



Handbuch der Kunstgeschichte

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

Springer, Anton

Leipzig [u.a.], 1896

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

[urn:nbn:de:hbz:466:1-94502](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-94502)



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 lauterer 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 Geschmacks 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 gebichtet 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 Entwicklung 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 selbstständigen Formenentwicklung 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 scharfer 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 ausdrücken, tritt später die Gliederung der Wölbung durch rahmenartige Stuccoornamente, mit zahlreichen, dem Maler

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-

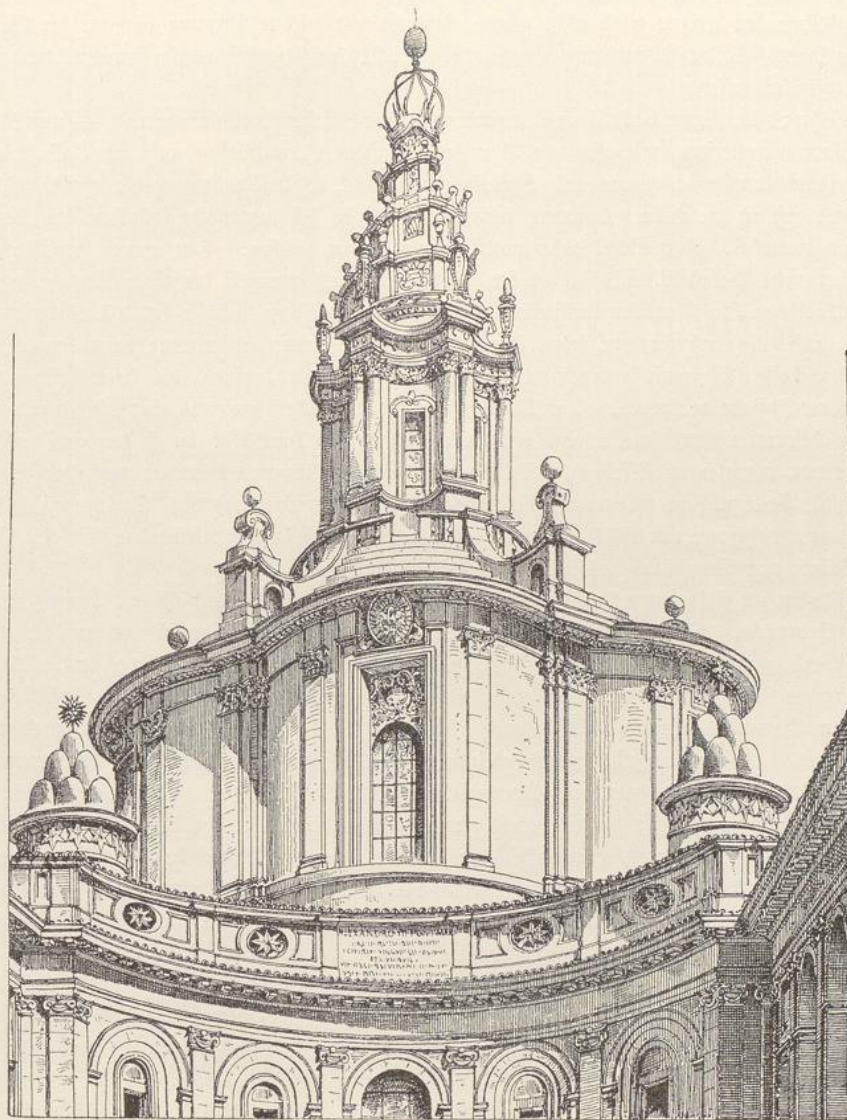


Fig. 271. Kuppel der Kirche S. Jvo (Sapienza) in Rom. Von Borromini.

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 empfiehlt, als einheitliche Tempelfronte behandelt. Zwei Ordnungen von Stützen, unten durch Halbsäulen und Pilaster verstärkte Säulen, im Oberstoc Pilaster, gliedern die Stirnwand in vertikaler Rich-

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 Wiegung 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, Niccolò 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 »Cavalieri« 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 Peterkirche sind wesentlich dekorativer Natur, das Tabernakel überdies nur eine Uebertragung einer älteren Säulenform in das Kolossale.

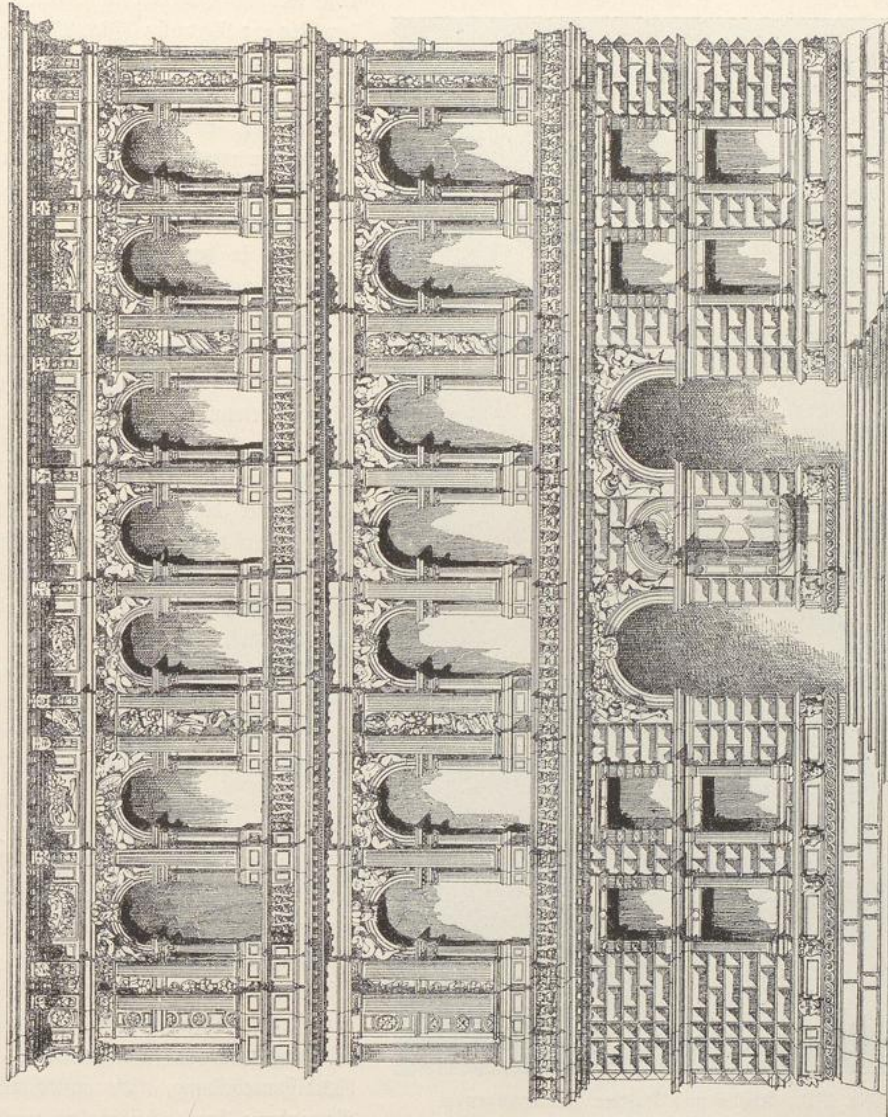


Fig. 272. Palast Senaro in Venedig. Von Longhena.

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,



Fig. 273. Apollo und Daphne. Marmorgruppe von Bernini. Rom, Villa Borghese.

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.

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 befeelte, so gewann der reine Formalismus die Oberhand, und um das Dede und Leere des Inhaltes zu verstecken, wurden die äußeren Formen in übertriebener Weise aufgebauht. 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 Auspuges 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,

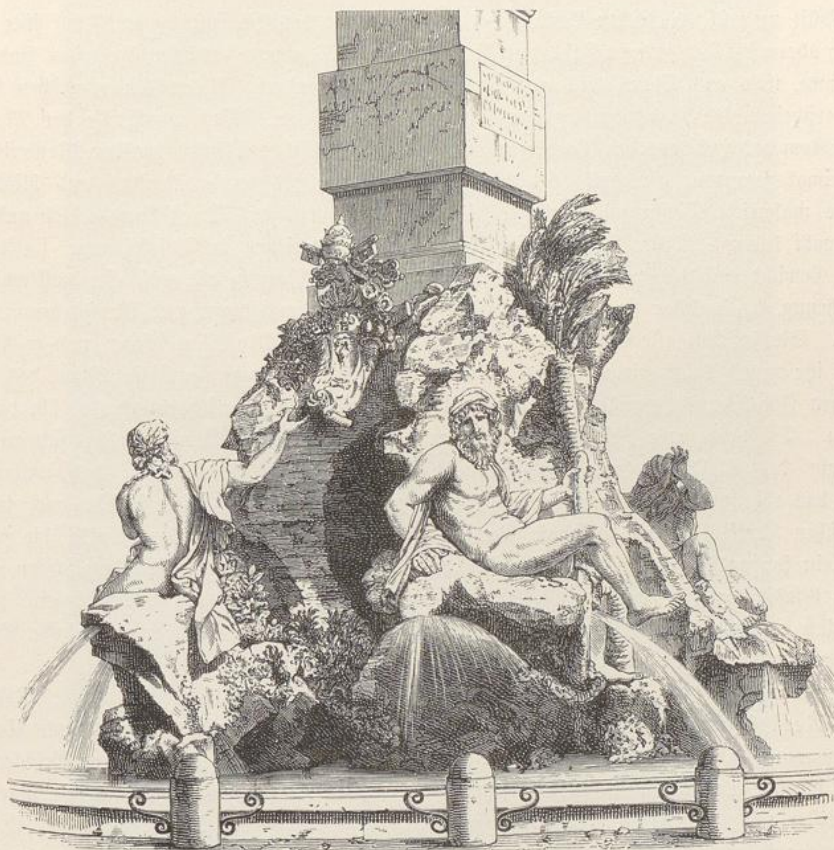


Fig. 274. Brunnen auf der Piazza Navona zu Rom, von Bernini.

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 blämische 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' Abate 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. Wett-eifernd 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 Tempeljungfrauen an priesterlichen Gewändern arbeitet (Petersburger Ermitage), in eine gewöhnliche Nähterinnenschule verwandelt? Die Künstler unterscheiden sich voneinander durch das Tem-

perament und den persönlichen Entwicklungsgang. 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 Bestande 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 Benedigs. 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 Farbenfinne 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 Dunkelmalerei 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 —



Fig. 277. Letzte Kommunion des hl. Hieronymus, von Agostino Caracci.
Bologna, Pinakothek.

Fig. 278. Triumph der Götter. Fresko von Agostino Caracci. Rom, Palazzo Farnese.



gungen 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 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 antihistorischen 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 Nei-

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 Günst des Cardinals 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

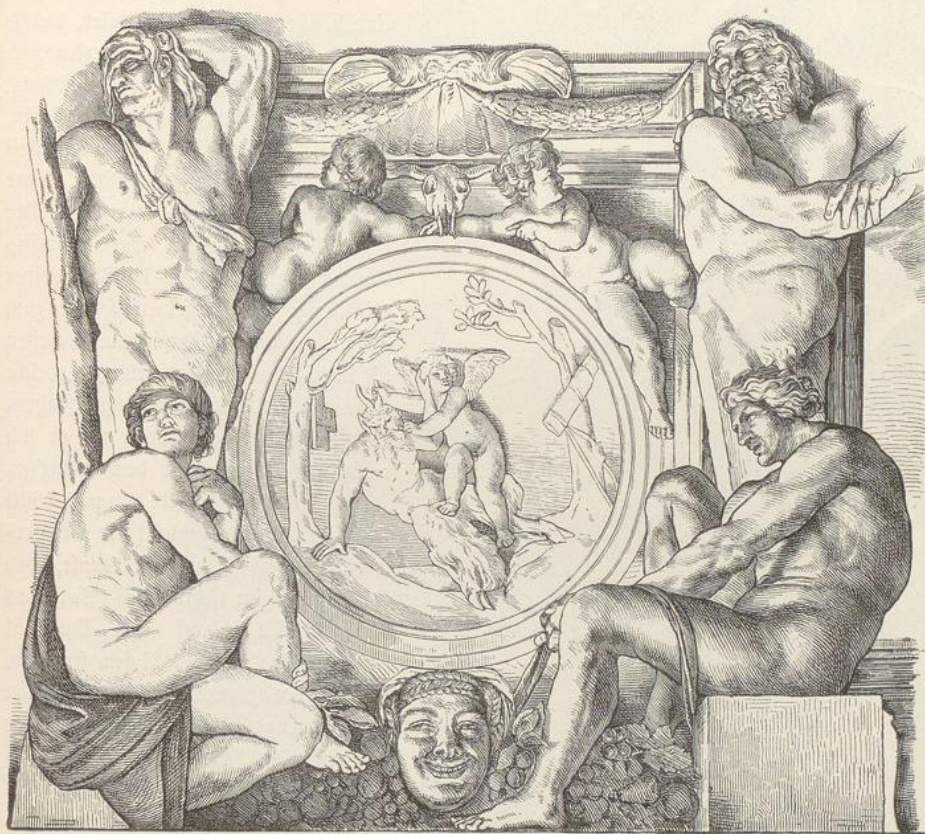


Fig. 279. Von den Deckenmalereien des Annibale Caracci in der Haupthalle des Palazzo Farnese in Rom.

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.

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 Gang 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 wohl-durchdachte 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



Fig. 280. Aurora. Deckenfresko von Guido Reni. Rom, Palazzo Rospigliosi.

Blicke und schmachtendem Ausdrucke — welcher Gegensatz zu Dürers kräftigen Christusköpfen! — und die schmerzreiche 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 sentimentalischen Reiz. Seine Frauenköpfe gehen auf zwei Typen zurück. Anfangs gab er einem zarten, fast fränkischen Charakter den Vorzug, wofür der auf den Namen der Beatrice Cenci getaufte Frauenkopf das berühmteste Beispiel bietet; später liebte er die breiteren Formen

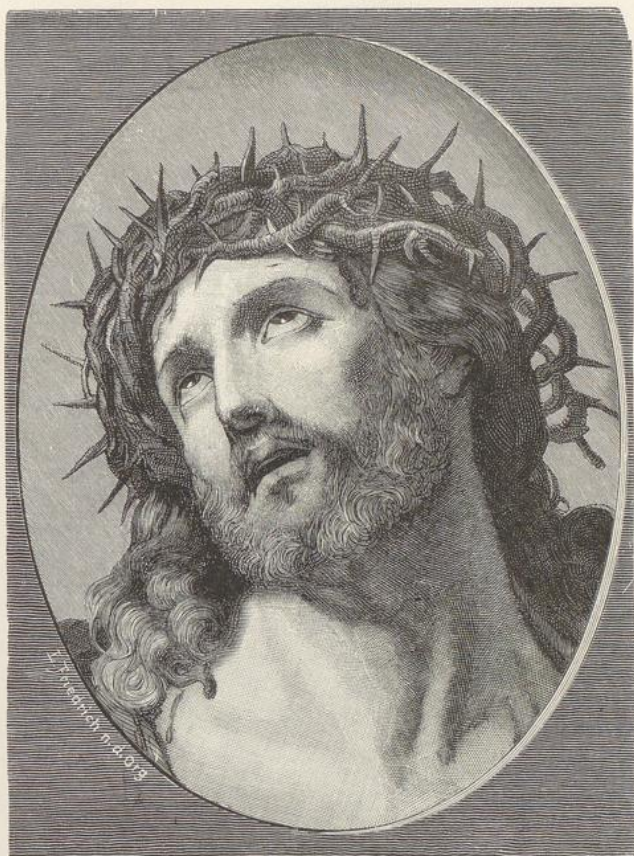


Fig. 281. Christuskopf von Guido Reni. Dresden, Galerie.

des Niobekopfes. Durch das in der letzten Zeit bei ihm vorherrschende graue Kolorit verlor 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

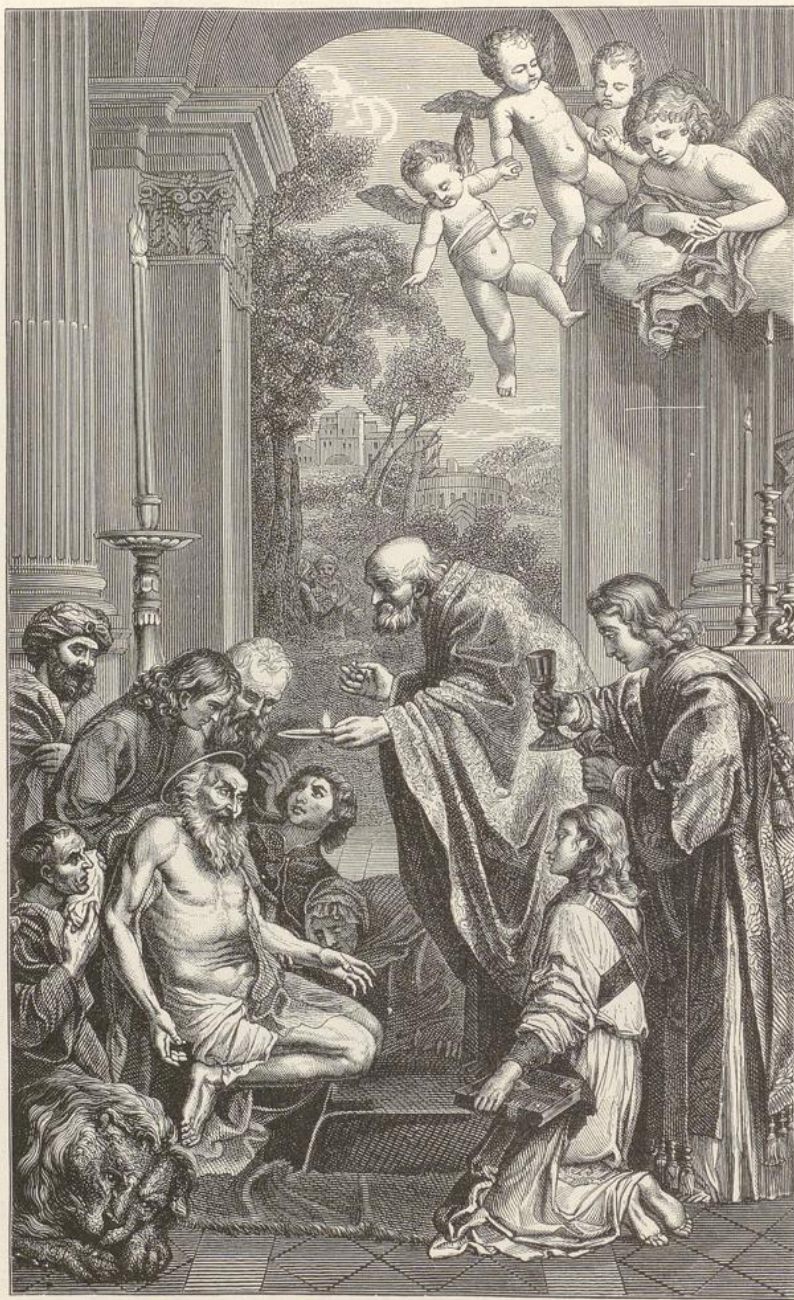


Fig. 282. Letzte Kommunion des hl. Hieronymus, von Domenichino.
Rom, Vatikan.

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. In 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 Wettbewerb 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 Bluttat 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 vollständig 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 Effektiker 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,

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. Amorentanz, von Francesco Albani. Mailand, Vera.

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 Entwicklungsgeschichte dieser Kunst keine Rolle spielen — denn mit der Entwicklung 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 Versehlten 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.

In der Heimat der Carracci 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-

Fig. 286. Gama, Seidenbild von Guercino. Rom, Villa Ludovisi.



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 Kapitulinischen 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 abgelaufchte Tiefe und Wärme des Kolorits einbüßend. Biblische und historische Genrebilder, in größerem Maßstabe in Halbfiguren ausgeführt, und Einzelgestalten, namentlich Sibyllen, trotz Augenausschlages 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 versielen 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 Schönheitsinn namentlich in seinem Triumph 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),

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 fester Zug auszeichnen.



Fig. 289. Die heil. Cäcilie, von Carlo Dolce. 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 Kamaldulensermonche (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 freidigen Madonnen des Giob. Batt. Salvi, nach seinem Geburtsorte Sassoferato 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).

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 »Cavaliero 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



Fig. 290. Der hl. Romuald, von Sacchi. Rom, Vatikan.

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,

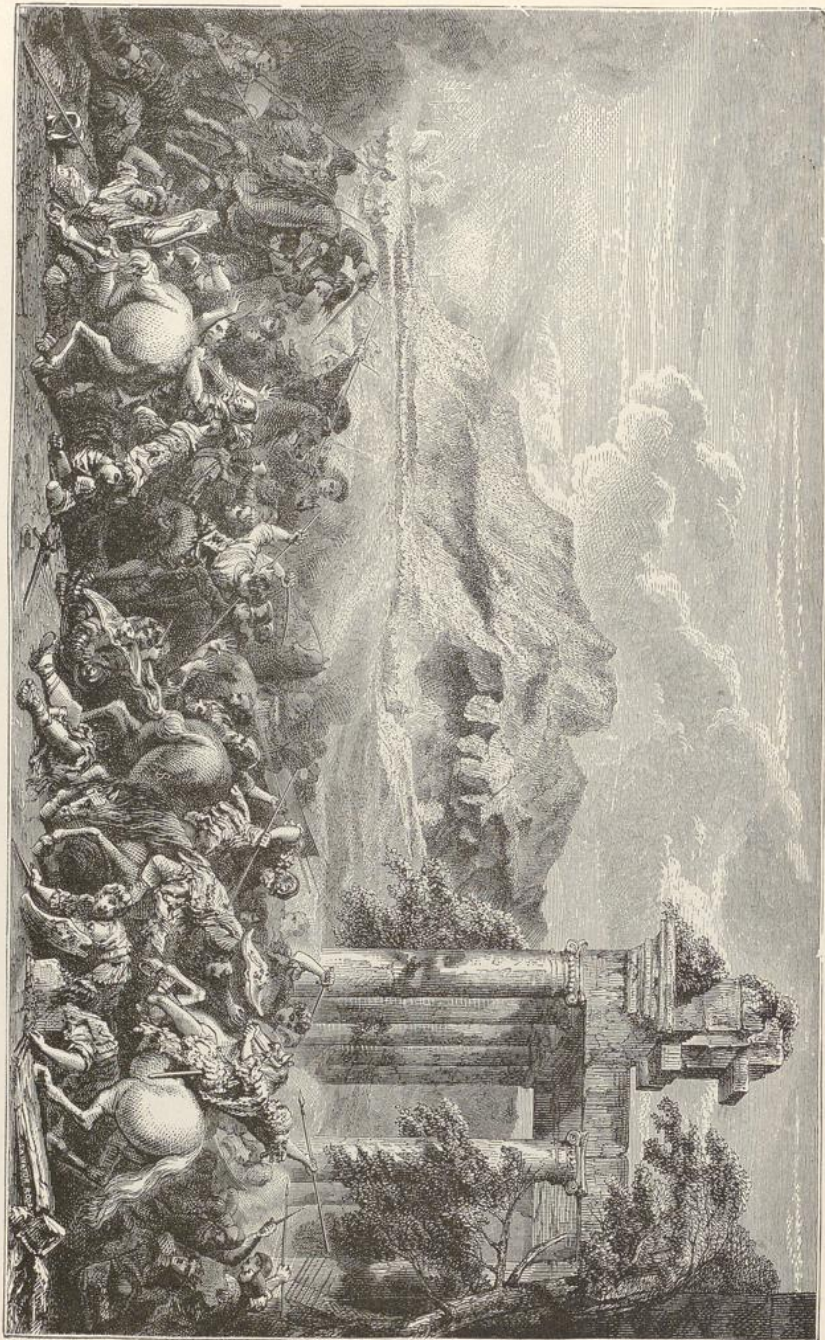


Fig. 292. Schlacht, von Salvatore Stola. Paris, Louvre.

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 Verrettini 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 Künstlergemeinschaft 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 zusammenfaßen, 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 Bocciaplayer, von Pieter van Laer. Dresden.

Anderer 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

künstlerischen Auffassung der Landschaftsstimmung als Nordländer zu erkennen. Elzheimer 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 Hellbunt, 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 Einker der Kunstgenossen in ihre wahre heimatlche 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 Verhältniß, 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 Werkstatt 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 Ween (1558—1629), ein mehr gelehrt gebildeter als künstlerisch begabter Mann.

Von größter Wichtigkeit für Rubens' Entwicklung 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 Aufbauen 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 unerfättlichen Reiselust getrieben, niemals auf die Dauer halten. 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 Ägypten, von Gischheimer. 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 (Belzen) 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 effektiſchen 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 Pomphaſte 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 Vornwelt, in welcher elementare Lei denſchaften und Stimmungen, ein unverfäliſhtes, 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 empfieng dadurch, daß er die ſtürmiſchen Liebesſzenen, die Freuden der Jagd und des Bechens in ferne heroische Zeiten übertrug, einen idealen Schimmer.

Als Rubens Italien verließ, hatte er ſeine volle Reiſe bereits erreicht; nur die Farbengebung, welche jezt 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 (jezt im Dom zu Antwerpen). Im folgenden Jahre beſtellte die Armbrüſtergilde bei ihm einen großen Altar, welcher im Mittelbilde die Kreuzabnahme (Fig. 298), auf den Flügeln die Heimjuchung 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, ſein 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 Roccox, gemalte Flügelaltar (Muſeum zu Antwerpen): der ungläubige Thomas, mit den Porträten des Stiſters und ſeiner Frau auf

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.

Nest 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.

Interessentkreis 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 Alfonso-Altars, von Rubens. Wien.

in der Galerie Rothschild in Paris Zeugnis ab, wo sie an seinem Arme und mit einem Knaben am Gängelbunde 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 sichtlichster 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' Werkstatt 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 gemacht, die einzelnen Töne hier viel kräftiger nebeneinander gesetzt, als in seinen Porträts und kleinen Gemälden. Leuchtend und klar bleibt sein Kolorit immer; seine 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 unsaßbare 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 pompvolle Darstellungen (Anbetung der Könige), Schilderungen mächtiger Aktionen voll Leben und gewaltiger äußerer Kraftentfaltung seiner Schöpferkraft am häufigsten sich darbieten. 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 unbesleckten Empfängnis, dem h. Ildesonso, als Zeichen ihrer Huld ein kostbares Meßgewand. Und doch hat Rubens in dem Mittelbilde seines Ildesonsoaltars 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 Widerschein 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 Ausbruch 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 Snyder in Antwerpen (1579—1657), der



Fig. 302. Kampf mit Löwen, von Rubens. München.

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 Peterkirche zu Köln, 1638 für den kunstfreundlichen Kaufherrn Sabach gemalt) dieselben Anschauungen hegte wie die italienischen Naturalisten, so kommt die unverfälschte flämische 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 Kulturentwicklung 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 »Kirmes« 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. Gereifere 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 Aldersonsoaltars, fügen sich besser zu seiner künstlerischen Natur. Mit Rubens' Bildern 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 Brant (1573—1647), welcher das Reiterleben ebenso lebendig wie farbenreich schilderte, oder der Architekturmaler Hendrick Steenwijk, ein Schüler des Fredeman de Vries, standen ohnehin auf anderem Boden und lösten andere Aufgaben als der flämische Großmeister.

Von den Kunstgenossen gleichen oder wenig jüngeren Alters bewahrten sich vornehmlich nur Gaspar 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 Familientonzerten



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 Verbtheit zu keinen erfreulichen Resultaten; manchmal kann er sogar durch seine sturille Auffassung (der zwölfjährige Jesus im Tempel in Dresden) verfehen.

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 Werkstatt 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 jungen, 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 Reise, 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 Haupttruhm 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 Ausdruck 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

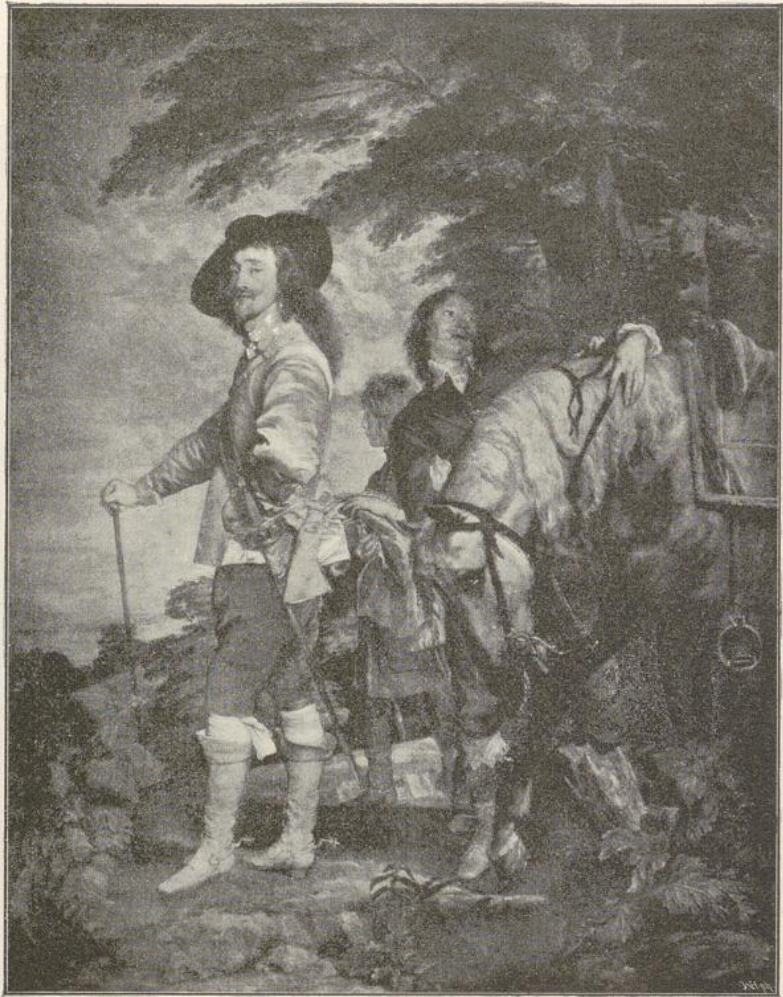


Fig. 306. Karl I. von England, von Ant. van Dyck. Paris.

(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 »Iconographie« van Dycks und zeigen in den Köpfen die packendste Lebendigkeit.

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 Kupferstich zu hoher Vollenbung brachten und die niederländische Stecher-schule zur ersten in Europa erhoben (Fig. 308).

Bereits Rubens' Tätigkeit 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 Volkszenen 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

Springer, Kunstgeschichte. IV.



Fig. 307. Sog. Bürgermeisterin, von Ant. van Dyck. München.

positiven Resultaten. Brouwer ist in Oudenaerde geboren, hat sich 1626—1627 in Haarlem und Amsterdam aufgehalten und muß schon frühzeitig als »künstlerischer und weitberühmter



VOCATE ME MARA, QVIA AMARITVDINE VALDE REPLEVIT ME OMNIPOTENS. Nach. I. V. H. 16.
Fig. 308. Bild, von Antonius von Dyck. Antwerpen, Museum. Stich von Bolswert.

junger Künstler« bekannt gewesen sein, allerdings auch frühe schon ein unstatetes 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.

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. Dargestellt ist der »Geschmack« in dem Burschen, welcher eine bittere Arznei einnimmt, und das »Gefühl« in dem geprügelten und bei dem Verbinden seiner Wunden winselnden Knäuel 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-

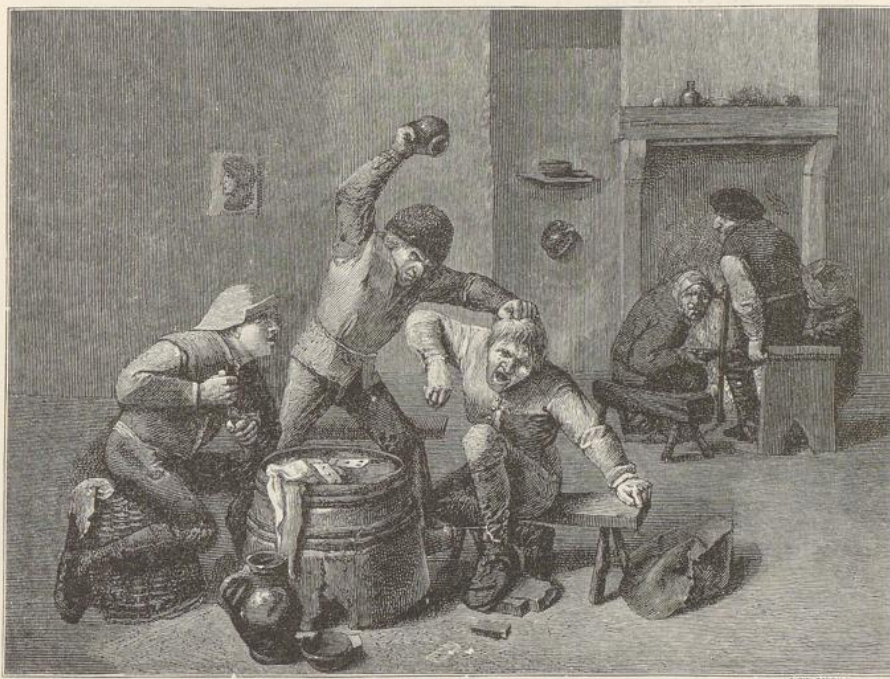


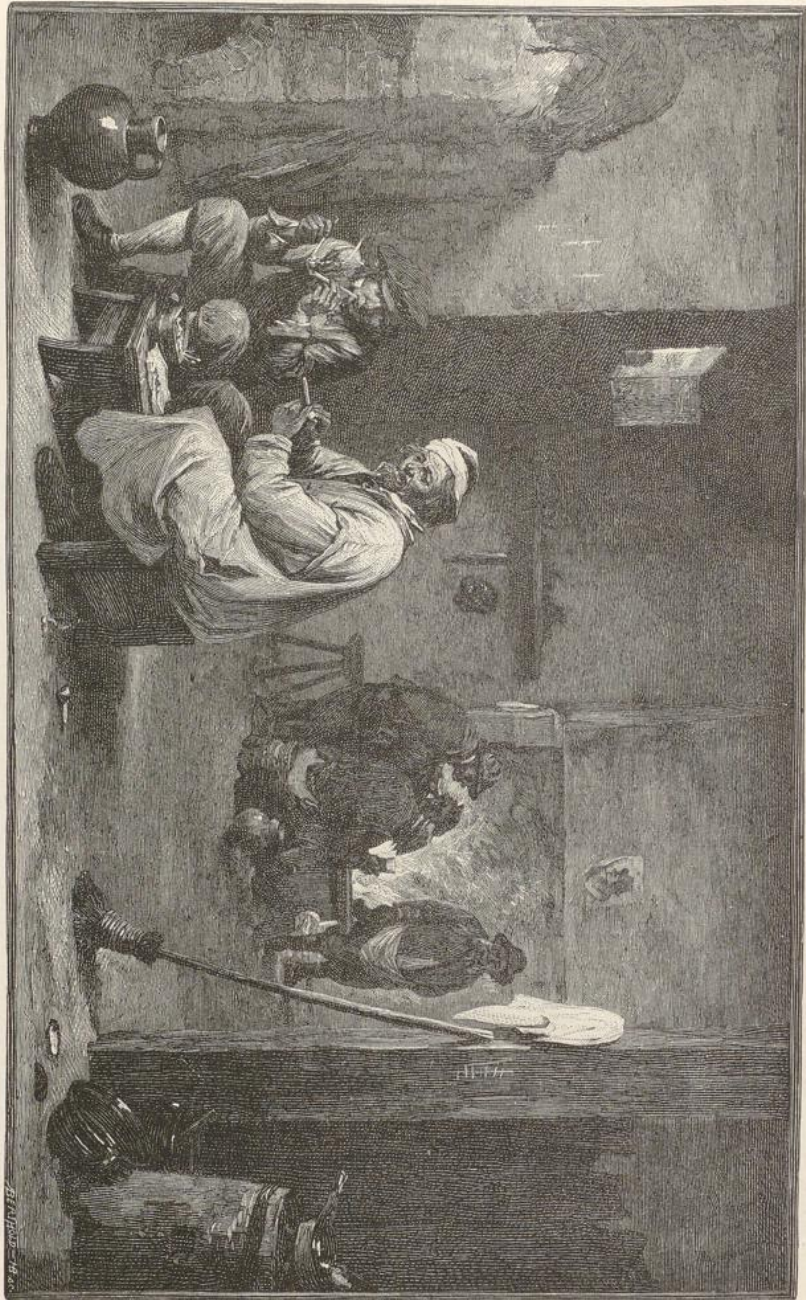
Fig. 309. Der Falschspieler, von Brouwer. Dresden, Galerie.

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 benutzte, 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 Ramsnafen, mit welchen er seine Figuren ausstattet, kehren immer wieder.

Vollständlicher, 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 Bildhauer, von David Teniers d. j. Scherz, Museum.



Manier abzulaufen. 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

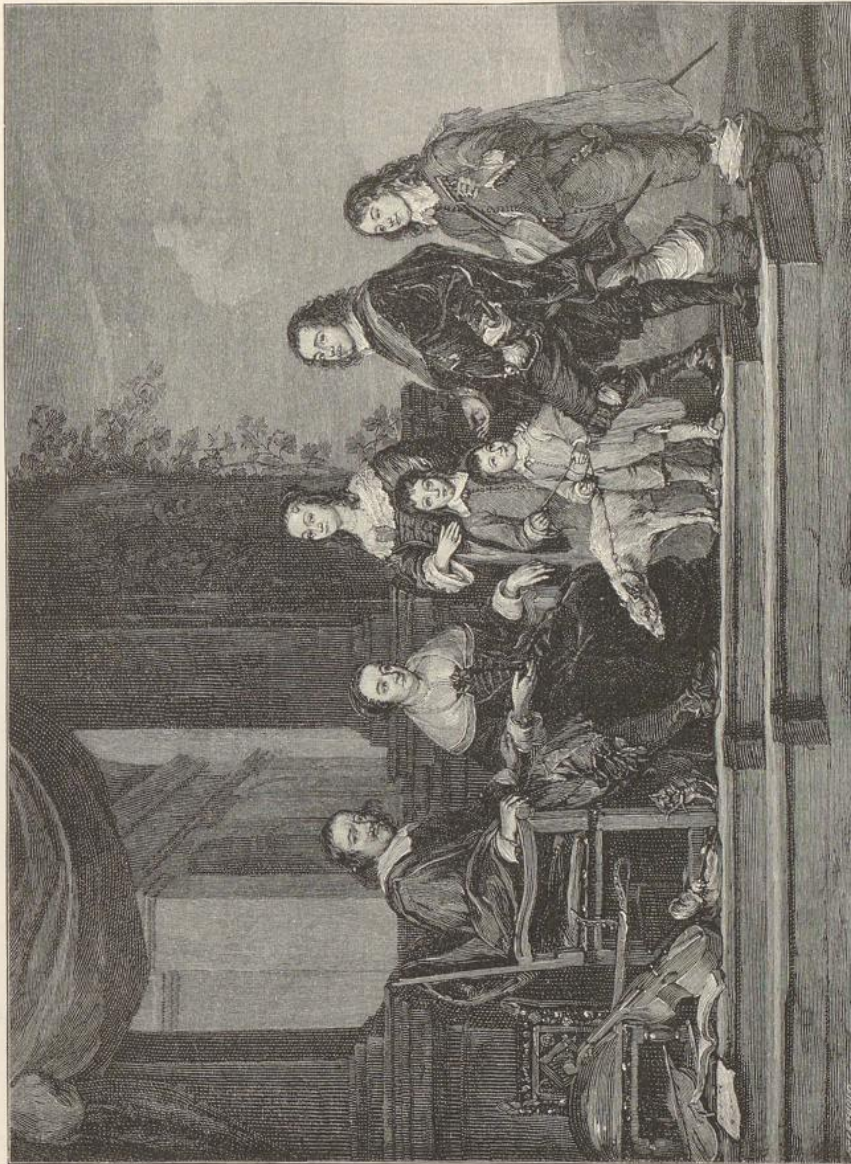


Fig. 311. Familienbild, von Gonzales Coques. Dresden.

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 Dorfsplätzen 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 Cocx (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 versehen 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 flämische Malerei im ganzen dasselbe Schicksal. Wie im 15. Jahrhundert zwischen den Werken holländischer Künstler und jenen der Eyck'schen 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 Einker in das heimatlche 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 Tennissen 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 Widerschein 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.

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 geschnitten.

Hatte aber die Spannung sich gelöst, war für einige Zeit das Gefühl der Sicherheit herrschend geworden, so wurde nun auch der ungebundenen Lebenslust 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 heimatlliche 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 Windjähnen 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 Knien gedankt! Diese stete Beschäftigung mit den Naturerscheinungen hob das Verständnis dafür und weckte den Sinn für die landschaftlichen Reize. Ebenso fachte die lange Entbehrung des Friedens und der Ruhe immer stärker die Sehnsucht nach dem still beglücklichen 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 bescheidenen 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 Entwicklungsstufen 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

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 Entwicklungsstufen der holländischen



Fig. 313. Hauptgruppe aus dem Schützenstück (Kapitän Mart Cloet), von Thomas de Keyser. 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

Springer, Kunstgeschichte. IV.

38

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 Cuyp († 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 Valkert (schon 1612 thätig), Nicolaes Elias († nach 1646), Thomas de Keyser († 1667), der Sohn des berühmten Architekten Hendrik de Keyser.

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 hervorragende Stellung nehmen Ravesteijn und de Keyser (Fig. 312 u. 313) ein. In der schlichten, treuen Wiedergabe der Züge sind sie unübertrefflich; namentlich de Keyser's Porträts fesseln durch die feste Zeichnung, durch freie Auffassung und durch die geschickte Anwendung des Hell- und Dunkels, 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 tatsächlichen 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 freien, selbstbewußten 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 urwüchsigte Kraft droht in jedem Augenblick überzuschäumen; sie kann es aber ungestraft thun, da sie aus einem unerschöpflichen Born quillt. Die gleichzeitigen Volkslieder, die lustigen 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. Reck und sicher wird die Farbe aufgetragen, die Beleuchtung, besonders in der ersten Zeit, ehe die Kunst des Hellschattens 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.

In der dritten Periode, etwa seit 1645, lockert sich der Zusammenhang mit dem ursprünglichen Volksboden, und die Erinnerungen an die großen nationalen Kämpfe verblasen. Ein neues Geschlecht ist emporgewachsen, welches nicht sehnüchtig 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 »Rabiette«, 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 halbbegehrtes, grinsendes altes Weib, mit dem Bierkrüge zur Seite und einer Gule auf ihrer Schulter, und den Kommelpottspieler. Seine Liebeszenen (Junke 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. Feestmael der Officiere der Gorisdoelen, 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.

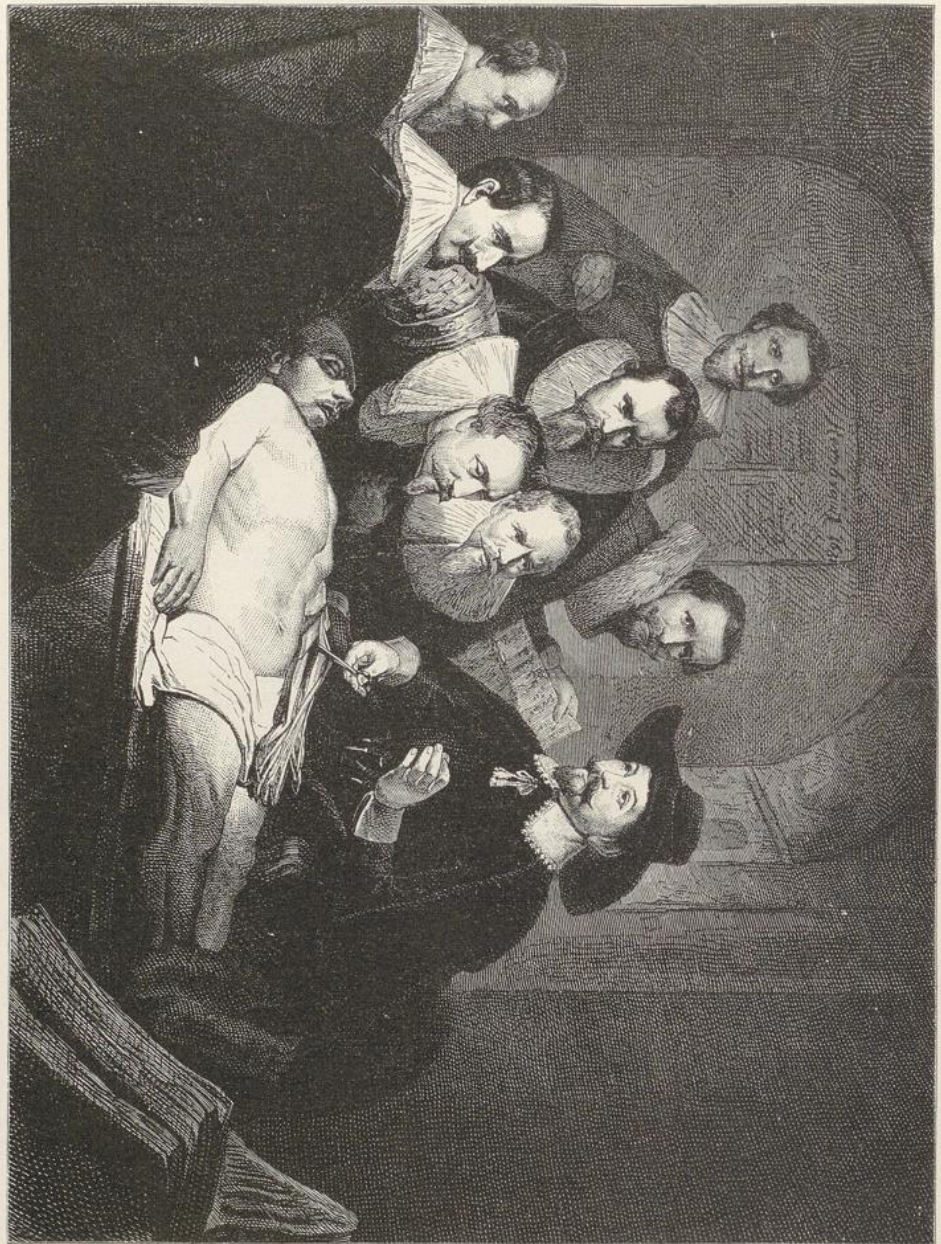
Rembrandt Harmensz van Rijn wurde 1606 in Leyden geboren, nicht in der Windmühle seines Vaters, sondern in einem stattlichen Hause, welches dieser am Weddestege besaß. Als sein erster Lehrer wird Jakob van Swanenburg angegeben, kurze Zeit soll er auch den Unterricht des Pieter Lastman in Amsterdam genossen 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 beivohnen. Diese Anordnung hatten schon früher Miereveldt 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 Godde. Amsterdam, Reichsmuseum.
(Die linke Gruppe ist fortgelassen.) Photograph. von Braun, Clement & Co.

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 Ruip, von Rembrandt. Haag, Museum.



Auf diesem Wege fortschreitend, schuf er 1642 für die Gilde der Geschützgießer die sog. »Nachtwache« (Fig. 318). Die energische, lebhafteste Bewegung aller Gestalten und die eigen- tümlich 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 Schützenkompanie 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 Vogenhalle, zu welcher von den inneren

Räumen mehrere Stufen herabführen. Voran der Kapitän Franz Banning Cock, mit dem Kommandostabe, in braunem Wamms und amaranthroter 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 Wijscher Cornelissen schwingt lustig die Fahne, der wackere Tambour Jan van Rampoort (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 Widerschein des Lichtes dringt in die Schatten, ein schimmernder Glanz umgibt 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 Uylenburgh, 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 Juwelschmucke, bald dem frohgesinnten Gatten sich anschniegend (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 Sammel Leidenschaft des Künstlers erklären teilweise das schlimme Ereignis. Doch hat sich Rembrandt wohl niemals als guter Wirtschaftler bewährt. So lange Saskia lebte, träumte er an ihrer Seite ein glänzendes Leben. Den Widerschein 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 Wirtschaftlerin 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

Raffel (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 Hellbunkels 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 Farbauftrag 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 realistischen Malern, wie namentlich Thomas de Keyser, 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 Testaments. So schilderte er Simsons Hochzeit (Dresden), den Bank 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

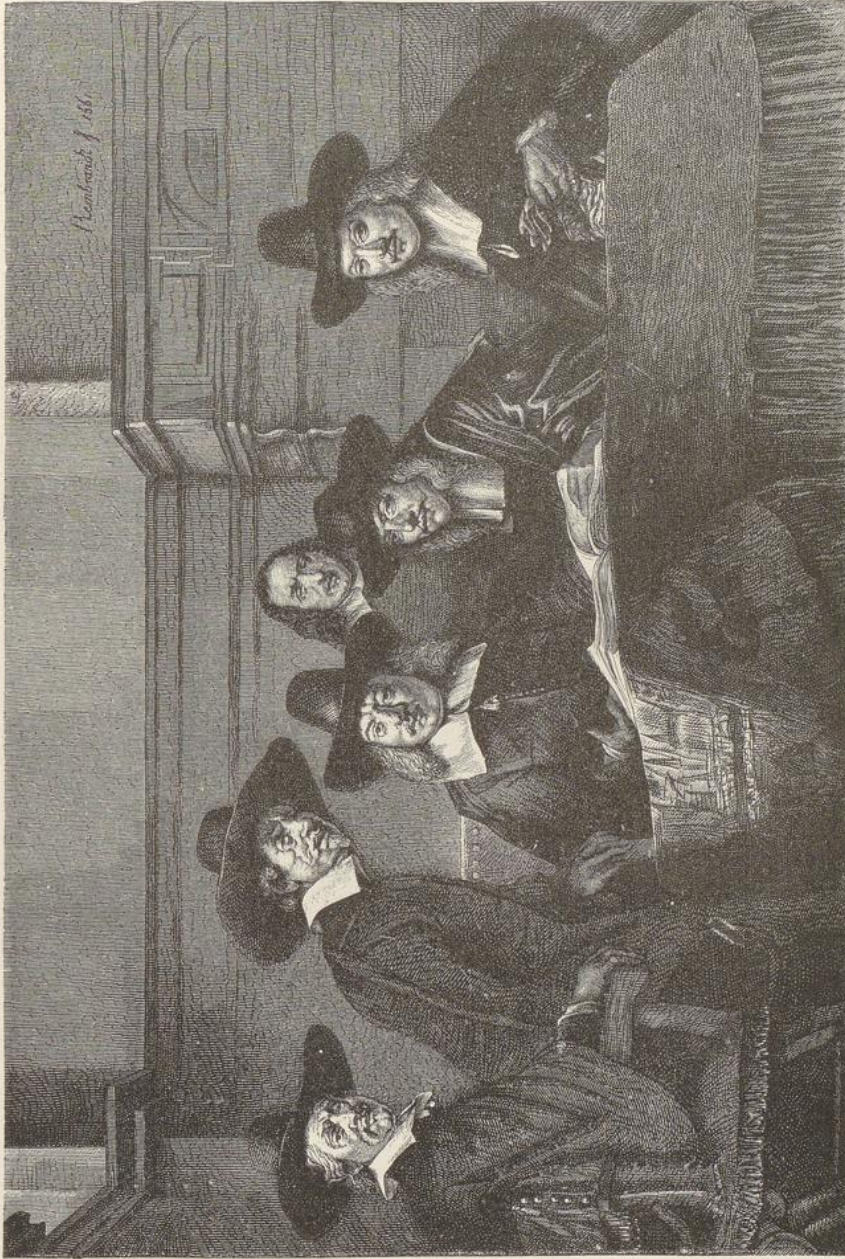


Fig. 321. Die Stadtmeesters, von Rembrandt. Amsterdam, Reichsmuseum.

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, obgleich der Zeit nach weit von einander entfernt, zeigen die vollendete Handhabung des Hell dunkels. 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 Passionszenen, von demselben Geiste getragen, welcher Paul Gerhard das Kirchenlied »O Haupt voll Blut und Wunden« eingab. Die Vermischung jüdischer Charakterköpfe und orientalischer Trachten, deren Kenntnis das Judenquartier und der Hafen von Amsterdam bequem vermittelten,

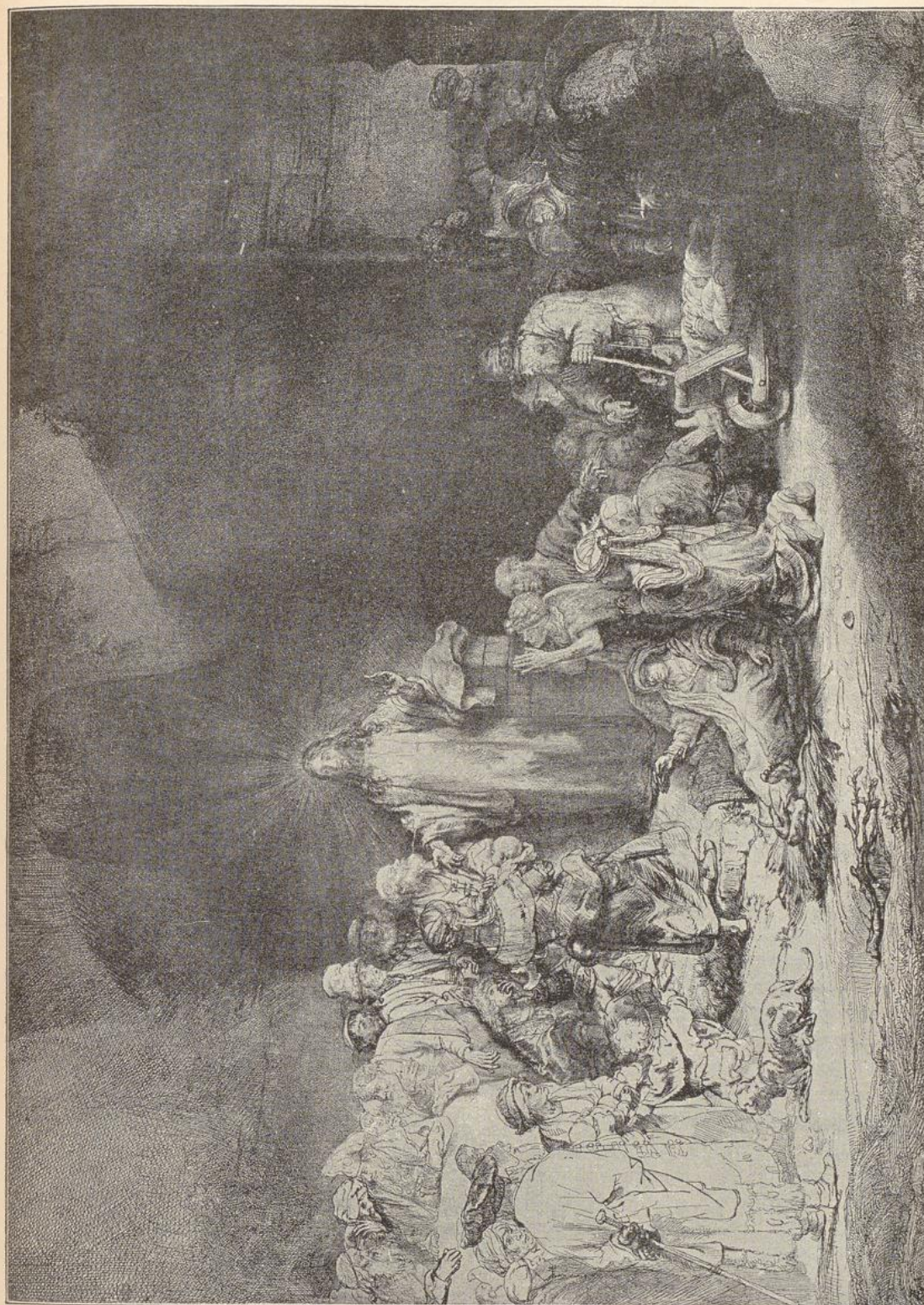


Fig. 323. Das Hunderiguldenblatt (Christus die Kranken heilend), Radierung von Rembrandt.

verleiht Rembrandts biblischen Schilderungen eine besonders anfangs befremdende Lokalfarbe. Die Tatsache 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 Moomer (?), gewöhnlich Rembrandts »Vergolder« genannt (1640), in nordamerikanischem Privatbesitz, des Renier Anso 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 Bruynhing 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 Anso, 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

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-

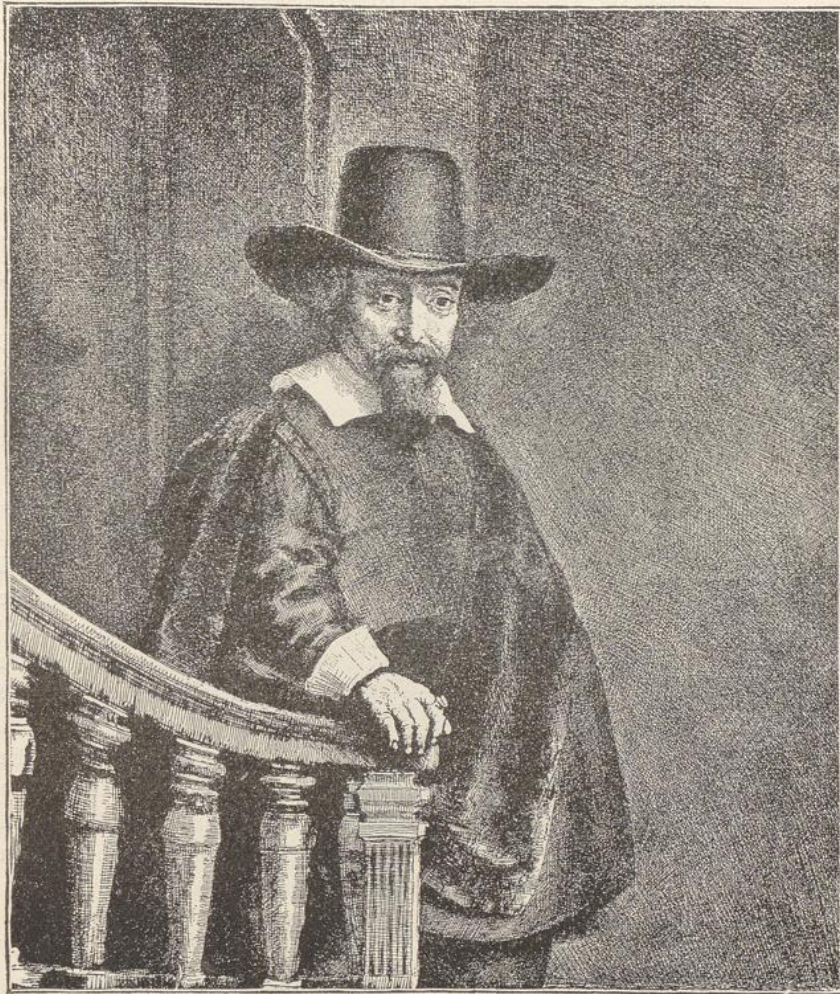


Fig. 324. Ephraim Bonus. Radierung von Rembrandt.

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 fette 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,



Fig. 325. Die Pfannkuchenbäckerin. Radierung von Rembrandt.

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 Wachtskizzen (Dresden), und Jan Miensze Molenar (? 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.

Anders verhält es sich mit den Bauernstücken, als deren glänzender 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 Hellbunkels 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 gemüthlicher Ruhe nachgeht, bald malt er, wie die Becher 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 keine 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

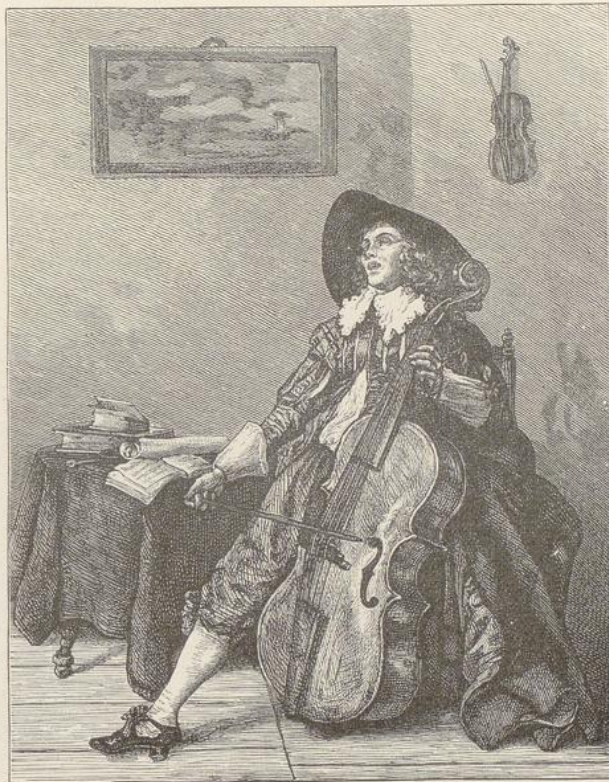


Fig. 326. Solo, von Dirk Hals. Wien, Akademie.

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 Vega in Haarlem (1620—1664) und Cornelis Dufart (1660—1704). Unter den haarlemer Landschaftsmalern, Pieter Molijn († 1661), Cornelis Broom († 1661), Guiliam Dubois († 1680), ragt Jakob van Ruysdael 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 Ruysdael schreibt († 1670), die Land-

schafstmalerei mit großem Erfolge trieb (Fig. 329) — werden doch gegenwärtig die Bilder aus seiner späteren Zeit fast höher geschätzt als die seines Veffen — und daß der ungefähr um das Jahr 1628 geborene Jakob Ruissdael 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 Ruissdael 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, Räuberjagen u. s. w. Wijnants wirkte dann auf einen der berühmtesten jüngeren haarlemer Maler, auf Philips Bouwerman (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. Raffel.

Ungeßüm 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 ernstesten 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.

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 Rujsdael. 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 Volksjzenen, welche er gern mit lebendig aufgefassen Pferden, Eseln und Rindern staffierte.

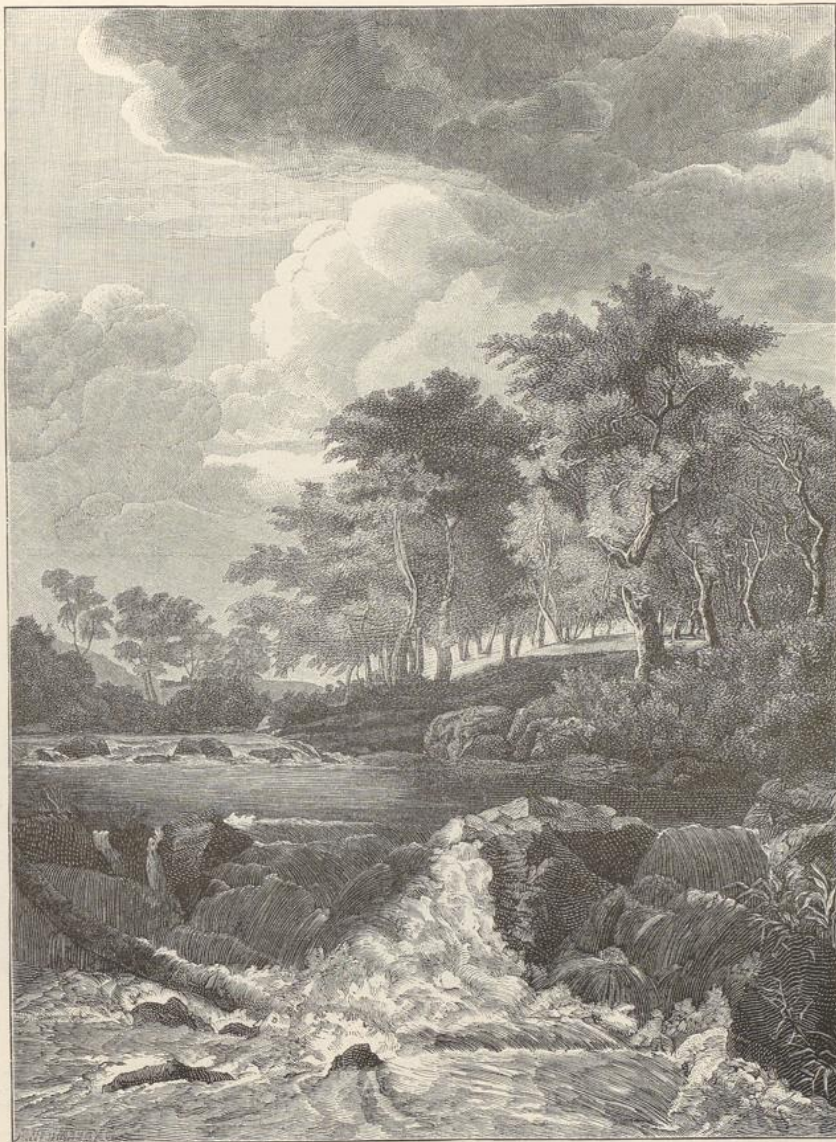


Fig. 330. Wasserfall, von Jakob van Ruysdael. Dresden.

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 Volkshoden 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 Bouwerman. 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 Hanfjängl 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 leydenener und die delfter Schule.

Wie Haarlem, so besaß auch Leyden im 17. Jahrhundert eine zahlreiche Künstlergemeinde. Noch dem älteren Geschlechte gehört Jan van Goyen (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 Goyens späteren Landschaften siegt der Lustton 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 Goyen. London, Privatbesitz.

holländischen Landschaft, die verschleierte Sonne, den feinen, grauen Lustton wiederzugeben wie Goyen. Er ist der wahrhaftige Porträtmaler der holländischen Küste geworden.

Unter den späteren leydenener 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 Farbauftrag 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 »wasserfuchtigen 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.

Die leydener Schule führte uns bereits in Rembrandtsche 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 Naturfönn, dabei eine hoch ausgebildete Kunst der architektonischen Perspektive, welche um so schöner wirkt, als sie ganz ungefüht 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 empfangen. 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 Kriegermann 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 gemüthlich, 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 Keyser (s. oben S. 298) nur ein einziger berühmter Porträtmaler: Bartholomeus van der Helst (1612—1670). Im Gegensatz 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. Feestmaal der Amsterdamer Schijpen zur Feier des veertigsteden Friedens, von Bartholomaeus van der Helst. Amsterdam, Reichsmuseum.
(Nach der photogr. Aufnahme von Braun, Clement & Co. in Vornach.)

uns ein treffliches Bild der äußeren Erscheinung. Kein Zweifel, daß seine Porträts durch starke Ähnlichkeit 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).

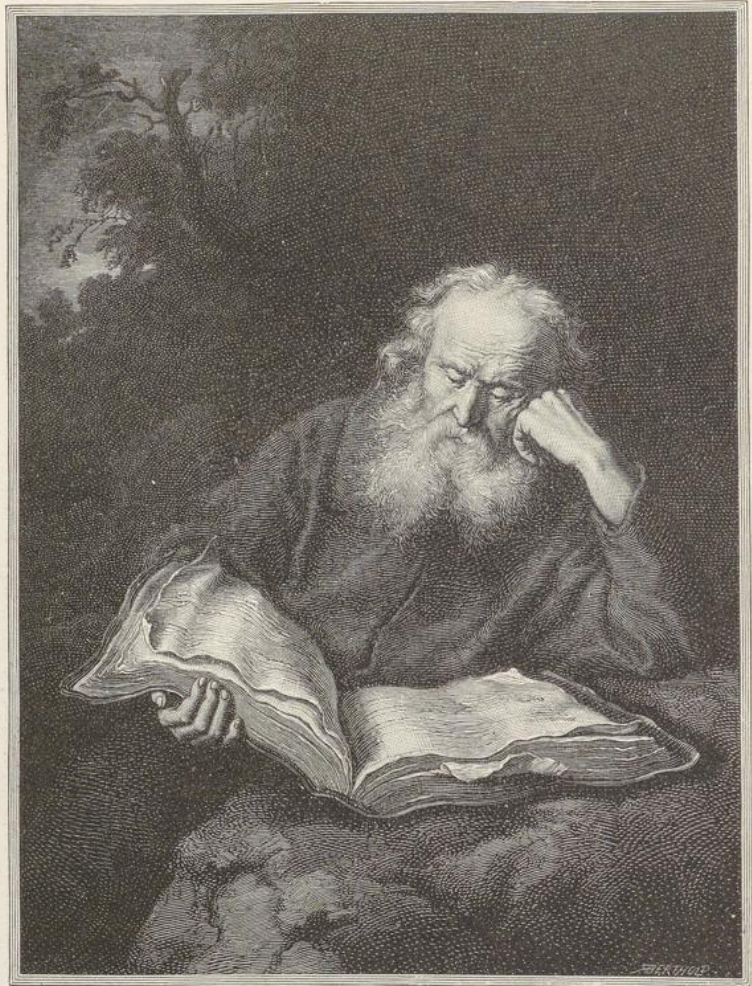


Fig. 341. Der Einsiedler, von Salomon Koninck. Dresden.

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 Gekhout (1621—1674) in die Werkstätte Rem-



Fig. 342. Liebespaar in der Schenke, von Gabriel Metsu. Dresden.

brandts ein. In noch späteren Jahren empfing Mart 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 Konincks, van Gekhouts, 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 Nicolaas 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, Familienjzenen, 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 delftischen van der



Fig. 343. Der Uriasbrief, von Govaert Flinck. Dresden.

Meer zusammengeht. Für eine Reihe von Jahren übte aber auf Metssus Malweise, auf seine Anwendung des Hellbunkels, 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 Stilleben 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. Vol. Dresden.

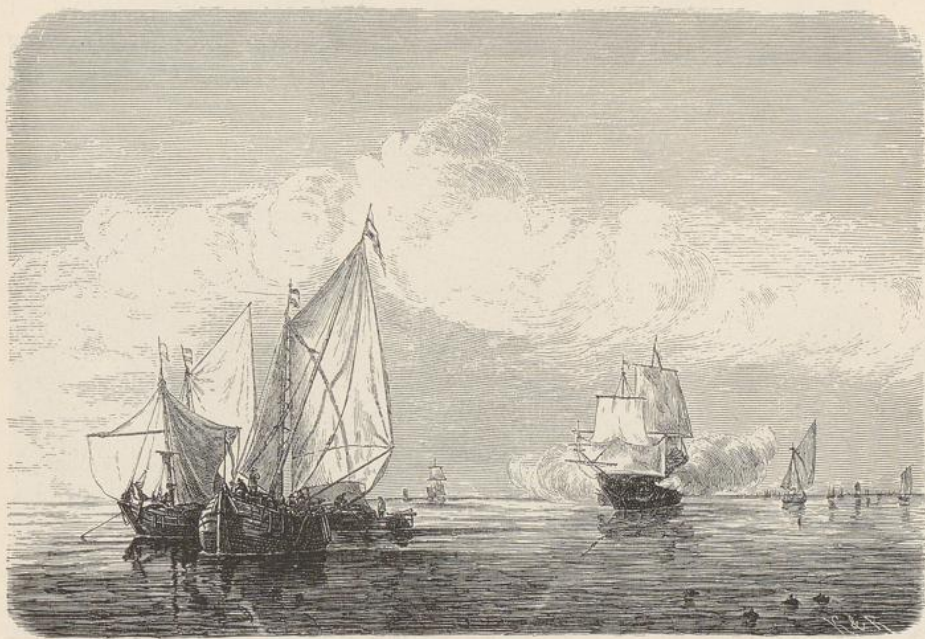


Fig. 345. Seestück, von Willem van de Velde. Kassel.



Fig. 346. Winterlandschaft, von Adriaen van de Velde. Dresden.*



Fig. 347. Abendlandschaft, von Melbert 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 Bouwerman, 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 angestregten Kräfte ein. Bei Adriaen van de Velde tritt die Tierwelt noch nicht in den Vordergrund, sie erscheint in

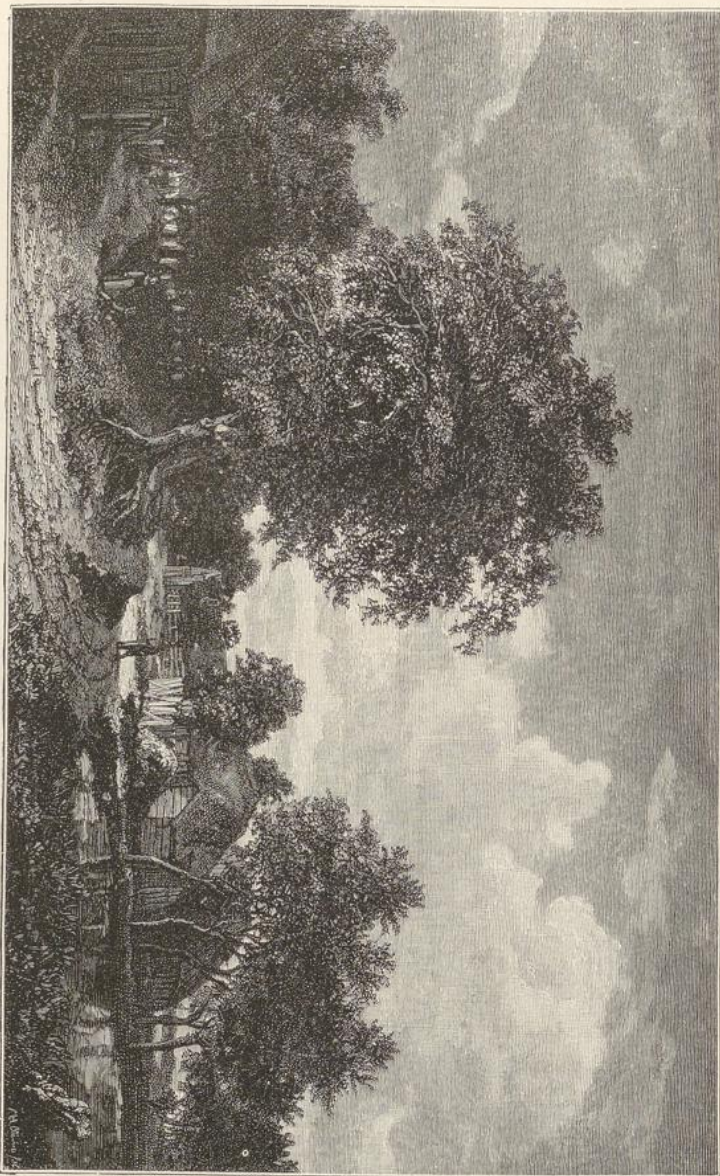


Fig. 348. Der brüllende Stier, von Paul Potter. London, Buckingham-Palace.

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 Melbert Cuyp (1620—1691) Zeugnis ab. Ein Schüler seines Vaters, des oben erwähnten

Jakob Gerritsz Cuyp (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 Weinberg Kobema. Edinburgh, 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 Aart 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 Meer in Amsterdam (1603–1677); doch hat er sich daneben auch auf die Wiedergabe von Winterlandschaften und Tagesstimmungen trefflich verstanden. Ein einziger

Landschaftsmaler hält, obgleich 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 Entwicklungsgang 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. Stillebens (Wildbret, Früchte, Gläser, kunstvoll arrangiert), welches sich längst in den Niederlanden eingebürgert hatte, und in Blumenstücken (Willem Claes Heda, Jan Davidz de Heem, Abraham van Beyeren, Rachel Ruysch) brachte die holländische Malerei, recht bezeichnend für ihren Entwicklungsgang, 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 Ruysdael auch van der Meer, 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 mit-erhalten wurden, während Maler wie Godfried Schalcken (1643—1706), der nüchterne Nachahmer Gerard Dou, 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 Farbensinn schuf, und in den Beduten, den Kirchen- und Stadtansichten, deren Wiedergabe, z. B. durch Jan van der Heyden (1637—1712) und Job und Gerrit Verheyde, 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 austraten, 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. Basilus, 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 beendet 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 Aufenthalt 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 angelehrten, 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 Einklehr 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 Entwicklung 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 unbefangenen 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 Urvüchsigkeit 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 Moélas (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

Begen 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 Gegensatz zu den finsternen 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

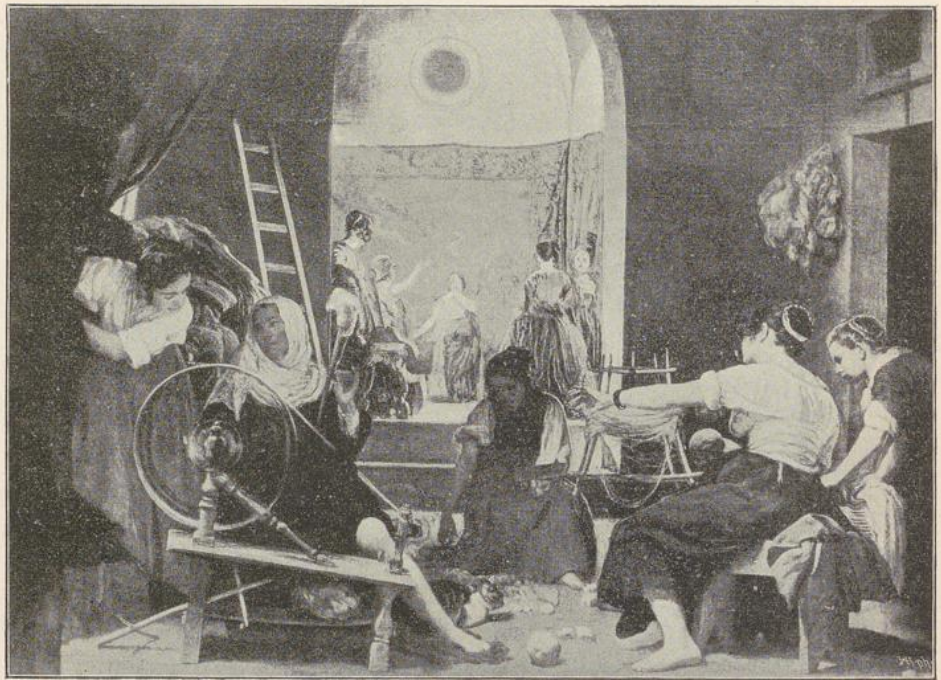


Fig. 353. Die Spinnerinnen, von Velazquez. Madrid.

Otto van Been, 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.

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

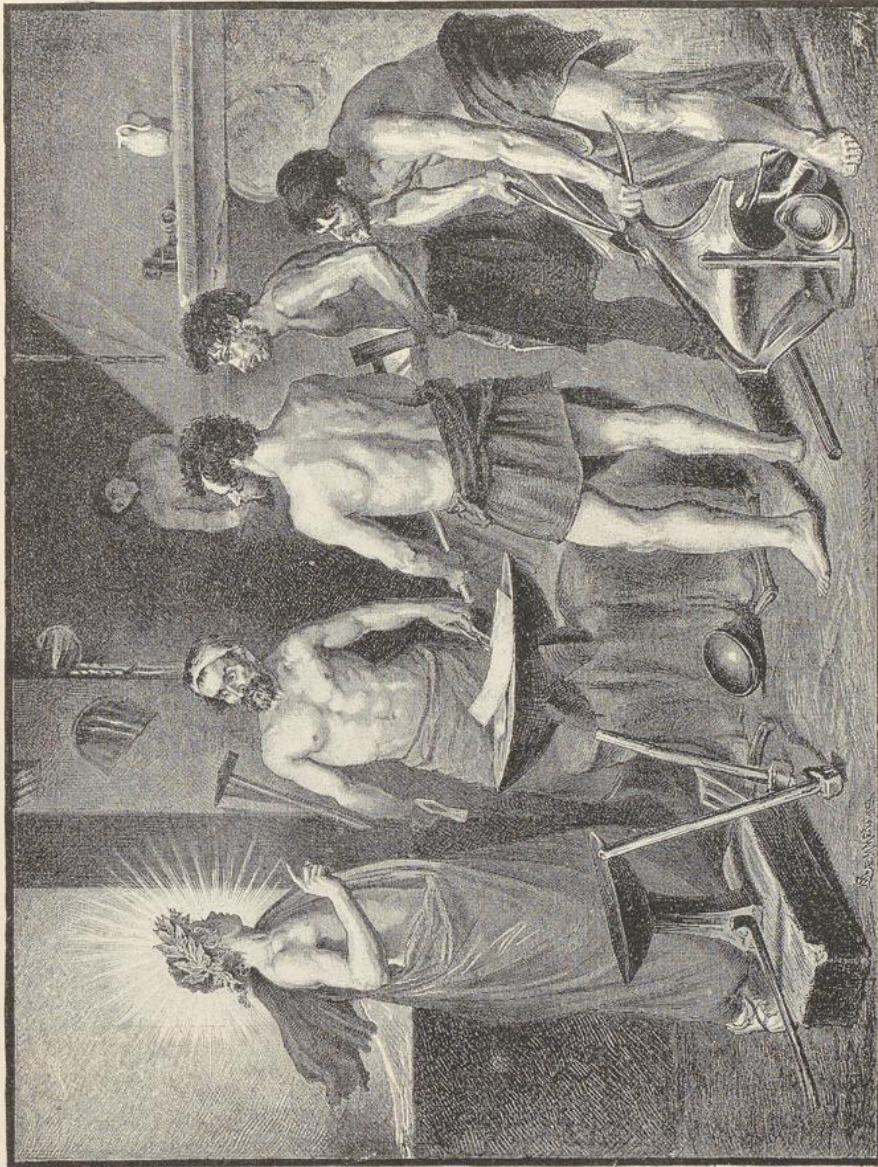


Fig. 354. Die Schmiede des Vulkan, von Velazquez. Madrid.

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 Hanswürste und Zwerge, welche der Hofgesellschaft zum Zeitvertreib 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 Städel'schen Galerie in Frankfurt, die »Dame mit dem Fächer« bei Sir R. Wallace, in



Fig. 355. Der hl. Bonaventura, von Francisco Zurbarán. 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 Hellbunkels, zu vollster Geltung. Die Abstönung 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 Vordergrund 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 Formen= sinn 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, be= dürfnislosen spanischen Bettlern verkörpert. Die berühmtesten mythologischen Schilderungen sind

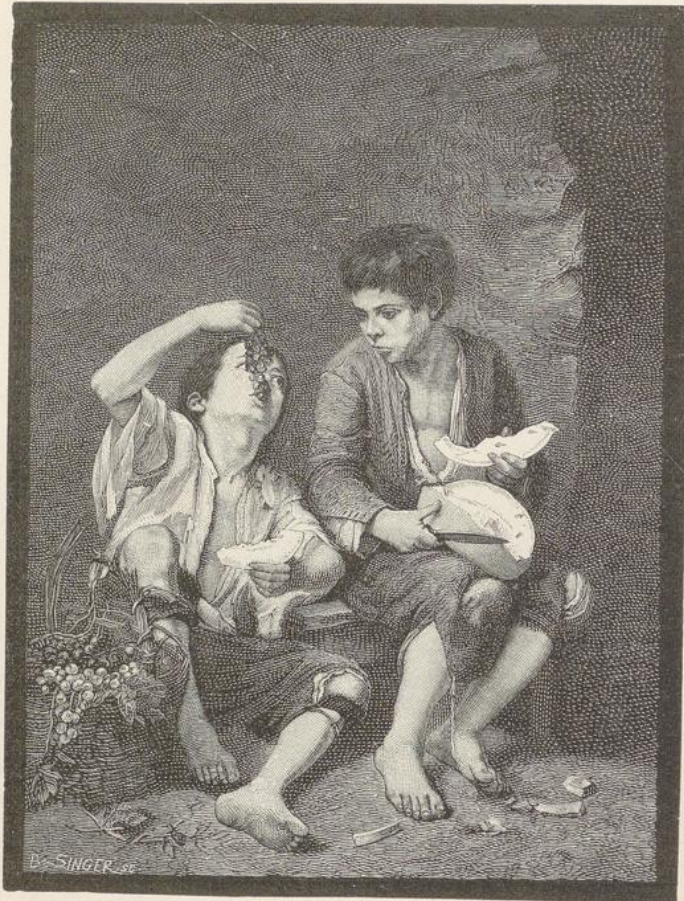


Fig. 357. Meloneneßer, von Murillo. München.

die »Vulkanschmiede« (Fig. 354), in welcher Apoll dem unter Cyklopen — derben Gebirgs= jöhnen — 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 Vorſiße eines halbnackten, prächtigen Burschen zu einem Wettkampfe im Trinken zusammengefunden. Der Sieger wird unter lautem Beifall der Genossen mit einem Epheukranz gekrönt.

Der Kreis der Werke des Velazquez umfaßt auch Jagdstücke und Landschaften. Er er= innert 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 Hausflave 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 Ausdruck (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 milderer 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 durchschnitlich beliebten Auffassung, ohne eine feste Individualität zu verraten. Cano war auch als Bildhauer mit Recht berühmt. Seine polychromierten, in Holz geschnittenen 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, Kreuzifix in der Kathedrale von Sevilla) als hervorragender Holzschnitzer erwähnt werden.



Fig. 359. Der Turf (Moses schlägt Wasser aus dem Felsen), von Murillo. Sevilla, Kloster la Cartuja.

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 Straßenkneben



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, gemüthlichen 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 knien 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 Moses, 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 Labfal zu empfangen (Fig. 359). Ähnlich 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 Murillo unbefangener naturalistischer Sinn in der h. Elisabeth, welche einem grindigen Knaben die Kopfgeschwüre abwäscht (Akademie S. Fernando in Madrid). Verhöhrend 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 Knien 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 emporsteigt. 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.

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 Nachflänge des kriegerischen Lebens, das ungebundene Treiben der Soldateska vor die Augen. Philippe de Champagne, 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.

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 präzise zeichnenden Technik ausdrückt, verleiht seinen Radierungen besonderen Wert. Sie erscheinen als treue und treffende Illustrationen der gleichzeitigen Ereignisse.



Fig. 361. Aus den Misères de la guerre. Radierung von Jacques Callot.

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 Gedankentriebe 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 bedeutenden 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 Wettstreit 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 Gellée, 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 Schloßsteden 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 Brill 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-

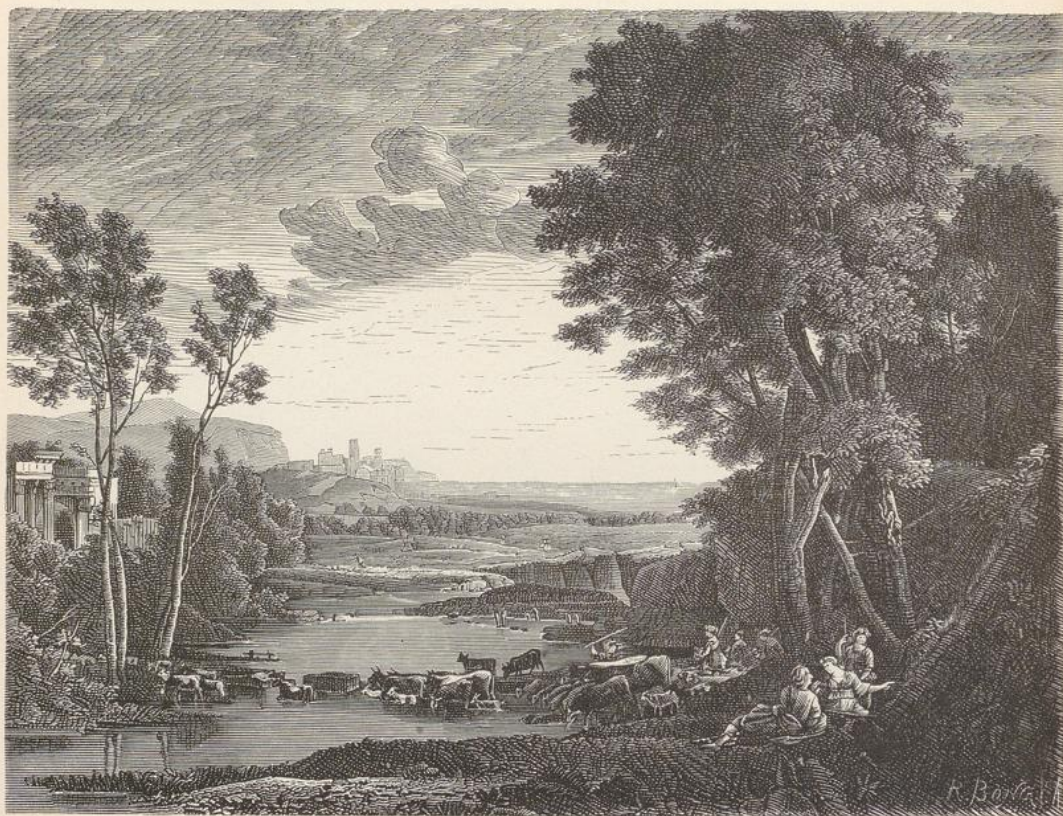


Fig. 364. Die Furt, von Claude Lorrain. Paris, Louvre.

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 unverfehrt. 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 Gustave Lesueur (1616—1655), hat Italien nicht besucht, sondern seine Erziehung zunächst in der Werkstatt 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.

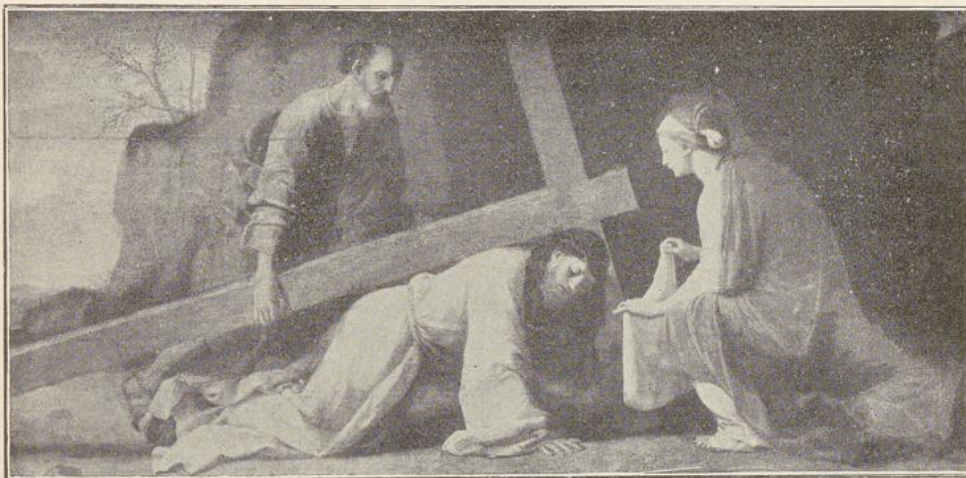


Fig. 365. Die hl. Veronika, von Lesueur. Paris, Louvre.

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 Cerruozzi, 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 Entwicklung 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 Entwicklung wurde, so gewann die französische Kunst, die pompöse Verherrlichung des absoluten Königtums, ein musterträchtiges 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 Guldigung 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 Vorfitten am deutlichsten ausdrücken, 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 Türen 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 Äußere 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 Gegensatz 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 Prunk 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 lähnte 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 epochenmachende That, welche der französischen Kunst für Menschengeschichte 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 Eintritt 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. Ähnlich wie im 16. Jahrhundert

die Kleinmeister auf das Kunsthandwerk der deutschen Renaissance einen nachhaltigen Einfluß übten und diesem zu europäischem Rufe verhelfen, boten die französischen Dessinateure unter Ludwig XIV. und XV. den mannigfachen 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 Grottesken 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

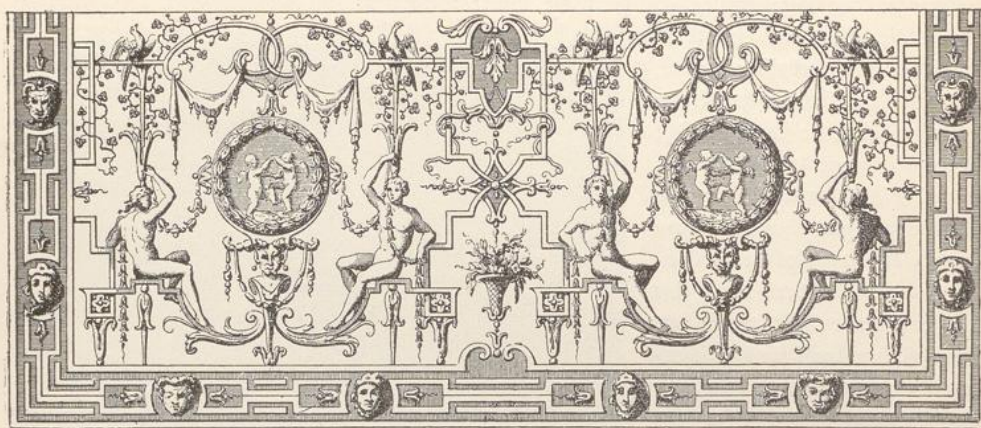


Fig. 367. Ornament von Jean Bérain.

Bérain invent.

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, Mascaronen, Vasen und Ornamenten, besitzen, und endlich Daniel Marot. Als Hugonotte mußte Marot nach dem Widerruf 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 Dekorateurs auch die Goldschmiede, welche Ludwig XIV. mit Vorliebe beschäftigte, ehe die Finanznot des Staates ihm Sparjamkeit aufzwang. Unter den Goldschmieden nahm Claude Ballin der Ältere († 1678) den ersten

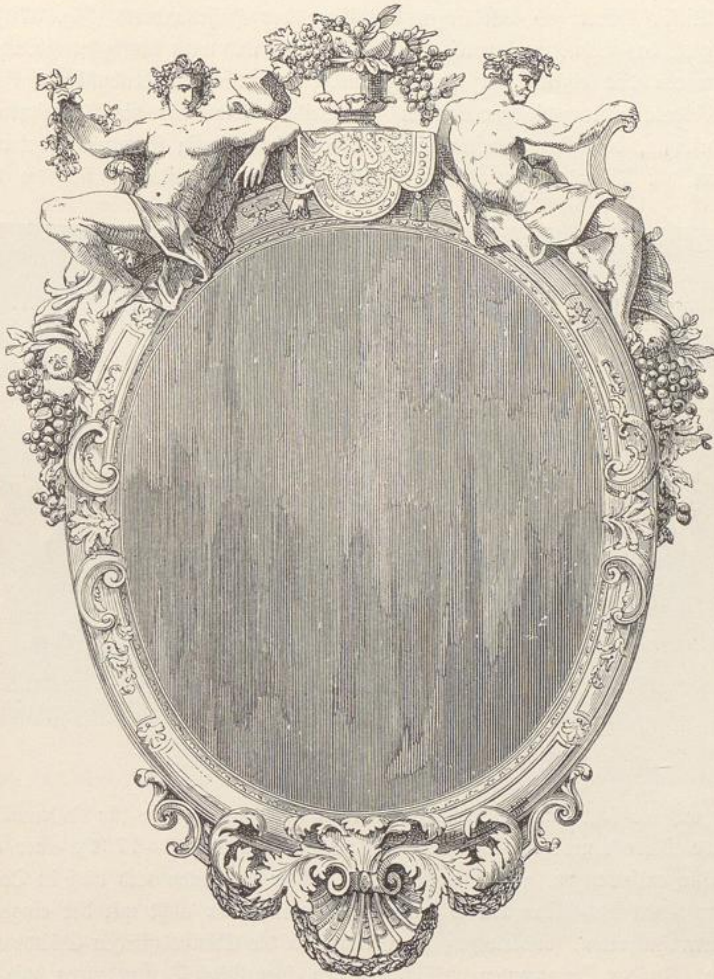


Fig. 369. Spiegelrahmen von Daniel Marot.

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, Randelaber, 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 Tatsache, daß häufig förmliche Vorduren, 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 angelegten 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.

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, Rousselle, 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. Obgleich 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.

Springer, Kunstgeschichte. IV.

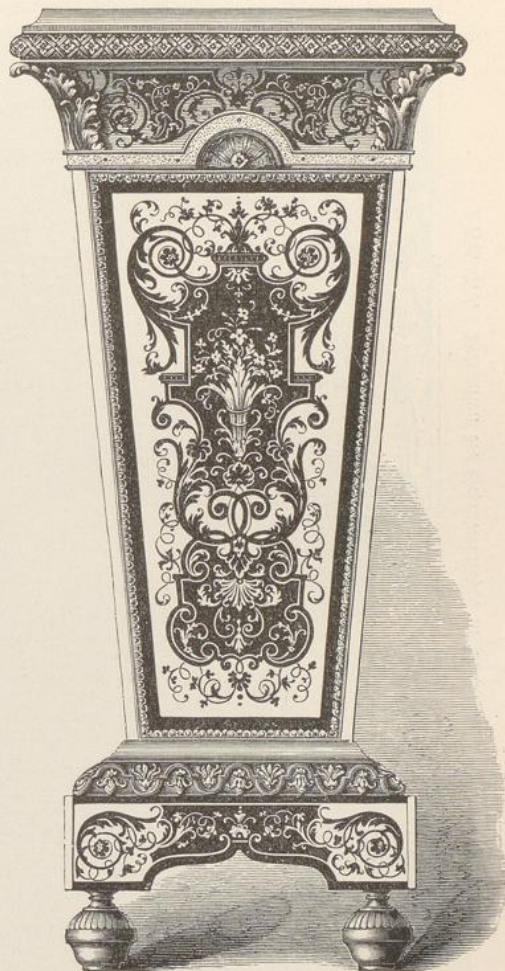


Fig. 371. Postament mit Boulle-Arbeit.
Dresden, Grünes Gewölbe.

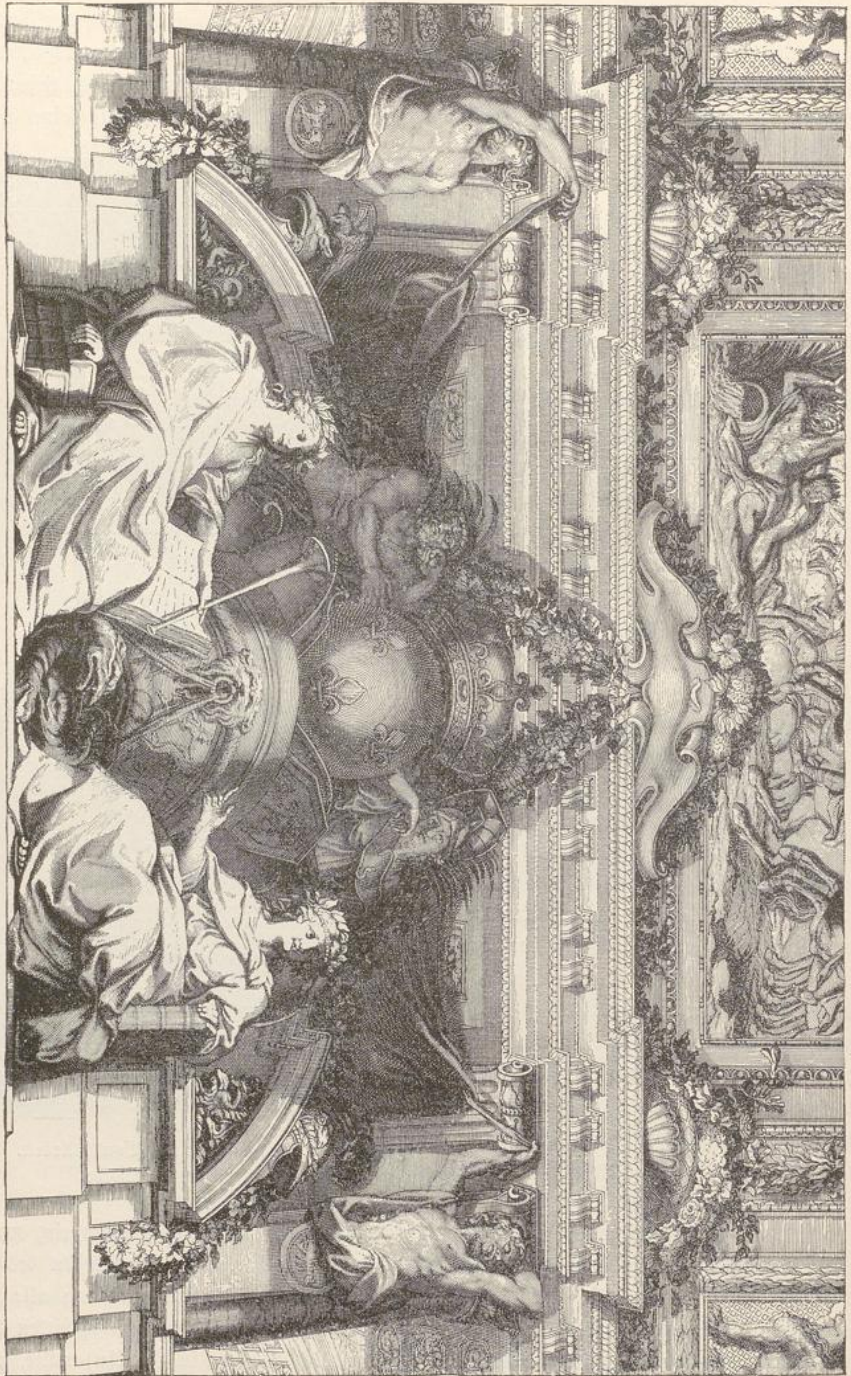


Fig. 372. Decoration der Gesandtentreppe in Versailles, von Sébastien.

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 Gama 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 pompöse 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.

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-



Fig. 375. Gefäßträger von Puget.

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 „Raub 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 Gleichen 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 Nectzen 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 Kanonentugeln 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 Eichenpalte 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 Reiz von beiden, ferner »Perseus und Andromeda« schmückten 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 Relieftafeln 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. Fruchtshale von Pierre Germain.



B. Das 18. Jahrhundert.

1. Der Rokoko-Stil.

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, Bop 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 schlechtthin 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

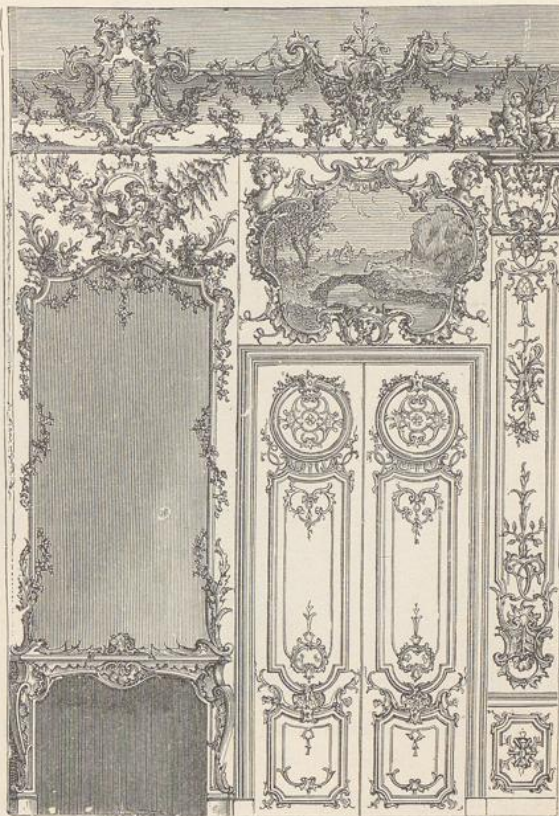


Fig. 378. Rokokodekoration (Louis XV.), von Cuvillies.

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

Muschelartige (von »rocaille« dürfte der Name Kokoko herrühren, der am Anfange unseres Jahrhunderts in französischen Emigrantenkreisen aufkam) herrscht vor, die Umrisse schlängeln sich (Fig. 378), an die Stelle des Gebauchten 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. (Bopf, Fig. 379). Mit diesen Bemerkungen ist das Wesen der aufeinander folgenden Perioden noch lange nicht erschöpft;

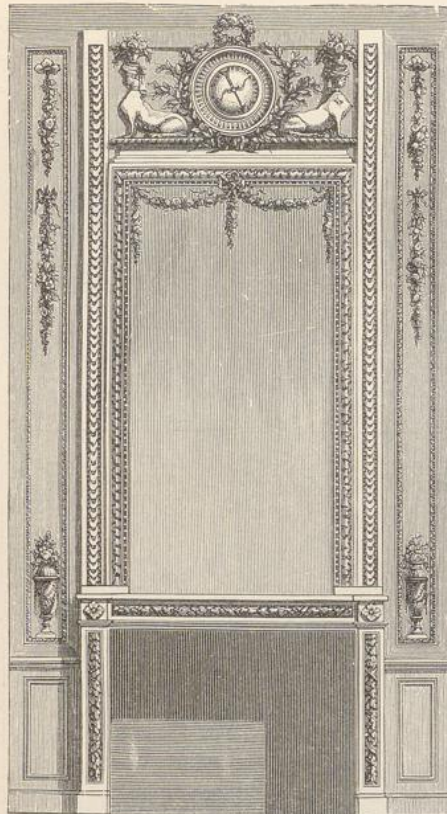


Fig. 379. Wanddekoration (Louis XVI.)
von La Londe.



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 Entwicklung 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 Thatfachen 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.

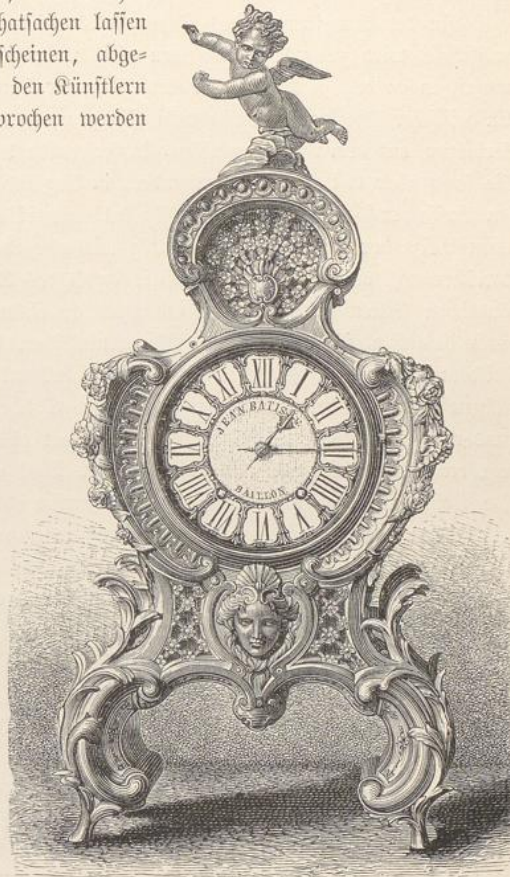


Fig. 382. Standuhr aus Sèvres-Porzellan.

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 weggesegt werden; die Enkel fanden lächerlich oder altfränkisch, was die Großväter entzückt hatte. Daher konnte sie sich auch zu ehrlicher Wahrheit niemals emporheben 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 suchten. 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, maniere noire*) eine wichtige Ergänzung. Ein heffischer 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 *Rokotodamen* 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 *Rokoko*stiles deutlich an sich. Da die einfachen Formen, durch die Glasur verkleistert, keine Wirkung üben, so ging man absichtlich auf das Unregelmäßige, Krause und Gefrümmte aus und schuf hier das wahre Ideal und Muster des *Rokoko* (Fig. 381).

Zahlreiche Porzellanmanufakturen entstanden im Wettstreit 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 Sevres, 1756 aus Vincennes dahin übertragen, ebenbürtig zur Seite. Doch wurde in der berühmten französischen Staatsanstalt nicht wie in Meissen hartes, echtes Porzellan, sondern Trittenporzellan (*pâte tendre*)

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 Sevres sich die Prunkformen des Barockstiles so lange erhielten (Fig. 382).

Wie das Porzellan sich durch seine Natur vortrefflich den Formen der Rokokodekoration anschniegt, 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 intimen 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 Gerätemwelt, welche die keramische Kunst schafft. Ohne diese Voraussetzung fehlt dem Porzellangeräte das Recht des Daseins. Die Porzellan Kunst 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.

2. Die französische Kunst.

»Die Divertissementes 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 vollstümliche 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



Fig. 383. Holzmalerie (Panneau), von Bateau.

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 kofett 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. Lieft 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 verhelfen.

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 Cuvilliez (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 Grottesken deutlich zu Tage, insbesondere aber auch der vornehme Geschmack der Künstler, welcher sie gar sehr zu ihrem Vortheile 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. Ninette, 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 Leszczyńska, 1726 aus vergoldetem Silber hergestellt und aus 50 Stücken bestehend, unter welchen auch nicht das kleinste Vouloirgeräthe, 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 gezielten Schritt näher an die Natur herantrat, so versuchte auch die Malerei sich an der Natur aufzufrischen.

Fig. 385. Ländliches Vergnügen, von Schöten. Berlin, Königl. Schloß.



Das lustige Treiben der Komödianten, Maskenscherze, ländliche Vergnügungen, die erträumte Welt arkadischer Hirten bilden Lieblingsgegenstände der Schilderung. Die fetes galantes, der Widerschein 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.

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

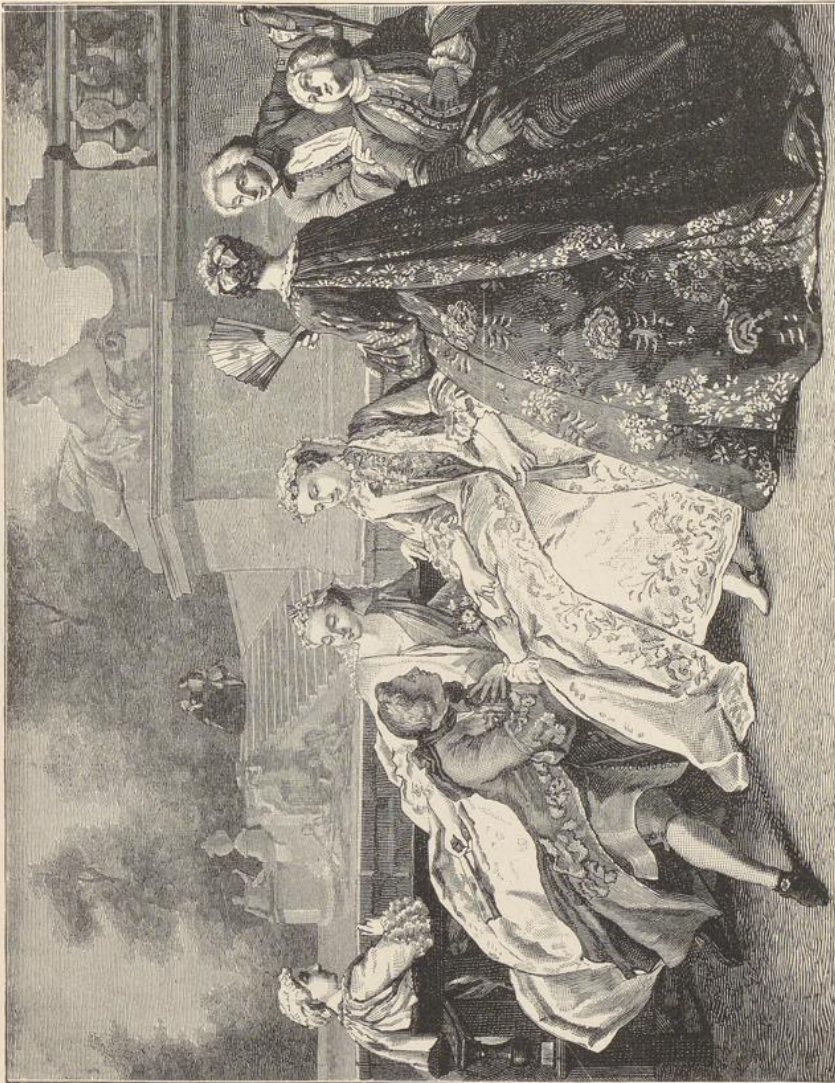


Fig. 386. Die Liebeserklärung, von Jean François Detroy. Berlin, Königl. Schloß.

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 Numale.

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 läppischen Gille (Louvre), die anmutige Finette (Fig. 384) vor, bald schildert er Feste und Vergnügungen im Freien (Fig. 385), musikalische Unterhal-

tungen oder galante Liebeszenen, 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. *Wandende Frauen*, von Watteau. 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 Versaint 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 Fußstapfen 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 Lüfterheit. 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 Liebeszenen in die wirkliche Welt verpflanzten, wurde auch der Ton gewöhnlicher Liebeshändel angeschlagen (Fig. 386).



Fig. 389. Biscuitfigürchen von Clodion.
Evres.

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). Ähnlichen Anschauungen wie Voucher 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 Moriz 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-

Auch François Voucher (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 Voucher 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 Voucher reich begabt — hingeworfenen, gefälligen Formen den Schein sinnlicher Grazie. Voucher versetzt uns nicht bloß in eine mehr dem Ballet als der Natur abgelassene Hirtenwelt, sondern zieht auch den Olymp in seinen Darstellungskreis. Aber seine Venusbilder

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 Broisse, Graf Caylus, Laugier) wurde die Aufmerksamkeit auf die Antike zurückgelenkt, welche durch die Ausgrabungen in Herculaneum 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 Bijelierung jetzt das Hauptgewicht, arbeiteten auch viel in vergoldeter Bronze und dekorierten Porzellanvasen. Einen Hauptgegenstand der Goldschmiedearbeit bildeten die Tabatieren (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 Chardin's (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 Bignettenzeichner 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.



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 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 Niccolò 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 fed 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 Filippò Juvara (1685—1735), Alessandro Galilei (1691—1737) und Ferdinando Fuga (1699—1780) Künstler, welche, wenn sie auch nicht offen zu Palladios

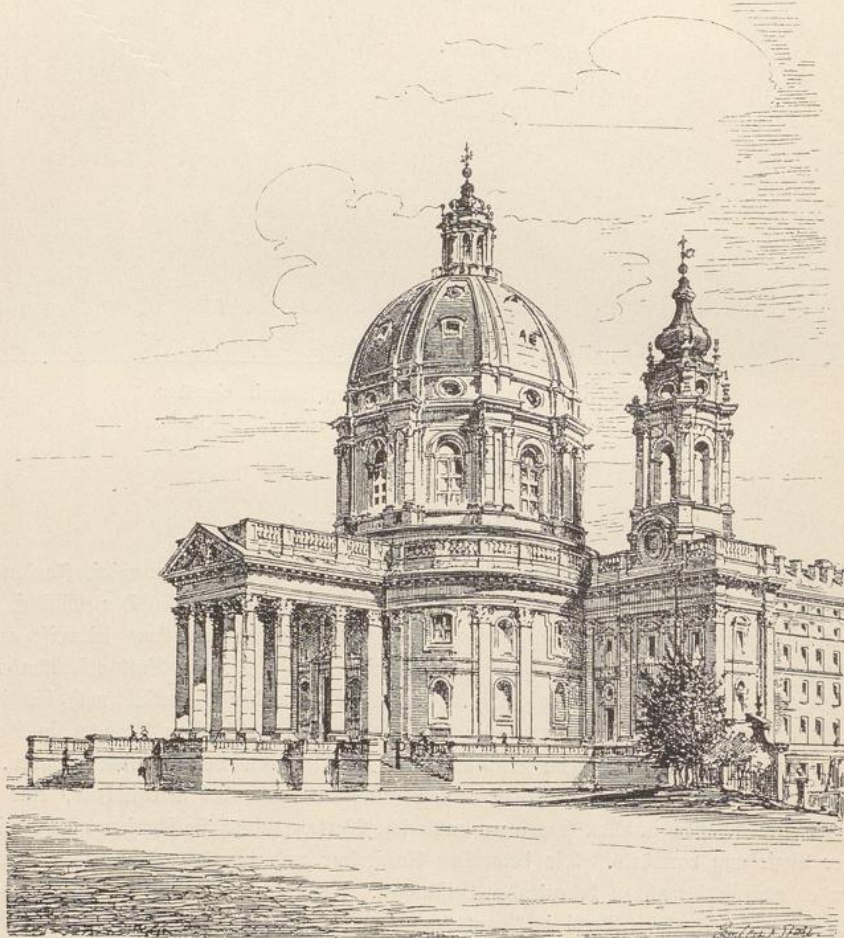


Fig. 393. Die Superga bei Turin, von Juvara.

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 Vanvitelli (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 Barbareffas 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 Tätigkeit. Und nicht bloß Künstler und Kunstfreunde pilgern in gewohnter Weise nach Rom, auch die antiquarische Wissenschaft, welche in dem Kultus der Alten die Bede 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 Reizgeschmack 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 Beduten, die treu der Natur abgelauichten Stadtblickten 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 (Deutsche 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

holländischen Einflüsse und Beziehungen ununterbrochen fortbauerten, 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 Kundenschaft, 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 Vordergrund, 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 Übung, 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.

Die deutsche, nach dem weisfällischen 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 Starcken, 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 Entwicklung 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.

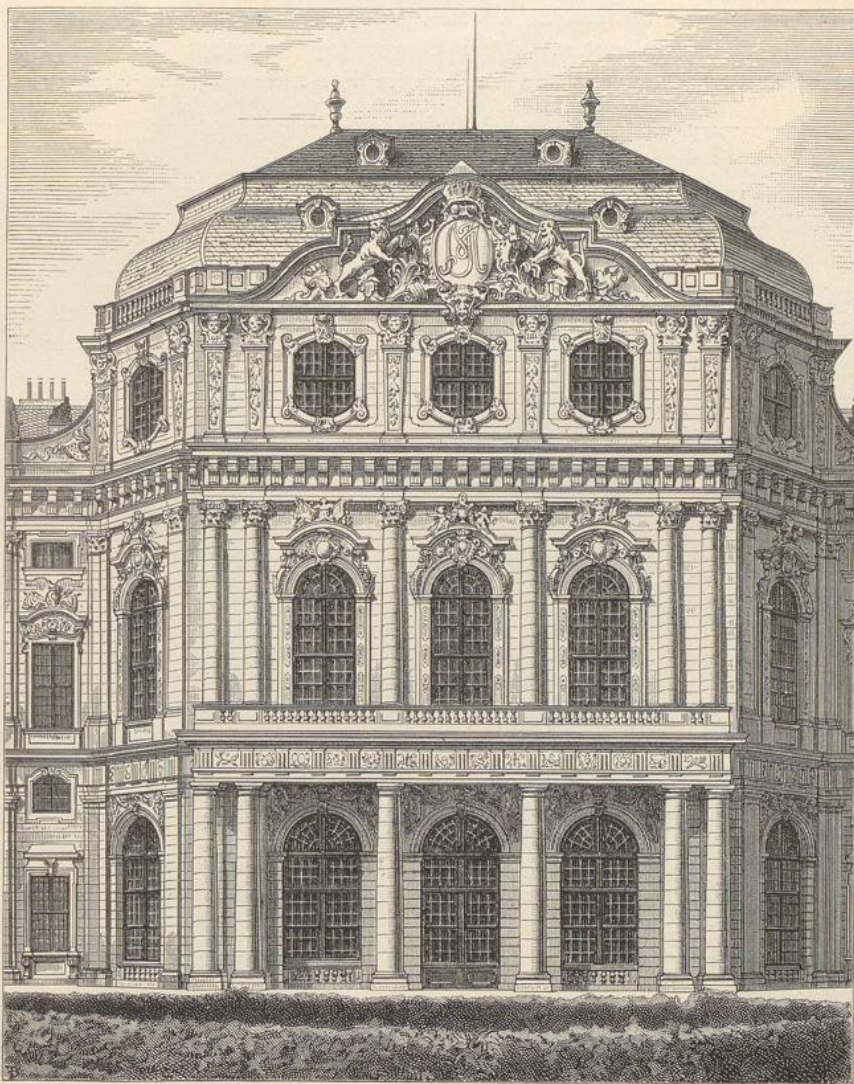


Fig. 397. Pavillon vom Schloße zu Würzburg. Von Balthasar Neumann.

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 ſpättere Zierlichkeit der franzöſiſchen Dekorationsweiſe entfalteten. 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 Bauleidenenschaft. In Würzburg und Bamberg lieferten übrigens schon deutsche Architekten, Balthasar Neumann und die Familie Dinzelhofer, 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

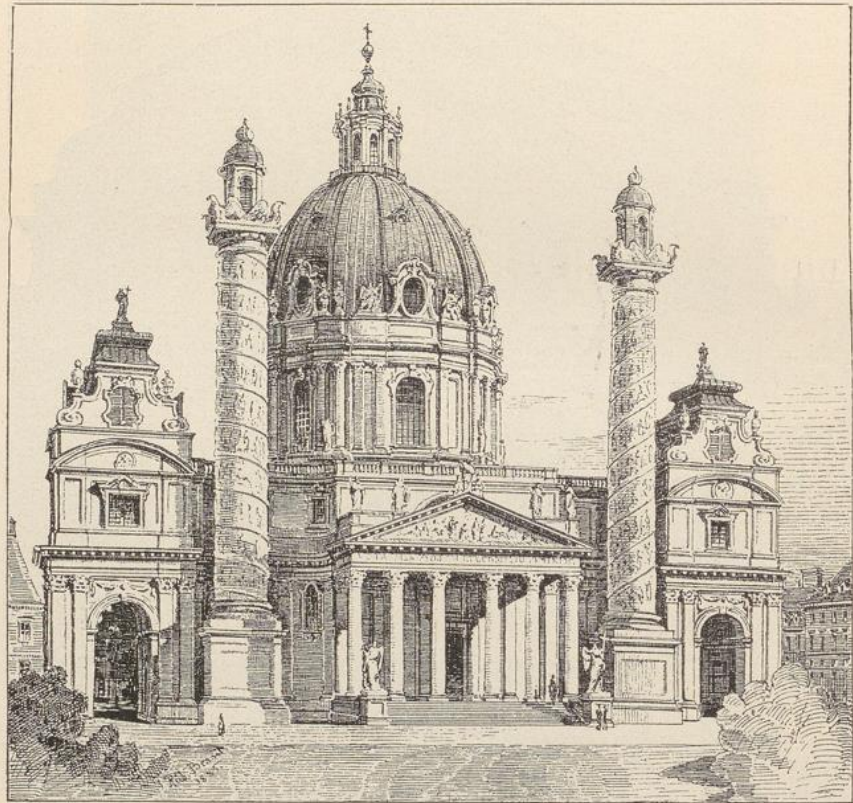


Fig. 398. Die Karl Borromäuskirche in Wien. Von Fischer v. Erlach u. Martinelli.

steigenden Reichtum, um gleichfalls der Bauleidenenschaft 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 Bauweise 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 Dinzelhofer (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

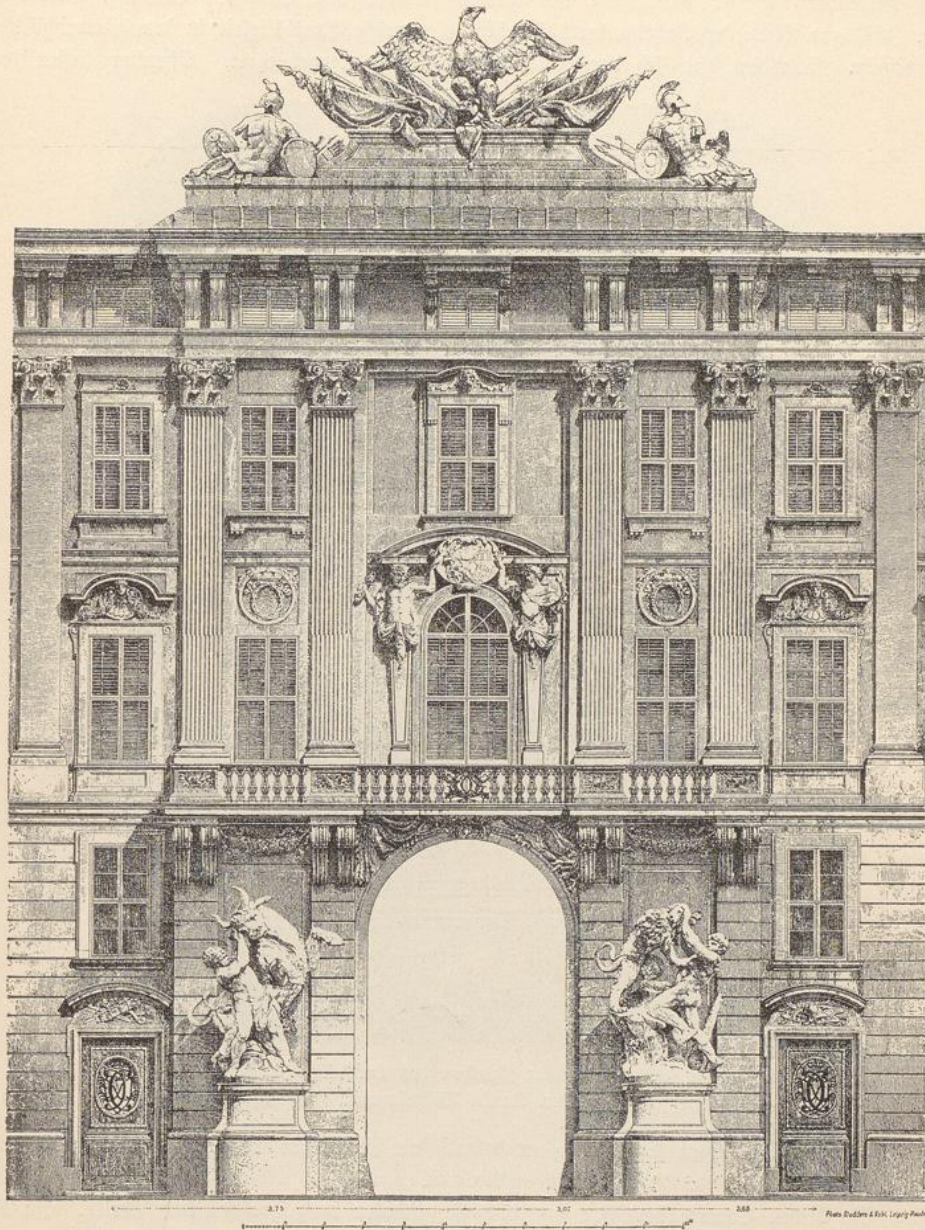


Fig. 399. Hofkanzlei in Wien (Teil der Fassade). Von Fischer v. Erlach.
(Nach G. Nemann.)

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 Bauhätigkeit in den österreichischen Provinzen. Trotzdem hat sich der Rokokostil hier nicht eingebürgert. Offenbar ließen die

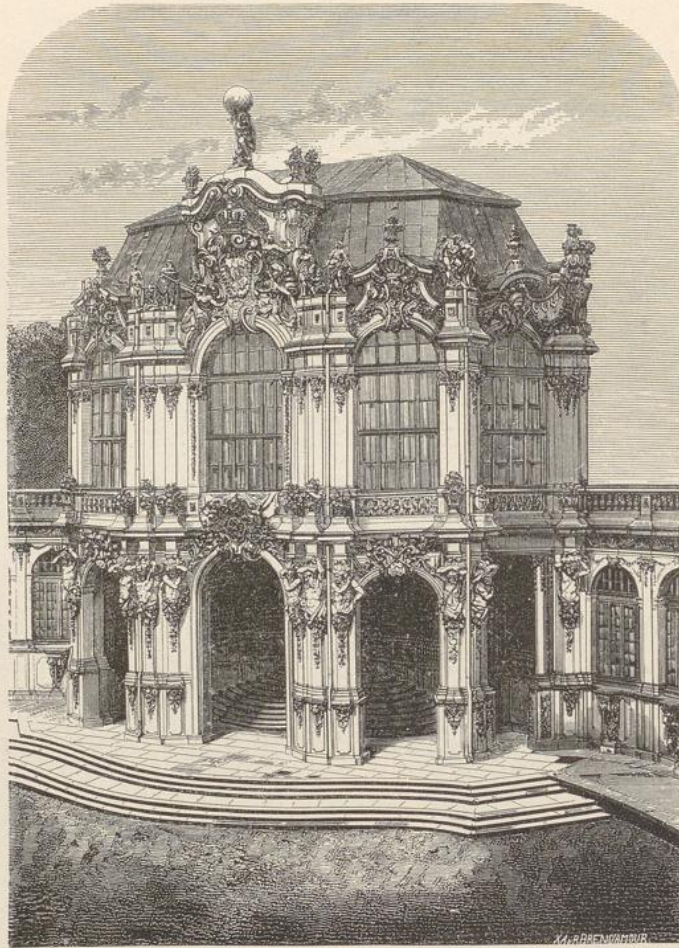


Fig. 400. Westlicher Pavillon des Dresdener Zwingers.
Von Daniel Pöppelmann.

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

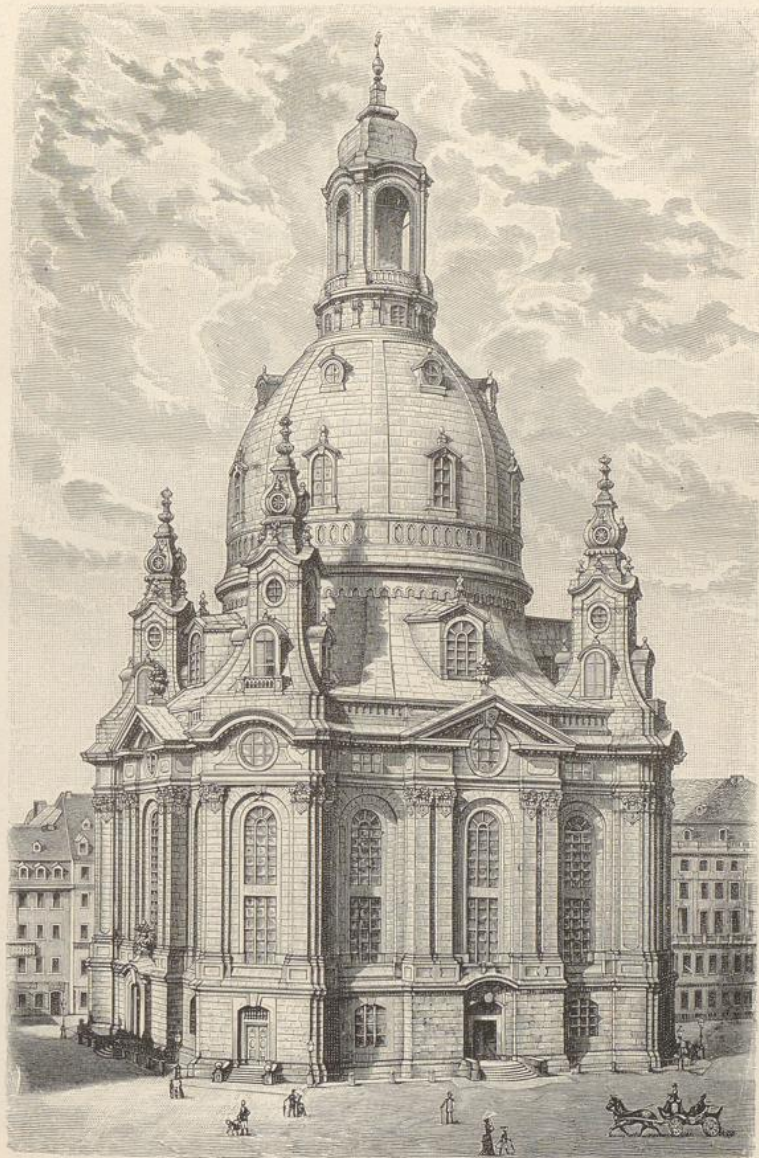


Fig. 401. Die Frauenkirche in Dresden. Von Georg Bähr.

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

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 Ausdruck. Es klingt im Zwinger eine Prunkaalbeforation an, im Gegensatz 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 Gegensatz zum Zwinger steht das Japanische Palais, von Böppelmann 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

Springer, Kunstgeschichte. IV.

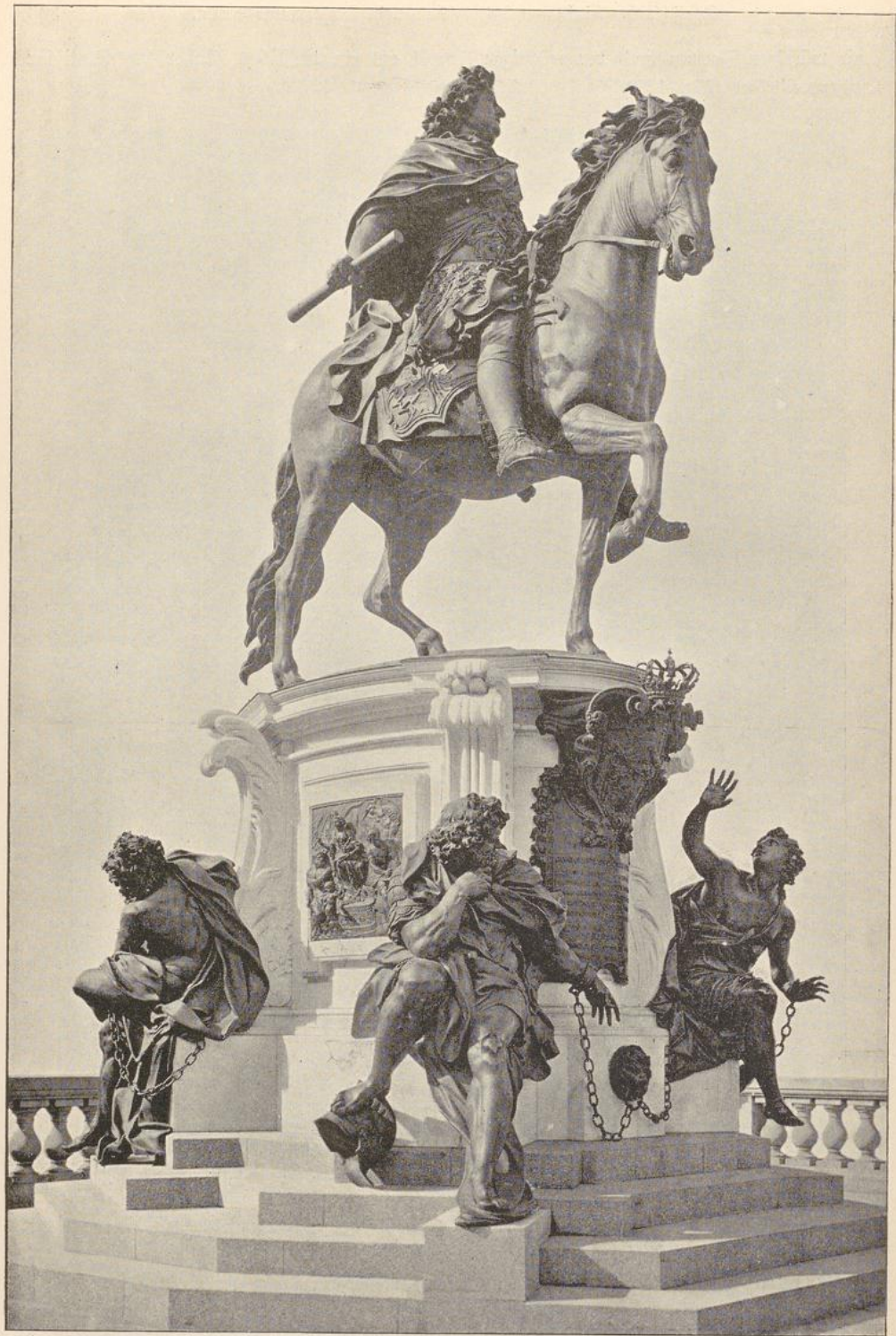


Fig. 404. Der Große Kurfürst. Erzstandbild von Schlüter. Berlin.

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 Mars. Brunnensfigur von Raphael Donner.
Wien, Neuer Markt.

welche daher auch das Maß der Wahrheit niemals überschreitet. Der plastische Schmuck am Zeughause, außen Trophäen, in den Fensterchlußsteinen 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 abgelautet. Sein berühmtestes Werk hat er aber 1703 in der ehernen Reiterstatue des großen Kurfürsten (Fig. 404) vollendet. Sie ist in den Mäßen 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 vollstümlicher 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 treuerzigem Humor unterstützte Auffassung sich noch eindringlicher in seinen zahlreichen Handzeichnungen (*»Reise nach Danzig«* in 108 Blättern, im Besiz 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.

Jahrhundertlang 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 Bauhätigkeit; schon aus praktischen Gründen konnte diese

nicht vollständig unterbrochen werden. Wohl aber ließen sie die Kunst, in welcher sich Volksgedanken und Volksempfindungen am unmittelbarsten wiederpiegeln, 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 Entwicklung 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 *Struria*, 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

verlierende satirische Ader, seine scharfe Beobachtungsgabe, seine intime Kenntnis echt englischer Typen, seine Fähigkeit, die einzelnen Lebensläufe, welche er (*Marriage 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. *Marriage à la mode*, von Hogarth, London, Nationalgalerie.



einen neuen fräftigen Lebenszug. Schon Hogarths satirische Gemäldesolgen 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 Übung. 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 Landschaftler 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.



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 ließen 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 Admus 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.