Bildung. Die Handschrift, ein Brevier, befand sich 1521 im Besitze des Kardinals Grimani, nachdem sie bereits durch mehrere Hände gegangen war. Mit Miniaturen wurde sie um die Wende des Jahrhunderts, offenbar von mehreren Künstlern im Wetteifer, geschmückt. Den Anteil eines jeden (für Lievin van Lathem aus Antwerpen und Gerard Horenbout aus Gent spricht bereits eine alte Tradition) zu sondern, hält schwer, da wir keine beglaubigten und mit den Namen bezeichneten Werke niederländischer Miniaturmaler besitzen. Aus allen Bildern spricht der fröhliche Natursinn, die scharfe Beobachtung der Wirklichkeit, das Behagen an der Wiedergabe farbigen Lebens. Besonders die Kalenderbilder (Fig. 35), welche wie gewöhnlich dem Gebetbuche vorangehen, führen uns in die unmittelbare Gegenwart und schildern das Treiben der verschiedenen Volksklassen mit überraschender Wahrheit.

Mit niederländischen Malern rangen schon zur Zeit des Herzogs von Berry (s. Seite 10), französische Illuminatoren um den Preis. Auch jetzt stellen sich die letzteren ihren Nebenbuhlern würdig zur Seite. Die französischen Bilderhandschriften aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts sind um so wertvoller, als sie uns beinahe ausschließlich über die künstlerischen Zustände Frankreichs in dieser Zeit belehren. Zwar haben sich einige französische Tafelbilder erhalten, wie ein Triptychon in Moulins, die Madonna immaculata, über der Mondsichel thronend, mit der Verkündigung und den Donatoren auf den Flügeln, ferner eine Madonna, von einem jungen Ehepaare verehrt, im Louvre. Aber diese, durch eine größere Weichheit der Formen ausgezeichneten Gemälde haben keinen beglaubigten Stammbaum. Künstlernamen wieder, wie Jean Bourdichon aus Tours, Jean Perréal in Lyon, treten uns greifbar nur in Urkunden entgegen. Wir erfahren von ihrer Wirksamkeit, hören, daß sie bei den französischen Königen in Ansehen standen; sichere Werke aber von ihnen konnten bis jetzt nicht nachgewiesen werden. Der bekannteste unter den »Vorläufern der französischen Renaissance« Jean Foucquet aus Tours, welcher wie Perréal Italien besucht hatte, wird zumeist als Miniaturmaler gerühmt. Das Gebetbuch, welches er für den königlichen Schatzmeister Etienne Chevalier mit zahlreichen Bildern (Fig. 36) schmückte, jetzt, leider nicht vollständig, im Besitz des Herzogs von Aumale in Chantilly, enthüllt uns einen Künstler, welcher manche Züge, den landschaftlichen Sinn, die Freude an reichen Lebensformen, mit den Niederländern teilt, aber damit eine größere Rücksicht auf Linienschönheit und gefällige Anordnung der Szenen verbindet. Sein bestes Tafelbild, Etienne Chevalier mit dem h. Stephan, besitzt das Museum zu Berlin. Die Führerrolle in der Kunst diesseits der Alpen behaupten doch unbestritten die Niederländer. Eine emsige und glückliche Forschung wird noch die weitere Thatsache zur allgemeinen Ueberzeugung bringen, daß auch auf dem Gebiete der Skulptur die niederländischen Werke weithin als Muster galten.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

3. Die deutsche Skulptur und Malerei in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts.

Wenn die niederländische Malerei selbst in weit entlegenen Reichen zu großem Ansehen gelangte und sich hier einflußreich erwies, wie hätten nicht die benachbarten deutschen Landschaften tiefe und nachhaltige Einwirkungen von ihr erhalten sollen! In der That wird auch allgemein angenommen, daß die deutsche Malerei seit der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts in eine große Abhängigkeit von der niederländischen Kunst geriet. Nur die Feststellung des Umfanges und der Grenzen dieser Abhängigkeit ist eine noch nicht vollkommen gelöste Aufgabe der historischen Forschung. Die Anwendung des neuen Malverfahrens setzt persönlichen Unterricht durch niederländische Meister oder doch unmittelbare Anschauung niederländischer Gemälde voraus. Blieb aber, nachdem sich die Oelmalerei in Deutschland eingebürgert hatte, was ungefähr in den Jahren 1460—1470 eintrat, auch der stetige Verkehr mit den Niederlanden noch aufrecht? Haben auch dann die niederländischen Meister auf die Wahl der Typen, auf die Formengebung und Komposition entscheidenden Einfluß geübt?

Die längste Zeit galt Rogier van der Weyden als der Hauptlehrmeister deutscher Maler in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Eine gewisse Stütze fand diese Meinung darin, daß ein stattliches Werk Rogiers in einer kölnischen Kirche aufgestellt war (der jetzt in München befindliche Dreikönigsaltar, s. o. Seite 26). Diese Thatsache bezeugt seine hohe Schätzung am Rhein. Neuerdings teilt Rogier den Ruhm mit Dirk Bouts, dessen Wirksamkeit im nahen Löwen engere Beziehungen zu den Rheinlanden besser erklärt. Hingewiesen wurde ferner auf den bekannten, den Wechselverkehr erleichternden Wandertrieb der Deutschen. Nun sind freilich die Wanderungen gerade der Malergesellen im 15. Jahrhundert nur in äußerst seltenen Fällen beglaubigt. Und während wir z. B. die freundliche Aufnahme deutscher Goldschmiede selbst in den fernsten Ländern erklärlich finden, weil sie eine größere Kunstfertigkeit dahin brachten, begreifen wir nur schwer die Beweggründe eines niederländischen Meisters, deutsche Malergesellen längere Zeit in seiner Werkstätte zu beherbergen, da sie doch nur als Lernende eintraten, in der Zeichnung oder der Komposition keine besser geschulten Kräfte als Einsatz mitbrachten, welcher die mangelnden technischen Kenntnisse vergessen machte. Man wird daher gut thun, den Einfluß niederländischer Art auf die deutsche Kunst im Maße und in der Ausdehnung nicht zu hoch anzuschlagen. Er soll nicht abgeleugnet werden — dagegen spricht schon die Einfuhr niederländischer Kunstwerke, auch Holzskulpturen, nach verschiedenen deutschen Landschaften —; er darf aber nicht als allgemeine Voraussetzung für die ganze deutsche Kunst seit der Mitte des 15. Jahrhunderts gelten. Die Summe der eigentümlichen, selbständig entwickelten Züge überwiegt weithin die der entlehnten, und manche wieder erscheinen erborgt, während sie in Wahrheit nur den Ausdruck innerer Verwandtschaft bilden.

Bereits in der gotischen Periode, seit dem 14. Jahrhundert, begann sich der Natursinn kräftiger zu regen, wurde das wirkliche Leben schärfer beobachtet, ihm einzelnes mit sichtlicher Liebe abgelauscht. Die Grabdenkmäler bieten dafür reiche Bestätigung. Den Pfaden der Skulptur folgt die Malerei. Die Ornamente der illustrierten Handschriften ahmen Naturgebilde nach, die Figuren bewegen sich lebhafter, die Köpfe werden individueller gestaltet. In der Wandmalerei riefen schon die weltlichen Gegenstände der Darstellung, welche jetzt beliebt wurden, nach einer naturtreuen Wiedergabe. Die Tafelmalerei entzog sich der herrschenden Strömung nicht. Die Gemälde auf den Flügeln und im Spitzbogen des Tiefenbronner Altarschreines, Szenen aus dem Leben des h. Geschwisterkreises Magdalena, Martha und Lazarus

schildernd, sind im Jahre 1431 von Lukas Moser von Weil geschaffen worden, der vorne außen auf dem Rahmen den bekannten Klageschrei der »Kunst, der niemand mehr begehrt« verzeichnete. Dem Werke sieht man nicht die Ungunst der Zeiten an; aus ihm spricht vielmehr ein freudiges, zielbewußtes Streben. Den Betrachter überrascht die lebendige Anordnung des Gastmahles im Hause des Pharisäers, die glückliche Charakteristik Marthas als sorgsamer Wirtin; ihn fesselt der offene Sinn für die Erscheinungsformen der Natur, der freilich erst schüchterne Versuch perspektivischer Wirkungen (Fig. 37). Die deutsche Kunst stand bereits auf dem Boden der lebendigen Naturwahrheit, noch ehe sie die Einflüsse der Eyckschen Schule erfuhr; sie wurde durch diese nicht in neue Bahnen gelenkt, sondern in der eingeschlagenen Richtung bestärkt und unleugbar erfolgreich unterstützt. Was sie hinderte, der niederländischen Malerei gleich zu kommen, war zunächst die Verschiedenheit des äußeren Kunstbetriebes.

Fig. 37. Gastmahl im Hause des Pharisäers, Altarbild von Lukas Moser. Tiefenbronn.

Wir sind selten im stande, die Personen zu schildern, welche die Kunst auf dem Wege des lebensfrohen Realismus weiterführten; wir müssen uns in den meisten Fällen begnügen, die erhaltenen Gemälde nach dem Verwandtschaftsgrade zusammenzustellen und nach äußeren Kennzeichen, z. B. nach dem Besitzer eines Hauptwerkes, zu gruppieren. Die Schwierigkeit wird wesentlich dadurch herbeigeführt, daß die Mehrzahl der Meister Werkstätten unterhielten, wir aber nur selten zwischen der Werkstattarbeit und den eigenhändigen Werken scharf unterscheiden können. Technische Eigentümlichkeiten lassen sich bei den älteren deutschen Malern wohl erkennen, ebenso bestimmte Manieren in der Formenbildung: Dinge, welche leicht auf Gesellen vererbt werden können; der persönliche Hauch aber, welcher ein Werk erst zum vollen Eigentum dieses und keines anderen Künstlers macht, fehlt in den meisten Fällen. Die bloße Handwerksbildung drängt sich vor und schiebt die Individualität zurück. Gewöhnlich empfängt man den Eindruck, als wären alte Angewöhnung und neuer Erwerb nicht harmonisch verbunden.

Zwei Dinge hemmten die Blüte der deutschen Malerei: die mangelnde vornehme Kundschaft und der beschränktere geistige Umblick der Künstler. Das eine hängt mit dem anderen zusammen. Den Kreisen, für welche die Kunstwerke bestimmt waren, lagen feinere Formreize fern; sie zog vornehmlich der lehrhafte Inhalt der Darstellungen an. Umfassende Erzählungen des Jugendlebens Christi, seines Leidens, der Schicksale Marias, also Bilderchroniken wurden vom Volke, dessen litterarische Neigungen auch die künstlerischen Interessen bestimmten, verlangt und ihm auch vom Maler willig geboten. Bildercyklen wurden geschaffen, aber nicht in großen Räumen gegliedert und nach architektonischen Gesetzen komponiert. Enge aneinander rückt vielmehr bei den Altarschreinen Tafel an Tafel, nur durch schmale Rahmen getrennt; die Figuren sind gewöhnlich in kleinem Maßstabe gezeichnet, die Farben vollglänzend und kräftig gehalten, aber mehr mit Rücksicht auf die deutliche Abhebung der einzelnen Gestalten, als auf ihre harmonische Wirkung gewählt.

Der vollkommenen Durchbildung der künstlerischen Formen stellten sich mannigfache Hindernisse entgegen. Obgleich die deutsche Kunst im 15. Jahrhundert mit der niederländischen die gemeinsame Grundlage teilte, gelangte in ihr die Porträtmalerei doch viel langsamer zur Blüte. In den Niederlanden gewann das Porträt seit den Tagen Jans van Eyck eine selbständige Geltung; auch in den größeren religiösen Kompositionen bildete es den Ausgangspunkt. In Deutschland blieb bis zum Schlusse des Jahrhunderts das auf Papier oder Leinwand mit Leim- oder Wasserfarben gemalte Bildnis in Gebrauch, und wenn auch die deutschen Maler bei religiösen Schilderungen die Naturwahrheit im allgemeinen festhielten, so beobachtet man doch häufig, daß sie den einmal gewählten Naturtypus gern wiederholen, für die reiche Mannigfaltigkeit des Lebens noch nicht den freien Blick besitzen. In ähnlicher Weise überwinden sie nur schwer das Knittrige und Scharfbrüchige im Gefälte. Malerischer Sinn hatte diese Behandlung der Gewänder eingegeben, die fleißige Uebung des Holzschnittes und Kupferstiches die Vorliebe dafür gefördert. Sie wurde aber einseitig bis zum Starren und Steifen ausgebildet, verlor den natürlichen Fluß. Man darf übrigens nicht vergessen, daß die deutsche Kunst von Hause aus auf die Vertiefung des Ausdruckes und des Charakters einen großen Nachdruck legte, leicht einen phantastischen Zug annahm. Mit diesen Vorzügen gingen notwendig zunächst einzelne Schwächen Hand in Hand.

Die Entwickelung der italienischen Kunst haftet an einzelnen wenigen auserlesenen Stätten. Wer sie in großen Zügen schildert, kann unbeschadet der historischen Wahrheit über die mannigfache Kunstübung verschiedener Provinzialstädte, so verdienstlich sie an sich sein mag, flüchtig hinweggehen. Die Thätigkeit der lombardischen Künstler im Anfange des 15. Jahrhunderts, die Arbeiten der Campionesen, der Massegni z. B., haben auf das Schicksal der italienischen Kunst keinen Einfluß geübt. Unbillig und auch unfruchtbar wäre dagegen ein solches Verfahren im Bereiche der deutschen Kunst. Hier gab es keine Sammelpunkte, wo sich die Geschicke der Kunst fast ausschließlich vollzogen. Zahlreiche Landschaften stehen gleichberechtigt nebeneinander; jede erfreut sich tüchtiger, aber selten weit über die Grenzen der Heimat hinaus wirkender Kräfte. Erst am Anfange des 16. Jahrhunderts gewinnen Augsburg und Nürnberg die Stellung von Vororten der Kunstübung und treten durch landschaftliche Gewohnheiten weniger beengte, wahrhaft schöpferische Persönlichkeiten auf. Bis dahin bleibt das Bild in Geltung, welches den Entwickelungsgang der deutschen Kunst nicht als einen zum Gipfel steil aufsteigenden Weg, sondern als eine lange Reihe Hügel von nahezu gleichmäßiger Höhe darstellt. Eingehende Einzelforschung, an der es leider noch sehr gebricht, wird das Bild ergänzen und bereichern, aber nicht wesentlich ändern.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Am frühesten wurden wir, dank dem Sammeleifer der Brüder Boisserée am Anfange unseres Jahrhunderts, mit der niederrheinischen Schule bekannt, welche ihren Hauptsitz in Köln hatte. Die Urkundenbücher haben uns mehrere Malernamen bewahrt; doch ist es bis jetzt nicht gelungen, diese mit den noch erhaltenen Altarbildern in eine zwingende Verbindung zu bringen. So blieb dem Forscher nur der Ausweg übrig, die Gemälde nach dem Grade der Verwandtschaft zu gruppieren und die Meister nach einem Hauptwerke zu bezeichnen. Eine vollkommene Sicherheit darf man weder in dieser Hinsicht, noch in der Scheidung eigenhändiger Schöpfungen von Werkstattbildern erwarten.

Fig. 38. Darstellung Mariae im Tempel, vom Meister des Marienlebens. München.

Von den Resten eines Passionsaltares in der Kölner Kartause, welche aus der Sammlung Lyversberg in den Besitz des Museums zu Köln gelangten, ausgehend, hat man ehedem die Arbeiten eines Meisters der Lyversbergischen Passion zusammengestellt. Doch bergen sich unter diesem Sammelnamen mehrere Maler, von welchen der Meister des Marienlebens in München als der weitaus tüchtigste hervorgehoben werden muß. Die in München bewahrten Bilder waren ursprünglich Teile eines Marienaltars in der Kirche St. Ursula in Köln und stellen die Hauptscenen aus dem Leben Mariä, von der Begegnung Joachims und Annas unter der goldenen Pforte, ihrer Geburt, ihrem Tempelgange (Fig. 38) bis zu ihrer Himmelfahrt, dar. Nur wenige Züge erinnern an die ältere kölnische Schule; das Streben nach kräftigerer Naturwahrheit bricht überall durch, ohne jedoch einen vollständigen Sieg zu erringen. Die männlichen Gestalten sind individueller behandelt als die Frauenfiguren; aber auch bei jenen erscheinen die Köpfe mannigfaltiger gebildet, richtiger gezeichnet als die schmächtigen

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Leiber. Während der Vordergrund schon reicheren Pflanzenwuchs zeigt, tritt an Stelle der Luft noch der übliche Goldgrund, an welchem die Kölner Maler überhaupt lange festhalten. Zur lebendigen Wiedergabe bewegter Handlungen fehlt die Kraft; besser gelingt, wozu auch die Ueberlieferung antrieb, die Schilderung ruhiger oder mäßig erregter Zustände. Ungleich ernster mit dem naturwahren Ausdruck nahm es schon ein von 1460—1480 thätiger kölner Meister, welcher nach Gemälden in der Kirche des h. Severin (Heiligengestalten) den Namen des Meisters von S. Severin führt. Eine Anbetung der Könige im Museum zu Köln und drei Heiligenfiguren in der Schweriner Galerie lehren seine harte, aber in Zeichnung wie Farbe kräftige, lebendige Weise am besten kennen. Aber bereits der nächste, in weiteren Kreisen bekannte Maler, der etwas jüngere Meister des Thomasaltares (Fig. 39) im Museum zu Köln, geht wieder von der einfach wahren Naturauffassung zugunsten einer gezierten Manier ab, welche besonders in den Frauenköpfen und statuarisch behandelten Einzelgestalten (h. Bartholomäus u. a. in der Pinakothek zu München) auffällt.

Die Strömungen, welche seit der Mitte des 15. Jahrhunderts weite deutsche Volkskreise bewegten, stauten sich am Niederrhein frühzeitig. Schon am Anfange des folgenden Jahrhunderts stockt die selbständige Entwickelung der heimischen Kunst. Der niederländische Einfluß und die Abhängigkeit von den Nachbarprovinzen steigerte sich auch auf dem Gebiete der Skulptur, welche übrigens in der älteren Kölner Schule gegen die Malerei merklich zurücktritt. Gern wurden fremde Kräfte zur Schöpfung größerer Werke herangezogen. So wurde der steinerne Lettner in St. Maria auf dem Kapitol zu Köln in Lüttich gearbeitet, und auch die großen Schnitzaltäre in Calcar und Xanten, hervorragend durch die bunte Lebendigkeit der Schilderung, danken entweder holländischen oder in Holland gebildeten westfälischen Künstlern den Ursprung.

Westfalen steht überhaupt dem Niederrhein in Bezug auf Stetigkeit und Tüchtigkeit der Kunstübung ebenbürtig zur Seite. Rühmt sich Köln seines Stephan Lochner, so besitzt Westfalen in dem Liesborner Meister (um 1460), von dessen Altarwerke (Christus am Kreuze mit Heiligen und Szenen aus der Jugendgeschichte Christi) die Nationalgalerie zu London Fragmente bewahrt, einen feinfühlenden und durch Sinn für weibliche Anmut hervorragenden Maler. Folgerichtig schlugen seine Nachfolger den Weg der stärkeren Naturwahrheit ein. In Soest, Dortmund, Münster entfalteten mehrere Maler, deren Namen sich wie jene der Künstler in Calcar noch erhalten haben, eine rege Thätigkeit. Sie schufen rauhe Gestalten, der gefälligen Züge durchaus bar, welche aber trotzdem durch die ernste Teilnahme an der Handlung, durch den Ausdruck ehrlicher Gesinnung fesseln. Mit ihnen wetteiferten zahlreiche Holzschnitzer, deren Spuren, mit jenen niederländischer Bildhauer gemischt, bis nach dem deutschen Norden, insbesondere den Hansastädten, verfolgt werden können.

Ungleich tiefer als die niederrheinischen Schulen greifen die Meister allemannisch-schwäbischen Stammes in die Entwickelung der deutschen Kunst ein. Auf diesem Boden wird deren Blüte am kräftigsten vorbereitet, der Grund zu ihrem Aufschwung gelegt. Dem Elsaß gehört der einzige deutsche Maler des 15. Jahrhunderts an, welcher sich wahren Weltruhm erwarb: Martin Schongauer in Kolmar. Seine Familie stammt aus Augsburg; der Vater, Kaspar, trieb in Kolmar die Goldschmiedekunst; der Sohn, um 1450 geboren, gilt nach einer alten Ueberlieferung als Schüler Rogiers van der Weyden. So kreuzen sich in Martin Schongauers Persönlichkeit mannigfache Beziehungen, welche die reichere Bildung und die größere Beweglichkeit des Künstlers erklären helfen. Die Einflüsse Rogiers treten jedenfalls gegen die deutschen Züge in seiner Natur in die zweite Linie zurück. Wir würden Schongauers Entwickelungsgang deutlicher ver-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Fig. 39. Der Thomasaltar. Köln, Museum.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

folgen können, wenn sich ältere Denkmäler elsässischer Kunst in größerer Zahl erhalten hätten. Immerhin lassen sie, wie u. a. die Fragmente des Passionsaltars von Kaspar Isenmann († 1466) im Museum zu Kolmar (Fig. 40), das Streben nach lebendiger Vergegenwärtigung der Szenen erkennen, die unter anderem auch dadurch bewirkt wird, daß Figuren der unmittelbaren Umgebung in das Bild aufgenommen werden. Ebenso herrschte das Streben nach Vertiefung des Ausdruckes auf Kosten der Schönheit schon frühzeitig in der oberrheinischen Schule. Die scharfe Naturwahrheit war für Schongauer daher nicht das Ziel, sondern der Ausgangspunkt des künstlerischen Wirkens. Mit einem freieren Blicke begabt, mußte er vielmehr in der Mäßigung des rückhaltlosen Naturalismus, in der Betonung auch milder Empfin-

Fig. 40. Verspottung Christi, von Kaspar Isenmann. Kolmar, Museum.

dungen und anmutigen Ausdruckes seine Aufgabe suchen. Doch vollzieht Schongauer keineswegs einfach eine rückläufige Bewegung. Er will nicht den typischen Idealismus der älteren Zeit neu beleben, sondern bemüht sich, ohne die naturalistische Grundlage zu verleugnen, seinen Gestalten einen feineren, innigeren Zug einzuhauchen. An den uns erhaltenen Gemälden können wir diesen Entwickelungsgang nicht Schritt für Schritt verfolgen. Ihre Zahl ist dafür zu gering. Den größten Ruhm genießt die Madonna im Rosenhag in St. Martin zu Kolmar vom Jahre 1473 (Fig. 41). Der Name deutet schon den Schauplatz an. Die Madonna sitzt vor einer von Vögeln belebten Rosenhecke, durch welche der Goldgrund durchschimmert. In ihrem Antlitz, wie in der Haltung des Kindes, das seine Rechte um ihren Nacken legt, prägt sich bereits der offene Sinn für zartere Empfindungen aus. Doch beherrscht der Künstler nur unvollständig den Ausdruck, ebensowenig vermag er das Eckige und teilweise Harte der Formen zu überwinden. Auch mag

ihn die ungewöhnliche Größe der Gestalt gehemmt haben. Ungleich milder im Charakter und runder, weicher in den Formen tritt uns Schongauer in den Altarflügeln (Kolmarer Museum) entgegen, welche auf gemustertem Goldgrunde Mariä Verkündigung, die Anbetung des Kindes durch die knieende Madonna und den h. Antonius mit dem Donator (Fig. 42) darstellen und aus dem Präzeptorate von Isenheim stammen. Was er sonst noch an Gemälden geschaffen hatte, ging entweder wie die Werke in Breisach, über deren Vollendung er 1491 daselbst verstarb, zu grunde, oder kann nur als Werkstattarbeit, wie die Passionstafeln im Kolmarer Museum angesehen werden.

Fig. 41. Madonna im Rosenhag, von Martin Schongauer. Kolmar, St. Martin.

Die andere Seite seiner Thätigkeit, die Kupferstiche, stellen erst die künstlerische Natur Schongauers und ihre Entwickelung in helles Licht. Wie früh er in Kupfer zu stechen begann, wissen wir nicht, da keines seiner zahlreichen (115) Blätter datiert ist. Schwerlich später als 1469, aus welchem Jahre wir eine ganz in der Weise des Kupferstiches schraffierte Zeichnung (eine Feuer anmachende Frau) besitzen. In der technischen Ausführung unterscheidet sich Schongauer weniger von seinem berühmtesten Vorgänger, dem Meister E. S., als in der richtigeren Zeichnung, in der feineren Charakteristik und dem tieferen Ausdrucke. Erst Schongauer verleiht dem deutschen Kupferstiche einen wahrhaft künstlerischen Gehalt. In der Technik geht er von einer zarten Strichelung aus, versucht allmählich mit Hilfe der Strichlagen die Flächen zu runden und bringt durch Kreuzschraffierung Kraft und Ton in die Stiche. Eckig sind anfangs die Bewegungen, wenig individuell die Köpfe, die Vorgänge mehr äußerlich aufgefaßt; später gewinnen namentlich die weiblichen Gestalten (kluge und thörichte Jungfrauen, Verkündigung) an Anmut und innerlichem Leben. Ohne an dramatischer Kraft einzubüßen, erscheinen die handelnden Personen harmonischer abgemessen in den Formen, beseelter im Ausdrucke (Christus am Kreuze). Schongauers Phantasie zeigt nicht allein ein stetiges Wachstum zur künstlerischen

Reife, sondern offenbart auch eine große Fruchtbarkeit. Sein Werk umfaßt Ornamentstiche, welche, nebenbei gesagt, die größte technische Meisterschaft bekunden, und phantastische Darstellungen, wie z. B. die in Italien berühmt gewordene Versuchung des h. Antonius (Fig. 43), figurenreiche große Kompositionen, wie die Kreuztragung und die (unvollendete) Jakobschlacht, und fein ausgearbeitete Heiligenbilder (Agnes u. a.). Die zwölf Blätter, in welchen Schongauer die Passion schildert, führen am besten in die verschiedenen Seiten seines Strebens ein (Fig. 44). Die Passionsbilder haben auch thatsächlich mächtigen Einfluß auf das jüngere Geschlecht geübt.

Fig. 42. Der h. Antonius. Von Martin Schongauer. Kolmar, Museum.

Durch Schongauer hat die Stadt Kolmar einen klangvollen Namen in der deutschen Kunstgeschichte empfangen. Die weitere Entwickelung der oberrheinischen Kunst geht aber trotzdem nicht in Kolmar oder Straßburg, wo seit den achtziger Jahren eine reiche Thätigkeit im Holzschnitt beginnt, vor sich, sondern in Basel. Hier allein wogte ein vielseitigeres Leben und strömten den Künstlern die mannigfachsten, ihre Gedanken und ihren Formensinn fördernden Anregungen zu. Aehnlich erging es in Schwaben und Franken, wo gleichfalls in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts auf vielen Punkten Malerei und Skulptur eifrig betrieben wurden, schließlich aber doch nur zwei Städte die bedeutendsten Kunstkräfte in ihren Mauern sammelten: Augsburg und Nürnberg, weil sie den Künstlern einen weiteren Ausblick gestatteten, ihnen eher ein weltmännisches Wesen verliehen.

Die äußeren Verhältnisse ließen in den kleineren schwäbischen Städten die künstlerische Persönlichkeit zu keiner freien Geltung gelangen. Technisch sind die Meister ganz gut geschult; die technische Thätigkeit genügte aber nicht, um die engen Schranken zu sprengen, in welche der kleinbürgerliche Geist, die zünftigen Gewohnheiten den einzelnen Künstler einhegten. In der Malerei wie in der Skulptur erscheint die Phantasie auf Naturwahrheit gerichtet. Wo aber das Leben keinen tieferen Inhalt und keine reichen, in der Richtung auf das Harmonische ausgebildeten Formen darbot, fand der Künstler seinen Weg schon nach kurzer Strecke versperrt. Der herrschenden Richtung folgend, sieht er bei der Wahl der Gewänder davon ab, daß sie nach plastischem Muster geworfen werden und dadurch einen idealen Schein annehmen; die Trachten in seiner unmittelbaren Umgebung reichen aber nicht aus, die historischen Personen zu charakterisieren. Er muß zu dem Auswege der bunt phantastischen Kleidung greifen, die nur zu oft den Eindruck des Geborgten macht. Das Studium des Nackten ist ihm durch die

Sitte mehr oder weniger verschlossen. Die Welt, in der er sich bewegt, lehrt ihn nicht die feinere Abtönung der Empfindungen kennen; scharf und grell giebt er diese in seinen Gebilden wieder. Es fehlt ihm der Einblick in ein vornehmes Genußleben, welches ihm die Wirkung einer harmonischen glänzenden Farbe zu enthüllen vermöchte. Die künstlerische Bedeutung der

Fig. 43. Versuchung des heil. Antonius. Kupferstich von Martin Schongauer.

Gemälde und Skulpturen in den kleineren städtischen Kreisen überragt nicht wesentlich den poetischen Wert der Passions- und Weihnachtsspiele, welche auch in der Anordnung und Wahl der Szenen, ihrer Belebung durch Episoden den Künstlern als Vorbilder dienten.

Die Herstellung großer Altarschreine nahm vorzugsweise die künstlerische Kraft in Anspruch. Während Holzschnitzer den Mittelschrein mit bemalten Figuren oder Reliefs füllten,

blieb den Malern gewöhnlich der Schmuck der Flügel vorbehalten. Es haben sich sowohl in Schwaben wie in Franken noch zahlreiche Schnitzaltäre erhalten. Doch können nur wenige auf bestimmte Künstler zurückgeführt werden. So wissen wir z. B. den Schöpfer des farbenpräch-

Fig. 44. Grablegung. Kupferstich von Martin Schongauer.

tigen Marienaltars in Blaubeuren (um 1494 gearbeitet), welcher die Krönung Mariä und mehrere Heilige im Mittelschreine, die Anbetung der Hirten und der Könige (Fig. 45) in starkem Relief auf den Innenseiten der Flügel darstellt, nicht zu nennen. Aehnliches gilt von dem Altar in der Kilianskirche in Heilbronn, dem Heiligenblutaltar in Rothenburg, dem Marien-

altar in Creglingen an der Tauber. Namentlich aus den letztgenannten Werken spricht eine energisch-kräftige Auffassung der Natur; an strenge Arbeit, an ein ernstes Leben gewöhnte, echt bürgerliche Typen treten uns in den heiligen Männern entgegen, die mit innigem Gefühlsausdruck andächtig zu der emporschwebenden h. Jungfrau aufschauen (Fig. 46). Sind diese und viele andere Werke der Skulptur (Grabsteine) namenlos, so treten uns wieder auf der andern Seite in Steuerrollen und Zunftordnungen verschiedener schwäbischer und fränkischer Städte (z. B. Augsburg) zahlreiche Künstlernamen entgegen, welche wir aber in keine Beziehung zu bestimmten Werken bringen können.

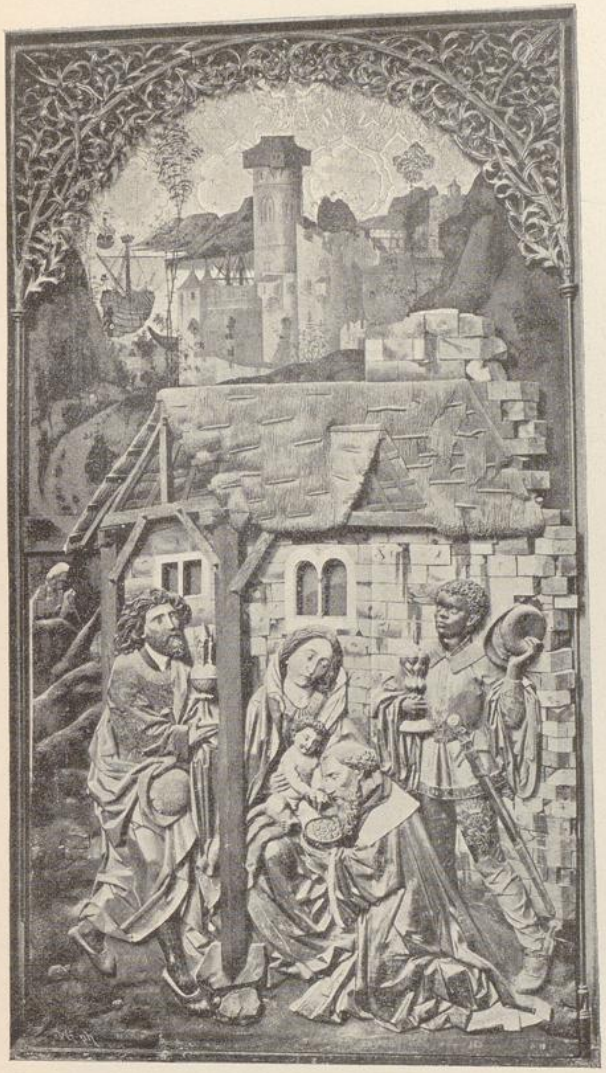

Fig. 45. Die h. drei Könige.
Holzschnitzwerk vom Marienaltar zu Blaubeuren.

Fig. 46. Gruppe aus der Anbetung Mariae.
Marienaltar zu Creglingen a. d. T.

Nur wenige Künstler haben deutliche Spuren ihres persönlichen Wirkens hinterlassen. Ein angesehener, durch weitere Reisen namentlich aber durch einen längeren Aufenthalt in Ulm vielfach angeregter Meister muß Friedrich Herlin gewesen sein, der im Jahre 1467 das Bürgerrecht in Nördlingen erhielt und daselbst 1499 starb. In der Nördlinger Georgskirche befindet sich sein ältester (1462) beglaubigter Altarschrein; die Flügelbilder, jetzt im Rathause aufbewahrt, bieten Schilderungen

aus der Jugendgeschichte Christi und sind besonders dadurch bedeutsam, daß die Darstellung im Tempel (Fig. 47) seine Abhängigkeit von Rogier van der Weyden feststellt. Im Jahre 1466 wurde Herlin nach Rothenburg berufen, um den Hochaltar in der Jakobskirche herzustellen. Ob ihm auch die Holzschnitzereien (Kruzifix mit Heiligen und Engeln) gehören, oder sein Anteil sich nur auf die im Ausdrucke eintönigen Flügelbilder beschränkt, bleibt unentschieden. Sein bestes, durch Unterschrift und Datum (1488) beglaubigtes Werk bleibt ein Triptychon, früher in der Georgskirche, jetzt im Rathause zu Nördlingen, auf dessen Mittelbilde die Heiligen Lukas und Margarete die Familie des Malers der Madonna vorführen.

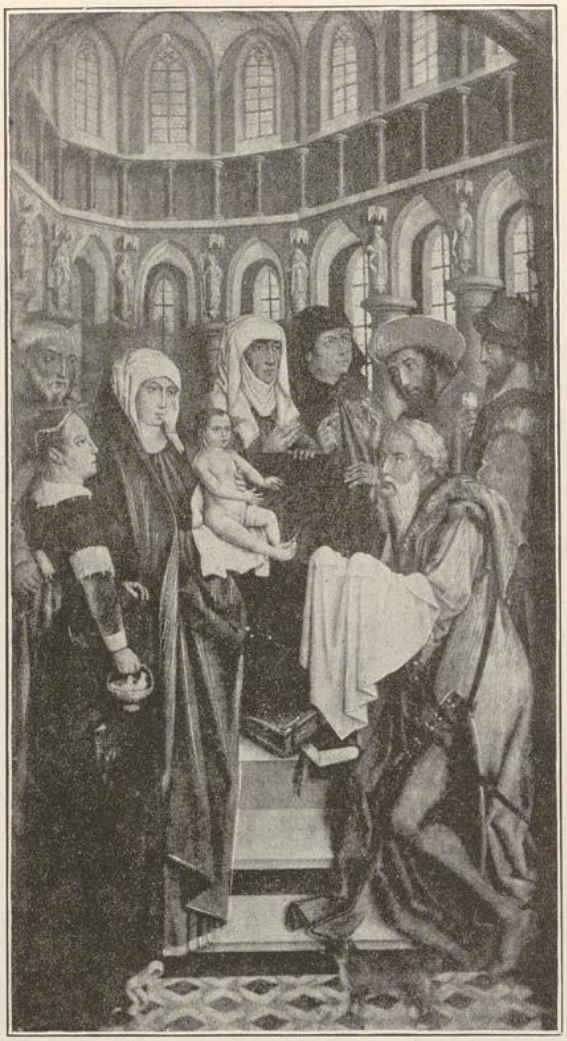

Fig. 47. Darstellung im Tempel, von Friedrich Herlin. Nördlingen, Georgskirche.

Gleichzeitig mit Herlin lebte in Ulm Hans Schühlein (seit 1469 genannt, † 1505), dessen Hauptwerk wir in dem Hochaltar in Tiefenbronn, mit Szenen aus der Jugendgeschichte und der Passion Christi auf den Flügeln, besitzen (Fig. 48). In dem seltsamen Werke finden sich Anklänge an die ältere Augsburger und Nürnberger Schule. Kunstcharakter und Herkommen Schühleins ist nach der bisherigen Kenntnis nicht fest zu umschreiben.

Als die glänzendsten Vertreter der Ulmer Kunst gelten Schühleins Tochtermann, der Maler Bartholomaeus Zeitblom (um 1450 geboren und von 1484 bis 1518 urkundlich als Bürger von Ulm erwähnt) und der Bildschnitzer Jörg Sürlin d. ä. († 1491). Die schwäbischen Sammlungen (Stuttgart, Sigmaringen, Donaueschingen) bewahren zahlreiche Gemälde Zeitbloms, so daß, wenn auch nicht seine Entwickelung, doch sein künstlerisches Wesen klar zu Tage liegt, und auch über das Ziel, welches die schwäbische Schule verfolgte, Licht gewonnen wird. Kein Zweifel, daß sich hier unter günstigen Verhältnissen tüchtige Koloristen herangebildet hätten. Zeitblom ist kein eigentlicher Koloriſt, aber deutlich merkt man die auf eine tiefe, harmonische Färbung gerichtete Absicht, welcher zuliebe er die Komposition in einfachen Formen hält. Auserlesene Einzelgestalten, ruhige Situationen bilden die Hauptaufgaben seiner Kunst. Seine männlichen Kopftypen mit den

stark vorstehenden Nasen lassen auf eine geringe Auswahl von Modellen schließen. Als Hauptwerke Zeitbloms verdienen der große Altar von Eschach (zum größten Teile in der Galerie zu Stuttgart), jener aus der Heerberger Kirche in der Altertumssammlung in Stuttgart mit Szenen

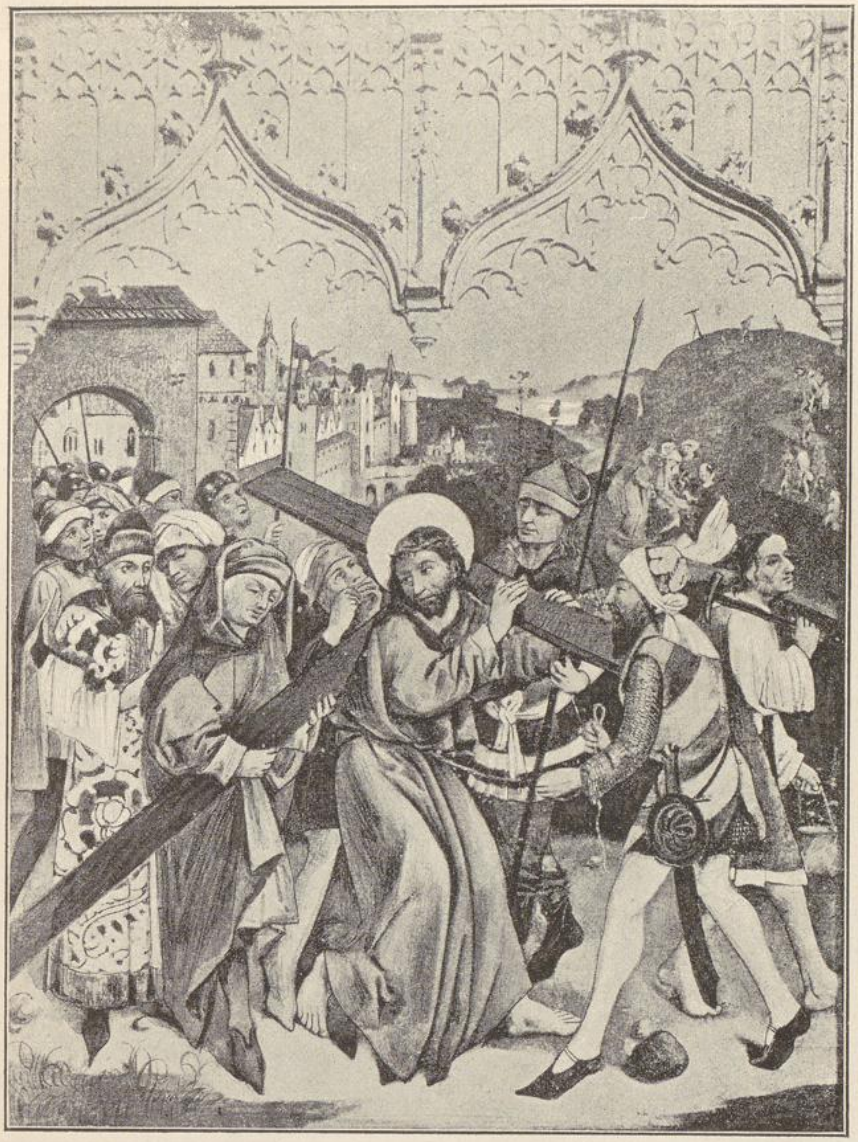

Fig. 48. Die Kreuztragung Christi, von Hans Schühlein. Tiefenbronn.

aus dem Jugendleben Christi, der Mickhauser Altar in der Galerie zu Budapest (Fig. 49), die Valentiniansbilder in Augsburg, die Wunder, die Verantwortung und das Märtyrertum des Heiligen schildernd, besondere Erwähnung.

Neben Zeitblom tritt der vielgefeierte Jörg Sürlin doch in die zweite Linie zurück. Am Dreisitze und an dem Chorgestühl im Dome zu Ulm überwiegen die dekorativen Teile die

Figurenbilder nicht nur an Umfang, sondern auch an Schönheit. Die vielen Halbfiguren, berühmte Männer und Frauen des Altertums, der jüdischen und christlichen Welt darstellend, fesseln durch die Mannigfaltigkeit der natürlichen Kopftypen, nehmen aber keine selbständige Bedeutung für sich in Anspruch. Ebenso sind die drei (ursprünglich bemalten) Ritterfiguren am steinernen Fischkasten am Rathause nur Zierwerke, in welchen die freie, leicht bewegte Haltung den großen Fortschritt in der plastischen Kunst kundgiebt.

Fig. 49. Papst Gregor, St. Johannes, St. Augustinus, von B. Zeitblom. (Mickhauser Altar). Budapest, Galerie.

Mit Schwaben teilte die benachbarte bayrische Landschaft in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts die große Rührigkeit des künstlerischen Lebens, wie die noch zahlreich vorhandenen, wenn auch leider nur selten kritisch gesichteten Werke und die erhaltenen Künstlernamen (u. a. der Miniaturmaler Perchtold Furtmeyr in Regensburg, 1476—1501 thätig), beweisen. Bis in das Salzburgische hinein, wo der nach den vier in der Kirche zu Großgmain bei Reichenhall benannte Meister (Fig. 50) thätig gewesen zu sein scheint, lassen sich die Ausläufer der schwäbischen Schule verfolgen. Grundunterschiede zwischen der schwäbischen und fränkischen Kunstweise darf man natürlich nicht erwarten. Die gleichartige Auffassung des Lebens und seiner Formen dringt überall durch. Immerhin übte die besondere Stammesart Einfluß auf die Maßverhältnisse — die Gestalten sind in Bayern gedrungener, breitschulteriger —, auf die Kopftypen, auf den Ausdruck und die Bewegungen. Diese erscheinen hier häufig eckiger, dagegen der Sinn für heitere Frauenschönheit, wie auch für helle, glänzende Färbung geweckter. Einen

gewissen Einfluß auf die Kunstübung hatte auch das in Bayern heimische Material. Die nahen Steinbrüche lieferten Marmor und (Solenhofer) Kalkstein und brachten die eigentliche Bildhauerei in Aufschwung. Von der trefflichen Behandlung des roten Marmors liefert die Grabplatte Kaiser Ludwigs des Bayern in der Münchener Frauenkirche, deren Oberteil den thronenden Kaiser

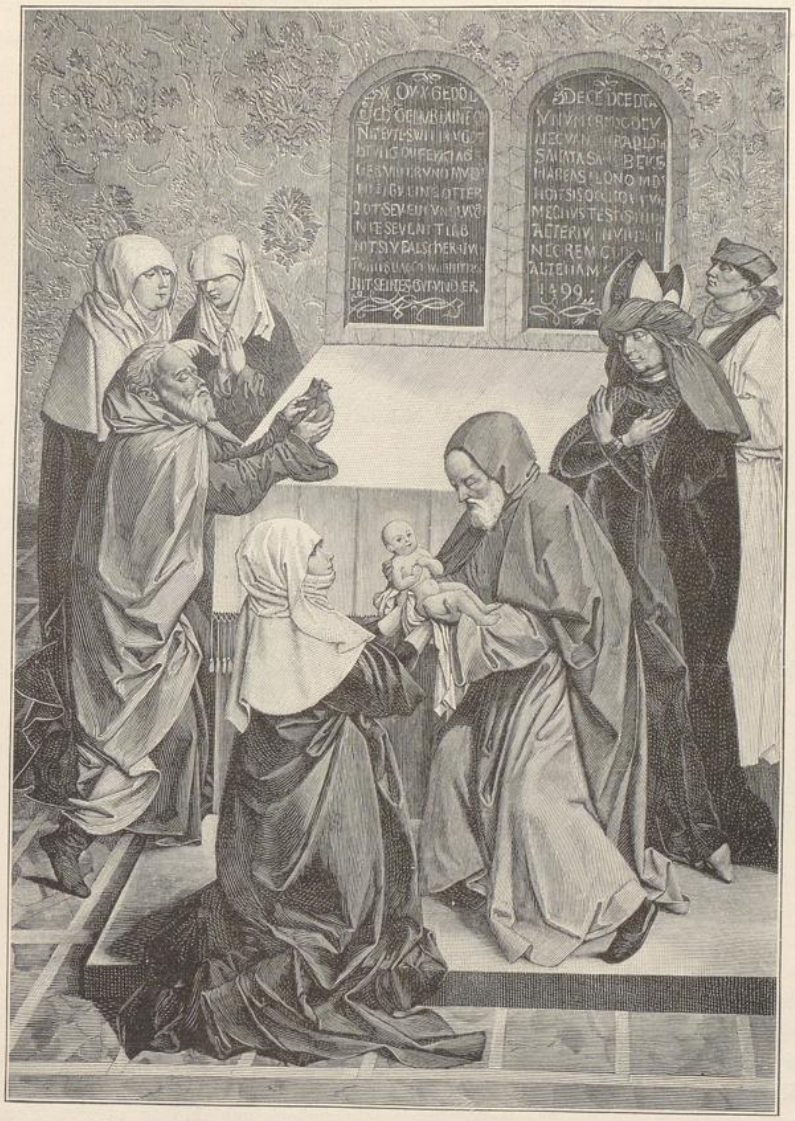

Fig. 50. Die Darstellung im Tempel. Großgmain, Pfarrkirche.

mit zwei Engeln darstellt (Fig. 51), ein gutes Zeugnis. Doch wurde darüber die Holzschnitzerei nicht vernachlässigt. In den Statuen Christi, der Madonna (Fig. 52) und der Apostel, 1496 für die Kirche in Blutenburg bei München gearbeitet, schuf ein bayrischer Künstler Werke, welche in Bezug auf die Richtigkeit der Verhältnisse und auf lebendigen Ausdruck mit den schwäbischen und fränkischen Schöpfungen erfolgreich wetteifern.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Einen so klangvollen Namen freilich, wie ihn Michael Pacher in Tirol besitzt, lernen wir unter den Holzschnitzern Bayerns nicht kennen. Michael Pacher, in Bruneck im Pustertale zu Hause, hat seine Thätigkeit (1467—1498) weit über die Grenze seiner Heimat ausgedehnt, und wie es scheint, als Maler und Schnitzer eine herrschende Stellung eingenommen. In seinen beiden Hauptwerken, dem Altare in Gries und jenem in St. Wolfgang schilderte er die gleiche Szene: die Krönung der Jungfrau. Namentlich in dem letzteren überrascht die anmutige Bewegung der knieenden Madonna, die würdige Haltung Gottvaters, die zierliche Bildung der beiden Heiligen, Georg und Florian (Fig. 53), zuseiten des Mittelschreines, noch

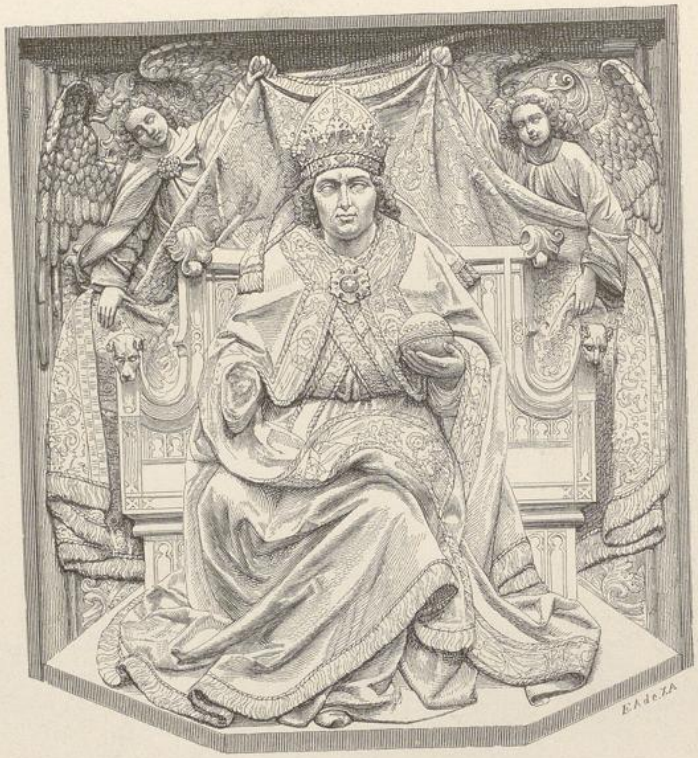

Fig. 51. Von der Grabplatte Kaiser Ludwigs von Bayern.
München, Frauenkirche.

mehr gehoben durch die reiche malerische Behandlung der Gewänder. In jugendlichen Gestalten und Madonnenbildern (Fig. 54) haben Pacher und seine Schule ihre starke Seite entfaltet.

Es kann nicht Wunder nehmen, daß gerade ein Sohn der Alpen als Bildschnitzer so großen Ruhm errang. In den Alpen und ähnlich in den Küstenländern von Holstein bis zu den baltischen Landschaften hat sich die Holzskulptur jahrhundertelang, bis zu unseren Tagen herab, als Volkskunst erhalten. Fischer, Hirten, außer ihnen auch die Bergleute in den Ostländern haben ihre Wintermuße mit Vorliebe auf die Handfertigkeit im Schnitzen verwandt. Auch der in diesen Landschaften herrschende Holzbau trug zur Förderung der Schnitzkunst wesentlich bei. Aber gerade diese Volkstümlichkeit wurde auch wieder eine Schranke in der Entwickelung der Holzskulptur. Die Volksphantasie hält zähe am Ueberlieferten fest und liebt nicht raschen Wechsel; naturgemäß offenbart auch die von ihr befruchtete Holzschnitzerei einen konservativen Charakter.

So erklärt sich die Thatsache, daß sich in dieser Kunstgattung, so eifrig sie auch geübt wird und so wichtig sie für das Verständnis des deutschen Volksgeistes erscheint, der Fortschritt in der Formengebung nicht rasch vollzieht, in einer historischen Schilderung die Holzschnitzerei gegen die Steinskulptur und insbesondere gegen die vornehmere Erzkunst zurücktreten muß. Es fehlt im 16. Jahrhundert nicht an hervorragenden Schnitzaltären. Mit Recht sind z. B. der reichbemalte Altar in Altbreisach vom Jahre 1526 mit der Krönung Mariä, oder der Passionsaltar in Kirrlach bei Heidelberg berühmt. Beinahe aus jeder deutschen Landschaft können

Fig. 52. Madonna zu Blutenburg. München, Nationalmuseum.

Fig. 53. Der heil. Florian, von Michael Pacher. St. Wolfgang, Hochaltar.

Fig. 54. Von einem Altar aus Bozen. München, Nationalmuseum.

stattliche Denkmale der Holzschnitzerei noch aus dieser Zeit nachgewiesen werden. Auch angesehene Künstlernamen tauchen auf. Neben Pacher zählt Hans Brüggemann, welcher in den Jahren 1515—1521 den großen (unbemalten) Passionsaltar in der Kirche zu Bordesholm (jetzt im Dome zu Schleswig) schuf, zu den bekanntesten Meistern des Faches. Obschon er, wie einzelne Szenen, z. B. die Höllenfahrt Christi (Fig. 55), darthun, offenbar Dürers Holzschnitte kannte, so bleibt er doch in der Wahl der Formen, in der geringen Fähigkeit, die Charaktere feiner abzutönen, wesentlich noch auf dem Standpunkt des 15. Jahrhunderts stehen. Das technische Geschick überwiegt in Brüggemann entschieden die künstlerische Begabung.

Das Bild, welches die deutsche Kunst am Schlusse des Jahrhunderts bietet, ist durchaus erfreulicher Natur. Ein reger Kunstbetrieb herrscht in allen Gauen; die Kunstfreude erscheint wesentlich in den kleinbürgerlichen Kreisen, in den zahlreichen Reichsstädten tief wurzelnd und wird warmherzig gepflegt. Ragen aus der Masse der Künstler auch nicht so viele persönlich bedeutende Meister empor, wie in den Niederlanden, so bleibt doch das Durchschnittsmaß technischer Tüchtigkeit nicht allzuweit hinter jenem in Flandern und Holland zurück. Es lag an äußeren Gründen, daß die bis jetzt betrachteten Pflegestätten der Kunstübung sich nicht über eine örtliche Wirksamkeit erhoben und an die Spitze der allgemeinen nationalen Kunstentwickelung traten.

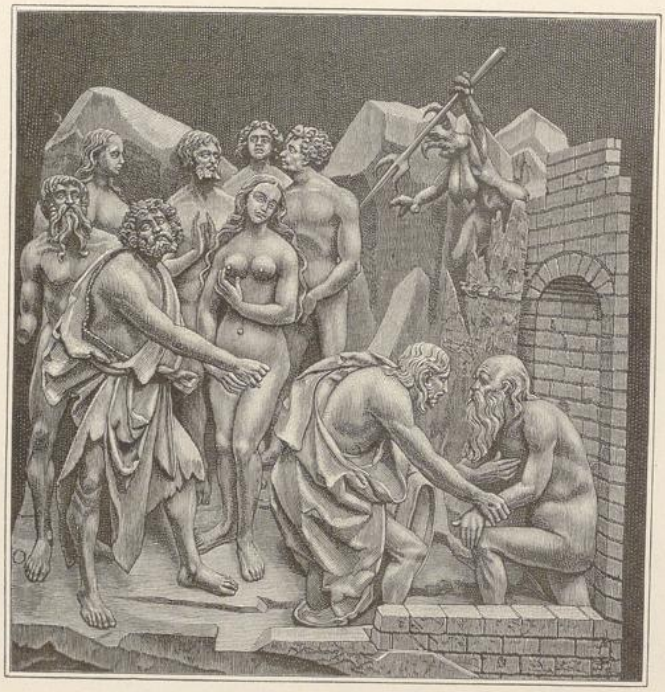

Fig. 55. Höllenfahrt Christi, Relief von Hans Brüggemann am Hochaltar im Dom zu Schleswig.

Der Volksglaube hat längst Nürnberg als den Vorort altdeutscher Kunstübung gepriesen. Die wissenschaftliche Forschung weist nun wohl neben Nürnberg noch eine Reihe von Pflegestätten der Kunst nach, läßt aber im wesentlichen den Ruhm Nürnbergs unversehrt. Man darf in Wahrheit von einer Geschichte der Nürnberger Kunst sprechen, die mit Michael Wohlgemuths und Adam Krafft's Wirken anhebt und mit der Schule Dürers und der Gußhütte der Familie Vischer schließt. Nürnberg ist verhältnismäßig eine junge Stadt, führt seine Geschichte keineswegs wie die rheinischen und Donaustädte bis in die tieferen Jahrhunderte des Mittelalters, geschweige denn bis in die römische Vorzeit zurück. Es erscheint aus diesem Grunde mit einer geringeren Summe von Traditionen belastet, vermag sich den neuen Strömungen rückhaltslos hinzugeben. In der That hat der deutsche Humanismus in Nürnberg frühzeitig eine Heimat gefunden, wie sich auch hier das Bürgertum, frei von kirchlicher Einsprache und Vorherrschaft, reich und selbständig entwickelte.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

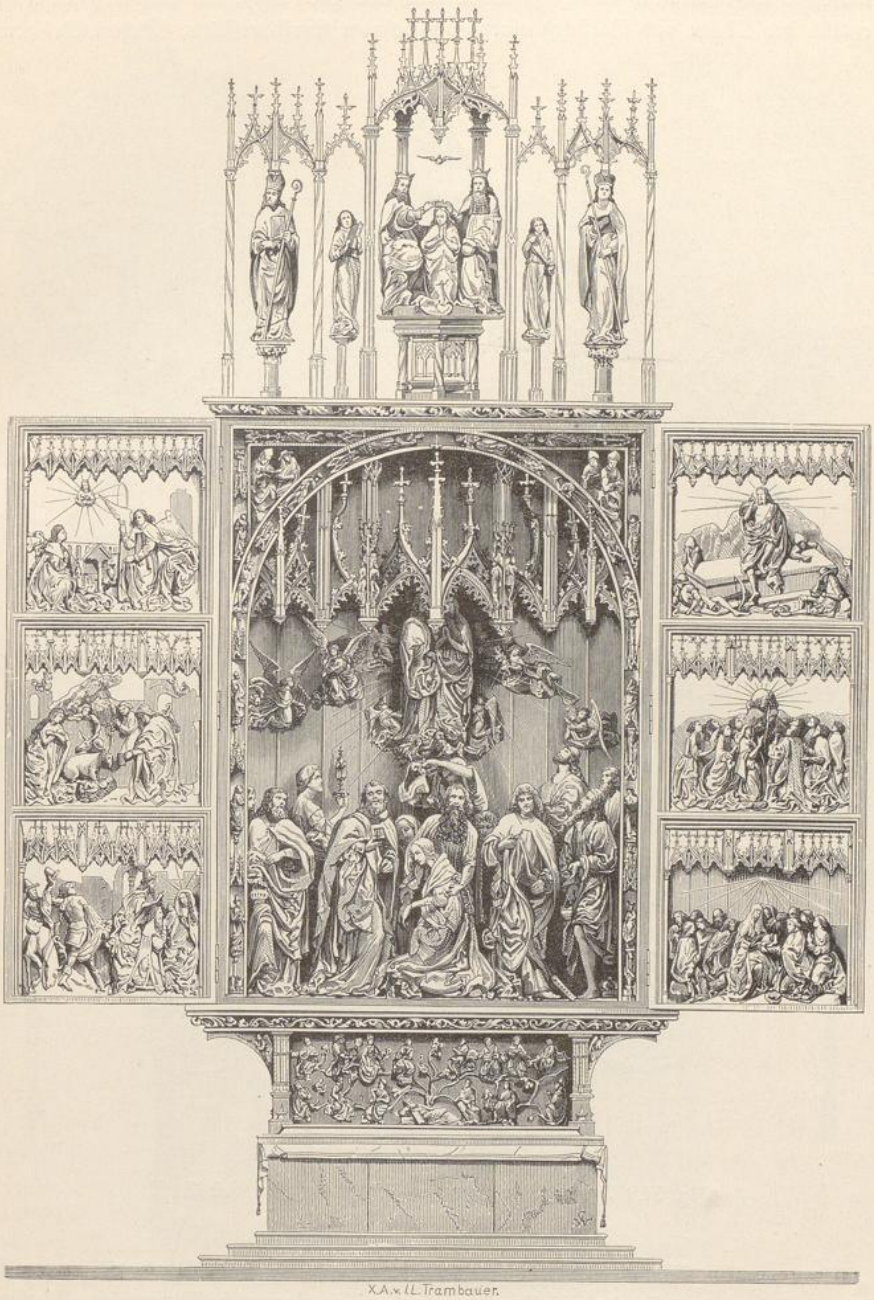

Fig. 56. Hochaltar in der Frauenkirche zu Krakau, von Veit Stoß.

Drei Meister standen am Schlusse des 15. Jahrhunderts an der Spitze der Nürnberger Künstlerschar: der namentlich als Holzschnitzer berühmte Veit Stoß, der Steinmetz Adam Krafft und endlich der Maler und Vorstand einer ausgedehnten Kunstwerkstätte, Michael Wohlgemuth.

Fig. 57. Der englische Gruß im Rosenkranz, von Veit Stoß.
Nürnberg, German. Museum.

Etwa um die Mitte des Jahrhunderts geboren, verließ Veit Stoß als junger Mann (1477) die Heimat und siedelte nach Krakau über, wo er eine reiche Wirksamkeit (Marienaltar in der Frauenkirche (Fig. 56), Grabmal K. Kasimirs im Dome) entfaltete und offenbar auch Familienbeziehungen anknüpfte. Seine Nachkommen sind in Krakau und in Siebenbürgen nachgewiesen. Nach zwanzigjähriger Abwesenheit kehrte er 1496 nach Nürnberg zurück, und seit

dieser Zeit erst tritt er als lebendiges Glied des heimischen Künstlerkreises für uns auf. Als sein Hauptwerk gilt außer dem Rosenkranze, einer Reliefstafel mit kleinen Heiligenfiguren und

Fig. 58. Medaillons aus dem Rosenkranz von Veit Stoß.

biblischen Szenen im Rahmen eines Rosenkranzes, früher in der Frauenkirche, jetzt im Germanischen Museum, der englische Gruß (Fig. 57), in lebensgroßen Figuren in Holz geschnitzt und von einem gleichfalls geschnitzten, riesigen Rosenkranze umgeben, welchem sieben Medaillons,

Fig. 59. Relief von Adam Krafft am Waghause zu Nürnberg.

die Freuden Mariä in Reliefbildern (Fig. 58) darstellend, eingeflochten sind. Das Ganze hängt, an einer Kette schwebend, von dem Chorgewölbe der Lorenzkirche herab. Vielleicht noch bedeutender als in den Madonnenschilderungen tritt uns Veit Stoß in den Kreuzigungsgruppen

entgegen, welche sich in Nürnberger Kirchen (St. Sebald, St. Jakob) erhalten haben. Zur trefflich durchgebildeten Zeichnung gesellt sich ein tieferer seelischer Ausdruck, als er sonst in solchen Gruppen wahrgenommen wird. Der unruhige, in mannigfache Händel und Prozesse verwickelte Mann — »heylos und geschreyig« schalten ihn die Zeitgenossen — starb, angeblich 95 Jahre alt, erblindet 1533.

Auf das Leben des anderen Hauptmeisters der Nürnberger Skulptur, Adam Krafft, fällt gleichfalls erst, nachdem er schon dem Greisenalter sich näherte, ein helleres Licht. Man setzt seine Geburt um die Mitte des 15. Jahrhunderts an. Aber das früheste datierte Werk stammt erst aus dem Jahre 1497. Das ist das frisch und lebendig komponierte Relief des städtischen Wagemeisters, mit seinem Knechte und einem Kaufmann über dem Eingange des Waghauses (Fig. 59). Viel früher hat er überhaupt keine reiche selbständige Thätigkeit in Nürnberg entfaltet. In den zwei letzten Jahrzehnten seines Lebens (Adam Krafft starb 1507, angeblich im Spitale zu

Fig. 60. Die Kreuztragung, von Adam Krafft.
Nürnberg, erste Station vor dem Thiergärtner Thor.

Schwabach) schuf er alle die großen Steinwerke, welche den dauernden Ruhm seines Namens sichern. So zunächst das Schreyersche Grabmal, drei Reliefstafeln, außen zwischen zwei Strebepfeilern an der Sebalduskirche über der Gruft der Familien Schreyer und Landauer angebracht. Sie schildern in ununterbrochener Folge die Kreuztragung, Grablegung und Auferstehung Christi. Die vollständige Bemalung der Reliefs, verbunden mit dem reichen landschaftlichen Hintergrunde, erhöht den malerischen Eindruck, den die ohne alle Gliederung fortlaufende Komposition der drei Passionsszenen hervorruft. Im Auftrage des Martin Ketzel, welcher zwei Pilgerfahrten nach Jerusalem unternommen hatte, führte er vor dem Thiergärtnerthore mit seinen Gesellen in Sandstein die sieben Stationen oder Fälle Christi auf seinem Wege nach Golgatha aus, dabei die wirklichen, von Ketzel gemessenen Entfernungen zwischen den einzelnen »Fällen« festhaltend. Diese Hochreliefs zeigen freilich mitunter derbe naturalistische Züge, erfreuen aber durch die Ehrlichkeit der Empfindung und die klare Anordnung der Gruppen. Gleich auf dem ersten Stationsbilde (Fig. 60), welches die Begegnung des hart geschlagenen, mit dem Kreuze beladenen Christus mit seiner Mutter darstellt, ist der Kontrast der zusammenbrechenden Mutter

mit den rohen Schergen wirkungsvoll wiedergegeben; ebenso auf dem siebenten Bilde, der Kreuzabnahme, der Schmerz der Madonna (Fig. 61) in ergreifender Weise geschildert. Ansehnlich, nicht allein durch die Größe (14 überlebensgroße Figuren), sondern auch durch die gute Zeichnung und sorgfältige Modellierung des Körpers Christi, erscheint die Grablegung in der Holzschuherschen Kapelle auf dem Johanniskirchhofe (erst nach dem Tode des Meisters vollendet). Die größte Bewunderung aber erregte schon bei den Zeitgenossen das Sakramentshäuschen in der Lorenzkirche (Fig. 62), eine Stiftung des Hans Imhof, an welchem Adam Krafft in den Jahren 1493—1500 arbeitete. Die bis an die Wölbung reichende Pyramide ist mit zahlreichen Reliefs aus der Passionsgeschichte und mit zierlichen Statuetten geschmückt. Die architektonische Dekoration zeigt die manierierten Formen des spätgotischen Stiles, an welchen offenbar der Bildhauer großes Behagen fand, und deren spielendes Wesen (z. B. spiralförmig gewundene Fialen) er mit großer technischer Geschicklichkeit in dem spröden Stein-

Fig. 61. Von der siebenten Station Adam Kraffts. Nürnberg.

stoffe wiedergab. Ist auch der Gesamteindruck des Werkes wegen der verwirrenden Menge der Zierraten nicht erfreulich, so beweisen doch manche Einzelheiten die tüchtige plastische Kunst des Meisters, wie die drei knieenden Figuren (nach gewöhnlicher Annahme Adam Krafft selbst, Fig. 63, mit seinen Gesellen), welche die Pyramide auf ihren Rücken tragen. Sie lehren uns die frühzeitige Ausbildung eines sicheren Blickes für das Porträt kennen, der auch sonst in den plastischen Denkmälern jener Zeit sich offenbart. Die Grabmonumente z. B. werden bis in das 16. Jahrhundert mit gotischem Rankenwerke eingerahmt, die Gewänder, wenn nicht die Zeittracht ein zwingendes Muster bietet, knitterig und in mechanischer Weise gezeichnet; in den Köpfen aber prägt sich meistens ein frisches, kräftiges Leben aus. So auch bei Adam Krafft, auf welchen außer den angeführten beglaubigten Werken noch eine Reihe Nürnberger Skulpturen zurückgeführt werden, wie z. B. die anmutige Madonna, welche, nach einer in Nürnberg herrschenden Sitte, die Ecke des Hauses »zum gläsernen Himmel« schmückt.

Den Namen Adam Kraffts hat nicht Lokalpatriotismus ungebührlich in den Vordergrund

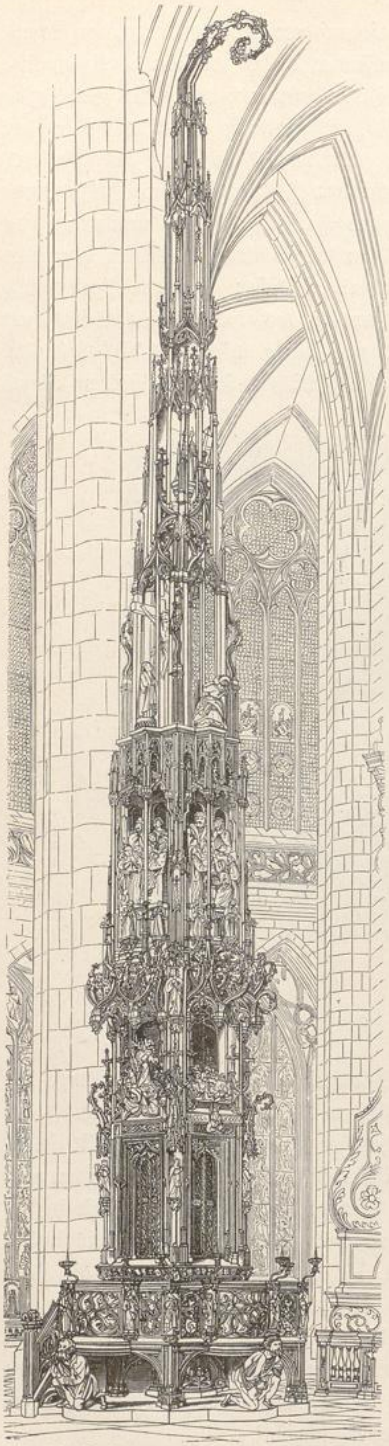

Fig. 62. Sakramentshäuschen, von A. Krafft. Nürnberg, Lorenzkirche.

gedrängt. Daß er verdient, vor vielen anderen Kunstgenossen hervorgehoben zu werden, zeigt die Vergleichung seiner Werke mit den Leistungen anderer gleichzeitiger Bildhauer. Selbst Tilman Riemenschneider (seit 1483 genannt) tritt bei aller Tüchtigkeit gegen Adam Krafft zurück. Würzburg ist der Hauptschauplatz der Thätigkeit des aus Osterode am Harze zugewanderten Meisters († 1531) gewesen; sein berühmtestes Werk hat er aber für den Bamberger Dom geliefert: das Grabmal Kaiser Heinrichs II. und seiner Gemahlin Kunigunde, welche überlebensgroß auf dem mit Reliefs geschmückten Sarkophage ruhen. Die künstlerische Auffassung Tilmans wurzelt tiefer in den gotischen Traditionen, als jene der Nürnberger Bildhauer. Sein

Fig. 63. Bildnis Adam Kraffts, am Sakramentshäuschen in der Lorenzkirche.

Studium der Natur hält sich in engen Grenzen; weder in den Proportionen der Körper, noch in der Bildung der Köpfe oder in der Anordnung der Gewänder offenbart er ein scharfes, auf das wirkliche Leben gerichtetes Auge. Er entschädigt dafür durch eine weichere Empfindung, einen mildfreundlichen Ausdruck. Engelgestalten, Madonnen (Neumünsterkirche in Würzburg) und heilige Frauen, wie die Holzstatuen der h. Margaretha und Dorothea (Fig. 64) in der Marienkapelle des Domes, gelingen ihm am besten. Wenn er sich in größeren Kompositionen versucht, stellt er einfach mehrere Figuren zusammen, ohne sie zu einer einheitlichen Gruppe zu verbinden. Vergleicht man das stattliche Relief in Maidbrunn bei Würzburg, welches die Klage um den Leichnam Christi darstellt (Fig. 65),

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

mit verwandten Schilderungen Kraffts, so nimmt man deutlich wahr, wie die einzelnen Personen für sich handeln und kaum Wechselbeziehungen zu einander äußern.

Wenn an dem Ruhme der älteren Nürnberger Skulptur mehrere Meister gleichmäßigen Anteil haben, so nimmt auf dem Gebiete der Malerei Michael Wohlgemuth den Preis allein in Anspruch. In Wahrheit besaß er aber, wie die Urkunden lehren, zahlreiche Kunstgenossen und man ist in jüngster Zeit bemüht, einzelnen von ihnen bestimmte Bilder zuzuweisen, so z. B. dem Gehilfen (wenn nicht Lehrer) Wohlgemuths, Hans Pleydenwurff, dessen Witwe,

Fig. 64. Holzstatue von Tilman Riemenschneider. Würzburg, Dom.

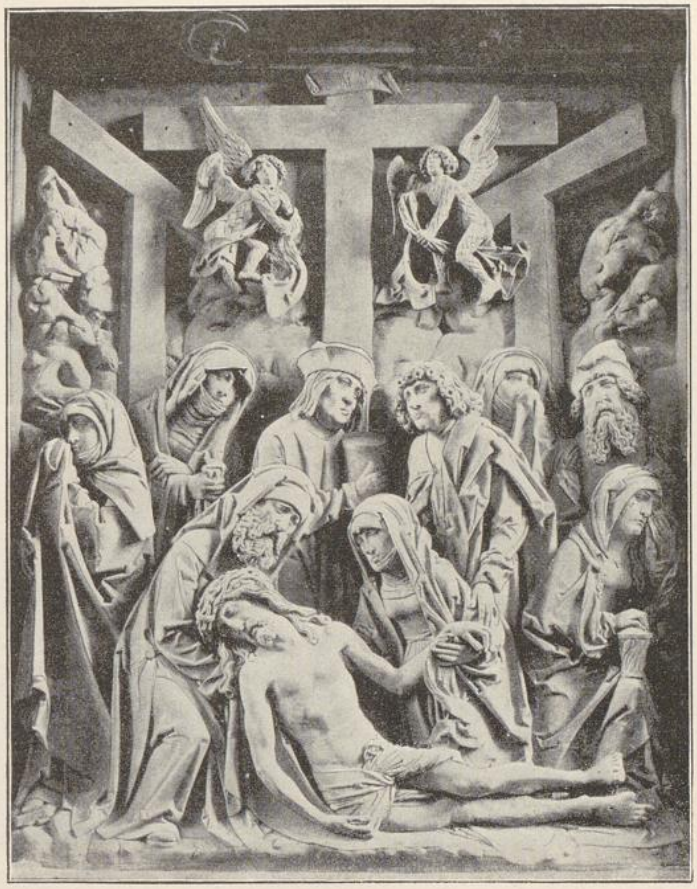

Fig. 65. Beweinung Christi, von Tilman Riemenschneider. Maidbrunn.

Barbara, Wohlgemuth 1473 heiratete. Wohlgemuth (? 1434—1519) wurde in früherer Zeit gern als der Typus des beschränkten, derben Handwerkers aufgefaßt, der schlecht und recht, ohne daß seine künstlerische Persönlichkeit und Eigenart zu ihrem Rechte kommt, die Aufträge der Besteller nach ihrem Gutdünken ausführt. Erst die neuere Forschung hat Wohlgemuths Bild in helleren Farben gemalt, seine künstlerische Bedeutung kräftig betont. Kein Zweifel, daß er sich, wahrscheinlich durch längere Wanderschaft, einen weiten Blick erworben hatte und kräftig an den engen Schranken der örtlichen Ueberlieferung rüttelte. Der Sinn für landschaftliche Schönheit erscheint bei Wohlgemuth stark entwickelt. Hier gilt ihm die Natur als

unmittelbares Vorbild, während er für die menschlichen Körper, besonders die nackten Körperteile, den angelernten Typus noch festhält. Den Zwiespalt in den künstlerischen Zielen hat er überhaupt noch nicht überwunden. Die malerische Richtung kämpft in den größeren Kompositionen mit der plastischen Gruppierung, die ihm, da er auch die Bildschnitzerei übte, nicht fremd war. Er ist überaus sorgfältig in der Zeichnung der Einzelheiten, vergißt keine Ader, keinen Muskel, bleibt aber doch unfähig, charakteristische Köpfe zu schaffen, wie ihm auch die Fähigkeit, die Handlungen dramatisch zuzuspitzen, noch abgeht.

Gern möchten wir erfahren, ob die Porträtmalerei, welche seit den siebziger Jahren in Nürnberg in eigentümlicher Weise aufblüht, von Wohlgemuth den Ausgangspunkt nimmt. Den

Fig. 66. Doppelbildnis, von Michael Wohlgemuth.
Dessau, Amalienstift.

Nürnberger Porträtmalern genügt nicht die einfach treue Wiedergabe eines Kopftypus; sie suchen vielmehr eine augenblickliche Stimmung in das Bildnis zu bringen. Als Bräutigamsbild tritt uns z. B. das Doppelporträt im Dessauer Amalienstifte (Fig. 66) entgegen; auf zarte Herzensbeziehungen deuten die Blumen in der Hand modisch gekleideter Jünglinge (Konrad Imhof v. J. 1486 in der Rochuskapelle, Dürers Selbstbildnis v. J. 1493 u. a.) hin. In keinem Falle darf man Wohlgemuth Rührigkeit und eine ausgedehnte Wirksamkeit absprechen. Aber gerade dadurch wird das Urteil über seine persönliche Natur sehr erschwert. In seiner Werkstätte arbeiteten offenbar mehrere Gesellen, deren Anteil an den umfangreichen Altarwerken nicht immer scharf von der eigenhändigen Leistung des Meisters gesondert werden kann. Das

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

früheste Werk, welches wir von ihm besitzen, ist der Hofer Altar (Münchener Pinakothek) aus dem Jahre 1465, dessen Flügel auf der Innenseite Passionsszenen, noch recht hart und grob in der Zeichnung der Gestalten, darstellen (Fig. 67). Ungleich höher entwickelt erscheint er in dem Peringsdörferschen Altar (1487), im Germanischen Museum zu Nürnberg. Bei den großen Heiligenfiguren auf den Außenseiten mag ihn das ungewohnte große Format gehemmt haben, dagegen offenbaren die Szenen auf den Innenseiten aus den Legenden des h. Lukas, Sebastian und Bernhard, neben der reichen Ausstattung des landschaftlichen Hintergrundes, eine feste Zeichnung und eine tiefere Empfindung. Besonders die Männer sucht er schärfer zu individualisieren und durch mannigfaches Geberdenspiel zu beleben. Nicht vergessen darf der Anteil werden, welchen Wohlgemuth mit seinem Stiefsohne Wilhelm Pleydenwurff an der Ausschmückung der Schedelschen Weltchronik (1493) mit Holzschnitten nahm. Verraten die mannigfachen mythischen und historischen Gestalten den erfinderischen Kopf, dem es nie an charakteristischen Typen mangelt (Fig. 68), so bekunden einzelne Städteansichten einen frischen Blick für die wirkliche Natur. Sind sie auch nicht genau und wahr, so machen sie doch den Eindruck der Wahrscheinlichkeit. Sein größter Ruhmestitel für weitere Kreise bleibt immer, daß ihm Albrecht Dürer seine künstlerische Erziehung verdankt.

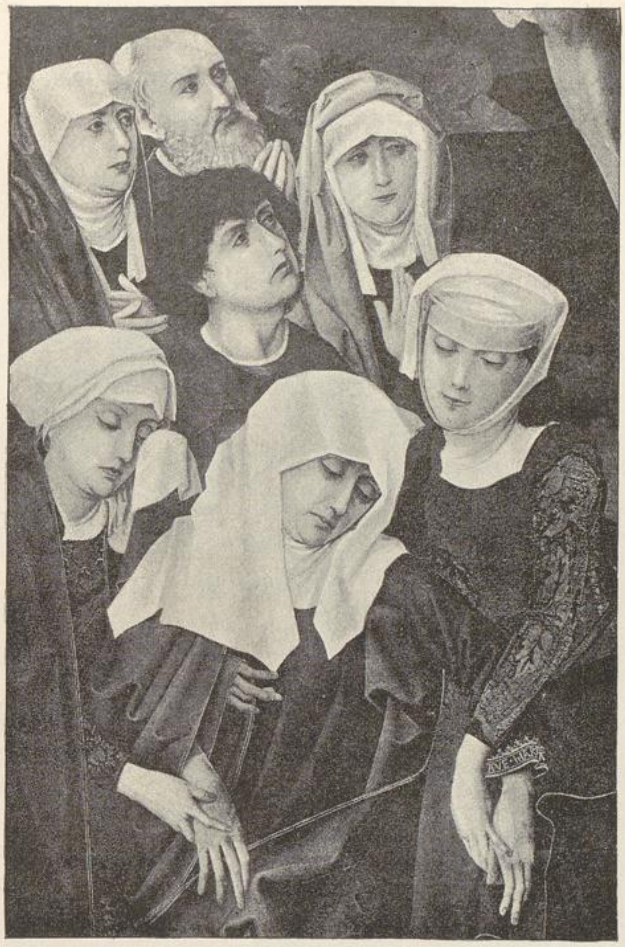

Fig. 67. Frauengruppe auf der Kreuzigung des Hofer Altarwerkes, von Michael Wohlgemuth. München.

Fig. 68. Holzschnitt aus Schedels Weltchronik.

B. Das 16. Jahrhundert.

1. Die Blütezeit der deutschen Kunst.

Schon am Schlusse des 15. Jahrhunderts mehren sich die Anzeichen, daß sich eine Wandlung im Vorstellungskreise und im Formensinne vorbereitet, und gleichzeitig auch die Früchte der bisher gewonnenen Entwickelung zur Reife gelangen. Selbst in der Welt der religiösen Bilder bemerkt man eine leise Verschiebung. Wie in Italien zur gleichen Zeit die Gedanken sich mit Vorliebe dem Leiden und Sterben Christi zuwandten, so trat, nur mit viel schärferer Folgerichtigkeit und tieferem Ernste, auch in Deutschland die Passion Christi in den Vordergrund der künstlerischen Schilderung. Der Skulptur boten die großen Kreuzigungsgruppen, sogenannte Oel- oder Kalvarienberge, neue lohnende Aufgaben. In rascher Folge wurden solche in Speier, Frankfurt a. M. (von Jakob Heller, dem Gönner Dürers), Wimpfen im Thale, Mainz, Stuttgart, Rothenburg u. a. errichtet. Sind die meisten auch nur brave Handwerksarbeit, so weisen die von den besser geschulten Holzschnitzern geschaffenen Kruzifixe (Hauptkirche in Nördlingen) und Kreuzigungsgruppen darauf hin, daß gerade solche Schilderungen die Phantasie der Künstler am tiefsten ergriffen und ihre Gestaltungskraft am mächtigsten anregten. Die »klagende Maria« (Fig. 69), offenbar der Rest einer großen Kreuzigungsgruppe, in Nürnberg (Germanisches Museum), wird mit Recht den edelsten Schöpfungen aus der Frühzeit des 16. Jahrhunderts zugezählt. Einen noch größeren Umfang nehmen die Passionsbilder in der Malerei, in der Holzschnitt- und der Kupferstichkunst ein. Unermüdlich sind Zeichner und Stecher thätig, die Geschichte der Erlösung durch den Tod Christi den Augen

des Volkes vorzuführen. Auch der andere Lieblingsgegenstand der religiösen Kunst, die Madonna, erfuhr eine Aenderung. Sie wurde nicht allein individueller gefaßt, bald jugendlich, bald frauenhaft, sondern auch in den mannigfachsten Lagen und Stimmungen geschildert. Noch umstrahlt das Haupt häufig die himmlische Glorie; ihre Umgebung aber, besonders wenn die Szene im trauten Gemache spielt, gehört bereits vollständig der liebgewordenen irdischen Welt an. Zu den religiösen und kirchlichen Bildern gesellen sich, durch die Litteratur vermittelt, zahllose Gegenstände der profanen Welt. Durch alte Schriftwerke überlieferte oder von Dichtern und Gelehrten neu erfundene, oft auch von den Künstlern selbst ersonnene Stoffe, Fabeln, Historien und Allegorien, ergötzen gleichmäßig die kunstfreundlichen Kreise. Auch das bisher nur nebensächlich behandelte Porträt gewinnt in der Malerei wie in der Plastik eine selbständige Bedeutung.

Fig. 69. Die klagende Maria. Nürnberg, German. Museum.

Mit der namhaften Vermehrung der künstlerischen Aufgaben geht eine gesteigerte Hebung des Formensinnes Hand in Hand. Als Grundlage des künstlerischen Schaffens bleibt die lebendige Naturwahrheit bestehen. Diese selbst heischte noch eine weitere Entwickelung. Wohl waren in der älteren Kunst die Köpfe der Wirklichkeit abgelauscht, aber die Körper, besonders die nackten, noch selten richtig gezeichnet. Nicht die äußere Wahrheit, dagegen die tiefere Charakteristik gestattete einen weiteren Fortschritt, der Seelenausdruck eine feinere Ausbildung. Der Weg der Entwickelung war klar vorgezeichnet. Es galt, das Gesetzmäßige in den Maßen und Verhältnissen zu ergründen, um die Erscheinungswelt freier zu beherrschen, den psychologischen Blick zu schärfen, die Gewänder fließender und zugleich sprechender, so daß die Modellierung des Körpers durchklingt, zu ordnen, der Färbung Weichheit und Rundung zu verleihen, endlich die Erzählungen dramatisch zuzuspitzen.

Das Beste in allen diesen Fortschritten haben die deutschen Meister gewiß der eigenen Kraft zu danken; doch fallen auch äußere Einflüsse, die Anlehnung an fremde Meister stark in das Gewicht. Allmählich war der Blick der Deutschen nach Italien gelenkt worden. Adelige und Patrizier, welche die Universitäten von Padua und Bologna besucht hatten, Kaufherren, die mit Italien im Handelsverkehr standen, brachten Kunde von den neuen geistigen Strömungen, dem Kultus der Antike, dem glänzenden Kunstleben jenseits der Alpen. Wurde schon dadurch die Phantasie angeregt, so kamen durch Fachgenossen und Gewerbsleute noch genauere Nachrichten über die in Italien herrschenden Kunstformen. Daß Deutsche die Buchdruckerkunst in Italien verbreiteten, steht urkundlich fest; mit ihnen wanderten

gewiß auch Holzschneider dorthin, um den Bilderschmuck in den Büchern zu besorgen. Diese bequemten sich zuerst dem italienischen Geschmacke an und wurden alsbald mit der Dekorationsweise der Renaissance vertraut. Das Ornament schauten die nordischen Künstler frühzeitig und am eifrigsten den Italienern ab; auch die Renaissancearchitektur gewann für sie vorläufig nur als dekorative Ausstattung eine größere Bedeutung. Außer dem frischen Reize, welchen das Zierwerk der Renaissance, die frei und ungezwungen emporschießenden Ranken und Blätter, die heiteren Friese, die leichten Pilaster, in den Augen der Nordländer besaßen, fesselte diese die größere Gesetzmäßigkeit in den äußeren Formen, insbesondere in den Maßverhältnissen. Zu bloßen Nachahmern sanken aber die deutschen Künstler nicht herab, sie wahrten sich vielmehr die volle Selbständigkeit in Zielen und Richtungen. Gerade jetzt erreichen die eigentümlichen Zweige der deutschen Kunstübung, der Kupferstich und der Holzschnitt, die höchste Blüte. Von den besten Malern gepflegt, werden sie technisch bis zur Vollendung ausgebildet, zugleich ihre künstlerische Wirkung und der Darstellungskreis erweitert. Dieser gewinnt auch dadurch eine größere Ausdehnung, daß die Meister nun nicht mehr ausschließlich wie Handwerker auf Bestellung arbeiten und sich begnügen, an der Spitze einer wohleingerichteten Werkstätte zu stehen, sondern daß sie, von einem unwiderstehlichen Schöpfungsdrange getrieben, auch ihren subjektiven Gedanken und persönlichen Anschauungen Ausdruck geben. Den Ueberschuß ihrer schöpferischen Kraft legen sie in zahlreichen selbständigen Zeichnungen nieder, welche jetzt für das Verständnis der Künstler die gleiche Bedeutung haben, wie die in Oelfarben ausgeführten Werke, ja für die vertrautere Kenntnis der künstlerischen Persönlichkeiten häufig noch wichtiger erscheinen, als die auf fremde Bestellung gearbeiteten Bilder.

Fig. 70. Der Tod als Würger. Holzschnitt von Hans Burgkmair.

a. Hans Burgkmair und Hans Holbein d. ä.

Die Landschaften, in welchen die nationale Kunst bereits im 15. Jahrhundert die zahlreichsten Pflegestätten besaß, Schwaben und Franken, bewahren diesen Ruhm auch in der Reformationsperiode. Als Vororte des Kunstlebens treten uns aber innerhalb ihrer Grenzen nur Augsburg, Nürnberg und Ulm, welchen sich noch Basel anschließt, entgegen. Den anderen Städten mangeln keineswegs mehr oder weniger tüchtige Meister; zur Entwickelung schöpferischer

Persönlichkeiten boten jedoch nur die genannten Städte den günstigen Boden. Augsburg wetteifert mit Nürnberg während der Reformationsperiode in politischer Macht, im Reichtum der Kaufmannschaft, in der Teilnahme an den neuen geistigen Strömungen. Beide Städte haben einen wichtigen, für die Richtung der lokalen Kunst einflußreichen Zug gemeinsam. Für Augsburg

Fig. 71. Die Madonna mit der Traube, von Hans Burgkmair.
Nürnberg, Germanisches Museum.

wie für Nürnberg bildet der Verkehr mit Oberitalien, insbesondere mit Venedig, wo der Fondaco dei Tedeschi auch den internationalen Kulturbeziehungen Vorschub leistete, ein kräftiges Lebenselement. Augsburg erscheint von den italienischen Einflüssen noch stärker berührt als Nürnberg.

Während hier die Fäden wesentlich vom mittleren Bürgerstande geknüpft werden, hält sie in Augsburg eine Familie von fürstlichem Vermögen, weitreichender Macht und weltmännischer

Gesinnung in den Händen. Durch das Haus Fugger zog die italienische Kunstweise in Augsburg ein. So wertvoll aber auch die Fuggerschen Sammlungen waren und so trefflich ihre architektonischen Schöpfungen den Charakter der italienischen Renaissance wiedergaben: die Entwickelung der Augsburger Kunst, insbesondere der Malerei, hat sich doch nicht an die Spuren der Fugger geheftet. Die Mittlerrolle zwischen der heimischen und der italienischen Kunst übernahm auch hier zunächst die Buchdruckerkunst. In Augsburg war der in jungen Jahren in Venedig beschäftigte Erhard Ratdolt (seit 1486 in seiner Vaterstadt wieder angesiedelt und

Fig. 72. Selbstbildnis von Hans Burgkmair.
Wien, Kaiserl. Gemäldegalerie.

hier 1528 verstorben) der erste, welcher in seinen Drucken Initialen im Renaissancegeschmack verwendete. Wenige Jahrzehnte später erhob sich Augsburg zum Vororte der Buchdruckerkunst. Unternehmende Männer, wie Johann Schönsperger, bereiteten sorgsam die Ausgaben illustrierter Prachtwerke vor. Ihnen standen treffliche Formschneider, wie Jost Dienecker, seit 1512 namentlich angeführt, und hervorragende Zeichner, wie der in der Herstellung reich geschmückter Bordüren unermüdliche Daniel Hopfer, ferner Leonhard Beck, Hans Burgkmair zur Seite. Als Kaiser Max seine umfassenden künstlerischen Pläne entwarf, richtete er den Blick, wie wir sehen werden, vorzugsweise auf Augsburg, wo treffliche Kräfte zu ihrer Ausführung bereit standen.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Zahlreiche Künstler wirkten damals in Augsburg; einzelne von ihnen, wie Gumbolt Giltlinger, Jörg Breu, Ulrich Apt, haben sich bei den Zeitgenossen großen Ansehens erfreut; ein lebendiges Bild hat sich aber nur von Hans Burgkmair und dem älteren Hans Holbein erhalten. Burgkmair wurde 1473 geboren, Holbeins Geburt muß um 1460 angesetzt werden; bei beiden Malern denkt man an ein Schulverhältnis zu Martin Schongauer; beide schufen am Anfange

Fig. 73. Der Schweizer Botschaft gegen den blauen König.
Aus dem »Weißkönig«, von Hans Burgkmair.

des Jahrhunderts in dem Katharinenkloster zu Augsburg ihre ersten hervorragenden Werke. Die Nonnen des Klosters hätten gern den reichen Ablaß gewonnen, welcher an den Besuch der sieben Hauptkirchen Roms geknüpft war. Die Pilgerfahrt nach Rom war aber schwierig, oft unmöglich. Sie empfingen daher vom Papste die Begünstigung, Bilder jener Hauptkirchen im Kreuzgange des Klosters aufzustellen, vor welchen sie ihre Andacht mit der gleichen Wirkung verrichten durften. Die Nonnen begnügten sich aber nicht mit den bloßen Abbildungen der Kirchen, sondern erweiterten die Darstellung, indem sie Szenen aus dem Leben der Patrone

der betreffenden Kirchen hinzufügten. Mit der Ausführung der jetzt in der Augsburger Galerie bewahrten Bilder wurden in erster Linie Holbein (seit 1496), neben ihm Burgkmair (seit 1501) betraut. Holbein fiel die Schilderung der Basiliken S. Maria Maggiore und St. Paul zu, d. h. er malte die Krönung Mariä und Christi Geburt, sowie das Leben des h. Paulus. Von Burgkmair rühren die Bilder der Basiliken St. Peter, S. Giovanni in Laterano (Leben des Evangelisten Johannes) und Santa Croce (Kreuzigung und Märtyrertum der zehntausend Jungfrauen) her. Die Natur des Auftrages, der Zwang, eine größere Reihe oft gar nicht zusammenhängender Handlungen in einem Rahmen zu vereinigen, lähmte die Gestaltungskraft der Künstler. Erst die Betrachtung der Einzelheiten lehrt uns die gegen früher erreichten Fortschritte und die verschiedenen Naturen der beiden Meister kennen. Die tiefe, warme Färbung, die stärkere Röte des Fleisches haben sie als Schulerbschaft mit einander gemein. Dagegen ist der Sinn für landschaftliche Hintergründe bei Burgkmair mehr entwickelt, ebenso die größere Freude an dem Reichtum der äußeren Erscheinungswelt, während bei Holbein eine schärfere Ausdrucksweise und eine dramatische Auffassung der Ereignisse sich geltend macht. Burgkmair bewegt sich gern im Flusse der ruhigen Erzählung, fühlt sich behaglich in der Wiedergabe freundlich milder Zustände. Nur äußerst selten betritt er das Gebiet der wilden Leidenschaft, wie in dem mit zwei Farben gedruckten Holzschnitte, welcher den Tod darstellt, wie er grausam ein Liebespaar überrascht, den Liebhaber würgt, das Kleid des fliehenden Mädchens mit den Zähnen packt (Fig. 70). In Madonnenschilderungen aber (Fig. 71) streift er nahe an holde Anmut und fesselt durch den gemütlichen Ausdruck und die sinnige Einordnung der Szene in eine heitere Landschaft. Im Gegensatze zu ihm erscheint der ältere Holbein auch in den Nachtseiten des Lebens heimisch und schreckt auch vor dem schroffsten Ausdruck, der wildesten Stimmung nicht zurück. Die beiden Maler, schon von der Natur verschieden begabt, trennten sich noch weiter voneinander im Laufe ihrer Entwickelung und ihres Lebens. Burgkmairs älteste Malerwerke weisen auf den Elsaß hin und gehören dem Porträtfach an. Er hat ein Bildnis Schongauers (Münchener Pinakothek) kopiert, zwar nicht 1488 und als Schüler Schongauers, wie man nach einem Zettel auf der Rückseite des Gemäldes annahm, sondern erheblich später. Nach dem Leben aber malte er den berühmten Straßburger Prediger Gailer von Kayserspерg (Schleißheim) und sein eigenes Bildnis, welches sich in der k. k. Galerie in Wien befindet (Fig. 72). In der Heimat treffen wir ihn am Ende des Jahrhunderts wieder; seitdem widmet er sich still und ruhig bis zu seinem Tode (1531) den verschiedenartigsten Zweigen der Malerei. Er verschmäht nicht die einfache Handwerksarbeit, schmückt nach beliebter, aus Oberitalien eingeführter Sitte die Häuserfassaden mit Gemälden, zeichnet zahlreiche Vorlagen für den Holzschnitt und malt Altarbilder. Die Mehrzahl der letzteren stammt aus den Jahren 1500—1510 und dann wieder aus der Zeit nach 1518. Inzwischen hatte die Thätigkeit im Dienste des Kaisers seine Kräfte fast ausschließlich in Anspruch genommen. Die älteren Gemälde haben einen größeren malerischen Reiz, als die späteren, in welchen dagegen besonders die Einzelfiguren, wie König Heinrich und der h. Georg auf den Flügeln des Kreuzigungsbildes in der Galerie zu Augsburg und mehrere Heilige am Rosenkranzaltar in der Nürnberger Rochuskapelle, durch eine feste Zeichnung hervorragen. Als Bücherillustrator war Burgkmair die ganze Zeit seines Lebens unermüdlich thätig, wobei die weltliche Litteratur ebenso reich bedacht ist, wie die religiösen Schriften, und die erfinderische Kraft des Künstlers sich in hellem Lichte zeigt (Fig. 73). Auch Zierdrucke (Initialen, Titelblätter) gingen in größerer Zahl aus seiner Werkstätte hervor.

Klar und scharf begrenzt tritt uns in der Kunstgeschichte Burgkmairs Bild entgegen, mannigfaches Dunkel verhüllt die Gestalt des älteren Holbein. In seinen späteren Jahren

nimmt sein Formensinn einen Umschwung, auf welchen die früher entfaltete Thätigkeit nicht vorbereitet. Verfolgen wir seine Laufbahn vom Jahre 1493, in welchem er für das Kloster Weingarten einen Marienaltar (jetzt zerstückelt im Augsburger Dome) schuf, bis zum Jahre 1512, so sehen wir ihn mit der Herstellung von größeren Altären in der üblichen Weise beschäftigt. Nur zeigt er eine besondere Vorliebe für die Passionsdarstellungen (Frankfurt, Donaueschingen) und schlägt dadurch einen volkstümlichen Ton an, daß er sich genau an die Passionsspiele hält und die Szenerie sowie die Charaktere, welche durch die dramatischen Aufführungen Gemeingut geworden waren, in seine Bilder herübernimmt. Einzelne seiner Ge-

Fig. 74. Ecce homo, von Hans Holbein d. ä. Donaueschingen.

mälde (Fig. 74) können geradezu als Illustrationen der Spiele gelten. Ueberraschend wirken sodann die im Jahre 1512 gemalten Altarflügel für das Katharinenkloster, deren Außenseiten, die Kreuzigung Petri und Maria mit Anna und dem Christuskinde (Fig. 75) darstellen. Im Märtyrertum des Apostels steigert sich die Naturwahrheit zu einem an das Tragische streifenden, herben Ausdrucke; in den Frauen auf jenem Bilde (Maria selbdritt) ist das erfolgreiche Streben, volle, kräftige Formen zu schaffen, deutlich wahrnehmbar. Wenige Jahre später (1515 oder 1516) schuf er den Sebastiansaltar (Fig. 76), jetzt in der Münchener Pinakothek, dessen innere Flügel (Fig. 77 u. 78) uns zum erstenmale in der deutschen Kunst die Frauenschönheit nicht mehr zart und schüchtern, sondern in reichen und reifen Formen offenbaren. Sowohl die

h. Barbara mit dem Kelche in der Hand, wie die h. Elisabeth, welche Aussätzigen Labung spendet, zeigen im Schnitte der Köpfe, in den Verhältnissen der Leiber, in dem Wurf der Gewänder einen idealen Zug, welcher an die italienische Weise erinnert. Im Beiwerke hat auch Burgk-

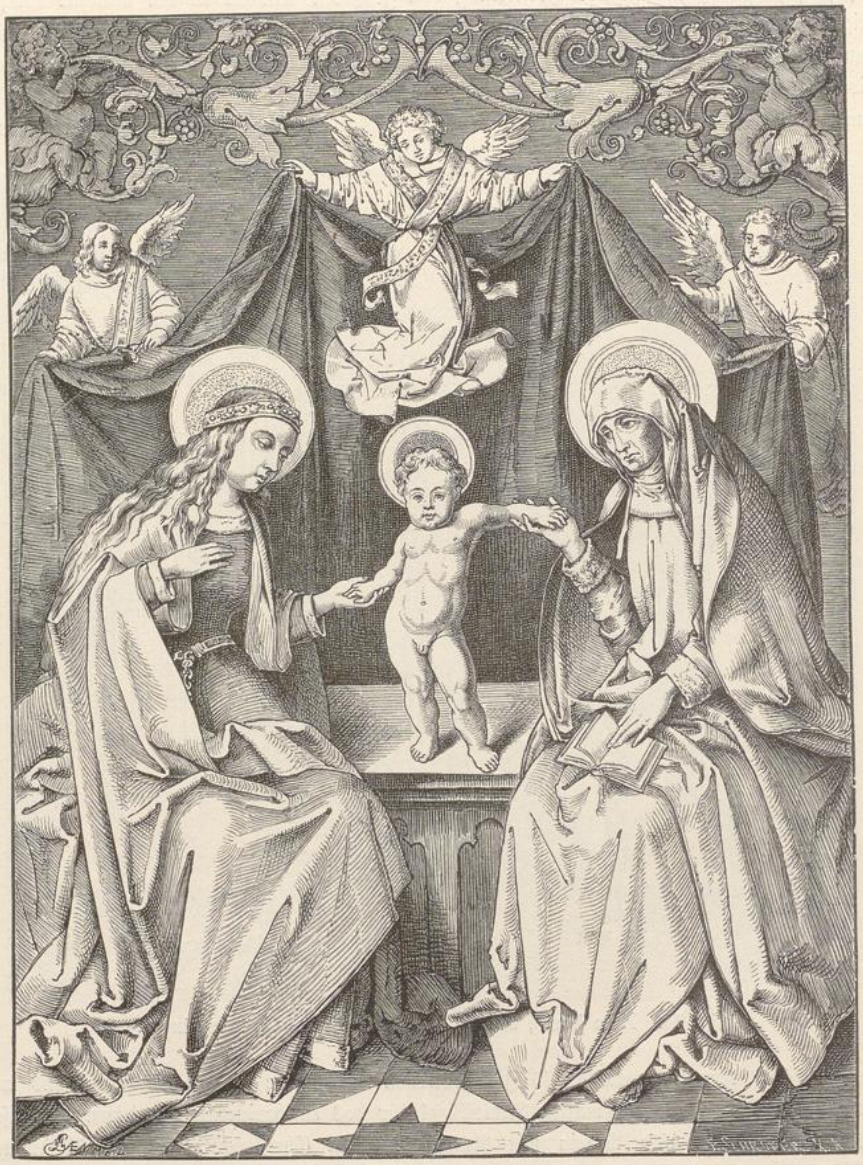

Fig. 75. Die h. Anna selbdritt, von Hans Holbein d. ä. Augsburg, Galerie.

mair Renaissanceformen häufig angeordnet; Holbein geht aber weiter. Er bleibt nicht bei den Aeußerlichkeiten stehen, sondern dringt in den Kern der Renaissancekunst und bringt das formale Element zu vollkommener Geltung. Auch im Kolorit befreit er sich von der Herrschaft stofflich glänzender Lokalfarben und zielt auf eine feinere harmonische Wirkung.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Woher stammt dieser scheinbar plötzliche Umschwung? Wir stoßen aber noch auf weitere Rätsel. Wir besitzen von Holbein zahlreiche, meistens mit dem Silberstift gezeichnete Porträtköpfe (Kupferstichkabinett in Berlin, Museum in Basel, Kopenhagen u. a.), so voll frischen

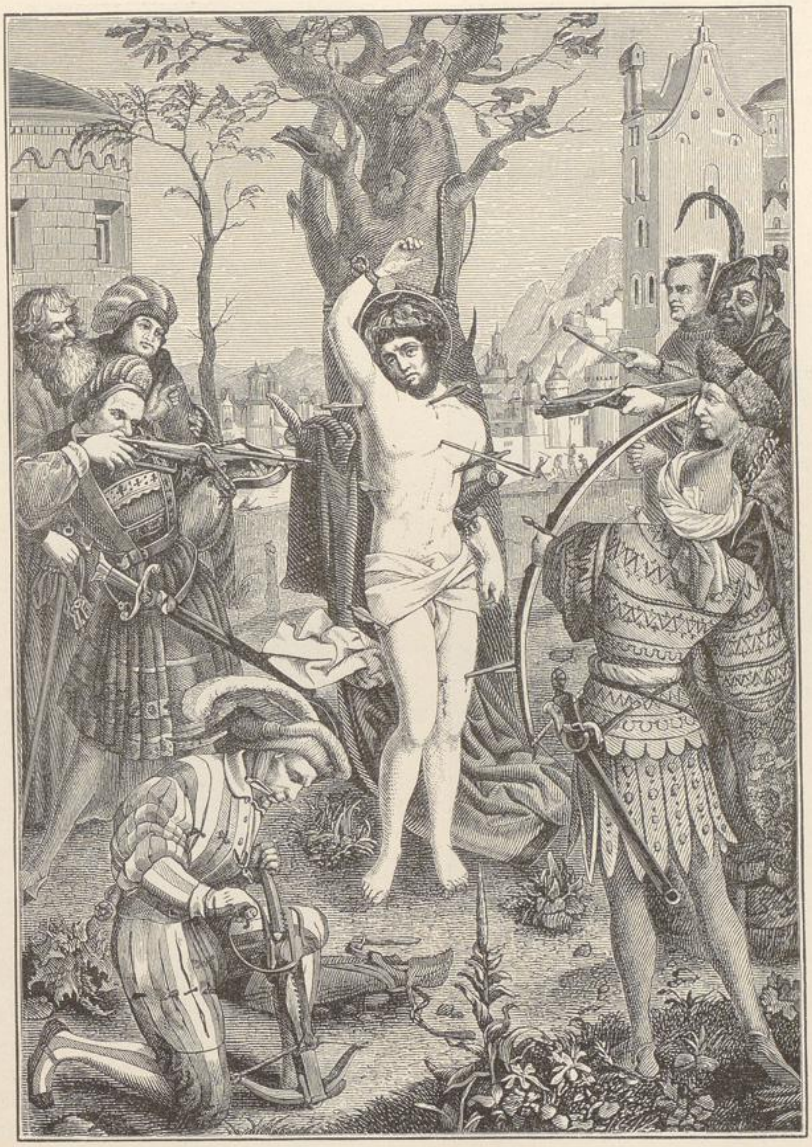

Fig. 76. Mittelbild des Sebastianaltars, von Hans Holbein d. ä. München.

Lebens und sicherer psychologischer Wahrheit, daß sie mit Recht den besten Schöpfungen der Zeit beigezählt werden (Fig. 79). Wie kam es, daß er so wenige Porträts gemalt hat? Warum gelangte er trotz seiner großen malerischen Begabung zu keinem bürgerlichen Ansehen, auf keinen grünen Zweig? Darauf geben die Porträtzeichnungen vielleicht Antwort. Holbein

war im Klosterkeller ein gern gesehener Gast, seine Schnurren und Späße unterhaltend genug, um ihm die seltsame Galerie von Mönchsköpfen, die er bei solchen Anlässen zeichnete, zu verzeihen. Satirische Laune hat ihm die meisten eingegeben. Aber auch auf den Straßen, in den

Fig. 77 u. 78. Flügelbilder des Sebastiansaltars von H. Holbein d. ä. München.

Herbergen las er gern auffällige Kopftypen auf und bewegte sich, wie es scheint, häufig in lustiger Gesellschaft. Darüber vernachlässigte er den heimischen Herd und zwang die Söhne zu früher Wanderung. Hans Holbein der jüngere hat offenbar aus schlimmen Jugenderfahrungen den pessimistischen Zug geschöpft, der so viele seiner Werke durchweht. Sein Vater verarmte,

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

verließ 1516 Augsburg und arbeitete im Elsaß. Aus dieser Zeit (1519) stammt das im königlichen Besitze in Lissabon befindliche Bild, gewöhnlich Brunnen des Lebens betitelt, welches aber in Wahrheit einen einfachen, damals in den Niederlanden sehr beliebten Vorgang darstellt. Ein Kranz weiblicher Heiligen, in Jugendschönheit prangend, in reiche modische Kleider gehüllt, huldigen der Madonna. Diese thront mit dem Christkinde auf dem Arme vor einer Bogenhalle, deren Formen den reinen Renaissancecharakter tragen. Auch die beiden Tafeln im Prager Rudolfinum, mit Schilderungen aus dem Leben der h. Odilia, grau in grau gemalt, weisen auf Holbeins Aufenthalt im Elsaß. Hier starb er vergessen und verschollen um das Jahr 1524.

b. Albrecht Dürer und Peter Vischer.

Schwer, in unabläßiger Arbeit rang Albrecht Dürer dem Schicksale seine Größe ab. Genoß er auch unter seinen Mitbürgern nicht geringes Ansehen, so vermißte er doch in seiner Kunst eine reiche und nachhaltige Förderung. In seinem besonderen Fache, der Malerei, bei der Bestellung umfangreicher Altarwerke, hatte sich die Handwerksübung so sehr eingebürgert, daß, wer der Hilfe der Gesellen entbehren, in seine Werke die ganze Tiefe und Kraft der persönlichen schöpferischen Phantasie legen wollte, keinen rechten Boden fand. So erklärt sich die verhältnismäßig geringe Zahl größerer Altarbilder, welche Dürer hinterlassen hat. In seiner Umgebung gab es wohl befreundete Männer von tüchtiger Gelehrsamkeit. Sie waren von regem Eifer erfüllt, sich die Lebensweisheit des klassischen Altertums anzueignen, sogar von poetischen Empfindungen durchströmt. Was aber Wilibald Pirkheimer und die anderen Humanisten Poesie nannten, war vorwiegend gelehrte Allegorie, für den künstlerischen Sinn wenig anregend, für Dürer aber doppelt gefährlich, insofern er selbst der Gelehrsamkeit zuneigte und scharfsinnigen Untersuchungen, theoretischen Aufgaben gern nachging.

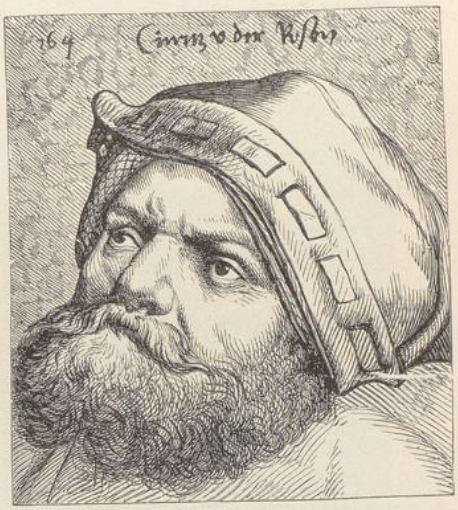

Fig. 79. Kunz von Rosen, Zeichnung von Hans Holbein d. ä. Berlin, Kupferstichkabinet.

Schon die Zeitgenossen rühmen von ihm, daß die Kunst der Malerei die mindeste unter seinen Naturgaben gewesen sei. Mit Leonardo da Vincis Universalität läßt sich die Vielseitigkeit seiner Interessen, das Bemühen, für die Kunst allgemeine wissenschaftliche Grundsätze aufzufinden, vergleichen. Die Studien über die Proportionen des menschlichen Körpers beschäftigten ihn bereits am Anfange seiner Laufbahn; ununterbrochen setzte er sie bis zu seinem Tode fort, ohne sie vollständig abzuschließen. Erst nach seinem Tode wurden die »vier Bücher von menschlicher Proportion« in den Druck gegeben (1528). Gegen dieses Werk treten für die künstlerische Würdigung Dürers seine beiden anderen älteren Schriften, die »Unterweisung der Messung mit dem Zirkel und Richtscheit«, 1525, und der »Unterricht zur Befestigung der Städte, Schlösser und Flecken« 1527, zurück. Was er über die Gesetzmäßigkeit der Maße des menschlichen Körpers theoretisch ergründet hatte, suchte er dann auch in einzelnen künstlerischen Schöpfungen anschaulich zu gestalten. Aus Normalfiguren ist der Kupferstich mit Adam und Eva im Jahre 1504 entstanden, und für einen anderen Kupferstich, welcher einen, unbeirrt von

den Schrecken des Todes und der Hölle, durch die Einöde reitenden Ritter — den Ritter trotz Tod und Teufel — darstellt, griff er gleichfalls auf ältere Studien eines wohlproportionierten Reiters zurück.

In seinen Schriften steht Dürer beinahe vollständig auf dem Boden der Renaissance. Die Richtigkeit und Schönheit der Maßverhältnisse bildet bekanntlich einen Mittelpunkt auch ihrer künstlerischen Anschauungen. Dagegen huldigt er in seinen künstlerischen Schöpfungen nicht unbedingt und namentlich nicht rasch dem Geiste der Renaissance, mochte er auch frühzeitig antike Bauformen als Dekoration verwenden. Persönliche Neigungen, heimische Ueberlieferungen ließen ihn die längste Zeit eigene Wege wandeln, die nichts mehr mit der mittelalterlichen Kunstweise gemein haben, aber auch von der in Italien gegründeten Renaissance sich entfernt halten. In der Anordnung der Gewänder hat er Mühe, das knittrige Gefälte aufzugeben. Die bloß äußerlich treue und wahre Wiedergabe der natürlichen Typen genügt ihm nicht. Dazu sollten ihm die Studien über die menschlichen Proportionen dienen: sein Auge von dem äußeren Zwange zu befreien, seine Phantasie im Wetteifer mit der gesetzlich schaffenden Natur zu stärken. Die Studien wiesen nach Italien, die Nutzanwendung war deutscher Art. Er erhob die Gestalten nicht, wie die gleichzeitigen Italiener, zu idealer Allgemeingültigkeit, sondern steigerte das Charakteristische und schärfte den besonderen Ausdruck. Jugendliche Frauenköpfe und Kindergestalten, welche einer solchen Steigerung nicht zugängig sind, gelingen ihm daher weniger gut als die Bilder gereifter, vom Schicksale gezeichneter Menschen mit markierten Zügen und von kräftig ausgearbeitetem Gepräge.

Die größte Sorgfalt verwendet Dürer auf den Farbenauftrag. Eine bewunderungswürdige Feinmalerei erblicken wir in vielen seiner Gemälde; aber nicht immer weiß er die an sich kräftigen Töne harmonisch zu stimmen, die Härten zu vermeiden. Nur in zwei Abschnitten seines Lebens, nach der venezianischen Reise (1506) und am Abend seines Lebens, wo er selbst freimütig bekannte, daß er als Jüngling die bunten Bilder, die ungeheuerlichen und absonderlichen Gestalten viel zu sehr geliebt, erreicht er auch in seinen Gemälden hohe Vollendung. Besaß Dürer nicht von Natur einen so reichen Farbensinn wie manche seiner Zeitgenossen, so überragt er sie dafür durchgängig durch seine feine Empfindung für landschaftliche Schönheit. Klar bauen sich seine Hintergründe auf, in Duft sind seine Fernsichten gehüllt, Licht und Schatten, dämmeriges Halbdunkel wechseln wirkungsvoll ab.

Vollends unvergleichlich erscheint Dürers Erfindungsgabe. Der Phantasie keines anderen Künstlers seiner Zeit entströmt eine solche Fülle selbständiger Gedanken, keiner gebietet über einen so mächtigen Reichtum entsprechender Formen. Wenn man von einzelnen Darstellungen aus seiner Jugend absieht, sind fast alle Kompositionen sein persönliches Eigentum. Geradezu unerschöpflich ist er im Erfinden. Selbst wenn er denselben Gegenstand mehrmals behandelt, weiß er ihm doch immer neue Seiten abzugewinnen. Und seine Schöpferkraft bewährt sich ebenso gut, wenn er einzelne Gestalten, Charakterfiguren zeichnet, wie wenn er idyllische Szenen ausmalt oder dramatische Ereignisse voll Pathos und leidenschaftlichen Lebens schildert. Diese Seite seines Geistes schätzten schon die Zeitgenossen in vollem Maße und borgten fleißig von seinem Reichtum. Aus diesem Grunde besitzen auch Dürers Zeichnungen eine so hervorragende Bedeutung im Kreise seiner Werke. Sie sind die unmittelbarsten Aeußerungen seiner Phantasie, geben seine Konzeptionen am treuesten wieder und zeigen seine erfinderische Kraft in ihrer ganzen Fülle. Die Sorgfalt, mit welcher Dürer viele von seinen Zeichnungen ausführte, läßt keinen Zweifel darüber, daß er sie seinen anderen Schöpfungen durchaus ebenbürtig erachtete. Nur wer Dürers Zeichnungen und in zweiter Linie seine Kupferstiche und Holzschnitte genau kennt, darf sich rühmen, sein künstlerisches Wesen ganz begriffen zu haben.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Albrecht Dürers Vorfahren hatten ihre Heimat in Ungarn und mögen magyarisierte Deutsche gewesen sein. Sie führten nach einer nicht unwahrscheinlichen Vermutung den Namen Ajtós (zu deutsch Thüre) und wohnten in Ajtós bei Gyula. Das Wappen Dürers, die offene Thüre, spricht jedenfalls zu gunsten dieser Annahme. Dürers Vater, Albrecht, ein Goldschmied, war auf

Fig. 80. Dürers Selbstbildnis vom Jahre 1493. Leipzig, Sammlung Felix.

seiner Wanderschaft 1455 nach Nürnberg gekommen und hatte sich hier niedergelassen. Aus seiner Ehe mit der Tochter eines Goldschmieds, Barbara Holper, wurden ihm achtzehn Kinder geboren; der zweitgeborene (21. Mai 1471) war unser Albrecht Dürer. Zuerst im Handwerke des Vaters erzogen, kam er 1486 in die Werkstätte Michael Wohlgemuths. Schon aus Dürers Knabenzeit besitzen wir Proben seiner Zeichenkunst; ein Selbstporträt, das er im dreizehnten Jahre zeichnete (in dem berühmten Kabinet von Handzeichnungen und Kupferstichen des Erzherzogs Albrecht in Wien, der

Albertina) und eine Madonna mit Engeln aus dem folgenden Jahre (im Berliner Kupferstichkabinet). Neunzehnjährig (1490) zog Dürer auf die Wanderschaft, welche ihn bis Pfingsten 1494 von der Vaterstadt fern hielt. Seine Reiseziele sind nicht vollständig bekannt. Alte

Fig. 81. Die vier Reiter der Apokalypse. Holzschnitt von Dürer (verkleinert).

Nachrichten weisen nach Kolmar, wohin ihn Schongauers Werkstätte lockte. Da er für Baseler Drucker Zeichnungen für Holzschnitt anfertigte, nahm er wahrscheinlich auch in Basel längeren Aufenthalt. Aus guten Gründen wird angenommen, daß Dürer schon damals auch Venedig besucht und hier sich längere Zeit, vielleicht in der Werkstätte eines Holzschneiders, aufgehalten hat.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Jedenfalls lernte er schon in jener Zeit Stiche Mantegnas kennen, die er nachzeichnete. Noch mit einem anderen Maler trat er entweder während der Reise oder bald darauf in nähere Berührungen, mit Jacopo de' Barbari, auch Jakob Walch genannt, dessen geheime Weisheit in der Proportionslehre der junge Dürer nicht wenig bewunderte. Unmittelbar nach der Heimkehr

Fig. 82. Die Heimsuchung. Aus dem Marienleben Dürers. (Verkleinert.)

schloß Dürer mit Agnes, der Tochter eines begüterten, in mannigfachen Geschäften brauchbaren Bürgers, Hans Frey, die von einzelnen seiner Freunde später als wenig glücklich geschilderte Ehe und gründete seinen Hausstand.

Gleichzeitig begann er auch seine selbständige künstlerische Thätigkeit. In den Kupferstichen aus den neunziger Jahren giebt er bald Erinnerungen an die italienische Reise Aus-

druck, indem er sich zugleich an die auserlesene Gemeinde der Humanisten wendet (Herkules, Amymone, Traum u. a.), bald denkt er an die Notdurft des Lebens und arbeitet für den großen Markt (Landsknecht, Türke, Mißgeburt eines Schweines u. a.). Auch die ältesten, durch großes Format ausgezeichneten Holzschnitte bewahren manche Anklänge an die italienische Re=

Fig. 83. Das Rosenkranzfest, von Dürer. Prag, Stift Strahow.

naissance im Inhalte wie in den Baulichkeiten der Hintergründe, legen aber zugleich Zeugnis ab für seine Neigung zu reichen landschaftlichen Schilderungen.

Auf dem Gebiete der Malerei eroberte er sich nur langsam die Anerkennung weiterer Kreise. Das Selbstporträt kurz vor seiner Bräutigamszeit, mit Inschrift und Jahreszahl 1493 (im Privatbesitz in Leipzig, Fig. 80), das lebendig aufgefaßte Bildnis Friedrichs des Weisen (Berliner Museum) und ein Flügelaltar (Dresden) sind mit Leimfarben auf Leinwand aus=

geführt und werfen dadurch auf die Entwickelung Dürers als Maler ein helles Licht. Die bedeutendste Schöpfung seiner Jugend aber bleibt doch die große Holzschnittfolge der »heimlichen Offenbarung« oder Apokalypse in 15 Blättern (1498). Zum erstenmale sehen wir hier von Dürer die Kunst des Holzschnittes benutzt, um eine zusammenhängende Reihe von Kompositionen zu verkörpern. Wenn auch in vielen Fällen das Messer des Holzschneiders die Linien der Dürerschen Vorzeichnung nur grob und stumpf herausbrachte, immerhin bildete der Holzschnitt für Dürer ein unvergleichliches Mittel, die Schöpfungen seiner Phantasie in den weitesten Kreisen zu verbreiten. Durch Dürer wurde der Holzschnitt geadelt, in den Kreis der wirksamen künst-

Fig. 84. Anbetung der Könige, von Dürer. Florenz, Uffizien.

lerischen Ausdrucksweisen eingefügt. Daß durch den Holzschnitt das Charakteristische der Dürerschen Kunst festgehalten wird, zeigen am besten die vier Reiter aus der Apokalypse (verkleinerte Nachbildung Fig. 81). In grimmigem Zorne stürmen sie einher, um die Menschheit zu vernichten. Das phantastisch Erhabene kommt in diesem Blatte vollkommen zur Geltung. Dürer fand den Holzschnitt so passend für die Wiedergabe seiner gedankenreichen, poetischen Kompositionen, daß er nach Vollendung seiner »heimlichen Offenbarung« daran ging, auch die Passion Christi und das Marienleben in großen Holzschnittblättern als geschlossene Folgen herauszugeben. Das dramatische Element stellte Dürer in der »Großen Passion« (12 Blätter) in den Vordergrund; in mächtigen Zügen werden vor unseren Augen die Leidenschaften der erregten

Volksmenge entrollt, in scharfen Gegensätzen bewegt sich die Handlung. Mit der einen Wiedergabe der Passion war Dürers Phantasie noch lange nicht erschöpft. Er zeichnete die Hauptszenen noch einmal auf grüngetöntem Papier in 12 Blättern, mit besonderer Rücksicht auf die malerische Stimmung (Grüne Passion in der Albertina) und stach sie sodann in Kupfer in 16 kleinen Blättern, wobei er es so vornehmlich auf den tiefen Seelenausdruck der handelnden Personen absah.

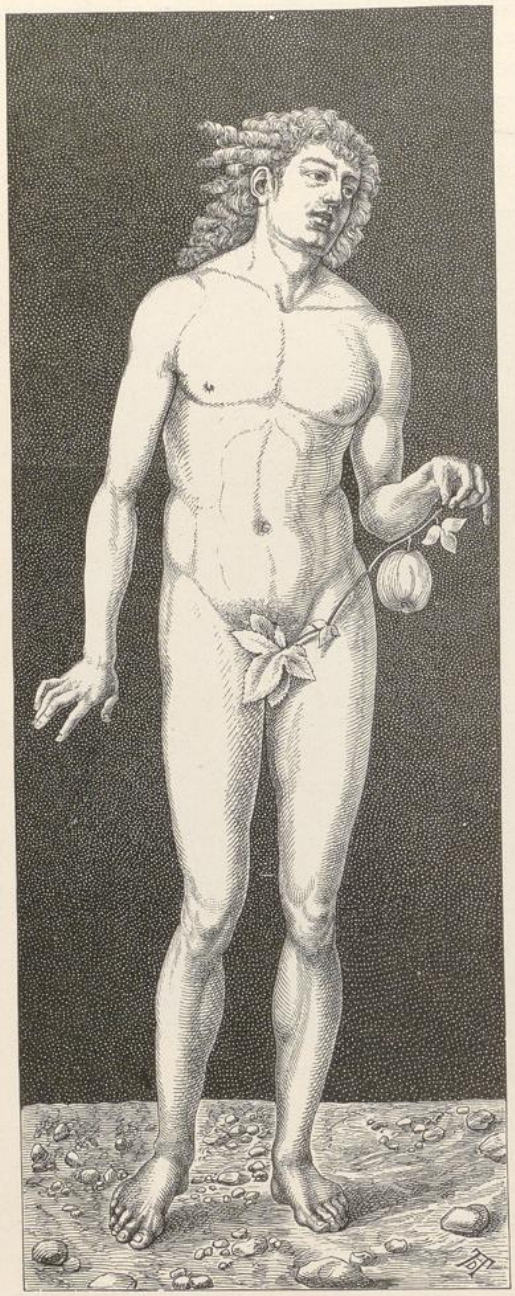

Fig. 85. Adam, von Dürer. Madrid, Prado.

Auf den Boden der Idylle führt uns Dürer im »Marienleben« (20 Blätter). Hier kam ihm sein feines Verständnis der landschaftlichen Natur zu statten; hier stört das Hineinragen eines lokalen Nürnberger Zuges in die Darstellung am wenigsten. Die Gegenwärtigkeit der Darstellung gewinnt nur, wenn wir in der Szene der Geburt Mariä in die Wochenstube einer deutschen Bürgersfrau hineinblicken, in der »Ruhe in Aegypten« ein ländliches Gehöfte vor Augen haben, in welchem der brave Zimmermann emsig schafft, die glückliche Mutter an der Wiege des Kindes fleißig spinnt. Die »Ruhe in Aegypten« ist eine der wenigen Schilderungen Dürers, in welchen ein fröhlicher Humor (die spänesammelnden Engel) ungebundenen Ausdruck findet. In der »Heimsuchung« (Fig. 82) wie in der »Flucht nach Aegypten« erscheint die landschaftliche Staffage mit großer Liebe behandelt.

Erst nach mehreren Jahren kamen die Holzschnittfolgen, durch eine neue vermehrt, welche das Leiden Christi in siebenunddreißig Blättern mehr im Volkstone erzählt, (Kleine Passion) zur Vollendung und Ausgabe. Was die Vollendung verzögerte und zugleich einen wichtigen Einschnitt in sein Leben machte, war die Reise nach Venedig am Ende des Jahres 1505. Ein volles Jahr und darüber währte sein Aufenthalt in Venedig. Die noch erhaltenen Briefe an Wilibald Pirkheimer gewähren einen trefflichen Einblick in Dürers Stimmungen, sein Leben und Treiben unter den Italienern. Das Hauptdenkmal seiner Wirksamkeit daselbst ist das »Rosenkranzfest«, im Auftrage einer Genossenschaft deutscher Kaufleute für den Altar der Kirche

San Bartolommeo gemalt, später vom Kaiser Rudolf II. angekauft und nach Prag gebracht, wo es noch gegenwärtig (Gemäldesammlung des Klosterstifts Strahow), leider arg verdorben, bewahrt wird (Fig. 83). Vor einem Teppiche thront die Madonna mit dem Christkinde; zu

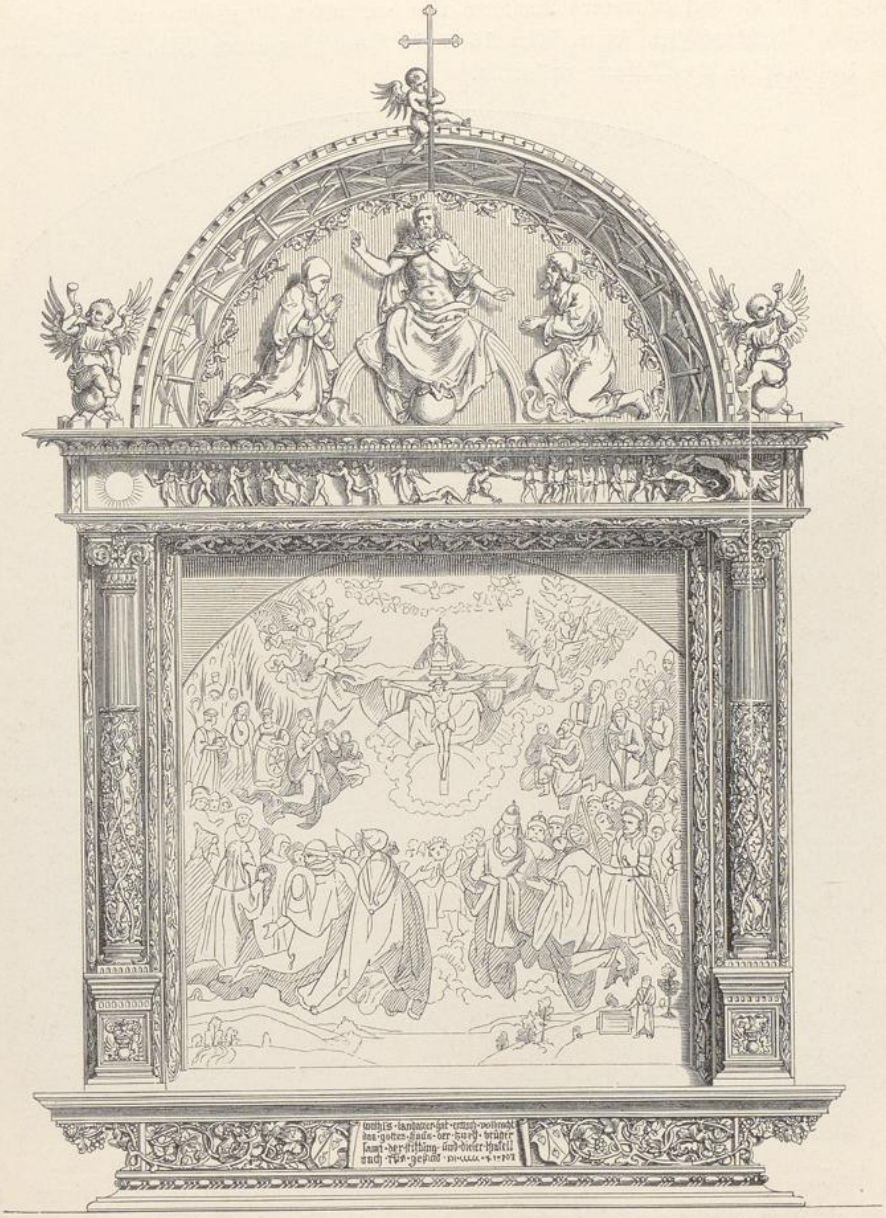

Fig. 86. Geschnitzter Rahmen zum Allerheiligenbilde, von Dürer. Nürnberg, Germanisches Museum.

ihren Füßen ruht ein Engel, die Laute schlagend. Zu beiden Seiten aber knieen Papst und Kaiser und die Vertreter der Christengemeinde, welche von der Madonna, dem Christkinde und dem h. Dominikus (dem Patron der Rosenkranzbrüderschaft) mit Rosenkränzen gekrönt

werden. In der Anordnung der Hauptgruppe tritt der Einfluß Giovanni Bellinis offen zu Tage, gerade so wie aus dem gleichzeitigen Bilde des jugendlichen Christus unter den Schriftgelehrten (Galerie Barberini in Rom) das Studium Leonardos spricht, dessen Spuren unser Meister, wie die frei erfundenen Kopftypen oder »verruckten Angesichter« und die sog. Knoten beweisen, überhaupt gern folgte. Ein 1506 in Venedig gemaltes Bild, die Madonna mit dem Zeisig, besitzt das Museum zu Berlin.

Fig. 87. Das Allerheiligenbild, von Dürer. Wien, k. k. Galerie.

Ungern schied Dürer von Venedig. »O wie wird mich nach der Sonnen frieren! Hier bin ich ein Herr, daheim ein Schmarotzer,« klagte er seinem Freunde Pirkheimer. Doch eröffnete sich ihm in den nächstfolgenden Jahren auch in der Heimat eine größere Wirksamkeit, und wurde ihm namentlich eine reichere Gelegenheit geboten, sich auch als Maler hervorzuthun. Schon vor der Reise hatte Dürer einzelne Oelbilder gemalt, wie den Paumgärtnerschen Altar mit den stattlichen Rittergestalten auf den Flügeln (Münchener Pinakothek), ferner das berechnet

anspruchsvolle, durch Uebermalung verdorbene Selbstbildnis, ebenda, und (1504) die durch den Reichtum der Szenerie fesselnde Anbetung der h. drei Könige in der Tribuna zu Florenz (Fig. 84). Erst jetzt scheint er, durch die venezianischen Erfahrungen angeregt, die Oelmalerei mit beson-

Fig. 88. Ritter, Tod und Teufel. Nach dem Kupferstich von Dürer (verkleinert).

derer Liebe und großem Eifer ergriffen zu haben. Wer die Doppeltafel mit Adam und Eva (Museum zu Madrid, Wiederholung in der Pittigalerie, Fig. 85), in deren Gestalten er sein Ideal schöner Körperbildung zu verwirklichen suchte, bestellt hat, wissen wir nicht.

Für einen Frankfurter Tuchhändler, Jakob Heller, führte Dürer 1509 einen großen Altar aus, mit der Himmelfahrt Mariä im Mittelbilde. Leider ist dieses Bild durch Feuer

zu Grunde gegangen und nur in einer Kopie des Jobst Harrich erhalten. Der Verlust bleibt um so mehr zu beklagen, als wir aus den zahlreichen noch vorhandenen Studien und den Briefen Dürers wissen, mit welcher Sorgfalt der Künstler das Bild vollendete. Von den Flügelbildern besitzen wir noch die Mehrzahl, doch hatten an diesen unzweifelhaft die Gesellen

Fig. 89. Die Melancholie. Nach dem Kupferstich von Dürer.

einen großen Anteil. Nur an Umfang, nicht an Kunstwert steht dem Hellerschen Altar die Tafel nach, welche Dürer für die Kapelle im Landauer Brüderhause in Nürnberg 1511 schuf. Für die weise Bedachtsamkeit Dürers auch bei diesem Werke spricht der Umstand, daß er für den holzgeschnitzten Rahmen (Fig. 86) selbst die Vorzeichnung lieferte. Das Gemälde, unter dem Namen des »Allerheiligenbildes« bekannt (Fig. 87), wird gegenwärtig in der kaiserlichen Galerie

in Wien bewahrt. Oben schwebt, von einer stattlichen Heiligenschar umgeben, die Dreieinigkeit. Tiefer, mit den Heiligen den Kreis um die Trinität schließend, kniet anbetend die christliche Gemeinde, nach Ständen gegliedert, von Papst und Kaiser angeführt. Ganz unten in einer weiten Uferlandschaft steht, auf eine Tafel sich stützend, in stattlicher Pelzschaube der Meister selbst. Zur vollendeten Charakteristik der einzelnen Gestalten, zum idealen Schwunge der Komposition tritt noch eine wirkungsvolle helle Farbenharmonie, ganz im Einklange mit dem überirdischen Schauplatze des Vorganges, hinzu.

Fig. 90. Madonna mit der Birne. Nach dem Kupferstich von Dürer (1511).

Der äußere Erfolg der malerischen Thätigkeit entsprach nicht Dürers Erwartungen. Die nächstfolgenden Jahre zeigen ihn vorwiegend mit dem Grabstichel und mit Versuchen, die Kupferstichtechnik zu höherer Vollkommenheit zu erheben, beschäftigt. Er radierte mit der Nadel, ätzte die Platten und schuf jene wunderbaren Blätter, welche ebenso sehr von seiner vollkommenen Beherrschung der Kunst, wie von der Richtung seiner Phantasie auf das Tiefsinnige, Gedankenreiche Zeugnis ablegen: den »Ritter, Tod und Teufel« (1513, Fig. 88), den »Hieronymus in der Zelle« und die »Melancholie« (1514). Daß die beiden letzten Blätter in einem engen

Zusammenhange mit einander stehen, in vollen Gegensätzen sich bewegen, unterliegt keinem Zweifel; ebenso sicher ist, daß in der Melancholie (Fig. 89) ein Faustgedanke anklingt, das unheimliche Wesen der Magie und das vermessene Grübeln angedeutet wird. Darüber darf man aber die rein künstlerischen Absichten Dürers, das Streben, durch verschiedene Lichtstimmungen zu wirken, nicht vergessen. Es darf sogar die Frage aufgeworfen werden, ob nicht die Freude an der malerischen Perspektive, am Spiele mit Licht und Luft den Ausgangspunkt der Komposition bildete. Derselben Zeit entstammen auch die anmutigsten seiner Madonnenblätter. Dürer läßt sonst das Matronenhafte zu sehr vorwalten und beharrt bei den individuellen Zügen des Modells aus seiner Umgebung. Der Madonna aber, welche, unter einem Baume sitzend, dem Christkinde eine Birne reicht (1511, Fig. 90), und der Maria auf einem anderen Kupferstiche, wo sie das Kind an sich drückt, ihre Wange an sein Köpfchen preßt (1513), verleiht er einen idealen Charakter und schildert das Mutterglück mit feinster Empfindung. Auch sein Meisterstück

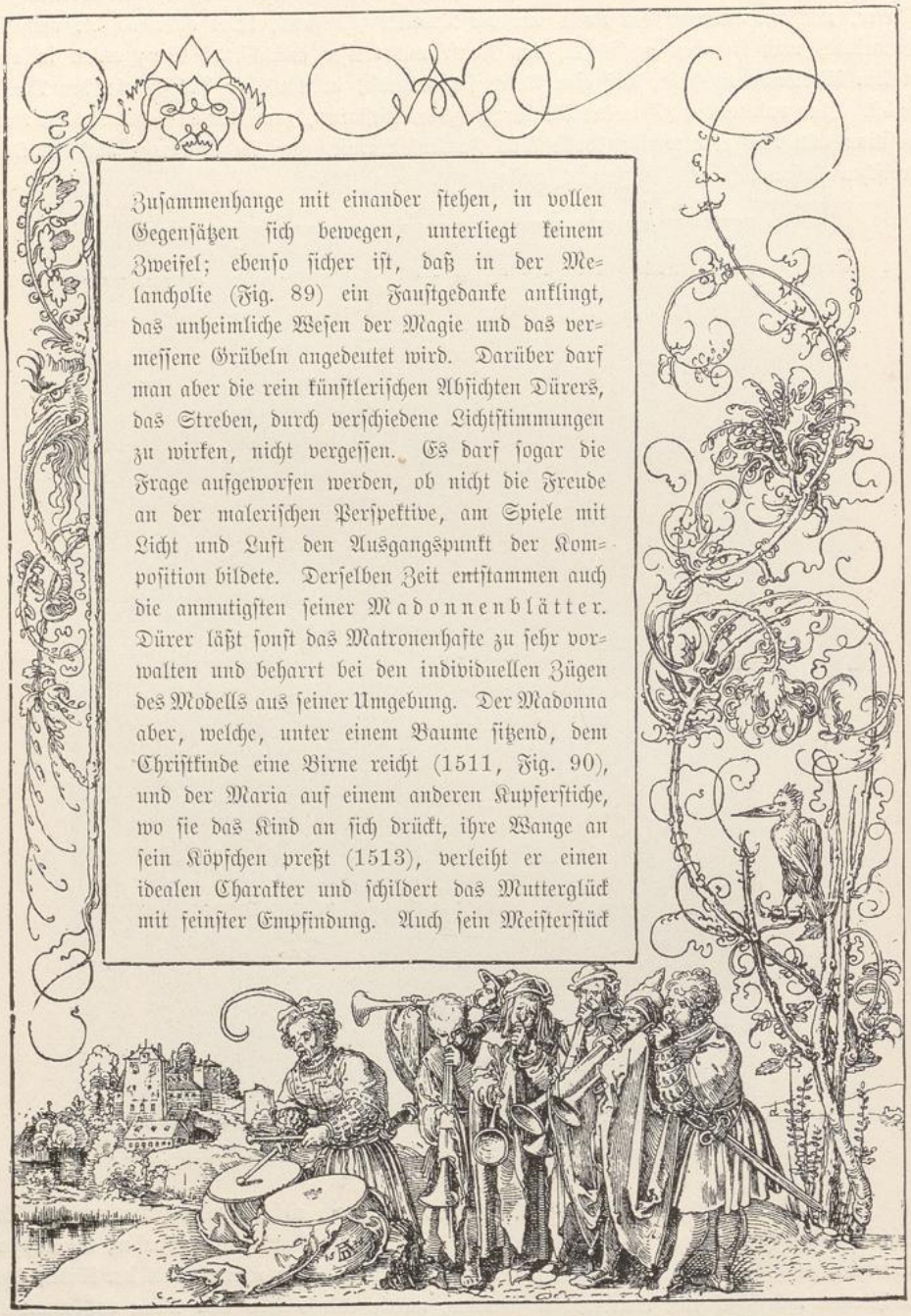

Fig. 91. Randzeichnung Dürers zu dem Gebetbuch Kaiser Maximilians. München, Staatsbibliothek.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Fig. 92. Kaiser Maximilian. Holzschnitt von Dürer (verkleinert).

Fig. 93. Johannes und Petrus, von Dürer. München.

im Fache des Holzschnittes, das große Blatt der Dreifaltigkeit, wurde von ihm in diesen Jahren (1511) gezeichnet.

Hatte bis dahin Dürer sich keiner vornehmen Gönnerschaft erfreut — nur der Kurfürst Friedrich der Weise bedachte ihn mit Aufträgen — so sollte sich dieses Verhältnis jetzt gleichfalls ändern. Seit dem Jahre 1512 trat er zu Kaiser Maximilian in nähere Beziehungen. Mit dem Maßstabe, welchen uns die italienische Renaissance in die Hand legt, dürfen wir die Freundschaft des deutschen Fürsten nicht messen, nicht erwarten, daß er den Künstler mit monumentalen Aufgaben betraute. Dürer trat bei den umfassenden künstlerischen Unternehmungen, mit welchen sich der Kaiser beschäftigte, in eine Reihe mit vielen anderen, namentlich Augsburger Künstlern und mußte sich nur zu oft dem Willen des Kaisers und dessen poetischen Ratgebern fügen. In einem Falle empfing er aber doch einen Auftrag, welcher so vollkommen seiner Natur und seinen Neigungen entsprach, daß man glauben möchte, er selbst habe die Anregung dazu gegeben. Kaiser Max hatte ein für seinen persönlichen Gebrauch bestimmtes Gebetbuch verfassen und bei Schönsperger in Augsburg auf Pergament drucken lassen. Das Handexemplar, beinahe vollständig erhalten und zur Hälfte in der Münchener Staatsbibliothek, zur Hälfte im Museum zu Besançon bewahrt, wurde zwar von mehreren Künstlern mit Randzeichnungen geschmückt, doch fiel der Hauptanteil in jeder Hinsicht Dürer zu. Ihm gehört die größere Zahl der Blätter, von ihm haben offenbar die anderen Illuministen die Richtung und das Ziel empfangen. In den freien, scheinbar flüchtigen, aber stets wohldurchdachten Randzeichnungen konnte sich seine Phantasie ungehindert ergehen. Mit kalligraphischem Schnörkel, der zuweilen in Blätterwerk übergeht,

umzog er die Blätter und zeichnete, an den Inhalt der Gebete sich frei anschließend, bald Gestalten voll mächtigen Ernstes, bald humoristische Szenen hinein (Fig. 91). Mochte auch Kaiser Max nach unseren Begriffen den großen Künstler nicht würdig beschäftigen, so blieb ihm dieser doch herzlich zugethan und stiftete in dem großen Holzschnitte, welcher den Kopf des Kaisers lebendig wiedergiebt (Fig. 92), dem Gönner ein Ehrendenkmal.

Nach Maximilians Tode mußte Dürer daran denken, die von dem Kaiser ihm bewilligten Gnadengelder auch von dessen Nachfolger bestätigt zu sehen. Da Kaiser Karl V. in den Niederlanden weilte, so machte sich Dürer mit Weib und Magd und einem stattlichen Vorrate seiner Kunstblätter (Juli 1520) auf den Weg nach den Niederlanden. Das Reisetagebuch Dürers hat sich erhalten. Wir lesen darin von den mannigfachen Ehren, die ihm namentlich in Antwerpen von den Malern zu teil wurden, von zahlreichen Bildnissen, die er zeichnete, und kleineren Bildern, die er malte. Auch Reste seines Skizzenbuches, in welchem er mit dem Silberstifte auf weißgrundiertes Papier Porträts und Landschaften zeichnete, sind noch auf uns gekommen. Die wichtigsten Denkmale seiner niederländischen Reise, zugleich Zeugnisse der großen Einwirkung der Antwerpener Meister auf seine Malweise, bleiben doch die Bildnisse des Bernard von Orley in Dresden und eines unbekannten Blondkopfes in Madrid. Es beginnt überhaupt jetzt für Dürer eine Periode ununterbrochenen stetigen Aufschwunges und vollkommener Reife. Als er nach einem Jahre heimkehrte, fand er bereits die Vaterstadt und die Freunde von der Reformationsbewegung tief ergriffen. Bei seinem scharfen und ernsten Geiste

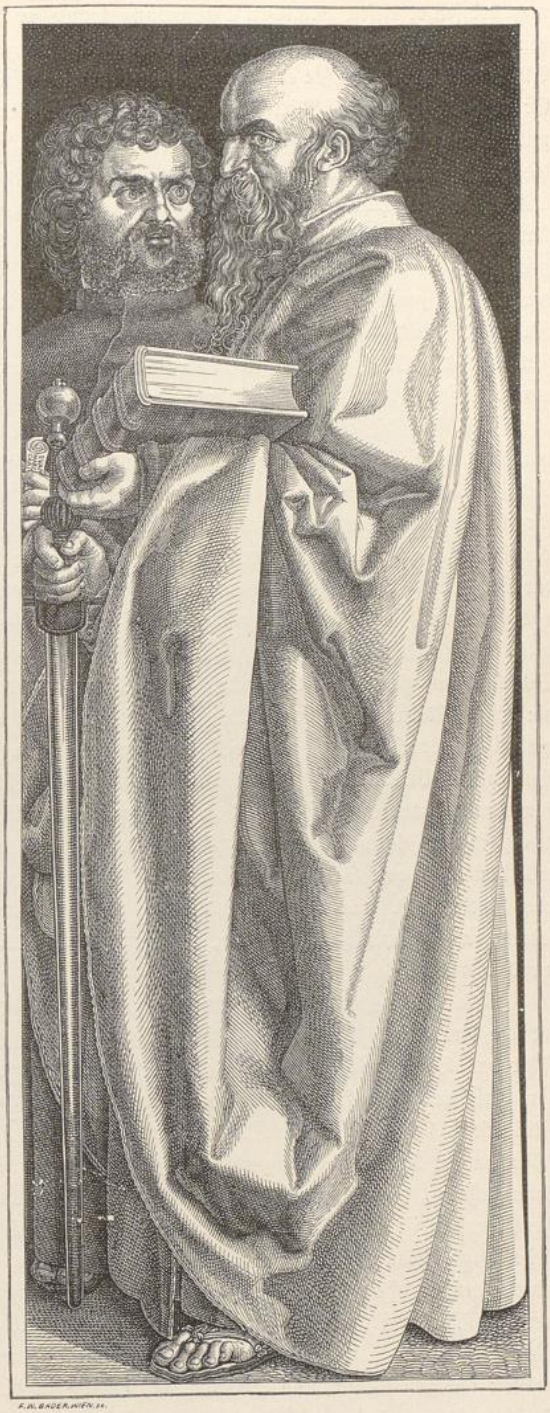

Fig. 94. Paulus und Markus, von Dürer. München.

und bei seiner tiefen religiösen Empfindung konnte er davon nicht unberührt bleiben. Schon in den Niederlanden hatte ihn die (falsche) Nachricht von Luthers Gefangennahme mächtig aufgeregt. Als echter Künstler faßte er sein Glaubensbekenntnis in einer künstlerischen Schöpfung zusammen. Er verehrte dem Rate Nürnbergs 1526 eine Doppeltafel, auf welcher er die Apostel Johannes mit Petrus und Paulus mit Markus (Fig. 93 u. 94) gemalt hatte. Johannes und Paulus sind die Hauptgestalten. Während Johannes (in rotem Mantel) sinnend in das geöffnete Buch blickt das er in den Händen hält, hat Paulus (in weißem Gewande) das Buch geschlossen, faßt mit starker Hand das Schwert und blickt zornmütig aus dem Bilde heraus. Prüfung der Wahrheit und ihre mannhafte Verteidigung — daraufhin sind offenbar der Charakter und die Züge der Apostel gerichtet; aus diesem Grundgedanken hat Dürer die beiden Hauptgestalten geschaffen. In Bibelstellen, welche Dürer eigenhändig unter die Gestalten auf die Tafeln geschrieben (sie sind von den Originaltafeln in München abgenommen und an die Kopien in Nürnberg befestigt worden), sprach er seine Absicht noch deutlicher aus.

So sind die vier Apostel, wohl auch die vier Temperamente genannt, ein kostbares Denkmal der religiösen Stimmung des Meisters, zugleich aber ein lebendiges Zeugnis der siegreichen Ueberwindung aller früheren formellen Schranken seiner Kunst. Die feine, bis in das kleinste sorgfältige Ausführung ist geblieben, aber ein plastisches Element in der Modellierung der Gewänder durch Abstufung der Farben hinzugekommen. Auch das Markige und Kernhafte in der Auffassung der Köpfe erscheint noch reiner und wirkungsvoller hervorgehoben, wie sich schon aus der populären Bezeichnung der Apostel als »Temperamente« ergiebt. Die gleiche Gediegenheit, den gleichen Farbenschmelz zeigen auch die beiden aus seinen letzten Jahren stammenden Bildnisse im Berliner Museum, das des urgesunden Hieronymus Holzschuher, welches durch die frische Natur des Dargestellten gewinnt (Fig. 95), und das andere des Jakob Muffel, dessen malerische Durchführung trotz des weniger fesselnden Modelles noch höher steht. Charakterfiguren und Bildnisse entsprachen der Richtung, welche Dürers Phantasie in seinen letzten Jahren genommen hatte, am besten. Ihre Wiedergabe beschäftigt nicht allein den Maler, sondern auch den Zeichner (Porträt des Lord Morley bei Mitchell in London) und Kupferstecher (Bildnisse des Kardinals von Mainz, des Kurfürsten Friedrich von Sachsen, Melanchthons und Erasmus' von Rotterdam). Dürer starb 1528 am 6. April, an demselben Jahrestage wie Raffael, in seinem siebenundfünfzigsten Jahre, nachdem er schon längere Zeit von Kränklichkeit heimgesucht worden war.

Die abschließende Betrachtung darf nicht bei dem bloßen Staunen über Dürers künstlerische Fruchtbarkeit verweilen. Diese ist gewaltig groß. Von den Tafelbildern abgesehen, zählt das Verzeichnis seiner Werke 194 Kupferstiche, über 170 Holzschnitte und mehrere hundert Zeichnungen auf, unter diesen viele, die, mit der größten Sorgfalt, nicht anders wie Malereien, behandelt, wahre Proben des geduldigen Fleißes vorstellen, z. B. die Apostelköpfe (Studien zu dem Allerheiligenbilde, Fig. 96), das Doppeltäfelchen mit Simson und Christi Auferstehung, die kolorierten Pflanzen- und Tierzeichnungen. Viel wunderbarer als Dürers Fruchtbarkeit ist der Reichtum seiner inneren Entwickelung. In jungen Jahren trat er Italienern wie Mantegna und Barbari nahe, selbst von antiken Werken nahm er Kenntnis. In seinen großen Holzschnittfolgen versenkte er sich dann in die überlieferte heimische Kunstweise. Hier wie dort bewahrt er seine volle Selbständigkeit. Er wird weder zu einem Manieristen, noch begnügt er sich damit, die bekannten Typen der Passionsspiele, wie die meisten anderen Maler und Holzschnitzer, einfach in die Bildform zu übertragen. Die eifrige Umschau in der äußeren Naturwelt hemmte nicht die Einkehr in das eigene, tief bewegte und poetisch gestimmte Gemüt, dessen Widerschein sich in mehreren phantasievollen Kupferstichen

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

(Melancholie u. s. w.) offenbart. Das letzte Ziel fand er in der Ausbildung des Porträts und der fest in Stimmung und Formen abgeschlossenen Charakterfigur, wodurch er der Pfadfinder der folgenden Kunstperiode wurde.

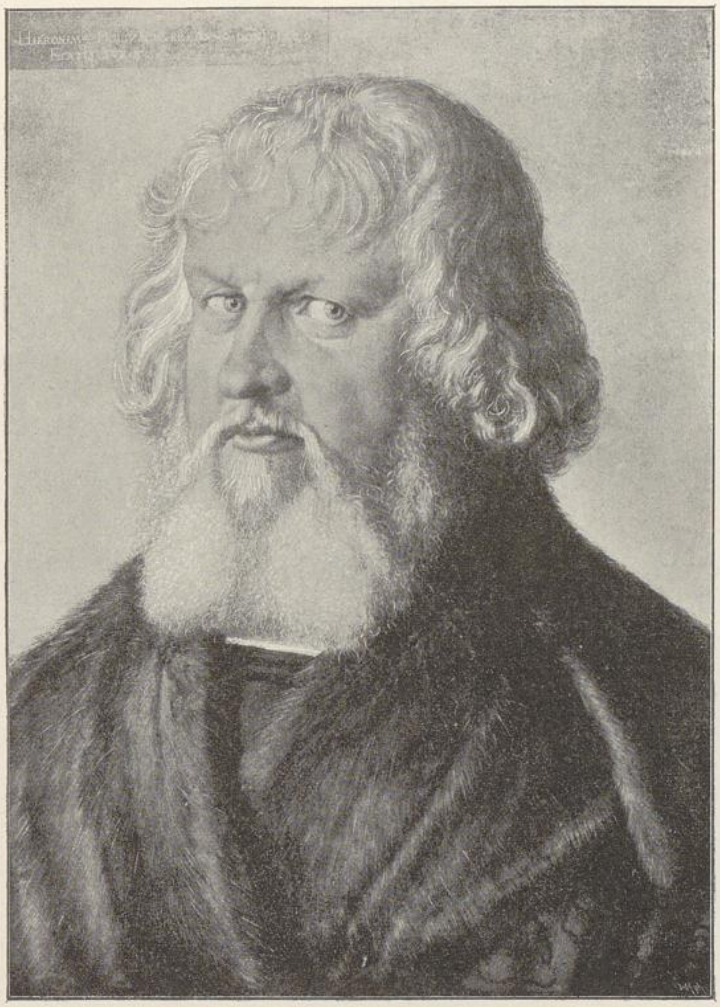

Fig. 95. Hieronymus Holzschuher, von Dürer.
Berlin, Museum.

Dürers Werkstätte zog schon frühe Malergesellen an. Noch vor Dürers venezianischer Reise trat in diese der aus Nördlingen stammende Hans Leonard Schäufelein (um 1480 bis 1540) ein, der namentlich im Fache des Holzschnittes eine ungemeine Fruchtbarkeit entwickelte, seit 1515 in seiner Vaterstadt sich ansiedelte und hier auch als Maler (Wandgemälde im Rathause: Judith und Holofernes, Flügelaltar in der Georgskirche: Kreuzabnahme) thätig auftrat (Fig. 97). Auch Hans (Süß) von Kulmbach († 1522), ursprünglich ein Schüler des Jakob Walch gen. Barbari, arbeitete eine Zeitlang in Dürers Werkstätte. Sein bedeutendstes Werk ist die Anbetung der Könige (Fig. 98) (Berlin), in der Komposition an Dürer mahnend,

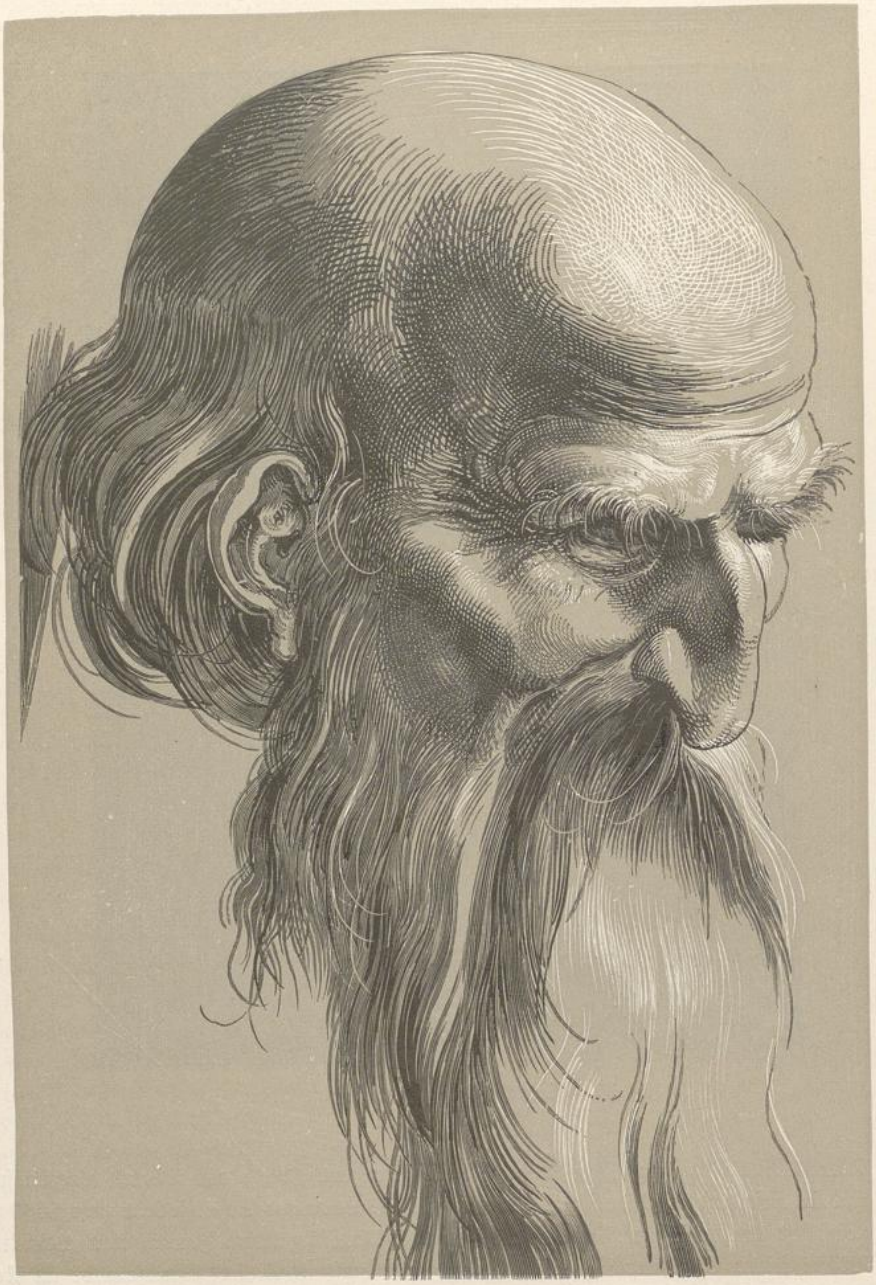

Fig. 96. Apostelkopf. Weiß gehöhte Pinselzeichnung von Dürer. Wien, Albertina.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

durch den Schmelz und die feine Harmonie der Färbung ausgezeichnet. Dürers Einfluß erfuhr ferner Hans Springinklee († 1540), als Illuminator und Zeichner für Holzschneider geschätzt. Auch der jüngere Bruder des Meisters, Hans Dürer, bewährte sich als fleißiger Gehilfe und verließ Nürnberg erst nach Albrechts Tode, um als Hofmaler in Krakau in die Dienste des Königs von Polen zu treten. Von Schülern aus Dürers späterer Zeit wird namentlich Georg Pencz erwähnt, der seit 1523 selbständig arbeitete und in dürftigen Verhältnissen 1550 verstarb. An ihn schlossen sich die beiden Brüder Beham an (Sebald Beham 1500 bis 1550 und Barthel Beham (1502—1540). Alle drei hatten 1524 den Lehren Carlsstadts und Thomas Münzers Gehör geschenkt und mußten sich wegen ihrer Gottlosigkeit vor dem Rate verantworten. Sebald Beham führte überhaupt ein unruhiges Leben, bis er sich 1534 in Frankfurt niederließ. Eine gewaltige Menge von Holzschnitten und Kupferstichen ging aus der Werkstätte des leicht und rasch arbeitenden Künstlers hervor. Das berühmteste Malerwerk Sebalds ist eine bemalte Tischplatte mit der Geschichte Bathsebas (im Louvre). Barthel Beham siedelte sich 1527 in München an und trat in die Dienste des Herzogs Wilhelm IV. von Bayern. Dadurch erklärt sich die große Zahl fürstlicher Porträts (Fig. 101), welche Barthel geschaffen hat. Von einer Reihe ihm zugeschriebener Altarbilder ist der Ursprung nicht völlig sicher gestellt. Das beste und umfangreichste unter denselben, die Kreuzfindung in der Münchener Pinakothek (Fig. 103), weist in der Anordnung der Szene, in den Bauten des Hintergrundes deutlich auf das Muster älterer venezianischer Maler hin, von welchen er nur in der derberen Charakteristik der einzelnen Gestalten abweicht.

Fig. 97. Die h. Elisabeth, von Schäufelein. Nördlingen, Rathaus.

Alle diese Meister besitzen den gemeinsamen Zug, daß sie im Fache des Holzschnittes oder Kupferstiches ebenso heimisch sind wie in der Malerei, durchgängig eine Doppelwirksamkeit entfalten. Auf welchen Teil ihrer Thätigkeit der größere Nachdruck gelegt werden muß, darüber ist kein Zweifel möglich. Als Maler zeigen sie einzelne lobenswerte Eigenschaften; sie sind namentlich auf Kraft und Glanz der Farbe bedacht und verstehen auch die Handlung deutlich und äußerlich wahr wiederzugeben. Die gewohnheitsmäßige Arbeit überragt aber doch bei Altären und Kirchenbildern in den meisten Fällen die persönliche Schöpfung. Ganz anders treten dieselben Künstler auf, wenn sie für den Holzschnitt zeichnen oder in Kupfer stechen. Hier erweitern sich sofort die Grenzen ihrer Phantasie, welche eine überaus reiche Stoffwelt in sich aufnimmt; auch die Formen erscheinen lebendiger, die Typen mannigfacher, das Geberdenspiel bewegter, das Auge für das Neue in jeder Hinsicht empfänglicher (Fig. 99 u. 100).

Fig. 98. Anbetung der hl. drei Könige, von Hans von Kulmbach.
Berlin, Museum.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Die Weiterentwickelung der deutschen Kunst nach den zwei Richtungen eines engen Anschlusses an das Volkstum und stärkeren Gebrauches italienischer Formenelemente vollzieht sich in diesen

Fig. 99. Tanzende Bauern. (Die Monate.)
Nach dem Kupferstich von S. Beham.

Fig. 100. Ein Landsknecht.
Nach dem Kupferstich von Barthel Beham.

Fig. 101. Pfalzgraf Otto Heinrich,
von Barthel Beham. Augsburg.

Fig. 102. Maria auf dem Halbmond.
Nach dem Kupferstich von Aldegrever.

Kreisen. Wir werden den Männern, welche diese Wandlung durchführten, noch einmal unter dem Namen der »Kleinmeister« begegnen.

Der gleiche Vorgang, der an den Dürerschülern beobachtet wird, wiederholt sich auch bei den anderen Künstlergruppen. Der vielbeschäftigte Albrecht Altdorfer, seit 1505 in Regensburg ansässig und hier 1538 verstorben, durch seinen feineren Sinn für landschaftliche Schön-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

heit ausgezeichnet und, wie seine »Ruhe auf der Flucht« im Museum zu Berlin (Fig. 104) zeigt, in seiner Auffassung der biblischen Ereignisse ganz volksmäßig, hat doch als Maler nichts

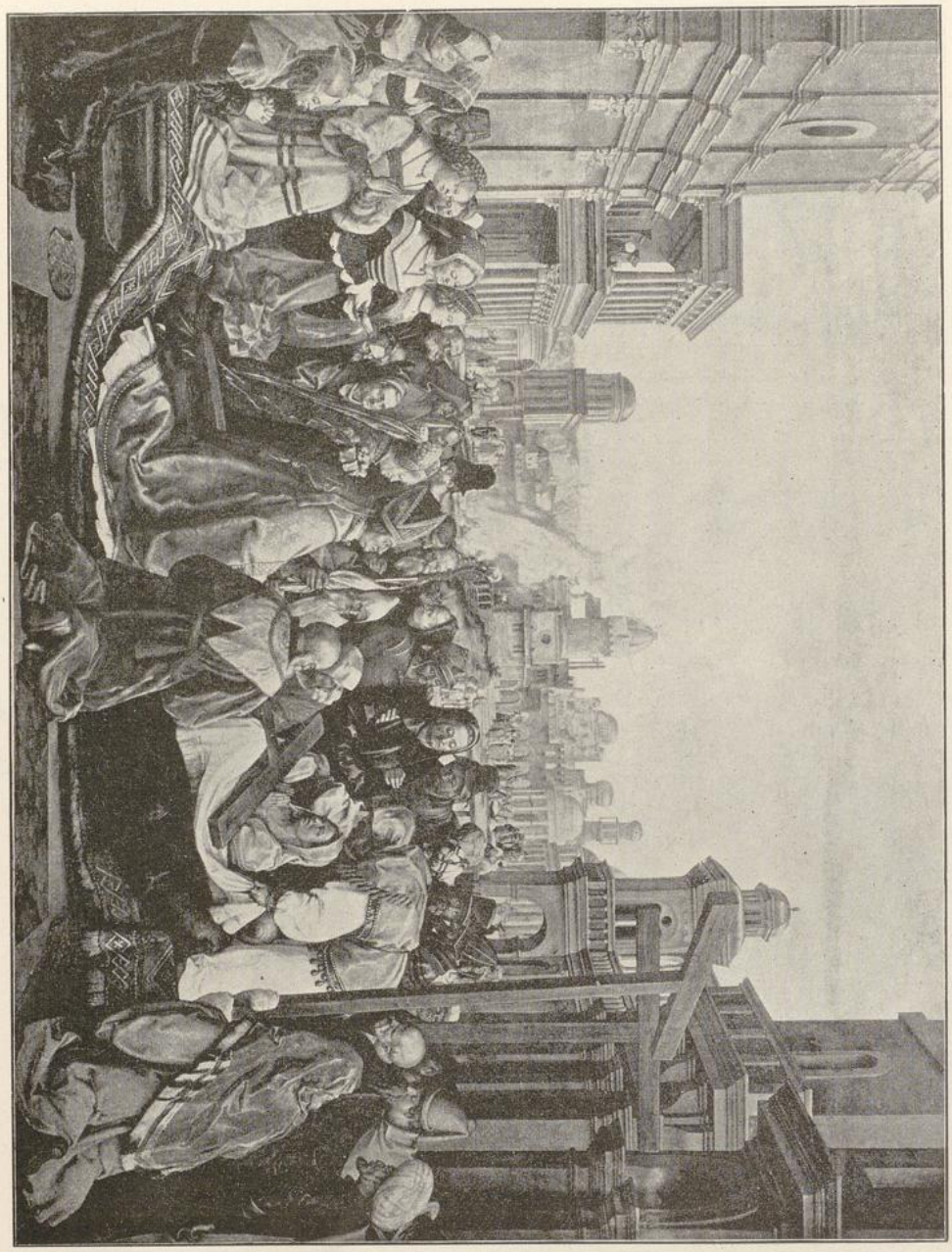

Fig. 103. Auffindung des h. Kreuzes, von Barthel Beham. München, Pinakothek.

geschaffen, was in der Formenfülle und Reife der Schönheit an den Farbenholzschnitt der »schönen Maria von Regensburg«, ein auch durch den besonderen Anlaß seiner Schöpfung interessantes Blatt, heranreichte.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Auch die geschichtliche Bedeutung des Soester Malers und wackeren Vorkämpfers der Reformation, Heinrich Aldegrever (1502 bis nach 1555), auch Trippenmeker genannt, ruht

Fig. 104. Die Ruhe auf der Flucht, von Altdorfer. Berlin, Museum.

vornehmlich auf den zahlreichen Kupferstichen, die wir von ihm besitzen (Fig. 102), mögen immerhin seine gemalten Bildnisse (Fig. 105) durch eine unmittelbare Frische der Auffassung und durch Schärfe der Zeichnung überraschen, und seine Altarbilder (Anbetung der h. drei Könige in der

Wiesenkirche zu Soest) durch die genauen Naturstudien Bewunderung erregen. Das Porträtfach bleibt überhaupt in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts die starke Seite der deutschen Malerei, zu deren allgemeiner Hebung bis zur Vollkommenheit es nur günstiger äußerer Verhältnisse bedurfte.

Fig. 105. Bildnis eines jungen Mannes, von Aldegrever.
Wien, Galerie Liechtenstein.

Man geht schwerlich irre, wenn man auch in dem künstlerischen Wirken des Lukas Cranach (1472—1553) auf die Porträts das Hauptgewicht legt. Meister Lukas (mit dem zweifelhaften Familiennamen Sunder) nach seinem Geburtsorte Kronach benannt, dankt seine große Volkstümlichkeit den freundschaftlichen Beziehungen zu den Reformatoren, den bürgerlichen Tugenden und insbesondere der rührenden Anhänglichkeit, welche er seinem Herrn, dem unglücklichen Kurfürsten Johann Friedrich, bewies. Auch die von ihm dargestellten Persönlichkeiten (Luther, Melanchthon, Katharina von Bora u. a.) fesseln unser Interesse und

lassen die Schranken seiner künstlerischen Begabung in den Hintergrund treten. Er ist der Maler der Reformatoren, aber nicht der Reformation, wenn man mit diesem Worte nicht sowohl eine Scheidung kirchlicher Bekenntnisse, als vielmehr den Ausgangspunkt einer neuen Anschauungsweise bezeichnet, gerade so wie Dürer zwar die Stimmungen, welche zur Reformation führten, in seinen Schöpfungen verkörpert, aber sich noch nicht auf den Boden der wirklichen protestantischen Weltanschauung stellt. Gar mannigfacher Art sind die Gegenstände seiner Schilderungen. Sie umfassen das religiöse Gebiet (Fig. 106), mythologische Szenen (Fig. 107), Bilder nackter Frauen (Lukretia), Schwänke (Jungbrunnen). Von desto geringerem Umfange ist die Formenwelt, über welche er gebietet. Er wiederholt gern die ihm geläufigen Kopftypen und bringt

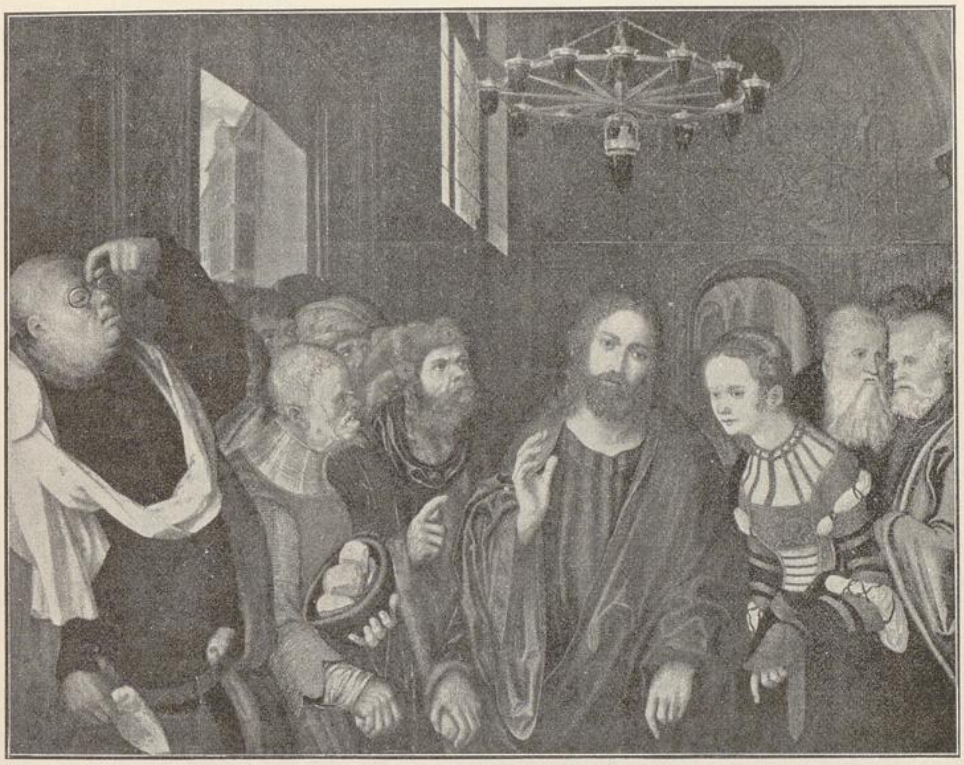

Fig. 106. Christus und die Ehebrecherin, von Cranach. München.

immer dieselben Trachten an. Er liebt ein helles Kolorit, vertreibt die Töne mit der größten Sorgfalt, so daß die Bildflächen wie aus einem Gusse erscheinen, zeichnet scharf, aber nicht immer richtig, und vermag die Farben selten harmonisch zu stimmen. Uebrigens sind die Bilder, die aus seiner Werkstatt hervorgingen, sehr ungleich, und die große Menge mittelmäßiger Werke hat das Urteil über ihn ungünstig beeinflußt. Seine besten Bilder sind in seiner Frühzeit zu suchen. Manche, wie das früheste bezeichnete, eine kleine »Ruhe auf der Flucht« von 1504 (Sammlung Fiedler, München) zeigen Schönheiten sowohl in der poetischen Auffassung, wie in Zeichnung und Kolorit, wie man sie dem Künstler nach der landläufigen Vorstellung gar nicht zutrauen würde. Das kleine Bild einer h. Anna selbdritt im Berliner Museum (Fig. 108) ist anspruchsloser, aber namentlich in dem landschaftlichen Grunde von feiner koloristischer

Wirkung. Auch Cranachs Begabung erhellt besser als aus seinen Bildern aus seinen Holzschnitten, von denen die besten aus den Jahren 1505 bis 1509 datieren.

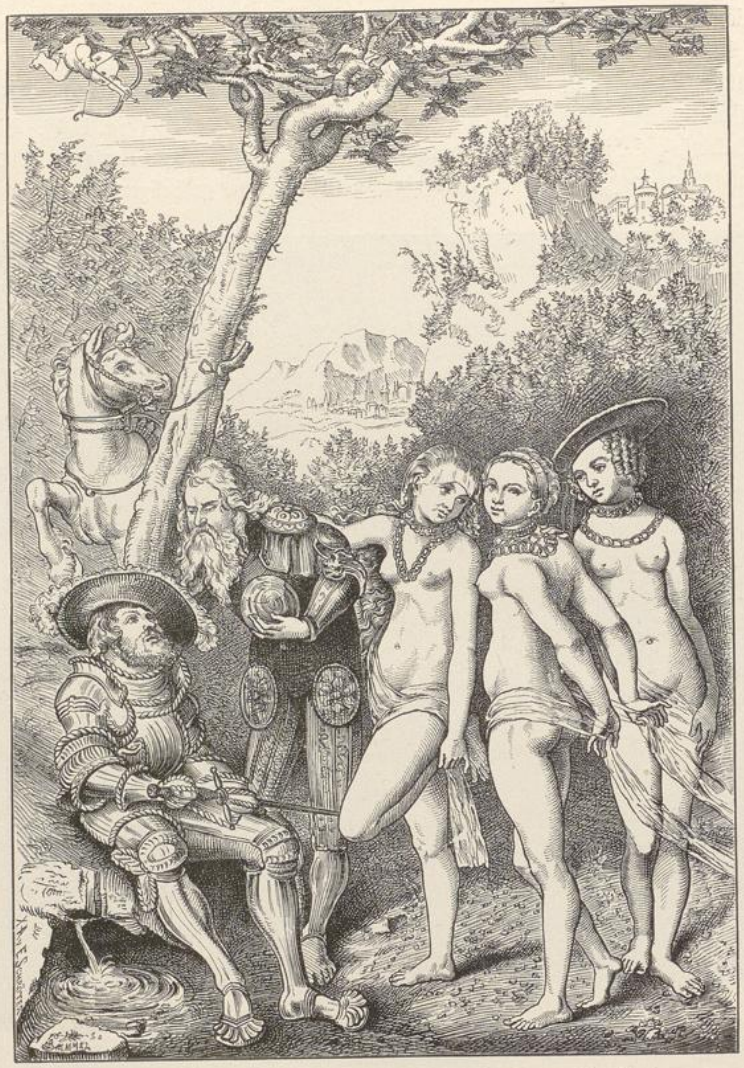

Fig. 107. Das Urteil des Paris, von Cranach. Karlsruhe, Museum.

Nimmermehr darf Lukas Cranach mit Dürer verglichen werden, welcher durch die Tiefe und den Reichtum der Phantasie, wie durch die Fülle der Kunstmittel unendlich hoch emporragt. Eher findet Dürer, allerdings in einem anderen Kunstfache, sein Gegenbild in dem Erzgießer Peter Vischer. Wie mit Dürer die Nürnberger Malerschule ihre Vollendung erreicht, so schließt Peter Vischer die Entwickelung der lokalen Skulptur ab.

Noch manche Punkte bleiben in dem Lebensgange dieses Meisters rätselhaft und unentschieden. Nach der gewöhnlichen Angabe wurde Peter Vischer um das Jahr 1455 geboren. Er arbeitete zunächst in der Werkstätte seines Vaters, des Rotgießers Hermann Vischer, trat

nach dessen Tode an die Spitze der Hütte (1487) und starb im hohen Alter am 27. Januar 1529. Da erscheint es nun wunderbar, daß er, nachdem er bereits das fünfzigste Lebensjahr überschritten hatte, noch als Greis eine vollständige Umwälzung seiner künstlerischen Anschauungen und seines Formensinnes in sich erfuhr und schließlich auch in die neue Formenwelt sich einlebte. Denn während er bis in die Anfänge des 16. Jahrhunderts hinein an der überlieferten gotischen Weise festhielt, folgte er in der späteren Zeit den Spuren der italienischen Renaissance. Ist dieser Umschwung auf die elastische Natur des Meisters oder auf die Thatsache zurückzuführen, daß sein Sohn Hermann 1515 »Kunst halb« nach Rom gezogen war und den Vater, sowie die gleichfalls in der Gußhütte beschäftigten Brüder auf die italienischen Muster aufmerksam gemacht hatte? Und auch ein anderer Umstand wird verschieden gedeutet. Wir wissen, daß Peter Vischer, zuerst in Verbindung mit seinem Vater, dann allein, später von seinen Söhnen unterstützt, eine Gußhütte leitete. War er ein bloßer Erzgießer, der nur das Modell herstellte und den Guß besorgte, oder hat er auch die Entwürfe zu seinen Werken gezeichnet? In einzelnen Fällen arbeitete Peter Vischer nach fremder Visierung, so, als er das Grabmal des Grafen Eitel Friedrich II. von Hohenzollern (in Hechingen) goß: für die Grabplatte (sie ist jener des Grafen Hermann von Henneberg und seiner Gattin in Römhild sehr ähnlich) lieferte ihm Dürer die Zeichnung. In welchen Fällen er selbständig verfuhr, läßt sich nicht immer entscheiden.

Fig. 108. Die h. Anna selbdritt, von Cranach. Berlin.

Jedenfalls bilden die in der Werkstätte Peter Vischers geschaffenen, überaus zahlreichen Werke einen Wendepunkt in der Nürnberger und weiter in der deutschen Kunst. Bis nach Meißen und Würzburg, nach Breslau, Krakau und Lübeck hatte sich Vischers Ruhm verbreitet, so daß bei Bestellung größerer Grabdenkmäler, der wichtigsten Gattung der älteren deutschen Plastik, überall gern an ihn gedacht wurde. Inschriftlich beglaubigt sind freilich nur wenige dieser Arbeiten, doch weisen stilistische Merkmale auf den gemeinsamen Ursprung in der Nürnberger Gußhütte hin. Sowohl die altüberlieferten Formen der Grabplatte, welche die Gestalt des Verstorbenen bald in flachem Relief, bald graviert zeigt, wie das Hochgrab erscheinen in Peter Vischers Werken vertreten. Die schlichte Naturwahrheit, die feste Zeichnung, die saubere technische Ausführung kehrt in ihnen regelmäßig wieder. Im Beiwerke unterscheiden sie sich

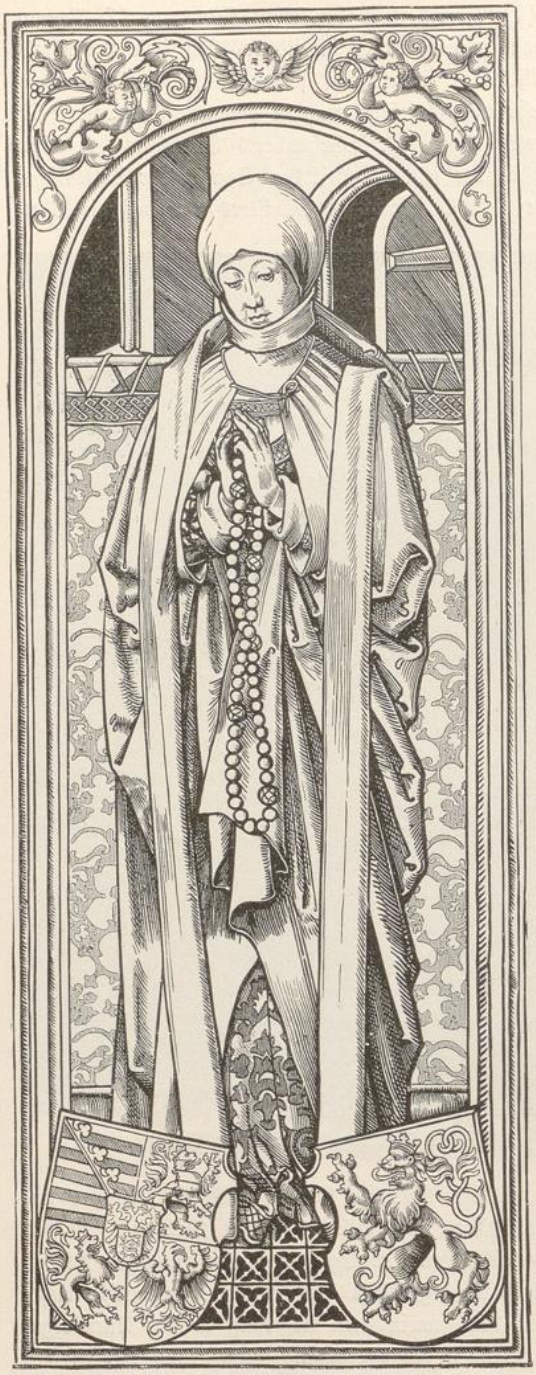

Fig. 109.
Gravierte Grabplatte von Peter Vischer.
Meißen.

Fig. 110. Apostel Paulus,
von Peter Vischer.
Statuette vom Sebaldusgrabe in Nürnberg.

dadurch, daß, während in den älteren Schöpfungen, wie am Hochgrabe des Erzbischofs Ernst im Magdeburger Dome vom Jahre 1495, gotische Tabernakel und Baldachine noch unbedingt herrschen, später, wie an der gravierten Platte der

Herzogin Sidonia (Fig. 109) im Dome zu Meißen (nach 1510), das Renaissanceornament Platz gewinnt.

Das Hauptwerk seines Lebens ist das weltberühmte Sebaldusgrab in Nürnberg (Fig. 111). Mit der Herstellung eines Tabernakels über dem silbernen Sarge des Heiligen hatten die Kirchenmeister sich schon lange beschäftigt und im Jahre 1488 einen Entwurf zeichnen lassen.

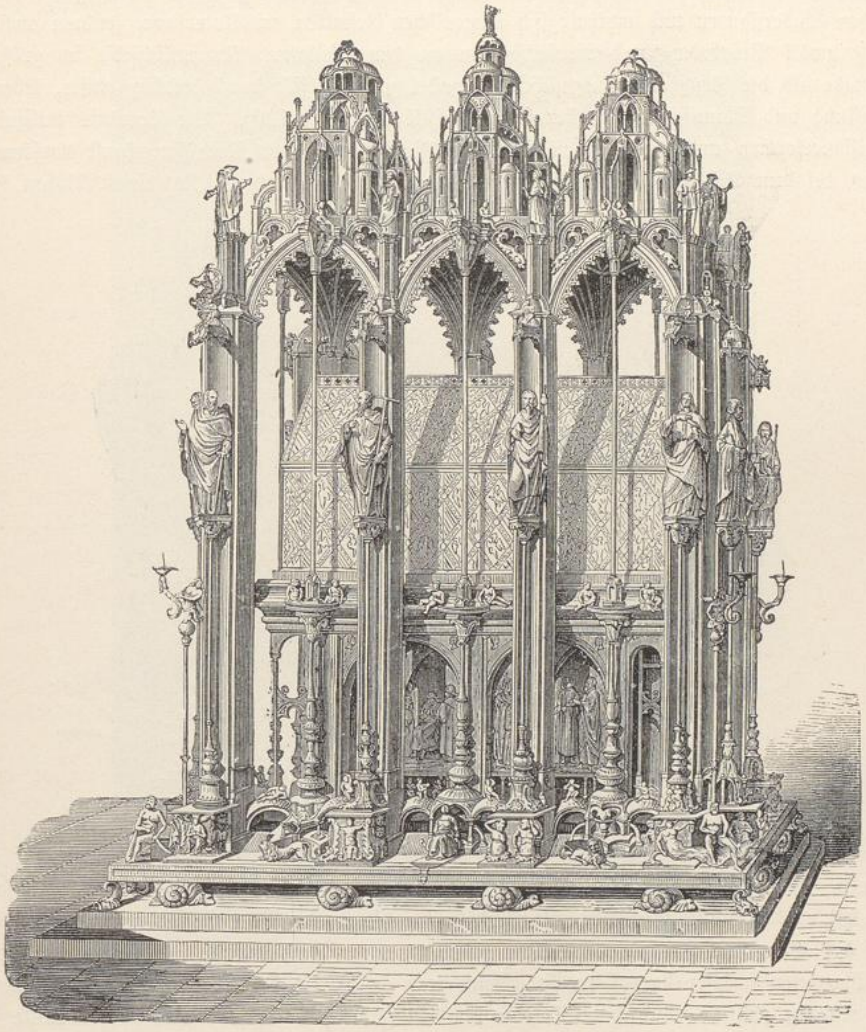

Fig. 111. Sebaldusgrab, von Peter Vischer. Nürnberg, Sebalduskirche.

Die Ausführung des Planes verzögerte sich. Erst im Jahre 1507 wurde das Werk Peter Vischer übertragen, welcher es mit Hilfe seiner Söhne 1519 vollendete. Auf einem Unterbaue, der mit schlichten, einfach, aber doch lebendig erzählenden Reliefbildern aus dem Leben des h. Sebaldus (Fig. 112) geschmückt ist, ruht der silberne Sarkophag; umgeben wird dieser von einem architektonischen Gerüste, das den Doppelzweck erfüllt, einen sicheren Verschluß des Silbersarges zu bilden — weshalb die Pfeiler dicht geschart sind — und mit einem auf diesen Pfeilern

emporsteigenden Baldachin das Werk zu krönen. Dieses Gerüste zeigt in den unteren Teilen noch gotische Formen, geht aber in den oberen Gliedern in den Renaissancestil über. An die Stelle der Pyramiden treten kuppelartige Aufsätze, die sich mit ihren Strebepfeilern und Strebebogen und mancherlei gotisierenden Einzelheiten seltsam genug ausnehmen. Zeigt die Architektur des Sebaldusgrabes eine beinahe verwirrende Mischung alter und neuer Formen, so erscheint der plastische Schmuck schon vollkommen in neue Formen gekleidet. Dies gilt nicht nur von den Kinderfiguren und mythologisch-allegorischen Gestalten am Unterbaue, sondern auch von den je zwölf Propheten- und Apostelfiguren an den Pfeilern. Namentlich die in größerem Maßstabe als die Propheten ausgeführten Apostel zeichnen sich durch würdig ernste, lebendige Auffassung und Mannigfaltigkeit der Charakteristik aus (Fig. 110). Die Kenntnis italienischer Renaissanceformen und die Klarheit über die Ziele, welche der Renaissancekunst vorschweben, müssen bei dem Schöpfer des Sebaldusgrabes vorausgesetzt werden. Zu einem bloßen Nach-

Fig. 112. St. Sebald wärmt sich an brennenden Eiszapfen.
Relief vom Sebaldusgrabe, von Peter Vischer.

ahmer oder selbst nur zu einem unmittelbaren Schüler der Italiener darf man ihn aber nicht stempeln. Peter Vischer wurzelt ganz entschieden in heimischem Boden. Von der Renaissancekunst hat er die richtigeren Maße und Verhältnisse, die regelmäßigen Gesichtslinien, den ruhigen Wurf des Gewandes gelernt. Der Kern seiner Gestalten blieb deutsch. Sieht man die Apostel und Propheten schärfer darauf an, so erkennt man (z. B. im Daniel) deutlich den Zusammenhang mit der sächsisch-fränkischen Skulptur des 13. Jahrhunderts. Ob eine in der Stille fortlebende Tradition bis in die Zeit Peter Vischers reicht, ob dieser selbständig auf die ältere, den Renaissanceformen näherstehende Weise zurückgriff, wissen wir nicht; doch darf nicht vergessen werden, daß bereits die Apostel am Magdeburger Hochgrabe die Keime zu den Figuren des Sebaldusgrabes in sich bergen. Erst in den letzten Jahren, als auch die Söhne an den Arbeiten der Hütte kräftiger teilnahmen, bemerkt man ein tieferes Einleben in die Renaissanceformen. So z. B. in dem zu Ehren der Margaretha Tucherin 1521 errichteten Epitaph im Dom zu Regensburg. Der Hintergrund zeigt einen Renaissancebau; die Gruppe im Vordergrunde, Christi Begegnung mit den Schwestern des Lazarus, geht in der Zeichnung der Köpfe

und der Gewandung den Spuren des neuen Stiles deutlich nach (Fig. 113). Ein Prachtgitter, 10 m lang, 3,5 m hoch, durch kannelierte Pilaster gegliedert, in den Friesen mit Reliefs geschmückt, welches die Fugger 1513 bei Peter Vischer bestellten, das aber nach langen Wechselfällen erst 1540 im Nürnberger Rathause aufgestellt wurde, ist leider in unserem Jahrhundert spurlos verschwunden und nur nach erhaltenen (modernen) Zeichnungen zu würdigen. Die Zeichnung des Gitters offenbart Vertrautheit mit der oberitalienischen Dekorationsweise, ebenso bekunden die

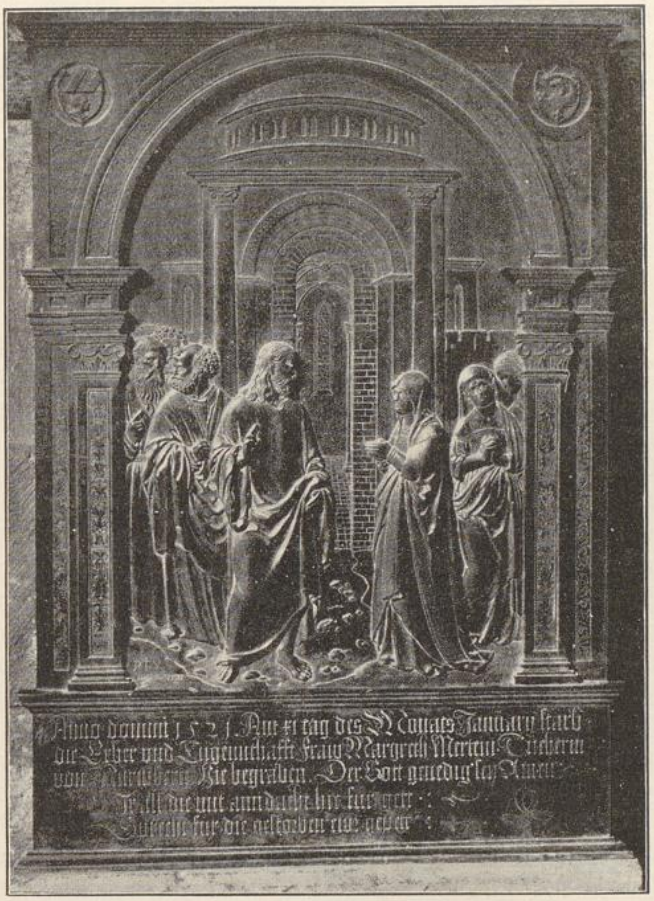

Fig. 113. Christi Begegnung mit den Schwestern des Lazarus.
Relief einer Grabplatte, Erzguß von Peter Vischer.
Regensburg, Dom.

Reliefs den Einfluß der Kupferstiche Mantegnas. Doch wäre es unrecht, von diesen späteren Leistungen einen Schluß auf die künstlerische Gesinnung Peter Vischers zu ziehen. Das Urteil muß vom Sebaldusgrabe den Ausgangspunkt nehmen, und da zeigt sich der Nürnberger Rotschmied in einem Punkte Dürern vollkommen ebenbürtig: daß beide Meister zwar einen offenen Sinn für die Renaissanceformen haben, diese aber nur als Hilfsmittel benutzen, keineswegs darüber ihre nationale Empfindungsweise aufgeben, auf ihre persönliche Selbständigkeit verzichten.

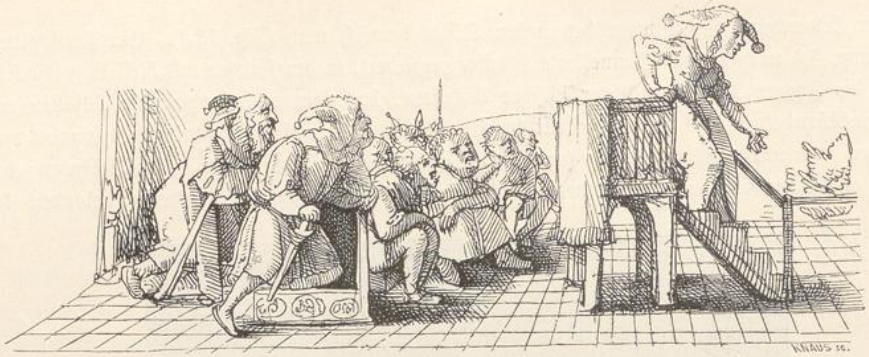

Fig. 114. Die Narrheit vom Katheder steigend.
Aus den Zeichnungen Holbeins d. j., zum Lob der Narrheit.

c) Hans Holbein der jüngere.

Völlig unabhängig von Nürnberg, mit Augsburg nur durch Abstammung und Jugenderziehung lose verbunden, tritt uns der letzte große Maler der Reformationsperiode entgegen. Hans Holbein, 1497 in Augsburg geboren, gewinnt für uns erst seit seiner Uebersiedelung nach Basel (1515) eine greifbare Gestalt. Zuerst mag er in der Werkstätte des Hans Herbst, dessen Porträt (Northbrookgalerie in London) er im Jahre 1516, also erst siebzehn Jahre alt, malte, Beschäftigung gefunden haben. In demselben Jahre scheint er sich bereits selbständig gemacht zu haben; denn aus diesem stammen die von einem Rahmen umschlossenen Bildnisse des Bürgermeisters Jakob Meyer, gen. zum Hasen, und seiner Gattin (Museum zu Basel). Um seinen Lebensunterhalt zu gewinnen, unternahm er Arbeiten der mannigfaltigsten Art. Wir finden ihn mit der Bemalung von Fassaden in Luzern und Basel beschäftigt; er malt das Aushängeschild eines Schulmeisters (1516), und eine (in der Züricher Stadtbibliothek bewahrte) Tischplatte, mit der satirischen Geschichte des »Niemand«, dem die Menschen alle Schuld aufzubürden lieben; er macht Entwürfe zu Glasgemälden und Zeichnungen für Formschneider: Titeleinrahmungen, Randleisten, Initialenalphabete, Buchdruckersignete, welche zahlreiche, von den Baseler Druckern herausgegebene Werke schmücken. Die Verbindung mit diesen durchgehends angesehenen und tüchtigen, selbst gelehrten Männern bahnte ihm den Weg zu den humanistischen Kreisen, vor allem zu dem Fürsten der Humanisten, zu Erasmus von Rotterdam. Das älteste Denkmal seiner Beziehungen zu Erasmus sind die flüchtigen Federzeichnungen zu dem »Lobe der Narrheit«, dieser volkstümlichsten Schrift des großen Humanisten, mit welchen er, offenbar unter dem Beirate eines Humanisten, im Winter 1515 die Ränder eines Exemplars schmückte (Fig. 114).

Seine innere Entwickelung, besonders in dem Fache, in welchem er den höchsten Ruhm erzielte, in der Porträtmalerei, hatte er früh und rasch vollendet. Aus dem Jahre 1519 stammt das Brustbild des Bonifacius Amerbach (Museum zu Basel), welches bereits die Vorzüge der Holbeinschen Porträts, die feste Zeichnung, die scharfe Charakteristik, den feinen Farbenschmelz, aufweist. Diesen verstand er noch zu steigern, als er einige Jahre später (1526), den satirisch-moralischen Neigungen der Baseler Humanisten huldigend, auf zwei Tafeln (Museum zu Basel) die wahre (Venus und Amor) und die feile Liebe (Lais Corinthiaca) schilderte. Das Volk,

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

durch die streng individuelle Fassung der Köpfe verlockt, deutete die Gemälde als Bildnisse einer bekannten lockeren Baseler Frau, der Dorothea Offenburgerin.

Fig. 115. Handwaschung des Pilatus. Zeichnung von Hans Holbein d. j. Basel, Museum.

Wie auch äußerlich sein Ansehen gestiegen war, ersehen wir daraus, daß ihm 1521 der Rat die Ausmalung des großen Saales im Rathause übertrug. Nach herrschender Sitte wurden Muster strenger Gerechtigkeitspflege als Gegenstände der Darstellung ausgewählt: Charondas, der Gesetzgeber der Stadt Thurii, der sich selbst bestraft, nachdem er aus Vergeßlichkeit sein

eigenes Gesetz übertreten; ferner Zaleukus, welcher die Strafe des Sohnes halb auf sich nahm, Vaterliebe mit Gerechtigkeitssinn paarend, der unbestechliche Curius Dentatus und der übermütige Perserkönig Sapor. Die Bilder, von Holbein nach längerer Unterbrechung vollendet, sind, da sie auf die trockene Wand mit Wasserfarben aufgetragen wurden, längst zerstört und nur in Skizzen erhalten. Aber selbst in dieser Gestalt erscheinen sie für die Beurteilung der

Fig. 116. Madonna mit der Familie Meyer. Darmstadt, Museum.

Künstlernatur Holbeins überaus lehrreich. Sie offenbaren ein tiefes Eindringen in das Wesen des Ereignisses, ein scharfes Erfassen des Kernhaften in Stimmungen und Charakteren, eine Begeisterung für das Historische, wie sie in gleichem Maße bei keinem seiner Kunstgenossen beobachtet wird. Holbein schrickt vor dem Herben und selbst Häßlichen nicht zurück, wenn es ihm der Wahrheit der Schilderung dienlich erscheint. Damit ist auch seine Auffassung biblischer Szenen erklärt. Er giebt dem unverhüllten, strengen Realismus freien Raum und läßt der

dramatischen Wirkung zuliebe den überlieferten idealen Typus vollständig zurücktreten. Wenn er Christus im Grabe malt (im Baseler Museum), so schildert er in grellen Farben die Schauer des Todes und bringt uns einen halbverwesten Leichnam vor die Augen. In den Darstellungen der Passion betont er ausschließlich die lebendige Wahrheit, die dramatische Stimmung, die klare Auseinandersetzung der mannigfaltigen Charaktere und ihrer Leidenschaften. Holbein erzählt die Passionsgeschichte in zehn getuschten Zeichnungen, vielleicht Entwürfen zu Glasgemälden (Probe aus dieser Folge die Handwaschung des Pilatus, Fig. 115), und malte auf einer größeren, in acht Felder geteilten Tafel die wichtigsten Szenen aus der Passion (beides im Museum zu Basel). Wenn auch die Färbung grell erscheint, so spricht doch aus der wirkungsvollen Wiedergabe nächtlicher Beleuchtung in den Bildern der Gefangennahme und

Fig. 117. Holbeins Selbstbildnis. Zeichnung, Basel.

der Vorführung vor Kaiphas der malerisch ausgebildete Sinn des Künstlers. Eine ähnliche künstliche Beleuchtung brachte Holbein in der »Geburt Christi« an, einem Altarflügel, welcher mit dem anderen Flügel (Anbetung der h. drei Könige) zusammen im Freiburger Münster bewahrt wird. Das Licht strahlt von dem neugeborenen Kinde aus und beleuchtet die nächststehenden Gruppen, während der Hintergrund im Mondschein erglänzt.

Der ernste Zug in Holbeins Phantasie spiegelt sich auch in seinen Madonnenbildern wieder und verleiht ihnen eine würdevolle Hoheit. Es ist mehr die gnadenreiche Himmelskönigin als die anmutige Mutter, welche er darstellt. Die »Madonna von Solothurn«, zwischen den Heiligen Ursus und Martinus thronend, malte Holbein 1522, die »Madonna des Bürgermeisters Meyer« wird einige Jahre später angesetzt. Das Originalbild (Fig. 116) befindet sich im Museum zu Darmstadt. Das früher als Original angesehene Gemälde in der Dresdener

Galerie ist eine spätere (niederländische) Kopie, welche durch einzelne Aenderungen in den Maßen und in der Färbung dem modernen Sinne sich leichter einschmeichelte, als das Originalwerk des Meisters. Nachdem (1887) der schwere Firniß und die frevelhafte Uebermalung entfernt worden sind, ist auch die hellere Farbenpracht des Darmstädter Bildes offenbar geworden. Die Madonna mit dem kühn verkürzten Christuskinde auf dem Arme, mit lang herabfließendem, aufgelöstem Haare und einer Krone auf dem Haupte, steht in einer Nische und wird von der knieenden Familie des Bürgermeisters Meyer verehrt. Die Gestalt der Madonna hat an der Solothurner Madonna und einer Baseler Zeichnung, welche die Maria mit dem Kinde auf dem Arm, von einem knieenden Ritter verehrt, darstellt, ansehnliche Nebenbuhler. Die Familiengruppe aber, insbesondere der Bürgermeister selbst und seine Frau, gehören zu dem Besten, was Holbein geschaffen hat. Die Studien für das Bild besitzt das Baseler Museum, das unter seinen Holbeinschätzen auch das Selbstbildnis des schmucken Künstlers aus seinen jüngeren Jahren (Fig. 117) bewahrt. Aus diesen Studien geht die Eigenhändigkeit des Darmstädter Exemplars unwiderleglich hervor.

Nach der ganzen Richtung der Holbeinschen Phantasie ist es begreiflich, daß ihm Schilderungen, in welchen sich schwerer Gedankenernst ablagert, ergreifende und erschütternde Empfindungen zum Ausdrucke gelangen, in hohem Grade zusagten. Der Humor, über welchen er gebot, steigert nur die tragische Wirkung. Nun gab es im 15. und 16. Jahrhundert einen Ideenkreis, der mit besonderer Macht das Volk zu tiefem Ernste stimmte und die Seelen mit herbstem Inhalte füllte. Die unerbittliche Gewalt des Todes über jegliche Kreatur hatte sich durch die häufigen Pestilenzen dem Volke nur zu tief eingeprägt; sie beschäftigte die Phantasie der Dichter und Maler. Wenn der Tod zum Reigen auffordert, da hilft kein Widerstreben. So entstanden die vielen Totentänze in Kirchen und an Friedhofsmauern. Auch Holbein wurde von der künstlerischen Bedeutung der Totentanzgedanken ergriffen und kam in seinen Kompositionen wiederholt auf sie zurück. Er zeichnete ein Initialenalphabet mit Totentanzbildern, er entwarf als Schmuck einer Dolchscheide einen Totentanz und schilderte einen solchen endlich in einer größeren Reihe kleiner Blättchen, welche Hans Lützelburger, genannt Frank, und andere in Holz schnitten. Die ganze Folge wurde 1538 in 40 Blättern in Lyon und seitdem noch öfter mit vermehrter Blattzahl herausgegeben; doch fällt die Entstehung dieser Zeichnungen und auch ihr erster Druck in eine viel frühere Zeit (1522—1526). In Holbeins Phantasie verwandelte sich der einförmige Totentanz in eine dramatische Aktion, in welcher der Tod als Held auftritt. Gleichsam im Vorspiele wird, „wie der Tod in die Welt kam", die Schöpfung der Eva und der Sündenfall erzählt. Mit der Vertreibung aus dem Paradiese beginnt die Herrschaft des Todes. Grauenhafte Gestalten stimmen auf dem Blatte »Gebein aller Menschen« die Musik zum Tanze an. Alle Stände, alle Lebensalter sind dem Tode unterworfen. Dieser ist nach Holbeins Auffassung ein dämonischer, unheimlicher Geselle, der bald hämisch seinem Opfer auflauert, bald gewaltthätig darauf losstürzt, bald auch des Amtes der rächenden Gerechtigkeit waltet. Immer unerwartet, fast niemals willkommen tritt er auf, mitten aus dem Genusse und der Arbeit des Lebens reißt er seine Beute heraus (Fig. 118 u. 119). Den versöhnenden Schluß bildet das großartige Blatt mit dem Jüngsten Gericht.

Holbein hat häufig die Mitwirkung des Holzschnittes für seine Kompositionen angerufen. Im unmittelbaren Dienste der Reformation ist der Holzschnitt entworfen worden, welcher den Ablaßhandel im Gegensatze zur wahren Gottesverehrung verspottet (Fig. 121). Auch das Alte Testament illustrierte er in 92 kleinen, trotzdem aber überaus scharf die Vorgänge schildernden Holzschnitten (Fig. 120). Zu idyllischen Vorstellungen verhält sich seine Phantasie ziemlich spröde, dagegen malt sie in kräftigen Farben die erschütternden Szenen, die gewaltsamen Charaktere

aus. Unter den Einzelblättern, welche er im Holzschnitte herausgab, ragt das Porträt seines Gönners, des Erasmus von Rotterdam, in ganzer Figur stehend, auf einen Terminus angelehnt, in reicher Einrahmung oder in einem „Gehäuse", hervor (Fig. 122). Das Bedeutendste bleiben doch die Totentanzbilder, nicht allein wegen ihres ergreifenden Inhaltes, sondern auch wegen

Fig. 118. Der Tod und der Krämer. Von H. Holbein d. j. Holzschnitt.

Fig. 119. Der Tod und Adam. Von H. Holbein d. j. Holzschnitt.

Fig. 120. Das Opfer Abrahams. Von H. Holbein d. j. Holzschnitt.

der Kunst, mit welcher Holbein mit nur wenigen Strichen den charakteristischen Kern des Vorganges wiederzugeben und in den gegebenen Raum einzuordnen verstand.

Im Herbste 1526 unternahm Holbein eine Reise nach England, wo er namentlich im Hause des späteren Kanzlers Thomas More freundliche Aufnahme fand, für welche er durch ein großes Gemälde, den ganzen Familienkreis des More umfassend, uns leider nur im ersten Entwurfe (Basel) erhalten, dankte. Nach zweijähriger Abwesenheit kehrte er nach Basel zu-

rück und nahm die Arbeiten am Rathause wieder auf. Die Wandlung des Volksgeistes übte auf sie nachhaltigen Einfluß. Wie in der nationalen Kultur die humanistische Strömung von der reformatorischen Bewegung abgelöst wurde, so trat auch hier an die Stelle des Valerius Maximus die Bibel. Die antiken Figuren machen alttestamentlichen Gestalten Platz: dem Könige Rehabeam, der seine Gewaltherrschaft ankündigt, und Saul, welcher für seinen Ungehorsam von Samuel verworfen wird. Auch sie sind uns nur in Entwürfen und Studien erhalten (Fig. 123).

Fig. 121. Ablaßhandel, von H. Holbein d. j. Holzschnitt.

Photozylographie v. KNAUS BASEL

Die wirren Zustände in der Heimat und die Aussicht auf eine reichere Beschäftigung in England bewogen ihn, 1532 Basel und seine Familie abermals zu verlassen, welche er nur noch einmal auf kurze Zeit (1538) wiedersah. Holbein bürgerte sich in London vollständig ein. Die deutschen Kaufleute, welche dort im Stahlhofe residierten, übertrugen ihm die Ausschmückung ihrer Gildhalle. Holbein malte auf Leinwand in Leimfarben den »Triumph des Reichtums und der Armut«, reiche allegorische Kompositionen, die leider im folgenden Jahrhunderte spurlos verschwanden und sich nur in Nachbildungen erhalten haben. Die Originalskizze zum »Triumph des Reichtums« besitzt das Louvre. Später trat Holbein in die Dienste König Heinrichs VIII. Damit hängt die nahezu ausschließliche Thätigkeit des Künstlers im Porträtfache während seines englischen Aufenthaltes zusammen. In Wandgemälden, Miniaturen, in zahlreichen (in Windsor bewahrten) leicht getuschten Kreidezeichnungen und in Oelbildern führt er uns die königliche Familie, angesehene Mitglieder des englischen Adels (Fig. 124) und des englischen und deutschen, in London ansässigen Bürgerstandes vor die Augen. Zu den besten Bildnissen Holbeins gehören der Goldschmied Hubert Morett in Dresden (Fig. 127), falls der Name richtig gedeutet wird, der Kaufmann Jörg Gyze in Berlin, Simon George aus Cornwall in Frankfurt, der königliche Falkonier Robert Cheseman im Haag, die beiden Gesandten (Fig. 125 u. 126) im British Museum, der Herzog von Norfolk in Windsor. Die Frauenporträts sind weniger zahlreich, doch hat er auch hier in der Königin Jane Seymour in Wien und in der Prinzessin Christine von Dänemark (Arundelhouse), obwohl ihm diese jugendliche Witwe nur wenige Stunden zum Bilde saß, von keinem Zeitgenossen übertroffene Werke geschaffen. Wenn in den Männerbildnissen die lebendige Auffassung bis

Fig. 122. Erasmus im Gehäus, von Hans Holbein d. j. Holzschnitt.

zum Anklange einer augenblicklichen Stimmung und Bewegung gesteigert wird, wobei das rege Händespiel wesentlich mithilft, so fesseln die Frauenköpfe durch den feinen, die mangelnde Anmut

Fig. 123. Samuel verwirft Saul. Skizze zu einem Rathausbilde, von Hans Holbein d. J. Basel, Museum.

vollständig ersetzenden Ausdruck. Auch in den Farben stehen die englischen Porträts weit über den Bildnissen aus der älteren Baseler Zeit. Die grauen Schatten sind verschwunden, ein

warmer, die Lokalfarben verschmelzender Gesamtton herrscht vor. Im Dienste des Königs schuf Holbein außerdem zahlreiche Entwürfe für Gold- und Messerschmiede: Becher, Uhrgehäuse, Säbelscheiden, Degengriffe u. s. w., in welchen er Ornamente der Renaissance mit vollkommener Sicherheit, ohne zum Nachahmer herabzusinken, wiedergiebt. Holbein starb an der Pest im Oktober 1543.

Fig. 124. Thomas Lord Vaux, Bildniszeichnung von Hans Holbein d. j. Windsor-Castle.
(Nach der photogr. Aufnahme von Braun, Clement & Co. in Dornach.)

Wie verhält sich Holbein zu Dürer, welche Stellung nimmt er unter seinen Genossen ein? Beide Künstler wurden im Anfange ihrer Laufbahn von dem Humanismus berührt, beide tauchten dann tief in die volkstümliche Strömung. Sonst gehen aber ihre künstlerischen Ziele weit auseinander. Dürers Phantasie umfaßt ein viel weiteres Gebiet, in der besonderen malerischen Begabung steht er aber entschieden hinter dem Baseler Meister zurück. Schon durch diese starke Betonung des malerischen Elementes tritt Holbein der modernen Sinnesweise näher. Er erscheint ihr aber auch in seinen Empfindungen enger verwandt. Bittere Jugenderfahrungen

haben in ihm eine bis zum Herben ernste Anschauung des Lebens groß gezogen. Er verleugnet sie auch als Künstler nicht. Selbst in den Bauerntänzen, die er für den Holzschnitt zeichnete, ist nur Leidenschaft, keine naive Fröhlichkeit sichtbar. Bald lernt er es aber, den ernsten Ton bis zum Tragischen zu steigern. Dabei macht er keinen Unterschied zwischen religiösen und profanen Gegenständen der Schilderung, giebt die biblischen Erzählungen ebenso gut wie die Ereignisse der alten Welt und der Gegenwart als tragische Geschichten wieder. Diese Einheit der Auffassung, wurzelnd in Holbeins persönlichem Wesen, getragen von festen künstlerischen Grundsätzen, macht seine Werke zu Markſteinen in der Entwickelung der nordischen Malerei. Sie erklärt ihr leichteres Verständnis in der neueren Zeit — verfolgt er doch in seinen Rathausbildern politische, in den Stahlhofgemälden soziale Tendenzen — und läßt es begreiflich erscheinen, daß er auch außerhalb seiner engeren Heimat zu großer Anerkennung gelangte. Er hat allgemeine europäische Stimmungen zum Ausdrucke gebracht.

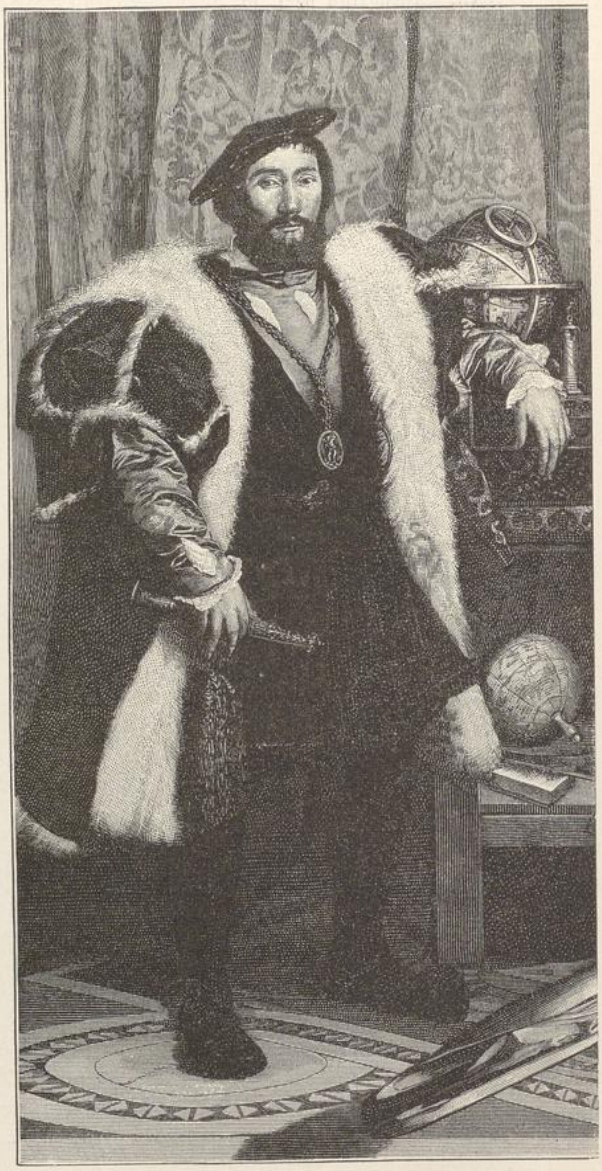

Fig. 125. Die Gesandten (linke Hälfte) von Holbein d. j. London.

Schüler hat Holbein nicht hinterlassen, doch stand ihm anfangs sein Bruder Ambrosius, nach den uns erhaltenen Holzschnitten zu schließen, ziemlich nahe. Einen fruchtbaren, für Formschneider vielfach thätigen Künstler besaß Basel in Urs Graf, der als Goldschmied aus Solothurn zugewandert war und von 1488 bis 1533 zumeist in Basel nachzuweisen ist. Voll Leben sind seine Schilderungen aus dem Leben der Landsknechte und Eidgenossen und seine oft derben Schwänke. Mitunter legte er Stimmungen und Erfahrungen des eigenen unruhigen Lebens in seinen Zeichnungen nieder. Bern ist die Heimat eines anderen Schweizer Künstlers, des Niklaus Manuel (Deutsch) (1484?—1530). Seine persönlichen Schicksale, sein Eingreifen in die Reformationsbewegung,

seine Dichtungen haben ihn noch volkstümlicher gemacht, als seine künstlerische Thätigkeit, welche übrigens umfassend genug erscheint. Er machte Entwürfe zu Glasgemälden, fertigte Wandmalereien, so u. a. einen großen Totentanz (Dominikanerkloster zu Bern), versuchte sich in religiösen Darstellungen und Bildnissen, zeichnete Szenen aus dem Landsknechtsleben und Ornamente für Kunsthandwerker und half durch satirische Darstellungen (Ablaßkrämer) den Kampf gegen die alte Kirche schüren.

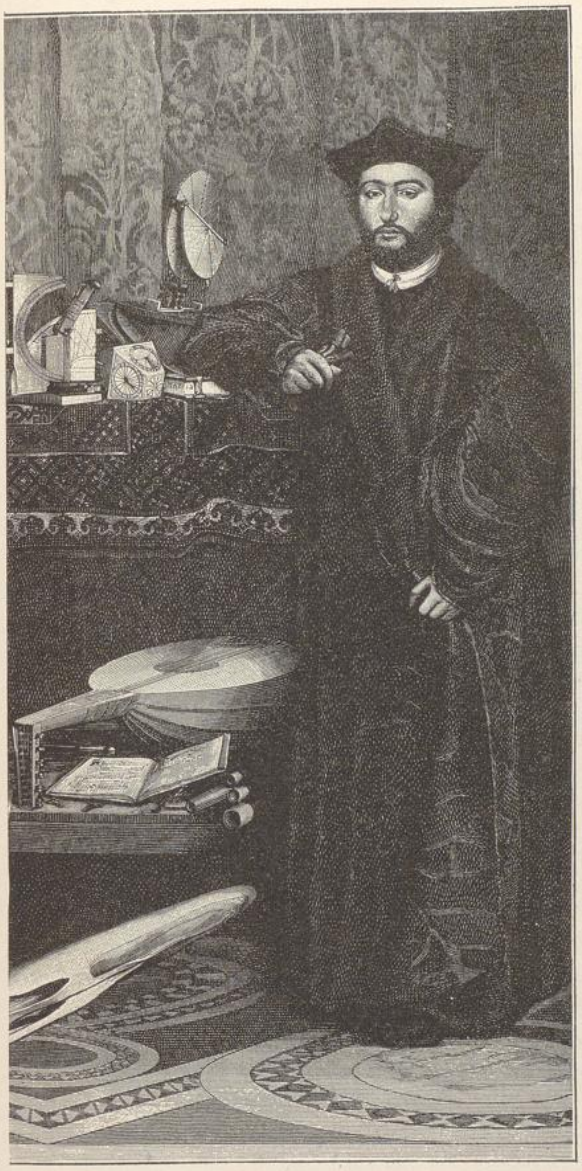

Fig. 126. Die Gesandten (rechte Hälfte) von Holbein d. j. London.

Allmählich zog sich die Schweizer Kunst auf den Volksboden zurück und fand in der Ausschmückung des Bürgerhauses die ihr am meisten zusagenden Aufgaben. Wie trefflich die Lösung gelang, beweist, um nur einen Kunstzweig zu nennen, die lange Blüte der schweizer Glasmalerei. Sie wanderte von der Kirche in die Rat- und Bürgerhäuser; sie schuf nicht mehr ganze Fenster, sondern nur einzelne Scheiben und schlug in den zahlreichen »Ehrenwappen« die dekorative Richtung ein. Innerhalb dieser Grenzen eroberte sie sich einen angesehenen Wirkungskreis.

Dürers und Holbeins Glanz verdunkelt fast alle gleichzeitigen deutschen Malergestalten. Beide sind, nicht in der Fremde allein, Sammelnamen geworden, mit welchen man alles Tüchtige, was die deutsche Kunst in dem ersten Drittel des 16. Jahrhunderts geschaffen hat, zu taufen liebte. Erst in der neuern Zeit hat eifrigere Urkundenforschung uns mit einer größeren Zahl von Malern genauer bekannt gemacht, und kritischer Scharfblick die vorhandenen Bilder richtiger geordnet. Dürer und Holbein werden dadurch nicht entthront. Im Gegenteile steigert die erweiterte Kenntnis der verschiedenen Lokalschulen nur die Ueberzeugung von ihrer persönlichen Größe. Wir sehen namentlich Dürers Einfluß bis in weit entfernte Kreise dringen. Wie er in Westfalen an Aldegrever einen eifrigen Verehrer gefunden hatte, so gewann er auch

auf schwäbisch-alemannischem Boden in Hans Baldung, genannt Grien, einen hervorragenden Anhänger. Namentlich die Porträtbilder und die zahlreich erhaltenen Zeichnungen bekunden die regen Beziehungen zu dem Nürnberger Meister, dessen Werkstätte der um das Jahr 1476 in der Nähe von Straßburg geborene (seine Familie stammte aus Schwäbisch-Gmünd) Baldung vor 1506 besucht haben dürfte. Seit 1509 ist er in Straßburg ansässig, wo er 1545 stirbt. Mehrere Jahre hat er in Freiburg (1511—1517) zugebracht und hier sein Hauptwerk, den

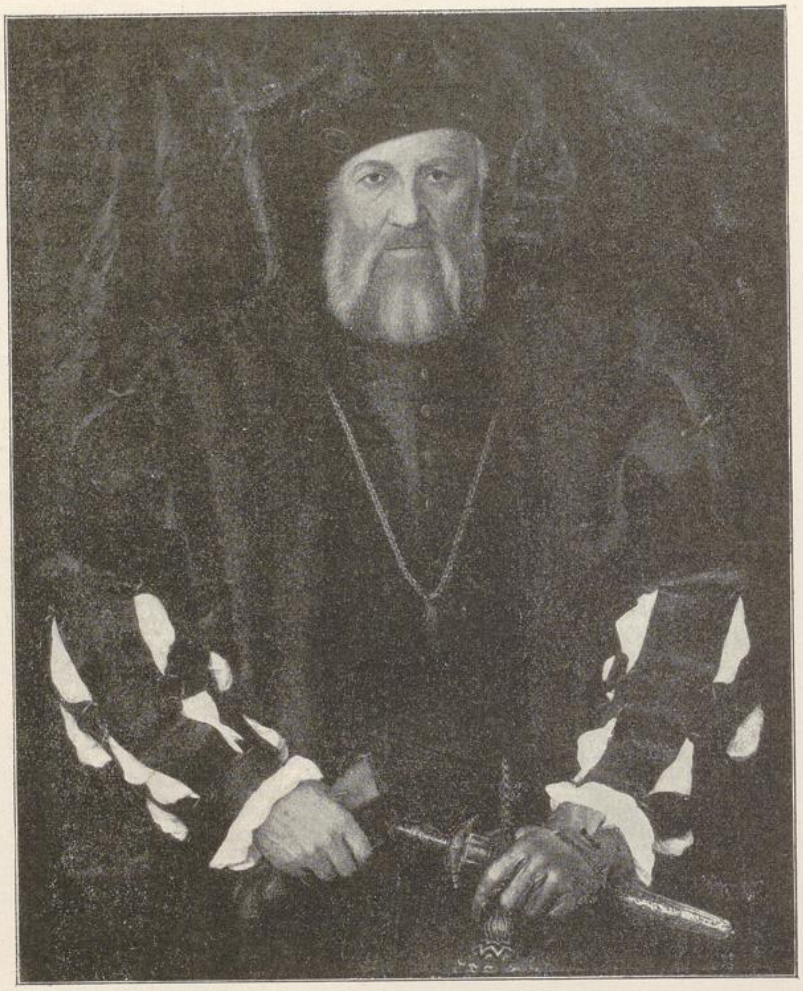

Fig. 127. Bildnis des Goldschmieds Morett, von Holbein d. j. Dresden.
(Nach photogr. Aufnahme von Brockmann.)

aus 11 Tafeln bestehenden Hochaltar, geschaffen. Die Vorderseite zeigt im Mittelbilde die Krönung Mariä, auf den Flügeln Szenen aus dem Marienleben; das Hauptbild der Rückseite stellt die Kreuzigung Christi, fast erdrückend durch den Figurenreichtum, dar. Hier tritt uns ein neuer, von Dürer unabhängiger Zug in Baldungs Natur entgegen. Aus gutem Grunde gaben ihm die Freunde von seiner Lieblingsfarbe den Beinamen Grien oder Grienhans. Er liebt nicht allein eine helle, kräftige Färbung (Anbetung der h. drei Könige im Berliner

Museum), sondern strebt selbständige Koloritwirkungen an. So läßt er im Freiburger Altare bei der »Geburt Christi« das Licht von dem Christkinde ausgehen. Er giebt in der »Rast auf der Flucht nach Aegypten« in der Sammlung der Wiener Akademie (Fig. 129) ein landschaftliches Stimmungsbild und versucht in dem von den Totentänzen eingehauchten kleinen Gemälde in Basel, welches den Todeskuß darstellt (Fig. 128), den nackten Frauenkörper durch Abtönung der Farbe zu modellieren. Es ist gewiß nicht bloß dem Zufall zuzuschreiben, daß Baldung nicht allein gern auf getöntem Papiere zeichnete und die Lichter mit weißer Farbe aufsetzte, sondern auch die Holzschnitte (nicht als der erste, aber oft wirkungsvoller als der Straßburger Wechtlin, den man häufig als den Erfinder der Helldunkelblätter nennt) mit mehreren Farben druckte und ihnen dadurch einen malerischen Charakter verlieh.

Fig. 128. Der Tod eine Frau küssend, von Hans Baldung. Basel, Museum.

Die starke Betonung des Kolorits als Ausdrucksmittel bringt Baldung dem aus Aschaffenburg stammenden Matthias Grünewald nahe, welcher längere Zeit in seiner Nähe thätig war und wahrscheinlich den jüngeren Meister zum Wetteifer anspornte. Lebensgeschichte und Entwickelungsgang des »Matthes von Aschaffenburg« sind noch in Dunkel gehüllt. Aber in seinen Werken tritt er uns als ein Meister von großer selbständiger Bedeutung entgegen, besonders als ein ganz hervorragender Kolorist. Wem er seine Lehre verdankt, ist ungewiß. Wir finden ihn als Hofmaler bei Albrecht von Brandenburg in Mainz thätig. Ueber seine Kunstweise belehrt uns eins seiner Hauptwerke, der Isenheimer Altar im Museum zu Kolmar. Auf eine reiche Farbenwirkung sind die einzelnen Tafeln des Altares angelegt, auf die feine Verschmelzung der Töne erscheint das Hauptaugenmerk des Meisters gerichtet. Da Grünewald außerdem wie alle Deutschen der Naturwahrheit im Ausdrucke unbedingt huldigt, selbst vor dem Häßlichen nicht zurückschreckt, so üben seine Gemälde eine mächtige, zuweilen (Christus am Kreuze und im Grabe) sogar grausige Wirkung. Den Isenheimer Altar besitzen wir schwerlich noch in seiner ursprünglichen Zusammensetzung. Die einzelnen Tafeln zeigen, daß Grünewald auf dem Gebiete des Phantastischen (Versuchung des h. Antonius) ebenso heimisch war, wie in landschaftlichen Schilderungen (Fig. 130). Für den h. Antonius holte er wahrscheinlich von Schongauer das Vorbild. Wie im Isenheimer Altar, so hat sich Grünewald auch sonst (Tafel mit den Heiligen Mauritius und Erasmus in der Münchener Pinakothek u. a.) von der überlieferten fremden Auffassung losgesagt und den persönlichen Empfindungen, welche in eigentümlicher Farbenwahl und Farbenmischung Ausdruck finden, freien Lauf gelassen.

Einer ähnlichen Bewegung wie im Elsaß begegnen wir auch in Schwaben, wo Martin Schaffner (von 1508 bis um 1540 thätig) aus Ulm durch eine geschlossene Komposition, durch

milderen Ausdruck, rundere Zeichnung und glänzende Färbung seinen Schöpfungen neue Reize zu verleihen bemüht war. Die für eine schwäbische Stiftskirche bestimmten Orgelthüren, gegenwärtig in der Münchener Pinakothek, mit vier Szenen aus dem Marienleben, ebenso zwei Altarflügel im Besitz des Stiftungsrats in Ulm (Fig. 131), lehren uns diese Richtung am besten kennen. Leider hemmte eine der häufigsten Aufgaben, die Herstellung großer Altarschreine, die vollkommene Ausbildung des malerischen Sinnes. Die vielen, meistens kleinen Tafeln, äußerlich zu einem großen Schaugerüste verbunden, nur in der Nähe genießbar und trotzdem für eine weitere Entfernung bestimmt, gestatteten keine Durchbildung der einzelnen

Fig. 129. Rast auf der Flucht, von Hans Baldung.
Wien, Akademie.

Gestalten, erschwerten die feineren Farbenstimmungen. In Italien boten die Riesenaltäre, welche nur ein einziges Gemälde einrahmten, den Künstlern reiche Gelegenheit, den neuen Stil auch in Kirchenbildern zu erproben. Solche Aushilfe war den deutschen Malern nicht gewährt. Wir wundern uns daher nicht, daß eigentlich nur in einem Kreise, dem der Porträtmalerei, ihre Tüchtigkeit sich vollauf erprobte. So lange alle besseren Bildnisse unter Holbeins Namen gingen, trat diese Thatsache nicht klar hervor. Gegenwärtig wissen wir, daß im Porträtfache die Hauptstärke der deutschen Malerei des 16. Jahrhunderts liegt und alle landschaftlichen Schulen, die fränkische wie die sächsische, die rheinisch-westfälische wie die schwäbische, sich wackerer Bildnismaler rühmen dürfen.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Mit der alten Ulmer Schule hängt noch Bernhard Strigel aus Memmingen zusammen (1461—1528), welcher bei Kaiser Maximilian in hohem Ansehen stand und später nach Wien übersiedelte. Plump und schwerfällig in der Zeichnung, unruhig in den Gewandmotiven, verfügt er doch über eine wirkungsvolle malerische Technik und große äußere Lebenswahrheit in der Auffassung. Das Familienbild des Konrad Rehlinger in München zeigt ihn von seiner besten Seite. Ungleich hervorragender ist Christoph Amberger in Augsburg. Seine persönlichen Verhältnisse sind leider in Dunkel gehüllt. Er

Fig. 130. Flügel vom Isenheimer Altar, von Grünewald. Kolmar, Museum.

wurde 1530 in die Zunft aufgenommen und starb 1561. Seine zahlreichen Bildnisse — die Fassadenmalereien sind verschwunden, die Kirchenbilder wie jene Strigels ungleich im Werte — zeigen eine große Leuchtkraft und bei fester Zeichnung einen breiten Farbenauftrag. An den dargestellten Personen (Matthäus Schwarz und seine Frau im Privatbesitze in München, Hieronymus Sulzer in Gotha, Afra Rehm in Augsburg, Sebastian Münster und Karl V. in Berlin) mag es liegen, daß uns der psychologische Charakter weniger fesselt. Er verfügt indes über ein feines, auf italienischen Einfluß deutendes Kolorit und stand bei Karl V., der ihm für das Berliner Bildnis den dreifachen Preis und eine goldene Kette reichen ließ, in hoher Gunst.

Fig. 131. Die Familie des Zebedäus.
Altarflügel von Schaffner. Ulm, Stiftungsrat.

Selbst Köln, wo die heimische Kunst sonst im Sinken begriffen war, besaß doch in Barthel Bruyn (1493 — um 1553) einen trefflichen Porträtmaler. Als solcher (Fig. 132) wahrte er sich seine deutsche Natur, während er in kirchlichen Darstellungen leicht fremden Einflüssen folgte. Vom Porträtfache hätte unter günstigen äußeren Verhältnissen die weitere Entwickelung der deutschen Malerei den Ausgangspunkt genommen. Die Porträtmalerei ist aber ein aristokratischer Kunstzweig. Soll sie gedeihen, so muß das Auge des Malers auf eine Welt blicken, in welcher feine und vornehme Lebensformen herrschen, oder ein reicher Lebensinhalt, ein weiterer Anschauungskreis aus den Männern spricht, Lebenslust und die Kunst zu gefallen bei den Frauen heimisch ist. Wo sich des Lebens Ueberfluß nicht einstellt, fehlt ihr der rechte Boden. Die deutschen Maler besaßen von Natur für die Porträtmalerei vielverheißende Anlagen. Von der sozialen und politischen Entwickelung des Volkes hing es ab, ob sie zu voller Reife gelangen würden.

d) Kaiser Maximilians künstlerische Pläne.

Die Zahl der Pflegestätten deutscher Kunst ist im Anfange des 16. Jahrhunderts nicht geringer als in den Niederlanden und selbst in Italien. In Bezug auf die Gleichmäßigkeit der Kunstübung dürfte sogar Deutschland den Vorrang vor Italien besitzen. Weil die Kunst den volkstümlichen Charakter fester bewahrte, breitete sie sich ebenmäßig über den ganzen großen Volksboden aus. Der Mangel an Sammelpunkten zog aber doch auch mannigfache Schäden nach sich. Die Künstler zersplitterten leicht ihre Kräfte oder verschwendeten sie an unter-

geordnete Aufgaben. Hier konnten nur Gönner von weitreichender Macht helfen, welche den Malern die Ziele höher steckten, ihren Ehrgeiz anspornten, sie zu großen gemeinsamen Unternehmungen beriefen: in erster Linie die deutschen Fürsten. Der Kardinal Albrecht von Mainz und Kaiser Maximilian werden alsbald in unserer Erinnerung lebendig. Jener zeichnete sich allerdings durch Prachtliebe und einen regen, durch die Bekanntschaft mit Italien geförderten

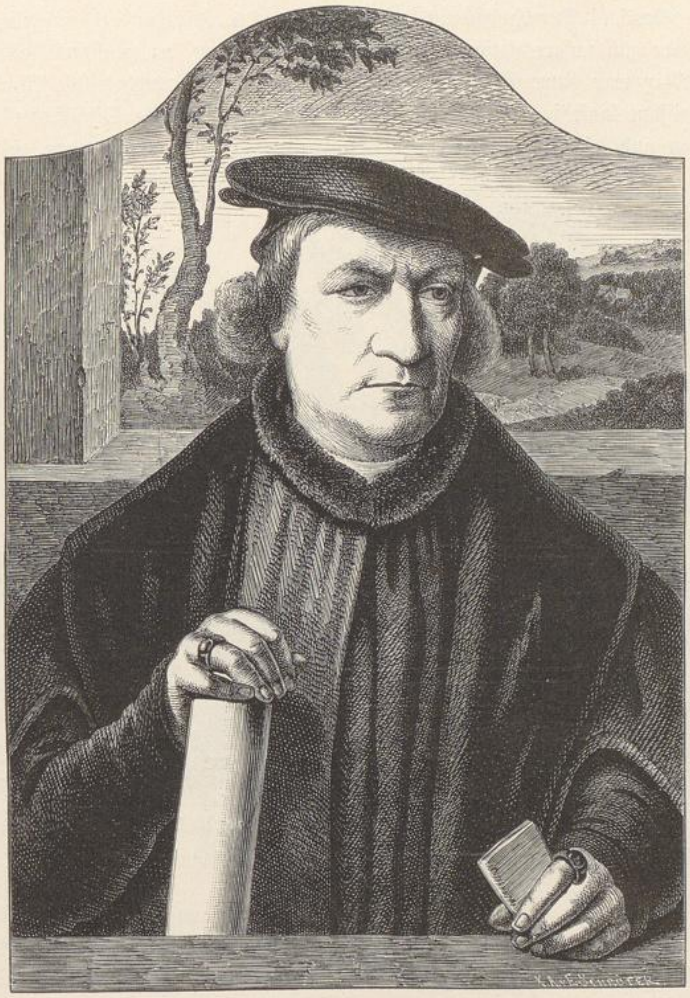

Fig. 132. Bürgermeister A. v. Browiller, von Barthel Bruyn.
Köln, Museum.

Kunstsinn aus. Aber abgesehen davon, daß er stets in Geldnöten steckte, hat auch der Widerspruch zwischen seiner amtlichen Stellung und seinen privaten Neigungen seine künstlerischen Pläne gehemmt. Er ließ von Miniaturmalern Gebetbücher schmücken, die Heiligtümer seiner Stiftskirche in Halle in Holzschnitten abbilden, sein Porträt von Dürer stechen, er bestellte bei anderen Malern Kirchenbilder; zu einer größeren Unternehmung versagte ihm die Kraft. Anders Kaiser Maximilian. Ihn dürfen wir mit Recht als einen großen Förderer der deutschen

Kunst preisen, welcher nicht allein zahlreiche Künstler, und zwar die besten des ganzen Reiches, für seine künstlerischen Unternehmungen gewann, sondern diese auch nach einheitlichen Gesichtspunkten entwarf und mit klarem Blicke die starke Seite der deutschen Kunst erkannte. Daß er dem Holzschnitte die Ausführung seiner künstlerischen Ideen anvertraute, war eine nationale That. Durch Kaiser Max wurde der Holzschnitt beinahe zum Range einer monumentalen Kunst erhoben, ihm die umfassendste Wirksamkeit verliehen, seine technische Ausbildung auf die höchste Stufe gebracht. Der Holzschnitt war aber im 16. Jahrhundert unbedingt die Kunstweise, in welcher sich unsere nationale Phantasie am freiesten bewegte und das Beste leistete.

Kaiser Max war humanistischen Regungen zugänglich; er verehrte die Antike, war auch über die Renaissancekunst in Italien unterrichtet. Der vaterländische Sinn lebte aber doch am stärksten in ihm und leitete namentlich seine Phantasie. Alle Kunstleistungen, mit welchen des

Fig. 133. Die kaiserliche Kantorei, von Hans Burgkmair. Aus Kaiser Maximilians Triumphzug.

Kaisers Name verknüpft ist, gehen unmittelbar auf seine Anregungen zurück. Er hat die Pläne entworfen, den Inhalt der Schilderungen genau bestimmt, und wenn sie einen Text illustrierten, diesen mit Hilfe gelehrter Dichter geschrieben, die Ausführung mit peinlicher Sorgfalt überwacht. Kaiser Max tritt aber gleichzeitig als der Held der künstlerischen Darstellungen auf. Sie sind ein Ehrenspiegel und ein Ehrendenkmal, bestimmt, seine persönlichen Schicksale, zum Teil in idealem Lichte, auf die Nachwelt zu bringen und bei dieser sein »gedächtnis«, seinen Ruhm zu erhalten. Ein alter Renaissancegedanke, die Ruhmessehnsucht, lebte also auch in Kaiser Maximilian. In Italien wurden aber solche Ruhmes- und Triumphbilder anders gefaßt, in den Rahmen der antiken Geschichte gestellt, oder doch auf einen von der Gegenwart abgewandten, idealen Boden verpflanzt. In den Ruhmesbildern Kaiser Maximilians klingt nach deutscher Art das gelehrte Element stärker an und wird dem allegorischen Versteckspiele ein weiter Raum gegönnt. Noch wichtiger muß es erscheinen, daß Maximilian seine private

Persönlichkeit von seiner fürstlichen Würde und seinem kaiserlichen Amte nicht schied, das eine mit dem anderen untrennbar verwebte. Dadurch wurde der Ton der künstlerischen Schilderung bestimmt. Die Ereignisse sind mit behaglicher Breite erzählt, auf die schärfere Naturwahrheit wird der Nachdruck gelegt, auch das minder Wichtige in den Kreis der Darstellungen aufgenommen, das Nebensächliche, die landschaftliche Szenerie mit Liebe behandelt. Der Holzschnitt eignete sich nach der bereits gewonnenen Ausbildung vortrefflich, die an ihn gestellten Forderungen zu erfüllen, und hat sich als die richtige Form gerade für diese besondere künstlerische Auffassung trefflich bewährt.

Wir können nicht behaupten, daß Maximilian nach einem gleich anfangs genau festgestellten Plane vorging. In seiner Phantasie lebten stets gleichzeitig die verschiedenartigsten litterarischen und künstlerischen Entwürfe. Das Sprunghafte seines Wesens, so verderblich in seiner politischen Thätigkeit, machte sich auch hier geltend. Ein zusammenfassender Ueberblick der von ihm ausgegangenen Schöpfungen läßt aber trotzdem einheitliche Gesichtspunkte erkennen. Sie fügten sich allmählich zu einem geschlossenen Ganzen zusammen, mögen sie auch anfänglich nicht als solches gedacht worden sein. Als Sprosse einer mächtigen Herrscherfamilie feierte er zunächst den Ruhm seiner Vorfahren. Die Heiligen, welche dem österreichischen Erzhause entstammen, die Ahnen auf dem Königsthrone, vom Trojanerfürsten Hektor angefangen, sollten alle im Bilde vorgeführt werden. Es folgen sodann die eigenen persönlichen Ruhmestitel. Freydal schildert Maximilian als Muster höfischer Sitte, dem Ritterspiel und Mummereien obliegend; im Theuerdank wird seine Brautfahrt erzählt, eingekleidet in die Geschichte vom Helden Theuerdank, welcher um die Königin Ehrenreich wirbt, und den Gegnern, dem Vorwitz, dem Unfall und der Anfeindung zum Trotz, sie gewinnt; der Weißkönig ist seinen politischen Thaten und Kriegen gewidmet. Im Theuerdank und Weißkönig tritt der künstlerische Schmuck im bescheidenen Gewande als Textillustration auf. Freier bewegt er sich in dem Triumphzuge und in der Triumphpforte. Der Triumphzug ist eine Bilderfolge, welche uns in 134 großen Holzschnitten zunächst den glänzenden Hofhalt, die Jägerei, die Faktorei, die Kantorei (Fig. 133) vorführt. Dem Hoftrosse reihen sich Bannerträger an; auch reichgeschmückte, von Landsknechten geschobene oder durch künstliches Triebwerk bewegte Wagen schreiten an uns vorbei. Ihr Oberteil wird durch Bildtafeln —

Fig. 134. Gemsenjagd, von Hans Schäufelein.
Aus dem Theuerdanck.

Szenen aus Maximilians Leben — verdeckt; als Krönung tragen sie plastisch gedachte Gestalten und Gruppen. So fremdartig uns gerade diese seltsamen Wagen anmuten, so bekannt und leicht verständlich mußten sie den Leuten des 16. Jahrhunderts vorkommen. Sie sind der Wiederschein der pomphaften Schaugerüste, welche im Mittelalter so oft in feierlichem Zuge durch die Straßen bewegt wurden und dem Volke durch Gemälde und lebende Bilder die mannigfachste Augenweide boten. Der Triumph ist noch lange nicht zu Ende. Musikanten zu Rosse, König und Königin mit ihrem Gefolge, Ritter, Landsknechte, wilde Stämme (Indianer), heimisches Volk folgen in bunter Reihe aufeinander. Den natürlichen Mittelpunkt des Triumphzuges bildet der von sechs Paar reichgeschirrten Rossen gezogene, von Tugenden gelenkte Triumphwagen, auf welchem der Kaiser unter einem Baldachine mit seiner ganzen Familie thront. Der ganze Zug und der Triumphwagen nehmen ihre Richtung auf einen idealen Triumphbogen, die »Ehrenpforte«, ein Riesenwerk des Holzschnittes, zu dessen Herstellung 92 Holzstöcke verwendet wurden. Drei Pforten öffnen sich in dem Bilde: die Pforte der Ehre (in der Mitte), die des Lobes und des Adels (an den Seiten). Säulen und Pfeiler gliedern den Bau, dessen mittlere, höhere Abteilung von einer phantastischen Kuppel gekrönt wird, während alle Zwischenfelder, wie die Pfeilerflächen, mit Bildern, Porträts, Schlachtszenen u. s. w. bedeckt sind. Erst in diesem Zusammenhange betrachtet, gewinnen die künstlerischen Unternehmungen des Kaisers volle Bedeutung.

Fig. 135. Die trauernde Venetia, von Albrecht Dürer. Aus Kaiser Maximilians Triumphzug.

Die Künstler zur Ausführung seiner Pläne holte er vorzugsweise aus Nürnberg und Augsburg. In Dürers Werkstätte, vielleicht unter Mitwirkung von Hans Dürer, wurde die Triumphpforte gezeichnet, gleichfalls auf Dürer geht der Triumphwagen zurück. Für den Triumphzug entwarf Hans Burgkmair beinahe die Hälfte der Blätter. Neben Burgkmair lieferten auch Dürer und seine Gesellen (Hans Dürer, Hans von Kulmbach?) verschiedene Zeichnungen (die Wagengerüste u. a.), und auch Leonard Beck in Augsburg († 1542) fand hier Beschäftigung. Einen größeren Anteil hatte Beck an den Illustrationen zum Theuerdank und Weißkönig, welche Hans Schäufelein (Theuerdank) und Burgkmair (Weißkönig) gemeinsam mit ihm entwarfen. Im allgemeinen überragen Burgkmairs Illustrationen zum Weißkönig (Fig. 73, S. 73) jene Schäufeleins zum Theuerdank (Fig. 134), in welchen die landschaftlichen Hintergründe am meisten fesseln. Die Genealogie des Kaisers und die Reihe der österreichischen Heiligen ist dagegen fast ausschließlich das Werk Burgkmairs.

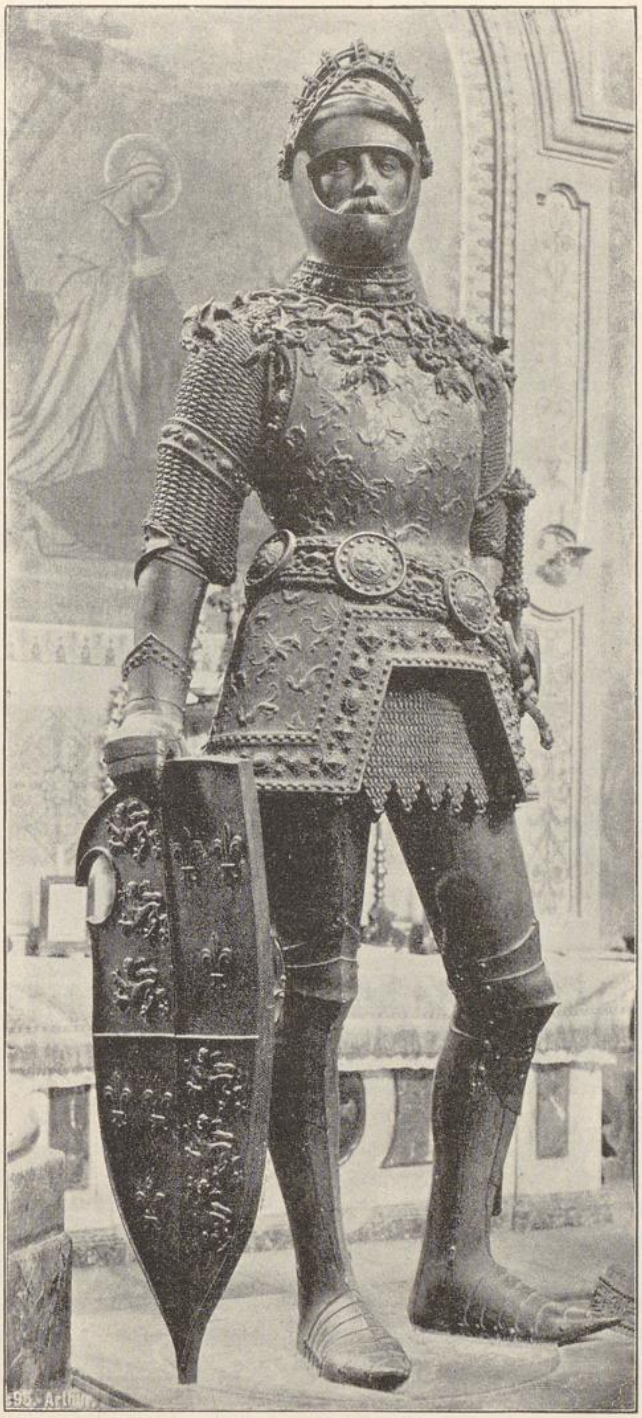

Fig. 136. König Arthur.
Vom Grabmal Kaiser Maximilians in Innsbruck.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Wir möchten in diesen Bilderfolgen gewiß vieles anders wünschen. Wir beklagen die große Abhängigkeit der Künstler von dem persönlichen, in ihren Wirkungskreis tief eingreifenden Willen des Kaisers. Die Texte, welche sie illustrieren sollten, erscheinen von poetischem Schwunge weit entfernt, die illuminierten Vorlagen, nach welchen sie sich im allgemeinen richten mußten, trocken und geistlos. Wie viel natürlicher und freier ist Dürers erster Entwurf zum Triumphwagen (in der Albertina in Wien) gezeichnet! Trotzdem haben die Künstler Hervorragendes geschaffen und uns mit Meisterwerken der Holzschnittkunst beschenkt. Einzelne Gestalten, wie die trauernde Venetia auf einem der Wagen des Triumphzuges (Fig. 135), gewiß von Dürers Hand, gehören zu dem Schönsten, was aus deutscher Phantasie hervorging. Der Aufbau der Triumphpforte macht, trotz aller Phantastik, einen organischen Eindruck. Wir bewundern auch in den anderen Werken die Erfindungskraft der Künstler. So gleichartig, bis zum Eintönigen, die Gegenstände der Darstellung sein mochten, die Zeichner wußten doch immer den einzelnen Gestalten, Gruppen und Szenen neue Züge abzugewinnen, die mechanische Wiederholung der Typen zu vermeiden. Von den Vorfahren Kaiser Maximilians ist keiner, der in Ausdruck, in Haltung und Bewegung dem anderen völlig gliche, und doch mußte Burgkmair fast alle erfinden. Ebenso werden die verschiedenen Gruppen der Jäger und Fechter im Charakter genau auseinander gehalten, wie auch die Schlachtszenen im Weißkönig niemals Leben vermissen lassen. Unterstützt wurden die Zeichner in den meisten Fällen wirksam von den Holzschneidern, deren Verdienste um so williger anerkannt werden müssen, als ihre Persönlichkeit naturgemäß gegen die Zeichner in starkes Dunkel zurücktritt.

Kaiser Maximilian besaß so wenig wie die anderen deutschen Fürsten einen Palast, in welchem er monumentale Kunstwerke hätte ausführen lassen und aufstellen können. Auch ihm diente die Kunst gewissermaßen nur zum Hausgebrauche. Pflegestätte der monumentalen Kunst war damals noch die Kirche; für eine Kirche hat er das einzige monumentale Werk gestiftet, welches aus seinen Anregungen hervorging, sein Grabdenkmal in der Innsbrucker Hofkirche. Bereits am Anfange des 16. Jahrhunderts hatte der Kaiser eine Gießhütte in Mühlau bei Innsbruck aufgerichtet und den Plan des Grabdenkmales gefaßt. Den Marmorsarkophag sollten als Leidtragende die ehernen Statuen der kaiserlichen Vorfahren, mit Fackeln in den Händen, umgeben. Gilg Sesselschreiber aus Augsburg wurde mit der Visierung und Modellierung der Statuen beauftragt, und da er die Arbeit verschleppte, 1518 Stefan Godl mit der Fortsetzung betraut. Daß auch noch andere Künstler, teils bei der Visierung, teils bei dem Gusse thätig waren, so namentlich Peter Vischer, kann nicht bezweifelt werden, doch haben wir gerade für seinen Anteil nur wenig feste Anhaltspunkte. Die Statuen, 28 an der Zahl, stehen an Werte nicht gleich; einzelne, namentlich die Bilder der jüngeren Ahnen und der fürstlichen Frauen, sind einfache Kostümfiguren, andere erfreuen durch die Frische und Natürlichkeit des Ausdruckes und der Bewegung (Fig. 136). Die ungleiche Ausführung schmälert nicht das Verdienst des Planes. Dieser bricht nicht mit den heimischen Ueberlieferungen, verwandelt die Leidtragenden, welche früher in kleinem Maßstabe die Seiten des Sarkophages belebten, in selbständig schreitende Rundfiguren, bewahrt ihnen auch die einfach lebendigen, naturwahren Züge, giebt nur dem Denkmal einen großartigeren Charakter. Uebrigens wurde das Ganze erst lange nach des Kaisers Tode vollendet. So erfuhr also auch dieses Werk das gleiche Schicksal wie seine anderen künstlerischen Unternehmungen. Auch diese gerieten ins Stocken und sind zum Teil erst in unseren Tagen weiteren Kreisen in ihrer richtigen Form zugänglich geworden.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

e) Die deutschen Kleinmeister in der Plastik und Malerei.

Der Fürstengunst erfreuten sich die deutschen Künstler nur eine kurze Frist. Die Nachfolger des „letzten Ritters“ auf dem Kaiserthrone hatten sich dem deutschen Geiste völlig entfremdet; bei der Mehrzahl der kleineren Fürsten waren die politischen Sorgen und Kämpfe der stetigen Kunstpflege hinderlich. Gar bald gewannen dann die einschmeichelnden Formen der romanischen Bildung das höfische Auge. So blieben die Künstler auf die breiteren Volksschichten angewiesen, deren Neigungen sie beachten mußten, während sie andererseits wieder von

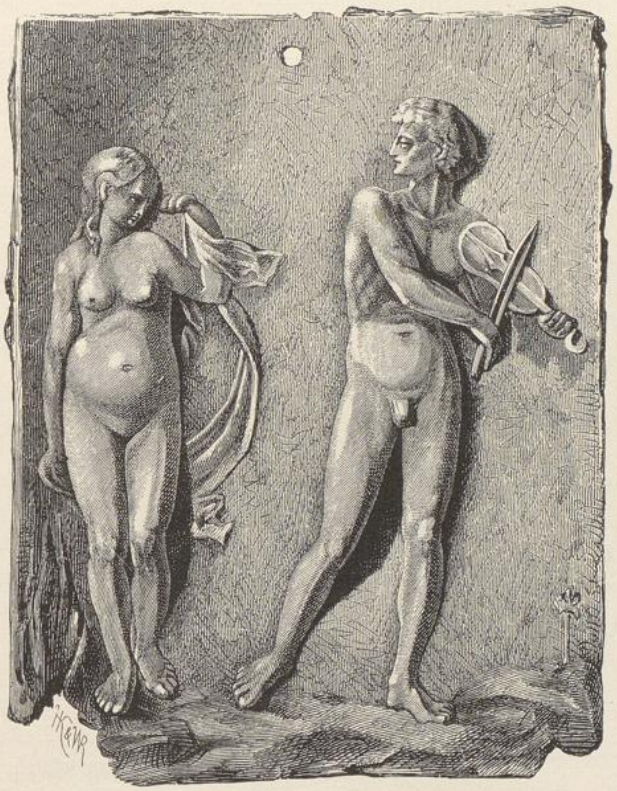

Fig. 137. Orpheus und Eurydike, Bronze von P. Vischer d. j.
Stift St. Paul in Kärnthen.

ihnen künstlerisch erzogen wurden. Diese Kleinmeister, wie wir die von 1520—1550 thätigen Plastiker und Maler zu nennen vorschlagen, haben die Phantasierichtung des Volkes mehrere Menschenalter hindurch wesentlich bestimmt. Der Name Kleinmeister hat sich bereits für eine Reihe von Kupferstechern (Altdorfer, Aldegrever, Sebald und Barthel Beham, Binck, Pencz, Brosamer) eingebürgert. Man darf ihn aber wohl auf die ganze herrschende Richtung ausdehnen. Die Bezeichnung soll nicht andeuten, daß die Künstler ihre Werke nur in kleinem Maßstabe schufen. Von einzelnen besitzen wir stattliche Altarbilder. Auch an ein Kleinbürgertum, welches nur in einer engbegrenzten Gedankenwelt sich dumpf bewegt, darf man nicht denken. Gelehrte Bildung war vielmehr in den Volksschichten, für welche die Künstler arbeiteten, vornehmlich

heimisch. Gemeint sind die bürgerlichen Kreise, welche ein reiches inneres Leben besitzen, den neuen Strömungen des Geistes sich angeschlossen haben, aber im ganzen sich nur eines mäßigen äußeren Wohlstandes erfreuen, welche ernsten sittlichen Anschauungen zuneigen, doch ohne in Trübsinn zu verfallen, gelegentlich auch einen derben Schwank nicht verschmähen, welche den Schmuck in ihren Behausungen lieben, aber auch gern einen praktischen Nutzen mit ihm verbinden. Ausschließlicher als jemals nimmt die Kunst den Charakter einer intimen Hauskunst an. Große monumentale Formen finden nur noch selten Anklang. Selbst das Grabdenkmal begnügt sich mit bescheideneren Verhältnissen; der Grabstein wird durch die Grabtafel, das Epitaph, ersetzt.

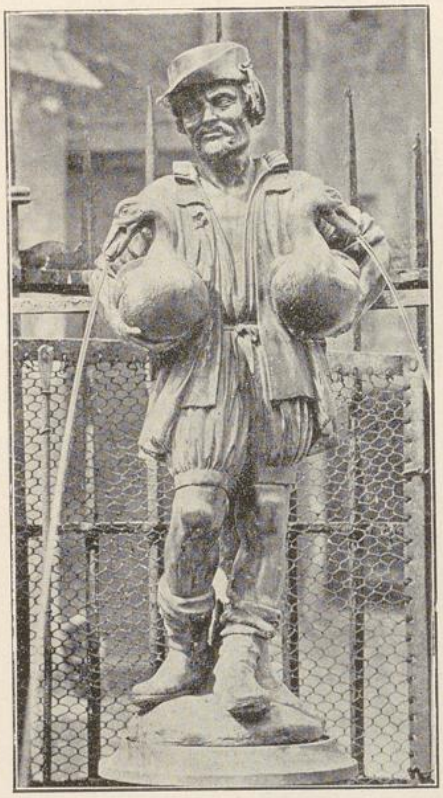

Fig. 138. Das Gänsemännchen.
Brunnenfigur von Labenwolf. Nürnberg.

Die Werke der Plastiker dienen dem persönlichen Schmucke oder dem Hausgebrauche. Der Maler wendet sich an die mit Lernbegierde eng verbundene Unterhaltungslust der Bürgerklassen. Für diese passen vortrefflich die Historien, teils biblischen, teils profanen, mythologischen Inhalts, mit ihrer bald phantastischen, bald hausbackenen, aber grundehrlichen, naiv wahren Auffassung des Lebens. »Wendunmuth« möchte man die langen Reihen von Kupferstich- und Holzschnittfolgen am liebsten überschreiben, mit diesen »Historien« die Dichtungen des Nürnbergers Hans Sachs illustrieren, welcher nicht in Dürer, sondern in den Kleinmeistern sein malerisches Gegenbild findet. Die illustrierte Litteratur nimmt einen mächtigen Umfang an. Die Holzschnitte sind ein begehrter Handelsartikel, wandern von einer Buchdruckerei zur andern, werden, so gut es angeht, in Büchern verschiedenartigen Inhalts immer wieder verwendet. So willig die Bildhauer und Maler dem herrschenden Geschmack folgten, so vergaßen sie doch nicht darüber ihre eigenen künstlerischen Ziele. Durch die Kleinmeister wird die italienische Renaissancekunst, soweit sie nicht der heimischen Empfindungsweise widerspricht, in Deutschland eingebürgert. An der scharfen Naturwahrheit der Schilderung rütteln sie nicht. Nur selten klingt das klassische Profil an; bloß bei nackten Gestalten werden ideale Maßverhältnisse angestrebt. Dagegen spielt das Renaissanceornament und die dekorative Architektur in den Werken der Kleinmeister eine große Rolle. Aber auch hier lähmt das Studium der mit Vorliebe aus Oberitalien bezogenen Vorbilder nicht ihre Phantasie. In der Zeichnung des Blatt- und Rankenornamentes, in seiner Anordnung, in der Erweiterung des Ornamentenkreises durch Aufnahme der Arabesken bekunden sie eine große Selbständigkeit.

Die neue Kunstrichtung, schon seit langer Zeit vorbereitet, kommt jetzt (1520) auf dem Gebiete der Plastik und Malerei zu vollem Durchbruch. In Nürnberg wird sie am kräftigsten von den Söhnen Peter Vischers, Peter († 1528) und Hans († nach 1549) gepflegt. Mehrere Kleinplatten aus Bronze mit Orpheus und Eurydike, der halblebensgroße Apollo als Bogenschütze, ursprünglich ein Zunftzeichen der Nürnberger Bogenschützen, kleine bronzene Tinten-

behälter, an welche sich eine nackte weibliche Figur anlehnt, sind die bekanntesten Beispiele der Nürnberger Kleinkunst (Fig. 137). Sie lassen den Anschluß an die Formen der italienischen Renaissance und namentlich in der Orpheusplakette eine malerische Auffassung erkennen. Hat doch für sie wie für den Apoll ein Kupferstich des Jacopo de'Barbari (s. o. S. 83) die Anregung gegeben. Die andere Richtung der Kleinmeister, das volkstümliche Element, wird durch

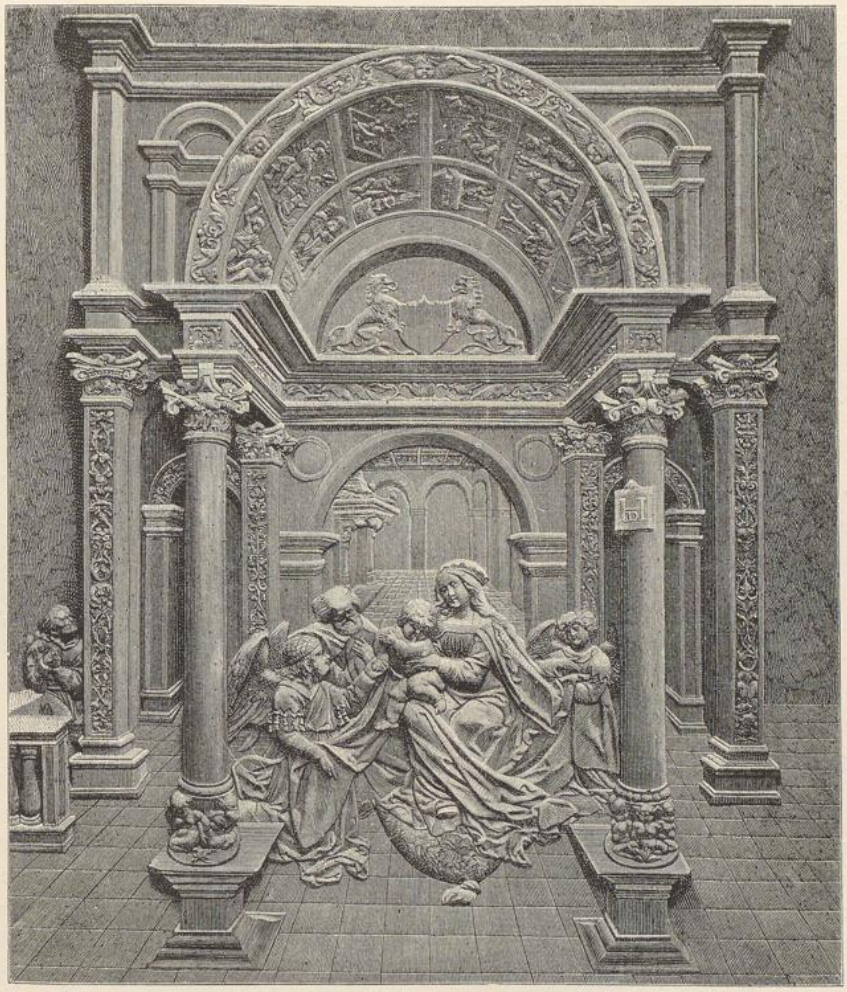

Fig. 139. H. Familie. Relief von Hans Daucher. Berlin.

die Brunnenfigur des Gänsemännchens (Fig. 138) von Pankraz Labenwolf (1492—1563), der wohl auch zu der Schule Vischers gehört, trefflich vertreten.

Wie Nürnberg, so hat auch der andere Vorort deutscher Kunst, Augsburg, reichen Anteil an der Pflege der plastischen Künste. Zum Metalle und zum Holze gesellt sich hier noch der leicht zu bearbeitende Solenhofer Stein als geeigneter Kunststoff. Im Solenhofer Steine hat insbesondere Hans Daucher († 1537) eine Reihe von Reliefs geschaffen, deren Erfindung allerdings, wie dieses in der Kleinplastik häufig vorkommt, Stichen und Schnitten entlehnt ist —

daher die malerische Auffassung —, welche aber eine virtuose technische Gewandtheit verraten. Wir kennen von ihm kleine Altäre, aus mehreren eingerahmten Steintafeln bestehend, wie den Altar im Berliner Museum (Fig. 139), mythologische Reliefs, Kaiser Karl V. und König Ferdinand zu Pferde u. a. Eine ähnliche Meisterschaft technischer Durchführung im kleinen Raume lernen wir in dem Spielbrette kennen, welches der offenbar zur Augsburger Schule gehörige Hans Kels aus Kaufbeuren 1537 für einen österreichischen Fürsten (Wiener Schatzkammer) gearbeitet hat. Die Reliefporträts der Außentafeln, die mythologischen Szenen auf den Spielsteinen sind mit sicherer Zeichnung und lebendigster Bewegung wiedergegeben.

Oeffentliche und private Sammlungen, auch Gewerbemuseen bergen eine große Zahl köstlicher Proben der plastischen Kleinkunst: Kleinplatten aus Erz, Stein- und Holzreliefs, Schmuckgeräte, Statuetten u. s. w. Sie sind durchgängig mit der größten Sauberkeit gearbeitet und schließen sich der im Holzschnitt und Kupferstich herrschenden Richtung gern an. Kein Wunder, daß einzelne Werke, z. B. die niedlichen Holzstatuetten Adams und Evas, im Museum zu

Fig. 140. Medaillon Karls V. von Heinrich Riez. (Nach Bolzenthal.)

Fig. 141. Medaillon von Hans Kels. Hamburg, Museum.

Gotha, auf Dürer zurückgeführt, die gezeichneten Vorlagen für zahlreiche Medaillen ihm zugeschrieben wurden. Die Medaillen stehen überhaupt im Vordergrunde der Thätigkeit der Kleinmeister (Fig. 140 u. 141). Auch in diesem Fache zählten beide Vororte hervorragende Künstler. In Nürnberg wurden Hans Schwarz, aus Augsburg, Ludwig Krug und Peter Flötner besonders gerühmt; Augsburg war die Heimat des vielwandernden Friedrich Hagenauer. In der schwäbischen Hauptstadt hat dieser Kunstzweig, wie es scheint, die höchste Blüte erreicht. Die Porträtmedaillen, in Speckstein, Holz und Metall gearbeitet, stellen gar häufig ganz unbekannte Männer und Frauen vor; die Züge, besonders der Männer, sind zuweilen trocken oder derb. Immer bleibt uns aber der Eindruck naturtreuer, lebendiger Auffassung. So helfen diese Porträtmedaillen die Thatsache bestätigen, daß in dem Porträtfache die Stärke unserer Kunst lag. Sie hat sich auf stattlicher Höhe bis zum Schlusse des Jahrhunderts erhalten, wie außer zahlreichen Grabbildern in süd- und westdeutschen Kirchen auch die fürstlichen Porträtbüsten aus dem alten Lusthause zu Stuttgart, auf dem Schloß Lichtenstein bewahrt und den Jahren 1584—1593 entstammend, beweisen.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Noch ausschließlicher als die Kleinmeister der Plastik wenden sich die der Malerei an die bürgerlichen Kreise. Für sie hat Georg Pencz (s. o. S. 99) die Geschichte Josephs in Aegypten und die des Tobias in Kupfer gestochen; auf ihr Verständnis durfte er rechnen, wenn er die Triumphe des Petrarca, die berühmtesten Liebespaare der antiken Welt, die Beispiele verderblicher Frauenherrschaft in einer Reihe von Blättern herausgab. Der gleichen Richtung huldigte Aldegrever (s. o. S. 103) in seinen Stichfolgen: Thamars und Susannas Geschichte, die Arbeiten des Herkules, die Tugenden und Laster, Hochzeitstänzer und Festzüge. Vollends reich an volkstümlichen Schilderungen ist das Werk Sebald Behams (s. o. S. 99), sowohl seine Stiche wie seine Holzschnitte. Wir besitzen von ihm die Geschichte des verlorenen Sohnes in 4 Blättern (Fig. 142), die Arbeiten des Herkules, die zwölf Monate, durch Tänzerpaare wiedergegeben, Szenen aus dem Bauernkriege und Bauernleben (s. S. 101), Soldatenzüge u. s. w. Scharfer Ausdruck, ungebundene Geberden, lebhafte Bewegungen, saubere Ausführung zeichnen alle diese Arbeiten aus. Namentlich die Schilderungen aus dem unmittelbaren Leben, wie die Dorfhochzeit in 12 Blättern und die Soldatenbilder, erinnern bereits vielfach an die Kunstweise, welche den Niederlanden im 17. Jahrhundert zu so hohem Rufe verhalf.

Einer Aufzählung der Einzelwerke und Einzelblätter der deutschen Kleinmeister bedarf es nicht. Sie wäre bei ihrer großen Zahl und geringen Ordnung weder vollständig, noch genau zu geben. Für die historische Betrachtung genügt es, die Richtung zu bestimmen und ihre Naturnotwendigkeit zu beweisen. Ein ungeheurer Verbrauch von künstlerischer Kraft taucht vor unsern Augen auf. Doch kann man nicht von Vergeudung reden. Den Kleinmeistern danken wir es, daß im Familienkreise, im traulichen Gemache die Kunst nicht völlig fremd blieb, nachdem sie aus dem öffentlichen Leben großenteils verbannt worden war. Und wenn sie für das Kunsthandwerk arbeiten, Goldschmieden Vorlagen liefern, Ornamente stechen, so erniedrigen sie gleichfalls nicht die Kunst. Sie verknüpfen sie mit dem Leben und dessen mannigfachen Bedürfnissen und bereiten wirksam den Aufschwung des deutschen Kunstgewerbes vor. Sie zerschneiden auch nicht gewaltsam den Faden der Ueberlieferung. Dürer und namentlich der jüngere Holbein waren ihnen in der kunstgewerblichen Richtung mit gutem Beispiele vorangegangen.

Fig. 142. Das Gastmahl des Verschwenders.
Kupferstich von Sebald Beham.

Fig. 143. Mittelbild des Löwener Flügelaltars, von Quentin Massys. Brüssel.

2. Niederländische Malerei und Plastik im 16. Jahrhundert.

a) Quentin Massys und Lukas von Leyden.

Der Wechsel in dem Schauplatze künstlerischer Thätigkeit deutet den Wandel in der Natur der niederländischen Malerei schon äußerlich an. Seit dem Anfange des 16. Jahrhunderts steigt Antwerpen an Brügges Stelle zur vornehmsten niederländischen Handelsstadt empor. Der Kunstbetrieb folgt bald dem Warenverkehre. Es gab in der Mitte des Jahrhunderts hier mehr Künstler als in allen übrigen Städten der Niederlande zusammen. Die in Antwerpen gepflegte Malerei steht mit der älteren Ueberlieferung nur in lockerer Verbindung. Wenn sie auch mit ihr nicht gewaltsam bricht, so sucht sie doch neue Wege auf und strebt teilweise neue Wirkungen an. Die Maler erweitern gern den Umfang ihrer Bilder, schrecken vor der lebensgroßen Wiedergabe der Gestalten nicht zurück. Die Zeichnung geht deshalb mehr auf das einzelne ein, wird genauer, auch sicherer. Im Farbenauftrag macht sich die Neigung zu hellen,

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

mannigfach gebrochenen Tönen geltend. Die Männertypen streifen oft an das Seltsame; bei den Frauen ist das Streben nach großer Zierlichkeit der Geberde und Bewegung bemerklich, welchen Eindruck ihre ausgesuchte modische Tracht noch verstärkt. Auf der einen Seite bildet das Ziel der Maler scharfe, auf feiner Beobachtung beruhende Naturwahrheit; auf der andern suchen sie

Fig. 144. Aeußere Flügelbilder des Löwener Altars, von Quentin Massys. Brüssel.

die Szenen über den Boden der gewöhnlichen Wirklichkeit zu heben durch die bald übertrieben prunkvollen, bald phantastischen Trachten, insbesondere aber durch die überaus reichen, architektonischen Hintergründe, welche in Marmor erglänzen, mit blinkendem Erze bekleidet und geschmückt sind. Mit diesen Bauten und ihren dekorativen Gliedern drangen die Formen der italienischen Renaissance zuerst in die niederländische Kunst ein.

Bezeichnend für die Stellung, welche die neue Richtung im Verhältnis zur altflandrischen Schule einnimmt, ist der Umstand, daß für ihren ersten bedeutenderen Vertreter kein bestimmter Lehrer nachgewiesen werden kann. Die Sage hat dieses in ihrer Weise aufgefaßt und dem Quentin Massys († 1530) die Liebe zum Lehrmeister gegeben. Eine Beglaubigung dafür ist so wenig vorhanden wie für die andere Erzählung, welche ihn zum Grobschmied von Antwerpen machte. Nach früheren landläufigen Angaben stammt Quentin Massys aus Löwen; neuere, allerdings vielfach bestrittene Forschungen lassen ihn vor 1460 in Antwerpen geboren werden.

Fig. 145. Die Grablegung Christi. Von Quentin Massys. Antwerpen, Museum.

Jedenfalls malte er für eine Kirche in Löwen 1509 eines seiner besten Werke, einen großen Flügelaltar (jetzt im Brüsseler Museum), welcher das Leben der h. Anna schildert. Im Mittelbilde (Fig. 143) sitzen in einer im Renaissancestil komponierten Halle die h. Anna und Maria mit dem Christkinde, von ihrer Sippe umgeben. Auf den Flügeln sind das Opfer Joachims und Annas (Fig. 144), Joachim in der Wüste, welchem der Engel die Geburt Marias ankündigt, und Annas Tod dargestellt. Der Zeichnung kann man nicht Schönheit, wohl aber Sorgfalt nachrühmen; die Gruppen erscheinen geschlossen, ein feiner silbergrauer Ton herrscht im Kolorit vor, schillernde Farben wurden mit Vorliebe verwendet. Von größter Wirkung ist

bei Massys die Behandlung des Hintergrundes, den er in eine duftige Ferne zu rücken versteht. Diesem Werke steht ebenbürtig zur Seite ein von der Schreinergilde in Antwerpen 1508 bestellter Altar (gegenwärtig im Antwerpener Museum) mit der Grablegung Christi (Fig. 145) im Mittelbilde. Wenn hier die Energie des Ausdruckes und die vollkommene Klarheit der Anordnung in hohem Maße überrascht, so fallen dagegen die Flügelbilder, welche die Herodiasszene und den Evangelisten Johannes im Oelkessel darstellen, durch die Derbheit der Gestalten und die wenig durchgebildete Gruppierung um so mehr ab. Vielleicht hat der vielbeschäftigte Meister ihre Ausführung Gesellenhänden überlassen.

Massys, welcher in Antwerpen in hohem Ansehen stand — auch mit Dürer und Holbein kam er in Berührung und mit Erasmus von Rotterdam unterhielt er mannigfachen Verkehr —

Fig. 146. Der Wechsler und seine Frau, von Quentin Massys. Paris, Louvre.

wurde von den Zeitgenossen als Porträtmaler sehr geschätzt. Leider hat in vielen Fällen sein Name dem berühmteren des jüngeren Holbein weichen müssen, so daß es sorgsamster Prüfung bedürfen wird, um seinen Rechtstitel als Porträtmaler überzeugend wieder herzustellen. Das am besten gesicherte Bildnis ist das des Petrus Aegidius, des Freundes von Erasmus, in Longford-castle bei Salisbury. Eine große Beliebtheit errangen außer einzelnen Madonnen (Berliner Galerie) die Halbfigurenbilder, welche unter den Namen: »der Wechsler und seine Frau« (Fig. 146) und »die beiden Geizhälse« (Windsor u. a.), bekannt sind und schon im 16. Jahrhundert häufige Wiederholungen fanden. Sie ruhen auf porträtmäßiger Grundlage, zeigen aber die Personen in einer bestimmten Aktion und greifen dadurch in das Gebiet des Sittenbildes, der Darstellungen aus dem Volksleben, der sog. Genremalerei über. Hatte Massys wirklich Bildnisse eines Wechslers und eines Steuereinnehmers im Sinne, oder liegt ein allgemeinerer

Inhalt zu Grunde, welchem er nur durch die Porträts eine lebendigere Fassung geben wollte? In diesem Falle ist dann die Frage gestattet, ob ihn nicht die biblischen Texte, wie der von der rechten Wage (Sprichw. 16, 11) und dem anvertrauten Pfunde (Lukas 19, 20) und dem Könige, der mit seinem Knechte rechnet (Matth. 18, 23) ursprünglich angeregt hatten. Die »beiden Geizhälse« gehören übrigens erst einem Nachahmer des Meisters, dem Marinus van Roymerswale an, der 1521—1558 thätig war und dem auch ein »Hieronymus in der Zelle« (Madrid) zugeschrieben wird.

Fig. 147. Der h. Antonius.
Nach dem Kupferstich von Lukas von Leyden.

Der berühmteste Kunstgenosse Quentins war Lukas Jacobsz aus Leyden (1494—1533), nach seinem Geburtsorte Lukas von Leyden genannt. Er war ein Schüler des Cornelis Engelbrechtsen (1468—1533), dessen Kunst, menschliche Gemütsbewegungen zu schildern, bewundert wurde und sich auf den jüngeren Genossen verpflanzte. Lukas von Leyden erreichte merkwürdig jung volle Reife, komponierte schon in seinem 14. Jahre selbständig, starb aber auch in frühem Alter. In Antwerpen trat er 1522 in die Lukasgilde, verkehrte hier mit Dürer, den er gastfrei bewirtete, wie er denn überhaupt einem pomphaften, ungewöhnlichen Auftreten und glänzenden Leben huldigte. Der Schwerpunkt seiner uns noch kenntlichen

Wirksamkeit liegt in seinen zahlreichen Kupferstichen. Sie sind vorwiegend noch biblischen Inhaltes, den er nach herrschender Sitte in das Gewand seiner eignen Zeit zu hüllen pflegt, wie z. B. auf dem großen Blatte, welches die Ausstellung Christi darstellt. Auch sonst giebt er häufig volkstümlichen Anschauungen Ausdruck; so, wenn er den seitdem bei niederländischen Künstlern so beliebten Gegenstand, die Versuchung des h. Antonius (Fig. 147), schildert oder Schwänke, wie den Eulenspiegel (Fig. 148), ein sehr seltenes Blatt, und Volksfiguren (Zahn-

Fig. 148. Der Eulenspiegel.
Nach dem Kupferstich von Lukas von Leyden.

brecher) uns vorführt. Lukas von Leyden stand in Bezug auf vollendete Technik des Kupferstiches Dürer ebenbürtig zur Seite; nur fehlte ihm die geistige Vertiefung, welche den deutschen Meister auszeichnet. Was an vielen von seinen Erfindungen anzieht (und auch Dürer anzog) sind sinnige Einzelzüge von oft überraschender Wirkung, gelegentlich auch Züge wirklicher Formschönheit, wie sie Dürer nicht zu Gebote standen, z. B. an den kleinen Engelgestalten auf seinen Madonnenbildern. Von den unter seinem Namen gehenden Gemälden sind manche, wie z. B. das Jüngste Gericht in Leyden, schlecht erhalten; andere, wie z. B. die »Sibylle von Tibur« in der Akademie zu Wien, werden ihm bestritten. Sichere und gute Gemälde von ihm sind

äußerst selten; ein solches, von echtem Schönheitssinne zeugendes bewahrt das Museum zu Berlin in der Madonna mit Engeln nebst Stifter und Kindern (Fig. 149).

Sowohl Quentin Massys wie Lukas von Leyden stehen noch auf heimischem Kunstboden,

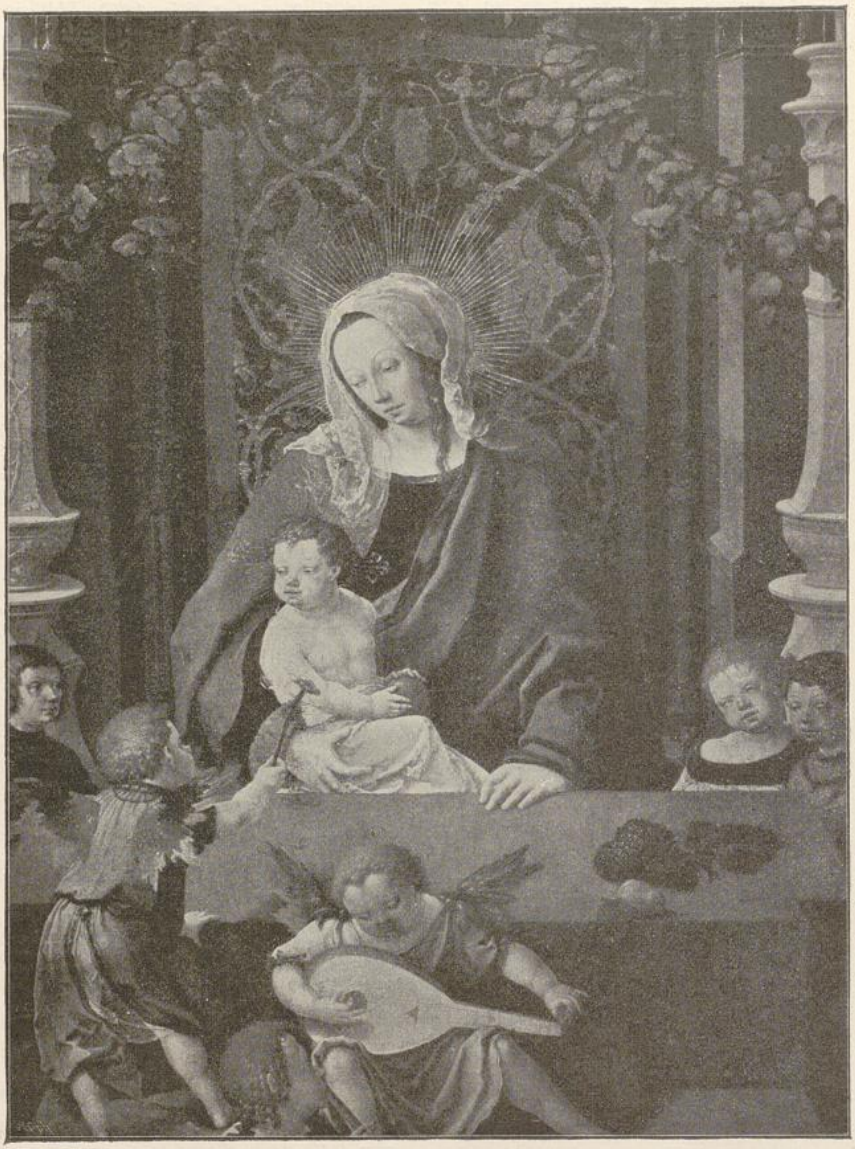

Fig. 149. Die h. Jungfrau mit Engeln, von Lukas von Leyden. Berlin.

mag auch der eine bereits von der Renaissancearchitektur eine nebensächliche Kenntnis besessen haben, und der andere ab und zu mit dem italienischen Kupferstecher Marcanton in Wettstreit getreten sein. Sie waren nicht die einzigen, welche nur schwer von den heimischen Traditionen sich lossagten. Namentlich in Holland, wo eine vielleicht noch größere Zahl von Kunstschulen

blühte als in den südlichen Niederlanden, stoßen wir auf eine Reihe von Malern, welche ebenso gut als Ausläufer der alten Richtung wie als Vorläufer der neuen aufgefaßt werden können.

Einen hervorragenden Platz beansprucht in dieser Zeit, wo die gotische Malerei zu Ende geht und die Renaissance eindringt, Jakob von Amsterdam oder Jakob Cornelisz

Fig. 150. Die heil. Sippe, von Jan Scorel. Altarbild in Ober-Vellach.

van Oostsanen, wie er auch sonst heißt, dessen Thätigkeit wir vom Anfange des 16. Jahrhunderts bis 1533 verfolgen können. Er malt biblische Gegenstände, verfügt über reiche Farben und ist nicht ohne Streben nach Schönheit. Besonderen Reiz haben seine kleinen Landschaften mit biblischer Staffage. Bei größeren Figuren stören hingegen Fehler der Zeichnung und ein einförmiger Kopftypus. Eins seiner Hauptwerke ist der Flügelaltar mit der Verehrung der Dreieinigkeit in Kassel von 1523. Anziehender sind die kleineren Hausaltäre, wie der im

Berliner Museum. Sein Schüler war der hauptsächlich als Bahnbrecher der italianisierenden Richtung angesehene Jan Scorel (nach seinem Geburtsorte, dem Dorfe Schoreel, in der Nähe von Alkmar benannt, 1495—1562). Er genoß in Utrecht den Unterricht von Mabuse und

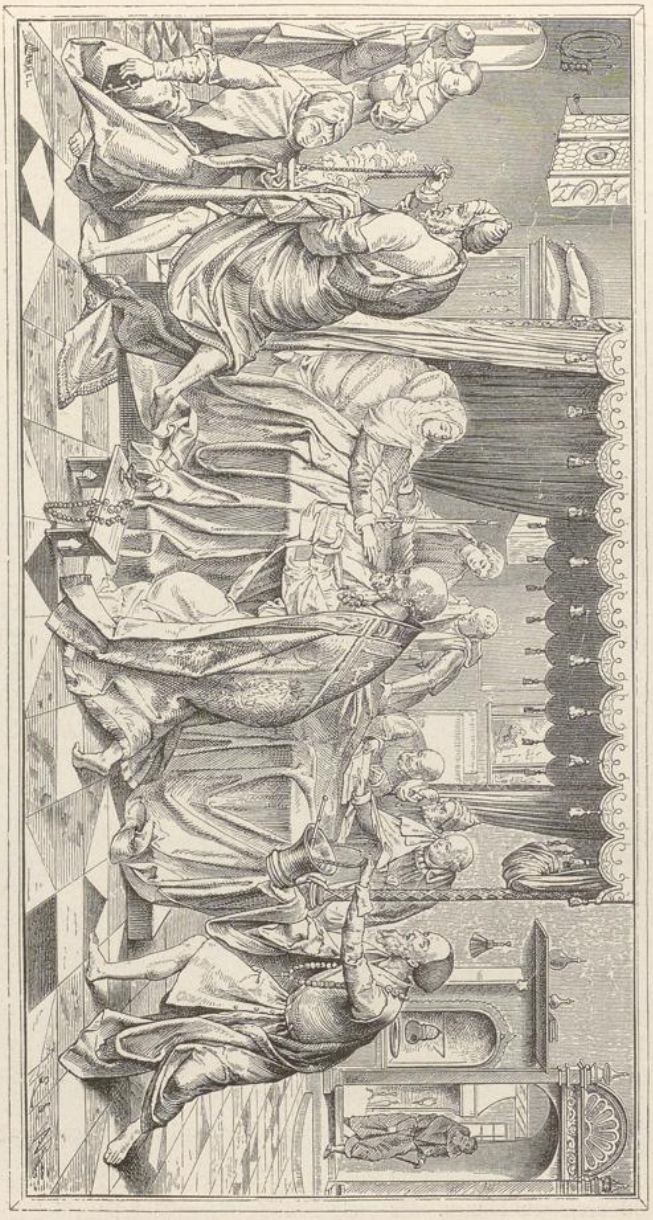

Fig. 151. Der Tod Mariae. Köln, Museum.

blieb längere Zeit der heimischen Kunstweise getreu. Auf seiner Reise nach Italien, welche er zu einer Pilgerfahrt nach Jerusalem ausdehnte, hielt sich Scorel (1520) in Ober-Vellach in Kärnten einige Zeit auf und malte hier einen Flügelaltar mit der h. Sippe als Mittelbild (Fig. 150), welcher in der Zeichnung wie im Kolorit, in der Behandlung der Landschaft, in

den Porträtköpfen und in der Freude an modischen Trachten die Anhänglichkeit an die heimische Art bekundet. Nach seiner Rückkehr aus Italien freilich, als er sich in Haarlem, später in Utrecht niederließ, gab er dem italienischen Einflusse in unerfreulicher Weise nach; das Figürliche, selbst die Landschaft wird geziert und gemacht; nur in Bildnissen (Agathe Schoenhoven in der Galerie Doria zu Rom vom J. 1529, drei Brustbilder von Mitgliedern der Brüderschaft

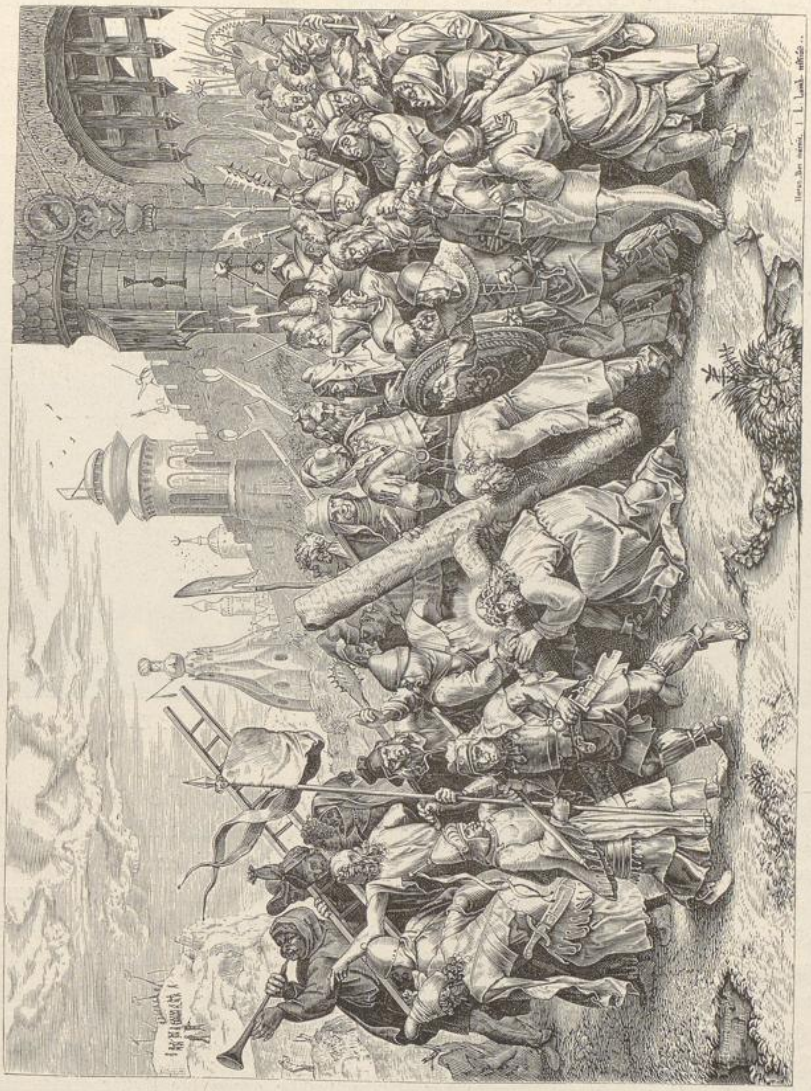

Fig. 152. Christus auf dem Wege nach Golgatha, von Hieronymus Bosch. Nach einem Kupferstich.

vom heil. Grabe und sein Selbstporträt im Rathause zu Utrecht) bewahrte er noch seine nordische Natur.

Zu den niederländischen Meistern, welche vorläufig nur äußerlich der italienischen Renaissance nachgehen, aber im Kern noch die heimische Natur bewahrt haben, gehören auch zwei vorzugsweise am Niederrhein thätige, aber höchst wahrscheinlich aus dem benachbarten Holland stammende Maler: Jan Joest von Calcar und ein etwas jüngerer, der nach zwei denselben

Gegenstand, aber in verschiedener Weise, darstellenden Bildern (in Köln und in München) als der Meister vom Tode Mariae bezeichnet wird. Neuerdings hat man seine Identität mit dem von C. van Mander erwähnten Joest van Cleef wahrscheinlich gemacht. In dem im Kölner Museum befindlichen Bilde (Fig. 151) hält er noch treuer an der Ueberlieferung der van Eyckschen Schule fest als in dem berühmteren Münchener Gemälde, welches in der Komposition bereits eine berechnete Abgeschlossenheit offenbart. Jan Joest verdankt seinen Ruhm und seine Namensbezeichnung dem Hauptaltar in der Nikolaikirche zu Kalkar (s. S. 44), dessen Flügel er innen und außen in der Zeit von 1505—1508 auf zwanzig Feldern mit Darstellungen aus dem Alten und Neuen Testamente bemalte. In der Komposition wie in der Behandlung des Kolorits hält auch Jan Joest an der altniederländischen Kunstweise fest; die architektonischen Elemente auf einigen Feldern des Altars lassen indes bereits den Einfluß der oberitalienischen Renaissance erkennen.

Fig. 153. Das Gleichnis von den Blinden und Lahmen, von Pieter Brueghel d. ä. Neapel, Museum.

Lebhafter ist der Kampf zwischen Altem und Neuem, bewegter die Strömung, schwankender das Ziel in den südlichen Niederlanden. Auch hier bleibt in einzelnen Malern die künstlerische Natur von den fremden Einwirkungen unberührt, aber selbst bei diesen ruft die Ungunst und Unruhe der Zeiten wenig anmutende Erscheinungen hervor. So darf z. B. Hieronymus van Aeken, genannt Bosch (ca. 1460—1516) noch zu den Vertretern der nationalen Richtung gezählt werden. Wenn er die »Flucht nach Aegypten« malt, so schildert er am ausführlichsten die Kirmeß, auf welche Joseph und Maria auf ihrem Wege stoßen. Die Szene ist vollständig in das Genrehafte übertragen. Aehnliches gilt von anderen neutestamentlichen Kompositionen, die in Kupferstichen weite Verbreitung fanden (Fig. 152). Aber Bosch leiht auch seinen Pinsel der religiösen Agitation, steht im Dienste der Kirche, welche gegen die Ketzer einschreitet. Und weil die Halsstarrigen unter ihnen mit Höllenstrafen bedroht werden, erfüllt sich auch seine Phantasie mit Höllenbildern, die er in phantastischer Weise ausmalt. Vor allem durch die grellen Höllenschilderungen ist Bosch in romanischen Ländern ein volkstümlicher Maler geworden. Teilweise wenigstens folgt ihm auf diesem Wege Pieter Brueghel der Aeltere, welcher bei Breda etwa 1525 geboren wurde, nach einer Reise in Italien 1553, die aber nichts in seinen Anschauungen änderte, sich in Antwerpen niederließ, später nach Brüssel übersiedelte

und als Stammvater einer stattlichen Künstlerfamilie 1569 verstarb. Sein Beiname »Bauern-brueghel« deutet den Kreis an, welchem er häufig seine Darstellungen entlehnte (Fig. 153); doch malte er auch biblische Bilder, denen er gern den Charakter von Volksszenen verlieh. So wie bei der Predigt des Täufers in der Wüste mag es bei den Prädikanten, wenn sie ihre Anhänger im Walde um sich sammelten, ausgesehen haben. Phantastische Spukbilder und allegorische Schilderungen lagen dem alten Brueghel ebenfalls nicht fern. Ebenso berühmt

Fig. 154. Die Taufe Christi, von Joachim Patinir. Wien, Belvedere.

wie Brueghel und bereits bei seinen Lebzeiten besonders geschätzt war Pieter Aertsen von Amsterdam (1508—1575), der »lange Pier«. Er hielt sich längere Zeit in Antwerpen auf, blieb aber in seiner ganzen Richtung wesentlich Holländer. Seine kirchlichen Gemälde sind meistens im Bildersturme untergegangen. Charakteristischer für ihn sind seine Schilderungen aus dem Volksleben, wie der Eiertanz im Reichsmuseum zu Amsterdam. In seinen Küchenstücken liegen wahrscheinlich die Anfänge der später so glänzend entwickelten Stilllebenmalerei.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Liegen nun in den Bauernbildern dieser beiden größten niederländischen Genremaler des 16. Jahrhunderts die Keime zu den späteren Schilderungen aus den ländlichen und unteren Volkskreisen verborgen, so haben gleichzeitig andere Maler die bereits in der Eyckschen Schule (besonders bei Gerard David) vorhandenen Ansätze der Landschaftsmalerei weiter entwickelt. Zu den ältesten Landschaftsmalern zählt man den Joachim Patinir aus Bouvignes (oder Dinant?), der 1515 in die Antwerpener Lukasgilde aufgenommen wurde, und den ihm verwandten, leider nur wenig bekannten Hendrik Bles, nach dem Zeichen in seinen Bildern, einem Käuzchen, Civetta genannt, in Lüttich. Noch fehlt viel zur Selbständigkeit der Landschaftsmalerei. Sie giebt zunächst nur den breiten Rahmen für biblische Szenen ab. Die Künstler wollten nicht Hain und Feld, Berge und Thäler allein dem Auge des Betrachters vorführen, sie glaubten

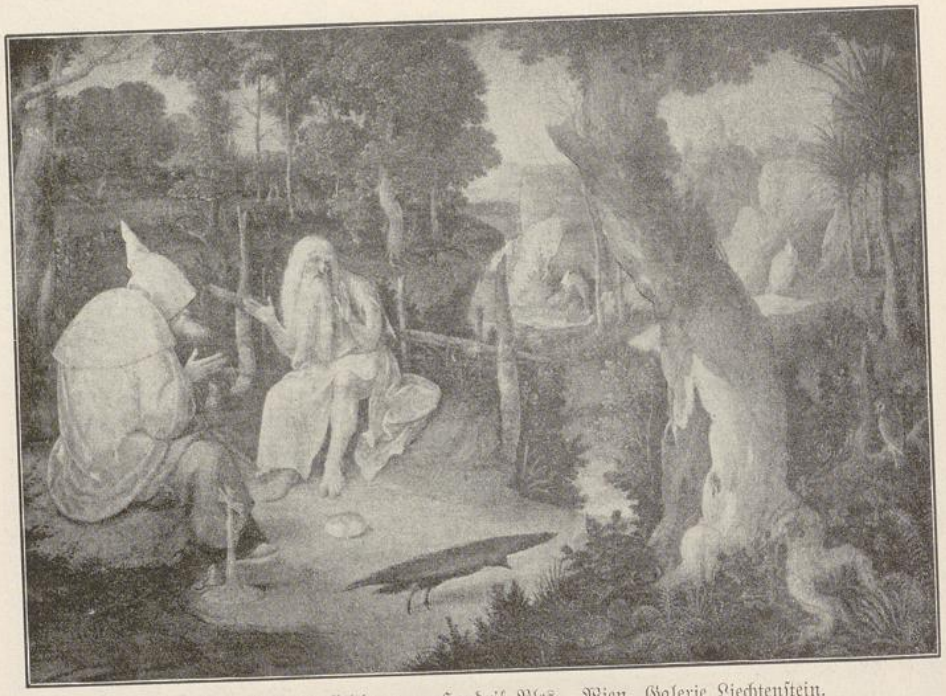

Fig. 155. Heil. Einsiedler, von Hendrik Bles. Wien, Galerie Liechtenstein.

noch nicht an die volle Wirkung ausschließlich landschaftlicher Schilderungen. Sie malten das Paradies, den babylonischen Turmbau, die Anbetung der h. drei Könige, die Taufe Christi (Fig. 154), den h. Hieronymus u. s. w. (Fig. 155). Aber an diesen legendarischen Darstellungen übte sich doch zuerst der Sinn für große landschaftliche Schilderungen, wenn auch das Naturstudium noch wenig ausgebildet erscheint, die Färbung in einem allgemeinen, zuweilen phantastischen Tone gehalten wird. Erst in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts wird auf naturgetreuere Durchführung der landschaftlichen Einzelheiten größerer Nachdruck gelegt, im Kolorit aber gern noch die miniaturartige Feinheit beibehalten.

Karel van Mander lobt insbesondere den Gillis van Coninxloo in Antwerpen (1544 bis 1607) als einen hervorragenden Künstler, welcher an die Stelle der getupften Blätter das büschelförmig gezeichnete Laub, den »Baumschlag«, setzte und die Farbentöne je nach der Entfernung feiner abtönte. Mit Eifer warfen sich zahlreiche Meister in Antwerpen und Mecheln

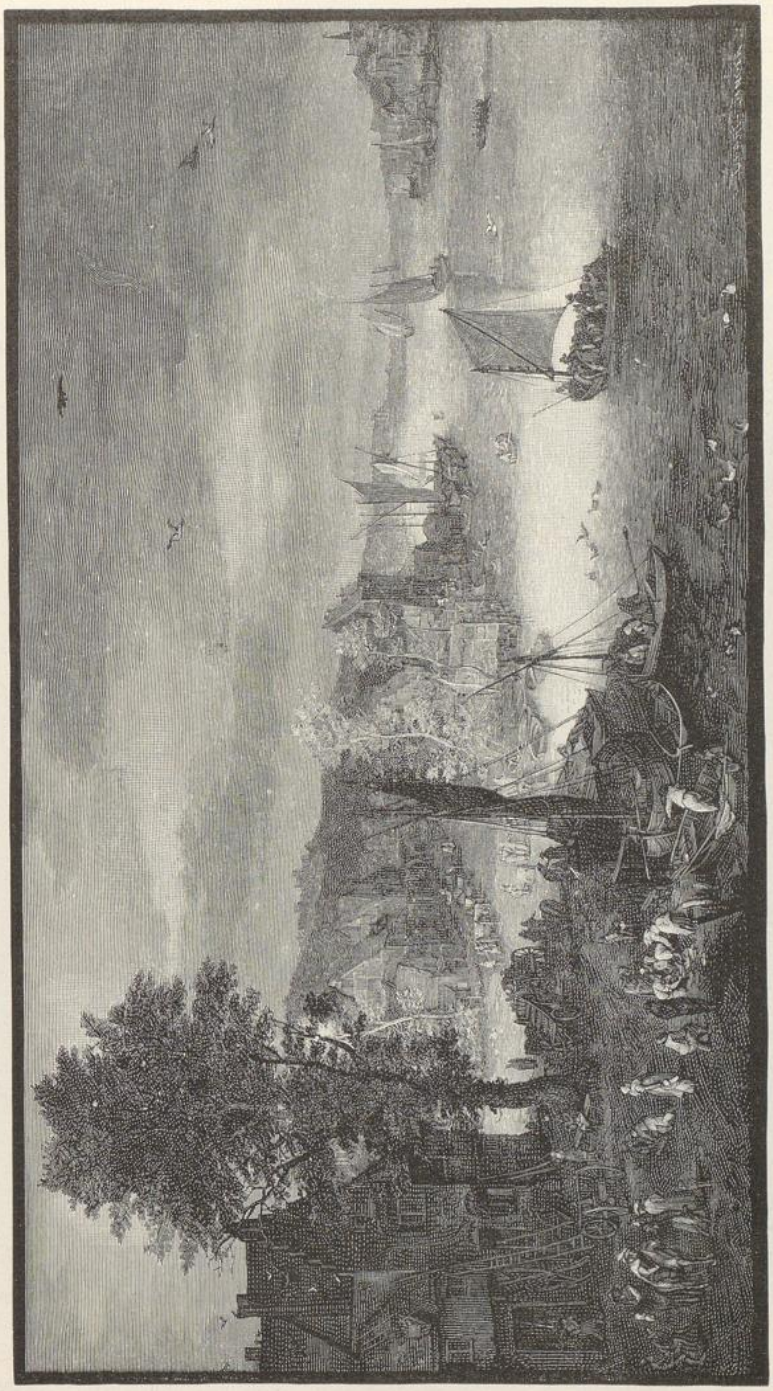

Fig. 156. Flußlandschaft von Jan Brueghel. Dresden.

auf den Betrieb der Landschaftsmalerei. Vielen wurde die Heimat zu enge; sie wanderten nach Deutschland, wie z. B. Lukas Valckenborch 1567 that, welcher bereits die landschaftlichen Stimmungen in den verschiedenen Jahreszeiten (Wiener Galerie) trefflich durchführte, oder

Fig. 157. Diana mit Nymphen, von Paul Bril. Paris, Louvre.

Hans Bol (1534—1593), dessen miniaturartige, auf Pergament gemalte Landschaften uns zuweilen (Dresden) mitten in das fröhliche Volkstreiben versetzen. Einzelne endlich überstiegen die Alpen. Längere Zeit verweilte Jan Brueghel (1568—1625), ein jüngerer Sohn des Pieter Brueghel, zum Unterschiede von diesem, dem Bauernbrueghel, wegen seines Kleiderprunkes der »Sammetbrueghel« genannt, in Italien. Doch hat dieser Aufenthalt auf den landschaft-

lichen Teil seiner reichstaffierten Gemälde keinen Einfluß geübt. Für seine Flußlandschaften (Fig. 156), seine Windmühlen bot ihm die Heimat die Vorbilder; selbst in der technischen

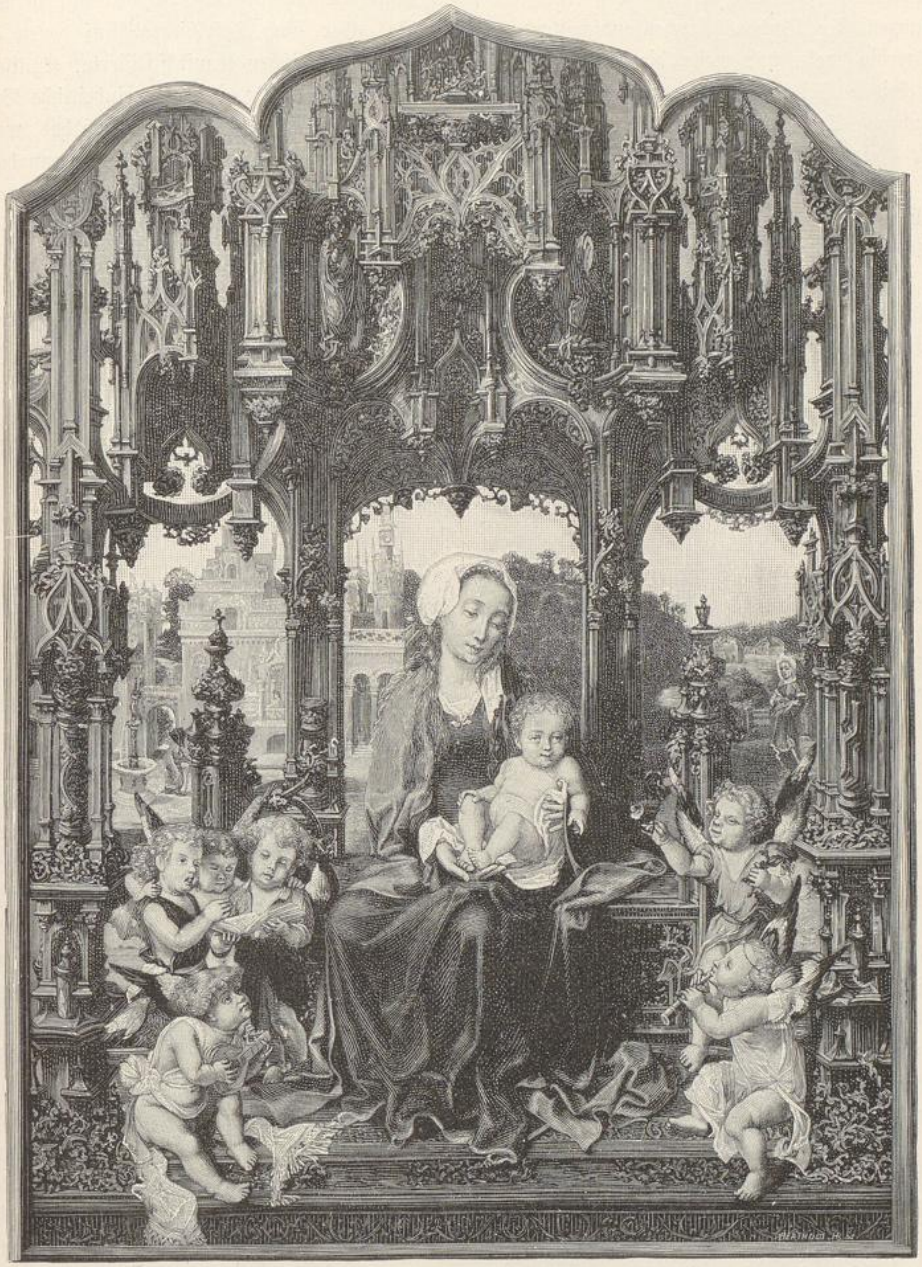

Fig. 158. Thronende Madonna, von Mabuse. Palermo, Museum.

Ausführung, in der vollendeten Sauberkeit, in der noch nicht hinreichend vermittelten Abtönung des Mittel- und Hintergrundes, sagt er sich nicht ganz von der heimischen Tradition

los. Größeren Einfluß übte Italien auf Paul Bril aus Antwerpen (1554—1626). Er war der Schüler seines Bruders Matthäus, mit dem er frühzeitig nach Rom kam, wo er später zu Annibale Carracci in Beziehung trat. Er malte zahlreiche landschaftliche Fresken mit kleinen Figuren für Kirchen (Kirchenlandschaften) und Paläste, aber auch Tafelbilder, auf denen er späterhin mehr und mehr die Landschaft im Sinne der italienischen Kunst stilisierte, Kulissen zu beiden Seiten vorschob, den Boden gern in Wellenlinien zeichnete, für eine einheitliche Beleuchtung Sorge trug (Fig. 157). Er war der erste niederländische Landschafter, der auf das, was wir Gesamthaltung nennen, ausging und in dieser Hinsicht von den Italienern Lehre annahm.

Der Aufenthalt in Italien ist keineswegs blos eine zufällige Episode, welche nur in das Leben des einen oder anderen Künstlers hereinspielt. Der Verkehr mit Italien steigerte sich mächtig im Laufe des 16. Jahrhunderts, und in Rom eine kürzere oder längere Zeit verlebt zu haben, gehörte geradezu zu dem regelmäßigen Bildungsgange der niederländischen Maler. Während aber die Landschaftsmaler ihre Selbständigkeit bewahrten, oft selbst lehrend in Italien auftraten, ergaben sich die Figurenmaler vollständig dem Einflusse der italienischen Kunst, huldigten zuerst der Weise Michelangelos und Raffaels, gingen dann später bei den Venezianern (Tintoretto) in die Schule und brachten in ihre Heimat den italienischen Stil mit, welcher dann hier bei größeren religiösen und mythologischen Darstellungen das entschiedenste Uebergewicht errang.

b) Die Romanisten.

Noch im 17. Jahrhundert bestand in Antwerpen eine Künstlergesellschaft, welche die Italienfahrer, die Künstler, die in Italien studiert und gearbeitet hatten, vereinigte. Diese führten den Namen der Romanisten und zählten keinen geringeren als Rubens zu ihrem Genossen. Einen Abfall von der wahren Kunst erblickten sie in dem Kultus der italienischen Renaissance nicht; sie fanden vielmehr in dem Verständnis ihrer Formen einen Ruhmestitel. Jedenfalls hatten sie dadurch die Malerei hoffähig gemacht, sie dem Geschmacke der vornehmen Stände genähert. Die europäische Bedeutung der romanischen Völker war seit der Mitte des Jahrhunderts sichtlich gewachsen. Wie Spanien zur politischen Vormacht emporstieg, so wurde Italien das Musterland feiner Lebensformen. Der Selbsterhaltungstrieb zwang die Künstler, den gleichen Weg einzuschlagen, auf welchem sich Sitte und Bildung allgemein bewegten. Aber auch abgesehen von den äußeren Umständen, welche den italienischen Einfluß begünstigten, brachte es die Entwickelung der niederländischen Kunst mit sich, daß Italien jetzt für sie als Hochschule galt. Die Kunst hatte bereits eine Stufe erreicht, auf welcher die Formenreize eine selbständige Wirkung zu üben beginnen, der Künstler sie vorwiegend ins Auge faßt, auf seine formale Ausbildung das größte Gewicht legt. Nun konnte freilich das Ziel durch das Ausdrucksmittel der Farbe erreicht werden, wie ja in der That die Niederländer im folgenden Jahrhundert, dank ihren koloristischen Studien, den Gipfel der Kunst erreichten. In der geschichtlichen Entwickelung kommen aber die kurzen, geraden Wege nur selten vor. Hier lag die Sache überdies so, daß in Italien eine formal vollendete Kunst schon bestand. Sie glänzte gerade durch solche Vorzüge, welche den Niederländern fehlten, ihnen besonders begehrenswert erschienen und der allgemeinen Stimmung der Zeit entsprachen. Als nun vollends im Kreise der Gelehrten und Dichter die antike Stoffwelt zu hohen Ehren gelangte, dadurch auch die antiken und antikisierenden Kunstformen die Aufmerksamkeit fesselten, als die Lehren Vitruvs, die Bücher Serlios durch Pieter Koek von Aloft (1502—1550) bekannt wurden, die Architektur in den italienischen Geleisen mit Glück und Erfolg sich zu bewegen begann, da blieben auch die Maler nicht länger zurück: sie schlugen die gleiche Bahn ein, wurden Schüler der Italiener.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Fig. 159. Die heil. Katharina.
Flügelbild des Altarwerkes von Barend van Orley in Güstrow.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Es kann dabei nicht Wunder nehmen, daß selbst Maler, welche bereits in der alten, heimischen Weise erfolgreich gewirkt hatten, sich den neuen Idealen zuwandten. Zu diesen zählt in erster Linie Jan Gossaert oder Mabuse aus Maubeuge (um 1470—1541). Seine ältesten Werke stempeln ihn, ähnlich wie Gerard David oder Jakob von Amsterdam, zu einem Ausläufer der älteren Richtung. In der Anbetung der h. drei Könige (Howard-Castle) ordnet er die Figuren noch in ganz unbefangener Weise an, wie sie im Leben wohl mochten aufgetreten sein, ohne sich um die Stilgesetze der italienischen Renaissancekunst zu kümmern; er hält auch zunächst an der warmen bräunlichen Färbung fest. Die Perle unter seinen Erstlings-

Fig. 160. Anbetung der Hirten, von Frans Floris. Dresden.

werken ist das noch an den vlämischen Schultraditionen festhaltende, emailartig mit größter Sorgfalt behandelte Triptychon im Museum zu Palermo, dessen Mittelbild die Madonna umgeben von musizierenden Engeln im Rahmen einer spätgotischen Architektur darstellt (Fig. 158). Die Berufung des heil. Matthäus (Windsor), das Prager Dombild, mit dem h. Lukas, welcher die Madonna malt, offenbaren in der architektonischen Dekoration bereits die Vorliebe für Renaissanceformen; die Gewänder, die Männerköpfe bewahren noch den überlieferten Typus. Dagegen kommt bei den späteren, namentlich bei den mythologischen Bildern in dem flacheren Ausdrucke, in der richtigeren Wiedergabe nackter Körper und der helleren Färbung der italienische Einfluß zu voller Geltung. Einen ähnlichen Entwickelungs-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

gang machte Barend van Orley in Brüssel (nach 1490—1542) durch. Wie Mabuse verkehrte er viel in höfischen Kreisen und besaß vornehme Gönner. Die Pfarrkirche zu Güstrow in Mecklenburg bewahrt noch einen ganz in alter Weise gedachten Flügelaltar, dessen Mittelschrein Jan Borman, ein Brüsseler Bildschnitzer, mit Passionsszenen schmückte, während Orley auf den beiden Flügeln stattliche Heiligengestalten (Fig. 159) und legendarische Darstellungen malte. Die Landschaft in dem Katharinenbilde (mit Ausnahme der Felsengruppe) und die Haltung der Heiligen führt uns auf altflandrische Bilder zurück. Eine italienische Reise bewog ihn wie Mabuse zu einer starken Aenderung seiner Zeichenweise und Farbengebung und machte ihn zu einem Nachahmer Raffaels. Das Lob, welches ein alter Schriftsteller Mabuse spendet, dieser hätte in Italien die rechte Weise, zu ordinieren, Historien voll nackender Bilder zu machen und allerlei Poetereien darein zu setzen, erlernt, deutet die Ziele an, welchen die Niederländer nachstrebten. Sie entfalten in der Heimat wie in der Fremde eine staunenswerte Fruchtbarkeit, sind in den verschiedensten Kunstzweigen zu Hause. Antwerpen wird ein Vorort der Kupferstichkunst, Brüssel bewahrt und steigert seinen Ruhm in der Teppichweberei. Alle Schlösser und Paläste schmückten sich mit belgischen Teppichen, wie die Kunstmärkte sich mit Antwerpener Kupferstichware aus dem Verlage des Hieronymus Kock füllten.

Die Gemeinde der Romanisten zählte in allen größeren Städten der Niederlande eifrige Anhänger. Aus Scorels Schule stammt Martin van Heemskerck in Haarlem (1498—1574), von dessen Begeisterung für die Antike und für Michelangelo noch sein erhaltenes Zeichenbuch (Berlin) Zeugnis ablegt. In Haarlem lebte auch Hendrik Goltzius (1558—1617), der ein überaus fruchtbarer und geschickter Kupferstecher war, aber auch verhängnisvoll in das Schicksal dieser Kunst eingriff, da er durch sein Beispiel das Anschmiegen des Stechers an die verschiedenen Manieren der Originale empfahl. Aus Mecheln stammt Michael van Coxcyen oder Coxie (1499—1592), ein trefflicher Nachahmer der äußeren Merkmale Raffaelischen Stiles, aus Lüttich der halbgelehrte Lambert Lombard (1505—1566). Antwerpen endlich war der Schauplatz der Thätigkeit des Frans de Briendt oder Frans Floris (um 1517—1570), der, einer stattlichen Künstlerfamilie entstammend, als Schulhalter berühmt, als Nachahmer der großen römischen Meister, besonders Michelangelos, angestaunt wurde (Fig. 160), und des Martin de Vos (1531—1603), welcher gleichmäßig eifrig beflissen war, die nach dem Siege der Spanier wieder beliebt gewordene Kirchenmalerei zu pflegen und durch mythologische Bilder den Sinnen zu schmeicheln. Diesen Künstlernamen könnte noch eine lange Reihe angefügt werden. Das Verständnis der historischen Entwickelung würde aber durch die weitere Aufzählung ebensowenig gewinnen, wie die Beschreibung ihrer Werke einen tieferen Einblick in das schöpferische Walten des Künstlergeistes gewähren möchte. Der Ruhm dieses ganzen Künstlerkreises war von kurzer Dauer. Die späteren Geschlechter, teilweise andere Bahnen wandelnd, widmeten ihnen keine lebendige Erinnerung. Was ihre Werke bei aller technischen Tüchtigkeit der Meister so wenig erfreulich macht, ist die Gezwungenheit und innere Unwahrheit, welche aus ihnen spricht. Die Künstler mußten ihre eigene Natur verleugnen und konnten doch die italienische nicht vollständig in sich aufnehmen. Die italienischen Renaissancebilder besitzen eine ungleich größere Natürlichkeit als ihre niederländischen Nachahmungen, mit der gemachten, künstlich erfundenen Idealität. Die Zeitgenossen freilich merkten diesen tiefen Abstand nicht — waren sie doch in derselben, äußerlich gemischten Bildung befangen — und überhäuften die heimischen Künstler mit übertriebenem Lobe. Wir wollen und dürfen nicht in den entgegengesetzten Fehler unbilliger Unterschätzung verfallen. Abgesehen davon, daß der künstlerische Verstand, die äußere Bildung entschieden gehoben, die Stellung der Künstler gebessert wurde, muß doch eine tüchtige Kraft in ihnen vorhanden gewesen sein. Sonst hätten ihre (meistens auf

Kupfer gemalten) Bilder nicht in Italien selbst so viele Liebhaber gefunden, wäre ihnen nicht in diesem Lande ein so reicher Wirkungskreis geöffnet worden. Sie spielten um die Mitte des

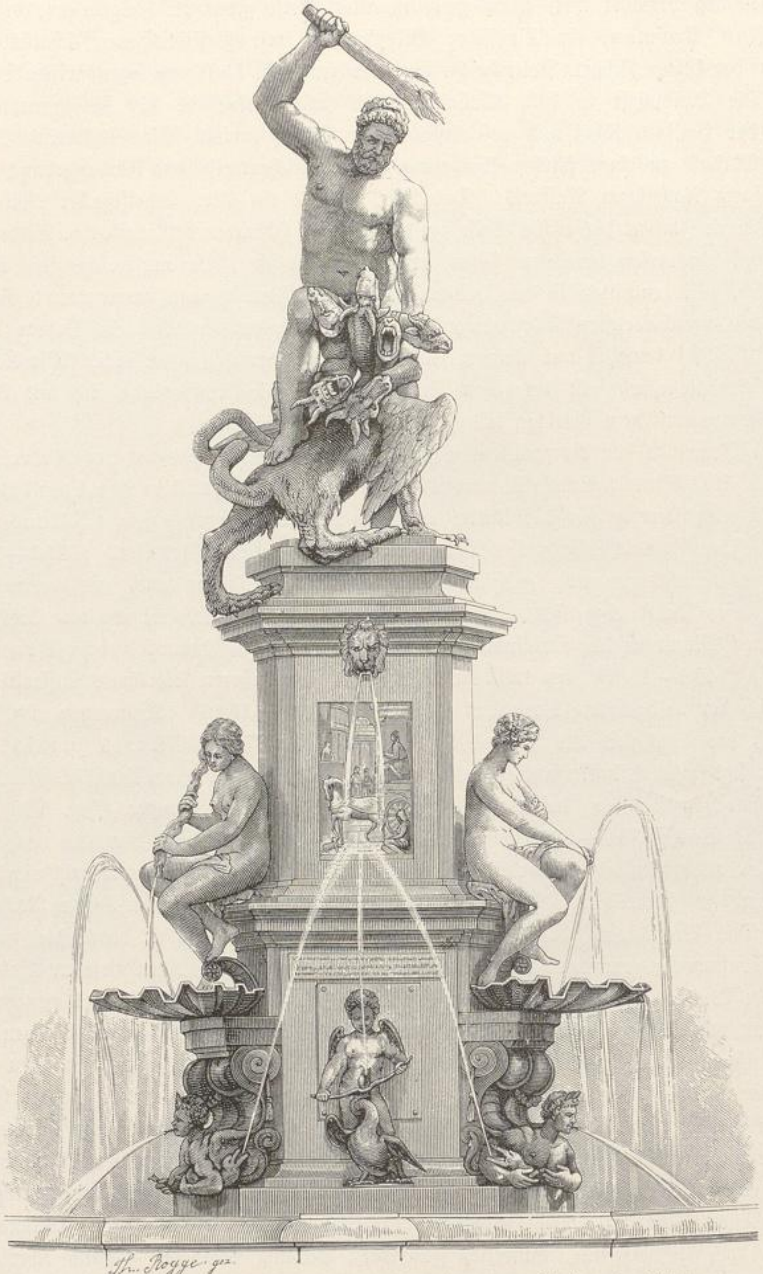

Fig. 161. Der Herkulesbrunnen in Augsburg, von Adriaen de Vries.

Jahrhunderts in Bologna, in Rom und namentlich in Florenz als Lehrer und Dekorationsmaler keine unwichtige Rolle.

Vollends in Deutschland übten sie eine wirkliche Herrschaft aus. Die einen bewog die Furcht vor Herzog Albas Verfolgungen zur Auswanderung, die anderen lockte die Aussicht auf große Bestellungen. Jene fanden in den Städten, auch in den nordischen Hansestädten (Frankfurt, Danzig) Zuflucht; diese traten in höfischen Dienst. Zahlreiche niederländische Bildhauer siedelten sich in Deutschland an, wie z. B. Alexander Colins aus Mecheln, welcher den plastischen Schmuck am Otto-Heinrichsbau in Heidelberg besorgte und mit stärkster Betonung der malerischen Wirkung die Alabasterreliefs am Grabmale Kaiser Maximilians in Innsbruck (1566)

Fig. 162. Figur vom Augustusbrunnen in Augsburg.

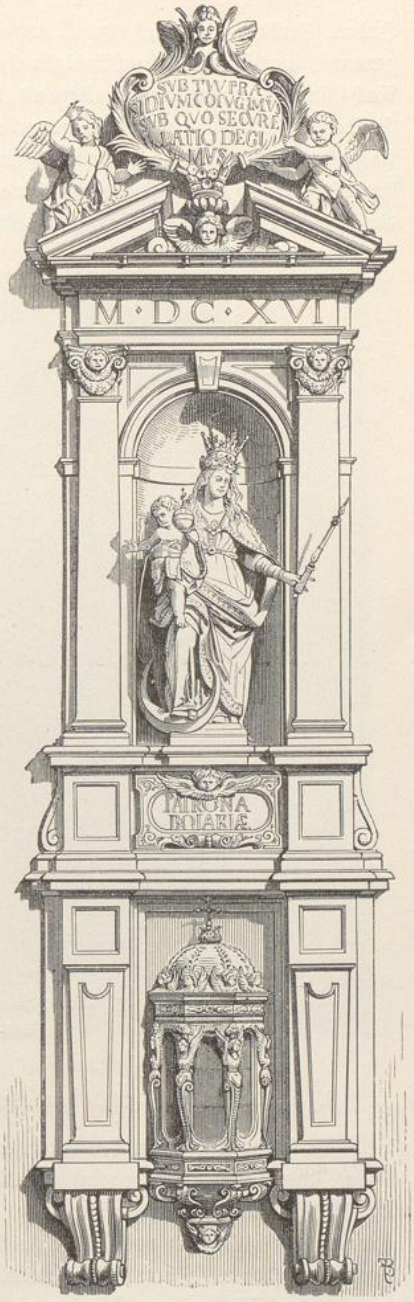

Fig. 163. Nische mit Marienbild, von Peter Candid. München, Residenz.

ausführte. Niederländer arbeiteten an dem Grabmale des Kurfürsten Moritz in Freiberg; Adriaen de Vries schuf den Merkur- und 1599 den Herkulesbrunnen in Augsburg (Fig. 161), Hubert Gerhard aus Antwerpen 1593 den Augustusbrunnen daselbst (Fig. 162).

Hubert Gerhard war auch in München thätig, wo überdies Peter de Witte, auch Candid genannt, am Hofe des kunstsinnigen Herzogs Maximilian eine vielseitige Thätigkeit entwickelte. Nach Candids Entwürfen hat Hans Krumper von Weilheim die Madonna an der (alten) Residenz (Fig. 163) und die Statuen am Denkmal Kaiser Ludwigs gegossen. Denn in keinem Fache der plastischen Kunst fehlte es an heimischen tüchtigen Künstlern, welchen die Ausführung der Werke — zumeist Grabdenkmäler und Brunnen — anvertraut werden konnte, mochte auch die höfische Sitte bei der Anlage und dem Entwurfe gern fremde, vornehmere Kräfte heranziehen.

Fig. 164. Bildnis des Mathematikers Neudörfer, von Neuchatel. München.

3. Niederländische und deutsche Malerei am Ausgang des 16. Jahrhunderts.

Auch unter den an den deutschen Höfen thätigen Malern befanden sich mehrere Niederländer, wie der von Correggios Gemälden begeisterte Bartholomäus Spranger (1546 bis vor 1629) und der vielgereiste, durch seine Städteansichten und Miniaturen bekannte Georg Hufnagel (1545 bis nach 1618) aus Antwerpen, Friedrich Sustris (1525—1599) aus Amsterdam, der als Porträtmaler beliebte Niclas Neuchatel aus Mons (Fig. 164) u. a. Sie unterschieden sich in ihrer Bildung nicht von den hervorragenden deutschen Meistern, welche in München und Prag Beschäftigung fanden oder die damals so beliebte Fassadenmalerei (Augsburg, München, Regensburg, Passau u. a.) trieben. Sie alle, unter den Deutschen: Christoph Schwartz aus Ingolstadt (1550—1597), Johann von Aachen aus Köln (1552—1615), Joseph Heinz aus Bern, Johann Rothenhammer aus München (1564—1623), hatten ihre Schule in Italien, bald in Rom, bald in Venedig durchgemacht. Einzelne unter ihnen

erfreuten sich auch im Auslande eines guten Rufes, wie Rothenhammer, dessen kleine, auf Kupfer gemalte mythologische und biblische Darstellungen in Frankreich und England sehr geschätzt waren.

So hatten sich auch in Deutschland die Künstler allmählich aus bescheidener bürgerlicher Stellung zu höherem Ansehen emporgeschwungen. Im allgemeinen sind aber doch die Leistungen auch dieser Meister in den Hintergrund getreten, da sie weder mit der vergangenen Kunst in organischem Zusammenhange stehen, noch auf die künftige werkthätig vorbereiten. Ein einziger Kunstzweig bewahrt in Deutschland wie im Norden überhaupt eine stärkere Lebenskraft und eine größere Selbständigkeit: die Porträtmalerei, da in ihr die Naturbeobachtung den von der Wahrheit abschweifenden Sinn — und das war der Hauptfehler der Romanisten — sofort verbesserte. Man empfängt von vielen Romanisten ein anderes Bild, wenn man ihre Thätigkeit

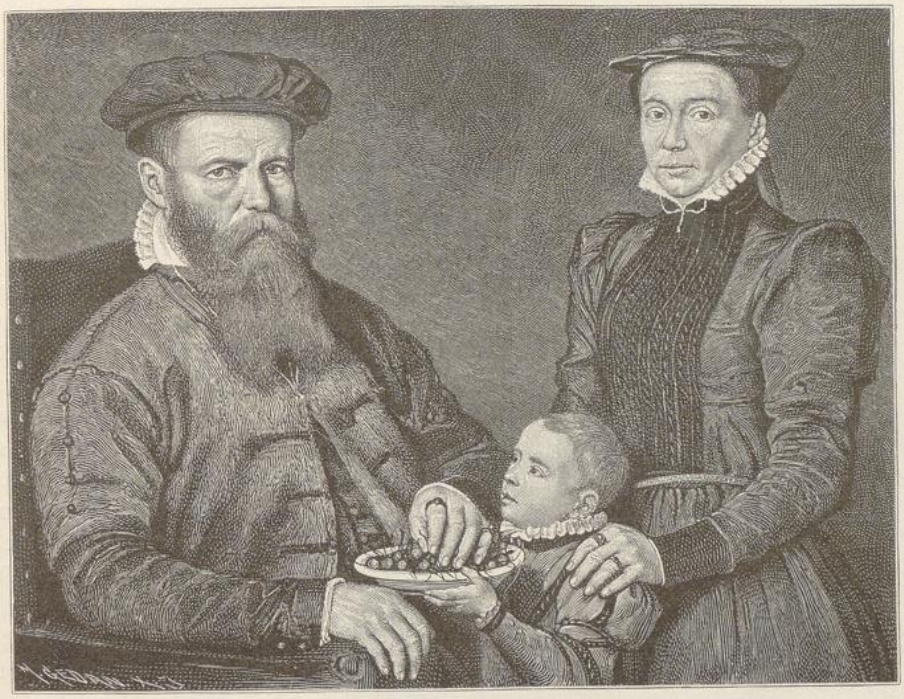

Fig. 165. Familienbild, von Christoph Schwartz. München, Pinakothek.

auf dem Gebiete der Porträtkunst betrachtet. So stellt sich uns Christoph Schwartz, in seinen größeren Werken ein Nachahmer Tintorettos, in den Porträten (Fig. 165) als ein Nachfolger der älteren heimischen Richtung dar. Hans Mielich in München (1516—1573) verdient nicht allein als vielbeschäftigter Miniaturmaler und wegen seiner Kunst, funkelndes Goldschmiedewerk in Farben treu wiederzugeben, Anerkennung: auch seine Porträts erfreuen, wenn auch nicht durch tieferes Leben, so doch durch ihre frische Färbung. Vollends in den Niederlanden haften mit Recht die Namen zweier Bildnismaler am stärksten im Gedächtnisse. Holland und Belgien erscheinen auch hier gleich gut vertreten. Aus der Schule des Pieter Pourbus in Brügge, der bereits ein tüchtiger Porträtmaler war, ging Frans Pourbus d. ä. (1545—1581) hervor, welcher nach Antwerpen übersiedelte und hier trotz dem Einflusse des Floris in seinen Bildnissen die schärfere Zeichnung und die kräftigere Farbe in Ehren hielt. Ihn überragt noch an Ansehen und künstlerischer Bedeutung der Schüler Scorels, Anton Mor (Moro) aus

Utrecht, seit 1547 in die Lukasgilde zu Antwerpen eingeschrieben und um 1577 verstorben. In doppelter Beziehung tritt er als Vorläufer von Rubens auf. Wie dieser erfreut er sich an den Höfen Europas einer großen Gunst und verleiht dem eigenen Leben einen glänzenden Anstrich. Gleich Rubens empfing er auf seinen Reisen verschiedene künstlerische Anregungen, ohne den Kern seiner nordischen Natur zu verlehren. Kein Zweifel, daß er italienische Porträts (Tizian) studiert hatte; trotzdem besitzen die von ihm gemalten Bildnisse eigentümliche Züge. Seine Zeichnung ist scharf, zuweilen trocken, die Farbe, besonders bei den Frauen, nicht einschmeichelnd — doch hatte er für den Herzog von Alba eine Galerie weiblicher Schönheiten gemalt —; er weiß aber die Züge zu einem einheitlichen Ausdrucke zu sammeln und verleiht seinen Halbfigurenbildern ein kräftiges Leben (Fig. 166). Porträts von Moros Hand sind in allen größeren Sammlungen Europas vorhanden, manche unter anderen Namen. Ein Doppelbildnis aus seiner frühesten Zeit besitzt das Berliner Museum, ein treffliches Frauenporträt aus seinen letzten Jahren die Wiener Galerie.

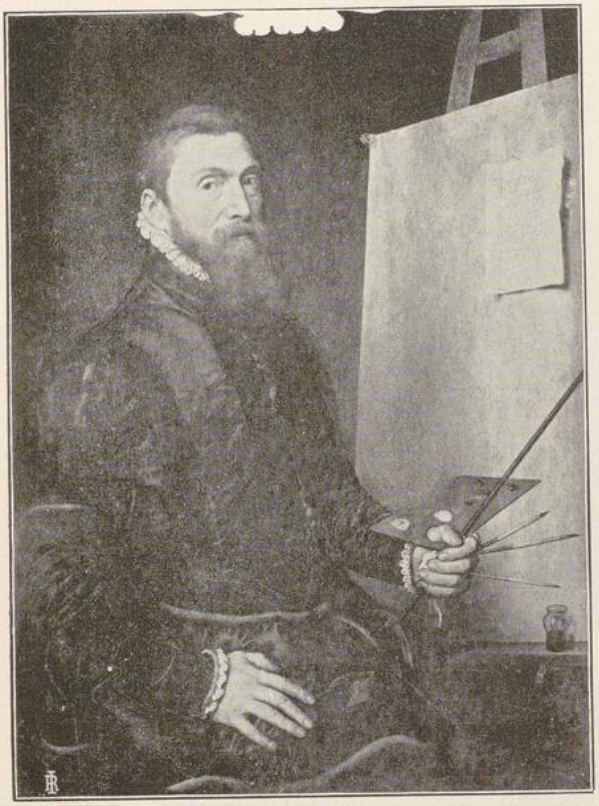

Fig. 166. Selbstbildnis von Anton Mor. Florenz, Uffizien.

Bis zum Schlusse des 16. Jahrhunderts konnte man die Hoffnung hegen, daß Deutschland den Niederlanden wirksam nacheifern werde. Hier und dort hatte die Kunst eine gleichartige Entwickelung eingeschlagen, herrschten verwandte Richtungen. Wenn sich diese Erwartung im folgenden Menschenalter nicht erfüllte, so lag der Grund zunächst in den äußeren Verhältnissen. Deutschland verarmte im 17. Jahrhundert, während sich in Holland Reichtum und satte Bildung sammelten. In Deutschland waren die Kräfte durch die Kirchenspaltung geteilt, in Belgien nahm nach dem Siege des Katholizismus die kirchliche Malerei einen neuen, mächtigen Aufschwung. Die Volkskunst trennte sich in Deutschland schärfer als in den Niederlanden von der höfischen Kunst. Jene fand noch immer im Holzschnitte den wichtigsten Ausdruck. So groß die Fruchtbarkeit und so tüchtig die technische Fertigkeit der Zeichner war, wie des Jost Amman aus Zürich († 1591 in Nürnberg) oder des Tobias Stimmer in Straßburg, des Virgil Solis (1514—1562) in Nürnberg u. a., so können wir doch kaum in ihnen die Nachfolger der phantasiereichen alten Künstler erblicken. Selbst ihre Figuren haben ein gewisses dekoratives Gepräge (Fig. 167).

Die deutschen Fürsten waren keineswegs der Kunst abhold gesinnt. Mehrere von ihnen bewiesen eine warme Kunstliebe, wie die bayrischen Herzöge Albrecht V., Wilhelm V. und

Maximilian I.; dann die österreichischen Fürsten: Ferdinand, der zweite Sohn Kaiser Ferdinands I., und insbesondere Kaiser Rudolf. An seinem Hofe in Prag hatte sich eine förmliche Künstlerkolonie angesiedelt, deren Treiben zu beobachten einen nicht geringen Reiz übt, an der man aber eine namhafte Förderung der deutschen Kunst nicht wahrnimmt. Die Kunstliebe der Fürsten zeigte sich überhaupt viel weniger in der Förderung einer großen schöpferischen Thätig-

Fig. 167. Die Heimsuchung, von Tobias Stimmer.
Holzschnitt (verkleinert).

keit der Künstler, als in einer eifrigen Sammellust. Kunstbücher und Kunstkammern sind ihre wichtigsten Denkmale. Bei der Zusammenstellung der Kunstkammern wurde aber auf den Erwerb bloßer Kuriositäten mindestens eben so großes Gewicht gelegt, wie auf den Besitz wirklicher Kunstwerke. So entstand die Kunstkammer Herzog Albrechts von Bayern und die Ambraser Sammlung. Selbst Kaiser Rudolf hatte bei der Stiftung seiner berühmten Kunstkammer auf die Vertretung der mannigfachsten Interessen Bedacht genommen. Die Kunstliebe der Höfe

kam daher der monumentalen und freien Kunst wenig zu Gute. Wurden doch z. B. Porträtsammlungen häufig nach genealogischen Regeln, gleichsam als Illustrationen des Stammbaumes, angeordnet. Die größte Förderung gewann durch die Kunstkammern das Kunsthandwerk, dessen Produkte sich in ihnen leichter unterbringen ließen und zu ihrem Schmucke wesentlich beitrugen. Und darin liegt schließlich noch ein Trost. Durch die Gunst, welche das Kunsthandwerk an den Höfen genoß, kamen die im Volkstum vorhandenen, dem Kunsthandwerke vorwiegend zugewandten Kräfte doch zu ihrer Geltung. So berührten und verbanden sich wieder die höfischen und volkstümlichen Kunstweisen und gewannen ein einheitliches Wesen.

---

4. Die Renaissance in Frankreich.

Hundert Jahre hatte bereits die Renaissancearchitektur in Italien geherrscht, ehe sie siegreich auch in die Länder diesseits der Alpen einzog. Bereits vollkommen in sich fertig und abgeschlossen, in die Form fester Regeln (Serlio u. a.) gebannt, konnte sie hier nicht die vorhandenen Bauelemente durchdringen, sondern blieb äußerlich an ihnen haften. Sie erscheint im Norden noch weniger als in der Heimat aus der konstruktiven Gliederung hervorgegangen, bewahrt noch stärker den dekorativen Charakter. Sie brach sich Bahn teils durch die Berufung italienischer Künstler nach dem Norden, teils durch die Studien nordischer Künstler in Italien. Die italienische Renaissancearchitektur wurde zum amtlichen Stile der katholischen Kirche erhoben und verdrängte im Laufe der folgenden Jahrhunderte die mittelalterliche christliche Bauweise vollständig. Sie webte auch das Putzkleid, in welches sich das nordische Schloß und Bürgerhaus hüllte; nur in das Reich der Kleinkunst zog sie nicht als siegreicher Triumphator ein.

a) Malerei und Plastik.

In jedem Lande tritt die Renaissancearchitektur je nach den Voraussetzungen, auf welche sie trifft, und je nach den Persönlichkeiten, welche sie einführen, verschieden auf. Frühzeitiger und mächtiger als in allen übrigen Ländern äußert sie ihre Wirksamkeit in Frankreich. Während seit den Tagen Karls VIII. französische Heere wiederholt auszogen, um italienisches Land zu unterwerfen und französischen Einfluß in den Staaten jenseits der Alpen herrschend zu machen, wanderten namentlich Florentiner Künstler nach Frankreich, um hier am Hofe den verfeinerten Geschmack einzuführen. Von den älteren italienischen Künstlern, wie Girolamo und Luca della Robbia, Leonardo, Andrea del Sarto, kann man nicht behaupten, daß sie in Frankreich tiefe Spuren hinterlassen hätten. Einer von ihnen, Montorsoli, der Gehilfe und Schüler Michelangelos, der gleichfalls einige Zeit in Paris zubrachte und dann in Genua eine reiche Thätigkeit entfaltete, scheint sogar französische Anschauungen in sich aufgenommen zu haben. Festeren Boden faßten der sogenannte Rosso aus Florenz († 1541) und Francesco Primaticcio († 1570), ein Bologneſe, beide von König Franz seit 1530 berufen, um in dem umgebauten Schlosse von Fontainebleau die Gemächer mit Fresken und Stuccoreliefs zu schmücken. Ihre Werke sind großenteils zu Grunde gegangen und noch am besten in den gestochenen Nachbildungen zu studieren. Als Gründer der »Schule von Fontainebleau« genießen sie einen größeren Ruhm, als sie nach ihren Leistungen verdienen. In Wahrheit beschränkt sich ihr Einfluß nur auf die dekorativen Künste. Und selbst in dieser Hinsicht bleibt es zweifelhaft, ob die in Frankreich seither üppig blühende, fast wuchernde Dekorationsmalerei auf ihre Anregungen zurückgeführt werden muß oder in den Lebensgewohnheiten und Kunstsitten der vornehmen Franzosen wurzelt. Die wenigen bedeutenden Maler, welche im 16. Jahrhundert in Frankreich

auftraten, die beiden Clouet, Jehan († 1540) und dessen Sohn François Clouet († 1571), oft mit dem Vater verwechselt, ferner Geoffroy und Pierre Dumonstier, alle in bezeichnender Weise Porträtmaler und Zeichner, erscheinen von italienischen Einflüssen unabhängig, lassen eher niederländische Einwirkungen vermuten oder zeigen doch eine den Niederlanden verwandte, nur weniger farbenfröhliche, schwächlichere, dafür aber vornehmere, echt französische Auffassung (Fig. 168).

Die Fürsten und Hofleute waren übrigens nicht die einzigen, welche dem italienischen Geschmacke huldigten. Auf gar mannigfachen Wegen drangen italienische Kunst und Künstler auf französischem Boden vorwärts. In den südlichen Landschaften (Toulouse, Lyon) tauchen sie bereits im 15. Jahrhundert auf. In Paris bildeten sie seit dem Anfange des 16. Jahrhunderts eine förmliche Kolonie, lebten gemeinsam im Hotel du Nesle. Ihre Tüchtigkeit als Marmorarbeiter, ihre Meisterschaft in der ornamentalen Kunst machten sie unentbehrlich. Wir treffen sie daher als Gehilfen und ausführende Künstler selbst bei solchen Werken an, welche im übrigen französischen Ursprungs sind.

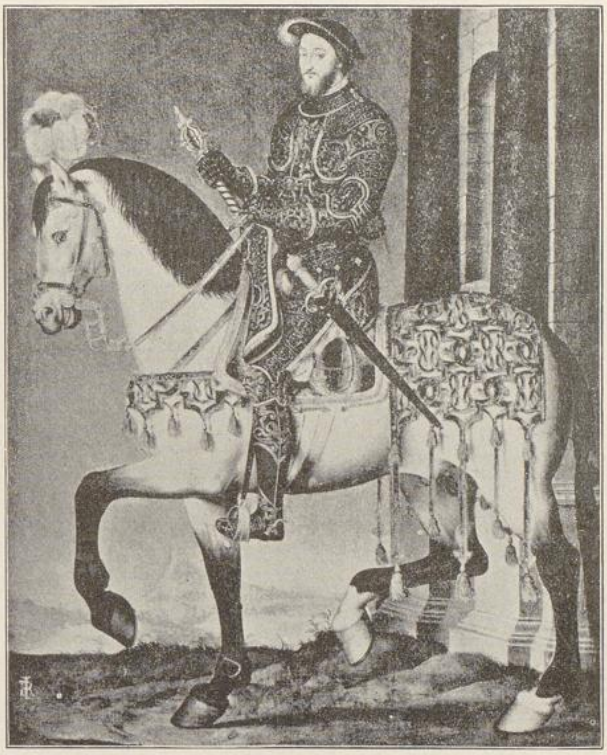

Fig. 168. Franz I., von Jehan Clouet. Florenz, Uffizien.

Grabdenkmäler und die mit der Architektur unmittelbar verbundene dekorative Plastik bildeten die Hauptaufgabe der französischen Bildhauer. Für Grabmäler bleibt zwar der hergebrachte Typus des Sarkophages mit der darauf ruhenden Grabstatue bestehen. Er empfängt aber eine reichere Form und wird der Mittelpunkt einer größeren Grabanlage. Die Seiten des Sarkophages werden mit Reliefs oder Statuetten in Nischen geschmückt, an den Ecken des Unterbaues werden Statuen aufgestellt, über dem Sarkophage erhebt sich noch ein Oberbau, welchen die knieenden Statuen der Beigesetzten krönen. Renaissanceformen treten uns zunächst nur an den architektonischen Gliedern und ornamentalen Teilen entgegen; als kunstbewußtes Ziel steht noch immer lebendige Naturwahrheit in erster Linie, nur daß dem edlen Materiale des Marmors entsprechend auf eine feine, fast zierliche Ausführung Bedacht genommen wird.

Die französische Renaissanceskulptur entwickelt sich keineswegs von einem einzigen Mittelpunkt aus; selbst die im 15. Jahrhundert so reich blühende burgundische Schule kann nicht als der ausschließliche Ausgangspunkt gelten. Noch hatten in Frankreich nicht die Provinzen zu gunsten der Hauptstadt abgedankt. Namentlich die Steinmetzhütten der großen Kathedralen boten treffliche Pflanzstätten tüchtiger Bildhauer (Fig. 169). Wir dürfen uns daher nicht wundern, daß die glänzendsten Grabdenkmäler aus der Frühzeit des 16. Jahrhunderts weitab vom Königssitze

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

errichtet wurden, aus fernen Provinzen die besten Künstler stammen. Ein »maistre maçon«, Rolland Leroux, führte (natürlich mit mehreren Gehilfen) das Denkmal des Kardinals Amboise in der Kathedrale von Rouen (1516—1525) aus. Der Sarkophag wie die Rückwand des

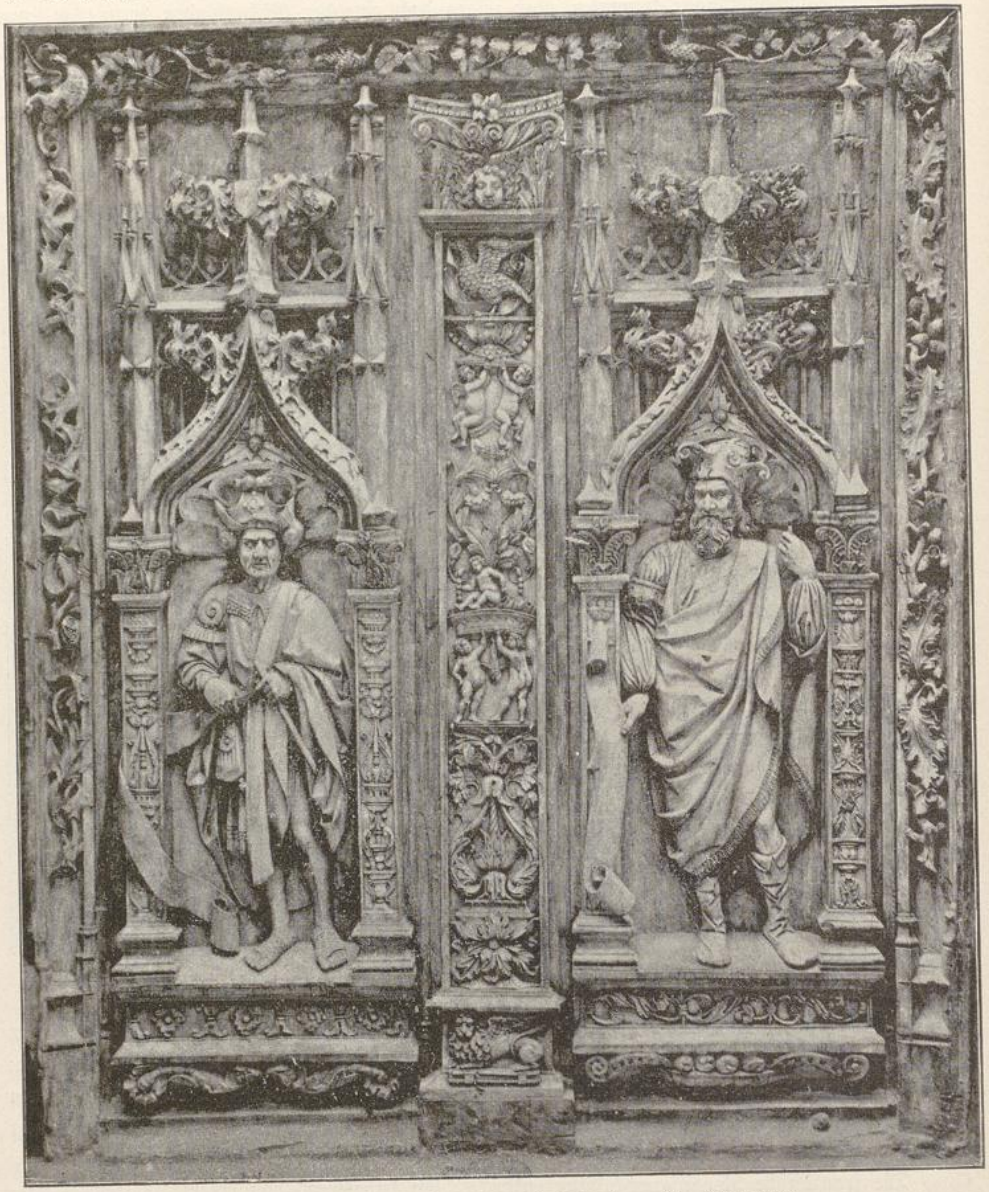

Fig. 169. Von einem Portal der Kathedrale zu Aix (Provence).

Grabmales und des überhängenden Baldachins sind ganz mit Skulpturen bedeckt, an den Ziergliedern noch gotische Elemente wahrnehmbar (Fig. 170 u. 171). Die Vorliebe für eine prächtige Ausstattung bekunden auch die Familiengräber, welche Margareta von Oesterreich, die Tochter Kaiser Maximilians, in der Kirche Notre-Dame zu Brou in der Grafschaft Bresse (Dep. Ain)

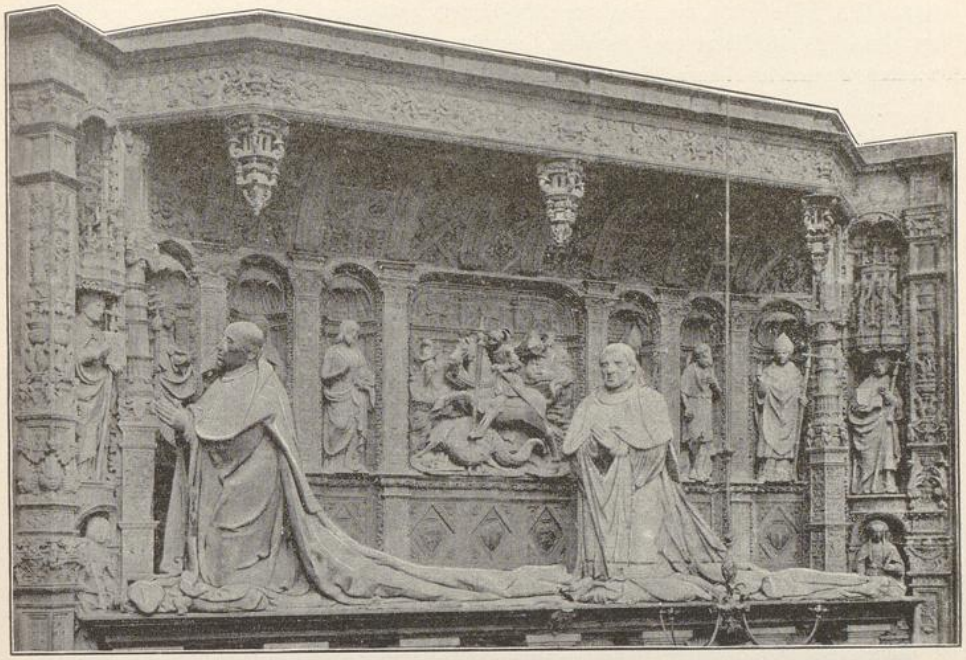

Fig. 170. Grabmal des Kardinals Amboise, von Rolland Leroux. Rouen, Kathedrale.

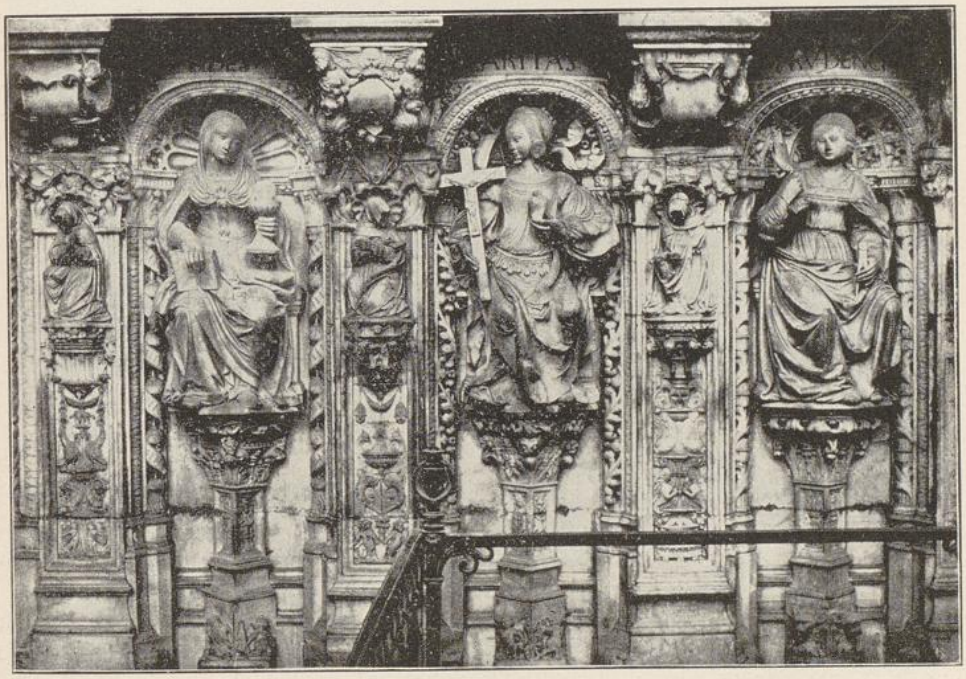

Fig. 171. Vom Unterbau des Grabmals Amboise. Rouen, Kathedrale.

errichten ließ. Die Kirche, von Louis van Boghem im gotischen Stile erbaut, war dem Andenken ihres Gemahles, Philibert von Savoyen, geweiht, der Chor zur Aufnahme seines Grabmales, sowie des Grabmales seiner Mutter und ihres eigenen bestimmt. Mit der größten Sorgfalt und Umsicht wurde das Werk (seit 1506) vorbereitet. Zwei Maler, Jehan (Perréal) de Paris und Jan Vermeyen in Brüssel (uns am besten durch die in Wien bewahrten farbigen Kartons bekannt, welche den Zug Karls V. nach Tunis verherrlichen) fertigten Skizzen; mehrere Bildhauer, wie Michel Colombe und Louis van Boghem, machten Modelle, die Ausführung der Denkmäler wurde dem Konrad Meyt aus Mecheln und zahlreichen anderen

Fig. 172. Das Urteil Daniels über Susanna, Relief von Richier (?). Louvre.

Künstlern übertragen. Es ist nicht möglich, den Anteil jedes einzelnen festzustellen, zu bestimmen, wer die technisch vollendeten, üppigen Ornamente am Sarkophage des Herzogs und am Baldachin über dem Grabe seiner Gemahlin gearbeitet, wer die durch edle Ruhe und fließende Formen ausgezeichnete Statue der letzteren entworfen hat. Das Wichtigste bleibt die Abwesenheit eines merkbaren italienischen Einflusses.

Von der künstlerischen Lebenskraft der verschiedenen Provinzen legen noch andere Werke und Künstler Zeugnis ab. In Lothringen entfaltete Ligier Richier (1500—1567), wie so viele französische Künstler ein Hugenotte, eine reiche Wirksamkeit. Seiner streng religiösen Gesinnung mag wohl der schwere Ernst und die unerbittliche Wahrheit, welche in seinen Schil-

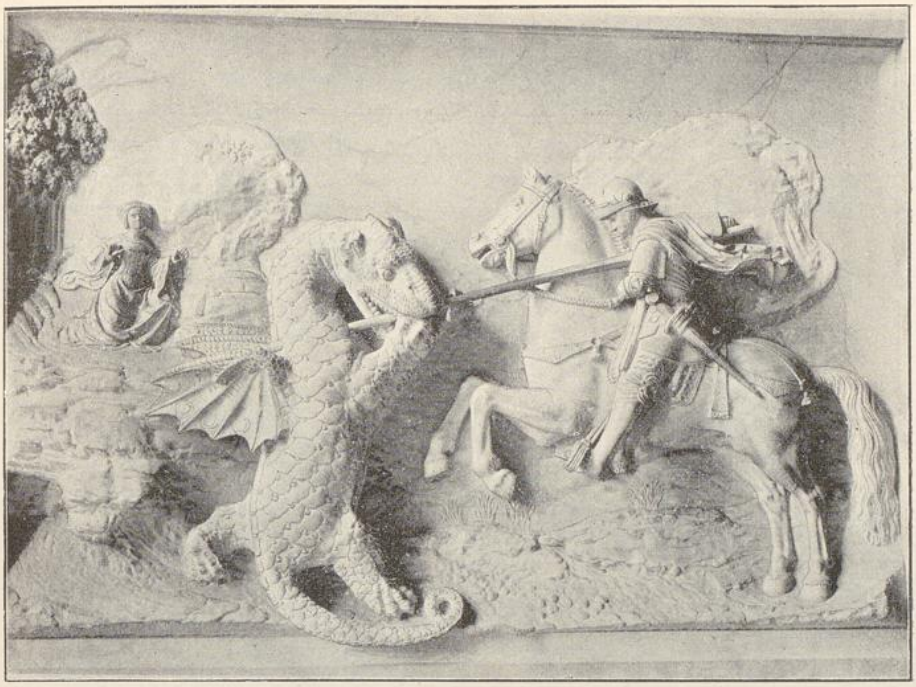

Fig. 173. St. Georg, Relief von Michel Colombe. Paris, Louvre.

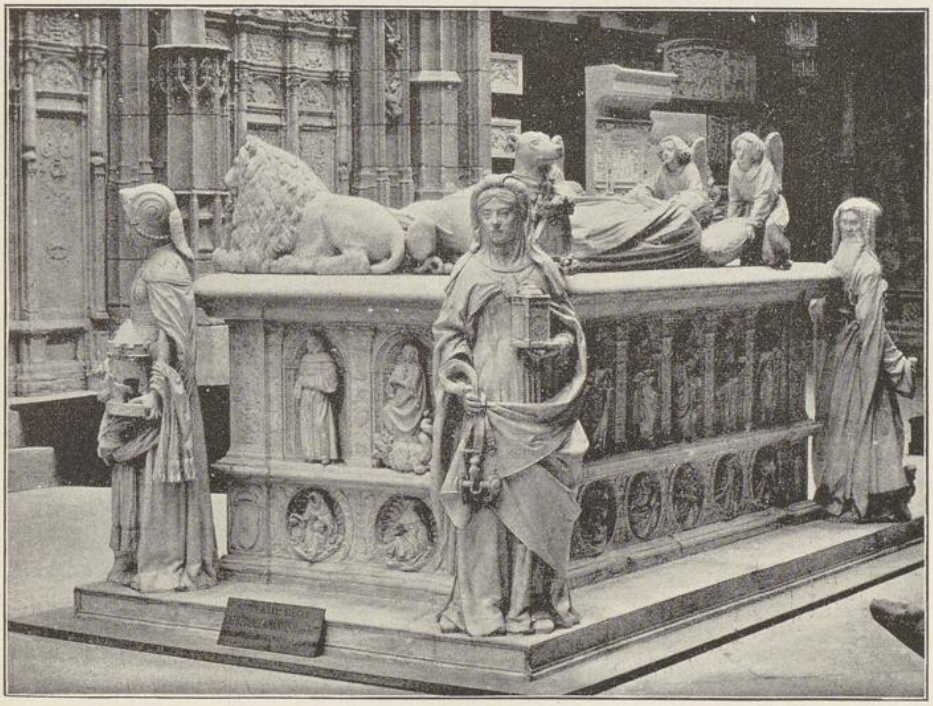

Fig. 174. Grabmal Franz II. von Bretagne und der Margarete de Foix, von Michel Colombe. Nantes, Kathedrale.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

derungen des Todes Christi herrschen, zuzuschreiben sein. Richiers Hauptwerke sind ein dreiteiliger Altar in Hattonchâtel (1523), die Kreuztragung, den Kreuzestod und die Grablegung in stärkstem Relief darstellend, und eine Grablegung in der Kirche St. Etienne zu Saint-Mihiel. So ergreifend in dieser, aus dreizehn Figuren bestehenden Gruppe der Abschied der Frauen vom Leichname Christi wiedergegeben ist, so merkt man doch, daß der ungewöhnlich große Maßstab den Künstler in Verlegenheit brachte. Die Komposition fällt auseinander, Füllfiguren müssen aushelfen. Ein im Louvre bewahrtes Relief, das Urteil Daniels, das dem Meister zugeschrieben wird, zeichnet sich durch lebendigen Ausdruck der Köpfe

Fig. 175. Vom Grabmal Herzog Franz II., von M. Colombe. Nantes, Kathedrale.

Fig. 176. Vom Grabmal Ludwigs XII. in St. Denis.

und dramatische Schilderung des Vorgangs aus (Fig. 172). Auch in Dijon pflanzt sich der Ruhm der burgundischen Schule auf das jüngere Geschlecht fort. Hugues Sambin's (seit 1537 nachweisbar) umfangreiches Jüngstes Gericht im Giebel der Michaeliskirche zu Dijon wird zu den schönsten Schöpfungen der französischen Skulptur im 16. Jahrhundert gerechnet und zeichnet sich in der That durch die überaus sichere Zeichnung und die (bei den Frauen) feine, anmutige Formgebung aus, zeigt aber allerdings durchgängig eine malerische Auffassung.

Allmählich zog doch die Touraine, der Hauptsitz der französischen Königsmacht im 15. Jahrhundert, zahlreiche Kunstkräfte aus verschiedenen Landschaften an sich. In Tours siedelte sich Michel Colombe (um 1430 in der Bretagne geboren, 1512 gestorben) an, der hervor-

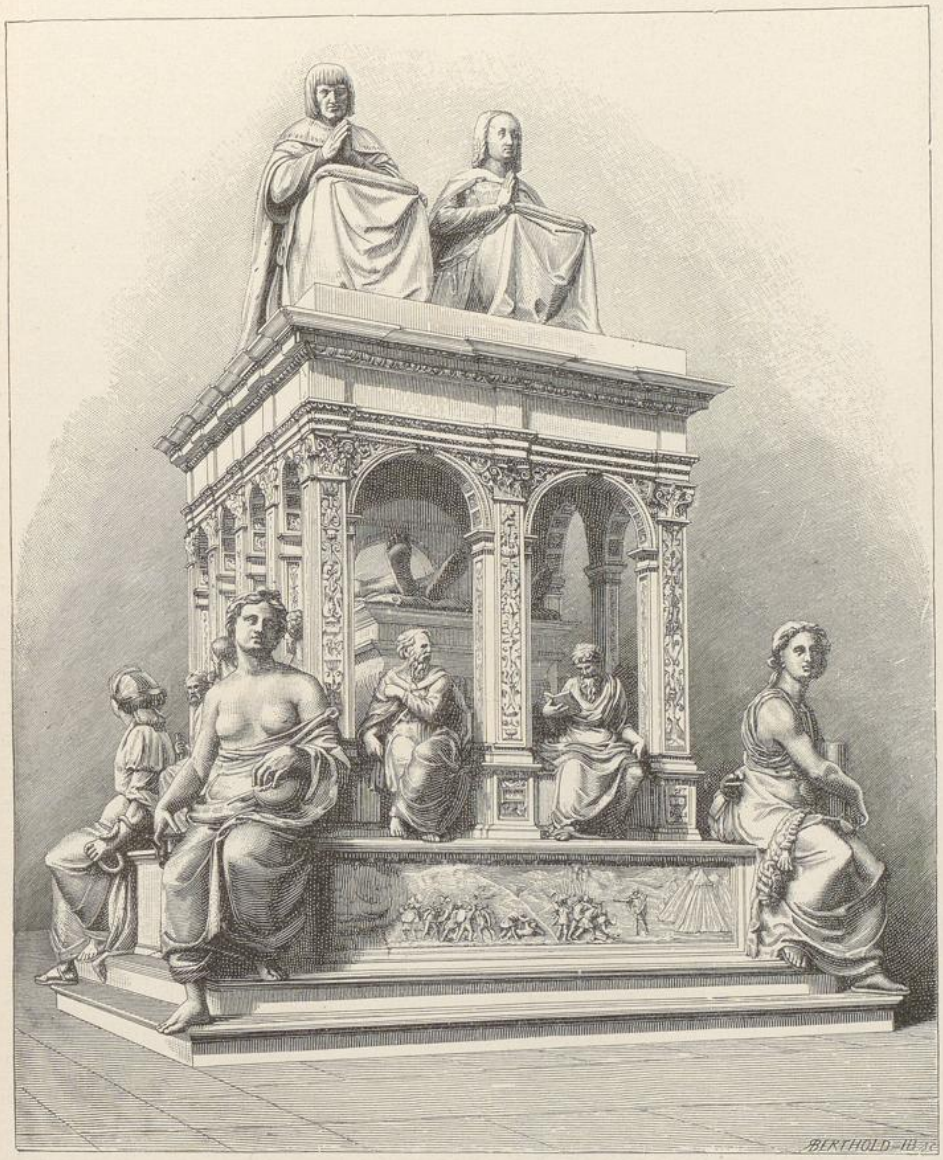

Fig. 177. Grabmal Ludwigs XII. in St. Denis, von Jean Juste.

ragendste Bildhauer der älteren Generation. In den (bemalten) Altären (wie im Tode Mariae in St. Saturnin in Toulouse) und Reliefs (h. Georg aus dem Schlosse Gaillon im Louvre, Fig. 173) hält er sich nicht an die ältere Weise, stellt sich vielmehr als Ziel die unmittelbar lebendige, äußere Wahrheit. Das Denkmal Franz II. und seiner Gemahlin in Nantes, mit Hilfe italienischer

Fig. 178. Von der Fontaine des Innocents in Paris. Relief von Jean Goujon.

Ornamentisten 1502 geschaffen, darf als Muster der französischen Frührenaissance gelten (Fig. 174). Auf dem mit Nischen und Medaillons geschmückten Sarkophage ruhen wie auf einem Paradebette in Fürstentracht der Herzog und seine Gemahlin Margarete de Foix. Das Kopfkissen wird von zwei kleinen Engeln gehalten, zu Füßen sind ein Löwe und eine Windhündin mit den Wappenschilden angebracht. An den vier Ecken des Grabmales treten die Statuen der Kardinaltugenden vor, unter welchen die Klugheit und die Stärke (Fig. 175) durch die vornehme, ruhige Haltung und vollendete Ausführung sich auszeichnen. In Tours lebte und wirkte auch die Künstlerfamilie der Juste (florentiner Ursprungs?), unter deren Gliedern Jean Juste, seit 1507 in seiner Thätigkeit nachweisbar, den größten Ruhm genießt. Er ist der Schöpfer des Grabdenkmales, welches 1517—1531 zu Ehren Ludwigs XII. und seiner Gemahlin in St. Denis errichtet wurde (Fig. 177). Die Verstorbenen treten uns zweimal vor Augen: einmal sind sie dem Herkommen gemäß liegend auf dem Sarkophage dargestellt, das andere Mal krönen sie, im Gebete knieend (Fig. 176), den Arkadenbau, welcher den Sarkophag einschließt. Das Werk erweist sich als eine Erweiterung des überlieferten Typus, übt durch seine Größe, den Reichtum des plastischen Schmuckes (zu den Tugenden an den Ecken sind noch die Apostel zwischen den Bogen hinzugekommen) eine mächtige Wirkung, erscheint aber nicht in allen seinen Teilen gleichmäßig gut gearbeitet.

Während das ältere Künstlergeschlecht noch im Volkstum wurzelt, mit der benachbarten niederländischen Weise sich vielfach berührt, vermehren sich in den letzten Jahren König Franz des I. und unter Heinrich II. die Einflüsse der italienischen Renaissance. Gleichzeitig wird der Schwerpunkt der Thätigkeit in den plastischen Schmuck der Schloßbauten gelegt. Jean Goujon, wahrscheinlich in der Normandie geboren und zuerst in Rom thätig, um 1547 nach Paris übergesiedelt und zwischen 1567 und 1568 in Italien gestorben, sowie Germain Pilon († 1590), der Sprosse eines Provinzialkünstlers,

aber bereits in Paris geboren, sind die Hauptvertreter der neuen Richtung. Beide fanden eine reiche Thätigkeit. Diese gipfelt bei Goujon in den Reliefs an der (jetzt umgestellten und

Fig. 179. Diana von Poitiers. Marmorgruppe von Goujon. Louvre.

Fig. 180. Beweinung Christi. Marmorrelief von Goujon. Louvre.

erweiterten) Fontaine des Innocents (Fig. 178), in der aus dem Schloßhofe von Anet in das Louvre übertragenen Diana (Fig. 179), den ebenfalls in das Louvre übertragenen Reliefs

Fig. 181. Die drei Tugenden, von Pilon. Paris, Louvre.

aus der Kirche St. Germain l'Auxerrois (darunter die uns bereits sehr modern anmutende Beweinung Christi, Fig. 180) endlich in den im Schweizersaale des Louvre befindlichen Karyatiden. — Pilons Ruhm knüpft sich besonders an die eng verschlungenen drei Grazien (Tugenden? Fig. 181), welche ursprünglich eine Urne mit dem Herzen Heinrichs II. trugen (Louvre), und an das Grabmal Heinrichs II. und der Katharina Medici in St. Denis. Goujon ist bei weitem der bedeutendere Bildhauer. Seine Köpfe haben einen natürlichen Ausdruck, die Gewänder, wie der Vergleich der Karyatiden mit den Grazien zeigt, einen gefälligeren Wurf und eine anmutigere Schürzung. Obwohl Goujon sich mit Vitruv und der Proportionslehre beschäftigte, gab er doch seinen Gestalten andere Maße, so daß darin bereits das französische Schönheitsideal anklingt. Die Glieder sind schlanker, die Umrisse des Leibes bewegter, die Köpfe schmäler, als wir sie in der italienischen Renaissance zu sehen gewohnt sind.

Eine eigentümliche Stellung nimmt Jean Cousin aus Sens (?1501—1590) ein. Sein universelles Können wird allgemein gepriesen. Er ist Oel- und Glasmaler, Bildhauer, Kupferstecher, auch Kunsttheoretiker in einer Person. Wir sind aber weder in der Lage, die Wege seiner Ausbildung anzugeben, noch auch im stande, aus der großen Zahl der ihm zugeschriebenen Werke die echten herauszuheben. Von seinen Glasgemälden genießen die in der Kathedrale zu Sens den größten Ruhm; unter den ihm zugeschriebenen Gemälden nimmt das jüngste Gericht im Louvre, kühn

entworfen, aber trocken ausgeführt, den ersten Platz ein. Von seiner plastischen Kunst legt das Grabmal des Admirals Chabot (die halbliegende Grabstatue in reicher Tracht im Louvre), falls es von ihm herrührt, ein glänzendes Zeugnis ab (Fig. 182). Die französische Forschung, welche sich der älteren heimischen Kunst jetzt erfolgreich zuwendet, wird das über Cousins Thätigkeit schwebende Dunkel hoffentlich aufhellen.

Die Glanzzeit der französischen Skulptur hört gegen das Ende des 16. Jahrhunderts auf. Die politischen Stürme hinderten eine unmittelbare Nachfolge der großen Meister, und als die Kunstpflege im 17. Jahrhundert wieder erwachte, wurde eine andere Richtung eingeschlagen.

b. Architektur.

Die Entwickelung der Baukunst verfolgt den gleichen Weg wie die der Skulptur. Auch hier gewinnt die italienische Renaissance nur langsam Boden; anfangs erscheint das nationale Element noch bei weitem überwiegend, der neue Stil zumeist nur in den Schmuckteilen benutzt.

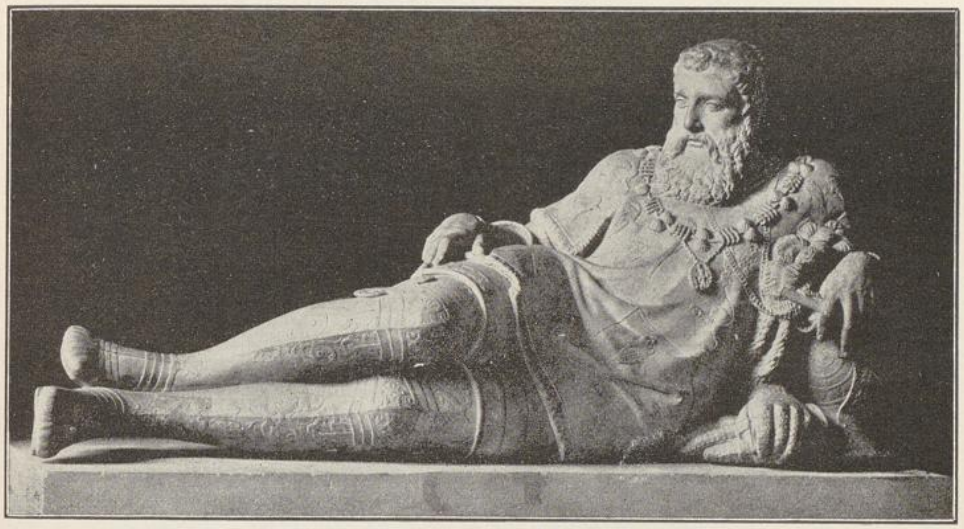

Fig. 182. Philippe de Chabot, Grabfigur von Jean Cousin. Paris, Louvre.

Den zähesten Widerstand setzen dem neuen Stile die Kirchenbaumeister entgegen. Sie halten an der überlieferten gotischen Konstruktion fest und begnügen sich noch im 16. Jahrhundert damit, das gotische Gerüst, mit Renaissanceornamenten zu bekleiden. Beispiele dafür liefern ebenso die Provinzen (St. Pierre in Caen, Kathedrale zu Aix, Fig. 169, erzbischöflicher Palast zu Sens, Fig. 183), wie die Hauptstadt (St. Eustache, 1532 von Pierre Lemercier ausgeführt). Die Hauptthätigkeit der Architekten gilt dem Schloßbaue. In diesem Kreise und in zweiter Linie im Privatbaue spielt sich die Geschichte der französischen Architektur seit Ludwig XII. vornehmlich ab. Noch heute können mehr als dreißig Schlösser aufgezählt werden, welche dem 16. Jahrhundert den Ursprung verdanken und an Stattlichkeit miteinander wetteifern. Namentlich die Touraine ist reich an berühmten Schloßbauten, welche zum Teil so großartig angelegt waren, daß sie niemals vollendet wurden. Andere fanden in den Stürmen der Revolution den Untergang.

Die französischen Schlösser unterscheiden sich im Grundplane wesentlich von den italienischen Palästen. Sie haben nicht das geschlossene Wesen der letzteren, gehen vielfach auf die mittelalterlichen Burgen zurück, zeigen wie diese eine Anhäufung von Höfen und locker verbundenen

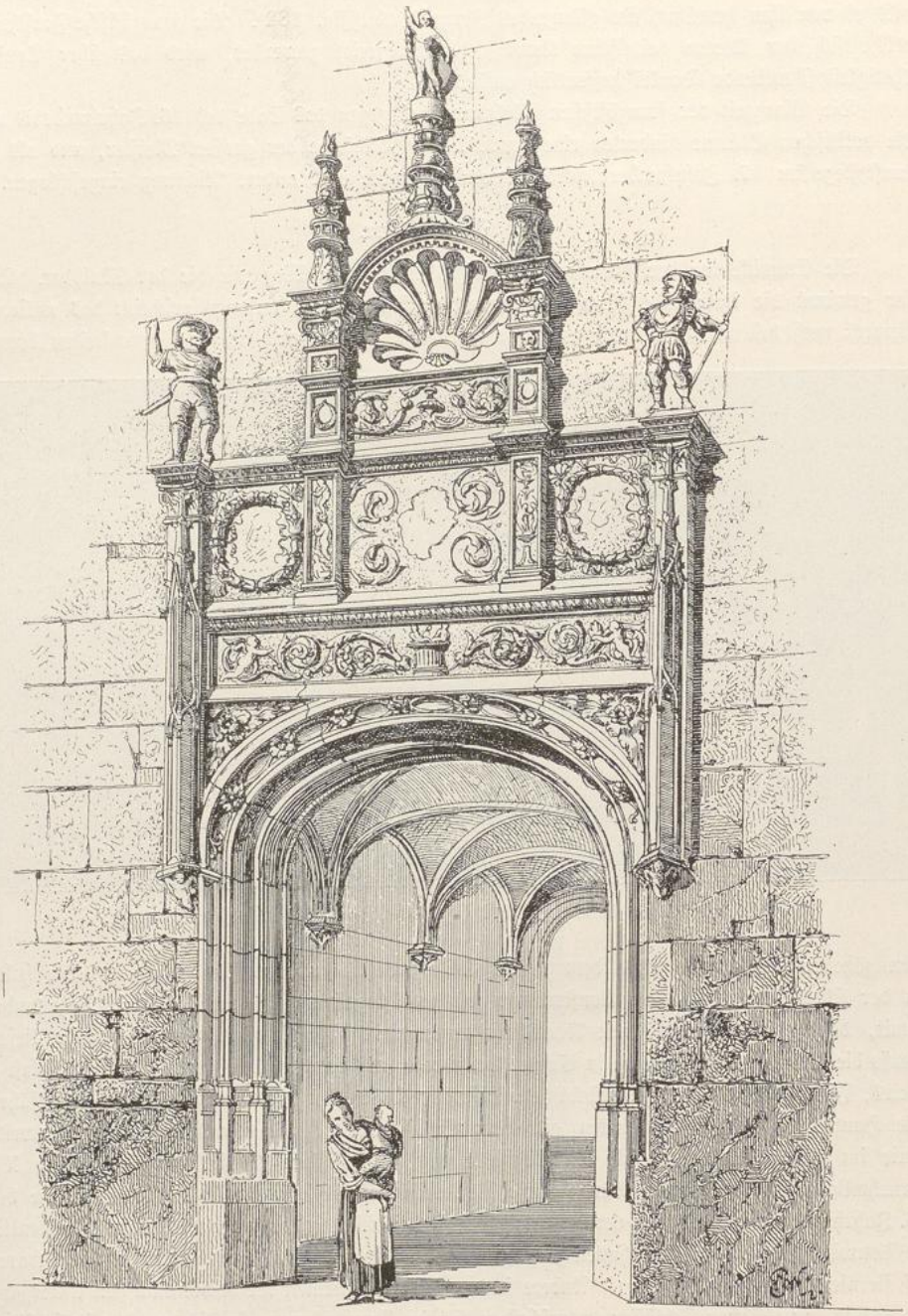

Fig. 183. Portal vom erzbischöflichen Palast in Sens.

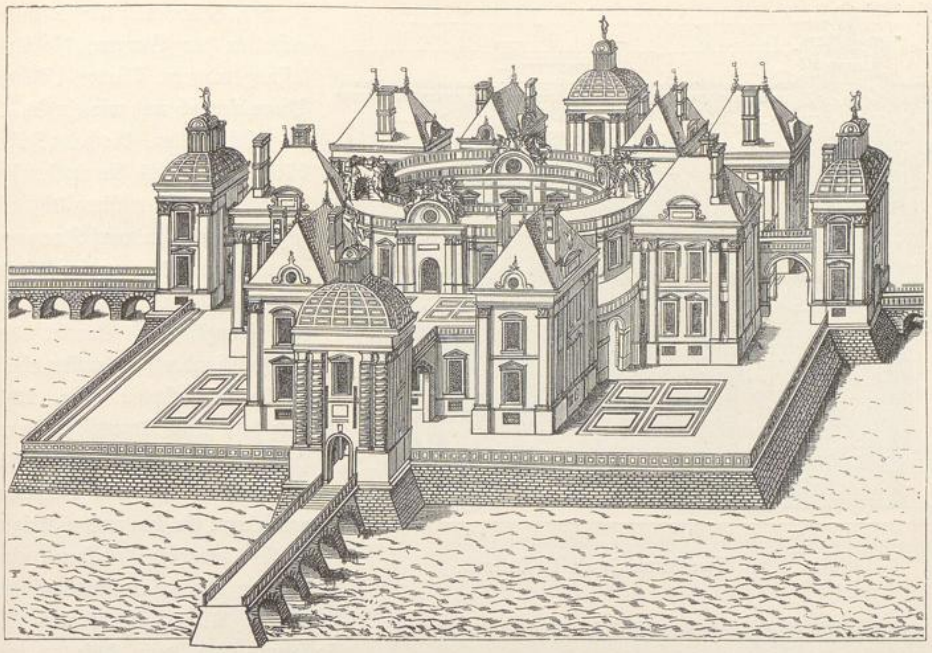

Fig. 184. Entwurf zu einem Schlosse von Jacques Androuet Ducerceau.

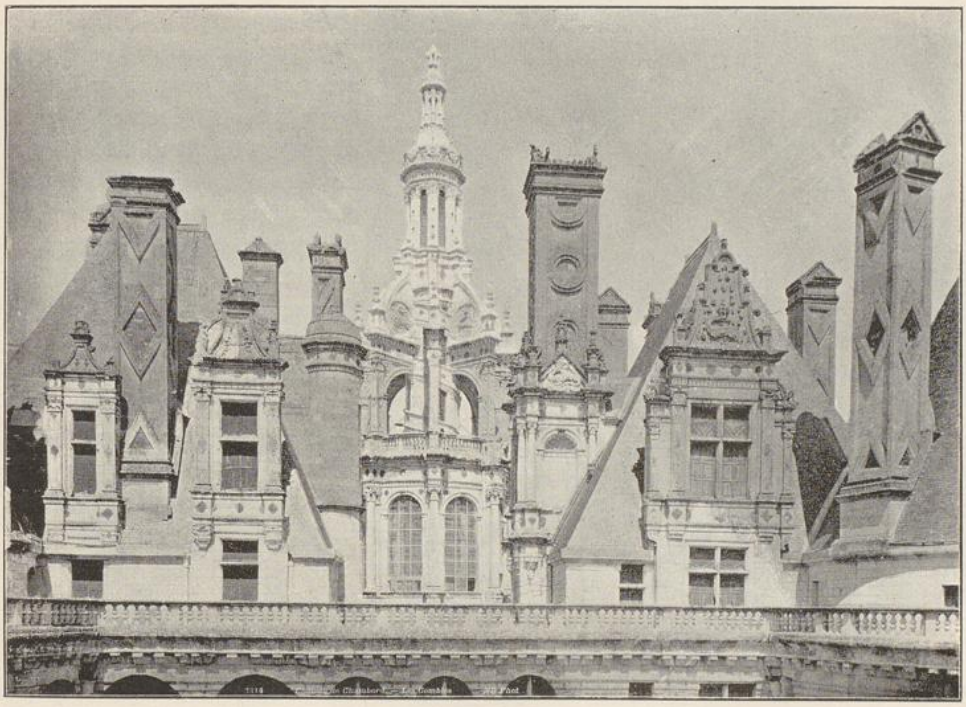

Fig. 185. Dachgeschoß vom Schloß Chambord.

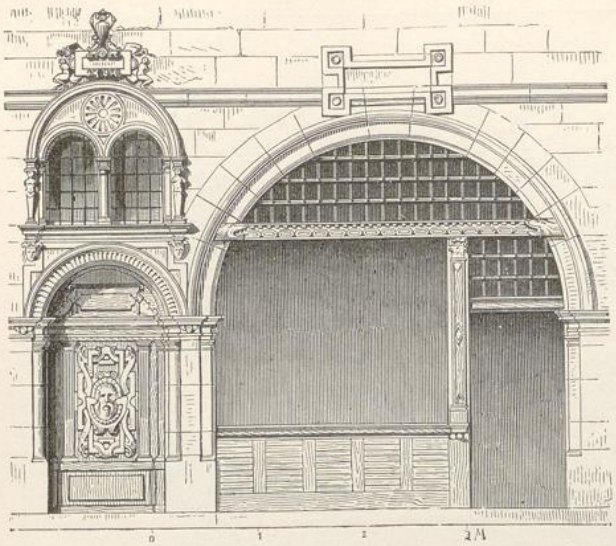

Fig. 186. Von einem Hause in Orleans.

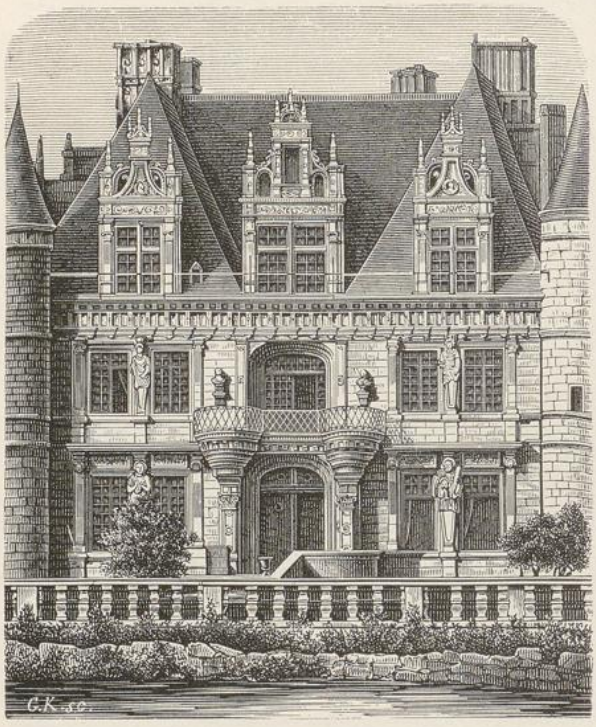

Fig. 187. Schloß Chenonceaux.

Bauten, haben auch die Defensivanstalten der Burgen, die Umfassungsmauern, Türme, Gräben, Thore, freilich nur wie ein Spielzeug, beibehalten. Noch im Jahre 1550, wo bereits die italienische Renaissance als mustergiltig angesehen wurde, entwarf Jacques Androuet Ducerceau, dem wir vorzugsweise die Kenntnis der französischen Bauten des 16. Jahrhunderts verdanken, einen idealen Schloßplan (Fig. 184) nach dem alten Typus. Mehrere Höfe, teils viereckig, teils kreisrund, Pavillons und Galerien, von einem Graben und niedrigen Walle umgeben, bilden eine Gruppe lose zusammenhängender Bauteile. Allmählich erhalten die Fassaden nach dem Hofe zu geschlossenere Linien, wie in dem Schlosse zu Blois und dem (leider zerstörten) Schlosse Gaillon. Aber selbst in dem berühmtesten Schlosse aus der Zeit Franz I., in Chambord, in der Nähe von Blois, bildet ein quadratischer Bau, an den Donjon der älteren Burgen erinnernd, mit vier Türmen an den Ecken, den Mittelpunkt, welchem sich andere, gleichfalls von Türmen flankierte Bauten anschließen.

Charakteristisch für die französischen Schloßbauten ist, außer ihrer geringen Tiefe, die reiche Dekoration der Dachteile; Giebel, Schornsteine, Fenster, Türme, diese oft durchbrochen, lassen die eigentliche Dachlinie vollständig zurücktreten (Fig. 185). Hier namentlich hat der Kampf zwischen alten Gewohnheiten und neuen Moden zu einer üppigen architektonischen Phantastik geführt, welche über die unorganische Bildung der einzelnen Bauteile hinwegsehen läßt. Aehnliche Mischungen treten auch sonst auf. Die überlieferte Verdoppelung der Hauseingänge z. B., von

welchen der eine in den Flur und den Oberstock führt, der andere, in großem Bogen geschlagen, die Arbeitsstelle nach der Straße zu öffnet, wird noch im 16. Jahrhundert beibehalten; die Schmuckteile jedoch sind der Renaissance entlehnt (Fig. 186). Gekuppelte Fenster (Fig. 188) empfangen eine Renaissanceeinfassung; an Portalen, welche bereits vollkommen im neuen Stile gegliedert sind, bleiben noch gotische Spitzsäulen als Erinnerung an die frühere Bausitte bestehen (Fig. 183). Je naiver solche Uebergänge von einem Stile zum anderen auftreten, desto gefälliger erscheinen sie dem Auge. Wie drängen sich an der Fassade des Schlosses Chenonceaux bei Blois (Fig. 187) Rundtürme, Flachbogen, Hermen zwischen den dicht aneinander gereihten Fenstern zusammen, wie wenig ist alles nach streng theoretischen Regeln geordnet! Trotzdem übt das Werk eine nicht geringe, allerdings vorwiegend malerische Wirkung. Nicht in der Anlage, welche noch ganz im Sinne der alten Schlösser gehalten ist, wohl aber in der Ausführung nimmt Chantilly bei Senlis zahlreiche Elemente des neuen Stiles in sich auf.

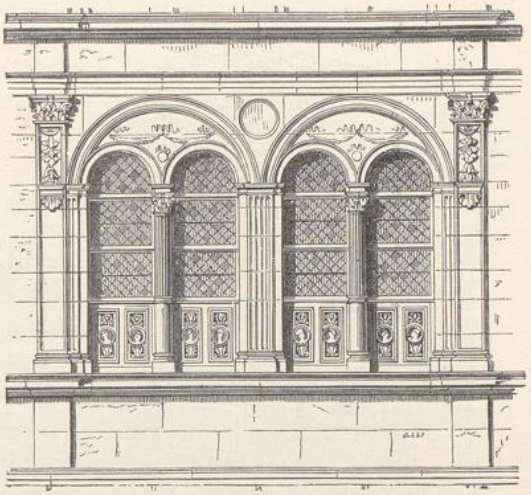

Fig. 188. Von einem Hause in Orleans.

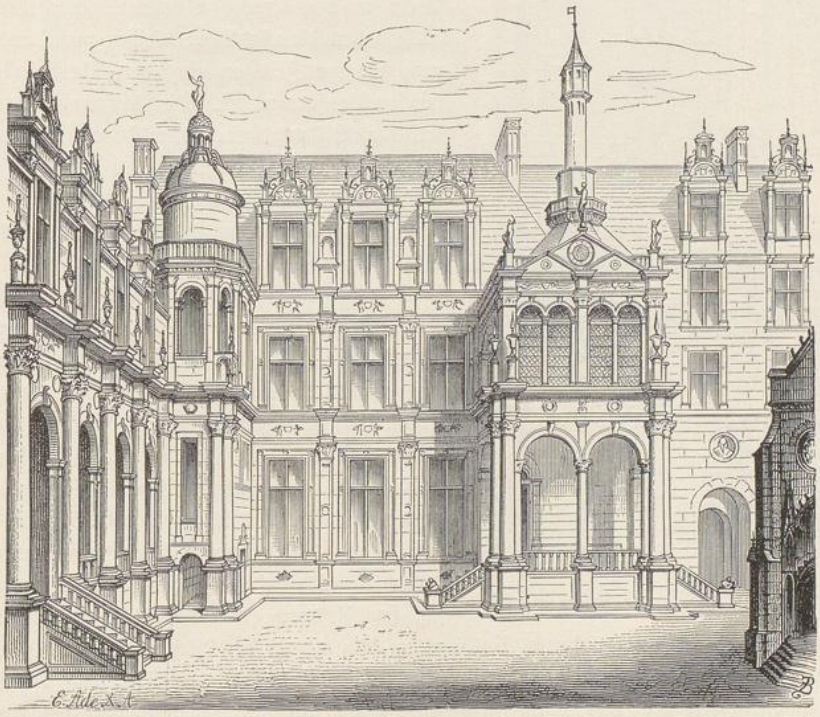

Fig. 189. Hof des Schlosses Chantilly. Nach Ducerceau.

Aber auch hier wird durch Freitreppen, vorspringende Treppentürme — diese bilden das wahre Prachtstück der französischen Frührenaissance — und den reichen Dachschmuck ein malerischer Eindruck erzielt (Fig. 189). Malerische Reize neben fast überquellendem dekorativem Reichtum besitzen fast alle Bauten aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, die geringsten das Schloß von Fontainebleau, dessen historischer Ruhm weitaus die künstlerische Bedeutung überstrahlt. Der große Umfang — das Schloß birgt fünf Höfe —, die vielen Umbauten, zuweilen mit großer Hast durchgeführt, sind der reinen architektonischen Wirkung hinderlich gewesen. Erst wenn man die inneren Räume durchschreitet und ihre dekorative Ausstattung erblickt, lernt man die Summe der hier verwendeten Künstlerkräfte richtig schätzen.

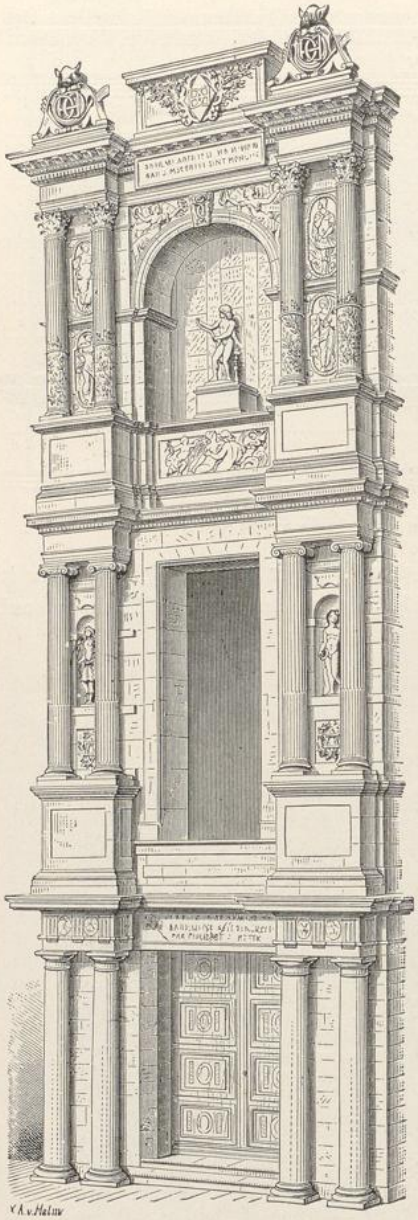

Fig. 190. Aus dem Hofe des Schlosses Anet.

Wie gegen die Mitte des 16. Jahrhunderts die Stellung des Königtums sich zu ändern beginnt, die inneren politischen Zustände einen bedeutsamen Wechsel erfahren, so tritt auch in Bezug auf die Schauplätze der künstlerischen Thätigkeit eine wichtige Wandlung ein. Die Hauptstadt, in welcher der Hof seinen Sitz aufschlug, beginnt die führende Rolle in der Kunst zu spielen. Die Provinzen, insbesondere die nördlichen, bleiben zurück und halten noch längere Zeit an einzelnen überlieferten heimischen Bauformen fest. Die Uniformität der künstlerischen Bildung, ein so wichtiges Merkmal der neueren französischen Kunst, wird erst im Zeitalter Ludwigs XIV. erreicht.

Zu vollkommenem Siege gelangt der italienische Stil während der Regierung Heinrichs II. in den Werken des berühmtesten französischen Architekten der Renaissanceperiode, Philibert de l'Orme aus Lyon. Auch dieser stammt aus einer alten Baumeisterfamilie. Während aber die Architekten der früher erwähnten Schlösser, wie Pierre Nepveu, Pierre Fain von Rouen, Colin Biart von Blois u. a. ihre künstlerische Erziehung in der Heimat genossen hatten, dankt Philibert de l'Orme (um 1515—1570) seine Bildung zum guten Teile einem Aufenthalte in Italien. Ruhm erwarb er sich sowohl durch seine theoretischen Arbeiten, wie durch die zahlreichen Werke, deren Ausführung ihm unter der Regierung seines Gönners, Heinrichs II., übertragen wurden. Unter ihnen ragen das Schloß Anet, für Diana von Poitiers 1552 begonnen, und der Tuilerienpalast (seit 1564) hervor. Die Kommune hat ihn 1871 in Brand gesteckt. Doch traf das Zerstörungswerk eigentlich nicht die Schöpfung de l'Ormes,

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

welche ursprünglich umfassender, dabei leichter, feinsinniger geplant war, in späteren Zeiten aber leider in einen plumpen, eintönigen Bau umgewandelt wurde. Auch Anet ist teilweise zerstört worden, die Zeichnungen und die erhaltenen Teile beweisen aber, daß ihm hier volle Freiheit, seiner Phantasie zu folgen, gestattet war, so daß für die Erkenntnis seines Stiles Anet noch wichtiger erscheint als die Tuilerien, deren Bau nach ihm Jean Bullant, der Schöpfer des Schlosses Ecouen, leitete. Während de l'Orme in Anet (Fig. 190) die Säulenordnungen der Renaissance ziemlich unverändert beibehielt, gab er an den Tuilerien (Fig. 191) den Säulen

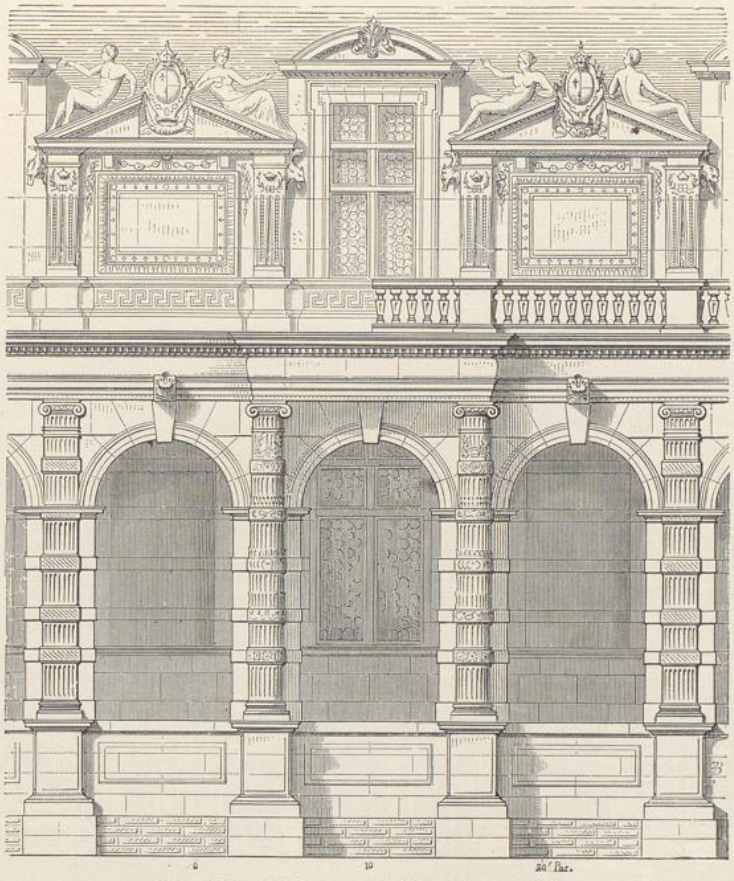

Fig. 191. Tuilerien. Teil der Gartenfassade.

dadurch eine neue Gestalt, daß er den Schaft mit mehreren horizontalen Bändern umzog, wahrscheinlich um die Fugen der aus vielen Blöcken zusammengesetzten Säulen besser zu verbergen. Ihn übertrifft in Bezug auf Reinheit des Stiles Pierre Lescot (um 1510 bis 1578), welcher dem Baue des von König Franz I. neu errichteten Louvrepalastes vorstand. Auch hier haben spätere Anbauten die ursprüngliche Anlage verändert. Nach Lescots Plane sollte der Palasthof mit vier Fassaden geschlossen werden und Eckpavillons an Stelle der mittelalterlichen Schloßtürme erhalten. Die Teile, welche nach Lescots Entwürfen ausgeführt wurden, zeigen (Fig. 192) über zwei säulengeschmückten Geschossen noch eine Attika. Durch einzelne vortretende Glieder, durch farbige Marmorplatten und vor allem durch den reichen

plastischen Schmuck, welcher von Jean Goujon und dessen Schülern stammt, kommt in die Massen Leben, ohne daß die Klarheit der Verhältnisse und die Uebersichtlichkeit der Disposition gestört wird. So füllen z. B. im Erdgeschosse die nachmals so beliebten Rundfenster (oeils de boeuf) über den Portalen den Raum trefflich aus.

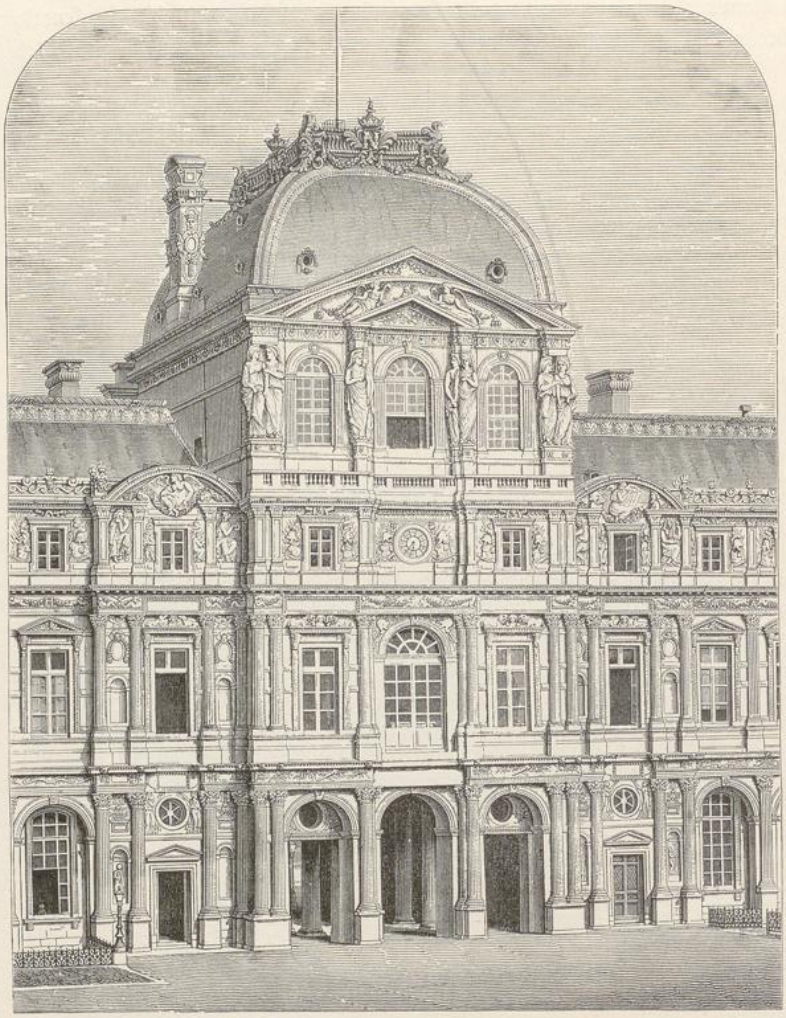

Fig. 192. Westlicher Pavillon des Louvre.

Seit der Regierung Heinrichs IV. beginnt die Blüte der französischen Renaissancekunst zu welken. Im Kirchenbaue (St. Gervais in Paris) erringt der italienische Stil immer ausschließlicher die Herrschaft. Bei den Schloß- und Palastanlagen legen die Verteilung der Räume, die Eckpavillons und hohen Dächer von dem Fortleben der nationalen Ueberlieferungen Zeugnis ab; für die künstlerischen Formen jedoch werden italienische Muster in höherem Grade maßgebend. Die Freude an der reichen äußeren Dekoration schwindet, und wenn die einfachere Regelmäßigkeit als Vorzug gilt, so geht er wieder durch den wuchtig schweren, fast trockenen

Charakter der Bauten verloren. Außer einzelnen Provinzschlössern, wie dem Schlosse Angerville in der Normandie (Fig. 193), lehrt das Palais Luxembourg in Paris diese Umwandlung am besten erkennen. Salomon Debrosse hat den Palast seit 1615 für Maria Medici gebaut, wie de l'Orme die Tuilerien für Katharina Medici entworfen hatte. Kaum ein Menschenalter trennt die beiden Schöpfungen. So vornehm, zu reichem und doch feinem Lebensgenusse einladend die Tuilerien geplant sind, so schwerfällig erscheint der Rustikabau der jüngeren Königin. Aus der freien Vermählung des französischen Geistes mit dem italienischen ist eine Zwangsheirat geworden.

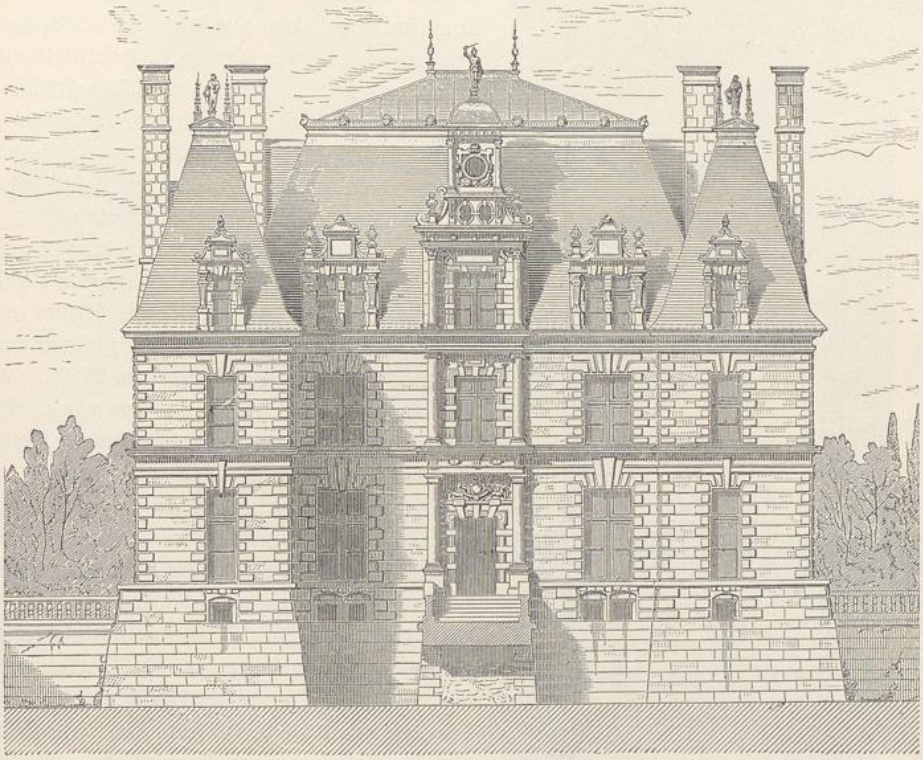

Fig. 193. Schloß Angerville in der Normandie.

5. Die Renaissancearchitektur in Deutschland und den übrigen Ländern.

a) Niederlande.

Die Abwesenheit des Fürstenhauses, die gewaltig aufstrebende Macht des Bürgertums, besonders in den nördlichen Landschaften, bestimmten die Richtung der architektonischen Phantasie in den Niederlanden. Als die Statthalterin Margarethe von Oesterreich in ihrer Residenz Mecheln 1517 ihren Palast neu baute, erbat sie sich den Rat eines französischen Künstlers, des Guyot de Beauregard aus der Grafschaft Bresse. Frankreich lieferte also das Muster für den Schloßbau, gerade so wie für den Kirchenbau, als dieser nach der Wiederherstellung der katholischen Herrschaft in den südlichen Provinzen reiche Pflege fand, die Vorbilder aus

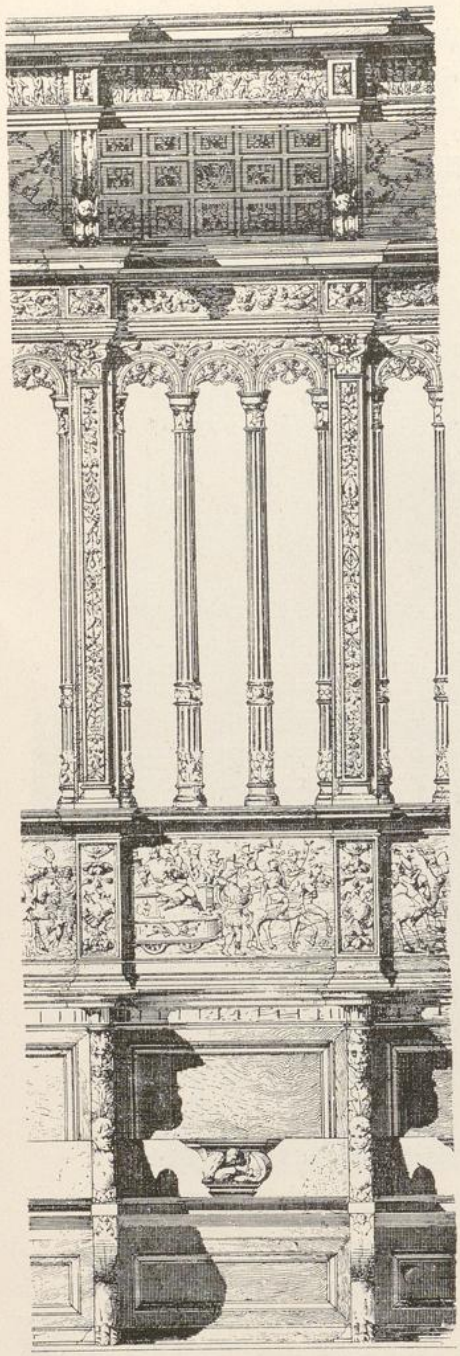

Fig. 194.
Vom Chorgestühl der Großen Kirche in Dordrecht. (Ewerbeck.)

Italien geholt wurden. Ohne sklavische Nachahmer zu werden, hielten sich die Erbauer der verschiedenen Jesuiten- und Augustinerkirchen in Antwerpen, Brüssel, Löwen, insbesondere bei dem Aufrisse der Fassaden, an die Weise, welche in Italien in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts aufgekommen war. Während so auf dem Gebiete der kirchlichen Architektur der fremde Einfluß entschieden vorherrscht, hält der Privatbau an den heimischen Traditionen zähe fest. Das uralte Holzhaus verschwindet nur langsam, das mittelalterliche Giebelhaus erhält sich bis in das 17. Jahrhundert, nur daß am Staffelgiebel die rechten Winkel in Voluten verwandelt und die Ränder durch platte Steinbänder verstärkt, gleichsam beschlagen werden.

Bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts zeigten sich die ornamentalen Künste, besonders die dekorative Skulptur, von dem Wesen der Renaissance tiefer ergriffen als die Architektur. Sie schaffen auch viel bessere Werke. Stein- und Holzskulptur wetteifern miteinander. Bei einzelnen in Marmor und Alabaster ausgeführten Werken möchte man glauben, daß italienische Hände die Ausführung besorgten. Bei den Holzschnitzereien ist jeder Zweifel am heimischen Ursprunge ausgeschlossen. Das Chorgestühl in der großen Kirche in Dordrecht z. B., ausgezeichnet durch den reichen Reliefschmuck und den überaus zierlichen architektonischen Aufbau (Fig. 194), hat Jan Terwen aus Amsterdam 1538—1541 gearbeitet. Solche Werke, welche die Meisterschaft der niederländischen Holzschnitzer bekunden, giebt es in den nördlichen wie in den südlichen Provinzen noch gar manche. Ob diese aber in der ersten Zeit, wo sich der Anschluß an die italienische Renaissance in den Reliefbildern und Rankenornamenten besonders eng zeigt, auch die Zeichnung lieferten, erscheint zweifelhaft. Unter den Steinskulpturen ragt das früh im 16. Jahrhundert errichtete Grabmal des Grafen Engelbert II. von Nassau († 1504) und seiner Gemahlin in der großen Kirche zu Breda, sowohl durch die eigentümliche Komposition wie durch die feine Ausführung der ornamentalen Teile, hervor. An den Ecken des mit den liegenden Gestalten der Verstorbenen geschmückten Grabsteines knieen vier antike Helden und heben mit der Schulter eine

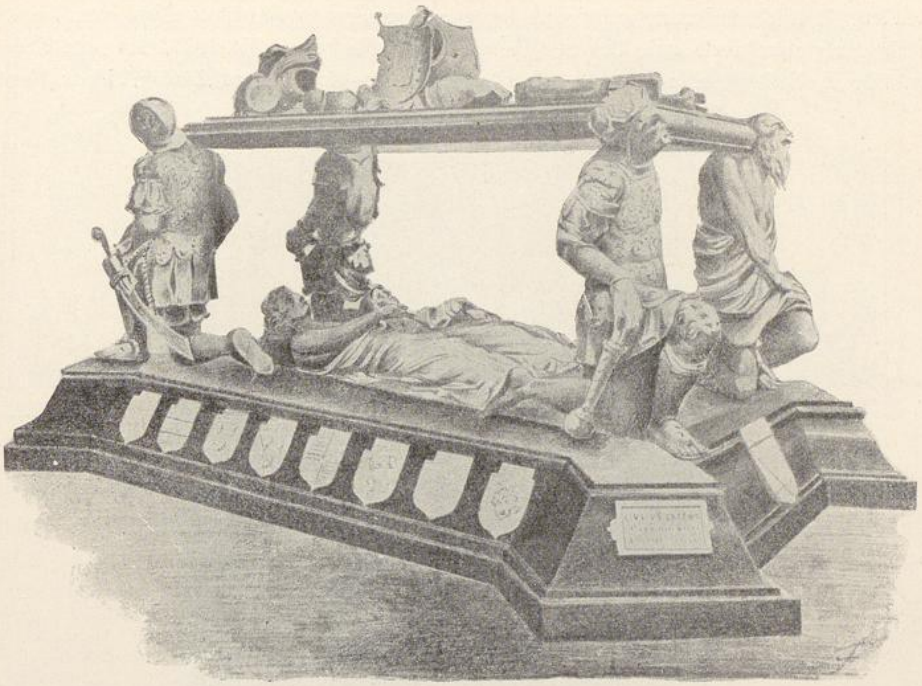

Fig. 195. Grabmal des Grafen Engelbert II. von Nassau. Breda. (Ewerbeck.)

Platte in die Höhe, auf welcher die Rüstungsteile, Panzer und Helm ruhen (Fig. 195 u. 196). Diese Anordnung gehört gewiß einem nordischen Künstler an, während an anderen Werken, wie an dem Grabmale des Erzbischofs Guillaume de Croy in Enghien, an dem großen Altaraufsatze aus Alabaster (1533) in Hal die italienischen Einflüsse offen zu Tage liegen. Viel kräftiger spricht der auf das Ueppige und Derbe gerichtete, starken Licht- und Schattenwirkungen zugeneigte, mit dem Steinmaterial keck spielende Formensinn der Niederländer aus dem 90 Fuß hohen Tabernakel in Léau bei Tirlemont, dem vlämischen Gegenstücke des Nürnberger Sakramentshauses. Cornelis Vriendt, der Erbauer des durch seine Massen wirkenden, nur in der mittleren Loggia reicher geschmückten Antwerpener Rathauses, hat das Tabernakel 1550 entworfen.

Fig. 196. Detail zu Fig. 195.

Um diese Zeit macht sich überhaupt eine bedeutsame Wandlung der architektonischen Phantasie bemerkbar. In der ersten Hälfte des Jahrhunderts war die italienische Renaissance doch noch ein fremdes Wesen ge-

blieben; sie wurde äußerlich, unfrei und daher auch genauer nachgeahmt. Sieht man daraufhin frühe Dekorationswerke und Bauten (Salmhaus in Mecheln, Fig. 197, das alte Kanzleigebäude in Brügge u. a.) an, so erkennt man an den kannelierten Säulen, ihrem Gebälke,

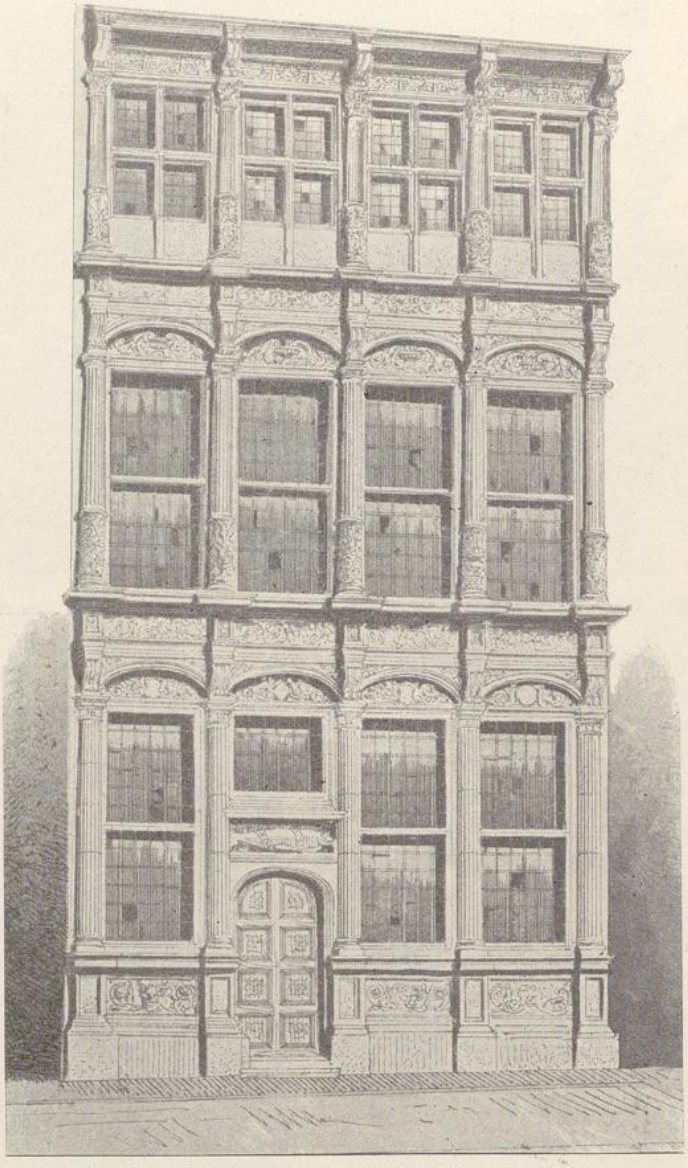

Fig. 197. Das Salmhaus zu Mecheln (ohne den Giebel).
(Nach Ewerbeck.)

den Konsolen, dem Felderornament den unmittelbaren Anschluß an die italienischen Vorbilder. Das ändert sich nach 1550, als die Lust, innerhalb der neuen Stilweise selbständig zu schaffen, erwachte. Es ändern sich namentlich die Ornamentmotive. An Stelle des fein geschwungenen Rankenwerkes, welches früher die Felder füllte (Fig. 198), an den Pilastern leicht und zierlich

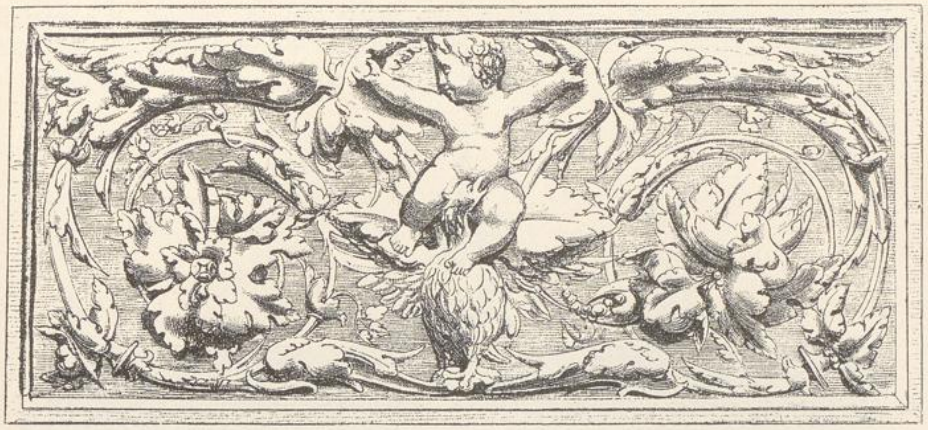

Fig. 198. Thürfüllung aus dem Rathause zu Audenarde. (Ewerbeck.)

emporstieg, machen sich von den Ornamentzeichnern entlehnte, ursprünglich graphisch gedachte Zieraten geltend: zu Bändern erweiterte lineare Verschlingungen, an das uralte Geriemsel

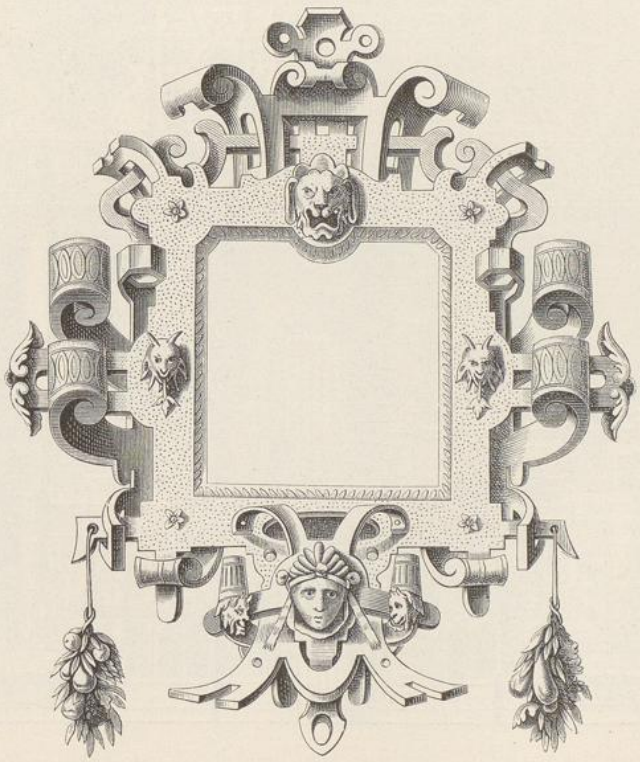

Fig. 199. Kartusche von Vredeman de Vries.

erinnernd, als Metallbeschläge gedachte, platte oder umgebogene und aufgerollte Bänder. Dieses »Rollwerk« gewinnt in den Zierschilden, den sogenannten Kartuschen (Fig. 199), den kräftigsten Ausdruck. Als Erfinder der Kartusche gilt Cornelis Vriendt oder Floris, welcher in der That

in seinen »Inventionen«, einer Ornamentsammlung, an die Kartusche anstreift. Der Ursprung dieser ineinander gesteckten, teils platten, teils volutenförmig gerollten Rahmen geht aber gewiß

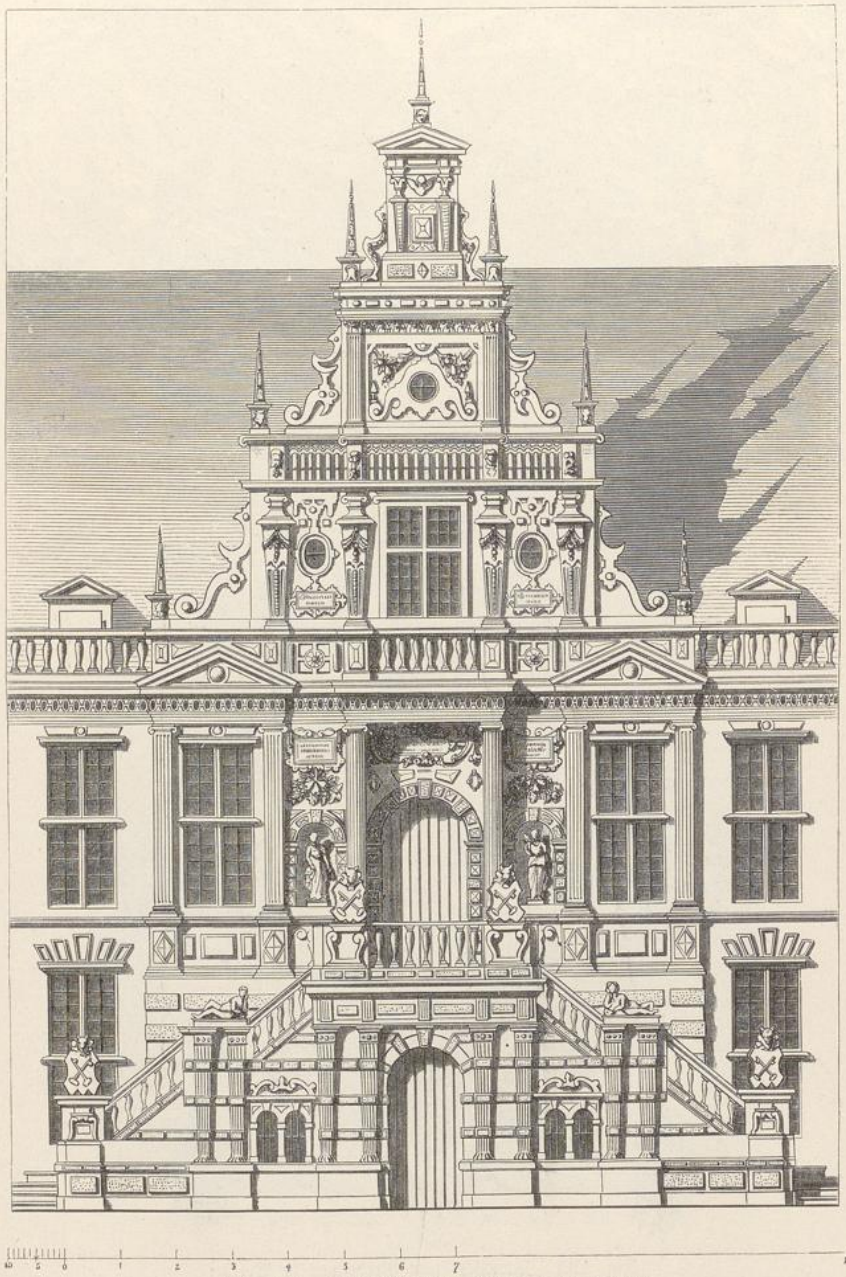

Fig. 200. Mittelbau vom Rathaus zu Leyden.

in ältere Zeiten zurück. Außer dem Bandornamente werden auch stereometrische Körper, wie Pyramiden, Kugeln oder derbe Masken als Aufputz verwendet.

Die größere Regsamkeit auf dem Gebiete der Architektur herrscht während der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in den nördlichen Provinzen. Hier ist der Ziegelbau altheimisch, empfängt aber jetzt, wie besonders deutlich Dordrechter Häuser zeigen, ein stattlicheres Ansehen durch den Schichtenwechsel, indem

Fig. 201. Turm vom Rathaus zu Leyden.

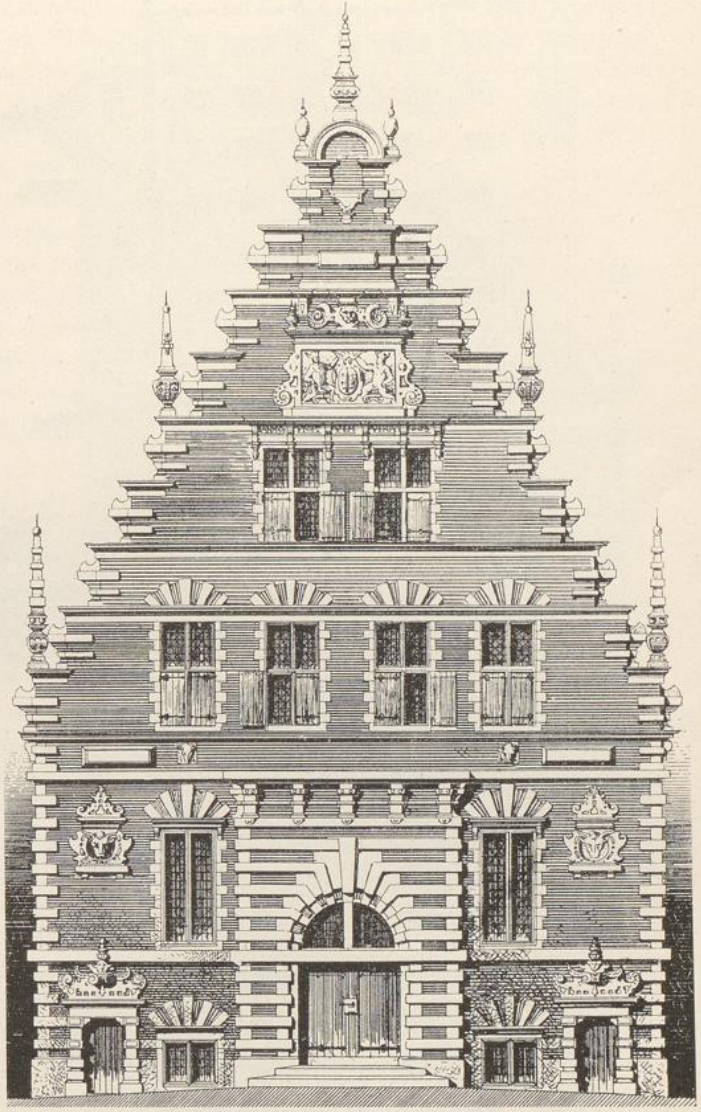

Fig. 202. Schlachthaus zu Haarlem. Von Lieven de Key. Seitenansicht.

Hausteine als Streifen die Ziegellagen durchziehen, wie auch aus Hausteinen mit Vorliebe die konstruktiven Glieder, die Einfassungen der Fenster und Thüren, gebildet werden. Selbstverständlich stehen Rathäuser und Bauten, welche dem Nutzen dienen, im Vordergrunde. Für den verschiedenen Geist, der in Belgien und Holland waltete, bleibt es dann wieder bezeichnend, daß dort noch im 17. Jahrhundert (Rathaus in Ypern) an dem mittelalterlichen, halbkirchlichen Hallenbau festgehalten wurde, hier dagegen das bürgerliche Giebel=

haus den Ausgangspunkt bildet. Noch mit einzelnen italienischen Elementen (dorisches Gesims) versetzt, tritt uns das Rathaus im Haag (1564) entgegen; die reinen nordischen Formen prägt

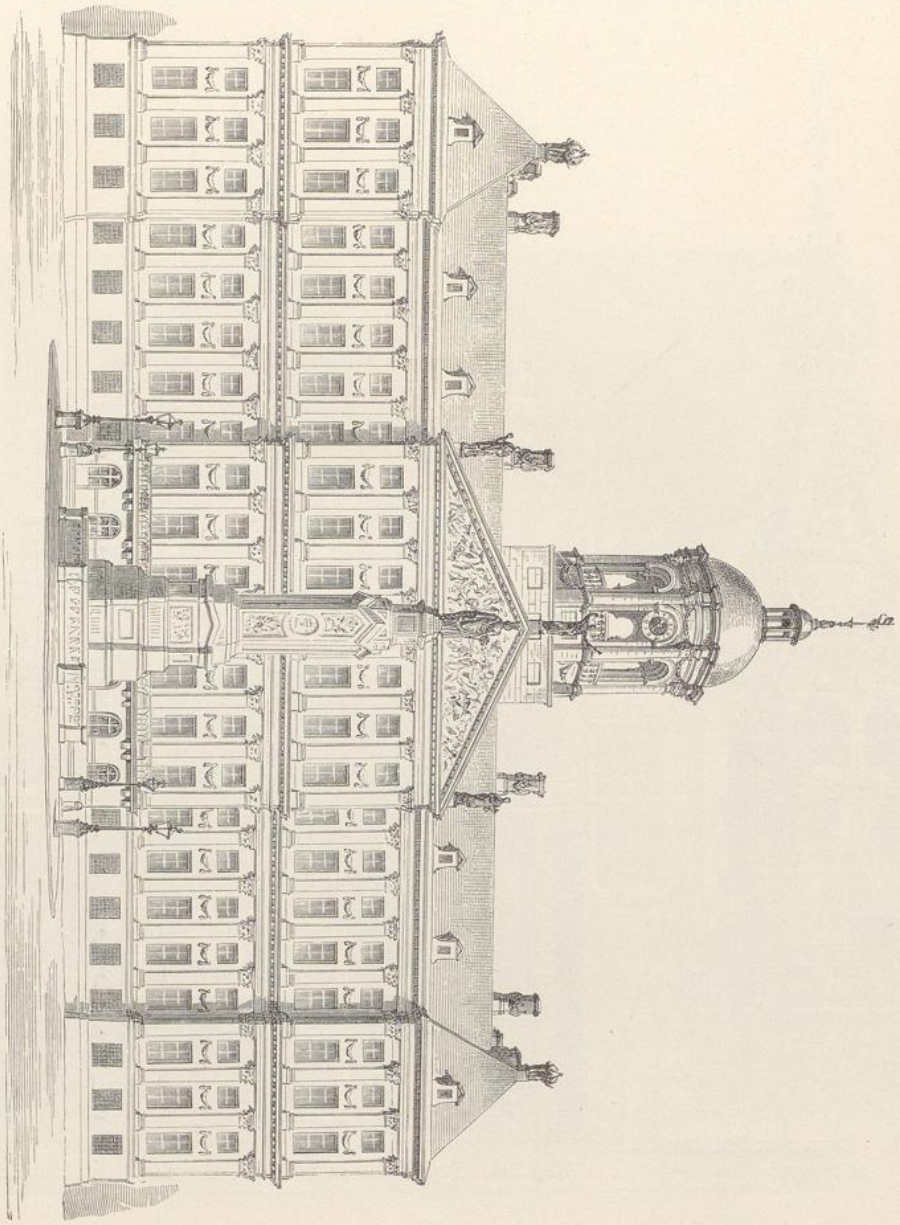

Fig. 203. Das Rathaus zu Amsterdam. Von Jakob van Kampen.

das ausnahmsweise in Quadern ausgeführte Rathaus zu Leyden aus dem Ende des Jahrhunderts mit seinem phantastischen Glockenturme (Fig. 201) aus. Der Baumeister ist unbekannt, gehört aber offenbar zu den besten Künstlern seiner Zeit. Er legt das Hauptgewicht auf Kontraste. Während die Flügel ganz einfach gehalten sind, empfangen der Mittelbau (Fig. 200) und die

Giebel den reichsten Schmuck. Durch eine mächtige Freitreppe wird die Wirkung noch verstärkt. Den besonderen holländischen Bautypus, die Freude am Derbkräftigen, welche nur an den Ecken und in den Krönungen sich eine reichere Dekoration gestattet, dabei offen und ehrlich alle Formen gebraucht, giebt vielleicht noch besser das Schlachthaus in Haarlem (Fig. 202) kund. Lieven de Key, von dem auch mehrere Bauten in Leyden herrühren dürften, hat es 1602 entworfen. Nicht in dieser Richtung, sondern wieder mehr im Anschluß an die Regeln der italienischen Baukunst, nur daß sie mit einer gewissen Trockenheit angewandt werden, bewegt sich die weitere Entwickelung der holländischen Architektur, wie das Rathaus von Amsterdam (Fig. 203), ein Werk des Jakob van Kampen (1648), zeigt. Frankreich war auf diesem Wege vorangegangen, während in Belgien das üppig malerische Element bis zum Schwulste fortschreitet (Fig. 204).

Der Glanz der niederländischen Malerei blendet unseren Sinn, sodaß wir nur allzu leicht die historische Bedeutung der niederländischen Architektur vergessen. Doch darf sich auch diese großer Eroberungen rühmen. Die belgische Baukunst hat sich in den katholischen Rheinlanden, die holländische insbesondere in den norddeutschen Küstenstädten bis nach Danzig einen reichen Wirkungskreis geöffnet.

Fig. 204. Portal eines Hauses in Antwerpen. 17. Jahrh.

b) Deutschland.

In ganz anderer Weise, als in Frankreich, gewinnt in Deutschland die Renaissancearchitektur Verbreitung und Herrschaft. Die Kenntnis der Renaissanceformen muß von der Einführung des Renaissancestiles in die Baukunst scharf unterschieden werden. Die ersteren begannen schon am Anfange des 16. Jahrhunderts im Kreise des Holzschnittes und Kupferstiches heimisch zu werden und wurden von den Malern eifrig studiert. Das flache Renaissanceornament erobert sich rasch eine allgemeine Beliebtheit und erfreut sich der mannigfachsten Verwendung. Maler schmücken den Hintergrund der Bilder gern mit italienischen Säulenstellungen, Bildhauer versuchen sich in der Wiedergabe der »putti«, der reizenden Kindergestalten, in deren Schöpfung die Renaissance unermüdlich ist. Die Vorlagen für Kunsthandwerker erscheinen gleichfalls reich an Renaissancemotiven und lenken die Dekoration in die Wege des neuen Stiles. Zuletzt erst folgt der Bewegung die Architektur. Ihr Weg beschreibt eine förmliche Kurve. Anfangs werden die dekorativen Formen der oberitalienischen Renaissancekunst treu wiedergegeben und Bauten errichtet, welche vollständig den italienischen Charakter an sich tragen. Seit der Mitte des Jahrhunderts treten zahlreiche Kräfte selbständig auf und bemühen sich, durch eine eigentümliche Ornamentik den neuen Stil mit der heimischen Empfindungsweise eng zu verknüpfen. Gegen das Ende des Jahrhunderts gewinnen die italienischen Vorbilder wieder neue Macht. Doch stehen die Künstler zu ihnen nicht mehr in einem naiven Verhältnisse; sie erfreuen sich nicht bloß an der feineren Formensprache, sondern handeln nach theoretischen

Grundsätzen. Die Geschichte der Renaissancebaukunst zählt also drei deutlich geschiedene Perioden. Aber auch innerhalb einer jeden Periode fehlt es an einer geschlossenen Einheit oder selbst an der Gleichmäßigkeit der Formenbehandlung. Zur Erklärung dieser Erscheinung muß zunächst der Umstand herangezogen werden, daß die Renaissance in vielen Fällen nur für die dekorativen Formen zur Anwendung kommt, während der Grundriß und die konstruktive Gliederung an dem altheimischen, gotischen Herkommen festhält.

So ist der deutschen Renaissance schon früh ein zwiespältiges Wesen aufgedrückt. Verstärkt wurde der Zwiespalt aber dadurch, daß die Kenntnis der Renaissancearchitektur nicht ausschließlich aus der Urquelle geschöpft wurde. Neben italienischen Einflüssen und Mustern machten sich auch französische und, namentlich seit dem Ende des 16. Jahrhunderts, im deutschen Norden niederländische geltend. Einen großen Unterschied macht es aus, ob deutsche Baumeister in Italien ihre Studien machten, oder ob italienische Künstler über die Alpen wanderten und hier thätig eingriffen. Und dies thaten die letzteren in ziemlich großer Zahl. Namentlich in den bayerischen und österreichischen Landschaften, deren Fürsten durch Bekenntnis, Politik oder Familienbande mit italienischen Herrschern eng verbunden waren, und ebenso in den angrenzenden slawischen Gebieten bis Polen fanden italienische Künstler aller Art eine willige Aufnahme. Einzelne dieser Werke tragen so vollkommen das Gepräge des italienischen Ursprunges, daß nur die räumliche Entfernung hindert, sie der italienischen Renaissance einzureihen, wie die Fuggerkapelle in St. Anna und das Badezimmer im Fuggerhause (Fig. 205) zu Augsburg (1509) oder das Lusthaus, welches Ferdinand I. in Prag seit 1536 unter der Leitung des Paolo della Stella errichten ließ. Häufig machten die italienischen Architekten aber auch der heimischen Bausitte Zugeständnisse, oder es brachte die Ausführung durch heimische Kräfte den deutschen Charakter stärker zum Ausdruck. Je nachdem Fürsten Bauherren waren oder die Werke in Reichsstädten emporstiegen, änderte sich der Stil nicht unwesentlich. Die Reichsstädte waren vorwiegend konservativ gesinnt, hielten an den überlieferten Anschauungen und Formen fester als die Fürsten. Diese neigten ungleich mehr fremdländischen Kultureinflüssen zu, holten oft die Künstler aus weiter Ferne und pflegten damit zu wechseln. Die reichsstädtische Architektur zeigt deshalb eine größere Stetigkeit und bewahrt in stärkerem Maße das landschaftliche Gepräge.

Eine bestimmende Einwirkung auf den Stil übt endlich das Baumaterial. Der Fachwerkbau, den klimatischen Verhältnissen des Nordens so sehr entsprechend, hatte sich weit über die Grenzen des Mittelalters hinaus erhalten. Aus dem gleichen Grunde blieb er auch nicht auf einzelne Landschaften beschränkt. Wir finden ihn, nicht als Notbau, sondern in künstlerischer Ausbildung, außer in Deutschland und den Niederlanden auch in Frankreich (Orleans, Rouen u. a.) und England (Chester) heimisch, in Deutschland in Schwaben und am Rhein ebenso reich vertreten wie in Niedersachsen. Diese Landschaft bildet aber doch die Glanzstätte unserer Holzarchitektur. Aus Hildesheim, Braunschweig, Eimbeck, Halberstadt, Quedlinburg, Celle, Höxter, Herford u. s. w. lassen sich mit leichter Mühe in größerer Zahl wahre Muster des Fachwerkbaues herausheben. An ihrer Spitze steht, als Kleinod unserer Holzarchitektur, das Amtshaus der Knochenhauer in Hildesheim vom Jahre 1529. In acht Geschossen, von welchen vier zum Dach gehören, steigt es in reicher Bemalung, mit Schnitzwerk bedeckt, in die Höhe. Der Inhalt der Reliefs an den mittleren Schwellen (Fig. 206) mahnt an das Mittelalter; im Pflanzenornamente, in den Profilen klingt schon die Renaissance an. An der Konstruktion der Fachwerkhäuser (s. II. Seite 223) ändert die Renaissanceperiode nichts Wesentliches, nur daß sie in der Dekoration die tragenden und raumausfüllenden Glieder deutlicher unterscheidet, volutenartige Konsolen, Zahnschnitte, Eierstäbe verwendet, die Ständer als Pilaster

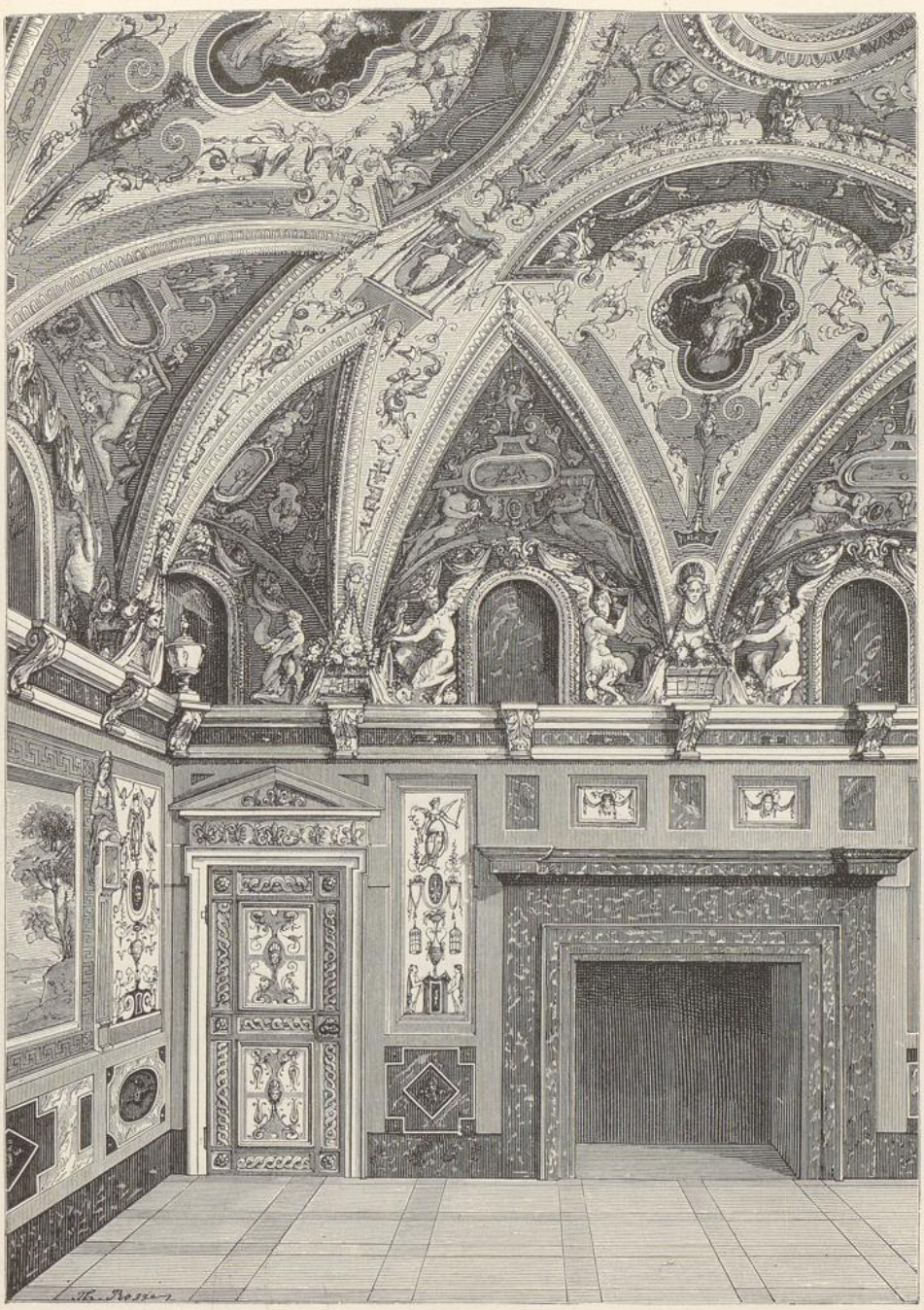

Fig. 205. Badezimmer im Fuggerhause zu Augsburg.

behandelt. Der Gesamtcharakter bleibt aber unversehrt. Außer den Fachwerkbauten kommen ferner auf dem alten Gebiete des Ziegelbaues zahlreiche Backsteinbauten, Giebelhäuser vor, bald im Rohbau, bald verputzt; häufig wird auch für Fenstereinfassungen, Gesimse, Portale der

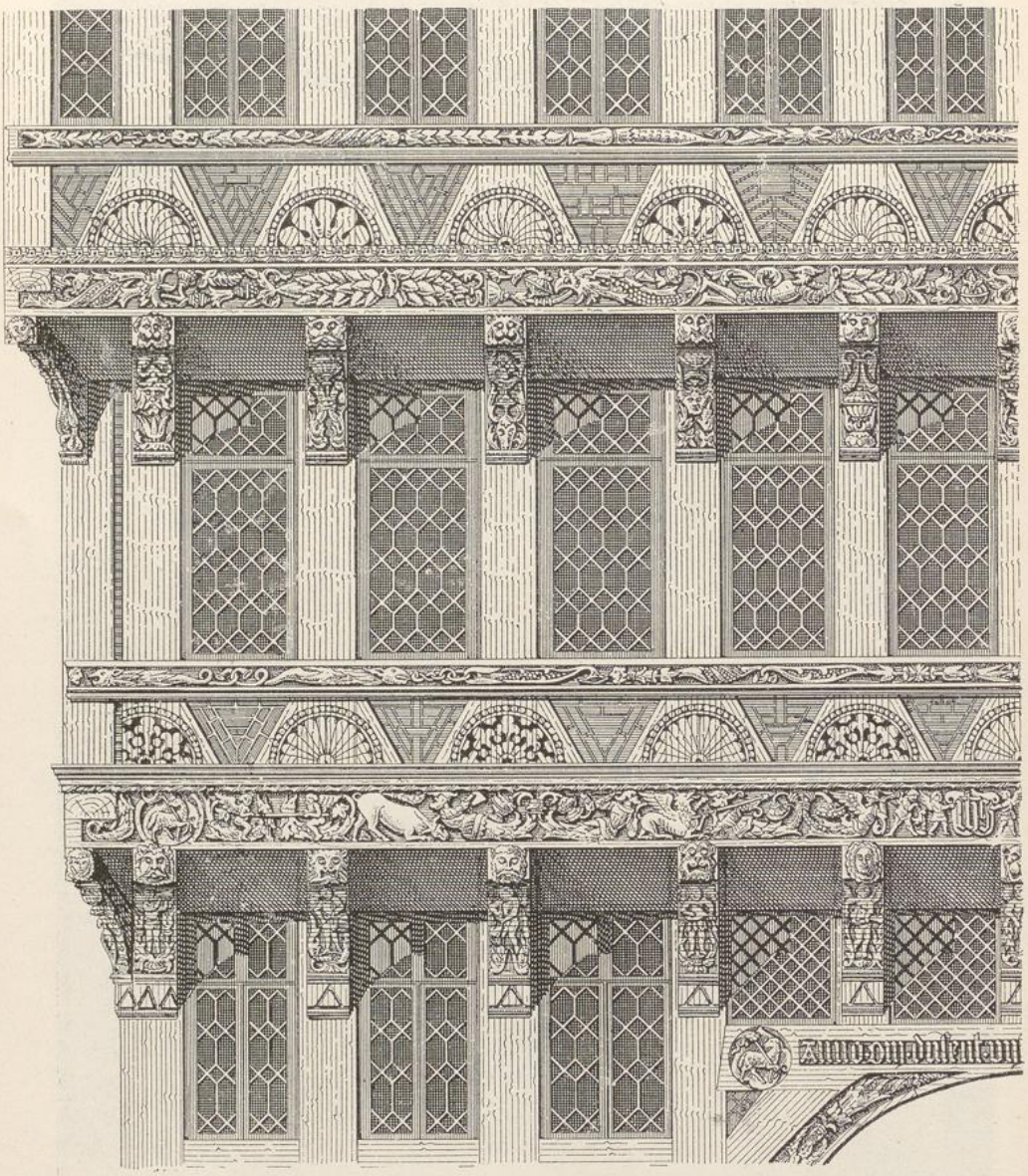

Fig. 206. Vom Knochenhauer-Amtshaus zu Hildesheim.

Hausstein zu lebensvollerem Schmucke herangezogen. In diesem Kreise erhalten sich gleichfalls die heimischen Ueberlieferungen ziemlich lebendig, und wo auf die reichere Ornamentierung der Fassaden verzichtet wurde, kann man zuweilen nur schwer die schmalen, hochgiebeligen Häuser des 16. Jahrhunderts von älteren Werken unterscheiden.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

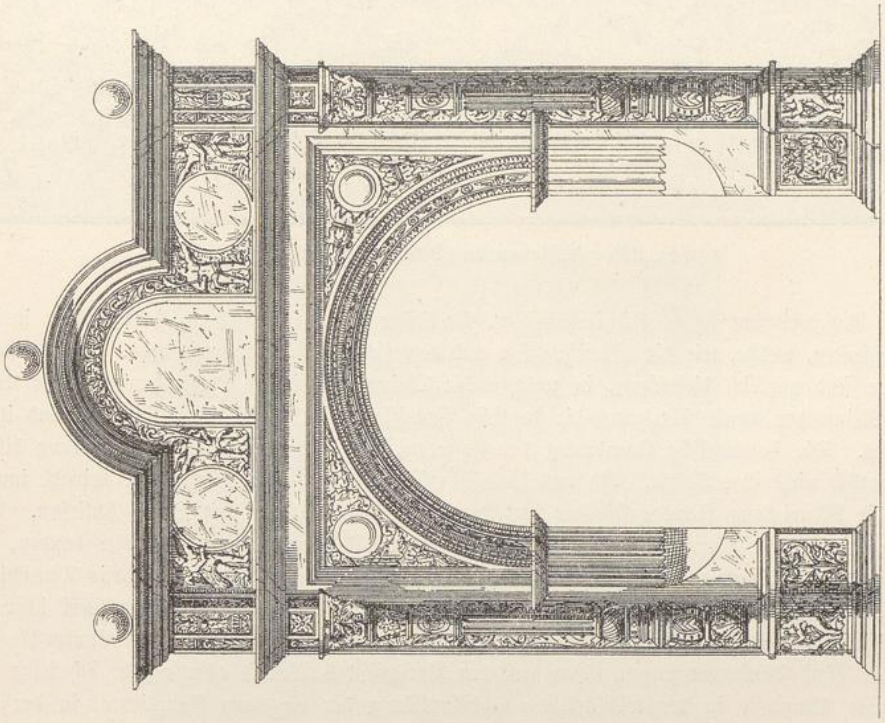

Fig. 208. Portal vom Schloß Hartenfels bei Torgau.

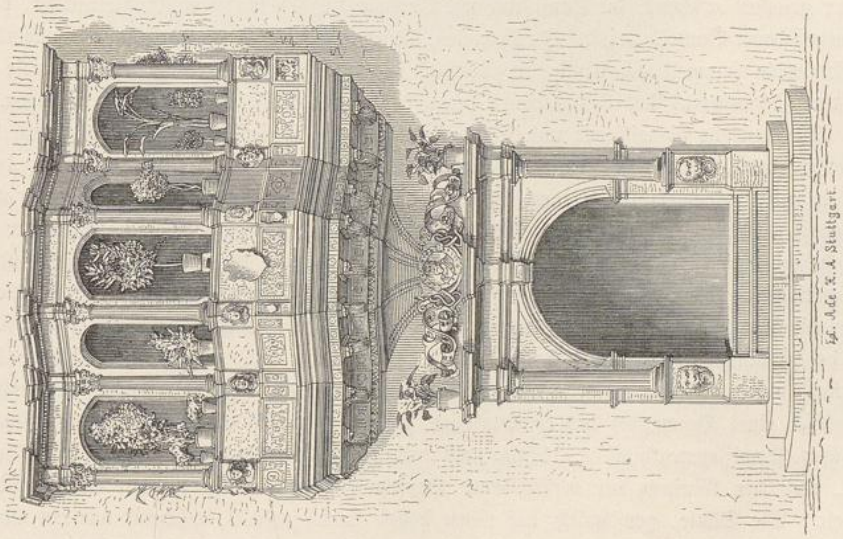

Fig. 207. Erker von einem Hause in Kolmar.

Fig. 209. Fries von der Decke im Schloß zu Jever.

Am weitesten öffnet sich italienischen Einflüssen der Hausteinbau, insbesondere in den Landschaften, welche, wie die österreichischen und bayerischen, Marmor verwenden. Die Hausteinbauten sind zugleich diejenigen, in welchen die Steinmetzarbeit zu Ehren kommt. Der Kunst der Steinmetzen dankt überhaupt die deutsche Renaissance das Beste ihrer Wirkung und ihres Wertes. Die harmonische Anordnung der Fassaden, das Ebenmaß in ihrer Gliederung bilden bekanntlich nicht ihre Stärke. Wo uns diese Vorzüge entgegentreten, dürfen wir beinahe immer auf die Mitwirkung fremder Meister und den Einfluß des italienischen Stiles schließen. Wie wenig die Regeln Vitruvs und der italienischen Theoretiker die deutschen Künstler banden, ersieht man am besten aus den Lehrbüchern der Architektur und Perspektive, welche in Deutschland verfaßt wurden. So gab z. B. Wendel Dietterlein in Straßburg 1591 ein Werk über die »Architektura oder Austeilung der fünf Säulen« heraus und erläuterte im Anfange die bekannten fünf Säulenordnungen. Im weiteren Verlauf des Werkes aber ergeht sich seine ungeregelte Phantasie in der willkürlichen Ausschmückung der einzelnen Bauglieder, in der Erfindung reich dekorierter Pfeiler, Portale, Altäre, Springbrunnen u. s. w. Diese und ähnliche Zeichnungen sind nicht maßgebend für die praktische Kunst des Jahrhunderts. Darin aber herrscht dennoch Uebereinstimmung, daß auch in dieser der formelle Zusammenhang der Bauglieder gelockert erscheint, die Kunst sich mit Vorliebe auf die Ausschmückung einzelner, besonders hervorgehobener Bauteile wirft. In Portalen, Erkern (Fig. 207 u. 208) und besonders in den Staffelgiebeln sammelt sich häufig ausschließlich die künstlerische Wirkung, so daß diese beinahe aus dem Organismus des Gesamtbaues heraustreten und selbständige Geltung erlangen.

Die deutsche Renaissance unterscheidet sich von der italienischen nicht bloß durch die vorwiegende Gunst, welche sie dem dekorativen Elemente zuwendet. Herrscht doch der dekorative Zug in nicht geringem Grade auch in der italienischen Architektur vor! Während aber hier das architektonische Stilgefühl das Ornament vor Ausartung schützt, die Formen der Gerätewelt durchdringt, so daß auch in Geräten der monumentale Charakter anklingt, sind es in der entwickelten deutschen Renaissance gerade die bunten Gerätformen, welche in die Architektur hineinragen und zu ihrem Schmucke die wichtigsten Elemente darbieten. Der Umstand, daß das Kunsthandwerk von den spätgotischen Zeiten her eine feste und gesicherte Stellung einnahm, und man gewohnt war, auf den Reichtum und die virtuose technische Vollendung der Einzelteile eines Bauwerkes das Hauptgewicht zu legen, wirkte entscheidend auf die Gestalt der deutschen Renaissancearchitektur. Nicht nach architektonischen Regeln richtet sich das Kunsthandwerk, nach den Mustern der verschiedenen Kunsthandwerke vielmehr werden die Bauglieder behandelt. Die Säule, gewöhnlich auf einen hohen Sockel gestellt, erscheint wie ein Kandelaber ausgebaucht (Balusterſäule) und empfängt, als wäre sie aus Metall getrieben, schräge Riefelungen oder Bänder, welche den Eisenbeschlag durchaus nachahmen.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Auch bei der Dekoration der flachen Felder, an Friesen finden diese scharf vom Grunde sich abhebenden, der Holzskulptur besonders geläufigen Bänder (Fig. 209) mannigfache Verwendung. Sie verbinden sich oft mit aufgerollten Bändern, dem schon oben erwähnten »Rollwerke« (Fig. 210), und gehen in die »Kartusche« über, welcher man es in ihrer endgiltigen Gestalt nicht ansieht, daß sie die Grotteske oder das graphische Ornament, zu ihren Ahnen zählt. Ein unbekümmertes Schalten und Walten mit dem Materiale, ein Pfropfen der Formen von einem Stoffe auf den andern ist überhaupt für die deutsche Dekorationsweise charakteristisch. Ursprünglicher Metallschmuck wurde auf Holz, echte Holzdekoration auf Stein übertragen, dem

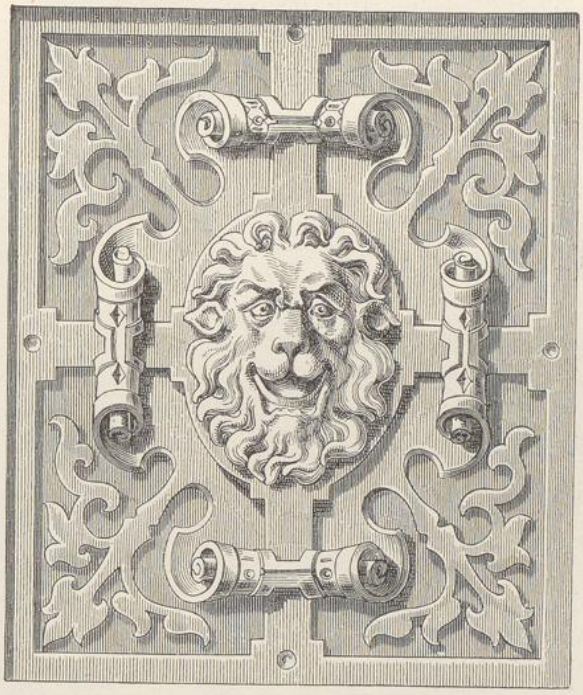

Fig. 210. Ornament vom ehemaligen Lusthause zu Stuttgart.

Steinbaue angehörige Formen in Holz ausgeführt. Den letzteren Vorgang versinnlicht am deutlichsten die allerdings aus späterer Zeit (1621) stammende Prachtthüre, welche in der Ratsapotheke zu Hildesheim in den Hauptsaal führte (Fig. 211). Der fröhliche, an zierlichem Schmucke des Lebens hängende Zug, welcher sich in der deutschen Dekorationsweise ausspricht, führte zu Uebertreibungen, gegen welche sich bald bei den strengen Künstlern ein starker Widerstand erhob. Leugnen läßt sich nicht, daß über den vielen Einzelheiten die Gesamtwirkung verloren geht, die virtuose Technik die feineren künstlerischen Gedanken zurückdrängt. Seit der spätgotischen Zeit aber war diese Richtung schon vorbereitet, nach Lage der Dinge war sie nur eine Naturnotwendigkeit und verhalf immerhin dem Kunsthandwerke zu einem wohlverdienten Triumphe.

Im Schloßbaue liegt in Deutschland wie in Frankreich der Schwerpunkt der Renaissancearchitektur. Der Kirchenbau beschränkt sich fast ganz auf die katholischen Landschaften und wurde durch den rasch zur Macht emporgestiegenen, in seinen künstlerischen Idealen völlig

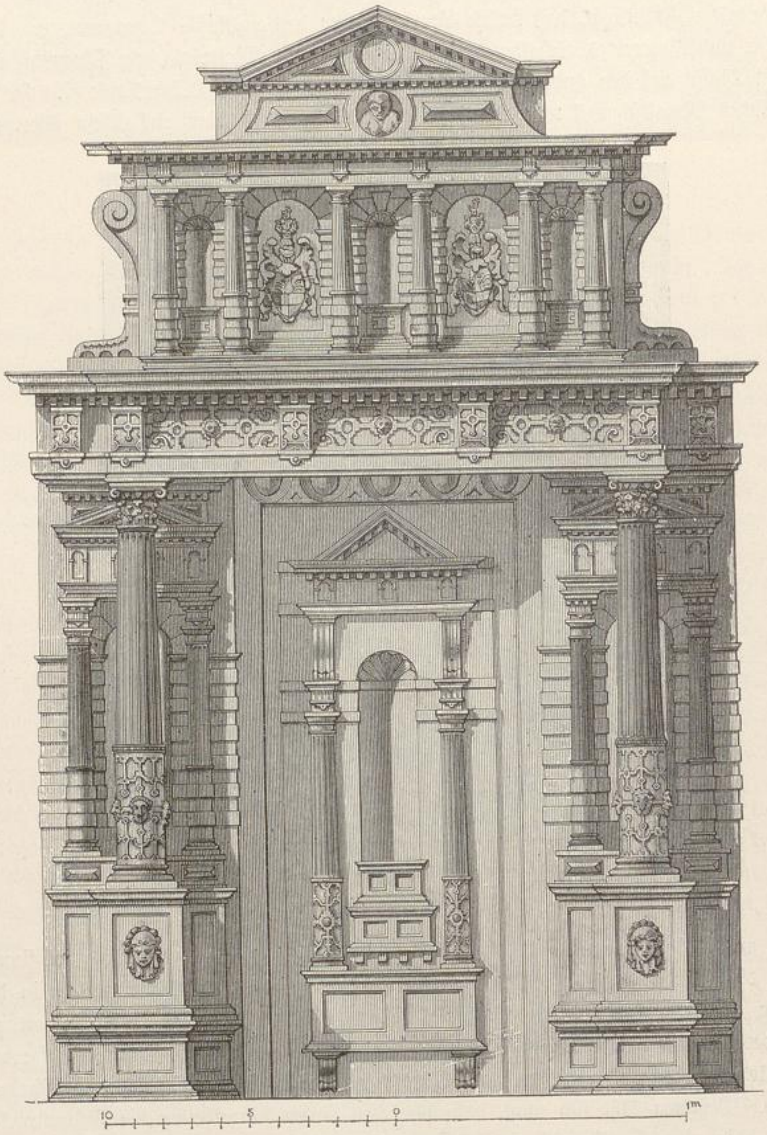

Fig. 211. Thür im Saale der Ratsapotheke zu Hildesheim.

italienisierten Jesuitenorden besonders gefördert. Nicht immer freilich wurden die Schlösser aus einem Gusse errichtet, älteren Teilen vielmehr öfters jüngere notdürftig angefügt; auch der Umstand, daß mit dem Burgcharakter fürstlicher Behausungen nicht schroff gebrochen, jener meistens in schonender Weise umgewandelt wurde, trug nicht zur Regelmäßigkeit der Anlage bei. An die Burg erinnern nicht allein die zur besseren Verteidigung bestimmten Vorbauten,

die Gräben und Doppelthore, sondern auch die Ecktürme und die Gruppierung der Schloßbauten um einen Hof, nach welchem sich jene öffnen. Aus dem Mittelalter stammen auch die Wendeltreppen (Schnecken) in selbständigen, an den Ecken oder in der Mitte des Baues liegenden Treppenhäusern. Ein Zugeständnis an die Renaissance dagegen waren die Arkaden, welche den Hof ganz oder teilweise umschlossen.

Den Burgcharakter wahrt noch deutlich das Heidelberger Schloß, mit Recht als die Krone der deutschen Renaissance begrüßt (Fig. 212). Ein Brückenkopf verteidigte den Zugang

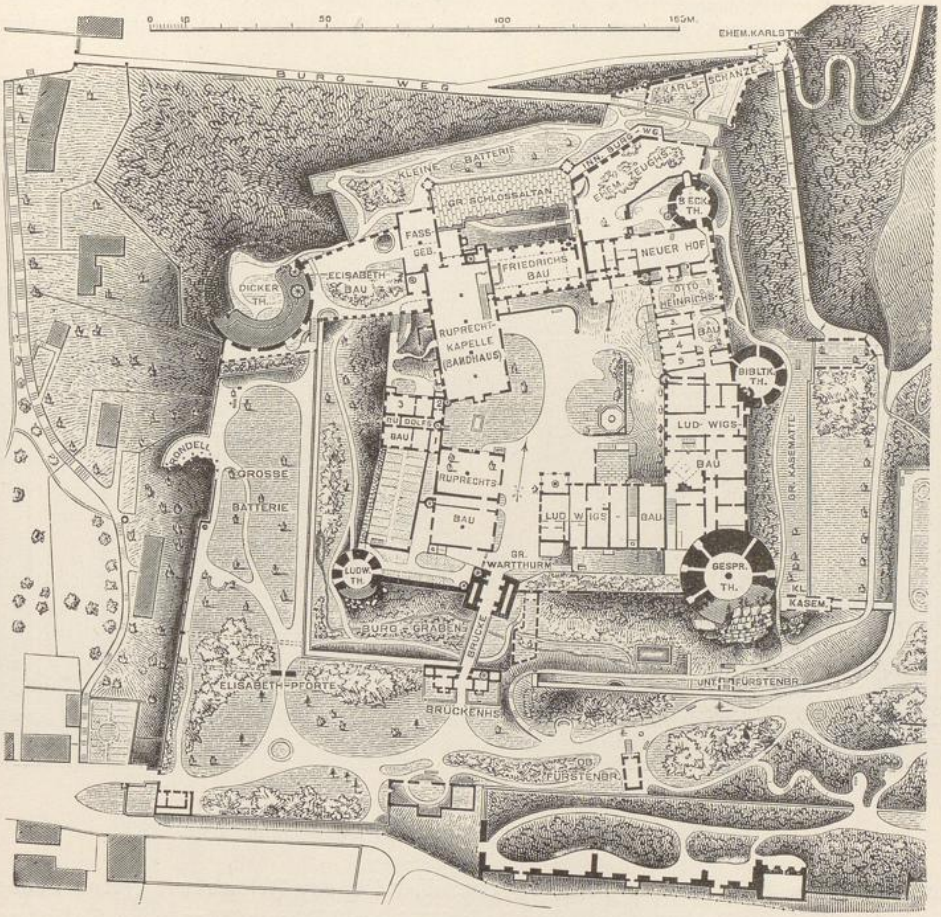

Fig. 212. Das Schloß zu Heidelberg. Lageplan.

zum Schlosse, mächtige Türme, einzelne noch aus dem 15. Jahrhundert stammend, vollendeten die Wehrhaftigkeit des Werkes. Den Schloßhof umgab eine Reihe von Bauten verschiedenen Alters, da die Pfälzer Fürsten von Ludwig V. (1508—1544) bis zum Winterkönige ihren Stolz darein setzten, die Schloßanlagen zu erweitern und prächtiger zu gestalten. Unter diesen ragt durch Schönheit der Otto-Heinrichsbau (1556 begonnen) hervor, ein Rechteck mäßigen Umfanges bildend, mit einer Fassade (Fig. 214), welche, wenn sie auch nicht die Harmonie der Verhältnisse italienischer Renaissancewerke erreicht, doch durch die Pracht der plastischen Dekoration, sowie durch die wirksame Abstufung der Stockwerke und die glänzende Belebung und Gliederung

der Flächen sich auszeichnet. Eine Freitreppe führt zum Portal des hohen Erdgeschosses, welches die Hauptsäle in sich barg und daher in den Maßen besonders ausgezeichnet wurde. Aus mächtigen, tief gefugten Werkstücken (Bossagen) errichtete Pfeiler mit ionischen Kapitälen trennten es in fünf Felder, in welchen sich das Portal und je zwei Fenster befanden. Feiner ornamentierte Pilaster gliedern das erste, kannelierte Halbsäulen das zweite Stockwerk (Fig. 213); Giebel krönten ursprünglich den ganzen Bau. Die Nischen zwischen den Fenstern nahmen Statuen auf, die Giebel der Fenster wurden mit geflügelten Gestalten, die mittleren Fensterpfeiler mit hermenartigen Karyatiden und Atlanten geschmückt. Die Frage nach dem Schöpfer des Otto-Heinrichsbaues ist noch immer nicht gelöst. Die Urkunden nennen als Künstler,

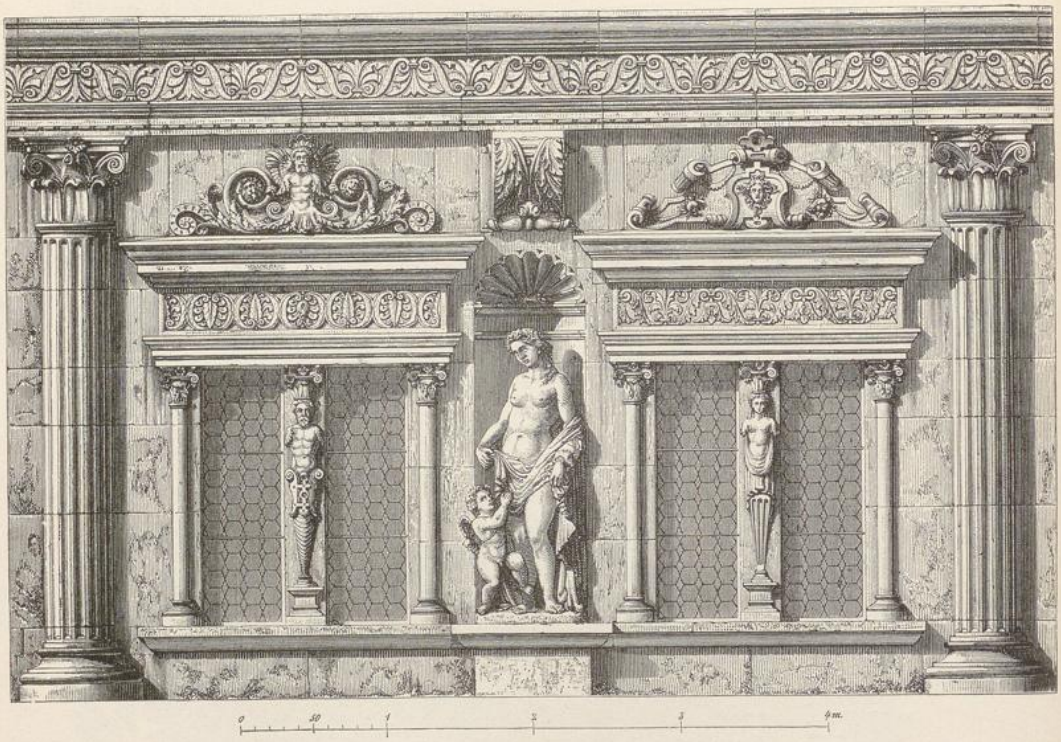

Fig. 213. Teil vom oberen Stockwerk des Otto-Heinrichsbaues.

welche mit dem Werke zu thun hatten, die Baumeister Kaspar Fischer und Jakob Leyder sowie den Bildhauer Anthony, an dessen Stelle 1558 der Bildhauer Alexander Colins aus Mecheln (s. S. 161) trat. Einen festen Anhaltspunkt, nach welchem einem der drei älteren Meister der Aufriß der Fassade zugesprochen werden könnte, besitzen wir nicht. Wahrscheinlich hatte der Architekt die Niederlande bereist. Die Statuen in Nischen kommen bereits in den belgischen Rathäusern des 15. Jahrhunderts vor, auch in Jülich zeigt das Rathaus einen ähnlichen Schmuck. Doch giebt es in den Niederlanden keinen einzigen Bau, welchen wir unmittelbar als Muster anpreisen könnten, und andererseits klingt an den Gesimsen, den Pilastern und Halbsäulen die italienische Renaissance so deutlich an, daß wir auf die unmittelbare Ableitung des Baues von bestimmten Mustern vorläufig verzichten müssen.

Dem Otto-Heinrichsbaue folgte an der Nordseite des Schloßhofes 1601 noch der

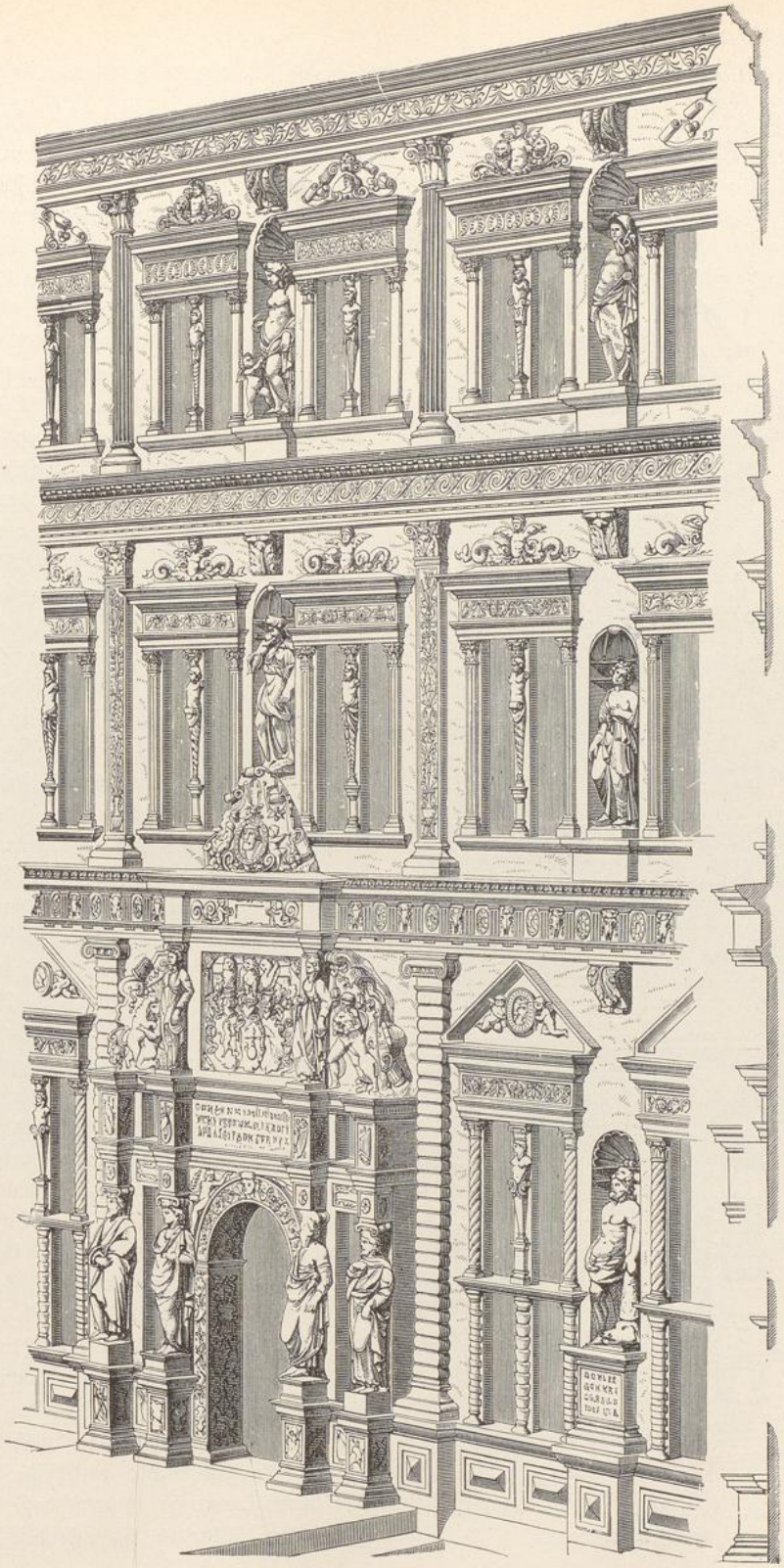

Fig. 214. Heidelberger Schloß. Teil der Fassade vom Otto-Heinrichsbau.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

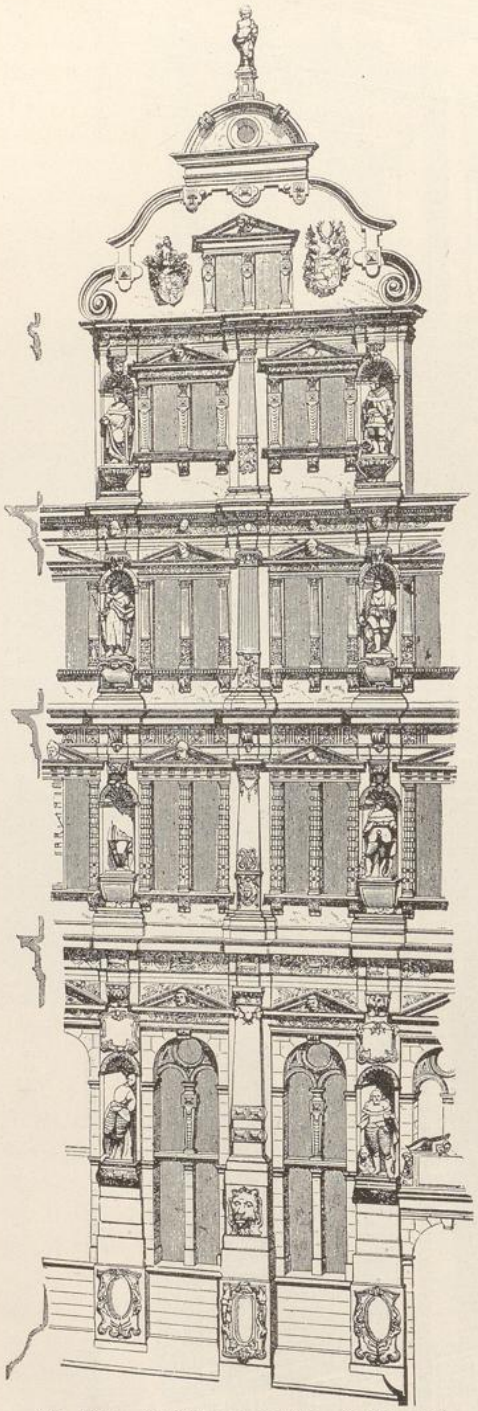

Fig. 215. Heidelberger Schloß. Fassadenteil des Friedrichsbaues.

Friedrichsbau, verwandt in der Disposition der Fassade, aber in noch kräftigeren Formen gehalten (Fig. 215). Auch bei dem Friedrichsbaue kennen wir den Meister des plastischen Schmuckes: Sebastian Götz aus Chur. Als leitenden Architekten haben die Archive den Namen des Johannes Schoch enthüllt, der vielleicht auch die architektonischen Pläne entworfen hat, während der Baumeister des Otto-Heinrichsbaues nicht bekannt ist. Bekanntlich wurde das Schloß von französischen Truppen 1689 und 1693 größtenteils zerstört.

Im Laufe des 16. Jahrhunderts stieg noch eine größere Zahl stattlicher Fürstenschlösser in die Höhe, so das Schloß in Stuttgart, seit 1553 vom Herzog Christoph errichtet. Das Aeußere des Baues tritt noch schlicht und massig auf; den Schloßhof umgeben aber Arkaden, welche sich durch drei Stockwerke ziehen, von kannelierten Säulen getragen und in flachen Bogen geschlossen werden. In der Nähe des Schlosses befand sich, bezeichnend für die Wandlung des höfischen Wesens, für die gesteigerte Freude am Lebensgenusse, das 1846 abgebrochene Lusthaus, außen von Arkaden umgeben, während das Innere im Erdgeschosse eine auf Säulen ruhende, gewölbte Halle mit drei vertieften Wasserbassins in der Mitte (Fig. 216), im Oberstocke einen großen Saal enthielt. Als Schloßbaumeister wird seit 1576 Georg Beer genannt, welchem der nachmals vielbeschäftigte, weitgereiste Heinrich Schickhardt (1558 bis 1634), bei der »Visierung« half.

Eine reiche Bauthätigkeit entwickelten die bayrischen Herzöge. Außer dem Schlosse in Landshut (1536), dessen Hof italienische Künstler aufrichteten, und dem Schlosse Trausnitz bei Landshut danken ihnen auch glänzende kirchliche und profane Bauten in München den Ursprung. Die Trausnitz erinnert durch Lage und Grundriß an die festen Burgen des Mittelalters, besitzt auch noch einzelne gotische Bauteile. Der malerische Schmuck der Prunkzimmer im Hauptgeschosse fällt in die Zeiten Albrechts V. und Wilhelms V.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

und weist auf italienische Muster und in Italien gebildete Künstler hin (Fig. 217). Die Residenz in München, von Herzog Maximilian I. um 1600 an Stelle eines älteren Werkes errichtet, umfaßt sechs, in enge Beziehungen zu einander gebrachte, gut angeordnete Höfe der verschiedensten Größe und Form. Auch hier mußte die Malerei die Hauptkosten der Dekoration tragen. So zeigt die Fassade im Kaiserhofe (Fig. 218) eine Doppelordnung von Pilastern mit Nischen und Feldern, grau in grau gemalt. Der Charakter der Dekoration ist wieder italienisch, wie bei der Richtung des Bauleiters, Peter de Witte oder Candid (s. Seite 162), und der ausführenden Künstler nicht anders erwartet werden kann.

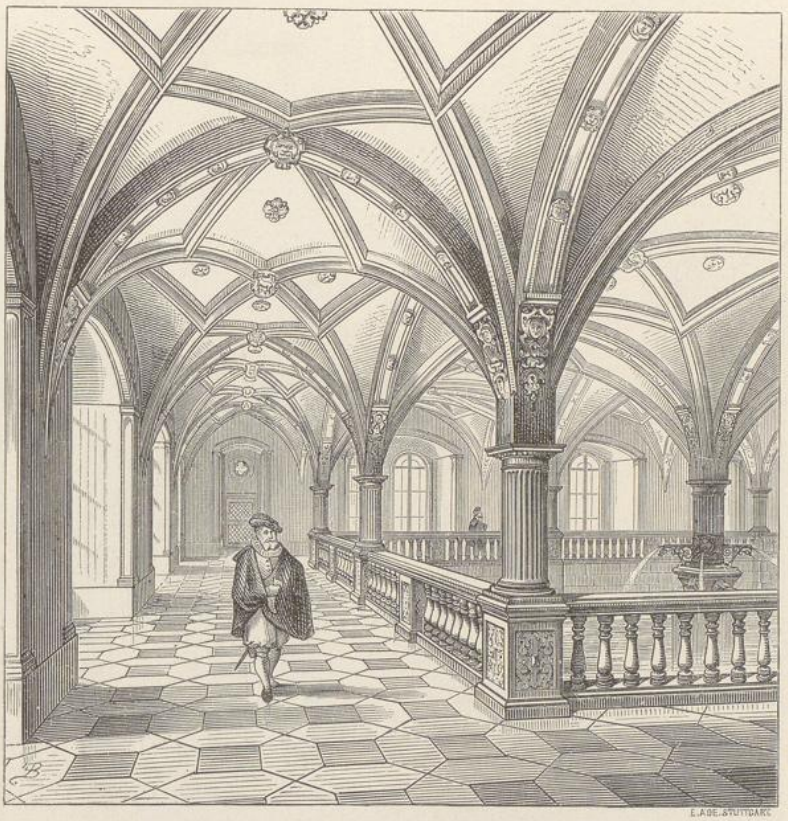

Fig. 216. Aus dem ehemaligen Lusthause in Stuttgart.

Auf die Bauthätigkeit Kaiser Ferdinands I. wurde schon oben (S. 194) hingewiesen. Seinem Beispiele folgten, als die politischen Verhältnisse sich zu größerer Ruhe ordneten, die vornehmen Landesgeschlechter. Die Namen deutscher und italienischer Meister wechseln in den Urkunden in bunter Reihe; doch behaupten die Italiener, wie für den Festungsbau, so auch für den Palastbau das Uebergewicht. Daß in den südlichen Provinzen des Reiches, in Tirol, Kärnten, die italienische Kunstweise widerscheint, erklärt die Nachbarschaft der Länder. Wenn aber auch weitab von den Alpenländern italienische Bauformen uns entgegentreten, so hatten dabei die persönlichen Neigungen der Bauherren und die in katholischen Kreisen herrschende Kunstrichtung die Hand mit im Spiele. Außer vereinzelten Beispielen, wie dem Schlosse Schalaburg bei Mölk mit seinen Marmorarkaden im Hofe, dem Piastenschlosse zu Brieg in

Schlesien (seit 1547), lernen wir an der Prager Baugruppe die Verpflanzung des italienischen Stiles, auch der italienischen Dekorationsweise (Sgraffito), nach dem deutschen Nordosten am

Fig. 217. Von einem Zimmer der Burg Trausnitz bei Landshut.

besten kennen. Die ersten bei dem Prager Schlosse gemachten Versuche wurden in dem durch seine reiche Stuckdecke berühmten Lustschlosse Stern bei Prag (um 1560) fortgesetzt und mit

den Bauten Kaiser Rudolfs II. im Prager Schlosse und der Waldsteinschen Gartenhalle abgeschlossen. So gefällig sich auch diese Werke dem Auge darbieten, so erscheinen sie doch, fremdländischen Ursprunges und in fremdartigen Formen ausgeführt, für die Entwickelung der deutschen Kunst von keiner durchgreifenden Bedeutung.

In den fränkischen Landschaften verdienen das Schloß in Offenbach bei Frankfurt mit vorgebauten Arkaden, welche sich durch drei Stockwerke ziehen und durch zierliche Säulen und Pilaster getrennt werden, aus den Jahren 1572—1578, ferner das mächtige, aber schwerfällige Schloß in Aschaffenburg, ein Werk des Georg Riedinger (1613), endlich die Plassenburg bei Kulmbach (Fig. 219), ein Sitz der Markgrafen von Brandenburg, besondere Er-

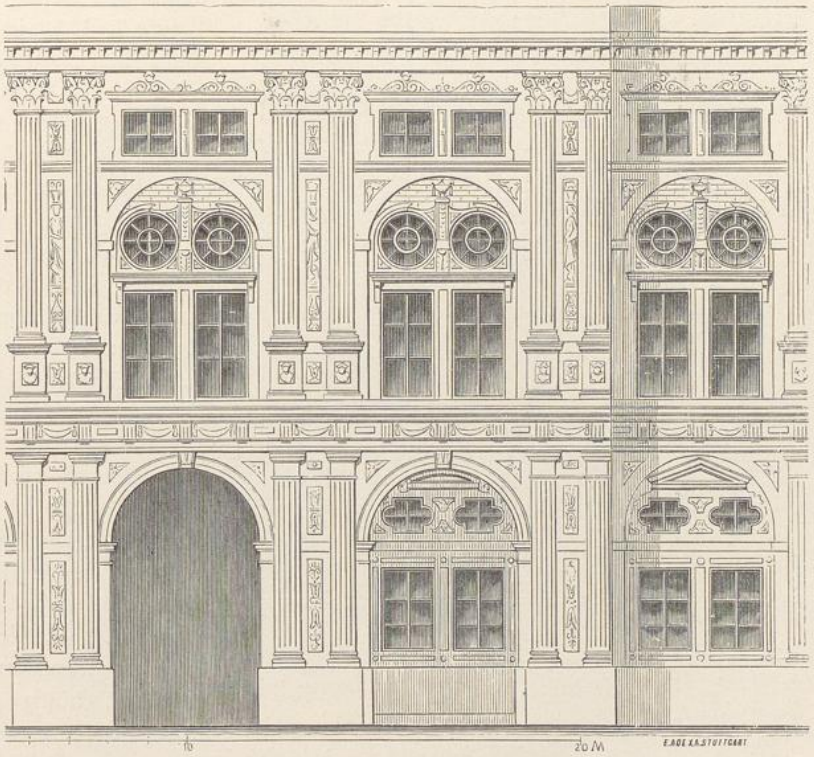

Fig. 218. Aus dem Kaiserhofe der Residenz in München.

wähnung. Jedes dieser Werke trägt einen anderen Charakter, doch sind sie alle von deutschen Meistern geschaffen worden.

Frühzeitig brach sich in Obersachsen die Renaissancearchitektur Bahn. Das Schloß zu Torgau wurde vom Kurfürsten Johann Friedrich dem Großmütigen auf Grund einer älteren Anlage errichtet. Einen unregelmäßigen Hof umgeben von allen Seiten Bauten, unter welchen das dem Ostflügel vorspringende Treppenhaus mit zwei Freitreppen (Fig. 220) wegen der kühnen Konstruktion der Wendeltreppe und um des reichen Schmuckes willen Bewunderung verdient. Das neuerdings restaurierte Dresdener Schloß, dessen Hauptteile während der Regierung des Herzogs Georg und des Kurfürsten Moritz gebaut wurden, hat ebenfalls in dem großen Schloßhofe seinen Mittelpunkt. Dieser war mit Fresken geschmückt und mit vier Ecktürmen (Schnecken) und einer vorspringenden Bogenhalle oder Loggia über dem Eingange versehen. Die Leitung

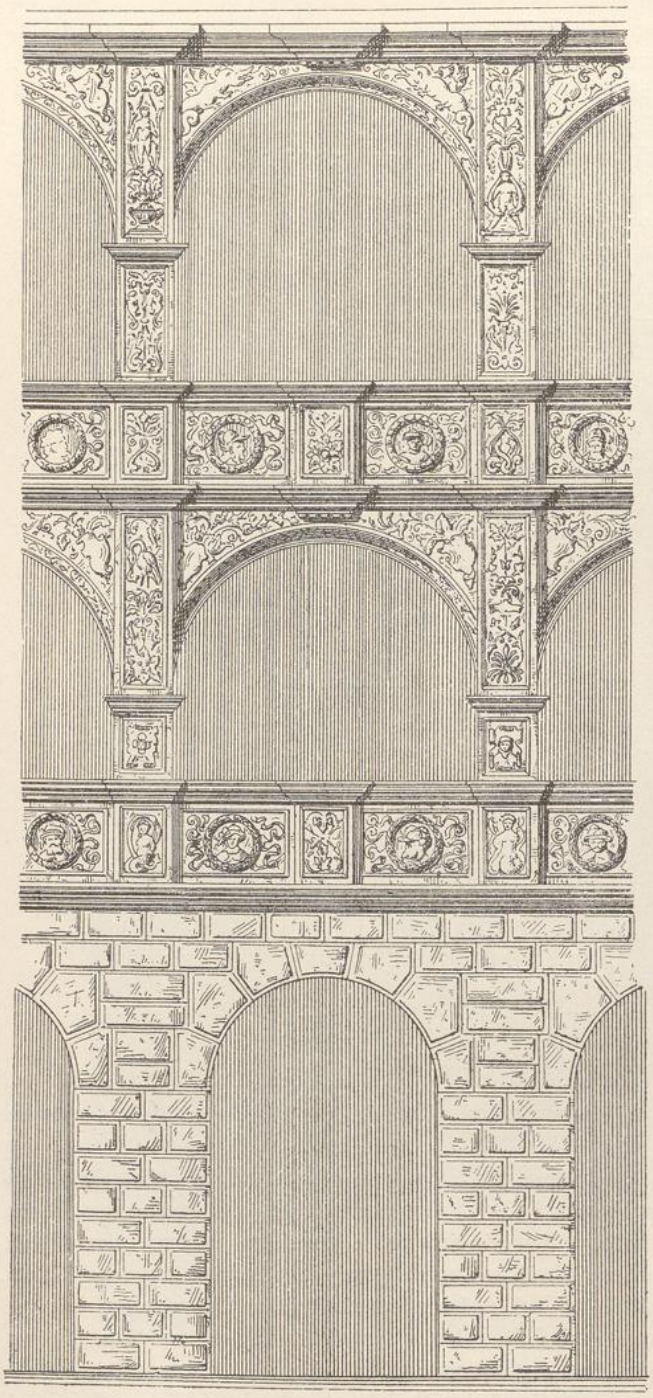

Fig. 219. Plassenburg. Arkaden des Schönen Hofes.

des Werkes führte als Oberbaumeister Hans von Dehn-Rothfelser. Außer ihm wird Kaspar Voigt als Baumeister genannt.

In die Region des Ziegelbaues gelangen wir durch den Fürstenhof zu Wismar. Dem älteren, 1512 errichteten Flügel fügte Herzog Johann Albrecht I. 1553 im rechten Winkel einen neuen an, wobei er sich anfangs der Kunst des Gabriel van Aken bediente. Sowohl die Außenseite wie die Hoffassade dieses neuen Flügels zeichnen sich vor vielen anderen Werken durch die wirksamen Maßverhältnisse und die feine Abwägung der dekorativen und der bloß raumausfüllenden Teile aus. Die verputzten Ziegelmauern werden als einfacher Hintergrund behandelt, von welchem sich die Portale, die Fenster mit ihrem reichen Rahmen- und Pfeilerschmucke (Fig. 221) und die horizontal laufenden Friese, teils in Sandstein, teils in gebranntem Thon ausgeführt, kräftig abheben. An der Hofseite kommen noch in den oberen Geschossen Pilaster als vertikale Trennungsglieder hinzu.

Die städtischen und privaten Bauten haben einen ausgeprägteren landschaftlichen Charakter als die fürstlichen Schlösser; an ihnen läßt sich sicherer nachweisen, was in den verschiedenen Landschaften und Oertlichkeiten als Bauregel galt. Selbstverständlich wurden die deutsche Schweiz

und die südlichen Teile Deutschlands von italienischen Einflüssen am stärksten berührt. Auch die Sitte der Fassadenmalerei kam (nebst dem Arkadenbaue) aus Oberitalien in die nächstgelegenen nordischen Landschaften herüber. Sie findet sich weit verbreitet in der Schweiz, in Tirol und im südlichen Bayern, und greift, wie das Rathaus in Mülhausen (Fig. 222) zeigt, auch nach dem Elsaß hinüber; die Ausführung der Dekoration besorgte der Maler Christen Vacksterffer aus Kolmar (1552). Im Erdgeschosse, dem sich eine Freitreppe vorlegt, ahmte er die Rustica-Architektur nach, die Fenster krönte er mit Kränzen, in den

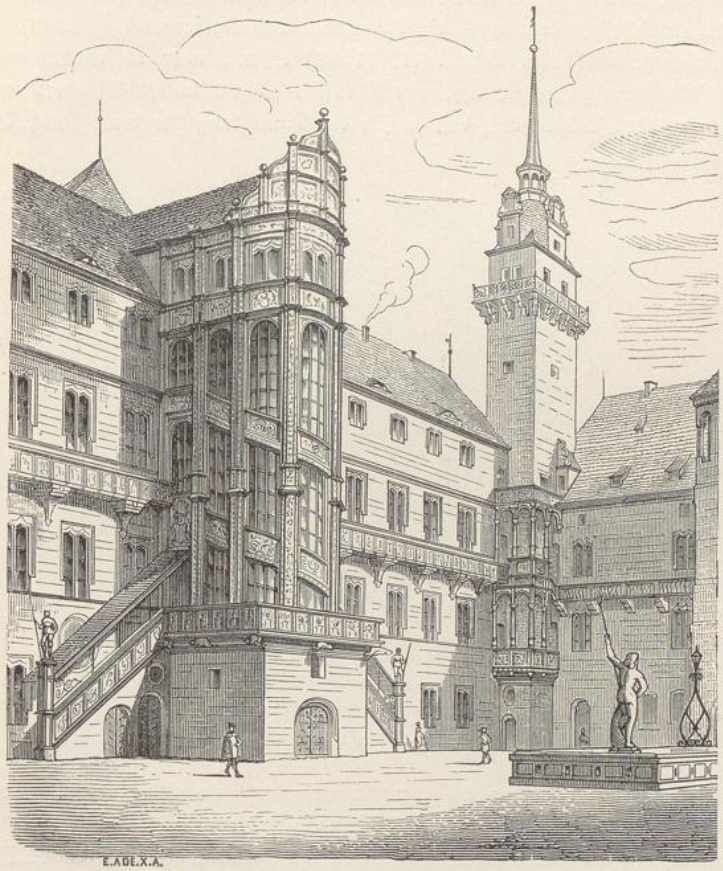

Fig. 220. Ostflügel des Schlosses zu Torgau.

oberen Stockwerken brachte er eine ionische Säulenhalle mit Nischen an. Folgerichtig empfing auch das Dach keinen Giebelschmuck, sondern wurde aus gemusterten Ziegeln hergestellt. Doch haben diese italienischen Einflüsse den volkstümlichen Zug, welcher in der Elsässer Kunst waltet, nicht zu verdrängen vermocht. Er giebt sich nicht allein in zahlreichen kleinen Bürgerhäusern (auch Fachwerkhäusern) kund, sondern tritt auch in der Thätigkeit der künstlerisch geschulten Architekten offen zu Tage. Neben Wendel Dietterlein (s. oben Seite 198) ist hier der vielgereiste, als Festungsbaumeister berühmte Daniel Speckle (1536—1589) zu nennen. Er hat sich zwar in dem ehemaligen Stadthause in Straßburg, dessen Bau wir ihm doch zuschreiben müssen, einer großen Regelmäßigkeit der Anlage befliſſen, das Portal, die Pilaster

in italienischer Weise geschmückt; aber in der Dach- und Fensterbildung, sowie in der Anordnung der Stockwerke ist er den westdeutschen Traditionen treu geblieben.

Die Privatbauten am Niederrhein zeigen mit denen der benachbarten Niederlande eine große Verwandtschaft. Die kleinen, meist drei Fenster breiten Häuser mit abgetrepptem Giebel kommen hier wie dort in großer Anzahl vor. Die Aehnlichkeit der Lebensverhältnisse hat offenbar die gleichartige Bausitte hervorgerufen; aber auch bei künstlerischen Schöpfungen stand namentlich Köln in regem Wechselverkehre mit den Niederlanden. Den Beweis liefert nicht allein der prächtige Lettner in der Kirche St. Maria auf dem Kapitol, von einem Meister aus Mecheln 1524 errichtet, sondern auch die Vorhalle des Rathauses (Fig. 223). Zwar hat sie ein Einheimischer, Wilhelm Vernickel, (1569) erbaut; aber es waren auch belgische Architekten als Mitbewerber aufgetreten, und Vernickel selbst bekundet besonders in dem Aufrisse des vorspringenden Mittelteiles, daß er sich der Einwirkung der benachbarten Schule nicht

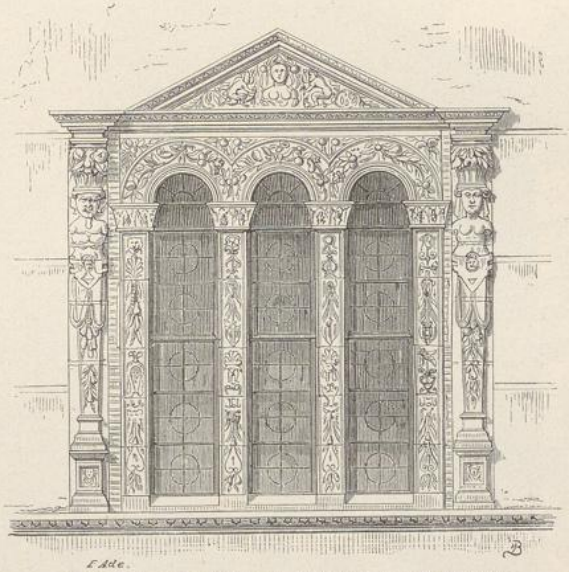

Fig. 221. Fenster vom Fürstenhof in Wismar.

entzogen hat. Uebrigens erscheinen bei ihm die aus der italienischen Renaissance entlehnten Motive mit einer für die Zeit überraschenden Reinheit ausgebildet.

Die Umprägung des Renaissancestiles in deutsche Formen, der konservative Zug, welcher an der deutschen Architektur des 16. Jahrhunderts haftet und eine natürliche Verbindung mit der spätmittelalterlichen Bauweise herstellt, tritt uns am lebendigsten in mittel- und norddeutschen Städten entgegen. Zunächst muß Nürnberg genannt werden, welches gerade jetzt im Privatbau eine rege Thätigkeit entfaltet und die längste Zeit in der Phantasie der Romantiker den Ruhm nationaler Kunst fast ausschließlich für sich in Anspruch nahm. Das Nürnberger Haus zeigt in der Regel eine geringe Breite, aber eine stattliche Höhe und eine große Tiefe. Vorspringende Erker, zuweilen durch mehrere Stockwerke gehend, schmücken die Mitte oder die Ecke der Fassade, Giebel krönen den Bau. Wenn die Häuser die Langseite der Straße zukehren, so wird dennoch dem Dache ein breiter Giebel vorgesetzt. Das Aeußere ist nicht frei von einem schwerfälligen, zuweilen steifen Wesen; dagegen ist der innere Hof durch umlaufende Galerien oder Arkaden belebt. Im Hintergrunde des Hofes sind nicht selten Gartensäle errichtet, in

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

welchen dann der Dekoration der weiteste Spielraum geöffnet wird. Zu den bekanntesten Beispielen gehören das Hirschvogelhaus (1534), das Funk'sche Haus und das Pellerhaus (Fig. 224).

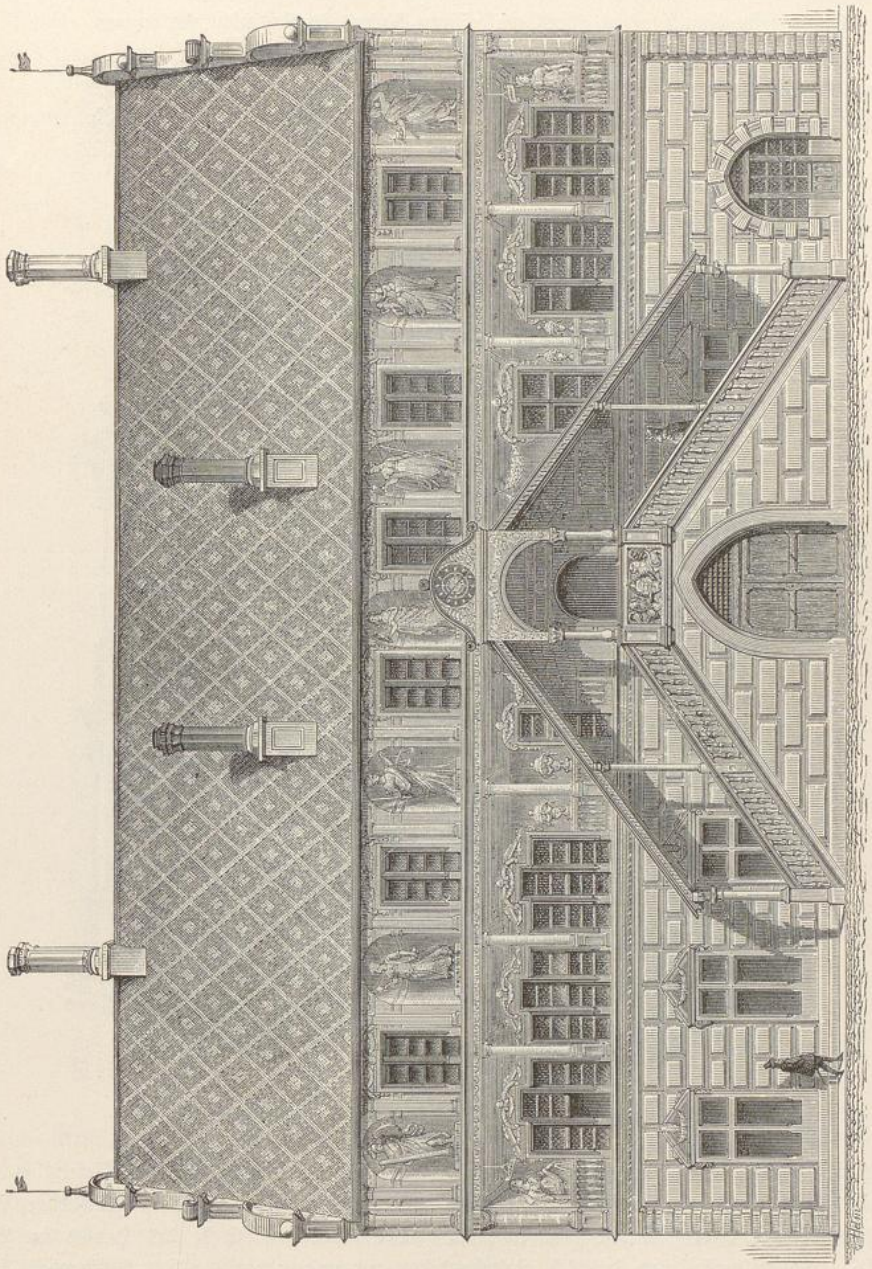

Fig. 222. Rathaus in Mülhausen im Elsaß.

Ein gutes Bild aus einer altdeutschen Stadt bietet der Marktplatz in Rothenburg a. d. Tauber mit seinem Rathause (Fig. 225), welches ein Nürnberger Meister, Wolff, (1572) entwarf. Dem Erdgeschoß gab er die Gestalt einer offenen Bogenhalle, in derbkräftiger Rustika; den

Oberstock schmückte er durch Erker und Giebel. Außerdem besitzt Rothenburg noch Privathäuser und Brunnen aus dem Ende des 16. Jahrhunderts in überraschend guter Erhaltung. Daß Rothenburg nur eine kleine Reichsstadt war, ohne engere Berührung mit der weiten, großen Welt, können seine Bauten trotz ihres malerischen Reizes freilich nicht verleugnen.

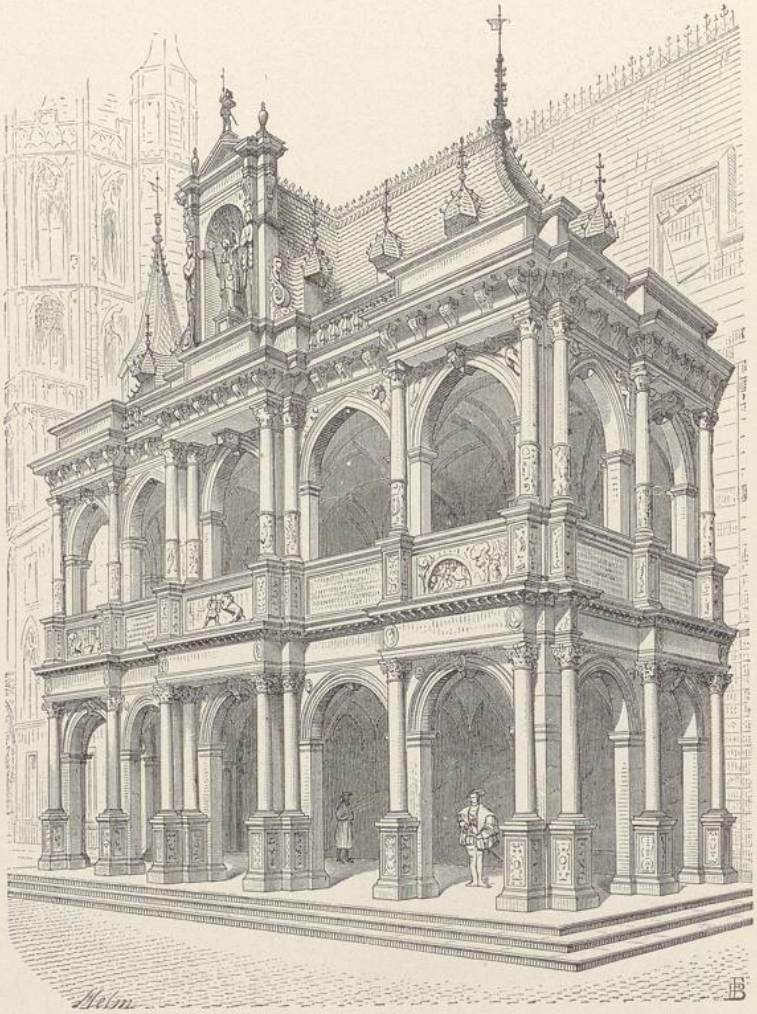

Fig. 223. Vorhalle des Rathauses zu Köln. Von Wilhelm Vernickel.

Erst in der Renaissancezeit wirft sich der deutsche Norden von der Weser bis nach Danzig mit voller Kraft in die Kunstströmung. Wir staunen über die kaum übersehbare Fülle von künstlerischer Arbeit, welche zum Schmucke der Städte, zur Zierde des Hauses im Laufe des 16. und teilweise noch des 17. Jahrhunderts verwendet wurde. Der Kirchenbau selbst stockte zwar, da die ältere Zeit für dies Bedürfnis vollauf gesorgt hatte. Mit um so größerem Eifer legte sich die Kunstfreude auf die Ausstattung der Kirchen. Die Altäre, Kanzeln, Grabmäler, Epitaphien in ihnen stammen in überwiegender Zahl aus der Renaissanceperiode. Der

eigentliche Schwerpunkt der Kunstthätigkeit liegt natürlich in der bürgerlichen Baukunst. Die wichtigsten Träger des Kunstlebens, die Hansastädte, hatten allerdings ihre politische Macht fast gänzlich eingebüßt; auch ihre Rolle im Welthandel war klein geworden. Die gesteigerte Kunstfreude begleitet aber nicht unmittelbar große Thaten, sondern folgt ihnen gewöhnlich in einiger Ferne, nachdem Ruhe in die Geister eingekehrt ist und der fröhliche, nicht mehr durch schwere Kämpfe und gewaltige Arbeit gehemmte Lebensgenuß erwacht. Das war in den Hansastädten der Fall. Daher schlägt hier die Kunst eine dekorative Richtung ein, und überragt die

Fig. 224. Pellerhaus in Nürnberg.

glänzende Ausstattung der Räume noch die Schönheit der eigentlichen Architektur. Eine so vornehm behagliche Dekoration, wie sie z. B. die Täfelung eines Saales im Hause der Kaufleute in Lübeck, das sogenannte Fredenhagensche Zimmer (Fig. 226), bietet, oder der Artushof in Danzig, so prachtvolle Holzdecken, wie die im Schloß zu Jever in Friesland, finden kaum ihresgleichen. Auch in den Rathäusern (Lübeck, Lüneburg, Danzig u. a.) hat man stets auf eine glänzende Ausstattung der größeren Räume Bedacht genommen.

Zwei Beobachtungen drängen sich bei dem Studium der norddeutschen Renaissancekunst sofort auf. Das übliche Baumaterial, Holz und Bruchstein, hatte hier bereits im Mittelalter

geherrscht. Es wurden daher die Bau- und Dekorationsformen ruhig aus einem Zeitalter in das andere hinübergeleitet, jede gewaltsame Neuerung, jeder allzu rasche Wechsel vermieden. Dann aber fällt die nahe Verwandtschaft mit der holländischen Renaissance auf. In manchen Fällen erklärt sie sich auf die einfachste Weise. Wir wissen urkundlich, daß niederländische Künstler ihre Thätigkeit weit nach dem Osten ausdehnten, und der Handelsverkehr zwischen den Niederlanden und den Hansastädten auch die Kunstware in sich begriff. In einzelnen Zweigen künstlerischer Arbeit besaßen die Niederlande offenbar ein Monopol. Als die Sitte aufkam,

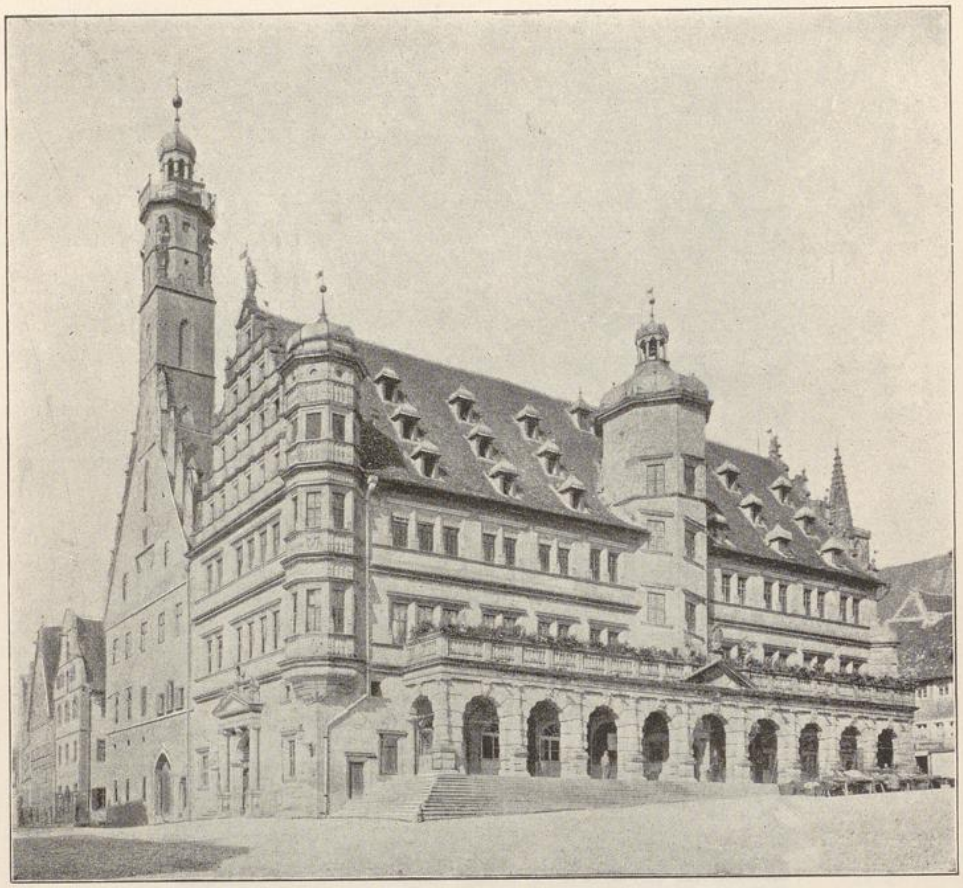

Fig. 225. Rathaus zu Rothenburg a. d. T.

die Grabmäler in Marmor und Alabaster herzustellen, wurde die Ausführung gern niederländischen Künstlern anvertraut. So wurde das große Moritzdenkmal im Dom zu Freiberg durch Vermittlung eines Lübecker Goldschmiedes in Antwerpen gearbeitet; so wurden das Grabmal der Herzogin Dorothea im Königsberger Dom, das Denkmal König Friedrichs I. von Dänemark im Dome zu Schleswig (Fig. 227) zwar von Jakob Binck entworfen, aber gleichfalls in Antwerpen ausgeführt. Daß schon der Zeichner niederländische Muster vor Augen hatte, lehrt der Vergleich mit niederländischen Grabmonumenten. Kein Zweifel, daß auch bei architektonischen Werken niederländische, namentlich holländische Meister zu Rate gezogen wurden, ähnlich wie in Prag und Dresden italienische Kräfte mitwirkten. Es ist aber nicht notwendig,

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

überall, wo holländische Vorbilder anklingen, einen fremden Baumeister zu vermuten. Der niederländischen Weise schließt sich z. B. die Fassade des Stadtweinhauses in Münster mit den vorgebauten Sentenzbogen eng an; den gleichen Eindruck machen die Giebel am Schlosse zu Bevern (Fig. 228), welches neben Wismar, Gottorp, Güstrow, Hämelscheburg zu den stattlichsten norddeutschen Schloßbauten zählt. Aber diese Voluten am Giebel, diese Steinbeschläge und Quadereinfassungen der Ziegelmauern, diese Pyramiden als Giebelkrönung kommen seit dem Ende des 16. Jahrhunderts so häufig vor, daß man auch auf heimische Kräfte schließen und ein allmähliches Vorrücken der niederländischen Weise nach Osten annehmen darf. Darauf sind namentlich die Rathäuser von Lübeck und Bremen noch genauer zu prüfen. Beide Bauten haben einen mittelalterlichen Kern, welchem in der Renaissanceperiode neue Fassaden vorgebaut wurden. Besonders die in Bremen (1612) mit ihrer Bogenhalle, ihrem bis an das Dach reichenden breiten Erker und dem hohen Giebel darüber (Fig. 229) gehört in Betracht des reichen plastischen

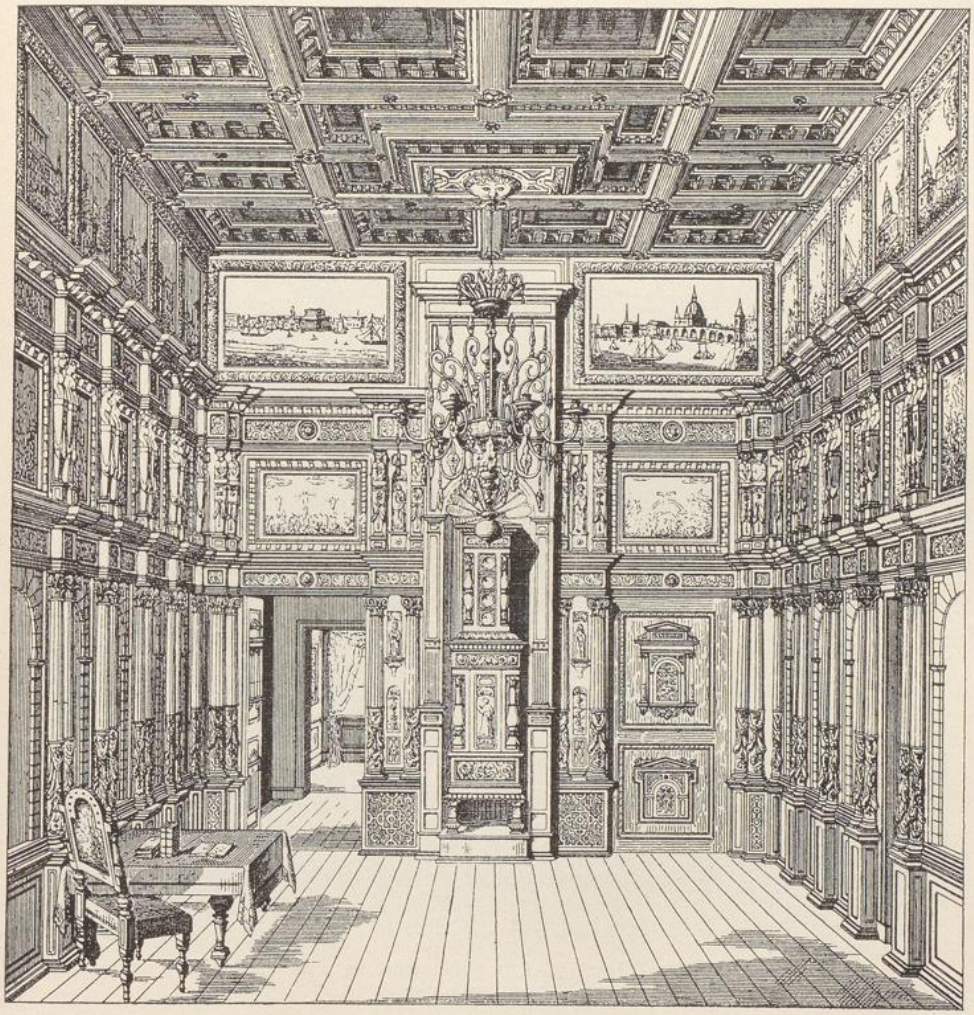

Fig. 226. Das Fredenhagen'sche Zimmer im Haus der Kaufleute zu Lübeck.

Schmucks zu den glänzendsten Schöpfungen der altdeutschen Kunst, wie man den Renaissancestil früher zu nennen liebte.

Den fremdländischen Ursprung vieler Danziger Bauten deutet schon das ungewöhnliche Material, Haustein statt Ziegeln, an; auf die niederländischen Einflüsse weist die im Norden nicht übliche große Zahl der Stockwerke und die ganze Dekoration hin. Am stärksten prägen sie sich in der Fassade des Zeughauses (Fig. 230) aus. Eigentümlich sind an den sehr tief angelegten Privathäusern Danzigs die sogenannten »Beischläge«, Vorplätze, zu denen man von der

Fig. 227. Denkmal Friedrichs I. von Dänemark im Dom zu Schleswig.
Entwurf von Jakob Binck.

Straße auf mehreren Stufen emporsteigt, und welche mit Steinschranken oder Metallgittern eingefaßt und mit Bänken versehen sind. Sie erinnern an die italienischen Loggien und dienten auch ähnlichen Zwecken.

Die Freude am Schmucke ist gegen den Schluß des Jahrhunderts am höchsten gestiegen; die Fassaden haben sich in förmliche Schauwände verwandelt. Gleichzeitig hat aber auch die Stileinheit die größten Einbußen erfahren.

Der Zwiespalt in der Formenbildung verringert sich wieder am Anfange des 17. Jahrhunderts. Auch die aus Italien herübergenommenen Bauglieder und Schmuckteile empfangen

eine derbere Gestalt und schließen sich der kräftigen heimischen Dekoration besser an. Ging auch die Naivetät verloren, mit welcher in älteren Werken ungleichartige Elemente verbunden wurden, und damit ein großer Teil ihres malerischen Reizes, so zeigt doch die systematische Behandlung der Glieder einen Fortschritt. Auch der Zwiespalt in der persönlichen Bildung der Baumeister schwindet. Die fremden Bauintendanten und heimischen Werkleute stehen sich nicht mehr feindselig oder im Verhältnisse schroffer Unterordnung gegenüber. Die einheimischen Baumeister erwerben gleichfalls eine umfassende Fachbildung und holen sich selbst in Italien

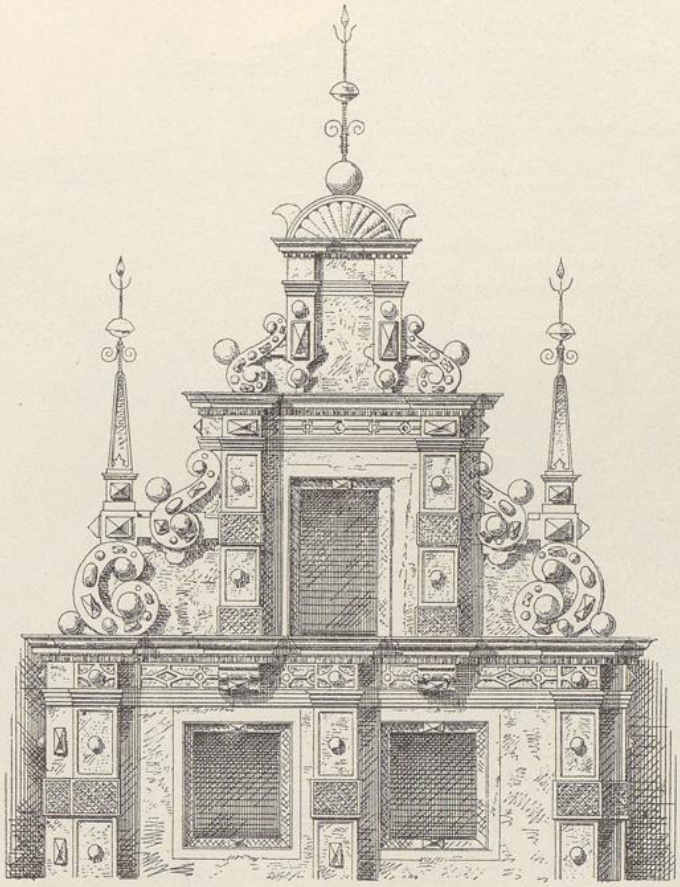

Fig. 228. Giebel vom Schlosse Bevern bei Holzminden.

die Belehrung, welche ihnen insbesondere der Anblick der Werke Palladios verschafft. Ein Beispiel dieser strengeren, zugleich einheitlichen Richtung ist die Fassade des Nürnberger Rathauses, gewöhnlich Eucharius Karl Holzschuher (1613) zugeschrieben, welcher aber vielleicht nur der vom Rate verordnete Bauherr, nicht der Baumeister war. Rustikaquadern an den Ecken, kräftige Trennungsgesimse zwischen den einzelnen Stockwerken, abwechselnd dreieckige und rundgeschweifte Giebel über den Fenstern des Hauptgeschosses und ein Kranzgesims auf wuchtigen Konsolen verleihen der Fassade ein schweres, aber einfach klares Gepräge. Zur selben Zeit (1615—1620) baute Elias Holl, der sein Leben selbst beschrieben hat, außer dem Zeug-

hause das Augsburger Rathaus. Das Aeußere des Baues erscheint vielleicht nüchtern streng, die inneren Räume dagegen, besonders der große Saal im zweiten Stockwerk (Fig. 231)

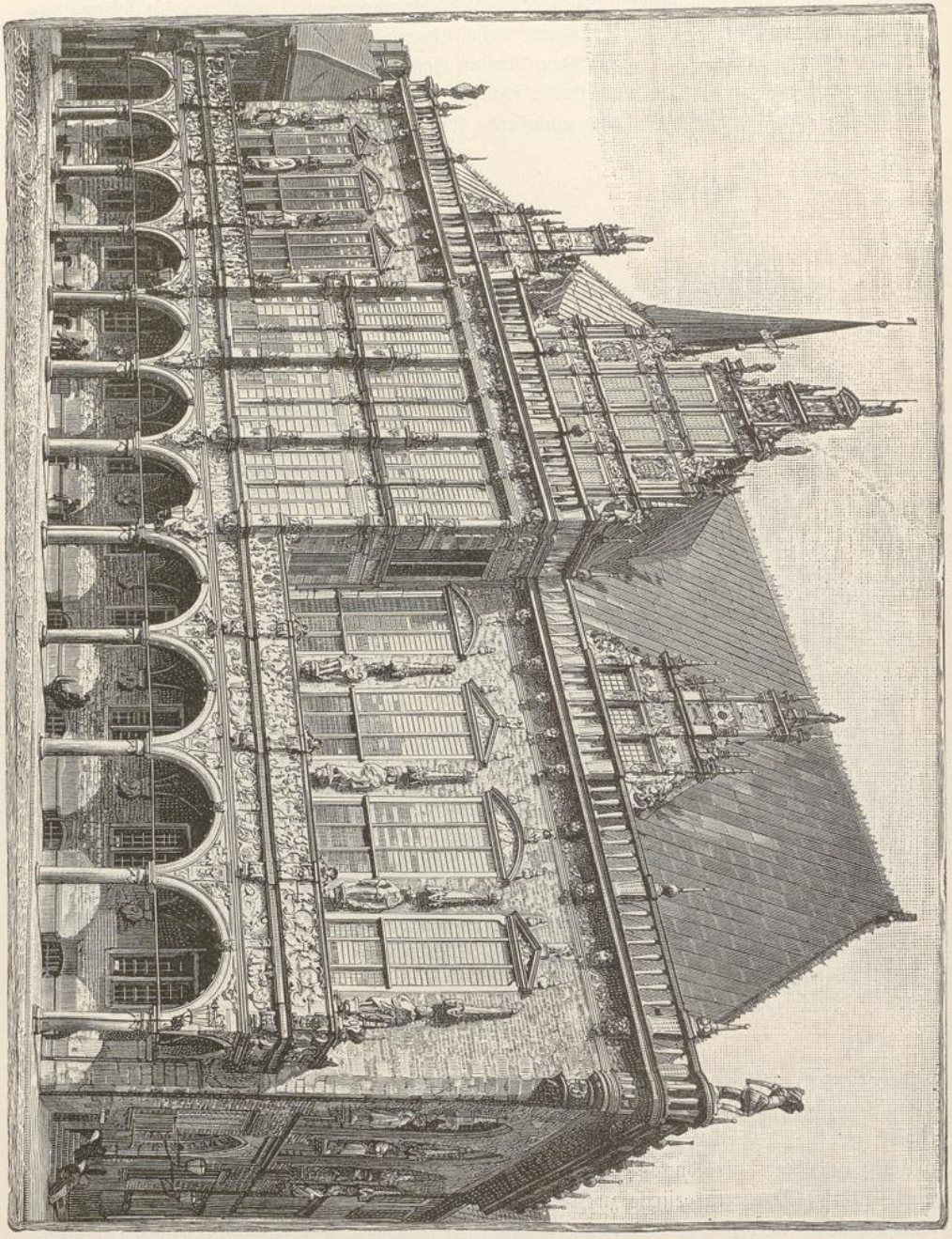

Fig. 229. Das Rathaus zu Bremen.

sind von Matthias Kager u. a. mit glänzender Pracht ausgestattet worden. An den Schmalseiten ziehen sich zwei Fensterreihen übereinander hin, den Schmuck der Langseiten bilden

Nischen mit Statuen, das Kranzgesims wird von den Konsolen getragen, die Stuccodecke zeigt bemalte Felder. Bemalung und Vergoldung spielen überhaupt in der Dekoration des Saales eine große Rolle.

In Augsburg hat die deutsche Renaissancekunst den Anfang genommen, in Augsburg findet sie ihr Ende. Nach dem Augsburger Rathausbau vergeht eine längere Frist, ehe wieder eine kräftige Kunstthätigkeit erwacht. Als nach dem dreißigjährigen Kriege die Architektur wieder neu aufblühte, huldigte sie auch neuen Idealen.

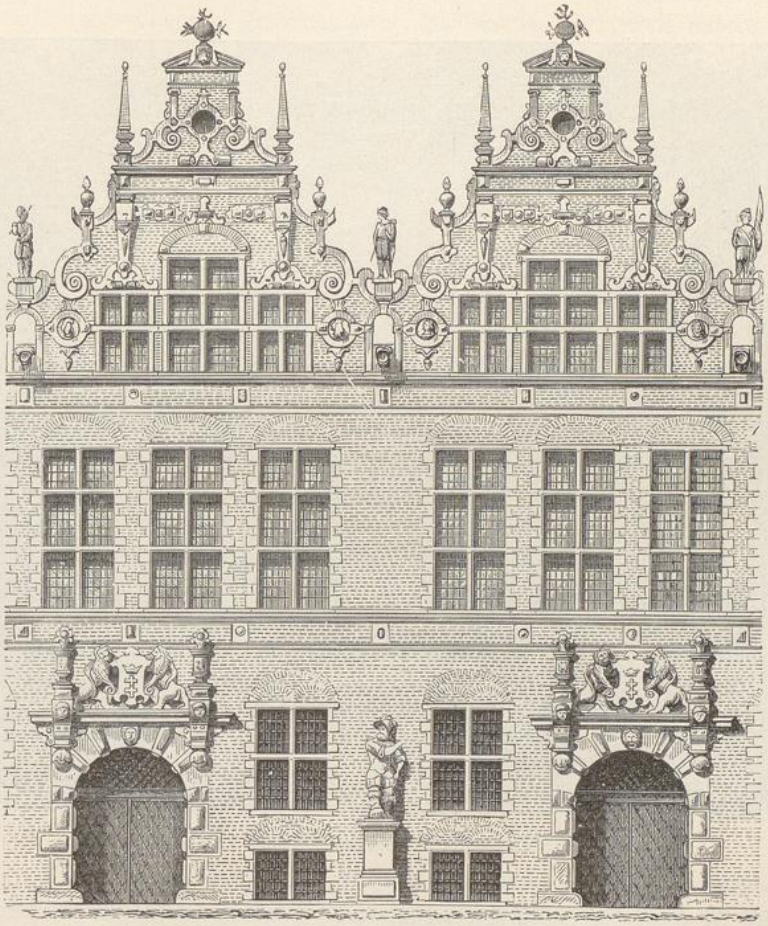

Fig. 230. Das Zeughaus in Danzig. Hintere Fassade.

c. Skandinavien, Spanien, England.

Die Renaissancekunst gewann mit der Zeit eine so allgemeine Bedeutung, daß sich kein europäisches Land, mochte es auch entfernt liegen oder sich sonst einer eigentümlichen Kultur erfreuen, ihren Einwirkungen völlig entziehen konnte. Entsprang sie auch dem Schoße eines einzelnen Volkes, so kam sie doch der Sehnsucht der übrigen Nationen nach einer einheitlichen Bildungsform entgegen und verlieh, indem sie die Gegenwart mit dem glorreichsten Teile

menschlicher Vergangenheit verknüpfte, dem weltgeschichtlichen Zuge der neuen Periode einen kräftigen Ausdruck. Es galt, sich alles Große anzueignen, was in den Zeiten vorher war gedacht und geschaffen worden, gerade so wie man sich bemühte, die Herrschaft über den Erdraum zu erweitern und in die Tiefe der Natur zu dringen. Die Renaissancekunst wanderte daher zu allen Kulturvölkern Europas. Sie hat sich seit dem Ende des 16. Jahrhunderts in den skandinavischen Ländern eingebürgert, ohne jedoch hier einen besonderen Charakter zu gewinnen. Die hervorragendste Schöpfung aus der Zeit des kunstliebenden Königs Christian IV. von Dänemark, das Schloß Frederiksborg (Fig. 232), in den Jahren 1602—1670 erbaut (nach

Fig. 231. Der Goldene Saal im Rathaus in Augsburg.

dem Brande von 1859 wieder hergestellt), zeigt in der Belebung des Ziegelwerkes durch Quadereinfassungen, in den Staffelgiebeln, deren Stufen durch Voluten verdeckt werden, deutlich die holländische Abstammung, welche auch sonst die Bauten »im Stile Christians IV.« bekunden. Neben niederländischen Künstlern haben auch deutsche in Skandinavien Beschäftigung gefunden.

Wie im Norden Europas, so hat der Renaissancestil auch im Südosten, auf der pyrenäischen Halbinsel Eroberungen gemacht und den Sieg davongetragen, obschon der nationale Boden dafür wenig vorbereitet war. Die maurische Kunst hatte in Spanien bis in das 15. Jahrhundert hinein ihre Blüte bewahrt und noch in der letzten Zeit heiter glänzende Werke geschaffen. Daneben hatte die vom Norden immer weiter vordringende gotische Architektur im Volke lebendigen Widerhall gefunden. Die Phantasie des Volkes besaß, wie die begeisterte Aufnahme

altniederländischer Bilder beweist, einen Zug zum Malerischen und Naturwahren. Dazu kam, daß nach der Niederwerfung der Mauren die Kirche ohne Anstand die Moscheen für ihre Zwecke verwandte, eine neue kirchliche Architektur also nicht gleich in Wirksamkeit trat. An dekorativen Werken, Kapellen, Portalen, Klosterhöfen versuchten sich die Baumeister, wobei sie auf maurische und gotische Ornamente zurückgriffen, mit diesen allmählich auch antike Motive verbanden. Ein malerisch wirksamer Stil verbreitete sich im Anfange des 16. Jahrhunderts, in Spanien unter dem Namen »plateresker« oder Goldschmiedstil bekannt, welcher zwar in den heimischen Traditionen seine Berechtigung fand, aber nur eine sehr beschränkte Anwendung zuließ. Der reine Renaissancestil ist eigentlich eine Schöpfung König Philipps II. Der König förderte ihn nicht

Fig. 232. Schloß Frederiksborg bei Kopenhagen.

allein, sondern zeigte sich auch als Kenner des Stils. Am Baue des Escorial, seiner Hauptschöpfung, nahm er unmittelbaren Anteil. Er bestimmte die Pläne, überwachte die Ausführung und wählte die Architekten. Diese waren Juan Baptista da Toledo, ein in Neapel und Rom ausgebildeter Künstler, und nach dessen Tode Juan de Herrera, der einflußreichste Baumeister Spaniens im 16. Jahrhundert. Die Aufzählung der Zwecke, welchen der Escorial (1563—1581) dienen sollte, macht ein kritisches Urteil beinahe überflüssig. Er sollte in seinen hohen Mauern Kirche, Kloster, Mausoleum, Palast, Bibliothek und Gemäldegalerie bergen. Das konnte nur durch einen riesigen Umfang des Werkes erreicht werden, dessen Masse aber bei dem Mangel einer kräftigen künstlerischen Gliederung schwerfällig und drückend erscheint (Fig. 233). Der Bau ist charakteristisch für die Persönlichkeit des Königs, für die Geschichte der spanischen Kunst aber doch nur von untergeordneter Bedeutung.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Auch in England stieß der Renaissancestil auf einen zähen Widerstand. Bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts währt die Herrschaft der Gotik, welche in dem Tudorstile (1490—1550) den letzten dekorativen Ausdruck findet (s. II. Seite 177). Auch der ihn ablösende Elisabethstil bricht noch nicht mit den gotischen Traditionen, hält vielmehr in allem Wesentlichen daran fest und gönnt nur den antikisierenden Ornamenten einen größeren Raum. Diesen Uebergangsstil lernt man am besten in Oxford und Cambridge (Colleges) kennen. Man darf sogar behaupten, daß die mittelalterliche Bauweise in England niemals ganz abgestorben ist. Die vornehmen Landsitze bewahren auch in der neueren Zeit im Grundrisse und in der inneren

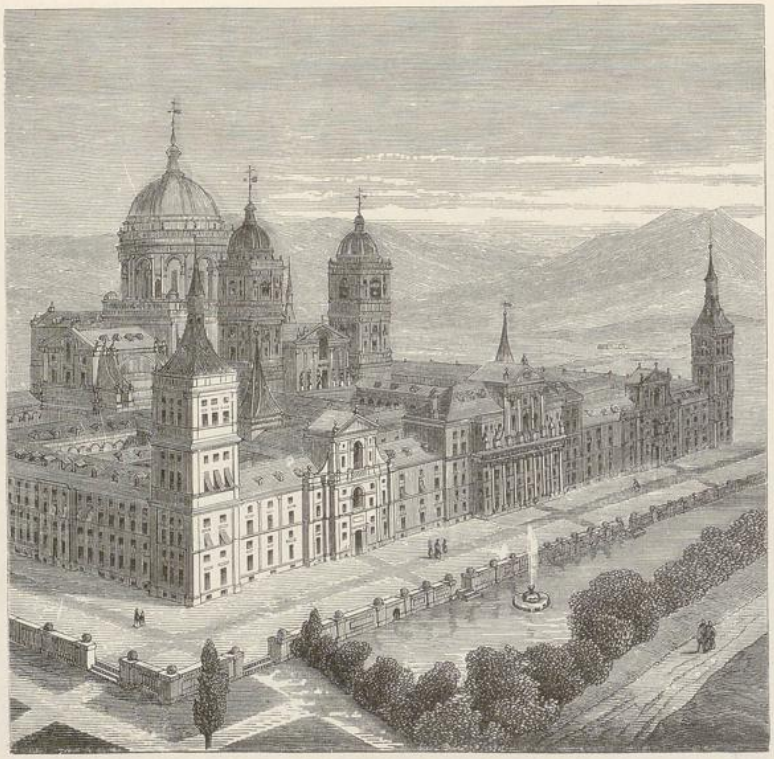

Fig. 233. Der Escorial.

Disposition viel von dem herkömmlichen Charakter. Den Hauptraum bildet die Halle, um welche kleinere, bald zurücktretende, bald vorspringende Räume gelegt sind; so z. B. bei dem Wollatonhouse, seit 1580 im Bau (Fig. 234) und bei dem gegen dreißig Jahre später erbauten Hollandhouse (Fig. 235). Hier wie auch sonst tauchen am Ende des 16. Jahrhunderts (auch in Schottland, das sich, nebenbei gesagt, rühmen kann, in seinem kleinen Badeorte Linlithgow bei Edinburg, einem Gegenbilde Rothenburgs, das wohlerhaltene Beispiel einer altschottischen Stadt zu besitzen) französische und niederländische Einflüsse auf. Doch erst zur Zeit Karls I. gelangt die reine Renaissance zu unbestrittener Herrschaft. Die Kunstliebe des Stuartkönigs bildet die lichteste Seite seines persönlichen Wesens. Bekannt sind seine nahen Beziehungen zu Rubens und van Dyck, berühmt seine von einzelnen englischen Aristokraten, wie dem Grafen Arundel, geteilte Sammellust, welche England u. a. mit dem Mantuaner Gemäldeschatze und

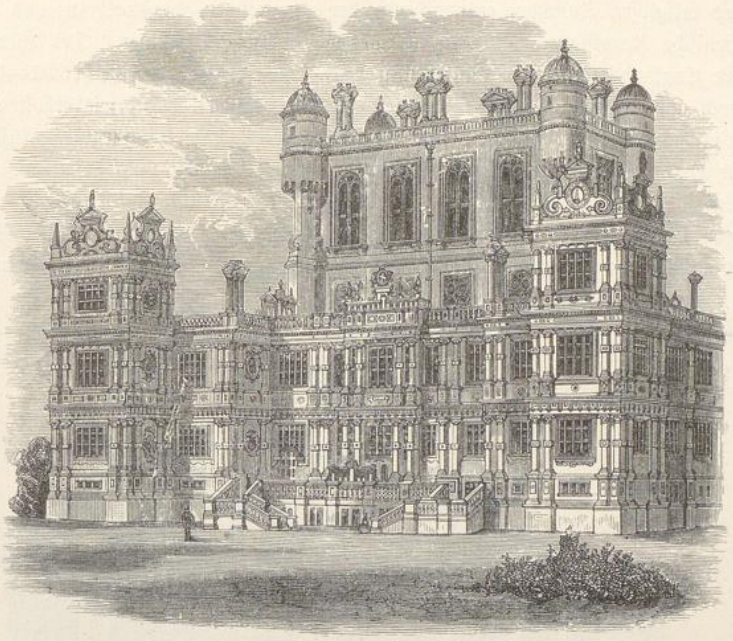

Fig. 234. Wollaton-House.

Fig. 235. Holland-House in Middlesex.

den Raffaelischen Teppichkartons beschenkte. Die Neigungen des Königs wandten sich, seinen politischen und religiösen Ansichten entsprechend, der romanischen Kunstwelt zu, und so gewann auch die italienische Renaissancearchitektur in ihm einen eifrigen Gönner. Der Künstler aber, welcher ihr in England zu größtem Ansehen verhalf, war Inigo Jones (1572—1652), der auch heute noch am höchsten gepriesene Architekt Großbritanniens. Auf wiederholten Reisen in Italien hatte er sich besonders für Palladios Werke begeistert, dann, nach kurzem Aufenthalte in Dänemark, in England als Baumeister und Dekorateur reiche Beschäftigung gefunden. Im Auftrage des Königs machte er den Entwurf zu einem riesigen Palaste in London, reicher mit Schmuckgliedern bedacht als der Escorial, einfacher gehalten als das Louvre. Der Palast sollte nicht weniger als sieben Höfe einschließen, indem dem langgestreckten Mittelhofe noch je drei

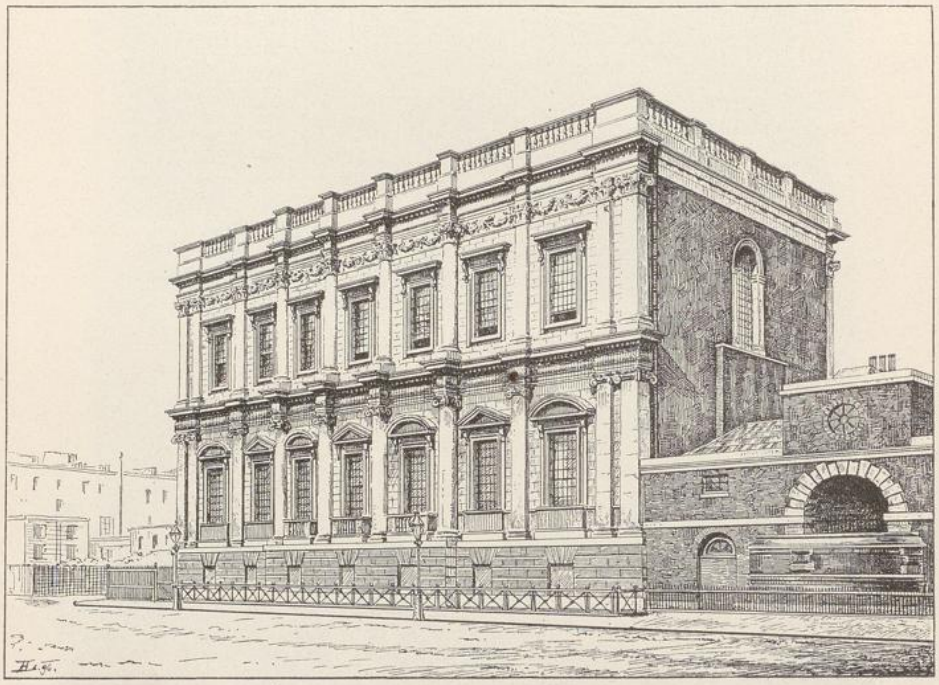

Fig. 236. Whitehall in London. Von Inigo Jones.

kleinere zur Seite gestellt wurden, von welchen wieder die mittleren durch Arkaden und Galerieen sich auszeichneten. Von dem großartig geplanten Werke kam nur der Bankettsaal (Whitehall), sieben Fenster breit, zur Ausführung (Fig. 236). Ueber einem Rustikasockel erheben sich zwei Säulenordnungen, die untere im ionischen, die obere im korinthischen Stile. Die Ecken sind durch gekuppelte Pilaster markiert, die Gesimse über den Kapitälen verkröpft. Noch deutlicher als in Whitehall zeigt sich die Anlehnung des Inigo Jones an Palladio in dem Grundrisse zu einer Villa in Chiswick, welche nach dem Muster der Rotonda in Vicenza entworfen ist.

Auch nach Jones' Tode hat der Renaissancestil bei den Bauten von Kirchen, Schlössern (Blenheim) und öffentlichen Anstalten häufige Verwendung gefunden. Stammt doch die stolzeste Schöpfung der Renaissancearchitektur in England, die Londoner Paulskirche, ein Werk des Christopher Wren, aus den letzten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts (1674—1710).

Im Grundrisse weicht sie von den italienischen Vorbildern ab und nähert sich mit ihrer großen Länge den alten Kathedralen; doch offenbart namentlich der Kuppelbau die starke Anlehnung an die Peterskirche in Rom (Fig. 237), wie denn überhaupt in den späteren Kirchenbauten die Abhängigkeit von Italien sich nur selten verleugnet.

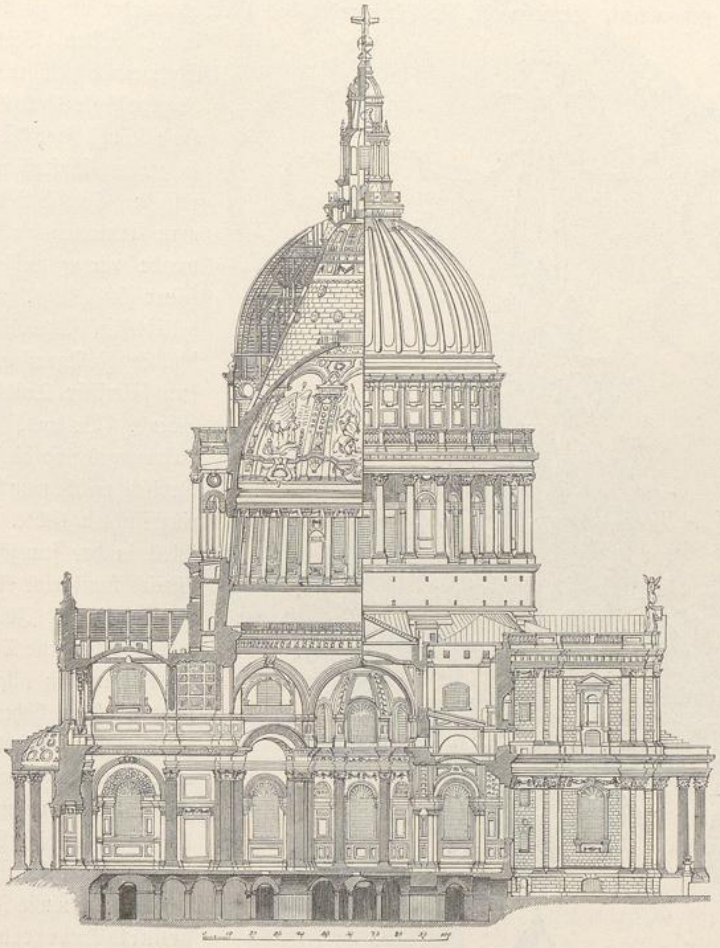

Fig. 237. St. Paul in London. Durchschnitt und Aufriß.

4. Das nordische Kunsthandwerk im 16. Jahrhundert.

Frankreich und Deutschland boten für die Entwickelung des Kunsthandwerkes in der Renaissance den wichtigsten, wenigstens den bekanntesten Schauplatz dar. War Frankreich im 15. Jahrhundert in mannigfachen Kreisen des Kunsthandwerkes, z. B. in der Goldschmiedekunst, von Burgund abhängig gewesen, so übten im folgenden Zeitalter italienische Künstler und Kunstwerke einen bestimmenden Einfluß. Im Jahre 1531 wird von großen silbernen Leuchtern »d'ouvraige à l'antique« gesprochen, bei denen wir uns offenbar Nachahmungen oberitalienischer

Kandelaber denken müssen. Doch gelang es in kurzer Zeit (seit Heinrich II.), einen Stil zu schaffen, welcher den nationalen Geschmack und Formensinn glänzend zum Ausdruck brachte. Uebrigens darf nicht vergessen werden, daß Frankreich fortdauernd flandrische und deutsche Kunstkräfte in seine Dienste zog.

Die Goldschmiedekunst, das vornehmste aller Kunsthandwerke, hätte einen noch größeren Aufschwung genommen, wenn nicht die Finanznöte des Reiches wiederholt zu Verboten des unbeschränkten Verbrauchs der Edelmetalle geführt hätten. Der längere Aufenthalt Cellinis am Hofe König Franz' I. übte keinen so großen Einfluß auf die französische Goldschmiedekunst, wie man erwarten sollte. Cellini wurde vorzugsweise als Bildhauer beschäftigt, und für den beliebtesten Schmuck, die Hutschilder, die Agraffen, waren vielfach heimische Traditionen maßgebend. Vollends französischen Ursprunges sind die Namenszüge, Devisen, welche man dem Schmucke einzuflechten liebte. Das Email spielt in der französischen Goldschmiedekunst eine ebenso wichtige Rolle wie in Italien, ebenso kamen geschnittene Steine (Matteo del Nassaro) in allgemeine Aufnahme. Von hohem Werte für die Goldschmiedekunst war ihre nahe Berührung mit der gleichzeitigen Skulptur und weiter der Umstand, daß ihr Vorlagen von so hervorragenden Zeichnern und Kupferstechern wie Jacques Androuet Ducerceau, Etienne de Laune (1519 bis um 1595) und Pierre Woeiriot in Lyon zu Gebote standen. In der späteren Zeit thaten Jan Collaerts Stiche (Fig. 238) die gleichen Dienste. Die Goldschmiedewerke verloren am Ende des 16. Jahrhunderts ihren Renaissancecharakter, als die Leidenschaft für Diamanten, Perlen und Edelsteine aller Art aufkam. Die Formen wurden schwerer; die feinsten Künste des Goldschmiedes, das Treiben, Ciselieren, Emaillieren, traten in den Hintergrund, da der materielle Wert des Schmuckes den Ausschlag für seine Schätzung gab. Die reiche plastische Dekoration, welche die Goldschmiedearbeiten aus der Zeit Heinrichs II. auszeichnet, findet sich auch in den aus Zinn gegossenen Krügen und

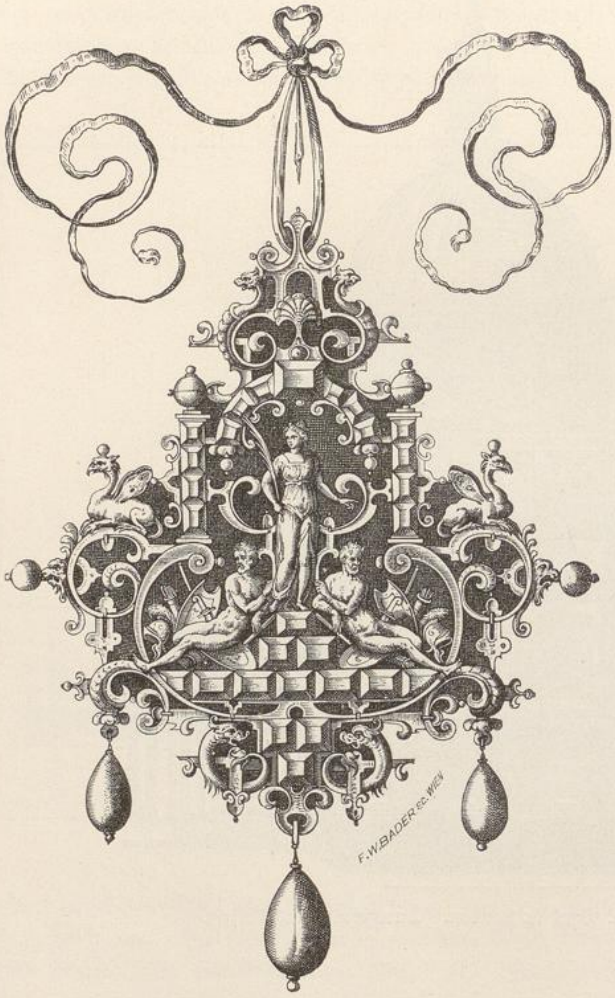

Fig. 238. Juwelengehänge. Von Jan Collaert.

Schalen eines sonst unbekannten, aber jedenfalls künstlerisch hochstehenden Modellierers, des François Briot, vor. Arabesken, Medaillons, Mascarons (Fratzenköpfe) umgeben die Gefäße; Kartuschen, Trophäen heben sich von dem Rande der Schalen ab. Die Grundlage dieser

Fig. 239. Prachtschüssel (Pièce rustique) von Palissy.

Dekorationsweise muß in italienischen Mustern (Polidoro da Caravaggio) gesucht werden, die Behandlung aber weist auf einen selbständigen Formensinn hin.

Die Kraft der nationalen Phantasie macht sich in den französischen Faiencen der Renaissanceperiode noch mehr geltend. Bernard Palissy (ungefähr 1510—1589) steht an der Spitze der französischen Kunsttöpfer. Ursprünglich Glasmaler, unternahm Palissy, von einem unermüdlichen Forschergeist getrieben, die mannigfachsten Versuche, um das Geheimnis der weißen Zinnglasur zu ergründen. Spielen diese Experimente in der Lebensgeschichte des interessanten, später aus der Provinz an den Hof nach Paris gezogenen Mannes eine große Rolle, so haben seine künstlerischen Projekte

Fig. 240. Henri-deux-Gefäß.

(Grotten aus Thon) und seine häufig nachgeahmten Thongefäße für den Wechsel des ornamentalen Sinnes die stärkste Zeugniskraft. An die Stelle der malerischen Dekoration tritt das plastische Relief, welches streng naturalistisch behandelt wird. Fische, Muscheln, Schlangen, Frösche, Insekten, nach der Natur in Gips abgeformt, Blätter und Blumen verwendete Palissy mit Vorliebe zur Dekoration der großen

Prachtschüsseln (Fig. 239). Der Farbenüberzug zeigt von Gelbweiß, Grün, Blau bis Braun fortschreitende Töne, die Glasur einen eigentümlich schimmernden Glanz. Diese Arbeiten sind unter dem Namen »pièces rustiques« bekannt und geschätzt und haben in der keramischen Kunst

Fig. 241. Majoli-Einband. Leipzig, Kunstgewerbemuseum.

kaum ihresgleichen. Auch in Nevers, Rouen, Moustiers befanden sich berühmte Kunsttöpfereien. Aber alle von Fachkünstlern geschaffenen Werke haben in unseren Tagen nicht so großes Aufsehen erregt und eine so unbegrenzte Wertschätzung erfahren, wie die Produkte einer Liebhaberwerkstätte. Etwa seit dem Jahre 1856 tauchten in Paris und an anderen Orten in rascher Folge 70—80 weizengelbe, mit bräunlichen Arabesken verzierte Thongefäße auf, die als

Henri-deux-faiences oder Faiencen von Oiron den Kunstmarkt in die lebhafteste Aufregung versetzten (Fig. 240.) Die Seltenheit dieser Gefäße (Kannen — aiguières oder ewers —, Schalen, Flaschen, Leuchter, Salzfässer u. s. w.) steigerte ihren Marktwert; das Rätselhafte ihres Ursprunges und das Geheimnisvolle ihrer Herstellung reizte die Neugierde der Kenner und Sammler. Ihr Ursprung wird jetzt nach Saint Porchaire (Charente-Inférieure), wo treffliche Thonerde lagert, verlegt. Immerhin bleiben die Henri-II.-Faiencen eine Dilettantenarbeit und sind nur soweit kunstgeschichtlich bedeutsam, als sie das Interesse weiter Kreise an kunstgewerblichen Arbeiten und den guten Geschmack, welcher in ihnen herrschte, darthun.

Dem Kunstsinne eines anderen Liebhabers dankt die Buchbinderei Frankreichs im 16. Jahrhundert ihren hohen Ruhm. In Venedig hatten orientalische

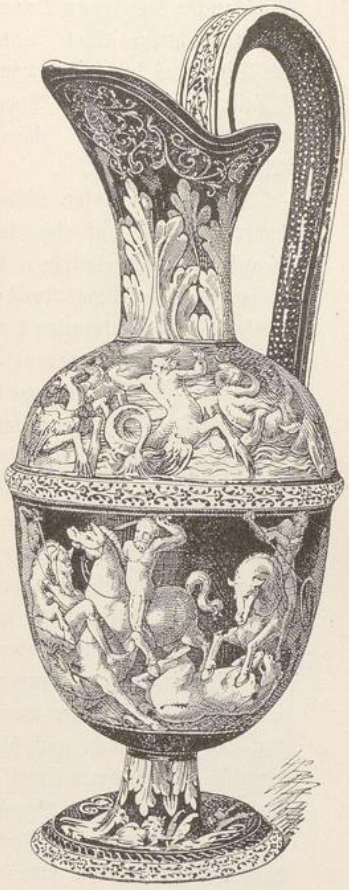

Fig. 242. Kanne von Jean (III.) Pénicaud. (Sammlung Spitzer.)

Fig. 243. Porträt der Katharina Medici von Léon. Limousin. Collection Seillière. (Nach Havard.)

Arbeiter im 15. Jahrhundert den Mosaikledereband eingeführt. Sie setzten den Buchdeckel aus verschiedenfarbigem Leder zusammen, indem sie schmale, sich zu regelmäßigen Figuren verschlingende Lederstreifen von anderer Farbe in die Grundfläche einlegten, und bedruckten die Fugen mit feinen Goldlinien. Die Bücher, welche aus der Offizin des berühmten Druckers und Verlegers Aldus Manutius hervorgingen (Aldinen), und die von Thomas Majoli (Fig. 241), einem sonst unbekannten Bücherfreunde, gesammelten Bände, bilden die glänzendsten Muster des italienischen Renaissanceeinbandes. Jean Grolier (1479—1565), der Schatzmeister Franz' I., hatte diese Einbände in Italien kennen und bewundern gelernt. Er brachte die Leidenschaft für schön gebundene Bücher nach Frankreich und war auch darauf bedacht, daß der Druck der Bücher

dem prächtigen äußeren Schmucke entsprach. Unter seiner Leitung wurden jene Einbände geschaffen, die noch heutzutage eine Mustergeltung besitzen. Die Ornamente sind meistens in Gold und Olivengrün auf braunem Grunde gehalten; am Fuße des Deckels steht öfters als Wahrzeichen der Name des Besitzers: Jo. Grolierii et amicorum. In ähnlicher Weise ließ ein anderer Bücherfreund und Zeitgenosse Groliers, Louis de Saint-Maure, seine Bücher binden. Auch die von dem berühmten Buchdrucker Geoffroy Tory herausgegebenen Werke und die Bibliothek der Diana von Poitiers im Schlosse Anet zeichneten sich durch schöne Einbände aus.

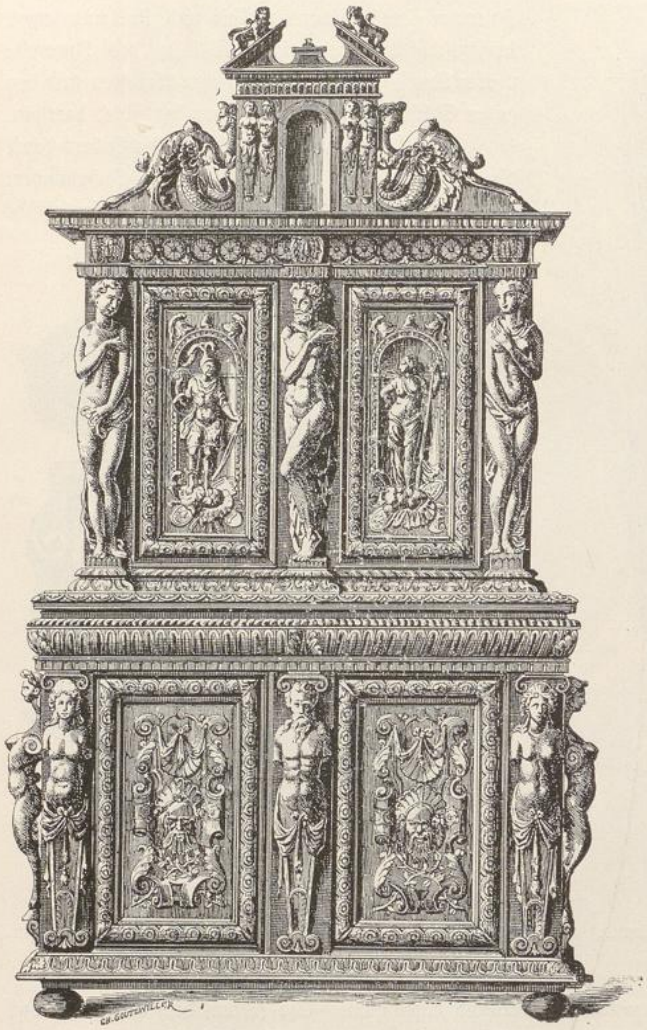

Fig. 244. Schrank aus Lyon. Ende des 16. Jahrh.

Nicht auf einzelne Liebhaber, sondern auf eine in Frankreich längst heimische und fachmäßig betriebene Kunstweise geht die Dekoration der Metallgefäße mit Emailmalerei zurück. Limoges war bereits im Mittelalter ein Hauptsitz der Emailkunst, hier wurde auch im Laufe des 15. Jahrhunderts das sog. Maleremail (emaux peints) ausgebildet. Nachdem die Umrisse der Zeichnung in die Kupferplatte eingegraben und diese mit einer dünnen Schmelzschicht überzogen worden war, füllte man auch die Umrisse mit schwarzer Emailfarbe. Ein erster Brand fixierte die Zeichnung. Nach dem Brande wurden sodann die weiteren Farben aufgetragen und wieder eingebrannt. Für die Fleischfarbe bediente man sich violetten Emails, die Lichter wurden mit Weiß oder Gold aufgesetzt. Eine Abart ist die Grisaille, in welcher auf schwarzem Emailgrunde mit Weiß gemalt, der Halbschatten dünn aufgetragen oder durch Aussparung oder Schraffierung gewonnen wurde. Eine stattliche Reihe von Emailmalern entstand in Limoges, in welcher Stadt sich, wie die immer wiederkehrenden Familiennamen lehren, die Kunst vom Vater auf den Sohn vererbte. Die Léonard und Jean Pénicaud, die Léonard und Martin Limousin, die Pierre und Martial Reymond, die Courteys u. s. w. entwickelten eine staunenswerte Fruchtbarkeit und waren imstande,

Porträts, figurenreiche religiöse und historische Szenen, vollständige Triptycha u. s. w. in Email herzustellen (Fig. 242 u. 243). Sie standen, was die Komposition betrifft, anfangs unter

Fig. 245. Entwurf zu einer Dolchscheide, von Hans Holbein d. j.

Fig. 246. Entwurf zu dem Pokal der Jane Seymour, von Hans Holbein d. j.

flandrischen, später unter italienischen Einflüssen, übertrugen oft deutsche und italienische Holzschnitte und Kupferstiche einfach in Schmelzfarben. Auch Gefäße, Kannen, Schüsseln,

Schalen u. s. w. wurden mit Emailmalerei geschmückt, und insofern greifen die Limousiner Emailmaler auch in das Kunsthandwerk über.

Während in der italienischen Renaissance die Intarsia, welche sich ursprünglich gewiß nicht am Holzmateriale entwickelt hatte, mit der Holzskulptur um die Herrschaft streitet, dankt die

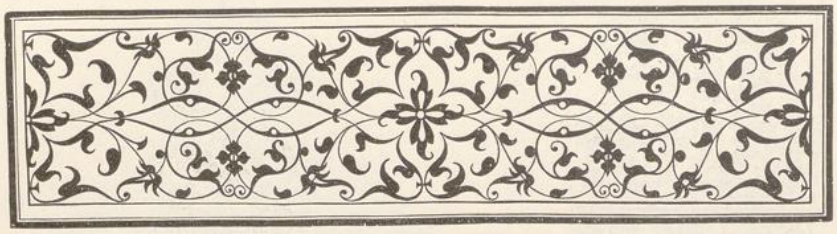

Fig. 247. Ornament von Peter Flötner.

Kunstschreinerei in Frankreich im 16. Jahrhundert der Mitwirkung der Plastik ihre größten Erfolge. Von der gotischen Zeit her besaß Frankreich in der Holzskulptur geübte Kräfte, welche, als allmählich an die Stelle des Eichenholzes das Nußbaumholz in Gebrauch kam, ihre vollendete technische Tüchtigkeit noch glänzender offenbaren konnten. Anfangs zeigen die französischen

Fig. 248. Kanne von Georg Wechter.

Fig. 249. Ornament von K. G. Proger.

Fig. 250. Ornament von Sebald Beham.

Renaissancemöbel, ähnlich wie die italienischen, eine Vorliebe für strengere architektonische Formen; den Schmuck der Füllungen bildeten flache Reliefs. Unter Heinrich II. siegt die plastische Dekoration. Die flachen Pilaster verwandeln sich in Hermen; Figuren im Stile Goujons, an den gestreckten Verhältnissen leicht kenntlich, treten an den Ecken und zwischen den Feldern vor;

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Masken, später auch Kartuschen finden häufige Verwendung; die Giebel werden gebrochen, überall im kräftigsten Relief die Formen ausgearbeitet (Fig. 244). Am Anfange des 17. Jahrhunderts kommt das Ebenholz und mit ihm die Inkrustation und auch die farbige Dekoration auf; nur nebenbei erhält sich, die Derbheit der Formen noch steigernd, dabei trocken in der Zeichnung, schwerfällig wie die gleichzeitige Architektur in der Gliederung, der plastische Stil der Möbel.

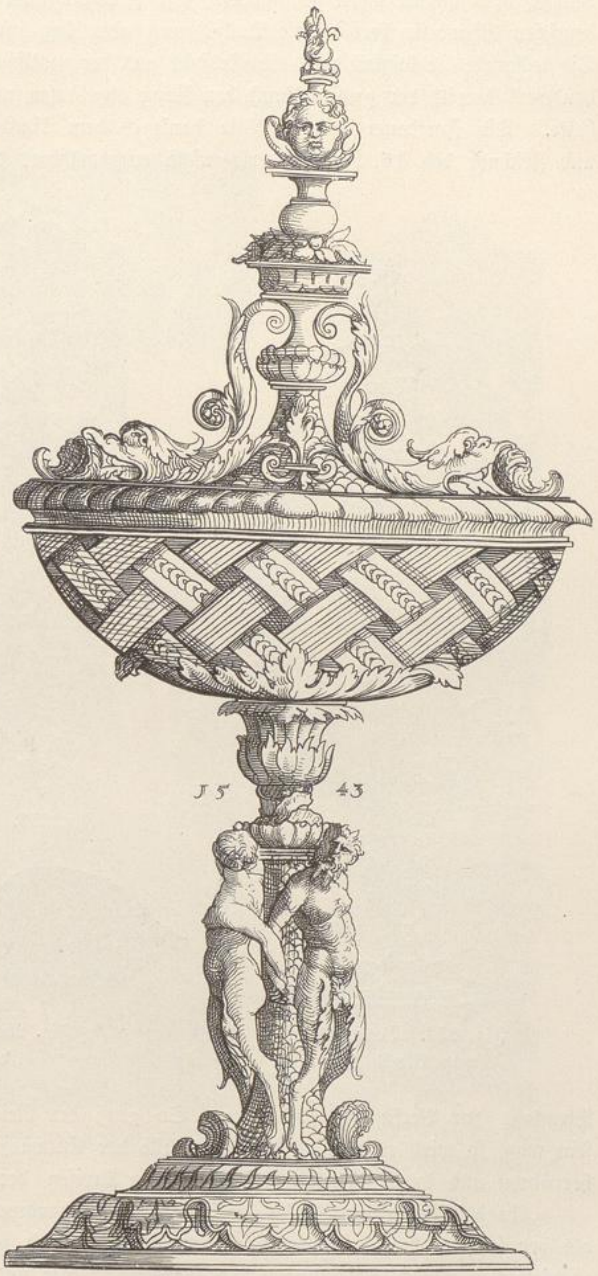

Fig. 251. Entwurf zu einer Prachtschale von Hirschvogel.

Zur Weltherrschaft gelangt das französische Kunsthandwerk erst unter der Regierung Ludwigs XIV. In der eigentlichen Renaissanceperiode bis zum Beginn des dreißigjährigen Krieges nimmt das deutsche Kunsthandwerk die erste Stelle ein, sowohl in Bezug auf die Mannigfaltigkeit seiner Wirksamkeit, so daß kein Arbeitsgebiet unvertreten bleibt, wie in Bezug auf die Größe seiner Kundschaft. Im deutschen Kunsthandwerke sammelten sich nicht allein die tüchtigsten Kräfte, es genoß auch einen europäischen Ruf. Wir sind über die zahlreichen französischen Künstler, welche im Auslande thätig waren, genau unterrichtet; weltbekannt sind die Wanderungen nordischer Künstler nach Italien, und andererseits die regelmäßigen Fahrten italienischer Künstler und Werkleute über die Alpen. In diesem internationalen Verkehre sind zu verschiedenen Zeiten verschiedene Völker maßgebend gewesen. Während der Renaissanceperiode, vom Beginne bis zum Schlusse des 16. Jahrhunderts, hat Deutschland in einzelnen Zweigen die unbedingte Vorherrschaft genossen. Daß diese Thatsache so lange vergessen blieb, hat darin seinen Grund, daß die Künstler selbst nicht reisten, sondern nur ihre Werke in die Fremde versandt wurden. Es waren eben die Produkte des Kunsthandwerks. Frankreich, Spanien, selbst Italien bezogen, wie die alten Inventare beweisen, Goldschmiedewaren

und Rüstungen aus den schwäbischen, bayrischen und fränkischen Städten. Die Augsburger und Nürnberger Modelbücher mit ihren köstlichen Vorlagen für Stickerei wurden in allen Ländern benutzt, man möchte sagen geplündert. Die Zeichnung der Formen ging nicht immer aus der deutschen Phantasie hervor, die Ausführung aber lag fast ausschließlich in deutschen Händen. Die technische Tüchtigkeit war ein Erbstück aus der gotischen Periode, in welcher das Kunsthandwerk bereits der großen Kunst den Rang abgelaufen und an den Bauten das Beste geliefert hatte. Die Fortdauer seiner Blüte dankt es dem Umstande, daß selbst die besten Maler und Zeichner des 16. Jahrhunderts nicht verschmähten, dem Kunsthandwerke ihre fruchtbare

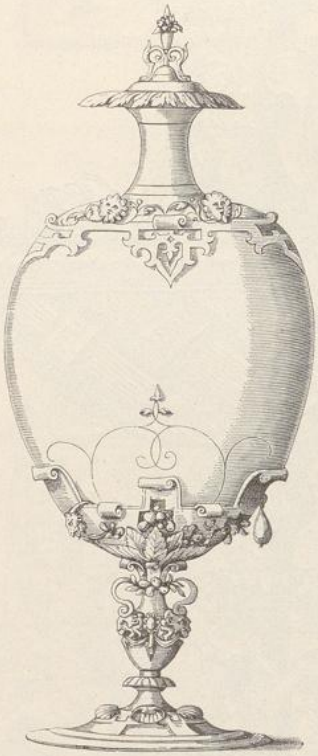

Fig. 252. Becherentwurf von Virgil Solis.

Fig. 253. Ornamente von Virgil Solis.

Fig. 254. Entwurf zu Anhängern von Theodor de Bry.

Phantasie zur Verfügung zu stellen. So groß der Reichtum an ausgeführten Werken auch sein mag, so wird er dennoch von der Fülle der Entwürfe überragt, welche von Künstlerhand herrühren und durch den Kupferstich in den Kreisen der Kunsthandwerker verbreitet wurden.

An der Spitze der Maler, welche das Kunsthandwerk befruchteten, steht kein geringerer als der jüngere Hans Holbein. Namentlich während seines Aufenthaltes in England hatte er vielfachen Anlaß, Zeichnungen für allerhand Geräte und Schmuck, Medaillen, Becher, Tafelaufsätze, Uhren u. s. w. zu entwerfen (Fig. 245 u. 246). Einen nicht geringeren Eifer, besonders im Interesse der Goldschmiedekunst, der Metallarbeit und Stickerei, entwickelten die Kleinmeister und Ornamentstecher, wie Aldegrever und Sebald Beham. Ihnen folgten

Peter Flötner, dessen »Kunstbuch« vom Jahre 1549 eine Fülle von orientalischen, über Venedig vermittelten Motiven (Maureskeu) in sich birgt, der vielseitige Augustin Hirschvogel (1503—1554), welcher von einer wahren Leidenschaft, die verschiedensten Kunstzweige zu bemeistern, erfüllt erscheint und in allen große Erfolge erringt, Virgil Solis, Hieronymus Bang in Nürnberg, Theodor de Bry, Paul Vlindt, Georg Wechter, Joh. Sibmacher u. a. (vrgl. die Fig. 247—255). Es ist wahrscheinlich, daß einzelne dieser Blätter

Fig. 255. Ornament von Aldegrever.

Fig. 256. Eckbeschlag vom Tucherschen Geschlechtsbuche von Hans Kellner.

Fig. 257. Schließe des Tucherschen Geschlechtsbuches.

nach ausgeführten Werken gestochen wurden; waren doch mehrere Stecher auch als Goldschmiede thätig, wie Bang und Vlindt. Der Mehrzahl nach sind diese Entwürfe aber wirkliche Vorlagen, bestimmt oder tauglich, von den Goldschmieden und Metallarbeitern verwertet zu werden. Seit der Mitte des Jahrhunderts bricht sich der eigentümliche deutsche Formensinn eine weite Bahn. Während bei den älteren Vorlagen der Kleinmeister die italienischen Einflüsse vorwiegen, herrschen in den späteren Blättern die Kartuschen, Masken, das breite Bandornament vor. Zuweilen

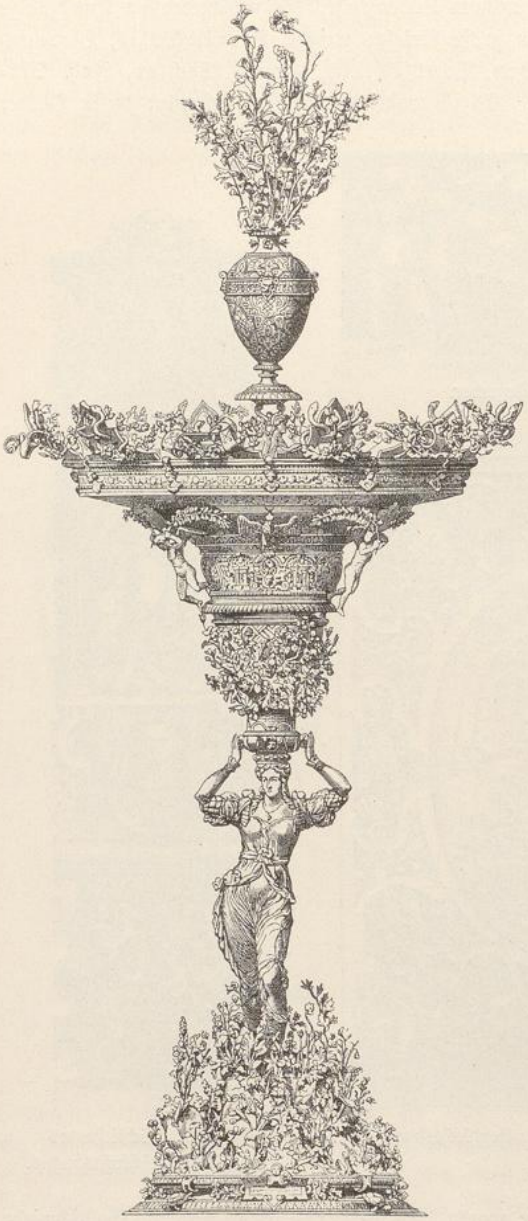

Fig. 258. Der Merkelsche Tafelaufsatz, von Wenzel Jamnitzer. Frankfurt, Sammlung Rothschild.

erscheint der Körper des Gefäßes mit dem Bandwerke umflochten, so daß das Ornament sich scharf von dem Kern abhebt (Fig. 248). An Stellen, wo das betreffende Glied zu dünn und schmächtig erscheinen möchte, werden feine getriebene Spangen, gleichsam losgelöste Blätter, angesetzt, die sich volutenförmig krümmen und oben und unten an das Glied anfügen. Ueberhaupt macht sich darin die gotische Tradition geltend, daß häufig, z. B. an den Prachtmonstranzen der Münchener Schatzkammer, zur Seite des Metallkörpers leichte Pfeiler fialenartig emporsteigen, mit jenem durch zierliche, die Stelle der Strebebogen einnehmende Querstäbe verbunden.

Die Kupferstichvorlagen bezogen sich zumeist auf die Goldschmiedekunst, welche in der That auch im Kreise des deutschen Kunsthandwerks obenan steht. Als ihr berühmtester Vertreter tritt uns Wenzel Jamnitzer oder Jamitzer entgegen, welcher 1508 in Wien geboren wurde, aber den Schauplatz seiner Wirksamkeit in Nürnberg fand, wo er 1585 starb. Das Lob, welches sein Zeitgenosse, der alte Biograph von Nürnberger Künstlern, Johann Neudörffer, ihm und seinem Bruder Albrecht erteilt: »Was sie von Tierlein, Würmlein, Kräutern und Schnecken von Silber gießen, auch die silbernen Gefäße damit zieren, das ist vorhin nicht erhöret worden«, empfängt seine Bestätigung durch den Merkelschen Tafelaufsatz, gegenwärtig im Besitze Rothschilds (Fig. 258). Der Fuß ist mit Gräsern und Blumen aller Art bedeckt. Eine weibliche Gewandfigur, die ihm entsteigt, trägt mit ausgebreiteten Armen einen Korb, über welchem sich eine Blumenvase erhebt. Ein anderes Hauptwerk seiner Hand ist ein ähnlich verzierter Schmuckkasten im Grünen Gewölbe in Dresden. Sein Ruhm brachte es mit sich, daß fast alle hervorragenden

Goldschmiedearbeiten des 16. Jahrhunderts auf seinen Namen geschrieben wurden. Immerhin entfaltete er eine große Thätigkeit, die sich nicht blos in seinen ausgeführten Werken, sondern auch in seinen zahlreichen (gestochenen) Entwürfen bekundet. Diese verraten eine große Aehnlichkeit mit den Zeichnungen Ducerceaus, was sich aus der gemeinsamen (italienischen) Quelle, aus welcher beide Meister schöpften, erklärt.

Neben Jamnitzer werden noch zahlreiche deutsche Goldschmiede gerühmt. So die Nürnberger Melchior Bayr, Jonas Silber, Christoph Jamnitzer, Hans Petzolt, Hans Kellner, von welchem die Silberbeschläge des Tucherschen Geschlechtsbuches (Fig. 256 u. 257) herrühren;

Fig. 259. Weihkessel und Wedel von Anton Eisenhoit.

Heinrich Reitz in Leipzig, Daniel Kellerthaler in Dresden, Anton Eisenhoit in Warburg (Fig. 259) u. a. Einer vielleicht noch höheren Blüte erfreute sich die Kunst der Gold- und Silberschmiede bis tief in das 17. Jahrhundert in Augsburg. Aus Augsburg stammt z. B. der berühmte Pommersche Kunstschrank im Berliner Kunstgewerbemuseum, welchen am Anfange des 17. Jahrhunderts Silberschmiede (David Attemstetter, Matthias Walbaum, Paul Götting u. a.) in Verbindung mit Kunstschreinern schufen (Fig. 260). Die in Silber getriebenen Reliefs in den Feldern des Untersatzes verraten einen richtigeren Formensinn als die kleinen Rundfiguren, welche in den Ecken und auf der Krönung des Werkes (hier den Parnaß darstellend) angebracht sind.

Man braucht nur einen Blick in des alten Neudörffers »Nachrichten von Nürnberger Künstlern und Werkleuten« (1547) und in Guldens Fortsetzung dieser Nachrichten zu werfen, um sich von der Fülle tüchtiger Kunstkräfte, welche sich der Bearbeitung unedler Metalle wid-

meten, zu überzeugen. Kändelgießer, Eisenschneider, Plattner, Schlosser, Rotschmiede, Büchsenschmiede wetteiferten miteinander in dem Streben, durch Formenreichtum und mannigfachen erhabenen und vertieften Zierrat den Wert der Gefäße und Geräte zu erhöhen und die Freude am Gebrauch derselben zu wecken. Da das Kunsthandwerk im kleinbürgerlichen Kreise eine so reiche Pflege fand und in seinen Aufgaben vielfach auf die Ausschmückung der bürgerlichen Wohnstube und der Prunkküche angewiesen wurde, so kann die künstlerische Bearbeitung auch unedler Metalle nicht befremden. Wo die vornehmen Kreise Silber verlangten, begnügten sich die unteren Stände mit Zinn und Messing. Aber auch bei dem Zinn- und Messinggeräte

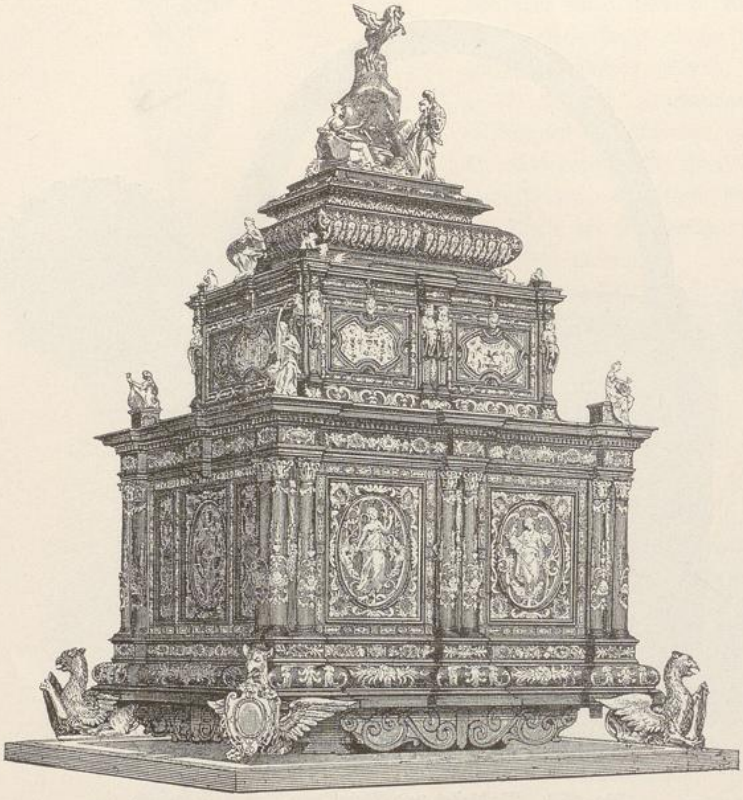

Fig. 260. Der Pommersche Kunstschrank. Berlin, Kunstgewerbemuseum.

wünschten sie Veredlung des Stoffes durch die Form. Nur zwang die Natur des Materials dem Kunsthandwerker feste Formschranken auf, die nicht ungestraft überschritten werden durften. Die Annäherung an die Formen der Thongefäße erscheint durchaus gerechtfertigt, wogegen jeder Versuch, die feinere Gliederung der Silbergefäße nachzuahmen, die Schwierigkeiten des Gusses erhöhen würde, ohne eine rechte Wirkung zu erzielen. Die Ornamente werden lieber eingeätzt und eingegraben als im Relief modelliert (Fig. 262). Das Massive, Feste in der Form herrscht mit Recht im deutschen Zinngeräte vor. Ebenso weist die Natur des Messings auf gedrehte Glieder und glänzende, polierte Flächen hin. In der That offenbaren auch die Produkte des Messinggusses, die bekannten Kronleuchter mit ihren zahlreichen Kugeln und Knöpfen, die Leuchter, Wannen u. s. w. ein strenges Festhalten an dieser Regel und zeigen das gravierte Ornament nur maßvoll angewendet.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

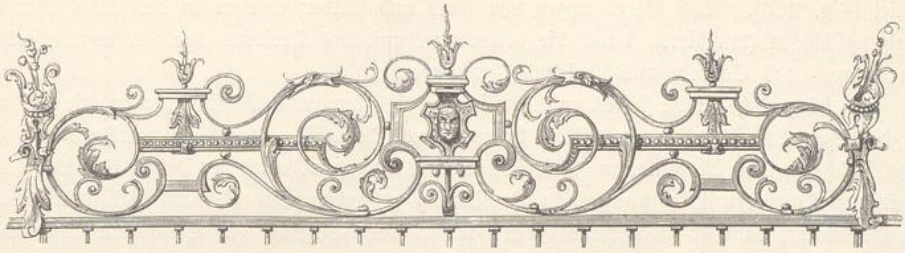

Fig. 261. Krönung des Gitters am Herkulesbrunnen in Augsburg.

Zu größter Vollkommenheit brachten es die Eisenschmiede. Seit der Einführung des Stabeisens wurden namentlich Eisengitter, von welchen so viele Städte, namentlich in Süddeutschland und Oesterreich, noch heute zahlreiche Proben darbieten, mit wahrer Virtuosität hergestellt (Fig. 261 u. 263). Durch das Treiben des Eisens wurden die kühnsten Spiralen, die feinsten Blumen und Arabesken hergestellt. Vollends weltberühmt waren die deutschen

Fig. 262. Zinnerner Krug von Kaspar Endterlein.

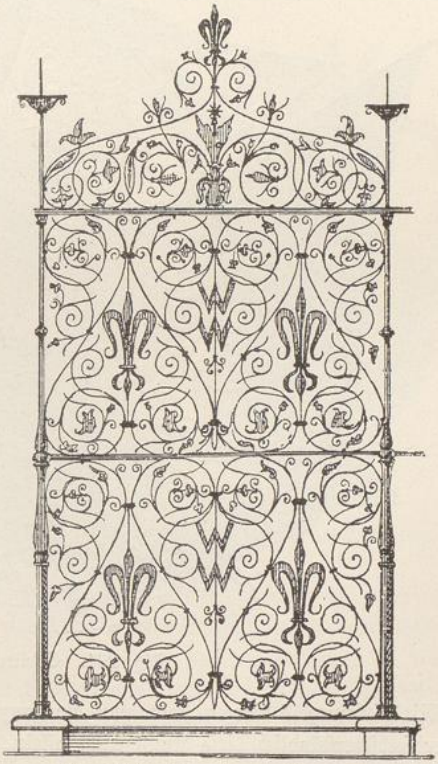

Fig. 263. Von einem Gitter in Augsburg, Ulrichskirche.

Plattner, denen die Herstellung der Rüstungen oblag. Nur einzelne Mailänder Waffenschmiede, wie Filippo Negrolo, machten ihnen den Rang streitig. Angesehene Künstler, wie Mielich (s. S. 163), Broxberger, Schwartz, machten die Entwürfe, nach welchen die Plattner (einer der angesehensten war Desiderius Kolman in Augsburg, welcher für eine Rüstung die Summe von 3000 Goldgulden empfing) die Helme und Harnische arbeiteten. Gravierungen, Aetzungen, Ciselierungen lieferten die Ornamente, deren Reichtum und Mannigfaltigkeit jeder Beschreibung

spottet (Fig. 264). Auch Verzierungen von Gold und Silber wurden in das Eisen oder den Stahl geschlagen (tauschiert), durch die vollendete Kunst des Treibens der Rüstung, besonders den Helmen, das Schwere und Drückende genommen.

In bürgerliche Kreise führen uns, ähnlich wie die Zinn- und Messingarbeiten, die Produkte der deutschen Kunsttöpfer ein. Doch kommen auch Majolika- oder Faiencegeräte vor. Mit der Einführung der Majolika auf deutschem Boden wird gewöhnlich der Name des schon oben genannten Augustin Hirschvogel in Verbindung gebracht. Wie Bernard Palissy ursprünglich Glasmaler, hatte er nach Neudörffers »Nachrichten« Venedig »in Compagnie mit einem Hafner« besucht und von dort »viel Kunst in Hafners Werken« heimgebracht. Er machte »welsche Oefen, Krüge und Bilder auf antiquitetische Art, als wären sie aus Metall gegossen«.

Fig. 264. Ciselierter Helm. Paris, Louvre.

Mit Hirschvogels Namen liebt man die ganze Gattung deutscher Majoliken zu bezeichnen, obschon er selbstverständlich diese Kunst nicht allein, ja, wie es scheint, sogar nur kurze Zeit ausübte. Die sog. Hirschvogelkrüge (Fig. 269) sind durch ihre Form, durch die gedrehten Henkel, den vorwiegend plastischen, in mehreren Reihen übereinander angeordneten Schmuck und die gröbere Emailfärbung kenntlich. Ueberwiegend wurde aber in Deutschland Steingut oder Steinzeug fabriziert, harter Töpferthon und Pfeifenerde zur Herstellung der Geräte und Gefäße benutzt. Bei dem massenhaften Verbrauche konnte natürlich an eine künstlerische Herstellung der einzelnen Gefäße, etwa mit freier Hand, nicht gedacht werden. Auch verbot das grobe Material eine feinere Gliederung. Kompakte Formen sind allein zulässig. Die mehrfarbige und insbesondere die ausgedehnte plastische Dekoration ist teilweise darauf zurückzuführen, daß eine feinere Bemalung und das Vorherrschen eines Farbentones auf größeren Flächen großen technischen

Schwierigkeiten begegnet wäre. Die Ornamente wurden entweder vertieft eingedrückt und eingeschnitten oder im Relief mittelst Thonformen aufgepreßt. Die Mascarons und Plattbänder spielten auch hier eine große Rolle (Fig. 265). Ueberall, wo sich reiche Thonlager fanden, erhob sich eine rege Töpferindustrie. Der Umstand, daß die Ausfuhr nach den Niederlanden und England durch kölnische Kaufleute besorgt wurde, brachte die rheinischen Töpfereien in Aufschwung. Die »Krukenbäcker» lassen sich in ihrer reichen Thätigkeit von Siegburg und Frechen bei Köln bis Höhr und Grenzhausen bei Selters im Nassauischen (Kannenbäckerländchen) verfolgen. Eine große Ausdehnung besaßen die Töpfereien in Raeren (bei Aachen). Im inneren Deutschland waren die Fabrikate von Kreußen bei Bayreuth besonders berühmt und beliebt. Die Verschiedenheit des Materials, welches an den einzelnen Orten verwendet wurde, bedingt eine Mannigfaltigkeit der Lokalstile. Das Siegburger Steingut, aus eisenfreiem Thon hergestellt, zeichnet sich (wenigstens in späterer Zeit) durch weißliche Färbung aus, gestattete eine dünne, durchsichtige Glasur, während das braune Frechener Steinzeug die unreine Naturfarbe des Thons durch eine undurchsichtige Glasur verdeckt. Den Krügen von Grenzhausen ist vorwiegend eine blaugraue Färbung eigen. Das Steinzeug von Siegburg, Grenzhausen u. s. w. nach

Fig. 265. Fries mit Masken von einem niederrheinischen Thonkruge.

Fig. 266. Kreußener Trauerkrug.

den eigentümlichen Formen der Ornamente zu gliedern, ist großen Schwierigkeiten unterworfen, da z. B. die Siegburger, wahrscheinlich in Köln modellierten Formen auch in Raeren häufig gebraucht wurden, während die Rücksicht auf den Markt, den Geschmack der Besteller, zu Abweichungen von dem Herkommen Anlaß gab. Doch bildeten sich in den einzelnen Töpfereien Spezialitäten aus. Raeren z. B. gehören die sog. Bartmänner, nach den bärtigen Masken am Halse der Krüge so benannt, an; in Kreußen wurden die Krüge gearbeitet, welche nach den Gegenständen des Reliefschmuckes unter dem Namen Apostelkrüge, Kurfürstenkrüge, Planetenkrüge, Jagdkrüge, Schwedenkrüge, Landsknechtskrüge u. s. w. gehen. Die Kreußener Krüge (Fig. 266) sind meistens in dunkelbrauner Masse hergestellt, die Reliefiguren emailliert, wobei blau und gelb, für Gesichter und Hände Fleischfarben vorherrschen. Die Formen haben hier eine größere Schwerfälligkeit als im rheinischen Steinzeuge, nur die Kannen mit Ausgußröhren zeigen Fuß und Hals reicher gegliedert. Nicht blos nach dem Ursprungsorte und den Gegenständen des plastischen Schmuckes, sondern auch nach mutmaßlicher Bestimmung und nach der Gestalt unterscheidet der Sammler die Steingutgefäße. Er spricht von Trauerkrügen, grauen Krügen mit rautenförmigem, meist eingeschnittenem, weißem und schwarzem Schmucke, und unterscheidet Schnellen

(verjüngte Cylinder) und Balustern (in der Mitte stark ausgebauchte Krüge) von Schnabelkrügen, Wurst- oder Ringkrügen, bei welchen der ringförmig gebogene Körper des Gefäßes auf einem Ständer aufruht, Gurden, welche wie Pilgerflaschen geformt sind, u. s. w. (Fig. 269).

Die Töpferhand bildete nicht allein Gefäße, sondern erwies sich auch der Architektur dienstbar, indem sie, wie schon im Mittelalter, Fliesen zur Bedeckung des Bodens und der Wände herstellte. In den mächtigen Kachelöfen entwarf sie förmliche Möbel. Der Kachelofen des 16. und 17. Jahrhunderts, im südlichen Deutschland, namentlich aber in den Alpengegenden

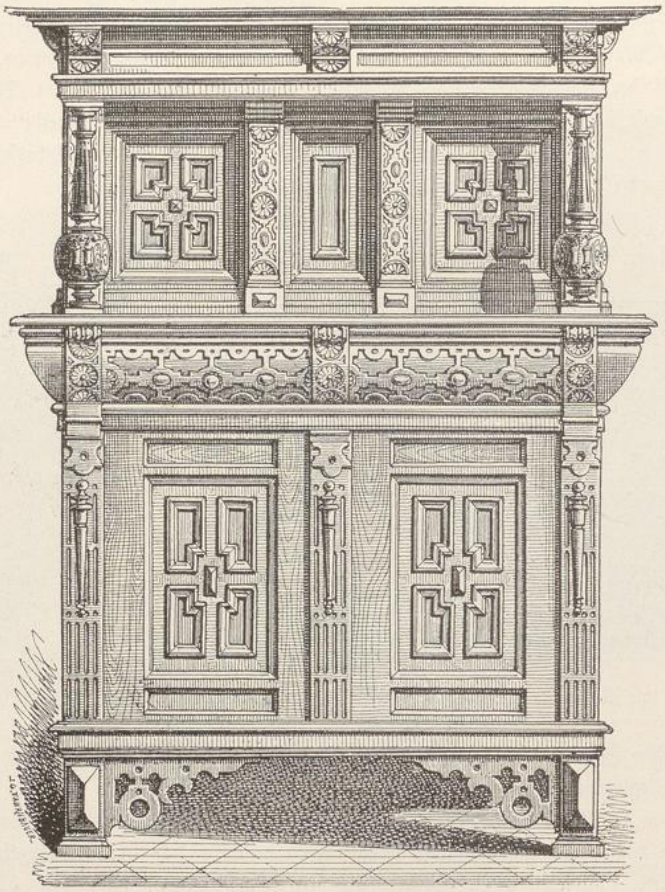

Fig. 267. Schrank. Vlämische Arbeit. Wien, Sammlung Liechtenstein.

noch in einzelnen Exemplaren erhalten, zeigt in der Regel einen strengen architektonischen Aufbau. Auf dem Fußgestelle, das nicht selten die Gestalt lebendiger Träger annimmt, ruht zunächst ein breiter Unterbau, über welchem sich ein schmälerer Oberbau erhebt. Gesimse und Bekrönung, überhaupt architektonische Glieder fehlen selten. Die Kacheln sind plastisch dekoriert, mit einer meistens grünen Glasur überzogen. Die Einfarbigkeit weicht später einer polychromen Ausstattung, der plastische Schmuck tritt gegen den malerischen, in den Füllungen wenigstens, zurück, während Pilaster, Gesimse und Bekrönung noch lange die kräftige plastische Form behalten. Prachtöfen des 17. Jahrhunderts, 1626 von Adam Vogt geformt, mit schwarzer Glasur,

besitzt noch das Augsburger Rathaus, während in der Schweiz, wo namentlich die Hafner in Winterthur eine reiche Thätigkeit entwickelten, die mehrfarbigen Oefen in trefflichen Beispielen vorkommen.

Mit den deutschen Kunstschreinern wetteifern in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts die niederländischen, die holländischen wie die vlämischen, welche man an ihrem Wahrzeichen, der von ihnen mit Vorliebe verwendeten »Karotte«, den kleinen, unten zugespitzten, oben mit einem Knauf abschließenden Rundstäben auf Leisten und Pilastern (Fig. 267), leicht erkennt.

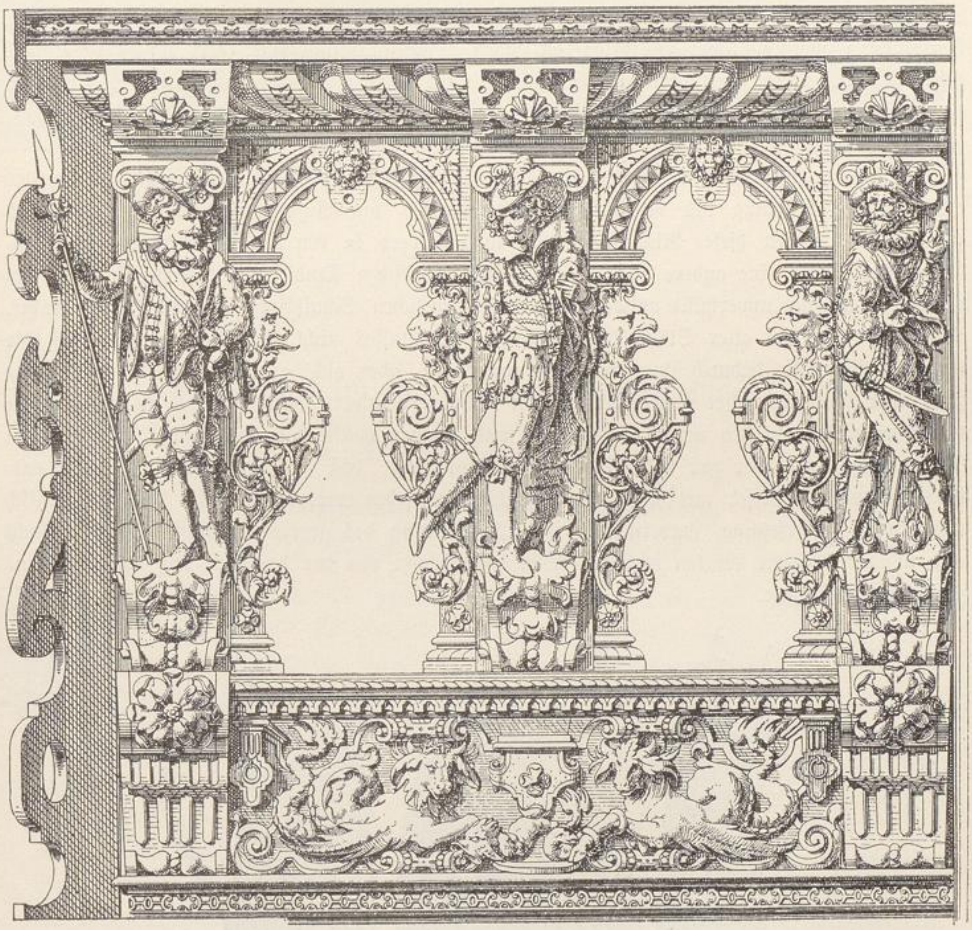

Fig. 268. Schnitzwerk aus dem Rathause zu Bremen.

Eine reiche Wirksamkeit öffnet der Holzbau und die Holzausstattung der inneren Räume der Holzskulptur. Die Täfelung der Wände, die Thüren, die der Täfelung vortretenden Schränke boten dem Schnitzer ein weites Feld dar. Im allgemeinen decken sich die dekorativen Formen der holzgeschnitzten Möbel mit den in der Architektur gebräuchlichen. Aus Holbeins Totentanzbildern ersehen wir, daß bereits in den zwanziger Jahren des 16. Jahrhunderts Renaissanceformen an Stühlen und Bettstellen vorkommen. Gegen die Mitte des Jahrhunderts erscheinen die gotischen Dekorationsmotive beseitigt; nur in der technischen Arbeit bleibt

die alte Uebung zu Recht bestehen. Ein kräftiges Relief, ein starker Wechsel von Licht und Schatten, die Scheidung der konstruktiven und füllenden Glieder erinnern an die enge Beziehung zur Architektur, welche die Skulptur in gotischen Zeiten unterhalten hatte. Als Träger wird weniger die Säule als der Pfeiler verwendet; diesem treten Hermen vor, oder er empfängt die Gestalt einer Karyatide (Fig. 268). Die Füllungen werden von breiten Rahmen umschlossen, zeigen häufig figürlichen Schmuck, an dessen Stelle in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts die Kartusche oder auch rechtwinklig gebrochene Linien treten. Eingelegte Arbeiten müssen, wie die graphischen Vorbilder Peter Flötners beweisen, frühzeitig in Aufnahme gekommen sein; doch herrschen sie erst am Ende des 16. und im 17. Jahrhunderte vor, wo zugleich die Vorliebe für die Verwendung mannigfaltiger Holzarten an einem Möbelstück sich zeigt, der plastische Schmuck gegen den malerischen zurücktritt, die Säulen und die übrigen Glieder in strengerer, allerdings auch trockener Weise, wie in der gleichzeitigen Architektur, der italienischen Renaissance nachgebildet werden.

Es wäre übrigens ein Irrtum, in diesem Rückgange auf die italienische Renaissance die ausschließliche Richtung des deutschen Kunsthandwerkes am Anfange des 17. Jahrhunderts zu erblicken. Neben dieser Richtung macht sich besonders in den Niederlanden und im nördlichen Deutschland eine andere geltend, welche die heimischen Traditionen kräftiger festhält, den derben Formensinn unverhüllt aufweist und der eigentlichen Schnitzkunst ihr volles Recht wahrt. Ueberhaupt darf bei aller Stärke des italienischen Einflusses nicht übersehen werden, daß die heimische Phantasie dadurch zwar teilweise umgebogen, aber nicht gebrochen wurde. Sie verfuhr nicht eklektisch, nahm nicht bedächtig nur einzelne wahlverwandte Elemente in sich auf; sie wurde vielmehr von den neuen Anregungen und Formen vollständig überströmt. Die fremden Motive empfingen aber gar bald eine solche Umprägung, daß sie der nationalen Weise entsprachen und von dieser mit Recht als Eigentum angesehen werden konnten. Keine mechanisch wortgetreue Uebersetzung, sondern eine freie Bearbeitung des gegebenen Stoffes wird versucht und in den besseren Werken erreicht. Dies gilt sowohl von der deutschen wie von der französischen Renaissance.

Rheinischer Stangenkrug (Schnelle). Hirschvogel-Krug. Rheinische Kanne.

Fig. 269. Deutsche Steinzeugkrüge.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Fig. 270. Die heil. Cäcilia, Statue von Stefano Maderna. Rom, S. Cecilia.

II.

Die Kunst im 17. und 18. Jahrhundert.

A. Das 17. Jahrhundert.

1. Die italienische Kunst im 17. Jahrhundert.

a. Architektur und Skulptur.

Der Schwerpunkt der europäischen Geschichte liegt seit dem 16. Jahrhundert diesseits der Alpen. Er wechselt hier in den verschiedenen Zeitaltern seine Lage, über die Alpengrenze schreitet er nicht mehr zurück. Im Norden werden alle die großen Schlachten geschlagen, welche über die Schicksale der Völker entscheiden; im Norden wird die neue, monarchische Staatsform fest begründet, nach welcher die Italiener der Renaissance vergeblich riefen; im Norden schlägt die selbständig gewordene Wissenschaft neue Wege ein, welche zur tieferen Erkenntnis der Natur, zum besseren Verständnis der menschlichen Vergangenheit, zum Siege der lauteren Wahrheit führen; im Norden endlich entfaltet auch das Kunstleben die reichsten Blüten. Doch darf man nicht der Meinung sein, als ob seitdem in Italien Grabesstille geherrscht hätte. Das Erbe der Renaissancekultur, die vollkommene Beherrschung der äußeren Lebensformen, war noch lange nicht aufgezehrt; in Sachen des feinen, höfischen Geschmackes gaben die Italiener auch fernerhin den Ton an. Ebenso blieb der Ruhm der italienischen Kunst aufrecht; besonders in Künstlerkreisen galt Italien nach wie vor als die wahre Hochschule, wo allein oder doch vorzugsweise die persönliche Erziehung vollendet werden könne. Von dem regen internationalen Verkehr abgesehen, fanden die italienischen Künstler in der eigenen Heimat vollauf Beschäftigung. Viele große Städte Italiens verdanken ihre Physiognomie erst der Bauthätigkeit seit dem Ende des 16. Jahrhunderts. Neapel, Palermo würden ihren eigentümlichen Charakter stark abschwächen, wollte man alle Werke, welche hier nach der Renaissanceperiode geschaffen worden, entfernen. Vollends Rom hat seine Signatur, die Aquädukte, die Brunnen, die Mehrzahl seiner Kirchen und Paläste, erst im Zeit-

alter Sixtus' V. (1585—1590) und in der nächstfolgenden Periode empfangen. Das Papsttum war nicht mehr eine Weltmacht wie im Mittelalter, es hatte auch den nationalen Charakter abgelegt, welchen es in der Renaissanceperiode anstrebte. Immerhin huldigten ihm noch die romanischen und ein Bruchteil der germanischen Völker. Es spielte noch immer eine wichtige politische Rolle, welcher es durch den Glanz seines Auftretens Nachdruck verlieh. Auch die innerlich wieder gefestigte Kirche fühlte sich stark genug, um auf die Phantasie der Menschen zu wirken und durch eifrige Kunstpflege, wobei sie der herrschenden Zeitströmung vielfach nachgab, ihr Ansehen zu erweitern. Das italienische Volk leistete keinen Widerstand. Es führte ein bloßes Privatdasein. Während im Norden markerschütternde Tragödien gedichtet werden, die auf feinsinnigen psychologischen Studien ruhende Charakterkomödie aufblüht, ersteht in Italien das lyrische Drama, wird durch die musikalische Kunst das sinnliche Empfindungsleben fast ausschließlich gepflegt und genährt. Gerade auf die Wirkung starker elementarer Eindrücke war der kirchliche Kultus, die kirchliche Kunst gerichtet. Namentlich die kirchliche Architektur. Wie trefflich die Baukunst sich dem Bedürfnisse des Kultus anschmiegte, durch effektvolle Gegensätze, durch die Entfaltung reichen Prunkes den sinnlichen Eindruck des Kultus verstärkte, ist bekannt genug. Sie hätte aber diese Dienste nicht leisten können, wenn sie nicht in ihrem eigenen Kreise zu einer verwandten Entwickelung gedrängt worden wäre. Jede Kunstgattung, jede Kunstweise besitzt ihre innere Geschichte. Ist einmal eine bestimmte Einzelform oder eine zu einem Gesamtbilde verbundene Summe von Formen geschaffen worden, so gehen die folgenden Geschlechter daran, alle Wirkungen, welche in ihnen ruhen, alle künstlerischen Folgerungen, welche man aus ihnen ziehen kann, an das Licht zu bringen. Wie diese innere Lebenskraft der künstlerischen Formen sich äußert, wie sie den Ausdruck wechselt, allmählich aufgebraucht wird, das zu verfolgen und dabei den fördernden oder hemmenden Einfluß der herrschenden Geistesströmungen, den Zusammenhang zwischen dieser selbständigen Formenentwickelung und dem allgemeinen Kulturleben nachzuweisen, gehört zu den lohnendsten, aber auch schwierigsten Aufgaben der Forschung.

Die Voraussetzung für die Bauweise am Schluß des 16. Jahrhunderts war die in feste Regeln und klare Normen gefaßte Architektur der Renaissance. Sie gestatteten auch minder phantasiereichen Künstlern, mit den großen Meistern zu wetteifern, und fanden zunächst willkommene Aufnahme. Bald aber wurden sie als lästige Fesseln empfunden und ihre Lockerung erschien wünschenswert. Die jüngeren Architekten benützten die gleichen Bauglieder, wie ihre Vorgänger, sie wichen in den Grundsätzen der Konstruktion nicht wesentlich von diesen ab. Aber die Zeichnung der Bauglieder haben sie im einzelnen geändert, eine neue Wirkung damit zu erreichen versucht. Sie gaben ihnen eine größere Wucht, steuerten auf einen mächtigeren Gesamteffekt los und prüften die rein architektonischen Formen auf ihre dekorative Brauchbarkeit. Die dekorative, malerische Richtung, welche auf die Raumwirkung den Hauptnachdruck legt, die Harmonie der Verhältnisse zu gunsten kräftiger, die Sinne reizender Gegensätze zurücktreten läßt, bildet das letzte, von der allgemeinen Kulturströmung unterstützte Ziel der Baumeister.

Der Grundriß der Kirchen offenbart die Vorliebe für breite Mittelschiffe mit eingebauten Kapellen oder schmalen Seitenschiffen, welche jedoch vom Mittelschiffe sich schärfer abtrennen, da dieses in der Regel nicht von Säulen, sondern von reichgegliederten Pfeilern gestützt wird. Das Querschiff ragt selten über die Flucht der Kirchenmauer hinaus, hat nur eine größere Tiefe und wird regelmäßig von einer Kuppel gekrönt. Der stärkste Nachdruck wird auf die Dekoration der Decke, gewöhnlich eines Tonnengewölbes, gelegt. An die Stelle der Kassetten, welche dem Inneren der Peterskirche das Gepräge ernster Großartigkeit aufdrücken, tritt später die Gliederung der Wölbung durch rahmenartige Stuccoornamente, mit zahlreichen, dem Maler

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

zur Ausschmückung überwiesenen Flächen. So war einem überaus fruchtbaren Zweige der neueren Malerei, der Gewölbe- und Kuppelmalerei, ein weiter Spielraum eröffnet. Eine so malerische Wirkung, wie sie im Inneren der Kirche durch farbige Dekoration, perspektivische Aus-

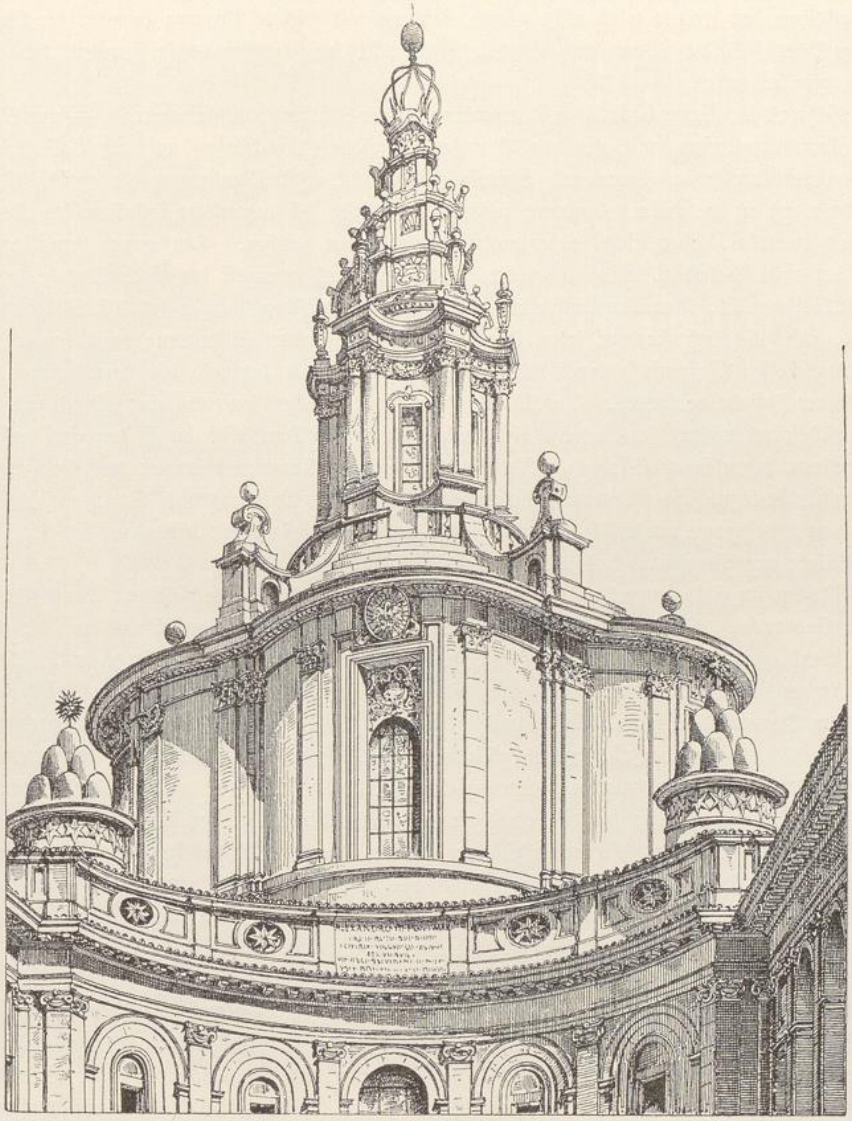

Fig. 271. Kuppel der Kirche S. Ivo (Sapienza) in Rom. Von Borromini.

blicke, die Art der Beleuchtung erzielt wird, konnte in den Fassaden nicht erreicht werden. Doch merkt man, daß auch hier die Gegensätze von Licht und Schatten gern betont wurden. Als festgeschlossener Giebelbau wird die Fassade aufgefaßt, doch nicht immer, wie Palladio empfahl, als einheitliche Tempelfronte behandelt. Zwei Ordnungen von Stützen, unten durch Halbsäulen und Pilaster verstärkte Säulen, im Oberstock Pilaster, gliedern die Stirnwand in vertikaler Rich-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

tung. Die Wandflächen zwischen den derb gezeichneten Trägern empfangen durch reich eingerahmte Nischen Leben und Schmuck. Diese scharfen Kontraste genügten aber den Künstlern noch nicht. Gebrochene oder doch geschweifte Giebel krönen den Bau; die einzelnen Fassadenteile treten bald vor, bald zurück, gliedern durch Wechsel von Licht und Schatten die Wandmasse; die Fluchtlinie der Fronte wird nicht gerade, sondern mit leichter Biegung gezogen, der Wellenlinie genähert. Selbst Türme und Kuppeln (Fig. 271) müssen sich ovale Formen und starke Kurven gefallen lassen.

Während im Kirchenbaue Rom alle anderen Städte Italiens weithin überragt — nur Neapel und Palermo wetteifern mit ihm an Baueifer —, steht es in Bezug auf die Palastarchitektur namentlich gegen Genua und Venedig weit zurück. In Rom waren die meisten Adelsgeschlechter erst in die Höhe gekommen, seitdem die Päpste sich darauf beschränkten, die Nepoten reich und vornehm, aber nicht mehr politisch mächtig zu machen. Den neuen Familien entspricht der neue Palaststil. Es fehlen die Traditionen, es mangelt der feste Typus, welcher den willkürlichen Einfällen der Architektur wehrt. Die römischen Paläste des 17. Jahrhunderts sind zu groß, als daß sie eine feine Durchbildung der Formen gestatteten; dazu kommt, daß die Halbgeschosse (Mezzanin), durch die zahlreiche Dienerschaft bedingt, die harmonischen Verhältnisse der Fassade verderben. Auf künstlerischen Wert machen meistens nur die Prunkportale und die Dekoration der Prachträume Anspruch. Auch der Durchblick durch den Hof erscheint zuweilen von bedeutender Wirkung. In Venedig dagegen klingt noch immer trotz der üppigen Formen die herkömmliche Gliederung des Palastes (Palazzo Cornaro von Scamozzi, Palast Pesaro von Longhena um 1650, Fig. 270) leise an, wie auch in dem Kirchenbau hier (S. Maria della Salute von Longhena) das Muster Palladios mäßigend wirkte.

Für die im siebzehnten Jahrhundert herrschende Bauweise Italiens ist der Name Barockstil im Gebrauche. Wenn diese Bezeichnung nur einen Stilbegriff bedeutet und auf die italienischen Werke und die ihnen verwandten im Norden eingeschränkt bleibt, so ist gegen die Uebung nichts einzuwenden. Nur darf nicht etwa die ganze europäische Kunst des 17. Jahrhunderts unter dem Barockstil zusammengefaßt, auch nicht seine Dauer zeitlich fest begrenzt werden, da Schöpfungen des folgenden Jahrhunderts gleichfalls seine Merkmale an sich tragen. Am wenigsten ist es gestattet, den Beigeschmack des Verwerflichen und Verächtlichen, welchen die parteiischen Erfinder des Namens diesem gaben, ernst zu nehmen. Abgesehen davon, daß der Barockstil die Empfindungsweise der Zeit vortrefflich verkörperte, also eine historische Berechtigung besitzt, kann zahlreichen Schöpfungen, besonders Kirchen (S. Susanna von Maderna, S. Ignazio von Algardi, S. Carlo alle quattro fontane von Borromini in Rom u. a.), wenigstens eine große dekorative Wirkung nicht abgesprochen werden. Noch weniger liegt ein triftiger Grund vor, von der Begabung der Architekten im allgemeinen geringschätzig zu denken. Viele von ihnen zeichnen sich durch technische Kenntnisse, durch ein energisches, zielbewußtes Streben und große Geschicklichkeit in der Ausnützung der Raumverhältnisse aus. Unter den zahlreichen Künstlern Roms: Carlo Maderna (1556—1629), dessen Name mit der Vollendung der Peterskirche für immer verknüpft bleibt, Francesco Borromini (1599—1667), dem rücksichtslosesten Vertreter der neuen Richtung, Domenico Fontana, Carlo Rainaldi, Niccolo Salvi, dem Schöpfer der durch ihre malerische Wirkung ausgezeichneten Fontana Trevi u. s. w. gewann den größten Ruf Lorenzo Bernini (1598—1680) aus Neapel. Bernini war überhaupt der berühmteste Künstler seiner Zeit. Von dem unbegrenzten Ansehen des »Cavaliere« liefert ein vollgültiges Zeugnis der Bericht über seinen Aufenthalt in Paris (1665), wohin ihn Colbert berufen hatte, um seinen Rat bei dem Louvrebau zu hören. Schöpferische Kraft besaß er nicht. Die Kolonnaden auf dem Petersplatze (III, S. 172) zeigen aber doch, welche gewaltige Wirkungen

er aus richtig berechneten perspektivischen Linien zu erzielen verstand. Daneben erscheint die Scala regia im Vatikan mit ihrer künstlichen Verbreiterung als bloßes Spiel. Das Tabernakel und die Kathedra in der Peterskirche sind wesentlich dekorativer Natur, das Tabernakel überdies nur eine Uebertragung einer älteren Säulenform in das Kolossale.

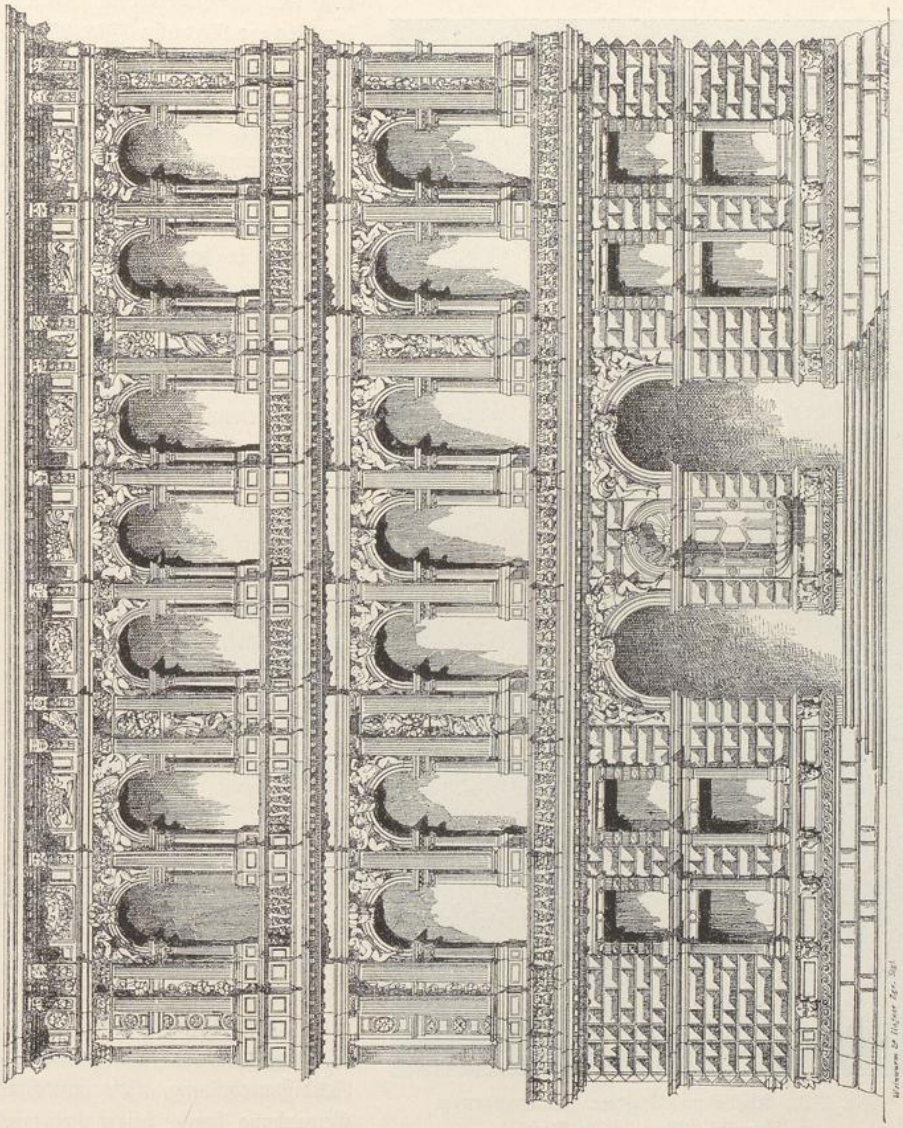

Fig. 272. Palast Pesaro in Venedig. Von Longhena.

Berninis Ruhm als Architekt wird von seiner Bedeutung als Bildhauer noch überboten. Als solcher hat er thatsächlich dauernde Spuren zurückgelassen und auf das Schicksal der Kunst für lange Zeit bestimmend gewirkt. In den verschiedensten Darstellungskreisen ist Bernini gleich heimisch, allen drückt er das Gepräge seiner technischen Virtuosität, seiner heißblütigen Natur auf. Er meißelt Porträtbüsten (Ludwig XIV., Kardinal Richelieu), schafft Reiterstatuen (Kaiser Konstantin an der Scala regia), verkörpert antike Gestalten (Raub der Proserpina, in der Villa

Ludovisi, Apollo und Daphne [Fig. 273] in der Villa Borghese) und christliche Heilige (Longinus in der Peterskirche, h. Ludovica in S. Francesco a Ripa), führt zahlreiche Grabmäler aus (das berühmteste, das Grabmal Papst Urbans VIII. in der Peterskirche, zeigt deutlich die Anlehnung an Michelangelo), und schmückt die Plätze Roms mit Brunnen, von welchen einzelne, wie jener auf der Piazza Navona (Fig. 274), oder der Triton auf der Piazza Barberini, zu den künstlerischen Wahrzeichen der ewigen Stadt gehören. Neben der merkwürdigen Fruchtbarkeit Berninis nimmt die Vollkommenheit der Technik unsere Bewunderung gefangen. Sie war in dem frühreifen Künstler schon als natürliche Anlage vorhanden und empfing durch das Studium spätrömischer Skulpturen reiche Förderung. Allerdings verlockte sie ihn auch zu einseitiger Betonung sinnlicher Wirkungen. Seine Frauenkörper erscheinen übermäßig weich, üppig im Fleische; die Muskulatur der Männer wird übertrieben stark herausgearbeitet, der Effekt durch die unmittelbare Nebeneinanderstellung solcher kontrastierenden Leiber noch verstärkt.

Fig. 273. Apollo und Daphne. Marmorgruppe von Bernini. Rom, Villa Borghese.

Berninis persönliche Neigungen fanden in den herrschenden Stimmungen eine starke Stütze. Die Allegorien hatten bereits in der Renaissanceperiode eine große Rolle gespielt. Sie gewannen jetzt, seit das kirchliche Leben neu erwacht war, in den christlichen Personifikationen einen namhaften Zuwachs. Zahlreiche »Tugenden« werden durch die Plastik in ihrer Glorie oder als Siegerinnen über unchristliche Laster dargestellt. Diese christlich-allegorische Richtung war ein Zugeständnis an die Renaissancebildung. Die antikisierende Gewandung konnte beibehalten werden. Da aber die abstrakten Figuren kein inneres Leben beseelte, so gewann der reine Formalismus die Oberhand, und um das Oede und Leere des Inhaltes zu verstecken, wurden die äußeren Formen in übertriebener Weise aufgebauscht. Der Naturalismus hatte im 17. Jahrhundert auch in der italienischen Malerei Boden gefunden und die Skulptur entzog sich dieser Strömung nicht. Noch immer glaubten aber die Künstler eines äußerlichen idealen Aufputzes nicht entbehren zu können, um die volle Wirkung

zu erreichen. So kam es auch in dieser Hinsicht zu einem Kompromisse. Der Kern der Gestalten, die Kopftypen, die Maßverhältnisse gehen auf die wirkliche Umgebung zurück; in der Geberde, der Bewegung, dem Wurf der Gewänder wird wieder die Natur übertrieben und dadurch ein falscher idealer Schein hervorgerufen. Die Skulptur schöpft ihre Gesetze nicht aus dem eigenen Wesen, sondern holt sie von der Malerei oder von dem im 17. Jahrhundert leidenschaftlich betriebenen Theater, welches sich ja auch die kirchliche Architektur und teilweise sogar den Kultus selbst unterthan gemacht hatte. Als Dekoration unstreitig von großer Wirkung,

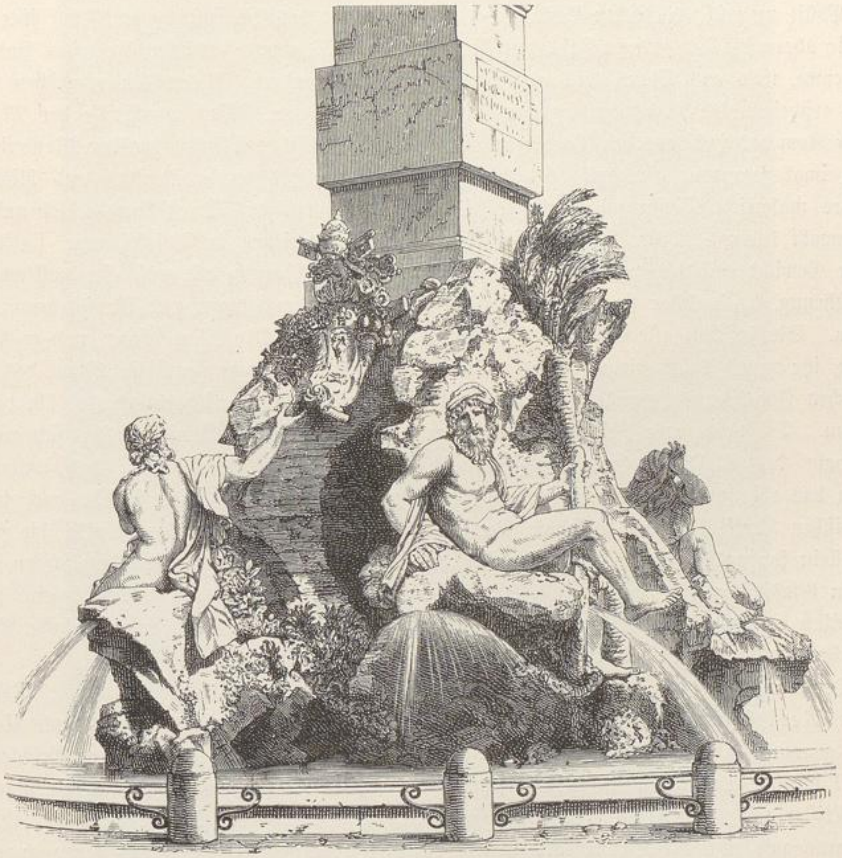

Fig. 274. Brunnen auf der Piazza Navona zu Rom, von Bernini.

verlieren die meisten plastischen Werke dieser Zeit ihren Wert, sobald sie den Anspruch auf selbständige Geltung erheben. Ihre übermäßige Beweglichkeit, der Ausdruck hoch gesteigerter Empfindungen packt und blendet einen Augenblick; bei ruhiger Prüfung entdeckt man nur allzu deutlich das äußerliche, gleichsam angelernte Pathos.

Nur wenige Werke und wenige Künstler halten sich von diesen Ausschreitungen fern. Die Porträtstatuen auf den Grabmälern sind häufig würdevolle, wirklich vornehme Gestalten. Auch einzelne Heiligenfiguren, wie die h. Cäcilia von Stefano Maderna (1571—1636) in der Kirche S. Cecilia (Fig. 270), das rührende Bild einer jugendlichen Märtyrerin, machen dauernden Eindruck. Den François Duquesnoy, gewöhnlich il Fiammingo benannt (1594–1644),

rettete die vlämische Abstammung aus der Gefahr des Manierismus. Seine beliebten Kindergruppen, seine h. Susanna in S. Maria di Loreto, sein h. Andreas in S. Peter beharren in den Schranken eines gesunden, wenn auch zuweilen derben Naturalismus, bewahren in Wahrheit ein einfaches plastisches Wesen. Für die Mehrzahl italienischer (und auch französischer) Künstler blieb aber der »Berninistil« lange Zeit als Muster bestehen.

b. Malerei.

Prüft man die römischen Architekten und Bildhauer des 17. Jahrhunderts auf ihre Herkunft, so überrascht die geringe Zahl der Eingeborenen. Viele und darunter die besten sind aus der Fremde, teils aus Ober-, teils aus Unteritalien zugewandert. Unter den römischen Bildhauern erscheinen die Franzosen sogar als die meistbeschäftigten. Auch im Kreise der Malerei kam für Rom das Heil aus den Provinzen. In den lombardischen Städten hat der Manierismus keine Heimat gefunden, hier galt stets die Farbe als wichtiges Ausdrucksmittel und blieb die besondere malerische Richtung herrschend. Dadurch war auch das Darstellungsgebiet und die Formenwahl bedingt. Ihre beste Kunst zeigten die Oberitaliener in Tafelbildern; sie legten weniger Gewicht auf die pomphaften Gegenstände der Schilderung als auf eine vollkommene Durchführung, bei welcher sie von sorgfältigen Naturstudien ausgingen und die Farbenwirkung betonten. Sie besaßen alle Eigenschaften, welche der römischen Kunst Not thaten und erschienen befähigt, ihr neues Leben einzuhauchen. Denn allmählich war man auch in Rom des rein äußerlichen Idealismus, zumal da er mit unzureichenden Mitteln verkörpert wurde, überdrüssig geworden. Die veränderte Zeitstimmung rief nach einer kräftigeren Kunst, welche sich auf die Wiedergabe des wirklichen Empfindungslebens besser verstand. Gerade weil das italienische Volk in das rein private Dasein zurückgeworfen war, drängte sich dies Dasein auch in die künstlerischen Kreise ein und verlangte Beachtung. Nicht die Leute aus dem Volke, die popolani, allein fanden die große dekorative Malerei langweilig und freuten sich herzlich an einer gemalten Glasflasche, in welcher sich die umgebenden Gegenstände treu widerspiegeln. Das war freilich ein gewöhnlicher, ganz unbedeutender Gegenstand, aber doch ungeschminkte Natur, an welcher die Kunst der Malerei ihre Zauberkraft erproben konnte.

Der Mann, welcher solche Neuerungen nach Rom brachte, kam von Oberitalien: Michelangelo Merigi (oder Amerighi), nach seiner Heimatstadt in der Provinz Bergamo Caravaggio genannt. Er steht mit den Caracci aus Bologna an der Spitze der jüngeren Geschlechter. Verleitet durch ein Schmeichelsonett Agostino Caraccis, welches die verschiedenen Vorzüge der alten Meister pries und sie alle in einem Genossen, dem Nicolo dell' Abbate vereinigt sah, hat man Caravaggio und die Caracci als scharfe Gegensätze dargestellt. Während jener angeblich dem reinen Naturalismus huldigte, sollten diese das Heil der Malerei in einer geschickten Auswahl aus den besten Eigenschaften der größten Künstler, in einem eklektischen Verfahren gesucht haben.

In Wahrheit haben die einen wie die anderen der reicheren Naturwahrheit gehuldigt, ihre Formen genauer der Wirklichkeit angepaßt und auf das Kolorit großen Nachdruck gelegt. Wetteifernd verfolgten sie verwandte Bahnen. Wenn man den Naturalismus als den Fahnenspruch der einen Kunstpartei gelten läßt, wie erklärt man dann, daß Guido Reni, ein Hauptführer der anderen Partei, in seinem Bacchus (Dresden) das Gegenstück zu Rembrandts übel berufenem Ganymed liefert und die Legende von der jugendlichen Madonna, welche mit Tempel-Jungfrauen an priesterlichen Gewändern arbeitet (Petersburger Ermitage), in eine gewöhnliche Nähterinnenschule verwandelt? Die Künstler unterscheiden sich voneinander durch das Tem-

perament und den persönlichen Entwickelungsgang. Ferner hat die verschiedene Natur der ihnen gestellten Aufgaben auf ihren Stil eingewirkt. Auf dem Gebiete der dekorativen Malerei, in den Fresken der Kirchen und Paläste, blieb die überlieferte Weise noch teilweise in ihrem Besitzstande aufrecht; hier war der Anschluß an ältere Vorbilder und Meister selbstverständlich enger, als im Kreise der Tafelmalerei. Die Kämpfe, von welchen die Zeitgenossen erzählen, waren mehr persönlicher als sachlicher Natur, wurden zumeist durch die Eifersucht und den Neid der

Fig. 275. Die Lautenspielerin, von Michelangelo da Caravaggio.
Wien, Galerie Liechtenstein.

Künstler und nicht durch innere Gegensätze in der Auffassung der Dinge hervorgerufen. Der Schauplatz dieser Kämpfe war Rom und später Neapel.

Caravaggio (1569—1609), unter venezianischen Einflüssen aufgewachsen, brachte in Rom, wohin er in den neunziger Jahren übersiedelte, das Sittenbild, Schilderungen einfacher Figuren und Szenen aus dem Volksleben, in die Höhe, deren Reiz vorzugsweise auf der feinen malerischen Durchführung beruhte. Noch ganz im Geiste der Venezianer ist die Lautenspielerin in der Liechtensteingalerie zu Wien (Fig. 275) gedacht. Sie erscheint wie ein Ausschnitt aus den bekannten venezianischen Konzertbildern, streift auch in der Farbengebung an die guten

Meister Venedigs. Gar bald aber zog er, offenbar unter dem Einflusse seines leidenschaftlichen, persönlichen Charakters, mit Vorliebe die Nachtseiten des Lebens zur Darstellung heran und gefiel sich in der Wiedergabe wilder, von heftigen oder bösen Affekten erfüllter Naturen. Die falschen Spieler in der Galerie Sciarra, welche er später noch einmal wiederholte (Fig. 276), sind das bekannteste Beispiel solcher, mit packender Wahrheit gemalten unheimlichen Gesellen. Selbst in seinen zahlreichen Kirchenbildern konnte er der Neigung, das Rauhe und Finstere im Leben am stärksten zu betonen, nicht widerstehen. Er entkleidet die heiligen Gestalten jedes idealen Schimmers. Der Tod der Maria im Louvre, die Grablegung Christi in der Vatikanischen Galerie bringen uns auf die unmittelbare Gegenwart, die harte, unerbittliche Wirklichkeit herab. Er schildert in den biblischen Bildern eigentlich nur Begebenheiten aus dem gewöhnlichen Leben, wobei er aber die Typen aus den unteren Volksschichten wählt und selbst

Fig. 276. Falsche Spieler, von Michelangelo da Caravaggio. Dresden, Galerie.

an das Gemeine streifende Züge anzubringen nicht verschmäht. Damit hängt auch die Wandlung in seinem Farbensinne zusammen. Während die älteren Werke an den satten Glanz venezianischer Bilder erinnern, wendet er später das sogenannte Kellerlicht an, wirft grelle Lichtstreifen schroff in eine dunkle Umgebung. Mit dieser von oben herab scharf einfallenden Beleuchtung erzielte er unleugbar große Effekte, fand auch darin zahllose Nachahmer, verlockte aber auch, nachdem der plastisch ideale Manierismus überwunden schien, zu einer neuen, ebenso verhängnisvollen, zur malerischen Manier. Von Caravaggio nehmen die Dunkelmaler ihren Ausgangspunkt.

In Rom stieß nun Caravaggio mit dem Bologneser Künstlerkreise zusammen. Lodovico Caracci (1555—1619) hatte sich in seinen jungen Jahren mit den Werken Correggios und der späteren Venezianer vertraut gemacht und, von seiner Wanderschaft in die Heimat zurückgekehrt, auch seine beiden Vettern Agostino (1557—1602) und Annibale (1560—1609) zu dem gleichen Studiengange angeregt. Alle drei, zwar nicht dem Blute nach nahe verwandt —

GÜNTHER GROS RÜCKER WIEN.

Fig. 277. Letzte Kommunion des hl. Hieronymus, von Agostino Caracci.
Bologna, Pinakothek.

Fig. 278. Triumph der Galatea. Fresko von Agostino Caracci. Rom, Palazzo Farnese.

GÜNTHER GRUB RUCKER WIEN

die Großväter waren Brüder gewesen — aber durch die gleiche Richtung und dasselbe Ziel eng verbunden, dabei sich trefflich in ihren Naturen ergänzend, traten dann in Bologna (1582) zu gemeinsamer Arbeit zusammen (Fresken mythologischen und antikhistorischen Inhaltes in Palästen) und stifteten nach damaliger Sitte eine Akademie unter dem Titel der »Incamminati«, d. h. der auf den rechten Weg gebrachten, welche zugleich eine Kunstschule wurde. Hier zeigt sich der Unterschied zwischen den Caracci und Caravaggio. Dieser suchte nur einen augenblicklichen Erfolg, stellte einfach seine Leistungen den Manieristen gegenüber; die Caracci gingen gründlicher, systematischer zu Werke, wollten die Künstlerbildung dauernd heben und verbessern. In ihren eigenen Werken huldigten sie aber gleichfalls der malerischen Richtung und griffen die Gegenstände der Darstellung häufig unmittelbar aus dem Leben heraus. Annibale Caracci übte die Radierung, welche Vervielfältigungsart ungleich malerischer wirkt, als der, nebenbei gesagt, von Agostino Caracci eifrig gepflegte Kupferstich; er zeichnete Bologneser Straßenfiguren und malte Landschaften. Auch in den Figurenbildern haben die Caracci ihre naturalistischen Neigungen kundgegeben. Die letzte Kommunion des h. Hieronymus von Agostino Caracci (Fig. 277) in der Pinakothek zu Bologna erfreut durch die ausdrucksvollen Porträtköpfe der Nebenfiguren;

die Almosenverteilung des h. Rochus von Annibale in der Dresdener Galerie giebt das physische Leiden mit großer Wahrheit wieder. Daß in den Freskowerken naturalistische Züge nicht so scharf auftreten, liegt in dem Wesen dieses Kunstzweiges. In Freskogemälden gipfelt aber die Thätigkeit und der Ruhm der Caracci.

Der Gunst des Kardinals Farnese dankten die Caracci den Ruf nach Rom, wo sie den Palast Farnese mit Fresken schmückten. Lodovico kehrte nach kurzem Aufenthalt wieder nach Bologna zurück; Agostino ließ die Arbeit liegen, nachdem er einige Felder (Fig. 278) gemalt

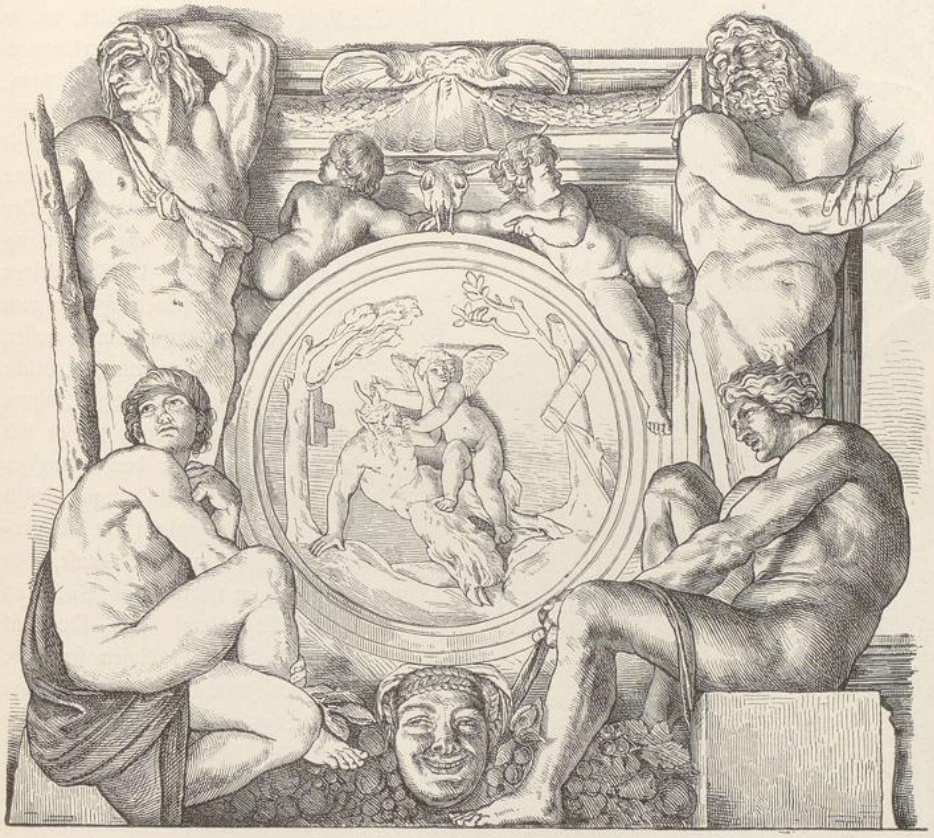

Fig. 279. Von den Deckenmalereien des Annibale Caracci in der Haupthalle des Palazzo Farnese in Rom.

hatte, und zog nach Parma; Annibale vollendete das Werk, welches daher gewöhnlich auf seinen Namen geschrieben wird. In den dekorativen Teilen (Fig. 279) macht sich der Einfluß der Decke in der Sixtinischen Kapelle geltend. In den mythologischen Darstellungen, welche die Macht der (Götter, Helden und Menschen beherrschenden) Liebe verherrlichen, zeigen das Kolorit, die Kontraste starker Männer und üppiger Frauen das allmähliche Vordringen sinnlicher Wirkungen. Als heiterer Palastschmuck haben die Fresken kaum ihres gleichen. Unter den zahlreichen religiösen Darstellungen und Altarbildern, welche aus den Werkstätten der Caracci hervorgingen, ragen besonders die hervor, in welchen sich eine feinere elegische Empfindung kundgiebt, wie in den berühmten drei Marien am Grabe in London (Nationalgalerie), oder ein schalkhafter Ton leise

anklingt, wie in dem unter dem Namen »Silence du Carrache« bekannten Bilde im Louvre. Der kleine Johannes berührt neckend das schlummernde Christuskind. Da legt die Madonna, deren Kopf das Studium Correggio's erkennen läßt, mahnend den Finger an den Mund. Beide Gemälde rühren von Annibale her, welcher zwar nicht an Tüchtigkeit, doch an fruchtbarem Wirken und an Ruhm die anderen Familienglieder übertrifft.

Fig. 280. Aurora. Deckenfresko von Guido Reni. Rom, Palazzo Rospigliosi.

Der Akademie in Bologna dankt eine Reihe vortrefflicher Maler, welche besonders Rom mit ihren Werken und ihrem Rufe erfüllten, ihre Ausbildung. Es spricht für den gesunden Unterricht, daß die Schüler ihre Selbständigkeit bewahrten und ihre persönliche Natur ungehindert entfalten konnten. Der begabteste unter ihnen war unstreitig Guido Reni (1575—1642). Leider erfüllte er durch seinen Hang zum Wohlleben und zu bequemem Schaffen nicht vollständig die Erwartungen, welche man an sein Auftreten in jungen Jahren knüpfen durfte. In Rom, wo er sich wiederholt (bereits in den neunziger Jahren) aufhielt, malte er um 1609 sein bestes Werk, zugleich ein Meisterwerk der ganzen neueren Kunst, das Deckenfresko im Casino des Palastes Rospigliosi auf dem Quirinal (Fig. 280): Aurora, Rosen streuend, fliegt der von Horen umkreisten Quadriga des Sonnengottes voran und verkündet den nahenden Morgen.

Als Guido später wieder in seine Heimat zurückkehrte, betrieb er vorzugsweise die Tafelmalerei, wobei er allmählich in eine immer lässigere Manier verfiel. Während seine älteren Altargemälde sich durchgängig durch eine kräftige warme Färbung und wohldurchdachte Anordnung auszeichnen, wie das zweiteilige Bild der Pieta in der Pinakothek zu Bologna, treten uns in Guido Renis letzter Periode nur selten größere geschlossene Kompositionen entgegen. An Beliebtheit, selbst Volkstümlichkeit büßte er aber nichts ein, da er es vortrefflich verstand, die Stimmungen der Zeit künstlerisch zu verwerten. Diese begünstigte, auch in den kirchlichen Anschauungen, eine weichliche Sinnlichkeit, eine sentimentale Schwärmerei. Mit Vorliebe wurden von ihm der leidende Christus (Fig. 281) mit verzücktem

Blicke und schmachtendem Ausdrucke — welcher Gegensatz zu Dürers kräftigen Christusköpfen! — und die schmerzensreiche Madonna gemalt, unter allgemeinem Beifalle in weiblichen Brustbildern, welche unter den Namen Magdalena, Kleopatra u. s. w. gingen, Frauenideale verkörpert. Sie mahnen an die venezianischen Schilderungen schöner Frauen, haben aber einen sentimentalen Beigeschmack. Seine Frauenköpfe gehen auf zwei Typen zurück. Anfangs gab er einem zarten, fast kränklichen Charakter den Vorzug, wofür der auf den Namen der Beatrice Cenci getaufte Frauenkopf das berühmteste Beispiel bietet; später liebte er die breiteren Formen

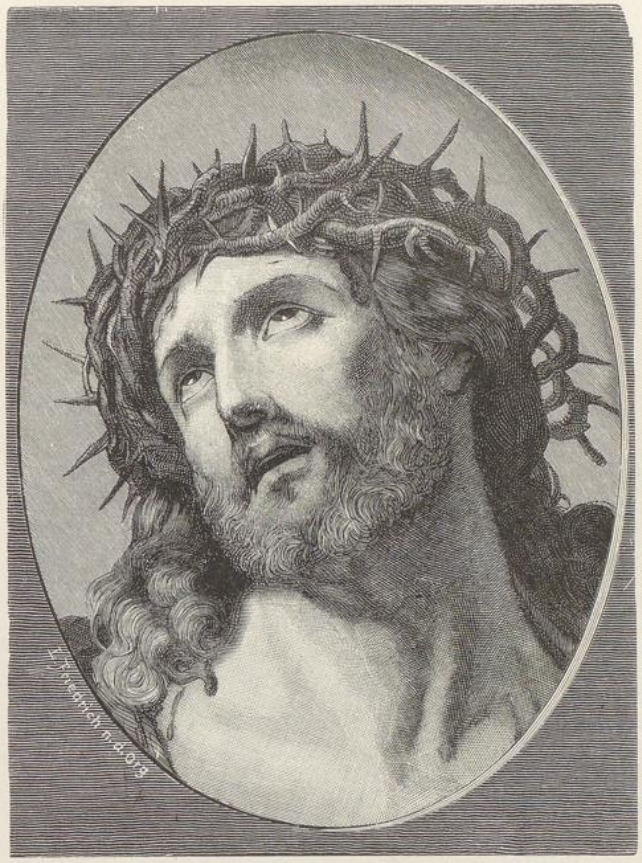

Fig. 281. Christuskopf von Guido Reni. Dresden, Galerie.

des Niobekopfes. Durch das in der letzten Zeit bei ihm vorherrschende graue Kolorit verlieh er ihnen aber gleichfalls einen schwächlichen Ausdruck.

An Begabung steht Domenico Zampieri oder Domenichino (1581—1641) gegen seinen Mitschüler zurück, überragt ihn aber durch gleichmäßigen Fleiß und gewissenhafte Hingabe an die Arbeit. Auch Domenichino entfaltete in Rom, wo er an der Familie Borghese warme Gönner fand, als Freskomaler eine reiche Thätigkeit. Die Kuppelfresken in S. Andrea della Valle mit den Evangelisten sind noch ganz in dem monumentalen Stile des Cinquecento gedacht; die Wandbilder in St. Luigi, aus dem Leben der h. Cäcilia, vor allem aber die Szenen aus dem Leben des h. Nilus in der Kirche zu Grottaferrata bei Rom lehren ihn als einen

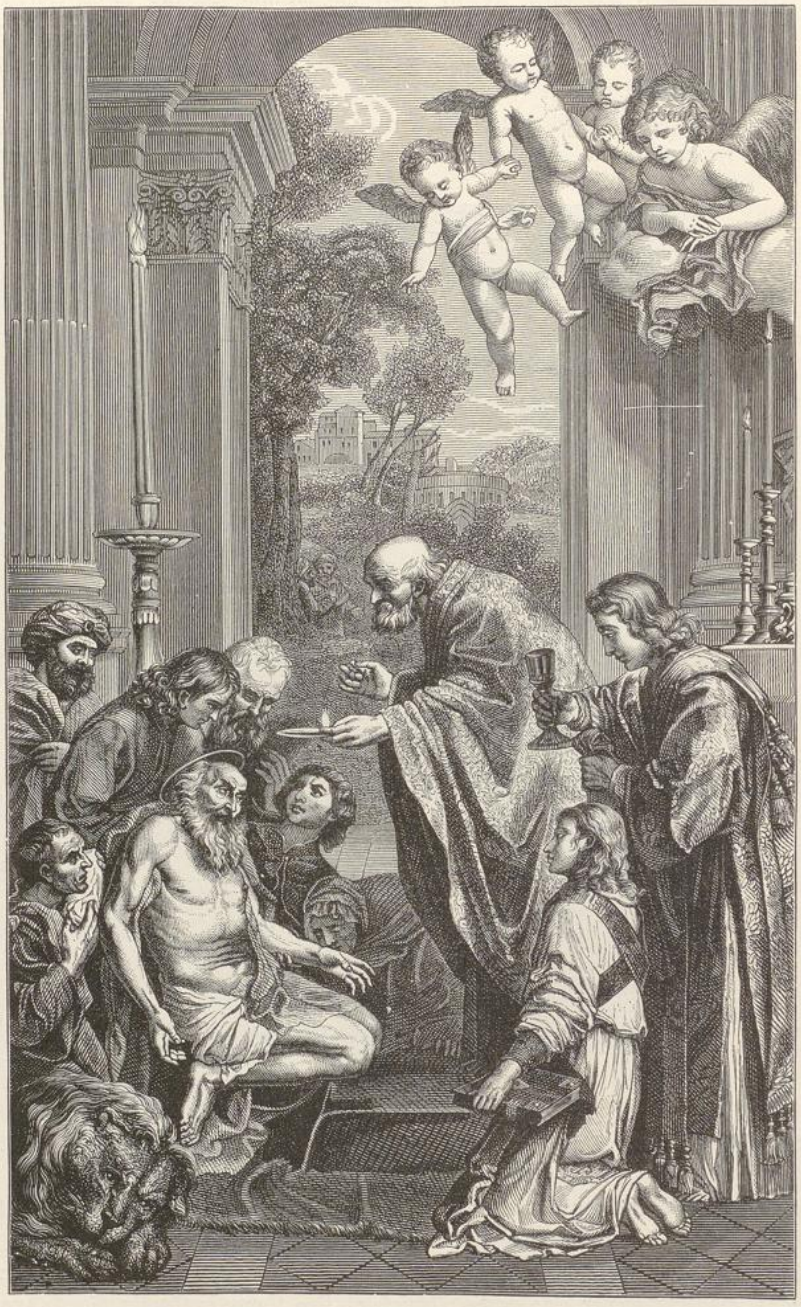

Fig. 282. Letzte Kommunion des hl. Hieronymus, von Domenichino.
Rom, Vatikan.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

feinen Naturbeobachter und lebendigen Erzähler kennen. Die sorgfältige Durchbildung der Komposition und der einzelnen Gestalten zeigt auch sein berühmtestes Altargemälde, die letzte Kommunion des h. Hieronymus in der Vatikanischen Galerie (Fig. 282). Er lehnte sich an das gleichnamige Bild Agostino Caraccis eng an, wog aber die Komposition feiner ab, verlieh ihr eine größere Ruhe. An die Wiedergabe des antiken Lebens reichte aber seine Kraft nicht heran. Die Jagd der Diana in der Galerie Borghese, in den Jahren 1625—1630 gemalt, führt uns in einen Kreis niedlicher, halbwüchsiger Mädchen, welche in reizender Landschaft sich zum Spiele versammelt haben und ihrem Schrecken über die Eindringlinge einen recht lebendigen, aber fast komischen Ausdruck geben.

Fig. 283. Martyrium des heil. Bartholomäus, von Ribera. Madrid.

In Rom behielten die Schüler und Anhänger der Caracci das Uebergewicht. Anders in Neapel, wo die künstlerische Thätigkeit durch die spanischen Vizekönige vielfache Anregungen gewann und in der Ausmalung der Kapelle del Tesoro im Dome eine große Aufgabe fand. Die zur Ausführung des Werkes berufenen römischen Maler, Guido Reni und Domenichino, stießen auf einen heftigen Widerstand der heimischen Künstler. Guido kehrte unverrichteter oder halbverrichteter Sache zurück, Domenichino hielt länger aus, starb aber vor Vollendung der Kuppelfresken. Nach heutigem Sprachgebrauch war es eine organisierte Camorra, die den Mitbewerb der Fremden zu hindern suchte. So hat also auch in diesem Falle zunächst persönliche Eifersucht den Kampf herbeigeführt. Darüber dürfen aber die thatsächlich vorhandenen Gegensätze in den künstlerischen Anschauungen nicht vergessen werden. Ein richtiger Instinkt hatte

Caravaggio bestimmt, nach Neapel und Süditalien zu fliehen, als er 1606 wegen einer Blutthat Rom verlassen mußte. Im Süden stieß er auf eine verwandte Richtung. Caravaggio hat den sogenannten Naturalismus in Neapel nicht eingebürgert — er starb bereits 1609 im Elend — wohl aber, da er auch hier als Maler thätig auftrat, wirksam gefördert. In Neapel gewann der auf antiken Studien fußende Idealismus niemals Raum. Schon im 15. Jahrhundert wurden hier Bilder gemalt, welche man nachmals mit niederländischen Schöpfungen verwechseln konnte. Jedenfalls tauchten hier früher und kräftiger als im übrigen Italien niederländische Einflüsse auf. Von allen Zweigen der Skulptur wurde keiner so volkstümlich wie die Thon-

Fig. 284. Die büßende Magdalena, von Ribera. Dresden.

plastik, welche sich von Hause aus der unmittelbaren Naturnachahmung zuneigte. Die süditalienische Malerei folgte auch im 17. Jahrhundert diesen altheimischen Spuren. Doch hat es kein Neapolitaner Maler zu großer Bedeutung gebracht. Im höchsten Ansehen stand mit Recht der in Spanien geborene Giuseppe Ribera (1588—1656), Spagnoletto genannt. Der Bedeutung Riberas wird man ebensowenig gerecht, wenn man ihn mit der landläufigen Bezeichnung eines Naturalisten abfertigt, wie wenn man die Caracci und ihren Anhang schlechthin als Eklektiker auffaßt. Aus mehreren seiner Bilder leuchtet das helle Muster Correggios, andere Werke, wie namentlich die Kommunion der Apostel in St. Martino zu Neapel, bekunden eine sorgfältige Durchbildung der Komposition. Und selbst wenn er der herrschenden Richtung folgt,

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Visionen, wie die Himmelsleiter Jakobs im Madrider Museum, Martyrien, wie jenes des h. Bartholomäus, gleichfalls in Madrid (Fig. 283), oder Materdolorosa- und Magdalenen-Bilder (Fig. 284) malt, wenn er zu derberen Modellen greift, das leidenschaftliche oder schwärmerische Element betont, der Schwarzmalerei sich ergiebt, ragt er doch über die meisten Genossen durch die sichere Zeichnung, den Ernst des Ausdruckes, die tiefere Glut der Stimmungen empor.

Fig. 285. Amorinentanz, von Francesco Albani. Mailand, Brera.

Die Caracci, Guido Reni, Domenichino, Caravaggio und Ribera bilden die Spitzen der Malergemeinde Italiens im 17. Jahrhundert. Aber wie neben den Hauptplätzen der Kunstpflege zahlreiche kleinere Mittelpunkte des Schaffens bestanden, so traten auch den Hauptmeistern noch zahlreiche Maler zur Seite, welche zwar in der Entwickelungsgeschichte dieser Kunst keine Rolle spielen — denn mit der Entwickelung der Malerei war es in Italien beinahe zu Ende — wohl aber den Anspruch auf persönliche Wertschätzung erheben dürfen. Einzelne Werke werden

immer mit genannt werden, wenn man die besten Schöpfungen der italienischen Malerei aufzählt. Mehrere Künstler haben, da sie sich in mannigfachen Gattungen und Weisen versuchten, neben vielem Verfehlten doch auch einzelne gelungene Leistungen aufzuweisen; zahlreiche Künstler dieser Zeit haben ein Jahrhundert lang einen klangvollen Namen behalten; in allen Schulen herrscht jedenfalls reges Leben, freilich auch, durch Neid und Eifersucht hervorgerufen, bitterer Kampf. Die Künstler verkörperten nur selten noch Volksgedanken, waren vielmehr stolz auf ihre eigenen »Inventionen«, lebten in einer Welt für sich, verlangten und erlangten von der übrigen Menschheit, daß sie ihnen Achtung zollte.

Fig. 286. Fama, Deckenbild von Guercino. Rom, Villa Ludovisi.

In der Heimat der Caracci erhielt sich die Malerei noch lange auf stattlicher Höhe. Der Mitschüler Guidos und Domenichinos, der Sohn eines reichen Seidenhändlers, Francesco Albani (1578 bis 1660) drang zwar mit seinen zahlreichen Altarbildern nicht durch; in einem beschränkten Gedanken- und Formenkreise gewann er aber doch verdienten Ruhm: in der Schilderung anmutiger Nymphen und Amorinen oder Engel, die sich in heiterer Landschaft bewegen, und zu welchen ihm seine zweite Frau und seine zehn Kinder Modell standen (Fig. 285). Seine bekanntesten Bilder dieser Art sind die vier Elemente in Turin und in der Galerie Borghese. Wie Albani, so zog auch Giovanni Francesco Barbieri aus Cento, seines Schielens wegen Guercino genannt (1591—1666), dem kampfreichen Leben in Rom den ruhigen Aufenthalt in den Provinzial-

städten vor, obwohl er in Rom (1621—1623) große Erfolge errungen hatte. Er schuf hier sein bestes Altarbild, die Verherrlichung der h. Petronilla (in der kapitolinischen Galerie) und schmückte die Villa Ludovisi mit Deckenfresken, der Aurora und der Fama (Fig. 284), welche in der Farbenwirkung die Fresken Guidos vielleicht noch überragen. Den größten Teil

Fig. 287. Judith, von Christofano Allori. Florenz, Pal. Pitti.

seines Lebens brachte er in seiner Geburtsstadt und in Bologna zu, mit Aufträgen überhäuft, in gleichem Maße aber auch die ursprünglich den Venezianern abgelauschte Tiefe und Wärme des Kolorits einbüßend. Biblische und historische Genrebilder, in größerem Maßstabe in Halbfiguren ausgeführt, und Einzelgestalten, namentlich Sibyllen, trotz Augenaufschlages und pathetischer Geberde doch nur eine angenehme, gefällige Wirkung ausübend, wanderten in großer

Zahl in den Besitz der Kunstfreunde und verschafften seinem Namen noch im 18. Jahrhundert einen hellen Klang. Auch Carlo Cignani (1628—1719) sicherte sich und der Bologneser Schule, aus welcher er hervorgegangen war, insbesondere durch seine Schilderung der Himmelfahrt Mariae (München) dauernden Ruf.

Gegen das rege künstlerische Treiben in Bologna tritt eigentlich Florenz in den Hintergrund. Die florentiner Maler hielten sich von den Parteikämpfen fern, bewahrten länger als die anderen Schulen die heimischen Traditionen und verfielen nie, wie die sonst ziemlich lang-

Fig. 288. Der Triumph Davids, von Matteo Rosselli. Florenz, Pal. Pitti.

weiligen Fresken des Giovanni da San Giovanni (1599—1636) zeigen, in Flüchtigkeit. Einem Florentiner, dem Christofano Allori (1577—1621), gelang sogar einmal ein großer Wurf. Seine Judith in der Pittigalerie (Fig. 287) packt den Beschauer durch die üppig sinnliche Schönheit, welche noch durch die reiche Tracht und den Kontrast zu der alten Magd gehoben wird. Eine sorgfältige Zeichnung charakterisiert die Bilder des Ludovico Cardi, bekannter unter dem Namen Cigoli (1559—1613); einen leisen Anklang an Andrea del Sarto bewahren einzelne Gemälde Matteo Rossellis (1578—1650), dessen feiner Schönheitssinn namentlich in seinem Triumphe Davids (Fig. 288) zur Geltung kommt. Selbst die untergeordneten Künstler und Ausläufer der Schule, wie Francesco Furini (1600—1649), dessen glattgemalte Frauenkörper noch heute zahlreiche Bewunderer finden, und Carlo Dolci (1616—1686),

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

welcher es trefflich verstanden hat, in weiblichen Halbfiguren (Fig. 289) den weichlichen, an das Sentimentale streifenden Empfindungen — der natürlichen Ergänzung der temperamentvollen und leidenschaftlichen Zeitstimmungen — Ausdruck zu geben, offenbaren doch noch eine gewisse künstlerische Selbständigkeit und retten sich eine vornehmere Haltung als Erbstück der großen Vergangenheit. Auch in Oberitalien herrscht eine rege Kunstthätigkeit, außer in Mailand und Modena namentlich in Genua, wo in Bernardo Strozzi (1581—1644) ein überaus fruchtbarer, in der Fresko- wie in der Tafelmalerei gleich erfahrener Meister ersteht, dessen bessere Bilder sich durch einen auf das Genrehafte gerichteten, frischen, auch in der Farbe kecken Zug auszeichnen.

Fig. 289. Die heil. Cäcilie, von Carlo Dolci. Dresden.

Der große Tummelplatz künstlerischen Treibens bleibt das ganze Jahrhundert hindurch noch immer Rom. Aus den einzelnen Provinzen strömen die Maler herbei, um hier ihr Glück zu versuchen und der von ihnen vertretenen Richtung zum Siege zu verhelfen. Einen engeren Zusammenhang oder wohl gar eine einheitliche Auffassung dürfen wir in diesen bunt zusammengewürfelten Kreisen nicht suchen. Beinahe ein jeder sucht auf Kosten des andern in die Höhe zu kommen und durch besondere Virtuosität die Aufmerksamkeit auf sich zu lenken. Nur wenige halten an den Traditionen fest und gehen rein sachlich, ohne persönliche Nebenzwecke zu Werke. Zu diesen gehört Andrea Sacchi (1598—1661), dessen h. Romuald im Kreise der Kamaldulensermönche (Vatikan) von den Schöpfungen des Cinquecento sich nur durch den tiefern Farbenton, die feinere malerische Behandlung der weißen Gewandmassen unterscheidet (Fig. 290).

Auch die in der Farbe kreidigen Madonnen des Giov. Batt. Salvi, nach seinem Geburtsorte Sassoferrato genannt (1605—1685), bekunden genaues Formenstudium, eine sichere Zeichnung und richtig abgewogene Stimmungen. Vollends bei Carlo Maratta (1625—1713) steigerte sich die sorgfältigere Beachtung der alten Meister zu einem förmlichen Raffaelkultus. Es kam durch diese retrospektive Richtung zwar etwas Kaltes, Verständiges in die Kompositionen. Immerhin behauptete sie sich als Nebenstrom bis in das folgende Jahrhundert und sicherte der Kunstpflege einigermaßen die Stetigkeit (Fig. 291).

Fig. 290. Der hl. Romuald, von Sacchi. Rom, Vatikan.

Nicht nur aus den mittleren Provinzen, auch aus dem Süden empfing Rom mannigfachen Zuzug. Unter den nächsten Nachfolgern Caravaggios und Riberas in Neapel gewann keiner eine hervorragende Stellung, selbst Mattia Preti nicht, der mit äußeren Ehren reich bedachte »Cavaliere Calabrese«, der über ein halbes Jahrhundert († 1699) in Neapel herrschte, oder Pietro Novelli (1603 bis 1677) aus Monreale bei Palermo, auf welchen die Sicilianer als ihren besten Vertreter in der neueren Malerei stolz blicken. Erst Salvatore Rosa (1615 bis 1673) tritt in die Vorderreihe italienischer Künstler und erfüllt mit seinem Rufe weite Landschaften. Seine Persönlichkeit hat zugleich für das Künstlerleben in jener Zeit eine typische Geltung. Nicht durch seine Werke allein, sondern auch durch sein Auftreten sucht er die allgemeine Aufmerksamkeit auf sich zu lenken. Salvator Rosa hatte in seiner Jugend eine halbgelehrte Bildung genossen, als Maler sich zunächst nur nach der Natur, welche er in den wilden Klüften Kalabriens studierte, gerichtet. Wie die Neapolitaner zu thun pflegten, plagte er sich nicht viel mit Zeichnen, sondern entwarf seine Skizzen sofort mit dem Pinsel. Allmählich kam

er in Neapel zu Ansehen, wo sich besonders Lanfranco, der einzige unter den Schülern der Caracci, welcher in Neapel festen Fuß gefaßt hatte, seiner annahm. Bald aber erschien ihm

Fig. 291. Taufe Christi, von Carlo Maratta.
Rom, S. Maria degli Angeli.

der neapolitanische Schauplatz zu enge. Er wanderte nach Rom, lebte hierauf einige Jahre in Pomp und geistreicher Fröhlichkeit in Florenz, kehrte dann wieder nach Rom zurück, wo er gleichfalls der Mittelpunkt eines reichen geselligen Kreises wurde. Als Satirendichter, Musiker,

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

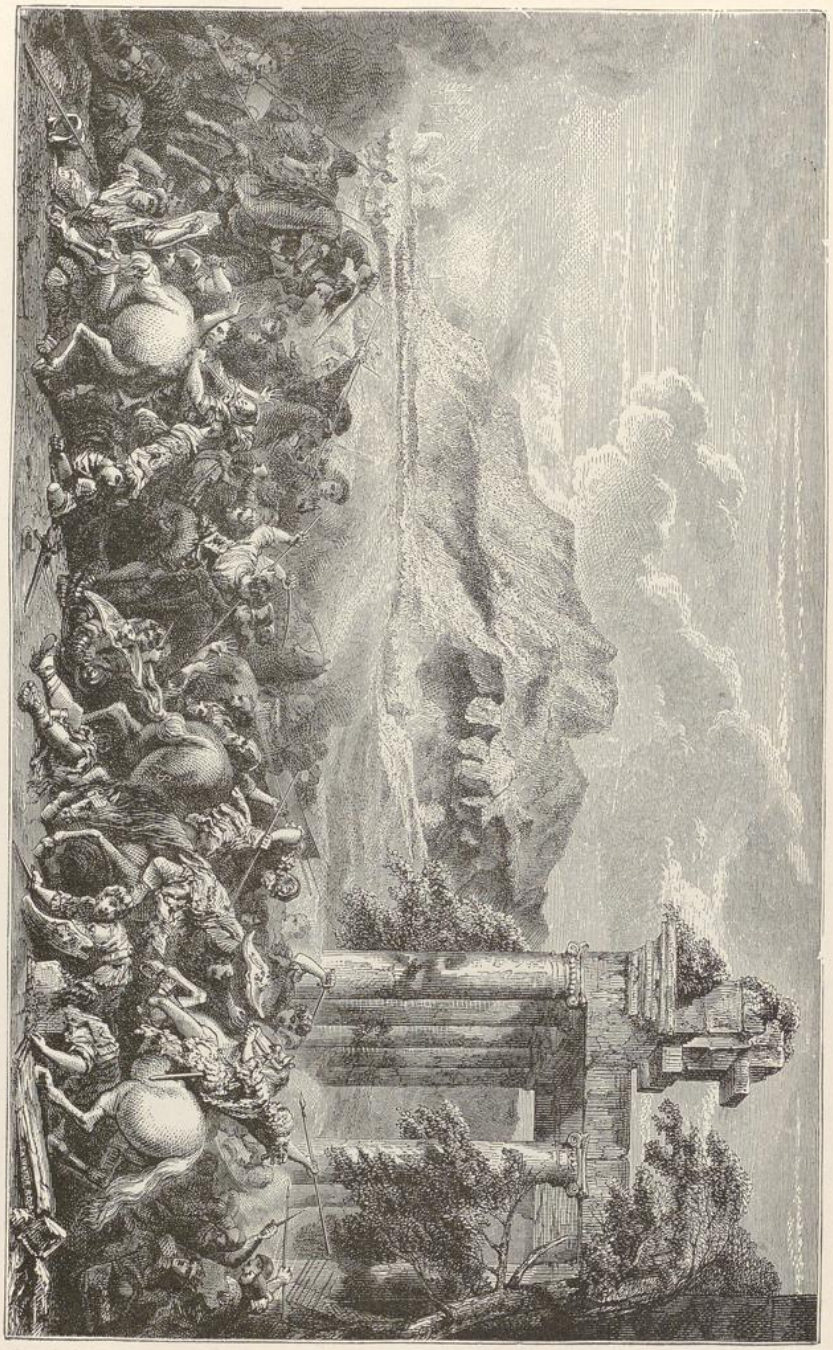

Fig. 292. Schlacht, von Salvatore Rosa. Paris, Louvre.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Komödienspieler forderte er die Bewunderung der Mitbürger heraus. Als Maler gewann er dauernden Ruhm nicht durch seine Figurenbilder, in welchen er Michelangelo gleichzukommen glaubte, sondern durch seine Schlachtenbilder (Fig. 292) und seine zahlreichen Landschaften. In jenen gab er das Gewühl der aneinander prallenden Schlachtenhaufen lebendig wieder. In

Fig. 293. Madonna in der Glorie, von Luca Giordano.
Florenz, Pal. Pitti.

diesen traf er häufig den Naturton und verstand durch Wolkenform, tiefe Färbung und Staffage die Stimmung seiner meistens den süditalienischen Küsten und Felsklüften entlehnten Schilderungen wirksam zu steigern. Allmählich siegte aber in Italien doch wieder, von einer effektvollen Färbung unterstützt, die Dekorationsmalerei. Sie fand in dem vielbeschäftigten Pietro Berrettini aus Cortona (1596—1669) und in dem Neapolitaner Luca Giordano (1632—1705), wegen seiner Pinselfertigkeit Fa Presto genannt, ihre glänzendsten Vertreter. In Fresken

erscheinen beide von ihrer besten Seite, hier macht sich das Scheinleben der Gestalten weniger bemerklich. Doch hat Luca Giordano, in der Bibel ebenso heimisch wie in der Mythologie, auch in einzelnen seiner unzähligen Tafelbilder die technische Gewandtheit und den kräftigen Farbensinn bekundet (Fig. 293). Der Ausgang der italienischen Malerei am Ende des Jahrhunderts ist der, daß sie als Kulturgewohnheit und Zeitvertreib das Leben fristet. Man kann sie nicht missen, läßt sie aber keine ernsten Aufgaben mehr erfüllen.

Fig. 294. Der Zahnarzt, von Gerard Honthorst. Dresden.

2. Rubens und die flandrische Kunst.

Der Glaube an die berechtigte Vorherrschaft Italiens im Reiche der Kunst, welcher am Anfange des 16. Jahrhunderts die selbständige Weiterbildung der flandrischen Malerei gehemmt und sie in italienische Geleise gelockt hatte, wurde von einer längeren Reihe von Geschlechtern geteilt. Auch noch im 17. Jahrhundert pilgerten regelmäßig die Künstler über die Alpen, um in Italien die volle Meisterschaft zu erwerben. Andere Muster waren aber hier an die Stelle der früher verehrten Ideale getreten. Die Naturalisten gaben vorwiegend den Ton an und zogen auch viele nordische Künstler in ihre Kreise. In der Auffassung und Richtung der Naturalisten fanden diese manche ihnen längst bekannte Züge; in der Betonung des Kolorits, in der Beschränkung der Phantasie auf die wirkungsvolle Zusammenstellung derb realer Gestalten entdeckten sie eine auch in der altheimischen Kunst oft geübte Gewohnheit.

So kam es, daß die nordischen Maler, auch wenn sie in Italien studierten, nicht ganz mit ihren überlieferten Anschauungen zu brechen brauchten, in einzelnen Fällen sogar durch deren Betonung zu Ansehen gelangten. An die Stelle der geschlossenen nationalen Künstlergemeinde war namentlich in Rom eine internationale Gesellschaft getreten, welche sich nach

Landsmannschaften gruppierte, deren Wege sich in künstlerischer Hinsicht aber mannigfach kreuzten. Die »Schilderbent« in Rom, die fröhliche Vereinigung niederländischer und deutscher Künstler, in welcher diese charakteristische Kneipnamen führten, zu allerhand Kurzweil zusammensaßen, erhielt sich durch mehrere Geschlechter bis zum Ausgange der niederländischen Kunstblüte aufrecht. Ebenso empfingen die französischen Künstler, welche überhaupt in Rom eine große Rolle spielten, in der von Ludwig XIV. gestifteten Akademie einen festen Mittelpunkt.

Einzelne nordische Maler folgten italienischen Spuren, wie z. B. Gerard Honthorst aus Utrecht, von den Italienern Gherardo dalle notti benannt (1590—1656). In seinen Nachtstücken (Fig. 294) wirkte er, ähnlich wie Caravaggio, durch scharf einfallende, die weitere Umgebung in Dunkel hüllende Lichter und wandte daher mit Vorliebe Kerzenbeleuchtung an.

Fig. 295. Die Bocciaspieler, von Pieter van Laer. Dresden.

Andere Maler fesselt nicht so sehr die italienische Kunst als die italienische Natur. Die Landschaft und das Volksleben Italiens wurde für zahlreiche Söhne des Nordens, Franzosen und Niederländer, eine unerschöpfliche Quelle von Anregungen. Die italienische Landschaftsmalerei ruht wesentlich in den Händen der Franzosen; ein Niederländer, Pieter van Laer oder Bamboccio († nach 1658), ist in Italien der typische Meister ziemlich derber, aber mit kräftigen Farben gemalter Volksszenen geworden (Fig. 295). Italien zeigte denn doch einige Ermüdung und freute sich der mannigfachen Auffrischungen der Phantasie, welche ihm die nordische Kunst brachte. So allein kann es erklärt werden, daß ein deutscher Maler, Adam Elsheimer aus Frankfurt (1578—1620), in Rom nicht allein eine größere Wirksamkeit entfalten, sondern auch eine mustergültige Bedeutung gewinnen konnte, ohne die heimische Art verleugnen zu müssen. Wenn auch die italienische Umgebung, die römische Campagna, die Sabiner und Albaner Berge ihn erst zum Landschaftsmaler machten, so giebt er sich doch gerade in der

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

künstlerischen Auffassung der Landschaftsstimmung als Nordländer zu erkennen. Elsheimer malte biblische und mythologische Szenen in kleinem Maßstabe, setzte eigentlich die Figuren zu bloßer Staffage herab (Fig. 296). Er wußte aber durch die feine Ausführung, die warme Färbung, das trefflich angewandte Helldunkel, den gemütlich anheimelnden Ton der Schilderung, namentlich auch durch die Harmonie zwischen der landschaftlichen Stimmung und den historischen Vorgängen die Augen der in Rom weilenden Künstler so sehr zu fesseln, daß seine Schöpfungen bei ihnen lebendigen Widerhall fanden. Er trug durch sein Beispiel nicht wenig zur Einkehr der Kunstgenossen in ihre wahre heimatliche Natur bei und führte sie zur Erkenntnis der malerischen Bedeutung ihrer landschaftlichen Umgebung.

Das glänzendste Beispiel einer Neubelebung der heimischen Kunstweise ungeachtet eifriger italienischer Studien, ja teilweise durch diese bewirkt, bietet die Thätigkeit des berühmtesten Meisters, welchen die Niederlande im 17. Jahrhundert hervorgebracht haben: Peter Paul Rubens.

Der Vater, ein Antwerpener Schöffe, hatte, um der Verfolgung zu entgehen, welche ihm, wie allen protestantisch Gesinnten, von den spanischen Machthabern drohte, die Flucht ergriffen und sich 1568 in Köln niedergelassen. Ein unerlaubtes Verhältnis, das er mit der unholden Gemahlin Wilhelms von Oranien, mit Anna von Sachsen, unterhielt, zog ihm die Rache der beleidigten Fürstenfamilie zu. Er wurde in der nassauischen Festung Dillenburg in Haft gehalten, dann auf die Fürbitte seiner Gattin Maria Pypelinx in Siegen interniert. Hier gebar ihm die, nach allen Nachrichten vortreffliche, energische Frau, 1577 einen Sohn, unseren Peter Paul Rubens. Gegen die Richtigkeit dieser Erzählung wurden zwar mehrfach Zweifel erhoben, Köln oder Antwerpen als Geburtsstätten des Meisters gepriesen, doch sind bis jetzt alle gegen Siegen vorgebrachten Gründe zu leicht befunden worden. Wahr ist nur, daß die Familie 1578 nach Köln zog, später mit den spanischen Behörden Frieden machte, zur katholischen Kirche zurücktrat und 1588 (der Vater war 1587 in Köln verstorben) nach Antwerpen zurückkehrte.

Trotz der Geburt in der Fremde bleibt Rubens doch der rechte Sohn Flanderns. Er genoß eine sorgfältigere Erziehung, als sie sonst Malern im Norden zu teil wurde, und trat zuerst in die Werkstätte des Tobias Verhaegt, eines auch in Italien geschätzten Landschaftsmalers, ein. Als weitere Lehrer werden genannt der leider durch beglaubigte Gemälde nicht weiter bekannte, aber, wie es scheint (Kupferstiche nach seinen Bildern haben sich erhalten), durch kräftigen Formensinn ausgezeichnete Adam van Noort (1562—1641) und Otto van Veen (1558—1629), ein mehr gelehrt gebildeter als künstlerisch begabter Mann.

Von größter Wichtigkeit für Rubens' Entwickelung war die im Jahre 1600 von ihm unternommene Reise nach Italien. Wir finden ihn, bald nachdem er Italien betreten, in den Diensten des Herzogs Vincenzo Gonzaga in Mantua, eines für die ganze Klasse vornehmer Kunstgönner typischen Fürsten. Politische Unbedeutenheit suchte er durch Vielgeschäftigkeit und Aufbauschen ästhetischer Interessen zu verdecken. Seine Liebhaberei umfaßt gleichmäßig Pferde, Hunde, Komödianten und Bilder. Mit demselben Eifer treibt er Musik wie Alchymie und Astrologie. Aus Spanien verlangt er zu gleicher Zeit Abbildungen wunderthätiger Madonnen und Porträts schöner Frauen. In seiner Residenz sammelt er alle erdenklichen Kunstschätze und kann es doch in ihr, von einer unersättlichen Reiselust getrieben, niemals auf die Dauer aushalten. Im Dienste dieses seltsam von der Natur ausgestatteten Herrn unternahm Rubens 1603, um Geschenke überbringen zu helfen, eine längere Reise nach Spanien. In Italien hielt er sich, von Mantua abgesehen, vorzugsweise in Rom auf. Auch in Genua verweilte er, von der prächtigen Palastarchitektur der Stadt angezogen, viele Monate. »Ich habe in meiner

Jugend die Seligkeiten Italiens reich gekostet,« schrieb Rubens nachmals einem Freunde. Und in der That füllte der Aufenthalt in Italien nicht allein eine stattliche Reihe von Lebensjahren aus — erst 1608 kehrte er nach der Heimat zurück — sondern übte auch auf seine künstlerische Natur eine tiefe Wirkung aus.

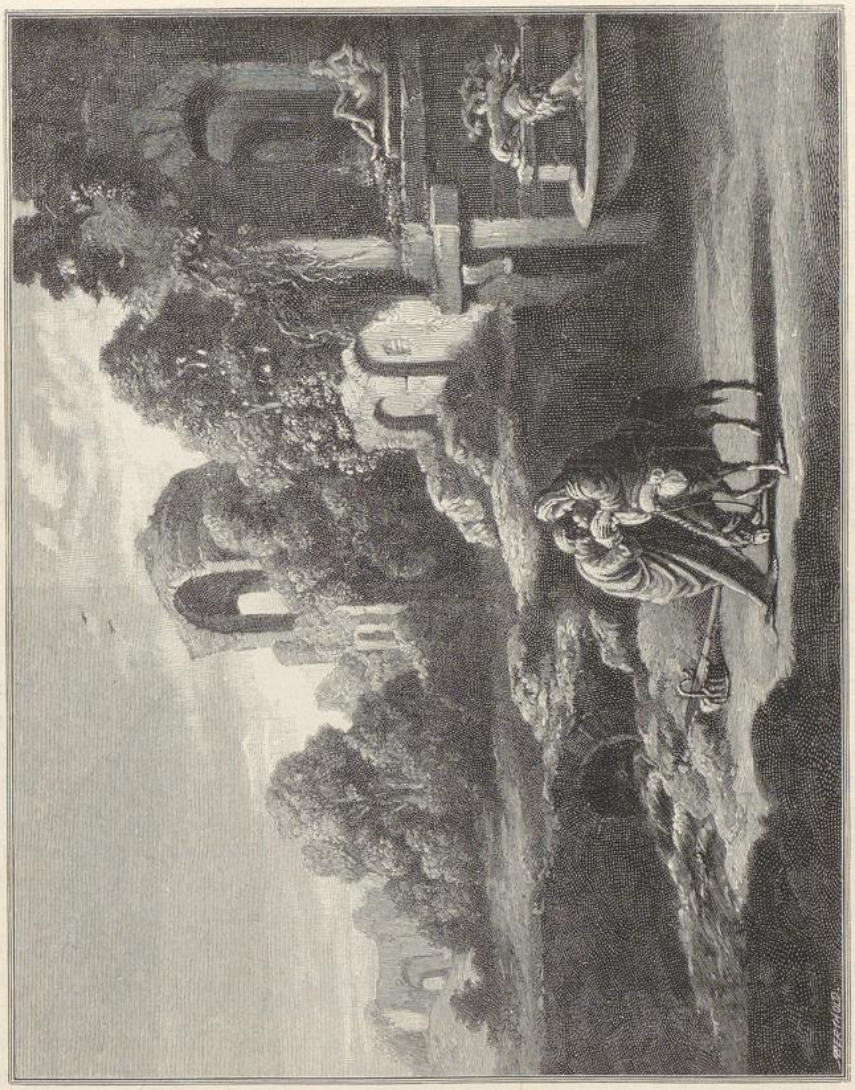

Fig. 296. Die Flucht nach Aegypten, von Elsheimer. Dresden.

Wenige Künstler haben in Italien so viel gelernt wie Rubens. Er kannte und schätzte die älteren Meister, deren Werke er eifrig kopierte oder doch skizzierte. Er scheute sich nicht von ihnen einzelne Motive offen zu borgen. Wir erkennen in seiner »Taufe Christi« Gestalten aus Michelangelos Schlachtenkarton; Raffaels Kartons regten ihn zu Teppichentwürfen aus der römischen Geschichte (Decius Mus) an; auf Mantegna geht sein »Christus auf dem Stroh« (Antwerpen) zurück, wie seine »Amazonenschlacht«, das nackte Frauenporträt (Pelzchen) in Wien

und sein »Venusfest« auf Tizian, der »h. Hieronymus« (Antwerpen) auf Caracci. Auch der Einfluß Giulio Romanos, dessen Werke er in Mantua vor Augen hatte, macht sich in Rubens' Gemälden geltend. Doch bleibt er von eklektischen Neigungen frei. Offenbar will er sich klare Rechenschaft über das bisher in der Malerei Geleistete und Gewonnene geben, durch das Studium zahlreicher Werke einen tieferen Einblick in das schöpferische Wesen der Kunst gewinnen. Ihm erscheint die italienische Kunst von Mantegna bis Caravaggio als gute Schule, nicht als Muster und Schranke. Seine ursprüngliche Natur wird nicht versehrt, sein frisches Auge nicht getrübt. Es ist vorwiegend der große Stil, der dramatische Zug, der pathetische Ausdruck, das Machtvolle und Pomphafte der Schilderung, was er der italienischen Renaissance, die für ihn ein abgeschlossenes Gebiet ist, abgelauscht hat. Wie weit sich Rubens von der humanistischen Grundlage der italienischen Renaissance schon entfernt hat, zeigt seine Stellung zur Antike. Er lebt nicht unmittelbar in der Antike, wie die Cinquecentisten, fühlt sich nicht als ihr Erbe. Als eine in sich fertige, historische Erscheinung betrachtet er sie; sie regt vor allem sein antiquarisches Interesse an. Er dankt Ovid mannigfache stoffliche Anregungen; als Künstler sieht er in der antiken Welt eine Art von Vorwelt, in welcher elementare Leidenschaften und Stimmungen, ein unverfälschtes, gewaltiges Naturleben walten. Hier denkt er sich den rechten Schauplatz für seine mächtigen Männer und wuchtigen Frauen; hier kann er den Naturalismus zu den kräftigsten und üppigsten Formen steigern und ihm Wirkungen abgewinnen, welche die auf die gemeine und gewöhnliche Wirklichkeit gerichtete naturalistische Manier nie erreichen konnte. Der starke, aber gesunde sinnliche Zug seiner Phantasie empfing dadurch, daß er die stürmischen Liebesszenen, die Freuden der Jagd und des Zechens in ferne heroische Zeiten übertrug, einen idealen Schimmer.

Als Rubens Italien verließ, hatte er seine volle Reife bereits erreicht; nur die Farbengebung, welche jetzt noch braune Töne und grau-blaue Halbschatten zeigt, gewann später einen viel festlicheren Glanz und leuchtende Kraft. Kurze Zeit hielt er sich in Brüssel auf; bald nach seiner Vermählung mit Isabella Brandt (1609) nahm er seinen ständigen Aufenthalt in Antwerpen, wo er sich 1611 ein prächtiges, allmählich zu einem Museum erweitertes Haus erbaute. Das lebendigste Zeugnis seines Glückes in diesen Tagen bietet uns das Doppelporträt in der Münchener Pinakothek (Fig. 297), welches ihn und seine Frau, traulich in einer Laube beieinander sitzend, darstellt. Vom künstlerischen Werte abgesehen, hat das Gemälde noch eine typische Bedeutung. Es beginnt den Reigen der Ehestandsbilder, welche in den Niederlanden so zahlreich vorkommen und den sittlichen Grund, auf welchem die niederländische Kunst sich aufbaute, andeuten. Daß auch die Künstler es liebten, sich mit ihren Gattinnen zusammen zu porträtieren, schwächt die landläufige Anklage ihres lockeren Lebens ab.

Ununterbrochen folgen im nächsten Jahrzehnt ausgedehnte Werke, welche gegen die später ausgeführten auch dadurch sich auszeichnen, daß der eigenhändige Anteil des Meisters vorwiegt. Im Jahre 1610 malte Rubens die Aufrichtung des Kreuzes (jetzt im Dom zu Antwerpen). Im folgenden Jahre bestellte die Armbrustergilde bei ihm einen großen Altar, welcher im Mittelbilde die Kreuzabnahme (Fig. 298), auf den Flügeln die Heimsuchung und Darstellung im Tempel schildert (Dom zu Antwerpen). Muß man auch zugeben, daß sich Rubens in der wunderbar geschlossenen Komposition an italienische Vorbilder gehalten hat, so bleibt doch die lebendige, fein abgewogene Gliederung des Anteils, den alle Personen an dem Vorgange nehmen, der gleichmäßige und dennoch nach den verschiedenen Charakteren reich abgestufte Ton der Empfindung, der ernst gemessene Ausdruck sein künstlerisches Eigentum. Aus dem Jahre 1613 stammt der für seinen Freund, den Bürgermeister Rockox, gemalte Flügelaltar (Museum zu Antwerpen): der ungläubige Thomas, mit den Porträten des Stifters und seiner Frau auf

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

den Flügeln. In diesem Werke lieferte Rubens den Beweis, daß ihm für die tiefere psychologische Schilderung die Linien und Farben ebenso zu Gebote standen, wie für leidenschaftlich bewegte, pathetische Szenen. Bald darauf, in den Jahren 1620—1626, übernahm er zwei große Bilderfolgen. Er entwarf den ganzen malerischen Schmuck für die neugebaute Jesuitenkirche in Antwerpen, der leider größtenteils bei einer Feuersbrunst zu Grunde ging. Ein

Fig. 297. Rubens mit seiner ersten Frau. München.

Rest dieses Bilderschmuckes sind die beiden Gemälde in der kaiserlichen Galerie in Wien, welche Wunderthaten der Heiligen Ignatius und Xaver darstellen und durch die Kunst, mit welcher Rubens abstrakte Vorgänge sinnlich verständlich und wirkungsvoll zu verkörpern wußte, die Aufmerksamkeit fesseln. Den anderen großen Auftrag erteilte ihm die Königin von Frankreich, Maria von Medici, welche in ihrem Palaste in Paris ihr und ihres verstorbenen Gemahls, Heinrichs IV., Leben in zwei Bilderreihen (die einundzwanzig Bilder der ersten Reihe beziehen sich auf die Königin, die zweite Reihe blieb unvollendet) verherrlicht sehen wollte. Kein Werk —

einzelne Allegorien ausgenommen — erscheint so eng mit den damals herrschenden poetischen Anschauungen verwebt, huldigt so unbedingt der eigentümlichen ästhetischen Geschmacksrichtung jener Zeit wie die sog. Galerie im Palaste Luxembourg. Antike Götter und allegorische Ge-

Fig. 298. Die Abnahme vom Kreuz, von Rubens. Antwerpen, Dom.

stalten gehen unmerklich ineinander über und stehen alle zusammen wieder auf demselben Boden wie die historischen Figuren. Die Herrschaft naturalistischer Formen, in allen diesen Kreisen gleichmäßig geltend, hilft die inneren Gegensätze und das verschiedenartige Wesen der einzelnen Gruppen und Gestalten vermitteln. Freilich hat gerade der enge Anschluß an eine rasch wieder

verschwundene Gedankenrichtung das Verständnis späteren Geschlechtern erschwert — schon Rubens klagte über falsche Deutungen — und auch der Genuß der Bilder ist infolge der starken Mitwirkung ungleich begabter Schüler verringert worden.

Bisher verfloß Rubens' Leben ohne Trübung in ausschließlich künstlerischem Schaffen. Im Jahre 1626 starb seine Frau. In den folgenden sieben Jahren wurde er durch politische Aufträge, die ihn nach Madrid (1628), London (1629) u. s. w. führten, in einen neuen

Fig. 299. Rubens mit seiner zweiten Frau.
Paris, Sammlung Rothschild.

Interessenkreis gedrängt. Die hohen Herren, wie der englische König, Buckingham, König Philipp IV. u. s. w., waren bei ihren ästhetischen Passionen berühmten Künstlern besonders leicht zugänglich, Rubens aber durch seine Bildung und seinen weltmännischen Sinn nicht ungeeignet, die Wünsche und Pläne des Statthalters bei fremden Höfen eindringlich zu vertreten. Seiner diplomatischen Laufbahn machte ein ärgerlicher Zwist mit den Repräsentanten der belgischen Stände, welche in den Verhandlungen mit Holland andere Ziele verfolgten als die Erzherzogin Isabella, und dann der Tod dieser seiner vornehmsten Gönnerin ein Ende. Auch hatte für ihn sein Haus durch den Einzug seiner zweiten, jugendlich blühenden Frau, Helene Fourment (1630), neuen Reiz gewonnen. Von seinem ehelichen Glücke legt das Familienbild

Fig. 300. Mittelbild des Ildefonso-Altars, von Rubens. Wien.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

in der Galerie Rothschild in Paris Zeugnis ab, wo sie an seinem Arme und mit einem Knaben am Gängelbande lustwandelnd dargestellt ist (Fig. 299). Wie sehr auch sein Auge an der üppigen Schönheit der zweiten Frau sich erfreute, beweisen nicht nur die zahlreichen Porträts, die er mit sichtlicher Liebe ausführte, sondern auch die wiederholte Wiedergabe ihrer Züge in seinen großen religiösen und mythologischen Bildern. Sein künstlerisches Entzücken über ihre

Fig. 301. Der Raub der Töchter des Leukippos, von Rubens.
München, Pinakothek.

Reize ging so weit, daß er sie selbst in den intimsten Stellungen seinem Auge vorzauberte. In dem »Mädchen mit dem Pelze« in der Wiener kaiserlichen Galerie stellt er sie dar, wie sie im Begriffe steht, in das Bad zu steigen, in dem »Urteil des Paris« in Madrid hat sie die Rolle der Venus übernommen, hier wie dort ihre üppig schönen Körperformen ungescheut enthüllend. Bis an sein Lebensende bewährte sich Rubens, von zahlreichen Schülern unterstützt, als ein überaus fruchtbarer, in seiner Thätigkeit kaum nach irgend einer Seite hin beschränkter Meister. Er starb am 30. Mai 1640.

Die Zahl der aus Rubens' Werkstätte stammenden Gemälde ist eine erstaunlich große. Natürlich darf man das technische Vermögen des Künstlers nicht schlechthin nach den Leistungen seiner Werkstatt beurteilen. Bei sehr vielen Bildern begnügte sich der Meister damit, die Komposition zu entwerfen und nach deren Ausführung durch die Hand der Schüler und Gehilfen mittelst Retouchen nachzuhelfen. Außerdem muß man aber im Auge behalten, daß Rubens seine Werke nach seinem eignen Zeugnis erst am Orte ihrer Aufstellung zu vollenden liebte und die Beleuchtung und den Farbenauftrag nach der Entfernung des Bildes von dem Auge des Beschauers bestimmte. Die riesigen Altäre z. B. sind nach anderen Grundsätzen gemalt, die einzelnen Töne hier viel kräftiger nebeneinander gesetzt, als in seinen Porträts und kleinen Gemälden. Leuchtend und klar bleibt sein Kolorit immer; feine Lasuren verbinden die Lokaltöne, dünne, immer noch farbige Schatten runden die Flächen ab. Der breite Auftrag und die mit den einfachsten Mitteln erzielte sichere Wirkung beweisen die vollkommene Herrschaft des Meisters über die technische Seite seiner Kunst. Auf solche Weise wurde seine sonst unfaßbare Fruchtbarkeit ermöglicht und seiner die ganze darstellbare Welt umspannenden Phantasie die volle Freiheit der Bewegung geschenkt. Seiner persönlichen Natur, wie der Richtung der Zeit, namentlich auch der Wendung, welche Dogma und Kultus in der katholischen Kirche genommen hatten, muß es zugeschrieben werden, daß pomphafte Darstellungen (Anbetung der Könige), Schilderungen mächtiger Aktionen voll Leben und gewaltiger äußerer Kraftentfaltung seiner Schöpferkraft am häufigsten sich darboten. Selbst wenn der Gegenstand der Schilderung an sich allen poetischen Reiz entbehrt, weiß ihn Rubens durch den Glanz der Farben künstlerisch zu verklären. Wie prosaisch klingt die folgende Inhaltsangabe: die Madonna, von ihrem himmlischen Hofstaate umgeben, überreicht einem Verteidiger der unbefleckten Empfängnis, dem h. Ildefonso, als Zeichen ihrer Huld ein kostbares Meßgewand. Und doch hat Rubens in dem Mittelbilde seines Ildefonsoaltars in Wien (Fig. 300), welchen er im Auftrage der Infantin Isabella ungefähr 1632 ausführte, die Szene malerisch überaus wirksam gestaltet, durch die vornehme Haltung der Hauptpersonen, die lebendige Teilnahme der Nebenfiguren dem Vorgange ein reicheres Interesse abgewonnen. Daß er aber auch in das tiefere Seelenleben einzudringen die Kraft besaß, zeigt u. a. das Gemälde in der Pinakothek zu München: »Christus und die Sünder«, und wenn seinen Madonnen der überlieferte ideale Zug abgeht, so bieten sie doch stets den anmutigen Wiederschein eines fröhlichen Mutterglückes.

Viel freier als in religiösen Darstellungen konnte sich sein überströmendes Kraftgefühl, seine Vorliebe für die Wiedergabe leidenschaftlicher Stimmungen in mythologischen Gemälden äußern. Als Wahrzeichen, wie er die antike Mythenwelt auffaßte, möchte man sein Bild der Venus als Amme der Amoretten gelten lassen. Die Götter bewohnen nicht mehr den hohen Olymp, sondern erscheinen in eine ferne Urwelt versetzt, in welcher das rein physische Leben gewaltig wogt, Genüsse und Empfindungen auf elementarem Boden sich bewegen. Dianas Jagdfreuden, ihr Aufbruch zur Jagd und ihre Heimkehr von derselben, Mädchenraub (Fig. 301) und Liebesüberfälle haben seinen Pinsel wiederholt beschäftigt; unerschöpflichen Bilderstoff bot ihm namentlich die selige Trunkenheit Silens und seiner Genossen. Selbst die Kinder, welche Rubens bald im fröhlichen Reigen die Erde stampfend, bald mit Fruchtkränzen beladen mit köstlichem Humor darstellt, können die bacchische Abstammung nicht verleugnen.

Der Freude an der Wiedergabe eines leidenschaftlich bewegten Naturlebens danken auch seine Löwenjagden und Tierkämpfe das Dasein (Fig. 302). Selbst wo Tiere nur als Staffage auftreten, wie in einzelnen allegorischen Darstellungen der vier Weltteile, bekunden sie die Wahrheit seines Ausspruches, in der Darstellung von Tieraktionen sei er sogar dem berühmtesten Tiermaler seiner Zeit überlegen, dem Franz Snyders in Antwerpen (1579—1657), der

Fig. 302. Kampf mit Löwen, von Rubens. München.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

übrigens erst durch den Einfluß von Rubens Jagdmaler wurde, in der Jugend aber Stillleben malte, die seine späteren Tierstücke übertreffen.

Wenn die großen Kirchenbilder und die mythologisch-allegorischen Darstellungen häufig die italienische Schule verraten, in welcher Rubens zur Selbsterkenntnis gelangte, wenn er in Bezug auf Darstellbarkeit des Gräßlichen (Kreuzigung Petri in der Peterskirche zu Köln, 1638 für den kunstfreundlichen Kaufherrn Jabach gemalt) dieselben Anschauungen hegte wie die italienischen Naturalisten, so kommt die unversehrte vlämische Natur in seinen Landschaften und Genrebildern zum Vorschein. Rubens spricht in seinen Werken nicht selten lateinisch, während Rembrandt nur in der Muttersprache sich ausdrückt. Das hängt mit seinem Bekenntnisse, seinen mannigfachen Beziehungen zur romanischen Welt zusammen. Trotz seiner persönlichen Größe reiht er sich in seinen kirchlichen und mythologischen Darstellungen den Endgliedern einer allmählich abschließenden Kulturentwickelung an. Aber gerade weil er kein bloßer Manierist, sondern ein wahrhaft großer Künstler war, hat er sich auch ein offenes Auge für die kommende Kunstströmung bewahrt. Namentlich in seinen letzten Jahren, in welchen er als Schloßherr auf dem »Steene« bei Mecheln mit seiner Gattin weilte, gewann er reiche Muße, das Volk und die landschaftliche Natur der Heimat schärfer in das Auge zu fassen. Von seinen Genrebildern streift der »Liebesgarten« in Madrid, eine Unterhaltung von Liebespaaren in einem Parke, an die später so beliebte Gattung der galanten Feste an, während die »Kirmeß« im Louvre, der »Bauerntanz« in Madrid die ungezügelte Lebenslust der unteren Volksklassen in derber Wahrheit vorführen. Selbst in seinen Landschaften klingt der ihm gewohnte heroische Ton zuweilen an. Mit großer Sorgfalt hat er die Luftströmungen beobachtet, mit bewunderungswürdiger Wahrheit giebt er das Wolkenspiel, den Kampf von Licht und Schatten in der Luft wieder. Rubens' Landschaften hätten an eindrucksvoller Stimmung noch mehr gewonnen, wenn er sie nicht so reich an Einzelmotiven, so gegenständlich, möchte man sagen, gestaltet hätte. Die idyllischen Schilderungen, wie sein »Schloßpark« in Wien, gewinnen gerade durch ihre größere Einfachheit.

Rubens wäre kein echter Sohn des Nordens gewesen, wenn er nicht auch der Porträtmalerei eifrig gehuldigt hätte. Unter den männlichen Bildnissen nehmen die sogenannten vier Philosophen in der Pittigalerie zu Florenz aus früherer Zeit den ersten Rang ein. Auch sich selbst und seine beiden Söhne hat Rubens gemalt; diese Bilder haben eine öftere Wiederholung erfahren. Von den Frauenporträts ist, außer den Bildnissen seiner beiden Frauen, das Porträt einer Antwerpener Schönheit, Fräulein Lunden, unter der falschen Bezeichnung »Chapeau de paille« (statt chapeau de poil) bekannt, am berühmtesten. Doch zeigt das Bild nur eine schöne Rasse, keine anmutige Individualität. Gereiftere Personen, wie die Frau des Charles Cordes in Brüssel (Fig. 303), wie Maria von Medici oder die Infantin mit ihrem Gemahle auf den Flügeln des Ildefonsoaltars, fügen sich besser zu seiner künstlerischen Natur. Mit Rubensbildern kann man die ganze Bibel vom Engelsturze bis zum jüngsten Gericht illustrieren, ebenso den ganzen Ovid. Seine Universalität kann nicht besser dargethan werden. Doch bleibt weniger diese Empfänglichkeit für die verschiedenartigsten Gedankenkreise, als die Kraft, mit welcher er allen Schöpfungen das Gepräge seiner persönlichen Natur aufdrückte, bewunderungswert.

Neben Rubens traten natürlich die älteren Maler von Antwerpen weit zurück. Die besten unter ihnen, wie Jan Brueghel (s. S. 154), der sog. Sammetbrueghel, in mannigfachen Gattungen der Malerei erfahren, aber doch als Landschaftsmaler am meisten hervorragend, dann Sebastian Vranx (1573—1647), welcher das Reiterleben ebenso lebendig wie farbenreich schilderte, oder der Architekturmaler Hendrick Steenwijck, ein Schüler des Fredeman de Vries, standen ohnehin auf anderem Boden und lösten andere Aufgaben als der vlämische Großmeister.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Von den Kunstgenossen gleichen oder wenig jüngeren Alters bewahrten sich vornehmlich nur Kaspar de Crayer (1582—1669) und Jakob Jordaens (1593—1678) eine größere Selbständigkeit. Wenn Jordaens öfters an Rubens gemahnt, so erklärt sich dies durch den Umstand, daß beide in der Werkstätte des Adam van Noort erzogen wurden. Jordaens wird unterschätzt, wenn man ihn nur nach seinen »Bohnenfesten« und grotesken Familienkonzerten

Fig. 303. Die Frau des Charles Cordes, von Rubens. Brüssel.

(Fig. 304) beurteilt. Sowohl in Bildnissen (Mädchen mit dem Papagei u. a. in englischen Privatsammlungen), wie in mythologischen Darstellungen (Venus mit Bacchanten im Haag) und allegorischen Schilderungen (Haus im Busch bei Haag) stellt er sich Rubens fast ebenbürtig zur Seite. In seinen religiösen Bildern (Abendmahl und Grablegung in Antwerpen) bringt es Jordaens infolge seiner unziemlichen Derbheit zu keinen erfreulichen Resultaten; manchmal kann er sogar durch seine skurrile Auffassung (der zwölfjährige Jesus im Tempel in Dresden) verletzen.

Der Haupterbe von Rubens' Ruhme, zugleich sein bester Schüler, war Antonius van Dyck. Als Sohn wohlhabender Eltern 1599 in Antwerpen geboren, genoß van Dyck zuerst den Unterricht van Balens, dessen glattgemalte mythologische Bilder sich einer großen Beliebtheit erfreuten, trat dann in die Werkstätte von Rubens ein. In einer Anzahl Bilder seiner Frühzeit (Kreuztragung in Antwerpen, Verspottung Christi und Ausgießung des h. Geistes in Berlin) erscheint er völlig von der Auffassung seines zweiten Lehrherrn bestimmt. Gelegentlich hat ihm Rubens auch größere Aufgaben zu selbständiger Bearbeitung überlassen. So schuf z. B. van Dyck nach flüchtigen Skizzen von Rubens die farbigen Kartons, welche die Geschichte des Decius Mus (Galerie Liechtenstein in Wien) erzählen. Seine künst-

Fig. 304. Wie die Alten sungen, von Jordaens. Dresden.

lerische Bildung vollendete er in Italien (1623—1626), wo ihn besonders Tizian fesselte; sein kavaliermäßiges Auftreten trug ihm bei den römischen Genossen den Spitznamen »Sinjor« ein. Zahlreiche Bildnisse (Genua, Florenz) zeugen von seinen ernsten, erfolgreichen Studien. Sie sind überaus frisch und lebendig in der Auffassung, kräftig leuchtend in der Farbe. Im Jahre 1632 siedelte er, zum Hofmaler des Königs berufen, nach London über, heiratete eine Hofdame, Mary Ruthven, kam auf diese Art mit vornehmen Kreisen in Verbindung, stieg aber auch durch eigenes Verdienst zu glänzenden Verhältnissen empor. Er starb 1641. Bei van Dyck kommt alles früh, seine Reife, sein Ruhm, sein Tod. Wäre nur auch sein Nachruhm gegen rasches Sinken gesichert! Seine Phantasie und sein Formensinn bewegten sich in zu engen Grenzen, als daß er mit Rubens in großen Kompositionen hätte wetteifern können. Wohl versuchte sich

auch van Dyck in großem Stile. Der Verlust der Regentenbilder im Brüsseler Rathause, die Nichtausführung der Teppichkartons mit Schilderungen aus dem Leben König Karls I. in London sind indes kaum zu beklagen. Die noch erhaltenen (fragmentarischen) Skizzen zeigen, daß er solchen Aufgaben nicht gewachsen war. Am besten versteht er elegische Stimmungen (Beweinung Christi, Christus am Kreuze) zu verkörpern und solchen Andachtsbildern eine fesselnde Wirkung zu verleihen (Fig. 308). Ein leichter Abglanz von Rubens' reicher Lebenslust ruht auf seinen Kindergestalten; die Madonna und die weiblichen Heiligen aber zeigen feinere Formen und zartere Empfindungen (Fig. 305). Der Hauptruhm des Künstlers knüpft sich an seine zahlreichen (über 200) Bildnisse.

Fig. 305. Die hl. Familie mit dem Engeltanz, von Ant. van Dyck (Hauptgruppe). St. Petersburg, Ermitage.

Er verdankt den Erfolg als Porträtmaler seinem feinen Verständnis vornehmen Wesens, seiner glücklichen, durch persönliche Neigungen verstärkten Gabe, sowohl das aristokratisch Selbstbewußte, wie das durch elegante Haltung und zierliches Auftreten gewinnende Wesen zu lebendigem Ausdrucke zu bringen. Die Porträts aus seiner früheren Zeit, vorwiegend Künstler, Personen aus bürgerlichen Kreisen darstellend, stehen künstlerisch am höchsten. Hier giebt er die Natur ungeschminkt wieder. Das Familienbild des Tiermalers Snyders in Petersburg, der sog. Bürgermeister und die Bürgermeisterin (Fig. 307) in München, der Syndikus van Meerstraten mit einer antiken Büste zur Seite in Kassel atmen volles Leben. Selbst die Frauenschönheit (Marie Louise von Tassis in der Liechtensteingalerie in Wien) wird noch nicht

durch übertriebene Eleganz der Haltung geschädigt. Später, in die englischen Hofkreise eingezwängt, zum Schnellmalen verurteilt, schildert er häufig die Personen nicht, wie sie sind, sondern wie sie sich am vorteilhaftesten im Gemälde ausnehmen. Die mangelnde Individualität wird durch die nach der Schablone gemalten schönen Hände und durch gekünstelte Stellungen

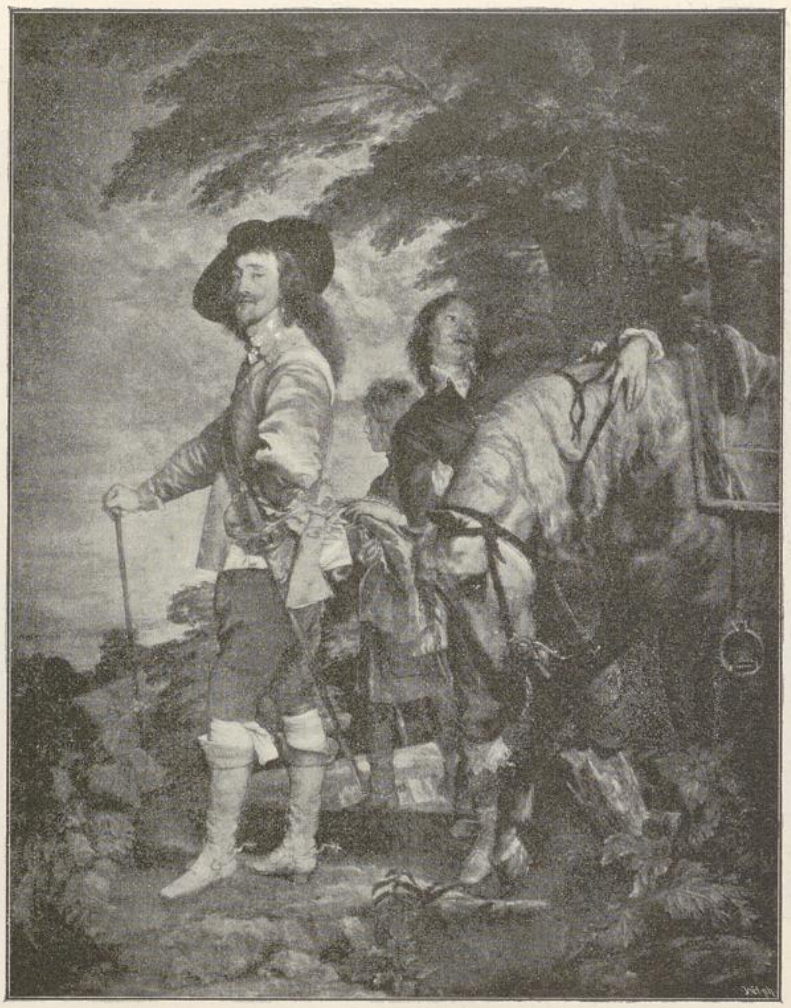

Fig. 306. Karl I. von England, von Ant. van Dyck. Paris.
(Photogr. von Braun, Clement & Co.)

noch fühlbarer. Nur die Königsbilder machen eine Ausnahme und zeigen in den besten Exemplaren, wie in dem Aufbruche zur Jagd im Louvre (Fig. 306) und in den Kindern Karls I. (in Turin, Wilton-House, Windsor, Dresden), volle Wahrheit und tiefere psychologische Auffassung. Neben seinen gemalten Porträts dürfen die radierten, 20 an der Zahl, nicht vergessen werden. Sie bilden den Grundstock der berühmten »Ikonographie« van Dycks und zeigen in den Köpfen die packendste Lebendigkeit.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Die anderen Schüler und Gehilfen von Rubens, Theodor van Thulden, Abraham van Diepenbeck u. a., haben geringe Bedeutung. Auch die wenigen, im Alter etwas jüngeren Maler, welche neben Rubens sich in Werken größeren Stiles versuchten, wie der sich auch bei religiösen Darstellungen als tüchtigen Porträtmaler kundgebende Cornelis de Vos (1585 bis 1651), konnten keine große Wirksamkeit und keinen dauernden Einfluß gewinnen. Dagegen muß hervorgehoben werden, daß sich um Rubens eine Reihe von Kupferstechern (Soutmann, Lukas Vorsterman, Schelte a Bolswert, Paul Pontius u. a.) sammelte, welche den malerischen Stil im Kupferstiche zu hoher Vollendung brachten und die niederländische Stecherschule zur ersten in Europa erhoben (Fig. 308).

Fig. 307. Sog. Bürgermeisterin, von Ant. van Dyck. München.

Bereits Rubens' Thätigkeit zeigte, daß das nationale Element in der Kunstanschauung nicht vollständig verdrängt war, vielmehr neben dem in kirchlichen und historisch-mythologischen Darstellungen vorherrschenden großen Stile zu Recht bestand. Die Tradition, die der ungeschminkten Naturwahrheit in der Schilderung das Wort sprach, die Gegenstände der Darstellung mit Vorliebe aus dem Volksleben herausholte und das Charakteristische, wie es selbst in dem kleinen, privaten Treiben der einzelnen Volksklassen sich ausspricht, stark betonte, war niemals gänzlich abgebrochen worden. Nicht nur Gemälde, sondern namentlich auch Kupferstiche erhielten das Interesse an Volksszenen und an typischen Figuren aus dem Volksleben aufrecht. Was jetzt neu dazu kam, war eine feinere malerische Auffassung, ein stärkeres Heranziehen des Kolorits als Ausdrucksmittel, wodurch nicht allein die Lebendigkeit der Darstellung erhöht, sondern auch das, was in der bloßen Zeichnung karikiert erscheint, gemildert, ja durch den glänzenden Schein der Färbung nahezu idealisiert wird. Zwei Künstler insbesondere vertreten in Rubens' Zeit und in Rubens' Nähe diese in doppeltem Sinne volkstümliche Richtung: Adriaen Brouwer und der jüngere David Teniers.

Von Adriaen Brouwer (ca. 1605—1638) gilt, was von nun an für eine ganze Reihe niederländischer Maler zutrifft. Man kann eine doppelte Biographie von ihm schreiben, eine legendarische, ziemlich vollständige, reich an Einzelheiten, aber falsch oder doch schwach begründet, und eine urkundliche, zuverlässige, aber lückenhaft und reicher an negativen als an

positiven Resultaten. Brouwer ist in Oudenaerde geboren, hat sich 1626—1627 in Haarlem und Amsterdam aufgehalten und muß schon frühzeitig als »kunstreicher und weitberühmter

Fig. 308. Pietà, von Antonius van Dyck. Antwerpen, Museum. Stich von Bolswert.

junger Künstler« bekannt gewesen sein, allerdings auch frühe schon ein unstetes Leben geführt haben, welches ihn in den Augen späterer Kunstchroniſten zum Typus eines liederlichen Gesellen stempelte und wahrscheinlich seinen frühen Tod in Not und Elend verschuldete. Urkundlich tritt Brouwer 1631 in die Antwerpener Malergilde ein; weitere Lebensnachrichten sind nicht bekannt.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Die Helden seiner Bilder sind meistens Bauern oder Proletarier, die im Wirtshause trinken, falsch spielen, sich dann prügeln (Fig. 309) und vom Dorfbader die Wunden verbinden lassen. Die Ableitung dieser Szenen von den seit langer Zeit beliebten allegorischen Darstellungen der fünf Sinne läßt sich nicht von der Hand weisen. Drastisch genug ist der »Geschmack« in dem Burschen, welcher eine bittere Arznei einnimmt, und das »Gefühl« in dem geprügelten und bei dem Verbinden seiner Wunden winselnden Rüpel wiedergegeben (beides in der Städelschen Galerie in Frankfurt). Doch liegt der Schwerpunkt der Brouwerschen Bilder nicht in diesen Beziehungen. Seine Figuren sind auf einen festen Lebensboden gestellt, allerdings auf den Boden urwüchsiger Gemeinheit, so daß der Blick sich erst auf die geschickte Gruppierung und die kräftige, warme, dabei wunderbar verschmolzene Färbung richten muß, um den ersten häß-

Fig. 309. Der Falschspieler, von Brouwer. Dresden, Galerie.

lichen Eindruck zu überwinden. So wenige Jahre auch die uns bekannte Wirksamkeit Brouwers währte, so läßt sich doch eine allmähliche Wandlung in seiner malerischen Technik erkennen. Während er in der ersten Zeit eine reichere Farbenleiter benutzt, die einzelnen dick aufgetragenen Farben fein verschmilzt, stimmt er in den letzten Jahren die Bilder, an Frans Hals in Haarlem erinnernd, mehr auf einen Ton, geht von einer hellbraunen Untermalung aus und gewöhnt sich einen mehr getuschten Auftrag an. Brouwers malerische Vorzüge sind unleugbar. Doch fehlt ihm der freie Humor, welcher verwandte Schilderungen holländischer Maler auszeichnet, und wenn er auch die Malweise ändert, die an Karikaturen erinnernden Ramsnasen, mit welchen er seine Figuren ausstattet, kehren immer wieder.

Volkstümlicher, leichter genießbar sind schon von altersher die Bilder des David Teniers gewesen. David Teniers (1610—1690), zum Unterschied von seinem gleichnamigen, wenig bekannten Vater der jüngere genannt, in seinen späteren Jahren in Brüssel ansässig, stand

persönlich mit der Familie Brueghel in Beziehungen; in seiner Manier war er auch von Rubens, anfangs auch von Brouwer abhängig, überhaupt bestrebt, älteren Meistern die äußere

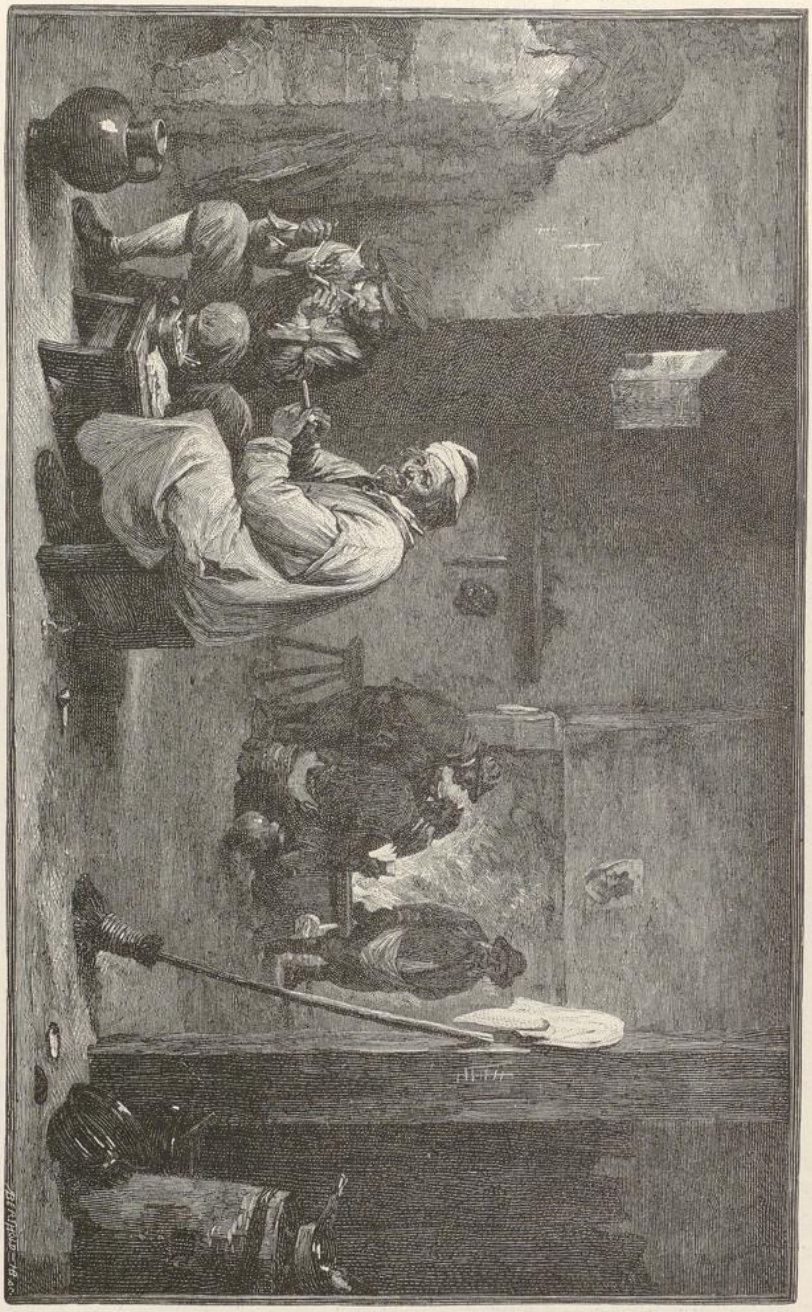

Fig. 310. Der Alchemist, von David Teniers d. j. Schwerin, Museum.

Manier abzulauschen. Unter seinen zahlreichen Bildern sind namentlich die Kirmeß- und Tanzbelustigungen im Freien bekannt. Er schildert dabei vorzugsweise den fröhlichen Tumult

größerer Volksmassen, ohne auf eine schärfere Charakteristik der einzelnen Gruppen sich einzulassen oder feinere Farbenstimmungen zu versuchen. Doch zeichnen sich die Gemälde seiner mittleren Zeit (1650—1660) durch einen gefälligen silbergrauen Ton aus. In seinen späteren

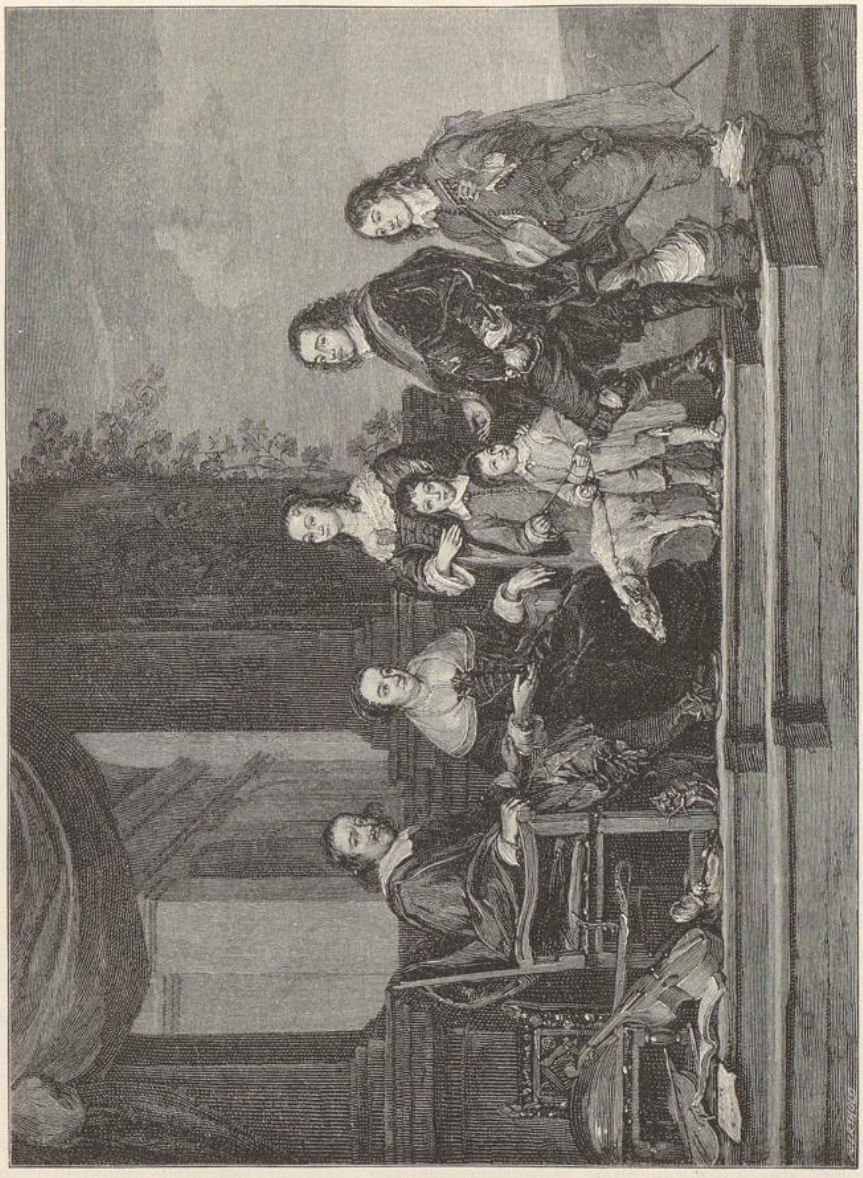

Fig. 311. Familienbild, von Gonzales Coques. Dresden.

Jahren wird seine Farbe trocken, seine Auffassung, dem elegant Pastoralen sich zuneigend, konventionell. Auf eine Mannigfaltigkeit der Kompositionen hat er es niemals abgesehen. Konnte er doch seinen Alchemisten, der am Herde sich mit Goldmachen abquält, mehr als zwanzigmal schildern! Die Szenerie wiederholt sich auf seinen Dorfplätzen wie in Stubenräumen (Fig. 310) ziemlich regelmäßig; immerhin weiß er durch kleine Abwechslungen, ins-

besondere auch durch seine landschaftlichen Stimmungen die Eintönigkeit des Inhaltes geschickt zu verbergen.

Unter den übrigen Antwerpener Künstlern, welche die Genremalerei pflegten, ausschließlich oder doch vorwiegend Szenen aus niederen Volkskreisen schilderten, wären noch Joos van Craesbeeck (1606? bis nach 1654), der in der Weise seines Freundes Brouwer malte, und David Ryckaert (1612—1661), der dritte Künstler dieses Namens, da auch Vater und Großvater ihn führten, jedenfalls der bedeutendste der Familie, zu erwähnen. Eine besondere Stellung nimmt Gonzales Coques oder Coex (1618—1684), der feinsinnige Maler stiller bürgerlicher Behaglichkeit, ein. Seine Porträtgruppen und Einzelbildnisse streifen mit ihrer glücklich getroffenen momentanen Stimmung und der individuellen Auffassung an Charakterfiguren an und versetzen uns geradezu in das Gebiet der Genremalerei (Fig. 311). Im ganzen geht aber doch die Antwerpener Kunst in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts rasch zurück. Es fehlt nicht an einzelnen guten Landschafts- und Marinemalern; es blüht die Blumen- und Fruchtmalerei. Zu historischer Bedeutung hat sich aber keiner der vielen Künstler mehr aufgeschwungen. Die Gründung der Antwerpener Akademie (1663), an welcher Teniers regen Anteil nahm, hat den Verfall nur beschleunigt, da sie der Kunst den gesunden Volksboden raubte und eine künstliche Zucht der Maler einführte.

3. Die holländischen Malerschulen im 17. Jahrhundert.

a) Die Perioden der holländischen Malerei.

Bis zum Schlusse des 16. Jahrhunderts teilen die holländische und die vlämische Malerei im ganzen dasselbe Schicksal. Wie im 15. Jahrhundert zwischen den Werken holländischer Künstler und jenen der Eyckschen Schule kein grundsätzlicher Unterschied waltet, vielmehr alle sich in verwandten Geleisen bewegen, nur daß in Holland der Blick für die umgebende Natur noch geschärfter erscheint, so stehen im folgenden Jahrhundert die holländischen wie die flandrischen Künstler gleichmäßig unter italienischem Einflusse. Dieser Einfluß war aber am Anfange des 17. Jahrhunderts nicht so fremdartiger Natur wie in dem früheren Menschenalter. Die niederländischen Maler studierten nicht mehr die alten Renaissancemeister, sondern hielten sich mehr an die Zeitgenossen, namentlich an die Naturalisten, und sahen Kunst und Natur doch mehr mit den eigenen Augen. Daß Elsheimer (s. S. 273) auf mehrere holländische Meister, wie Swanenburg, Pynas, Lastman, so nachhaltig einwirken konnte, beweist, daß sie sich auch in Rom der heimischen Weise bewußt blieben, welche sie nach ihrer Rückkehr natürlich noch stärker zur Geltung brachten. Diese Einkehr in das heimatliche Wesen ging in derselben Zeit vor sich, in welcher das holländische Volk sich nach schweren und blutigen Kämpfen schließlich siegreich seine Unabhängigkeit und Freiheit errang. In der politischen wie in der künstlerischen Welt behauptete es seitdem ein Jahrhundert lang eine ehrenvolle, selbständige Stellung. Die großen Ereignisse, welche der kleinen holländischen Nation, freilich nur für einen begrenzten Zeitraum, eine weltgeschichtliche Bedeutung verliehen, spiegeln sich nicht unmittelbar in den einzelnen Gemälden ab; wohl aber bilden sie den allgemeinen Hintergrund, von welchem jene sich abheben. Sie haben die Stimmung vorbereitet und geschaffen, welcher die Kunstwerke des 17. Jahrhunderts in Holland einen so reichen und vollendeten Ausdruck verleihen.

Wohl bestanden schon längst in den nördlichen Niederlanden fruchtbare Kunstschulen, wie in Haarlem, Leyden, Utrecht und anderen Städten. Auch das Stoffgebiet, in welchem sich die

holländischen Maler des 17. Jahrhunderts bewegen, war keineswegs von ihnen erfunden. Fast alle später in den Kreis der malerischen Darstellung gerückten Gegenstände kündigen sich schon im 16. Jahrhundert an. Namentlich das Porträt, der Ausgangspunkt und die wichtigste Grundlage ihrer Kunst, spielte schon vorher eine große Rolle. Selbst die Porträtgruppen, in welchen die Glieder einer Korporation oder einer Gilde zusammengestellt wurden, kommen bereits in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts auf. Schon 1529 malte Dirck Jacobsz, ein Sohn des Jakob Cornelisz (s. Seite 147) ein Schützenbild. Ihm folgten Cornelis Teunissen mit einem ähnlichen Werke 1533 und Cornelis Ketel, beide gleichfalls in Amsterdam thätig. Und wenn man von der moralisierenden und allegorisierenden Tendenz zahlreicher Darstellungen im 16. Jahrhundert (die fünf Sinne, Tugenden und Laster u. s. w.) absieht, befindet man sich

Fig. 312. Die Bürgermeister von Amsterdam, Maria von Medici erwartend, von Th. de Keijser. Haag, Museum.
(Nach der photogr. Aufnahme von Braun, Clement & Co. in Dornach.)

mitten in der bunten Volkswelt, welcher die spätere Genremalerei die Gegenstände ihrer Darstellung entlehnte. Die große politische und kirchliche Bewegung, welche das Volk bis in seine tiefsten Wurzeln erschütterte, die gewaltigen Ereignisse, die heute die Nation bis an den Rand der Verzweiflung trieben, morgen siegesfroh aufjauchzen machten, warfen aber einen hellen Wiederschein auf alle Gestalten und verliehen ihnen ein neues Gepräge. Stämmige Kraft, mutiger, selbstbewußter Sinn spricht aus den Männern. Die Sorge für die Rettung und das Wohl des Vaterlandes ist jedem einzelnen nahegetreten, hebt ihn über das kleinliche, schwächliche Leben empor. Welch ein Unterschied waltet zwischen den alten Schützenbildern und den seit den achtziger Jahren geschaffenen! Die älteren Schützenstücke zeigen uns die Glieder der Gilde in Halbfiguren einfach in zwei Reihen hintereinander aufgestellt, ohne jede lebendige Gruppierung. Alle Köpfe blicken aus dem Bilde heraus, nur die Hände sind zuweilen mannigfacher bewegt.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Es sind bloße Zusammenstellungen von Einzelporträts. In den jüngeren Gruppenbildern treten die Schützenbrüder in ganzer Figur, in reicher malerischer Anordnung und mit militärischem Prunke auf, und tragen ein kräftiges Selbstbewußtsein zur Schau. Die Vorstände (Regenten) und Mitglieder der verschiedenen Gilden und Korporationen, insbesondere der Schützengesellschaften, deren Bildnisse, zu Gruppen vereinigt, die Gildenhäuser (doelen) schmücken — diese Porträtgruppen führen daher den Namen: Regenten- oder Doelenstukken —, besitzen nichts Philiströses, Kleinbürgerliches, erscheinen vielmehr aus dem Holze von Helden und Staatsmännern geschnitzt.

Hatte aber die Spannung sich gelöst, war für einige Zeit das Gefühl der Sicherheit herrschend geworden, so wurde nun auch der ungebundenen Lebensluft gehuldigt. Nur dadurch, daß dem Volke das weiteste Maß der Erholung, die vollste persönliche Freiheit gegönnt war, bewahrte es sich die Schnellkraft und die Fähigkeit, den Gefahren tapfer zu begegnen, für große Zwecke das ganze Dasein einzusetzen. Die politischen Verhältnisse schärften die Charaktere, welche die Holländer als seefahrendes Volk ausgebildet hatten. Die schroffen Gegensätze, in welchen sich das Matrosenleben bewegt, wiederholen sich hier in großen Zügen. Die furchtbare Gefahr, in welcher so lange Zeit das Vaterland schwebte, heiligte den heimischen Boden auch in den Augen der Phantasie, ließ den Künstler nicht müde werden, die heimatliche Natur zu schildern. Und nicht der Boden allein: die Dünen, die Kanäle, die See waren den Holländern lieb und wert geworden. Als alte Seefahrer hatten sie sich längst daran gewöhnt, auch die Luft und die Wolken zu beobachten. Bei der glorreichen Belagerung von Leyden 1574, wie hatte da die Nation ängstlich auf die Windfahnen geblickt, und als endlich der Wind, als hätte er ein Einsehen in die Gerechtigkeit des Kampfes, sich drehte und der Flotte die Durchfahrt durch die durchstochenen Dämme und der hart bedrängten Stadt Entsatz gewährte, wie hatte sie gejubelt und dem Himmel auf den Knieen gedankt! Diese stete Beschäftigung mit den Naturerscheinungen hob das Verständnis dafür und weckte den Sinn für die landschaftlichen Reize. Ebenso sachte die lange Entbehrung des Friedens und der Ruhe immer stärker die Sehnsucht nach dem still behaglichen Genusse des heimischen Herdes an. Die Phantasie schmückte ihn mit glänzenden Farben aus und ließ das stille Dasein im gemütlich eingerichteten Hause, die kleinen Freuden eines beschaulichen Lebens gar lockend erscheinen.

Die Wendung der holländischen Kunst erfolgte nicht plötzlich und wurde nicht mit einemmale vollendet. Die lange Lebensdauer so vieler Meister (falls wir den überlieferten Nachrichten trauen dürfen), der Einfluß, den häufig jüngere Meister auf ältere ausübten, erschwert eine scharfe Gliederung der einzelnen Entwickelungsstufen und verhindert den klaren Einblick in das Charakteristische der verschiedenen Perioden. Das gleichzeitige Wirken vieler hundert Maler verführte zu dem Glauben, als ob sie alle denselben Ausgangspunkt genommen hätten und nach den gleichen künstlerischen Grundsätzen vorgegangen wären. Man unterschied sie vorzugsweise nach den verschiedenen Zweigen der Malerei, welche sie pflegten, und dabei wurde noch gewöhnlich ein Zweig vollständig übersehen, weil er die späteren Sammler und Liebhaber weniger lockte: der Kreis religiöser Darstellungen. Selbstverständlich blieb die kirchliche Kunst ohne Vertretung. Die idealisierende Richtung, die Auffassung der Glaubensgestalten als übermenschlicher Helden widersprach den herrschenden Anschauungen. Dagegen behielten die alttestamentlichen Patriarchen volle Lebenskraft in der Phantasie auch der holländischen Künstler; ebenso wurden Parabeln aus den Evangelien, das Wirken und Leiden Christi gern und häufig in Bildern und Radierungen dargestellt. In kalvinistischen Kreisen gewann bekanntlich das alte Testament eine größere unmittelbare Bedeutung als in der katholisch-romanischen Welt. Ein Blick auf die holländische Litteratur des 17. Jahrhunderts, in welcher die geistliche Dichtung

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

neben der gelehrt antikisierenden und neben einer derb realistischen Volkspoesie stets ihren Platz behauptete, genügt, um die Fortdauer der religiösen Malerei zu erklären.

Man geht wohl schwerlich irre, wenn man drei Entwickelungsstufen der holländischen

Fig. 313. Hauptgruppe aus dem Schützenstück (Kaptän Allart Cloeck), von Thomas de Keijser. Amsterdam, Reichsmuseum.

(Nach der photogr. Aufnahme von Braun, Clement & Co. in Dornach.)

Malerei annimmt, wobei nur festgehalten werden muß, daß Vertreter der älteren Stufen noch öfter in die spätere Zeit hineinragen, zuweilen noch in ihren reifsten Jahren einer neuen Richtung sich anschließen.

In der ersten Periode (ca. 1580—1620) stehen die einzelnen holländischen Städte: Delft, Haarlem, Leyden, Utrecht, Amsterdam, einander im Range ziemlich gleich. Die italienischen

Einflüsse sind noch nicht vollständig zurückgedrängt, aber der Hauptnachdruck wird doch schon auf die Porträtkunst gelegt, die anfängliche Trockenheit in Auffassung und Kolorit rasch überwunden. In Delft, wo unter Wilhelm von Oranien sich ein reicher politischer und höfischer Kreis sammelte, entfaltete Michiel van Mierevelt (1567—1641) als Porträtmaler eine reiche Wirksamkeit. In Haarlem tritt uns Pieter de Grebber entgegen, in Utrecht Paulus Moreelse († 1638), ein Schüler Mierevelts, in Dordrecht Jakob Gerrits Cuijp († 1651), anfangs etwas hart und trocken in der Malweise, später aber durch warme Farbe und naturfrische Auffassung ausgezeichnet, im Haag Jan van Ravesteijn († 1657), in Amsterdam endlich Cornelis van der Voort († 1624), Werner van Valckert (schon 1612 thätig), Nicolaes Elias († nach 1646), Thomas de Keijser († 1667), der Sohn des berühmten Architekten Hendrik de Keijser.

Es hält schwer, die Verdienste dieser Porträt- und Regentenmaler scharf gegeneinander abzuwägen. Der fruchtbarste und deshalb bekannteste von ihnen, Mierevelt, verdient jedenfalls nicht an die Spitze gestellt zu werden, da ihm der feinere Farbensinn noch mangelt. Die hervorragendste Stellung nehmen Ravesteijn und de Keijser (Fig. 312 u. 313) ein. In der schlichten, treuen Wiedergabe der Züge sind sie unübertrefflich; namentlich de Keijsers Porträts fesseln durch die feste Zeichnung, durch freie Auffassung und durch die geschickte Anwendung des Helldunkels, noch vor Rembrandt! Es bleibt doch für die ganze Richtung der holländischen Kunst in hohem Grade charakteristisch, daß die Porträtmalerei hier schon so frühe sich zu reicher Blüte entfaltete. Sie herrscht nicht allein in der ersten Periode unbedingt vor, sondern sie streift schon in dieser Zeit nahe an Vollendung. Die Landschaftsmalerei, welche in Haarlem stets gepflegt wurde, bedurfte einer längeren Frist, um die Höhe zu erklimmen. Esaias van de Velde († 1630), einer Antwerpener Emigrantenfamilie angehörig, in Haarlem und Haag thätig, hat in seinen Ansichten und figurenreichen Landschaften die in Holland eigentümliche Richtung der Landschaftsmalerei als einer der ersten angebahnt.

Die zweite Periode (ca. 1620—1645) füllt zwar teilweise die Jahre aus, in welchen sich die Niederlande der thatsächlichen Unabhängigkeit erfreuten, steht aber am stärksten unter dem Einflusse der großen kriegerischen Vergangenheit. Es kann nicht zufällig sein, daß gerade die beiden Städte, welche vom Kriege am meisten heimgesucht worden waren, Haarlem und Leyden, in dieser Periode an die Spitze der holländischen Kunstschulen treten. Wir werden in eine leidenschaftlich bewegte Welt versetzt. Sie spiegelt sich in den freie, selbstbewußte Kraft verratenden Einzelbildnissen ebenso ab wie in den Regentenstücken, die sich immer mehr zu dramatischen Aktionen zuspitzen. Die Phantasie ist erfüllt von den Nachklängen der vorhergegangenen Kämpfe. Der Mann fühlt seinen Wert und weiß, daß er etwas gilt. Alles Steife und Enge hat er abgelegt, in der Tracht wie in den Sitten, im äußeren Auftreten wie in den Stimmungen und Empfindungen. Stürmisch sind auch die Unterhaltungen des Volkes, derb die Szenen, in welchen das Volksleben geschildert wird. Eine urwüchsige Kraft droht in jedem Augenblick überzuschäumen; sie kann es aber ungestraft thun, da sie aus einem unerschöpflichen Born quillt. Die gleichzeitigen Volkslieder, die saftigen Komödien Brederoos und Costers stehen auf dem gleichen Boden und beweisen die Volkstümlichkeit der von der Malerei eingeschlagenen Richtung. Auf höchste Lebendigkeit zielt auch das Kolorit hin. Keck und sicher wird die Farbe aufgetragen, die Beleuchtung, besonders in der ersten Zeit, ehe die Kunst des Helldunkels sich allgemein verbreitete, breit und voll genommen. Keine Kleidermalerei, überhaupt keine virtuosen Kleinkünste. Die Bedeutung der Gestalten sammelt sich in den Köpfen, die in packender Wahrheit und schärfster Charakteristik wiedergegeben werden.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

In der dritten Periode, etwa seit 1645, lockert sich der Zusammenhang mit dem ursprünglichen Volksboden, und die Erinnerungen an die großen nationalen Kämpfe verblassen. Ein neues Geschlecht ist emporgewachsen, welches nicht sehnsüchtig nach den Segnungen des

Fig. 314. Frans Hals mit seiner zweiten Frau. Amsterdam, Reichsmuseum.

Friedens ausblickt, sondern im üppigen Genusse des Friedens und des im Handel mit dem Oriente erworbenen Reichtums behaglich das Leben zubringt. Eine fast an das Schwerfällige streifende Freude und Ruhe, die Lust an dem Glänzenden, Feinen, Zierlichen machen sich geltend. An die Erfindungsgabe, den Gedankenreichtum der Künstler werden geringere Ansprüche gemacht

als an ihre Virtuosität in der Behandlung der malerischen Formen. Die Zahl der Kunstliebhaber in wohlhabenden privaten Kreisen wächst, dem Schmucke der »Kabinette«, in welchen auch orientalische Kunstgegenstände, Lackarbeiten, Porzellangeräte, allmählich Platz finden, dient die Mehrzahl der Bilder. Diese Bestimmung übt nicht allein auf das Format der Bilder Einfluß, sondern auch auf die Wahl der Gegenstände und das Maß der malerischen Durchbildung. Vorausgesetzt, daß diese den Anforderungen der Liebhaber entsprach, hatten die Künstler in der Auffassung der Gegenstände einen ziemlich freien Spielraum. Ihr subjektives Wesen tritt mehr als in den früheren Perioden in den Vordergrund; der scharfe Realismus der Darstellung, dem sich die Eigenart der Künstler beugen mußte, verliert langsam an Geltung. Diese werfen sich mit Vorliebe auf die Pflege eines begrenzten gegenständlichen Kreises, einer bestimmten malerischen Aufgabe. Sie sind bald Licht-, bald Stoffmaler, je nachdem sie dem Schauplatze der Szene (Innenräume oder freie Luft) eine anheimelnde farbige Stimmung abgewinnen oder auf die zierliche, gefällige Erscheinung der Personen den Nachdruck legen. Häufig verzichten sie auf die individuelle Zeichnung, den schärferen Ausdruck der Köpfe, welche sogar in einzelnen Fällen recht eintönig, selbst geistlos erscheinen. Handelt es sich doch nicht um die Wiedergabe dramatischer Handlungen, sondern um ruhige Lebenslagen, nicht so sehr um die Reizung und Hebung der Phantasie, als um die angenehme Befriedigung des Auges. Niemals ist das Wesen eines Gemäldes so scharf auf die besondere malerische Wirkung zugespitzt worden, wie bei diesen späteren Holländern. Unter den Schauplätzen der Kunstthätigkeit bewahrt in dieser Periode Amsterdam noch mehr als früher einen hervorragenden Platz, während die anderen Städte allmählich zurücktreten.

Bei zahlreichen holländischen Gemälden, z. B. Landschaften mit Staffage, schwankt die Bestimmung ihres Urhebers, da sie nicht von einem einzigen Künstler herrühren, die Staffage von anderer Hand gemalt ist als die Landschaft. Bei mehreren Künstlern bleibt man im Zweifel, ob man sie dieser oder jener Schule einreihen soll, da sie öfters den Aufenthalt wechseln. Immerhin dürfte die Scheidung nach Hauptschulen, wie Haarlem, Leyden, Delft, Amsterdam, sich noch als die beste Gliederung erweisen. Aus dem Kreise der Lokalschulen müssen aber zwei Künstler herausgehoben und an die Spitze der ganzen holländischen Kunst gestellt werden, weil ihr Einfluß weit über den unmittelbaren Schauplatz ihres Wirkens reicht: Frans Hals und Rembrandt van Rijn.

b) Frans Hals und Rembrandt.

Frans Hals wurde angeblich um das Jahr 1580 in Antwerpen geboren; aber in Haarlem ist seine Familie ansässig gewesen, hier hat er seine Lehrzeit (bei Karel van Mander) zugebracht und bis zu seinem Tode (1666) unablässig gewirkt. Daß er in seiner Jugend »etwas lustig vom Leben« gewesen, ist urkundlich bestätigt; auch daß er in Schulden geraten und in bitterster Armut verstorben ist, sagen beglaubigte Nachrichten aus. Was sonst von seiner Trunksucht, seiner Lüderlichkeit erzählt wird, mag wohl auf Uebertreibung beruhen. Die beliebte Manier, aus den Gegenständen der Schilderung unmittelbar auf die persönlichen Neigungen des Künstlers zu schließen, hat zu verschiedenen Anekdoten — und nicht bloß bei Hals — Anlaß gegeben. Nun malte allerdings Hals mit Vorliebe lustige Zechbrüder, komische Straßenfiguren, wie die Hille Bobbe (in Berlin), ein halbbezechtes, grinsendes altes Weib, mit dem Bierkruge zur Seite und einer Eule auf ihrer Schulter, und den Rommelpottspieler. Seine Liebesszenen (Junker Ramp mit seiner Liebsten) lassen uns eher an die Nähe des Bacchus als an die Gott Amors glauben. Aus dem Doppelbildnis des Künstlers und seiner Frau (Fig. 314), etwa 1624 gemalt, spricht ein joviales Wesen, eine für Lebensfreuden

empfängliche Natur. Die grotesken Figuren und derben Volksgruppen bilden aber nur eine und nicht einmal die wichtigste Seite seines künstlerischen Schaffens. Hals ist in erster Linie

Fig. 315. Festmahl der Offiziere der Jortisdoelen, von Frans Hals. (1627.) Haarlem, Museum.

Porträtmaler. Sowohl Einzelbildnisse wie Porträtgruppen (Regentenstücke), letztere lebensgroß, gewöhnlich um einen Tisch versammelt, in einfach natürlicher, ungezwungener Weise zusammengestellt, beschäftigten vorzugsweise seinen Pinsel. Unter den zahlreichen Einzelporträts mögen

folgende hervorgehoben werden: die Porträts der Familie Beresteijn, besonders das Bildnis eines jungen Mädchens in ganzer Figur, bei Rothschild in Paris, das kleine Porträt des Willem van Heythuysen (1635) im Museum zu Brüssel, das Bildnis desselben Patriziers in der Galerie Liechtenstein in Wien. Als Maler von Doelenstücken lernen wir ihn im Museum zu Haarlem am besten kennen. Zu wiederholten Malen hat er die Mitglieder der verschiedenen Schützengilden geschildert, die der Jorisdoelen, einmal im Jahre 1616, das andere mal 1627 (Fig. 315), und der Adriaensdoelen, wie sie zum Festmahle sich vereinigt haben, dann die Vorsteher des Elisabethhospitals, die Vorsteher und Vorsteherinnen des Altmännerhauses (1664). Diesen Regenten- und Schützenbildern stellt sich das von Pieter Codde vollendete große Schützenbild im Reichsmuseum zu Amsterdam, 1637, mit sechzehn Figuren, nicht wie sonst als Kniestück behandelt, sondern die ganzen Gestalten bis zu den Füßen zeigend, ebenbürtig zur Seite (Fig. 316).

Aus der Aufzählung der Werke des Frans Hals erhellt schon, daß ihm die Erfindung des Inhaltes seiner Bilder geringe Sorgen machte, poetische Kompositionen ganz fern lagen. Doch war er kein Abschreiber der Natur, so lebensvoll und durchaus realistisch seine Gestalten uns auch entgegentreten. Durch die Farbenkunst erhebt er sie über die Wirklichkeit. In der Behandlung der Farben offenbart sich auch die wichtigste Entwicklung während seiner langen Laufbahn. Breit und kräftig erscheint schon von allem Anfange an die Farbe aufgetragen, warm und leuchtend ist die Wirkung des Kolorits. Immer mehr ordnet er die Lokalfarben einem Gesamttone unter, durch welchen die Bilder ihre rechte Stimmung empfangen. Der Beleuchtung giebt er eine leise Dämpfung, der warmbräunliche Charakter weicht feinen, silbergrauen Tönen. Zuletzt schwinden die Lokalfarben vollständig, ein einziger Ton dominiert. Mit erstaunlicher Sicherheit werden die Farben nebeneinander auf die Fläche geworfen, genügend, um die Formen zu modellieren und den Charakter zu bestimmen. Man könnte sagen, an die Stelle der Naturwahrheit sei die Naturstimmung getreten, die Gesamthaltung habe die realen Einzelheiten aufgezehrt.

Durch seine Malweise übte Frans Hals auf das jüngere Geschlecht einen großen Einfluß, vielleicht einen mächtigeren als selbst Rembrandt, welcher doch den Haarlemer Meister sonst in Bezug auf den Reichtum der Phantasie, den Umfang seines Wirkens und durch poetische Schöpferkraft weit überragt.

Rembrandt Harmensz van Rijn wurde 1606 in Leyden geboren, nicht in der Windmühle seines Vaters, sondern in einem stattlichen Hause, welches dieser am Weddestege besaß. Als sein erster Lehrer wird Jakob van Swanenburg angegeben, kurze Zeit soll er auch den Unterricht des Pieter Lastman in Amsterdam genossen haben. Seine selbständigen Arbeiten beginnen mit dem Jahre 1627 und waren anfangs wenig hervorragend. Aber nachdem er 1631 nach Amsterdam übergesiedelt war, schuf er bereits 1632 sein erstes Hauptwerk, ein Regentenbild, die anatomische Vorlesung des Doktor Tulp (Fig. 317). Rembrandt schildert die Vorsteher der Chirurgengilde, welche sich um den Seziertisch versammelt haben und der Demonstration eines Fachgenossen beiwohnen. Diese Anordnung hatten schon früher Mierevelt auf dem Regentenbilde im Delfter »theatrum anatomicum« (1617) und Thomas de Keijser in der »Anatomie des Dr. Egbertsz«, jetzt im Amsterdamer Reichsmuseum (1619), getroffen. Rembrandt aber hob die Wirkung, indem er das äußere Zusammenstehen in eine innere Teilnahme verwandelte und den Eindruck des beredten Vortrages Tulps auf die aufmerksam horchenden und zuschauenden Genossen in lebendigster Weise und kräftiger Färbung schilderte. Gerade durch die scharfe Betonung der augenblicklichen Seelenstimmung, durch die

Fig. 316. Das Amsterdamer Schützenstück von Frans Hals, 1637 vollendet von Pieter Codde. Amsterdam, Reichsmuseum.
(Die linke Gruppe ist fortgelassen.) Photogr. von Braun, Clement & Co.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Unterordnung des porträtmäßigen, ruhigen Ausdruckes unter die Aktion unterscheiden sich Rembrandts Regentenbilder von allem Anfange von denen der anderen Künstler Hollands.

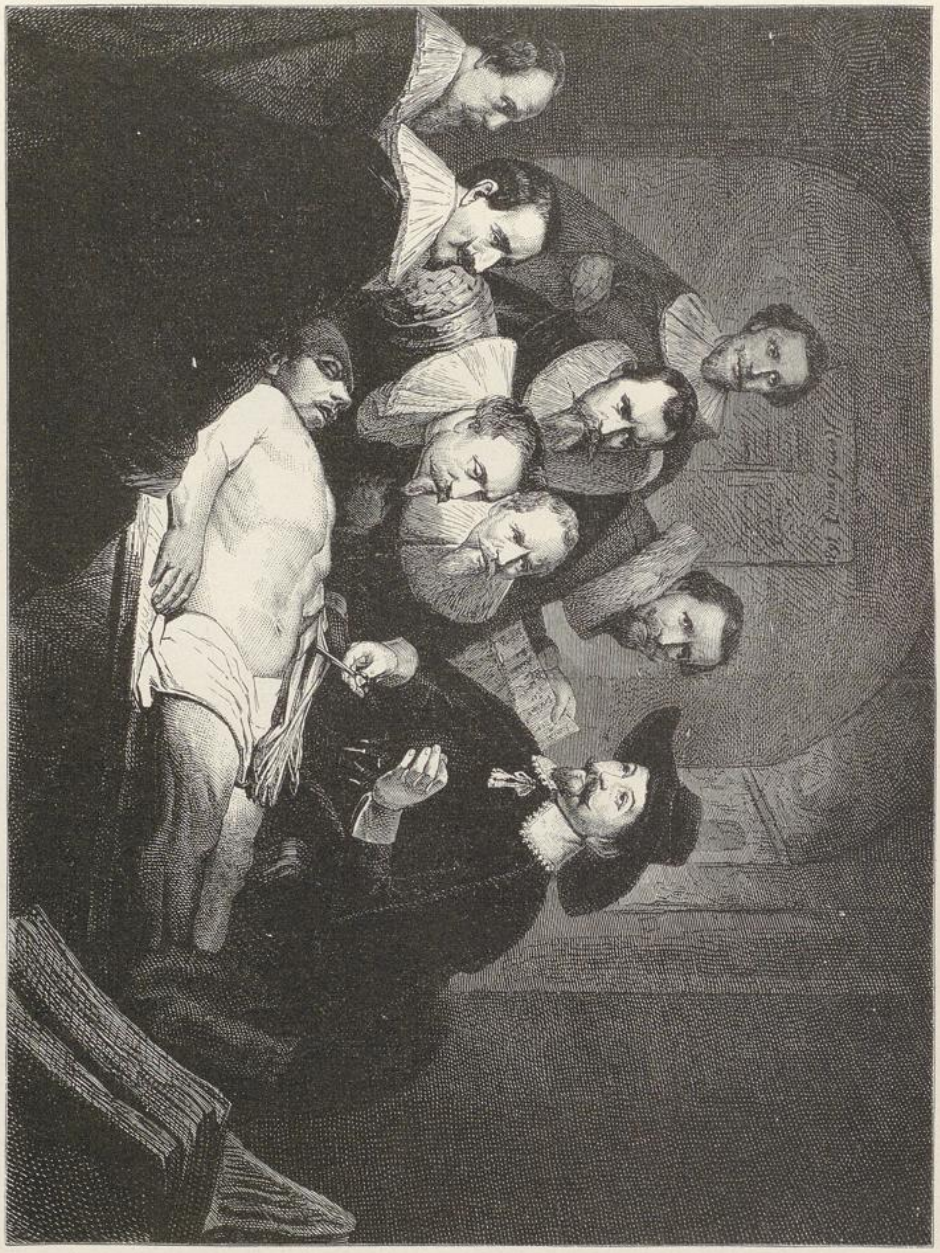

Fig. 317. Anatomische Vorlesung des Doktor Tulp, von Rembrandt. Haag, Museum.

Auf diesem Wege fortschreitend, schuf er 1642 für die Gilde der Geschützgießer die sog. »Nachtwache« (Fig. 318). Die energische, lebhafte Bewegung aller Gestalten und die eigentümlich dämmerige Beleuchtung des Raumes hat zu dem Namen und zu der Vermutung einer

nächtlichen Szene den Anlaß gegeben. Doch ist der tiefdunkle Ton der Schattenpartien erst durch eine spätere Uebermalung in das Bild gekommen, als es 1715 in das Rathaus zu Amsterdam übertragen wurde, bei welchem Anlasse es auch in barbarischer Weise auf allen vier Seiten beschnitten und um mehrere Figuren gekürzt worden ist. Auch hier haben wir es mit einem

Fig. 318. Sog. Nachtwache, von Rembrandt. Amsterdam, Reichsmuseum.

Doelenstücke zu thun. Rembrandt bringt uns eine Amsterdamer Schützenkompagnie vor die Augen, aber nicht in behaglich ruhigem Zusammensitzen oder Zusammenstehen. Seine Phantasie spiegelt ihm den Augenblick vor, in welchem die Schützen aus ihrer »doelen«, ihrem Versammlungshause, stürmisch aufbrechen, um sich zu einem Preisschießen zu begeben. Sie durchschreiten eilig die hohe, links von oben beleuchtete Bogenhalle, zu welcher von den inneren

Räumen mehrere Stufen herabführen. Voran der Kapitän Frans Banning Cock, mit dem Kommandostabe, in braunem Wamms und amarantroter Schärpe, in lebhaftem Gespräch mit dem Leutnant Willem van Ruijtenberg begriffen, der einen zitronengelben Rock, weiße Schärpe und einen blanken, am Rande blau emaillierten Ringkragen trägt. Neben und hinter ihnen stürmt die Mannschaft vorwärts. Der eine ladet sein Gewehr, der andere hat es bereits in freudiger Aufregung abgeschossen, Jan Visscher Cornelissen schwingt lustig die Fahne, der wackere Tambour Jan van Kampoort (die Namen der Schützen sind in dem Schilde oben am Pfeiler eingeschrieben) rührt eifrig die Trommel. Mitten in dem Gewimmel entdeckt man ein reich geschmücktes Mädchen, welches die Schützenpreise trägt. Das brausende Gewoge der Menschen empfängt seinen künstlerischen Ausdruck in der Färbung und Beleuchtung. Die Farben, an sich kräftig und voll, werden harmonisch gebunden, so daß nicht eine einzige vorherrscht, vielmehr ein reicher, aus Tönen gleicher Stärke gebildeter Farbenakkord unser Auge trifft. Lichter gehen in Schatten über, der Wiederschein des Lichtes dringt in die Schatten, ein schimmernder Glanz umgiebt die Gestalten, mildes Helldunkel hüllt sie ein.

Im Entstehungsjahre der Nachtwache (1642) erblicken wir Rembrandt auf der Höhe seiner Kunst. Dasselbe Jahr begrub aber sein persönliches Glück. Es starb seine Frau, Saskia van Uijlenburgh, mit welcher er sich 1634 vermählt hatte. Saskia spielt in Rembrandts Werken eine große Rolle. Seine Phantasie ist von ihren Zügen erfüllt, in seinen radierten Studienköpfen wie in seinen Gemälden begrüßen wir häufig ihr freundliches Antlitz. Als Braut und als Gattin, bald allein, mit einer Blume in der Hand oder in reichem Juwelenschmucke, bald dem frohgesinnten Gatten sich anschmiegend (Fig. 319), ist Saskia von Rembrandt verewigt worden (Dresden, Berlin, Kassel, Antwerpen, Petersburg). Seine Thätigkeit erlahmt auch nach dem Tode der Frau nicht, biblische Schilderungen und Bildnisse kommen Jahr für Jahr aus seiner Werkstatt heraus; aber in seinen Vermögensverhältnissen kommt er immer mehr zurück, bis er 1655 den Bankerott erklären muß. Die schweren Finanzwirren, in welchen Amsterdam gerade damals steckte, und die Sammelleidenschaft des Künstlers erklären teilweise das schlimme Ereignis. Doch hat sich Rembrandt wohl niemals als guter Wirtschafter bewährt. So lange Saskia lebte, träumte er an ihrer Seite ein glänzendes Leben. Den Wiederschein dieses Traumes entdecken wir in den Selbstporträts und den zahlreichen Bildnissen seiner Frau. Er malt sich selbst gern in reicher Tracht, wird nicht müde, seine Frau mit Spitzen und Geschmeide zu schmücken, ist ihr bei der Toilette behilflich (sog. Bürgermeister Pancras und Frau im Buckinghampalaste). Nach ihrem Tode ging er offenbar nur seinen künstlerischen Interessen nach, unbekümmert um das Soll und Haben. Er träumte wieder; doch nehmen jetzt die Träume einen grübelnden, trüben Zug an, wie seine Natur ein nach außen verschlossenes Wesen.

Das bei Anlaß des Bankerotts aufgenommene Inventar macht uns mit dem erstaunlichen Umfange der Sammlungen Rembrandts bekannt. Es fanden sich in seinem Hause zahlreiche Gemälde auch italienischer Künstler, 60 Portefeuilles mit Kupferstichen, ferner Rüstungen, venezianische Gläser, indianische Waffen, chinesische Porzellantassen u. s. w. Fortan lebte Rembrandt als Pensionär seiner Wirtschafterin Hendrickje Stoffels, welche seit Saskias Tode ihm das Haus führte, und seines Sohnes Titus. Sie betrieben für ihn den Handel mit seinen Gemälden und Kupferstichen und gaben ihm, wohl mit seiner Zustimmung, freie Kost und Wohnung. Rembrandt zog sich immer mehr von der Welt zurück, erfreute sich auch, wie es scheint, nicht mehr der früheren reichen Gönnerschaft, und starb 1669 in dürftigen Verhältnissen. Trotz allem Mißgeschick blieb seine künstlerische Kraft ungebrochen. In dem Unglücksjahre (1656) vollendete er eins seiner herrlichsten biblischen Gemälde, den »Segen Jakobs«, im Museum zu

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Kassel (Fig. 320). Aus dem Jahre 1661 stammt das dritte große Regentenstück, welches wir von ihm besitzen, die sog. Staalmeesters, d. h. die Vorsteher der Tuchmacherzunft, deren Amt es war, die Herkunft der Tuchstücke durch angehängte Bleisiegel zu bestätigen (Fig. 321). Sie sind um einen mit einem orientalischen Teppiche bedeckten Tisch versammelt. Während vier der Vorsteher am Tische sitzen, ist der fünfte im Begriffe sich zu erheben, als wollte er an

Fig. 319. Rembrandt mit seiner Frau. Dresden, Galerie.

eine (nicht sichtbare) Menschenmenge eine Anrede halten. Ein Diener, barhaupt, steht weiter zurück. Von dem graubraunen Hintergrunde, den schwarzen Gewändern heben sich die Köpfe und Hände, obschon die Karnation ebenfalls in bräunlichen Tönen gehalten ist, leuchtend ab.

Die Staalmeesters sind ein treffliches Beispiel der letzten Wandlung, welche Rembrandts malerischer Stil erfuhr. Während er anfangs noch strenge zeichnete und sorgfältiger und feiner die Farbe auftrug, auf Lebenswahrheit vorzugsweise bedacht war, hob er in der zweiten Periode (etwa 1636—1656) durch Anwendung des Helldunkels und Unterordnung der Lokalfarben

unter einen Gesamtton seine Gestalten aus der unmittelbaren Wirklichkeit in eine eigentümliche poetische Welt empor. In der letzten Periode, bei voller Herrschaft über die Technik, die ihm den breitesten Farbenauftrag gestattet, verringert sich die Reihe der Einzelfarben; er wirkt fast ausschließlich durch Licht und Schatten, läßt das Licht sich intensiv an einzelnen Stellen sammeln und dadurch aus dem umgebenden tiefen Dunkel kräftig, fast gewaltsam heraustreten. An den zahlreichen Selbstporträts, die er offenbar als Studienköpfe behandelte, kann man die Aufeinanderfolge dieser Malweisen genau nachweisen. Seine Freude an der Erprobung von Farben-

Fig. 320. Der Segen Jakobs, von Rembrandt. Kassel.

stimmungen haben aber die Besteller von Porträts schwerlich geteilt. Sie gaben den realistischeren Malern, wie namentlich Thomas de Keijser, den Vorzug.

Von Rembrandts umfassender Phantasie und seiner Kunst zu komponieren legen die biblischen Gemälde (und Radierungen) das beste Zeugnis ab. Ihn fesselten, ganz im Sinne seiner Zeit und seines Volkes, am stärksten die Szenen, welche in den mittleren und späteren historischen Büchern des Alten Testaments geschildert werden und die Parabeln des Neuen Testamentes. So schilderte er Simsons Hochzeit (Dresden), den Zank Simsons mit dem Schwiegervater, der ihn aus dem Hochzeitshause ausgeschlossen hat (Berlin), Simsons Blendung, in der Galerie Schönborn in Wien, das Opfer Manoahs in Dresden (Fig. 322), und malte

wiederholt die Susanna und die Bathseba im Bade; auch die Geschichte Josephs in Aegypten (Berlin und Petersburg), des Tobias (Louvre), des Boas und der Ruth (unter dem

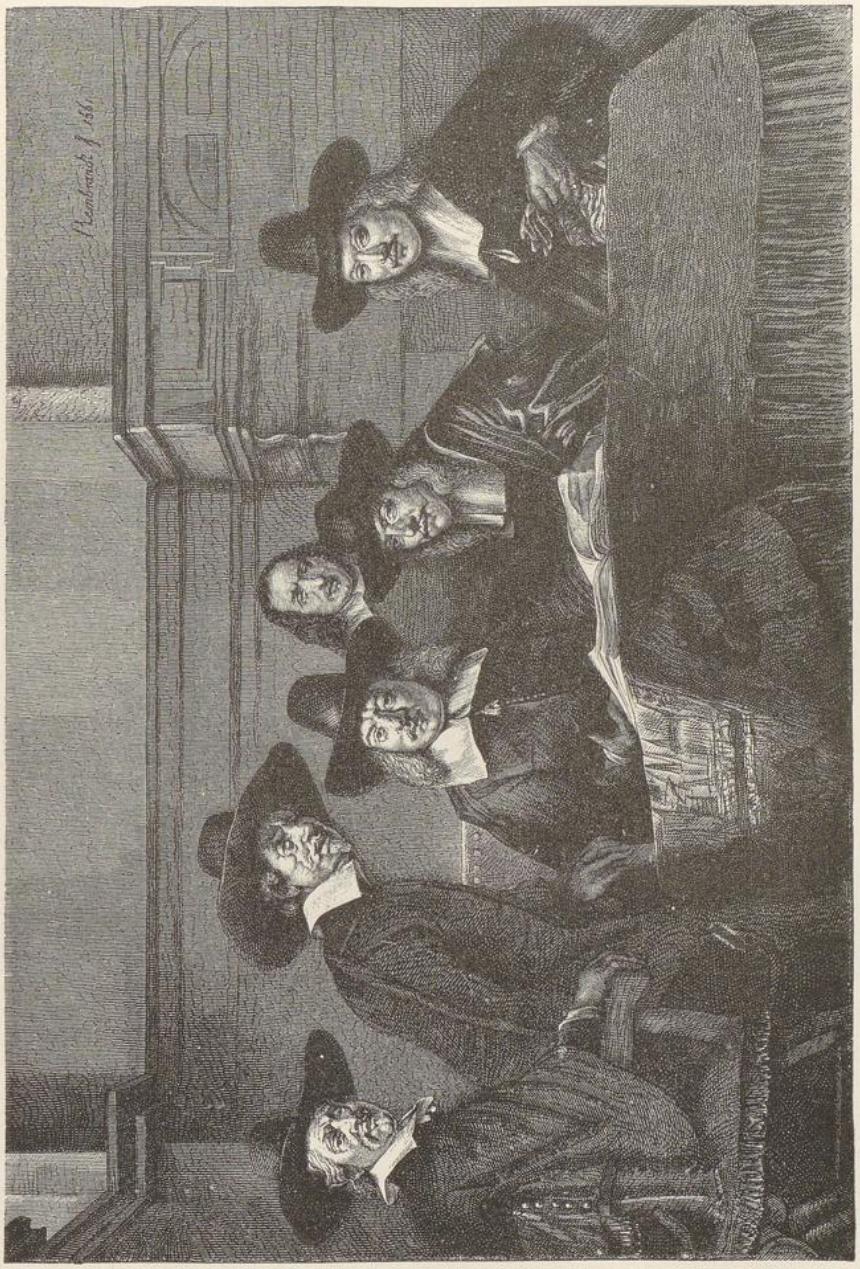

Fig. 321. Die Staalmeesters, von Rembrandt. Amsterdam, Reichsmuseum.

falschen Titel: die Judenbraut, die von einem älteren Manne umarmt wird, im Reichsmuseum zu Amsterdam) und der Makkabäer (Stockholm, unter der irrigen Bezeichnung: Zizka) boten ihm Motive zu Gemälden. Die Jugendgeschichte Christi gab ihm Anlaß zu idyllischen

Bildern (le ménage de menuisier im Louvre 1640, die Holzhackerfamilie in Kassel aus dem Jahre 1646). Er versetzt uns in den engsten, dürftigsten Raum, in ärmlichste Verhältnisse; trotzdem aber und trotz der holländischen Verkleidung Josephs und Marias weiß Rembrandt doch durch die warme, harmonische Beleuchtung den Eindruck heiligen Friedens zu wecken. Der h. Familie schließt sich die Anbetung der Könige (1657) im Buckinghampalaste und die Darstellung im Tempel (1631) im Haag an. Beide Gemälde, obschon der Zeit nach weit von einander entfernt, zeigen die vollendete Handhabung des Helldunkels. Wie ganz anders leuchten aber doch die Farben in der späteren Schöpfung! Von der Vertiefung des Künstlers in die biblische Welt legen die Bilder, welche der Schilderung Christi als Lehrer und Wunderthäter

Fig. 322. Das Opfer Manoahs, von Rembrandt. Dresden.

gewidmet sind, ein weiteres Zeugnis ab. Die Parabel von den Arbeitern im Weinberge schildert er in dem Gemälde in Petersburg (1637), die andere von dem wuchernden Pfunde in der Radierung, welche unter dem Namen »der Goldwäger« geht. Zu einer reichen Volksszene gestaltet er die »Ehebrecherin vor Christus« (1644) in der Nationalgalerie zu London; die Heilung der Kranken durch Christus gab ihm Anlaß zur Schöpfung der unter dem Namen »Hundertguldenblatt« (Fig. 323) berühmten Radierung (1650). Die Passion war für ihn, wie für alle nordischen Künstler, ein Ereignis voll des herbsten Ernstes und von tragischer Gewalt. Seine Bilder und Radierungen aus der Passionsgeschichte werden, ähnlich wie Dürers und Holbeins Passionsszenen, von demselben Geiste getragen, welcher Paul Gerhard das Kirchenlied »O Haupt voll Blut und Wunden« eingab. Die Beimischung jüdischer Charakterköpfe und orientalischer Trachten, deren Kenntnis das Judenquartier und der Hafen von Amsterdam bequem vermittelten,

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

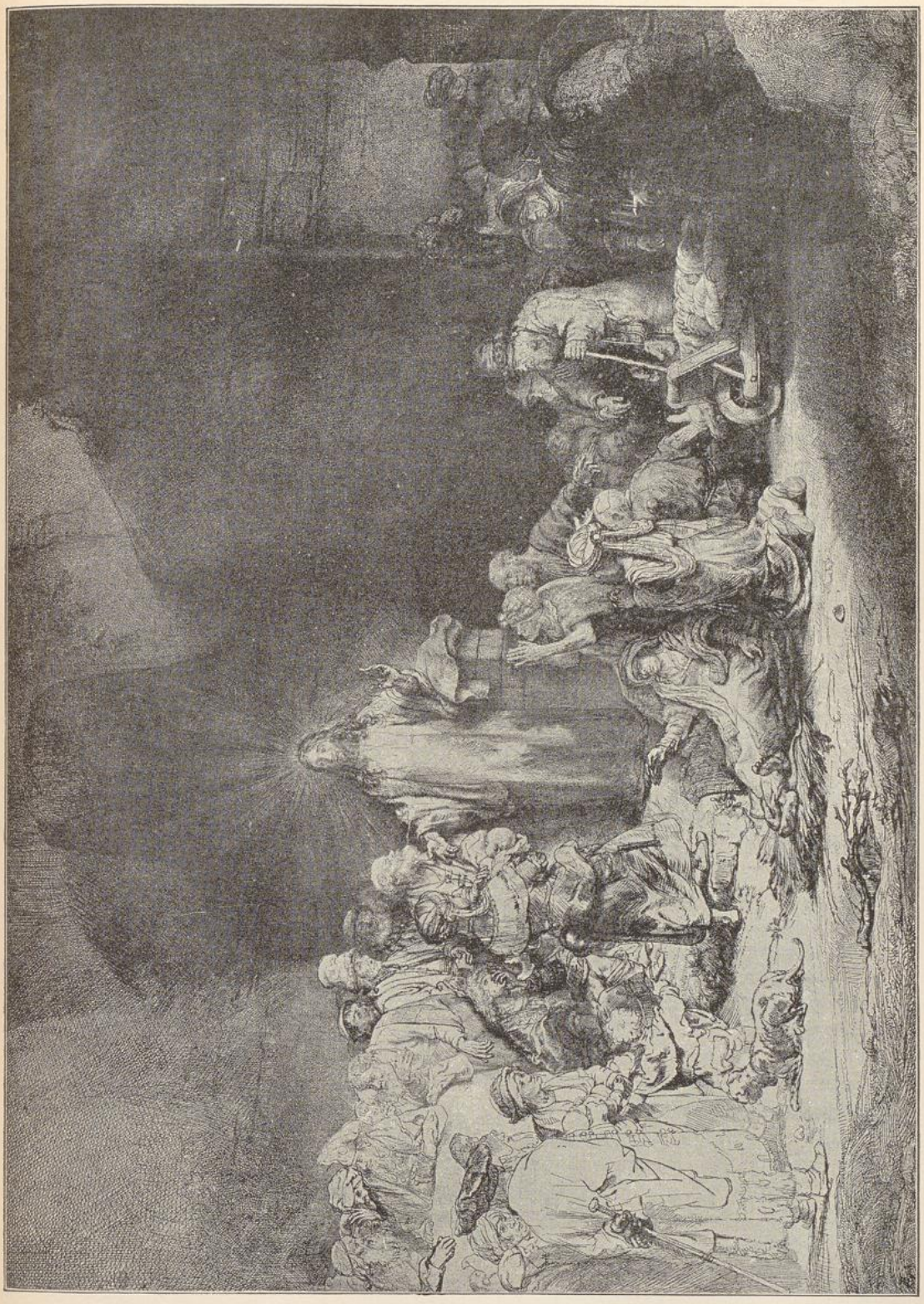

Fig. 323. Das Hundertguldenblatt (Christus die Kranken heilend), Radierung von Rembrandt.

verleiht Rembrandts biblischen Schilderungen eine besonders anfangs befremdende Lokalfarbe. Die Thatsache steht fest, daß Rembrandt, wie nur wenige Künstler, die biblischen Vorgänge kannte und künstlerisch zu verkörpern liebte. Er that dieses freilich nicht in der hergebrachten Weise. Die Gestalten der Bibel gehören keiner fernen, idealen Welt an, sondern leben in der unmittelbaren Gegenwart. Sein malerischer Sinn, die Anschauungen, welche er mit seinem Volke teilt, ließen ihn von allen idealen Zügen und klassischen Vorbildern absehen.

Ganz in derselben Weise verfuhr er bei mythologischen Schilderungen. Der übel berufene Ganymed in Dresden findet in den Schilderungen italienischer Zeitgenossen und bei Jordaens Wiederhall. Die Entdeckung der Schuld der Nymphe Callisto (im Besitze des Fürsten Salm) führt uns allerdings nicht in die gewohnte mythologische Welt ein, bringt aber eine überaus drastische, durch die Wahrheit packende Schilderung des Vorganges, welchen er überdies mit malerischen Reizen ausschmückte.

Das glänzendste und reichste Gebiet der Rembrandt'schen Thätigkeit bleiben aber doch die Porträts. Gar manche darunter sind namenlos. Rembrandt gehörte, wenigstens in seinen späteren Jahren, nicht zu den in vornehmen Kreisen beliebten Porträtmalern (s. o. Seite 306); er suchte sich seine Modelle nicht nach ihrer Lebensstellung, sondern nach ihrer malerischen Brauchbarkeit aus. Zu solchen namenlosen Bildnissen, die aber Werke ersten Ranges sind, gehört das auffallend früh datierte (1635) Porträt eines derben Proletariers, ehemals in der Galerie San Donato, ferner der sog. Rabbiner in Berlin (1645), die Dame mit dem Fächer (1641) im Buckinghampalast und ihr männliches Gegenstück in Brüssel, das Frauenbildnis in der Salle carrée im Louvre, das Familienbild in Braunschweig, die beiden alten sitzenden Mütterchen in Petersburg u. a. Unter den benannten Porträts heben wir hervor die Bildnisse seines Freundes und Gönners, des Bürgermeisters Six, und der Mutter desselben (Sammlung Six in Amsterdam), ferner die sorgfältig behandelten, überaus lebensvollen Porträts des Martin Daey, eines Glückssoldaten, und seiner Frau, im Besitze des Barons Gustave Rothschild in Paris, die Bildnisse des Malers Jakob Noomer (?), gewöhnlich Rembrandts »Vergolder« genannt (1640), in nordamerikanischem Privatbesitz, des Renier Anslo mit seiner Frau in Berlin (1641), des Schreibmeisters Coppenol in Petersburg, des Jan Haaring (1658) in der Sammlung John Wilson in Paris und des jungen Bruyningh in Kassel (1652). Selbstverständlich ist damit die Reihe der Meisterwerke Rembrandts in diesem Fache lange nicht erschöpft. Gemeinsam ist allen, mögen sie auch in malerischer Beziehung vielfach von einander abweichen, der Ausdruck der augenblicklichen Stimmung. Wir lesen aus ihren Köpfen nicht nur den tieferen Charakter, sondern auch die Empfindung, welche sie gerade bewegt, heraus. Sie glänzen nicht nur durch die äußere, sondern auch durch die psychologische Wahrheit. Rembrandt war, abgesehen von seiner Größe als Maler, auch ein scharfer Denker.

Eine treffliche Ergänzung zu den gemalten Bildnissen bieten die radierten Porträts, wie das des Bürgermeisters Six, des Arztes Ephraim Bonus (Fig. 234), der nachdenklich eine Treppe herabkommt (le juif à la rampe), der Prediger Uytenbogaert und Anslo, des Bilderhändlers de Jonghe, des trübsinnig blickenden Haaring. Was Rembrandt als Radierer geleistet hat, verdient kaum weniger Bewunderung als seine malerische Thätigkeit. Mit der Radiernadel pflegte er in flüchtiger Skizze festzuhalten, was ihm an malerischen Gestalten begegnete, Menschen und Dinge, Eindrücke und Einfälle, wie sie der Tag brachte. Daneben schuf er aber auch eine große Anzahl komponierter Darstellungen, darunter nur wenige, die sich mit Gemälden seiner Hand decken, manche nur flüchtig angelegt, andere zum Teil oder ganz bildmäßig durchgeführt. Von seiner Auffassung des Volkslebens geben u. a. der »Charlatan«, die »Pfannkuchenbäckerin« (Fig. 325), der »blinde Geiger« und die mannigfachen Bettlerfiguren

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Kunde. Nicht minder wichtige Zeugnisse der Vielseitigkeit seines künstlerischen Wesens sind seine landschaftlichen Radierungen, wie die »Landschaft mit den drei Bäumen«, das »Landgut des Goldwägers«, die »Windmühle« u. s. w. Hier begegnen wir derselben feinen Beobachtung der Bodenformen und der Wolkenbewegung, die seinen der freien Phantasie entsprungenen gemalten Landschaften bei aller Eintönigkeit der Farben einen merkwürdig natur-

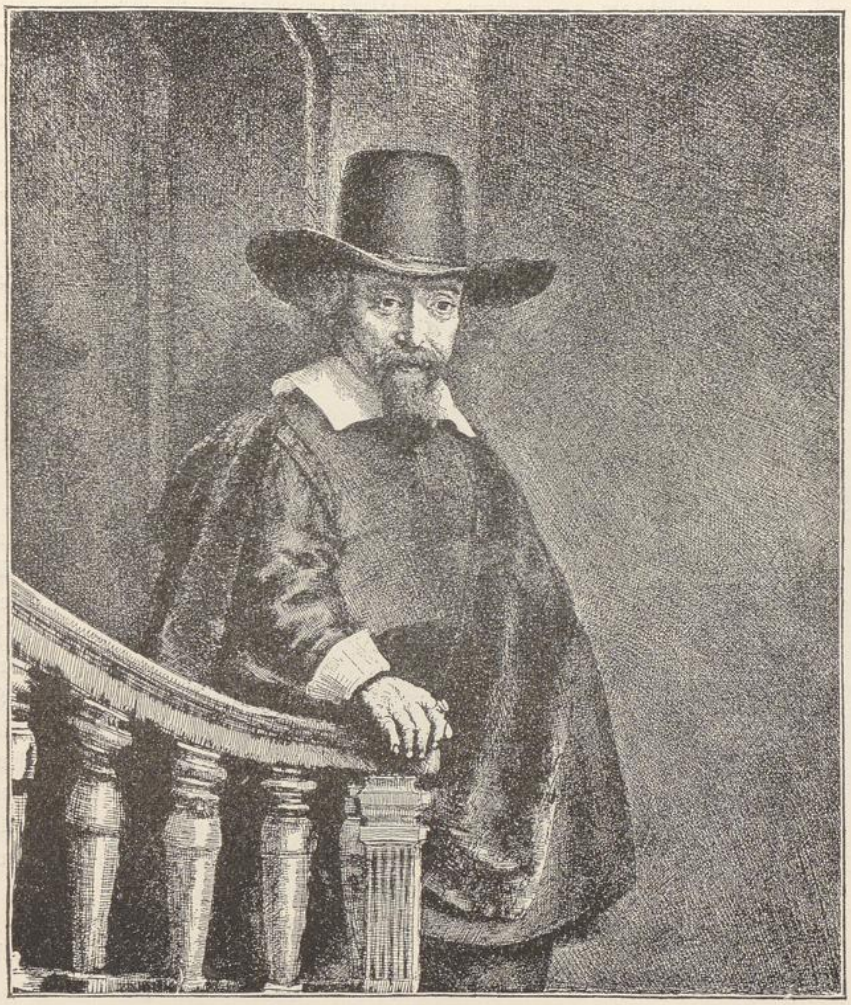

Fig. 324. Ephraim Bonus. Radierung von Rembrandt.

lebendigen Reiz verleiht (Gewitterlandschaft in Braunschweig, Landschaft mit dem Bergschloß in Kassel). Auf dem Felde der Landschaftsmalerei hatte er einen trefflichen Nachfolger, ja einen erfolgreichen Nebenbuhler in seinem (1619) in Amsterdam geborenen Schüler Philips Koninck († 1688, Landschaften von ihm in Berlin und Frankfurt). Auch sonst hat Rembrandts Kunstweise auf das jüngere Geschlecht einen nachhaltigen Einfluß geübt, da er in Amsterdam einen zahlreichen Schülerkreis um sich versammelte. Voran ging ihm als Lehrmeister und Schulhalter Frans Hals.

c. Die haarlemer Schule.

Die haarlemer Schule lehnt sich vorwiegend an Frans Hals an und dankt ihm die kräftige, frische Farbenbehandlung und die scharfe Charakteristik. In der Nähe von Frans Hals sammelten sich die Maler der sogenannten Gesellschaftsstücke, in welchen kecke Soldaten, flotte Offiziere, übermütige junge Herren, galante Mädchen bei Wein, Spiel und Liebe sich erlustigen. Auch die musikalische Unterhaltung kommt zuweilen zu ihrem Rechte. An der Spitze dieser Maler steht, soweit bis jetzt die Forschung reicht, der Bruder des Frans Hals, Dirk Hals (geb. vor 1600—1656), dessen ältere Bilder, in der Regel in kleinem Maßstabe entworfen, sich durch die feine Zusammenstimmung der lebendigen Farben zu einem hellen Gesamttone auszeichnen (Fig. 326). Seiner Richtung folgten Antonis Palamedesz in Delft (um 1600 bis 1673) und der weiter nicht bekannte A. Duck oder Le Duck. Auch Pieter Codde aus Amsterdam (? 1600—1678, also dem Dirk Hals gleichaltrig), gleich beliebt durch seine musikalischen und Tanzunterhaltungen (Fig. 327), wie durch seine Wachtstuben (Dresden), und Jan Miensze Molenaer (? 1600—1668) in Haarlem gehören zu dieser Gruppe. Vorläufer und Vorgänger der Haarlemer Gesellschaftsstücke lassen sich im 16. Jahrhundert nicht nachweisen. Gegenstand und Ton der Schilderung scheinen unter dem unmittelbaren Einflusse der stürmischen, kriegerischen Zeiten als ihr Nachhall sich ausgebildet zu haben.

Fig. 325. Die Pfannkuchenbäckerin. Radierung von Rembrandt.

Anders verhält es sich mit den Bauernstücken, als deren glänzendster Maler in der haarlemer Schule uns Adriaen van Ostade entgegentritt. Er wurde 1610 in Haarlem geboren, genoß den Unterricht des Frans Hals, ließ eine Zeit lang auch Rembrandts Werke auf sich einwirken und starb, als seine künstlerische Kraft schon im Sinken begriffen war, 1685. Adriaen ist nicht Schöpfer dieser Gattung; andere Maler in Flandern und in Holland waren ihm vorangegangen. Er hebt sie aber durch einen liebenswürdig humoristischen Ton, den er besonders in seiner mittleren Zeit anschlägt, durch seine Kunst des Helldunkels und der malerischen Stimmung zu höchster Vollendung. Bald führt er uns in die dämmerige Bauernstube, wo sich derbe, aber ehrliche Gesellen am Trunke oder am Tanze ergötzen, oder die Familie ihren Beschäftigungen mit gemütlicher Ruhe nachgeht, bald malt er, wie die Zecher in die kühlere

Laube vor dem Hause gewandert sind (Fig. 328), bald sind wir Zeugen, wie sich auf dem Dorfplatze eine muntere Gesellschaft erlustigt, oder wie ein Geiger durch sein Spiel alt und jung vor das Haus auf den Hof gelockt hat. Die Figuren, oft nur wenige Zoll groß, sind doch überaus lebendig charakterisiert. Die Farben erscheinen auf einen Hauptton gestimmt, die Schatten zeigen feine Durchsichtigkeit. Große Wirkung erzielt Adriaen in seinen Hintergründen, seinen Durchblicken in eine hintere Kammer, welche ihm Gelegenheit zu Lichtreflexen und mannigfachen Abstufungen der Beleuchtung bieten. Außer den zahlreichen Gemälden (im Reichsmuseum zu Amsterdam, im Haag, in London, Dresden) und Aquarellzeichnungen

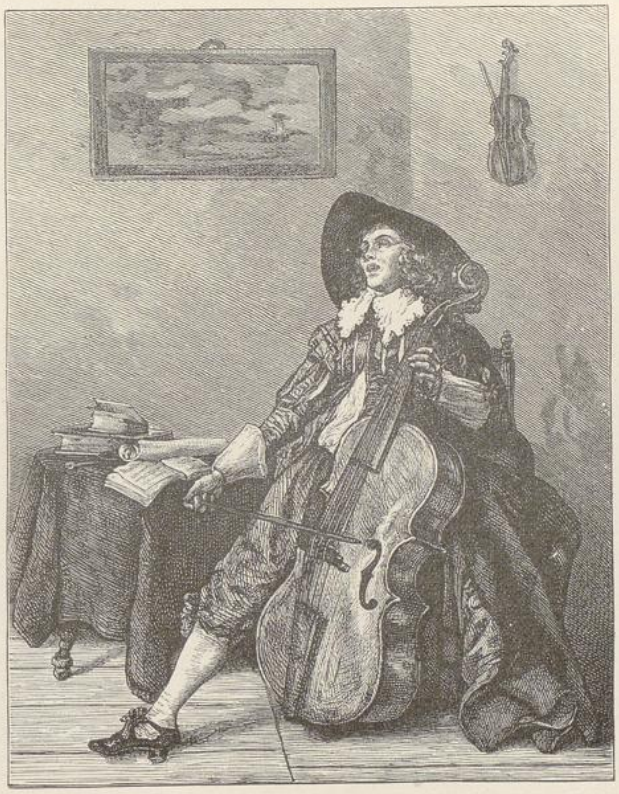

Fig. 326. Solo, von Dirk Hals. Wien, Akademie.

schuf Adriaen mit sicherer Hand etwa ein halbes Hundert Radierungen, Einzelfiguren und kleine Gruppen.

Zu Adriaens Gefolge gehört sein Bruder Isack (1621—1649), welcher gern den Schauplatz in das Freie verlegt und auf landschaftliche Stimmungen ausgeht, Cornelis Bega in Haarlem (1620—1664) und Cornelis Dusart (1660—1704). Unter den haarlemer Landschaftsmalern, Pieter Molijn († 1661), Cornelis Vroom († 1661), Guilliam Dubois († 1680), ragt Jakob van Ruisdael in erster Linie hervor. Ob sein Vater Isack, als Rahmen- und Bilderhändler urkundlich erwähnt, auch die Malerei selbst ausübte, darüber herrscht ebensowenig Gewißheit wie über seine Lehrzeit. Wir wissen nur, daß auch des Vaters Bruder, Salomon, der sich Ruijsdael schreibt († 1670), die Land-

schaftsmalerei mit großem Erfolge trieb (Fig. 329) — werden doch gegenwärtig die Bilder aus seiner späteren Zeit fast höher geschätzt als die seines Neffen — und daß der ungefähr um das Jahr 1628 geborene Jakob Ruisdael 1648 in die haarlemer Malergilde eintrat. Den Aufenthalt in Haarlem bestätigen auch die Motive seiner älteren Landschaften, die offenbar der Umgebung der Stadt entlehnt sind. Im Jahre 1659 wird er als ansässig in Amsterdam erwähnt. Dorthin mag ihn, wie so viele andere Künstler, der reiche Verkehr, die große Zahl der Kunstliebhaber gelockt haben. Verarmt und verlassen kehrte er 1681 in seine Vaterstadt zurück und starb hier 1682. Mit den in Haarlem verbreiteten Kunstlehren hängt es gewiß zusammen, daß auch Ruisdael von genauer Naturbeobachtung und scharfer Charakteristik des

Fig. 327. Tanzstunde, von Pieter Codde. Dorpat, Privatbesitz.

Einzelnen ausgeht. In der Zeichnung und im Kolorit des Laubes, der Baumstämme, der Wolken strebt er eine unmittelbare Wahrheit an, wie keiner seiner Vorgänger (Fig. 330). Damit aber verbindet er eine feinere Empfindung für das bewegte Spiel in den Lüften und für die Farbenstimmung. Häufig, besonders in späterer Zeit, zieht durch seine Landschaften ein ernster, fast schwermütiger Ton, für uns noch dadurch erhöht, daß seine Bilder die ursprüngliche Leuchtkraft durch Nachdunkeln verloren haben. Die holländischen Galerien, in Deutschland die Dresdener Galerie sind besonders reich an Werken seiner Hand.

Teilweise ihm verwandt (in der kühlen Färbung des Laubes), durch seine Fernsichten am meisten berühmt, erscheint ein anderer haarlemer Meister: Jan van der Meer (1628—1691). Eine Zeitlang hielt sich auch Jan Wijnants (thätig zwischen 1641 und 1679) in Haarlem auf, in dessen Landschaften insbesondere die Vordergründe durch den feinen Farbenton und

die Treue in der Wiedergabe der Pflanzen und Bodenformen erfreuen. Ebenso kehrte der oben S. 273 erwähnte Pieter van Laer nach längerem Aufenthalte in Italien 1639 nach Haarlem zurück und malte hier fleißig Bilder aus dem Volks- und Bauernleben Italiens, Räuberszenen u. s. w. Wijnants wirkte dann auf einen der berühmtesten jüngeren haarlemer Maler, auf Philips Wouwerman (1619—1668), ein. In den zahlreichen Bildern dieses Malers klingt zwar noch das Kriegsleben der Zeit an; aber, weit entfernt von dem kräftigen

Fig. 328. Bauern in der Sommerlaube, von Adriaen van Ostade. Kassel.

Ungestüm und der urwüchsigen Leidenschaft der älteren Kunst, zeigt seine Staffage, bei aller Lebendigkeit und glücklichen Verbindung mit dem landschaftlichen Hintergrunde, schon verfeinerte, zuweilen elegante Züge. Die Phantasie hat die ernsten Kämpfe bereits in ein Kriegsspiel verwandelt. Außer zahlreichen Kriegs- und Jagdbildern, wobei er meistens (aus malerischen Gründen) einen Schimmel anzubringen liebte, malte er auch Szenen aus dem Landleben, welche wegen der hier besonders fein durchgeführten landschaftlichen Stimmung oft noch künstlerisch wertvoller sind (Fig. 331), als die beliebten Kavalierbilder.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Gleichfalls ländliche Szenen, Hirtenbilder, führt uns Claas Pietersz Berchem aus Haarlem (1620—1683) vor, bei welchem aber das nationale Element in der Auffassung und

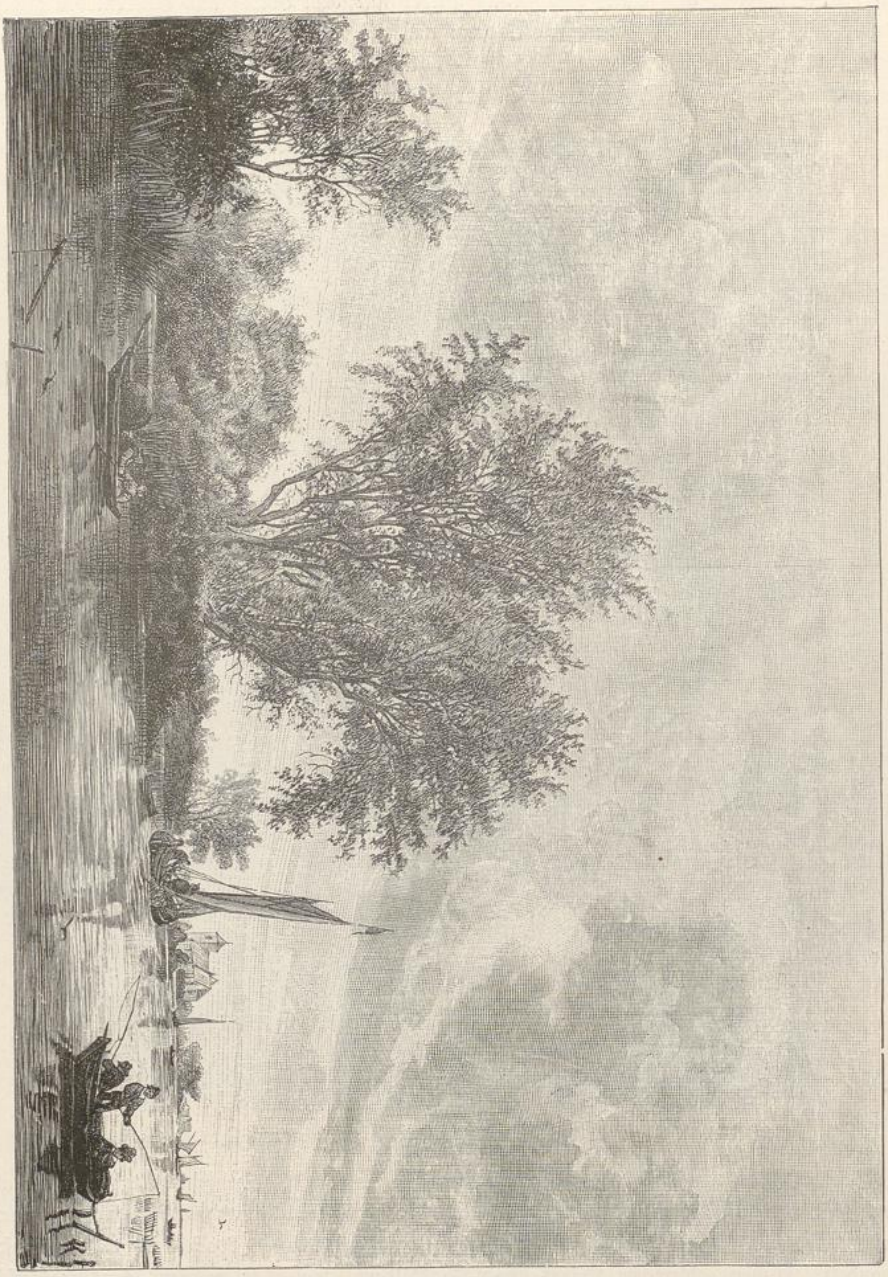

Fig. 329. Flußlandschaft von Salomon Ruijsdael. Hamburg, Privatbesitz.

in der Farbengebung schon zurückzutreten beginnt, und der italienische Einfluß in der Wahl der landschaftlichen Motive (und in der Staffage, z. B. Esel) sich wieder regt. In ähnlicher Weise arbeitete auch sein Schüler Karel Dujardin (1622—1678). Mag er sich auch in

religiösen und allegorischen Darstellungen versucht haben, so haftet doch seine Bedeutung an den zahlreichen, in hellem Tone gemalten italienischen Volksszenen, welche er gern mit lebendig aufgefaßten Pferden, Eseln und Rindern staffierte.

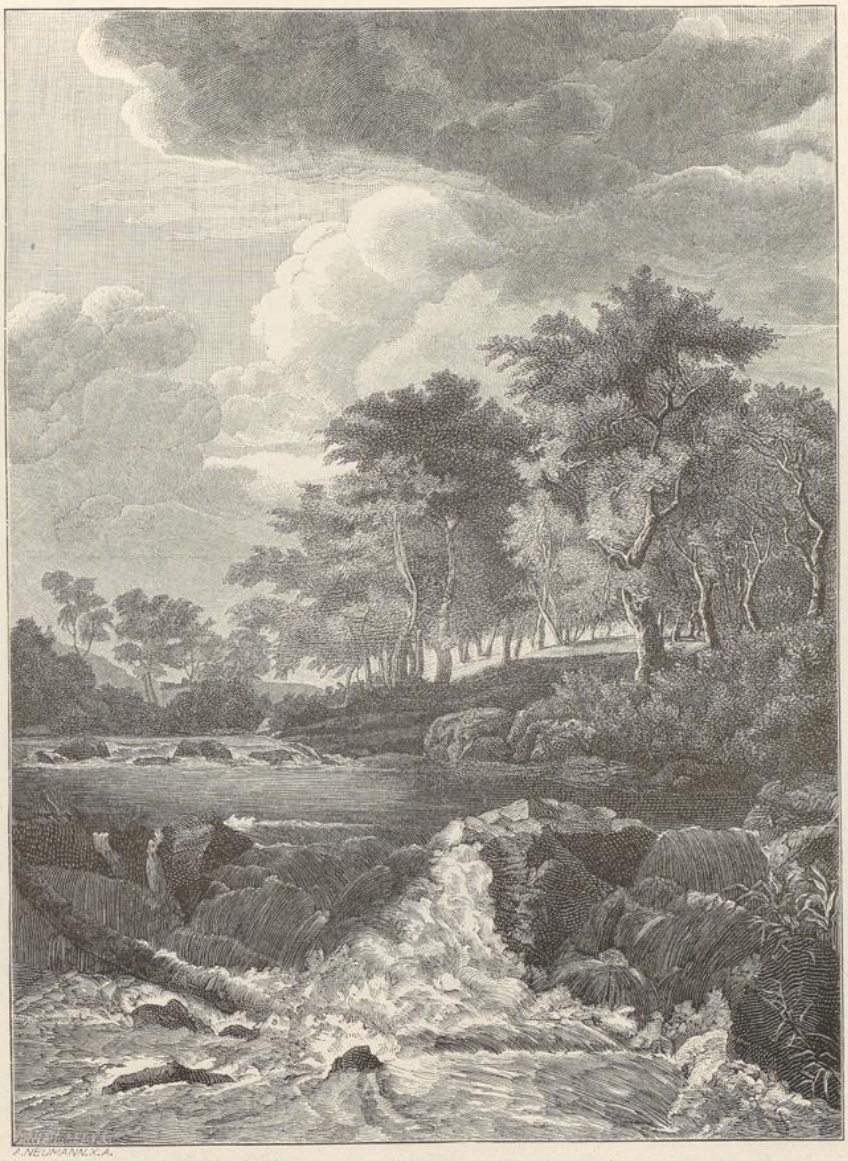

Fig. 330. Wasserfall, von Jakob van Ruisdael. Dresden.

Wenn Houbraken, der Herausgeber (1718) von Lebensbeschreibungen niederländischer Künstler, dessen Angaben oft mit übertriebenem Mißtrauen angenommen werden, recht hat, so muß auch Gerard Terborch zur haarlemer Schule gerechnet werden. Im Jahre 1617 in Zwolle geboren, empfing er den ersten Unterricht von seinem gleichnamigen Vater, der in seiner

Jugend in Italien im Kreise Elsheimers sich bewegt hatte. Seit 1633 lebte er in Haarlem, wo Pieter Molijn sein Lehrer wurde und die Schule von Frans Hals ihm kräftige Anregungen gab. In der That lassen sich seine Bilder am besten von den im Kreise des Dirk Hals gemalten »Gesellschaftsstücken« ableiten. Auch Terborch schildert mit Vorliebe gesellige Unterhaltungen oder auch einzelne Charakterfiguren, wie die älteren haarlemer Meister, nur daß er, besonders in seinen späteren Gemälden, nicht mehr wie diese so unmittelbar auf dem Volksboden steht, vielmehr den frischen, kräftigen Ton dämpft, einer größeren Eleganz, einer feineren Durchführung huldigt. Er stellt Durchschnittsmenschen dar, nicht schön und noch weniger

Fig. 331. Kornernte, von Philips Wouwerman. Kassel.

geistreich; sie leben auch nicht für sich, sondern erscheinen wie für den Beschauer gemalt. Die behaglich geschmückten Räume, in welchen sie sich bewegen, die gewählte Tracht der Männer, die reiche Seidenkleidung der Frauen — mit Terborch beginnt die Stoffmalerei — die lebendig sprechende Weise der Gruppierung führen uns in Kreise, welche das Leben gemütlich genießen, und verlocken uns, die von Terborch mit zierlichen Farben geschilderten Szenen novellistisch auszuspinnen. Köstlich (wenn auch, wie wir längst wissen, nicht zutreffend) hat Goethe in den Wahlverwandtschaften (Th. II, Kap. 5) die von Terborch wiederholt gemalte Gruppe der jungen Dame gedeutet, die vor einem älteren Paare, dem Beschauer abgekehrt, mit gesenktem Kopfe steht (Fig. 332). In ähnlicher Weise könnte man an den Trompeter,

welcher den Offizier in einer zärtlichen Unterhaltung stört, vielleicht den Befehl zum schleunigen Aufbruch in das Feld überbringt, eine Erzählung anknüpfen. Von köstlichem Reize und vollendeter Wahrheit sind die kleinen Bildnisse, gewöhnlich in ganzer Figur gemalt. In der Haltung ohne jede Geziertheit, in der Tracht ohne jeden Pomp, üben sie den Eindruck gediegener Vornehmheit. Terborch machte große Reisen bis nach Spanien, benützte den

Fig. 332. Sog. väterliche Ermahnung, von Terborch. Berlin.
Photogr. von Franz Hanfstängl in München.

Aufenthalt in Münster, um die Mitglieder des Friedenskongresses zu einer Porträtgruppe vereinigt zu malen (London, Nationalgalerie), und lebte die späteren Jahre in Deventer, wo er 1681 starb. Sein Schüler war der in verwandter Richtung thätige, auch in kleinen Porträts effektvolle Kaspar Netscher (1639—1684) aus Heidelberg, welcher im Haag seine Werkstätte aufschlug.

d. Die leydener und die delfter Schule.

Wie Haarlem, so besaß auch Leyden im 17. Jahrhundert eine zahlreiche Künstlergemeinde. Noch dem älteren Geschlechte gehört Jan van Goijen (1596—1656) an, vielleicht ein Schüler des Esajas van de Velde, zuerst in Leyden thätig, dann seit 1632 im Haag, wo er auch gestorben ist. In Goijens späteren Landschaften siegt der Luftton über die Lokalfarben, so daß diese dadurch eine leise Dämpfung und eine ihnen allen gemeinsame durchsichtige Hülle empfangen. Flache Dünenlandschaften, Flußufer, zuweilen mit reicher Staffage ausgestattet, sind seine Lieblingsmotive (Fig. 333). Kein Künstler verstand so gut die feuchte, nebelige Natur der

Fig. 333. Ufer der Maas, von Jan van Goijen. London, Privatbesitz.

holländischen Landschaft, die verschleierte Sonne, den feinen, grauen Luftton wiederzugeben wie Goijen. Er ist der wahrhaftige Porträtmaler der holländischen Küste geworden.

Unter den späteren leydener Malern ist Jan Steen (1626—1679) der bekannteste, eine Lieblingsfigur der Künstlerlegendenschreiber, die ihm den Beinamen des lustigen Schenkwirtes von Leyden gaben. Eine Zeitlang lebte er auch in Haarlem, wo er von der von Adriaen van Ostade eingeschlagenen Richtung nicht unberührt blieb, ohne jedoch etwas von der Besonderheit seines künstlerischen Wesens einzubüßen. Die spezifisch malerische Begabung steht bei Jan Steen gegen den dramatischen Sinn zurück, welcher manche seiner Bilder in förmliche Komödien verwandelt. Er ist daher auch mit Molière verglichen worden; nicht minder nahe liegt die Erinnerung an Hogarth. Richtiger ist es, auf die moralisierende Tendenz in der älteren Genremalerei, welche sich auch in der gleichzeitigen niederländischen Poesie wiederfindet, hinzuweisen und hier sein Vorbild zu entdecken. Denn auch Jan Steen moralisiert, wie die

Beischriften auf seinen Gemälden beweisen, nur daß er sich von dem Ergötzen an dem lustigen Treiben oft hinreißen läßt, so daß die satirische Tendenz zurücktritt und die komische Schilderung als Selbstzweck erscheint. Das schlecht assortierte Ehepaar, die fidele Familie, die

Fig. 334. Der Ehevertrag, von Jan Steen. Braunschweig.

Szene, wie es nach dem Gelage zugeht, wenn die Herrschaft eingeschlafen ist, der kluge Arzt, der gar bald die Ursache der Herzkrankheit erkennt, u. s. w. sind die häufigsten Gegenstände seiner Darstellung. Eins der umfänglichsten, durch scharfe Charakteristik der Mitspieler ausgezeichneten Sittenbilder dieser Art ist der »Ehevertrag« im Museum zu Braun-

schweig (Fig. 334). Doch hat Steen auch harmlosere Szenen (Bohnenfest und Nikolausfest, auch Kirmessen) gemalt, selbst an biblischen und historischen Gegenständen sich versucht.

So kurze Zeit auch Rembrandt in Leyden als selbständiger Meister zubrachte, so bildete er doch schon hier einen berühmten Schüler aus: Gerard Dou (1613—1675). Die Klein- und Feinmalerei im besten Sinne des Wortes fand in Dou ihren Hauptvertreter. Das kleine Format und der überaus saubere und sorgfältige Farbenauftrag bedingen sich gegenseitig. Die

Fig. 335. Der Zahnarzt, von Gerard Dou. Dresden.

Phantasie hat Dou nicht übermäßig angestrengt; er bewegt sich im engen Kreise des bürgerlichen Lebens, schildert nicht selten ganz gewöhnliche Werktagsbeschäftigungen, welche erst durch Beleuchtung und Kolorit, durch die liebevollste und eingehendste formale Behandlung einen erhöhten Reiz, gleichsam einen poetischen Schein gewinnen. Es muß in Rembrandts Kreise schon frühzeitig die Darstellung einer Figur am offenen Fenster, so daß sie von dem letzteren eingerahmt wird, das volle Tageslicht von vorn empfängt, während die dämmerige, im Halbdunkel gehaltene Stube den Hintergrund bildet, eine beliebte Schulaufgabe gewesen sein. Fast alle Schüler Rembrandts haben solche Bilder gemalt; auch Dou, der z. B. sich selbst geigend

am offenen Fenster darstellte. Außer zierlich erfaßten kleinen Bildnissen und zahlreichen Fensterbildern (Fig. 335) malte Dou auch viele Stubenszenen, in welchen zuweilen Kerzenlicht den Effekt noch erhöht, wie in der berühmten »Abendschule« im Museum von Amsterdam. Ohne sich besonderer Kunstmittel zu bedienen, hat er dennoch in seiner »wassersüchtigen Frau« im Louvre durch die feine psychologische Stimmung und die gleichmäßig verbreitete,

Fig. 336. Frans Mieris in seiner Werkstatt. Dresden.

leise gedämpfte, sonnige Beleuchtung eine nachhaltigere Wirkung erzielt als bei der Mehrzahl seiner Werke.

Seine Richtung, nur mit gesteigerter glatter Eleganz, wurde von seinem Schüler Frans van Mieris (1635—1681) in Leyden fortgesetzt. Die Bilder dieses Feinmalers fanden in vornehmen Liebhaberkreisen bereits zu seinen Lebzeiten die größte Anerkennung (Fig. 336). Sein Sohn Willem und sein Enkel, Frans Mieris der jüngere, hielten an der ererbten Kunstweise fest und ahmten die Werke ihres Vorfahren bald mit größerem, bald mit geringerem Glücke nach.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Die leydener Schule führte uns bereits in Rembrandtische Kreise. Auf diese stoßen wir auch bei mehreren jüngeren Gliedern der delfter Künstlergemeinde. Karel Fabritius hatte Rembrandts Werkstätte in Amsterdam besucht, dann in seiner Vaterstadt sich niedergelassen, wo er bei der Explosion eines Pulverturmes in jungen Jahren 1654 das Leben einbüßte. Nur wenige Bilder haben sich von ihm erhalten (Fig. 337), aber alle sind geeignet, uns den frühen

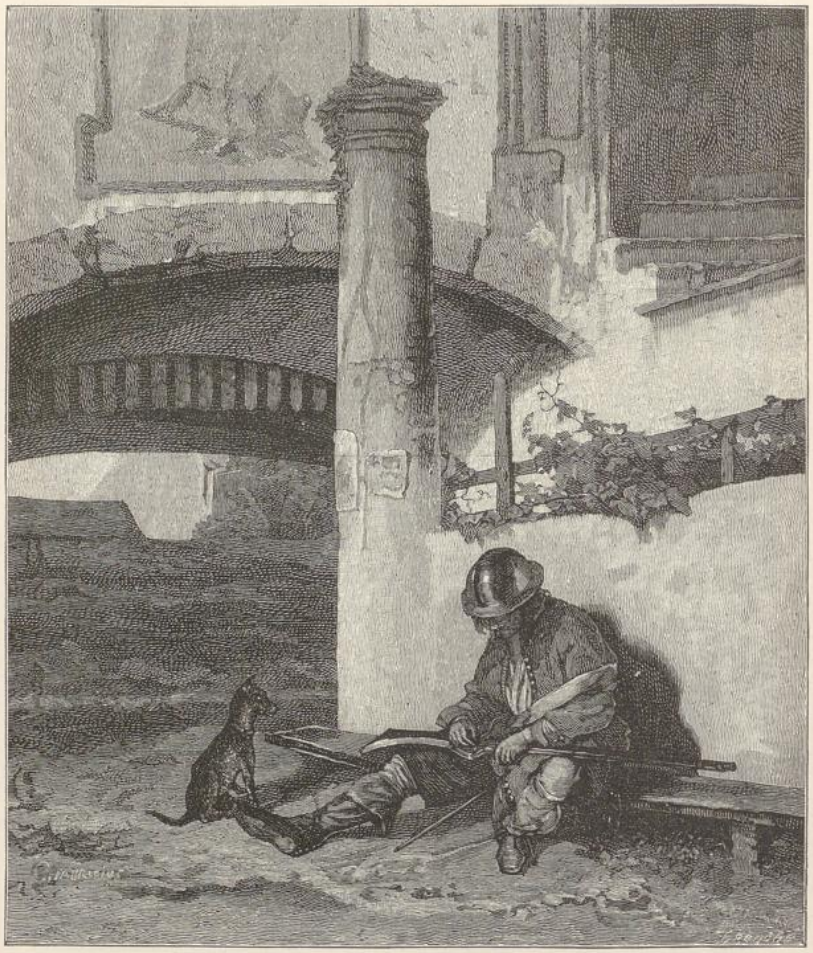

Fig. 337. Die Wache, von Karel Fabritius. Schwerin, Museum.

Tod des Mannes beklagen zu lassen. Sie zeigen einen einfachen Natursinn, dabei eine hoch ausgebildete Kunst der architektonischen Perspektive, welche um so schöner wirkt, als sie ganz ungesucht erscheint.

Ob der Schüler des Fabritius, der erst in unseren Tagen wieder zu Ehren gekommene Jan van der Meer (1632—1675), zum Unterschiede von seinem haarlemer Namensvetter der delftsche van der Meer (auch Vermeer) genannt, unmittelbar oder mittelbar den Einfluß Rembrandts erfahren hatte, wissen wir nicht. Vornehmlich durch Rembrandt wurden der Kunst neue Aufgaben gestellt. Nach der ganzen Richtung der holländischen Kunst bezogen sich diese

Aufgaben auf die Beleuchtung. Es handelte sich nicht bloß um technische Probleme, sondern um eine wirklich künstlerische Auffassung, durch welche an sich gleichgültige Gegenstände der Phantasie nahe gerückt wurden, einen poetischen Schein empfingen. Solche Beleuchtungseffekte führte auch der delftsche van der Meer durch. Er versetzt uns bald in eine Stube mit hellen Wänden, in welche von der Seite durch das Fenster ein Lichtstrom eindringt, bald in einen Hofraum oder einen von der Sonne beschienenen Vorplatz, in welchem die Gestalten wie im

Fig. 338. Der Kriegsmann und das lachende Mädchen, von Jan van der Meer von Delft. Paris, Sammlung Double.

Lichte schwimmen, Schatten in die hellen Flächen hineinspielen. Die Vorgänge, welche er schildert, sind in der Regel einfacher Art. Junge Mädchen wickeln Garn ab, trinken Wein, treiben Musik; ein Geograph hält einen Kompaß in der Hand, ein Soldat unterhält sich mit einem lachenden Mädchen (Fig. 338), auf einem Vorplatze hat sich eine größere Familie behaglich vereinigt u. s. w. Eigentümlich ist van der Meer die Vorliebe für Hellblau und Zitronengelb. Künstlerisch nahe steht ihm, ohne ihn völlig zu erreichen, der nachweislich von 1655 an thätige Pieter de Hoogh, der wahrscheinlich 1677 in Amsterdam gestorben ist. Seine Stuben-

bilder, in welchen man gewöhnlich durch eine geöffnete Thüre noch in einen zweiten Raum blickt (Fig. 339), fesseln durch den Reiz des breit einfallenden Sonnenlichtes, welches die dämmerigen Räume in verschiedener Weise erhellt und in mannigfachen Reflexen spielt, vom malerischen Standpunkte in noch höherem Grade als die Gemälde van der Meers. Sie sind eigentlich gegenstandslos. Denn die Staffage, die Hausfrauen, Mägde, Kinder u. s. w., haben nur einen Tonwert, werden bloß herangezogen, um die Farbenstimmung harmonisch zu vollenden. Ihn lockt die Aufgabe, das Licht selbst lebendig und beseelt zu gestalten. Es scherzt, lacht, ist gemütlich, spricht, schafft selbständig die Stimmungen, welche sonst die Bewohner des Raumes ausdrücken, und empfängt dadurch eine poetische Weihe.

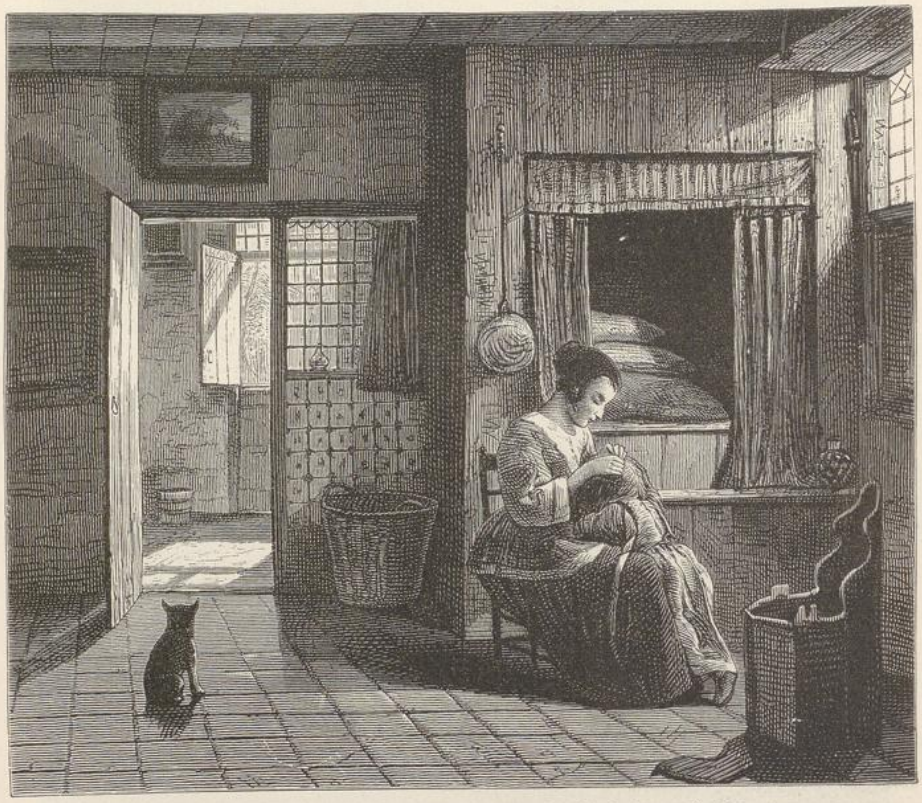

Fig. 339. Morgentoilette, von Pieter de Hoogh. Amsterdam, Reichsmuseum.

e. Die amsterdamer Schule.

Die amsterdamer Schule hat natürlich den stärksten Einfluß Rembrandts erfahren. Durchaus selbständig steht neben ihm außer Thomas de Keijser (s. oben S. 298) nur ein einziger berühmter Porträtmaler: Bartholomeus van der Helst (1612—1670). Im Gegensatze zu Rembrandt, welcher in Bildnissen und Porträtgruppen immer mehr die eigene subjektive malerische Stimmung walten läßt, erblickt van der Helst sein höchstes Ziel in der vollendeten natürlichen Lebendigkeit der Schilderung. In gleichmäßig klarer Beleuchtung, in kräftigen, breit aufgetragenen Farben führt er uns die Persönlichkeiten vor. Die äußere Wahrheit kann nicht größer gedacht werden. Ohne daß sich der Künstler in kleinen Einzelheiten verliert, giebt er

Fig. 340. Festmahl der Amsterdamer Schützen zur Feier des westfälischen Friedens, von Bartholomaeus van der Helst. Amsterdam, Reichsmuseum.
(Nach der photogr. Aufnahme von Braun, Clement & Co. in Dornach.)

uns ein treffliches Bild der äußeren Erscheinung. Kein Zweifel, daß seine Porträts durch starke Aehnlichkeit sich auszeichneten. Daher stammt seine große Beliebtheit bei den Zeitgenossen. Einen tieferen Einblick in inneres Leben gestatten uns aber seine Gestalten nicht, eine scharfe Charakteristik wird in der Regel vermißt. Als sein Hauptwerk gilt das Schützenfestmahl zur Feier des westfälischen Friedens 1648, im Museum zu Amsterdam (Fig. 340). Künstlerisch höher stehen andere Werke (Familienbildnisse, z. B. in Petersburg).

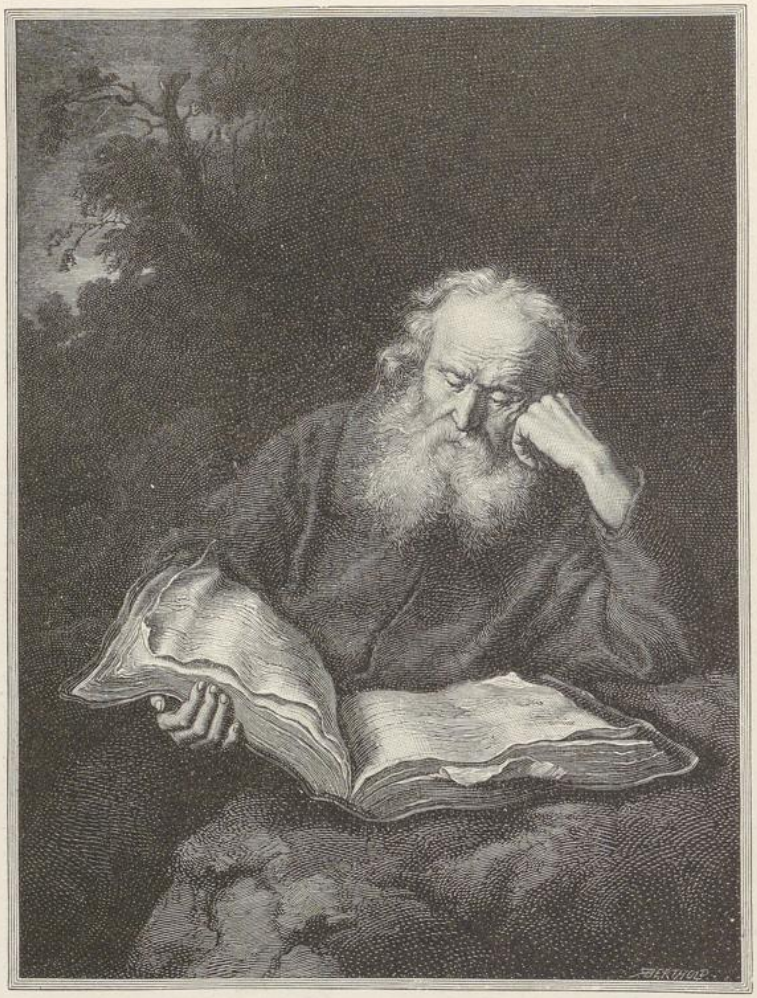

Fig. 341. Der Einsiedler, von Salomon Koninck. Dresden.

Unter den Schülern Rembrandts in Amsterdam muß zuerst jene Gruppe hervorgehoben werden, welche nicht nur in der Malweise dem Meister folgte, sondern auch in den Gegenständen der Darstellung, in der Auffassung sich ihm anschloß, in biblischen Motiven sich versuchte, Regentenstücke und Porträts darstellte. Voran stehen einzelne Maler, welche, wie Jan Livens aus Leyden (1607—1674) oder Salomon Koninck in Amsterdam (1609 bis 1656), unter ähnlichen Verhältnissen wie Rembrandt aufgewachsen sind, daher von Hause

aus eine verwandte Richtung einschlagen und nur in einzelnen späteren Werken den Einfluß Rembrandts bekunden (Fig. 341). Zu den eigentlichen Schülern Rembrandts in seiner früheren Zeit gehören vornehmlich Ferdinand Bol aus Dordrecht (1616—1680) und Govaert Flinck aus Cleve (1615—1660), dessen umfassendstes Werk (im Reichsmuseum zu Amsterdam) ein Schützenfestmahl aus Anlaß des westfälischen Friedens darstellt. Namentlich in ihren früheren Werken erweisen sie sich als tüchtige Schüler des Meisters (Fig. 343 u. 344). Etwas später traten Jan Victors und Gerbrand van den Eeckhout (1621—1674) in die Werkstätte Rem=

Fig. 342. Liebespaar in der Schenke, von Gabriel Metsu. Dresden.

brandts ein. In noch späteren Jahren empfing Aart de Gelder aus Dordrecht (1645—1727) Unterricht von Rembrandt, dessen letzte Malweise er äußerlich gut nachahmen lernte. Diese Maler bilden die eigentliche Schule Rembrandts, schließen sich dem Meister so enge an, daß ihre Werke, z. B. jene Koninck's, van Eeckhouts, nicht selten für Schöpfungen Rembrandts genommen wurden. Sein Einfluß erstreckt sich aber auch auf solche Kreise, welche in den Gegenständen der Schilderung, in der Auffassung und Empfindung sich selbständiger erhalten haben.

Eine nachhaltige Einwirkung Rembrandts in technischer Hinsicht erfuhr namentlich Nicolas Maes aus Dordrecht (1632—1693), dessen einfache Figuren und Gruppen aus

seiner früheren Periode: die Spinnerin, das Milchmädchen, die Nähterin, das Mädchen, welches ein Liebespaar belauscht, die an der Wiege eines Kindes eingeschlafene Wärterin u. s. w. in der Technik, in der Behandlung des Rot z. B., das unmittelbare Studium Rembrandts verraten. Viel bedeutender ist Gabriel Metsu aus Leyden (1630—1667), welcher schon 1650 nach Amsterdam übersiedelte. Sein »Liebespaar« in Dresden (Fig. 342) geht in der Komposition auf Rembrandts Selbstporträt mit Saskia ebendort zurück; sein »junger Mann am Fenster« wiederholt eine in Rembrandts Schule geläufige Aufgabe. Friedlicher Straßenverkehr, Familienszenen, musikalische Unterhaltungen, Liebesgetändel in behaglich eingerichteten Wohnstuben u. s. w. sind die von Metsu am häufigsten gemalten Vorgänge. Er streift in dieser Hinsicht an Terborch an, ähnlich wie der gleichfalls von Rembrandt abhängige Samuel van Hoogstraeten in Dordrecht († 1678) mit Pieter de Hoogh und dem delftschen van der

Fig. 343. Der Uriasbrief, von Govaert Flinck. Dresden.

Meer zusammengeht. Für eine Reihe von Jahren übte aber auf Metsus Malweise, auf seine Anwendung des Helldunkels, auf Farbenharmonie u. s. w. Rembrandt bestimmenden Einfluß.

Mit der steigenden Macht Amsterdams in der Politik und im Welthandel sammelt sich auch das holländische Kunstleben immer mehr in dieser Stadt. Sie empfängt reichlichen Zuzug aus den anderen Kunstplätzen. In der üppig reichen, auf ruhig bequemes Stillleben bedachten amsterdamer Welt entwickeln sich aber auch eigentümliche Richtungen. Wie ein Nachhall der früheren großen Zeit, in welcher die Kunst mit den nationalen Interessen eng zusammenhing, erscheint die Seemalerei. Als ihr berühmtester Vertreter muß, neben Jan van de Capelle, Willem van de Velde der jüngere genannt werden, der Sohn eines gleichnamigen Seemalers, Schüler desselben und des Simon de Vlieger. Er wurde 1633 in Leyden geboren, lebte aber seit 1675 als Hofmaler in Greenwich, wo er 1707 starb. Seine Seeschlachten, Flottenrevuen, See- und Marinebilder (Fig. 345), in welchen die Beleuchtung, das Wolkenspiel den

Fig. 344. Ruhe auf der Flucht, von Ferd. Bol. Dresden.

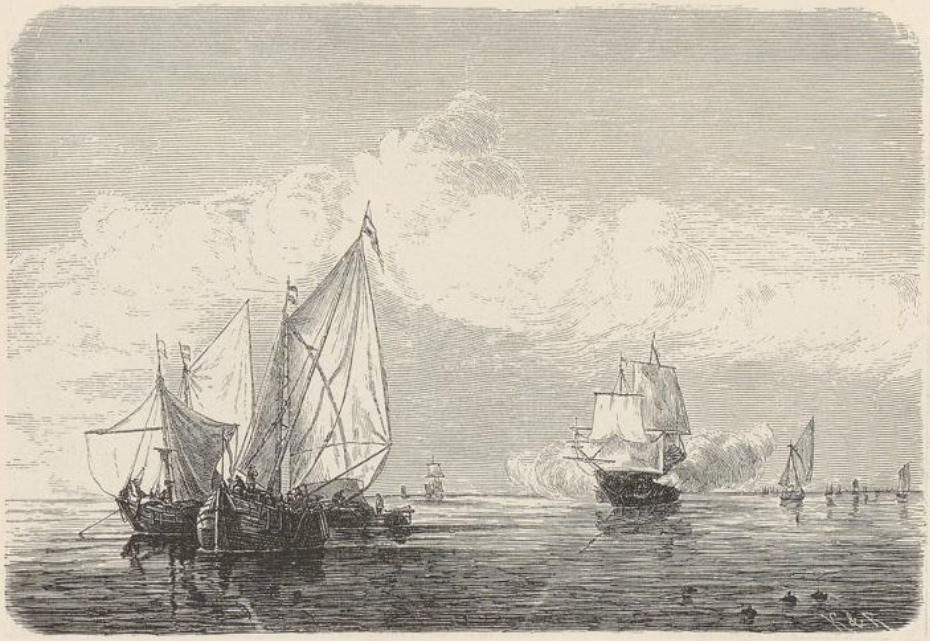

Fig. 345. Seestück, von Willem van de Velde. Kassel.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Fig. 346. Winterlandschaft, von Adriaen van de Velde. Dresden.*

Fig. 347. Abendlandschaft, von Aelbert Cuyp. London, Nationalgalerie.

Reiz der Darstellungen erhöhen, wurden von den Zeitgenossen überaus hoch geschätzt. Sein Bruder Adriaen van de Velde (1635—1672), ein Schüler von Wijnants und Wouwerman, bewegte sich in der idyllischen Richtung, welche dem Sinne der Zeitgenossen am meisten entsprach und der Landschaftsmalerei neue wirksame Motive zuführte. Die Erde, von mannigfachen Nutztieren belebt, bietet den Menschen ihre befreundeten Dienste an und ladet zu behaglicher Ruhe, zur Ausspannung der im geschäftlichen Verkehre angestrengten Kräfte ein. Bei Adriaen van de Velde tritt die Tierwelt noch nicht in den Vordergrund, sie erscheint in

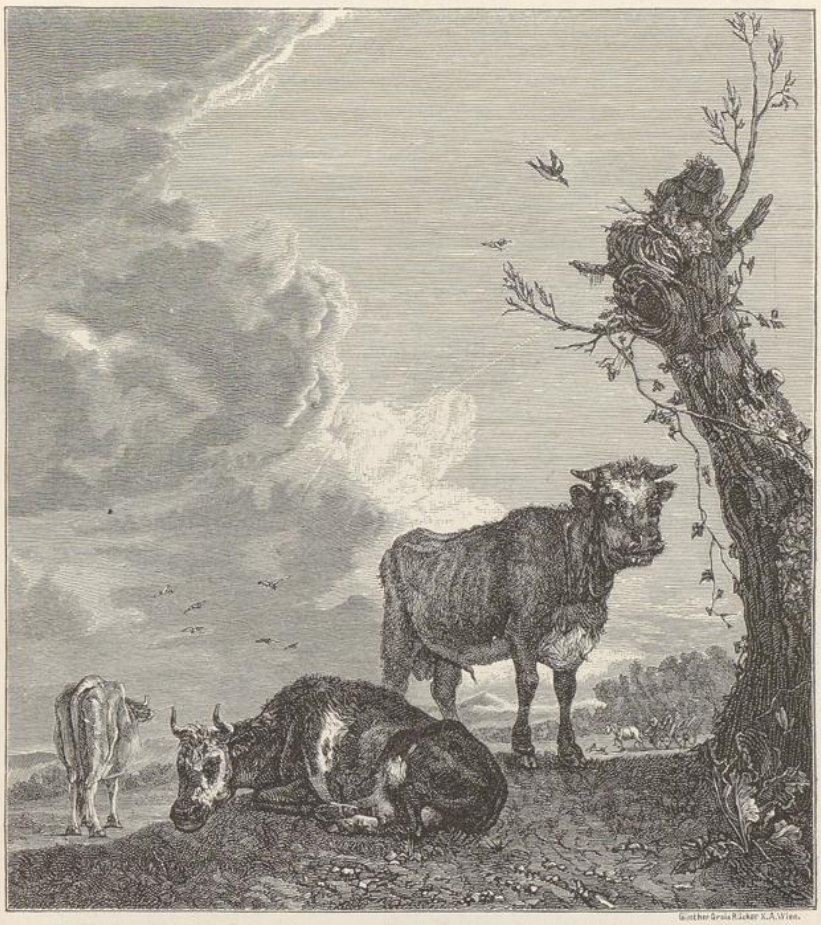

Fig. 348. Der brüllende Stier, von Paul Potter. London, Buckingham-Palace.

der Regel nur als heitere Staffage der Landschaft. Adriaen schildert mit Vorliebe Herden, im Bruchlande weidend oder in der Nähe eines stillen Wassers, mit ländlichen Gehöften im Hintergrunde. Aber auch die eigentümlichen Reize der holländischen Winterlandschaft, die von fröhlichen Schlittschuhläufern belebte Eisfläche (Fig. 346), weiß Adriaen, welcher zahlreichen Landschaftsmalern die Staffage in ihren Gemälden ausführte und trotz seines frühen Todes eine große Fruchtbarkeit entwickelte, in lebendiger Weise darzustellen. Von der weiten Verbreitung der idyllischen Richtung in der Landschaftsmalerei legt auch die Thätigkeit des Aelbert Cuijp (1620—1691) Zeugnis ab. Ein Schüler seines Vaters, des oben erwähnten

Jakob Gerritsz Cuijp (s. Seite 298), lebte er, wie es scheint, ziemlich unabhängig von den Hauptschulen, in angesehenen Verhältnissen in Dordrecht. Mit Vorliebe betrieb er das Studium hellster Sonnenbeleuchtung und wußte die Stimmung der verschiedenen Tageszeiten in glänzendster

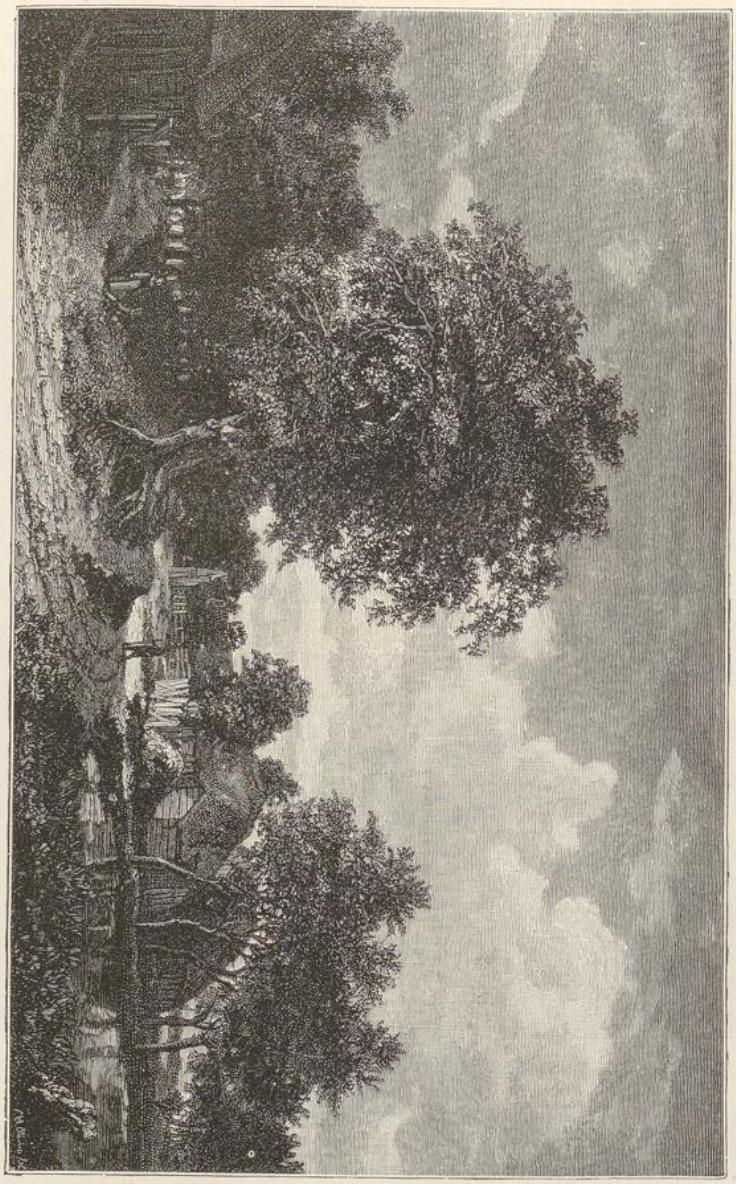

Fig. 349. Landschaft mit Gehöft, von Meindert Hobbema. Edinburg, Nationalgalerie.

Weise zum Ausdruck zu bringen (Fig. 347). — Während bei diesen Meistern die Tierwelt der Landschaft sich einordnet, bilden bei Paul Potter (geb. in Enkhuijzen 1625, gest. in Amsterdam 1654) die großen Nutztiere, Rinder, Ziegen und Schafe, die Gegenstände selbständiger Darstellung. Nicht bloß durch Naturtreue und überaus scharfe Auffassung der Eigentümlichkeiten, wodurch ein Tierindividuum von anderen sich unterscheidet, ragen Potters Tierbilder über

alle ähnlichen Schilderungen empor, sondern auch durch die malerische Stimmung und die glücklichen Beleuchtungseffekte, welche insbesondere seinen kleineren Gemälden einen großen Reiz verleihen (Fig. 348). Seine berühmtesten Werke sind in den Museen im Haag und in Petersburg bewahrt.

In der reinen Landschaftsmalerei genügt die einfache heimische Natur immer weniger dem Zeitgeschmack. Viele Maler wenden sich, wie Jan Both u. a., Italien zu; andere suchen

Fig. 350. Stillleben, von Jan de Heem. Dresden.

im hohen Norden nach neuen wirkungsvollen Motiven, so der aus Alkmaar gebürtige, seit 1657 in Amsterdam ansässige Allart van Everdingen († 1675). Während er in jungen Jahren vorwiegend Seestücke malte, widmete er später seinen Pinsel der Verherrlichung der wilden und schroffen norwegischen Natur. Andere bei heimischen Motiven verweilende Maler bemühen sich, diese in absonderlichen Erscheinungsweisen vorzuführen, wie im Mondschein oder bei nächtlichen Feuersbrünsten. Die größte Virtuosität bekundet in solchen Darstellungen Aart van der Neer in Amsterdam (1603—1677); doch hat er sich daneben auch auf die Wiedergabe von Winterlandschaften und Tagesstimmungen trefflich verstanden. Ein einziger

Landschaftsmaler hält, obschon er dem jüngeren Geschlechte angehört, an der älteren, einfachen Richtung fest und weiß auch in schlichte heimische Motive die feinste Stimmung zu legen: Meindert Hobbema (1638—1709). Es ist ein Sommernachmittag nach einem kurzen Gewitter. Noch jagen einzelne Wolken am Himmel dahin und hüllen den Vordergrund in Schatten, während die Sonne Mittel- und Hintergrund beleuchtet. Der Regen hat alles Grün aufgefrischt, er läßt den Bach, der eine Mühle lustig treibt, reichlicher fließen und auch das Wasser in dem Teiche vorn sich leicht kräuseln. Am Raine des Waldes, durch dessen Baumwipfel ein rotes Dach hindurchblickt, zieht sich ein Pfad hin, auf welchem rüstige Wanderer schreiten. So etwa möchte man die Lieblingsaufgabe Hobbemas fassen, welche er in zahlreichen Gemälden variiert (Fig. 349). Ueber Leben und Entwickelungsgang des Künstlers sind wir nicht näher unterrichtet. Wir wissen nur, daß er in Amsterdam lebte und starb.

In der Schilderung lebendigen (Melchior d'Hondecoeter in Amsterdam) und toten Geflügels, sowie toten Wildes (Jan Weenix), in der Darstellung des sog. Stilllebens (Wildbret, Früchte, Gläser, kunstvoll arrangiert), welches sich längst in den Niederlanden eingebürgert hatte, und in Blumenstücken (Willem Claes Heda, Jan Davidsz de Heem, Abraham van Beyeren, Rachel Ruysch) brachte die holländische Malerei, recht bezeichnend für ihren Entwickelungsgang, noch zuletzt einen, freilich nur als Dekoration bedeutsamen Kunstzweig zur Blüte (Fig. 350).

Daß in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts so viele hervorragende Künstler, wie außer Rembrandt und Ruisdael auch van der Neer, mit Not und Armut zu kämpfen hatten, oder, wie Hobbema, durch Uebernahme eines kleinen städtischen Amtes das Leben fristen mußten, oder, wie Adriaen van de Velde, durch ein von ihren Frauen betriebenes Ladengeschäft miterhalten wurden, während Maler wie Godfried Schalcken (1643—1706), der nüchterne Nachahmer Gerard Dous, und der glatte, seelenlose Adriaen van der Werff in Rotterdam (1659—1722) zu hohem Ansehen emporstiegen, beweist am besten den Niedergang des Kunstsinnes in Holland und den Verfall des Geschmacks. Nur in zwei Kunstgattungen bewahrt die gute alte Tradition noch länger ihre Kraft: in den Regentenbildern, welche der Amsterdamer Maler Cornelis Troost (1697—1750) mit sprühender Lebendigkeit und feinem Farbensinne schuf, und in den Veduten, den Kirchen- und Stadtansichten, deren Wiedergabe, z. B. durch Jan van der Heyden (1637—1712) und Job und Gerrit Berckheyde, nichts von der echt niederländischen Schärfe und Treue der Auffassung eingebüßt hat und auch in Bezug auf malerische Durchführung glücklich mit den Werken der älteren Architekturmaler, wie Dirk van Delen (geb. 1605), wetteifert.

4. Die spanische Malerei im 17. Jahrhundert.

Für die gangbare Kunstbetrachtung treten aus dem Dunkel der spanischen Kunstgeschichte nur wenige Namen klar und hell heraus. Velazquez, Alonso Cano, Zurbaran und Murillo genießen in weiteren Kreisen glänzenden Ruhm, und auch diese erst seit dem Anfange unseres Jahrhunderts. Bis dahin war die anschauliche Kunde von ihrem Wirken und Schaffen nur zu wenigen Kunstliebhabern diesseits der Pyrenäen gedrungen. Die älteren Maler sind noch jetzt wenig bekannt. Diese Abgeschlossenheit hat auf die historische Würdigung der spanischen Kunst merklichen Einfluß geübt; aber auch ihre wirkliche, historische Bedeutung innerhalb der europäischen Kunstgeschichte ist dadurch mitbestimmt worden. So lange Spanien eine Weltmacht war, noch in den Tagen Karls V., ermangelte die heimische Kunst der Selbständigkeit. Als aber die großen Meister auftraten, zur Zeit Philipps IV., da begann das spanische Volk

bereits dem großen europäischen Leben sich zu entfremden. Daher sind die Spuren Spaniens in der vergangenen Kunst Europas nicht so tief eingegraben, wie man nach dem künstlerischen Werte zahlreicher Schöpfungen vermuten müßte. Es feierte erst in späteren Tagen im Künstlerbewußtsein seine Auferstehung.

Fig. 351. Der hl. Basilius, von Francisco Herrera d. ä. Paris, Louvre.

Eine gewisse Abgeschlossenheit war übrigens der spanischen Kunst schon durch die Schicksale des Landes auferlegt worden. Hier herrschten noch im 15. Jahrhundert, im Zeitalter der Renaissance, Kreuzzugsgedanken. Sie gaben der Phantasie des Volkes die Richtung auf das Ritterliche, Ernstgemessene und Strenge und steigerten die religiösen Empfindungen und die kirchliche Gesinnung zur höchsten Kraft. Das Mittelalter lebte länger in Spanien als namentlich in Italien. Wichtig erscheint ferner der Umstand, daß gerade, als Spanien den Kampf mit den Mauren siegreich beendigt hatte, große Besitzungen in den Niederlanden und in Italien von der Krone erworben wurden. Hatten die Sieger schon von den Mauren mannigfache künst-

lerische Anregungen erfahren, so gewannen nun die kunstreichen Niederlande und Italien einen noch größeren Einfluß. Der spanischen Kunst des 16. Jahrhunderts ist das Gepräge der Abhängigkeit aufgedrückt. Zu den Niederländern lenkte die Spanier ein wahlverwandter Zug. Beiden ist der Wahrheitstrieb gemeinsam, beiden die ungeschminkte Natur lieb und wert. Hier wie dort ergötzt sich die Phantasie gleichmäßig an der einfach realistischen Schilderung. Der italienischen Kunst wieder bereitete die Vorliebe der Herrscher den Weg. Karl V. und besonders Philipp II. waren begeisterte Verehrer Tizians. Doch abgesehen davon, mußte Spanien, sobald es sich zum Range einer Weltmacht erhoben hatte, notwendig auch die in dieser Welt herrschende Kultur sich aneignen, naturgemäß die Pfade der niederländischen und italienischen Kunst einschlagen.

So fanden denn niederländische und später italienische Künstler den Weg nach Spanien, insbesondere auch die niederländischen Romanisten, wie Peter de Kempeneer, gen. Pedro Campana aus Brüssel († 1580), der nach langem Aufenthalte in Sevilla 1560 nach dem Norden zurückkehrte. Zu den Einwanderern gesellten sich heimische Kräfte, welche in die geschickte Nachbildung fremder Muster den größten Ehrgeiz setzten. Die Thätigkeit dieser Künstler im einzelnen zu verfolgen, muß der Landesgeschichte überlassen bleiben. Für die allgemeine historische Betrachtung genügt die Feststellung der Thatsache. Wichtiger wäre es, wenn wir die nationalen Elemente, welche sich innerhalb der fremden Hülle regen und entwickeln, genauer verfolgen könnten. Denn daß es solche schon frühzeitig gab, und die eigentümliche Richtung der spanischen Malerei nicht erst im 17. Jahrhundert geboren wurde, kann kaum zweifelhaft erscheinen. Sie sind auch bereits an einzelnen Denkmälern der früheren Zeit nachgewiesen worden. Die Retablos (hohe Altaraufsätze) in den Kirchen zu Sevilla von Juan Sanchez de Castro, von Alejo Fernandez u. a. offenbaren trotz der niederländischen Formensprache und Technik doch auch besondere spanische Züge in der Welt der Modelle, in den Typen und dem Ausdrucke der Köpfe. Selbst in den Bildern des Luis Morales († 1586) — er heißt el divino nicht wegen der übermenschlichen Künstlerkraft, die recht mäßig ist, sondern wegen der ausschließlich religiösen, göttlichen Gegenstände seiner Darstellungen —, in seiner Vorliebe für herbe, asketische Stimmungen, in den glatt gemalten Porträts des Juan Pantoja de la Cruz († 1605), des königlichen Hofmalers, tauchen Spuren einer nicht angelernten, sondern in der Heimat ausgebildeten Auffassung auf. Hat doch auch Ribera (s. o. Seite 262) noch einen Teil seiner Erfolge in Italien der spanischen Natur, welche in ihm steckte, zuzuschreiben. Zur Einkehr in das nationale Wesen trug wesentlich der Umstand bei, daß unter den mannigfachen Lokalschulen die Schule von Sevilla, der wahren Hauptstadt des spanischen Volkes, in die erste Reihe trat. Sevilla hatte an dem Handel mit Amerika den Hauptanteil, war die reichste und geistig regsamste Stadt Spaniens. Es würde einer eingehenden Schilderung gewiß nicht schwer fallen, zwischen der Poesie, besonders der dramatischen, und der Malerei in Spanien eine nahe Verwandtschaft zu entdecken.

Drei Faktoren bestimmten den Gang der spanischen Malerei: die Kirche, der Hof und die Nationalität. Die spanische Kirche machte nicht allein von dem Dienste der Kunst eifrigsten Gebrauch, sondern übte auch nach ihrer besonderen Entwickelung auf die Gedankenkreise und die Empfindungsweise der Künstler einen mächtigen Einfluß. Die Richtung auf das schwärmerisch Verzückte und Asketische geht auf sie zurück; sie war es auch, welche die legendarischen Schilderungen nachdrücklich empfahl. Die Bibel tritt in der spanischen Malerei gegen die Heiligenlegenden ganz entschieden zurück. Dem Hofe dankt die Porträtmalerei ihre günstige Stellung. Die nationale Natur endlich gab als Patengeschenk den Künstlern den Sinn für durchdringende Wahrheit und die stolze Selbstgenügsamkeit, welche die Heimat der Welt gleichsetzt, in jener

ganz unbefangen die Typen auch für heroische und religiöse Gestalten findet. Die Wahrheit erscheint denn doch in der spanischen Kunst in andere Formen und Farben gekleidet als in dem verhältnismäßig naiveren, anspruchslosen Norden. Die wenn auch häufig verdeckte Glut der Empfindung, eine gewisse Urwüchsigkeit des Auftretens bleibt der spanischen Malerei eigentümlich.

Der Mann, welcher die nationalen Züge am reinsten künstlerisch verkörperte, sie geradezu verklärte, war Velazquez, von dem man wohl behaupten konnte, was er male, sei keine Kunst,

Fig. 352. Herzog Olivarez, von Velazquez. Madrid.

sondern nur Natur. Mit Recht wird er daher als der erste Maler Spaniens gefeiert. Doch lassen sich bereits in der älteren Generation Sevilla's tüchtige Meister namhaft machen. So vor allem Juan de las Roélas (1558 oder 60—1625). Er war ausschließlich Kirchenmaler. Er gab zuerst der besonderen spanischen Madonna, der Immaculata, den rechten Ausdruck, prägte in seiner Schlacht bei Clavijo, in welcher der h. Jakob gegen das Maurenheer losstürmt (Kathedrale von Sevilla), die ältere Kreuzzugsstimmung aus und führt uns in dem Tode des h. Isidor (St. Isidoro in Sevilla) in lebendigster Weise in die Mönchsgesellschaft ein. Dabei besitzt er einen im Helldunkel schon hoch entwickelten Farbensinn. Auf gleichen

Wegen wandelte Francisco de Herrera (1576—1656), nur daß er in späteren Werken — er ist auch Freskomaler gewesen — sich in eine bis zur Verwilderung gewaltsame Formensprache verlor. Außerhalb Spaniens ist er eigentlich nur durch ein größeres Werk, den h. Basilius im Louvre (Fig. 351), vertreten. Die feurige Begeisterung des Kirchenvaters im scharfen Gegensatze zu den finsteren Mönchen, welche ihn umgeben, übt eine bedeutende Wirkung. Francisco Pacheco (1571—1654) ist doch wesentlich nur durch seine litterarische Thätigkeit (»Kunst der Malerei«) und dann als (zweiter) Lehrer und Schwiegervater des Velazquez der Nachwelt im Gedächtnisse geblieben.

Die künstlerische Erziehung des Diego de Silva y Velazquez (1599—1660) gleicht der des Rubens. Wie dieser von zwei ganz verschieden gearteten Malern, von Van Noort und

Fig. 353. Die Spinnerinnen, von Velazquez. Madrid.

Otto van Veen, unterrichtet wurde, so traten als Lehrer des spanischen Meisters nacheinander Herrera und Pacheco auf. Er ist vielleicht eben deshalb weder der Schüler des einen noch des andern geworden. In seinen frühesten Arbeiten, solange er in Sevilla weilte, erscheint Velazquez an kein Stoffgebiet gebunden. Er malte, wie es hier seit einiger Zeit schon üblich war, sogenannte Bodegoncillos, Buden- oder Küchenstücke, Szenen und Figuren aus dem Volksleben, in welchen das Geräte und Eßwaren mit besonderer Liebe wiedergegeben werden. Das berühmteste Beispiel dieser Gattung ist der Wasserträger (Apsleyhouse in London). Ein Wasserverkäufer (Aguador), die Hand auf den großen Krug gestützt, reicht einem Knaben das gefüllte Glas; ein älterer Mann, zwischen den beiden Hauptfiguren sichtbar, hat bereits das Trinkgefäß an den Mund gesetzt. Schon in diesen Jugendwerken kommt der besondere Vorzug von Velazquez, das untrügliche Auge für die wirkliche Natur, zu voller Geltung. Er bewahrte es sich bis zuletzt und fügte allmählich noch eine wunderbare Herrschaft über das Licht und dessen Wirkungen hinzu.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Durch seine Berufung nach Madrid an den Hof Philipps IV. 1623 wurde er vornehmlich auf die Pflege des Porträtfaches angewiesen. Als Bildnismaler entfaltete er seine ganze künstlerische Größe und stellte sich den ersten Meistern Italiens und der Niederlande ebenbürtig zur

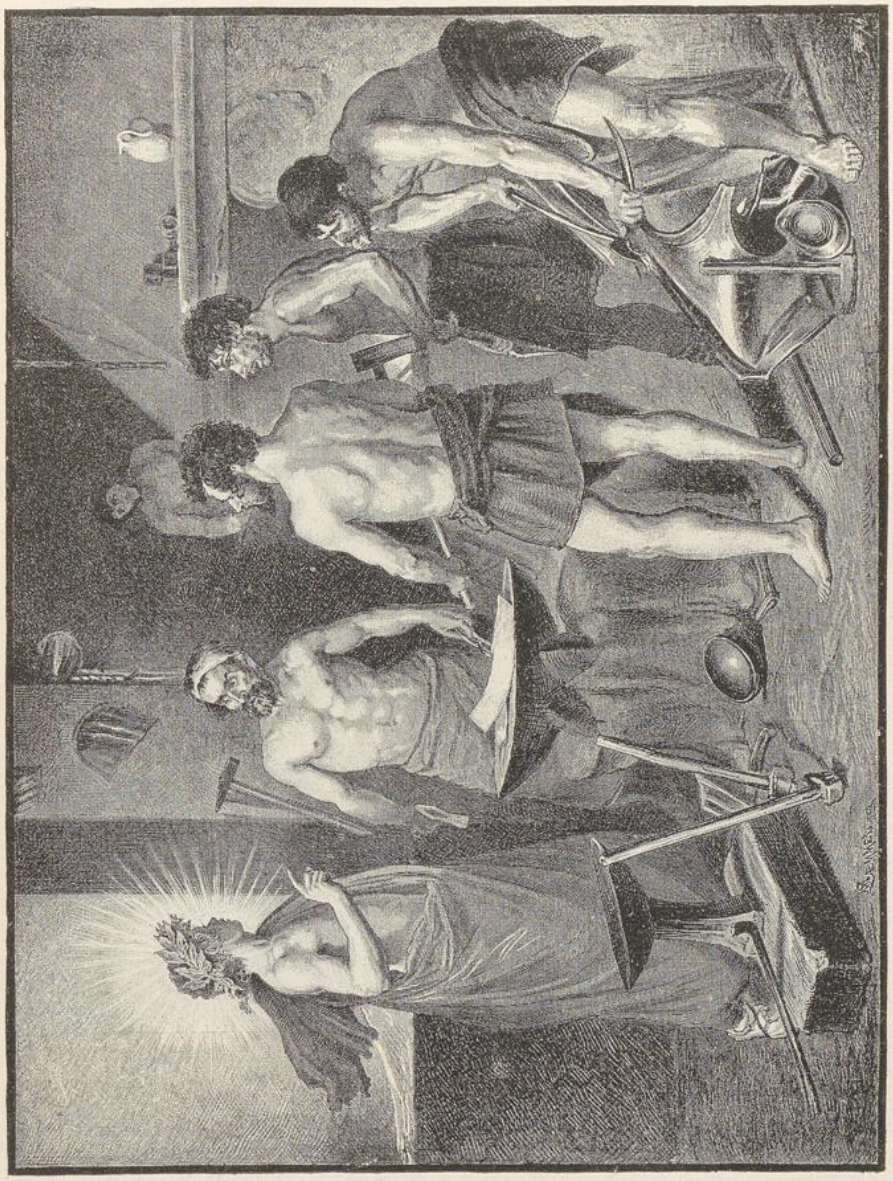

Fig. 354. Die Schmiede des Vulkan, von Velazquez. Madrid.

Seite. Und doch wurde er nicht durch die natürlichen Reize seiner Modelle unterstützt. Der Mehrzahl nach sind die von ihm gemalten Personen durchaus nicht anziehend, manche sogar, wie die königlichen Hanswurste und Zwerge, welche der Hofgesellschaft zum Zeitvertreibe dienten und von Velazquez wiederholt gemalt wurden, geradezu häßlich. Die Häßlichkeit wird besonders bei den Frauen durch die plumpe Tracht und die Schminke noch gesteigert. Nur

seiner scharfen Zeichnung, seiner lebendigen Auffassung, seinem nicht bestechenden, aber überaus wirkungsvollen, namentlich in den Fleischteilen der Natur staunenswert nahe kommenden Kolorit, gelang es, diese Schwierigkeiten zu bemeistern. Die Königsfamilie bis zu den jüngsten Infanten und Infantinnen herab wurde von Velazquez porträtiert. Unter den übrigen Bildnissen sind der Papst Innocenz X., den er während seines zweiten Aufenthaltes in Italien 1649 malte (in der Galerie Doria in Rom), der Herzog von Olivarez (Fig. 352), der Kardinal Borgia in der Städelschen Galerie in Frankfurt, die »Dame mit dem Fächer« bei Sir R. Wallace, in

Fig. 355. Der hl. Bonaventura, von Francisco Zurbaran. Dresden.

welcher der spanische Schönheitstypus am glänzendsten zur Geltung gelangt, und die als Frau des Künstlers bezeichnete Dame im Museum zu Berlin besonders geschätzt. Die Porträtgruppen bringen noch einen anderen Vorzug des Meisters, die Kenntnis der Luftperspektive und des Helldunkels, zu vollster Geltung. Die Abtönung der Farben in den vertieften Räumen, in welchen die Figuren angeordnet sind, die Weise, wie das von verschiedenen Seiten einfallende Licht zu malerischer Wirkung ausgenützt wird, erscheinen musterhaft. In erster Linie müssen unter den Porträtgruppen von Velazquez die sog. Ehrenfräulein (las meninas) genannt werden (Museum zu Madrid). Im Vordergrunde eines großen und tiefen Gemaches sehen wir

Velazquez an der Staffelei stehend. Er schaut auf die Gruppe zu seiner Linken, auf die kleine Infantin Maria Margarita, welcher ein Ehrenfräulein ein Glas Wasser präsentiert. Rechts von dieser Gruppe sind zwei Zwerge mit einem großen Hunde dargestellt, mehr in der Tiefe erblicken wir eine Hofdame und ganz im Hintergrunde einen Kavalier, welcher eben die Thür geöffnet hat. Die »Ehrenfräulein« datieren aus dem Jahre 1656. Eine noch größere Wirkung üben die gleichfalls im Museum zu Madrid aufgestellten »Spinnerinnen« (Fig. 353). Im

Fig. 356. Madonna mit dem Stern, von Alonso Cano. Madrid.

vorderen dämmerigen Raume sind fünf Frauen aus dem Volke bei der Arbeit, spinnen und haspeln die Wolle. Durch eine große Thüre blickt man in ein zweites, von der Sonne beleuchtetes Gemach, in welchem ein farbiger Teppich von mehreren Damen geprüft wird. Während uns diese Gemälde in das gedämpfte Helldunkel innerer Wohnräume führen, zeigt das unter dem Namen »die Lanzen« bekannte, in früherer Zeit geschaffene Bild, welches die Uebergabe des Schlüssels der Stadt Breda an den spanischen Feldherrn Spinola darstellt (Madrid), die volle, klare, mit nicht geringerer Meisterschaft behandelte Tagesbeleuchtung. Um die Hauptpersonen haben sich rechts spanische Lanzenträger (daher der Name des Bildes)

und links holländische Soldaten versammelt, in welchen die mannigfachsten Charaktertypen Ausdruck finden.

Trotz einer zweimaligen Reise nach Italien blieb Velazquez in Anschauungen und Formensinn doch ganz und gar Spanier. Dies beweisen am besten seine der antiken Welt entlehnten Bilder. Den griechischen Göttern streift er alles Ideale ab und versetzt sie auf den Boden seiner Heimat. Die antike Lebensweisheit (Aesop, Menipp) erscheint ihm in den derben, bedürfnislosen spanischen Bettlern verkörpert. Die berühmtesten mythologischen Schilderungen sind

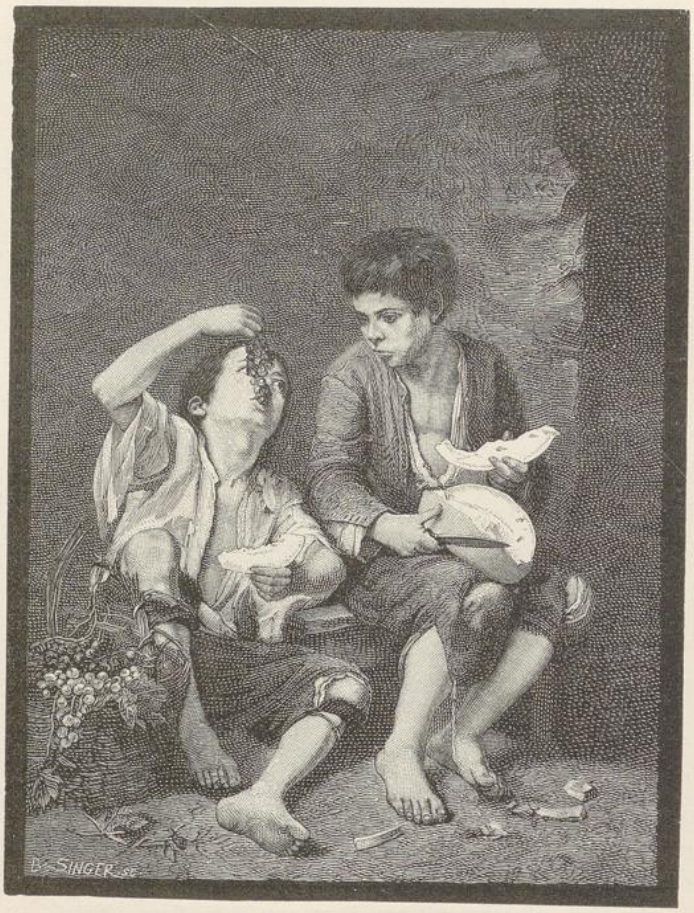

Fig. 357. Melonenesser, von Murillo. München.

die »Vulkanschmiede« (Fig. 354), in welcher Apoll dem unter Cyklopen — derben Gebirgssöhnen — hämmernden Vulkan die Untreue seiner Gattin Venus berichtet, und dann sein »Bacchus« (beide in Madrid). Das letztere Bild ist auch unter dem passenderen Namen: los borrachos, die Trinker, bekannt. Eine lustige Gesellschaft hat sich unter dem Vorsitze eines halbnackten, prächtigen Burschen zu einem Wettkampfe im Trinken zusammengefunden. Der Sieger wird unter lautem Beifall der Genossen mit einem Epheukranze gekrönt.

Der Kreis der Werke des Velazquez umfaßt auch Jagdstücke und Landschaften. Er erinnert dadurch an die Niederländer, welchen er sich auch bei aller Eigentümlichkeit seiner Be-

gabung und trotz der Verschiedenheit seiner Umgebung in der naturalistischen Auffassung und in der vorwiegenden Betonung der Koloritwirkungen nähert. Auf moderne Künstler hat kein alter Meister einen so großen Einfluß geübt wie der mit seiner künstlerischen Persönlichkeit einzig in der spanischen Kunstgeschichte dastehende Velazquez. Seine malerischen Vorzüge wurzeln, wenn sie sich auch auf den hispanischen Volkscharakter stützen, zu sehr in seiner individuellen Natur, als daß sie sich hätten vererben können. Der Künstler, der als sein Schüler gilt, sein früherer Hausssklave Juan de Pareja, zeigt in seinem berühmtesten Bilde, der Berufung des Apostels Matthäus, einen frischen Realismus, eine kräftige Farbe; daß er aber Velazquez heimlich die Malweise abgesehen habe, davon legt das Werk kein Zeugnis ab.

In dem anderen Hauptmeister der Sevillaner Schule, Francisco Zurbaran (1598 bis 1662), kommt vor allem die herbe Strenge der religiösen Anschauungen zum Ausdrucke (Fig. 355). Sein Hauptwerk ist die Verherrlichung des h. Thomas von Aquino im Provinzialmuseum in Sevilla. Der an das Mönchische streifenden Gemütsweise entspricht die bei

Fig. 358. Der Traum des römischen Edelmanns, von Murillo.
Madrid, Akademie.

aller Porträtwahrheit doch auf einen Ton gestimmte Charakteristik seiner Gestalten, das sich leicht in das Düstere wandelnde Helldunkel in seinem Kolorit. Von milderen Empfindungen getragen, in den Formen durchgebildeter erscheinen die Gemälde des Alonso Cano (1601—1667), wie seine Madonnenbilder (Kathedrale von Malaga und Sevilla) zeigen (Fig. 356). Sein Johannes auf Patmos, sein Engel mit dem Leichnam Christi lassen freilich schon auf eine Ermüdung der nationalen Phantasie schließen. Sie nähern sich der im 17. Jahrhundert durchschnittlich beliebten Auffassung, ohne eine feste Individualität zu verraten. Cano war auch als Bildhauer mit Recht berühmt. Seine polychromierten, in Holz geschnitzten Statuen (h. Franciscus in der Kathedrale von Toledo) finden in Tiefe des Ausdruckes und edler Haltung kaum ihresgleichen. Ueberhaupt erfreute sich die Holzskulptur in Spanien einer reichen und tüchtigen Pflege. Außer Cano muß namentlich dessen Lehrer Juan Montañez (Madonna, h. Bruno im Provinzialmuseum in Sevilla, Kruzifix in der Kathedrale von Sevilla) als hervorragender Holzschnitzer erwähnt werden.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Fig. 359. Der Durst (Moses schlägt Wasser aus dem Felsen), von Murillo. Sevilla, Kloster la Caridad.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Die größte Popularität genießt unter allen spanischen Malern der jüngste Meister der Schule von Sevilla, Bartolomé Estéban Murillo (1618—1682). In Deutschland ist er namentlich durch die in der Pinakothek zu München befindlichen Sevillaner Straßenknaben

Fig. 360. Die Vision des hl. Franciscus, von Murillo. Sevilla, Museum.

(Fig. 357) in weiten Kreisen beliebt. Doch sind solche Straßenszenen von ihm nur selten und hauptsächlich nur in seiner früheren Zeit gemalt worden. Das Hauptfeld seiner Thätigkeit bildete die religiöse Kunst. Auch in dieser, und das sind gerade seine besten Schöpfungen, hat er die naturalistische Grundlage nicht aufgegeben, sondern einen frischen Volkston angeschlagen. So in mehreren heiligen Familien, welche durch einen kleinbürgerlichen, gemütlichen Zug an

holländische Darstellungen erinnern, in der »Engelsküche« im Louvre (an der Stelle des in Verzückung schwebenden Klosterkoches vollführen Engel die Küchenarbeit) oder in seinem »Traum«, der Schilderung des römischen Senators und seiner Gattin, welche vor dem Papste knieen und ihm erzählen, daß sie im Traume den richtigen Platz für eine Marienkirche erblickt (Fig. 358), ja selbst in seinen großen religiös-historischen Bildern. Das Wunder Mosis, welcher Wasser aus dem Felsen schlägt (Caridad in Sevilla), übt die größte künstlerische Wirkung durch die lebendige Schilderung der dürstenden Menschen und Tiere, welche sich herandrängen, um endlich Labsal zu empfangen (Fig. 359). Aehnlich überrascht in dem Bilde des Almosen spendenden h. Diego (Akademie S. Fernando in Madrid) die scharfe Charakteristik der Bettler und Krüppel, welche den Heiligen umgeben. Bis zur Wiedergabe des Abstoßend-häßlichen wagt sich Murillos unbefangener naturalistischer Sinn in der h. Elisabeth, welche einem grindigen Knaben die Kopfgeschwüre abwäscht (Akademie S. Fernando in Madrid). Versöhnend wirkt in beiden Bildern die Kunst des Kolorits, der fein abgewogene Gegensatz des kühlen Silbertones, in welchem die Heiligen und ihre nächste Umgebung gehalten sind, zu der warm kräftigen Beleuchtung der Volksgruppen. Aber auch dem anderen Elemente der nationalen Phantasie, der leidenschaftlich sinnlichen Erregung in religiösem Dienste, der auf das höchste gesteigerten Empfindung angesichts kirchlicher Mysterien, wird Murillo wie kein anderer Meister gerecht. Diese Richtung vertreten außer zahlreichen Schilderungen von Visionen und ekstatischen Zuständen — zu den besten Bildern dieser Gattung gehören der h. Franciscus, welcher den Gekreuzigten zärtlich in seine Arme nimmt (Fig. 360), und die »Vision des h. Antonius« (dem auf den Knieen liegenden Heiligen erscheint das von Engelscharen umgebene Christkind) in der Kathedrale zu Sevilla — namentlich die sog. Konzeptionen. Sie versinnlichen das Dogma der unbefleckten Empfängnis Marias und stellen die Madonna dar, wie sie von Engelreigen umgeben, in seliger Verzückung zum Himmel emporschwebt. In den besseren Exemplaren der häufig gemalten Konzeptionen (Museum zu Madrid, Ermitage in Petersburg, Louvre) übt die Auflösung der festen Umrisse (el vaporoso), die bei aller Leuchtkraft zarte Färbung, an das leise Zittern des Tones anklingend, eine mächtige Wirkung aus.

Murillos Leben verlief überaus einfach. Mit Ausnahme eines kurzen Aufenthaltes in Madrid, wo er Velazquez und die großen Niederländer und Italiener studierte, wirkte er unermüdlich in Sevilla, eine überaus große Fruchtbarkeit entfaltend, die ihn besonders in der letzten Zeit zuweilen zu flüchtiger Arbeit verleitete.

---

5. Die französische Kunst im 17. Jahrhundert.

Das Zeitalter Ludwigs XIV. wird als die Glanzperiode der französischen Kunst gepriesen. Gewiß nicht mit Unrecht, wenn man die äußere Stellung der Kunst, ihre Anerkennung im Staatswesen (Gründung der Akademie 1648), die Fülle der ihr zugewiesenen Aufgaben erwägt. Größere Künstler, namentlich Maler, hat aber Frankreich bereits in der Periode Ludwigs XIII. hervorgebracht. Nur daß sich in ihren Werken die Beziehungen zu dem prunkvollen Hofe, in dessen Glanz sich unter Ludwig XIV. ganz Frankreich sonnte, und dem sich halb Europa willig beugte, noch nicht ausprägen, der nationale Charakter überhaupt durch andere Einflüsse zurückgedrängt wird. Die italienische Kunst bewahrt im Anfange des 17. Jahrhunderts ihr volles Ansehen. Nach Rom pilgert, wer es in der Malerei weiter bringen will; Rom und Italien begrüßen die meisten Künstler als ihre Heimat, mag auch ihre Geburtsstätte in einer französischen Landschaft liegen.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Nur wenige Maler, welche in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts thätig auftreten, entziehen sich dem italienischen Einflusse. So die drei Brüder Le Nain aus Laon, Antoine und Louis, welche beide rasch nacheinander 1648 starben, und der jüngste Bruder Mathieu (1607—1677). Sie schildern in schlichter Weise Szenen aus dem Volks- und Landleben, Schnitter, eine Bauernfamilie bei der Mahlzeit, oder bringen uns die Nachklänge des kriegerischen Lebens, das ungebundene Treiben der Soldateska vor die Augen. Philippe de Champaigne, 1602 in Brüssel geboren, aber seit seinem zwanzigsten Jahre in Paris ansässig, wo er 1674 starb, hält in seinen trefflichen Porträts (das des Grafen Mansfeld 1624 brachte ihm die Gunst der Maria von Medici) die niederländische Malweise fest, während in seinen religiösen Bildern der tief ernste Geist von Port-Royal, welchem klösterlichen Institute er auch persönlich nahestand, hervortritt.

Fig. 361. Aus den Misères de la guerre. Radierung von Jacques Callot.

Auch Jacques Callot aus Nancy (1592—1635) lebte zwar längere Zeit in Italien, bekundet aber in seinen figurenreichen, mit der Nadel radierten und geätzten Schilderungen nach Inhalt und Auffassung nordischen Charakter. Er führt uns Volksfeste (Markt von Florenz), Kavaliere mit ihren Damen, Zigeuner vor die Augen; er stellt die Versuchung des h. Antonius dar und beschreibt in achtzehn Blättern das in seiner lothringischen Heimat selbst geschaute grausame Kriegselend (Fig. 361). Auch die typischen Figuren der italienischen Komödie (Pantalon, Scapin u. s. w.) fanden in Callots Radierungen einen hervorragenden Platz. Seine Phantasie spottete aller Schranken und bewirkte, daß Callots Name schließlich gleichbedeutend mit einer ganzen poetischen Richtung (Hoffmanns Phantasiestücke in Callots Manier) wurde. Die unerbittliche Wahrheit der Auffassung in den »misères de la guerre«, die sich auch in der scharfen, fast trockenen, aber jede Bewegung präzis zeichnenden Technik ausspricht, verleiht seinen Radierungen besonderen Wert. Sie erscheinen als treue und treffende Illustrationen der gleichzeitigen Ereignisse.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Den Hauptton in der französischen Malerei in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts gab aber die italienische Kunst an. Neben den minder bedeutenden Vertretern der naturalistischen Richtung lernen wir Maler kennen, welche, dem Zuge der späteren französischen Renaissancearchitektur folgend, korrektere, maßvollere Formen anstreben, von einem ernsten, gründlichen Studium der älteren italienischen Meister ausgehen, der Begeisterung für die antiken Gedankenkreise nachleben. Sie dürfen deshalb eine gewisse Klassizität in Anspruch nehmen, welche sie freilich mit dem Verluste frischer, unmittelbarer Lebendigkeit erkaufen. Der künstlerische Verstand ist größer als die Macht ihrer Phantasie, eine kühle, streng bemessene Darstellungsweise in ihren Werken vorherrschend.

Fig. 362. Et in Arcadia ego, von Nicolas Poussin. Paris, Louvre.

An ihrer Spitze steht Nicolas Poussin (1594—1665). Schon frühzeitig lernte er Raffael aus Marcantons Kupferstichen kennen. Als er nach wiederholt mißglückten Versuchen, in Italien seine Studien fortzusetzen, sich 1624 in Rom niederließ, lebte er sich in die klassische Welt vollständig ein. Im Jahre 1641 folgte er einem Rufe nach Paris, wo sich unter Richelieus Patronate ein reiches Kunstleben entfaltet hatte. Doch schon nach zwei Jahren kehrte er, in seinen Erwartungen vielfach getäuscht und sich zurückgesetzt glaubend, nach Rom zurück. Zahlreich sind Poussins biblische Bilder (Rebekka am Brunnen, Moses schlägt Wasser aus dem Felsen, die sieben Sakramente), in welchen die weise bedachte Anordnung der Gruppen, die würdige Auffassung der einzelnen Gestalten am meisten fesselt, wogegen ein schwerer Farbenton nicht selten den Genuß beeinträchtigt. In den Schilderungen des antiken mythologischen und

historischen Lebens (Bacchanale, Testament des Eudamidas), in allegorischen Darstellungen dämpft das Streben nach strenger äußerer Richtigkeit der Darstellung die unmittelbare Wirkung (Fig. 362). Namentlich in seinen letzten Lebensjahren pflegte Poussin auch die Landschaftsmalerei, in welcher uns nicht nur die Staffage in das klassische Altertum führt (Fig. 363), sondern auch die bedeutsamen landschaftlichen Formen, teilweise der italienischen Natur entlehnt, aber durch die Anordnung in ihrer Mächtigkeit noch gesteigert, den Sinn der gewöhnlichen Umgebung entrücken und ihn auf eine ferne ideale Welt, auf den würdigen Schauplatz großer Thaten und gewaltiger Menschen hinlenken. Diese Weise, die Landschaft aufzufassen (heroische Landschaft), wurde von Poussins Schwager Dughet, gen. Gaspard Poussin, (1613—1675) in Rom, einem der fruchtbarsten

Fig. 363. Diogenes, von Nicolas Poussin. Paris, Louvre.

Maler des 17. Jahrhunderts, festgehalten. Zeigte sich schon bei Nicolas Poussin die aus einem Guße schaffende künstlerische Kraft bedenklich abgeschwächt — darin muß er in seinem Wetteifer mit Rubens gegen diesen zurückstehen — so dankte sie vollends in den Werken Gaspard Poussins zu gunsten einer äußerlichen Kompositionsweise ab. Die einzelnen Teile der Bilder werden in verständig berechneter Weise nach Naturstudien zusammengestellt, über der regelrechten Anordnung die feineren Stimmungen zurückgesetzt. Daher üben seine Werke als Dekorationsstücke die beste Wirkung.

Die Vorliebe für die heroische Landschaft klingt auch in den Bildern des Claude Gelée, gen. Claude Lorrain, an, nur daß dieser für die besonderen Reize der landschaftlichen Natur, die Lichterscheinungen, ein feineres Auge besitzt und milderen, heiteren Stimmungen gern Ausdruck verleiht. In Lothringen, in einem Schloßflecken an der Mosel, in der Nähe von Epinal,

1600 geboren, als Knabe verwaist, durchwanderte Claude schon frühzeitig viele Länder. Als sein Hauptlehrer gilt Agostino Tassi in Rom, der wieder mit Paul Bril zusammenhängt. Von 1627 an lebte Claude in Rom, wo er 1682 starb. Seinen staunenswerten Fleiß bekundet das von ihm in späteren Jahren angelegte Buch der Zeichnungen, worin er die von ihm gemalten Bilder skizzierte, um sich vor Fälschungen, die häufig versucht wurden, zu sichern und die Echtheit der Gemälde belegen zu können. Unter dem Namen »liber veritatis« bekannt, ist es gegenwärtig im Besitze des Herzogs von Devonshire. Es enthält 200 Zeichnungen und erschöpft damit noch lange nicht die Summe seiner Gemälde. Gern schiebt Claude im Vorder-

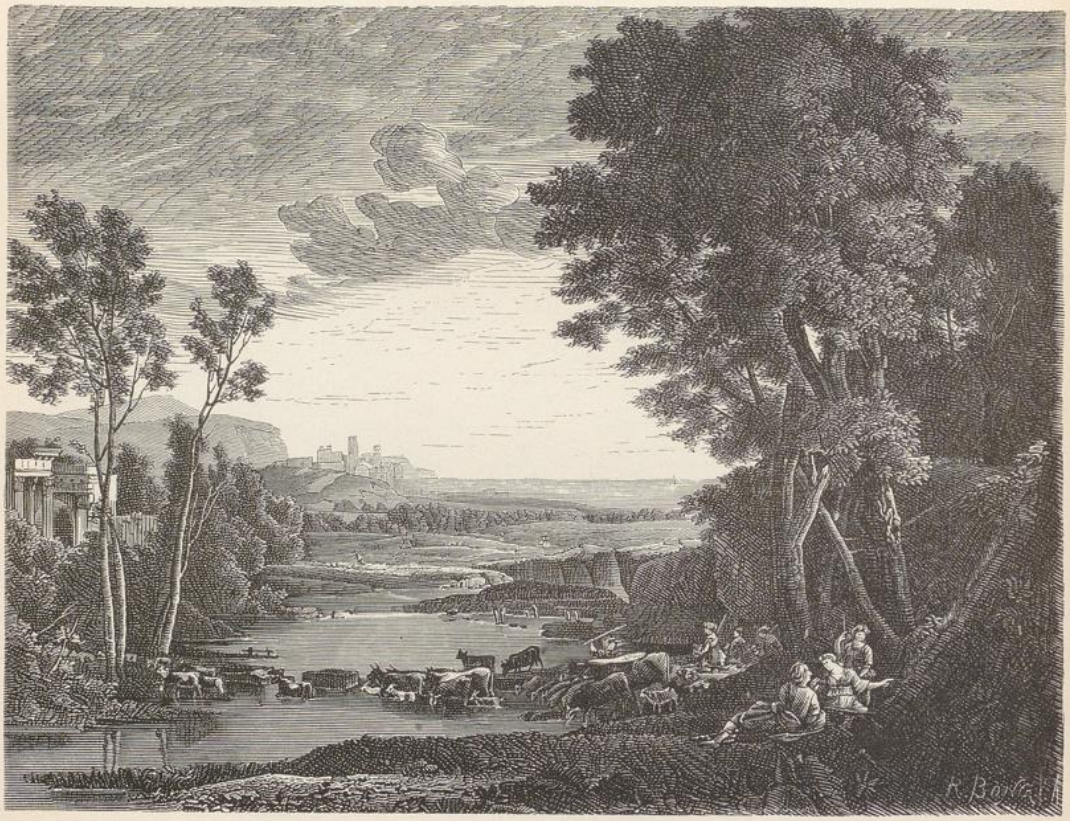

Fig. 364. Die Furt, von Claude Lorrain. Paris, Louvre.

grunde kulissenartig eine mächtige Baumgruppe oder einen Tempelbau vor, damit Mittel- und Hintergrund desto vertiefter erscheinen. Auf weite, in den Linien leicht bewegte Flächen trifft unser Auge; vor allem in den Küstenlandschaften verliert sich der Horizont in einer unendlichen Ferne. Bald erglänzt die See im Lichte der Mittagssonne, bald kräuselt ein sanfter Morgenwind die Wellen, bald sinkt die Sonne glühend in das Meer hinab. In der Kunst wirkungsvoller Beleuchtung, feiner Abtönung von Licht und Schatten, harmonischer Färbung stand Claude unter den Zeitgenossen unerreicht da, und wenn auch zuweilen in der Komposition eine künstliche Anordnung bemerkbar wird, so ist die Naturstimmung doch stets vollendet wiedergegeben; der Eindruck idealer glückseliger Ruhe bleibt unversehrt. In England, sowohl in der Nationalgalerie wie in den privaten Sammlungen, im Louvre (Fig. 364), in der

Ermitage zu Petersburg und im Museum zu Madrid ist Claude Lorrain am reichsten vertreten. Zu seinen berühmtesten Gemälden gehören die Mühle in der Galerie Doria, die Einschiffung der Königin von Saba in London, die sogenannten vier Tageszeiten in St. Petersburg.

Der letzte berühmte Vertreter der französischen Malerei unter Louis XIII., der jung verstorbene Eustache Lesueur (1616—1655), hat Italien nicht besucht, sondern seine Erziehung zunächst in der Werkstätte eines Naturalisten, des ziemlich mittelmäßigen, aber vom Hofe begünstigten Simon Vouet, empfangen. Doch haben Poussin und die großen Italiener auf seine Kompositionen offenbar Einfluß geübt; nur sein Farbensinn blieb unentwickelt (Fig. 365). Als Le Sueurs Hauptwerk müssen die zweiundzwanzig Bilder aus dem Leben des h. Bruno, des Stifters des Kartäuserordens, im Louvre bezeichnet werden, und unter ihnen wieder wegen des ergreifenden Ausdruckes und der schlichten Wahrheit der Tod des Heiligen. Alle diese Künstler können unter dem landläufigen Namen »Idealisten« zusammengefaßt werden.

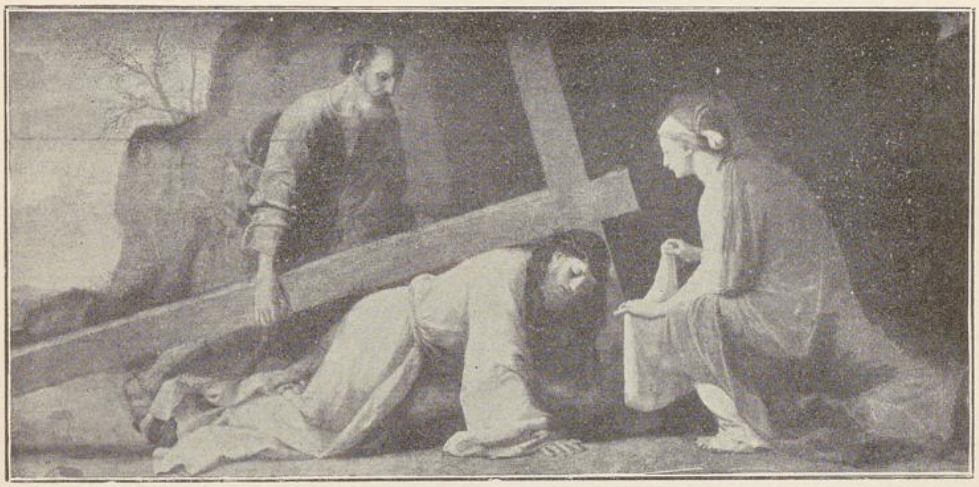

Fig. 365. Die hl. Veronika, von Lesueur. Paris, Louvre.

Sie bilden jedenfalls die wichtigste Gruppe. Doch hat auch die volkstümliche Richtung, welche die Gegenstände der Darstellung der unmittelbaren Wirklichkeit entlehnt, in dem gleichfalls in Rom ansässigen Jacques Courtois aus Burgund, daher unter dem Namen le Bourguignon den Zeitgenossen geläufig (1621—1676), einen Vertreter gefunden. Für seine lebhaft bewegten und malerisch erfaßten Reitergefechte dankt er wahrscheinlich Cerquozzi, dem beliebten italienischen Schlachtenmaler, und Salvator Rosa die reichsten Anregungen.

Die Stiftung der französischen Akademie in Rom durch den Minister Colbert (1666) band zum Teil die weitere Entwickelung der französischen Kunst an Rom. Seitdem läßt sich in kirchlichen und mythologischen Bildern die Existenz einer italienisierenden Schule verfolgen, die bald in diesem, bald in jenem älteren italienischen Meister ihre Ideale sucht, aber niemals findet. Man wird nicht fehl gehen, wenn man in der Stiftung der römischen Akademie eine der Renaissancekunst erwiesene Huldigung vermutet. In der That knüpft die französische Kultur in einem bezeichnenden Punkte an die Renaissance an. Auch bei ihr erscheint die Ruhmessehnsucht als eine Haupttriebfeder der Handlungen, und der Kunst wird als wichtigste Aufgabe die ideale Verherrlichung großer Thaten und großer Männer gestellt. Aber groß ist in

Frankreich nur ein einziger Mann, der König Ludwig XIV. Seinem Ruhme allein muß daher auch die Kunst dienen. So empfängt die französische Kunst in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts einen streng monarchischen Charakter. Weil aber die Steigerung der monarchischen Gewalt in ganz Europa das nächste Ziel der staatlichen Entwickelung wurde, so gewann die französische Kunst, die pomphafte Verherrlichung des absoluten Königtums, ein mustergültiges Ansehen und dehnte ihre Herrschaft weit über die französischen Grenzen aus. Wir begreifen die Zuneigung zur Antike und zur Renaissancekunst, da beide in heroischen Darstellungen glänzten; ebenso verständlich wird uns aber auch, daß diese Annäherung vorwiegend stofflicher Natur war, und der Zwang höfischer Huldigung die wahrhaft poetische Auffassung hemmte. An ihrer Stelle wird uns hauptsächlich nur rhetorischer Schwung geboten.

Den Ausgangspunkt der französischen Kunst in der Zeit Ludwigs XIV. bildet das Versailler Schloß, nicht wegen seiner hervorragenden architektonischen Bedeutung, sondern weil sich in ihm die veränderten künstlerischen Anschauungen und Bausitten am deutlichsten ausprägen, und weil es deshalb ein ganzes Jahrhundert lang das Muster eines wahrhaft fürstlichen Palastes blieb. Die Schlösser Schleißheim, Nymphenburg, Bonn, Schönbrunn u. a. wurden nach seinem Vorbilde gebaut. Schon 1624 war mit dem Bau des Versailler Schlosses begonnen worden. Erst unter Ludwig XIV. (seit 1661) empfing es durch Leveau und Jules Hardouin Mansart (1645—1708) die endgültige Form. Der altfranzösische Schloßtypus, nach welchem sich die verschiedenen Bauten um einen Hof herumlegen und an den Ecken durch Pavillons verstärkt werden, paßte nicht mehr zu den neuen höfischen Einrichtungen. Wohl besitzt das Versailler Schloß einen prachtvollen Hof; dieser erscheint aber nicht mehr als der Mittelpunkt des Ganzen, sondern er bereitet in wirksamer Abstufung auf die Fassade vor, welche sich nicht durch die Höhe, sondern durch die riesige Länge auszeichnet und, namentlich von der Gartenseite aus betrachtet, einer Galerie verwandter erscheint als einem Palaste. In der Fassadenbildung herrscht eine gewisse nüchterne Trockenheit. An die Stelle einer kräftigen Rustika treten im Erdgeschosse scharfe Horizontaleinschnitte, die Fenster drücken durch ihre Größe die Mauerfläche — im Erdgeschosse nach dem Parke sind sie sämtlich in Thüren verwandelt worden —; das Leistenwerk, welches die Wände gliedert, die unkannelierten Säulen, die ionischen Kapitäle mit den herabhängenden Ranken — jetzt allgemein beliebte Motive — sehen dürftig genug aus. Das Innere des Schlosses hält mehr, als das Aeußere verspricht. In den Sälen und Galerien haben die Ornamentisten das fruchtbarste Feld für ihre Kunst gefunden. In der französischen Architektur aus der späteren Periode Ludwigs XIV. herrscht überhaupt im Gegensatze zum Stil Berninis ein kühl verständiges Wesen vor. Selbst die große Louvrefassade, mit deren Ausführung nach längeren Kämpfen und Eifersüchteleien Claude Perrault (1613 bis 1688), ursprünglich ein Arzt, betraut wurde, wirkt doch in einzelnen Punkten wie ein nach den Regeln des Vitruv geschaffenes Probestück. Schroff hebt sich das kahle Erdgeschoß gegen das mit gekuppelten Säulen geschmückte Hauptstockwerk ab; durch die übermächtigen Säulen wird die eigentliche Fensterarchitektur stark in den Hintergrund zurückgedrängt.

Der Gegensatz, in welchem sich die französischen Bauten vielfach zu dem gleichzeitig herrschenden italienischen Stile bewegen, darf nicht zu dem Glauben verleiten, als ob sich die Künstler überhaupt vom italienischen Einflusse befreit hätten. Die Kirchenbauten, wie die Abtei Val de Grace (1645) von François Mansart, dem Oheim des Jules Hardouin Mansart, der von diesem erbaute Invalidendom (1675, Fig. 366), die Kirche der Sorbonne (1635) von Lemercier, weisen deutlich auf das Vorbild der Peterskirche hin, und zeigen, was wohl hervorgehoben zu werden verdient, daß das Ideal eines mächtigen zentralen Kuppelbaues in der Phantasie der französischen Architekten die Hauptrolle spielte. Selbst im Schloß-

baue, welcher im 17. Jahrhundert noch eifrig gepflegt wird, kehren die italienischen Formen häufig wieder. Nur der Grundriß hält an der altheimischen Sitte fest. Ein Hof sperrt regelmäßig das Hotel von der Straße ab, die Anordnung der inneren Räume opfert die Bequemlichkeit nicht vollständig dem Prunke der Repräsentation, obschon auch für diese durch stattliche Vorhallen, Galerien u. s. w. gesorgt wird. Künstlerischen Wert und wahrhaften Glanz empfangen alle diese Bauten erst durch die innere Dekoration.

Die Akademie in Rom brachte nicht die gehofften Früchte, sie lähmte die künstlerischen Kräfte mehr, als daß sie sie aufgefrischt hätte. Dagegen war die Gründung der Gobelinmanufaktur, ihre Erhebung zur »manufacture royale des meubles de la Couronne« durch Colbert 1662 eine epochemachende That, welche der französischen Kunst für Menschenalter eine herrschende Stellung in Europa sicherte. In der Manufaktur fanden Künstler und Kunsthandwerker aller Art: Bildhauer, Maler, Ebenisten, Goldschmiede, reiche Beschäftigung und Unterweisung. Denn dem Eintritte in Spezialwerkstätten ging ein sorgfältiger Zeichenunterricht voraus. Schon dadurch, daß hier die schönsten Möbel für das Versailler Schloß geschaffen wurden, glänzende Aufgaben von allen Seiten zuströmten, mußten die Kräfte der Arbeiter angespornt werden. Die technische Tüchtigkeit der Werkleute regte wieder Künstler an, Entwürfe zu zeichnen und sich zu dem Kunsthandwerke in eine engere Beziehung zu setzen. Aehnlich wie im 16. Jahrhundert die Kleinmeister auf das Kunsthandwerk der deutschen Renaissance einen nachhaltigen Einfluß übten und diesem zu europäischem Rufe verhalfen, boten die französischen Dessinateure unter Ludwig XIV. und XV. den mannigfachsten Kunstgewerben reiche Muster und bestimmten den dekorativen Stil. Die Schilderung der aufeinander folgenden französischen Dekorationsmoden deckt sich beinahe vollständig mit der Erzählung der Schicksale des europäischen Kunsthandwerkes seit dem Ende des 17. Jahrhunderts. Diese Thatsache wird nicht durch das Ansehen des Versailler Hofes allein erklärt, sondern sie findet auch ihre Begründung in der Tüchtigkeit der französischen Ornamentisten.

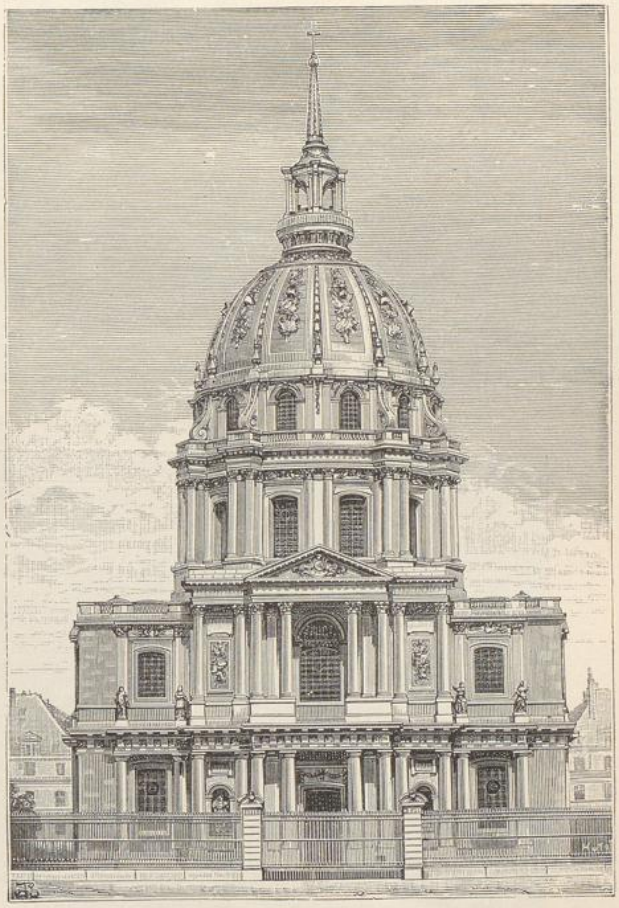

Fig. 366. Der Invalidendom in Paris.
Von Jules Hardouin Mansart.

Zu den berühmtesten »Dessinateuren« gehörte Jean Bérain († 1711), welcher von den Raffaelischen Grotesken den Ausgangspunkt nahm, diese aber üppiger, oft freilich auch schwerfälliger zeichnete (Fig. 367), auf Pflanzenmotive fast völlig verzichtete, übrigens auch selbst unmittelbar die Dekoration von Prachträumen in die Hand nahm; ferner Jean Lepautre († 1682), ursprünglich zum Tischler bestimmt, von wunderbarer Fruchtbarkeit (ungefähr 2700 Blätter

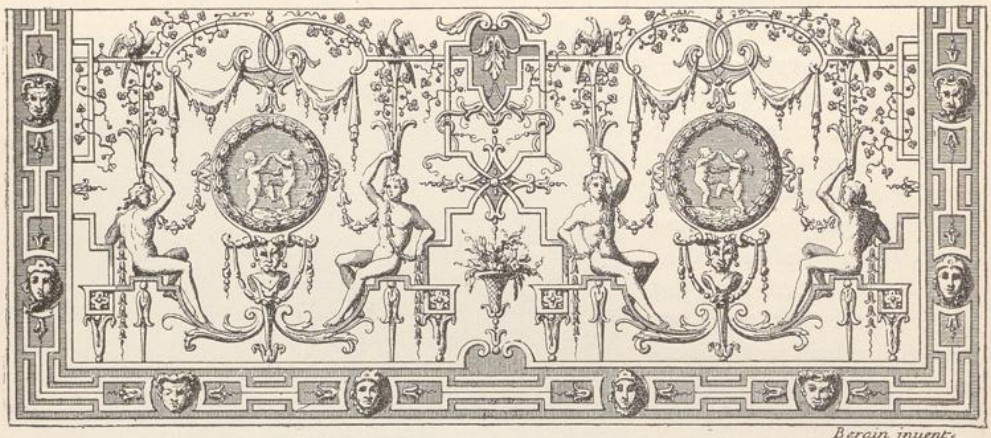

Fig. 367. Ornament von Jean Bérain.

Fig. 368. Ornament von Jean Lepautre.

hat er gestochen oder erfunden, Fig. 368) und Vielseitigkeit; der auch als Bildhauer und Holzschnitzer in Toulon thätige Bernard Toro († 1731), von dem wir mehrere Hefte: »dessins à plusieurs usages«, voll von leicht erfundenen Kartuschen, Mascarons, Vasen und Ornamenten, besitzen, und endlich Daniel Marot. Als Hugenotte mußte Marot nach dem Widerrufe des Ediktes von Nantes Paris verlassen; er flüchtete nach Holland, wo er (1712) seine »Gedanken zum Gebrauche für Architekten, Maler, Bildhauer, Goldschmiede, Gärtner und andere« herausgab (Fig. 369).

Allumfassend ist die Wirksamkeit der Ornamentzeichner, praktisch ihre Richtung. In der That lehnen sich auch die ausführenden Künstler wenigstens im allgemeinen an ihre Entwürfe an, außer den Plafondmalern und eigentlichen Dekorateuren auch die Goldschmiede, welche Ludwig XIV. mit Vorliebe beschäftigte, ehe die Finanznot des Staates ihm Sparsamkeit aufzwang. Unter den Goldschmieden nahm Claude Ballin der Aeltere († 1678) den ersten

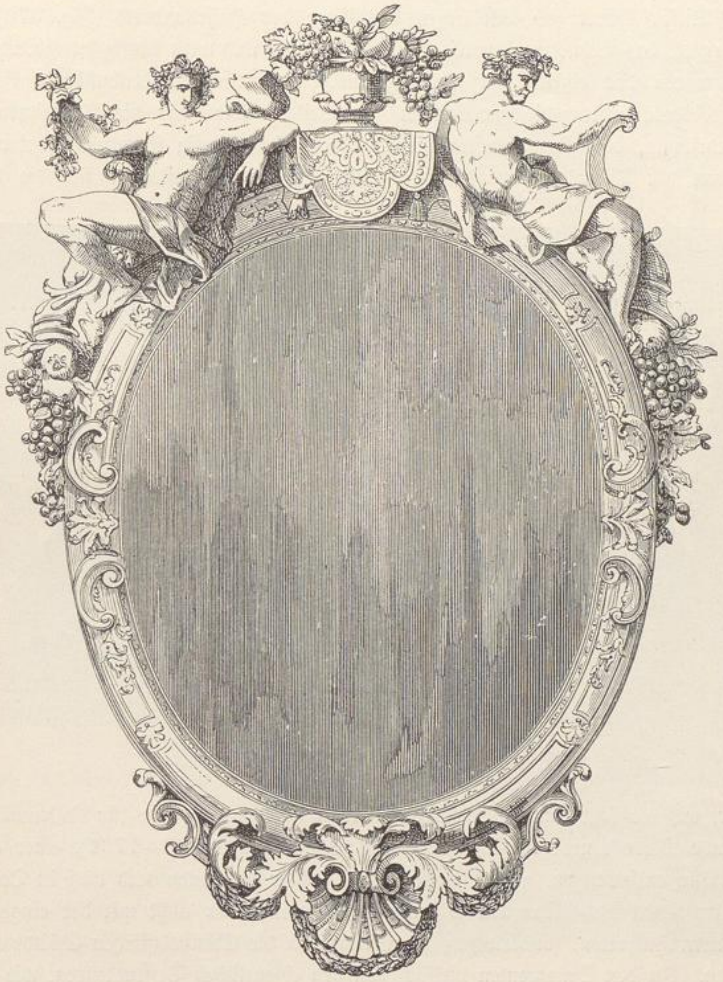

Fig. 369. Spiegelrahmen von Daniel Marot.

Rang ein. Ein großer Teil der massiven, mit bossiertem Silber beschlagenen Möbel im Versailler Schlosse ging aus seiner Werkstätte hervor. Sie wanderten sämtlich in den Schmelztiegel. Nur die bronzenen Gartenvasen haben sich erhalten. Die Prachtstücke (Vasen, Schalen, Kübel, Spiegel, Kandelaber, Leuchter) kennen wir nur aus Zeichnungen. Wenn Zeitgenossen Ballins Verständnis der Antike rühmen, so haben wir das Lob auf die Thatsache einzuschränken, daß ihm die Renaissancemotive und die Regeln der alten Architektur nicht fremd blieben. Doch gilt auch dieses mehr von seinen für den Hofgebrauch bestimmten Arbeiten als von seinem

Kirchengeräte, welches durch den übertriebenen Prunk und die maßlose Anhäufung von Zieraten beinahe alle Brauchbarkeit verliert.

Die französischen Möbel des 17. Jahrhunderts, welche auch für das übrige Europa mustergültig wurden, entstammen zunächst ganz ausschließlich den Werkstätten der Kunstschreiner. Sie lehnen sich noch (Kreuzstäbe, welche die Tischbeine verbinden) an die Ueberlieferung an und haben in den Holzschnitzereien einen deutlich ausgesprochenen architektonischen Charakter. Dieser lockert sich erst gegen das Ende des Jahrhunderts (Fig. 370); die Beine werden schlanker, das Schnitzwerk verliert die derbe Kraft und wird häufig durchbrochen gearbeitet. Inzwischen waren der eigentlichen Kunstschreinerei gefährliche Nebenbuhler entstanden. Den geschnitzten Möbeln traten die gepolsterten zur Seite. Wie sehr die Tapezierkunst sich allmählich vordrängte, beweist am besten die Thatsache, daß häufig förmliche Borduren, in Holz geschnitzt, von der Tischplatte herabhängen. Noch schlimmer gestaltete sich die Lage für die

Fig. 370. Konsoltisch. Schloß Schleißheim.

Holzschnitzer, als die sogenannten Boullearbeiten aufkamen, welche für Kastenmöbel aller Art die herrschende Mode wurden. Charles André Boulle (1642—1732), einer alten Pariser Ebenistenfamilie entsprungen, ging von der schon früher bekannten und auch in Deutschland viel geübten Inkrustation und Marqueterie aus, begnügte sich aber nicht mit der eingelegten Arbeit in verschiedenen Holzarten, sondern zog zur Einlage in die Ebenholzflächen Schildpatt, Elfenbein, Kupfer heran. In den Ornamenten vielfach von den eigentlichen Dessinateuren, wie Bérain u. a., abhängig, weiß Boulle doch stets die Motive der Fläche glücklich anzupassen und ihnen den malerischen Charakter zu wahren. Die von Boulle begonnene Dekorationsweise wurde von seinen Söhnen fortgesetzt und erhielt sich das ganze 18. Jahrhundert (Fig. 371) hindurch. Technische Vollendung und wirklich feiner Geschmack — auch in den kleinen angesetzten plastischen Verzierungen — wird aber nur in den ältesten Boullemöbeln gefunden.

Bei der so pomphaft dekorativen Richtung, welche die Kunst im Zeitalter Ludwigs XIV. einschlägt, kann es nicht wunder nehmen, daß auch die monumentale Malerei und Skulptur ähnliche Pfade aufsucht. Der berühmteste Maler der Periode, Charles Lebrun (1619—1690), bei der Nachwelt geradezu zum Typus für den Stil Louis' XIV. geworden, muß ganz anders

beurteilt werden, je nachdem man die rein malerische oder die dekorative Seite in seinen Werken in den Vordergrund stellt. Nur zweiten Ranges als Maler, leer und flüchtig in der Zeichnung, kalt und ohne Harmonie in der Färbung, bleibt er als Dekorateur die hervorragendste und tüchtigste Erscheinung seiner Zeit (Fig. 372). Und sein Ruf als Maler würde noch tiefer sinken, wenn er nicht das Glück gehabt hätte, daß die besten Meister des Jahrhunderts seine Gemälde in Stichen vervielfältigten.

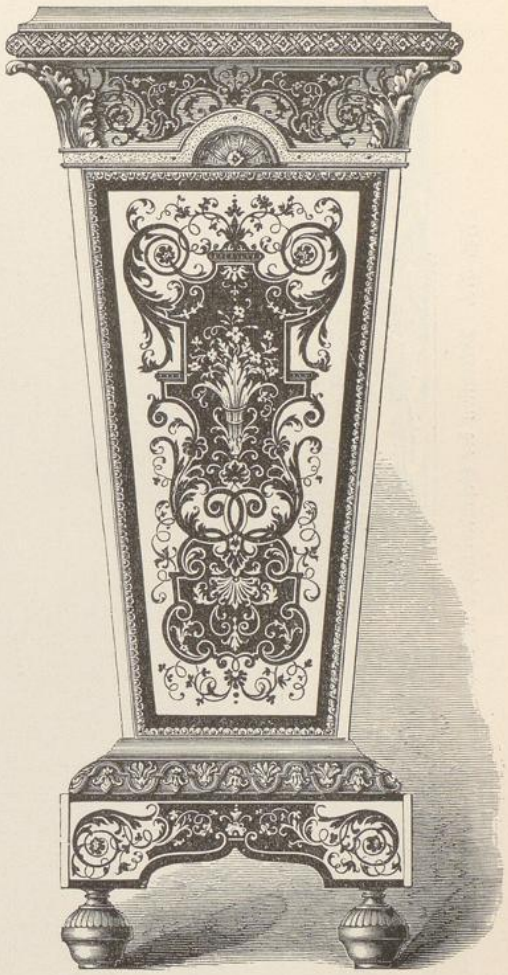

Fig. 371. Postament mit Boulle-Arbeit. Dresden, Grünes Gewölbe.

Außer der Gründung der Gobelinmanufaktur ist die würdige Beschäftigung einer zahlreichen Kupferstecherschule die glorreichste That auf dem Kunstgebiete in der Periode Louis' XIV. Der aus Flandern stammende Gérard Edelinck, Gérard Audran, das bekannteste Glied der Künstlerfamilie Audran, Rousselet, Poilly, Robert Nanteuil u. a. übertrugen die Blüte des Kunstzweiges von Flandern nach Paris. Die Vollendung, mit welcher diese Kupferstecher die malerischen Effekte wiedergeben, verleiht ihren Werken nicht allein an sich einen großen Wert, sondern trägt auch dazu bei, den Ruhm ihrer Vorlagen zu verbreiten, um so mehr, als nicht selten die Nachbildungen die Fehler der Originale verbessern oder doch verbergen. Dieses ist z. B. bei den Alexanderbildern Lebruns der Fall, nach welchen ursprünglich Teppiche in der Gobelinmanufaktur ausgeführt werden sollten. Die Kupferstiche Audrans und Edelincks lassen das bunte und doch flache Kolorit der Gemälde gar nicht erkennen. Lebrun hatte in seiner Jugend mehrere Jahre in Rom zugebracht und außer der zeitgenössischen Malerei die Antike fleißig studiert, und zwar von einem ähnlichen Standpunkte aus, wie hundertdreißig Jahre später der als Reformator der neueren französischen Malerei gepriesene Jacques Louis David. Er richtete sein Augenmerk vorzugsweise auf die Aeußerlichkeiten in den antiken Kunstwerken und prägte sich eine Summe von künstlerischen Gedanken und Formen ein, welche er nach seiner Rückkehr in die Heimat vortrefflich auszunutzen wußte. In den Händen des Günstlings eines Fouquet, Mazarin und schließlich des Königs ruhten jahrzehntelang alle großen künstlerischen Unternehmungen, weshalb sein Name auf den verschiedensten Kunstgebieten wiederkehrt. Obschon Lebrun auch zahlreiche Kirchenbilder, Porträts (Museum in Berlin) malte, so bleibt doch die Thätigkeit im Fache der großen Dekorationsmalerei (Apollogalerie im Louvre, Gesandtentreppe, Fig. 372, und Spiegelgalerie in Versailles) die Hauptquelle seines Ruhmes.

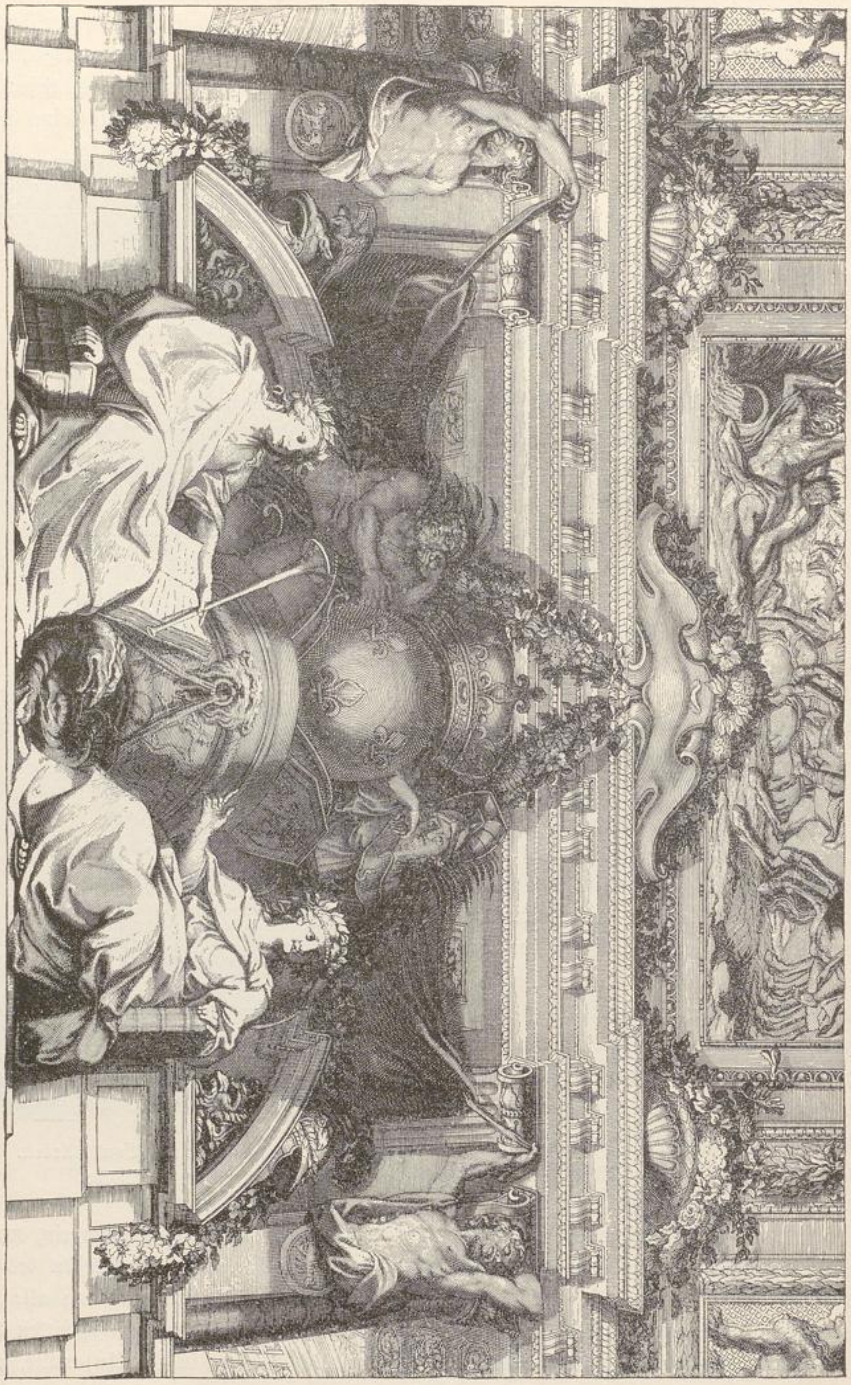

Fig. 372. Dekoration der Gesandtentreppe in Versailles, von Lebrun.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Eine leichte Hand, eine geschickte Verwertung des mythologischen Apparates, eine effektvolle Anordnung der Szenerie müssen ihm zugesprochen werden, wenn auch seinen Gestalten und Gruppen die lebendige Wahrheit und wirkliche Größe mangelt.

Mit Lebrun rivalisierte der in Rom ausgebildete, als Porträtmaler in Hofkreisen besonders beliebte Pierre Mignard (1612—1695). Eintönig im Charakter, wie es die Mehrzahl

Fig. 373. Ludwig XIV., von Hyacinthe Rigaud. Paris, Louvre.

der von ihm dargestellten Personen war, sind seine Bildnisse; doch stehen sie künstlerisch immerhin höher, als seine großen Kompositionen und Madonnen, in welchen die süßlich verzwickten Züge die Grazie ersetzen sollen. Wie er seine Porträts zu einer idealen Bedeutung aufzubauschen liebt, zeigt das Bild seiner Tochter, als Fama den Ruhm ihres Vaters verkündend (Louvre). Ungleich freier und wahrer in der Auffassung treten uns die Bildnisse Hyacinthe Rigauds (1659—1743) entgegen. Mit den Porträts Nicolas de Largillières (1656—1746) und Jean Marc Nattiers (1685—1766) stellen sie zusammen eine förmliche historische Galerie dar,

in welcher kaum eine hervorragende Persönlichkeit Frankreichs fehlt. Das pomphafte Aussehen können schon wegen der Tracht weder der König (Fig. 373), noch die vornehmen Hofherren und Staatsmänner gut abschütteln; doch dringt besonders in den Künstler- und Frauenporträts die sorgfältig studierte Charakterwahrheit durch.

Fig. 374. Ludwig XIV., von Jean Warin. Versailles.

Fig. 375. Gebälkträger von Puget.

Auch in der **Porträtskulptur** hemmte die Tracht die reine künstlerische Wirkung. Die großen Perücken insbesondere verleihen den Köpfen einen falschen majestätischen Zug, welcher mit den glattrasierten Gesichtern seltsam kontrastiert. Doch hat die französische Porträtskulptur immerhin zahlreiche tüchtige Werke aufzuweisen. Die Statue Ludwigs XIV. (Fig. 374), welche Jean Warin aus Lüttich (1604—1672), der berühmte Medailleur und königliche Münzmeister, in Marmor meißelte, ist zwar in der Auffassung nicht originell, zeigt aber in der Behandlung des Steines eine große Meisterschaft. Lebendig, bis dicht an die Grenze des Malerischen, er-

scheinen auch die Büsten französischer Staatsmänner, Gelehrten und Künstler, die aus der Werkstätte von Coyzevox (1640—1720) und anderen Bildhauern hervorgingen. Eine geringere künstlerische Bedeutung haben die idealen Werke. Pietro da Cortona und Bernini übten auf die Phantasie der Bildhauer keinen günstigen Einfluß. So lehnt sich z. B. François Girardon (1628—1715) in seinem „Raube der Proserpina" deutlich an Bernini an, sucht wie dieser durch den Gegensatz der weichen weiblichen und muskelkräftigen männlichen Körperformen

Fig. 376. Alexander und Diogenes. Relief von Puget. Louvre.

zu wirken. Nicolas Coustou (1658—1733) schlägt gleichfalls die malerische Richtung ein und bemüht sich, in der Wiedergabe des Fleisches mit der Natur zu wetteifern. Auf die »morbidezza« ist sein Hauptaugenmerk gerichtet, und da er keine Formengröße anstrebt, seine Frauenköpfe mehr durch kokette Grazie als reine Schönheit sich auszeichnen, erreicht er auch gute Wirkungen.

Selbst der größte Bildhauer Frankreichs im 17. Jahrhundert, Pierre Puget (1622 bis 1694), kann nicht immer die Fesseln sprengen, in welche ihn das Studium Cortonas gelegt

hatte. Doch erscheinen seine Gestalten nicht bloß nach italienischer Manier äußerlich bis zum Uebermaße bewegt und wie Schlangen gewunden, sondern sie sind auch in Wahrheit der Ausdruck seiner persönlichen leidenschaftlichen Natur. »Der Marmor zittert vor mir«, pflegte er zu sagen. Daher üben seine Werke einen kräftigen und trotz der Uebertreibung natürlicheren Eindruck als die Mehrzahl der gleichzeitigen italienischen Schöpfungen. In der Nähe von Marseille geboren, hatte Puget zuerst die königlichen Galeeren zu dekorieren; 1641 wanderte er nach Rom, wo er auch der Malerei — wir besitzen an 50 Gemälde von ihm — seine Kraft widmete. Genua, Toulon und Marseille sind die Schauplätze seiner wunderbar fruchtbaren Thätigkeit. In Toulon meißelte er am Hotel de Ville die Atlanten, welche den Balkon über dem Haupteingange tragen. Lastträgern im Hafen lauschte er das Motiv der Bewegung ab und hat in der That das Aechzen der Kraftleiber unter der Wucht der Last wirkungsvoll geschildert (Fig. 375). Diese Balkonträger gewannen eine so große Beliebtheit, daß sie noch im 18. Jahrhundert in entfernten Landschaften (Prag, Wien) wiederholt wurden. Für S. Maria di Carignano bei Genua meißelte er den sterbenden h. Sebastian, bei dem er durch Tönung des Leibes mit rötlicher Farbe den Schein der Natürlichkeit zu steigern suchte. Nach seiner Heimat zurückgerufen, wirkte er in Marseille wieder als Schiffsdekorateur und Architekt. Seinen Galions am »Grand Monarque« und »Royal Louis« haben wie den Schiffen selbst englische Kanonenkugeln den Garaus gemacht; nur in Entwürfen sind sie noch erhalten. Seine Pläne für die Verschönerung von Marseille wurden nicht ausgeführt. Seine Marmorstatuen, der »gallische Herkules« und Milon, der seine Hand nicht aus der Eichenspalte herausziehen kann und trotz seiner Stärke hilflos den Angriffen eines Wolfes preisgegeben ist, beide unter dem Einflusse der Antike und Michelangelos entstanden, aber besonders Milon doch nur ein wildes Reis von beiden, ferner »Perseus und Andromeda« schmücken gegenwärtig den Pugetsaal im Louvre. Die Basreliefs: »Alexander und Diogenes« (im Louvre, Fig. 376) und die »Pest von Mailand« (in Marseille) sind einfach in Stein übertragene Gemälde, ähnlich wie die Reliefstafeln Algardis in Rom.

In Poussin und Puget, den beiden großen P, erblicken die Franzosen die Gipfel ihrer Kunst. Die Verehrung, die sie genossen, hat aber nicht verhindert, daß bereits am Schlusse des 17. Jahrhunderts eine andere Geschmacksrichtung sich regte, welche gar bald in das vollständige Gegenteil der heroischen Kunstweise umschlug.

Fig. 377. Fruchtschale von Pierre Germain.

B. Das 18. Jahrhundert.

1. Der Rokokostil.

Wie die Bezeichnung »gotisch« für die Kunst des späteren Mittelalters ursprünglich als Tadel und Schimpf gemeint war, gegenwärtig aber ohne jeden spöttischen Beigeschmack zur Unterscheidung der Streben- und Widerlagerarchitektur von der älteren romanischen Baukunst verwendet wird: so faßte man in den Ausdrücken Barock, Rokoko, Zopf zuerst gleichfalls das verächtliche Urteil über die Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts zusammen, gebraucht aber jetzt, namentlich in Deutschland (die Franzosen gliedern die Kunstperioden von 1640—1790 nach der Regierungszeit ihrer Könige), diese Benennungen schlechthin zur Charakteristik der aufeinander folgenden Kunstweisen. Man versteht unter Barockstil die am Ausgange der Renaissance herrschende Weise, durch bis zum Uebertriebenen und Ueberladenen verstärkte Formen, durch geschweifte und gekrümmte Linien, durch scharfe Kontraste den Schein der Kraft und des Lebens zu erwecken. Die Renaissancemotive werden als Grundlage beibehalten, aber teils von spielenden Zieraten überwuchert, teils aus dem gesetzmäßigen Zusammenhange gerissen und so ihrer ursprünglichen Bedeutung entkleidet. Pomp und Pracht spricht aus dieser Kunstweise; der Eindruck wird bis zur Betäubung gesteigert. Wie dem Stoffe, in welchem der Künstler arbeitet, so wird in noch höherem Maße den einzelnen Kunstgattungen Gewalt angethan; ihre Schranken werden, dem Effekte zuliebe, durchbrochen. In der Architektur überwiegt die Freude am Malerischen, welches auch in den anderen Künsten gegen früher einen breiteren Raum einnimmt. Die Barockperiode deckt sich im allgemeinen mit der Regierungszeit Ludwigs XIV. In der folgenden Periode (Ende der Regentschaft und erste Hälfte der Regierung Ludwigs XV.) lösen sich alle festen, kräftigen Formen in leichte, zierlich gewundene Linien auf, das Geschnörkelte und

Fig. 378. Rokokodekoration (Louis XV.), von Cuvilliés.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Muschelartige (von »rocaille« dürfte der Name Rokoko herrühren, der am Anfange unseres Jahrhunderts in französischen Emigrantenkreisen aufkam) herrscht vor, die Umrisse schlängeln sich (Fig. 378), an die Stelle des Gebauschten tritt das Knittrige. Bei der Innendekoration werden alle kräftigeren Töne und tieferen Schatten vermieden, lichte, rosige Farben beliebt. Die Rückkehr zum Geradlinigen, Steifen und Harten, zugleich mit einer stärkeren Wiederanlehnung an antikisierende Formen und an die Natur, bezeichnet die Kunst in dem ernüchterten Zeitalter seit den Tagen der Pompadour und während der Regierung Ludwigs XVI. (Zopf, Fig. 379). Mit diesen Bemerkungen ist das Wesen der aufeinander folgenden Perioden noch lange nicht erschöpft;

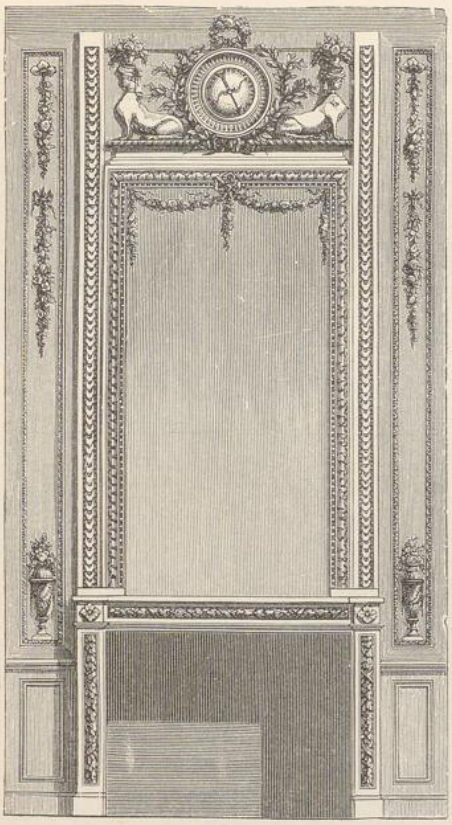

Fig. 379. Wanddekoration (Louis XVI.) von La Londe.

Fig. 380. Apothekervase. Delfter Faience.

die so wichtigen kulturgeschichtlichen Beziehungen bleiben unerwähnt. Doch mag das Gesagte genügen, um die Grundzüge der Dekoration in den verschiedenen Zeitaltern zu charakterisieren.

Eine Beschränkung dieser Kunstausdrücke, falls man von ihnen nicht lassen will, auf das rein dekorative Gebiet erscheint aus mannigfachen Gründen ratsam. Die charakteristischen Merkmale des Ornaments finden sich in der Architektur nicht wieder. Und wenn auch die Malerei und die dekorative Kunst kulturgeschichtlich in ihren Wurzeln zusammenhängen, so haben doch beide, vom künstlerischen Standpunkte aus betrachtet, einen ganz anderen Ursprung. Endlich nimmt die künstlerische Entwickelung in den einzelnen Ländern einen verschiedenen Gang; insbesondere entbehrt die Architektur durchaus des einheitlichen Zuges, sodaß namentlich die Be-

zeichnung »Rokoko« sich weder stilistisch noch räumlich oder zeitlich mit dem Kunstleben in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts deckt.

Gemeinhin gilt das 18. Jahrhundert als die Zeit des tiefsten Verfalls der Künste. In Frankreich wie in Deutschland wurde am Schlusse desselben die Notwendigkeit einer förmlichen Neugeburt der Kunst laut betont und der Bruch mit den Traditionen des 18. Jahrhunderts als der beste Ruhmestitel der Männer gepriesen, mit welchen die moderne Kunst beginnt. Mannigfache Thatsachen lassen aber doch dieses Urteil als allzu hart erscheinen, abgesehen davon, daß große technische Tüchtigkeit den Künstlern des 18. Jahrhunderts durchaus nicht abgesprochen werden

Fig. 381. Wandleuchter aus Meißener Porzellan.

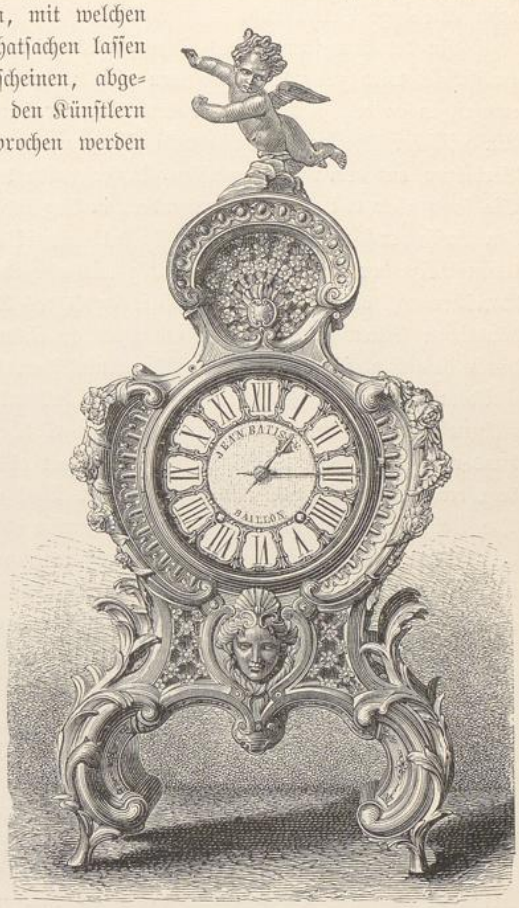

Fig. 382. Standuhr aus Sèvres-Porzellan.

kann. Was der Kunst jener Tage fehlte, waren die Wurzeln im Volkstume. Sie war und blieb doch nur eine höfische Kunst, den Vornehmen der Gesellschaft und des Geistes allein zugänglich und verständlich. Daher widerstand sie so schlecht den Stürmen der Zeit und konnte, als das höfische Wesen zusammenbrach, einfach von der Erde weggefegt werden; die Enkel fanden lächerlich oder altfränkisch, was die Großväter entzückt hatte. Daher konnte sie sich auch zu ehrlicher Wahrheit niemals emporschwingen und behielt immer einen gleißnerischen, maskenhaften Zug. Denn wahr ist in der Kunst und dann auf die Dauer packend und ergreifend nur, was in der Volksseele wurzelt.

Dies zugegeben, bleiben der Kunst des vorigen Jahrhunderts aber immer noch manche guten Seiten und positiven Vorzüge. Zunächst die Erweiterung des künstlerischen Schauplatzes. Frankreich bewahrt noch immer eine Art Vorherrschaft und schlägt neue Wege ein. Italien er-

scheint auch im 18. Jahrhundert als die Hochschule, in welcher die Künstler Europas ihre Bildung zu vollenden suchen. Und wenn Spanien und die Niederlande gegen früher in den Hintergrund treten, so bemüht sich dagegen Deutschland, nachzuholen, was es, durch die Drangsale des dreißigjährigen Krieges furchtbar zurückgekommen, jahrzehntelang versäumt hatte. Zu den alten Kunstländern tritt aber England als Mitbewerber hinzu und erreicht in einzelnen Kunstzweigen rasch eine hohe Vollendung.

Zu der Erweiterung des Schauplatzes gesellt sich eine Vermehrung der Kunstmittel. Der Holzschnitt wird zwar von Künstlern nicht mehr geübt, aber der Kupferstich und die Radierung empfangen in den geschabten Blättern (Schwarzkunst, manière noire) eine wichtige Ergänzung. Ein hessischer Offizier, Ludwig von Siegen, hatte (um 1640) die Schwarzkunst erfunden, das Verfahren, aus dem rauh gemachten Kupfergrunde durch Schaben die Lichtstellen herauszuarbeiten. Sie fand aber erst im 18. Jahrhundert in England weite Verbreitung und richtige Verwendung. Im Kreise der Malerei blühte die Pastelltechnik auf, so vortrefflich geeignet, die flüchtig zierlichen Reize der Rokokodamen lebendig wiederzugeben. Von höchster Bedeutung ist endlich die Bereicherung, welche die Kunstindustrie durch das Aufkommen des Porzellans erfuhr. Unsere häuslichen Sitten haben dadurch eine förmliche Umwälzung erfahren, auch unser Formensinn hat durch das Eindringen des chinesisch-orientalischen Elements einen neuen Impuls empfangen. Seitdem chinesisches Porzellan in Europa bekannt geworden war, hat es an Versuchen, es nachzuahmen und herzustellen, nicht gefehlt. Solche Versuche sind in Italien schon im 16. Jahrhundert gemacht worden. Nicht die Seltenheit allein ließ das Porzellan in so hohem Maße begehrenswert erscheinen. Es besitzt in der That alle Eigenschaften eines idealen Eßgeschirres. Die Porzellanmasse, eine Mischung von Kaolin oder verwittertem Gneis und Feldspat, welche bei starkem Feuer durch Zusammensinterung in eine Paste sich verwandelt, fügt sich allen Formen, ist leicht und transparent, wird nicht von Säuren und Feuer angegriffen, läßt sich bemalen und emaillieren, vereinigt die Natur des Glases mit der des Steins.

Durch den holländischen Handel kamen zuerst größere Massen des chinesischen Porzellans auf europäische Märkte; in Holland wurde es auch am frühesten mit Erfolg nachgeahmt. Die Faiencen von Delft, wo seit dem Beginne des 17. Jahrhunderts mehrere Fabriken errichtet und alle erdenklichen Gegenstände, sogar Geigen, aus feiner Thonerde hergestellt wurden, gehen von der Dekoration in einfachen blauen Tönen bald zu polychromer Ausschmückung über und suchen namentlich in den Pflanzenornamenten, Blumen u. s. w. den orientalischen Vorbildern näher zu kommen (Fig. 380). Epochemachend wurde sodann die Erfindung der echten Porzellanpaste durch Friedrich Böttger (1682—1719) in Meißen. Die höchste Blüte der Meißener Porzellanmanufaktur fällt in die Zeit von 1730 bis zum siebenjährigen Kriege. Der Sprung von der Gefäßfabrikation zur Darstellung von Figuren wurde besonders durch den Modelleur Kändler mit großem Erfolge gewagt, freilich nicht, ohne daß der Natur des Stoffes mitunter Gewalt angethan wurde. Es sind nicht die zierlichen Schäfer, die Miniaturkavaliere und feinen kleinen Damen allein, welche uns in die Welt des Rokoko führen; auch die Formen tragen das Gepräge des Rokokostiles deutlich an sich. Da die einfachen Formen, durch die Glasur verkleistert, keine Wirkung üben, so ging man absichtlich auf das Unregelmäßige, Krause und Gekrümmte aus und schuf hier das wahre Ideal und Muster des Rokoko (Fig. 381).

Zahlreiche Porzellanmanufakturen entstanden im Wetteifer der verschiedenen Höfe und Länder, so in Wien, Berlin, Ludwigsburg, Höchst, in Chelsea, in Capo di Monte bei Neapel und anderen Orten. Der Meißener Manufaktur steht jene von Sèvres, 1756 aus Vincennes dahin übertragen, ebenbürtig zur Seite. Doch wurde in der berühmten französischen Staatsanstalt nicht wie in Meißen hartes, echtes Porzellan, sondern Frittenporzellan (pâte tendre)

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

fabriziert, welches glasartiger, durchsichtiger erscheint, bleihaltig und schmelzbarer ist, die Farben (rose tendre und bleu turquois werden besonders geschätzt) tiefer in die Paste eindringen läßt, nicht als Eßgeschirr, sondern nur zur Herstellung von Prachtgefäßen verwendet werden kann. Dieser Bestimmung ist es zuzuschreiben, daß in Sèvres sich die Prunkformen des Barockstiles so lange erhielten (Fig. 382).

Wie das Porzellan sich durch seine Natur vortrefflich den Formen der Rokokodekoration anschmiegt, daß man schier glauben möchte, es hätte bei der Schöpfung der letzteren mitgeholfen, so weist es durch seine Bestimmung auf den Wechsel in den allgemeinen Kunstsitten hin. Es ist für den intimeren Gebrauch berechnet und gehört in die inneren Gemächer des Hauses. Soll es diese in der richtigen Weise schmücken, so muß die Umgebung, die architektonische Dekoration damit stimmen. In den großen Prunksälen der Renaissance, in den hohen Galerien des 17. Jahrhunderts übt es keinen Eindruck. Ein heroischer Stil in der Malerei und Skulptur bildet einen schreienden Gegensatz zu den doch im ganzen kleinen, nicht imponierenden, eher anheimelnden und einschmeichelnden Formen der Gerätewelt, welche die keramische Kunst schafft. Ohne diese Voraussetzung fehlt dem Porzellangeräte das Recht des Daseins. Die Porzellankunst wäre auch nicht in die Höhe gekommen, wenn nicht durchgreifende Veränderungen in den Sitten und Anschauungen der vornehmen Kreise stattgefunden hätten. Wir können sie am frühesten und deutlichsten in Frankreich nachweisen.

Fig. 383. Holzmalerei (Panneau), von Watteau.

2. Die französische Kunst.

»Die Divertissementer sind voller contrainte«, lautet ein Wort der Herzogin von Orléans, Elisabeth Charlotte, in den letzten Jahren Ludwigs XIV. Die natürliche Reaktion gegen das sich allseitig schroff absperrende Königtum, dessen Majestät sich schließlich zumeist nur in steifem Pompe und leeren Ceremonien äußerte, kam in den vornehmen Kreisen, namentlich seitdem keine glücklichen Siege mehr dem Thron des Alleinherrschers Glanz verliehen, zum Durchbruch. Die Sehnsucht nach einem freieren Lebensgenusse, nach einem ungebundenen Dasein erwachte und fand in den Sitten und Anschauungen der höheren Gesellschaftsklassen bald einen offenen Ausdruck. Die Kunst folgte dem Zuge der Zeit und wechselte ihre Ideale. Wir können den Umschwung der künstlerischen Auffassung in der Architektur, dem Dekorationswesen, den Gegenständen und den Formen der malerischen Schilderung verfolgen. Auf die größere Natürlichkeit wird der Nachdruck gelegt. Nicht als ob jetzt die rein volkstümliche Naturwahrheit den Sieg errungen hätte. Aber im Verhältnis zu dem pomphaft heroischen Charakter, welchen das Zeitalter Ludwigs XIV. angenommen hatte, erscheinen für unsere Augen selbst die Kunstformen

des 18. Jahrhunderts wie die Tracht und die Lebensregeln natürlicher. Es wird eine höfische Idylle gespielt, die Natur gleichsam nur als Maske vorgenommen; immerhin müssen in der Idylle einzelne Naturtöne angeschlagen, der Maske muß ein natürlicher Schein verliehen werden.

Der **Architektur** wurde es am leichtesten, sich der neuen Geschmacksrichtung zu fügen. Schon im Laufe des 17. Jahrhunderts hatten, wohl unter dem Einflusse Palladios, Theoretiker der größeren Einfachheit und Regelmäßigkeit das Wort gesprochen, eine ruhigere Formensprache empfohlen. Auf diesem Wege schritt das jüngere Geschlecht weiter und forderte die Zweckmäßigkeit und Bequemlichkeit bei der Anlage der »Hôtels« mit besonderem Nachdruck. Die »Hôtels«, zwischen Hof und Garten gestellt, mußten schon dieserhalb auf Prachtfassaden verzichten und gestatteten dem Architekten, auf die Bedürfnisse und Gewohnheiten der Bewohner eine größere Rücksicht zu nehmen. Die Wohnräume empfingen einen intimeren Charakter. Es werden zwar die Repräsentationsräume nicht aus dem Bauprogramme gestrichen, die lange Galerie im italienischen Geschmacke auch jetzt noch öfter in den einen Flügel verlegt, die Mitte des Erdgeschosses, zu welchem Stufen führen, von einer stattlichen Vorhalle und einem großen Saale dahinter eingenommen. Aber die äußere Architektur der Hôtels, welche der Hufeisenform sich nähern, und eine Zeit lang die durch die horizontalen Abschlüsse zurückgedrängten Mansardendächer wieder verwenden (Hôtel Soubise, Hôtel Richelieu u. a. in Paris), hat nur selten künstlerischen Wert. Erst wenn man das Innere durchschreitet, die wohlbedachte Einteilung der Räume, ihre bequeme Verbindung und ihren Schmuck in das Auge faßt, lernt man die neuen Ziele der Architektur und die durchaus private Natur des neuen dekorativen Stiles kennen. Er ging vom Leistenwerke aus, nahm diesem aber das Schwere, Gemessene, die kräftigen architektonischen Profile. Die Ecken der Leistenrahmung werden gebrochen, geschweift, in die so entstandenen Zwischenräume kleine Ornamente, Blumen hinein gezeichnet, allmählich auch die Leisten ganz mit Blättern oder Blumen umwunden, die geraden Linien in gekrümmte verwandelt (Fig. 378). Von der Verdeckung ging man zur völligen Auflösung der architektonischen Symmetrie über. Neben dem kokett Gekrümmten und zierlich Geschweiften, neben der Wiederbelebung natürlicher Blumen- und Blattornamente zählt das absichtliche Vermeiden des streng Symmetrischen, so daß sich die gegenüberstehenden Seiten einer Fläche niemals vollkommen decken, zu den auffälligsten Wahrzeichen der Rokokodekoration.

In einer merkwürdigen Doppelströmung bewegen sich die französischen Architekten. Liest man ihre theoretischen Schriften, so möchte man glauben, daß das Streben nach reiner Erhaltung der klassischen Bauregeln bis zum nüchtern Verständigen ihre Thätigkeit beherrschte. Wirft man dagegen einen Blick auf die wirkliche Dekoration, so erscheint das Regellose, Tändelnde als das Ideal ihrer Phantasie. Die beiden Richtungen bekämpften sich in der Wirklichkeit nicht feindselig. Jede nahm für sich ein besonderes Gebiet in Anspruch. In der äußeren Architektur, in der Anordnung und Verteilung der Räume wurden die Mahnungen der Theoretiker befolgt; die Ausschmückung der inneren Räume bot den sogenannten Architekt-Ornamentisten das weiteste Feld. Mit diesem Namen bezeichnet man eine Gruppe von Künstlern, welche namentlich in zahlreichen, häufig durch den Kupferstich verbreiteten Entwürfen dem neuen dekorativen Stile zur Herrschaft verhalfen.

Zu den berühmtesten Ornamentzeichnern gehören außer Robert le Cotte, welcher den Uebergang von Bérain zu der neuen Weise darstellt, Juste Aurèle Meissonier aus Piemont (1693—1750), Gilles Marie Oppenord (1672—1742), der auch in München thätige François Cuvilliés (1698—1768), Jacques de la Joue (1687—1761) und P. E. Babel (um 1740—1770). Ihre Erfindungskraft, den ganzen Reichtum ihrer Phantasie lernt man nur aus den Zeichnungen und Stichen kennen. Hier tritt auch die Abkunft der französischen Orna-

mente von den italienischen Grotteske deutlich zu Tage, insbesondere aber auch der vornehme Geschmack der Künstler, welcher sie gar sehr zu ihrem Vorteile von den plumpen, vorwiegend für Handwerker arbeitenden Nachahmern unterscheidet. In der Ausschmückung der Innenräume (Plafonds, Wandverkleidungen oder panneaux) leisteten die Ornamentisten das Beste.

Bei den Werken der Goldschmiedekunst hat die Vorliebe für das Gewundene, Muschelförmige zu einer gewissen Eintönigkeit geführt. In den ersten Jahren der Regierung Ludwigs XV. übten Nicolas Delaunay und der jüngere Claude Ballin (1661—1754) eine

Fig. 384. Finette, von Watteau. Paris, Louvre.

reiche Wirksamkeit aus. Der Hauptvertreter des Rokoko bleibt aber Thomas Germain (1673—1748), dessen Vater Pierre bereits die Goldschmiedekunst betrieben hatte (Fig. 377). Sein bedeutendstes Werk war eine Toilette für die Königin Maria Leszczinska, 1726 aus vergoldetem Silber hergestellt und aus 50 Stücken bestehend, unter welchen auch nicht das kleinste Boudoirgeräte, bis zum Pudermesser herab, fehlte. Der beste Goldschmied der Rokokozeit, Jacques Roettiers (1707—1784, doch nur bis 1750 viel beschäftigt), schuf das Tafelgeschirr für den kölnischen Kurfürsten 1749, das sich mehr durch die feine Zierlichkeit der Arbeit, (z. B. Eichenblätter, auf welchen Insekten kriechen, an den Girandolen), auszeichnet als durch die Pracht und den Reichtum der Formen.

Wie die ornamentale Kunst des 18. Jahrhunderts mit einem allerdings gezierten Schritt näher an die Natur herantrat, so versuchte auch die **Malerei** sich an der Natur aufzufrischen.

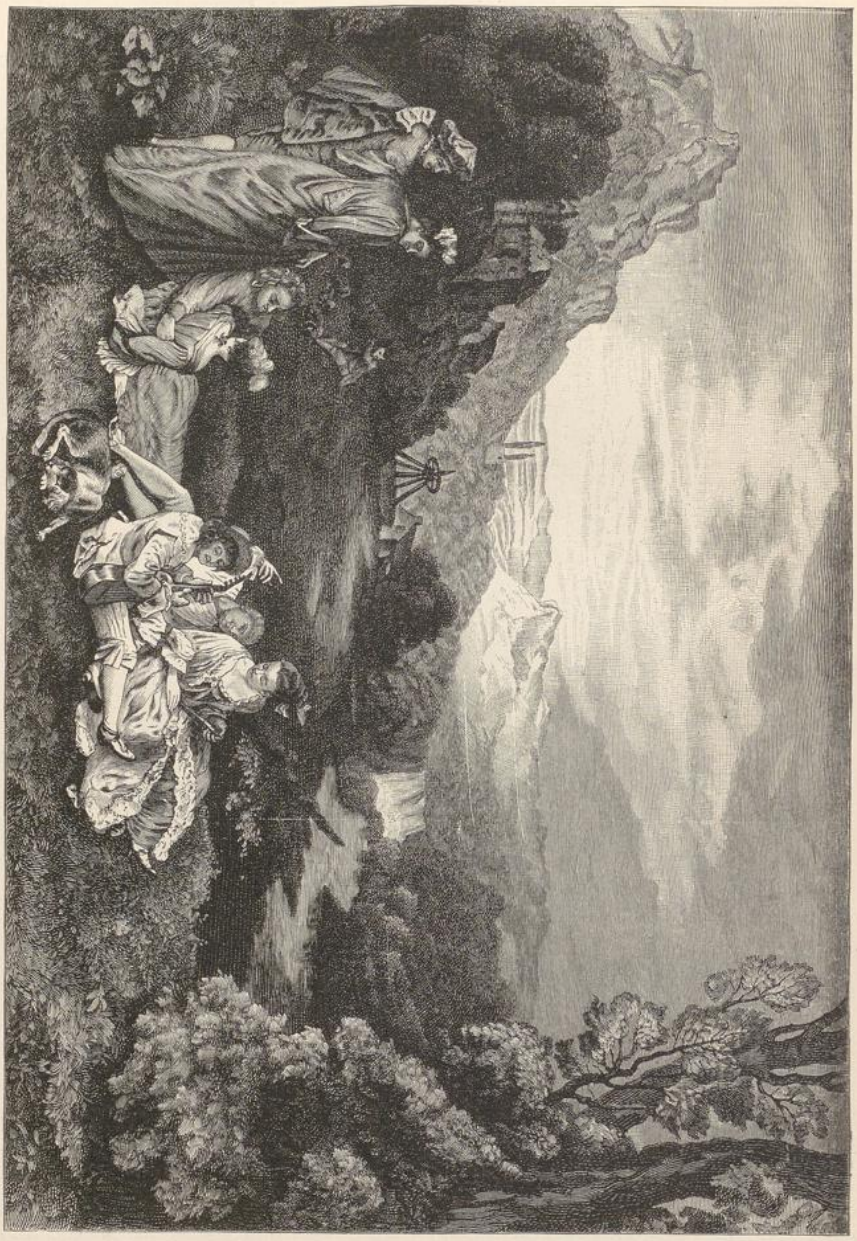

Fig. 385. Ländliches Vergnügen, von Watteau. Berlin, Königl. Schloß.

Das lustige Treiben der Komödianten, Maskenscherze, ländliche Vergnügungen, die erträumte Welt arkadischer Hirten bilden Lieblingsgegenstände der Schilderung. Die fêtes galantes, der Wiederschein der an den Höfen beliebten »Wirtschaften«, mit welchen sich die vornehmen Stände, ungehemmt von den Fesseln der Etikette, erlustigten, füllen die Phantasie der Maler aus.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Keiner hat sie so lebendig und auch künstlerisch so anziehend wiedergegeben, keiner überhaupt den Ton der höfischen Natürlichkeit so glücklich getroffen, wie Antoine Watteau aus Valenciennes (1684—1721). Watteau wird gewöhnlich als Autodidakt bezeichnet. Doch haben Rubens, Teniers, Campagnola und andere Venezianer unstreitig auf ihn Einfluß geübt, seine

Fig. 386. Die Liebeserklärung, von Jean François Detroy. Berlin, Königl. Schloß.

Lehrjahre bei Claude Gillot, einem berühmten Dekorationsmaler, in seiner Phantasie Spuren zurückgelassen (Fig. 383). Unermüdlicher Fleiß setzte ihn nicht allein in den Stand, ungeachtet eines kurzen, kränklichen Lebens eine erstaunliche Fruchtbarkeit zu entwickeln — an 560 Blätter sind nach seinen Gemälden und Zeichnungen gestochen worden —, sondern verlieh ihm auch eine Sicherheit der Hand, eine vollkommene Herrschaft über Formen und Bewegungen, welche laute Bewunderung verdient, auch wenn man die von ihm erfundenen Gesellschaftstypen nicht

unbedingt als Schönheitsideale anerkennt. Watteaus Helden spielen nur mit Empfindungen. Dieses Spiel wird aber von den nervigen, geschmeidigen Herren, den koketten Damen mit den schelmischen Gesichtern, dem zurückgestrichenen Haare, den mutwilligen Stumpfnäschen, den

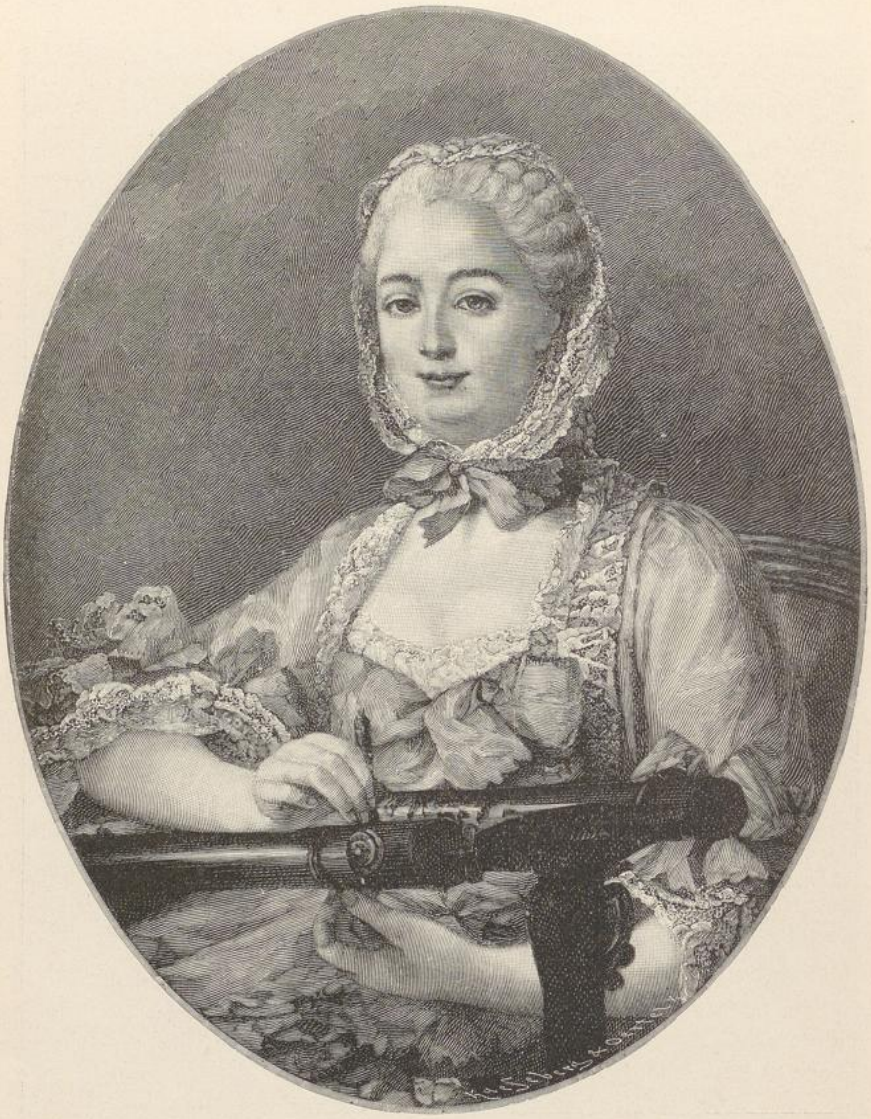

Fig. 387. Madame Pompadour, von Boucher. Sammlung des Herzogs von Aumale.

kleinen zierlichen Köpfchen mit Feinheit und vollendeter Kunst durchgeführt. Selbst die Trachten, die leichten Seidenwämser der Männer, die eleganten Hausgewänder der Frauen, schmiegen sich den angenommenen Masken trefflich an. Watteau führt uns bald die Hauptfiguren der französischen Komödie, insbesondere den täppischen Gille (Louvre), die anmutige Finette (Fig. 384) vor, bald schildert er Feste und Vergnügungen im Freien (Fig. 385), musikalische Unterhal-

tungen oder galante Liebesszenen, ohne jemals die Schranken des scherzenden Spieles zu überschreiten. Als sein Hauptwerk gilt die (nach einem Operntexte geschilderte) Einschiffung zahlreicher Liebespaare nach der Insel Cythera, dem Heiligtum der Venus (im Schlosse zu Berlin; eine Wiederholung im Louvre, mehr skizzenhaft behandelt).

Fig. 388. Badende Frauen, von Fragonard. Paris, Louvre.

Im Anfange seiner Laufbahn hatte Watteau nach Teniers' Vorbilde wirkliche Bauern und Soldaten geschildert; am Schlusse griff er abermals auf das einfache, wirkliche Leben zurück. Er malte für den ihm befreundeten Kunsthändler Gersaint ein großes Aushängeschild, welches eine Verkaufsszene und die Einpackung der gekauften Waren darstellt. Ein vielleicht unbewußter Drang, aus der gekünstelten Natur herauszukommen, macht sich hier geltend, gerade

so wie Maurice Quentin Latour (1704—1788), neben dem Genfer Liotard (1702—1789) der berühmteste Pastellmaler des Jahrhunderts, trotz der beschränkten, leicht zur flachen Zeichnung verführenden Technik seinen zahlreichen Bildnissen volles, kräftiges Leben einzuhauchen verstand. Zunächst blieb aber die Malerei dennoch bei der konventionellen höfischen Wahrheit. In Watteaus Fußtapfen traten Nicolas Lancret (1690—1743) und Jean Baptiste Pater (1696—1736), ohne aber ihr Vorbild, namentlich im Kolorit, zu erreichen. Die Uebertragung der Szenen auf den Boden der arkadischen Welt war vielleicht eine Schranke gegen den Einbruch sinnlicher Lüsternheit. Sobald die sogenannten Sittenmaler, zuerst Jean François Detroy (1679—1752), welcher übrigens auch in der großen Dekorationsmalerei heimisch war, später Carle van Loo (1705—1765) und namentlich Baudouin die Liebesszenen in die wirkliche Welt verpflanzten, wurde auch der Ton gewöhnlicher Liebeshändel angeschlagen (Fig. 386).

Fig. 389. Biscuitfigürchen von Clodion. Sèvres.

Auch François Boucher (1703—1770), eine Zeitlang der wahre Beherrscher der französischen Malerei, zuletzt aber durch Diderots Kritik grausam entthront, hatte anfangs viel nach Watteau gearbeitet. Und diese älteren Werke, überhaupt die einfachen Skizzen nach der Natur gehören zu dem Besten, was der ungemein fruchtbare und bewegliche, auf allen Gebieten der Malerei bewanderte Künstler geschaffen hat. Allmählich bildete Boucher im Einklange mit der Gedankenwelt, welcher er huldigt, eine eigentümliche, dekorativ wirksame, aber künstlerisch unwahre, man möchte sagen geschminkte Malweise aus. Er liebt helle, rosige Töne, vermeidet die Schatten und erreicht dadurch, wie durch die mit leichter Hand — denn von Natur war Boucher reich begabt — hingeworfenen, gefälligen Formen den Schein sinnlicher Grazie. Boucher versetzt uns nicht bloß in eine mehr dem Ballet als der Natur abgelauschte Hirtenwelt, sondern zieht auch den Olymp in seinen Darstellungskreis. Aber seine Venusbilder und Amoretten dienen gleichfalls nur dem Zwecke, die Reize eines verfeinerten sinnlichen, fast entnervten Genußlebens zu schildern. Unter den Porträts sind die der Madame Pompadour, seiner Gönnerin, die besten, weil sie mit sichtlicher Liebe gemalt sind (Fig. 387). Aehnlichen Anschauungen wie Boucher huldigt der Provençale Jean Honoré Fragonard (1732—1806), der im Louvre (Salle Lacaze) mit zehn Bildern vertreten ist (Fig. 388). Seine Kindergruppen finden in den zierlich lebendigen Terrakottafiguren Claude Michel Clodions (Fig. 389) ihr plastisches Widerspiel. Nur in der großen monumentalen Plastik, vorzugsweise durch Jean Baptiste Pigalle, den Schöpfer des Denkmals für Marschall Moritz von Sachsen in Straßburg, und Etienne Maurice Falconet (1716—1791) vertreten, macht sich der malerische Stil der späteren italienischen Plastik geltend.

Seit der Mitte des Jahrhunderts, noch unter der Herrschaft der Madame Pompadour ändert sich der Geschmack der vornehmen Klassen. Der Ruf nach Natürlichkeit und Einfachheit ertönt immer stärker, gleichzeitig wird der Blick wieder mehr auf die Antike zurückgerichtet. Bereits in den Arbeiten des Jean Denis Lempereur, des Juweliers der Madame Pom-

padour, tritt die bisher vernachlässigte Blume, das Edelsteinbouquet, und damit die größere Natürlichkeit in ihr Recht. Noch bedeutungsvoller erscheint eine andere Strömung der Geister. Durch Reisende, Antiquare, Theoretiker (Präsident de Brosses, Graf Caylus, Laugier) wurde die Aufmerksamkeit auf die Antike zurückgelenkt, welche durch die Ausgrabungen in Herkulanum ohnehin wieder der gebildeten Gesellschaft näher gerückt worden war. Mit der Empfehlung des Maßvollen, Zweckmäßigen, Natürlichen verbanden sich Angriffe auf das „Gotische, das Contournierte und Recontournierte". Bereits in den sechziger Jahren waren Formen und Ornamente à la grecque in der Mode. Die Einwirkung auf die Goldschmiedekunst blieb nicht aus. Auch übte die gleichzeitige Geldnot großen Einfluß. Die edlen Metalle wurden selten.

Fig. 390. Die Toilette, von Chardin. Stockholm, Museum.

Man half sich mit plattiertem Silber und Stahl (pinsbeck); der glänzende schwarze Lack, mit welchem man die Gegenstände mit Vorliebe überzog, machte den darunter verborgenen Stoff ziemlich gleichgültig. Die Goldschmiede (Auguste, Gouttière, Forty u. a.) legten auf die feine Ziselierung jetzt das Hauptgewicht, arbeiteten auch viel in vergoldeter Bronze und dekorierten Porzellanvasen. Einen Hauptgegenstand der Goldschmiedearbeit bildeten die Tabatièren (Klingstedt war der „Raffael der emaillierten Dosen"), den Herren im Salon bei der Konversation ebenso unentbehrlich wie den Damen die Fächer, an deren Bemalung das ganze Jahrhundert hindurch Künstler, darunter ganz hervorragende, sich gern beteiligten. Der Erfolg dieser Geschmacksvariation entsprach nicht den Erwartungen. Die Rokokodekoration wurde beseitigt; was aber an ihre Stelle trat, der sogenannte Stil Ludwigs XVI., waren magere,

steife, nur durch spärlichen Blumenschmuck belebte Formen (Fig. 379 auf S. 368). Auch der Umschwung im Kreise der Malerei wurde nur unvollständig durchgeführt. Die volle Rückkehr zur einfachen wahren Natur offenbaren die Stillleben- und Figurenbilder Jean Siméon Chardins (1699—1779). Er schildert das Leben und Treiben in bürgerlichen Kreisen (Fig. 390) und weiß in gut niederländischer Weise auch dem Hausrat und der unbelebten Natur eine anheimelnde poetische Seite abzugewinnen. In noch engerem Anschluß an die Lehren der Aufklärung und an das „tugendhafte Bürgertum" stehen die Gemälde des von Diderot hochgepriesenen Jean Baptiste Greuze (1725—1805). Seine Familienszenen (Fig. 391) spitzen

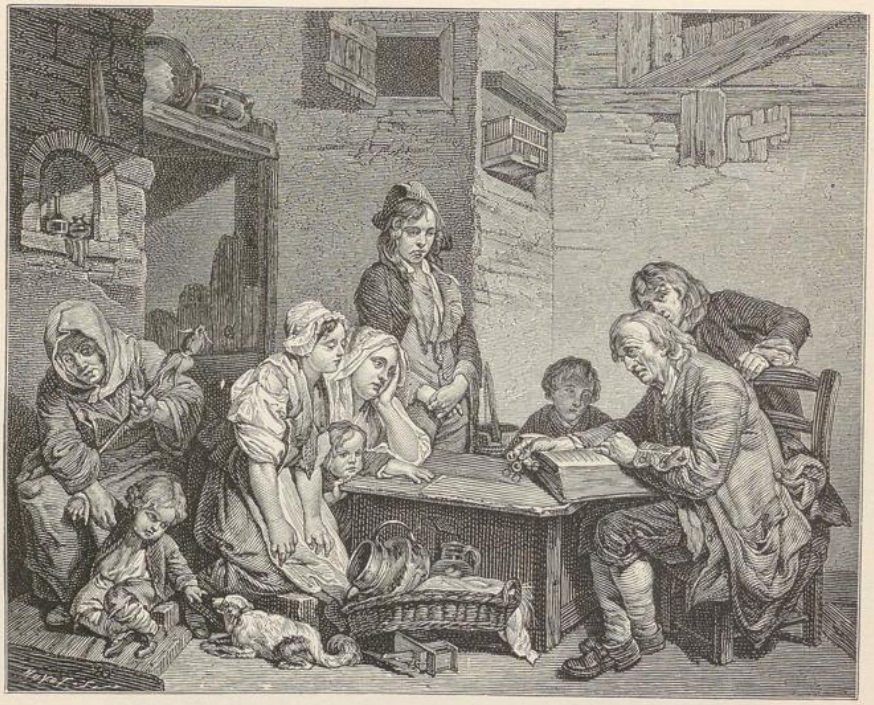

Fig. 391. Häusliche Andacht, von Jean Baptiste Greuze. Paris, Privatbesitz.

sich zuweilen zu dramatischen Effekten zu, erzählen zusammenhängende Familiengeschichten. Mit der moralisierenden Tendenz zeigen sich freilich die mitunter an das Lüsterne streifenden Züge seiner Mädchengestalten nicht ganz im Einklange. Einer ähnlichen Gefahr waren auch, zum Teil durch den Inhalt der von ihnen illustrierten Bücher, die Vignettenzeichner im Zeitalter Ludwigs XVI., wie Gravelot, Eisen, Moreau le jeune, Augustin de Saint-Aubin u. a. ausgesetzt. Das Verdienst einer überaus reichen Phantasie und einer gewandten Grabsticheltechnik bleibt ihnen doch. So setzen sie mehr das Werk der älteren sogenannten Sittenmaler, wie Van Loo, fort, als daß sie einer neuen Auffassung der Dinge und der Kunst Ausdruck verliehen hätten.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Fig. 392. Die büßende Magdalene, von Batoni. Dresden.

3. Die italienische Kunst.

Im Laufe des 17. Jahrhunderts hatte Italien durch Bernini, Borromini, Fontana und andere Meister die ihm zusagenden Formen der Architektur gefunden. Der Einfluß dieser Männer war mächtig genug, um auch die folgenden Geschlechter wenigstens teilweise an ihre Schritte zu bannen, zumal da keine großen Ereignisse das italienische Volk erschütterten und seiner Phantasie eine neue Richtung gaben. So bleibt denn der Barockstil noch bis in das 18. Jahrhundert hinein in Italien und in den von Italien abhängigen Ländern in Geltung. Doch darf man an einen völligen Stillstand des künstlerischen Lebens nicht glauben. Die Italiener zeigen nicht allein nach wie vor, namentlich im Fache der **Architektur**, eine große Rührigkeit und schaffen in allen Provinzen zahlreiche Werke, sondern sie schreiten auch wenigstens in einer Beziehung vorwärts. Die dekorative Architektur und die dekorative Kunst überhaupt bringen es auch jetzt noch zu bedeutenden Leistungen. Ueber die Einzelheiten an der Architektur und Skulptur der Fontana Trevi in Rom kann man rechten; die große Wirkung des Ganzen, eines Werkes des Niccolo Salvi (1695—1751), und ebenso der glückliche Wurf in der Anlage der spanischen Treppe von Specchi (1721) bleiben unbestritten. Auf dem Gebiete der dekorativen Kunst hatte sich schon längere Zeit die malerische Richtung, im Gegensatz zu dem wuchtigen, mehr plastisch wirkenden Barockstil, geregt. Sie stand in engem Zusammenhange mit dem Streben nach Weiträumigkeit, welchem die spätere Renaissancearchitektur huldigte. So kam die perspektivische Architekturmalerei auf. Sie durchbricht Wände und Decken, vertieft scheinbar alle Räume, schafft mit Hilfe einer keck hingeworfenen, reich belebten, farbigen Dekoration Kuppeln, hohe Wölbungen und weite Ausblicke in das Freie. Die von dem aus Trient stammenden Jesuiten Andrea Pozzo (1642—1709) gezeichneten Perspektiven, welche

1693 und 1700 herausgegeben wurden, streifen allerdings in ihrer Verhöhnung aller natürlichen Formen an das Lächerliche; doch darf man über diesem übertreibenden Ausläufer das Verdienstliche und Effektvolle, welches in der Richtung ursprünglich lag, nicht vergessen. Allmählich kam doch auch in die Architektur eine gewisse Besonnenheit. Die von Guarini wie im Fieber entworfenen Bauten (S. Gregorio in Messina) fanden keine Nachfolge; dagegen erstanden in Filippo Juvara (1685—1735), Alessandro Galilei (1691—1737) und Ferdinando Fuga (1699—1780) Künstler, welche, wenn sie auch nicht offen zu Palladios

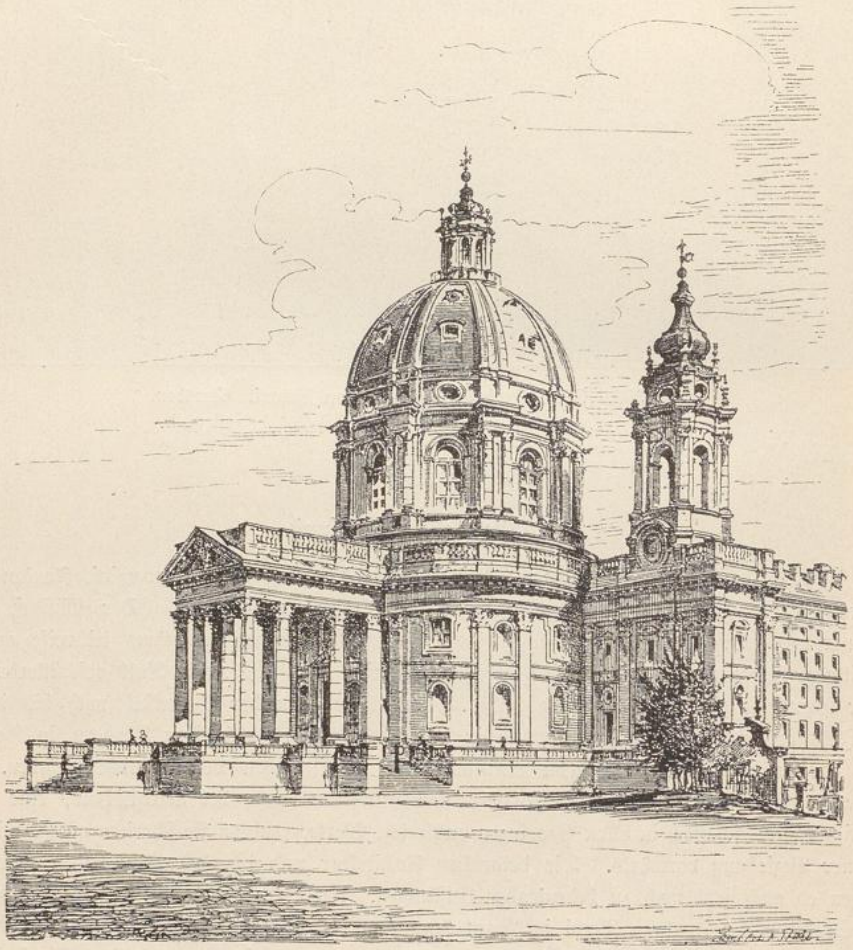

Fig. 393. Die Superga bei Turin, von Juvara.

Stil sich bekannten, doch eine große Gesetzmäßigkeit und Einfachheit anstrebten. Juvaras Hauptwerk ist die Superga bei Turin, ein mächtiger Kuppelbau mit weit vorspringender Säulenhalle (Fig. 393); von Galilei rührt die Fassade S. Giovanni im Lateran, von Fuga außer mehreren Palästen in Rom der Abschluß der Kirche S. Maria Maggiore her. Durch Luigi Vanvitellis (1700—1773) Schloß zu Caserta wurde der französische Palastbau mit seiner gewaltigen Längenausdehnung in Italien eingeführt, und damit die so lange festgehaltene Abgeschlossenheit gegen die Kunst des Auslandes gebrochen.

Fig. 394. Die Trauung Friedrich Barbarossas durch Bischof Harold. Deckenmalerei von Tiepolo im Schloß zu Würzburg.

Der Zug nach dem Einfachen und Natürlichen bricht sich auch im Gebiete der Malerei allmählich Bahn. Damit hängt die rückläufige Bewegung des Kunstgeschmacks, die stärkere Betonung der guten alten Meister zusammen. Pompeo Batoni (1708—1787), der berühmteste Maler Italiens im vorigen Jahrhundert, bekennt sich wieder zu Raffael und zur Antike. Und wenn es auch schwer hält, in seinen Werken diese Vorbilder zu entdecken, so lassen sie doch eine große Wahrheit der Empfindung, ein natürliches Gefühl für die Anmut erkennen (Fig. 392). Rom ist und bleibt auch im 18. Jahrhundert der Hauptschauplatz künstlerischer Thätigkeit. Und nicht bloß Künstler und Kunstfreunde pilgern in gewohnter Weise nach Rom, auch die antiquarische Wissenschaft, welche in dem Kultus der Alten die Oede der Gegenwart vergessen möchte, nahm ihren Ausgang von der ewigen Stadt.

Das kräftigste Kunstleben entfaltet sich aber auch jetzt in Venedig. Die venezianische Kunst nimmt gleichfalls die Wendung zur Dekoration; es klingt aber doch noch die Weise großer Meister, insbesondere des Paolo Veronese, nach, und selbst den späteren Schöpfungen bleibt noch ein fröhlicher Schwung, eine unmittelbare Frische der Erfindung eigentümlich. Giovanni Battista Tiepolo (1692—1769), der hervorragendste Dekorationsmaler Italiens im 18. Jahrhundert, setzt uns nicht allein durch seine Fruchtbarkeit in Staunen. Auch in der Anordnung der Gruppen, in der Kunst der Färbung, in der Lebendigkeit der Schilderung offenbart er sich als ein gewandter, mit reicher Phantasie begabter Künstler. Außer in Venedig und in der Villa Valmarana bei Vicenza, hat er auch im Schlosse zu Würzburg (Fig. 394) und zu Madrid ausgedehnte Fresken gemalt. Venedig gehören auch die beiden Landschaftsmaler Antonio Canale oder Canaletto (1697—1768) und dessen Neffe Bernardo Belotto, gleichfalls Canaletto genannt (1720—1780), an. Während in Rom die Wiedergabe der alten Ruinenstätten einen sentimentalen Beigeschmack empfängt, wollen die Canalettos nur die wirkliche Natur schildern. Ihre Farbe ist zuweilen hart und trocken; in Bezug auf Wahrheit und Lebendigkeit lassen aber die Veduten, die treu der Natur abgelauschten Stadtansichten nichts zu wünschen übrig. Wie Tiepolo hat auch Canale sich als Radierer besonders hervorgethan. Mit dem Ende des Jahrhunderts erstirbt die venezianische, wie überhaupt die italienische Malerei und nur eine Anzahl bedeutender Kupferstecher, wie Volpato und Raphael Morghen, bringen noch die ehemalige Herrlichkeit des italienischen Kunstlebens in Erinnerung.

4. Die deutsche Kunst.

In den Jahren des großen Krieges stockte die Kunstthätigkeit auf deutschem Boden. Wohl lebten und wirkten Maler in verschiedenen Städten, aber vereinzelt, ohne rechten Zusammenhang mit ihrer Umgebung, nach fremder Kunstweise ausspähend, gern im Auslande weilend. Weniger durch seine Gemälde, als durch sein Buch über Künstler (Teutsche Akademie) hat sich Joachim von Sandrart (1606—1688) einen berühmten Namen verschafft. In Frankfurt geboren, hat er sich in Holland bei Honthorst und dann in Italien ausgebildet und lebte zuletzt in Nürnberg. Aus Frankfurt stammt auch Philipp Peter Roos, bekannter unter dem Namen Rosa da Tivoli (1651—1705), dessen Vater bereits die Malerei und Radierkunst getrieben hatte. Der Sohn siedelte frühzeitig nach Rom über, wo er große Fruchtbarkeit als Tiermaler entfaltete, ohne aber mehr als eine dekorative Wirkung zu erzielen. Auch der tüchtige, wenngleich nicht originelle Augsburger Schlachtenmaler Philipp Rugendas (1666 bis 1742) weilte längere Zeit in Italien. Dagegen haben Christoph Paudiß (1618—1667) und Jürgen Ovens (1623—1679) ihre Schule in Holland durchgemacht und sich als leidlich gute Nachahmer Rembrandts erwiesen (Fig. 396). Beide stammen aus Norddeutschland, wo die

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

holländischen Einflüsse und Beziehungen ununterbrochen fortdauerten, wo überhaupt noch das Kunstleben kräftigere Wurzeln gefaßt hatte. Hamburg gehört zu den wenigen deutschen Städten, welche von den Stürmen des dreißigjährigen Krieges verschont blieben; es stieg bereits im Laufe des 17. Jahrhunderts zu einer großen Handelsmacht und zu stattlicher Wohlhabenheit empor. Hier regte sich daher die Bilderfreude und die Lust am Sammeln, während im übrigen Deutschland, wie die kümmerlichen Porträtstiche aus Augsburg und Nürnberg am besten beweisen, die bürgerlichen Kreise nur ganz geringe Anforderungen an die Kunst stellten und schon zufrieden waren, wenn sie das Haus mit zierlichem Geräte schmücken konnten. In Hamburg fanden die holländischen Maler nicht allein eine gute Kundschaft, sondern einzelne unter ihnen auch eine zweite Heimat; kein Zweifel, daß auch Eingeborene die Malerei fleißig übten. Doch gehen ihre Werke vielfach unter holländischem Namen.

Fig. 395. Die Urkunde, von Paudiß. Dresden.

Von den schweren Kriegsnöten erholten sich die Fürsten und die vornehmen Stände rascher als das Volk. In den Händen der Fürsten ruhte daher im 18. Jahrhundert fast ausschließlich die Kunstpflege. Naturgemäß stehen in der höfischen Kunst die Architektur und die dekorativen Künste im Vordergrunde, während Skulptur und Malerei wesentlich nur zur Ausschmückung der Bauwerke herangezogen werden. Eine größere selbständige Thätigkeit wird den bildenden Künsten nur selten geboten. Kein Wunder, daß das Urteil über die deutsche Kunst jener Zeit ganz verschieden ausfällt, je nachdem die eine oder die andere Kunstgattung schärfer ins Auge gefaßt wird. Gerade für Aufgaben, welche der Malerei vorzugsweise zugewiesen wurden, für eine monumentale Dekoration, fehlte den deutschen Künstlern die Schule und die Uebung, nicht das Talent, wie die Fresken in Palästen und Kirchen in Oesterreich und Bayern darthun, mit deren Schöpfung ausnahmsweise heimische Maler betraut wurden. Dazu kam noch, daß an den Höfen und in den vornehmen Kreisen die fremdländische Kultur überhaupt vorherrschte, hier die fremden Künstler von Hause aus ein größeres Ansehen genossen.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Die deutsche, nach dem westfälischen Frieden wieder zum Leben erweckte Kunst wurzelt nicht im Volksboden. Sie entbehrt auch der Einheit. Denn aus gar verschiedenartigen Elementen setzte sich die vornehme Bildung zusammen. Französische, italienische und holländische Einflüsse berühren und kreuzen sich. In den pfälzisch-rheinischen Landschaften, an den Höfen der geistlichen Kurfürsten herrschte unbedingt der französische Geschmack vor. Zu Direktoren der nach französischem Vorbilde errichteten Akademien wurden vorzugsweise pariser Akademiker be-

Fig. 396. Der Maler Pesne mit seinen Töchtern.
Schemnitz, Privatbesitz.

rufen; so nach Dresden Louis Silvestre, seit 1715 Hofmaler Augusts des Starken, nach Berlin (1711) der als Porträtmaler (Fig. 396) verdienteres Ansehen genießende Antoine Pesne († 1757).

Für die Anlage fürstlicher Paläste war das französische Muster vollends maßgebend geworden, so daß sich die Entwickelung der französischen Architektur und dekorativen Kunst in Deutschland beinahe ebenso deutlich abspielt wie auf französischem Boden, und die allmähliche

Ernüchterung der Bauphantasie, die vom Barocken zum Rokokostil fortschreitende Dekorationsweise gleichfalls an mannigfachen Beispielen verfolgt werden kann. Unter den zahlreichen Bauten am Rhein, welche der französischen Weise folgen, verdient das Schloß in Brühl besondere Erwähnung.

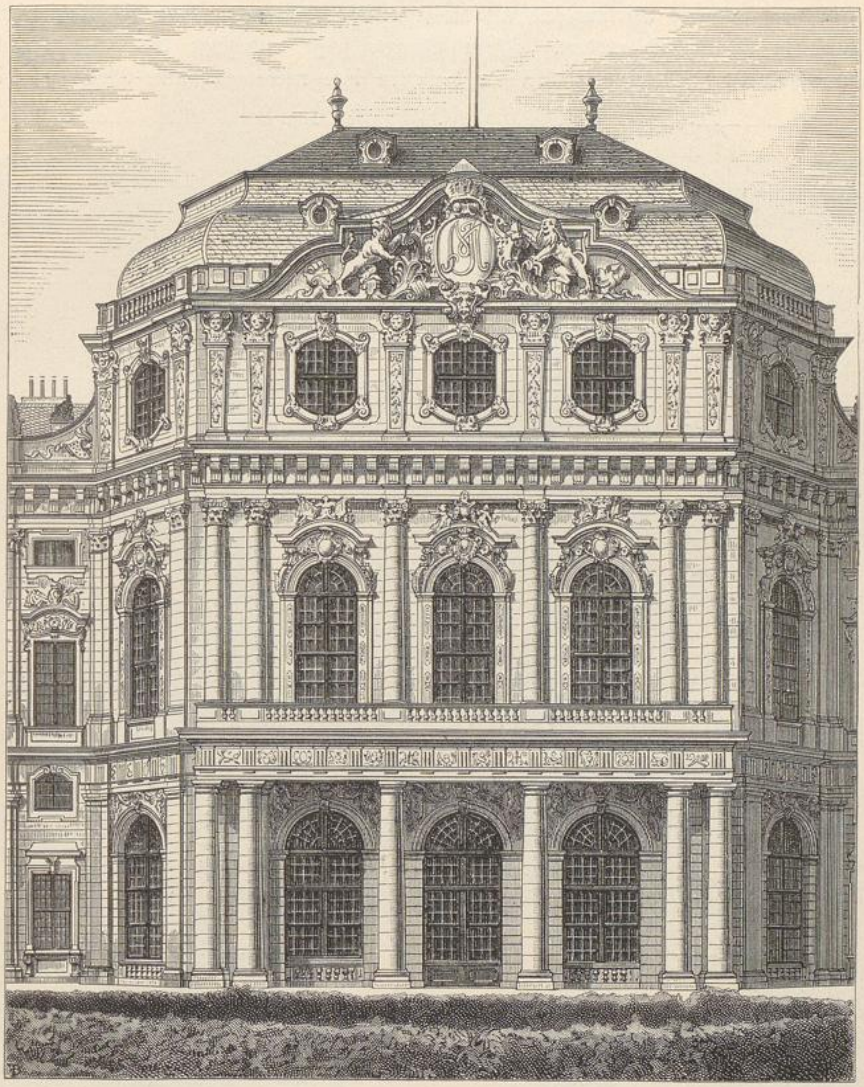

Fig. 397. Pavillon vom Schlosse zu Würzburg. Von Balthasar Neumann.

Außer der Geschmacksrichtung hat auch die politische Stellung einzelner Höfe die Annäherung an die französische Kunst gefördert, z. B. in Bayern, wo die Schlösser von Schleißheim und Nymphenburg in den inneren Räumen die ganze üppige Pracht und auch die spätere Zierlichkeit der französischen Dekorationsweise entfalten. Nicht bloß die großen Fürstenhöfe, auch die Residenzen der kleinen (besonders geistlichen) Fürsten, wie Bamberg,

Würzburg (Fig. 397), Pommersfelden, bieten reiche Proben von der in den oberen Kreisen plötzlich erwachten Bauleidenschaft. In Würzburg und Bamberg lieferten übrigens schon deutsche Architekten, Balthasar Neumann und die Familie Dinzenhofer, den Beweis, daß sie sich in die neue Kunstweise vollständig eingelebt hatten und den Wettkampf mit den fremden Meistern nicht zu scheuen brauchten.

Ein noch größeres Wirkungsfeld als die französische Architektur hatte sich die italienische Barockkunst in Deutschland erobert. Ihren Spuren folgt unbedingt die ganze katholische Kirchenarchitektur. Abteien und Klöster benutzten ihre wiedergewonnene Macht und ihren

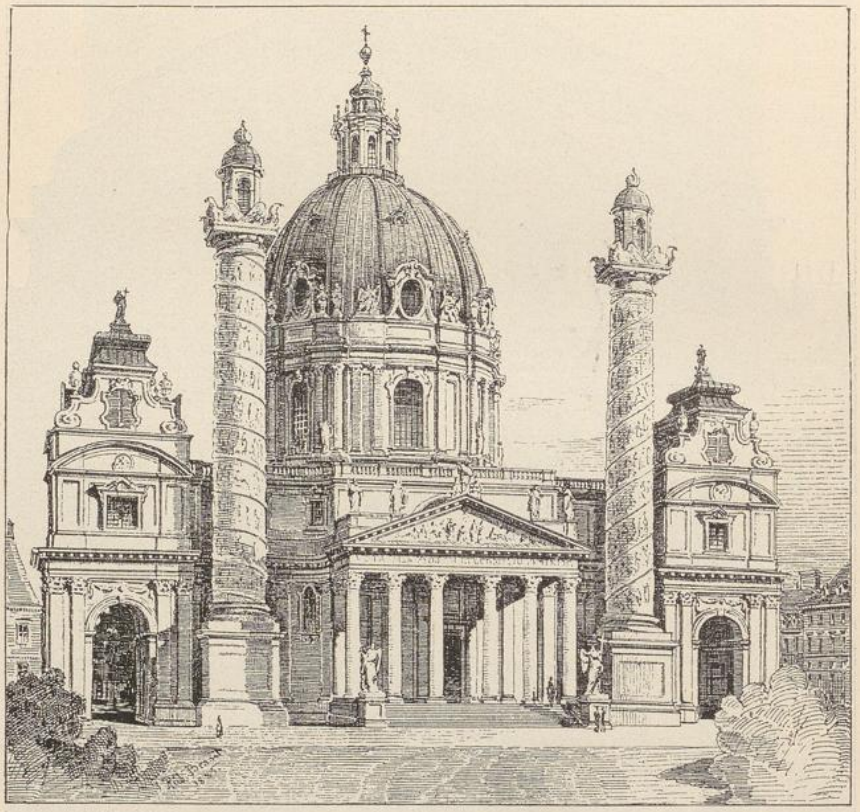

Fig. 398. Die Karl Borromäuskirche in Wien. Von Fischer v. Erlach u. Martinelli.

steigenden Reichtum, um gleichfalls der Bauleidenschaft zu huldigen. Die großen Klöster in der Schweiz, in Bayern und Oesterreich sind seit dem Ende des 17. Jahrhunderts teils neugebaut, teils umgebaut worden. Als Vorbild dienten vorzugsweise die römischen Kirchen der Barockperiode, nur daß, der deutschen Bausitte entsprechend, den Kirchen regelmäßig Türme (mit Zwiebelhauben) angefügt wurden. Die einzige nennenswerte Ausnahme in der geschlossenen katholischen Kirchengruppe bildet die Wiener Karlskirche, von Fischer von Erlach und Martinelli 1716—1737 ausgeführt (Fig. 398). Sie ist als Zentralanlage in ovaler Form gedacht, durch eine vorgeschobene breite Fassade aber doch wieder dem herkömmlichen Typus angenähert. Eine größere Zahl stattlicher Barockkirchen besitzt Prag, wo ein anderer Zweig der Familie Dinzenhofer (Kilian Ignaz) in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts eine

fruchtbare Thätigkeit übte. Prag darf sich auch einer Reihe großartiger Paläste im Barockstil rühmen; auch an vielen Privathäusern, wenigstens an den Portalen, kommt die barocke

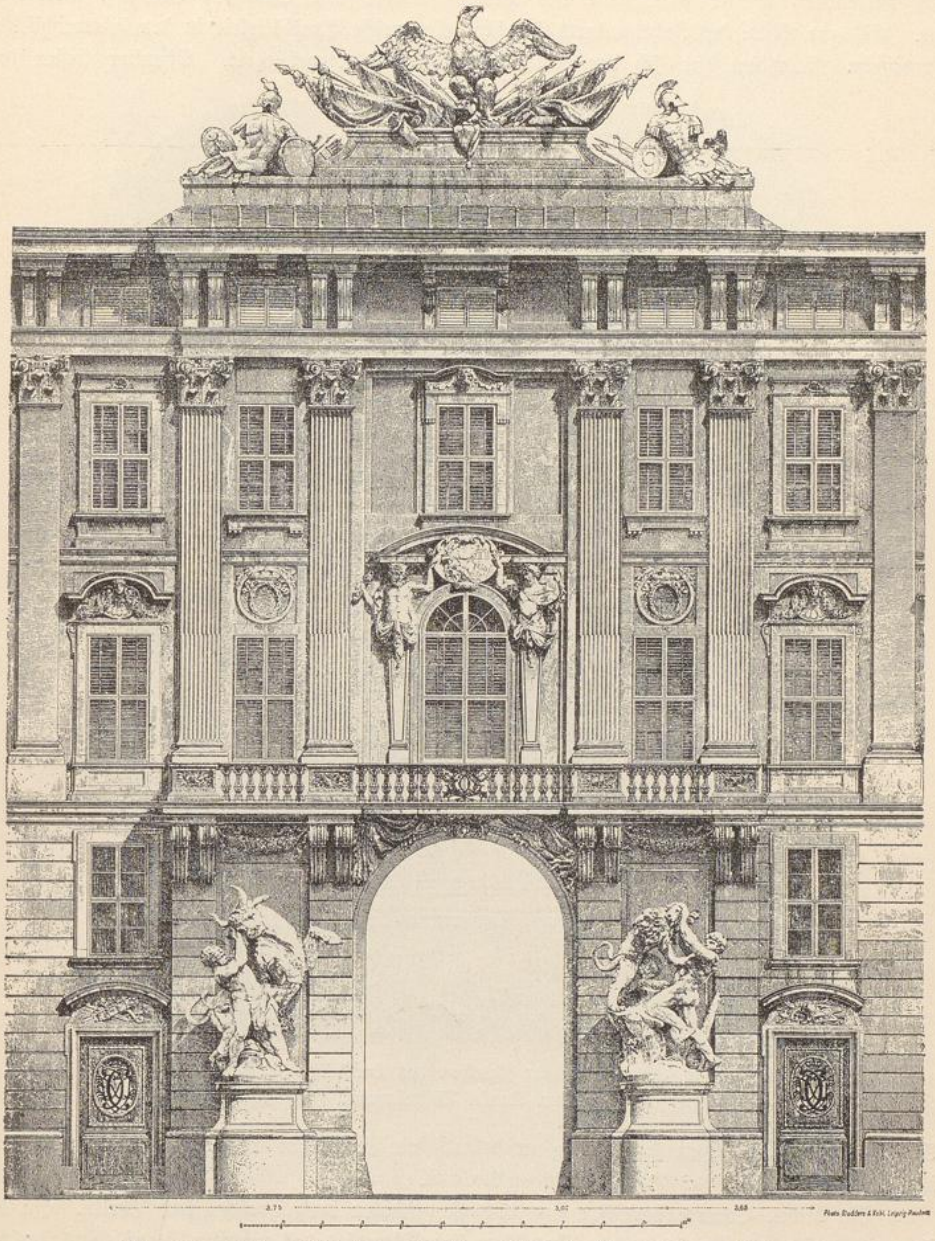

Fig. 399. Hofkanzlei in Wien (Teil der Fassade). Von Fischer v. Erlach.
(Nach G. Niemann.)

Weise zu kräftiger Geltung. Mit Prag wetteifert in dieser Hinsicht in der Zeit Kaiser Leopolds I. und Karls VI.: Wien, wo der schon in Prag neben Italienern thätige Fischer

von Erlach (1650—1724) und Lukas Hildebrand (1659—1730), beide in Italien gebildet, die Führung übernahmen. Von Fischer rühren die schönsten Teile der Hofburg (Fig. 399), von Hildebrand der Sommerpalast des Prinzen Eugen von Savoyen, das sog. Belvedere her. Bis zur Mitte des Jahrhunderts herrschte eine reiche Bauthätigkeit in den österreichischen Provinzen. Trotzdem hat sich der Rokokostil hier nicht eingebürgert. Offenbar ließen die

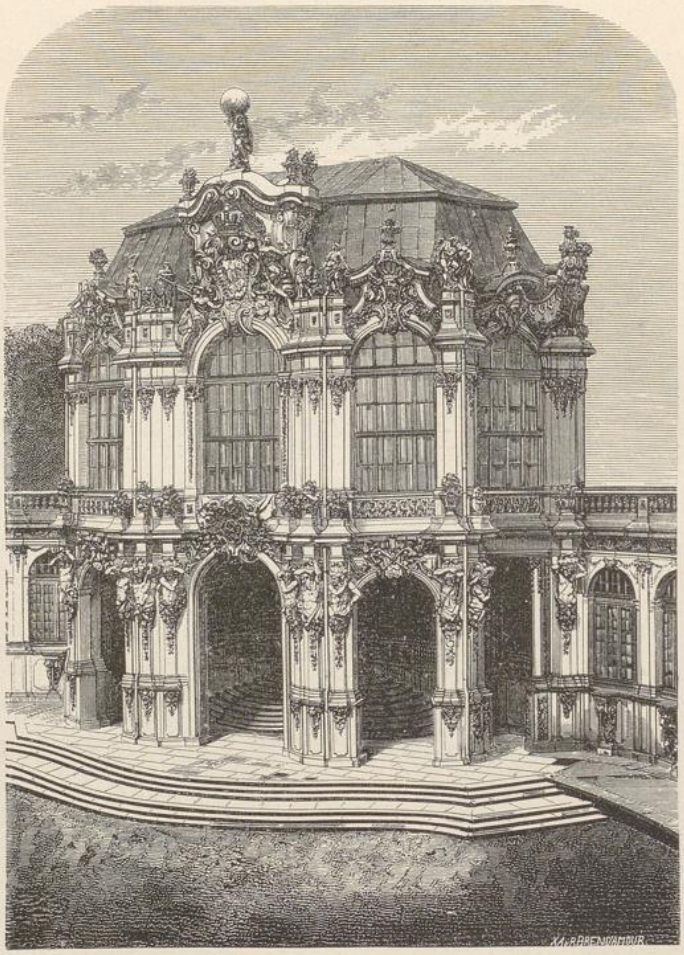

Fig. 400. Westlicher Pavillon des Dresdener Zwingers.
Von Daniel Pöppelmann.

Sitten und Anschauungen der streng aristokratischen Bauherren und die hier vorherrschende italienische Kunstweise das Rokoko nicht aufkommen.

Die beiden Vororte deutscher Kunstthätigkeit bleiben doch Dresden und Berlin. In den Tagen Augusts des Starken wurde Dresden der Schauplatz des reichsten Genußlebens, welches noch längere Zeit nachwirkte und auch auf die Kunst einen hellen Schein warf.

In eine Welt des üppigsten Glanzes und höfischer Pracht führt der unter August dem Starken errichtete Zwingergarten in Dresden, gewöhnlich Zwinger genannt und ursprünglich nur als Teil eines großartigen architektonischen Festapparates gedacht. Nach dem Plane des

Baumeisters Daniel Pöppelmann (1662—1736) sollte die Anlage nach Art der »alten römischen Staats-, Pracht- und Lustgebäude« alles in sich vereinigen, was zu Lust- und Prachtaufzügen und zu ritterlichen Uebungen dienlich erschien. Die Anlage des Zwingers fällt in die

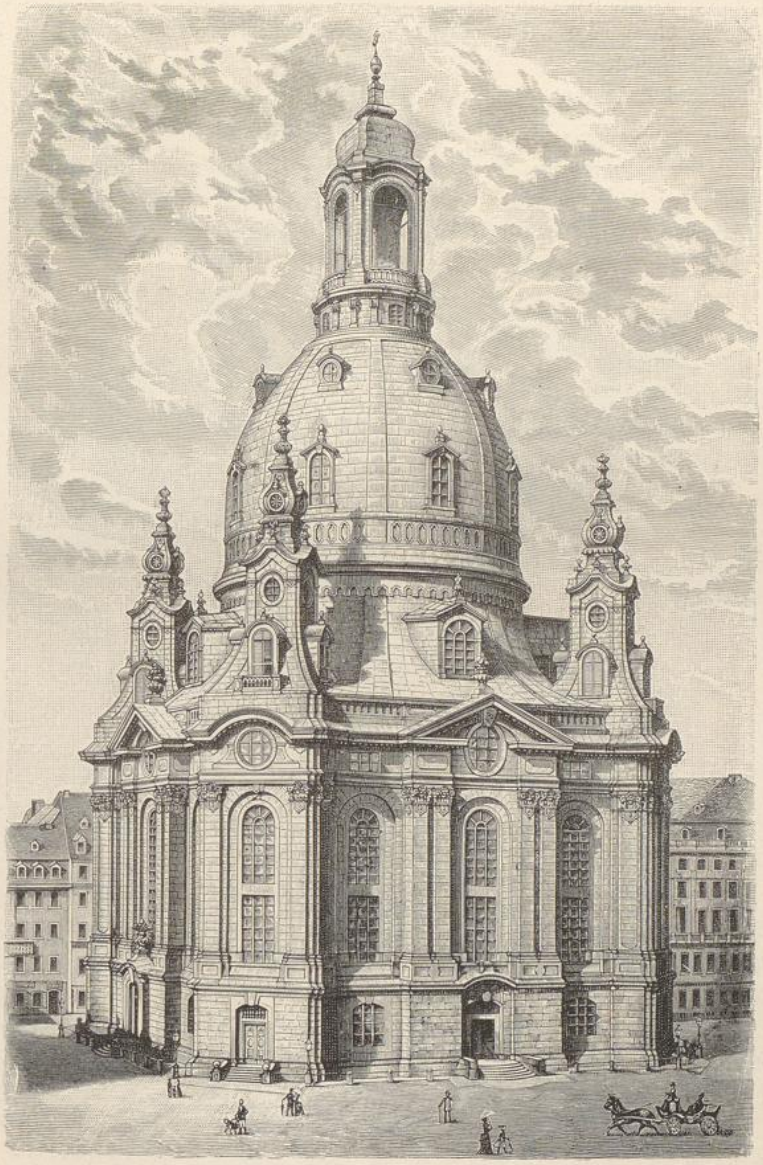

Fig. 401. Die Frauenkirche in Dresden. Von Georg Bähr.

gleiche Zeit, wie der von Schlüter geleitete Berliner Schloßbau. Auch in Schlüters Geiste hatte sich der Berliner Schloßbau zu einem römischen Prachtforum erweitert, nur daß er auf bloß höfische Lustbarkeiten geringere Rücksicht nahm und alles in ernste, schwer gediegene Formen kleidete, während im Dresdener Zwinger gerade auf die »Schauburg«, die im Sommer in eine

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Orangerie verwandelt werden kann, und in welcher die Gepränge und Lustbarkeiten des Hofes sich abspielen, der größte Nachdruck gelegt worden war. Der Grundriß des Zwingers bildet ein mächtiges Rechteck, durch vorgelegte Quadrate und Kreisteile bewegter gestaltet. Der als Hof oder Garten aufgefaßte mittlere Raum wird von Galerien (Arkaden mit Plattform und Balustraden) geschlossen, welche durch hohe und reichgeschmückte Pavillons an den Ecken und in der Mitte (Fig. 400) unterbrochen werden.

Eine besondere Bedeutung gewinnt der Zwinger dadurch, daß er vollkommen als Innenbau gedacht erscheint. Die Plattform der Galerien haben wir uns von den glänzenden Damen und Kavalieren belebt zu denken; die Pavillons mit ihren Grotten und Springbrunnen stellen Erholungsräume dar, in welche sich die Hofgesellschaft auf Augenblicke zurückziehen kann. Diesen Charakter eines Festplatzes bringt der Schmuck des Zwingers in den mit Blumen behängten

Fig. 402. Zwei Masken sterbender Krieger, von Schlüter.
Berlin, Zeughaus.

Säulenschäften, in den Vasen der Balustraden, in den an Spiegelrahmen erinnernden Fenstereinfassungen u. s. w. deutlich zum Ausdrucke. Es klingt im Zwinger eine Prunksaaldekoration an, im Gegensatze zu den meisten französischen Hofanlagen, die nur Fassadenmotive wiederholen. So hängt er, wenn auch nicht in den Bauformen, welche noch dem Barockstile folgen, nur feiner und leichter gezeichnet sind, so doch in der Bestimmung bereits mit der Bildung der Rokokozeit zusammen.

In starkem Gegensatze zum Zwinger steht das Japanische Palais, von Pöppelmann und Longuelune (1729—1741) erbaut. Hier weisen die Pavillons, das gebrochene Dach, die Stichbogenfenster auf französische Einflüsse hin. Auf einen ähnlichen Gegensatz der künstlerischen Anschauungen stoßen wir in Dresden bei den beiden Hauptkirchen, der katholischen Hofkirche und der Frauenkirche. Während die von Chiaveri 1736—1751 über einen eigentümlichen Grundriß errichtete Hofkirche, überreich bis zum Turm hinauf mit Statuen besetzt, sich in das malerische Gewand des italienischen Barocco kleidet, erscheint die von einem schlichten Handwerksmeister, Georg Bähr, 1726 bis 1740 erbaute Frauenkirche mit ihren

ernst würdigen Formen und der mächtigen Kuppel als ein treffliches Muster protestantischer Kirchenarchitektur (Fig. 401).

Fig. 403. Teil der Fassade des zweiten Hofes im Berliner Schlosse. Von Schlüter.

Den Dresdener Bauten stellen sich nicht an Zahl, wohl aber an Bedeutung die Berliner architektonischen Schöpfungen ebenbürtig zur Seite. Sie haben jedenfalls den Vorzug, daß sie der heimischen Empfindungsweise noch besser entsprechen. In den letzten Jahren des 17. Jahrhunderts wurden die beiden Werke begonnen, welche der preußischen Hauptstadt ihr besonderes historisches Gepräge verleihen: das Zeughaus, von dem wahrscheinlich aus Holland

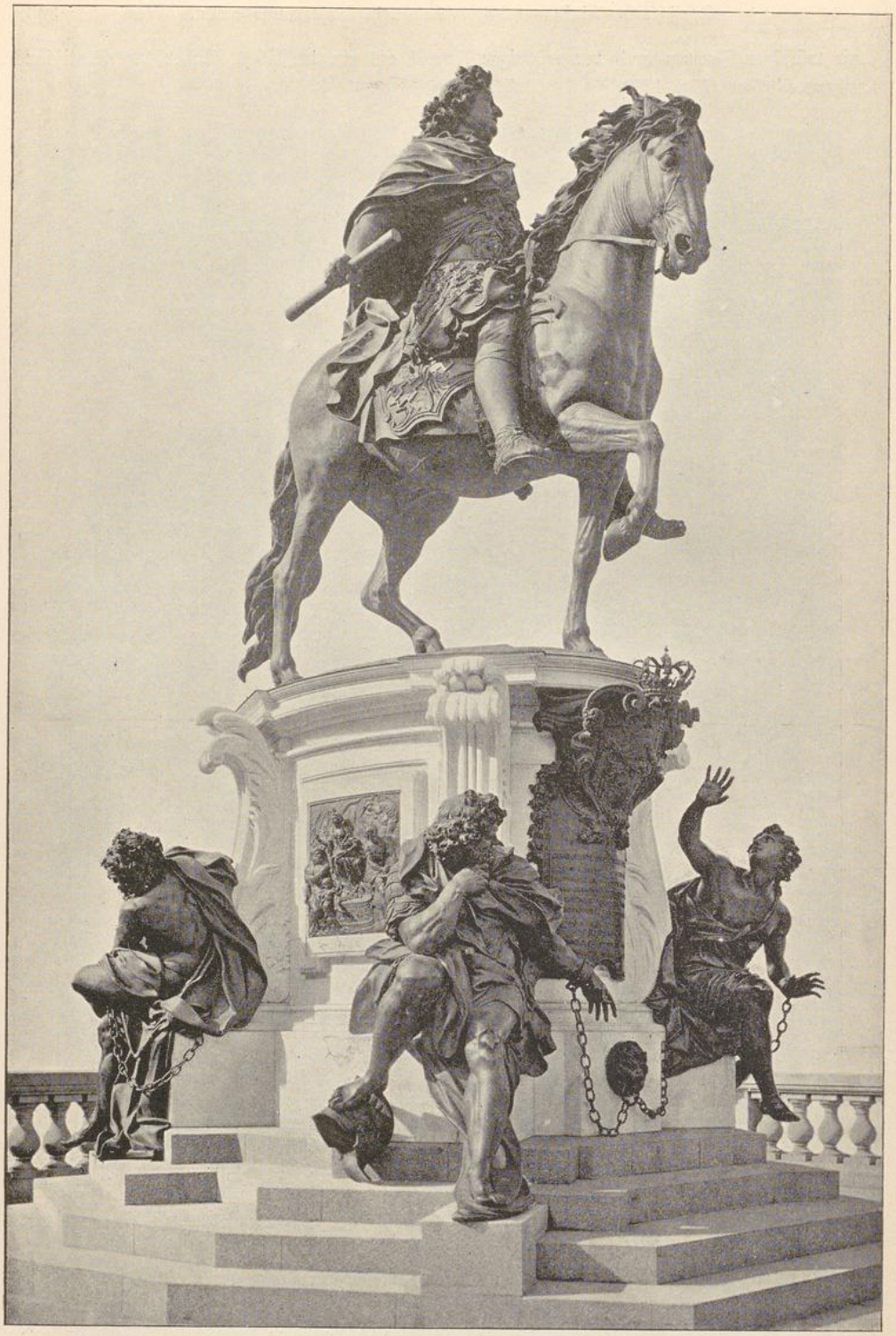

Fig. 404. Der Große Kurfürst. Erzstandbild von Schlüter. Berlin.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

stammenden kurfürstlichen Oberingenieur Johann Arnold Nering entworfen, nach dessen Tode (1695) von Schlüter und Johann de Bodt ausgeführt, und das königliche Schloß. Das alte Kurfürstenschloß, eine ziemlich unregelmäßige Anlage, wurde im Jahre 1699 einem Umbau, der zum Teil Neubau war, unterworfen und die Leitung des Baues Andreas Schlüter (geb. in Hamburg 1664, gest. in Petersburg 1714) übergeben. Schlüter, der große, vom Schicksale schwer heimgesuchte, von den Kunstgenossen bitter angefeindete Meister, war nicht bloß Baumeister, sondern auch Dekorateur und Bildhauer. Auf allen Gebieten künstlerischen Wirkens bricht sich seine kraftvolle Persönlichkeit freie Bahn. Man möchte annehmen, ein Teil der kühnen Flugkraft, welche seit dem großen Kurfürsten dem jugendstarken preußischen Staate innewohnt, sei auf den Künstler übergegangen. Man findet in Schlüters Werken keinen leeren Pomp und mühsam aufgebauschten Glanz, sondern überall wirkliche Kraft, natürliche Energie,

Fig. 405. Die March. Brunnenfigur von Raphael Donner.
Wien, Neuer Markt.

welche daher auch das Maß der Wahrheit niemals überschreitet. Der plastische Schmuck am Zeughause, außen Trophäen, in den Fensterschlußsteinen des Hofes Masken sterbender Krieger (Fig. 402), bildet keinen zufälligen, nur lose mit dem Werke verknüpften Zierat, sondern bringt wirkliches Leben in die architektonische Gliederung und giebt dem Zwecke des Bauwerkes einen ergreifenden poetischen Ausdruck. In der Hofarchitektur des königlichen Schlosses (Fig. 403) hat Schlüter der Renaissance die einfach großen Verhältnisse und das Wirken durch kräftige Kontraste abgelauscht. Sein berühmtestes Werk hat er aber 1703 in der ehernen Reiterstatue des großen Kurfürsten (Fig. 404) vollendet. Sie ist in den Maßen vortrefflich auf die Umgebung (Kurfürstenbrücke) berechnet; durch den Gegensatz zu den heftig bewegten, gefesselten Kriegern am Sockel tritt die majestätische Ruhe des Kurfürsten noch deutlicher hervor. Das Größte, was ein Künstler leisten kann, das Fortleben des von ihm geschaffenen Typus in der Volksphantasie, hat Schlüter hier erreicht.

Schlüter überragt weithin alle gleichzeitigen Bildhauer, auch den in Wien einflußreichen Raphael Donner (1692—1741), welcher vielleicht feiner empfindet und sich in seinem Hauptwerke, dem Brunnen auf dem Neuen Markte in Wien (Fig. 405), der Renaissanceplastik mit klarerer Absicht nähert als Schlüter, aber in der unmittelbaren Kraft und Energie der Phantasie doch weit hinter ihm zurückbleibt. Die wahre Heimat der Skulptur im vorigen Jahrhundert bleibt doch die dekorative Kunst. Würde man in der Kunstgeschichte bloß zählen, nicht wägen, so dürfte leicht das 18. Jahrhundert den glänzendsten Perioden unserer Kunst sich anreihen. Welche Verschwendung künstlerischer Kräfte zeigt nicht der plastische Schmuck in den Kirchen, Palästen, Gärten, oder auf Brücken! Und das alles bloß dem Gesamteffekte zuliebe, ohne daß die Werke auf selbständige Geltung Anspruch erheben! Es ist wahr, daß die meisten dieser dekorativen Skulpturen einen theatralischen Charakter haben, an einer übertriebenen äußeren Bewegtheit, einer manierierten Zeichnung leiden, gegen die Wahrheit sündigen; die große technische Fertigkeit aber und die ungemeine Leichtigkeit des Schaffens, die sie bekunden, zwingt uns Achtung und Bewunderung der Meister ab.

Im Gebiet der Malerei giebt es gleichfalls keinen Mann, welcher nur annähernd den Ruhm Schlüters erreicht hätte. Es fehlt nicht an tüchtigen Tier- und Landschaftsmalern, (Joh. Elias Ridinger in Augsburg); mehrere Porträtmaler haben es zu einem ausgebreiteten Rufe gebracht, wie Balthasar Denner aus Hamburg (1685—1749), dessen zahlreiche Bildnisse alter Frauen und Männer durch die peinlich genaue Wiedergabe auch der geringsten Falten, Runzeln, Hautflecken im Gesichte auffallen, aber meistens den charakteristischen Ausdruck vermissen lassen. Berechtigteres Ansehen gewann Anton Graff aus Winterthur (1736—1813), welcher die längste Zeit seines Lebens in Dresden zubrachte und uns mit einer förmlichen Galerie berühmter Deutschen beschenkte. Zu volkstümlicher Bedeutung brachte es nur der als Illustrator der gleichzeitigen schönen Litteratur hauptsächlich für den Buchhandel thätige Kupferstecher Daniel Chodowiecky aus Danzig (1726—1801), dessen frische, von treuherzigem Humor unterstützte Auffassung sich noch eindringlicher in seinen zahlreichen Handzeichnungen (»Reise nach Danzig« in 108 Blättern, im Besitz der Akademie zu Berlin) bekundet. Als Maler von Gesellschaftsstücken (zwei im Berliner, eins im Leipziger Museum) erhebt er sich nicht über das Durchschnittsmaß. Die Malerei besaß keine rechte Lebenskraft mehr; die Maler hatten nicht den rechten Glauben an die Heimat. Der Wanderzug nach Italien steigerte sich von Jahr zu Jahr. Dort siedelte sich allmählich eine deutsche Künstlerkolonie an, die einzelnen Mitglieder — das hervorragendste ist Raphael Mengs — verschieden in ihren Richtungen, alle aber darin einig, daß die Flucht aus dem Vaterlande, die Flucht aus der Gegenwart zum Gedeihen der Kunst unumgänglich sei. Sie gehören einer internationalen Künstler-Gesellschaft an und haben es bei aller persönlichen Verdienstlichkeit mitverschuldet, daß am Ende des Jahrhunderts die Meinung auftauchen konnte, die wahre Kunst, die deutsche Kunst müsse erst neu geschaffen werden.

---

5. Die englische Malerei.

Jahrhundertelang holte England einen großen Teil seines Kunstbedarfes aus der Fremde. Wenn man von der gotischen Architektur absieht, welche zu keiner Zeit ihre Lebenskraft völlig eingebüßt hatte, so hat England seit der Reformationsperiode vorzugsweise nur fremde Künstler beschäftigt oder fremden Kunstweisen gehuldigt. Die kirchlichen und politischen Stürme des 17. Jahrhunderts hemmten nicht die Bauthätigkeit; schon aus praktischen Gründen konnte diese

nicht vollständig unterbrochen werden. Wohl aber ließen sie die Kunst, in welcher sich Volksgedanken und Volksempfindungen am unmittelbarsten wiederspiegeln, die Malerei, zu keiner rechten Blüte gelangen. Die besonders günstige Aufnahme, welche Porträtmaler stets in England fanden, deutet bereits die Lieblingsrichtung des englischen Volkes in der Kunst an; es mangelten aber die heimischen Kräfte, um sie erfolgreich zu verkörpern.

Das ändert sich im 18. Jahrhundert. Bedeutende Maler treten auf, so daß die englische Malerei einen wahren Glanzpunkt in der Kunstgeschichte des Jahrhunderts bildet. Sie trafen aber außerdem in den Gegenständen und Formen der Darstellung den rechten Volkston, welcher ihnen dauernde Geltung in der Heimat sicherte. Nicht als ob sich England gänzlich von der allgemein herrschenden Kunstströmung losgesagt hätte. Die Revolution in der europäischen Gartenkunst, welche an die Stelle der architektonisch angelegten Gärten die sogenannten Naturgärten setzte, ging von England aus. Das Studium der klassischen Kunst, so folgenreich für die Entwickelung des modernen Kunstgeschmackes, wurde in England namhaft gefördert. Die

Fig. 406. Wedgwoodgefäß.

Befruchtung der Kunstindustrie durch Nachahmung antiker Werke wurde kaum irgendwo so eifrig versucht wie in England. Joshua Wedgwood (1730—1795) errichtete in dem alten englischen Töpferbezirke, in Staffordshire, eine Fabrik unter dem bedeutsamen Namen Etruria, welche für den Schmuck der keramischen Produkte die Motive aus der Kleinplastik der Alten holte (Fig. 406). In der Malerei aber ließen sich die englischen Künstler durch keine Traditionen binden, blickten nicht ängstlich rückwärts, sondern gaben der eigentümlichen Natur des englischen Volksgeistes kräftigen Ausdruck. Dadurch empfingen ihre Schöpfungen einen nationalen Charakter. Während es auf dem Festlande oft recht schwer hält, die Angehörigkeit des Künstlers an einen bestimmten Volksstamm aus seinen Werken unmittelbar zu erkennen, haben die englischen Gemälde eine scharf ausgeprägte Besonderheit.

Diese nationale Eigenart kommt zuerst in William Hogarth (1697—1764) zu voller Geltung. Hogarth ist nicht schlechthin Sittenmaler, sondern ein spezifisch englischer Sittenmaler, welcher in einem anderen Lande gar nicht gedacht werden kann, mit seinen Vorzügen und Schwächen ganz im englischen Boden wurzelt. Seine künstlerische Bedeutung ist oft übertrieben worden. In seinen Gemälden erscheint er ohne Kraft und Harmonie, in seinen Kupferstichen — oft Reproduktionen seiner Bilder — hart und grob. Aber seine bis in die Karikatur sich

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

verlierende satirische Ader, seine scharfe Beobachtungsgabe, seine intime Kenntnis echt englischer Typen, seine Fähigkeit, die einzelnen Lebensläufe, welche er (Mariage à la mode, Fig. 407, u. a.) schildert, dramatisch durchzuführen, erklären den großen Erfolg, welchen er nicht allein bei seinen Landsleuten und zu seiner Lebenszeit fand. Er brachte in die konventionell gewordene Kunst

Fig. 407. Mariage à la mode, von Hogarth. London, Nationalgalerie.

einen neuen kräftigen Lebenszug. Schon Hogarths satirische Gemäldefolgen haben die Porträtmalerei zur natürlichen Voraussetzung und weisen auf das Gebiet, auf welchem die englische Kunst die größten Triumphe feierte.

Der Theoretiker Sir Joshua Reynolds (1723—1792) — denn die Maler des vorigen Jahrhunderts liebten es, ihre Grundsätze litterarisch zu verteidigen und ihnen einen wissenschaftlichen Anstrich zu geben — ist längst vergessen, aber der Porträtmaler erfreut sich noch heute

eines wohlverdienten Ansehens. Reynolds hatte in Italien und den Niederlanden eifrige Studien gemacht; doch kann man nicht sagen, daß er sich von Tizian oder van Dyck oder Rembrandt schlechthin abhängig gemacht hätte. Seine frischen, leuchtenden (nicht immer haltbaren) Farben hat ihm eine reife Erfahrung eingegeben, seine stets korrekte Zeichnung ist die Frucht sorgfältiger Uebung. Vortrefflich hat er sich in die englische Natur eingelebt, mit scharfem Auge die Eigentümlichkeiten der englischen Schönheit und Würde sich angeeignet. Ueberaus zahlreich sind die von ihm gemalten Bildnisse aus den Kreisen des englischen Adels und der Londoner Gesellschaft; das Beste bleiben doch seine Kinderporträts, wie das Erdbeermädchen, die kleine Prinzessin Sophie Mathilde (Fig. 408), und das Mädchen mit dem Lamme.

Fig. 408. Prinzessin Sophie Mathilde, von Reynolds. Windsor.

Ebenbürtig steht ihm Thomas Gainsborough (1727—1788) zur Seite. Seine Porträts zeigen noch feinere malerische Züge, eine noch größere Natürlichkeit. Der »blaue Knabe« (Fig. 409) trägt zwar seinen Namen nicht mit vollem Rechte; es kommen neben dem Blau auch noch andere Farben zur Geltung; immerhin bleibt das Porträt (ein junger Master Butall) ein glänzender Beweis, wie gut Gainsborough, der auch als Landschafter großen Ruhm erwarb, seine Bilder auf einen Hauptton zu stimmen wußte. Als Vater der eigentlichen Landschaftsmalerei wird Richard Wilson (1714—1782) gepriesen, die später so beliebte Richtung der Tiermalerei zuerst von George Morland (1763—1804) mit Erfolg eingeschlagen. Späteren Geschlechtern ist die Bedeutung der englischen Malerei klar geworden; sie hat nachmals besonders auf die französische Malerei nachhaltigen Einfluß geübt. Vorläufig hinderten die politischen Verhältnisse, die lange Absperrung Englands vom Kontinente, ihre rechte Würdigung und ihre Einwirkung auf die Kunst des festländischen Europas.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Fig. 409. Der blaue Knabe, von Gainsborough. London, Grosvenor House.

Auf dem Festlande war schon längst der Ruf nach größerer Natürlichkeit und Wahrheit laut, das Suchen nach der Natur allgemein geworden. Gleichzeitig weckten Gelehrte und Altertumsfreunde helle Begeisterung für die Kunstformen des klassischen Altertums. Dem Ruf der Dichter und Philosophen nach der Natur versagten sich die Künstler, den Einflüsterungen über die Herrlichkeit der antiken Welt liehen sie willig das Ohr. Sie lebten zu sehr in ihrer eigenen Welt, als daß sie die Natur außerhalb der Kunst gesucht und gefunden hätten. Diesem Geschlecht war die Antike die Natur, und so kam am Schlusse des Jahrhunderts die klassische Richtung wieder zu Ehren. Sie konnte nur unter schweren, nicht bloß technischen Einbußen in das Kunstleben eingeführt werden. Sie wurde der Grund zu einer neuen Kunstanschauung, die beinahe während des ganzen folgenden Jahrhunderts die herrschende blieb. Erst unser Geschlecht erreichte die Lösung von den hohen Idealen der Antike und vermochte die Fäden zwischen Natur und Kunst wieder anzuknüpfen, die Asmus Jakob Carstens und Jacques Louis David zerrissen hatten. Nach langem unrühmlichem Zwischenreich akademisch formulierten Wesens wurde so in unsern Tagen die natürliche Kunst wiedergewonnen, zwar eine ganz neue Schöpfung, aber doch mehr und würdiger als die Kunst der Carstens und Cornelius, die Tochter der alten Kunst.

Register

zum

zweiten, dritten und vierten Bande.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Register der Personennamen.

Aachen, Joh. von IV 162.
Aeken, s. Bosch.
Aertsen, Pieter IV 150.
Agnolo, Baccio d' III 192.
Aken, Gabr. van IV 208.
Albani IV 264.
Alberti, Leon Batt. III 34. 44.
Albertinelli III 204.
Aldegrever IV 103. 139. 234.
Alessi III 170.
Algardi IV 248.
Allori, Chr. IV 266.
Altdorfer IV 101.
Altichiero III 31.
Alunno III 145.
Amadeo III 49. 71.
Amberger IV 127.
Amman, Jost IV 164.
Amsterdam, Jakob von IV 147.
Andreoli III 327.
Angelico, Fra III 106.
Anguisciola, Sof. III 315.
Antelami III 2.
Antiquo III 93.
Anthony IV 202.
Antonius (Baum.) II 266.
Appelmann II 176.
Apt IV 73.
Arezzo, Nic. d' III 60.
Arnold (Baum.) II 192.
Arpino, Cav. d' III 314.
Arras, Math. von II 199.
Audran IV 361.

Babel IV 372.
Bagnocavallo III 315.
Bähr, Georg IV 392.
Baldini III 137.
Baldung, Hans IV 124.
Balen, van IV 286.
Ballin, Claude, d. ä. IV 359.
— — d. j. IV 373.
Bambaja III 92.
Banco, Nanni di III 60.
Bandinelli III 312.
Bang, Hieron. IV 235.
Barbarelli, s. Giorgione.
Barbari, Jac. de' IV 83.
Baroccio III 314.
Bartolo, Taddeo di III 31.
Bartolommeo, Fra III 199.
— Maso di III 73.
Basaiti III 282.
Batoni, Pomp. IV 384.
Baudouin IV 378.
Bayr IV 237.
Beccafumi III 213.
Beck, Leonh. IV 72.
Beer, Georg IV 204.
Bega, Corn. IV 315.
Begarelli III 90.
Beham, Barthel u. Sebald IV 99. 138. 234.
Bellini, Gentile III 280.
— Giov. III 276.
— Jac. III 131.
Belotto IV 384.
Benvenuti III 49.
Bérain, Jean IV 358.
Berckheyde IV 338.
Berettini IV 271.
Berghem IV 318.
Bernini III 168. IV 248.
Bernward II 91. 130.
Bettini III 44.
Beyeren, Abr. van IV 338.
Biart IV 182.
Bigarelli da Como III 4.
Binck, Jac. IV 214.
Bles, Hendr. IV 152.
Bodt, Jan de IV 395.
Boghem, Louis van IV 170.
Bol, Ferd. IV 331.
— Hans IV 154.
Bologna, Giov. da III 309. 313.
Bolswert IV 289.
Bon II 273.
Bonannus II 254.
Bonifazio III 302.
Bordone III 302.
Borgognone III 140.
Borman, Jan IV 159.
Borromini IV 248.
Bosch, Hier. IV 150.
Both, Jan IV 337.
Böttger, Fr. IV 370.
Botticelli III 113.
Boucher, Fr. IV 378.
Boulle IV 360.
Bourdichon, Jean IV 39.
Bourgignon, le IV 355.
Bouts, Dirk IV 27.
Bramante III 47. 159. 166.
Bramantino III 140.
Bregno III 55.
Breu IV 73.
Bril, Paul IV 156.
Briot IV 227.
Briosco, s. Riccio.
Bronzino III 314.
Brouwer IV 289.
Broxberger IV 239.
Brueghel, Jan IV 154.
Brueghel, Pieter d. ä. IV 150.
Brüggemann IV 57.
Brunellesco III 38. 56.
Bruyn IV 128.
Bry, Th. de IV 235.
Buffalmaco III 24.
Bugiardini III 204.
Bullant IV 183.
Buonarroti III 166. 228. 265.
Buonsignori III 140.
Burgkmair, Hans IV 73. 132.
Busketus II 255.
Busti III 92.

Calabrese, s. Preti.
Calcar, Joest v. IV 149.
Callot IV 351.
Cambio, Arnolfo di II 262. III 9.
Cambiaso III 315.
Campagna III 197.
Campana IV 340.
Campello II 259.
Campi III 315.
Campione II 267.
Canaletto IV 384.
Candid, s. Witte.
Cano, Alonso IV 347.
Caparra III 319.
Capelle, Jan van de IV 332.
Caprarola III 161.
Caprino, Meo del III 50.
Caracci IV 254.
Caradosso III 93.
Caravaggio, Michelangelo da IV 252.
Caravaggio, Polidoro da III 187. 265.
Cardi, s. Cigoli.
Cariani III 303.
Carpaccio III 280.
Castagno, Andr. del III 106.
Castelbolognese III 324.
Castello III 175.
Castro, Sanchez de IV 340.
Cellini III 311. 323.
Cerquozzi IV 355.
Cesari, s. Arpino.
Champaigne, Ph. de IV 351.
Chardin IV 380.
Chiaveri IV 392.
Chodowiecky IV 396.
Ciccione III 13.
Cignani IV 266.
Cigoli IV 266.
Cimabue III 16.
Cioni, Benci. di II 263.
Ciuffagni III 60.
Civitale III 81.
Claude Lorrain IV 353.
Cleef (Cleve), J. v. IV 150.
Clodion IV 378.
Clouet, Fr. u. Jehan IV 167.
Codde IV 314.
Colins IV 161. 202.
Collaert IV 226.
Colombe IV 173.
Como, Guido da III 4.
Conegliano, Cima da III 282.
Coninxloo IV 152.
Coques IV 294.
Cormont II 173.
Cornelissen IV 147.
Correggio III 274.
Cortona, P. da, s. Berettini.
Cosimo, Piero di III 124.
Cosmaten II 254.
Cosme III 143.
Cossa III 143.
Costa, Lor. III 143.
Coucy, Rob. de II 173.
Courteys IV 230.
Courtois, s. Bourgignon.
Cousin IV 176.

Coustou IV 365.
Coxie, M. van IV 159.
Coyzevox IV 365.
Craesbeck, Joos van IV 294.
Cranach IV 104.
Crayer, Kaspar de IV 285.
Credi, Lor. di III 122.
Cristus, Petr. IV 25.
Crivelli III 138.
Cronaca III 43. 192.
Cuvilliés IV 372.
Cuijp, Aelbert IV 335.
— Gerrits IV 298.

Daddi III 21. 26.
Dalmata III 81.
Dalman IV 34.
Daucher IV 137.
David, Gerard IV 34.
Debrosse IV 185.
Dehn-Rothfelser IV 208.
De la Joue IV 372.
Delaune, Etienne IV 226.
Delaunay, N. IV 373.
Delen, Dirk van IV 338.
Dello III 125.
De l'Orme IV 182.
Denner IV 396.
Detroy IV 378.
Deutsch IV 122.
Dienecker IV 72.
Diepenbeek IV 289.
Dietterlein IV 194. 209.
Dinzenhofer IV 388.
Dolci, Carlo IV 266.
— Giov. de' III 46.
Domenichino IV 259.
Donatello III 62.
Donner, Raph. IV 396.
Dossi, Dosso III 274.
Dou II 324.
Dubois IV 315.
Duccio di Buoninsegna III 27.
— Agostino di III 74.
Ducerceau IV 180. 226.
Dughet IV 353.
Dujardin IV 318.
Duquesnoy IV 251.
Duck, A. IV 314.
Dumoustier IV 167.
Dürer, Albr. IV 79. 132.
— Hans IV 99.
Dusart IV 315.
Dyck, Anton. van IV 286.

Edelinck IV 361.
Eeckhout, Gerbr. van den IV 331.
Eisen IV 380.
Elias, Nic. IV 298.
Elsheimer IV 273.
Engelbrechten IV 144.
Ensingen, Ulr. v. II 267.
Ernulf II 180.
Erwin (v. Steinbach) II 188.
Everdingen, A. van IV 337.
Eyck, die Brüder van IV 18.

Fabre, Jayme II 278.
Fabritius, Karel IV 326.
Fabriano, Gentile da III 145.
Fain IV 182.
Falconet IV 378.
Falconetto III 177.
Fancelli III 40.
Fernandez IV 340.
Ferrari, Gaud. III 225.
Ferrucci III 194.
Fiesole, s. Angelico.
— Mino da III 77. 81.
Finiguerra III 97.
Fioravante, Neri di II 263.
Firenze, Andr. da III 24.
Fischer, Kaspar IV 202.
Fischer v. Erlach IV 388.
Flinck, Govaert IV 331.
Floris, Frans IV 159.
Flötner, Peter IV 138. 235.
Fontana, Orazio III 327.
— Domenico IV 248.
Foppa, Vinc. III 140.
Forli, Melozzo da III 126.
Foucquet IV 39.
Fragonard IV 378.
Franceschi, P. de' III 126.
Francia, Franc. III 144.
Franciabigio III 204.
Franco III 327.
Froment, Nic. IV 25.
Fuga IV 382.
Furini IV 266.
Furtmayr IV 54.

Gaddi, Agnolo u. Taddeo III 21.
Gagini III 89.
Gainsborough IV 399.
Galilei IV 382.
Garofalo III 274.
Gelder, Aart de IV 331.
Gelée, s. Claude Lorrain.
Genga III 165.
Gerard (Baum.) II 192.
Gerhard, Hub., IV 161.
Gerlach II 192.
Geremia, Crist. III 93.
Gerini III 21.
Germain IV 373.
Ghiberti III 56.
Ghirlandajo, Dom. III 118.
— Rid. III 204.
Ghini II 263.
Giampetrino IV 227.
Gillot IV 375.
Giltlinger IV 73.
Giocondo, Fra III 54. 161.
Giordano, Luca IV 271.
Giorgione III 283.
Giottino III 21.
Giotto II 261. III 16.
Giovanni, Bert. di III 70.
— Nicc. II 265.
Girardon IV 365.
Gmünd, Heinrich v. II 267.
— Peter von II 199.
Gobbo (Solari) IV 91.
Godescalc II 74.
Godl IV 134.
Goes, Hugo v. der IV 26.
Goijen, Jan van IV 322.
Goltzius, Hendr. IV 159.
Gossaert, s. Mabuse.
Götting IV 287.
Götz, Seb. IV 204.
Goujon IV 174.
Gozzoli III 111.
Graf, Urs IV 122.
Graff, Ant. IV 396.
Grandi, Erc. III 144.
Gravelot IV 380.
Grebber, Pieter de IV 298.
Greuze IV 380.
Grien, s. Baldung.
Grolier IV 229.
Grünewald IV 125.
Guarini IV 382.
Guercino IV 264.
Guglielmo, Fra III 9.

Haarlem, Gerrit van IV 31.
Hagenauer IV 138.
Hals, Dirk IV 314.
— Frans IV 300.
Heda IV 338.
Heem, Jan de IV 338.
Heemskerck IV 159.
Heinz, Jos. IV 162.
Helst, Barth. van der IV 328.
Herera, Juan de IV 221.
— Francisco, d. ä. IV 342.
Herle, Wilh. v. IV 13.
Herlin IV 51.
Herrad v. Landsperg II 151.
Hesdin IV 11.
Heyden, J. van der IV 338.
Hildebrandt IV 390.
Hirschvogel IV 235. 240.
Hobbema IV 338.
Hogarth IV 397.
Holbein, Hans, d. ä. IV 74.
— — d. j. IV 112. 234
Holl IV 217.
Holzschuher IV 217.
Hondecoeter IV 338.
Honthorst IV 273.
Hoogh, Pieter de IV 327.
Hoogstraeten, S. v. IV 332.
Hopfer IV 72.
Horenbout IV 39.
Hufnagel IV 162.
Hültz, Joh. II 192.

Ilario III 92.
Imola, Innoz. da III 315.
Isenmann IV 46.
Isaia III 81.

Jacobsz, Dirck., IV 295.
Jamnitzer, Wenzel IV 236.
Johann (Baum.) II 193.
Jones, Inigo IV 224.
Jordaens IV 285.
Juste, Jean IV 174.
Juvara IV 382.

Kager, Matth. IV 218.
Kampen, Jakob van IV 193.
Kändler IV 370.
Keijser, Thomas de IV 298.
Kellner IV 237.
Kels, Hans IV 138.
Ketel IV 295.
Key, Lieven de IV 193.
Klingstedt IV 379.
Koek v. Alost IV 156.
Kolmann IV 239.
Koninck, Sal. IV 330.
— Phil. IV 313.
Krafft, Adam IV 62.
Kranach, s. Cranach.

Krug IV 138.
Krumper IV 162.
Kulmbach, Hans von IV 97.

Labenwolf IV 137.
Laer, Pieter v. IV 273 317.
Lancret, N. IV 378.
Landini IV 309.
Lanfranc II 180.
Lanfranco IV 269.
Lapo Ghini, Giov. di II 263.
Largillières IV 363.
Latour IV 378.
Laurana, Franc. III 89.
— Luciano da III 46.
Laurentius (Marmorarius) II 254.
Le Cotte IV 372.
Le Duc, s. Duck.
Lebrun IV 360.
Lemercier IV 356.
Lempereur IV 378.
Le Nain IV 351.
Leoni, Leone III 309.
Leonardo da Vinci III 214.
Leopardi III 97.
Lepautre IV 358
Leroux, Roland IV 168.
Lescot, P. IV 183.
Lesueur IV 355.
Leveau IV 356.
Leyden, Lukas von IV 144.
Leyder IV 202.
Liberatore, s. Alunno.
Liesborner Meister IV 44.
Limburg, Paul von IV 11.
Limousin IV 230.
Liotard IV 378.
Lippi, Fra Filippo III 108
— Filippino III 115.
Livens IV 330.
Lochner, Steph. IV 14.
Lombard, Lamb. IV 159.
Lombardo, Alfonso III 197.
— Ant., Pietro u. Tullio III 54. 97.
Longuelune IV 392.
Lorenzetti, Pietro III 26. 29.
— Ambrogio III 29.
Lorenzo, Bern. di III 46.
— Fiorenzo di III 145.
Lotto, Lor. III 290.
Ludwig (Baum.) II 195.
Luini III 226.
Luzarches, Rob. de II 173.

Mabuse IV 158.
Maderna, Carlo III 168. 173. IV 248.
— Stefano IV 251.
Maes, Nicolas IV 331.
Majano, Bened. da III 42. 81.
— Giuliano III 45.
Majoli, Thomas IV 229.
Mansart, J. Hard. IV 356.
— François IV 356.
Mantegna III 131.
Manuel, s. Deutsch.
Manutius, Aldus IV 229.
Maratta IV 268.
Marot IV 358.
Martinelli IV 388.
Martini, Simone III 29.
Masaccio III 100.
Masolino III 101.
Massys IV 142.
Maturino III 187.
Mazzolino III 274.
Mazzoni III 90.
Meer, Jan van der, von Delft IV 326.
— Jan van der, von Haarlem IV 316.
Meissonier, Aur. IV. 372.
Meister von Großgmain IV 54.
— der Lyversbergschen Passion IV 43.
— des Marienlebens IV 43.
— des Merodealtars IV 27.
— von St. Severin IV 44.
— d. Thomasaltars IV 44.
— vom Tode Mariae IV 149.
Memling IV 31.
Mengs, Raphael IV 396.
Messina, Ant. da III 139.
Metsu IV 332.
Metz, Otto von II 65.
Meyt, Konr. IV 170.
Michelangelo III 166. 228. 265.
Michelozzo III 66.
Mielich, Hans IV 163. 239.
Mierevelbt IV 298.
Mieris, Frans IV 325.
Mignard IV 363.
Milano, Giov. da III 21,
Modena, Tomm. da IV 12.
Molenaer IV 314.
Molijn IV 315.
Montagna III 140.
Montañez IV 347.
Montegazza III 91.
Montelupo III 194.
Montereau, Pierre de II 170.
Montorsoli IV 166.
Mor, Ant. IV 163.
Morales IV 340.
Moreau le j. IV 380
Moreelse IV 298.
Moretto III 303.
Morghen IV 384.
Morland IV 399.
Moroni III 303.
Moser, Luk. IV 41.
Murano, Ant. u. Joh. von III 138.
Murillo IV 349.

Nanteuil IV 361.
Nattier IV 363.
Neer, Aart v. d. IV 337
Nelli III 145.
Nepveu IV 182.
Nering IV 395.
Netscher IV 321.
Neuchatel, N. IV 162.
Neumann, Balth. IV 388.
Noort, Adam van IV 273.
Novelli IV 268.

Oggiono, Marco d' III 227.
Oostsanen, Jak. Corn. van IV 147.
Oppenord IV 372.
Orcagna III 13. 24.
Organi, Andr. degli II 267.
Orley, Barend v. IV 159.
Orsenigo II 267.
Ostade, Adriaen v. IV 314.
— Isack IV 315.
Ouwater, Albr. van IV 31.
Ovens IV 384.

Pacher IV 56.
Pacheco IV 342.
Pacchia III 213.
Palamedesz IV 314.
Palissy IV 227.
Palladio III 179.
Palma Vecchio III 287.
Pantoja IV 340.
Pareja, J. de IV 347.
Paris, Jehan de IV 170.
Parler, Peter II 199.
Parmegianino III 276.
Pasti, Matt. de' III 93.
Pater IV 378.
Patinir IV 152.
Pandiß IV 384.
Pencz IV 99. 264.
Penicaud IV 230.
Penni III 264.
Pericoli, s. Tribolo.
Perrault IV 356.
Perréal IV 39.
Perugino III 145.
Peruzzi III 162. 191. 213.
Pesellino III 113.
Pesne IV 386.
Petzold IV 237.
Pietro, Nic. di III 21.
Pigalle IV 378.
Pilon IV 174.
Pinturicchio III 148. 191.
Piombo, s. Sebastiano.
Pisano, Andrea III 12.
— Giov. II 265. III 9.
— Niccolò III 7.
— Vittore III 93. 140.
Pleydenwurff, Hans IV 65.
— Wilh. IV 67.
Poilly IV 361.
Pollajuolo III 85. 113.
Pomarance, N. dalle (Roncalli) III 314.
Pontelli, Baccio III 50.
Pontius IV 289.
Pöppelmann IV 391.
Pordenone, Giov. Ant. III 302.
Porta, Gugl. della III 311.
Potter, Paul IV 336.
Pourbus IV 163.
Poussin, Nic. IV 352.
Pozzo IV 381.
Prag, Joh. von II 192.
— Wenzel II 192.
Preti IV 268.
Primaticcio IV 166.
Proccaccini III 315.
Puccio III 24.
Puget IV 365.

Quercia, Jac. della III 74.

Raffael III 163. 198 240.
Rainaldi IV 248.
Rainaldus II 255.

Ratdolt IV 72.
Ravesteijn, Jan van IV 298.
Rembrandt IV 302.
Reni, Guido IV 252. 258.
Reuwich IV 6.
Reymond IV 230.
Reynolds IV 398.
Ribera IV 262. 340.
Riccio III 88. 322.
Richier IV 170.
Ridinger, Joh. Elias IV 396.
Riedinger, Georg IV 207.
Riemenschneider IV 64.
Rigaud IV 363.
Rizzo III 55.
Robbia, Luca della III 70.
— Andrea della III 72.
Roélas, J. de las IV 341.
Roettiers IV 372.
Romano, Giulio III 66. 191. 264. 270.
Romanino, Gir. III 303.
Roos IV 384.
Roritzer II 206.
Rosa, Salv. IV 268.
Rosselli, Cosimo III 124.
— Matteo IV 266.
Rossellino, Ant. III 79. 80.
— Bernardo III 44. 45. 79.
Rosso IV 166.
Rothenhammer IV 162.
Rousselet IV 361.
Rovezzano III 194.
Roymerswale, Marinus v. IV 144.
Rubens IV 274.
Rugendas IV 384
Ruijsdael, Sal. IV 315.
Ruisdael, Jak. IV 315.
Rustici III 194.
Ruysch, Rachel IV 338.
Ryckaert IV 294.

Sacchi IV 267.
Saint-Aubin IV 380.
Saint-Maure IV 230.
Salerno III 264.
Salvi IV 381.
Sambin IV 172.
Sandrart IV 384.
Sangallo, Antonio da III 45. 161. 168.
— Giuliano da III 45. 161.
Sanmicheli III 177.
Sansovino, Andr. III 196.
— Jacopo III 178. 196.
Santi, Giov. III 145.
Sarto, Andrea del III 205.
Sassoferrato IV 268.
Scamozzi III 179. IV 248.
Scarpagnino III 55.
Schaffner IV 125.
Schalcken IV 338.
Schäufelein IV 97. 132.
Schickhardt IV 204.
Schlüter IV 395.
Schongauer IV 44.
Schoreel, s. Scorel.
Schühlein IV 52.
Schwartz, Christoph IV 162. 163.
Schwarz, Hans IV 138. 239.
Scorel IV 148.
Sebastiano del Piombo III 273. 289.
Sens, Wilh. v. II 177. 181.
Serlio III 170.
Sesselschreiber IV 134.
Settignano, Desiderio da III 77. 79.
Sibmacher IV 235.
Siegen, Ludw. von IV 370.
Siena, Guido da III 16.
Signorelli III 120.
Silber IV 237.
Silvestre IV 386.
Sluter II 233.
Snyders IV 282.
Sodoma III 209.
Soest, Konrad v. IV 16.
Solari, s. Gobbo.
Solario III 224.
Solis, Virgil IV 162. 235.
Soutman IV 289.
Spagnoletto, s. Ribera.
Specchi IV 381.
Speckle IV 209.
Sperandio III 93.
Spinello III 21.
Spranger IV 162.
Springinklee IV 99.
Stefano, Tom di III 21.
Steen, Jan IV 322.
Steenwijk IV 284.
Steinbach, s. Erwin.
Stella, P. della IV 194.
Stimmer IV 164.
Stoß, Veit IV 60.
Straßburg, Joh. v. II 192.
Strozzi IV 267.
Strigel IV 127.
Suger, Abt II 169.
Sürlin IV 52.
Sustris, Friedr. IV 162.

Tacca III 309.
Talenti II 263.
Tedesco, Piero III 15.
Teniers, d. j. IV 291.
Terborch IV 319.
Terwen IV 186.
Theophilus II 134.
Teunissen IV 295.
Thulden, Th. van IV 289.
Tibaldi III 315.
Tiepolo IV 384.
Tintoretto III 306.
Tizian III 290.
Toledo, Baptista da IV 221.
Toro, Bern. IV 358.
Tory, Geoffroy IV 230.
Tribolo III 197. 311.
Troost IV 338.
Tura, Cosimo III 143.
Tutilo II 79.

Udine, Giov. da III 191. 261. 265.
Uccello III 106.

Vackster fer IV 209.
Vaga, Perin del III 191.
Valck II 184.
Valckenborch IV 154.
Valckert IV 298.
Van Loo IV 378.
Vanvitelli IV 382.
Vasari III 314.
Veen, Otto van IV 274.
Velazquez IV 341.
Velde, Adriaen van de IV 335.
— Esaias v. d. IV 298.
— Willem v. d. IV 332.
Vellano III 88.
Veneziano, Antonio III 24.
Verdun, Nik. von II 152.
Verhaegt IV 274.
Vermeer, s. Meer.
Vernickel IV 210.
Verona, Liberale da III 140.
Veronese, Bonifazio d. ä. III 302.
— Paolo III 306.
Verrocchio III 86. 121.
Victors IV 331.
Vignola III 170.
Vischer, Peter IV 106. 132.
— — d. j. u. Hans IV 136.
Vite, Tim. III 145.
Vittoria III 197.
Vivarini III 138.
Vlieger, Sim. de IV 332.
Vlindt IV 235.
Vogt, Adam IV 242.
Voigt, Kasp. IV 208.
Volpato IV 384.
Volterra, Franc. da III 24.
Voort, Corn. v. der IV 298.
Vorsterman IV 289.
Vos, Martin de IV 159.
— Cornelis de IV 289.
Vranx IV 284.
Vriendt, s. Floris.
— Cornelius IV 187. 189.
Vries, Adr. de IV 161.
Vroom IV 315.

Waghemakere II 177.
Wallbaum IV 237.
Warin IV 364.
Watteau IV 375.
Wechter IV 235.
Wechtlin IV 125.
Wedgwood IV 397.
Weenix IV 338.
Werff, A. van der IV 338.
Weyden, Rogier v. d. IV 26.
Wilhelm, Meister, s. Herle.
Wilson IV 399.
Witte, Peter de IV 162, 205.
Woeiriot IV 226.
Wohlgemuth IV 65.
Wolff (Baumeister) IV 211.
Wolwinus II 252.
Wouwerman IV 317.
Wren, Christ. IV 224.
Wynants IV 316.

Zeitblom IV 52.
Zuccaro III 314.
Zurbaran IV 347.

Ortsregister

mit Ausschluß der Museen, öffentlichen und privaten Sammlungen.

Ein beigefügtes Sternchen weist auf eine bezügliche Abbildung (Ansicht, Grundriß, Schnitt oder Detail) hin, (2) = zweimal.

Aachen: *Münster II 64, Mosaik II 69, Reliquiarien II 134. 151, Kronleuchter II 136, Evangeliarium II 87.
Ahrweiler: Kirche II 196
Aix: Kathedrale IV 177, *Renaissance-Skulptur IV 167, Triptychon von Froment IV 35
Alby: *Kathedrale II 176.
Alpirsbach: Klosterkirche II 94.
Altbreisach: Bemalter Schnitzaltar IV 57.
Altenberg a. d. Lahn: Klosterkirche Grabsteine II 240.
Amalfi: Dom, Bronzethür, Kanzel ꝛc. II 247. (2)
Amiens: *Kathedrale II 156. 158. 172. 192, *Skulpturen II 227.
Amsterdam: Rathaus IV 193.
Anet: (Schloß) IV 182.
Angerville: (Schloß) IV 185.
Angoulême: St. Cécaire II 120.
Antwerpen: *Dom II 176, *Flügelaltar von Rubens IV 276.
Aquileja: Baptisterium II 42.
Arendsee: Klosterkirche II 114.
Arezzo: S. Francesco, *Fresken von Piero de' Franceschi III 126; Pfarrkirche (Pieve) II 256.
Arles: *St. Trophime II 120. 121. 153.
Argues: *(Burg) II 209.
Arsago: *Baptisterium II 151.
Aschaffenburg: Schloß IV 207.
Assisi: S. Francesco II 259, *Fresken von Giotto III 19. 23; desgl. von Sim. Martini III 29.
Athen: Nikodemuskirche II 48.
Athos (Kloster): Malerbuch II 50.
Augsburg: Dom, *Glasmalerei II 237, *Bronzethür II 139, Marienaltar von Holbein d. ä. IV 75; Ulrichskirche, *Gitter IV 239; *Rathaus IV 218, Kachelöfen 243; *Fuggerhaus IV 194. — Merkur-, *Herkules- und *Augustusbrunnen IV 161. (239.)
Aulnay: St. Pierre II 122.
Autun: *St. Lazaire II 120. 122 — Porte d' Arroux II 122.
Avignon: Notre Dame II 120.
Avila: St. Vincente II 126.

Bamberg: *Dom II 105, *Skulpturen u. *Standbild Konrads III. II 148, Grabmal Heinrichs II. IV 64; Schloß IV 388.
Barcelona: *Kathedrale II 278.
Bari: Dom, Krypta II 247.
Basel: *Münster II 105; Rathaus II 219; Spalenthor II 220.
Batalha: *Klosterkirche II 278.
Beaune: Notre Dame II 120; Hospital, J. Gericht von R. v. d. Weyden IV 26.
Bergamo: Kapelle u. Grabmal Colleonis III 92.
Berlin: Zeughaus IV 393; *Kgl. Schloß IV 593; — *Standbild des Gr. Kurfürsten IV 395.
Bevern: *(Schloß) IV 215.
Bern: Dominik-Kloster, Totentanz von M. Deutsch IV 123.
Blaubeuren: *Marienaltar IV 50.
Blenheim: (Schloß) IV 224.
Blois: (Schloß) IV 180.
Bologna: S. Domenico, *Arca d. h. Dominicus III 9. 197. 229; S. Giacomo, *Grabmal Bentivoglio III 74; S. Francesco II 260; *S. Petronio II 266, *Portalreliefs III 74. 197; *Lunette III 198; Loggia de' Mercanti II 272; *Pal. Fava III 51; — *Neptunsbrunnen III 313.
Bourges: Kathedrale, *Skulpturen II 228. 230, Glasgemälde II 239; *Haus des Jacques Coeur II 211.
Bozen: Johanniskirche, *Schnitzaltar II 244.
Braine: St. Yved II 187.
Brandenburg: *Katharinenkirche II 203.
Braunschweig: Dom II 94, *Leuchter II 136, Wandmalerei II 143; *Rathaus II 218; Dankwarderode II 210.
Brauweiler: Kapitelsaal, *Deckenbilder II 141.
Breda: Große Kirche, *Grabmal des Grafen Engelbert II. IV 186.
Bremen: *Rathaus IV 215, *Schnitzarbeiten IV 243.
Brescello: Herkulesstatue von J. Sansovino III 197.
Brescia: *Pal. Municipale III 51.
Breslau: Rathaus II 219; Kreuzkirche, Grabmal II 240.
Brieg: Piastenschloß IV 205.
Brou: Notre Dame, Grabmal Philiberts v. Savoyen IV 170.
Brügge: Kaufhalle II 215; Liebfrauenkirche, Madonnenstatue von Michelangelo III 269; *Kanzleigebäude IV 188; Johannis-Hospital, *Ursulakasten, *Flügelaltar u. a. v. Memling IV 32.
Brüssel: Ste. Gudule II 176; Rathaus II 215.
Bücken: Stiftskirche, Lettner II 147, Glasmalerei II 239.
Burgos: *Kathedrale II 277.

Caen: *St. Etienne II 124; St. Pierre IV 177.
Cagli: S. Domenico, Fresken v. Giov. Santi III 145.
Cahors: Bürgerhäuser II 221.
Calcar, s. Kalkar.
Cambridge: Colleges IV 222.
Canterbury: *Kathedrale II 118. 177. 207.
Capua: Skulpturen a. d. Marmorpforte III 7.
Carpi: Dom III 163.
Carpignano: Wandmalereien II 247.
Caserta: (Schloß) IV 382.
Castelfranco: S. Liberale, *Altarbild v. Giorgione III 285.
Castiglione d'Olona: Collegiatkirche, *Fresken von Masolino III 102.
Cefalu: Dom, Mosaiken II 250.
Chalons s. M.: *Notre Dame II 84. 168.
Chambord: *(Schloß) IV 180.
Chantilly: *(Schloß) IV 181.
Chartres: *Kathedrale II 171, *Skulpturen II 226, *Glasmalerei II 239.
Chenonceaux: *(Schloß) IV 181.
Chichester: Kathedrale II 119.
Chiswick: Landhaus IV 224.
Cividale: Peltrudiskirche, *Hochreliefs II 42, Elfenbeinschnitzwerk II 62.
Clermont: *Notre Dame II 120. 122.
Cluny: Abteikirche II 123.
Como: Dom, *Südliches Portal III 33, Statuen III 92.
Cordes: Bürgerhäuser II 221.
Cordova: *Moschee II 59 u. 60.
Corneto: S. M. di Castello II 253.
Creglingen: *Schnitzaltar IV 51.
Crema: *S. M. della Croce III 48.
Cremona: Dom II 252; Baptisterium II 251; *Halle (Pal. de' Giureconsulti) II 272.

Danzig: Marienkirche II 203, J. Gericht von Memling IV 31; Artushof IV 213; *Zeughaus IV 216.
Dijon: St. Benigne II 123; St. Michiel, Relief von Sambin IV 170.
Dinkelsbühl: *Fachwerkshaus II 223.
Doberan: Klosterkirche II 202.
Dobrilugk: *Klosterkirche II 114.
Dordrecht: Große Kirche, *Chorgestühl IV 186.
Dresden: Schloß IV 207; *Zwinger IV 390; Japan. Palais; Hofkirche, *Frauenkirche IV 392.
Drübeck: *Klosterkirche II 84.
Durham: *Kathedrale II 117. 119.

Ebrach: Klosterkirche II 110.
Eltham: *(Schloß) II 211.
Ely: *Kathedrale II 119. 184.
Empoli: Misericordia, *Reliefbild v. B. Rossellino III 79, *Sebastiansstatue v. Ant. Rossellino III 81.
Enghien: Grabm. d. Guill. de Croy IV 187.
Escorial: *(Schloß) IV 221, Marter des heil. Laurentius v. Tizian III 302.
Essen: Münster II 65, Leuchter II 136.
Eßlingen: Frauenkirche II 159. 188.
Externsteine: *Reliefbild II 138.

Faenza: Dom III 45.
Ferrara: Dom II 252, Reliefs II 257; S. Francesco III 49; Pal. Schifanoja, Fresken v. Cossa u. a. III 142.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Fiesole: Dom, Porträtbüste von Mino da Fiesole III 81.

Florenz: 1. Kirchen.
*Dom II 262, *Portale II 264. III 15, Kuppel III 38, Reliefs von Bandinelli III 312, Lunette v. L. della Robbia III 72, *Kreuzabnahme, Gruppe v. Michelangelo III 273, *Kolossalstatuen v. Donatello, v. Nanni di Banco u. a. III 62; Campanile II 264, *Reliefs v. Giotto u. Andrea Pisano III 12. 19, Prophetenstatue von Donatello III 64; Baptisterium II 256, *Thüren von Andr. Pisano III 12, *Thüren v. Ghiberti III 60, Grabmal Johannes XXIII. III 66, *Bronzefiguren von Rustici III 194, *Taufe Christi von A. Sansovino III 196; S. Annunziata, Fresken v. Andrea del Sarto (*Mad. del Sacco) III 208. 209; S. Bernardino, Fresken von Pacchia III 213; Carmine, *Fresken von Masolino und Masaccio III 99, desgl. von Filippino III 115; *S. Croce II 260, *Relief v. Donatello III 69, *Kap. der Pazzi III 40, *Grabmal Marzuppini und Bruni III 79, *Kanzel v. B. da Majano III 83, *Fresken von Giotto III 19. (2) 20; S. Leonardo, *Reliefs a. d. 12. Jahrhundert III 4; S. Lorenzo III 40, *Kanzelreliefs von Donatello III 70, Grabmal des Piero u. Giov. Medici III 87; *Medicaeergräber von Michelangelo III 267; S. Marco, Madonna von Fra Bartolommeo III 203; S. M. Maddalena, Kruzifix von Perugino III 148; S. M. Novella II 260, *Fassade u. *Portal III 44, *Wandmalereien in der Span. Kapelle II 263, Madonna von Cimabue III 16, Fresken v. Orcagna III 21, v. *Giottoschülern 23, v. Uccello 106, v. Filippino 115, v. *Ghirlandajo 119; S. M. Nuova, Fresko v. Fra Bartolommeo III 200, *Altarbild v. Hugo v. d. Goes IV 26; *S. Miniato II 256, *Fresken v. Spinello III 21, Grabmal d. Kard. v. Portugal III 79; Or S. Michele, Skulpt. v. Orcagna III 13, Marmorgruppe v. Verrocchio III 87, *Bronzefiguren von Ghiberti III 61 u. v. *Donatello III 63; S. Pancrazio III 44; S. Pierino, Lunette v. L. della Robbia III 72; S. Reparata III 260; S. Spirito III 40, *Sakristei III 45; S. Trinità, Fresken v. Ghirlandajo III 119.

2. Denkmäler.
Standbild Cosimos I. III 309, Gruppe des Herkules und Cacus v. Bandinelli III 313.

3. Paläste u. a. Häuser.
Badia, *Altarbild v. Filippino III 116; *Pal. del Podestà (Bargello) II 272; Casa Martelli, Johannesstatue von Donatello III 68; Loggia de' Lanzi II 272; *Palast Guadagni III 42; Palast Pitti (*Rustica) III 40; Palast Riccardi III 40, Reliefmedaillons von Donatello III 66, *Fresken v. B. Gozzoli III 111; *Pal. Ruccellai III 43; Pal. (Florenz) Paläste 2c. ferner: Scrosa (*Kapitäl) III 31; *Pal. Strozzi (*Fassade und *Schnitt) III 42; Pal. Vecchio II 272, Brunnenfigur von Verrocchio III 87, Fresken v. Vasari III 314; Scalzo, Fresken v. Andrea del Sarto III 209; Spedale degli Innocenti, *Thonreliefs von Andrea della Robbia III 72, *Altarbild v. Ghirlandajo III 118.

Fontainebleau: (Schloß) IV 182.

Frankfurt a. M.: Dom, *Grabmäler II 240; Das steinerne Haus II 222.

Frauenburg: Dom II 204.

Frauenrode: Grabsteine II 240.

Freiberg: Dom, *Goldene Pforte II 111. 146; Grabmal des Kurfürsten Moritz IV 161. 214.

Freiburg i. Br.: *Münster II 188, Skulpturen II 234, Altarbild v. Holbein d. j. IV 115, desgl. v. Hans Baldung IV 124.

Fulda: *St. Michael II 67 — Wandmalereien in der Schloßkirche II 69.

Gebweiler: Kirche II 112.

Gelnhausen: Kaiserpfalz II 210.

Genf: Kathedrale II 176.

Gent: Rathaus II 215; St. Bavo, *Mittelbild des Genter Altars IV 20.

Genua: *S. M. di Carignano III 170, Sebastiansstatue von Puget IV 366; Pal. Doria (*Innendekorat.) III 191; Renaissancepaläste (*Villa Scassi, *Pal. Balbi, *Universität) III 175.

Gernrode: *Stiftskirche II 83.

Gloucester: Kathedrale II 119.

Göllingen: *Krypta II 94.

Goslar: Neuwerkskirche, Wandmal. II 144; Kaiserpalast II 210; Bürgerhäuser II 221.

Granada: Alhambra II 61, Deckenbilder II 52, Wanddekoration II 56, *Löwenhof, *Abencerragen-Halle, *Kapitäl II 61.

Grandson: Kirche II 122.

Gries: Pfarrkirche, Schnitzaltar von Pacher IV 56.

Groppoli: S. Michele, Kanzelreliefs II 257. III 4.

Großgmain: Pfarrkirche, *Altarbild des Meisters v. G. IV 54.

Grottaferrata: Kap. des heil. Nilus, Wandgemälde v. Domenichino IV 259.

Gubbio: S. M. Nuova, Altarbild von Ott. Nelli III 145.

Gurk: Dom II 112, Wandmalerei II 144.

Güstrow: Pfarrkirche, *Flügelaltar von Barend v. Orley IV 159.

Haarlem: *Schlachthaus IV 193.

Hal: Altarauffatz IV 187.

Halberstadt: *Dom II 199; Liebfrauenkirche, Reliefs u. Kreuzgruppe II 147; *Ratsschenke II 224.

Hattonchatel: Altar mit Reliefs v. Richier IV 172.

Hechingen: Kirche, Grabmal von Pet. Vischer IV 107.

Hecklingen: *Klosterkirche II 83.

Heidelberg: Michaelskirche I 166; *Schloß (*Otto Heinrichsbau, *Friedrichsbau) IV 201, Plastischer Schmuck IV 161 (*202).

Heilbronn: Kilianskirche, Schnitzaltar IV 50.

Heiligenkreuz: Klosterkirche II 112, Kreuzgang II 208.

Heisterbach: Klosterkirche II 107. 186.

Herford: Münster II 113.

Hierapolis: Tempel II 16.

Hildesheim: Dom, *Bronzethüren II 130, Fußboden II 131, *Kronleuchter II 136, Taufbecken II 153, Bernwardsäule II 130; St. Godehard II 83. 90. 93; Magdalenenkirche, *Bernwardsleuchter II 131, *Bernwardskreuz II 134; Michaelskirche II 89. 90. 92, *Deckenmalerei II 144; *Knochenhaueramtshaus IV 194; Ratsapotheke, *Prachtthür IV 199.

Holland-House: *IV 222.

Ingelheim: Pfalz, Wandmalerei II 69.

Innsbruck: Hofkirche, *Grabmal Kaiser Maximilians IV 134, Reliefs v. Colins IV 161.

Jerichow: *Klosterkirche II 114.

Jerusalem: *Goldne Pforte II 25; El Aksa- u. *Omarmoschee II 54.

Jever: Schloß, *Holzdecke IV 213.

Jülich: Rathaus IV 202.

Kairo: Amru-, Hassan- und *El Moijed-Moschee II 55.

Kalkar: Pfarrkirche, Schnitzaltar IV 44, Altarbilder v. Jan Joest IV 149.

Kaschau: Dom II 196.

Kirrlach: Pfarrk., Schnitzaltar IV 57.

Klosterneuburg: Klosterkirche, *Altarauffatz II 151.

Kolmar: St. Martin, *Altarbild von Schongauer IV 46.

Köln: *Dom II 158. 162. 192. 204, *Dreikönigschrein II 151, *Statuen II 234, Bronzefigur II 240, *Glasmalerei II 239, *Klarenaltar IV 13, *Dombild IV 14; *Apostelkirche II 102; *Gereonskirche II 103. 186, Krypta 131; Kunibertskirche, Glasmalerei II 239; *St. Maria am Kapitol II 65. 101, Holzthür II 138, Lettner IV 44; Petrikirche, Altarbild von Rubens IV 284; Severinskirche, Bilder des Meisters von St. Severin IV 44; — *Rathaushalle IV 210; Stadtthore II 220; Bürgerhäuser II 221.

Königsberg: Dom, Grabmal der Herzogin Dorothea IV 214.

Königsfelden: Klosterkirche, *Glasmalerei II 239.

Königslutter: Klosterkirche II 94.

Konstantinopel: Erlöserkirche II 48, *Mosaik II 49; Sergiuskirche II 29; *Sophienkirche II 31 (*Inneres II 31), Mosaik II 48; *Theotokoskirche II 48; Moschee Mohammeds II. II 52.

Konstanz: Dom II 94; Dominikanerkirche, Wandmalerei II 236.

Kopenhagen: *Schloß Frederiksborg IV 220.

Krakau: Dom, Kasimirdenkmal IV 60; Dominikanerk. II 203; Frauenk., *Marienaltar v. V. Stoß IV 60.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Kulmbach: *Plassenburg IV 207.
Kurtea d'Argyisch: Klosterkirche II 52.

Laach: *Abteikirche II 83. 84. 97. 98. 101.
Landshut: Schloß u. Trausnitz IV 204.
Langres: Pfarrkirche II 176.
Laon: *Kathedrale II 169.
Lausanne: Kathedrale II 176.
Le Mans: Kathedrale II 171.
Leon: Kathedrale II 277.
Leyden: *Rathaus (*Turm) IV 192.
Lichfield: *Kathedrale II 119. 184.
Lichtenstein: (Schloß) Porträtbüsten IV 138.
Lilienfeld: Klosterkirche II 112.
Limburg a. d. Lahn: *Dom II 107; Franziskanerkirche, Reliquiar II 50.
Lincoln: *Kathedrale II 182; Kapitelhaus II 200.
Linlithgow: Bürgerhäuser IV 222.
Lippoldsberg: *Klosterkirche II 87.
Lippstadt: *Marienkirche II 85.
London: Westminsterkirche, *Kapelle Heinrichs VIII. II 184; *Paulskirche IV 224; Tower, *Kapelle im weißen Turm II 116.
Loreto: *Casa santa III 159, Marmorarbeiten von A. Sansovino III 196, Fresken von Signorelli III 130.
Lorsch: *Thorhalle II 65.
Löwen: Dom II 176, *Altarbild von R. v. d. Weyden IV 26; *Rathaus II 215.
Lübeck: Marienkirche II 204; Dom, Grabplatten II 240, Flügelaltar von Memling IV 32; *Rathaus II 218. IV 215; Haus der Kaufleute, *Wandvertäfelung IV 213; Holstenthor II 220.
Lucca: *Dom II 267, Skulptur d. 13. Jahrhunderts III 4, Relief von N. Pisano III 8, Grabmal Noceto und *Regulusaltar III 81, Altarbild v. Fra Bartolommeo III 203; Roman. Kirchen II 255.
Lugano: S. M. degli Angeli, Fresko von Luini III 226.
Lüttich: Bartholomäuskirche, *Taufbecken II 157.

Madrid: Reiterstandbild Karls V. u. *Philipps III. III 309.
Magdeburg: Dom II 184, Grabplatte II 138, Grabmal des Erzbischofs Ernst IV 108; Liebfrauenkirche, Kreuzgang II 208.
Maidbrunn: Pfarrkirche, *Schnitzbild von Riemenschneider IV 64.
Mailand: Dom II 267, Statuen III 92; *S. Ambrogio II 251, Antependium II 252, Erzthür II 69; *S. M. delle Grazie III 159; (Refektorium) *Leonardos Abendmahl III 218; S. Satiro, *Pilasterornament III 34; *Spedale grande II 272.
Mainz: *Dom II 94. 95. 98, Grabmäler II 240.
Malaga: Kathedrale, Altarbild von Cano IV 347.
Mantua: S. Andrea III 45; S. Benedetto III 166; *Pal. del Te III 166, *Fresken von Giulio Romano III 276; Castello di Corte, *Fresken v. Mantegna III 134. 135.
Marburg: *Elisabethkirche II 186, Grabsteine II 240, *Elisabethstatue II 240; *Schloß II 211.
Marienburg: *Schloß II 212.
Marienfeld: Klosterkirche II 85.
Marienstatt: Klosterkirche II 186.
Marienthal: Abteikirche II 168.
Maulbronn: Kloster, *Vorhalle, *Refektorium II 110, *Gesamtanlage II 208.
Mauresmünster: *Klosterkirche II 112.
Mecheln: Rombauttkirche II 176; *Salmhaus IV 188.
Meißen: Dom, *Grabplatte von Peter Vischer IV 109.
Merseburg: Dom, Grabplatten II 138.
Michelstadt: *Klosterkirche II 66.
Modena: Dom, Reliefs (12. Jahrh.) II 257; S. Francesco, Thongruppe v. Begarelli III 90; S. Giovanni, *Thongruppe v. Mazzoni III 90.
Moissac: Abteikirche II 153.
Mölk: Schalaburg IV 205.
Monreale: *Dom II 248, Mosaiken II 250, Bronzethür II 257, Klosterhof II 250.
Montefalco: S. Francesco, Fresken von B. Gozzoli III 111.
Monte Oliveto: Klosterhof, Fresken von Sodoma III 209.
Montepulciano: Madonna di S. Biagio III 45.
Monza: Domschatz II 62; Rathaus II 272,
Mülhausen i. E.: *Rathaus IV 209.
München: Frauenkirche II 198, *Grabmal König Ludwigs IV 58, Statuen daran IV 162; *Residenz IV 205, *Madonnenstatue von Candid IV 162.
München-Gladbach: Abteikirche II 192.
Münster i. W.: Dom II 113; *Stadtweinhaus IV 215.
Murano: S. Pietro, Altarbild v Giov Bellini III 280.

Nantes: Kathedrale, *Denkmal Franz II. IV 173.
Naumburg: *Dom II 108. 110, *Fürstenstatuen II 149. 240.
Neapel: Dom, Kuppelfresken von Domenichino IV 261; S. Giovanni, Grabmal v. Ciccione III 13; Mont-Oliveto, Thongruppe v. Mazzoni III 90.
Nepi: Klosterkirche S. Elia, Wandmalerei II 254.
Neubrandenburg: *Stadtthor II 220.
Neuhaus: Schloß, Wandmalerei II 236.
Nevers: *Kathedrale II 159.
Niederwildungen: Pfarrkirche, Altarbild von Konrad v. Soest IV 16.
Nördlingen: Georgskirche, Altarbilder von Herlin IV 51 u. Schäufelein IV 97; Rathaus, Wandgemälde von dems. IV 97, *Altarflügel (IV 51) und Triptychon (IV 52) von Herlin.
Northampton: *St. Peter II 117.
Norwich: St. Stephan II 177.
Noyon: *Kathedrale II 107. 168.
Novara: Dom II 252.
Nürnberg: Frauenkirche, *Prophetenstatuen II 240; Jakobik., Kreuzigungsgruppe von V. Stoß IV 62; Lorenzk., Imhofer Altar IV 16, *Englischer Gruß (Nürnberg) ferner: v. V. Stoß IV 61, *Sakramentshäuschen v. A. Krafft IV 63; Sebalduskirche, *Sebaldusgrab IV 109, Kreuzigungsgruppe v. V. Stoß IV 62, Schreyersches Grabmal IV 62; — Rathaus IV 217; *Haus Nassau II 222; Bürgerhäuser (*Pellerhaus) IV 211; Waghaus, *Reliefbild von A. Krafft IV 62; — *Das Gänsemännchen IV 136; *Stationsgruppen u. Grablegung (Joh.-Friedhof) von A. Krafft IV 62. 63.
Nymphenburg: (Schloß) IV 387.
Ober-Vellach: Pfarrkirche, *Flügelaltar von Scorel IV 148.
Oberwinterthur: Pfarrkirche, Wandmalereien II 236.
Oberzell: Georgskirche II 94, *Wandmalereien II 78.
Offenbach: Schloß IV 207.
Oliva: Kloster II 208.
Olona: Langobarden-Palast II 62.
Oppenheim: *Katharinenkirche II 195, Glasmalereien II 239.
Orvieto: *Dom II 265, *Reliefs v. Giov. Pisano (?) III 12, *Fresken v. Signorelli III 130; S. Domenico, *Mad.-Statue von Arn. di Cambio III 9.
Osnabrück: Dom II 113.
Ottmarsheim: Klosterkirche II 65.
Oudenarde: Rathaus II 215.
Oxford: College IV 222.
Paderborn: Dom II 113.
Padua: S. Antonio, *Fresken v. Altichiero III 31, Hochaltar von Donatello III 69, *Relief v. J. Sansovino III 197, *Bronzekandelaber III 322; Arena, *Fresken v. Giotto III 19; Eremitani, *Fresken v. Mantegna III 132; - *Standbild des Gattamelata III 69.
Palermo: Dom II 248; *Capella Palatina II 248, Mosaik II 250; Martorana, Mosaik II 250; S. Spirito II 249; — Kuba u. Zisa (Arab. Schlösser) II 59.
Parenzo: Basilika II 42.
Paris: *Notre Dame II 159. 167. 169. 192, Skulpturen II 220; St. Eustache IV 177; St. Germain des Près II 169; *Ste. Chapelle II 159. 160. 168. 170, *Skulpturen II 228; St. Gervais IV 184; *Invalidendom u. Kirche der Sorbonne IV 356; Fontaine des Innocents, Reliefiguren v. Goujon IV 175; Louvre II 209, *Pavillon IV 183, Apollogalerie IV 361; Palais Luxembourg IV 185; *Tuilerien IV 182; Hotel Soubise und Richelieu IV 372.
Parma: Dom II 252, Skulptur (12. Jahrhundert) III 1, desgl. v. Antelami III 2, Kuppelfresken v. Correggio III 275; Baptisterium II 251; S. Giovanni und S. Paolo, *Fresken v. Correggio III 275.
Paulinzelle: Klosterkirche II 84.
Pavia: *Certosa III 49, Dekorative Skulptur III 91, *Relief von Solari III 92, *Grabmal des Gian-Galeazzo III 93, *Relief von Amadeo III 94; S. Michele II 252; Langobard. Palast II 62.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Pelplin: Kloster II 208.
Perigueux: *St. Front II 122.
Perugia: S. Bernardino, Skulpturen von Ant. di Duccio III 74; Cambio, *Fresken v. Perugino III 148. 191.
Pesaro: *Pal. Prefettizio III 165.
Peterborough: *Kathedrale II 117. 119, Wandmalereien II 144.
Petersberg: *Klosterkirche II 94.
Pfaffenheim: Pfarrkirche II 112.
Piacenza: *Dom II 255.
Pienza: Dom III 45; Pal. Piccolomini III 44. 45; *Pal. del Pretorio III 45.
Pisa: *Dom u. Campanile II 255, Erzthüren v. Bonannus II 255, Kanzel v. Giov. Pisano III 9; Baptisterium, *Kanzel v. Nicc. Pisano III 8; Camposanto, *Mad.-Statue v. Giov. Pisano III 9, Fresken (*Triumph des Todes) III 24. 26, Fresken v. B. Gozzoli III 112; S. Ranieri, Kruzifix von Giunta III 16.
Pistoja: Roman. Kirchen II 255, Portalskulpturen II 257; Dom, Grabmal Fortequerra III 88; S. Bartolommeo, *Kanzelreliefs v. Guido da Como III 4; S. Andrea, Kanzel v. Giov. Pisano III 9; S. Giovanni, Kanzelreliefs v. Fra Guglielmo III 9; Spedale del Ceppo, *Robbiafries III 73.
Poitiers: *Notre Dame II 122, Glasmalereien II 239.
Pommersfelden: (Schloß) IV 388.
Pontigny: Abteikirche II 199.
Prag: Dom II 199, Leuchterfuß II 137, Altarbild v. Mabuse IV 158; Karlshofer Kirche II 199; Stift Strahow, *Dürers Rosenkranzfest IV 87; Stadtschloß IV 194; Schloß Stern, Waldsteinsche Halle IV 206; Barockbauten IV 388; Thortürme II 221.
Prato: Dom, *Silberne Mad.-Statuette v. Giov. Pisano III 9, Kanzelreliefs v. Donatello III 66, Fresken v. Fil. Lippi III 109; Mad. delle Carceri III 45.
Prenzlau: Gotische Kirchen II 202.

Qualb Luzeh: *Kirche II 27.
Quedlinburg: Stiftskirche m. Krypta II 91.

Ramersdorf: Kapelle, *Wandmalerei II 236.
Ravello: Dom, Kanzel II 247, *Weibl. Büste III 7.
Ravenna: Dom, Krypta II 33, *Kathedra II 40; *S. Apollinare Nuovo II 33, *Mosaiken II 35; *S. Apollinare in Classe II 34, Mosaiken II 35. 37; S. Francesco II 33; S. Giovanni, *Mosaik II 35; S. Michele, *Kapitäl II 29; *S. Vitale II 34, *Kapitäl II 34, *Mosaiken II 35. 37; Herkulesbasilika, *Kapitäl II 29; Grabkapelle der Galla Placidia II 33 *Mosaik II 35; Palast u. Grabmal Theodorichs II 33.
Regensburg: *Dom II 196, *Roman. Altar II 134, *Tuchersches Epitaph IV 110.
Rheims: *Kathedrale II 157. 161. 173, *Skulpturen II 227, Leuchter II 136; St. Remy II 168, Glasmalerei II 237.
Ribe: Dom II 114.
Riddagshausen: *Klosterkirche II 110.
Rimini: S. Francesco (*Fassade, *Inneres) III 44, Dekorative Reliefs von Ant. di Duccio III 74.
Rom: 1. Kirchen.
Peterskirche, *Die alte Basilika II 17 der Neubau (*Grundrisse, *Aeußeres, *Inneres) III 166 u. ff., *Kolonnaden III 168, IV 248, Bronzene Petrusstatue II 9, *Altchr. Sarkophag II 11, Tabernakel von Donatello III 66, *Engel und Apostelköpfe von Melozzo III 127, *Pietà v. Michelangelo III 229, Grabm. Innocenz VIII. u. Sixtus IV. III 86, Grabmal Pauls III. III 311, Kathedra und Tabernakel von Bernini IV 248, Longinusstatue und Grabmal Urbans VIII v. Bernini IV 250, Andreasstatue v. Duquesnoy IV 252; S. Agnese fuori, *Mosaik II 24; S. Agostino, Marmorgruppe v. A. Sansovino u. Mad.-Statue v. J. Sansovino III 196 (2); S. Andrea della Valle Kuppelfresken v. Domenichino IV 159; S. Cecilia, Mosaik II 24, *Cäcilienstatue v. Maderna IV 251; *S. Clemente II 19, Mosaik u Wandmalerei II 254 (2), Fresken v. Masolino III 103; S. Costanza II 28, Mosaik II 21; SS. Cosma e Damiano, *Mosaik II 23; S. Eligio III 163; S. Francesco a Ripa, Ludovikastatue v. Bernini IV 250; Gesù III 170; S. Giovanni in Laterano II 18, IV 382, *Mosaik II 21, Klosterhof II 254; *S. Joo (Sapienza) IV 247; II S. Lorenzo fuori II 18, *Mosaik u. Wandgemälde II 254; S. Luigi, Wandgemälde von Domenichino IV 259; S. Marco, Mosaik II 24; S. Maria degli Angeli III 273, *Taufe Chr. v. Maratta IV 268; S. M. in Domnica, Mosaik II 24; S. M di Loreto, Susannenstatue v. Duquesnoy IV 252; S. M. Maggiore, II 18, IV 382, Mosaik II 23. 254, III 31; S. M. sopra Minerva II 260, *Fresken v. Filippino III 115, Christusstatue v. Michelangelo III 269; S. M. della Pace, Fresken von Peruzzi III 113, Raffaels Sibyllen III 262; S. M. del Popolo, Fresken v. Pinturicchio III 151; Chigikapelle III 163, Grabmäler Basso u. *Sforza III 196, Jonasstatue v. Raffael (?) III 198; S. M. in Trastevere, Mosaiken II 254, III 31; *S. Paolo fuori II 17, *Mosaik II 23, Leuchter u. *Säulen II 254; S. Pietro in Montorio, *Tempietto III 159; S. Pietro in Vincoli, Grabmal Julius II. III 268; S. Prassede II 19. 257, Mosaik II 24; S. Pudenziana II 18, *Mosaik II 23; S. Sabina II 18, Holzrelief II 13, Mosaik II 23; S. Trinità de' Monti, *Kreuzabnahme von D. da Volterra III 271; S. Urbano, Wandmalerei II 254.
(**Rom**): 2. Paläste und Villen.
Vatikan, Scala regia IV 249, Wandmälde in der Sixtinischen Kapelle von *Botticelli III 114, von Ghirlandajo 118, von *Perugino 147, von Pinturicchio 148, von *Michelangelo (*Deckengemälde III 234, *J. Gericht 269), Wandgemälde von Pinturicchio (in der Bibliothek) III 150, v. *Fiesole (in der Kapelle Nikolaus V.) III 108, v. Raffael (in den *Loggien) III 191. 261 (in den Stanzen III 249: *Disputa, *Schule v. Athen, Parnaß, *Heliodor, Attila, *Befreiung Petri, Messe v. Bolsena, *Burgbrand, Konstantinschlacht); *Cancelleria III 159; Konservatorenpal., Fresken v. Peruzzi III 213; *Palazzo Farnese III 162, *Fresken der Caracci IV 257; Pal. Girand III 159; Pal. Massimi III 163; Palast Rospigliosi, *Deckenbild v. G. Reni IV 258; Pal. Spada, *Fassadendekoration III 164, *Innendekoration III 191; Palast di Venezia III 46; Haus des Pilatus II 244; *Villa Farnesina III 162, Fresken v. *Sodoma III 211, von Peruzzi 213, v. Raffael (*Deckenmalerei u. Galatea) 262; Villa Ludovisi, *Deckengemälde von Guercino IV 265; Villa Madama III 166; Vigna di Papa Giulio III 170.
3. Brunnen, Treppen, Katakomben.
Brunnen von Bernini auf Piazza Barberini und *P. Navona IV 250, Fontana delle Tartarughe III 109, Fontana Trevi IV 381; Spanische Treppe IV 381; Katakomben, *Papstkrypta II 4, *Wandmalereien II 4 u. folg.
Römhild: Grabplatte v. P. Vischer IV 107.
Rosheim: *Peter-Paulskirche II 112.
Rossano: Einsiedeleien II 247; Evangeliarium II 32.
Rostock: Jakobikirche und *Kröpelinerthor II 203; *Bürgerhäuser III 223.
Rothenburg a. d. T.: Jakobikirche, Schnitzaltar IV 52; *Rathaus, Bürgerhäuser IV 211.
Rouen: Kathedrale, *Denkm. des Kardinals Amboise IV 168; Abtei Ambierle, Flügelaltar v. R. v. d. Weyden IV 26.

Salamanca: *Kathedrale II 127.
Salerno: Dom, Bronzethür und innere Ausstattung II 247 (3).
Salisbury: *Kathedrale II 181; Kapitelhaus II 207.
Samothrake: Antiker Tempel II 16.
San Gimignano: *Gotisches Haus II 268; Dom, Fresken v. Ghirlandajo III 118, Fina-Altar III 83; S. Agostino, Fresken von B. Gozzoli III 111.
Santiago di Compostella: *Kathedrale II 126.
Saronno: Wallfahrtsk., Fresken von Gand. Ferrari III 225 u. v. *Luini III 226.
Saulieu: Pfarrkirche II 120.
Schaffhausen: Münster II 94.

Schleißheim: Schloß IV 387, *Consoltisch IV 360.
Schleswig: Dom, *Schnitzaltar v. Brüggemann IV 57, *Grabmal Friedrichs I. IV 214.
Schlettstadt: Fideskirche II 112, Georgskirche II 194.
Schwarzrheindorf: *Doppelkirche II 98. 99. 101, *Wandmalereien II 141.
Segovia: *St. Millan II 126.
Seitenstetten: Klosterkirche, *Weihrauchfaß II 243.
Seligenstadt: *Einhardskirche II 66.
Sens: Kathedrale, Glasmalerei von Cousin IV 176; *Erzbisch. Pal. IV 177.
Sessa: Dom, Kanzel u. Leuchter II 247.
Sevilla: Kathedrale, Altarbilder von *Cano IV 347 und Murillo 350, Geschnitztes Kruzifix v. Montañez IV 347; Caridad, „Der Durst" von Murillo IV 350.
Siegburg: Pfarrk., Reliquiarien II 151.
Siena: *Dom II 264, Roman. Reliefs III 5, Kanzel von Nicc. Pisano III 8, *Majestas v. Duccio III 28, Johannesstatue v. Donatello III 68, *Fresken v. Pinturicchio III 151, Marmorfußboden III 213, Reste der Fonte Gaja (in der Opera) III 74, Taufbrunnen v. Quercia (in der Taufkapelle) III 74; S. Bernardino, Fresken v. Sodoma III 213; S. Domenico, *Ciborium v. B. da Majano III 83, Fresken von Sodoma III 213; Fonte Giusta, Fresken von Peruzzi III 213; Pal. Pubblico (u. Piazza del Campo) II 268, Wandgemälde v. *Spinello III 21, v. *Sim. Martini III 29, v. *Lorenzetti III 30, v. Taddeo di Bartolo III 31, v. *Sodoma III 213; Loggia degli Uffiziali II 272.
Sinzig: *Pfarrkirche II 105.
Soest: Dom II 113; Wiesenkirche II 160, Altarbild v. Aldegrever IV 104.
Soleto: Byzantin. Wandgemälde II 247.
Speier: *Dom II 87. 88. 93. 97.
Spoleto: Dom, Fresken von Filippino III 190; St. Albans-Kathedrale II 119, Roman. Wandmalereien II 144.
St. Antonin: Bürgerhäuser II 221.
St. Denis: Abteikirche II 169. 192, Königsgräber vom 12.—14. Jahrhundert II 231, Glasmalerei II 239, *Grabmal Ludwigs XII. IV 174 u. Heinrichs II. IV 176.
St. Gallen: Klosterkirche II 67, Wandmalerei II 69; Kloster (*Grundriß) II 67.
St. Gilles: Kirche II 121. 156.
St. Guilhelm du Désert: Kirche II 121.
St. Loup de Naud: Wandmalerei aus dem 10. Jahrhundert II 153.
St. Mihiel: St. Etienne, Reliefbild von Richier IV 172.
St. Riquier: Kloster II 67.
St. Wolfgang: Pfarrkirche, *Schnitzaltar von Pacher IV 56.
Steinsberg: *(Burg) II 208.
Stendal: Gotische Kirchen II 202.
Stilo: La Cattolica II 247.
Straßburg: *Münster II 164. 188, Glasmalerei II 239, *Skulpturen II 234; Thomaskirche, Grabmal des Marschalls von Sachsen IV 378; Ehemaliges Stadthaus IV 209.
Stuttgart: Schloß u. *Ehemaliges Lusthaus IV 204.

Tangermünde: Gotische Kirche II 202.
Tarent: Einsiedeleien (Lauren) II 247.
Tegernsee: Klosterkirche, Glasmalerei II 237.
Thann: *Theobaldskirche II 163. 197.
Thessalonich: Georgskirche II 32.
Thorn: Jakobikirche II 204.
Tiefenbronn: Pfarrkirche, *Flügelaltar v. L. Moser IV 41, *desgl. v. Schühlein IV 52.
Tivoli: S. Silvester, Wandmalerei II 254.
Todi: *Mad. della Consolazione III 161.
Toledo: Kathedrale II 277, Geschnitzte Franciscusstatue IV 347.
Torgau: *Schloß Hartenfels IV 207.
Toscanella: S. Maria II 253.
Toulon: Hotel de Ville, *Atlanten v. Puget IV 366.
Toulouse: St. Sernin II 120; St. Saturnin, Bemaltes Relief v. Colombe IV 173.
Tournay: Kathedrale II 107.
Tournus: St. Philibert II 120.
Trani: Domkrypta II 247.
Treviso: Villa Barbaro (Maser), Fresken von P. Veronese III 308.
Trier: Dom II 102, *Byzant. Elfenbeinrelief II 50; *Liebfrauenk. II 186. 196; Bürgerhäuser II 221.
Troja: Kathedrale II 247.
Troyes: *Ste. Madeleine II 176; *St. Urbain II 161. 192.
Turin: Dom III 50; *Die Superga IV 382.
Turmanin: *Basilika II 27.

Udine: Ehemal. *Stadthaus II 272.
Ulm: *Münster II 198, Chorgestühl IV 53.
Urbino: *Schloßhof III 46; S. Domenico, Lunette v. L. della Robbia III 72.

Valence: Kathedrale II 120.
Valencia: *Kathedrale II 276.
Vandrille: Kloster II 67, Wandmalereien II 69.
Varallo: Fresken von Gaud-Ferrari in S. M. delle Grazie u. a. Kirchen III 225.
Venedig: Kloster der Carità III 179; S. Giorgio de' Greci III 179; S. Giov. Crisostomo, *Altarbild von Seb. del Piombo III 290; S. Giov. e Paolo II 260; Grabmäler Monceniго und *Vendramin III 97; *S. Marco II 245, Bronzethüren II 247, Sakristeithür III 197; S. Maria Formosa, *Heil. Barbara v. Palma Vecchio III 288; S. M. ai Frari II 260, Johannesstatue v. J. Sansovino III 197, *Mad. des Hauses Pesaro von Tizian III 298; S. M. dei Miracoli III 54, *Pilaster- (Venedig) ferner: kapitäl III 32, Fassadenskulpturen III 97 (*Plastisches Ornament III 319); S. M. dell' Orto, J. Gericht v. Tintoretto III 106; *Redentore u. a. Kirchen v. Palladio III 182; S. Salvatore III 179; S. Sebastiano, Fresken v. P. Veronese III 308; S. Zaccaria, *Altarbild v. Giov. Bellini III 280; — *Dogenpalast II 273, *Kapitälskulpturen des 14. Jahrhunderts III 13; *Hofarchitektur III 55, Kolossalstatuen v. J. Sansovino III 197, Decken- u. Wandgemälde von Tintoretto (III 306) u. Veronese (III 308); *Cà d'Oro II 273; Pal. Cornaro IV 248; *Pal. Corner della Cà Grande III 179; Libreria III 179; *Logetta III 179, Bronzestatuen v. J. Sansovino III 197; Procurazie nuove III 179; *Pal. Vendramin.-Calergi III 55; Scuola di S. Rocco, *Kreuzigung u. a. Gemälde v. Tintoretto; — *Reiterstandbild Colleonis III 86.
Verona: S. Giovanni, *Taufbrunnen III 1; S. Zeno II 253. 257, *Reliefskulpturen II 257, III 1, Altarbild von Mantegna III 135; Pal. Bevilaqua u. *Canossa III 178; Loggia del Consiglio III 51.
Versailles: Schloß IV 356, *Gesandtentreppe u. Spiegelgalerie IV 361, *Standbild Ludwigs XIV. IV 364, Raub der Proserpina, Marmorgruppe v. Girardon IV 365.
Vezelay: Abteikirche II 123, *Skulpturen II 154. 226.
Vicenza: *Basilika III 182; *Pal. Thiene III 181; *Teatro Olimpico III 179; Villa Rotonda III 181; Villa Valmarana, Fresken von Tiepolo IV 384.
Vienne: St. André II 120.
Viterbo: Schloß Caprarola III 170.

Wang: *Holzkirche II 114.
Wartburg: (Schloß) II 210.
Wechselburg: Schloßkirche, *Kreuzgruppe u. *Kanzel II 146.
Wells: Kathedrale II 184.
Wien: *Stephanskirche II 197; *Karlskirche IV 388; *Hofkanzlei IV 390; *Brunnenfiguren von R. Donner IV 396.
Winchester: Kathedrale II 184.
Wismar: *Fürstenhof IV 208.
Wollaton-House *IV 222.
Worms: *Dom II 96. 99.
Würzburg: *Schloß IV 388, *Fresken v. Tiepolo IV 382; Dom und Neumünsterkirche, *Schnitzwerke von T. Riemenschneider IV 64.

York: Kathedrale II 184.
Ypern: *Tuchhalle II 215; Rathaus IV 191.
Xanten: Dom, Schnitzaltar IV 44; Stiftskirche II 196.

Zara: S. Donato II 42.
Zwettl: *Klosterkirche II 198.

Nachwort des Verlegers.

Es ist im allgemeinen nicht üblich, daß der Verleger eines Buches diesem in anderer Weise als durch Ankündigung oder Anpreisung das Geleite giebt. Wenn ich hier ein Uebriges thue, so veranlaßt mich dazu der Umstand, daß ich an dem Ursprung und Schicksal des ehemaligen Textbuchs zu meinen kunsthistorischen Bilderbogen eine Art persönlichen Anteil habe. Beim Abschluß seiner neuen Gestaltung überkommt mich lebhaft die Erinnerung an die traulichen Abendstunden, in denen es mir vergönnt war, den heimgegangenen Verfasser über Vergangenes und Gegenwärtiges, über Welt- und Gelehrtenhändel, über alte und neue Probleme der Kunstforschung in behaglichem Plaudertone reden zu hören. Zwanzig Jahre sind nunmehr vergangen, als ich ihm bei solcher Gelegenheit von meiner Absicht sprach, die in meinem Verlage angesammelten Holzschnitte in der Form von Bildertafeln zusammenzustellen. Springer begrüßte den Plan als einen besonders für Vorlesungszwecke dienlichen mit großem Beifall und sagte mir bereitwillig Förderung und Unterstützung des Unternehmens zu. Mit dem die Erwartung weit übertreffenden Erfolge der Bilderbogen meldete sich dann ganz von selbst das Bedürfnis und die Nachfrage nach einem begleitenden Texte, und noch ehe ich dem Wunsche Worte geliehen, kam mir Springer mit dem Vorschlage entgegen, dem Mangel durch einen kurzgefaßten Leitfaden abhelfen zu wollen, nicht in der Form eines Kommentars, sondern in der eines Ueberblickes über die gesamte Kunstgeschichte. Mit der ihm eignen Arbeitslust griff er die Sache an, und nach wenigen Monaten war die Niederschrift beendet. „Leicht haben Sie es mir nicht gemacht, meinte er hinterher scherzend, ich habe manchmal Umwege machen müssen, um mit all dem Bilderkram fertig zu werden; es steht aber auch einiges drin, wovon in den landläufigen Handbüchern nichts zu finden ist". Dem Uebelstande der Umwege wurde bei der dritten Bearbeitung des Textbuchs im wesentlichen durch völlige Umgestaltung der Bilderbogen (Handausgabe in zwei Cyklen) abgeholfen. Aus dem die Bilder begleitenden Text wurde jetzt eine den Text begleitende Illustration. Freilich Lückenbüßer gab es dabei noch immer, da die Rücksicht auf eine leidliche Füllung des Raumes hin und wieder für die Wahl des einen oder anderen Gegenstandes mehr als dessen sachliche Berechtigung maßgebend war. Die völlige Freiheit der Bewegung konnte nur durch die Umwandlung des so vielen Lesern lieb und wert gewordenen Buches in ein Handbuch mit eingefügten Abbildungen erreicht werden. Die Verwirklichung seiner dahin zielenden Wünsche, bei der er den letzten Abschnitten (17. und 18. Jahrhundert) unter gleichzeitig veränderter Gruppierung des Stoffes eine mäßige Erweiterung zugedacht hatte, sollte Springer leider nicht mehr erleben. Ich glaube indes annehmen zu dürfen, daß die jetzige Gestalt seines Werkes den von ihm gehegten Absichten einigermaßen nahekommt, besonders auch die

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Verdrängung des Holzschnittes durch die Netzätzung, in allen Fällen, wo durch die mechanische Technik eine genauere Vorstellung von dem Wesen des Originals herbeigeführt werden kann, also besonders bei den figürlichen Schöpfungen der Malerei und Plastik. Die Mängel einzelner Abbildungen, bei denen das mechanische Verfahren in folge der Beschaffenheit des Originals oder der photographischen Aufnahme sich unzulänglich erwies, wird man dafür in den Kauf nehmen müssen. Hier bessernd einzugreifen, wird hoffentlich ein Neudruck des Werkes einmal Gelegenheit bieten; vielleicht, daß der Fortschritt der photographischen Technik dann noch bessere Hilfsmittel bietet und auch entlegeneren Orten und kleineren Städten zu gute kommt, deren Kunstschätze bisher noch gar nicht oder in ungenügender Weise veröffentlicht wurden.

Noch möchte ich auch meinerseits an dieser Stelle allen denen, die bei der Neugestaltung dieses Werkes, bei Durchsicht und Verbesserung des Textes, wie bei dessen Illustration hilfreiche Hand geleistet, meinen wärmsten Dank aussprechen; in erster Reihe Herrn Professor Adolf Michaelis für die Bearbeitung des die Antike behandelnden Teils; sodann Herrn Geh. Hofrat Dr. Adolf Philippi für die sorgsame Kontrolle der historischen Daten, die mannigfachen Hinweise auf die ihm bei der Durchsicht aufgestoßenen Lücken und Mängel und für die Vorschläge zu deren Abstellung; endlich meinem langjährigen litterarischen Geschäftsfreunde, Herrn Pfarrer Haug in Gröningen, für die ungemeine Sorgfalt, mit der er sich der Korrektur der drei letzten Teile angenommen hat, nicht minder für die mir bei der Anfertigung der Register von ihm gewährte Beihilfe.

Die Illustration des Werkes, bei der ich von befreundeter Seite stets mit der größten Bereitwilligkeit unterstützt wurde, hätte ich gern noch reicher gestaltet, aber die Rücksicht auf ein angemessenes Verhältnis zwischen Text und Bild mahnte zur Einschränkung. Schon jetzt dürfte das Uebergewicht der Abbildungen größer sein, als es bei einem zum Studium und zum Handgebrauch bestimmten Buche zweckmäßig und annehmlich ist. Um weitergehende Wünsche zu befriedigen, beabsichtige ich eine völlige Umarbeitung der „kunsthistorischen Bilderbogen“ entsprechend dem gegenwärtigen Stande der vervielfältigenden Technik.

Leipzig, Ende September 1896.

Ernst Seemann.

Druck von Ramm & Seemann in Leipzig.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

An das **Handbuch der Kunstgeschichte** von Anton Springer schließt sich unmittelbar an

Die Kunst des 19. Jahrhunderts

von

Anton Springer.

Mit 82 Tafeln, 432 Abbildungen enthaltend.

Text und Tafeln geb. in Lwd. 12 M., in Halbfranz 14 M.

Raffael und Michelangelo

von

Anton Springer.

Dritte Auflage, 1895.

Mit vielen Abbildungen im Text, Lichtdrucken und 10 Kupfern.

2 Bände gr. 8. 18 M., fein gebunden 20 M., in Halbfranz 21 M.

Murillo

von

Carl Justi.

Mit 28 Abbildungen im Text und drei Kupfern. 1893.

Geb. in Lwd. 6 M., in Liebhaberband 9 M.

Der Cicerone

eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens von **Jacob Burckhardt.**

Sechste durchgesehene und verbesserte Auflage, bearbeitet von **Wilhelm Bode.**

I. Teil: Altertum mit Register.

II. Teil: Mittelalter und neuere Zeit, nebst alphabetischem Orts- und Namenregister.

1893. kl. 8. Zusammen in vier Bände geb. 16 M.

Das mit allen zur Orientierung in Kirchen und Museen erforderlichen Vermerken versehenen **Register**, das die Form eines topographischen Kunstlexikons für Italien erhalten hat, ist auch einzeln für 3 M., mit Papier durchschossen für 4 M. zu haben.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Seemanns Wandbilder

Hundert Meisterwerke der bildenden Kunst

Baukunst — Bildnerei — Malerei

In grossen Lichtdrucktafeln (60×78 cm)

Zehn Lieferungen von je 10 Wandbildern

Subskriptionspreis für die Lieferung 15 M.

Aufgezogen auf starker Pappe mit Ösen kostet jedes Bild 1 M. mehr.

Bis Ende September 1896 erschienen 5 Lieferungen, die sechste Lieferung wird im November 1896 erscheinen, die letzten vier im Jahre 1897.

Probetafeln von folgenden drei Bildern: **Sixtinische Madonna, Strassburger Münster, Augustusstatue** stehen für je 50 Pf., soweit der Vorrat reicht, zu Diensten. Für Porto sind 50 Pf. beizufügen. Einzelne Tafeln kosten 3 M., eine Auswahl von 10 Tafeln 25 M.

Inhalt der ersten sechs Lieferungen.

Erste Lieferung: Neptunstempel (Paestum). — Das römische Forum. — Die sixtinische Madonna von Raffael. — Das heilige Abendmahl von Lionardo. — Laokoongruppe. — Korinthisches Kapitäl. — Pavillon des Dresdener Zwingers. — Zeusbüste von Otricoli. — Menzel, Friedrich der Grosse in Sanssouci. — Schlosshof zu Heidelberg.

Zweite Lieferung: Medusa Rondanini. — Homerkopf (Neapel). — Augustusstatue von Primaporta. — Strassburger Münster. — Goldene Pforte in Freiberg. — Dom zu Florenz. — Madonnenrelief von Andrea della Robbia. — Heilige Nacht von Correggio. — Rethel, Gebet der Schweizer vor der Schlacht bei Sempach. — Bismarck von Lenbach.

Dritte Lieferung: Hera Ludovisi. — Hermes des Praxiteles (neueste Ergänzung). — Apollon vom Belvedere. — Fürstenpaar vom Dom in Naumburg. — Pietà von Michelangelo. — Abteikirche in Laach. — Der Marktplatz von Nürnberg mit dem Schönen Brunnen. — Das Allerheiligenbild von Dürer. — Jane Seymour von Holbein. — Rembrandts Selbstporträt (Palazzo Pitti).

Vierte Lieferung: Das Erechtheion (Reconstruction). — Die Arena in Verona. — Rubens, Bischof Ambrosius und Kaiser Theodosius. — Der Kölner Dom (Inneres). — Minerva medica. — Thalia. — Reitergruppe vom Fries des Parthenons. — Guido Reni, Aurora. — Das Pantheon (Äusseres). — Tizian, Lavinia.

Fünfte Lieferung: St. Paul vor den Mauern Roms. — Hof des Dogenpalastes in Venedig. — Die Peterskirche in Rom. — Ruhender Hermes. — Sophokles. — Michelangelo, Mosesstatue. — Rietschel, Denkmal Schillers und Goethes in Weimar. — A. Feuerbach, Iphigenie. — Preller, Odysseus und die Rinder des Helios. — Dürer, Holzschnittporträt des Kaisers Maximilian I.

Sechste Lieferung: Menelaos und Patroklos. — Nike des Paionios. — Reliefs von der Bronzethür Ghibertis am Baptisterium zu Florenz. — Caritas von P. Dubois. — Ecke des Parthenons, nach Modell von Prof. G. Niemann. — St. Michaelskirche in Hildesheim (Inneres). — Palazzo Riccardi in Florenz. — Die Peterskirche in Rom (Inneres). — Der hl. Antonius mit dem Christuskinde, von Murillo. — Festmahl der Jorisdoelen, von Frs. Hals.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Die übrigen Lieferungen werden etwa enthalten:

Jonische Säulenordnung. — Das Lysikratesdenkmal. — Das Innere des Pantheons. – Die Sophienkirche in Konstantinopel. — S. Paolo fuori le mura in Rom. — Die Alhambra. — Der Dom zu Speier. — Die Kathedrale in Rheims. — Der Domplatz in Pisa. — Die Peterskirche in Rom. — Das kgl. Schloss in Berlin. — Die Karlskirche in Wien. — Satyr nach Praxiteles. — Venus von Milo. — Marc Aurel-statue. — Orpheus und Eurydice. — Elektra und Orest. — Denkmal des Grossen Kurfürsten. — Der Konstantinsbogen. — Schlüter, Maske eines sterbenden Kriegers. — Veronese, Gastmahl des Levi. — Doryphoros. — Sterbender Gallier. — Michelangelo, Deckenbild in der Sixtinischen Kapelle. — Van Dyck, Porträt.

Mit der letzten Lieferung soll ein erläuterndes Textbuch zu der ganzen Sammlung ausgegeben werden.

Die Verlagsfirma hat sich mit diesem Unternehmen den Dank aller Kunstlehrer, ganz besonders aber den Dank unsrer reifern Schuljugend und der Jugend unsrer Hochschulen erworben. Grosse, in einem Schulzimmer oder Auditorium deutlich von allen Plätzen aus erkennbare Abbildungen berühmter Kunstwerke, die gleichzeitig den Vorzug vollkommner stilistischer Treue haben, hat es bis jetzt gar nicht oder nur in kleiner, ganz vom Zufall bestimmter Auswahl gegeben. Was von Schultafeln dieser Art bisher vorhanden war, lässt sich an Wert nicht annähernd mit den Seemannschen Wandbildern vergleichen.

Prof. **Konrad Lange** in Tübingen.

Kulturbilder aus dem klassischen Altertume.

Preis jeden Bändchens 3 M. gebunden.

Band I: **Handel und Verkehr der wichtigsten Völker des Mittelmeeres** im Altertume. Von Dr. **W. Richter.** Mit Illustrationen und Karten (8°. VIII und 234 Seiten).

Band II: **Die Spiele der Griechen und Römer.** Von Dr. **W. Richter.** Mit Illustrationen (VI und 219 Seiten).

Band III: **Die religiösen Gebräuche der Griechen und Römer.** Von Prof. Dr. **Otto Seemann.** Mit Illustrationen (IV und 200 Seiten).

Band IV: **Das Kriegswesen der Alten.** Von Dr. **M. Fickelscherer.** Mit Illustrationen (VIII und 234 Seiten).

Band V: **Schauspiel und Theaterwesen der Griechen und Römer.** Von Dr. **Richard Opitz.** Mit Illustrationen (VIII und 328 Seiten).

Band VI: **Das häusliche Leben der Griechen und Römer.** Von Dr. **Richard Opitz.** Mit Illustrationen (VIII und 302 Seiten).

Die Bändchen sind sehr anregend geschrieben und entrollen lebendige Bilder des antiken Lebens unter Ausnutzung der vorhandenen Schriftquellen und Denkmäler der bildenden Kunst.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Otto Seemanns

Mythologie der Griechen und Römer

Vierte Auflage, 1895 durchgesehen und verbessert von

Prof. Dr. R. Engelmann

Oberlehrer am Friedrichsgymnasium zu Berlin

Mit 93 Bildern. — Elegant gebunden M. 4.50.

Bei Abfassung dieses Buches war der Wunsch maſsgebend, die Behandlung der griechischen Mythologie auf unsern Gymnasien und sonstigen höheren Bildungsanstalten etwas vertieft zu sehen und namentlich durch Bild und Beschreibung die künstlerische Darstellung der verschiedenen Gottheiten den Schülern näher zu bringen.

Mit dieser vierten Auflage, die in **Prof. Dr. Rich. Engelmann** einen sachkundigen Bearbeiter gefunden hat, tritt nun **das alte bewährte Buch in völlig neuem Gewande** auf. Der gesamte Illustrationsapparat ist von Grund aus erneuert und vermehrt, das Format des Werkes vergrössert worden. So darf es jetzt in Inhalt und äusserer Form den ersten Platz unter den für die Hand des Schülers bestimmten Darstellungen der antiken Götter- und Heroenwelt einnehmen.

DENKMÄLER ANTIKER KUNST

für das Gymnasium ausgewählt und in geschichtlicher Folge erläutert

von **Dr. H. Steuding,**

Professor am Königl. Gymnasium zu Wurzen.

66 Tafeln mit ca. 275 Abbildungen, 19 Seiten Text und Register.

Kart. Preis 2 Mark.

Die Forderung, dass der auf den Gymnasien als Hauptsache betriebene Unterricht in den klassischen Sprachen durch die Anschauung belebt, vertieft und geklärt werde, ist gegenwärtig allgemein als berechtigt anerkannt. Sie hat auch dieses Buch entstehen lassen, das in erster Linie die Bestimmung hat, von allen wichtigeren Dingen, die auf dem Gymnasium im klassischen Unterricht behandelt werden, dem Schüler sofort ein deutliches und darum im Gedächtnis leicht haftendes Bild zu bieten. Mit Hilfe des beigegebenen Registers kann dieser selbst, sowohl bei der Vorbereitung als auch bei der häuslichen Wiederholung, die gerade in Betracht kommenden Gegenstände leicht auffinden, besser aber wird der Lehrer am Schluss der Unterrichtsstunde kurz auf die betreffenden Abbildungen hinweisen und sich später durch einige Fragen vom Erfolg seiner Bemühung vergewissern.

Bei der Zusammenstellung ist im allgemeinen die geschichtliche Anordnung innegehalten worden, um — in zweiter Linie — die Darbietung einer gedrängten Uebersicht über die Entwicklung der für das klassische Altertum nahezu wichtigsten Lebensäusserung, wie sie die bildende Kunst verkörpert, in den obersten Gymnasialklassen zu ermöglichen. Ein kurzer Text ist deshalb angefügt, damit der Schüler sich selbst die Hauptsachen einzuprägen im stande ist, und dabei doch der selbständigen eingehenden Darstellung des Lehrers nicht vorgegriffen wird.

Minna Herzlieb.

Goethe

von

Karl Heinemann.

Zwei starke Bände mit etwa 350 Illustrationen im Text, Faksimiles, Plänen etc.

Fein geb. 15 M., in Halbfranz 17 M.

In der guten Wiedergabe zuverlässiger Bilder übertrifft H.'s Buch gewiß alle seine Vorgänger .... Die gründliche Beherrschung der Goethelitteratur ist überall erkennbar ... nicht minder durch Vornehmheit und Wärme der Darstellung zeichnet sich diese Goethebiographie aus. Litterar. Centralbl.

GHP: 03 MQ14087

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

P
03

ER KUNSTGESCHICHTE IV.

1278
CT
S 12
MQ
14 087