



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Geschichte der deutschen Malerei

Janitschek, Hubert

Berlin, 1890

VIII. Die Zeit des Verfalls: Virtuosen und Akademiker

[urn:nbn:de:hbz:466:1-96074](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-96074)

VIII.

Die Zeit des Verfalls: Virtuosen und Akademiker.

Dem Zeitalter Dürers und Holbeins folgte eine Erschlaffung und Erschöpfung künstlerischer Kraft, die fast zwei Jahrhunderte lang anhielt. Es wurde schon gesagt: Äußere Schicksale haben die Entwicklung nicht vor der Zeit abgebrochen, sie haben nur den Umfang künstlerischen Schaffens eingeengt, wohl aber lag es dann an den politischen, sozialen und religiösen Verhältnissen in Deutschland, wenn eine Desorganisation des Geistes und der Phantasie eintrat, die ein neues Keimen und Blühen der Kunst auf so lange hinausjoh. Die Entwicklung der niederländischen Malerei hatte im 16. Jahrhundert eine der deutschen ganz entsprechende Richtung genommen, und die religiösen und politischen Kämpfe waren dann mit aller Heftigkeit auch über die Niederlande hereingebrochen; aber der Waffenlärm war noch nicht verstummt, die Städte waren noch verödet, als bereits allenthalben neues künstlerisches Leben sich regte und ebenso das habsburgisch und katholisch gebliebene Belgien wie das freie und protestantische Holland durch die Vorläufer von Rubens und Rembrandt und bald durch diese selbst ein neues Heldenzeitalter der Kunst emporführen sahen. *)

*) Gerade die Renblüte der Kunst im protestantischen Holland beweist, daß die Bilderfeindschaft der Reformatoren für die Entwicklung der deutschen Kunst viel weniger Bedeutung hatte, als die tendenziös-katholische Geschichtschreibung es annimmt (vergl. z. B. A. G.: Die Reformation und die bildende Kunst in den Historisch-politischen Blättern, Bd. III C, 1886, S. 341 ff.). Etwas anderes ist es, wenn man nicht von der Blüte der Kunst überhaupt, sondern von der Blüte der religiösen Kunst spricht. Doch auch in dieser Beziehung trifft die Anklage viel weniger die großen Reformatoren, als eine kleine Schar mißratener Nachfolger, die bis in die Gegenwart hinein ihr unduldfames Anathema jeder Offenbarung des Schönen entgegenhält. Es ist weniger grundsätzliche Feindschaft gegen die religiöse Malerei und Plastik als Eifer gegen das Sinnliche in der Kunst, was z. B. aus Zwinglis Worten spricht: „Und wenn die gößen glych ghein gottes verbott hättind, dennoch so habend sy so ein ungestalten mißbruch daz man sy nit dulden solt. Sie stat ein Magdalena so hürlisch gemalet, dez auch alle psaffen ie und ie gesprochen habend: Wie könnt einer hie andächtig syn meß ze haben? Ja die ewig rein unverseert magd und muter Jesu Christi, die muß ire brüst harfür zogen haben. Dort stat ein Sebastian, Mauritius und der from Johannes, evangelist so jünderisch, kriegerisch, kupplich, dez die wyßer davon habend ze bychten ghebt.“ (An Valentinus Compar, vgl. Zwinglis Werke ed. Schuler und Schultze II, S. 56.) Ganz ähnlich hat Calvin sich ausgesprochen (Institut. religionis christ. I, cap. 9, sect. 7). Zwinglis Wort eglichen einer freien Übersetzung entsprechender Mahnungen in Savonarolas Predigten, welche das medicische Florenz

Ähnliches zu hoffen für Deutschland lag nicht ferne. Der Religionsfrieden von 1555 hatte den wilden Kampf der Geister etwas beschwichtigt. Die religiöse Polemik, welche vom Auftreten Luthers an bis zu jenem Friedensschluß fast alle geistige Kraft in ihren Dienst gezogen hatte, welche selbst die Phantasie des Künstlers für sich in Anspruch nahm, verlor von ihrer Heftigkeit. Und in der That läßt namentlich die Litteratur in den letzten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts einen Aufschwung an Kraft, eine gewisse Sammlung merken, wahrnehmbar ist dies aber auch in der Baukunst, und selbst in der Malerei erscheint am Beginn des 17. Jahrhunderts ein echter Künstler, Adam Elsheimer. Aber solche fröhliche Hoffnung wurde rasch erstickt. Der Ausbruch des Dreißigjährigen Krieges hat allen Regungen eines neuen Geistes ein schnelles Ende bereitet. Der statistisch genaue Nachweis über den Wandel der Einwohner- und Vermögensverhältnisse in Deutschland vor 1618 und gleich nach 1648 ist noch nicht geliefert worden; aber Einzelerhebungen liegen genug vor, um das ungeheure materielle Elend zu ermessen, in dem Deutschland nach dem Kriege zurückblieb. *) Die äußeren Bedingungen also für eine neue Kunstentfaltung waren die denkbar ungünstigsten. Und das goldene Zeitalter despotischer Kabinettspolitik hat dafür gesorgt, daß auch im nächsten Jahrhundert diese Bedingungen nur weniger günstig wurden. In gleichem Verhältnis zu dem materiellen Jammer steht die Verhehrung, welche Geist und Phantasie erfuhr. Religion und Dichtung, für die Analyse der Phantasie eines bestimmten Zeitraums, immer die ersten Quellen, bieten beide ein gleich trostloses Bild. Wo wohnte jetzt jenes Feuer wahrhaft religiöser Gesinnung, das Dürers Worte durchglühte, welche er bei der falschen Nachricht des Todes Luthers in sein niederländisches Tagebuch schrieb? wo war sein und seiner besten Zeitgenossen starkes Vertrauen, daß der Name Christus alle zerstreuten Glieder der Gemeinde einigen müsse? Hat schon die Dogmenabrechnung zwischen Luther, Calvin und Zwingli den Geist und die Gesinnung, aus welcher die Reformation hervorging, im Erlöschen gezeigt, wie trostlos stand es erst jetzt! Wüstes Pastorengesänke und Magisterstreit erfüllten den protestantischen Norden und der katholische Süden hatte seine geistige Universalität einem zelotischen grausamen Indexsystem geopfert. Buchstabentreue Bibelvergötterung hatte das Verhältnis des Gläubigen zu Gott schnell so veräußerlicht, wie es vordem die Werkheiligheit gethan hatte. Kein Wunder, daß der Teufels-

zu einem Sturmlof gegen Kunst und Luxus aneiferten. Luthers Aussprüche waren durch Zeit und Gelegenheit bestimmt; daß aber jene seiner Gesinnung Gewalt anthun, welche seine Autorität anrufen, wenn sie gegen die Kunst zu Felde ziehen, ist sicher. Den besten Überblick über die Gesinnung des Reformators über kirchliche Kunst gewinnt man aus der Tübinger Festschrift von Grüneisen über dieses Thema.

*) Von einer einzigen Stadt, die durchaus nicht zu den vom Kriege am schwersten heimge suchten gehörte, mögen die Zahlen das allgemeine Urteil erhärten. Augsburg besaß zu Beginn des Krieges 45 000 Einwohner, im Jahre 1645 nur 21 018; im Jahre 1617 besaß es 143 Vermögen, die zwischen 50 und 100 fl. Steuer zahlten, 100 Vermögen, die über 100 fl. steuerten und die Steuer der höchsten Vermögen betrug 2666 fl. Im Jahre 1661 dagegen, also schon dreizehn Jahre nach dem Kriege, gab es nur 36 Vermögen, die zwischen 50 und 100 fl. steuerten, und nur 20, die über 100 fl. Steuer zahlten; die höchste Steuer aber betrug 428 fl., obgleich die Steuerverhältnisse strenger waren und der Gulden etwas weniger galt. — Vergl. N. Puff, Augsburger Fassadenmalerei in der Zeitschrift f. b. Kunst. Bd. XXI. 1886. S. 64 ff.

und Gespensterglaube in keinem Jahrhundert früher eine so erschreckende Macht gewann wie im siebzehnten. Im katholischen Süden und im protestantischen Norden flammten ununterbrochen die Scheiterhaufen empor, welchen religiöser Wahnsinn, der sich aber dabei das Ansehen großer Nüchternheit und juristischer Klarheit zu geben vermochte, Tausende und aber Tausende von Opfern überantwortete. Schönheit erschien so verdächtig wie Häßlichkeit, hervorragender Geist so verdächtig wie Blödsinn, jede Schöpfung, bei der die Natur den Mittelweg verlassen hatte, erschien als Werk des Teufels. Eine so aufgeschreckte und erschreckte Phantasie kann nicht der Nährboden hoher Kunstschöpfungen werden. Das Ungeheuerliche muß neben dem Rohen wohnen, nur die stärksten Bilder und übertriebensten Empfindungen können noch wirken. Die Pitteratur beweist es. Rabelais hat in Gargantua und Pantagruel seiner Phantasie wahrlich keinen Zügel angelegt, aber Fischart hat in seiner Verdeutschung des ersten Buches nicht so sehr eine Übersetzung als eine Aufschwellung des Inhalts des Buches gegeben. Und ebenso im Drama; keine Katastrophe ist genug greulich, keine Motivierung genug entsetzlich; nur im religiösen Liede entringt sich hie und da noch ein einfacher voller Ton dem Herzen, wie dies in den Liedern des Friedrich Spee und Paul Gerhard der Fall ist. Und selbst für solchen verwilderten Geschmack vermag die desorganisierte Phantasie nicht genug aus Eigenem zu bieten; nach allen Richtungen hin wendet man sich, um Ansehen zu machen. Das berbe englische Drama hatte schon in den achtziger Jahren des 16. Jahrhunderts festen Fuß gefaßt; die sentimental-frivole Idyllik der Italiener, die langweilig-lüsterne französischen Amadis-Romane wurden mit gleichem Eifer in das Deutsche übertragen und besonders von der vornehmen Gesellschaft — „vornehm“ wie sie Hans von Schweinichen in seinen Denkwürdigkeiten geschildert hat — genossen. Die Malerei dieses Zeitraums weist nur wenig geänderte Züge auf, höchstens daß sie in der Form auf höherer Stufe als die Dichtung steht. Die Phantasie des Malers ist nicht mehr im wahren Sinne schöpferisch, er schaltet mit fremden Formen, die er, zeitlichen und örtlichen Verhältnissen entsprechend, oder auch nach individueller Willkür dem Kunstschätze der Nachbarländer entnimmt. Bis zum Ende des 16. Jahrhunderts übte die italienische Kunst die stärkste Anziehungskraft aus, im 17. Jahrhundert wurde besonders für den Norden, doch für bestimmte Gebiete der Malerei auch für den Süden Deutschlands die niederländische Kunst in Folge ihrer neuerstandenen Herrlichkeit die bestimmende Macht, der Beginn des 18. Jahrhunderts aber leitete, wie auf allen Gebieten der Kultur, so auch auf dem der Malerei die Herrschaft der französischen Mode ein. So kann man in der That während dieser zwei Jahrhunderte in der deutschen Malerei nicht von einer Stilentwicklung, sondern nur von Moden sprechen, wenn Stil die Art bedeutet, wie die Natur sich in einer bestimmten Zeitepoche unmittelbar auf der Netzhaut des Auges ihrer großen Künstler und damit auch auf der Netzhaut des Auges der Genießenden spiegelt, während die Mode, zum mindesten auf dem Gebiete der Kunst, die auf Zufall oder Laune zurückgehende, aber von dem Übereinkommen getragene Herrschaft obsolet gewordener Stilformen bedeutet. Künstler führen eine neue Stilepoche empor, Virtuosen und Akademiker bringen Kunstmoden zur Herrschaft, die ersteren als feste Wagehälse, die letzteren mit der pädagogischen Annahme gelehrter Bedanten. Die Virtuosen herrschen in der deutschen Malerei weit über die erste

Hälfte des 17. Jahrhunderts hinaus; in ihnen wirkt die ausgezeichnete technische Überlieferung der vergangenen Blütezeit noch mächtig nach; spielend beherrschen sie die technischen Schwierigkeiten, so z. B. sind sie Meister der Perspektive; ihre Zeichnung ist sicher und zügig, nur nicht eingehend, ihre Malweise ahmt alle Manieren fremder Schulen nach und weiß fast immer eine starke dekorative Wirkung zu erzielen. Sie geben alles, nur keine Energie des Lebens, weil diese bloß aus der Tiefe einer Künstlerseele quillt. Die Virtuosen haben noch einen starken Zusammenhang mit dem Bürgertum, die Akademiker sind die eigentlichen Hofmaler. Der Grundstock zu den hervorragenden deutschen Gemäldesammlungen wurde schon im 16. Jahrhundert gelegt (Wien, Dresden, München), die ersten Akademien gehörten der Spätzeit des 17. und dem Beginn des 18. Jahrhunderts an.^{*)} Die Richtung, die sie verfolgten, war zunächst vom Geschmack ihrer Stifter, dann von ihren Lehrern abhängig, die vielfach aus der Fremde, den Niederlanden und Italien, besonders aber, der Modeströmung der Zeit entsprechend, aus Frankreich herbeigerufen wurden. Keime des Neuen haben Akademien nie gesäet, aber wenn man bedenkt, daß kraftvolle Geister sich nie zu Akademieprofessoren eigneten, so wird man sich darüber nicht wundern. Nur bedeutsam ist es, daß die Akademien die technische Geschicklichkeit der Virtuosen nicht lange zu erhalten vermochten, daß also auch nach dieser Richtung hin Werkstattebildung und Wanderung besser wirkten, als methodischer Akademieunterricht. Wenn starke eigenwillige Künstlerpersönlichkeiten mangeln, so kommt es auch zu keiner Schulbildung; selbst Akademien können nur eine bestimmte Geschmacksströmung zur Herrschaft bringen. Es tauchen in den einzelnen Städten zwar kleinere und größere Malergruppen auf, doch fehlt der innige künstlerische Zusammenhang; äußere Verhältnisse allein führten zusammen und trennten. Wenn aber die örtliche Gruppierung infolge des Mangels an Schulzusammenhang ihr Interesse verloren hat, und wenn der Maler nur mehr als Virtuoso für sich steht, nicht aber als Künstler durch die Macht seiner Persönlichkeit forzeugend wirkt, so thut die geschichtliche Darstellung, die jetzt keine genetische Entwicklung zu schildern hat, am besten, die Übersicht der Leistungen nach den Darstellungsfächern zu ordnen; liegt doch auch das einzig Neue, das hier in die Geschichte tritt, in der Ausbildung neuer Zweige der Malerei. Zunächst aber mag zusammenfassend der Malerei der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts gedacht werden.

Schon im vorigen Abschnitt wurden Künstler genannt, welche die Schönheit und das Pathos italienischer Formengebung für ihre Werke anstrebten; doch sie waren dabei von den Voraussetzungen der deutschen Entwicklung ausgegangen, wurzelten noch in einer der großen ruhmreichen Schulen des eigenen Landes. Das wurde anders bei jenen Künstlern, deren Geburt näher der Mitte als dem Anfange des 16. Jahrhunderts lag, oder über jene schon hinausfiel. Diese traten gleich ihren niederländischen Zeitgenossen, den Frans Floris, Marten van Heemskerck, Bartholomäus Spranger, von Anfang als Vertreter des neuen Geschmacks auf und verleugneten zum mindesten im Geschichtsbilde die nationale Entwicklung. Unter diesen lassen sich zwei verschiedene

^{*)} Nürnberg: 1662; Dresden „Academie de peinture“: 1705; Wien (zunächst noch privat nur mit Unterstützung des Hofes: 1692; Berlin: 1694 resp. 1699. Spätgründungen sind die Akademien von München (1770), Düsseldorf (1767), Kassel (1776) u. s. w.

Richtungen sondern, die allerdings manchmal in effektischer Art bei einem Künstler verbunden erscheinen. Die eine Richtung holte sich, im engen Anschluß an die Niederländer von der römischen Schule, besonders durch die Nachfolger Michelangelos vertreten, ihre Vorbilder und Inspirationen, die andere schloß sich an die venezianische Schule an. Es liegt nahe, daß der schönheitsverklärte Realismus der Venezianer den Nachahmern weniger zum Unheil ward, als die pomphafte aber vielfach leere Rhetorik der Nachfolger Michelangelos. Die Werke der niederländischen und deutschen Mitglieder der römischen „Schülerbent“ haben im Norden am meisten in der Folgezeit den Romanismus, oder wie die Richtung der Sache nach bezeichnet wird, den „Manierismus“ in Verfall gebracht, während die in Nachahmung der Manier venezianischer Meister entstandenen Werke zu den genießbarsten jener Zeit gehören. Am glücklichsten wirkte der Anschluß an die Venezianer und bald auch an den von den Venezianern am meisten abhängigen geschmackvollen Effektizismus der Schule von Bologna bei Lösung dekorativer Aufgaben; und gerade diese traten in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts nicht selten an den Maler heran. Der Sieg des Renaissancebaustiles brachte endlich die ersehnten monumentalen Aufgaben; Wände und Plafonds von Schlössern, Rathäusern und Kirchen verlangten nun für ihre Wandflächen malerischen Schmuck und ebenso hielt in den süddeutschen Städten die Gewohnheit noch vor, die Fassade der Bürgerhäuser an Stelle reicher architektonischer Gliederung und plastischen Schmuckes mit Malereien auszustatten. Nicht die Stanzmalereien Raphaels oder Michelangelos Sixtina, sondern die Paläste und Villen, welche Paolo Veronese und seine Schule von Vicenza bis Treviso herab mit seinen in der dekorativen Wirkung meisterhaften Malereien ausgestaltet hatte und dann noch des Giulio Romano Malereien im Palazzo del Tè und im Palazzo Ducale in Mantua haben auf das glücklichste die deutschen Malervirtuosen inspiriert; jetzt erst wurde auch die Freskotechnik auf deutschem Boden in Wahrheit heimisch, und so vollkommen wurde dieselbe bald beherrscht, daß die technische Überlieferung davon mindestens im Süden Deutschlands bis tief in das 18. Jahrhundert hinein vorhielt. Wenn die religiöse und profane Geschichtsmalerei nur nach dekorativer Richtung hin Erfreuliches leistete, so hat die Bildnismalerei noch Werke geschaffen, welche in der schlichten Auffassung, in dem kräftigen gesunden Naturalismus der Charakteristik sich eng den Leistungen der Vergangenheit auf diesem Gebiete angeschlossen.

Es unterliegt keinem Zweifel, daß auch jetzt wieder der Süden eine viel stärkere Künstlercharakter auf den Plan stellte, als der Norden. Die Reihe eröffnen hier Hans Bocksberger und Tobias Stimmer. Beide haben ihr Bestes im Fresko geleistet; ihre Gestaltenwelt stand durchaus auf dem Boden italienischer Renaissance; ihre Zeichnung war flott und kühn, ihre Färbung leuchtend und kräftig. Von Hans Bocksberger, der ein Salzburger war, wissen wir, daß er sehr viele Häuser in Augsburg, Salzburg, München, Regensburg, Ingolstadt und Passau unter dem Beifall seiner Zeitgenossen bemalte, wobei er besonderes Gefallen an Jagden und Feldschlachten zu Pferd und zu Fuß zeigte. Seine Fassadenmalereien sind zerstört, dagegen blieben seine Wandmalereien in der Residenz in Landshut, die er zwischen 1542 und 1555 ausführte, erhalten. Dort sind wahrscheinlich die Geschichten Isaaks, Jakobs und Josephs im unteren Gang, dann die Dekoration in

einem der oberen Säle sein Werk. Glückliche Anordnung, sichere Zeichnung, blühende kräftige Färbung, verbinden sich zu trefflicher dekorativer Wirkung, die nur infolge zu vielfacher Flächenteilung einen Abbruch erhält; ein Fehler, in welchen später auch die Caracci öfters verfallen sind. Auch für den Holzschnitt war Bocksberger thätig — besonders im Auftrage der Feierabendschen Offizin in Frankfurt a. M. Ein Michael Bocksberger aus Salzburg, wahrscheinlich der Sohn des Hans (er starb 1589 zu Regensburg) sei nur genannt, weil der Goliath am Hause zum Goliath in Regensburg, jetzt freilich ganz übermalt, sein Werk war. Tobias Stimmer stammte aus Schaffhausen; seit 1570 war er in Straßburg ansässig, 1579 malte er im markgräflichen Schlosse in Baden-Baden. Er starb in Straßburg 1582, erst dreißig Jahre alt. Eine Fassade, die er malte, ist uns noch erhalten; die am Hause zum Ritter in Schaffhausen, wahrscheinlich für den Junker Stodkar von Neunforn ausgeführt. Das im wesentlichen noch gotische Haus hat nur im Erdgeschoß durch fünf vortretende Pfeiler eine kräftige Gliederung erhalten. Allegorie, Antike Geschichte, Zeitgenössisches mischen sich in den Malereien. Von Allegorien sind die Immortalitas, die Virtus und die Gloria angebracht; darüber ein Ereignis, wie es scheint, aus dem Leben des Auftraggebers: zwei Reiter und drei Fußgänger, welche nach glücklichem Kriegszug von Musikanten und Palmenträgern bewillkommt werden. Es folgen die Medaillons des Cicero und Demosthenes, Szenen aus der antiken Mythologie (Daphnes Verwandlung, Circes Zauberei u. s. w.), am Giebel die Hauptdarstellung, der Todesprung des Curtius und dann, scheinbar auf offener Galerie, der Auftraggeber und der Maler, endlich ganz oben die Fortitudo und Prudentia. Am meisten staunten die Zeitgenossen über das perspektivische Kunststück, das der Maler mit dem Todesprung des Curtius geleistet hatte: in voller Vorberück genommen, sprengt Curtius aus der fingierten Nische hervor und gleichsam auf die Straße herab. Perspektivische Kunststücke solcher Art, meist als Scherze behandelt, sind in den Wandmalereien des Paolo Veronese nicht selten anzutreffen. Sehr günstig ist der Raum ausgenützt, die dekorative Wirkung noch heute, trotz mehrmaliger Restauration, eine recht glückliche.*) Von Stimmers Fassadenmalereien zu Frankfurt a. M. und Straßburg ist nichts mehr erhalten. Doch in den zahlreichen Zeichnungen für den Holzschnitt, die er namentlich im Auftrage der Firmen Jobin in Straßburg, Feierabend in Frankfurt, Gwarin in Basel anfertigte, hat er weder in der Ornamentik noch in den geschichtlichen Darstellungen die italienische Formensprache verleugnet; in der Erzählung schlägt er dabei allerdings oft einen erstaunlich naiven Ton an. Ganz auf deutschem Boden blieb er im Bildnis. Die 1564 gemalten Bildnisse des Jakob Schwiizer und seiner Ehefrau Barbara in der Kunstsammlung in Basel sind von derber Auffassung, aber von köstlicher, durch keinen fremden Zug entstellter Natürlichkeit und dabei breiter und wirksamer Malweise. Sandrart erzählt zum Ruhme Stimmers, Rubens habe ihm gesagt, daß er zu seinem Studium einen großen Teil der bei Gwarin erschienenen Bibelillustrationen Stimmers

*) Vgl. E. Bögelin, Fassadenmalerei in der Schweiz im Anzeiger f. schweizer. Altertumskunde 1882 (XV) S. 303 ff. und 331 ff. Die Fassade in Lichtdruck bei R. E. D. Fritsch, Deutsche Renaissance.

nachgezeichnet; das kühlere Urteil von heute muß mindestens Stimmer den besten Malern seiner Zeit zuzählen. *)

An Stimmer schließt sich der Baseler Hans Bock, der 1572 in die Kunst „Zum Himmel“ in Basel aufgenommen wurde und 1598 Stubenmeister derselben wurde. Er hatte sowohl an der Fassadenmalerei des Rathhauses von Basel, als auch an der Ausschmückung des Inneren teil. Das am besten erhaltene Wandbild von ihm ist die im Jahre 1611 im Vorzimmer des Ratsssaales befindliche Verleumdung des Apelles. **) Von ihm rühren wahrscheinlich auch die Malereien an der Fassade des Kunsthauses der Schmiede in Basel her: prächtige Bogenarchitektur mit Durchblicken, dazwischen allegorische Figuren und mythologische Szenen, welche auf das Schmiedehandwerk Bezug nehmen. In der Anordnung verleugnet Bock nicht den Einfluß des jüngeren Holbein, im übrigen ist auch bei ihm der italienische Einfluß ausschlaggebend. Hinter Stimmer bleibt Bock als Bildnißmaler zurück; seine Bildnisse, die in Basel nicht selten sind, haben etwas Glattes, Charakterloses, am ehesten sind noch seine Kinderbildnisse als gelungen zu betrachten. Als ein Maler, dessen glänzendste Leistungen gleichfalls der Freskotechnik angehörten, wird von Sandrart auch Christoph Schwarz gepriesen. Schwarz war 1550 in der Nähe von Ingolstadt geboren; seine erste Lehre erhielt er durch Michael Bocksberger; später ging er nach Venedig, wo er vornehmlich Paolo Veronese und Tintoretto studierte; zurückgekehrt, wurde er Hofmaler des Herzogs Wilhelm IV. von Bayern. Er starb 1597. In München hat er eine umfassende Thätigkeit entfaltet; er war an der Ausschmückung der Residenz beteiligt und hat zahlreiche Fassaden bürgerlicher Wohnhäuser bemalt; von dem Rolorit seiner Wandmalereien rühmt Sandrart, daß gegenüber der Kraft desselben die Ölgemälde des Künstlers wie in Wasserfarbe gemalt erscheinen, „welches doch wider alle Natur der Kunst und gar fremd ist.“ Seine Fassadenmalereien sind untergegangen, manche seiner Ölbilder haben in der That einen etwas matten Ton, andere dagegen sind von tiefer, fast schwärzlicher Färbung, aber in Komposition und Zeichnung gehören sie zu den erfreulichsten Werken der Zeit. Eine gewisse Leere des Ausdrucks haftet freilich auch seinen religiösen Bildern an. Von seiner besten Seite zeigt ihn das Altarwerk in der Münchener Pinakothek (Nr. 1380—1382) mit der Maria in der Glorie auf dem Mittelbilde, dem heil. Hieronymus und der heil. Katharina auf den inneren Seiten, der Verkündigung auf den äußeren Seiten der Flügel. Mit dem herrschenden venezianischen Einfluß mischen sich einzelne Raphaelsche Erinnerungen; man kann diese anmutige Maria mit einer Madonna Sassoferratos wohl auf gleiche Stufe stellen. Sein Sturz der Engel in der Michaelskirche in München weist in der kühnen Bewegtheit auf Erinnerungen an Tintoretto hin; doch ist er matter im Ausdruck als Tintoretto. Hervorragend unter den Leistungen jener Zeit ist seine Kreuzigung in der Martinskirche in Landshut; auch an dem Hochaltar der Pfarrkirche in Ingolstadt scheint er neben Mießlich gearbeitet zu haben; das Gemälde auf der Rückseite des Altars mit der Disputation der heil. Katharina ist wohl sein

*) J. v. Sandrart, Deutsche Akademie von der edlen Bau-, Bild- und Malerey Künste. Nürnberg 1675—1679 II, 3. S. 254.

**) Abbildung der Verleumdung des Apelles bei A. Burckhardt und A. Wadernagel, Geschichte und Beschreibung des Rathhauses zu Basel. Basel 1886.

Werke. Andere religiöse Bilder von ihm besitzen Kirchen in München und Augsburg, dann die Galerien in Augsburg, Schleißheim, Wien u. s. w. Das tüchtigste Werk jedoch, das von Christoph Schwarz erhalten, ist das Bild der Familie des Malers in der Münchener Pinakothek (Nr. 1379). Der Meister sitzt im Lehnstuhl, ihm zur Seite steht die Frau von etwas schlotterigen Formen, aber sympathischem Ausdruck in dem gutmütigen Gesicht; in der Mitte das Söhnlein, das dem Vater eine Schüssel Kirschchen hinreicht. Sandrart erzählt, der Meister sei allezeit in großer Not gesteckt; sicher liegt ein sorgenvoller ernster Zug auf dem Gesicht, das schlicht und charaktervoll aus dem Bilde heraus schaut. Daß hier das sorgfältigste Naturstudium zu Grunde liegt, ist selbstverständlich, die sprechende Wahrheit im Ausdruck wird durch keinen stilisierenden Zug gestört. Die Modellierung ist sorgsam, das Kolorit kräftig und harmonisch, der Vortrag sehr flüssig. Eine glänzendere Stellung als Christoph Schwarz wußte sich der lebenskluge und gewandte Hans von Aachen trotz geringerer Begabung zu erringen. Im Jahre 1552 in Köln geboren (sein Vater stammte aus Aachen), soll er von einem sonst ganz unbekannten Kölner Meister, namens Terrigh, den ersten Unterricht in der Malerei erhalten haben. Die Hauptsache war aber doch auch bei ihm, daß er noch in ganz jungen Jahren nach Italien ging und sich hier an Tintoretto, aber auch an den Nachfolgern Michelangelos weiter bildete. 1588 war er wieder in Köln zurück, 1590 ging er nach München, aber schon 1592 war er als „Er. Majestät Camer Maler“ bei Rudolf II. in Prag.* Hier gewann er eine glänzende Stellung. Zweimal, 1603 und 1605, sandte ihn der Kaiser nach Italien, beide Male, um Kunstschätze, Statuen und Gemälde, aufzuspiiren, aber auch die Bildnisse schöner italienischer Fürstinnen zur Brautschau dem ehelosen Kaiser heimzubringen. Damals schrieb der estensische Gesandte an seinen Fürsten, er möge den Maler auf das ehrenvollste behandeln, da er der größte Günstling des Kaisers sei und durch seine guten Beziehungen und ein schönes Porträt Macht habe, den Efte ihr durch die Politik verlorenes Gebiet wieder zu verschaffen.** Hans von Aachen war mit der schönen Tochter des Komponisten Orlando di Lasso verheiratet. Er starb in Prag am 6. Januar 1615. Seinem Ansehen bei Kaiser Rudolf entsprach sein Ruf bei den Zeitgenossen; die Werke keines zweiten Malers jener Zeit wurden durch Stiche so eifrig vervielfältigt, wie die seinen. Das moderne Urteil stellt seine Schätzung viel tiefer. Der Verkehr mit Bartholomäus Spranger in Prag trieb ihn zum Wett-eifer mit diesem, der bald geizert die Grazie Correggios, bald pathetisch die Gewalt der Formen Michelangelos zu überbieten suchte, allerdings immer, als echter Virtuose, die Zeichnung mit Sicherheit beherrschte. So strebt auch Hans von Aachen bald noch den Vorzügen Correggios, bald noch denen der Venezianer (z. B. in dem Bathsebabild in der k. k. Galerie in Wien Nr. 1414), am öftesten aber eiferte er dem Pathos der Schüler Michelangelos nach. Von Naturstudium ist natürlich keine Rede mehr. Auf mächtigen Körpern sitzen nichtsagende Köpfe; die Bewegungen sind gewaltsam. Dabei hat seine Zeichnung nicht selten einen Mangel an Sicherheit, der

*) Vergl. J. E. Schlager, Materialien zur österreichischen Kunstgeschichte im Archiv für Kunde österr. Geschichtsquellen V (1850) S. 661 ff.

**) Vergl. Venturi, Zur Gesch. d. Kunstsammlungen Kaiser Rudolfs II. im Repertorium f. A.W. VII, S. 1 ff.



Christoph Schwarz: Familienbild. Münden, Pinakothek.

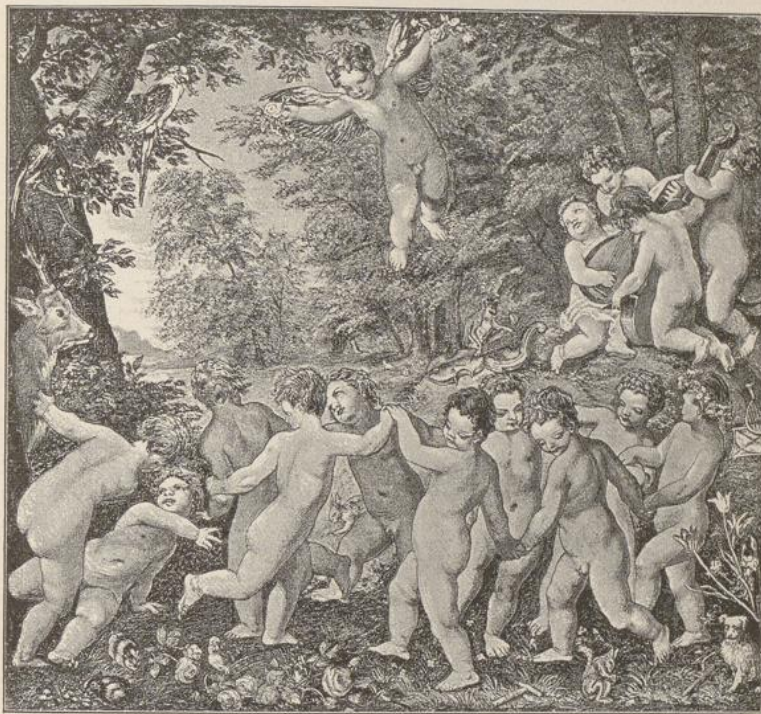
ihn hinter seinem Gefährten in der Hofgunst Spranger erheblich zurücktreten läßt. Die Färbung ist, abgesehen von einigen wenigen Bildern, in welchen ihm die Kraft und Klarheit der Venezianer als Vorbild vorschwebte, von mattem, schwerem Ton, mit undurchsichtigen Schatten; im Inkarnat ist er auffallend blaß. Der Stoffkreis, den er beherrschte, war sehr groß; er hat religiöse, mythologische, allegorische, selbst sittenbildliche Gemälde geschaffen; auch als Bildnismaler war er thätig und gerade als solcher hat auch er sein Bestes geleistet. Hier wirkt bei ihm der italienische Einfluß nur günstig, da er, an das Modell gebunden, seinen Natursinn nicht verleugnen kann, aber diesen mit Freiheit der Auffassung und Breite des Vortrags verband. Zahlreiche Bilder biblischen, mythologischen und sittenbildlichen Inhalts von ihm besitzt die k. k. Galerie in Wien (im ganzen neun, Nr. 1412—1420), daran reihen sich das Rudolphinum in Prag, das Museum in Köln und die Galerie in Schleißheim, welche besonders an Bildnissen von ihm reich ist. Unter dem Einfluß der Richtung des Spranger und Hans von Aachen steht Josef Heinz, geboren 1565 zu Bern. Schon 1591 gehörte er dem Prager Künstlerkreis an. Ein Glück für ihn war es, daß ihn der Kaiser gleich 1594 nach Italien sandte, um Kopien herzustellen zu lassen, wo er vornehmlich die Werke des Correggio und der Venezianer studierte. Mindestens auf seine Färbung hat dies günstig eingewirkt; sie erinnert vielfach in ihrer Klarheit auch in den Schatten an die Werke, welche Tintoretto in guten Stunden, wenn er nicht Faustmalerei trieb, geschaffen hat; nur war der Vortrag des Heinz zahmer, seine Behandlung glatter. Öfters wird er im Ton bunt, aber eigentlich nie trüb und schwer. Heinz starb in Prag Ende 1609. Die Zahl seiner Werke ist sehr groß, nur Bildnisse sind nicht viel von ihm vorhanden. Seine religiösen Bilder sind am wenigsten genießbar. Es fehlt jede Spur religiöser Empfindung, selbst seine Kreuzigungsbilder in der k. k. Galerie in Wien (Nr. 1566 und 1567), die sich im übrigen durch einfache Komposition und solide Ausführung auszeichnen, lassen vollständig kalt. Viel liebenswürdiger sind seine mythologischen Bilder, wo anmutige Formen, hübsche Bewegungen, heitere frische Färbung zum mindesten das Auge ergötzen. Die schönsten Bilder dieser Art besitzt die k. k. Galerie in Wien, wohin sie aus der Kunsstkammer Rudolfs gekommen sind. So sei hier hervorgehoben die von Sandrart gerühmte Darstellung der Strafe des Aktaeon (Nr. 1565) (als besondere venezianische Erinnerung trägt hier eine der Nymphen die Kopfbedeckung, welche venezianische Frauen bei ihrer Haarfärbeprozedur gebrauchten), eine ganz tizianische Venus (Nr. 1562), und die im Todesjahr des Künstlers entstandene Darstellung der Venus und des Adonis, welche sich an eine Komposition Raphaels anschließt. Der von Sandrart erwähnte Raub der Proserpina befindet sich in der k. k. Galerie in Dresden (Nr. 1971), ein echt effektißes Bild, in welchem es von Erinnerungen an Correggio, Raphael, Paolo Veronese wimmelt, das aber doch als Komposition tüchtig und lebendig — die Bewegungen nur zu heftig — ist; die Formen sind anmutig, von weicher Modellierung. Zieht man den naheliegenden Vergleich mit Domenichinos Bild: Diana mit ihren Nymphen im Bade belauscht, so muß man staunen, wie viel Natursinn und Naivität die als Effektker und Akademiker verschrieenen Bolognesen sich bewahrt haben, und wie hartnäckig das eine wie das andere die meisten zeitgenössischen deutschen Maler verleugneten. Von Bildnissen sei als das hervorragendste das des

Kaisers Rudolfs II. genannt von 1594 in der k. k. Galerie in Wien (Nr. 1570).*) Gleich Hans von Aachen hatte Heinz die Bewunderung der Zeitgenossen für sich; die zahlreichen Stiche nach seinen Gemälden, meist von Kilian und den Sadelerz, bezeugen dies. Immerhin gehört er zu den wenigen Künstlern seiner Periode, welchen auch der moderne Geschmack noch einigen Reiz abgewinnen kann. In noch höherem Maße als Joseph Heinz hat aber Johann Rottenhammer den Weg in unsere Zeit gefunden. Ihn kann man am frühesten seinen italienischen Zeitgenossen, einem Domenichino oder Francesco Albano, gleichstellen. Etwas von dem Sinn dieser Künstler für Anmut und Natürlichkeit hat er sicher besessen und es war mehr geistige Wahlverwandtschaft als Zufall, welche ihn zu den Venezianern und Bolognesen hinzog. Johann Rottenhammer wurde zu München 1564 geboren; die Anfangsgründe seiner Kunst lernte er bei seinem Vater und bei dem ganz mittelmäßigen Maler Hans Donauer. Sehr früh scheint er nach Venedig gekommen zu sein; von 1594 sind schon aus Venedig datierte Bilder vorhanden. Erst 1604 erwarb er die Gerechtigkeit in Augsburg, doch 1605 war er schon wieder in Venedig. Von 1607 an dürfte er dauernden Aufenthalt in Augsburg genommen haben, wo er 1623 in beengten Verhältnissen, da er Zeit seines Lebens ein schlechter Rechner war, starb.***) Sandrart rühmt eine Reihe von Wandmalereien, welche Rottenhammer in Augsburg ausgeführt hatte; ganz besonderes Lob spendet er dabei jenen, welche er am und im Hause des Mathäus Hopfer in der Grottenau ausführte. Von diesen Wandmalereien ist nichts mehr erhalten, um so größer ist die Zahl seiner Tafelbilder. Rottenhammer malte selten auf Holz, meist auf Kupfer, wie dies bei den Bolognesen und Niederländern damals in Aufnahme gekommen war. Die besten seiner Arbeiten gehören dem Aufenthalt in Venedig an; in seiner Spätzeit hat auch er dem Geschmack seiner deutschen Zeitgenossen stärkere Zugeständnisse gemacht. Es wird berichtet, J. Brueghel d. Ä. und Paul Bril hätten öfters die kleinen Bildchen Rottenhammers mit landschaftlichen Hintergründen versehen. Lange kann diese Verbindung nicht bestanden haben, denn Jan Brueghels Aufenthalt in Italien erstreckte sich nur auf zwei Jahre (1594—1596) und der Ort seines Studiums war Rom, und ebenso lebte P. Bril in Rom; Rottenhammers Aufenthalt in Rom aber kann nur ein kurzer gewesen sein, da die Stätte seines Schaffens in Italien, wie die Bezeichnungen seiner Bilder beweisen, Venedig war. Von venezianischen Meistern ließ Rottenhammer am stärksten Paolo Veronese und Tintoretto auf sich wirken; von Bolognesen scheint ihn besonders Francesco Albano gefesselt zu haben. Römische Erinnerungen finden sich nur in einigen religiösen Bildern. Vollen Genuß gewähren seine mythologischen Darstellungen, doch sind auch in seinen religiösen Bildern die Altarbilder und die kleinen Andachtsbildchen wohl zu unterscheiden; selbst dann, wenn letztere nach der Manier der römischen Schule streben, hebt die sorgfältige feine Ausführung, der leuchtende Schmelz der

*) Radierung von Unger in Lützows Gemäldegalerie des Belvedere. Notizen bei Schlager, a. D. S. 727.

**) F. L. Lipowsky giebt im Bayrischen Künstlerlexikon (München 1810) 1607 als das Jahr an, in welchem Rottenhammer die Gerechtigkeit in Augsburg erhielt (S. 150), A. Buff dagegen nennt das Jahr 1604 (vgl. Augsburger Fassadenmalerei a. D. S. 67).

Farbe die Wirkung bedeutend. Von Altarbildern seien genannt die Verkündigung in der Bartholomäuskirche in Venedig (in der Kapelle rechts neben dem Chor), die dorthin an Stelle des Rosenkranzfestes von Dürer kam (S. 343), und die Geburt Christi von 1508 in der k. k. Galerie in Wien (1653). Unter den zahlreichen kleinen Andachtsbildchen, die meist auf Kupfer, nur wenige auf Holz gemalt sind, zeichnet sich durch die sorgfältige Zeichnung das Jüngste Gericht und der Sturz der Verdammten in der k. k. Galerie in Wien aus (Nr. 1655 u. 1656); in der Formgebung treten



Johann Rottenhammer: Tanzende Anaben.
München, Pinakothek.

michelangelleske Erinnerungen hervor. Man vermutet bei beiden Bildchen Brueghelsche Mithilfe; dies würde sie in die italienische Frühzeit verweisen. Ähnliches gilt von der heiligen Familie mit der heil. Elisabeth und dem heil. Johannes und Engeln in der Pinakothek in München (Nr. 1386), auf welchem Bilde die Landschaft und die Blumen auf J. Brueghel zurückgeführt werden. Sollte nicht aber doch Rottenhammers feiner Pinsel dem Brueghel aus Eigenem so nahe gekommen sein? Genannt sei hier auch die in Bezug auf Zeichnung und Färbung sehr tüchtige Darstellung des Kindermordes in der k. k. Galerie in Wien (Nr. 1654), die ganz in der Art der späten Venezianer aufgefaßte Ecce homo-Darstellung von 1594 in der k. Galerie in Kassel

(Nr. 364), das seine Bildchen einer Ruhe auf der Flucht von 1597 im Museum zu Schwerin (Nr. 896). Gleichfalls ganz in der Art der Gastmähler des Paolo Veronese, nicht bloß in Bezug auf Komposition, sondern auch in Form und Farbe ist die Hochzeit zu Cana in der Münchener Pinakothek (Nr. 1388) gehalten. Solche kleine Andachtsbildchen Rottenhammers sind besonders in deutschen Galerien nicht selten anzutreffen, noch weniger selten sind seine mythologischen Bilder. In großem Format, mit fast lebensgroßen Figuren erscheint er nur im Tode des Adonis in der Louvre-Sammlung (Nr. 424), ein Werk übrigens, das sich durch wahrhaft venezianische Kraft und Klarheit des Kolorits auszeichnet; in der Regel behandelt er diese Stoffe auf kleinen, aber sehr sorgsam ausgeführten Bildchen. Am beliebtesten und bekanntesten ist hier sein Kindertanz in der Münchener Pinakothek (Nr. 1387), worin Landschaft, Blumen und Tiere angeblich wieder von J. Brueghel herrühren sollen. Wie Francesco Albano muß auch Rottenhammer das Kinderleben mit liebevollen und scharfen Augen belauscht haben, nur so konnte er so viel Formenreiz, so viel Anmut der Bewegung, so viel köstliche Frische der Stimmung seinem Bilde verleihen. Das effektische Element tritt hier wenig vor, höchstens in dem leyerpielenden Knaben sieht man Raphael, in einigen anderen Bildchen Correggio mit deutlichen Zügen hervorschauen. Daneben seien noch hervorgehoben: Diana im Bade von Aktäon belauscht, von 1502, in der Schleißheimer Galerie (Nr. 620), Jupiter Blitze schleudernd gegen die Titanen von 1504 in der Galerie in Kassel (Nr. 565), das ganz in der Art des Paolo Veronese gehaltene Urteil des Paris in der Pinakothek in München (Nr. 1383), Venus und Mars in der Galerie in Schleißheim (Nr. 624). Die Werke der Spätzeit besäßen, wie schon angedeutet ward, nicht mehr die Frische der Stimmung, die sein durchgearbeitete Formengebung, den Reiz des Kolorits, wie sie jenen Werken eigen sind, die auf venezianischem Boden im Verkehr mit venezianischer Kunst entstanden waren. Auch Rottenhammer wurde pathetisch in den Formen und bunt in der Färbung; das Fleisch erhielt ein derberes Rot mit grünen Schatten, selbst in ganz kleinen Bildchen wird dies merkbar, so z. B. in der thronenden Maria in der Galerie in Schleißheim (Nr. 622). Möglich aber, daß die derbere Ausführung der Tafelbildchen mit seiner umfassenden Thätigkeit als Wandmaler zusammenhing.

Die Wirksamkeit sämtlicher bisher genannter Maler gehörte dem Süden an, wie sie auch, Hans von Aachen ausgenommen, Süddeutsche durch Geburt waren. Im Norden Deutschlands war die künstlerische Beweglichkeit und künstlerische Regsamkeit eine viel geringere. Wie im Nordosten Deutschlands die Schule Cranachs in dürftigen Talenten fortvegetierte, wurde bereits dargethan. Am deutschen Niederrhein hatte schon der ältere Barthel Bruyn sich den romanisierenden Niederländern zugewendet, Hans von Aachen hatte dann sein Glück in Süddeutschland und in Österreich gesucht und gefunden. So ist denn hier nur noch der jüngeren Glieder der Familie To Ring in Münster zu gedenken. Die Söhne Ludgers to Ring d. Ä. waren Hermann, Ludger d. J. und Heribert, die sich alle drei der Malerei widmeten. Hermann to Ring, geb. 1521 und gest. 1597, hat als Geschichts- und Bildnismaler eine emsige Thätigkeit entfaltet. Auf ersterem Gebiete steht er ganz auf Seite der niederländischen Manieristen; es genügt, auf die Auferweckung des Lazarus (von 1546) im Dom zu Münster gewiesen zu haben. Die affektiert lebendige Komposition erhält nur Haltung



Rudger to Ring d. 3. : Hochzeit zu Cana. Berlin, Gemäldegalerie der Königl. Museen

durch die reich entwickelte Renaissancearchitektur; die überlangen Gestalten agieren wie Statisten auf der Bühne und dem entsprechen auch die leeren Gesichter. Die Färbung wird durch einen trüben braunen Ton bestimmt. In der späteren Zeit wurde die Stilverwilderung noch größer; er wurde entweder pathetisch-leer oder naturalistisch-trivial. Zu letzterer Art gehören die Sibyllen und Propheten in der Galerie in Augsburg (Nr. 54—57, 72—75, 658—661), dann die vier Evangelisten in der Wasserkirche in Münster; zu ersterer Art die Mehrheit seiner Altarbilder, so Christus am Kreuz von 1560 im Museum des Kunstvereins in Münster, und einige undatierte Altarbilder derselben Sammlung, desgleichen ein Christus am Kreuz in der Sammlung Zur Mühlen in Münster. Von ganz leeren Formen und nachlässiger malerischer Behandlung sind dann die Kreuzigung und der Engel am leeren Grabe im Dome zu Münster, die allerdings schon seiner Spätzeit angehören (1594). Ganz anders wirkt Hermann to Ring in Bildnissen, besonders in denen, welche seiner frühern und mittlern Zeit angehören. Gleich sein schlicht aufgefaßtes lebenswürdiges Selbstporträt von 1544 in der Sammlung Zur Mühlen zeigt ihn im Zusammenhang mit den tüchtigen Bildnismalern der deutschen Blütezeit; anspruchslos aber gediegen sind die Bildnisse der Familienangehörigen auf der Totivtafel, die er seinem Vater 1548 in der Liebfrauenkirche stiftete; tüchtig ist ein männliches Bildnis bei Freiherrn von Heeremann in Münster, schwach dagegen schon das Bildnis des Domherrn von Raesfeld im Museum des Kunstvereins. Der jüngere Bruder Ludger d. J., geboren gegen 1530, ließ sich in Braunschweig nieder, wo er von 1583 auf 1584 starb. In künstlerischer Beziehung unterscheidet er sich scharf von seinem Bruder. Er meidet den trüben bräunlichen Ton Hermanns, seine Bilder sind durchaus hell, fast licht gehalten; dabei ist seine Modellierung sehr eingehend und deshalb trotz des Mangels von kräftigen Gegensätzen oder gar des Hellbunkels wirksam. Nur ein einziges, aber sehr interessantes Historienbild ist von dem Maler bekannt: die Hochzeit zu Cana von 1562. Hier nun aber ist der biblische Hergang in einer Weise behandelt, welche erst ein halbes Jahrhundert später durch die holländische Malerei populär ward. Das Bild ist eigentlich ein großes Küchenstück. Im Vordergrund des Bildes die Küche und diese ganz in der Art, wie sie später von Stilllebenmalern behandelt ward: totes und lebendes Geflügel, Fische, Blumen, Gemüse, Gläser, kostbare Gefäße bilden die Hauptsache, davor steht die Herrin, welche der Köchin Anweisungen giebt, und ein kleines Mädchen; im Hintergrunde rechts schließt sich an die Küche ein Zimmer an, in welchem die in vornehme Zeittracht gekleideten Hochzeitsgäste sich befinden. Das Bild ist im hellen Ton gemalt, das Einzelne recht gut, nur noch ohne die Gründlichkeit, welche den späteren holländischen Darstellungen dieser Art eigen ist. Von seinen Bildnissen seien zunächst die eines Ehepaares in der Sammlung Zur Mühlen genannt, ausgezeichnet durch die äußerst feine Modellierung, auch der Hände, und die zarte durchsichtige Färbung. Nur die Haltung, besonders der Frau, ist zu steif. Daran schließen sich die Bildnisse eines Herrn von Porike und seiner Frau von 1569 im Museum in Braunschweig, dann ebendort im Besitze der Familie von Pawel das Bildnis der Frau Lucie von Pawel von 1574 und des zweiten Sohnes derselben Andreas von Pawel von 1573, das Bildnis des Doktor Chemnitzer von 1569 im Museum des Kunstvereins in Münster und das Bildnis eines jungen Mannes in schwarzer Schaub und schwarzem Barret von 1572 in der Sammlung des Guts-

besitzers Löß bei Hamm, endlich das Bildnis einer vornehm gekleideten Frau mit derben Gesichtszügen in der Sammlung Weber in Hamburg. Der jüngste Bruder Heribert hat in der Werkstatt Hermanns gearbeitet; selbständige Werke seiner Hand sind nicht bekannt. Ein Sohn Hermanns, Nikolaus to Ring, hat in handwerksmäßiger Weise und in einem Stil, der wie der Spätstil seines Vaters zwischen Naturalismus und Romanismus richtungslos schwankte, die Thätigkeit seines Vaters und Großvaters in das 17. Jahrhundert hinein fortgesetzt.*)

Die Spätzeit des 16. Jahrhunderts und die erste Zeit des 17. haben ausschließlich dem italienischen Einfluß sich untergeordnet; im 17. Jahrhundert muß sich dieser mit dem niederländischen in der Herrschaft teilen. Doch bevor die Thätigkeit der Virtuosen kurz charakterisiert wird, ist der einzige echte Künstler zu würdigen, welchen die Geschichte der deutschen Malerei dieses Zeitraums aufweist. Das ist Adam Elsheimer. Auch er entwickelte sich unter fremden Einflüssen, aber seine künstlerische Begabung war genug stark und reich, um jene Einflüsse zu meistern und Werke zu schaffen, welche durch ihren persönlichen Charakter geschichtlich bedeutsam wurden und durch ihre künstlerischen Vorzüge eine unbedingte, von der Zeit unabhängige Geltung gewannen. Adam Elsheimer wurde als der Sohn eines wohlhabenden Schneiders zu Frankfurt a. M. im März 1578 geboren. Sein erster Lehrer in der Malerei war Philipp Uffenbach. Uffenbach (1566—1639) war kein hervorragender Künstler, doch ein Mann von umfassender Bildung, nicht ohne gelehrte Neigungen, und, was seine künstlerische Art betrifft, in der deutschen Vergangenheit wurzelnd. Hans Grimmer, der Schüler Grünewalds, war sein Lehrer gewesen; dazu schloß er sich mit großer Pietät an Dürer an. Seine Begabung war nicht sehr stark. Große Kompositionen, wie die Himmelfahrt Christi im Städtischen Museum in Frankfurt, fallen etwas leer aus; aber auch aus seinen kleinen Bildchen gewinnt man die Überzeugung, daß er sein Bestes erst unter dem zurückwirkenden Einfluß seines höher begabten Schülers geleistet hat. Der Vergleich seiner Verkündigung in der k. k. Galerie in Wien (Nr. 1729) mit der später (1619) entstandenen Anbetung der Könige im Preshnschen Kabinett des städtischen Museums in Frankfurt beweist dies. In der feinen Farbenstimmung, in der sorgfältigen Durchführung schließt sich das letztere Bildchen unmittelbar an Werke Elsheimers dieser Art an. Nicht lange nach bestandener Lehrzeit trat Elsheimer die Wanderschaft nach Italien an. Sicher befand er sich bereits 1600 in Rom und dem römischen Aufenthalt scheint ein wenn auch nur kurzer Aufenthalt in Venedig vorausgegangen zu sein.**)

*) Über die Familie To Ring vgl. Janßen in der Zeitschrift für bildende Kunst XII. (1877) S. 255 ff. und viel eingehender J. B. Nordhoff in Präfers Archiv für kirchliche Kunst IX. (1885) S. 81 ff. und X. (1886) S. 2 ff. Über andere westfälische Maler und Gemälde aus der Spätzeit des 16. und dem 17. Jahrhundert vergl. J. B. Nordhoff a. O. X. S. 19 ff.

**) Kaum dürfte Adam Elsheimer eine selbständige Werkstatt in Frankfurt eingerichtet haben. Juvenel soll allerdings 1597 zu ihm in die Lehre getreten sein; aber der Nürnberger Paul Juvenel war mit Elsheimer gleichalterig (geboren 1578) und so konnte er höchstens als Gehilfe, nicht aber als Lehrling in seiner Werkstatt gearbeitet haben. Doch diese Nachricht ist auch schlecht verbürgt — weder Lipowski a. O. S. 137 noch Gwinner a. O. S. 94 geben ihre Quelle an — und ebenso weist kein Zug in Juvenels Arbeiten (es sind meist große Allegorien, so das Deckenbild im Ratsaal in Nürnberg mit dem Kaiser, umgeben von den Personifikationen der Regententugenden;

Künstler mit einer Schottin, die ihm mehrere Kinder gebar. Güter sammelte er nicht; Papst Paul V. ließ ihm das Notwendigste für den Haushalt aus dem apostolischen Palast verabfolgen. Elsheimer starb, erst 42 Jahre alt, von der römischen Malerkolonie als Meister ohne Rivalen betrauert. Als Jugendwerke des Künstlers, die noch in Frankfurt entstanden, gelten die sehr trocken gemalte Ansicht Frankfurts von Sachsenhausen aus im städtischen Museum in Frankfurt und dann die sechs kleinen, von einem Rahmen umfaßten Darstellungen aus dem Leben der Maria in der k. Galerie in Berlin (Nr. 664). Die Schwächen des Anfängers zeigen sich darin in der wenig guten Anordnung, in der mangelhaften Körperkenntnis, in der noch wenig eingehenden Charakteristik und der zum Bunten neigenden Färbung; in der Krönung Mariens lehnte sich Elsheimer an Dürers Helleraitar. Am meisten weisen auf die spätere Entwicklung des Künstlers die Heimsuchung und die Anbetung des Kindes, wo das Landschaftliche schon mit feiner Naturempfindung behandelt ist. Auch in den Werken der römischen Frühzeit hat der Künstler sich noch nicht ganz selbst gefunden; wohl packten ihn gleich die großen Linien der Landschaft, aber der Natur gegenüber blieb er noch zaghaft, und die Künstler Roms, tote und lebende, machten ihn noch schwankend in seiner Richtung und gaben seinen Bildern einen effektischen Zug. Eine solche Erstlingsarbeit aus Rom ist das Kniestück einer Judith (auf schwarzem Grunde) in der Dresdener Galerie (Nr. 1975), in der sich am nachdrücklichsten der Einfluß des Caravaggio besonders in der schweren dunklen Färbung kundgibt; der Einfluß des Caravaggio neben dem des Tintoretto charakterisiert auch das übrige in Zeichnung und Färbung vorzügliche Bild des heiligen Martin, der seinen Mantel mit dem Bettler teilt, in der k. Galerie in Berlin (Nr. 664 B). Eine Ruhe auf der Flucht in der k. k. Galerie in Wien (Nr. 1535) ist noch kalt in der Farbe; die Maria zeigt eine unsympathische Verquickung des deutschen Typus mit Erinnerungen an Correggio und Raphael. In der Anbetung des Kindes in der Galerie Czernin in Wien tritt deutlich die Anlehnung an Correggios „heilige Nacht“ hervor. An die Grenze dieser Periode des Schwankens und Suchens gehört die Marter des heiligen Laurentius in der Pinakothek in München (Nr. 1393), durch strenge Zeichnung und harmonische, wenn auch kühle Färbung ausgezeichnet, und das Opfer von Lystra im Städelschen Institut in Frankfurt (Nr. 337) durch die Klarheit der figurenreichen Komposition hervorragend. Für die landschaftliche Auffassung dieser Zeit ist die große Landschaft im Braunschweiger Museum (Nr. 549) charakteristisch; der noch zaghafte Künstler sieht darin gleichsam nur mit einem Auge auf die Natur hin, während er mit dem anderen nach den Werken der Zeitgenossen, besonders nach den Landschaften des Caracci anschaute. In den nun folgenden Werken aber hat Elsheimer sich selbst gefunden. Der Weg dazu war das rastlose Studium der Natur, das er allerdings mehr mit den Augen allein als mit dem Stift in der Hand betrieb. Sandrart erzählt, Elsheimer habe oft halbe, ja ganze Tage vor schönen Bäumen gesessen oder gelegen, bis daß sie so fest ihre Gestalt seiner Phantasie eingeprägt

die k. k. Galerie in Wien besitzt von ihm eine interessante Ansicht von Rom von den vatikanischen Gärten aus) auf einen Zusammenhang mit Elsheimer. Daß Elsheimer bereits 1600 in Rom war, ist durch die Federzeichnung des Neptun mit einem Triton im Dresdener Kupferstichkabinett sicher gestellt, welche die Bezeichnung trägt: Adam Elsheim . . . in Roma 1600.

hatten, daß er sie, ohne Studie zu nehmen, zu Hause in aller Treue nachmalen konnte. Und das sogenannte Skizzenbuch Elsheimers (im Städelschen Institut in Frankfurt), eigentlich 179 Zeichnungen Elsheimers, die von einem leidenschaftlichen Verehrer des Künstlers erst im 17. Jahrhundert zusammengebunden wurden, widerspricht dieser Aussage Sandrarts nicht. Die bei weitem größere Mehrzahl der Blätter sind Figurenstudien nach Raphael, Mantegna, Correggio, Lukas von Leyden, fernerhin Altzeichnungen; die landschaftlichen Studien dagegen machen darin den kleineren Teil aus (Bl. 144—179) und sie begnügen sich im wesentlichen auch mit Andeutungen, um eine Erinnerung an eine Form oder eine Stimmung festzuhalten. So ist Elsheimer wahr im Sinne des Poeten. Und dieser höheren poetischen Wahrheit dient bei ihm auch ganz die Licht- und Farbenstimmung. Die Umgebung Roms, der er alle seine landschaftlichen Motive entnahm, war ein guter Lehrmeister, die Poesie atmosphärischer Stimmung mit Formen von hohem Linienadel in klassischer Weise zu verbinden. Die Sabiner Berge und das Albanergebirge mit ihren herrlichen Höhenzügen, ihren wilden Schroffen, Schluchten und idyllischen Thälern, damals auch noch reich an uralten Wäldern, boten eine unerschöpfliche Fülle von Motiven, die von Claude Lorrain und den Poussins herab bis zu Friedrich Preller immer wieder die Phantasie der Künstler entzündeten; Elsheimer aber war der erste, der sie zu echt künstlerischen Darstellungen abrundete. Und diese große Natur zeigte er bei allen Beleuchtungen des Tages und der Nacht; bald liegt über seinen Landschaften der volle Sonnenschein des hohen Vormittags oder frühen Nachmittags, bald das gedämpfte Licht der Frühe oder des Abends, bald zeigt es sich im fahlen Lichte des Mondes oder auch beim Gefunkel der Sterne. Gern erhellt er dann die Nacht noch durch Fackelglanz oder angezündete Feuer. Seine Landschaften bevölkert Elsheimer am liebsten mit Gestalten der Bibel oder der antiken Dichtung; das entspricht auch am meisten deren idyllisch-heroischem Charakter. Bei Elsheimer ist die Landschaft weder bloß Szenerie, noch sind die Figuren bloß Staf- fierungen. Sie sind beide eins in Komposition, Haltung und Stimmung; die Landschaft spricht durch die Figuren deutlicher, und die Figuren gehören gerade in diese Welt und keine andere; in solchem Zusammenhang war Elsheimer der große Neuerer, in solchem Sinne spricht Sandrart von Elsheimers „neu erfundener Kunst“, die ganz Rom anstaunte. Die Ausführung der kleinen Bildchen ist außerordentlich gediegen. Er ist ein ebenso gründlicher Zeichner wie hervorragender Kolorist; Tonmaler war er dabei freilich noch nicht und auch das Helldunkel hat er im Rembrandtschen Sinne noch nicht verwendet; aber die Lokalfarben sind mit so feinem Gefühl zusammen- gestellt, die Übergänge sind so zart, daß er stets volle Harmonie zu erzielen vermochte. Höchstens kann man von dem Vorherrschen einer Lokalfarbe — meist ein tiefes Pur- purrot — sprechen, wodurch dann die tiefe Stimmung des Ganzen bedingt wird. Die Klarheit, welche seine Färbung bei aller Tiefe behält, macht es ihm möglich, aus dem Spiel von Licht und Schatten die Formen in aller Bestimmtheit vortreten zu lassen. In den Werken seiner Reifezeit liebt er im Anfang ein kräftiges Impasto, kräftig mindestens im Vergleich zu dem dünnen Auftrag seiner Jugendbilder. Bedauerlicher Weise hat die Klarheit der Färbung vieler seiner Bilder durch Nachdunkeln gelitten.

Die wenigsten der Bilder seiner Reifezeit lassen sich mit annähernder Sicherheit datieren; da sie fast alle von gleicher Vollendung sind, so ist dieser Mangel von

keinem Belang; hier sollen nur die unbestrittenen und hervorragenden seiner Werke genannt werden. Aus der Reihe der alttestamentlichen Darstellungen besitzt die Galerie in Dresden (Nr. 1796) zunächst das köstliche Bildchen Joseph am Brunnen. Das von herrlichen Baumgruppen besäumte Bergthal ist von einer Größe des Aufbaues, welche an Poussin erinnert und dazu von einer Klarheit des Lufttons, welche wie eine Vorahnung von Claude erscheint. Die Figuren sind trotz ihrer Kleinheit eingehend modelliert und energisch bewegt; in glücklicher Weise scheint sich in diesen Charakterköpfen der starke Natursinn der altdeutschen Meister mit dem Stil der Italiener zu verbinden. Die Hagar, von einem Engel getröstet, befindet sich in der Uffiziengalerie in Florenz (Nr. 772), die Begegnung des Elia mit Obadja in großartiger Berglandschaft in der Galerie des Marquis of Bute in London. Aus dem Neuen Testament hat Elsheimer keinen Stoff so oft dargestellt, wie die Flucht nach Agypten; alle Beleuchtungen des Tages und der Nacht hat er dabei für die Landschaft ausgenutzt. In dem Bilde der Galerie in Dresden (Nr. 1978) hält die Familie einen Augenblick glückliche Rast; hier liegt über der Landschaft volles Tageslicht; die Färbung ist von besonderer Tiefe. Durch eine im Mondlicht liegende Waldlandschaft zieht die heilige Familie auf dem Bilde der Münchener Pinakothek (Nr. 1391); der Vollmond spiegelt sich in einem Gewässer, Joseph zieht mit leuchtender Fackel neben Maria hin; im Mittelpunkt sitzen Hirten unter Laubbäumen um ein Feuer. Dem Münchener Bilde entspricht in der Komposition das kleinere Bildchen der Flucht im Ferdinandeum in Innsbruck und in noch höherem Maße (auch in der Größe) die Flucht im Louvre (Nr. 159); nicht in der Komposition, aber in der Beleuchtung schließt sich an das Münchener Bild das Bildchen in der Galerie Liechtenstein in Wien (Nr. 1021); eine Fluchtdarstellung bei Abendlicht besitzt die Galerie des Herzogs von Devonshire zu Chatsworth. Ein köstliches kleines Bildchen mit dem Gang nach Emmaus befindet sich in der Galerie zu Aachen; die Hügellandschaft mit zwei kleinen Seen liegt in der sanften Färbung des Abendlichts. Eine sehr feine Waldlandschaft mit dem heil. Johannes d. T. besitzt die k. Berliner Galerie (früher bei Professor Thausing in Wien), eine bergige Waldlandschaft mit dem barmherzigen Samariter die Sammlung des Louvre (Nr. 160). Von Heiligendarstellungen seien erwähnt der heil. Hieronymus in der Kunsthalle zu Hamburg (Nr. 52) und derselbe Heilige in der Sammlung des Senators Morelli in Mailand, ferner der heil. Laurentius, mit dem Symbol seines Martyriums in einer Berglandschaft stehend, in der Kunsthalle in Karlsruhe (Nr. 164). In erheblicher Anzahl sind auch die mythologischen Kompositionen vorhanden. Ein kleines herrliches Bildchen ist Bacchus als Kind unter den Nymphen von Nisa im Städelschen Institut in Frankfurt (Nr. 338), das Waldthal, mit einer Baumgruppe im Vordergrund, liegt in voller Tagesbeleuchtung; daran reihen sich eine dem Bad entsteigende Nymphe, von einem Satyr belauscht, mit Waldlandschaft, in der Galerie in Berlin (Nr. 664 A), die kleine Landschaft mit Merkur und Argus bei Direktor W. Bode in Charlottenburg, die köstliche Aurora (Morgenlandschaft) im Museum in Braunschweig (Nr. 550), die Tochter der Aglaja zum Tempel geleitet, in den Uffizien in Florenz (Nr. 758), das Reich der Venus in der Akademie-galerie in Wien (Replik davon im Fitz-William Museum in Cambridge), eine von Sandrart als Opfer der Menschen um Erfüllung ihrer Wünsche erklärte Allegorie



Adam Elsheimer: Flucht nach Ägypten. Dresden, Königl. Gemäldegalerie.

in der Pinakothek in München (Nr. 1389) und in derselben Sammlung das Nachstück des Brandes von Troja (Nr. 1390), die Verpottung der Ceres in der Pradogalerie (Nr. 1345). Ein eigentliches Idyll ist der schalmeiblasende Hirte in der Uffiziengalerie (Nr. 793). Ein mit Recht berühmtes Interieurbild ist der Besuch des Jupiter und Merkur bei Philemon und Baucis, die Szene wird durch Lampenlicht beleuchtet; durch Fackellicht erleuchtet ist die gleichfalls in geschlossenem Raum verlegte Szene zwischen Amor und Psyche im Fitz-William Museum in Cambridge, dann eben da Pallas als Beschützerin der Künste und Wissenschaften, eine Versammlung von Künstlern und Gelehrten unter dem Schutze der Göttin in einem durch verschiedene Lichter erleuchteten Zimmer. Das einzige Bildnis von Elsheimers Hand ist sein lebensgroßes Selbstbildnis in der Sammlung der Malerbildnisse der Uffiziengalerie; es ist von auffallend dunkler Färbung und etwas trockener Behandlung. Auch einige Radierungen hat Elsheimer geschaffen, Blätter, die nicht bloß wegen ihrer Seltenheit als besonders kostbar gelten, sondern weil sie zugleich einen Meister dieser Technik verraten.*)

Elsheimer hat keine eigentlichen Nachfolger und Geistesverwandten nicht in Deutschland gefunden; viel stärker wirkte er auf die Niederländer (gleich in Cornelis von Boelenburg fand er einen unmittelbaren Nachahmer) und der große Claude Lorrain, als Vothringer, verrät sich vielfach als Erbe seines Geistes. Von deutschen Malern ist nur Johannes König zu nennen, der wahrscheinlich in Rom den Unterricht Elsheimers genoß und sich an dessen römischen Frühstil anschloß. Ein Miniaturgemälde im Münchener Kupferstichkabinett trägt die Bezeichnung Johann König fecit in Roma 1613 und eine Kopie der Allegorie Elsheimers (München, Nr. 1389) aus dem Jahre 1617 befindet sich in der Residenz in München. Er scheint bis in die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts hinein thätig gewesen zu sein; Werke von ihm sind in geringer Zahl bekannt. Vier Landschaften in der Akademie in Siena schließen sich in Komposition, Naturauffassung und Zeichnung an die römischen Arbeiten Elsheimers an, sind aber von nüchterner Stimmung und harter Färbung. Möglicherweise gehören ihm auch die mit Johann König fecit bezeichneten Darstellungen der „Vier Jahreszeiten“ in der k. k. Galerie in Wien an (Nr. 1596—1599), doch stehen diese der Art des Francesco Albano näher als der Elsheimers. Der von Sandrart genannte Ernst Thoman von Hagelstein aus Lindau, welcher gleichfalls in Rom Schüler Elsheimers gewesen ist, scheint die Malerei nur als vornehmer Dilettant betrieben zu haben. Sichere Werke seiner Hand sind nicht nachgewiesen.

„Adam Elsheimer . . wollte zwar diese fluchtartige Göttin (die edle Kunst) bey dem Rock ergreifen, an- und aufhalten. er ward aber bald durch den Tod hinweg gerissen und sahe man also gleichwie die Übung also auch die Liebe dieser Kunst bey uns verathemen und verleschen.“**). In der That steht Elsheimer, wie schon angedeutet, nicht im Beginn einer neuen kunstsöpferischen Periode; geschlossene Künstlerpersönlichkeiten folgten ihm nicht nach, sondern das Virtuositentum riß jetzt erst die volle Herrschaft an sich. Starke Künstler Talente wurden überdies durch die

*) Über Adam Elsheimer vergl. W. Bode, Adam Elsheimer, der römische Maler deutscher Nation, in den Studien zur Geschichte der Holländ. Malerei. Braunschweig 1883, S. 231 ff.

**) Im Lebenslauf des Joachim von Sandrart, geschrieben von dessen Vettern und Diszipeln. Nürnberg 1675.

trostlosen deutschen Verhältnisse aus der Heimat in die Fremde getrieben, es sei nur erinnert an Johann Lingelbach aus Frankfurt a. M., Kaspar Netscher aus Heidelberg, Govaert Flinck aus Cleve, Nikolaus Knüpfer aus Leipzig, Ludolf Backhuysen aus Embden, Namen, welche die niederländische Kunstgeschichte mit Recht zu den ihren zählt, während Sir Peter Vely (Peter van der Faes aus Soest) oder Gottfried Kneller aus Lübeck, beide unter holländischen Meistern gebildet, in England eine Heimat und eine Stätte des Wirkens fanden.

Die religiöse und weltliche Geschichtsmalerei war die eigentliche Domäne der Virtuosen, wie später der Akademiker; eher drängte sich auf anderen Gebieten der Malerei, die im Anschluß an die Niederländer Pflege fanden, besonders im Tierbild und Stillleben, ein Stück selbständiger Naturbeobachtung ein. Am betriebsamsten auf dem Felde der Geschichtsmalerei blieb, wie früher der Süden, besonders der katholisch gebildete Süden Deutschlands, an starken Talenten aber war zum mindesten im 17. Jahrhundert Frankfurt a. M. am reichsten. An die Spitze darf hier billig Joachim Sandrart gestellt werden, dessen Vater aus dem Hennegau in Frankfurt eingewandert war. Sandrart, geb. am 12. Mai 1606, hat das echte Virtuosenleben geführt. Als Fünfzehnjähriger war er zu Agibius Sabeler nach Prag gegangen, um die Kupferstechtechnik zu erlernen; von da zog er zu Gerard van Honthorst in Utrecht in die Lehre; dann durchwanderte er England und hielt sich sieben Jahre in Italien auf, wo er in intemem Verkehr mit Claude Lorrain lebte. Im Jahre 1635 kehrte er nach Frankfurt zurück, verließ es aber bald wieder, „weil im deutschen Lande der Volkswohlstand mehr und mehr ab, die Hungersnot neben der Pest so stark überhand nahm, daß allenthalben Unsicherheit herrschte;“ er ging zunächst nach Amsterdam, später (1642) auf ein ererbtes Gut Stockau bei Ingolstadt, dann nach Augsburg und endlich (1674) nach Nürnberg, wo er 1688 starb. Sandrart ist es ähnlich wie Vasari ergangen: der Schriftsteller hat den Maler aus dem Gedächtnis der Nachwelt verdrängt. Nicht mit Recht; seine Deutsche Akademie der edlen Bau-, Bild- und Malerey Künste (Nürnberg, 1675—1679) läßt sich weder an Stilkritik noch an Thatfachenreichtum mit Vasaris Biographien italienischer Künstler vergleichen (selbst seine Aussagen über zeitgenössische Künstler sind nicht bloß sehr dürftig, sie geben auch bei solcher Dürftigkeit mehr Klatsch als Wahrheit), aber als Geschichts- und Bildnismaler steht er doch in der ersten Reihe seiner Zeitgenossen. Je nach seinen Reisen bedingen die Niederlande, Italien und wieder die Niederlande seine künstlerische Richtung, aber dazu bringt er doch stets ein Stück eigener verber Kraft und einen lebhaften Farbensinn mit. Am schlechtesten steht ihm die italienische Mode an, das Glückliche hat er während seines Aufenthaltes in Amsterdam und kurz darnach geleistet. Bis dahin zeichnet seine Bilder auch eine klare warme Färbung aus, später trat ein schwerbrauner Ton an deren Stelle. Auf seine Komposition hatte Italien vorteilhaft gewirkt; er war ein tüchtiger Zeichner, wie auch im Vortrag ein echter Virtuose. Der barmherzige Samariter in der Brera in Mailand von 1632, der Tod des Seneca (gemalt 1635 für den Marchese Giustiniani) in der Erfurter Sammlung, vertreten seine italienische Zeit; der Tod des Seneca ist ein Nachtstück in der Weise Honthorsts, im übrigen aber wie das erstere Bild von den römischen Manieristen stark beeinflusst. Ein Beleuchtungsstück in Honthorsts Art ist auch der Öberg in der Städtischen Sammlung in

Frankfurt a. M., der während des Frankfurter Aufenthaltes entstanden sein muß. In dieser Zeit (1636) malte er auch das Bildnis des Johann Maximilian Zum Tungen in derselben Sammlung, dem eingehende Charakteristik, breiter Vortrag, kräftige Färbung nachzurühmen ist. Der Zeit seines Amsterdamer Aufenthaltes gehört das Hauptwerk seines Lebens an, das 1638 gemalte Schützenstück (die Königin Witwe Maria de Medici wird durch die Korporalschaft des Kapitäns van Swieten eingeholt) im Amsterdamer Reichsmuseum (Nr. 1279). Dies Werk ist ganz aus dem Geiste niederländischer Porträtkunst herausgeschaffen; in Lebendigkeit der Köpfe, Ungezwungenheit der Haltung, klarer warmer Färbung, sorgfältiger Ausführung reicht es sich nicht unwürdig an jene Schützen- und Regentenstücke, wie sie von holländischen Künstlern, etwa der Begabung des von der Helt entsprechend, geschaffen wurden. An dieses Schützenstück reißen sich die Bildnisse des Dichters und Geschichtsschreibers Pieter Cornelisz Hooft (ebenda Nr. 1274), des Ehepaars Hendrick und Eva Vicker, datiert 1639 und des Ehepaars Jakob und Alida Vicker von 1641 in derselben Sammlung (Nr. 1275—1278). In den Werken, welche kurz nach seinem niederländischen Aufenthalt in Deutschland entstanden, tritt bald holländischer bald flandrischer Einfluß stärker hervor, so ist z. B. die Vermählung der heil. Katharina in der k. k. Galerie in Wien (Nr. 1666) von 1647 ganz in der Art des Rubens gehalten und zum Teil ist dies auch der Fall bei dem 1646 gemalten Fischzug Petri in der Galerie zu Augsburg (Nr. 299). Das Hauptwerk dieser Zeit aber, das Gesandtenfestmahl, das zur Feier des westfälischen Friedensschlusses im großen Saal des Rathauses zu Nürnberg (das Gastmahl hatte 1649 stattgefunden) 1650 von Sandrart gemalt wurde, schließt sich wieder an die holländischen Schützen- und Regentenstücke an; mit seinem eigenen Schützenstück in Amsterdam verglichen, unterscheidet es sich zu seinem Nachteil durch die schwere, dunkle Färbung. Die Staatsmänner, welche an dem Gastmahl teilnehmen, sind durchaus bildnistreu, die Köpfe sehr lebendig und im Unterschied zum Gesamton in einem warmen Ton modelliert. Bilder seiner Hand aus dieser letzten langen Schaffensperiode sind in großer Anzahl in süddeutschen Sammlungen und Kirchen vorhanden; daraus hervorgehoben seien hier nur noch die von Vondel gefeierten Allegorien der zwölf Monate in der Galerie in Schleißheim (Nr. 647—658), und das lebensgroße Kniestück des Archimedes in der k. k. Galerie in Wien (Nr. 1667), von Bildnissen das des Philipp Wilhelm, Pfalzgrafen zu Neuburg in der Galerie zu Schleißheim (Nr. 661).

Zu Sandrarts Frankfurter Schülern gehörte Mathäus Merian d. J., geb. 1621 als Sohn des berühmten Topographen, Radierers und Verlegers Mathäus Merians d. Ä. Er begleitete Sandrart nach den Niederlanden, ging dann nach England, Frankreich, Italien. Dann übernahm er das Verlagsgeschäft seines Vaters in Frankfurt und starb hier 1687. Sein größtes Verdienst hat er sich durch die Fortführung des *Theatrum Europaeum* erworben; seine Geschichtsbilder gehören zu den ungenießbarsten Leistungen der Zeit, seine Bildnisse sind steif. Es genüge, auf die Auferstehung Christi im städtischen Museum zu Frankfurt (ein Beleuchtungsstück mit ganz verrückter Heftigkeit der Bewegung), auf seine Marter des Laurentius im Dom zu Bamberg, und auf seine Artemisia (von 1655) im Amalienstift zu Dessau gewiesen zu haben. Von einem anderen Schüler Sandrarts, seinem Neffen Johann

Sandrart, der nach langem Aufenthalt in Rom sich in der Geschichtsmalerei besonders hervorgethan haben soll, rührt das bezeichnete Bild von 1652 mit einem Rigeunerlager im Museum in Schwerin (Nr. 928) her. In Frankfurt arbeitete in den letzten Jahren seines Lebens auch der Schweizer Samuel Hoffmann (geb. 1592 in der Nähe von Zürich, gest. 1648), der nach Houbraeken und Sandrart ein Schüler des Rubens war.*) Gerühmt werden ganz besonders seine Bildnisse. Die städtische Sammlung in Frankfurt besitzt von ihm die Auffindung des Erichthonios durch die Tochter des Krokops; Rubens' Einfluß ist hier klar ersichtlich, daneben auch das Studium der Venezianer. Die Formen sind weich modelliert, die Gesichter sind von einer leeren aber doch koketten Schönheit, die Färbung ist hell, die Malerei sehr tüchtig. Von seinen Bildnissen sei das einer Dame in schwarzem Kleid von 1636 im Städelschen Institut in Frankfurt (Nr. 339) hervorgehoben.

Nürnberg besaß nur einen Künstler, der zum mindesten im Bildnis (und er scheint nur als Bildnismaler thätig gewesen zu sein) den Zusammenhang mit der ruhmvollen Vergangenheit seiner Vaterstadt nicht verleugnete, das ist Lorenz Strauch 1554—1630). In der schlichten Auffassung, in der Gründlichkeit der Formenbehandlung, selbst in dem besangenen Ernst des Ausdrucks steht er noch ganz auf dem Boden der großen deutschen Bildnismalerei; in der Mehrzahl seiner Arbeiten gesellt sich zu diesen Eigenschaften auch noch harmonisch-kraftvolle Färbung bei flüssigem Vortrag. Erwähnt seien von ihm zwei männliche Bildnisse im Germanischen Museum von 1597 und 1615 (Nr. 271 und 272), zwei Bildnisse in der Galerie zu Schleißheim von 1591 und 1605 (Nr. 629 und 627) und vor allen das lebenswürdige anziehende Frauenbildnis in der Eremitage zu Petersburg. Die Geschichtsmalerei hat dagegen in Nürnberg nichts von Belang aufzuweisen. Des Paul Juvenel wurde schon gedacht; Georg Gärtner d. J. (gest. zu Nürnberg 1654) hat höchstens als Dürerkopist einen Namen sich gemacht (von ihm ist die Kopie der „Vier Apostel“ im Germanischen Museum Nr. 265. 266) und die aus Prag eingewanderte Familie Preisler stellte den Zusammenhang der Malerei in Nürnberg und der großen Modeströmung her. Daniel Preisler (1627—1665) hat gleich in seinem Meisterstück Cain und Abel (Germanisches Museum Nr. 317) bewiesen, daß er, auch ohne in Italien gewesen zu sein, durch Vermittelung den Ton echter Manieristen zu treffen wisse; etwas genießbarer ist er in dem Bilde der k. k. Wiener Galerie „Lasset die Kindlein zu mir kommen“ (Nr. 1639), worin er sichtlich unter dem Einfluß eines Bildes des Andrea del Sarto gearbeitet hat. Seine Bildnisse sind unbedeutend in der Auffassung und reizlos in der Farbe, so daß der Justina Kirchmayr im Germanischen Museum (Nr. 663) und des Predigers Albert Bilkert von 1663 im Museum zu Braunschweig (Nr. 554). Der Sohn des Daniel Johann Daniel Preisler, (1666—1737), spielte eine größere Rolle als sein Vater in Nürnberg; er hatte auch Italien besucht, acht Jahre in Rom verweilt, und war dann in Nürnberg Direktor der bereits 1662 gegründeten Maler-

*) Arnold Houbraekens Große Schouburgh der Niederländischen Maler und Malerinnen, (N. v. Wurzbachs Ausgabe in den Quellenchriften f. Kunstgeschichte etc.) I, S. 39 ff. und Sandrart a. O. II, S. 72.

Nach Sandrart hat Hoffmann auch Stillleben gemalt: Früchte, Vögel, Fische, Wildbret; m. W. sind solche Bilder bisher nicht bekannt geworden.

akademie geworden. Seine zahlreichen Werke, Deckenmalereien, Altarwerke, Geschichtsbilder, Bildnisse gehen ganz in der gespreizten Mode des Tages auf und man fühlt sich nicht versucht, sie herzuzählen.*)

Nicht viel besser stand es in Augsburg. Johann Georg Fischer (geb. 1580, gest. in München 1643) sei wiederum nur als Dürerkopist genannt; andere Namen,



Strauch: Bildnis einer Frau.
St. Petersburg, kaiserl. Eremitage.

die in ihrer Zeit guten Klang hatten, waren Eingewanderte in Augsburg. Mathäus Rager war aus München gekommen (1566—1634); das Werk, das seinen Namen lebendig erhielt, ist die Decke des goldenen Saales in Augsburg, die er von 1619 an nach Entwürfen des Peter Candid malte. Aber das dekorative Geschick, welches sich in der Anordnung zeigt, kommt so wohl auf Rechnung Candid's; die Formengebung weist auf Schulung an italienischen Vorbildern, ist aber dabei

*) Vgl. Fr. Febr. Leitzsch, Die Familie Preisler und Markus Tischer. Leipzig, 1886.

nüchtern, die Färbung hart, die ganze Ausführung handwerksmäßig. Der Inhalt der reichgegliederten Komposition feiert die Weisheit als die Spenderin jeglicher Blüte bürgerlichen Lebens. Mathäus Gundelach stammte aus Hessen-Kassel, schon 1509 war er unter die „Cammermaler“ Rudolfs II. aufgenommen worden, bald nach dem Tode des Kaisers kam er nach Augsburg, wo er 1663 starb. Aus der Augsburger Zeit ist das geistlose gespreizte Zeremonialbild der Belehnung des Moriz von Sachsen mit der Kurwürde im Rathause zu Augsburg; ansprechender ist seine 1614 gemalte Vermählung der heil. Katharina der k. k. Galerie in Wien (Nr. 1547) mit den guten Bildnissen des Kaisers Mathias und seiner Gemahlin, dargestellt in den Heiligen Mathias und Helena. Hervorragender war Johann Heinrich Schönfeld aus Wibrach (geb. 1609, gest. gegen 1675). Auch er hatte sich seine künstlerische Richtung unmittelbar in Italien geholt; darauf hat er aber auch mit der ganzen Fingerfertigkeit eines wirklich tüchtigen Virtuosen unzählbare Werke kirchlichen, mythologischen und allegorischen Inhalts für Kirchen und Herrensitze Süddeutschlands gemalt. Von Bildern, die Sandrart besonders rühmt, besitzt die Galerie in Dresden einen Gigantenkampf und ein Bacchanal (Nr. 1989 und 1990). Die „ungemeine gratia“, welche sich nach Sandrart Schönfeld „gleichsam gar verlobet“ hat, kann das moderne Auge nicht mehr entdecken. Das Beste ist die Komposition, die Zeichnung ist manieriert, die Färbung klar, aber auch kalt und trocken. Zwei Bilder in der k. k. Galerie in Wien: „Gideon läßt sein Heer aus dem Jordan trinken“ und „Jakob und Esau“ (Nr. 1680 und 1681) beweisen, wie völlig ratlos diese Virtuosen der Landschaft gegenüber sich befanden. Von stofflichem Reiz ist das Bild der Dresdener Galerie: Musikalische Unterhaltung am Spinett (Nr. 1991).

In München war Peter Candid, der italienische Niederländer (Pieter de Witte aus Brügge, geb. ca. 1548, gest. 1628) der Hauptmeister. Der Schwerpunkt seines Könnens lag auf dem Gebiete der Dekoration, das beweist schon die früheste Arbeit in München (er kam dahin 1586), sein Anteil an der Aus schmückung des Grottenhofs der Residenz; auch in den eigentlichen Historien schlägt er hier einen gefälligen Ton an, so in der Arachne mit ihren Frauen, in der Juno mit dem Pfau. Seine Kirchenbilder unterscheiden sich dagegen wenig von den Durchschnittsleistungen der Zeit; zu den besten derselben zählt die Himmelfahrt Mariens in der Frauenkirche in München. Von seinen Bildnissen seien genannt das der Magdalena, Gemahlin des Herzogs Wolfgang Wilhelm und des Herzogs Ernst, Erzbischofs von Köln, beide in der Ahnengalerie in Schleißheim (Nr. 24 und 135).*) Ein geborener Münchener, der sich aber in Venedig ansäßig machte, ist Karl Lotb, in Italien Carlotto genannt (1632—1698). Er hat sich mehr von Caravaggio als von den Venezianern beeinflussen lassen; dafür zeugt seine kräftige, aber oft trübe Färbung. Seiner Charakteristik fehlt dagegen die Lebensenergie, die sich bis zur Wildheit steigern kann, wie sie Caravaggio befaß; auch Lotb ist leer und pathetisch. Die meisten seiner Bilder werden in Venedig getroffen. Von deutschen Sammlungen besitzt Dresden vier Kniestücke; Hiob mit seinem Weibe und mit seinen Freunden, Lotb mit seinen Töchtern, Ecce homo (Nr. 2005—2008); in der Galerie in Schleißheim befindet sich ein sterbender Seneca,

*) Vgl. P. J. Mée, Peter Candid. Sein Leben und seine Werke. Leipzig, 1885.

eine heilige Familie und ein Bildnis (Nr. 683—685) in der Pinakothek in München die Stiftung des Rosenkranzes, der Schutzengel und „Agrippina, die Mutter Neros, wird noch lebend an das Ufer getragen“ (Nr. 1408—1410). Als ein Maler, der hauptsächlich im Porträt thätig war, sei Nikolaus Prugger († 1694) aus Truchtering bei München genannt, der, wie Sandrart erzählt, seine meiste Zeit wunderlichen Passionen und Erfindungen widmete. Tüchtige Bildnisse von ihm sind das des Kurfürsten Maximilian I. im Stifterjaale der Münchener Pinakothek und die Bildnisse desselben Fürsten und seiner beiden Gemahlinnen Elisabeth und Maria Anna in der Ahnengalerie des Schlosses Schleißheim (Nr. 33—35). Im 18. Jahrhundert hat nur noch ein Münchener Maler als Virtuose Bedeutung gewonnen: Januarius Bick (geb. 1733, gest. in Ehrenbreitstein 1797). Er entfaltete von Koblenz aus, als Kurfürstlich Trierischer Hofmaler, eine sehr reiche Thätigkeit. In der Art Rembrandts hatte er begonnen, dann hatte ihn der Aufenthalt in Rom, wo er mit Mengs verkehrte, zu der Antike und wieder zu den späten Italienern hingezogen. So zeigen denn auch seine Werke den schwankenden Stilcharakter des Virtuositentums; dabei teilt er mit den gleich zu erwähnenden Zeitgenossen in den österreichischen Alpenländern frische Phantasie, eine sichere Hand und ein für dekorative Wirkungen genügend entwickeltes Farbengefühl. Sein Hauptwerk ist das Plafondgemälde im Schloß zu Koblenz; gute Leistungen sind auch die Bilder im dortigen Florianstift.

In Prag hatte der Tod Rudolphs II. (gest. am 10. Januar 1612) die Künstlerkolonie schnell auseinander gesprengt; so vertrat die Historienmalerei des siebzehnten Jahrhunderts hier nun hauptsächlich ein Eingeborener, Karl Scretta Sotnowsky von Zaworziej, oder, wie er sich kurz nannte, Karl Scretta, geb. zu Prag 1610. Die Richtung in seiner Kunst hatte er wohl noch von Spranger (gest. in Prag 1625) empfangen. Dann ging er nach Italien, wo er in Venedig Paolo Veronese und Tintoretto, in Bologna besonders Guido Reni und Guercino, in Rom Michelangelo da Caravaggio auf sich wirken ließ; die Niederlande scheint er nicht besucht zu haben, wie denn auch der Einfluß des Rubens und des van Dyck in nur geringem Maße in seinen Bildern nachweisbar ist. 1638 war er wieder in Prag, wo er bis an sein Lebensende blieb; er starb 1674. Ein Lobredner Scretas hat es ihm zu besonderem Ruhm angerechnet, „daß er verschiedene Rollen spielen konnte,“*) d. h. daß er bald den Michelangelo, den Caravaggio, den Lanfranco, und bald wieder Raphael, Domenichino, Guido Reni, Paolo Veronese nachahmen konnte. In der That kann man alle diese Meister und manche andere dazu in seinen zahlreichen Werken entdecken; Scretta gehört zu den besten Virtuosen seiner Zeit, ein scharfes Auge, verbunden mit einer sehr geübten Hand läßt ihn die Manieren der einzelnen Meister schnell erfassen, um sie in seinen Werken wieder zu spiegeln. Daß er dabei über rein äußerliche Handzüge und Farbenstimmungen nicht hinweg kommt, ist einleuchtend. Doch das ist auch nicht sehr Sache des Virtuosen. Hält man sich an das, was Scretta geben kann und was einzig die Zeit von ihm verlangte, so fällt das Urteil günstig aus. Es lag schon in seiner überreichen Thätigkeit, daß seine Werke

*) Vgl. G. J. Dlabač, Künstlerlexikon für Böhmen (Prag, 1815) III. S. 84. Die neue Monographie über Karl Scretta von Dr. Gustav Pazaurek (Prag, 1889) erschien leider erst als ich die letzte Revision dieses Abschnittes las.

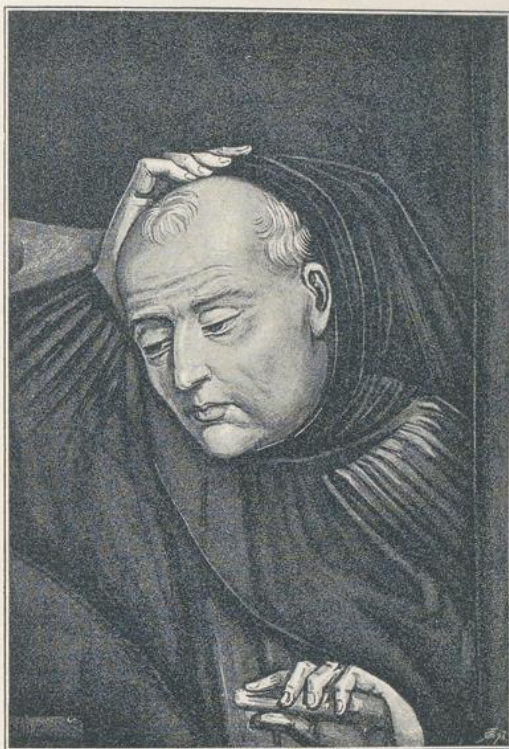
nicht von gleichmäßigem Wert sein konnten. Am wenigsten genießbar sind seine großen Kompositionen, am besten seine Einzelfiguren, so z. B. die Kniestücke der Evangelisten und die Halbfiguren der vier großen Kirchenväter, des Moses und des heil. Paulus in der Dresdener Galerie (Nr. 1979—1987, welchen Würde und kraftvolle Charakteristik zugesprochen werden muß. In seiner Färbung bestimmt ihn am meisten Caravaggio, die Mehrzahl seiner Bilder zeigen darnach kräftiges Kolorit und ein gut ausgebildetes Hellbunt; allerdings fehlt selbst seinen gut ausgeführten Bildern die Klarheit in den Schatten, hierin zeigt sich die Schwäche des Virtuositums, deren rasche Faustmalerei auf die feinen Wirkungen sorgfältiger mühsamer Arbeitsführung verzichtet. Von seinen Altarbildern, die man in den böhmischen Kirchen nicht spärlich antrifft (manche auch im Rudolphinum in Prag) sei nur erwähnt der Lukasaltar aus der Theinkirche in Prag in der dortigen Rudolphinungalerie, der Mariae Himmelfahrts- (Haupt-) Altar in der Theinkirche, das Martyrium der heil. Barbara in der Maltheiserkirche in Prag und das Hochaltarbild im Dome zu Leitmeritz mit der Steinigung des heil. Stephanus. Ein verhältnismäßig gutes Bildnis von ihm, das des Maltheisers Bernhard de Witte, besitzt die k. Galerie in Dresden (Nr. 1988). Von Secretas Nachfolgern in Prag sei Johann Georg Heintsch, ein Schlesiener von Geburt, der Anfang 1678 nach Prag kam, genannt, in dessen Streben nach einer süßlichen Anmut besonders in den Frauenköpfen sich aber bereits der französische Geschmack bemerkbar macht. Von ihm sei erwähnt der zwölfjährige Christus im Tempel, im Rudolphinum in Prag, eine Maria von 1696 in der Karlskirche in Prag und die sehr hausbacken-realistische Darstellung Christi nach der Versuchung von Engeln bedient im Refektorium des Klosters Strahow bei Prag. Ein stärkeres Talent als Heintsch war Johann Peter Brandel, nur daß er infolge ungeordneten, unstäten Lebens nie zum Zusammenfassen seiner Kraft kam, (geb. zu Prag 1668, starb zu Rutenberg 1739). Brandel hat Böhmen nicht verlassen; seine Bekanntschaft mit der italienischen Kunst holte er aus den Werken italienischer Meister, welche nach dem Raub der Schweden im Prager Schlosse wieder gesammelt worden waren; im übrigen strebte er Secreta als Vorbild nach. Auf der anderen Seite zog es ihn zur Natur, aber auch hier geriet er ins Maßlose, wie sein Trunkenbold und das Alte Weib in der k. k. Galerie in Wien (Nr. 1460 und 1461) beweisen, die einen brutalen Naturalismus zur Schau tragen. Seine weltlichen und heiligen Historien sind in der Komposition und Charakteristik voll von leerem Pathos, die Technik ist sehr nachlässig; viele von ihnen haben infolge starken Nachdunkelns allen Farbenreiz verloren. Seine Bilder sind in Kirchen und Schlössern von ganz Böhmen verbreitet. Erwähnt sei die Taufe Christi im Dom zu Prag, der Sturz der Engel in der Michaelskirche in der Altstadt, Joseph in Ägypten (Aufnahme der Brüder) im Palast Czernin in Prag, dann die Ehebrecherin vor Christus in der k. k. Galerie in Wien (Nr. 1459).

Die österreichischen Alpenländer waren die eigentliche Heimat der Virtuosen auf dem Gebiete der Wandmalerei. Jesuitischer Eifer ließ immer neue Kirchen erstehen, welche den Schmuck von Wandbildern — besonders im Kuppelraum — erforderten. Ein dekoratives Geschick, ein frischer Farbensinn, eine meisterhafte Beherrschung der Technik zeigte sich dabei, welche erst unser Jahrhundert ganz zu würdigen verstand. Padre Pozzos kühne Kuppelmalereien in der Jesuitenkirche in Rom oder solche spätere Prachtstücke wie die Deckenmalerei in San Pantaleone in Venedig waren

das Ideal, dem man bei ähnlichen Aufgaben nachstrebte. Und man muß die praktische Kenntnis der Perspektive, den feindigen Sinn für das Wirkfame bewundern, wenn man diese Himmelfahrten und Glorien sieht, deren Gruppen und Gestalten in einem Scheinraum wirklich zu leben und sich zu bewegen scheinen. Künstlerischen Ernst im einzelnen, religiöse Weihe des Ganzen darf man nicht suchen; aber der festlichen Wirkung und der Bewunderung des technischen Könnens der Meister solcher Werke kann man sich auch heute nicht entziehen. An erster Stelle steht hier Joh. Fr. Rottmahr (geb. 1660 zu Laufen, starb zu Wien 1730), der sich namentlich unter Karl Loth gebildet hatte. Die Hauptorte seiner umfangreichen Thätigkeit waren Salzburg und Wien, doch brachte ihm sein Ruhm auch Aufträge von außen, wie er denn in der Jesuitenkirche in Breslau das Hauptgewölbe (1696), im Schloß Pommersfelden den Plafond des großen Saals malte. Zu seinen besten Leistungen gehören die Kuppelgemälde der Karlskirche und Peterskirche in Wien, dann die Plafondbilder, die er 1713 im Wiener Rathhaus malte (sie wurden in den Neubau übertragen), endlich die Deckenbilder in der Klosterkirche Mätk. Er zeigt sich darin als Meister der Technik; seine Pinselführung ist flott und sicher, die Farbe von hellem, heiterem Ton. Weniger ansprechend sind seine Tafelbilder; die frische, kräftige Färbung ist an denselben gewöhnlich das Beste. In den Kirchen Wiens und Salzburgs sind seine Altarbilder nicht selten, von seinen weltlichen Historien sei das pathetische Opfer der Iphigenia in Aulis in der k. k. Galerie in Wien (Nr. 1659), dann die Klage der Venus um den toten Adonis in der Liechtensteingalerie (Nr. 95) hervorgehoben. Gleichfalls ein Schüler des Karl Loth war Peter Strudel aus Oles in Tirol (geb. 1660), der in Wien sein Glück suchte und fand; er starb dort 1714. Er war als Architekt, Ingenieur, Bildhauer und Maler thätig, sein Talent als Maler reichte nicht an das Rottmayrs heran. Seine Bilder sind Durchschnittsleistungen von guter Komposition, leeren Formen, meist trüber Färbung. Eine gewisse Dreistheit der Mache ist auch ihm, als Erben der Zeit, eigen. Große Altarwerke von ihm besitzt die St. Lorenzkirche und Augustinerkirche in Wien. Sonst sei hervorgehoben eine Beweinung Christi in der k. k. Galerie in Wien (Nr. 1713), eine Susanna im Bade in der Dresdener Galerie (Nr. 2049), ebenda Jupiter und Antiope (Nr. 2048), dann das für den Maler so charakteristische Bild, Archimedes durch Soldaten getötet, in der Liechtensteingalerie in Wien (Nr. 199). Eine geschichtlich höhere Geltung als durch seine Bilder hat sich Strudel dadurch erworben, daß er der eigentliche Gründer der Kunstakademie in Wien wurde. Die Privatlehranstalt nämlich, die er in seinem Hause, dem Strudelhof, für Kunstbesessene errichtet hatte, erhielt bereits 1701 eine kaiserliche Subvention, 1705 wurde sie dann durch Kaiser Joseph I. in eine Staatsanstalt umgewandelt, deren erster Direktor Strudel auf Lebenszeit war. Sein Nachfolger in dieser Stellung, Jakob van Schuppen, gehört kaum in die deutsche Geschichte, oder doch nur insofern, als er durch seine Stellung an der Akademie die französische Geschmacksströmung in Wien kräftigen half. Er war Niederländer seiner Herkunft nach, aber in Fontainebleau geboren (1670); sein Lehrer war sein Oheim Nikolaus de Largillière. Sein wichtigstes Werk war die Reorganisation der Akademie, die nach Strudels Tod vernachlässigt worden war. Er widmete ihr von 1726 an bis zu seinem Tode 1751 seine volle Kraft.

Die Zahl seiner Werke ist nicht groß, es sind meist Bildnisse, das hervorragendste derselben ist das lebensgroße Reiterbildnis des Prinzen Eugen von Savoyen in der Pinakothek in Turin; zwei treffliche Bildnisse, das des Malers Barocel und eines Herrn de Granger befinden sich in der k. k. Galerie in Wien (Nr. 1685, 1686), sein Selbstporträt in der Liechtensteingalerie (Nr. 225) und in der Galerie der Akademie in Wien. Maler, die, trotz der Erziehung an der Akademie in Wien, ganz in der Art der Virtuosen, frisch und feck fortführen zu malen, waren Michelangelo Unterberger (1695—1758) und Paul Troger (1698—1777). Beide waren Südtiroler und beide gehörten schon deshalb ganz der italienischen Richtung an. Von den zahlreichen Altarbildern Unterbergers sei das Rosenkranzbild in der Pfarrkirche in Kaltern, von seinen mythologischen Bildern eine Hebe den Adler tränkend, mit dem Ausblick in eine Mondlandschaft, in Wiener Privatbesitz, hervorgehoben. Von Troger befinden sich Altarblätter in der Mariahilfskirche, der Lorenzkirche in Wien, in den Klosterkirchen von Moll und Seitenstetten u. a. D. Günstiger wirken seine Wandmalereien, so z. B. die in der Cajetankirche in Salzburg oder im Dom zu Brixen. Beide überragend und an technischer Gewandtheit Rottmayr nahe stehend, wenn nicht ebenbürtig war Daniel Gran, geb. zu Wien 1694, gest. zu St. Pölten 1757. Seine Ausbildung hatte er in Venedig bei Seb. Ricci und in Neapel bei Solimena erhalten. Dekorativen Zwecken genügt er vollständig: er hat eine leichtflüssige Phantasie, eine geschickte Hand, einen gesunden Farbensinn. Der Ton seiner Fresken ist noch kräftiger als der Rottmayrs. Sein Hauptwerk sind die Kuppelmalerei der k. k. Bibliothek in Wien, welche Winkelman den Malereien des Rubens in der Galerie Luxembour zur Seite stellte und neben diesen als das größte Werk der allegorischen Malerei pries.^{*)} Daran reihen sich die Deckenbilder im k. Lustschloß zu Hezendorf, in der Schloßkapelle in Schönbrunn, im Schwarzenbergischen Palast in Wien. Tafelbilder von ihm sind selten; genannt seien eine heil. Elisabeth in der Karlskirche und eine heil. Familie in der k. k. Galerie in Wien (Nr. 1548). Ihr Ende findet diese Richtung in Martin Johann Schmidt, genannt Der Kremser Schmidt, Anton Franz Maulpertsch und Knoller. Schmidt, geb. zu Grafenstaden bei Krems 1718, gest. zu Stein in Niederösterreich 1801, war durchaus Effektier, aber es gehörte doch eine starke natürliche Begabung und das Geschick der Virtuosen dazu, um jene unglaublich ausgedehnte Thätigkeit zu entfalten, die er entfaltet hat. Seine Ölbilder zählen über tausend und dazu kommen seine zahlreichen Wandmalereien. Es war für ihn auch von Vorteil, daß er seine Werkstatt in einem kleinen Landstädtchen (Stein) hatte, wo er im Umgang mit dem Volke sich eine gewisse Naivetät und eine unangekränkelte Religiosität bewahrte. Das giebt vielen seiner Bilder eine anziehende Frische der Empfindung, die über seine effektische Formengebung etwas hinweghebt. Das Technische ist infolge seines hastigen Arbeitens oft sehr vernachlässigt bei ihm; die Formen weich bis zur Verbläsenheit, die Färbung von lichthem, mattem Ton. Am zahlreichsten kommen seine Bilder im Wiener Waldviertel vor, besonders reich an solchen ist das Stift Seitenstetten. Seine hervorragendsten

^{*)} In der Erläuterung der Gedanken von der Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst. Die stoffliche Schätzung hat bei Winkelman das ästhetische Urteil beeinflusst.



Meister von Liesborn: Bruchstück (Hirte zur Geburt Christi
gehörig?) vom Liesborner Altarwerk.
Sammlung Kbb.



Meister von Liesborn: Engel mit Kelch. — Bruchstück der Geburt Christi vom
Liesborner Altarwerk. Münster, Museum.

Fresken besitzt die Stadtpfarrkirche in Krems. *) Maulpertsch stammte aus Langenargen am Bodensee (geb. 1724, starb in Wien 1796); der Einfluß der Akademie, deren Schüler er war, giebt sich bei ihm schon kund in der zahmeren



Rupeky: Bildnis seiner Tochter.
Berlin, Gemäldegalerie der königl. Museen.

Technik und einer gewissen nüchternen Bedächtigkeit der Komposition. Auch er war meist als Wandmaler thätig; seine Hauptwerke sind die Fresken in der Klaristenkirche

*) Vergl. A. Mayer, Der Maler Martin Johann Schmidt, gen. d. Kremsler Schmidt. Wien 1879.

Sanitzsch, Malerei.

in Wien, in welchen der Einfluß Tiepolos in günstiger Weise merkbar ist. Zwei große Entwürfe zu Altarbildern besitzt die k. k. Galerie in Wien (Nr. 1610 u. 1611). Martin Knoller war aus Steinach in Tirol gebürtig; den ersten Unterricht empfing er von Paul Troger, dann ging er nach Rom; seit 1765 war er in Mailand sesshaft, wo er 1804 starb. Seine Werke sind am zahlreichsten in Mailand vertreten (im Residenzschloß allein 5 Plafonds und 30 Bilder), doch auch in den Kirchen Tirols sind Werke seiner Hand nicht selten. Als Hauptwerk galt in seiner Zeit das kolossale Deckenbild der Himmelfahrt Mariä im Rathhauseaal des Alten Rathhauses in München. Trotz seines Verkehrs mit R. Mengs in Rom gehört er doch noch der alten Richtung an und schließt die Reihe der Virtuosen. Den Historienmalern sei noch ein in seiner Zeit mit Recht gefeierter Bildnismaler angereicht, Johann Rupeřky aus Pößing bei Preßburg. Achtzehnjährig kam er 1684 nach Wien; drei Jahre später ging er nach Rom, wo er 22 Jahre verweilte. 1709 ließ er sich in Wien nieder. Trotzdem er der beliebteste Bildnismaler des Hofes und des Adels war, verließ er doch gegen 1718 Wien und übersiedelte nach Nürnberg, wo er 1740 starb. Auch Rupeřky ist Eklektiker; als die Erinnerungen an Italien in ihm verblaßten, zog ihn mehr und mehr Rembrandt in seinen Bann, mit dessen Hellbunkel er zu wirken suchte; den Reiz und die Klarheit desselben hat er allerdings nie erreicht; sein Ton behält immer etwas Schwerbraunes. Doch als tüchtiger Bildnismaler bewährt er sich in der charaktervollen Auffassung des Modells, in der sicheren Zeichnung, in dem breiten Vortrag; so spiegelt sich in seinen Bildnissen trotz aller äußeren stilistischen oder koloristischen Abhängigkeit doch der Charakter der Zeit getreulich wieder. Die Mehrzahl seiner Bildnisse befindet sich in Privatbesitz, aber auch in öffentlichen Sammlungen sind sie nicht selten. Selbstbildnisse des Künstlers besitzen z. B. die k. k. Galerie in Wien (Nr. 1602), die k. Galerie in Dresden (Nr. 2055), das Germanische Museum (Nr. 341 und 343), das Museum in Schwerin (Nr. 581), das Museum in Braunschweig, darunter einmal den Künstler mit seinem Sohn (Nr. 577, 578). Das sehr elegant und ganz im koketten Geschmack der Zeit angeordnete Bild seiner Tochter — nur in der Farbe auffallend kalt — besitzt die k. Galerie in Berlin (Vorrat). Ganz sittenbildlich ausgestaltet ist das Porträt des Kaufmanns Huth im Germanischen Museum (Nr. 347). Im Braunschweiger Museum befindet sich das Bildnis des Czars Peter des Großen, den Rupeřky 1716 in Karlsbad porträtiert hatte, bei dem Grafen Ed. Zichy in Wien die Bildnisse des Satyrikers Biskow und des Rakoczy.

Der Norden Deutschlands war nicht so fruchtbar wie der Süden an Geschichtsmalern; es fehlten auch hier die zahlreichen Aufträge für kirchliche Tafel- und Wandmalereien, die im katholischen Süden infolge jesuitischen Eifers für prunkvolle Ausstattung der Gotteshäuser niemals mangelten. Im übrigen wurde schon bemerkt, daß die Malerei im Norden Deutschlands sich besonders seit Beginn des 17. Jahrhunderts enge an die niederländische Malerei angeschlossen. So sind denn auch gleich die tüchtigsten norddeutschen Maler des 17. Jahrhunderts unmittelbar oder mittelbar Schüler Rembrandts. An der Spitze steht Jürgen (Jurian) Ovens. Er ist geboren 1623 zu Tönning in Schleswig, noch jung kam er in die Werkstatt Rembrandts. In die Heimat zurückgekehrt, fehlte es ihm nicht an Aufträgen, doch zog es ihn

immer wieder nach Amsterdam, wo er auch 1656 und 1662 nachweisbar ist. Später ließ er sich dauernd in Friedrichstadt in Schleswig nieder, er betrieb hier neben der



Jürgen Dvens: Heilige Familie.
Schleswig, Dom.

Malerei auch Silberhandel und starb 1679 in großem Wohlstand. Zwei verschiedene Stilperioden sind bei Dvens zu erkennen; in den besten Werken, welche der ersten angehören, zeigt er sich als einen echten Schüler Rembrandts; ein ausgebildetes Hellbuntel von einem allerdings etwas kühleren Ton als bei dem Meister ist ihnen

36 *

eigen; in seiner späteren Stilperiode wird seine Charakteristik minder eingehend, das Kolorit verliert an Kraft; Formengebung und Färbung, besonders der Fleischton, zeigen einen engeren Anschluß an Rubens als an Rembrandt und selbst italienische Einflüsse werden merkbar. Ein Familienbild von 1650 im Museum zu Haarlem ist noch etwas flau, dagegen steht Ovens auf der Höhe seiner Kraft in dem Zeremonialbild der Vermählung Karls X. mit Hedwig Eleonora aus dem Jahre 1654 in der Nationalgalerie in Stockholm (Nr. 908) und im Regentenstück von 1656 im Amsterdamer Rijksmuseum (Nr. 1083). Das Bildnis des Jan Varend Schaep in derselben Sammlung (Nr. 1082) giebt sich ebenfalls als das Werk eines tüchtigen Rembrandtschülers zu erkennen. Die umfangreichsten Arbeiten in der Heimat waren die Wand- und Deckenbilder in der Amalienburg beim Schlosse Gottorp und dann ein großer historischer Cyklus in Öl auf Leinwand im Schlosse Gottorp selbst. Weder die ersteren noch die letzteren sind noch an Ort und Stelle; die ersteren sind verschollen, die letzteren befinden sich der Mehrzahl nach in einem Saal des dänischen Königsschlusses Frederiksborg auf Seeland aufbewahrt, doch, wie es scheint, in ganz durch Übermalung verdorbenem Zustand. Dagegen ist ganz gut seine zweite Stilperiode durch zwei Bilder im Dom zu Schleswig vertreten, von welchen das eine aus dem Jahre 1664 eine allegorische Darstellung des Sieges des Christentums, das andere aus dem Jahre 1670 eine Darstellung der heil. Familie ist. Nicht so sehr nach markiger Charakteristik als nach anmutigen Formen und sinnlichen Reiz strebt hier der Maler, wofür besonders die Maria in der heil. Familie ein Beleg ist. Die Färbung ist im allgemeinen noch kräftig, bei großer Zartheit des Fleischtons. Das letzte Werk des Künstlers war ein großes Altargemälde mit der Beweinung Christi, das er für die Kirche in Friedrichstadt 1675 vollendete. In diesem letzten Werke nähert er sich wieder in Naturauffassung und in dem kraftvollen Hellbuntel seiner ersten Schaffensperiode. Bildnisse von ihm besitzen die Galerie in Kopenhagen und die Sammlung der Universität Kiel. Houbraeken hat darauf aufmerksam gemacht, daß Ovens' Bildnisse so hoch in der Schätzung standen, daß Vondel eines davon (das des Baron Godat van Amerongen) besungen hat. Für die deutsche Kunstgeschichte hat Jurian Ovens noch besondere Bedeutung dadurch gewonnen, daß sein Landsmann Carstens aus den Bildern des Domes zu Schleswig die erste gehaltvolle künstlerische Nahrung zog. *)

Ein unmittelbarer Schüler Rembrandts war auch Christoph Paudiß aus Niedersachsen, geboren gegen 1618. Nach vollendeter Lehrzeit war er zuerst am sächsischen Hofe, gegen 1660 in Wien, dann zu Freising als Hofmaler des Bischofs Albrecht Siegmund von Bayern thätig, er starb dort 1666 oder 1667. Christoph Paudiß ist so rückhaltlos in niederländischer Anschauungsweise aufgegangen, so ganz ohne jeden fremden Zusatz steht er in dem Kreis der Schüler Rembrandts, daß man ihn als Holländer nehmen müßte, wiesen ihn nicht Herkunft und Thätigkeit nach Deutschland. Er ist ein Meister in der Behandlung des Hellbuntels, nur ist auch bei ihm der Gesamtton kühler als bei Rembrandt, wie denn in seinen Bildern das Grau eine große Rolle spielt. Er hat Kirchenbilder gemalt, doch in größerer Zahl eigentliche Sittenbilder und gerade diese sind seine Meisterstücke. Ein solches ist

*) Doris Schnittger, Jürgen Ovens im Repertorium f. A. W. X (1887), S. 139 ff.

„die Urkunde“ in der k. Galerie in Dresden (1994): eine reichgekleidete Dame, die einem Schreiber diktiert. Große Lebendigkeit des Ausdrucks, sorgfältige Behandlung der Gewandung, ungewöhnlich feine koloristische Haltung zeichnen dieses Bild aus. Von hohem Reiz der fein gestimmten Farbe ist sein Bauer in der Hütte in der k. k. Galerie in Wien. Von gleichem Farbenreiz und intimer Durchführung ist der Marodeur in derselben Sammlung (Nr. 1103) aus dem Jahre 1665. Daran reihen sich der Lautenschläger in der Münchener Pinakothek (Nr. 1407), die Tanzenden Bauern in der Schleißheimer Galerie (Nr. 667). Ein Jagdbeutebild aus dem Jahre 1660 befindet sich im Schloß Moritzburg bei Dresden. Ein anderes Tierstück des Malers: Ein Wolf verzehrt ein Lamm, während der Fuchs heranschleicht, in der Galerie in Schleißheim (Nr. 665), scheint das letzte Werk gewesen zu sein; es entstand im Wettstreit mit dem Maler Rosenhof, und da dieser mit seinem Bilde (es befindet sich in der Bamberger Galerie Nr. 330) den Preis davon trug, soll sich Paudiß dies so sehr zu Herzen genommen haben, daß er darüber starb. Von Heiligenbildern sind nur zwei Darstellungen des heil. Hieronymus, das eine in der k. Galerie in Dresden (Nr. 1099), das andere in der Galerie in Augsburg (Nr. 701) hervorzuheben. Tüchtige Bildnisse seiner Hand besitzen die Galerien Schleißheim, Dresden und die k. k. Galerie in Wien.

Der Rembrandtschen Richtung gehörte auch Michael Willmann an, geb. 1629 zu Königsberg i. Pr., gest. 1706 auf seinem Landgut bei Leubus in Schlesien, wo er den größten Teil seines Lebens verbracht hatte. Sein Lehrer war Jak. Adr. Bader in Amsterdam, der ein Schüler Rembrandts war, dabei aber Fühlung mit der romanistischen Richtung behalten hatte. Willmann war vor allem als Geschichtsmaler tätig und als solcher sehr fruchtbar; da er in dem Dienste der Cisterzienser von Leubus stand, so gehörten seine Vorwürfe der Mehrzahl nach dem religiösen Gebiete an. In der Zeichnung und Charakteristik ist er nicht gleich; bald ist er Vertreter des kräftigen Realismus der Richtung Rembrandts, bald hat er an zahmerer Schilderung, an anmutigen Formen Gefallen; letzteres tritt besonders an seinen mythologischen Bildern hervor. In der Färbung herrscht ausschließlich der Einfluß Rembrandts; seine flott gemalten Bilder sind von warmem, braunem Gesamton. Am besten ist der Meister im Museum in Breslau vertreten (mit zweiundzwanzig Bildern), eine Entführung der Europa von 1679 besitzt das Schweriner Museum (Nr. 1120), ein hübsches kräftig gemaltes Knabenbildnis die k. Galerie in Dresden (Nr. 1997).*)

Ein anderer in jener Zeit berühmter Geschichtsmaler, David Kloecker-Ehrenstrahl aus Hamburg (1629—1698), hat in Schweden die Stätte seines Wirkens gehabt. Dort sind auch seine Werke, große Historienbilder, wie ein Jüngstes Gericht und eine Kreuzigung in der Nikolaiskirche in Stockholm, die Krönung Karls XI. in Schloß Drottningholm, dann Tierstücke, Bildnisse zu finden. In seinen Historien bekennt er sich ganz zur italienisierenden Richtung, bei der ihm Pietro da Cortona in Rom zum Wegführer geworden war. Seine Werke wurden von Stechern wie Edelinck, Grignon,

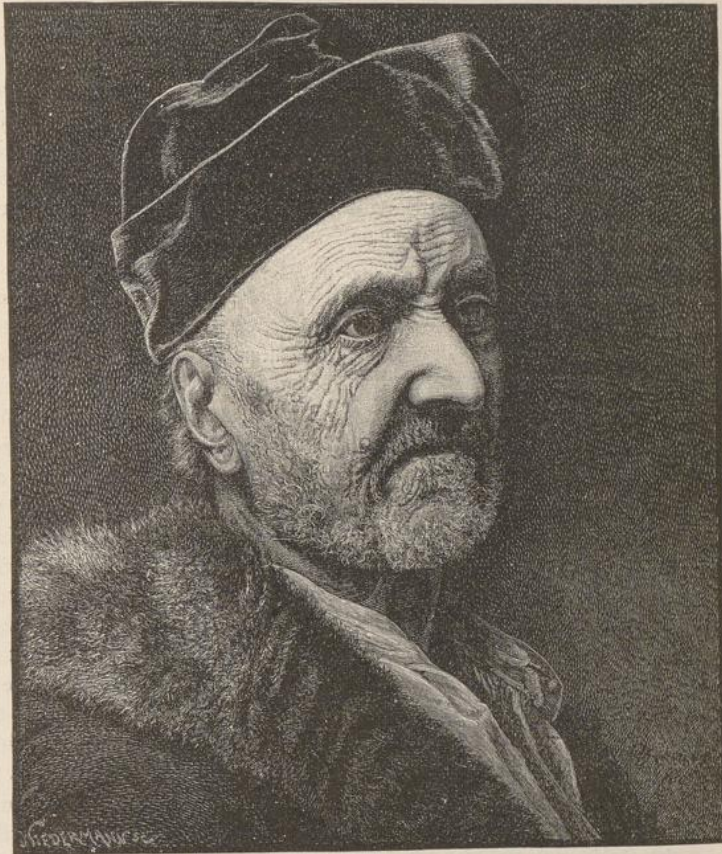
*) M. Knobloch, Leben und Werke des Malers Michael Lukas Willmann. Breslau 1868.

van Schuppen, J. Fald vervielfältigt. In Schweden bildete er Schule, so daß er den Namen eines Vaters der schwedischen Malerei erhalten hat.

Regsjamer wurde es in Norddeutschland erst mit beginnendem 18. Jahrhundert, doch fehlten die Talente von der Bedeutung eines Ovens oder Paudiß. Nur ein Meister, allerdings auf beschränktem Gebiet thätig, kann jenen Hauptmeistern des 17. Jahrhunderts an die Seite gestellt werden, das ist Balthasar Denner. Er wurde in Hamburg am 15. November 1685 als Sohn eines Mennonitenpredigers geboren. Seinen ersten Unterricht im Zeichnen und Malen erhielt er in Altona und Danzig. 1707 bezog er die Akademie in Berlin, doch schon im folgenden Jahre trat er mit seinen Bildnissen in die Öffentlichkeit; als er 1709 den Herzog Christian August, Administrator von Holstein Gottorp, und dessen Schwester gemalt hatte, war sein Glück gemacht. Nun folgten Aufträge auf Aufträge. In Hamburg machte er sich fest, doch war er meist auf Reisen, um den Wünschen der Auftraggeber in Deutschland, England, Dänemark zu genügen. Er starb am 14. April 1749 zu Kopenhagen. Es unterliegt keinem Zweifel, daß Denner von dem eindringlichen Naturalismus Rembrandts zur Nachäferung gereizt wurde. Zur Nachäferung, nicht zur Nachahmung. Er war der einzige deutsche Maler in seiner Zeit, welcher die Natur wirklich mit scharfem Auge studierte. Weil er aber damit aus der ganzen Richtung der Zeit heraustrat, nahm sein Streben den Zug des Absonderlichen und Doktrinären an. In jedem Porträtkopf wollte er die anatomisch-genaue Beschreibung des Modells geben, und da möchte man meinen, es habe ihm für sein Sehen nicht das bloße Auge genügt, sondern er habe die Natur mit Hilfe der Lupe studiert. Damit wirken die Mehrheit seiner Bildnisse unnatürlich, vor lauter Natürlichkeit. Und noch eins kommt hinzu. Da wo er am eingehendsten die Natur beschreibt, in seinen Bildnissen alter Männer und Frauen, erscheint die geistige Individualität gleichsam erloschen, nur physischer Verfall spricht aus den Zügen; das Netz von Falten und Fältchen, welches das Gesicht über-spinnt, gleicht einem Landkartenetz, welchem aber die Namen der Lebensstationen nicht eingeschrieben wurden. Deshalb mag man diese Köpfe als Merkwürdigkeiten anstaunen, als wahrhaft künstlerische Schöpfungen können sie nicht gelten; man sehe z. B. eines seiner Hauptwerke, die alte Frau in der k. k. Galerie in Wien (Nr. 1495) aus dem Jahre 1721, oder das alte Paar in der Münchener Pinakothek (Nr. 1426/1427) oder das Bildnis eines Greises in der k. k. Galerie in Berlin (Nr. 1014). Etwas Maß hält nur sein bestes Werk, das Bild der alten Frau im Louvre (Nr. 117). Wo er jüngere Lebensalter darstellt, wird seine Ausführung meist breiter und freier. In der farbigen Behandlung ist er nicht gleichmäßig; die Mehrheit seiner Bilder sind in einem zwar klaren, aber kalten, glasigen Ton, die Minderzahl dagegen in einem warmen, kräftigen Ton gehalten. Seine Bildnisse sind in deutschen Sammlungen nicht selten; am reichsten daran ist das Museum in Schwerin, wo sich achtzehn fertige Bildnisse (Nr. 174—193) und sechszundvierzig unvollendete befinden; die Hamburger Kunsthalle besitzt elf, die Dresdener Galerie acht, das Braunschweiger Museum sechs, die Ermitage in Petersburg fünf Bildnisse seiner Hand.

Berlin war damals der Vorort französischen Geschmacks. Französische Maler sorgten nicht bloß für die Bedürfnisse des Hofes, sie besaßen auch meist die Leitung der seit 1699 bestehenden Akademie. Der einzig wirklich tüchtige deutsche Meister in

Berlin war damals der Kupferstecher G. Friedr. Schmidt (1712—1775), vor allem durch seine Porträtstiche mit Recht berühmt. Christian Bernhard Rode (1725—1797), der neben seiner Thätigkeit als Radierer Deckenbilder für Berliner und Potsdamer Paläste (z. B. Sanssouci) und Altarbilder für Kirchen (z. B. die Kreuzabnahme der



B. Denner: Bildnis eines Greises.
München, Pinakothek.

Marienkirche) in einem zwischen der französischen und italienischen Richtung schwankenden Mischstil herstellte, kann es weder an dekorativem Geschick noch in der Beherrschung der Technik mit den süddeutschen Zeitgenossen aufnehmen. Doch liegt auch nicht auf diesem Gebiete für die Zeit der Schwerpunkt der Thätigkeit; die kleinen Hofhaltungen in Nord- und Mitteldeutschland legten gern nach ihren Mitteln Galerien an, schmückten ihre Kabinette mit Bildern und Bildchen, bei welchen für sie mehr das Stoffliche als die künstlerische Ausführung in Anschlag kam. Solche eigentliche Hofkünstler malten

deshalb in allen Manieren, je nachdem der Geschmack der Auftraggeber es forderte. An Akademien hatten sie schon sorgsame Lehre empfangen, so führten sie ihre Kunststücke vielfach mit größerer Sicherheit, aber auch zahmer und trockener als die Virtuosen aus. Den Zwecken solcher Bilder entsprechend mußte das Geschichtsbild hier zum Geschichtsbildchen werden, doch die Vorliebe für bestimmte galante Motive der Geschichte und Mythologie ließ diese Übersetzung in das „Genre“ — der Ausdruck Sittenbild wäre hier nicht am Platze — leicht zu. Die Neigung für „genreartige“ Auffassung war in dieser Zeit ja überall aufgetreten, aber sie mußte sich doch am stärksten da äußern, wo die Bedürfnisse des religiösen Kultus nach eigentlichen Andachtsbildern nicht vorhanden waren. So hatte Johann Heinrich Tischbein d. Ä. (geboren 1722 zu Haina, gest. zu Kassel 1789), ursprünglich ein Schüler des van Loo, dann aber in Italien, besonders unter Piazzetta gebildet, solche geschichtliche Genrebilder geschaffen, so z. B. Augustus bei der sterbenden Kleopatra, Antonius zum Tode verwundet bei Kleopatra; dann mythologische wie Jupiter und Kallisto, Akis und Galatea u. s. w. sämtlich in der Galerie in Kassel (Nr. 653/56); doch auch eigentliche „Sittenbilder“ malte er, so zwei kneipende Männer und eine Frau, das Blumenmädchen — beide im Museum in Kassel (Nr. 668 und 670). Von den etwas leeren, wenn auch gut gemalten Bildnissen seien des Malers Selbstbildnis im Museum in Kassel (Nr. 677), das Bildnis eines Landgrafen von Hessen in Schleißheim (Nr. 751) und das sittenbildlich angeordnete Porträt einer vornehmen Frau im Museum zu Weimar genannt (Nr. 52). Gewandter aber noch als Tischbein, flinker in der Arbeit, dabei freilich von noch geringerer Individualität sind Seefatz und Dietrich. Johann Konrad Seefatz, ein Pfälzer (geboren zu Grünstadt 1719), arbeitete als Hofmaler zu Darmstadt, wo er auch 1768 starb. Am öftesten ahmte er die Niederländer nach, besonders in seinen eigentlichen Sittenbildern; in seinen biblischen Darstellungen ist manchmal der italienische Einfluß deutlich erkennbar. Auf den ersten Blick haben seine Bildchen etwas Gefälliges, Ansprechendes, dann merkt man freilich, daß der Maler in der Nachahmung über Außerlichkeiten nicht hinauskam, daß er besonders den Niederländern gegenüber in der Charakteristik leer, in der Farbe roh ist. Von biblischen Bildern, die meist als Beleuchtungsstücke behandelt sind, seien erwähnt der Elberg in der Darmstädter Galerie (Nr. 49), die Verleugnung Petri im Weimarer Museum (Nr. 50); in Bildern wie Christus vor Pilatus, Ecce homo, Kreuzigung (Darmstadt Nr. 50 bis 52) zeigt sich deutlich der Einfluß italienischer Vorbilder, von religiöser Empfindung mangelt darin natürlich jede Spur, besser von der Hand gehen ihm biblische Motive von der Art, Joseph und Potiphar (Museum in Mainz Nr. 228). Verhältnismäßig am besten sind seine eigentlichen Genrestücke, so das Dreikönigspiel, die Gierausnahme, Kinder am Brunnen, der Geiger, ein Bacchanal, sämtlich im Museum in Darmstadt (Nr. 56—60) — und die Beleuchtungsstücke — das Mädchen mit brennender Kerze, der Knabe mit dem Hund (bei Spanbeleuchtung), im Städelschen Institut in Frankfurt (Nr. 373, 374). Chr. Wilh. Ernst Dietrich wurde in Weimar 1712 geboren; er starb als sächsischer Hofmaler in Dresden 1774. Seit 1735 nannte er sich Dietrich. Seine Bilder sind außerordentlich zahlreich, das Schweriner Museum allein besitzt von ihm achtundfünfzig Bilder, die k. Galerie in Dresden dreiundfünfzig. Und da hört man es in allen Zungen singen, wie man denn auch diesen Tausend-





Christian Wilhelm Ernst Dietrich: Herabkunft Christi. Dresden, Königl. Gemäldegalerie.

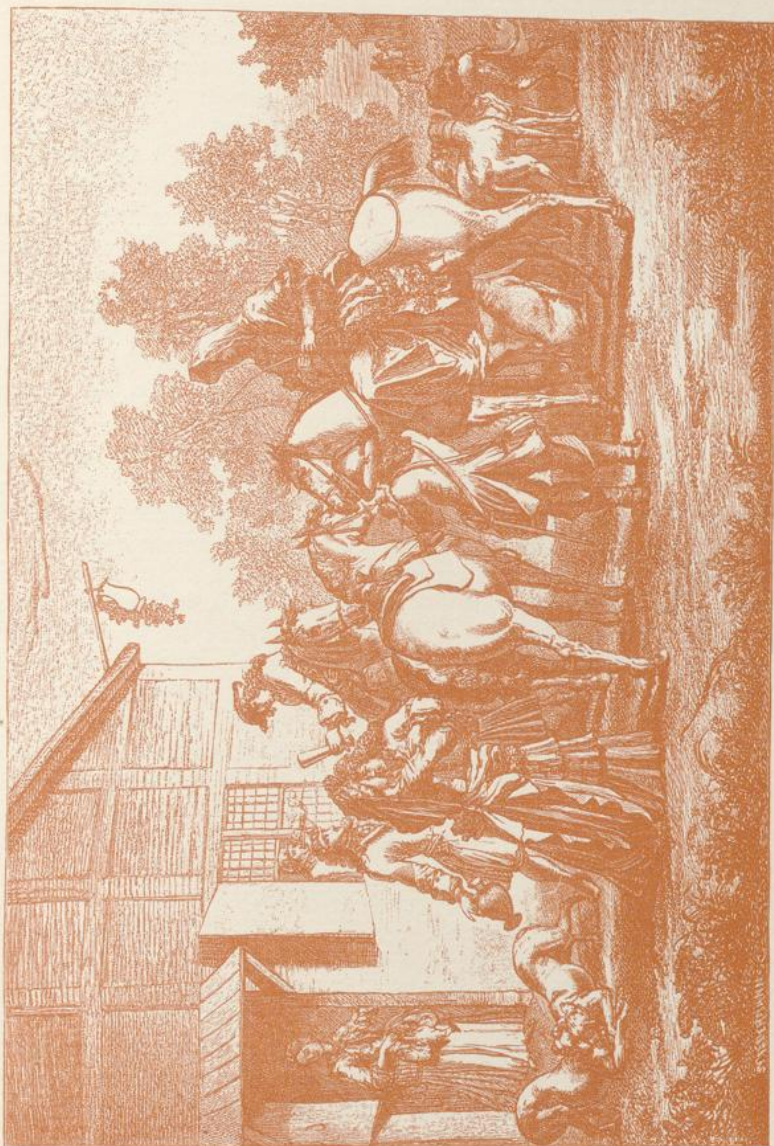
künstler den amerikanischen Spottvogel genannt hat. Rembrandt hatte es ihm am meisten angethan, aber dazu traten doch noch R. Verchem, Ostade, Poelenburgh, van der Meer, van der Werff, von den Deutschen besonders Elsheimer und J. H. Roos, von den Italienern Salvator Rosa, von den Spaniern Murillo, von den Franzosen Watteau. Die Weisen aller dieser Künstler singt er, kein Wunder, daß er keine eigene gefunden hat. Im goldenen Zeitalter des Despotismus war dies ein köstlicher Mangel: seine Auftraggeber winkten und er citierte die — Gespenster der verstorbenen Meister. Ganz univiersell war er auch den Stoffen gegenüber; er malte alles: arkadische Landschaften und Seestürme, Abend- und Morgenbeleuchtungen und Feuersbrünste, Gesellschaftsszenen und Schlachtskizzen, biblische und legendarische Szenen, moderne Reiterstücke und alte Historien (Belisar), Küchen- und Kellerinterieurs, Götter und Göttinnen, halb und ganz entkleidete Nymphen, Bacchantinnen, Hirtenmädchen, Krieger, Juden, Zahnreißer. Dietrichs Vielgewandtheit wurzelt nicht mehr in der Virtuosität, sondern nur noch in akademischer Routine, er bleibt wie Seekatz in der Nachahmung ganz äußerlich; bei näherem Zusehen erscheint seine Zeichnung hart, seine Modellierung flach, seine Charakteristik leer. Für seine Färbung ist ein schwerer brauner Ton bezeichnend.*)

Der realistische Zug der niederländischen Malerei, das ununterbrochene Studium der Wirklichkeit drängten zu einer selbständigen Behandlung einer Reihe von Stoffgebieten, welche in der altniederländischen Malerei mit dem Gesichtsbilde verschmolzen waren. Das Sittenbild errang sich seine ebenbürtige Stellung neben dem Gesichtsbild, und in Holland trat es geradezu an dessen Stelle; dazu kam die Landschaft, das Tierstück, das Stilleben, das Architekturstück. Die deutsche Malerei hatte, wie die niederländische, mit ihrem starken Sinn für die Wirklichkeit eine Fülle von Zügen aus Natur und Leben in ihre Heiligenbilder hineingetragen. Der Holzschnitt und der Stich waren noch weiter gegangen. Auf Schongauers Blättern z. B. findet man genug eigentliche Sittenbilder und auch das Tierstück fehlt nicht. Dürer hat in seinen Stichen das Sittenbild besonders gepflegt, in seinen Handzeichnungen und Aquarellen aber auch die Landschaft und das Stilleben — mögen diese Blätter für ihn Studien gewesen sein — in selbständiger Weise behandelt. A. Altdorfer hat mit seinen zehn radierten Blättern die Landschaft dann überhaupt als selbständige Gattung der zeichnenden Kunst anerkannt. Elsheimer hat es bewiesen, daß diese Keime in einer neuen schaffenskräftigen Kunstperiode auch aufgegangen wären. Doch Elsheimer hatte keine Nachfolger, die deutsche Malerei blieb abhängig von der Fremde, und so war auch das Stoffinteresse von den äußeren Anregungen abhängig. Wo der italienische Einfluß herrschte, traten alle Darstellungsgebiete hinter dem profanen und biblischen Gesichtsbilde zurück, die Einflußsphäre der Niederlande und später Frankreichs weckte dagegen die Pflege der dort behandelten Stoffgebiete, nur gilt das nicht von allen in gleichem Maße. Das Sittenbild hat die stiefmütterlichste Behandlung erfahren, wahrscheinlich schon deshalb, weil dem deutschen Volksleben des 17. und der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts Gesundheit, Kraft, Freude fehlten. Es hat sich

*) Beiträge zur Charakteristik und zur Biographie des Malers giebt G. Schlie, Der Herzog Christian Ludwig II. von Mecklenburg und der Maler C. W. E. Dietrich im Repertorium f. A. W. IX. (1886), S. 21 ff.

deshalb auch gar nicht zum selbständigen Kunstzweig entwickelt; Paubiß war der einzige, welcher, unmittelbar von seinen holländischen Anregungen zehrend, dem Sittenbild neben der Lebenswahrheit intimen Reiz zu geben vermochte. Später kam keiner mehr, welcher das deutsche Leben in künstlerischem Spiegelbilde in gleicher Weise fest zu halten vermochte, wie dies die Niederländer von Pieter Aertsen und Pieter Brueghel bis zu Brouwer und dem jüngeren Teniers herab gethan hatten. Der Österreicher Fr. Chr. Zannek (1703—1761) hat Watteau nachgeahmt und die Tischbein, Seefatz, Dietrich haben ihre Motive und ihre Menschen nicht dem Volke und dem Leben, sondern den niederländischen Bildern abgelauscht. Etwas günstiger stand es nur mit dem Tierstück und dem Stillleben, denn auch die Landschaft sah man nicht mit eigenen Augen, sondern begnügte sich, in der Art dieses oder jenes Meisters zu schaffen.

Zum Tierstück leitet hinüber das Schlachtbild. Fremde Vorbilder fehlten nicht. In Italien war es Michelangelo Cerquozzi (1602—1660), dann der gleichfalls in Rom lebende Jacques Courtois genannt Bourignon (1621—1676), welche das Schlachtbild als besondere Gattung populär gemacht haben. Beider Einfluß zeigte sich gleich bei Joh. Philipp Lemcke (geb. zu Nürnberg 1631, starb in Stockholm 1713), welcher einer der ersten in Deutschland auf diesem Gebiete sich einen Namen erwarb. Aus seiner Jugendzeit (1651) befindet sich im Nürnberger Rathaus eine Amalekiter Schlacht; ein sehr lebendig komponiertes, tüchtig gezeichnetes Reitergefecht besitz die k. k. Galerie in Wien (Nr. 1607), in der Farbe zeigt er sich darin allerdings trockener, härter als Bourignon. Seine Hauptthätigkeit entfaltete er im Schlosse Drontheim, wo er zwei Galerien mit Gemälden ausstattete. Wahrscheinlich verbergen sich manche seiner Werke in den italienischen Galerien unter dem Namen des größeren Bourignon. Gleichfalls nach Courtois hatte sich der viel bedeutendere G. P. H. Rugendas aus Augsburg (geb. 1666), gebildet. Sein Talent, das weit größer war als das Lemckes, bedingte schon seine größere Selbständigkeit. Diese Überzeugung vermitteln allerdings vielmehr seine Handzeichnungen und seine Radierungen, als seine Gemälde. In den Gemälden leidet die Wirkung durch den schweren trüben Ton der Färbung mit den schwarzen Schatten und fahlen Lichtern, während die Zeichnungen und Radierungen die feste sichere Art des Künstlers zu charakterisiren, seine dem Leben abgelauchten Motive in Gruppen und Einzelstellungen, das Energische, Kraftvolle schneller Bewegung ohne Eintrag zur Erscheinung bringen. Rugendas hat nicht bloß Schlachtbilder gemalt und gezeichnet, er hat mit derselben Vorliebe seine Motive dem Lager- und Marschleben entnommen. Besonders reich an Gemälden von ihm ist die Sammlung zu Hampton Court und das Museum in Braunschweig (Nr. 584—591). Zwei sehr tüchtige Schlachtbilder besitz die k. k. Galerie in Wien (Nr. 1660/61), eine Schlachtespisode und einen Soldatenzug die Galerie Liechtenstein in Wien (Nr. 910 und 913), einen römischen Pferdemarkt von 1695 und eine Reitschule die k. Galerie in Augsburg (Nr. 440/441). Sehr reich an Zeichnungen seiner Hand sind das Maximiliansmuseum in Augsburg und das k. Kupferstichkabinett in Dresden. Rugendas starb als Direktor der Zeichnungsakademie in Augsburg — sie war 1710 gegründet worden — im Jahre 1742. Die Söhne des Rugendas, Georg Philipp, Christian (der dritte, Jeremias Gottlob, war besonders in der Schabkunst tüchtig), malten und radierten in der Art ihres Vaters weiter. Sein begabtester



Georg Philipp Zugendas: Raft vor dem Wirtshaus.
 Holzschnitt; Dresden, Königl. Kupferstichkabinett.

Schüler aber war August Querfurt aus Wolfenbüttel (1696—1761), der sich in Wien niedergelassen hatte. Außer seinem Lehrer hatte Querfurt namentlich Bouwerman auf sich wirken lassen, und das kam jedenfalls auch der Färbung seiner Bilder zu gute, die sich in ihrer Mehrzahl vor denen des Rugendas durch die Klarheit des Tons auszeichnen; an Unmittelbarkeit und Lebensenergie bleibt er dagegen hinter seinem Lehrer zurück. Querfurt hat neben dem Schlachtbild mit besonderer Vorliebe Jagdstücke, dann aber auch eigentliche Sittenbilder gemalt. So besitzt die k. k. Galerie in Wien einen Auszug und eine Rückkehr von der Jagd, dann zwei Reiterjagen (Nr. 1640—1643); Auszug und Rückkehr von der Jagd, Raßjagen befinden sich in der k. Galerie in Dresden (Nr. 2086—2091), ähnliche Bilder in der Stockholmer Galerie (Nr. 281, 425, 426) im Breslauer Museum, in den Galerien zu Augsburg, Schleißheim, Bamberg u. a. D. Die für den Prinzen Alexander von Württemberg und den Grafen von Waldegg ausgeführten großen Schlachtenbilder sind verschollen. In Norddeutschland war als Schlachtenmaler besonders thätig der Hamburger J. Mathias Weyer (gest. 1690). Vier Bilder von ihm — die Amalekiter-schlacht, eine andere Schlacht, dann eine Lagerszene und eine Befehrsung des heiligen Paulus — besitzt das Museum in Braunschweig (Nr. 568—571). Weyer hat sich hauptsächlich nach Bouwerman gebildet, ohne aber dessen zarte eingehende Behandlung zu erreichen oder an Klarheit und Kraft der Farbe diesem ähnlich zu sein. Auch Mathias Scheits aus Hamburg (ca. 1640—1700), der ein unmittelbarer Schüler Bouwermans gewesen sein soll — daneben aber ist auch der Einfluß Pieter Laars und Teniers merkbar — hat neben Sittenbildern in Teniers Art auch Schlachtenbilder und Jagdstücke (z. B. ein Schlachtbild im Schweriner Museum Nr. 942, eine große Hirschjagd in der Galerie zu Pommersfelden) geschaffen; kräftige breite Malweise, ein warmer bräunlicher Ton zeichnen diese Bilder aus und zeigen, daß auch Rembrandt auf Scheits vorteilhaft einwirkte. Auch einige Radierungen sind von ihm vorhanden.

Wie schon Ernst Rugendas als einer der selbständigsten Meister der Zeit, soweit dabei Naturbeobachtung in Frage kommt, bezeichnet werden mußte, so ist auch das eigentliche Tierstück durch eine Reihe von Malern vertreten, welche die empfangene fremde Anregung durch eigene liebevolle Naturbeobachtung zu unterstützen bemüht waren. Hier ist zunächst Johann Heinrich Roos zu nennen. Roos war 1631 zu Ottersberg bei Kaiserslautern geboren; seine Jugend verbrachte er in Amsterdam, wohin sein Vater seiner reformierten Konfession wegen geflüchtet war, später besuchte er auch Italien. Im Jahre 1668 erwarb er in Frankfurt a. M. das Bürgerrecht und hier weilte er auch zumeist trotz seiner Stellung als Hofmaler des Kurfürsten Karl Ludwig von der Pfalz. Er starb am 3. Oktober 1685. Er hat zahlreiche Bildnisse gemalt, doch erheben sich diese nicht über die Durchschnittsleistungen der Zeit, höchstens haben sie vor ihnen eine gediegenere Malweise voraus; es seien nur erwähnt zwei Bildnisse im Stäbelschen Institut, die beide als Selbstbildnisse gelten wollen (Nr. 345, 346), ein Bildnis von 1682 im Museum in Braunschweig (Nr. 559), ein männliches und ein weibliches Bildnis im Schlosse zu Aschaffenburg (Nr. 253 und 259) u. s. w. Die Bedeutung des J. H. Roos liegt im Tierstück. Er scheint sich hier namentlich Karel du Jardin, Nicolas Berchem und für das Landschaftliche Jan Baptist Weenix zum Muster genommen

zu haben. Wie dieser hat er eine große Vorliebe für die Ruinenlandschaft in der Art der römischen Campagna, ohne daß doch bestimmte Motive derselben darin zu erkennen wären. In die so komponierte Landschaft stellt er seine Herden mit ihren Hirten; am besten gelingen ihm Schafe, doch zeugen auch die anderen Tiergattungen, Ziegen, Rinder, von scharfer Beobachtung und sicherer Zeichnung. Nur ist die Ausführung im Vergleich zu dem breiten Vortrag, der kräftigen Malweise der großen holländischen Tiermaler zu zart, ja, man möchte sagen, zu sauber. Seine Farbe ist ungleichmäßig; neben bunten Bildern giebt es solche von ruhiger Harmonie, dabei ist er im ganzen von kühlem, oder richtig gesagt kaltem Ton. Seine Bilder sind in deutschen Galerien nicht selten. Das früheste datierte, von 1660, besitzt die Kunsthalle in Karlsruhe (Nr. 304), die mit dem spätesten Datum versehenen — 1684 u. 1685 — das Museum in Schwerin (Nr. 882—884). Zu seinen besten Bildern gehört die ruhende Herde mit Ruinenlandschaft bei Sonnenuntergang in der Münchener Pinakothek (Nr. 1412), ein ähnliches Bild in der Galerie zu Schleißheim (Nr. 676) und dann das Bild von 1682 in der k. k. Galerie in Wien (Nr. 1646). Ein Herdenstück mit nordischer Landschaft von 1679 besitzt die k. Galerie in Kassel (Nr. 575). Des Gegenstandes wegen seien erwähnt der Aufbruch eines Heeres aus dem Lager von 1677 in der k. Pinakothek in München (Nr. 1416) und die Römische Osteria in der Kunsthalle zu Karlsruhe (Nr. 310). Ähnlich wie Rugendas hat er auch eine Reihe von Blättern radirt und darin in Bezug auf sichere lebensvolle Zeichnung, warmen Ton Tadelloses geleistet. Von den vier Söhnen des J. H. Roos, die alle die Wege des Vaters gingen, haben zwei, Philipp Peter Roos und Johann Melchior Roos, dem Vater an Talent, wenn auch nicht an gebiegener Durchführung gleichgestanden. Am bekanntesten wurde Philipp Peter Roos, von seinem Aufenthalt in Tivoli *Rosa di Tivoli* genannt. Geboren 1651 zu Frankfurt, erhielt er auch dort durch seinen Vater die erste Ausbildung; dann unternahm er eine Studienreise nach Italien, von der er aber nicht wieder zurückkehrte. Er verheiratete sich mit einer Römerin und ließ sich in Tivoli nieder, wo er 1705 starb. Er war leichtsinnig in seiner Lebensführung und auch leichtfertig in seiner Kunst. Er besaß ein noch schärferes Auge als sein Vater, seine Zeichnung war sicher, seine Pinselführung flott; aber er gab nur selten alles, was in seiner Kraft lag. Seine Bilder, auf welchen Menschen und Tiere in Naturgröße dargestellt sind, haben meist einen ganz dekorativen Charakter; seine malerische Technik muß schleuderisch gewesen sein, da die Färbung jetzt einen trüben und infolge starken Nachdunkelns selbst schwärzlichen Ton erhalten hat. Gewöhnlich malt er eigentliche Tierstücke, selten nimmt er dafür einen biblischen Vorwand, wie in dem Bilde der Dresdener Galerie (Nr. 2037), wo er die ganze Tierwelt Zeuge von Noahs Dankopfer sein läßt, oder in dem Bilde der Pradogalerie in Madrid, wo Orpheus die Tierwelt um sich versammelt. Zahlreich sind seine Tierstücke in italienischen, besonders römischen Galerien, aber auch in deutschen Galerien fehlen sie nicht; die Galerie in Kassel z. B. besitzt zwölf, die Galerie in Dresden acht Bilder seiner Hand. Zwei von ihm gemalte Reitertreffen befinden sich in der k. k. Galerie in Wien (Nr. 1651 u. 1652) und ebenda auch ein eigentliches gut gemaltes Landschaftsbild, der Wasserfall des Anio bei Tivoli (Nr. 1650). Johann Melchior Roos (1659—1731) blieb nach längerer Wanderschaft in Frankfurt sesshaft. Sein Anschluß

an den Vater ist enger als der des Rosa di Tivoli, nur erweiterte er dessen Stoffwelt durch Heranziehen der heimischen Waldtiere und der exotischen Tierwelt. So besitzt das Stäbelsche Institut in Frankfurt eine Löwenfamilie von 1716 (Nr. 356), das Schloß zu Würzburg einen Eber, der von einem Panther angefallen wird, und eine Tigerfamilie, das Museum in Schwerin ein Bärenpaar, dieselbe Sammlung aber auch zwei Hochwildstücke (Nr. 886 u. 888), und die k. Galerie in Dresden Hirsche im Walde (Nr. 2647). Das letztere Bild gehört auch nach Farbe und Zeichnung zu den besten Bildern des Malers, der nur selten dem Vater es an Geduld in der Ausführung gleichgethan hat, wie er auch gewöhnlich in der Farbe stumpfer und kälter als jener ist.

Bedeutender noch als Joh. Heinrich Roos und gewiß der tüchtigste deutsche Tiermaler der ganzen Periode war Karl Andreas Nuthart. Er stammte aus Süddeutschland, wahrscheinlich aus Bayern. Die Niederlande hat er jedenfalls besucht, dann ging er nach Italien, wo er 1672 in Venedig nachgewiesen ist. In Italien, wie es scheint in Rom, ist er auch gestorben. Die Hauptzeit seines Schaffens in Deutschland fällt in die sechziger Jahre. Von seinem Aufenthalt in Venedig an, wo er mit Giov. Ben. Castiglione verkehrte, wurde seine Malweise breiter, seine Farbe kräftiger, doch litt dabei etwas die Feinheit der Durchführung, welche die Bilder der ersten Periode besonders auszeichnet. Seine ganze Begabung und Kraft geht in der Darstellung der Tierwelt auf; menschliche Figuren zeichnet er mangelhaft und seine landschaftlichen Gründe sind reizlos, höchstens zeigt die Vegetation geschickte Behandlung. Die Tiere dagegen sind meisterhaft; er wird ihrem anatomischen Bau ebenso gerecht wie der äußeren Erscheinung, wie denn seine Behandlung des Fells auch technisch vorzüglich ist. Auf die trockene helle Untermauerung ist ein frisches dunkles Impasto gesetzt, in welches dann mit einem spitzigen Instrument, wahrscheinlich mit dem Pinselstiel, einzelne feine Striche eingekratzt sind, die bis auf den hellen Grund durchdringen und die einzelnen Haare und Haarbüschel trefflich nachbilden. Dasselbe Verfahren beobachtet der Maler auf dunkler Untermauerung mit hellem Impasto.*) Wie tief der Maler aber in den anatomischen Bau der Tiere eingedrungen, beweist er am besten, wenn er die Tiere in heftiger, leidenschaftlicher Bewegung, also im Kampfe untereinander, oder verfolgt durch Jäger darstellt. Der Stoffkreis Nutharts war viel weiter als der des J. H. Roos; nicht bloß die europäischen Waldtiere, auch die exotischen Tiere hat er mit gleicher Treue geschildert; das beweist, daß er mit Eifer in Menagerien studiert haben muß, wozu er in den Niederlanden und in Italien am besten Gelegenheit hatte. Am öftesten malte er Hirsch- und Bärenjagden. Am reichsten an Werken seiner Hand sind die Lichtenstein- und Czernin-Galerie in Wien, die Galerie des Grafen Jgnaz Attems in Graz und die k. Galerie in Dresden. Die k. Galerie in Berlin besitzt zwei, die k. Galerie in Stockholm drei, die k. k. Galerie und die Galerie der Akademie in Wien, die Galerie in Schleißheim, die Louvre-Sammlung u. s. w. je ein Bild des Meisters. Alle diese Bilder stammen, soweit eine Bezeichnung vorhanden, aus den sechziger Jahren. Als besondere Meisterwerke seien hervorgehoben der Kampf zwischen Bären und Hunden und die von Hunden

*) Vgl. Th. Frimmel, Carl Andreas Nuthart im Repertorium für K. B. IX. (1886) S. 129 ff. und zur Ergänzung J. Wastler, a. D. XI. (1888) S. 66 ff.

gehegten Hirsche in der k. k. Galerie in Dresden (Nr. 2012 u. 2013), die gleich leidenschaftlich aufgefaßte Hirschjagd in der Galerie Altems mit ihrem Gegenstück ebenda; das mächtige Kampfstück, Edelhirsche von Leoparden angefallen, in der Pittigalerie in Florenz (Nr. 438) ist von einer so elementaren Energie, daß man an die Rubensschen Tierkämpfe erinnert wird; auch das Gegenstück dazu, Wild in Ruhe, in derselben Galerie (Nr. 418), gehört zu den besten Werken des Meisters. Drei Radierungen von Rutharts Hand besitzt das k. Kupferstichkabinett in Amsterdam. Als Tiermaler im 17. und 18. Jahrhundert viel mehr genannt als Ruthart, aber doch von weit geringerer Begabung als dieser, waren einige Glieder der Künstlerfamilie Hamilton. James Hamilton, ein Schotte von Geburt, hatte sich in Brüssel niedergelassen; er war Stilllebenmaler, von seinen drei Söhnen dagegen widmeten sich zwei, Johann Georg und Philipp Ferdinand, fast ausschließlich der Tiermalerei, einer dann dem Stillleben. Johann Georg Hamilton war 1672 in Brüssel geboren, 1709 erscheint er in Wien unter dem Titel eines akademischen Malers, aber sein frühestes in Wien entstandenes Gemälde, Joseph I. zu Pferde, ist schon 1698 datiert. Er wurde Kabinettmaler des Kaisers; er starb am 3. Januar 1737. Philipp Ferdinand Hamilton war 1664 zu Brüssel geboren; er erscheint bereits 1705 als kaiserlicher Kammermaler in Wien; er starb 1750. Beide malten heimische und auch exotische Tiere, Johann Georg aber mit besonderer Vorliebe Pferde und Hunde. Als Koloristen sind beide nicht hervorragend; die Färbung ist fast immer hart und kalt, doch ist Philipp im Ton klarer als Johann Georg. Bei Johann Georg sind die kleinen Bilder von den lebensgroßen Darstellungen wohl zu unterscheiden; die ersteren sind noch glatt und eingehend, die letzteren breit und flott gemalt; in diesen bekommt auch seine Auffassung — besonders in den Kampfstücken — einen Zug starker Energie, der von den großen Tiermalern der Rubenschule eingegeben sein mag. Seine Landschaften sind meist Ideallandschaften und das stimmt schlecht zu den mit möglichster Naturtreue vorgeführten Tieren. Zu den Hauptwerken des Malers gehört das Gestüt zu Lipitz in der k. k. Galerie in Wien (Nr. 865); hier hält sich die Landschaft an das dortige Terrain — ein mit dürftigem Baumschlag versehener Plan von den kahlen Felsen des Karst umgeben; die Pferde sind nach den verschiedenen Rassen trefflich charakterisiert und gut gruppiert. Dieselbe Sammlung besitzt zwei hübsche Pferdestücke — Pferde auf der Weide (Nr. 866 u. 867); im sogenannten Hamiltonsaal im Schlosse zu Schönbrunn befinden sich zwanzig, gemeinsam mit Philipp gemalte Gestütbilder auf Kupfer; sehr sauber ausgeführt sind die vier Pferdebildnisse in der Dresdener Galerie (Nr. 2050—2053). Am besten aber lernte man den Maler in jenen Bildern kennen, welche das Haus Schwarzenberg im Sommer 1888 zu einer Ausstellung vereinigte: die Reitschule (von 1703) war da ein treffliches Beispiel seiner zahmen, glatten Malweise, die zehn großen Jagdbilder aus Frauenberg (von 1706 an) aber ließen erkennen, daß er auch neben den Virtuosen der Barockzeit seinen Platz verdiene. Philipp Ferdinand Hamilton ist auch auf den kleineren Bildern etwas temperamentvoller als sein Bruder und in der Charakteristik eingehender. Am besten ist er in der k. k. Galerie in Wien vertreten; sein Kampf des Leoparden mit dem Geier, der Kampf eines Adlers mit einem Falken (Nr. 870 u. 878), Wölfe bei einem toten Hirsch (Nr. 871) lassen genügend den Umfang seines Talents erkennen;



Karl Andreas Nulhart: Kampf zwischen Bären und Hunden. Dresden königl. Gemäldegalerie.

von seiner Beobachtungsgabe und liebevoller Durchführung zeigt das Tierstück: Vier Truthühner von einem Fuchs belauscht. Ein gutes Jagdbeutestück von 1703 besitzt das Museum in Weimar (Nr. 31). Der dritte Bruder, Carl Wilhelm Hamilton, in Brüssel 1668 oder 1670 geb. und 1750 in Wien gest., war gleichfalls ein Pferdemaier von Ruf (er malte den Marstall des Bischofs Alexander Sigismund von Augsburg), doch hat er namentlich tote Tiere, besonders Vogelwild, dann das Kleinleben im Walde mit peinlicher Sorgfalt und Genauigkeit dargestellt; er scheint sich da ganz den Otto Marjens van Schrieck zum Muster genommen zu haben, dem er auch in der kalten, doch dunklen Färbung nachstrebt; doch ist er in der Ausführung zahmer, geleckter als van Schrieck. Vier Bilder von ihm besitzt die Galerie zu Mannheim, ein ausgezeichnetes Stück Naturkleinleben die Galerie zu Schleißheim (Nr. 414), zwei ähnliche Bilder die Kunsthalle zu Karlsruhe (Nr. 354 u. 355). Ein Franz Hamilton, der 1661 in brandenburgischen, dann seit 1686 in brittischen Diensten stand, dürfte ein Bruder des James Hamilton gewesen sein. Auch er malte mit Vorliebe Jagdtiere, dann aber auch das Kleinleben der Natur wie Carl Wilhelm Hamilton. Nach dieser Richtung hin ist er charakteristisch in der Galerie zu Schleißheim (Nr. 408—411) und im Museum in Schwerin (Nr. 452—454) vertreten.*)

Der hervorragendste Tierbildner des 18. Jahrhunderts war Johann Elias Ridinger (geb. zu Ulm 1698, gest. zu Augsburg 1767), ein Schüler des Rugendas. Da von ihm keine Gemälde mit Sicherheit nachgewiesen sind, sondern nur Stiche, Radierungen, Schwarzstiftblätter, so gehört auch seine Charakteristik nicht hierher. Immerhin aber sei bemerkt, daß er in seinem Jahrhundert der beste Beobachter, besonders der einheimischen Waldbtiere, gewesen ist und daß auch die exotischen Tiere in ihm einen ausgezeichneten Schilderer gefunden haben. Hervorgehoben sei die Folge von zwölf Blättern, die Erschaffung des Menschen, in welchen die ganze Tierwelt vorgeführt wird. Seine Bildwerke gewannen auch für den zoologischen Unterricht große Bedeutung. Bis in das 19. Jahrhundert hinein hat dann die aus Mannheim stammende Familie Kobell in München das Tierstück in der Art und Auffassung des J. H. Roos gepflegt. An ihrer Spitze steht Ferdinand Kobell (1740—1799), dessen Tierstudien aber besser in seinen Radierungen als in seinen hart gemalten Bildern zur Geltung kamen. In der Landschaft schloß er sich vornehmlich an van Goyen an. Ferdinands Bruder Franz war ausschließlich als Radierer tätig, Ferdinands Sohn Wilhelm Kobell (1766—1855) hat es in seiner späteren Schaffensperiode zwar versucht, zu einer selbständigeren Auffassung der Natur zu gelangen, aber in seinem unsicheren Vortrag, in dem Mangel an gleichmäßiger Durcharbeitung bewies er es, wie schwer der Schritt von der Nachahmung künstlerischer Vorbilder zur Nachahmung der Natur ist. Als bezeichnend für seine ältere Periode seien die Bilder im Museum in Kassel (Nr. 720—722), für seine zweite Periode die Alpenstücke in der Galerie zu Donaueschingen (Nr. 217 u. 218) hervorgehoben.

*) Die neuesten Forschungsergebnisse über die Künstlerfamilie Hamilton finden sich in A. Flg's Bericht über die Hamilton-Ausstellung im Zenitleton der Wiener „Presse“ vom 23. Juni 1888 und in dem Aufsatz desselben Verfassers „Zur Geschichte der Maler Hamilton“ im Monatsblatt des Altertumsvereins zu Wien, Bd. II (1888) S. 45 ff.

Wie arm an künstlerischer Initiative die deutsche Malerei des 17. und 18. Jahrhunderts gewesen ist, zeigt am eindringlichsten die deutsche Landschaftsmalerei. Esheimer hatte nicht bloß der Landschaft ihre Unabhängigkeit vom Geschichtsbilde endgültig gewonnen, er hat auch, ohne Bedenken zu schaffen, seinen Landschaftsbildern den Reiz voller Naturwahrheit zu geben vermocht. Die ihm folgenden deutschen Landschaftler gaben diese Selbständigkeit auf; es ist bezeichnend, daß die deutsche Natur in ihren Bildern keine Rolle spielt, daß sie entweder ideale Motive nach bestimmten Vorlagen behandeln oder niederländische und italienische Motive entlehnen. Wie ungeheuer weit war da Dürer voraus gewesen mit einer so schlichten Bedenke, wie es die Drahtziehmühle ist, oder mit einer Aquarellskizze, in welcher er einen kleinen Fleck Waldblöße im Sonnenlichte festhält! In allen diesen idealen Landschaften bei Morgen- und Abendbeleuchtung, bei Regen und in Gewitterstimmung bleibt die Natur stumm, oder doch die Seele der Natur; bei aller sorgfamen Durchführung machen diese Bilder nur den Eindruck von Roullissenmalerei. J. H. Roos mit seinen Ruinenlandschaften ward schon genannt; in Nürnberg war der Tüchtigste ein Fremder, der Utrechter Willem van Bommel, der sich 1662 in Nürnberg niedergelassen hatte (geb. 1632, starb 1708 zu Wöhrd bei Nürnberg). Er war Schüler H. Sastlebens gewesen, hatte sich aber dann in Rom an G. Poussin fortgebildet. In der That machte sich bei ihm die Mischung der Stileinflüsse, die realistische Auffassung Sastlebens und die idealistische Poussins merkbar. Immerhin sind seine Landschaften mit ihrer sicheren Zeichnung, ihrer wahren, wenn auch kühlen Färbung nicht ohne Reiz. So besitzt die k. Dresdener Galerie zwei anziehende Stücke, eine Morgenlandschaft und eine Abendlandschaft von 1660 und 1661 (Nr. 1998 u. 1999), welche Sastleben recht nahe stehen, während z. B. eine Landschaft in der Galerie Schleißheim (Nr. 554) sich näher der römischen Richtung anschließt. Als das hervorragendste Werk des Malers darf die große Landschaft mit der Brücke im Museum in Braunschweig angesehen werden. Von den Söhnen Bommels war Peter van Bommel der begabteste; er malte in der Art seines Vaters. Zwei italienische Ruinenlandschaften im Braunschweiger Museum (Nr. 601 u. 602), eine Landschaft mit einem Regenbogen in der Bamberger Galerie (Nr. 432) genügen, seine Art kennen zu lernen. Neben Willem van Bommel schuf in Nürnberg der etwas ältere Rölner Joh. Fr. Ermels (geb. 1621, gest. in Nürnberg 1693), der sich 1660 dort ansässig gemacht hatte. Er folgte der Richtung des Jan Both, der auf holländischem Boden der hervorragendste Vertreter der idealistischen Landschaft, die er allerdings auf Grund ganz eingehender Naturstudien komponierte, gewesen war. Nur malte Ermels in einem matt bräunlichen Tone, der ihn scharf von dem ganz lichtgesättigten Tone Boths unterscheidet. Das Städelsche Institut in Frankfurt besitzt von ihm eine Abendlandschaft und eine Landschaft bei abziehendem Gewitter (Nr. 340 u. 341), die k. k. Galerie in Wien eine Ruinenlandschaft bei Abendbeleuchtung (Nr. 1536); in der Pechensteingalerie befinden sich sieben Landschaften seiner Hand. Gewandter, abwechslungsreicher in den Motiven als Ermels ist Christian Ludw. Agricola aus Regensburg (geb. 1667, gest. 1719). Er war fast immer auf Reisen; Deutschland, England, Holland, Frankreich hatte er durchstreift, am liebsten aber weilte er in Augsburg und Neapel. Er hatte Anlage für das eigentlich Malerische, aber sein Geschmac trieb ihn zum Anschluß an die heroische Landschaft, wie sie besonders in

Poussin ihren Vertreter fand; daneben suchte er es in dem klaren Ton durchsichtiger Fernen dem Claude gleich zu thun. Er war ein tüchtiger Zeichner, die malerische Wirkung seiner Landschaften hat durch starkes Nachdunkeln sehr viel eingebüßt; sein Vortrag war nicht gleichmäßig, bald breit, bald von großer Zartheit und Feinheit. Seine Bilder sind sehr zahlreich sowohl in italienischen wie deutschen Galerien vertreten. Vier charakteristische Landschaften von ihm bewahren die Uffizien in Florenz (Nr. 808, 814, 844 u. 853): eine in der Morgenröte, eine bei Nacht, eine im Regen, eine mit dem Regenbogen; das Museum in Schwerin besitzt zehn meist bezeichnete Landschaften von ihm; andere trifft man in den Galerien zu Braunschweig, Dresden, Gotha, Bologna, Neapel u. a. D. *) Der Hauptschüler Agricolas war Christian Hilsgott Brand aus Frankfurt a. D., geb. 1695; schon in seinem 25. Jahre kam er nach Wien, wo er verblieb und 1756 starb. Brand zehrte nicht bloß von künstlerischen Anregungen, er muß schon die Natur studiert haben; daher die frischere Wirkung, die seinen Landschaften eigen ist. Manches Motiv hat er der deutschen Natur entnommen. Auf seine Art der Staffierung hat N. Berghem eingewirkt. Vier seiner besten Bilder besitzt die k. k. Galerie in Wien (Nr. 1448—1451); auch in den dortigen Privatsammlungen fehlt es nicht an Werken seiner Hand; am reichsten aber an Bildern von ihm ist das Rudolphinum in Prag. Sein Sohn Johann Christian Brand (1723—1795) malte ganz in der Art des Vaters weiter, nur hat seine Massenproduktion ihn gehindert, durch emsiges Naturstudium sich die Frische zu wahren, die den Landschaften seines Vaters eigen ist. Heimische Motive hat aber auch er sehr oft verwendet; der Ruinen- und Mondscheinromantik der Zeit kam er sehr entgegen. Seine meist nicht großen Bilder sind in aller Herren Länder verbreitet. Auf deutschem Boden ist er am besten in Wien (k. k. Galerie, Galerie der Akademie, Galerie Harrach und Liechtenstein-Galerie) und dann im Museum in Breslau vertreten. Im Geschmack ganz dem Agricola verwandt ist Joachim Franz Reich (geb. zu Ravensstein 1665, gest. in München 1748). In seiner Jugend malte er Schlachtenbilder, dann aber wandte er sich ganz der Landschaft zu und ein längerer Aufenthalt in Italien führte ihn auf die Pfade des G. Poussin, Claude und Salvator Rosa. Landschaften dieser Richtung sind die Morgen- und Abendlandschaft in der Münchener Pinakothek (Nr. 1423 u. 1424), die Gebirgslandschaft mit Wasserfall und die Waldlandschaft bei heftigem Sturme — mit einem Reitertroß — in der k. k. Galerie in Wien (Nr. 1445 u. 1446). Doch hat er in seiner späteren Zeit auch Veduten gemalt, Beweis dafür ist die allerdings recht reizlose Landschaft mit der Aussicht auf München in der Schleichheimer Galerie (Nr. 715). In den deutschen, besonders bayrischen Galerien sind seine Werke nicht selten. Es wäre verwunderlich, wenn nicht auch aus den österreichischen Alpenländern einige Landschaftler hervorgegangen wären; an solchen fehlte es in der That nicht, doch auch diese haben nicht eigene Pfade eingeschlagen, sondern sich fremder Führung anvertraut, höchstens giebt sich in Einzelheiten ein kräftigerer Naturinn und in der Ausführung meist ein frischeres Farbengefühl kund. Da ist zunächst Anton Zeichenberger aus Rißbüchel in Tirol (1678 bis 1722) zu nennen. Auch er hat sich bei längerem Aufenthalte in Italien unter dem

*) Vgl. W. Schmidt in Meyers Künstlerlexikon I, S. 137 ff.

Einfluß der beiden Poussin und des Salvator Rosa gebildet. Reicht nun auch sein Talent nicht aus, die großen Linien der Poussins mit Leben zu erfüllen, so zeigen doch die Einzelheiten gutes Naturstudium und frischen Naturinn; auf eine kräftigere Haltung in der Farbe hat besonders der Einfluß des Salvator Rosa eingewirkt. An Salvator Rosa erinnert auch vielfach die Staffierung, doch ist dieselbe meist von fremder Hand ausgeführt. Charakteristische Werke seiner Hand sind die Berglandschaft in der k. k. Galerie in Wien (Nr. 1538) und die Waldlandschaft in der k. Galerie in Dresden (Nr. 2061), bei beiden als Staffierung ein Angriff durch Räuber; in der Dresdener Galerie befindet sich außerdem auch eine schöne arkadische Landschaft mit Nymphen (Nr. 2060). Ein Schüler von ihm war sein jüngerer Bruder Joseph Feistenberger (1684—1735), von dem zwei ganz in der Art des Salvator Rosa gemalte Landschaften in der k. k. Galerie in Wien hervorgehoben seien (Nr. 1539 u. 1540). Ein anderer Schüler des Anton Feistenberger war Joseph Orient (geb. 1677 zu Buxbach in Ungarn, gest. in Wien 1747), der sich aber später mehr der idealistischen Richtung der holländischen Malerei, wie sie ungefähr Jan Both vertritt, zugewendet hat; er war auch in der Ausführung zarter und feiner als sein Lehrer. Auf wirksame Lichtstimmung gab er viel, besonders gern malte er seine Landschaften bei Morgen- oder Abendbeleuchtung. Die Staffierung seiner Landschaften besorgten meist fremde Hände; genannt werden da Canton, Zannek und dann Franz de Paula Ferg (ein Wiener, 1689—1740), der selbst Landschaften und Marinen malte, vor allem aber sich in seinen Jahrmachtszenen — zwei solche in der k. k. Galerie in Wien — ein besonderes Gebiet bebaut hatte. Von Orient besitzt zwei sehr zart durchgeführte Landschaften die k. k. Galerie (Nr. 1629 u. 1630), zwei andere mit einer Jagd und einem Reitertrupp staffiert die Galerie Liechtenstein in Wien (Nr. 966 u. 971). Ein Nachahmer Orients war Max Joseph Schinnagel aus Burghausen (gest. in Wien 1761); man kann ihn in Wien und im Breslauer Museum (zehn Stücke) am besten kennen lernen. Eine verhältnismäßig selbständige Stellung nimmt Johann Alexander Thiele ein, geb. zu Erfurt 1689, gest. zu Dresden 1752. Er hatte zuerst nach Landschaften Agricolas studiert, dann in Dresden unter Manyoki sich fortgebildet. Er vertrat eine Richtung, wie sie Kaspar van Wittel angebahnt und sie dann in den beiden Canaletti ihre Hauptmeister gefunden hatte, die ohne poetische Zugeständnisse landschaftliche Ansichten mit aller Treue wiederzugeben suchte. In Dürers Aquarellen liegen auch dafür die Anfänge vor — doch als besondere landschaftliche Richtung trat sie eben erst sehr spät hervor. Thiele ging größter Naturtreue nach ohne viel Rücksicht auf künstlerische Abrundung. Die Ausführung ist wenig eingehend, die Farbe von dunklem, schwerem Ton; er malte hauptsächlich sächsische, thüringische und mecklenburgische Gegenden; man lernt ihn deshalb am besten im Museum in Schwerin (Nr. 1015—1036) und in Dresden (im Residenzschloß, zwei der besten in der k. Galerie: der Kyffhäuser und die Beche Kurprinz Friedrich bei Freiberg) kennen.

Der Ursprung des Stilllebens darf wohl in der liebevollen Kleinmalerei der Eyckschen Richtung gesehen werden; in Deutschland hat Dürer in seinen Blumen-aquarellen schon eigentliche Vertreter der Gattung geschaffen und Holbein d. J. hat besonders in einigen seiner Bildnisse von Kaufherren aus dem Stahlfhof für die Ausgestaltung der Umgebung alle vom Stilllebenmaler geforderten Talente und Eigen-

schaften entwickelt. Eigentliche Pflege als besondere Gattung hat aber auch das Stilleben doch zuerst in den Niederlanden erhalten. Der erste deutsche Stillebenmaler, Georg Flegel aus Olmütz (thätig in Frankfurt a. M.), ist freilich älter als jene flämischen und holländischen Meister*), die De Heem, Alexander Adriaensen, Jakob van Es, Adriaan van Utrecht, aber sicher ist doch, daß er seine Ausbildung in den Niederlanden erfahren, daß er also auch dort die Anregung für die Pflege des Stillebens erhalten hat. Er malte Früchte, Blumen, Fische, Geflügel, Insekten, Tischgeräte. Ein bezeichnetes „Frühstück“ von ihm besitzt die Darmstädter Galerie; auf seine Hand werden außerdem zurückgeführt ein Austerfrühstück und ein Nachtschiff in der Augsburger Galerie (Nr. 477 u. 480), dann einige Bildchen im Prehn'schen Kabinett im Städtischen Museum in Frankfurt a. M. Das Selbstbildnis des Malers von 1605 besitzt die Darmstädter Galerie. Der Schüler Flegels war Jakob Marrel aus Frankfurt (1614—1681); auch er war später zur Fortbildung nach Holland gegangen, wo er sich vornehmlich in Utrecht aufhielt. Ein bezeichnetes Blumenstück aus dem Jahre 1634 in der Amsterdamer Galerie (Nr. 897: Jakobus Marrellus fecit Utrecht) beweist diesen Aufenthalt. Hier ist Zeichnung und Behandlung äußerst fein und eingehend, während er später, wie zwei Blumenstücke im Museum in Darmstadt, zwei im Museum zu Kassel — letztere von 1675 — beweisen, zu einer viel größeren Breite der Behandlung, aber auch viel derberen Zeichnung überging. Der Schüler des Marrel war Abraham Mignon aus Frankfurt (1640—1679). Auch er ging, noch ganz jung, nach den Niederlanden, um sich bei Jan Davidz de Heem in Antwerpen fortzubilden. Diesem seinem zweiten großen Lehrer suchte er es an geschmackvoller Anordnung und sorgfältiger Durchführung nachzutun; die feine harmonische Farbestimmung von De Heems Werken der Reisezeit konnte Mignon allerdings nicht erreichen. Die Blumenstücke bleiben etwas bunt, weil Mignon mehr auf die sorgfältige eingehende Behandlung der Lokalfarben, als auf ausgesprochene Tonmalerei Acht hatte. Werke seiner Hand sind in inländischen und ausländischen Galerien nicht selten; so besitzt das Rijksmuseum in Amsterdam fünf bezeichnete Blumen- und Fruchtstücke des Malers (Nr. 960—964), die Louvresammlung fünf Blumenstücke und ein Finkenest (Nr. 329—334), das Haager Museum drei, die Dresdener Galerie aber fünfzehn Bilder, darunter auch einige Geflügel- und Jagdbenteilstücke, die Schleißheimer Galerie vier — darunter ein Jagdbenteilstück — wie er denn auch in der Pinakothek in München, in den Sammlungen Wien, Frankfurt a. M., Karlsruhe, Kassel, Schwerin u. a. vertreten ist. Eine Schülerin des Abraham Mignon war Maria Sibylla Merian aus Frankfurt (1647—1717), eine der gelehrtesten Frauen ihrer Zeit, die besonders auf dem Gebiete der Kerbtierforschung mit Erfolg arbeitete. Ihre Bedeutung liegt deshalb im wesentlichen in der eigenen Illustration ihrer gelehrten Werke, so z. B. der *Metamorphosis Insectorum Surinamensium*, doch besitzt die k. k. Galerie in Wien auch ein sehr fein und sauber ausgeführtes Blumenstück von ihr (Nr. 1621). Auch Ernst Staden aus Hamburg (1657—1712?) hat sich im Anschluß an Mignon entwickelt; zwei schöne Fruchtstücke von ihm bewahrt das Museum in Schwerin (Nr. 997 u. 998). Mit dieser Richtung hat auch noch

*) Nach Gwinner a. D. I. S. 84 ist Flegel 1563 geboren, gestorben 1638 in Frankfurt.

Justus Jundt aus Mainz Zusammenhang (geb. 1703, gest. zu Frankfurt 1767), der neben Sittenbildern auch einige sehr sauber ausgeführte Stillleben malte. Zwei Fruchtstücke von ihm besitzt die Galerie in Mainz (Nr. 239, 242); zwei die Kunsthalle in Karlsruhe (Nr. 297, 298); in der Galerie von Kassel befindet sich das Selbstbildnis des Meisters aus dem Jahre 1752 (Nr. 606). Die Frankfurter Stilllebenmaler und die hervorragenden Vertreter dieser Gattung, sie stehen durchaus unter niederländischem Einfluß; unter italienischem Einfluß dagegen hat sich Franz Werner Tamm aus Hamburg — geb. 1658, starb zu Wien 1724 — gebildet. Er hatte in Rom (wo er in der Schilderbent den Namen „Dapper“ führte) sich besonders Mario Ruzi, genannt Dei Fiori, zum Vorbild genommen, dessen Blumenstücke allerdings ziemlich dekorativ behandelt, aber doch von sehr glücklicher Wirkung sind. Tamm ist im Blumenstück — er malte auch Jagdbeutestücke in der Art des M. D. Hondcoeter und der beiden Weenig — recht tüchtig; seine Anordnung ist geschmackvoll, die Ausführung sorgsam, nur in der Färbung ist er ungleichmäßig; neben Bildern in dem hellen klaren Ton, in welchem Ruzi seine Blumenstücke malte, kommen auch solche von schwerer dunkler Färbung vor. Sein bestes Blumenstück — von 1721 — besitzt die k. k. Galerie in Wien (Nr. 1725) — in derselben Galerie sind dann noch eine ganze Reihe anderer Blumen- und Fruchtstücke; sehr reich an Werken seiner Hand ist die Galerie Liechtenstein, die nicht weniger als vierundzwanzig Bilder von ihm enthält. Zu Strubels Genien in der k. k. Galerie in Wien (Nr. 1714—1717) hat er gleichfalls die Blumen gemalt. Auch Joh. Rud. Biß aus Solothurn (geb. 1660, gest. zu Würzburg 1738), der als Geschichtsmaler zu den unerquicklichsten italienisierenden Virtuosen gehört, hat im Blumen- und Fruchtstück in ansprechender Weise den Einfluß des Ruzi mit eigenem Naturstudium zu verbinden gewußt; nur die malerische Behandlung ist bei ihm weniger entwickelt als bei Tamm. Einen Blumenstrauß von 1701 besitzt das Museum in Kassel (Nr. 595), ein anmutiges Stillleben, — ein Römerkopf von einem Blumengewinde umgeben, auf welchem eine Meise, ein Distelfink und einige Insekten sitzen — die Galerie zu Bamberg (Nr. 395); außerdem seien erwähnt zwei tüchtige Tierstücke in der Galerie Liechtenstein in Wien (Nr. 1411, 1412), und die Darstellung der vier Elemente in der Galerie zu Schleißheim (Nr. 700—703). Ein Schüler des Biß war Johann Albert Angermeyer (geb. 1674 zu Bilin in Böhmen, gest. 1740 zu Prag). Vier Bilder aus den Jahren 1732 und 1736 im Museum in Schwerin (Nr. 22—25) geben in der Art des Marjens van Schrieck vier Ausschnitte aus dem Kleinleben der Natur, die zum mindesten von liebevoller Beobachtung zeigen. Am wenigsten fand die in den Niederlanden von hervorragenden Meistern gepflegte Architekturmalerei auf deutschen Boden Vertreter; genannt zu werden verdienen hier nur Joh. Ludwig Morgenstern aus Rudolstadt (1738—1819), der Innenansichten von Kirchen in stimmungsvoller Beleuchtung sehr sauber malte (so z. B. das Innere einer Kirche in der Galerie in Mainz, Nr. 265, und zwei andere Darstellungen des Inneren einer gotischen Kirche im Stäbelschen Institut in Frankfurt, Nr. 386, 387, aus den Jahren 1792 und 1793), und Vincenz Fischer aus Fürstentzell in Bayern (1729—1810), der an der Akademie in Wien einzelne Fächer der Baukunst vortrug; von ihm sind zwei Säulenhallen in der k. k. Galerie in Wien (1543 u. 1544).

Schon die erste Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts sah die feste Bagehaltigkeit der Virtuosen in Abnahme begriffen; man wurde zahmer in der Technik, zahmer, artiger — wie es der französische Einfluß mit sich brachte — in der Auffassung, in den Formen. Das falsche Pathos, die Rhetorik fing an aus der Mode zu kommen — eine allerdings zunächst noch tändelnde Liebe zur Natur begann das Auge zu schärfen. Die Generation war auch schon groß gewachsen, welcher diese tändelnde Liebe zu heißer Leidenschaft wurde und welche Rüstigkeit und Mut und Redlichkeit genug besaß, den Weg zu den verschütteten Quellen inneren Lebens frei zu legen. Das Zeitalter des Barock war vorüber, das große Erbe einer großen Zeit endlich völlig verausgabte und damit auch für die Kunst die Zeit gekommen, wo sie neue Entwicklungswege suchen mußte. Die Barockmaler werden heute aus dem Schlummer aufgestört, geschichtliche Unparteilichkeit will ihnen ihre Kränze nicht vorenthalten. Mag das geschehen. In der Geschichte der Technik ihrer Kunst werden die Virtuosen immer ihre Stelle haben, ihre Leistungen als solche werden auch als Zeugnisse für den Geschmack einer Epoche studiert werden. Aber kein Wunderwort und keine Macht der Mode wird Virtuosenstücke und akademische Stilübungen in Kunstschöpfungen umstempeln können, mindestens nicht für die umstempeln können, welche in alter Weise im Kunstwerke die gesteigerte Lebensenergie der Natur wieder finden wollen. Diese Werke aber quellen nicht bloß aus den Fingerspitzen, sondern sie sind aus innerer Schöpfungskraft geworden, die sich nach Dürers Wort in liebendem Umgang mit der Natur besamet und so Früchte bringt. Aus wie viel Werken aber der ganzen hier geschilderten Periode spricht jene innere Schöpferkraft zur Zukunft?*)

*) Zahlreiche Abbildungen nach Werken der in diesem Abschnitt behandelten Meister finden sich bei Ch. Blanc, Paul Mantz, Auguste Demmin: *Histoire des Peintres de Toutes les Ecoles. Ecole Allemande.* Paris, Renouard, 1875. Dazu vergl. Wolmann-Wörmann, *Geschichte der Malerei.* Leipzig, 1879—88. III, 2.