Handbuch der Kunstgeschichte

Kugler, Franz

Stuttgart, 1848

Vierter Abschnitt. Geschichte der modernen Kunst.

urn:nbn:de:hbz:466:1-29336

VIERTER ABSCHNITT.

GESCHICHTE DER MODERNEN KUNST.

ALLGEMEINE BEMERKUNGEN.

Die moderne Kunst bildet die unmittelbare Fortsetzung der Kunst des romantischen Zeitalters; sie beginnt mit dem Anfange des fünfzehnten Jahrhunderts, so jedoch, dass in einzelnen Gegenden, in einzelnen Gattungen der Kunst, von Seiten einzelner Individuen die Typen, welche sich in der letzten Entwickelungszeit der romantischen Periode ausgebildet hatten, noch geraume Zeit hindurch, zum Theil bis in das sechszehnte Jahrhundert, festgehalten werden. Aber die moderne Kunst erscheint von vornherein wesentlich verschieden von der romantischen, und die Eigenthümlichkeit ihrer Leistungen nöthigt uns, sie in bestimmter Sonderung von den Leistungen jener zu betrachten. Sie tritt gleichzeitig mit dem Erwachen eines wissenschaftlichen Sinnes und wissenschaftlichen Strebens, mit dem gesteigerten Bewusstsein der persönlichen Geltung hervor, wodurch von der genannten Epoche ab das gesammte Leben der christlich-occidentalischen Völker einen so beachtenswerthen Umschwung erhielt; sie entwickelt sich aus denselben Bedingnissen und prägt diese in ihren Werken aus. Das persönliche Bewusstsein führt darauf hin, das Einzelne in seiner Besonderheit, als ein abgeschlossen Selbständiges, anzuerkennen; die Wissenschaft lehrt — in den Erzeugnissen der Natur und der Geschichte — die Formen finden, welche zu dessen Darstellung nöthig sind. Man bemüht sich, den Organismus des Naturlebens zu ergründen, seine Erscheinungen wie im Spiegelbilde wiederzugeben; man erkennt das Vorbild, welches für solch ein Streben in den Werken der Antike gegeben, und wie in diesen das Gesetz der natürlichen Erscheinung bereits in grossen, höchst gültigen Zügen niedergelegt war.

Eine Sinnesrichtung solcher Art musste, im Allgemeinen wenigstens, als der völlige Gegensatz dessen erscheinen, was in der Kunst des romantischen Zeitalters erstrebt und in der letzten Entwickelungsperiode desselben, in der des germanischen Styles, auf so grossartig bedeutsame Weise erreicht war. An die Stelle jener schwärmerischen Sehnsucht, welche die körperliche Form so

viel als möglich zu vergeistigen strebte, trat jetzt wiederum ein gewisser Realismus, welcher das körperliche Leben in seiner Selbständigkeit durchzubilden bemüht war; statt der Gemeinsamkeit des Gefühles, welches die künstlerischen Leistungen erfüllt, welches mehr das Ganze, und das Einzelne vorzugsweise nur in seinem Bezuge zum Ganzen berücksichtigt, welches somit die Formen der Architektur und die der bildenden Kunst als gegenseitig bedingte behandelt hatte, ward jetzt ein überwiegender Sinn für das Einzelne in seiner Abgeschlossenheit lebendig. Diese Vereinzelung der künstlerischen Interessen bereitete aber der modernen Kunst einen Uebelstand, der sich gleich bei ihrem Beginne zeigt und der bis auf den heutigen Tag noch keineswegs gelöst ist, den nämlich, dass die Wechselwirkung der verschiedenen Kunstgattungen zerrissen, dass fortan nicht mehr auf die eigentlich organische Gliederung des monumentalen Ganzen hingearbeitet, dass die Architektur ohne den innerlichen Bezug auf die bildende Kunst und diese ohne denselben Bezug auf jene behandelt ward. So hat man eigentlich nicht von einer modernen Kunst, sondern nur von den Künsten des modernen Zeitalters zu sprechen. Was diesen Uebelstand zunächst unheilbar machte, war besonders der Umstand, dass bei der veränderten Sinnesrichtung die germanischen Architekturformen nicht mehr passend sein konnten, dass der eintretende Realismus wiederum mehr abgeschlossene Formen nothwendig machte, und dass das Studium der Antike auch zu den Architekturen der antiken Zeit führte, deren gesetzmässige Consequenz solchem Bedürfniss vorzüglich zu entsprechen schien. So schleppte man sich Jahrhunderte lang mit den Formen der antiken Architektur hin, ohne zu beachten (oder beachten zu wollen), dass diese zu den architektonischen Massen und Räumlichkeiten, welche der Geist und die Bedürfnisse der Gegenwart erforderten, zumeist nur in einem dekorativen Verhältniss standen, und dass die Dekoration, als ein Aeusserliches, nimmer zu einer lebenvollen Kunst führen kann. Die Architektur nimmt demnach in der künstlerischen Entwickelung des modernen Zeitalters nur eine untergeordnete Stellung ein; das vorzüglichste Interesse beruht hier auf den Werken der bildenden Künste.

Was die letzteren anbetrifft, so könnte es zwar ebenfalls scheinen, als ob auch sie durch jenes realistische Streben und durch das Studium der Antike auf einer verhältnissmässig niedrigen und von der letzteren abhängigen Stufe seien festgehalten worden. Dies war jedoch — ob im Einzelnen auch manche befangene und unselbständige Richtung hervortreten mag — im Allgemeinen und Wesentlichen keinesweges der Fall. Jene beiden Elemente, welche die gesammte neuere Zeit so wesentlich von der alten unterscheiden, das Christenthum und der Germanismus, der das occidentalische Volksleben durchdrungen hatte, bewiesen auch hier ihre Kraft. War der Sinn auf das Einzelne der Erscheinung gerichtet, so lehrte

das Christenthum, dass auch in der Brust des Einzelnen die Gottheit wohne, dass auch in der Beschränktheit der irdischen Existenz der Geist sich zu offenbaren vermöge; demgemäss konnte sich mit einer, sogenannt naturalistischen Durchbildung gar wohl aufs Neue ein geistig bedeutsamer Inhalt verbinden, und die Reinigung der Form, auf welche das Studium der Antike hinführte, konnte zu dem, um so angemessneren Ausdrucke desselben dienen. Die Sinnigkeit des germanischen Volksgeistes aber lehrte auch die aussermenschliche Natur als ein Verwandtes empfinden, auch hier das Schaffen und Wehen des Geistes erkennen, der die Gefühle und die Gedanken des Menschen bewegt. So war dem künstlerischen Streben wiederum ein vorzüglichst reicher Inhalt geboten, und mannigfaltige und ergreifende Werke entstanden, wie sie keine frühere Periode der Kunst gesehen hatte.

Jene wissenschaftliche Richtung der Zeit brachte der bildenden Kunst zugleich einige äussere Fördernisse, welche auch auf deren innere Entwickelung wesentlich zurückwirken mussten. Hatte sich jene solide Technik der Wandmalerei, welche wir mit dem Namen der Freskomalerei bezeichnen, bereits am Ende der germanischen Kunstperiode ziemlich vollständig entwickelt, so ward jetzt eine solche Bereitung der Oelfarben erfunden, dass diese für den künstlerischen Gebrauch nicht nur überhaupt anwendbar, sondern dass sie zugleich geeignet waren, die Form aufs Vollkommenste durchzubilden, die Effekte der Erscheinungen der Natur wirkungsreich wiederzugeben, und dies wenigstens mit einer Leichtigkeit und Sicherheit, wie keine früher übliche Technik dazu die Gelegenheit geboten hatte. Dann erfand man verschiedene Arten einer künstlerischen Technik, welche die bildliche Darstellung durch rein mechanische Mittel zu vervielfältigen gestatteten. — Holzschnitt und Kupferstich. Zwar gaben diese Künste nur eine mehr oder weniger ausgeführte Zeichnung wieder, aber sie erlaubten deren Verbreitung im weitesten Kreise, so dass fortan der Einfluss der künstlerischen Individualität nicht mehr auf die näheren Umgebungen derselben oder auf die Wirkung, die ein Einzelnes ihrer Werke ausübte, beschränkt blieb. Dies veranlasste, in einer Periode, in welcher die Bedeutung des Individuums viel wichtiger war, als früher, eine Wechselwirkung zwischen den Individualitäten, welche die Einseitigkeit des künstlerischen Schaffens wiederum wesentlich beschränken musste. Dazu kam aber auch, dass überhaupt der Verkehr der Menschen stets reger und lebendiger ward, und dass die Künstler demgemäss, ungleich mehr als früher, darauf Bedacht nahmen, sich durch Studienreisen, oft in ferne Lande, zu bilden.

Was den Entwickelungsgang der modernen Kunst anbetrifft, so gestaltet sich derselbe, seinen allgemeinen Zügen nach, in folgender Weise. Die Zeit des fünfzehnten Jahrhunderts bezeichnet den

Beginn der neuen Richtung, die Periode, in welcher alle Kräfte aufgeboten werden, um der neuen Elemente der künstlerischen Darstellung Herr zu werden; dabei aber sieht man häufig, bei aller als modern zu bezeichnenden Absicht im Einzelnen, in der Fassung des Ganzen häufig noch den Geist der mittelalterlichen (romantischen) Zeit wirksam. Italiener, Niederländer und Deutsche erscheinen hier in reger und erfolgreicher Thätigkeit. Die frühere Zeit des sechszehnten Jahrhunderts zeigt sodann die grossartigen und vollendeten Resultate dieses Strebens, die sich zugleich mit dem erhabensten geistigen Schwunge vereinigen; dies indess nur bei den Italienern, während die nordische Kunst (aus Gründen, die unten dargelegt werden sollen), nicht zur vollkommenen und selbständigen Entfaltung gelangt. Die zweite Hälfte des sechszehnten Jahrhunderts bringt eine allgemeine Verbreitung jener gediegenen Darstellungsweise, doch zumeist nur ihrer äusserlichen Elemente, indem die hohe innere Kraft, die sich im Anfange des Jahrhunderts entwickelt hatte, plötzlich nachliess (was wiederum in den allgemeinen historischen Verhältnissen begründet war). Ein neuer Aufschwung beginnt mit dem siebenzehnten Jahrhundert, zwar auch nicht in der grossartigen Idealität der eben genannten Zeit, wohl aber mit der umfassendsten Energie, welche alle Kreise des menschlichen Lebens, alle Interessen der Existenz, Alles, was zur Umgebung des Menschen gehört, zu durchdringen vermag. Den Niederländern und Italienern, die in dieser Zeit vorzüglich thätig sind, treten jetzt die Spanier als ebenbürtig zur Seite, während die Deutschen und die Franzosen nur eine geringere, doch wenigtens im Einzelnen nicht unbedeutende Theilnahme bezeugen. Von der späteren Zeit des siebenzehnten Jahrhunderts ab machen sich die Franzosen zu Herren des künstlerischen Geschmackes, verbreiten indess ein manierirtes, unerfreuliches Wesen, das bis gegen das Ende des achtzehnten Jahrhunderts anhält. Von dieser Zeit beginnt wiederum ein neues, ganz eigenthümliches Streben, das im Einzelnen Werke von erhabenster Bedeutung hervorgerufen hat und vielleicht auf eine noch schönere Zukunft deutet.

FÜNFZEHNTES KAPITEL.

DIE MODERNE ARCHITEKTUR BIS GEGEN DAS ENDE DES ACHTZEHNTEN JAHRHUNDERTS.

§. 1. Vorbemerkung.

Die moderne Architektur [1] beruht, wie im Vorigen bereits angedeutet worden, auf der Wiederaufnahme der antiken Bauformen, und zwar vorzugsweise der römischen Formen, welche sich der erwachenden historisch wissenschaftlichen Richtung zunächst darboten und welche mit den Bedürfnissen der neueren Zeit vorzugsweise übereinstimmen mussten, während man mit den Formen der griechischen Architektur erst seit wenigen Jahrzehnten näher bekannt geworden ist, diese auch, in ihrer einfachen Bestimmtheit, im Ganzen ungleich weniger anwendbar sein konnten. Die moderne Architektur steht demnach (bis auf die Ausnahmen der jüngsten Zeit) ziemlich auf gleicher Stufe mit der römischen, das heisst: sie entäusserte sich aller derjenigen Vorzüge, welche in der romanischen und in der germanischen Periode durch das Streben nach einer gesetzmässig organischen Durchbildung des inneren Raumes, überhaupt des Gewölbes, errungen waren, und sie trat in den unentwickelten Zwitterzustand zurück, welchen der rohe (ob auch reich dekorirte)

[1] Vgl. *Quatremère de Quincy,* Geschichte der berühmtesten Architekten und ihrer Werke, etc. (ein bequemes Handbuch für die Geschichte der modernen Architektur, obgleich in der einseitigen classischen Richtung befangen, auch keineswegs erschöpfend genug, namentlich nicht in Bezug auf die italienische Architektur des fünfzehnten Jahrhunderts.) — Dann eine grosse Reihe von Kupferwerken, welche die Monumente der italienischen Architektur, behufs des praktischen Studiums von Seiten der Baumeister behandeln: *Grandjean de Montigny et Famin, architecture toscane; — Le fabbriche più cospicue di Venezia; — Létarouilly, édifices de Rome moderne; — Percier et Fontaine, palais, maisons et autres édifices modernes, dess. à Rome;* — Dieselben, *choix des plus célébres maisons de plaisance de Rome et de ses environs; — Gauthier, les plus beaux édifices de la ville de Gênes et de ses environs;* — u. a. m.

Gewölbebau der Römer in Verbindung mit dem griechischen Säulenbau und die (für das Ganze zwar nothwendige) Barbarisirung der Detailformen des letzteren hervorgebracht hatten. In ihren edlern Schöpfungen aber erreicht die moderne Architektur auch alle diejenigen Vorzüge, welche mit einer solchen Richtung irgend vereinbar sind, und der Entartung des spätgermanischen Baustyles gegenüber im Ganzen einen bedeutenden Fortschritt ausmachen. Und selbst neben dem reingermanischen Styl mit all seiner Hoheit und Fülle spricht doch auch Manches zu Gunsten der modernen Architektur. Verkennen wir nicht, dass jener bei einer vollkommen consequenten Durchführung ein System strebender Kräfte aufstellt, welches schon nicht mehr bloss ein geniessendes Auge, sondern, gleich einer kunstreich gearbeiteten Fuge, einen nachrechnenden Verstand erfordert; — dass z. B. das Streben- und Thürmchenwerk am Aeussern eines Langschiffes und vollends eines Chores mit Kapellenkranz nur als decorative Masse unmittelbar, als organisches Ganzes aber erst mittelbar wirkt. Dieser Gliederungsweise stellt die neuere Architektur, wenigstens die italienische um 1500, eine andere gegenüber, welche beim ersten Anblick den Beschauer mit harmonischer Ruhe erfüllt. War der germanische Styl ganz in seinem Zwecke aufgegangen, den Sieg über die Horizontale, über die getragene Last bis in die äussersten Consequenzen zu verfolgen, so ist hier von constructivem Organismus nur soviel gegeben als das Auge verlangt; hatte der germanische Styl im höchsten Sinne den Rhythmus der Bewegung ausgebildet, welcher den Blick rastlos emporzieht bis zum Schlussstein der Gewölbe, zur Kreuzblume der Giebel, so ist hier ein Rhythmus der Massen durchgeführt, eine neue Schönheit der Verhältnisse, welche der germanische Styl schon um seines Princips willen nicht in dieser Weise gekannt hatte. Und dieser Vorzug konnte nur sehr geringen Theiles aus dem Studium der antiken Bautrümmer hervorgehen; vielmehr ist er eine der Aeusserungen jenes hohen Sinnes für Maass und Schönheit, welcher jene Epoche der italienischen Kunst durchdrang. Man mag diese Richtung der Baukunst eine malerische nennen, insofern sie von der Construction nur das Gerüst entlehnt, dasselbe aber mit Formen und Verhältnissen belebt, welche, um uns so auszudrücken, dem Gebiete der Schaubarkeit angehören und eine Geltung für sich haben, während die Einzeltheile eines germanischen Gebäudes streng genommen ohne das Ganze nicht verständlich sind. In der Folgezeit, als Barockformen aller Art die moderne Kunst getrübt hatten, wirken noch sehr oft die harmonischen Verhältnisse mit geheimnissvollem Reiz auf das Auge, ja jene Formen selbst beleidigen beim unmittelbaren Anblick ungleich weniger als z. B. im geometrischen Aufriss, weil sie den Verhältnissen unterthan und je nach Umständen sogar der Ausdruck eines mächtigen individuellen Gedankens sind. Endlich hat dieser Styl vor dem germanischen

eine unbestreitbare Vielseitigkeit voraus, wie dies die Lebensformen einer neuen Zeit verlangten; heilige und weltliche Gebäude, Façaden und Binnenräume erhalten die jedesmal passende Ausbildung, nur dass diese allerdings nicht mehr der Ausdruck einer organisch entfalteten Bewegung, sondern nur eine mehr oder weniger geistreich erdachte, mehr oder weniger harmonisch gestaltete Dekoration ist, welche die architektonische Masse bedeckt.

Der allgemeine Entwickelungsgang der modernen Kunst, wie derselbe im Obigen bezeichnet ist, lässt sich auch in der Architektur verfolgen; doch bringt es die eben bezeichnete Richtung der letzteren mit sich, dass hier die Unterschiede ungleich geringer ins Auge fallen, als bei den Werken der bildenden Kunst. Die besonderen Eigenthümlichkeiten der modernen Architektur bewirken sogar einige, nicht unwesentliche Modificationen in den Verhältnissen jenes Entwickelungsganges. Es ist demnach vortheilhaft, die Architektur zunächst gesondert zu betrachten; nur was der neuesten Zeit angehört, wird später neben den anderweitigen Richtungen der jüngsten Vergangenheit und der Gegenwart zu berühren sein.

§. 2. Die italienische Architektur des fünfzehnten Jahrhunderts.

(Denkm. Taf. 64, D. I.)

Italien erscheint als die Wiege der modernen Architektur; die Werke, welche dort ausgefürt wurden, blieben fast ausschliesslich das Vorbild für die architektonischen Unternehmungen der übrigen Länder. Wir haben somit für jetzt unsre vorzüglichste Aufmerksamkeit den Monumenten dieses Landes zuzuwenden. Hier fand sich die grösste Anzahl mehr oder weniger erhaltener Denkmäler aus der Zeit des classischen Alterthums vor; doch nicht blos dies äusserliche Verhältniss, sondern zugleich das innerliche, dass auch der Geist der Italiener, während der gesammten Zeit des Mittelalters, eine gewisse Verwandtschaft mit den früheren Bewohnern des Landes bewahrt hatte, war der Grund, dass sie zuerst und mit Entschiedenheit auf die Formen der antiken Architektur eingingen. Diese ihre eigenthümliche Sinnesrichtung hatte es namentlich verhindert, dass das germanische Bausystem bei ihnen zu einer klaren Entfaltung gekommen war: und die Rohheit, der empfindliche Mangel an organischer Durchbildung, der an ihren germanischen Bauten bemerklich wird, musste sie um so mehr — seit überhaupt die Bande des Germanismus sich aufzulösen begannen — dazu nöthigen, sich den Formen der classischen Kunst wiederum völlig hinzugeben. So entwickelt sich in Italien die moderne Architektur bereits in der früheren Zeit des fünfzehnten Jahrhunderts; und nur in einzelnen Ausnahmen (die besonders der Lombardei angehören) sehen wir im Verlauf dieses Jahrhunderts noch Bauwerke germanischen Styles ausführen, während der letztere diesseit der Alpen geraume Zeit noch entschieden vorherrschend blieb.

Die ersten Unternehmungen, die in Italien, im Verlauf des fünfzehnten Jahrhunderts, zur Gestaltung und Ausbildung des modernen Architekturstyles geschahen, bilden die eigentliche Blüthezeit desselben. An der Gränzscheide des romantischen Zeitalters stehend, weht auf sie noch ein frischerer Lebenshauch herüber, der ihnen ein eigenthümlich anziehendes Gepräge verleiht. Noch bemüht man sich, mit Selbständigkeit die klassischen Formen aufzufassen und diese mit besondrer Rücksicht auf das, von den antiken Gebäuden abweichende Ganze auszubilden, während sich später das Ganze vielmehr dem, als unabweisliches Princip — und trotzdem doch nur unvollständig — aufgenommenen antiken Systeme fügen muss. Hätte die moderne Architektur diese Schritte des fünfzehnten Jahrhunderts länger verfolgt, hätte sie sich nicht späterhin einem vorgeblich antiken, in der That aber einseitig von einer geringen Anzahl antiker Gebäude abstrahirten Canon gefügt, so würde sie neben den schönen rhythmischen Verhältnissen auch einen lebensvollern und schönern Organismus des Einzelnen beibehalten und weiter ausgebildet haben.

Bedeutsam erscheint zunächst und vorzugsweise die Palast-Architektur dieser Periode. Die architektonischen Massen werden hier noch kräftig und grossartig zusammengehalten, ohne durch eine vorgesetzte Schein-Architektur auf eine dem Auge gefällige, immerhin jedoch conventionelle Weise belebt zu sein; aber da, wo die Massen sich naturgemäss in einzelne Theile sondern, namentlich an den Oeffnungen der Fenster und Thüren, entwickelt sich gleichwohl eine bewegtere Gliederung, wozu die Formen der antiken Kunst mit Geist und mit Geschmack verwandt werden. Freilich ist dies nur eine Architektur des Aeusseren, doch ist dieselbe viel mehr als eine müssige Dekoration. Auch die kirchlichen Gebäude erhielten eine analoge, bisweilen anmuthige und grossartige Gliederung. Das Innere zeigt zunächst eine geschmackvolle Umgestaltung der mittelalterlichen Dispositionsweisen; so findet sich in einigen Kirchen, welche der früheren Zeit des fünfzehnten Jahrhunderts angehören, ein geistreiches Zurückgehen auf die einfache Basilikenform; später erscheinen Gewölb-Anlagen nach römischer Art, mit massigen, durch Pilaster bekleideten Pfeilern, zumeist auch mit Kuppeln, nach jener, ehemals im byzantinischen Reiche ausgebildeten Weise.

Wir unterscheiden in der Periode des fünfzehnten Jahrhunderts einige namhafte Bauschulen. Als die bedeutendste derselben tritt uns zuerst die toscanische Schule, die in Florenz ihren Sitz hat, entgegen.

Hier steht, als der vorzüglichste Begründer der modernen Architektur, Filippo Brunelleschi (1375—1444) voran. Von ihm rührt zunächst der Bau der kolossalen Kuppel her, mit welcher die Chorpartie des Domes von Florenz bedeckt ist; Brunelleschi

verliess in ihr den germanischen Styl, in welchem die übrigen Theile des Gebäudes ausgeführt waren. Sein Beispiel musste um so entschiedener wirken, als das Unternehmen selbst für den Staat von höchster Bedeutung war; lange Zeit hatte man mit der Ausführung desselben angestanden, indem man an deren Möglichkeit zweifelte; Brunelleschi aber vermochte es, die letztere nachzuweisen, und er trug hiemit, in einer grossen Versammlung von Baumeistern aller Länder, die zu diesem Behuf im J. 1420 ausgeschrieben war, den Sieg davon. (Die Laterne der Domkuppel ward erst nach seinem Tode, 1461, beendet). — Dann rühren von ihm die beiden florentinischeu Kirchen S. Lorenzo und S. Spirito, beides Basiliken, her; an der ersten hatte er jedoch nur ein schon begonnenes Gebäude umzugestalten und zu vollenden; die zweite ist ganz sein Werk; Säulen, jede mit einem besondern Gebälkstück bedeckt, durch Halbkreisbögen verbunden; ihnen entsprechend Halbsäulen an den Wänden der Seitenschiffe, und zwischen diesen gegliederte Wandnischen; die Altarseite nicht mit einer Tribune, sondern gerade abgeschlossen. — Ausserdem erbaute er den Palast Pitti zu Florenz, ein kolossales, in seiner Einfachheit höchst grossartig wirkendes Gebäude, aus ungeheuren Bossagen aufgeführt, die Fenster einfach im Halbkreisbogen überwölbt. (Der Oberbau des Palastes und der Hof desselben sind jedoch erst später zur Ausführung gekommen.)

Der Burg-Charakter, wie am Palast Pitti, bleibt nun für geraume Zeit der Typus der florentinischen Paläste: sie erscheinen, in Mitten des städtischen Verkehres, als feste Schlösser, in denen die angesehensten Geschlechter residiren, charakteristisch für die Nachwirkung mittelalterlicher Lebensverhältnisse, die sich auch in der in Rede stehenden Periode noch häufig genug von Einfluss zeigten. Aber es gelang den folgenden Baumeistern, der rohen Anlage zugleich das Gepräge künstlerischer Würde und Schönheit zu geben: durch gemessene Gestaltung jener grossen Werkstücke (der Bossagen), aus denen die Paläste aufgeführt wurden, durch ein kräftig abschliessendes und krönendes Hauptgesims, durch zierliche Füllung der Fenster u. s. w. — Hieher gehört, als eins der wichtigsten Beispiele, der Palast, den Brunelleschi's vorzüglichster Schüler Michelozzo Michelozzi für Cosimo Medici baute (jetzt Palast Riccardi); kräftige Gesimse theilen dessen Façade ab; auf diesen ruhen die Fenster, halbkreisbogig, nach mittelalterlichem Princip durch eine Säule mit zwei kleineren Halbkreisbögen ausgefüllt; das Ganze krönt ein weit ausladendes, von Consolen gestütztes Hauptgesims. — Andre Paläste von Michelozzo sind: der Pal. Tornabuoni zu Florenz, gegenwärtig verändert, der Pal. Cafaggiuolo im Mugello, der Pal. der Villa Careggi bei Florenz, der Pal. für Gio. Medici zu Fiesole, u. s. w. — Verwandten Styl mit dem Palast Riccardi zeigt der Palast Strozzi zu Florenz, der von Benedetto da Majano im Jahre 1489 begonnen und von Simone Cronaca

(erst 1533) beendet wurde: von letzterem rührt die grandiose Bekrönung her, die diesem Palast ein vorzüglich bedeutsames Ansehen gewährt. Von Cronaca wurde u. a. auch die zierliche Sakristei von S. Spirito zu Florenz erbaut.

Aehnliche Paläste finden sich in Siena; besonders bemerkenswerth und den ebengenannten völlig ähnlich ist unter diesen der Palast Piccolomini (begonnen 1469, jezt der Regierungspalast). Man schreibt denselben, wie die andern bedeutenden sienesischen Bauten der Zeit, gewöhnlich, obschon ohne hinreichende Gewähr, dem Francesco di Giorgio zu, einem namhaften Architekten jener Zeit, der besonders als Kriegsbaumeister thätig war. Vermuthlich rühren diese Werke aber nicht von ihm, sondern von dem Florentiner Bernardo Rosselini her, einem höchst ausgezeichneten Meister, der im Auftrage des Papstes Pius II. (aus dem Hause Piccolomini) im Gebiete von Siena thätig war, und der namentlich die Ausführung der Prachtbauten leitete, mit denen Pius II. das nach ihm genannte Pienza schmückte.[1] Von Francesco di Giorgio selbst ist die einfachschöne Kirche Madonna del Calcinajo unweit Cortona (1485 begonnen) auf unsere Zeit gekommen: ein griechisches Kreuz, wovon drei Arme im Halbkreise geschlossen sind, die Façade in drei Geschossen mit Giebelfeld, die Kuppel ein späterer Zusatz.

Unter den übrigen florentinischen Architekten der Zeit sind ferner hervorzuheben: Agostino di Guccio, eigentlich ein Bildhauer, von dem das zierliche, mit zahlreichen Sculpturen versehene Kirchlein der Brüderschaft von S. Bernardino zu Perugia (1462) herrührt, und dem man auch die dortige sehr geschmackvolle Porta di S. Pietro (1457—1481) zuschreibt. — Giuliano da Majano, ein älterer Bruder des obengenannten Benedetto, der besonders in Rom und in Neapel thätig war. In Rom baute er den sogenannten venetianischen Palast, dem er ein fast noch mehr kastellartiges Gepräge gab, als an den florentinischen Bauten ersichtlich wird; in Neapel schreibt man ihm, ausser andern Gebäuden, den reich geschmückten Triumphbogen im Castello nuovo (1442) zu; doch wird von Andern, als der Erbauer des letzteren, auch ein Mailänder, Pietro di Martino, genannt. — Baccio Pintelli, der in der späteren Zeit des Jahrhunderts, besonders zu Rom, zahlreiche Bauten ausführte. Hier sind verschiedene Kirchen, S. Agostino, S. Maria del Popolo u. a., zu nennen, in deren innerer Disposition er noch die mittelalterlich italienischen Principien beizubehalten strebte; auch die, übrigens sehr einfache sixtinische Kapelle des Vatikans (1473) ist von ihm erbaut. Am Schlusse des Jahrhunderts war er in Urbino thätig, wo der herzogliche Palast (fälschlich dem Francesco di Giorgio zugeschrieben) zum grössten Theil sein Werk ist.

[1] *v. Rumohr*, Italienische Forschungen, II. S. 177, ff. — Vgl. *v. Reumont*, im Kunstbl. 1843, No. 8—13.

Einer der vorzüglichsten florentinischen Architekten ist endlich Leo Batista Alberti (1398—1472). Im Gegensatz gegen die naive Weise, in welcher seine Zeitgenossen die Formen der antiken Architektur auffassten, erscheint Alberti als der erste, der mit einem entschiedner gelehrten Studium des classischen Alterthums hervortrat. Dies bezeugt zunächst das von ihm verfasste Werk *De re aedificatoria*. So sind auch seine Architekturen diejenigen, in denen nicht blos die Formen der Antike überhaupt, sondern auch deren eigenthümliche Combinationen den neueren Bedürfnissen angepasst werden; er entwickelt in solcher Weise allerdings einen (nach Maassgabe des römischen) reineren Styl, zugleich aber auch eine grössere Nüchternheit des Gefühles, die bei solchem Streben fast unvermeidlich war. Von ihm rühren zu Florenz, als charakteristische Zeugnisse seiner Richtung, zwei Paläste Rucellai her; ebendort der zierliche, als Rotunde gestaltete Chor von S. S. Annunziata. Sodann zu Mantua die Kirche S. Andrea, und zu Rimini die Kirche S. Francesco. Die letztere (doch nur das Aeussere, während im Inneren noch die Reste einer Anlage germanischen Styles sichtbar werden), gilt als ein Hauptwerk; die äusseren Langseiten sind mit einfachen, aber trefflichen Pfeilerarkaden geschmückt; die (unvollendete) Façade dagegen ist, ziemlich willkürlich, in den Formen eines römischen Triumphbogens dekorirt. Alberti leitet zu der Richtung derjenigen Meister hinüber, die sich im Anfange des sechszehnten Jahrhunderts ausgezeichnet haben.

Nächst den florentinischen Bauschulen des fünfzehnten Jahrhunderts erscheint besonders die von Venedig von Bedeutung, die sich indess als eine selbständig moderne erst in der späteren Zeit des Jahrhunderts entwickelt und in ihrer Eigenthümlichkeit auch noch in die frühere Zeit des folgenden hinüberreicht. Auch hier ist es die Palast-Architektur, die ein höheres Interesse in Anspruch nimmt. Das System derselben ist zunächst im Wesentlichen dasselbe, welches uns bereits an den venetianischen Palästen des romanischen und des germanischen Styles entgegengetreten war; der offne heitre Charakter der letzteren, namentlich jene Anordnung grosser Fensterlogen an den mittleren Theilen, wird beibehalten, und nur das architektonische Detail, namentlich das der Säulen und Bögen, welche die Fensterfüllungen bilden, mit ebensoviel Glück wie Geschmak in antiken Formen gebildet. Die venetianischen Paläste dieser Zeit zeichnen sich, im Gegensatz gegen den machtvollen Ernst jener Paläste von Toskana, durch eine eigenthümliche Leichtigkeit und Eleganz aus; eine besondre Weise der Dekoration, die sich auf die ältesten venetianischen Vorbilder, auf die Anlagen des byzantinischen Styles (wie S. Marco), zu gründen scheint, dient vortheilhaft zur Verstärkung dieses Eindruckes. Es ist eine

Art musivisch farbigen Schmuckes, indem Täfelungen, Kreise, Leistenwerk und dergleichen, aus verschiedenfarbigem werthvollem Steine gebildet, als Füllstücke in das Mauerwerk der Façaden eingelassen sind. Die kirchlichen Gebäude, im Inneren zwar wiederum weniger bedeutend, nehmen in der Gestaltung ihres Aeusseren an diesen Einrichtungen Theil; auch zeigt sich hier noch eine bemerkenswerthe, der byzantinischen Architektur entnommene Eigenthümlichkeit, welche sich mit der phantastischen und doch reizvollen Pracht jener gesammten Dekorationsweise auf ansprechende Weise vereinigt; diese besteht in der Form der halbrunden Giebel des byzantinischen Styles, die sich nunmehr auf mannigfach brillante Weise gestalten. — Als die Meister der Bauanlagen dieser Art werden verschiedene Architekten namhaft gemacht, doch ist es schwer, den Einzelnen das ihnen zugehörige anzuweisen. Besonders zahlreich sind die Werke, die man der Familie der Lombardi zuschreibt; als die ausgezeichnetsten unter den Gliedern dieser Familie werden Martino und Pietro Lombardo genannt.

Unter den venetianischen Palästen der in Rede stehenden Periode sind als Hauptbeispiele zu nennen: Der Palast Pisani a S. Polo, ebenso geschmackvoll in der Gesammt-Anlage, wie durch die Feinheit und Tüchtigkeit des Details ausgezeichnet; jedes Geschoss durch vier Pilaster in drei Haupttheile gesondert, wobei die Logen der mittleren Theile durch zierliche Säulen-Arkaden gebildet werden, während in den Seitentheilen einzelne Bogenfenster angebracht sind. — Die Paläste Angarani (oder Manzoni) und Dario, beide in ähnlichem Styl und mit sehr reicher Dekoration versehen. — Der Palast Vendramin Calergi, 1481, als Werk des Pietro Lombardo geltend; in ähnlich reichem Schmuck, doch schon strenger antikisirend, indem z. B. die Hauptlogen in je drei grosse Bogenfenster zerfallen, die von Halbsäulen mit geraden Gebälken getrennt werden; (übrigens noch jedes Fenster durch eine Säule mit kleineren Bögen ausgefüllt). — Der Palast Corner Spinelli, in verwandtem System. — Der Palast Contarini, 1504; wiederum etwas strenger, doch ebenfalls mit feinem Geschmack ausgeführt. — Der Palast dei Camerlinghii neben Ponte Rialto, gebaut von Guglielmo Bergamasco, 1525; höchst anmuthvoll, aber schon Arkadenfenster mit Pfeilern. — Ein Hauptbau vom Ende des fünfzehnten Jahrhunderts sind endlich die Procurazie vecchie am Markusplatze, von Mastro Bartolommeo Buono Bergamasco erbaut; die Façade besteht aus drei sehr tüchtigen, übereinandergesetzten Arkadenreihen.

Unter den kirchlichen Gebäuden sind hervorzuheben: S. Zaccaria, 1457, dem Martino Lombardo zugeschrieben; im Inneren mit Säulen, die aber noch die in den italienisch-germanischen Kirchen vorherrschende gesperrte Stellung haben; die Façade mit brillanter Dekoration. Sodann die kleine, prachtvoll dekorirte Kirche S. Maria de' Miracoli, 1480 von Pietro Lombardo

erbaut, einschiffig, die Kuppel über dem quadratischen Chor. — Andere Kirchen folgen jenem byzantinischen Typus der Anlage, als deren frühes Beispiel wir oben (Cap. XIII, A. §. 2, c) S. Giacometto di Rialto genannt haben, indem sie ein griechisches Kreuz mit Tonnengewölben und einer Mittelkuppel auf vier Säulen oder Pfeilern bilden, hinten eine oder drei Tribunen. So S. Giovanni Crisostomo, 1483 von Tullio Lombardo (?) erbaut, S. Felice (Schule der Lombardi), S. Giovanni Elemosinario, 1527 von Scarpagnino erbaut, u. a. m. — Nicht direkt byzantinisch, wohl aber von der Markuskirche entlehnt, ist die mehrmals in grössern Kirchen mit grosser malerischer Wirkung behandelte Anordnung der das Hauptschiff bedeckenden Kuppeln auf je vier Mauermassen mit Durchgängen, die ebenfalls wieder kleine Kuppelräume bilden; zwischen diesen Mauermassen spannen sich die Tonnengewölbe, welche die Kuppeln tragen. Ein schönes Beispiel dieser Art ist die von Giorgio Spavento begonnene, von Tullio Lombardo fortgesetzte und 1534 vollendete Kirche S. Salvatore in Venedig; grossartiger noch S. Giustina in Padua, begonnen 1521 von Andrea Riccio, ein Gebäude von edelster Harmonie, wenn nicht die Rivalität mit der Kirche S. Antonio zu einer unschönen Vervielfachung der thurmartigen Kuppeln geführt hätte. — Von den Brüderschaftsgebäuden (Scuole) in Venedig sind vorzüglich zu nennen: die Scuola di S. Marco, neben der Kirche S. Giovanni e Paolo, erbaut von Martino Lombardo, 1485; ausgezeichnet durch ihre sehr reiche und brillante Façade, die sich als eine Art freier Nachahmung der Façade von S. Marco herausstellt. — Die Scuola di S. Rocco, 1517, von Bartolommeo Buono und Andern erbaut, im Innern mit schönen Säulensälen, im Aeusseren ebenfalls mit einer brillant phantastischen Façade, diese von dem Architekten Scarpagnino.

Als einer der vorzüglichsten Baumeister dieser Schule ist ferner noch der gelehrte Architekt Fra Giocondo, aus Verona, zu nennen. In Venedig rührt von ihm der Fondaco dei Tedeschi, ein weniger merkwürdiges Gebäude her; sehr bedeutend und interessant ist dagegen der Rathspalast (Pal. del Consiglio), den er zu Verona baute. Nach Frankreich berufen, baute er in Paris die Brücke Notre Dame, sowie später in Verona die dortige massive Brücke. —

Mancherlei andre interessante Bauten von verwandtem Styl finden sich in Verona und an andern Orten des nördlichen Italiens; doch sind dieselben von Seiten der neueren Kunstforschung noch nicht eben bedeutender Aufmerksamkeit gewürdigt worden. Dann sind besonders die Architekturen von Bologna geeignet, ein vielseitiges Interesse hervorzurufen. Hier erscheint, fast durchgehend das System, das Parterre der Häuser als offene Säulenhalle (als bedeckte Gallerie für die Fussgänger) zu gestalten, wodurch sich vornehmlich in der in Rede stehenden Periode viel schöne,

freie und anziehende Combinationen der architektonischen Form ergeben haben. Ebenso zeigt sich die bolognesische Architektur der früheren Zeit des modernen Styles auch bei andern Anlagen in einer anmuthvollen und edeln Durchbildung. — Endlich hat die Umgegend von Mailand einzelne Gebäude aufzuweisen, welche durch anmuthigste Leichtigkeit in der Behandlung des Raumes und durch einen nicht blos reichlich, sondern auch an der rechten Stelle angebrachten plastischen Schmuck sich vorzüglich auszeichnen. Dahin gehören vor Allem die neuern Theile (Chor, Querschiff und Dekoration der Aussenwände des Langschiffes) am Dom von Como, begonnen 1513 von Tommaso de Rodari. Es ist die Fortsetzung des ältern germanischen Baues, dessen Motive mit vielem Schönheitssinn umgestaltet sind; am Aeussern z. B. dienen die Strebepfeiler auf die geschmackvollste Weise zur Einfassung der Wandflächen; ihr vorgekröpftes Obergesimse wird von Atlanten getragen; Portale u. dgl. sind mit höchster Pracht und Zierlichkeit ausgestattet, und zwar so, dass man auch hier noch das mittelalterliche Grundmotiv durchblicken sieht. Ein ähnliches Dekorationssystem an der höchst eleganten Façade der Stiftskirche von Lugano. — Noch viel reicher und prachtvoller ist die Façade der Certosa von Pavia ausgestattet, deren unterer Theil völlig in Sculpturen aufgelöst erscheint, so dass z. B. die Mittelstützen der Fenster als reiche Candelaber gestaltet sind. Der Entwurf soll schon 1473 von Ambrogio Fossano, genannt Borgognone, angegeben worden sein; gewöhnlich wird Bramante als Urheber genannt.

§. 3. Die italienische Architektur des sechszehnten Jahrhunderts.
(Denkm., Taf. 71 u. 88. D. VIII. u. XXV.)

Mit dem Anfange des sechszehnten Jahrhunderts beginnt in der italienischen Architektur eine grössere kritische Strenge, was die Behandlung der antiken Bauformen betrifft, vorherrschend zu werden, in verwandter Richtung mit denjenigen Bestrebungen, welche zuerst bei dem Florentiner Alberti hervorgetreten waren. Wie bei diesem einzelnen Meister, so ward jetzt im Allgemeinen durch solches Streben eine gewisse äussere Reinheit des Styles erreicht, zugleich aber auch jener mehr poetische Hauch, jene lebenvollere Phantasie etwas verringert, welche die Mehrzahl der Werke des fünfzehnten Jahrhunderts durchzogen hatten. Man blieb fortan bei denjenigen Regeln stehen, die man aus den antiken Monumenten und aus den Büchern des Vitruv glaubte entnehmen zu müssen. In der That aber sind diese überlieferten Formen im Dienste eines neuen Geistes auf neue Weise angewandt. Grosse malerische Massenwirkungen wurden jetzt damit erzielt, und so wenig man sich in der Composition des Ganzen — bei der so verschiedenen Bestimmung der Bauten — an römische Muster

halten konnte, so tritt doch hierin wieder eine höhere geistige Verwandtschaft mit der altrömischen Baukunst hervor, nur dass diese in der Zusammenstellung des Ungehörigen noch immer ein Maass beobachtet hatte, welches seit dem zweiten Viertel des sechszehnten Jahrhunderts der neuern Baukunst allmälig fremd wurde. — Rom, wo seit dem Anfange des sechszehnten Jahrhunderts der päpstliche Hof und mit diesem wetteifernd auch die vornehmen Familien des Staates einen eigenthümlichen Glanz des Lebens entwickelten, ward für jetzt der erste bedeutsame Mittelpunkt der italienischen Architektur.

Als der erste Meister, der für den genannten Umschwung der architektonischen Richtung vorzüglich wirksam war, ist Donato Lazzari, gewöhnlich Bramante genannt, aus dem Herzogthum Urbino (1444—1514), zu nennen. Doch steht er noch im Uebergange aus der einen in die andere Richtung, und diejenigen seiner Werke, die er noch im fünfzehnten Jahrhundert ausführte, namentlich die, welche er in dieser Zeit im Dienste des Lodovico Sforza von Mailand errichtete, lassen wesentlich noch die ältere Behandlungsweise erkennen. Seine Mailänder Bauten tragen ganz das anmuthige Gepräge, welches die oberitalienische Architektur aus der späteren Zeit des fünfzehnten Jahrhunderts, den Dom von Como, etc. auszeichnet, und sie gehören entschieden zu den interessantesten Leistungen dieser Art. Dies sind vornehmlich: der Chor der Kirche S. Maria delle Grazie, in grossartiger Weise nach dem Princip der italienisch romanischen Architektur angelegt und auf's Reichste im Style der modernen Kunst, aber ohne sklavische Nachahmung der Antike, ausgeschmückt; — die Kirche S. Maria presso S. Satiro, nicht minder schön, besonders die Sakristei der Kirche von grosser Anmuth; — und die schöne Bogenhalle im Kloster S. Ambrogio. — Später ging Bramante nach Rom, wo ihn die unmittelbare Nähe der altrömischen Monumente zu einem strengeren Studium derselben und zu einer strengeren Nachahmung ihrer Formen getrieben zu haben scheint. Die Werke, welche er hier ausführte, haben, abweichend von den früheren, entschieden jenen Charakter, der oben als der des sechszehnten Jahrhunderts bezeichnet ist; auch sie zeigen zwar noch viel Grazie, viel feinen Sinn und Geschmack, zugleich aber auch jene beginnende grössere Kälte des Gefühles; namentlich ist zu bemerken, dass jetzt ein gewisser, ihm eigenthümlicher Mangel an Energie in der Formation des Details (der früher durch die freiere Lebendigkeit der Composition verdeckt war) ziemlich bemerkbar hervortritt. Als seine Hauptbauten in Rom sind zu nennen: der Palast der Cancelleria, die Façade mit leichten Pilasterstellungen, auf denen gerade Gebälke ruhen, geschmückt, der Hof auf sehr anmuthige Weise von zwei Säulenarkaden, übereinander, umgeben; — der ähnlich dekorirte Palast Giraud; sehr bedeutende und umfassende Anlagen im päpst-

lichen Palast des Vatikans, die später indess bedeutend verändert worden sind. (Dazu gehörig die Logen um den Hof des h. Damasus, die aber von Bramante nur begonnen und von Raphael beendet wurden); — ein Rundkirchlein im Hofe von S. Pietro in Montorio, mit einer dorischen Säulenstellung umgeben, sehr gerühmt, gleichwohl von einer, nur sehr nüchternen Schulrichtigkeit; — endlich die Leitung des Neubaues der Peterskirche.[1] Dieser Neubau hatte bereits, doch ohne sonderlichen Erfolg, im J. 1450 begonnen; jetzt wurde, im J. 1506, ein neuer Grundstein gelegt, indess das Werk auch nicht bedeutend gefördert; der von Bramante entworfene Plan für die Peterskirche bildete einen mächtigen Kuppelbau über einem griechischen Kreuz. Von kleinern Bauten ist der einfach schöne Klosterhof von S. Maria della Pace und vielleicht auch die Façade von S. Maria dell' anima anzuführen, welche gewöhnlich dem Giuliano da San Gallo zugeschrieben wird.

Die Architekten, die sich zunächst an Bramante anschliessen, zeigen, bei mancherlei persönlicher Eigenthümlichkeit, ebenfalls noch eine geschmackvolle und würdige Behandlungsweise bei jener strengeren Befolgung der Regeln des antiken Systems.

Dem Bramante vorzüglich verwandt erscheint Baldassare Peruzzi (1481—1536), der in Rom verschiedene Paläste erbaute. Einer der zierlichsten unter diesen ist die sogenannte Farnesina, eine für Agostino Chigi ausgeführte Villa, im Aeusseren mit (etwas sparsamen) Pilasterstellungen geschmückt. Weniger schön in seiner äusseren Erscheinung ist der Palast Massimi, indess durch die anmuthige Architektur des Hofes ausgezeichnet. Aehnlich der, von Peruzzi ausgeführte Hof des Palastes Altemps. — Ein Schüler des B. Peruzzi war Sebastiano Serlio, der indess weniger durch ausgeführte Werke, als durch das, von ihm geschriebene Lehrbuch der Architektur bekannt ist. Er brachte einen grossen Theil seines Lebens in Frankreich zu; dort war er bei dem Palaste des Louvre zu Paris und bei dem Schlosse von Fontainebleau beschäftigt; diese Bauwerke haben jedoch nachmals bedeutende Veränderungen erlitten, so dass die Zeugnisse seiner Thätigkeit schwer nachzuweisen sind.

Sodann Raphael Santi, der Maler, (1483—1520) ein Neffe des Bramante; von dem letzteren bereits durch die Neigung zu einer mehr malerischen Wirkung unterschieden, dabei aber durch eine eigenthümliche Fülle der Detailformen und durch Sinn für grosse Gesammt-Verhältnisse ausgezeichnet. Von ihm die Pläne zu mehreren römischen Palästen und Häusern, deren einige, in der Nähe der Peterskirche, bei den Erweiterungen, welche die Umgebung derselben nachmals verlangte, abgerissen sind; zu diesen gehörte

[1] Ueber die Geschichte des Neubaues der Peterskirche vgl. besonders *Platner* in der Beschreibung der St. Rom II., S. 134, ff.

sein eignes Haus. Erhalten sind: die jetzige Casa Berti, am Ende des Borgo nuovo; und ein Palast in der Nähe von S. Andrea della Valle, nach seinen Besitzern — Coltrolini, Caffarelli, Stoppani, Aequaviva, jetzt Vidoni — verschieden bezeichnet. In Florenz sind der Palast Pandolfini (jetzt Nencini) und das Haus Uguccioni nach seinen Rissen gebaut. Von mehreren Kirchenplänen, die er entworfen, ist keiner zur Ausführung gekommen. Als Baumeister der Peterskirche (1518—1520) entwarf er einen neuen Plan zu diesem Gebäude, welcher mit Bramante's Kuppelbau ein Langschiff auf Pfeilern verbindet und eine sehr geistreiche Anlage erkennen lässt. — Dem architektonischen Style Raphaels sehr ähnlich ist der seines Schülers Giulio Romano (1492—1546), vornehmlich in denjenigen Bauten, welche dieser in Rom ausführte: Villa Madama, Villa Lante u. a. Später nach Mantua berufen, entwickelte Giulio hier eine sehr grosse und vielseitige Thätigkeit; in diesen seinen späteren Bauten tritt ein grösseres Streben nach malerischer Wirkung, mehr Willkür, zugleich aber auch eine bedeutende und eigenthümliche Energie in der Fassung des Ganzen hervor. Gleichwohl sehen wir auch hier an einer seiner Hauptbauten, dem Palast del Te, ein nüchtern schulmässiges Wesen vorherrschend. Ausser diesem führte er in Mantua noch viele andre Paläste aus, sowie auch die dortige Kathedrale, eine fünfschiffige Basilika mit Säulen, zum grössten Theil sein Werk ist.

Einer der wichtigeren Nachfolger Bramante's in Rom war Antonio da Sangallo aus Florenz (gest. 1546). Sein Hauptbau in Rom ist der Palast Farnese, der in seinen schönen und grossartigen Verhältnissen eine Nachwirkung des älteren florentinischen Palaststyles zu verrathen scheint; die Fenster sind von Säulen-Tabernakeln eingefasst; die Vollendung des Gebäudes gehört jedoch Michelangelo an. In andern Bauten erscheint Antonio weniger bedeutend; so in der Kuppelkirche S. Maria di Loretto zu Rom; so auch in dem, wiederum neuen und sehr complicirten Plane, den er für den Bau der Peterskirche, als deren Baumeister entworfen hatte. — Endlich ist noch Pirro Ligorio (gest. 1580) als ein Nachfolger der Richtung des Bramante zu nennen. Sein Streben ging dahin, sich völlig in den Geist des classischen Alterthums zu versenken; hievon geben seine zahlreichen, nur zum Theil veröffentlichten literarischen Arbeiten Zeugniss, sowie, unter seinen ausgeführten Bauwerken, die in den vatikanischen Gärten belegene Villa Pia (früher Casino del Papa), die als das zierlichste und anmuthvollste Beispiel antiker Villen-Architektur erscheint. —

Ein andrer Geist entwickelt sich in der italienischen Architektur durch die Bestrebungen des Michelangelo Buonarotti (1474—1564). Im Gegensatz gegen die früheren Meister, die mit naiver Anmuth ihre Bedürfnisse in den Formen der Antike zu

gestalten wussten; im Gegensatz gegen seine Zeitgenossen, welche diese Formen wenigstens mit einer gewissenhaften Treue beobachteten, beginnt er, dieselben nach Laune und Willkür — allerdings durch jenes Begehren nach malerischer Wirkung getrieben, das aber bei ihm nur wenig innere Nothwendigkeit verräth, — umzugestalten und somit den Ausartungen der Folgezeit das Thor zu öffnen. Sein Beispiel musste um so verderblicher wirken, als seine vielseitige Meisterschaft und seine grossartige Persönlichkeit ihm einen der höchsten Ehrenplätze der damaligen Kunst erworben hatten. In Florenz hat er die Sakristei und das Vestibül der Bibliothek von S. Lorenzo gebaut, Beides Anlagen von geringer Bedeutung. In Rom rühren die Anlage des Kapitols und die Architektur der beiden Seitengebäude an dem Platze des Kapitols von ihm her; sodann der Klosterhof von S. Maria degli Angeli, der, aus dorischen Säulen und Bögen bestehend, einen einfach ernsten Eindruck gewährt, während die von ihm im J. 1564 erbaute Porta Pia bereits als ein Beispiel der widerwärtigsten Ausartung erscheint. Das Hauptwerk jedoch, welches er zu Rom im Fache der Architektur ausgeführt hat, ist der Bau der Peterskirche. Bis zum Tode des Ant. Sangallo (1546) war an diesem Riesenwerke immer nur Weniges gefördert worden; der stete Wechsel in den Plänen der verschiedenen Baumeister hatte dafür ebenfalls nicht sonderlich günstig gewirkt. Nach Ant. da Sangallo ward Michelangelo der Leiter des Baues; auch er entwarf einen neuen Plan, — dem des Bramante analog, mit einer Kuppel über einem griechischen Kreuz, — demgemäss die bereits ausgeführten Bautheile umgewandelt werden mussten; aber er führte denselben, trotz aller Hemmnisse, mit einer Energie, die nur ihm zu eigen sein konnte, seiner Vollendung entgegen, d. h. bis zur Wölbung der grandiosen Kuppel (die, völlig nach seiner Idee, zehn Jahre nach seinem Tode zur Ausführung kam). Wäre der Bau nicht durch spätere Erweiterung wiederum entstellt worden, so müsste er unbedenklich zu den würdigsten Kirchenanlagen der modernen Zeit gerechnet werden; denn obgleich es auch hier nicht an mancherlei launenhafter Bildung des Details fehlt, so ordnet sich dasselbe doch, namentlich im Inneren, den grossartigen Gesammtverhältnissen auf angemessene Weise unter. — Von den Schülern Michelangelo's ward sein architektonischer Geschmack mit mehr oder weniger eigenthümlichem Sinne nachgeahmt; mit besonderm Wohlgefallen hielt unter diesen Giovanni del Duca an des Meisters manieristischen Ausartungen fest.

Gleichwohl fand diese willkürliche Behandlungsweise der Architektur in den nächsten Jahrzehnten nach Michelangelo's Tode noch nicht eine sonderlich verbreitete Nachfolge. So ist, unter den jüngeren Zeitgenossen dieses Meisters, zunächst Giacomo Barozzio, genannt Vignola, (1507—1573) zu nennen; der vornehmlich, ohne sich durch Michelangelo's Beispiel verleiten zu lassen, strenger

an dem Studium des classischen Alterthums festzuhalten strebte, und dafür durch Beispiel und Lehre zu wirken suchte; in letzterem Bezuge namentlich durch das Werk, welches er über die sogenannten fünf Säulenordnungen des classischen Alterthums (die erste von diesen ist eine, welche man als die toskanische benannte, die letzte die römische oder componirte), verfasste. Vignola schliesst sich demnach der durch Bramante eingeleiteten Richtung an; aber das feinere Gefühl, das im Anfange des sechszehnten Jahrhunderts noch vorherrschend war, wird in seinen Werken bereits weniger ersichtlich, und sie haben mehr nur das Verdienst einer allgemein hin tüchtigen Regelmässigkeit. Sein Hauptwerk ist das Schloss Caprarola, auf dem Wege von Rom nach Viterbo, ein Gebäude von eigenthümlich sinnreicher und grossartiger Anlage. Ausserdem sind viele Paläste zu Rom, Bologna u. s. w. nach seinen Rissen gebaut worden.

Gleichzeitig mit Vignola, und in ziemlich verwandter Richtung mit diesem, bildete sich in Rom Galeazzo Alessi (1500—1572) aus. Der vorzüglichste Schauplatz der künstlerischen Thätigkeit dieses Meisters ward nachmals die Stadt Genua, wo er eine bedeutende Menge von Palästen und Villen, auch Kirchen baute. Seine dort aufgeführten Paläste sind im Allgemeinen weniger durch ihre Façaden als durch die Anordnung der inneren Räume, namentlich der Vestibüle, der Höfe, der Treppenhallen, ausgezeichnet; in diesen wusste er mit Glück und fern von launenhafter Willkür eine eigenthümlich grossartige malerische Wirkung zu erreichen; das sehr ungleiche und wechselnde Terrain gab ihm dazu häufig, statt sein Talent zu beeinträchtigen, die erfreulichste Gelegenheit. In solcher Art sind die Paläste Grimaldi, Brignola, Carega, Lescari, Giustiniani, Sauli und viele andre von ihm erbaut worden. Im Verhältniss zu diesen Anlagen erscheint jedoch seine sehr gerühmte Kirche S. Maria da Carignano ungleich nüchterner, obschon auch sie durch ihre malerische Lage ausgezeichnet ist. — Nächst Genua besitzt Mailand verschiedene namhafte Gebäude, die nach seinen Rissen erbaut worden sind.

Andre Eigenthümlichkeiten gewahrt man bei denjenigen Architekten, die in der Periode des sechszehnten Jahrhunderts im venetianischen Gebiet beschäftigt waren. Unter ihnen ist, als einer der früheren Meister, Michele Sanmicheli von Verona (1484—1549) zu nennen, der zwar vorzugsweise nicht in der schönen Architektur, sondern als Festungsbaumeister berühmt ist. (Man nennt ihn als den Begründer der neueren Theorie des Festungsbaues). In dieser Rücksicht sind hier die festen Thore, welche er zu Verona gebaut

hat, anzuführen, Gebäude von einfach rustikem Werk, mit dorischen Halbsäulen und Arkaden zwischen diesen. Was er an Palästen und andern Prachtbauten zu Verona ausgeführt hat, gewährt kein vorzügliches Interesse. Einige Paläste aber, die er in Venedig baute, sind ungleich anziehender; sie zeigen es, wie auch jetzt noch das der venetianischen Palast-Architektur zu Grunde liegende Princip zu wirkungsreichen Erfolgen führen musste. Die verschiedenen Geschosse der Façaden erscheinen hier durch Ordnungen von Pilastern und Halbsäulen dekorirt, dazwischen Arkaden, die sich in der Mitte logenartig gruppiren und in solcher Art die Haupträume des Gebäudes noch immer wirksam von den Nebenräumen unterscheiden. Als Hauptbeispiele sind die Paläste Grimani (die jetzige Post) und Cornaro zu nennen. Das eben bezeichnete System erhält sich auch bei Sanmicheli's Nachfolgern in Venedig.

Ihm schliesst sich hier zunächst Jacopo Tatti, genannt Sansovino (1479—1570) an. Seine Gebäude sind von sehr verschiedenem Werthe. Die Zecca (Münze) in Venedig zeigt einen widerwärtigen, gesucht schweren Styl; die Paläste Manini, Corner della Cà grande und andere sind von einem etwas nüchternen Charakter, ebenso das Innere der Kirche S. Francesco della vigna; dagegen ist S. Giorgio de' Greci von trefflicher, obwohl ganz einfacher Anordnung und die alte Bibliothek von S. Marco an der Piazzetta, eines der schönsten Gebäude des sechszehnten Jahrhunderts. Strenge der Composition und der Formenbildung, Pracht der Ausführung und malerische Wirkung treffen selten in diesem Grade zusammen.

Sansovino's Nachfolger war Andrea Palladio von Vicenza (1518—1580), neben Michelangelo vielleicht der einflussreichste Meister der modernen Architektur, auf dessen frühere Ueberschätzung eine noch unbilligere Unterschätzung gefolgt ist, seitdem das von ihm abgefasste Lehrbuch der Architektur die Kunst nicht mehr beherrscht. Und doch war keinem Geiste jemals die Unsicherheit und Pfuscherei fremder als ihm; in all seinen Gebäuden prägt sich der entschiedenste künstlerische Wille aus; nur war es allerdings ihm so wenig als irgend einem seiner Zeitgenossen gegeben, sich über eine wenn auch edle und kraftvolle Dekoration hinaus zu einem vollkommenen architektonischen Organismus zu erheben. Für Aufgaben aller Dimensionen und Gattungen aber fand Palladio neue und geistvolle Lösungen; seine Werke haben ein Gepräge von Würde, welches nicht blos in den antiken Formen liegt, sondern die Schönheit der Verhältnisse und der Disposition zum Grunde hat. — Von seinen Kirchen ist il Redentore in Venedig besonders ausgezeichnet, weniger durch die etwas nüchterne Façade, als durch die strenge und dabei höchst malerische Durchführung des Innern; an S. Francesco della vigna ist blos die wiederum etwas trockene Façade von ihm. Seine Paläste, an welchen meist

das untere Geschoss mit Rustica, die obern mit Pilastern oder einer Colonnade bekleidet sind, zeigen dabei doch eine immer neue Erfindung und Anordnung; ihrer ist besonders in Vicenza eine beträchtliche Anzahl vorhanden, worunter Palazzo Valmarano der edelste sein möchte; ausserdem findet sich daselbst das ältere, von ihm mit einem Doppelgeschoss von Hallen umgebene Stadthaus, la Basilica genannt, und eine Miglie von der Stadt, die berühmte Rotonda Palladiana, eigentlich eine Villa der Familie Capra, ein viereckiger Bau mit vier Portiken, in der Mitte einen runden Kuppelsaal enthaltend. In Florenz ist Palazzo Uguccioni, in Bologna Palazzo Ranuzzi nach Palladio's Zeichnungen aufgeführt, der zahllosen Bauten zu geschweigen, welche, zum Theil noch im vorigen Jahrhundert, seinen Gebäuden und Rissen nachgebildet wurden. Ausserdem ist das Teatro Olimpico in Vicenza zu erwähnen, als ein entschlossener Versuch zur Wiedererweckung des römischen Theaterbaues. Wahrhaft gross erscheint Palladio endlich in dem leider nur unvollendeten Fragment einer dreistockigen offenen Halle bei der Carità (hinter der Akademie) zu Venedig, welche an Adel und Schönheit der Verhältnisse nur mit wenigen Gebäuden dieser Art zu vergleichen ist. — Als die bedeutendsten seiner Nachfolger in Venedig sind Vincenzio Scamozzi und Baldassare Longhena zu nennen. Der erstere baute, mit Anschluss an Sansovino's „Bibliothek von S. Marco" die neuen Procuratien, gab denselben indess ein nicht ganz passendes oberes Stockwerk.

Verwandte, doch nicht zu derselben Consequenz gesteigerte Bestrebungen zeigen in jener Zeit: Bartolommeo Ammanati zu Florenz (1510—1592, Vollender des Palastes Pitti, was dessen Haupttheile anbetrifft, und Erbauer der Brücke S. Trinità, die sich durch die leichte Schwingung ihrer Bögen auszeichnet), Domenico Fontana zu Rom (1543—1607; Erbauer des neuen lateranensischen Palastes), u. a. m.

§. 4. Die italienische Architektur des siebenzehnten und achtzehnten Jahrhunderts. (Denkm., Taf. 92. D, XXIX.)

Wie Leo Batista Alberti diejenigen Bestrebungen eingeleitet hatte, die im sechszehnten Jahrhundert eine grössere Verbreitung fanden, so erscheint Michelangelo als Begründer der Richtung des architektonischen Geschmackes, welche das siebenzehnte Jahrhundert charakterisirt. Ihm war es vor allen Dingen darauf angekommen, durch die Gegenwart seiner Werke zu imponiren, durch kühne und überraschende Combination den Sinn des Beschauers mit Staunen und Verwunderung zu erfüllen, ohne dass er auf die Reinheit, auf die innerliche Nothwendigkeit der Mittel, die er zu solchem Zweck anwandte, sonderlich Rücksicht genommen hätte. Dies Streben ward mit Vorliebe und in ungleich ausgedehnterem Kreise seit der Zeit um den Beginn des siebenzehnten Jahrhunderts aufgenommen;

die architektonischen Werke dieser Periode haben, wenn ich mich so ausdrücken darf, einen gewissen pathetischen Schwung, der zuweilen allerdings eine eigenthümliche Grossartigkeit des Sinnes verräth, viel häufiger jedoch, statt in grossartigen, in fremdartigen und abenteuerlichen Formen sich ergeht, und der durchgehend mit einer unverkennbaren Hohlheit des Gefühles verbunden ist. Es entspricht eine solche Richtung dem Geiste der Zeit, aber es ist nur die Kehrseite desselben, welche hierin offenbar wird; von den wahrhaft lebenvollen Elementen der Zeit, die in der bildenden Kunst und namentlich in der Malerei zu so viel neuen und anerkennungswerthen Erfolgen führten, ist in der Architektur keine Spur zu finden.

In diesem Betracht sind zunächst die Unternehmungen charakteristisch, die zur Fortsetzung und zur glänzenderen Gestaltung des Baues der Peterskirche von Rom ins Werk gerichtet wurden. Die einfach grossartige Anlage, die Michelangelo dem Gebäude (was die Hauptformen betrifft) gegeben hatte, genügte nicht mehr; es ward beschlossen, der Vorderseite noch ein geräumiges Langschiff vorzubauen. Carlo Maderno (1556—1629) erhielt den Befehl zu dessen Ausführung; in der inneren Disposition schloss er sich, in einer leidlich harmonischen Weise, dem System, welches er vorfand, an;[1] der Gesammt-Eindruck des Aeusseren aber konnte durch seine Hinzufügung nur beeinträchtigt werden, und dies musste um so mehr der Fall sein, als seine Façade (vollendet 1614) mit einer Dekoration von äusserst kraftlosen und nüchternen Formen versehen ward. — Andres wurde durch Lorenzo Bernini (1589—1680) hinzugefügt. Zunächst begann dieser Meister den Bau von Glockenthürmen zu den Seiten der Façade, die indess, noch während sie im Bau begriffen waren, wiederum abgetragen wurden. Sodann legte er, seit 1667, die mächtigen Colonnaden an, welche den Platz vor der Kirche einschliessen und die nicht ohne Grossartigkeit, aber auch nicht ohne bedeutende Nüchternheit ausgeführt sind. Ebenso fertigte er, im Innern der Kirche, das kolossale, gegen neunzig Fuss hohe bronzene Tabernakel über der Gruft des h. Petrus; es ist ein affektirt imposantes Dokorationswerk, und es ist diese Arbeit um so mehr zu beklagen, als das dazu nöthige Material durch die Plünderung eines der erhabensten Monumente des römischen Alterthums (durch das Bronzewerk, welches die Decke der Vorhalle des Pantheons bildete), gewonnen werden musste. — Andre Architekturen, welche Bernini ausführte,

[1] Es ist bekannt, dass die Peterskirche in dieser ihrer jetzigen Gestalt die frühern Kirchentypen des Renaissancestyles in den Hintergrund drängte und das mehr oder minder treu nachgeahmte Vorbild eine Menge von Kirchen in allen Ländern wurde. Eine der einfachsten und edelsten Nachbildungen dieser Art ist die in demselben Jahr, da S. Peter vollendet ward, 1614, von Santino Solari begonnene Domkirche von Salzburg.

zeigen einen ähnlichen Dekorationsstyl; so die sogenannte Scala Regia im Vatikan (zur Seite der Peterskirche); so mehrere Kirchen und Paläste zu Rom, unter denen der Palast Barbarini die meiste Bedeutung hat.

In ähnlicher Weise erscheinen die architektonischen Anlagen, welche durch andre Künstler jener Zeit zu Rom ausgeführt wurden: durch die Maler Dominichino (1581—1641) und Cortona (P. Berettini, 1596—1669), und durch den Bildhauer Alessandro Algardi (1602—1654).

Wenn aber Bernini und seine Mitstrebenden im Allgemeinen auf eine gewisse Grossartigkeit des Eindruckes hinarbeiteten, so trat ihnen eine andere Richtung gegenüber, die, von allem inneren und äusseren Formengesetz abweichend, nur, wie bereits angedeutet, durch die abenteuerlichsten und launenhaftesten Combinationen zu wirken strebte. Das Haupt dieser Partei war Francesco Borromini (1599—1667), der eifrigste Nebenbuhler Bernini's. Alles Geradlinige in den Grund- und Aufrissen seiner Architekturen ward, so viel als möglich, verbannt und durch Curven der verschiedensten Art, durch Schnörkel, Schnecken u. dgl. ersetzt; den Hauptformen entnahm er ihre gesetzmässige Bedeutung, während er die untergeordneten, nur mehr für die Dekoration bestimmten Nebenformen mit völliger Willkür als die vorzüglichst wichtigen Theile des Ganzen behandelte. [1] So arg indess eine solche Ausartung war, so entschieden dieselbe als die gänzliche Auflösung des architektonischen Sinnes erscheinen musste, so fand sie doch den lebhaftesten Beifall und zahlreiche Nachfolge. Rom z. B. ist voll von diesen Frazzengebilden der Architektur. — Unter den Nachfolgern des Borromini, welche im Einzelnen den Geschmack des Meisters noch zu überbieten wussten, sind Giuseppe Sardi und Camillo Guarini hervorzuheben; der letztere war besonders in Turin thätig.

Im achtzehnten Jahrhundert machen sich in der italienischen Architektur Bestrebungen bemerklich, die zu einer grösseren Ruhe des Gefühles und zu einer strengeren Schulrichtigkeit zurückführen; doch bereiten dieselben keine neue geistige Entwickelung vor, sie deuten vielmehr auf einen Zustand von Ermattung, der nach so krankhafter Anspannung nothwendig eintreten musste. Als die bedeutendsten Meister dieser Zeit mag es genügen, hier Filippo Ivara (1685—1735), der u. a. das Kloster der Superga bei Turin baute, Ferdinando Fuga (1699—1780), von welchem der trotz alles Barocken sehr tüchtige Palast der Consulta und die Façade von S. Maria maggiore in Rom herrühren, und Lodovico

[1] Vielleicht die äusserste Grenze bezeichnet der Thurm des Klosters der Vallicella in Rom, welcher im Grundplan zwei schmalere convexe und zwei breitere concave Seiten darbietet.

Vanvitelli (1700—1773), den Erbauer des Schlosses Caserta bei Neapel, angeführt zu haben.

§. 5. Die moderne Architektur ausserhalb Italiens. (Denkm., Taf. 64, 71, 88 u. 92. D, I, VIII, XXV u. XXIX.)

Ausserhalb Italiens blieb, bei den christlich occidentalischen Völkern, der germanische Baustyl bis in das sechszehnte Jahrhundert hinein fast allgemein in Anwendung; die moderne Architektur ward hier somit erst beträchtlich später herrschend. Doch haben wir, bereits früher, an denjenigen Monumenten des germanischen Styles, welche dem fünfzehnten und dem Anfange des sechszehnten Jahrhunderts angehören, sehr häufig eine Behandlungsweise wahrgenommen, die in der That — ohne zwar irgend eine Gemeinschaft mit dem Formen-Princip der Antike zu verrathen — dennoch als ein Ausdruck des neueren Zeitgeistes zu betrachten ist: in jener Rückkehr zu einer grösseren Massenwirkung, sowie zu dem Gesetz der Horizontallinie und den hievon abhängigen Bogenformen (Flach- und Halbkreisbögen, die besonders bei nicht kirchlichen Gebäuden erscheinen). Durch eine solche Richtung des künstlerischen Gefühles war auch hier die Aufnahme der antiken Formen wenigstens vorbereitet.

Ein erster Anstoss kam aus Italien auf beinahe unsichtbarem Wege nach dem Norden [1] und brachte hier einen anmuthig spielenden Dekorationsstyl hervor, welcher sich noch den germanischen Grundformen auf harmlose Weise anschloss und welchen man den Renaissancestyl im engeren Sinne nennen könnte. Eine unverkennbare Aehnlichkeit mit den lombardischen und venetianischen Bauten von 1470—1520 lässt einen nahen Zusammenhang mit diesen errathen; hin und wieder wird man auch speciell an die Dekorationsweise der paduanischen Schule erinnert. Manches der Art ist barocke Mischung germanischer und moderner Bestandtheile, Manches aber auch von höchster Eleganz.

Eine zweite, nachhaltigere Einwirkung erfolgte von Italien aus seit jener Epoche, da die italienisch moderne Architektur selbst jene grössere Freiheit der künstlerischen Conception, welche die dortigen Werke des fünfzehnten Jahrhunderts noch auszeichnet, eingebüsst hatte. Willig und aller selbständigen Production entsagend, nahm man die Grundsätze an, welche die italienischen Meister aufgestellt und durch ihre Werke bethätigt hatten; mit ernstlicher Mühe war man besorgt, all jenen Schwankungen zu folgen, aus denen die Geschichte der italienischen Architektur dieser Jahrhunderte besteht. Es bedarf hier somit nicht eines ausführlichen Eingehens auf das,

[1] Nach *Mertens* (Prag etc. in *Förster's* Bauzeitung 1845) stammen die beiden ältesten Beispiele einer Dekoration im sog. Renaissance-Styl in Frankreich und in Deutschland, der Krönungssaal auf dem Hradschin zu Prag und ein Gebäude zu Solêmes in der Touraine, aus einem und demselben Jahre 1493.

was in den übrigen europäischen Ländern geleistet ward. Und nicht blos in Europa, — soweit überhaupt die modern-europäische Cultur umhergetragen ist, sind der letzteren auch die architektonischen Regeln des Serlio, des Palladio und der übrigen namhaften Meister Italiens gefolgt; zur Seite der aztekischen Denkmäler Mexico's und der Incas-Bauten von Peru, zur Seite der indischen Grottentempel und der stolzen Monumente der grossen Moguls baut man ebenso, wie an den Ufern der Tiber und der Brenta, und nicht anders an der Südspitze von Afrika, auf den Inseln der Südsee, auf den sibirischen Steppen und den Handels-Märkten der nordamerikanischen Freistaaten. Liessen nicht einzelne Bestrebungen der jüngsten Gegenwart wiederum einen Schimmer von Hoffnung auftauchen, so sollte man meinen, dass alle volksthümliche Kraft, soweit es sich um die charaktervolle Gestaltung architektonischer Monumente (d. h. um die Grundlage zu aller monumentalen Kunst) handelt, von der Erde entschwunden sei.

Für Frankreich ist das Auftreten der Renaissance durch die Eroberungskriege Karls VIII. und seiner Nachfolger in Italien wohl äusserlich zu begründen, doch muss schon früher eine fortlaufende Kette italienischer Kunsteinflüsse, wie wir sie z. B. in den Miniaturen des fünfzehnten Jahrhunderts werden kennen lernen, vorhanden gewesen sein. Ausserdem werden zu Anfang des sechszehnten Jahrhunderts einige italienische Architekten genannt, von welchen der schon erwähnte Fra Giocondo der bedeutendste ist. Merkwürdiger Weise wagte derselbe noch nicht mit dem vollen italienischen Renaissancestyl aufzutreten; er vermischte denselben vielmehr mit spätgermanisch-französischen Elementen [1] und wandte z. B. an der (nicht mehr vorhandenen) Cour des comptes Spitzbogen, Spitzgiebel und Thürmchen an. In den ältern Theilen des Schlosses von Blois, welche ihm mit grosser Wahrscheinlichkeit beigelegt werden, ist der flache sog. Burgunderbogen auf achteckigen u. a. façettirten Pfeilern gebraucht, an den Thürmen Ecksäulen und sogar Rundbogenfriese, welche nebst andern romanischen Elementen in dieser Zeit hie und da wieder auftauchen. Schon ungleich italienischer war das Schloss Gaillon (nach 1510) componirt, welches bald dem Giocondo, bald einem Franzosen, Pierre de Valence zugeschrieben wird; der einzige Rest davon, der sog. Arc de Gaillon, ist gegenwärtig im Hof der école des beaux arts zu Paris aufgestellt.

[1] Welche Geltung der germanische Styl noch die ganze erste Hälfte des sechszehnten Jahrhunderts hindurch in Frankreich, namentlich in einiger Entfernung vom Hofe besass, erhellt schon daraus, dass die Stadthäuser von Arras und S. Quentin, das Hôtel de la Trémouille in Paris (jetzt demolirt) u. a. Bauten mehr denselben in seinem ganzen sog. „blühenden" Reichthum darstellen.

Am untern Stockwerk des Hofes hatten indess die Pfeiler noch eine völlig germanische Dekoration und die Bogen herabhängende Schlusssteine; nur das obere Stockwerk war mit dem heitersten Renaissanceschmuck belebt. An dem erhaltenen Stücke ist noch der flache Bogen mit durchbrochenem Spitzenwerk angewandt. — Von andern Bauten dieser Zeit sind ausser einigen höchst prachtvollen Grabmonumenten, welche wir bei Anlass der Sculptur zu erwähnen haben, die folgenden zu nennen: das etwas barbarische Palais de Justice in Dijon (begonnen 1510); die sehr elegante Fontaine Delille in Clermont (1511), in welcher sich das Princip des germanischen, auf einen Mittelpfeiler concentrirten Brunnenbaues mit dem mehr in's Breite gehenden italienischen anmuthig vereinigt; das sogen. Manoir d'Ango zu Varengeville unweit Dieppe, zwar erst vom J. 1525, doch noch in dem gemischten Style, u. a. m. — Nachdrücklicher gingen die Architekten Franz I. (1515—1547) auf die Formen der Antike ein, obschon sich an den betreffenden Bauten noch ein so deutlicher romantischer Nachklang, eine so freie Dekorationsweise zeigt, dass dieselben doch erst jenen lombardischen Bauten vom Anfange des sechszehnten Jahrhunderts parallel stehen. Bei den Kirchen hielt man sogar noch mit grosser Beharrlichkeit an den germanischen Verhältnissen und Grundformen fest; so hat die prachtvolle Kirche S. Eustache in Paris, begonnen 1532, die schlanke Höhe, die Thürmchen und Strebebogen, die einwärtstretenden Portale und die Rundfenster germanischer Kirchen, nur Alles in schöne Renaissanceverzierung übersetzt; ebenso zeigt der Vorbau von S. Michel in Dijon noch die drei Prachtportale und die Thürme mit Streben, nur dass erstere im Rundbogen geführt, letztere in vier Ordnungen gekuppelter Säulen aufgelöst sind. Aehnliche Dekorationen an S. Clotilde in Andelys, u. a. a. Bauten. Die Paläste der Epoche Franz I. lassen bereits eine einheimische Schule in vielseitiger Thätigkeit erkennen. Den Uebergang aus der Früh-Renaissance bildet der Eingang des Schlosses Nantouillet (nach 1527) und das prachtvolle Schloss Chambord (seit 1523 und somit nicht von Primaticcio), mit einem mittleren Thurm, dessen Strebebogen den Anblick einer durchbrochenen Kuppel gewähren. Von unbekannten französischen Meistern wurden dann die ältern Theile des Schlosses Fontaineblau erbaut; von Jean Bullant (seit 1540) das Schloss Ecouen. Die volle Höhe und Harmonie des Styles erreichte jedoch erst Pierre Lescot (1510—1578) in der 1541 begonnenen westlichen Façade des Hofes im Louvre, welche als höchstes, seither nicht mehr erreichtes Prachtdenkmal der französischen Architektur gelten darf. Von demselben Künstler ist auch das noch etwas befangenere „Haus Franz I.," welches neuerlich in die champs élysées zu Paris versetzt worden ist, und die Fontaine des innocents ebenda; an diesen sämmtlichen Bauten wurde der plastische Schmuck zum Theil von dem berühmten Bildhauer Jean Goujon ausgeführt.

Gleichzeitig (1548) baute Philibert Delorme für Diana von Poitiers das elegante Schloss Anet, wovon ein Ueberrest im Hof der école des beaux arts zu Paris aufgestellt ist; später (seit 1564) die schon trocknern und kleinlich manierirten ältern Theile der Tuilerien.[1] Ueberhaupt schwindet gegen Ende des sechszehnten Jahrhunderts die Naivetät und die phantastische Fülle aus der französischen Baukunst; der Missbrauch der Bossagen an Wänden und Säulen, verbunden mit den noch immer steilen Dächern, gibt den Gebäuden ein schweres, gedrücktes Ansehen. Dies gilt von den meisten Bauten aus der Zeit Heinrichs IV. und Ludwigs XIII., z. B. der Façade von S. Etienne du mont in Paris (1610), dem Schloss S. Germain en Laye, den Gebäuden um die Place royale in Paris u. s. w. Eine günstige Ausnahme macht das Stadthaus von Rheims (1627). Sonst ist von den bessern Architekten aus der frühern Zeit des siebenzehnten Jahrhunderts besonders Jaques de Brosse anzuführen; von diesem rührt der Palast Luxembourg in Paris her, der in Etwas an den florentinischen Palastbau erinnert, sodann die noch verhältnissmässig edle Façade von S. Gervais in Paris (1616—1621). — Die bedeutenden Bauten, die in der spätern Zeit des siebenzehnten Jahrhunderts unter Ludwig XIV. entstanden, sind ohne sonderliche Bedeutung. Am meisten ausgezeichnet ist unter diesen die von Claude Perrault ausgeführte Hauptfaçade des Louvre, mit einer mächtigen Säulenhalle vor den oberen Geschossen. Dagegen ist das, von J. H. Mansart gebaute Schloss von Versailles ziemlich charakterlos. — Die französischen Architekten des achtzehnten Jahrhunderts erscheinen durchweg noch ungleich nüchterner als die gleichzeitigen Italiener. Nur Jaques Germain Soufflot (1713—1781), der in seinem Kuppelbau der Kirche St. Geneviève (des heutigen Pantheons) ein, bei vielen Mängeln doch grossartiges Werk zu Stande brachte, mag unter ihnen ausgezeichnet werden.

In Spanien tritt uns der moderne Baustyl ebenfalls in zwei streng geschiedenen Gruppen entgegen: einer unglaublich reichen und prachtvollen Frührenaissance und einem schwereren imposanten sog. klassischen Styl; erstere beginnt mit dem Ende des fünfzehnten Jahrhunderts, letzterer mit den Studien spanischer Architekten in Italien; sein vollständiger Sieg über die Renaissance fällt jedoch erst gegen Ende des sechszehnten Jahrhunderts.

Der Ursprung jener Renaissance ist eben so dunkel als der der französischen. Bei den frühesten Beispielen fühlt man sich

[1] Die älteren Theile des Hôtel de ville in Paris sind von einem Italiener, *Domenico Boccardo*, genannt *Cortona*, im J. 1549 begonnen, übrigens wiederum mit bedeutenden Concessionen an den eigenthümlich französischen Styl.

versucht, blos etwa einen Einfluss der Dekorationsweise der Schule Mantegna's anzunehmen; Anderes dagegen stimmt in überraschendem Grade mit der architektonischen Plastik jener lombardischen Bauten, der Dom von Como, Lugano, der Façade der Certosa etc. überein, an welche sich auch die frühsten Werke Bramantes anschliessen; wieder Anderes erinnert ganz deutlich an die belgische Renaissance mit ihrem Muschelwerk u. dgl., wie sie uns z. B. in den Fenstern der St. Gudulakirche zu Brüssel entgegentritt, auch werden, wie in der vorigen Periode, einzelne Künstler niederländischer Herkunft genannt, wie z. B. Enrique de Egas, Sohn des Annequin de Egas aus Brüssel, und Philipp Viquernis, zubenannt de Borgogna, allein Beide waren in Spanien geboren oder doch erzogen und gewähren daher keinen festen Anhaltspunkt. Auch hat diese ganze Frage nur eine untergeordnete Wichtigkeit, wenn man die ganz originelle Begeisterung ins Auge fasst, womit die spanische Kunst diese Elemente zu einem neuen Ganzen verarbeitet, und die ausserordentliche Frische und Kraft der Production, welche sie dabei an den Tag legt. Eines freilich, was die Renaissance überhaupt nur in beschränktem Maasse leistet, nämlich den durchgeführten Organismus der Form, darf man hier weniger suchen als irgendwo; dafür ist aber die spanische Renaissance die kühnste und freiste, man möchte sagen, die leidenschaftlichste; keinen architektonischen Gegenstand gibt es, den sie nicht in lebendig überquellenden Schmuck zu verwandeln wüsste. Maurische und germanische Formen nimmt sie massenweise in sich auf und bildet daraus mit spielender Leichtigkeit etwas Neues, was durch innere Vitalität und Lebenslust selbst da hinreisst, wo es nahe an das Barocke und Sinnlose streift. Der Zustand Spaniens unter Ximenes und Karl V. kann ohne diese Bauten nicht vollkommen gewürdigt werden.

Zwar kennen wir bis jetzt nur wenige der betreffenden Bauten mit einiger Vollständigkeit; namentlich fehlt es an Abbildungen von Kirchen dieses Styles.[1] Einen Ersatz gewähren einstweilen die Höfe von Klöstern und Palästen mit ihren unglaublich prachtvollen offenen Hallen. Die Bogen sind in den verschiedensten und reichsten Formen gebildet, oft im untern Stockwerk rund, im obern flach, mit wundersamem Zacken- und Blumenwerk; ihre Füllungen sind mit Ornamenten bedeckt. An den obersten Stockwerken, bisweilen auch schon unten, findet sich ein gerades hölzernes Gebälk; dann erweitert sich das Kapitäl der Säule zur phantastischen Doppelconsole, welche oft weit hinausgreift. Durchbrochene Balustraden

[1] Wobei indess zu bemerken ist, dass wenigstens in den schon germanisch angefangenen Gebäuden auch noch in germanischem Style weitergebaut wurde. (Vgl. das Querschiff des Domes von Burgos, vom Anfang des sechszehnten Jahrhunderts.) — Unsere Quelle ist auch hier die *España artistica y monumental,* von *Villa-Amil* und *Escosura.*

von reichstem, oft noch germanischem Motiv dienen als Brustwehr. — Eines der frühsten, den Uebergang bezeichnenden Denkmäler ist das Collegium S. Gregorio zu Valladolid, vom Ende des fünfzehnten Jahrhunderts. Das untere Stockwerk des Hofes (gedrückte Rundbogen auf gewundenen Säulen) und die Façade sind noch spät germanisch (letztere besonders wüst), dagegen sind die Rundbogen der obern Halle schon mit reichen, durchbrochen gearbeiteten Ornamenten, namentlich Fruchtschnüren, im neuen Style geschmückt. — Etwas später möchte der Palast Infantado zu Guadalaxara aufgeführt sein, der Hof mit überreichen Flachbögen, unten auf dorisch-römischen, oben auf phantastisch gewundenen Säulen; die Façade mit sogenannten Diamanten façettirt, oben nach maurischer Art eine reiche Fenstergallerie mit Thürmchen. — Das Hospital S. Cruz zu Toledo (1504—14), in verhältnissmässig reinem Styl und am meisten den oben erwähnten lombardischen Bauten entsprechend. — Ebenda S. Juan de la Penitencia vom J. 1511, einschiffige Klosterkirche mit reichverziertem Dachstuhl, der am Chorabschluss auf einem moresken Bienenzellengewölbe ruht; der ganze Bau nur durch die Dekoration von den älteren Kirchen dieser Art unterschieden. — Die Kirche S. Ildefonso und das Paraninfo (Universitätsaula) zu Alcala de Henares, beides aus der Zeit des Ximenes, erstere der eben erwähnten Kirche zu Toledo vergleichbar, nur die Wände mit ungleich reicherem Schmuck; letzteres ein viereckiger, edel dekorirter Saal, die (kleinen) Fenster nach maurischer Art in der Höhe angebracht. — Der Klosterhof von Lupiana, vorgeblich schon vom Jahre 1472, doch höchst wahrscheinlich erst aus dem zweiten Viertel des sechszehnten Jahrhunderts; vier Geschosse von Hallen, die beiden obersten mit Holzgebälken auf Consolen. — Die Casa de Miranda zu Burgos, der Hof in letzterer Art, mit sehr kräftigen Consolenkapitälen. Vielleicht aus derselben Zeit eine Treppe im Dom, die Geländer unten in Drachen auslaufend, eines der prachtvollsten Dekorationsstücke dieser Art. — Der Kreuzgang von S. Engracia zu Saragossa, von dem Architekten Tudelilla, vollendet 1536, eine höchst bunte, aber doch künstlerisch fest zusammengehaltene Mischung maurischer, germanischer und moderner Grundformen. (Jetzt wahrscheinlich zerstört). — Aus der späteren Zeit des sechszehnten Jahrhunderts scheint der malerische Palast Monterrey zu Salamanca herzurühren; die beiden unteren Stockwerke einfache Mauermassen, oben eine glanzvolle Gallerie und zwei reiche viereckige Thürme. — Eine Thür des Kreuzganges am Dom zu Toledo, datirt 1565—68, beweist, dass noch damals der Renaissancestyl in beinahe unveränderter Gestalt gehandhabt wurde.

Allmälig jedoch musste sie vor dem klassischen Style weichen, welcher sich von den italienischen Architekten der zweiten modernen Periode aus, nach Spanien verbreitete. Unter Karl V. ward u. a.,

als ein Gebäude von italienischer Form, der (unvollendete) Palast neben der Alhambra von Granada erbaut, dessen trockner Ernst zu der spielenden Pracht des maurischen Königsschlosses einen charakteristischen Gegensatz bildet. Bedeutenderes geschah in der zweiten Hälfte des sechszehnten Jahrhunderts, unter Philipp II. Das grossartigste Monument, welches dieser Fürst errichten liess, ist das Kloster S. Lorenzo im Escorial, begonnen 1563 durch Juan Bautista de Toledo, beendet 1584 durch dessen Schüler Juan de Herrera. Das ganze Gebäude trägt den Charakter eines imponirenden Ernstes, aber es liegt etwas Düstergewaltiges darin, was die, zumeist in kolossalen Massen gehaltenen Detailformen der italienischen Architektur nicht zu mildern vermögen; es fehlt hier jener leichtere Schmuck und jenes, so oft zwar gefährliche Streben nach malerischer Wirkung, was den italienischen Bauten jener Zeit eine grössere Heiterkeit verleiht. Aber freilich konnte dergleichen nicht im Begehren eines Philipp II. liegen. Auch andre spanische Bauten der Zeit, wie z. B. das gleichfalls von Herrera erbaute Schloss von Aranjuez, zeigen keine anmuthigere Durchbildung.

In England kam der moderne Baustyl erst später, und kaum vor dem Anfange des siebenzehnten Jahrhunderts zu einer durchgreifenden Anwendung. Als Begründer desselben ist hier vornehmlich Inigo Jones (1572—1652) zu nennen, ein getreuer Nachfolger des Palladio. Der königliche Palast zu Whitehall, ein Theil des Hospitals von Greenwich bei London, und vieles Andre rühren von ihm her. — Der bedeutendste der modernen englischen Baumeister ist Christopher Wren, der von 1675—1710 den Neubau der Paulskirche zu London ausführte, eines Gebäudes, dem es zwar an der höheren Würde des kirchlichen Charakters fehlt, das indess durch die edel gehaltene äussere Dekoration seiner Kuppel anzieht. Auch sonst hat Chr. Wren die Ausführung einer sehr bedeutenden Menge von Gebäuden geleitet.

In den Niederlanden zeigt sich Anfangs ein sehr zierlicher Uebergangsstyl, der sich in einzelnen Motiven schon an der spät gothischen Prachtkirche S. Jaques zu Lüttich (vollendet 1538), an dem Treppenhause der Chapelle du Saint-Sang in Brügge, ja schon an S. Jaques und dann an der Börse von Antwerpen (1531, Flachbögen auf façettirten Säulen, rings um einen vierseitigen Hof) geltend macht; dagegen ist der Hof des Palais de justice in Lüttich, obwohl bereits entschieden im Renaissancestyl, doch mit einer wahrhaft ägyptischen, anderwärts unerhörten Schwere componirt. — Von den späteren Bauten ist die nach den Zeichnungen von Rubens aufgeführte Kirche S. Charles zu Antwerpen (1614) eine ziemlich rein behandelte Basilika mit Emporen. Von den holländischen Baumeistern

wird vornehmlich Jacob van Campen (gest. 1658), der Erbauer des grossen Rathhauses von Amsterdam, gerühmt. Bei dem verhältnissmässig nüchternen Pilastersystem, welches zur äusseren Dekoration dieses Gebäudes angewandt ist, trägt dasselbe gleichwohl das Gepräge einer ernsten, männlichen Kraft.

In Deutschland entstanden bereits seit der Zeit um die Mitte des sechszehnten Jahrhunderts[1] mancherlei, zum Theil nicht unbedeutende Bauanlagen italienischen Styles. Zu dem Alleranmuthigsten in dieser Gattung gehört das Belvedere Ferdinands I. auf dem Hradschin zu Prag; eine luftige Bogenhalle, hinter welcher ein edler, einfacher Bau hervorragt; das Ganze auf hoher Terrasse. Eine besonders prachtvolle Ausbildung dieses Styles bietet sodann der sog. Otto-Heinrichs-Bau an der Ostseite des Hofes im Heidelberger Schlosse (1556—1559) dar, wiederum am nächsten jenen mehrmals genannten lombardischen Bauten vergleichbar. Schwerer, ernster und barocker ist der nördlich anstossende Friedrichsbau (1601—1607) gestaltet; der westlich auf diesen folgende sogen. englische Bau dagegen ist in dem einfachern italienischen Palaststyl vom Anfang des siebenzehnten Jahrhunderts aufgeführt. Die prachtvoll bizarre Martinsburg in Mainz hält etwa die Mitte zwischen den beiden erstgenannten Bauten des Heidelberger Schlosses. Der 1569—1571 aufgeführte Vorbau (Porticus mit Loge) am Rathhaus zu Köln ist von einem zwar eleganten aber bereits ebenfalls unreinen Styl. — Zu Anfange des siebenzehnten Jahrhunderts erfreute sich Elias Holl von Augsburg eines besondern Ruhmes; er führte von 1615 — 1618 das dortige Rathhaus auf, das indess keine sonderlich grossartige künstlerische Entwickelung erkennen lässt. Gleichzeitig (1616—1619), in einer nicht unwürdigen Anwendung des italienischen Styles, ward das Rathhaus zu Nürnberg durch Eucharius Karl Holzschuher erbaut. — Wichtigere Unternehmungen finden sich in Deutschland am Ende des siebenzehnten

[1] Es verdient eine culturgeschichtliche Beachtung, dass gleichzeitig mit den im modernen Styl aufgeführten Kirchen von München u. s. w. in der zweiten Hälfte des sechszehnten Jahrhunderts und in der ersten Hälfte des siebenzehnten andere Kirchen, sowohl in katholischen als in protestantischen Gegenden, den germanischen Styl, wenn auch mit starken Modificationen, festhielten. Ausser der Kirche zu Wolfenbüttel erwähnen wir hier nur die Jesuitenkirchen zu Coblenz (1609—1615), zu Köln (1621—1629, höchst brillant und von grosser Wirkung des Innern) und zu Bonn, letztere sogar erst gegen 1700 erbaut. Noch merkwürdiger ist das Zurückgehen auf romanische Formen, wie es sich, mit Reichthum und Geschick verbunden, an dem Thurme von St. Mathias zu Trier, und an einem kleinen Portalbau zu St. Georg in Köln zeigt. Es wäre von Werth, zu wissen, ob und wie sich diese Erscheinungen aus persönlichen Motiven, aus der Künstlergeschichte ableiten lassen.

und am Anfange des achtzehnten Jahrhunderts. Zu den kraftvollsten Werken dieser Zeit gehört das, im J. 1685 von Nehring angefangene und von Joh. de Bodt vollendete Zeughaus zu Berlin, sowie das dortige königliche Schloss, wenigstens die Theile des letzteren, welche Andreas Schlüter, 1699—1706, erbaut hat. Schlüter — unbedenklich der grösste Künstler seines Zeitalters, namentlich im Fache der Sculptur — strebt in seinen Architekturen ebenfalls nach einer lebendig malerischen Wirkung, aber er verliert dabei so wenig die kraftvolle Gestaltung des Einzelnen, wie den festen und massenhaften Charakter des Ganzen aus dem Auge. — Ein bedeutender Zeitgenoss Schlüter's ist Joh. Bernh. Fischer von Erlach; als Hauptbau dieses Meisters ist die 1716 begonnene und 1737 (durch seinen Sohn Esaias Emanuel) beendete Kirche St. Karl Boromä zu Wien zu nennen, ein hoher Kuppelbau, zu den Seiten des vorderen Porticus mit ein paar minaretartigen Säulen geschmückt, die wiederum eine eigen malerische Wirkung hervorbringen. Ausserdem enthält Wien bedeutende Paläste von demselben Meister, wie z. B.: den des Prinzen Eugen; in Prag der Palast Clam-Gallas, vielleicht das Hauptwerk des Künstlers, beendigt 1712. — Dann ist etwa noch Joh. Balth. Neumann zu nennen, der von 1720—1744 die stattliche fürstbischöfliche Residenz zu Würzburg (mit einem besonders prachtvoll wirkenden Treppenhause) erbaute; sowie H. G. W. von Knobelsdorf, von dem die bedeutendsten Bauten, welche Friedrich II., König von Preussen, in den früheren Jahren seiner Regierung ausführen liess, herrühren; Knobelsdorf unterscheidet sich vortheilhaft unter der Mehrzahl seiner Zeitgenossen durch eine gewisse feinere Geschmacksbildung. — U. a. m.

Die Grenzen dieses Buches erlauben uns nicht, auf all die Nuancen des Styles einzugehen, welche sich in den genannten und andern Architekturen des siebenzehnten und achtzehnten Jahrhunderts offenbaren, und welche man als spanischen Barockstyl, als Jesuitenstyl, als Kapuzinerstyl u. s. w. zu bezeichnen angefangen hat. Nur der letzten Blüthe der modernen Architektur vor der Wiedererweckung des klassischen Styles, dem sog. Rococo, muss hier seine besondere Stelle angewiesen werden. Derselbe besteht in einer mehr oder weniger vollständigen Befreiung des Ornamentes von dem architektonischen Organismus; er ist das unabhängig gewordene Leben der Dekoration. Dies Leben aber verträgt sich nicht nur mit einer möglicherweise sehr bedeutenden Schönheit der Verhältnisse, sondern es entwickelte auch in sich eine, ob oft auch kokett gaukelnde, so doch nicht selten durchaus folgerechte Eleganz, welche die neuerlich so vielfach versuchte Nachahmung weder immer zu verstehen, noch zu erreichen vermocht hat. Ganz besonders

die Ausschmückung von Binnenräumen gelang diesem Styl oft in einer Weise, welche Staunen erregt. Mit den klassischen Grundformen, welche bei all ihrer barocken Umgestaltung doch diesen Styl vor dem Versinken in das Sinnlose und Wüste schützten, combinirt sich hier eine Verzierung von willkürlichem Laubwerk, Muscheln, Cartouchen, Frucht- und Blumenschnüren, kleinen figürlichen Sinnbildern u. s. w., welche mit vollkommener Ueberzeugung und Sicherheit vorgetragen, ein fest geschlossenes malerisches Ganzes bildet, — eine Eigenschaft, welche manchen spätern Bauten von reinstem Detailstyl vollkommen abgeht. — Man kann hinzusetzen, dass bei manchen Gebäuden des Rococostyles sogar die architektonische Composition selbst nach den Gesetzen der Dekoration, der malerischen Wirkung entworfen, ja, dass hier das Princip des Malerischen und der Architektur zu seiner entschiedensten, ob allerdings auch einseitigsten Aeusserung gelangt. Ein Hauptbeispiel liefert der Zwinger zu Dresden.

SECHSZEHNTES KAPITEL.

DIE ITALIENISCHE BILDENDE KUNST DES MODERNEN STYLES IM FÜNFZEHNTEN JAHRHUNDERT.

Allgemeine Bemerkungen.

Wie in der Architektur, so fassen wir auch in der bildenden Kunst des modernen Zeitalters [1] zunächst Italien ins Auge. Zwar ist nicht zu sagen, dass auch in diesem Bezuge die Richtungen der neueren Zeit durch die Italiener ausschliesslich seien vorgezeichnet worden; im Gegentheil sehen wir verwandte Bestrebungen gleichzeitig und unabhängig von jenen auch im Norden hervortreten, und es bleiben die letzteren sogar, wie Aehnliches von den künstlerischen Verhältnissen der früheren Zeit bemerkt wurde, zunächst wiederum nicht ohne Einwirkung auf Italien (es sind gewisse Einflüsse der flandrischen Malerschule auf die von Venedig, Neapel und selbst auf die florentinische Schule). Doch wird die Entwickelung der italienischen bildenden Kunst durch das Studium der Antike, welches dem Norden fehlt, von vornherein wesentlich gefördert; noch mehr aber durch die allgemeinen historischen Verhältnisse, welche es gestatteten, dass in Italien diese Entwickelung ungestört zur

[1] Für die bildende Kunst der modernen Zeit mag hier im Allgemeinen auf *Cicognara, storia della scultura* (zumeist nur die italienische und französische Sculptur behandelnd), auf mein Handbuch der Geschichte der Malerei, auf *Lanzi's* Geschichte der Malerei in Italien, u. a. m. verwiesen werden. — Eine umfassende Uebersicht in Umrissblättern für die Geschichte der italienischen Malerei gibt das Werk von *Gio. Rosini, storia della pitt. italiana.* — Ausserdem erhalten für diese Periode die Kupferwerke, die über viele der gegenwärtigen (auch älteren) Gemäldesammlungen existiren, eine stets wichtigere Bedeutung. — Eine Menge der wichtigsten Notizen für das Einzelne bringen (wie auch schon für die früheren Epochen) die von *Schorn* veranstaltete deutsche Ausgabe des *Vasari,* Leben der Maler, Bildhauer und Baumeister etc.; *Waagen,* Kunstwerke und Künstler in England und Paris, u. s. w.

Reife gedieh, während sie im Norden durch das rasche Hervorbrechen neuer und andern Richtungen des Geistes angehöriger Culturmomente gehemmt werden musste. So sahen sich die Meister der nordischen Kunst nachmals allerdings genöthigt, bei den Italienern förmlich in die Lehre zu gehen und von ihnen die ausgebildeten Kunstformen zu entlehnen.

Es ist bereits früher bemerkt worden, dass das fünfzehnte Jahrhundert diejenige Periode bezeichnet, in welcher man, mit zum Theil grosser und bedeutender Kraftanstrengung, dahin strebte, für die neuerwachte Sinnesrichtung die entsprechende Form zu finden, d. h. überhaupt die körperliche Form — und mit ihr zunächst alle diejenigen Interessen, die sich durch die körperliche Existenz und durch körperliches Handeln bethätigen — durchzubilden. Es hat somit diese Periode einen vorherrschend realistischen Charakter. Gleichwohl erscheint derselbe, einzelne Ausnahmen abgerechnet, nicht einseitig vorherrschend. Schon die Emsigkeit und Sorgfalt des künstlerischen Strebens, das in solcher Richtung auf die möglichste Vollendung hinausging, das also eine liebevolle Theilnahme von Seiten des schaffenden Künstlers voraussetzte, musste auch auf das Werk selbst übergehen und demselben ein mehr oder weniger sinniges Gepräge geben. Dann war, ob auch der architektonische Sinn bereits beträchtlich abgeschwächt erscheint, doch von demselben noch immer soviel erhalten, dass man dabei zugleich eine stylgemässe Behandlung erstrebte, welche ebenfalls das Kunstwerk mehr oder weniger über die Sphäre trivialer Naturnachahmung erhob; im Verlauf des fünfzehnten Jahrhunderts zeigt sich diese Stylistik oft sogar noch in ziemlich herber Weise. Endlich war es natürlich, dass der Realismus der Zeit in einzelnen Erscheinungen auch eine gewisse Opposition hervorrufen musste; und wie wir z. B. in Florenz, während diese Richtung mit Entschiedenheit eintrat, den Fra Giovanni da Fiesole ebenso entschieden an der älteren, mehr spiritualistischen Richtung festhalten sehen, so entwickelt sich auch im weiteren Verlaufe des Jahrhunderts aus der allgemein vorherrschenden Sinnesweise mehrfach wiederum das Streben nach dem Ausdruck eines zarteren, innerlichen Gemüthslebens.

Der italienischen Kunst dieser Zeit ist im Allgemeinen eine gewisse Grossheit des Sinnes eigen, welche dem Studium der Antike ihre vorzüglichste Nahrung verdankt. Dies Studium trägt, wie bereits angedeutet, wesentlich dazu bei, jene Neigung zu einer stylgemässen Durchbildung der Form wiederum tiefer zu begründen. Die Unterschiede, welche sich hierin vorfinden, sind zunächst durch die verschiedenen Schulen und durch die einzelnen Meister bedingt, in denen sich die Thätigkeit der in Rede stehenden Periode vorzugsweise concentrirt. Diese Schulen dürften vornehmlich, nach

den Landes-Unterschieden, als die mittelitalienischen, die oberitalienischen und die der südlicheren Gegend, zu unterscheiden sein. Die mittelitalienischen zerfallen in die toskanische (oder eigentlich florentinische) und in die umbrische Schule; jene vertritt ziemlich entschieden die realistische Richtung der Zeit, in dieser (die übrigens nur dem Fache der Malerei angehört) entwickelt sich die mehr innerliche Auffassungsweise. In Oberitalien bilden sich, durch eigenthümliches Gegeneinanderwirken beider Richtungen, wiederum charakteristisch bedeutsame Schulen aus. In Süd-Italien ist vornehmlich die Schule von Neapel wichtig, die manches Verwandte mit den zarteren Richtungen von Oberitalien hat. — In andrer Beziehung unterscheidet sich die Entwickelung der italienischen Kunst nach den beiden Hauptfächern der Sculptur und der Malerei. In der Sculptur fallen die eben angedeuteten Richtungen minder scharf ins Auge; hier herrscht mehr das allgemeine Gesetz der Form vor, und ebenso zeigt sich hier der mehr umfassende und entschiednere Einfluss der Antike, während in der Malerei eine ungleich grössere Mannigfaltigkeit des Strebens bemerklich wird. Wir sondern die folgenden Bemerkungen nach diesen beiden Hauptfächern und beginnen mit der Sculptur, indem diese uns zunächst den Blick über das Allgemeine der Zeitrichtung und über das, was dieselbe vorzugsweise charakterisirt, eröffnet.

A. Sculptur.

(Denkmäler, Taf. 65 u. 66, D. II. u. III.)

§. 1. Die toscanische Schule.

Die bedeutendste Thätigkeit im Fache der Sculptur gehört, wie in der früheren Periode, so auch jetzt Toscana an; hier erscheint zuerst das Streben nach formaler, auf den Gesetzen der Antike gegründeter Durchbildung, und von hier aus, wie es scheint, verbreitet sich dasselbe nach den übrigen Gegenden.

Als einer derjenigen Bildhauer, die in Toscana die neue Kunstrichtung begründet, ist zunächst Jacopo della Quercia (auch Jac. della fonte genannt, aus der Gegend von Siena gebürtig, gest. um 1424) hervorzuheben. Jacopo steht an der Gränzscheide zwischen dem älteren und dem modernen Style der Kunst, aber mit grosser Kraft weiss er dem letzteren Bahn zu brechen. Vorzugsweise ist es nur die äussere Behandlung, was bei ihm noch an die älteren Meister erinnert; in der Anordnung des Gewandes entwickelt sich bei ihm, auf der älteren Grundlage, ein eigenthümlich grossartiger Schwung; für das frische körperliche Leben zeigt er einen rege erwachten Sinn. Es ist etwas von dem hohen Geiste seines früheren Vorgängers, des Nicola Pisano, in seinen Werken, ohne dass darin jedoch die Einseitigkeit des letzteren bemerklich würde. — Die bedeutendsten Arbeiten des Jacopo della Quercia

sieht man in Lucca. Hier rührt, in der Sacristei der Kathedrale, das Grabmonument der Illaria del Caretto von ihm her, das sich durch sinnige Auffassung und bereits entschieden antike Dekoration auszeichnet. Dann, in S. Frediano, zwei Grabsteine (vom J. 1416) und ein Altarwerk mit der Madonna und Heiligen (vom J. 1422), das vornehmlich jene eigenthümliche Grossartigkeit der Anlage, zugleich aber auch eine meisterliche Durchbildung erkennen lässt. — Aehnlich bedeutend sind seine Sculpturen an dem Hauptportal von S. Petronio in Bologna, Begebenheiten des alten Testaments, eine Madonna, Heilige und Propheten darstellend. — In Siena schmückte er (1416—1419) die Umfassung des auf dem Hauptplatze stehenden Brunnens mit den Figuren der Madonna, der Cardinal-Tugenden und mit der Darstellung von Begebenheiten des alten Testaments; die Trefflichkeit dieser Arbeiten erwarb ihm den angeführten Beinamen „della fonte". Ausserdem befinden sich zu Siena, an dem Taufbecken von S. Giovanni, zwei Bronzereliefs von seiner Arbeit, die Geburt und die Predigt des Täufers darstellend, sowie, ebendaselbst, auch einige kleine Statuen. — Am Dome von Florenz wird das Relief über der einen Seitenthür, welches die Himmelfahrt der Maria vorstellt, als sein Werk bezeichnet. Neuerlich hat man ihm dasselbe zwar abgesprochen, doch zeigt es eine so deutliche Verwandtschaft mit seinen Werken, dass es jedenfalls unter seiner Einwirkung entstanden sein muss. — Auch ein kleines Terracottarelief des Berliner Museums, Madonna mit dem Kinde, gilt mit grosser Wahrscheinlichkeit als sein Werk. [1]

Als Schüler des Jacopo della Quercia gilt ein Künstler, der, von seiner Hauptarbeit den Namen Niccolo dell' Arca führt. Diese Arbeit betrifft den grösseren Theil derjenigen Sculpturen, welche er (bis 1460) an der Arca, dem Grabmal des h. Dominicus in S. Domenico zu Bologna, dessen ursprüngliche Anlage dem Nicola Pisano zugeschrieben wird, gefertigt hatte. Ausserdem kennt man von ihm noch eine kolossale, aus Thon gebrannte und vergoldete Madonna vom J. 1478, die sich an dem heutigen Palazzo pubblico zu Bologna befindet. — Ein andrer Nachahmer des J. della Quercia war Lorenzo di Pietro, genannt Vecchietta, aus Siena (geb. um 1424, gest. 1482). Seine Hauptwerke finden sich in seiner Vaterstadt: ein zierliches bronzenes Tabernakel auf dem Hauptaltar des Domes (1465—1472); eine trefflich ausgeführte Bronzestatue des Erlösers mit dem Kreuze, in der Kirche des Hospitals della Scala (1466), und der Abschluss und die Vollendung des Taufbeckens in S. Giovanni, für welches, ausser J. della Quercia, noch verschiedene andre Künstler Arbeiten geliefert hatten.

Ein zweiter Hauptmeister der toscanischen Sculptur ist Lorenzo Ghiberti von Florenz (1378—1455). Die Arbeiten des Ghiberti,

[1] *Waagen*, im Kunstblatt 1846, No. 61.

dessen ursprüngliche Bildung der Goldschmiedekunst angehört, bestehen sämmtlich aus Bronzewerken. Noch mehr als Jac. della Quercia bezeichnet er den entschiedenen Uebergang aus der älteren Richtung (aus der des germanischen Styles) in die moderne Kunst. Seine früheren Arbeiten haben, was die Hauptmotive der künstlerischen Anlage anbetrifft, noch wesentlich das Gepräge des germanischen Styles, nur dass sich dabei von vornherein eine grössere Formenfülle und das Streben nach freier Entwickelung und Bewegung bemerken lässt. Auch in seinen späteren Werken wird dies Gepräge nicht völlig verwischt; aber jezt tritt, als sehr bedeutsam der Einfluss der Antike hinzu und bringt die anmuthvollste und lauterste Umbildung der ursprünglichen Richtung zu Wege. Doch nicht blos in der Form an sich, auch in der Composition, und in dieser noch mehr als in jener, äussert sich in seinen späteren Werken das moderne Element: sofern er nämlich im Relief die in dessen innerem Wesen begründeten stylistischen Gesetze verlässt und auf eine vollständig malerische Anordnung und Wirkung hinstrebt. Dies war allerdings ein bedeutender Missgriff, da hiedurch ein Zwitterwesen entstehen musste, das weder nach der einen, noch nach der andern Seite einen beruhigenden Eindruck hervorbringen konnte. Auch hat diese Neuerung für die spätere Zeit mannigfach üble Folge hinterlassen. Ghiberti aber wusste dem unausbleiblichen Widerspruch der Darstellung mit so viel Geschmack und feinem Sinn zu begegnen, dass derselbe dennoch nicht auf empfindliche Weise wirkt, wusste überhaupt in seinen Werken, zumal in den späteren, einen so hohen Adel, eine so zarte Anmuth zu entfalten, dass er jedenfalls den liebenswürdigsten und anziehendsten Meistern der gesammten modernen Kunst zuzuzählen ist. — Sein frühstes Werk, das man kennt, ist ein Bronzerelief mit der Opferung Isaac's (1401), aufbewahrt im Museum von Florenz (in den Uffizien); er fertigte dasselbe bei Gelegenheit eines künstlerischen Wettstreites (an dem u. a. auch J. della Quercia Theil nahm) und errang den Preis; die Composition hat einfache Klarheit, das Nackte erscheint bereits trefflich durchgebildet. Der Preis des Wettstreites war der, dass ihm eine Arbeit von ungleich grösserer Bedeutung, die Fertigung der Bronzethüren für eins der Seitenportale des Baptisteriums von Florenz, übertragen ward. Ghiberti führte diese Arbeit von 1402—1424 aus; er befolgte darin, was die äussere Anordnung betrifft, das Vorbild der älteren, von Andrea Pisano gefertigten Bronzethüren des Hauptportales, und auch im Style erscheint er hier diesem Vorbilde, wie bereits angedeutet, noch auf gewisse Weise verwandt, nur dass die Anordnung schon ungleich mehr in malerischem Sinne concipirt, die Gruppen mehr aufgeschichtet, die einzelnen Gestalten in realistischer Weise gefasst sind; die Reliefs der Thüre enthalten zwanzig Darstellungen aus der Geschichte des neuen Testaments

und die Figuren der Evangelisten und von Propheten. — Während dieser Arbeit führte er mehrere grosse Bronzestatuen für die äussere Dekoration der Kirche Orsanmicchele zu Florenz aus: die des Täufers Johannes (1414); die vorzüglich bedeutende des Matthäus (1419—1422), und die des h. Stephanus. Auch gehören in diese Zeit (seit 1417) zwei Reliefs für das Taufbecken in S. Giovanni zu Siena, die Taufe Christi und die Wegführung des Johannes zu Herodes vorstellend. — Unmittelbar nach Vollendung der ebengenannten Thüren erhielt Ghiberti den Auftrag, noch ein andres ähnliches Werk zu fertigen, welches für das Hauptportal des Baptisteriums bestimmt ward, während man die Arbeit des Andrea Pisano an das zweite Seitenportal versetzte. Hier verliess er die alterthümliche Anordnung und den alterthümlichen Styl und zeigte sich in jener Eigenthümlichkeit, die bereits oben näher charakterisirt ist. Diese Thüren enthalten in zehn grossen Feldern Scenen des alten Testaments, und ausserdem in der Umfassung derselben zahlreiche Figuren und Köpfe, sowie höchst anmuthvolle Ornamente. Der Auftrag der Arbeit ward dem Ghiberti bereits im J. 1424; die Hauptreliefs waren im J. 1447 vollendet; die gänzliche Vollendung fällt indess erst ein Jahr nach seinem Tode, in das J. 1456. Es ist bekannt, dass Michelangelo von diesen Thüren sagte, sie seien würdig, die Pforten des Paradieses zu bilden.[1] — Gleichzeitig mit diesem späteren grossen Werk, seit 1439, fertigte Ghiberti den Bronze-Sarkophag des h. Zenobius, im Dome von Florenz; die an ihm enthaltenen Reliefs, Wunder des h. Zenobius darstellend, zeigen denselben Styl und dieselbe Anmuth der Durchbildung; namentlich sind die einen Kranz haltenden Engel an der Rückseite von grösster Schönheit. — Noch ist, als ein Werk seiner Hand, der Sarkophag der hh. Protus, Hyacinthus und Nemesius, im Florentiner Museum, zu nennen; dies ist indess nur eine mehr ornamentistische Arbeit.

Dem Ghiberti schliesst sich zunächst ein jüngerer Meister an, der, in verwandter Richtung des künstlerischen Sinnes, ebenfalls sehr ausgezeichnete Werke geliefert hat: Luca della Robbia (geb. gegen oder um 1400, im J. 1480 noch als lebend genannt). Die hohe und gleichmässige stylistische Durchbildung Ghiberti's scheint er zwar nirgends erreicht zu haben, namentlich ist Gruppirung und Gewandung weniger durchdacht; dafür entschädigt das edle plastische Gefühl und die Lieblichkeit des Ausdruckes in den Köpfen, auch wo diese von idealer Schönheit weit entfernt sind. — Luca war ein Künstler von vielseitiger Thätigkeit; er lieferte Marmor- und Bronzearbeiten; vorzüglich zahlreich aber sind seine Arbeiten in gebranntem Thon, die er mit einem glasirten Ueberzuge versah.

[1] Die Darstellungen beider Thüren in dem Werk von *Lasinio, le tre porte dell batisterio di Firenze.* — Die der zweiten gest. von *Feodor Iwanowitsch,* herausgegeben von *Keller.*

Man nennt ihn als den Erfinder der letztgenannten Technik, welche die Terracotten für ihre Anwendung im Freien vorzüglich geeignet machte; bei den Reliefs (bei denen das also zubereitete Material vorzugsweise in Anwendung kam) pflegte er die Figuren einfach weiss zu färben, doch mit Bezeichnung der Augensterne, den Grund dagegen blau zu halten, wodurch er Beides auf angemessene Weise von einander trennte; sonst wurde zumeist nur bei Nebendingen eine anderweitige Färbung angebracht. — Als das frühste der bekannten Werke des Luca della Robbia sind sechs Marmorreliefs, für die Domorgel (vor dem J. 1438) gearbeitet, jetzt im Museum von Florenz befindlich, zu nennen; sie enthalten die Darstellung von Musikern und Sängern, und zeichnen sich, charakteristisch für die Richtung der Zeit, durch die anziehend naive Naturauffassung, zugleich aber auch durch den Adel des Styles aus. Ihnen schliessen sich zwei ähnliche Tafeln einer halbvollendeten Altarbekleidung, ebenfalls im Museum, mit Vorstellungen aus der Legende des h. Petrus an. — Auf dieses folgt ein grosses Bronzewerk, die Thüren der Sacristei des Domes, von 1446 bis nach 1464 gearbeitet. In zehn Feldern enthalten sie die Gestalten der Madonna, des Täufers, der Evangelisten und der vier Kirchenlehrer, zu den Seiten eines jeden zwei Engel. Die Figuren haben hier eine Würde und Hoheit, die lebhaft an Ghiberti erinnert und diesen im Einzelnen, in der feierlichen Anordnung der Gewandung, sogar noch übertrifft. — Die von Luca della Robbia gefertigten Terracotten sind fast unzählbar; durchweg ist ihnen eine schlichte Anmuth eigen, die, ob die Arbeit zuweilen auch flüchtiger (und durch den Ueberzug der Glasur zumeist ein wenig stumpf) erscheint, doch überall sehr anziehend wirkt. Zu den früheren Werken dieser Art scheinen zwei grosse Reliefdarstellungen zu gehören, von denen sich das eine, mit der Auferstehung Christi, über der genannten Sacristeithür des Domes, das andre, mit der Himmelfahrt Christi, über der, der letzteren gegenüberstehenden Thür befindet. Viele andre sieht man in andern florentinischen Kirchen; vorzüglich bedeutend ist unter diesen eine Madonna mit Engeln über dem Altar der Sacristei von S. Croce; andre, und zum Theil ähnlich ausgezeichnete, in der Sammlung der Akademie von Florenz, im Berliner Museum, und a. a. O.

Die Arbeit der glasirten Terracotten ward übrigens sehr bald ein beliebter Handelsartikel, und es gingen die Werke solcher Art aus der Werkstatt des Luca della Robbia in alle Welt. Um allen Ansprüchen genügen zu können, hatte er eine zahlreiche Schule, welche besonders aus Gliedern seiner Familie bestand, in dieser Technik herangebildet. In ihnen erhielt sich dieser Kunstzweig und die eigenthümliche Weise seiner Darstellung bis in den Anfang des sechszehnten Jahrhunderts lebendig, und es ist nicht selten schwierig, die, zwar durch das höhere Kunstvermögen ausgezeichneten Arbeiten des Meisters von denen der Nachfolger zu

unterscheiden.[1] Der bedeutendste unter den letzteren war der Neffe des Luca, Andrea della Robbia (geb. um 1435, gest. 1528). Auch von seiner Hand ist eine bedeutende Anzahl von Terracotten erhalten, so in Florenz die artigen Kinderfiguren, welche die Halle vor dem Hospital agli Innocenti schmücken, so Vieles in Arezzo (namentlich in der Kapelle der Madonne des dortigen Domes), eine Madonne mit zwei Engeln im Berliner Museum, u. s. w. Andrea's Werke sind schärfer ausgeführt als die des Luca, aber minder einfach in der Anlage und minder bedeutend im Ausdruck. Bei andern Künstlern dieser Richtung findet man eine vermehrte Farbenanwendung, die besonders bei ornamentistischen Werken zu mannigfach anmuthiger Darstellung Anlass gegeben hat. — Ausserhalb der Familie der Robbia wurde diese Technik sehr wenig geübt. Hier mag in solchem Betracht nur Giorgio Andreoli genannt werden, der zu Gubbio um den Schluss des fünfzehnten Jahrhunderts thätig war. Von ihm ist u. a. ein Altarrelief (1511), im Städel'schen Kunstinstitut zu Frankfurt a. M. befindlich, zu nennen.

Als Dritter, der neben Jacopo della Quercia und Lorenzo Ghiberti die Richtung der modernen Kunst begründet hat und der zu solchem Beruf durch eine nicht geringere künstlerische Kraft ausgerüstet war, ist Donato di Betto Bardi (gewöhnlich Donatello genannt (1383—1466), anzuführen. Bei diesem Meister erscheint aber das Verhältniss zwischen alter und neuer Zeit bereits völlig gelöst; von den Elementen jener ist bei ihm nichts mehr zu bemerken, während er das, was die moderne Kunst zunächst als ausschliessliches Eigenthum in Anspruch nimmt, mit voller Energie ins Leben einführt. Seine Richtung geht wesentlich dahin, eine kraft- und lebenvolle Körperlichkeit, und hierin das ganze Gefühl der irdischen Existenz zur Erscheinung zu bringen; er schreitet bei solchem Streben bis zum Ausdrucke der herbsten Leidenschaft vor, unbekümmert, ob hiemit ein edler gestimmtes Gemüth sich einverstanden erklären könne, aber er eröffnet dadurch der Kunst ganz neue Bahnen, welche den Gesichtskreis wesentlich erweitern mussten. Zugleich ist er derjenige Meister, der sich zuerst fast rückhaltlos der Antike hingab, und der durch die Befolgung von den Gesetzen der letzteren eine wohlthätige Milderung jenes einseitig realistischen Strebens, d. h. eine stylgemässe Fassung für seine Darstellungen, gewann. — Seine Werke sind sehr zahlreich; das Bedeutendste findet sich an den Hauptorten seiner Thätigkeit, zu Florenz und zu Padua. Es möge genügen, hier eine Reihe vorzüglich charakteristischer Beispiele anzuführen; zunächst einige Reliefarbeiten, in denen die mit der Antike mehr übereinstimmende,

[1] So kann man z. B. über die Urheberschaft der Vorderwand eines Sacramenthäuschens in SS. Apostoli zu Florenz im Zweifel sein. Besonders die zwei grössern Engel sind von wunderbarem Reiz der Züge.

stylgemässe Anordnung (im Gegensatz etwa gegen die mehr malerischen Reliefcompositionen Ghiberti's) nicht ungünstig wirkt. Unter diesen gilt als eine von Donatello's frühsten Arbeiten das Relief einer Verkündigung Mariä in S. Croce zu Florenz, welches eben so entschieden die Auffassung des Momentanen in der Darstellung, wie das Streben, der Antike nahe zu kommen, erkennen lässt. Dann sind mehrere Marmor-Reliefs, für die Orgel des Domes gearbeitet und gegenwärtig im Museum von Florenz aufbewahrt, zu nennen; sie stellen eine Reihe tanzender Kinder vor und zeichnen sich durch launige Auffassung des Lebens aus, ohne jedoch die anmuthige Naivetät jener zu demselben Zwecke gearbeiteten Sculpturen des Luca della Robbia zu erreichen. Aehnlich ein Kindertanz, welcher die Marmorkanzel des Domes von Prato schmückt. In S. Antonio zu Padua sind zwei Altäre, der des Chores und der in der Kapelle des Sacraments, mit Bronzereliefs von Donatello's Hand geschmückt; auch diese enthalten zum Theil Kinderfiguren, singend und musicirend, deren launige, im Einzelnen auch keinesweges ungraciöse Naivetät hier sehr anziehend wirkt. Ausserdem finden sich noch verschiedene andre Arbeiten Donatello's in S. Antonio. So namentlich ein aus Thon gebranntes und vergoldetes Relief über einer Kapellenthür, welches die Grablegung vorstellt und, in den Aeusserungen des Schmerzes, einen Beleg für das heftig Leidenschaftliche seiner Richtung gibt. In ähnlichem Bezuge sind die Bronzereliefs an den Kanzeln von S. Lorenzo in Florenz, zu den spätesten Werken des Meisters gehörig, anzuführen; sie enthalten Scenen aus der Geschichte Christi. Ein Flachrelief, Madonna mit dem (etwas derben) Kinde, im Berliner Museum. — Einige der Statuen, welche Donatello gefertigt, bezeichnen wiederum sein realistisches Streben auf sehr entschiedene Weise. So die, aus Holz geschnitzte Statue der h. Magdalena, im Baptisterium S. Giovanni zu Florenz, die als die Bewohnerin der Wüste gefasst ist und in den anatomisch genauen Körperformen das Gepräge strenger Ascetik trägt. So mehrere Statuen des Täufers Johannes (eine der Art in der Kirche S. Maria de' frari zu Venedig). Bei andern dagegen erscheint sein Streben in einer grossartigeren Entfaltung. In solchem Bezuge sind zunächst drei grosse, für Orsanmicchele in Florenz gefertigte Statuen zu nennen: die des Petrus, Marcus und Georg, von denen die letztere, in feurig kühner Stellung, das Bild der edelsten männlichen Jugend gewährt. Ebenso drei Statuen am Glockenthurme des Florentiner Domes; höchst ausgezeichnet ist unter diesen der sogenannte Zuccone (Kahlkopf), ein Portrait des Giovanni di Barduccio Cherichini, in dem sich das kräftige Leben mit ungemeiner Grossheit des Styles glücklich vermählt. Auch die Bronzestatue der Judith, in der Loggia dei Lanzi zu Florenz, und die des David im dortigen Museum zeichnen sich durch eine ansprechend frische Auffassung des Lebens aus. Derber,

aber nicht minder lebenvoll, ist endlich die bronzene Reiterstatue des Gattamelata, vor S. Antonio in Padua.

An Donatello reiht sich eine bedeutende Anzahl von Mitstrebenden und Nachfolgern an; doch wussten diese die von ihm begründete Richtung zum Theil wiederum auf mannigfach eigenthümliche Weise umzubilden.

Vorerst mag hier der Baumeister Filippo Brunelleschi (1375—1444) genannt werden, der sich auch in Bildnerarbeiten versuchte. Er nahm an jenem Wettstreite des Jahres 1401 für die Bronzethüren des Baptisteriums von Florenz Theil. Das von ihm zu diesem Zwecke gefertigte Relief ist neben dem des L. Ghiberti im Museum von Florenz erhalten; es zeigt, der Richtung des Donatello ähnlich, viel Studium der Form und auch Nachahmung der Antike, steht indess gegen den Adel und die Vollendung des Ghiberti beträchtlich zurück. Ausserdem kennt man von ihm ein grosses, in Holz geschnitztes Crucifix, in S. Maria Novella zu Florenz. Er arbeitete dasselbe, um ein ähnliches Crucifix von Donatello (das sich in S. Croce befindet) zu überbieten; der letztere erkannte ihm selbst den Vorrang zu, doch will es scheinen, dass dies Urtheil sich vornehmlich nur auf die Ueberwindung technischer Schwierigkeiten, die auch hier sichtbar wird, gründe.

Von einem Bruder Donatello's, Simone, sind mancherlei Arbeiten vorhanden, die indess keinen ausgezeichneten Kunstwerth haben. Er arbeitete zum Theil gemeinschaftlich mit dem (schon als Baumeister genannten) Antonio Filarete. Von beiden gemeinschaftlich, obschon zumeist dem letzteren zugeschrieben, rühren u. a. die Bronzethüren an dem Haupteingange des Peterskirche von Rom (etwa zwischen 1439—1447 gefertigt) her; an den Reliefs derselben sind die grössern Figuren fast roh naturalistisch und von untergeordnetem Werthe, die kleinen Reliefs der Einfassungen hingegen (sachlich merkwürdigen historischen und mythologischen Inhaltes) gut angeordnet und lebendig. Von Filarete allein ist die eherne Grabplatte Martins V. (st. 1431) im Lateran, mit der sehr würdigen Reliefgestalt des Papstes; die antikisirende Einfassung noch etwas streng und mager. — Als ein Hauptschüler des Donatello in Padua gilt Jacopo Vellano. Aber auch dies ist ein Künstler von sehr untergeordnetem Range, wie seine Bronzereliefs im Chore der dortigen Kirche S. Antonio, Scenen des alten Testaments enthaltend (1488), zur Genüge bezeugen. Ungleich bedeutender ist ein anderer Schüler, Giovanni von Pisa, der ebenfalls in Padua neben Donatello beschäftigt war. Von diesem kennt man nur ein, jedoch sehr beachtenswerthes Werk, ein Relief in gebranntem Thon, die Madonna und verschiedene Heilige vorstellend, in der Kirche der Eremitani zu Padua. —

Andrea Verocchio von Florenz (1432—1488) wird ebenfalls als Schüler des Donatello bezeichnet. Er fasste das durch den

letzteren und seine Zeitgenossen eingeleitete Naturstudium mit ungemeiner Gründlichkeit und Tiefe auf, und war durch die weitere Ausbildung desselben von bedeutender Einwirkung auf den Entwickelungsgang der gesammten toscanischen Kunst; doch mangelt seinen Werken insgemein die höhere Poesie der Auffassung. Von seiner Hand rühren verschiedene der für den Altar des Baptisteriums von Florenz gefertigten Silberarbeiten her; sodann mehrere Bronzen: die grosse Gruppe des Thomas und Christus an Orsanmicchele; eine anziehende, obschon etwas trockne Statue des David im Museum von Florenz; ein ungemein reizender geflügelter Knabe mit einem Delphin, auf der Brunnenschaale im ersten Hofe des dortigen Palazzo vecchio; und die Reiterstatue des Bartolomeo Colleoni zu Venedig, vor der dortigen Kirche S. Giovanni e Paolo. Unter seinen seltnen Marmorwerken ist ein Relief im Museum von Florenz, den Tod der Gemahlin des Fr. Tornabuoni vorstellend (von ihrem Grabmale entnommen) hervorzuheben; diese Arbeit ist durch das hastig Leidenschaftliche des Ausdruckes beachtenswerth. — Von Andrea Verocchio wird bemerkt, er habe zuerst den Gebrauch eingeführt, Körpertheile Behufs des Studiums in Gyps abzuformen; dieser Gebrauch habe sodann Anlass gegeben, dass man in solcher Weise sich Bildnisse der Verstorbenen erhalten habe. Auch sei man hievon zu der Fertigung von Wachsbildnissen übergegangen, indem man die aus Wachs gebildeten nackten Körpertheile naturgemäss bemalt, das Uebrige aber aus wirklichen Haaren und Gewandstoffen hergestellt habe. Man arbeitete in dieser Weise ganze Portraitstatuen und stellte dergleichen öffentlich in den Kirchen auf, was als eins der vorzüglichst charakteristischen Zeugnisse für die realistische Richtung der damaligen Kunstinteressen gelten dürfte. Der vorzüglichste Meister in solchen Dingen, der sich zugleich besondrer Unterstützung von Seiten des A. Verocchio zu erfreuen hatte, war Orsino. Das Berliner Museum bewahrt einige, in ihrer Art treffliche Portraitbüsten jener Zeit (u. a. die des Lorenzo Magnifico), die naturgemäss gefärbt, jedoch nicht bloss im Nackten, sondern auch in Haaren und Gewand aus der Wachsmasse gearbeitet sind. — Eine verwandte Richtung mit Andrea Verocchio, doch eine mehr kleinliche, selbst affectirte Manier zeigt Antonio Pollajuolo (gest. 1498). Ausser einigen Silberarbeiten, welche derselbe ebenfalls für den Altar des Baptisteriums von Florenz fertigte, sind als Hauptwerke dieses Meisters zwei bronzene Grabmonumente in der Peterskirche von Rom zu nennen, die der Päpste Sixtus IV. (bezeichnet 1493) und Innocenz VIII., ersteres prachtvoller, mit den magern kleinen Gestalten der Tugenden, welche um die Grabstatue herumsitzen; letzteres (nach 1492) sehr individuell und lebendig.

Unter den übrigen florentinischen Bildhauern, die als Schüler des Donatello genannt werden, ist zunächst Nanni d'Antonio di Banco (gest. 1430) anzuführen. Seine Werke haben übrigens

keine sonderliche Verwandtschaft mit seinem angeblichen Meister; sie erscheinen als die Hervorbringungen eines mehr richtigen als fruchtbaren Geistes. Die bedeutendsten sind einige Statuen an Orsanmicchele: der h. Philippus und eine Gruppe von vier, in Einer Nische stehenden Heiligen. — Sodann Michelozzo Michelozzi, der Baumeister, dessen seltne Bildhauerarbeiten weniger Energie als das Streben nach zarterer Anmuth erkennen lassen. So die kleine Statue des Johannes im Museum von Florenz. — Dasselbe Streben, aber aufs Liebenswürdigste durchgebildet und mit einer ansprechend weichen Ausführung vereint, sieht man in den Werken des Antonio Rosselini. Von ihm rühren her: das treffliche Grabmonument des jung verstorbenen Kardinals Jacob von Portugal in S. Miniato bei Florenz (1456, eine der edelsten Gesammtcompositionen dieser Art); ein Relief (Madonna das Kind anbetend) im Museum von Florenz, und ebendaselbst eine lebenvolle Büste des Matteo Palmieri (1468); dann mehrere Arbeiten in der Kirche Monte Oliveto zu Neapel: ein Relief der Geburt Christi, das Grabmonument der Maria von Arragonien, u. A. — Aehnliche Richtung zeigt der Bruder des Antonio, der als Baumeister bereits genannte Bernardo Rosselini (gest. 1490) in mehreren bemerkenswerthen Grabmonumenten, die sich in S. Croce und S. Maria Novella zu Florenz, sowie in S. Domenico zu Pistoja vorfinden. — Auch Desiderio da Settignano gehört derselben Richtung an; in Bezug auf den Liebreiz, den er den Köpfen seiner Figuren, besonders der Frauen und Kinder zu geben weiss, ist er einer der interessantesten unter den Nachfolgern Donatello's. Seine Werke sind übrigens selten, da er jung gestorben ist. Seine Hauptarbeit ist das Grabmal des Carlo Marsuppini (gest. 1453) in S. Croce zu Florenz.

Andre Bildhauer der toscanischen Schule zeigen ebenfalls das Streben, jene durch Donatello begründete leichtere und mehr bewegliche Formenbildung mit der weicheren Anmuth, für welche das Vorbild besonders in Ghiberti's Werken hingestellt war, zu verschmelzen. Dahin gehört zunächst Mino da Fiesole (gest. 1486), ein Schüler des Desiderio da Settignano, der zuweilen der Grazie seines Meisters nahe steht, zuweilen aber auch als ein mehr handwerksmässiger Nachahmer desselben erscheint. Die Werke dieses Künstlers sind sehr zahlreich. Hier mag es genügen, nur auf einige der bedeutendsten aufmerksam zu machen. Zu diesen gehört besonders eine Reihe von Arbeiten in der Kirche der Badia von Florenz: das Grabmonument des Hugo von Andeburg (1481), ein Altar mit einer Madonna zwischen zwei Heiligen, eine Madonna über der Hauptthüre der Kirche, u. A. Dann einige Tabernakel in S. Croce und S. Ambrogio zu Florenz; mehrere Arbeiten im Dome von Fiesole, namentlich das Grabmonument des Lionardo Salutati (1466); eine Marmorkanzel in der Dekanei von Prato, u. s. w. — Sodann werden zwei vorzügliche kleine Heiligenstatuen,

Johannes d. T. und S. Sebastian in S. Maria sopra Minerva zu Rom dem Mino zugeschrieben; ebendaselbst die scheinbar schlummernde Grabstatue des jungen Francesco Tornabuoni. Ein Wandtabernakel mit Engeln etc. im Relief, in S. Maria in Trastevere zu Rom, vollkommen dem Realismus der gleichzeitigen florentinischen Malerschule entsprechend, mit Mino's Namen bezeichnet. Ein Altarrelief in S. Pietro zu Perugia, Mehreres im Berliner Museum u. a. m. Dem Mino schliessen sich noch andere fiesolanische Bildhauer von Bedeutung an, wie besonders der, etwas jüngere Andrea Ferucci, von dem man u. a. ebenfalls in Fiesole mehrere Arbeiten sieht. — Bedeutender als beide ist aber Benedetto da Majano (1444 bis 1498), als dessen Hauptwerke das Grabmal des Filippo Strozzi in S. Maria Novella zu Florenz mit einer höchst reizvollen Madonna, die reichgeschmückte Marmorkanzel (mit Reliefs aus der Geschichte des h. Franciscus) in S. Croce, und das in Thon gebrannte Madonnenbild an dem Tabernakel der Madonna dell' Ulivo unfern von Prato (1480) anzuführen sein dürften. — Ein Thonrelief legendarischen Inhaltes wird ihm im Berliner Museum beigelegt. Die ihm zugeschriebene Büste des Pietro Mellini (1474) in den Uffizien zu Florenz zeigt dagegen, dass Benedetto auch desselben rücksichtslosen Naturalismus fähig war wie andere seiner Schulgenossen. — In sehr eigenthümlicher Zartheit und Anmuth erscheinen ferner die zahlreichen Sculpturen des Florentiners Agostino di Guccio, mit welchem derselbe das von ihm erbaute Oratorium von S. Bernardino zu Perugia (1462) geschmückt hat. [1] — Endlich gehört hieher noch, als ein Künstler von mittlerer Bedeutung, Matteo Civitali von Lucca (1435—1501), dessen Hauptwerke sich in Lucca, namentlich in dem dortigen Dome, vorfinden. Eine Fides, die Hostie anbetend, in den Uffizien zu Florenz ist eine leichte, anmuthige Arbeit, von schönem Ausdruck.

§. 2. Die Schulen von Oberitalien und von Neapel.

In Oberitalien scheint sich die moderne Richtung der Sculptur später und, wie bereits bemerkt, nicht ohne Einfluss von Seiten der toscanischen Sculptur entwickelt zu haben. Die Schritte der Entwickelung darzustellen, ist hier jedoch ungleich schwerer als in Toscana, denn, wenn es auch nicht an Künstlernamen fehlt, so ist doch deren Bezug auf die vorhandenen Werke nur selten nachzuweisen; obschon zu vermuthen steht, dass eine sorglichere kunst-

[1] Die Sculpturen bestehen aus Marmor, die Reliefs haben jedoch einen blauen Grund. Wohl nur dieser letztere Umstand hat früher die Veranlassung gegeben, dass man den *Agostino* für ein Glied der Familie der *Robbia* hielt, obschon der Styl seiner Arbeiten von dem der letzteren durchaus verschieden ist. Der vollständige Name des Künstlers ist neuerlich durch *Gaye* (*Carteggio, II. p. 465 etc.*) bekannt gemacht.

historische Forschung, als bis jetzt in diesem Punkte angewandt ist, noch manches erfreuliche Licht verbreiten dürfte.

Auch in Venedig hatte die Sculptur seit der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts einen sehr bedeutenden Aufschwung genommen. Zwar ist es hier mehr als irgendwo die malerische Auffassung, welche Geberden und Gewandung bestimmt und die Reliefs zu perspectivisch vertieft gedachten, in die Ferne reichenden Bildern macht, allein die feine, wenn auch oft sehr conventionelle Behandlung, der Geschmack und die Lebendigkeit alles Einzelnen verleihen diesen Schöpfungen neben den toscanischen wiederum einen eigenthümlichen Werth. — Wenn wir von einem Griechen Pyrgoteles absehen, von welchem nur die übrigens ganz artige Madonna über der Thüre von S. Maria de' miracoli nachzuweisen ist, sowie auch von einem sonst unbekannten Emilio Ariu, so sind zunächst als Arbeiten des Veronesers Antonio Rizzo die Statuen von Adam und Eva zu nennen, welche im Hofe des Dogenpalastes, in der Nähe der Gigantentreppe, aufgestellt sind und an den Styl eines Antonio Pollajuolo erinnern. So auch, als dem Antonio Dentone angehörig, die Gruppe des Vittore Capello, knieend vor der h. Helena, ein Werk von eigenthümlicher und beinahe schöner Naivetät, welches sich in der Kirche S. Giovanni e Paolo befindet. Sodann werden dem Lorenzo, Antonio und Paolo Bregno und ihrer gegen 1500 blühenden Schule verschiedene Denkmäler in S. Maria de' frari zugeschrieben, dasjenige des Dogen Foscari (st. 1457) und das des Dogen Nicolo Tron (st. 1472), so wie auch die Statue eines Feldherrn aus der Familie Pesaro und Mehreres Einzelne in S. Giovanni e Paolo. Das erstgenannte Denkmal ist schwerlich aus so früher Zeit, übrigens von kräftig malerischer Behandlung; das Denkmal Tron entspricht in der etwas herben, aber lebendigen Schönheit der Gestalten am meisten der Auffassungsweise der paduanischen Malerschule. Ferner muss schon hier eine besonders im sechszehnten Jahrhundert thätige Bildhauerschule, die der schon als Architekten erwähnten Lombardi genannt werden, in so fern auch ihre frühern Werke noch das Scharfnaturalistische der Gestalten Mantegna's haben. Von Pietro Lombardo sollen zwei vortreffliche kleine Statuen in der Sacristei von S. Stefano zu Venedig, S. Johannes d. T. und S. Antonius herrühren, in welchen sich noch ein Nachklang der germanischen Weichheit jener Sculpturen der Massegne zeigt; zwei andere Statuen, St. Hieronymus und St. Paul, in der Kirche selbst sind schon in der spätern Art der Schule. Dem Pietro und seinen Söhnen Antonio und Tullio wird das Denkmal des Dogen Pietro Mocenigo (st. 1476) in S. Giovanni e Paolo zugeschrieben, dessen zahlreiche, schön angeordnete Figuren leicht und lebendig, in der Gewandung aber bereits überzierlich behandelt sind, ein Mangel, der allen Werken dieser Schule eigen ist; von Tullio

allein soll, ebenda, das minder ausgezeichnete Denkmal des Dogen Giovanni Mocenigo (1485) und die geschichtlichen Reliefs an der Scuola di S. Marco gearbeitet sein, in welchen sich die feinste Ausführung mit einer zwar unplastisch-perspectivischen aber edeln Composition verbindet. Schwächlicher, aber ebenfalls von zartester Ausführung ist sein grosses Altarrelief in S. Giovanni Crisostomo: Christus umgeben von den Aposteln, eine Heilige krönend. — Völlig sichere Werke dieser Künstler werden wir bei der Sculptur des sechszehnten Jahrhunderts zu betrachten haben, wohin der wieder um eine Stufe weiter entwickelte Styl dieselben verweist. — Für andere, und zum Theil sehr ausgezeichnete Arbeiten des fünfzehnten Jahrhunderts fehlen die Namen der Verfertiger. Zu diesen gehören u. a. drei kleine vorzügliche Bronzereliefs, welche früher einen Altar in der Kirche della Carità schmückten und gegenwärtig in der Akademie von Venedig aufbewahrt werden; sie stellen die Apostel am Grabe der h. Jungfrau, die Himmelfahrt und die Krönung der letzteren dar und erinnern, in der einfachen und hohen Würde der Gestalten auf gewisse Weise an Lorenzo Ghiberti, zeigen aber auch zugleich eine freiere Ausbildung, in noch mehr antikem Sinne. — Nicht minder bedeutend, ebenso zart empfunden, wie würdig und lebenvoll durchgebildet, ist ein Relief über einer Seitenthür von S. Maria de' Frari; es stellt eine Madonna mit zwei Engeln dar. Von derselben Hand, die dieses Werk gefertigt, vielleicht von einem der Lombardi, scheinen auch die trefflichen Brustbilder der Evangelisten in S. Francesco della Vigna (Kapelle Giustiniani) herzurühren; hier finden sich zugleich zahlreiche und ebenfalls nicht werthlose Sculpturen von etwas mehr alterthümlichen Meistern. U. s. w. — Hier ist auch noch die treffliche Reliefgestalt eines thronenden h. Marcus (1491) im Dom von Ravenna zu erwähnen, zu dessen Seiten — so sehr war diese Schule von malerischem Realismus durchdrungen — Bücherbretter mit Folianten in Relief dargestellt sind. — Von den ausgezeichneten venetianischen und lombardischen Medaillenarbeitern des fünfzehnten Jahrhunderts wird im Folgenden die Rede sein.

In der Lombardei sehen wir gegen das Ende des fünfzehnten Jahrhunderts eine zahlreiche Bildhauerschule beschäftigt, die Karthause bei Pavia, und vornehmlich die Façade derselben, mit mannigfachem plastischem Schmucke versehen.[1] Alle Einzeltheile dieser Façade, alle Flächen, Streifen und Nischen sind überreich mit Bildwerken geschmückt; auf ähnliche Weise auch verschiedene Monumente, die sich im Innern der Kirche befinden. Vieles von diesen Arbeiten reicht freilich in das sechszehnte Jahrhundert, zum Theil bis in dessen spätere Zeit hinüber. Diejenigen Sculpturen, die noch das Gepräge des fünfzehnten Jahrhunderts tragen,

[1] Vgl. *Fr. Durelli, la Certosa di Pavia.*

zeichnen sich durch eine eigenthümliche Zartheit und Grazie, durch eine sinnvolle Anmuth aus, ganz in ähnlicher Weise, wie dies in den gleichzeitigen Werken der lombardischen Malerei der Fall ist. Es wird eine bedeutende Anzahl von Bildhauern, die zur Fertigung dieser Werke beigetragen, namhaft gemacht; doch hat man auch hier noch nicht genau gesondert, was den verschiedenen Händen zukommt. Von einigen der dabei genannten Meister sind auch anderweitig Werke bekannt. Zu diesen gehören, für die in Rede stehende Epoche, Antonio Amadeo, von dem das Monument des Bartolomeo Colleoni im Dome von Bergamo herrührt; und Andrea Fusina, von dem das einfach edle Grabmal des Daniel Birago in der Kirche della Passione zu Mailand (1495) gefertigt ist. — Ein andrer, etwas älterer Bildhauer aus der Lombardei ist Guido Mazzoni, genannt Mandanino, von Modena (um 1450 blühend). Von ihm findet sich in Neapel, im Chor der Kirche Monte Oliveto, ein eigenthümliches Werk, eine Gruppe der Grablegung, aus acht in Thon gebrannten Statuen bestehend; es sind tüchtig charaktervolle, doch etwas handwerksmässig gearbeitete Figuren. —

In Neapel ist (ausser dem ebengenannten) zu Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts, der Bildhauer Andrea Ciccione zu bemerken. Von diesem sind mehrere Grabmäler in der Kirche S. Giovanni a Carbonara gefertigt, als deren bedeutendstes das des Königs Ladislaus (gest. 1414) erscheint; mit noch alterthümlichem (germanisirendem) Geschmack verbindet sich hier bereits eine freiere und grossartige Fülle der Formen. — Weniger bedeutend sind dessen Zeitgenossen Antonio Bamboccio und der jüngere Guglielmo Monaco; von letzterem rühren die mit Reliefs geschmückten Bronzethüren der Triumphpforte im Castel Nuovo her. — Als vortrefflicher Künstler, durch Reinheit und jungfräulichen Adel der Formen ausgezeichnet und hierin den gleichzeitigen neapolitanischen Malern verwandt, erscheint dagegen Angelo Aniello Fiore (gest. gegen 1500). Von seiner Hand finden sich mehrere Werke in S. Domenico maggiore, namentlich verschiedene Grabmonumente aus der späteren Zeit des fünfzehnten Jahrhunderts.

§. 3. Die Medailleure.

Als eine eigenthümliche Gattung der Sculptur, die in der italienischen Kunst des fünfzehnten Jahrhunderts erscheint, sind die in Erz gegossenen Medaillen [1] zu nennen. Auch sie verdanken ihren Ursprung dem erneuten Eingehen auf die Werke der Antike, indem die anziehenden Bilder, welche man auf den Münzen des classischen

[1] *Bolzenthal*, Skizzen zur Kunstgeschichte der modernen Medaillen-Arbeit, Abschn. 1.

Alterthums vorfand, zur Beschaffung ähnlicher Arbeiten anreizen mussten. Doch wandte man die künstlerische Ausbildung zunächst nicht den eigentlichen, für die Bedürfnisse des Verkehres bestimmten Münzen zu, (die im Mittelalter ohne alle künstlerische Bedeutung gewesen waren, und die auch in der modernen Zeit zumeist nur ausnahmsweise auf eine solche Bedeutung Anspruch haben); vielmehr ging man jetzt darauf aus, die Medaillen als selbständige Kunstwerke, ausschliesslich als Schau- oder Gedächtnissmünzen, zu behandeln, wobei schon ihre insgemein grössere Dimension und ihre gesammte äussere Beschaffenheit den Gedanken an Geldverkehr ausschliessen mussten. Auf der Vorderseite dieser Medaillen sieht man in der Regel den Kopf oder das Brustbild einer ausgezeichneten Person, zu deren Gedächtniss sie gearbeitet war; auf der Rückseite mannigfach verschiedene Darstellungen oder Embleme, die sich auf jene beziehen. Ohne die Feinheit der späteren geprägten Medaillen zu besitzen, zeichnen sich die Werke dieser Zeit doch sehr häufig durch die geistreich lebendige Auffassung und durch die ansprechend naive Befolgung antiker Vorbilder, die oft auf den Darstellungen der Rückseite vorkommen, aus.

Verschiedene der im Vorigen genannten Bildhauer werden, mit mehr oder weniger Sicherheit, auch als die Verfertiger von Medaillen genannt. So Donatello und mehrere unter seinen Schülern, wie Michelozzo, Vellano, Bertoldo; dem Ant. Pollajuolo schreibt man mit grosser Bestimmtheit eine Reihe solcher Arbeiten zu. Doch gehören diese Werke nicht zu den bedeutendsten und namentlich nicht zu den frühsten, die man kennt. — Bei weitem die wichtigsten und ausgezeichnetsten Medailleure des fünfzehnten Jahrhunderts gehören dem venetianischen Staate und der Lombardei an. Unter ihnen ist zunächst, als der eigentliche Begründer dieser Kunstgattung, der Veroneser Vittore Pisano oder Pisanello zu nennen. Des Vittore ist bereits früher als eines Malers gedacht worden, dessen Gemälde noch entschieden das Gepräge des germanischen Styles tragen; in der späteren Zeit seines Lebens scheint er sich ausschliesslich der Medaillenarbeit hingegeben zu haben, die Werke dieser Art folgen aber ebenso entschieden der modernen Kunstrichtung. Sie fallen in die Jahre von 1429—1449; die Bildnissköpfe, die sie enthalten, sind mit grösster Feinheit und Bestimmtheit individualisirt; die Thierdarstellungen, die häufig auf den Rückseiten vorkommen, erscheinen ungemein lebenvoll und mannigfaltig, oft in kühner Verkürzung. Schüler oder Nachfolger des Vittore im Fache der Medaillen war der Veroneser Matteo Pasti, auch dieser in den Bildnissen sehr ausgezeichnet. — Dann mögen, als treffliche Meister dieses Faches, die um die Mitte und nach der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts blühten, genannt werden: Antonio Marescotto zu Ferrara, sonst auch als Verfertiger von grösseren Bronzewerken genannt;

Giovanni Boldu und Gentile Bellini, beides Maler zu Venedig; Giov. Francesco Enzola von Parma, durch die entschiedene Aufnahme antiker Motive ausgezeichnet; Sperandio von Mantua, gegen den Schluss des Jahrhunderts blühend und in ähnlicher Richtung, sowie durch eigne poetische Kraft vorzüglich bedeutend. — Endlich einige Künstler, deren Werke in das sechszehnte Jahrhundert hinüberreichen und die sich der geläuterten Entfaltung dieser Zeit bereits annähern: Vittore Camelio zu Venedig (von dem bemerkt wird, dass er zuerst, behufs des Prägens, Medaillen in Stahl geschnitten habe; zwei treffliche Bronzereliefs, Kämpfe nackter Männer, in der Akademie zu Venedig); die Veroneser Giulio della Torre und Gio. Maria Pomedello; und so auch der berühmte Maler Francesco Francia von Bologna (ursprünglich ein Goldarbeiter).

Den ebengenannten reihen sich noch eine beträchtliche Folge von Künstlernamen, sowie mannichfache, zum Theil ausgezeichnete Werke unbekannter Meister an. Es mag hier indess an dieser flüchtigen Uebersicht eines, in seiner abgeschlossenen Eigenthümlichkeit sehr interessanten Kunstzweiges genügen.

B. Malerei.

§. 1. Die toscanische Schule. (Denkmäler Taf. 67 u. 68. D, IV. u. V.)

In der italienischen Malerei des fünfzehnten Jahrhunderts scheiden sich, wie bereits oben bemerkt wurde, die verschiedenen Richtungen des Zeitgeistes schärfer als in der Sculptur. Wir wenden uns auch hier zunächst der Schule von Toscana, deren Mittelpunkt Florenz ist, zu.

Die toscanische Malerei der in Rede stehenden Periode wird nicht in gleichem Maasse, wie die dortige Sculptur, durch den Einfluss der Antike bedingt. Als das vorzüglichst charakteristische Element ihrer eigenthümlichen Richtung ist die unmittelbare und naive Auffassung der Erscheinungen des Lebens (nach den Gesetzen, welche der Erscheinung, als solcher, zu Grunde liegen), hervorzuheben. Diese Richtung äussert sich aber insgemein mit einer eigenthümlichen Grösse des Sinnes, auf welche die Antike somit gleichwohl nicht ganz ohne Einwirkung geblieben sein mag; und hiemit stimmt es überein, dass wesentlich die Darstellung der menschlichen Gestalt ausgebildet wird, während die Umgebungen des Lebens, in wie reichem Maase man sie nunmehr auch in die Bilder einführt, fast überall nur mehr andeutungsweise, denn als wirkungsreich im malerischen Sinne behandelt werden. Die toscanische Malerei dieser Zeit (mit Ausnahme derjenigen Leistungen, welche noch einer alterthümlichen Richtung folgen), hat vorherrschend einen portraitartigen Charakter; die Gestalten, welche

sie vorführt, sind häufig unmittelbar aus dem Leben genommen, nicht selten als wirkliche Portraitfiguren, mit dem ganzen Apparat ihrer alltäglichen Erscheinung; wo es nicht auf die bestimmten Heiligen eines Altares, sondern auf die Darstellung einer dramatisch bewegten, ob auch den religiösen Interessen angehörigen Handlung ankommt, geht man sogar so weit, dass man dieselbe naiv mit einem, oft bedeutenden Zuschauerpersonal umgibt. Man zieht dadurch allerdings das Heilige, das, was für die geistige Anschauung und für die Wirkung auf den Geist bestimmt war, auf den Boden einer alltäglichen Wirklichkeit herab; aber während jenes an seiner Bedeutung verliert, so erhebt sich diese gleichzeitig zu einer unbefangenen Würde, zu einem freien Bewusstsein des eignen Werthes, dem wir unsre innigste Anerkennung, unsre Bewunderung nicht versagen können. — Unmittelbare Nachahmung antiker Formenweise zeigt sich bei der toscanischen Malerei dieser Zeit nur vereinzelt, nur hie und da bei gewissen Gestalten, welche dazu vorzugsweise einzuladen schienen (z. B. bei den häufig nach dem Vorbilde der Viktorien gebildeten Engeln).

Den Uebergang aus der Richtung des germanischen Styles in die moderne Zeit bezeichnen zunächst: Paolo Uccello, nach gewöhnlicher Annahme der Begründer der Linear-Perspektive, welche als eins der wichtigsten Elemente für naturalistische Auffassung zu betrachten ist; von ihm haben sich u. a. einige Malereien in dem grossen Klosterhofe von S. Maria Novella und das Bild eines schon sehr lebendig bewegten Reiterkampfes in den Uffizien zu Florenz erhalten; und Masolino da Panicale, von dem man zwei Wandgemälde in S. Maria del Carmine zu Florenz sieht (Kap. Brancacci, — Predigt Petri und Heilung von Kranken durch Petrus). Die Blüthe beider gehört dem Anfange des fünfzehnten Jahrhunderts an.

Als Masolino's Schüler gilt Masaccio (1402 — 1443), der eigentliche Gründer der modernen Richtung für die italienische Malerei. Ein ihm zugeschriebener Cyclus von (sehr übermalten) Wandgemälden in der Kirche S. Clemente zu Rom lässt noch einen Künstler erkennen, der ebenso wie die vorgenannten im Uebergange zwischen beiden Richtungen der Kunst begriffen ist. Ungleich wichtiger als diese zweifelhaften Werke sind seine Wandgemälde in der eben angeführten Kap. Brancacci in der Kirche del Carmine zu Florenz. [1] Diese beziehen sich, wie die seines Vorgängers, vorzugsweise auf die Geschichte des Apostels Petrus; von ihm rühren die Malereien an der linken Seitenwand (nur an dem unteren Hauptbilde, der Erweckung eines Königssohnes, ist der mittlere Theil später durch Filippino Lippi hinzugefügt), und die an der Altarwand (mit Ausnahme des einen Bildes von Masolino) her.

[1] Gest. in *Lasinio's* Sammlung altflorentinischer Meister.

Gründliche und anmuthvolle Durchbildung des Nackten, — wie in den Gemälden der Vertreibung aus dem Paradiese und der Taufe Petri, — das Streben nach voller malerischer Rundung, eine gediegene Charakteristik bei dem Ausdruck ernster männlicher Würde, sind als die Hauptvorzüge dieser Bilder, in denen man zugleich die fortschreitende Entwickelung des Künstlers wahrnimmt, zu nennen. Sie bezeichnen aufs Entschiedenste und in edelster Weise die neue Richtung der Zeit.

Ob Masaccio Schüler gebildet, weiss man nicht; die Werke aber, die er in der Kapelle Brancacci ausgeführt, waren von mannichfach bedeutendem Einfluss auf seine jüngeren Zeitgenossen und auf die späteren Künstler. Zu jenen gehört zunächst Fra Filippo Lippi (1412—1469). Filippo gibt sich vollständig und unbedingt den Erscheinungen des Lebens hin; mit einer eigenthümlichen Freudigkeit, mit kühner, oft sogar verwegener Laune greift er in den bunten Wechsel desselben hinein und hält die Gestalten, die dem Blick seines Auges vorüberzogen, in seinen Bildern fest. Hier tritt uns die realistische Richtung der Zeit fast unverhüllt entgegen, und zwischen der Heiligkeit der Gegenstände und der Unheiligkeit der Darstellung waltet in diesen Bildern oft ein ziemlich bemerklicher Widerspruch; aber die Frische des Talentes, die Berührigkeit der Phantasie, ein anmuthig weicher Sinn, besonders aber eine gewisse Kindlichkeit der Auffassung bei aller Lust, sind wohl geeignet, mit solcher Behandlungsweise zu versöhnen, — häufig wenigstens. Denn nicht selten mangelt doch eben diese Kindlichkeit, und statt ihrer tritt ein Zug von Gemeinheit empfindlich störend hinein; so ist auch die technische Ausführung mehrfach ziemlich flüchtig. Als Hauptwerke von Filippo's Hand sind anzuführen: die Fresken im Chore des Domes von Prato, Geschichten des Täufers und des h. Stephan; die im Chore des Domes von Spoleto, mit Darstellungen aus der Geschichte der Maria; und eine Reihe grösserer und kleinerer Altartafeln, an denen besonders die Akademie von Florenz, auch die Gallerie des Berliner Museums, reich sind. — Schüler des Fra Filippo Lippi waren Fra Diamante und Pesellino (eigentlich Francesco di Pesello), diese beiden von geringerer Bedeutung. Sodann Sandro Botticelli (eigentlich Alessandro Filipepi, 1437—1515); auch er, wie sein Meister, durch Sinn für weiche Anmuth, sowie durch eine lebhaft bewegte Phantasie ausgezeichnet, doch nur in den Werken seiner früheren, besseren Zeit, während seine späteren Arbeiten ein nüchtern handwerksmässiges Gepräge haben. Fresken von ihm sieht man in der sixtinischen Kapelle des Vaticans zu Rom (28 Gestalten heiliger Päpste und drei grosse Wandgemälde, Moses, der die Aegypter tödtet, die Rotte Korah und die Versuchung Christi); Altartafeln in verschiedenen Gallerieen, namentlich in den Uffizien zu Florenz. Einzelne Tafeln seiner Hand, auf denen er Gestalten der antiken

Mythe, namentlich die Gestalt der Venus, dargestellt hat, sind von eigen phantastischem Reiz. — Des Sandro Schüler war Filippino Lippi, der Sohn des Fra Filippo (1460—1505). Die Richtung seiner Vorgänger vererbte sich auch auf ihn; doch übertraf er seinen Vater und seinen Lehrer in den höhern Bezügen der historischen Composition durch grössere Unbefangenheit, Würde und dramatische Belebung, sowie durch eine ernste, fast rührende Anmuth seiner weiblichen Köpfe. Sein frühstes und schon höchst vorzügliches Werk sind die Fresken, die er, zur Beendung des früher Begonnenen, in der Kapelle Brancacci (K. del Carmine) zu Florenz, neben den Arbeiten des Masolino und Masaccio, ausführte; minder bedeutend, doch im Einzelnen sehr beachtenswerth, andre Fresken in S. M. sopra Minerva in Rom; das Hauptwerk die zwei grossen Fresken aus der Apostelsage in S. Maria novella zu Florenz (Capella Filippo Strozzi). — Tafelbilder seiner Hand, von verschiedenem Werth, sieht man an mehreren Orten; das schönste in der Badia zu Florenz.

Zwei bemerkenswerthe Meister dieser Periode gelten, was ihre frühere Bildung betrifft, als Schüler des Fra Giovanni da Fiesole, und sie haben beide, obgleich sie sich nachmals von dessen Richtung ab- und der des Masaccio zuwandten, doch eine eigenthümliche Zartheit beibehalten, die ziemlich bestimmt auf ihre ursprüngliche Schule zurückdeutet. Die Blüthe beider fällt in die zweite Hälfte des Jahrhunderts. Der eine von ihnen ist Cosimo Roselli. Das Hauptwerk dieses Künstlers ist ein Wandgemälde in S. Ambrogio zu Florenz (1456), die Uebertragung eines wunderthätigen Kelches aus der Kirche nach dem bischöflichen Palaste von Florenz, mit einer Menge zuschauenden Volkes, darstellend. Einige seiner Tafeln reihen sich dem Werthe dieses Gemäldes an, namentlich eine Krönung Mariä in S. M. Maddalena de' Pazzi zu Florenz. Seine späteren Werke, wie die von ihm gemalten Fresken in der sixtinischen Kapelle zu Rom, sind weniger interessant. — Der zweite Meister ist Benozzo Gozzoli, einer der liebenswürdigsten und interessantesten des gesammten fünfzehnten Jahrhunderts. Die früheren Werke dieses Künstlers, unter denen namentlich die Fresken in der Madonnenkapelle des Domes von Orvieto (seit 1447) und in den Kirchen von Montefalco, unfern von Fuligno, (um 1450) anzuführen sind, lassen noch ziemlich entschieden den Schüler des Fiesole erkennen. Eigenthümlicher zeigt er sich in den zu S. Gimignano, unfern von Volterra, ausgeführten Fresken; hier sind namentlich die im Chore von S. Agostino (1465), mit Geschichten des heil. Augustinus und mit einer Menge von Bildnissfiguren, welche die jedesmalige Handlung umgeben, ausgezeichnet. Noch bedeutender sind seine Arbeiten in der Kapelle des Palastes Medici (jetzt Riccardi) zu Florenz; die (nicht mehr vorhandene) Altartafel dieser Kapelle stellte die Anbetung der Könige dar, auf den Seitenwänden

sieht man den Zug der zur Verehrung herannahenden Könige, ein höchst figurenreiches, von heiterem Leben durchdrungenes Werk. (Sonst ist nur ein bedeutendes Tafelbild von Benozzo eine Glorie des h. Thomas von Aquino, im Louvre zu Paris, vorhanden). Vor Allem wichtig aber ist der colossale Cyclus seiner Wandgemälde, welche fast die ganze Nordwand des Campo Santo von Pisa erfüllen und die Geschichte des alten Testaments von Noa bis David enthalten, (gemalt 1469—1485).[1] In diesen Arbeiten tritt uns das Leben in reichster Fülle entgegen; den handelnden Personen schliessen sich andre, theils mit näherem Antheil an der Handlung, theils als Chöre von Zuschauenden an; je nach dem Gegenstande des Bildes bauen sich in demselben reiche und mannigfaltige Architekturen auf, oder es wird der Blick in den bunten Wechsel der Landschaft hinausgeführt, und Beides, Baulichkeiten wie Landschaft, erscheinen wiederum durch menschliche Gruppen oder durch spielende Thiere belebt. Alles trägt das Gepräge der reinsten, unbefangensten Heiterkeit, sowie das einer eigenthümlich anziehenden zarten und keuschen Grazie.

Auf die bildliche Darstellung der Umgebungen des Lebens, wie solche bei Bennozzo Gozzoli hervortrat, scheint die flandrische Malerei (von der später) nicht ohne Einwirkung gewesen zu sein; wir wissen wenigstens, dass zu jener Zeit flandrische Bilder in Italien mehrfach vorhanden und geschäzt waren; doch ist die Auffassung und Behandlung bei Benozzo selbst gleichwohl eine wesentlich verschiedene. In andern Fällen aber sieht man auch ein bestimmteres Eingehen auf die flandrische Richtung, so z. B. bei Alessio Baldovinetti (um 1450 blühend). Von ihm rührt ein Wandgemälde, welches im Einzelnen eine solche Neigung erkennen lässt, im Vorhofe von S. Annunziata zu Florenz her. — Auch bei Alessio's grossem Schüler Domenico Ghirlandajo (1451—1495, Sohn des Tommaso di Currado di Dafo Bigordi) zeigen sich ähnliche Bestrebungen, wie namentlich bei seinem Freskobilde des h. Hieronymus in der Kirche Ognissanti zu Florenz (1480), in welchem die Nebendinge mit völlig niederländischer Sorgfalt gemalt sind. Dergleichen kehrt auch anderweitig bei Ghirlandajo wieder und scheint überhaupt auf seine künstlerische Entwickelung von Einfluss gewesen zu sein. Dennoch aber verleitet ihn ein solches Streben nicht, aus der eigenthümlichen Richtung der florentinischen Schule hinauszutreten; im Gegentheil ergreift er dieselbe mit noch stärkerer, noch mehr zusammengehaltener Kraft; er führt das, was durch Masaccio eingeleitet war, zur gediegenen Vollendung hinaus und erscheint somit wiederum als einer der bedeutendsten Meister der Schule. Zu seinen frühern Werken gehören, ausser der ebengenannten: ein grosses Abendmahl im Refectorium von Ognissanti, und die Berufung der h. h. Petrus und Andreas zum Apostelamt in der sixtinischen Kapelle zu Rom,

[1] *Lasinio, Pitt. a fresco del campo santo di Pisa.*

beide schon durch die charaktervoll lebendige Auffassung ausgezeichnet. Ungleich bedeutender aber sind zwei Cyklen von Wandgemälden in Florenz: die in der Kirche S. Trinità, Kapelle Sassetti, aus dem Leben des h. Franciscus (1485, zum Theil jedoch von Schülern gemalt), und im Chore von S. M. Novella aus dem Leben der Maria und des Täufers Johannes (1490).[1] In diesen Werken, namentlich in den letzteren, gewinnt jenes Princip, die Handlung durch, dem Leben entnommene Bildnissfiguren zu umgeben, eine eigenthümlich wirkungsreiche rhythmische Gestaltung; durchweg tragen diese Gestalten das Gepräge einer edlen, besonnenen Männlichkeit. In seinen Tafelbildern, dergleichen sich unter anderen in den florentinischen Gallerieen, auch in den dortigen Kirchen vorfinden, konnte sich seine Eigenthümlichkeit nicht immer auf gleich bedeutsame Weise entwickeln; doch sind auch unter ihnen einzelne höchst werthvolle Beispiele erhalten. — Schüler und Gehülfen des Dom. Ghirlandajo waren seine Brüder Davide und Benedetto, Francesco Granacci, sowie sein Schwager Bastiano Mainardi; die Bilder des letzteren haben den Zug eines zarteren Gefühles, welches an die umbrische Schule erinnert. Von Domenico's Hauptschüler Michelangelo kann erst später die Rede sein.

An Domenico Ghirlandajo schliessen sich ausserdem einige sehr gerühmte Miniaturmaler der florentinischen Schule an; namentlich Attavante, von dem die Malereien eines Breviers der königlichen Bibliothek zu Paris und eines prachtvollen, für Matthias Corvinus gefertigten Missales (1485) in der Bibliothek zu Brüssel herrühren, und Gherardo, dem man u. a. die Bibel des Matthias Corvinus (1490) in der vaticanischen Bibliothek, und ein Missale in der Laurentianischen Bibliothek zu Florenz (1494) zuschreibt. Von dem, etwas älteren Miniaturmaler Don Bartolommeo della Gatta ist Nichts bekannt.

Bei einigen Malern der toskanischen Schule zeigt sich eine nähere Einwirkung der gleichzeitigen Sculptur, vornehmlich in einer schärferen, der Plastik verwandten Durchbildung des Nackten. Zu diesen gehört zunächst Andrea del Castagno, (um 1450), dieser jedoch ein manieristisch herber und düsterer, wenig erfreulicher Künstler. Dann vornehmlich die beiden Bildhauer Andrea Verocchio und Antonio Pollajuolo, die ihre Erfolge im Fache der Sculptur auch auf die Malerei anzuwenden strebten. Das bedeutendste Gemälde des letzteren ist ein Martyrium des h. Sebastian in der Kapelle des Vorhofes von S. Annunziata zu Florenz (andere in den Uffizien etc.); das Hauptbild des Verocchio eine Taufe Christi in der dortigen Akademie. — Ein vorzüglicher Schüler des Verocchio im Fache der Malerei ist Lorenzo di Credi (1443—1531). In seinen früheren Bildern erscheint er der Weise

[1] Gest. in *Lasinio's* Sammlung altflorentinischer Meister.

des Meisters ziemlich nahe stehend, in späteren aber entwickelt sich ein ansprechend zartes, gemüthvolles Element, nicht ganz ohne Einfluss seines grösseren und freieren Mitschülers Leonardo da Vinci (von dem später). Hauptbilder von Lorenzo in den florentinischen Gallerieen.

An dieser Stelle ist ferner einzureihen Piero della Francesca aus Borgo S. Sepolcro. Er blühte um die Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts und scheint sich vornehmlich in Florenz, nach Masaccio gebildet zu haben; als Meister der Perspektive ist er besonders in der Darstellung schwieriger Verkürzungen, zugleich aber überhaupt durch eine kräftig lebenvolle Auffassung ausgezeichnet. Seine Hauptwerke sieht man in Città di Borgo S. Sepolcro; vorzüglich bemerkenswerth ist hier das Freskobild einer Auferstehung Christi im jetzigen Magazin des Monte di Pietà, und eine Altartafel (Madonna als Mutter der Gnaden u. a.) im Oratorium des Hospitals. Andre ausgezeichnete Fresken im Chore von S. Francesco zu Arezzo, u. s. w. — Bedeutender war der Schüler des Piero, Luca Signorelli von Cortona (1440—1521). Luca nahm die Richtung seines Meisters mit Energie auf und wandte sie mit grossem Glück auf die eben berührte durchgebildete Darstellung des Nackten an; dabei waltet in seinen Werken der Schwung einer eigenthümlich edeln und hohen Begeisterung, der ihnen eine höchst ergreifende Wirkung auf den Sinn des Beschauers sichert. In solcher Weise sind schon die Hauptarbeiten seiner früheren Zeit, die von ihm gemalten Fresken der sixtinischen Kapelle zu Rom (Reise des Moses mit der Ziporah und die letzten Begebenheiten aus dem Leben des Moses), behandelt. Seine volle Kraft und Meisterschaft aber entfaltet er in den grossen Wandgemälden im Dome von Orvieto, in denen er das Ende der Welt (die Geschichte des Antichrist, die Auferweckung der Todten, die Hölle und das Paradies) darstellte.[1] Verschiedene andre Bilder seiner Hand sieht man in Cortona, namentlich ein feierlich schönes Abendmahl im Chore des Domes. Zu seinen spätesten Arbeiten gehören neun Fresken aus dem Leben des h. Benedict, im Klosterhofe von Monte Uliveto maggiore, bei Buonconvento. Von seinen Altarbildern möchte dasjenige in der Onufriuskapelle des Domes von Perugia (1484) das wichtigste sein.

Noch sind schliesslich ein paar eigenthümliche Künstler der toscanischen Schule, dem Schlusse der in Rede stehenden Periode angehörig, zu erwähnen: Pier di Cosimo (1441—1521), Schüler des Cosimo Roselli, auch er auf die Durchbildung des Nackten gerichtet und zugleich durch eine eigenthümliche Weichheit der Modellirung ausgezeichnet, doch ohne edleren Schönheitssinn. — Sodann Raffaellin del Garbo (1476—1524), Schüler des Filippino Lippi, gleich Bastiano Mainardi und Lorenzo di Credi

[1] Umrisse bei *della Valle, storia del duomo d'Orvieto.*

durch eine gemüthvoll weiche Auffassungsgabe ausgezeichnet, die in seiner früheren Zeit Werke von hoher Anmuth entstehen liess (Werke der Art im Berliner Museum); während er später der freieren Richtung des sechszehnten Jahrhunderts, doch ohne Glück, sich anzuschliessen bemüht war. —

Die Schule von Umbrien, welche der toscanischen im mittleren Italien zur Seite steht, entwickelt sich unter verschiedenartigen Einflüssen, bei denen auch die der oberitalienischen Schulen in Betracht kommen. Wir wenden uns somit vorerst den letzteren zu.

§. 2. Die oberitalienischen Schulen. (Denkmäler Taf. 69, D. VI.)

Die oberitalienische Malerei des fünfzehnten Jahrhunderts zeigt eine sehr eigenthümliche Entwickelung. Es scheint, dass hier ursprünglich — wie dies auch die Andeutungen verrathen, die uns über die dortigen Arbeiten des vierzehnten Jahrhunderts vorliegen, — eine Richtung auf weichere Auffassung und Behandlung vorherrschend war. Nunmehr tritt jedoch eine völlig entgegengesetzte Richtung ein, und zwar eine solche, die von dem Studium der antiken Sculptur ausgeht und mit grösster Strenge an diesem Vorbilde festzuhalten strebt. In der späteren Zeit des Jahrhunderts aber taucht jene ursprüngliche Richtung, obschon geläutert und umgebildet durch die ebengenannten Bestrebungen, wiederum empor und gestaltet sich, je nach den verschiedenen Landestheilen oder nach den Eigenthümlichkeiten der Künstler, in verschiedener Weise, theils zart gemüthvoll, theils in weicher Sinnlichkeit, theils in einem heiter anmuthigen Spiele.

Der Einfluss der Antike zeigt sich vorzüglich wirksam in Padua; es bildet sich hier eine eigenthümliche Schule, deren Thätigkeit dahin gerichtet ist, die aus dem Studium der Antike entnommenen Grundsätze für die Bedürfnisse der Malerei zu verarbeiten. Ohne Zweifel gaben der Aufenthalt des Donatello in Padua und die Sculpturen, welche er daselbst hinterliess, für diese Richtung einen sehr wesentlichen Anstoss; dass sie gerade hier, und nicht in Florenz, in so ausschliesslicher Weise befolgt ward, scheint seinen Grund darin zu haben, dass Padua, der Hauptsitz der gelehrten Forschung für jene Zeit, auch ein gelehrteres Kunststudium erfolgreich begünstigen musste. Als Gründer der Schule wird Francesco Squarcione (1394—1474) genannt, und von ihm erzählt, dass er eine bedeutende Sammlung von Denkmälern antiker Sculptur, behufs des künstlerischen Unterrichtes, angelegt habe. Sein Hauptverdienst scheint in diesem Unterricht bestanden zu haben; die wenigen Bilder, die man von ihm kennt (so eine Madonna vom J. 1447 in der Gall. Manfrin zu Venedig), sind nicht sonderlich bedeutend.

Der vorzüglichste Meister, der aus der Schule des Fr. Squarcione hervorgegangen, einer der edelsten und grossartigsten Künstler des

fünfzehnten Jahrhunderts, ist Andrea Mantegna (1431—1506), aus Padua, später zu Mantua thätig. Seine früheren Bilder haben freilich noch etwas Mühsames, Strenges und Herbes; sie erscheinen, dem einseitig plastischen Studium gemäss, noch mehr wie mit dem Meissel als mit dem Pinsel gefertigt; die Farbe ist trocken und unerfreulich; das Streben nach scharfer Ausprägung des Charakters führte ihn, wie Donatello, noch über die Grenze des Schönen und Edeln hinaus. Als eins der bedeutendsten Werke solcher Art ist u. a. ein Gemälde der Kreuzigung im Pariser Museum anzuführen. Später jedoch mildern sich diese Schroffheiten in sehr erfreulicher Weise; eine geläuterte Zeichnung und ein hoher würdiger Styl in der Composition, Beides hier als Erfolge der antiken Studien, eine zartere Färbung und Modellirung, die schönste Vereinigung von Würde und Milde in den Charakteren, geben diesen Werken einen hohen Reiz. Im Allgemeinen lassen sich seine Gemälde in solche, deren Gegenstände unmittelbar der Antike entnommen sind, und in solche, welche dem Bereich der christlichen Anschauung angehören, unterscheiden. Als das umfassendste Werk von jenen ist eine Reihenfolge von neun grossen, mit Wasserfarbe auf Leinwand gemalten Bildern zu nennen, welche den Triumphzug Cäsars darstellen und sich gegenwärtig im Schlosse Hamptoncourt in England befinden; in ihnen verbindet sich eine tiefe Versenkung in den Sinn des Alterthums ungemein glücklich mit naiver Auffassung des Lebens. Noch manche kleinere Bilder gehören dieser Richtung an; vorzüglich bedeutend, aufs Zarteste und Anmuthvollste durchgebildet, ist eine Darstellung des Parnasses im Pariser Museum. Unter den kirchlichen Gemälden ist zunächst ein grosser Cyclus von Wandgemälden hervorzuheben, die von A. Mantegna und andern Schülern Squarcione's in der Kirche der Eremitani zu Padua, Kapelle der hh. Jacob und Christoph, ausgeführt sind und Geschichten der ebengenannten Heiligen enthalten. Dann das grossartige Altarwerk über dem Hauptaltare von S. Zeno zu Verona; eine Pietà (Christusleichnam zwischen zwei Engeln) im Berliner Museum, voll der tiefsten Empfindung und hohen Adels; die sogenannte Madonna della Vittoria (1495) im Pariser Museum, ein Altarbild mit der Madonna, verschiedenen Heiligen und den knieenden Stiftern (Gio. Fr. Gonzaga und seiner Gemahlin), ein Werk von eigenthümlicher Poesie und meisterlicher Vollendung; u. a. m.

Andre Schüler des Fr. Squarcione erscheinen ungleich geringer; so Gregorio Schiavone und der, sehr bäurische Marco Zoppo von Bologna. Andre dagegen, welche theils Schüler Squarcione's, theils Mantegna's heissen können, schliessen sich seiner eigenthümlichen Richtung nicht ohne Glück an, wie Bernardo Parentino, Niccolo Pizzolo, Buono Ferrarese. Stefano da Ferrara vereint mit solcher Richtung einen mehr phantastischen Zug, der sodann bei andern Künstlern von Ferrara, namentlich bei Cosimo

Tura, bis ins wild Barocke übertrieben wird. Als schlichtere Nachfolger der paduanischen Schule erscheinen die Ferraresen Francesco Cossa und Lorenzo Costa, beide in Bologna thätig; der letztere ward später jedoch durch Einflüsse des Francesco Francia und andrer Meister zu abweichenden Richtungen hingezogen. — Dann gehört zu den Nachfolgern der paduanischen Schule Melozzo da Forli, welcher zugleich als Schüler des Piero della Francesca bezeichnet wird. Sein Hauptwerk war eine Darstellung der Himmelfahrt Christi (1472), in S. Apostoli zu Rom, an der Decke einer Kapelle gemalt; bei dem Umbau der Kapelle wurden einige Stücke desselben, die sich durch die kühne Zeichnung verkürzter Gestalten und durch grossartige Schönheit und Grazie auszeichnen, in den Palast des Quirinals und in die Sakristei der Peterskirche gebracht. Ein andres Frescobild, die Ernennung Platina's zum Bibliothekar durch Sixtus IV. vorstellend, befindet sich in der Gallerie des Vaticans.

Auch in der Lombardei,[1] vornehmlich in Mailand, fand die paduanische Schule mannigfache Nachfolge. In diesem Betracht sind zu nennen: Vincenzio Foppa der ältere, aus Brescia (Martyrium des h. Sebastian in der Gallerie der Brera zu Mailand, nicht sehr bedeutend); Vincenzio Civerchio, zwei Künstler dieses Namens, von denen besonders der jüngere zu beachten ist (sein Hauptwerk auf dem Hauptaltar der Kirche zu Palazzolo, zwischen Bergamo und Brescia); Bernardino Buttinoneo; Bernardino de' Conti. — Von dem vorzüglich gerühmten Agostino di Bramantino kennt man nichts Sicheres; ebensowenig von den im Mailändischen ausgeführten Gemälden seines Schülers im Fache der Malerei, des berühmten Baumeisters Bramante. Dagegen ist Manches von dem Schüler des letzteren, Bartolommeo Suardi, der ebenfalls den Beinamen Bramantino führt, erhalten. Die Blüthe des letzteren reicht zwar bereits beträchtlich in das sechszehnte Jahrhundert hinüber (er lebte noch 1529), doch haben seine Werke noch vorherrschend das Gepräge des früheren; er ist ein Künstler von ausgezeichnetem Talent, besonders was die zarte Durchbildung der Modellirung betrifft, strebt aber mehr nach dem Auffallenden, als nach Einfachheit und Schönheit. Hauptwerke seiner Hand sieht man in der Brera zu Mailand. — Neben ihm ist Ambrogio Fossano, genannt Borgognone, anzuführen. Aus den Werken dieses eigenthümlich interessanten Künstlers verschwindet der paduanische Styl bereits zum grossen Theil und es tritt dafür jene ursprüngliche Weichheit, verbunden mit dem Ausdruck einer höchst liebenswürdigen Milde und Sanftmuth, hervor. In der Karthause bei Pavia ist

[1] Passavant, Beiträge zur Geschichte der alten Malerschulen in der Lombardei; Kunstblatt, 1838, no. 66, ff.

von ihm eine bedeutende Anzahl von Fresken und Altartafeln gemalt, namentlich ein schönes Altarblatt mit der Darstellung des gekreuzigten Heilandes (1490); andre seiner Werke sieht man in mailändischen Kirchen, in S. Ambrogio, in S. Simpliciano, in S. Eustorgio, u. s. w.

Bei andern lombardischen Meistern, deren Blüthe um den Schluss des fünfzehnten Jahrhunderts fällt, tritt die Richtung auf tiefere Gemüthlichkeit und Innigkeit des Ausdruckes noch mehr, im Einzelnen auf sehr bedeutsame Weise, hervor. So bei Giovanni Massone von Alessandria und Francesco Bianchi Ferrari (genannt il Frari, gest. 1508) von Modena. Von jedem dieser Meister sieht man ein treffliches Altarwerk im Pariser Museum.[1] — So auch bei den Werken des Piemontesen Maerino d'Alba (um 1500; ein Bild im Städel'schen Institut zu Frankfurt a. M.), der Mazzuoli, besonders des Filippo Mazzuoli, zu Parma; von letzterem sind u. a. ein paar treffliche Gemälde im Museum von Neapel vorhanden. — Als die vorzüglichsten Meister dieser Richtung erscheinen jedoch die Brüder Albertino und Martino Piazza von Lodi. Sie arbeiteten meist gemeinschaftlich, Albertino ist der ältere und mehr alterthümliche, Martino der jüngere, mehr ausgebildete und genialere; die Theile ihrer Werke, die dem letzteren zugeschrieben werden müssen, entwickeln mehrfach eine Schönheit und Anmuth, welche der vollendeten Meister des sechszehnten Jahrhunderts würdig sind. Ihre vorzüglichsten Arbeiten sind: das Altarwerk in der Kirche dell' Incoronata zu Lodi (Kapelle des heil. Antonius; das in der Kirche S. Agnese zu Lodi; und vornehmlich das des Hauptaltars der Kirche dell' Incoronata zu Castione oder Castiglione, drei Stunden von Crema belegen.

In Venedig wurde, in der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts, die Eigenthümlichkeit der paduanischen Schule mit grosser Entschiedenheit zunächst von Bartolommeo Vivarini aufgenommen. Ein Bruder des früher genannten Antonio Vivarini, steht er gegen das alterthümliche, aber zu einer weichen und schmelzenden Anmuth durchgebildete Streben desselben in völligem Widerspruch; seine Zeichnung ist scharf und streng, in der ganzen Einseitigkeit der Paduaner, seine Färbung wenig erfreulich; dagegen führt er eine lebenvolle Charakteristik in die venetianische Kunst ein, auch fehlt es ihm im Einzelnen nicht an einer höheren Würde. Werke seiner Hand sind in den Kirchen und Sammlungen von Venedig (S. Giovanni e Paolo, Akademie etc.) nicht selten. — Aehnlich, doch noch härter und weniger bedeutend, erscheint Carlo Crivelli. — Luigi Vivarini, ein jüngerer Meister der Familie

[1] *Waagen,* Kunstw. und Künstler in Paris, S. 420.

dieses Namens, entwickelt sich dagegen aus derselben Richtung heraus bereits zu einer freieren Anmuth. (Bilder in S. M. de' Frari und in der Akademie). Bei Fra Antonio da Negroponte erscheint der paduanische Styl ebenfalls durch Milde gemässigt. (Hauptbild in S. Francesco della Vigna.)

Indess ward jene einseitige Aufnahme der paduanischen Bestrebungen in Venedig bald auf erfreuliche Weise gemildert und zu einer neuen und eigenthümlichen Entwickelung durchgebildet. Einen wesentlichen Einfluss, wie es scheint, übte auf diese Verhältnisse der Zustand der damaligen flandrischen Malerei aus; wir sind einem solchen Einflusse bereits bei den Florentinern begegnet, in Venedig tritt derselbe viel unmittelbarer und auffälliger hervor. Als Träger desselben erscheint hier ein besondrer Meister, Antonello von Messina, der sich um die Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts nach Flandern zu Johann van Eyck, dem Hauptmeister der dortigen Schule, begeben und bei ihm ausgebildet hatte, und der sich nachmals in Venedig niederliess. Er brachte mit sich jene liebevolle, auf eine Art von Illusion berechnete Behandlung aller derjenigen Umgebungen des Lebens, welche die flandrischen Künstler in dem Bereich der bildlichen Darstellung zu ziehen für gut fanden; zugleich aber auch das technische Mittel, das zu solcher Behandlung nöthig war und dessen die italienische Kunst bis dahin noch entbehrt hatte, — die vervollkommnete Malerei mit Oelfarben. Doch nahm man diese Dinge mit freiem Sinn und ohne sich der besonderen Gefühlsrichtung der flandrischen Meister näher anzuschliessen, auf, so dass vielleicht schon die Einwirkung der paduanischen Schule die wenigen scheinbaren Analogien mit dem flandrischen Realismus genügend erklären konnte. Antonello selbst, der in früheren Werken völlig als Schüler des Johann van Eyck erscheint, trägt in seinen späteren Bildern ein durchaus unabhängiges Gepräge, übereinstimmend mit den folgenden Meistern der venetianischen Kunst. Hiefür geben besonders die, inschriftlich beglaubigten Gemälde, welche das Berliner Museum von seiner Hand besitzt, Zeugniss: ein Portrait vom Jahre 1445, und diesem gegenüber ein heil. Sebastian vom Jahre 1478 und eine Madonna. Anderweitig sind ächte Bilder von Antonello sehr selten; als ein wichtiges Beispiel mag hier noch ein Bild des Christusleichnams mit drei Engeln, in der k. k. Gallerie zu Wien, genannt werden.

Unter solchen Umständen bildete sich die venetianische Malerei in der späteren Zeit des fünfzehnten Jahrhunderts zu einer eigenthümlichen Anmuth aus. Vieles blieb, für das Aeussere der Darstellung, von den Paduanern beibehalten, namentlich ein gewisses antikisirendes Element in der räumlichen Anordnung der Altarbilder, in der Darstellung der Engel als nackter Flügelknaben u. dergl. Von den Niederländern nahm man jene lebenvollere Behandlung der Nebendinge, namentlich des landschaftlichen Theiles der Gemälde, auf, und man

führte diese Gegenstände zumeist in einer Weise aus, dass die Darstellung dramatisch-historischer Vorgänge bereits in das Gebiet des sogenannten Genre hinüberstreifen musste. In Allem aber zeigt sich zugleich ein selbständiger offner Sinn, theils in sinnig gemüthvoller Weise, theils in einer gewissen festlichen Heiterkeit; eine blühende, wenn zumeist auch noch spielende Färbung, in der jene ältere Richtung der venetianischen Schule wiederum erwachte, erscheint als das nothwendige äussere Gewand für solche Darstellungsweise. — Die Kirchen und Sammlungen Venedigs enthalten die wichtigsten Beispiele der damaligen Schule; ausserhalb bietet besonders das Berliner Museum eine bedeutende Folge werthvoller und zumeist durch Inschrift beglaubigter Bilder dar.

Der vorzüglichste Meister dieser Schule, in dessen Bildern sich die ebengenannten Eigenschaften auf die anziehendste Weise spiegeln, ist Giovanni Bellini (1426—1516); der Ausdruck, bald eines milden Ernstes, bald einer kindlich stillen Heiterkeit, macht ihn ungemein liebenswürdig. Hauptwerke von ihm in den Sakristeien der Kirchen S. M. de' Frari (1488), und del Redentore, in S. Giovanni e Paolo, in S. Zaccaria (1505), in S. Salvatore (Christus in Emmaus), in S. Giovanni Crisostomo (1513), in den genannten Sammlungen u. s. w. — Der ältere Bruder des Giovanni, Gentile Bellini (1421—1501), hat eine etwas mehr alterthümliche Richtung und geringere Tiefe des Charakters. (Akademie von Venedig und Brera von Mailand.) — Ein trefflicher Meister, der dem Gio. Bellini zur Seite steht, doch um ein Weniges mehr zur Richtung des Bartolommeo Vivarini hinneigt, ist Marco Basaiti. (Akademie und S. M. de' Frari zu Venedig.)

Eine grosse Menge von Schülern und Nachfolgern schloss sich an Giovanni Bellini an; einige von diesen, wie Giorgione und Tizian, entfalteten sich freier und grossartiger und bilden die bedeutendsten Meister der folgenden Periode; bei weitem die Mehrzahl blieb jedoch der Richtung des Bellini getreu. Diese erscheinen theils in einer zarteren, theils in einer ernsteren und strengeren Eigenthümlichkeit. Es möge genügen, hier die Namen dieser, fast durchweg liebenswürdigen Künstler anzuführen: Pietro degli Ingannati; Pierfrancesco Bissolo; Piermaria Pennacchi; Andrea Cordelle Agi; Martino da Udine; Girolamo di Santa Croce (sein Hauptwerk sind die Fresken, Geschichten der h. Jungfrau darstellend, in einer Kapelle von S. Francesco zu Padua); Rocco Marcone. — Sodann: Vincenzo Catena; Andrea Previtali (Hauptbilder zu Bergamo); Giambatista Cima da Conegliano (ein hochernster, bedeutender Meister; sein Hauptbild al Carmine in Venedig), und Marco Marcone.

Abweichend erscheint Vittore Carpaccio, im Anfange des sechszehnten Jahrhunderts blühend. Seine Darstellungen haben

fast durchgehend jenes Genre-artige Gepräge; sie erscheinen als der Ausdruck eines lebhaften und heiter bewegten Volkslebens, das jedoch, nöthigen Falls, auch zu Ernst und Andacht gestimmt ist. Von ihm sind namentlich einige grössere Gemälde-Cyclen anzuführen; so eine Reihenfolge mit Bildern aus der Geschichte der h. Ursula, in der Akademie von Venedig; so, in ähnlicher Reihenfolge, die Geschichte des h. Stephanus, die gegenwärtig zerstreut ist, (im Berliner und Pariser Museum, in der Mailänder Brera, u. s. w.; ein Altarblatt (1514) in S. Vitale zu Venedig. — Als Schüler des Carpaccio sind Giovanni Mansueti und Lazzaro Sebastiani anzuführen. —

Die Künstler von Verona, die um den Schluss des fünfzehnten Jahrhunderts blühten, wurden auf gleiche Weise durch die Richtung des Andrea Mantegna und die des Giovanni Bellini bedingt. Minder bedeutend, wiederum noch scharf und streng erscheint in solcher Weise Liberale von Verona (auch als Miniaturmaler bekannt). Durch einen sinnvollen Ernst und edlere Ausbildung ziehen dagegen auf eigenthümliche Weise an: Francesco Morone (Altarbild in Santa Anastasia zu Verona, Andres im Berliner Museum) und Girolamo dai Libri (treffliche Bilder in verschiedenen veronesischen Kirchen, namentlich in S. Anastasia und S. Zeno, sowie in der Gallerie des dortigen Rathspalastes). Der letztere wird zugleich als einer der ausgezeichnetsten Miniaturmaler seiner Zeit gerühmt. — Ihnen reiht sich, obschon durch einen trockneren Ernst minder erfreulich wirkend, Bartolommeo Montagna von Vicenza an.

§. 3. Die umbrische Schule. (Denkm. Taf. 71. D. VIII.)

Die umbrische Schule,[1] die ihren Hauptsitz in Perugia hat, erscheint für die italienische Malerei des fünfzehnten Jahrhunderts in einer ungefähr ähnlichen Richtung, wie für die Zeit des vierzehnten Jahrhunderts die Schule von Siena. Auch sie hat es vorzugsweise mit dem Ausdruck religiös schwärmerischer Gefühle, die sie gern in eine zarte und anmuthvolle Form kleidet, zu thun. Gleichwohl ist auch bei dieser Schule zu bemerken, wie sie aus der allgemeinen Sinnesrichtung, welche dem fünfzehnten Jahrhundert eigen ist, und unter verschiedenartigen Einflüssen sich erst allmählig zu ihrer Eigenthümlichkeit herausgebildet hat.

Auf die Erweckung jener schwärmerischen Gefühlsweise scheint zunächst die Schule von Siena selbst einen nicht unerheblichen Einfluss ausgeübt zu haben. Namentlich waren es der Aufenthalt des Sienesers Taddeo di Bartolo in Perugia und die von ihm daselbst hinterlassenen Werke, was hiezu den Anlass gab. An verschiedenen

[1] Vgl. *Passavant,* Rafael von Urbino etc. I. Anhang b.

umbrischen Orten, besonders zu Assisi, sieht man Malereien, welche eine mehr oder weniger bestimmte Nachfolge des Taddeo erkennen lassen. In Assisi sind in diesem Betracht besonders die Wandmalereien an dem Kirchlein S. Caterina (oder S. Antonio di Via Superba) hervorzuheben; an der Aussenseite des Kirchleins rühren dieselben von Martinello (1422), im Inneren von Matteo de Gualdo und Pietro Antonio di Fuligno, von denen der letztere die meiste Bedeutung hat, her. — In einer, auf gewisse Weise verwandten Richtung waren auch die Bestrebungen der benachbarten ankonitanischen Mark, namentlich die des Gentile da Fabriano, nicht ohne Einfluss. So erkennt man ziemlich bestimmt in dem Benedetto Buonfigli von Perugia (zweite Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts) einen nur härter realistischen Nachfolger des Gentile. Sein Hauptwerk ist eine Anbetung der Könige in S. Domenico zu Perugia; Anderes von ihm an andern Orten derselben Stadt (besonders Freskomalereien im Palazzo Pubblico, Kapelle der Prioren, jetzt Vorsaal des Delegaten, begonnen seit 1454.)

Für eine strengere Durchbildung der Form waren, wie es scheint, Einflüsse von Seiten der toscanischen Schule (zunächst besonders durch Piero della Francesca vermittelt), vornehmlich aber von Seiten der oberitalienischen Kunst wirksam. In diesem Betracht sind namentlich die Werke des Fiorenzo di Lorenzo anzuführen, welche in mehrfacher Beziehung an die Gemälde des Mantegna, auch des Bart. Vivarini erinnern. Von ihm finden sich mehrere Tafeln in der Sakristei von S. Francesco de' Conventuali zu Perugia (1487); ein treffliches Madonnenbild im Pal. Pubblico (über der Eingangsthür im Saal des Cadastro nuovo); ein andres in einer Seitenkapelle von S. Agostino.

Gleichzeitig indess mit den ebengenannten, und auf eine bedeutsame Weise, kündigt sich das selbständige Streben der umbrischen Schule in den Werken des Niccolo Alunno von Fuligno an. Aus der alterthümlichen Behandlungsweise der Sieneser geht dieser Meister allmälig zu einer volleren Durchbildung über. Ohne eine schöpferische Erfindungsgabe zu besitzen, wusste er seinen Gestalten doch etwas Gemüthliches, allgemein Ansprechendes, — seinen Frauen- und Engelsköpfen eine ungemeine Zartheit, seinen männlichen Gestalten zuweilen einen ergreifenden Ernst zu geben. Zu seinen früheren Werken gehören der Hauptaltar in der Franciskanerkirche zu Diruta (zwischen Perugia und Todi, — vom Jahr 1458); ein Altar in der Brera von Mailand (1465); eine Darstellung der Verkündigung, voll der höchsten, wunderbarsten Anmuth, in S. Maria Nuova zu Perugia (1466). Andere im Castell von S. Severino (1486), in S. Francesco zu Gualdo (1471), im Hospital zu Arcevia bei Fuligno (1482), in der Hauptkirche von Nocera (1483, wiederum höchst bedeutend), in S. Niccolo zu Fulgino 1492, die Bilder der

Predella des Hauptaltares im Pariser Museum), in la Bastia bei Assisi (1499, bereits von untergeordnetem Werth); u. a. m.

Vorzüglich unter dem Einfluss dieses Niccolo Alunno scheint der Hauptmeister der umbrischen Schule seine erste Ausbildung empfangen zu haben: Pietro Vanucci aus Castello della Pieve, gewöhnlich Pietro Perugino genannt, (geboren, nach der gewöhnlichen Annahme, im J. 1446, gest. 1524). In seinen früheren Bildern (die, als ihm angehörig, indess nur mit geringer Sicherheit zu bestimmen sind) erscheint P. Perugino der Richtung jenes Meisters nahe verwandt, die sich zugleich mit einem strengeren Formenstudium, im Sinne der Paduaner, verbindet. Später begab er sich nach Florenz, zu Andrea Verocchio, und eignete sich hier jene freie, auf naturalistischer Auffassung begründete Durchbildung der Form an, in welcher die Florentiner ausgezeichnet waren. Einige Arbeiten seiner mittleren Periode geben dafür ein charakteristisches Zeugniss; so eine Anbetung der Könige in S. Maria Nuova zu Perugia und mehr noch ein Wandbild, die Uebergabe der Schlüssel an Petrus vorstellend, in der sixtinischen Kapelle zu Rom, ein Werk, das den dortigen Malereien des Ghirlandajo sehr nahe steht. (Andere seiner Fresken in der sixtinischen Kapelle wurden nachmals heruntergeschlagen, um für Michelangelo's jüngstes Gericht Raum zu gewinnen.) — Doch blieb Perugino bei dieser florentinischen Richtung nicht stehen; er kehrte wiederum zu seiner heimathlichen Sinnesweise zurück und schuf nunmehr, auf dem Grunde einer freier entwickelten Meisterschaft, eine grosse Reihe von Werken, die ebenso anmuthvoll und zart in der Form und in einer eigenthümlich blühenden Färbung sind, wie sie das Gepräge eines ungemein liebenswürdigen, innigen und schwärmerisch angeregten Gefühles tragen. Dem letzten Jahrzehent des fünfzehnten Jahrhunderts gehören die schönsten Werke dieser Art an. Da die Mehrzahl von ihnen mit der Jahreszahl bezeichnet ist, so können wir sie auch hier in übersichtlicher Folge namhaft machen. Zunächst eine Reihe von Altarbildern: Eine Verehrung des Christkindes im Pal. Albani zu Rom (1491); ungefähr gleichzeitig eine Madonna mit Engeln und Heiligen in der Sammlung des Königs der Niederlande (jetzt wohl im Haag); eine thronende Madonna mit Heiligen im Florentiner Museum (1493); gleichzeitig ein ähnliches Bild in der k. k. Gallerie zn Wien; ein ähnliches Bild in S. Agostino zu Crema (1494); eine Kreuzabnahme in der Gall. Pitti zu Florenz (1495); gleichzeitig eine Madonna mit Heiligen in der Gall. des Vaticans zu Rom; ein grosses Altarwerk aus S. Pietro maggiore in Perugia (1495 und 1496, gegenwärtig zerstreut: fünf Halbfiguren von Heiligen in der Sakristei derselben Kirche, drei andere in der Gall. des Vaticans, das Hauptbild mit der Himmelfahrt Christi im Museum von Lyon, die Bilder der Predella in der Gemäldegallerie zu Rouen); eine Madonna mit Heiligen in S. Maria nuova zu Fano (1497); eine Madonna in

S. Pietro Martire bei S. Domenico zu Perugia (1498). Diesen Bildern schliesst sich noch ein ähnlich werthvolles, die Erscheinung der Madonna bei dem h. Bernhard, in der Pinakothek von München, an. — Dann folgt (1500) ein Cyclus von Freskobildern im Collegio del Cambio zu Perugia, einige biblische Scenen, Propheten, Sibyllen, Helden der Vorzeit, allegorische Figuren u. dergl. vorstellend; und neben diesen ein schönes Freskobild der Geburt Christi in S. Francesco del Monte bei Perugia. — Vom Jahr 1500 ab zeigt sich jedoch in Perugino's Bildern der Beginn einer flüchtigeren Behandlung, obgleich die Werke der nächsten Jahre noch immer grosse Bedeutung haben. Zu diesen gehören: eine Madonna mit Heiligen in der Akademie von Florenz (1500); die Heiligen am Hauptaltare von S. Francesco del Monte bei Perugia (1502); der Hauptaltar in S. Agostino zu Perugia (1502), und eine Anbetung der Könige, Wandbild zu Castello della Pieve, Kapelle der Brüderschaft S. Maria de' Bianchi. — Später geht diese flüchtigere Behandlung in ein völlig handwerksmässiges Wesen über; Perugino bildet die Typen eines innerlich bewegten Gefühles äusserlich conventionell nach und bringt somit, in den hiehergehörigen Werken, eine sehr unerfreuliche Wirkung hervor.

An Perugino schliesst sich eine bedeutende Anzahl von Gehülfen und Schülern an, welche seine Darstellungsweise mit grösserem oder geringerem Talent aufnahmen. Manche von diesen gingen in späterer Zeit jedoch zu jener frei ausgebildeten Richtung der Kunst über; unter ihnen der vorzüglichste Zögling Perugino's, Raphael Santi, dessen höhere Entwickelung zugleich auf die seiner Schulgenossen mannigfach nachwirkte. (Von den Werken, die er in der Richtung des Perugino geliefert hat und die zu den anmuthigsten Blüthen der umbrischen Schule gehören, wird weiter unten, bei der Betrachtung seiner selbständigen Thätigkeit, die Rede sein.) Nächst Raphael sind hier vornehmlich hervorzuheben: Andrea di Luigi aus Assisi, genannt l'Ingegno, mehr Gehülfe und Mitstrebender als Schüler des Perugino, dem letzteren sehr verwandt, doch mehr monoton im Gefühle; eigenthümlich ist ihm eine grössere Derbheit in der Kopfbildung seiner Gestalten. Als Hauptwerke, die man ihm mit Wahrscheinlichkeit zuschreibt, sind zu nennen: eine sehr ausgezeichnete Madonna in der Kapelle des Conservatoren-Palastes auf dem Kapitol zu Rom; eine sehr ähnliche über dem Thor S. Giacomo zu Assisi; ein kleines Madonnenbild im Kloster S. Andrea zu Assisi. — Bernardino di Betto aus Perugia, gen. il Pinturicchio, ebenfalls mehr Gehülfe als Schüler; dem Perugino an Zartheit und Innigkeit sehr nahe stehend, verfällt er doch häufig, zumal in späterer Zeit, in oberflächliche Manier. Zu seinen besseren Arbeiten gehören zunächst mehrere Fresken in Rom: in einer Kapelle von S. M. Araceli (Geschichte

des h. Bernardin von Siena) und in der Tribuna von S. Croce in Gerusalemme. (Geringer sind diejenigen in S. M. del Popolo und in den Zimmern des Appartaments Borgia, im Vatican). Dann ein höchst vollendetes Madonnenbild in der Sakristei von S. Agostino zu San Severino und die Tafeln eines ähnlich gediegenen Altarwerkes in der Akademie von Perugia. Zu seinen mehr handwerksmässigen Arbeiten gehören die Fresken aus dem Leben des Papstes Pius II. in der Libreria des Domes von Siena, nach Zeichnungen Raphaels ausgeführt (um 1503), [1] sowie viele andre Werke. — Gleichfalls sehr bedeutend ist Giovanni, genannt lo Spagna (der Spanier); mehrere Arbeiten seiner Hand, die sich zu Trevi vorfinden (namentlich in und an S. Martino, 1512), sowie ein Altarblatt in S. Francesco zu Assisi (1516), u. A., gehören zu den edelsten Erzeugnissen der Schule. In späteren Werken erscheint er ungleich weniger bedeutend und als ein ziemlich kraftloser Nachfolger der Kunstrichtung des sechszehnten Jahrhunderts. — Unter den übrigen, nicht in gleichem Maasse ausgezeichneten Nachfolgern Perugino's ist Giannicola Manni einer der tüchtigsten (Hauptwerk in S. Tommaso zu Perugia). So auch Eusebio di Sangiorgio (zwei Fresken im Kreuzgange von S. Damiano zu Assisi, 1507). Tiberio d'Assisi, Francesco Melanzio, Sinibaldo Ibi, u. a. m. nehmen nur eine untergeordnete Stellung ein.

Eine verwandte Richtung mit Perugino zeigen ferner zwei ausgezeichnete Meister, die nicht in Umbrien zu Hause gehören. Der eine von diesen ist Giovanni Santi von Urbino, der Vater Raphaels (geb. vor 1450, gest. 1494), ein Künstler, der, zwar ohne bedeutenden Schwung der Phantasie, doch durch gewissenhafte Ausbildung, oft auch durch hohe Würde und Anmuth, wohl geeignet ist, ein hohes Interesse zu erwecken. Seine Werke finden sich vornehmlich in der ankonitanischen Mark, an verschiedenen Orten verstreut. Vorzüglich bedeutend sind: eine Madonna mit Heiligen in S. Croce zu Fano; eine Madonna im Hospitalbethause zu Montefiore; ein Altarbild in der Pieve zu Gradara (sieben Miglien von Pesaro, 1484); ein andres im Berliner Museum (um 1486); eine Altartafel für die Kapelle Buffi in der Franciscanerkirche zu Urbino (1489, — die knieenden Donatoren stellen nicht, wie man gewöhnlich angiebt, die Familie des Malers vor). Das ausgezeichnetste Werk des Giovanni bilden jedoch die Freskomalereien in der Dominikanerkirche zu Cagli, Kapelle der Familie Tiranni (um 1492), die als Hauptbild eine thronende Madonna mit Engeln, dann die Auferstehung Christi und andre Darstellungen enthalten.

Ungleich bedeutender, ein würdiger Nebenbuhler des Perugino, ist der zweite Meister Francesco Raibolini von Bologna, genannt Francesco Francia (geb. um 1450, gest. 1517). Dieser

[1] *Raccolta delle più celebri pitture esistenti nella città di Siena.*

Künstler, früher als Goldschmied und Medailleur ausgezeichnet, wandte sich erst im vorgerückten Alter der Malerei zu; auf ihn scheint besonders ein Einfluss von Seiten Perugino's gewirkt zu haben; zugleich aber scheint er sich, auf der einen Seite jenen Lombarden, welche sich in einer gemüthlicheren Richtung bewegten, auf der andern den Venetianern anzunähern; den letzteren namentlich steht ein Bild seiner Hand, eine heil. Familie im Berliner Museum (I, No. 221) ziemlich nahe. Demgemäss unterscheidet er sich von der schwärmerischen und oft an das Sentimentale streifenden Neigung des Perugino, nicht unvortheilhaft, durch eine grössere Freiheit und Offenheit des Sinnes. Als seine frühsten Arbeiten bezeichnet man zwei bereits sehr vollendete Altarbilder in Bologna, das eine (vom J. 1490 oder 1494) in der dortigen Pinakothek, das andre in der Kirche S. Giacomo maggiore, Kap. Bentivoglj. Mannigfach andre Werke, zum Theil von sehr hohem Werth, sieht man ausserdem in der Pinakothek von Bologna, sowie in andern Gallerieen; eins der liebenswürdigsten, eine das Kind verehrende Madonna, in der Pinakothek von München. Die Fresken aus dem Leben der h. Cäcilia, die von ihm und seinen Schülern in der Kirche S. Cecilia in Bologna (jetzt ein öffentlicher Durchgang) ausgeführt wurden, gehören ebenfalls zu seinen bedeutendsten Leistungen, namentlich die beiden, ganz von seiner eignen Hand gefertigten Scenen der Vermählung und des Begräbnisses der Heiligen.

An Francia schliesst sich eine ziemlich zahlreiche Schule an. Manche von seinen Schülern sind indess erst im folgenden Abschnitte zu erwähnen. Unter denen, die, zum Theil wenigstens, seine eigenthümliche Richtung bewahrten, mögen hier sein Vetter Giulio und sein Sohn Giacomo Francia, Guido Aspertini und Lorenzo Costa genannt werden; der letztere war früher bereits als Nachfolger der Paduaner genannt; ausser der Richtung des Francia griff er aber auch noch andre Darstellungsweisen der Zeit, nicht ohne Geist, auf.

Schliesslich ist zu bemerken, dass auch in Siena, um den Anfang des sechszehnten Jahrhunderts, eine mit der umbrischen verwandte Richtung hervortritt. Man hat dieselbe hier, wie es scheint, nicht sowohl jenem älteren, längst schon erloschenen Streben der Sieneser Schule, als vielmehr einem unmittelbaren Einfluss von Seiten der umbrischen Schule zuzuschreiben. Namentlich dürfte in diesem Betracht der Aufenthalt des Pinturicchio in Siena (für die Arbeiten in der Libreria des Domes) von Gewicht sein. Als namhafte Künstler dieser Richtung sind anzuführen: Andrea del Brescianino, Bernardino Fungai, und vornehmlich Jacopo Pacchiarotto. Der letztere zeichnet sich durch eine eigenthümliche, grossartige Anmuth aus; Werke von ihm in der Akademie von Siena, in S. Caterina und im Oratorium von S. Bernardino (hier die Geburt und die Verkündigung Mariä).

§. 4. Die neapolitanische Schule.

Bedeutende, doch noch nicht zur Genüge durchforschte Erscheinungen bietet endlich die Malerei des fünfzehnten Jahrhunderts in Neapel dar. Hier ist es ein sehr kenntlicher Einfluss flandrischer Kunstweise, welcher den Realismus in dieser Schule mannigfach, hie und da fast vollständig bestimmt. Schon König René von Anjou, ein Schüler der van Eyck, soll diesen merkwürdigen Zusammenhang vermittelt haben; auch der Aufenthalt des Antonello da Messina in Neapel blieb wohl nicht ohne Einfluss.

Weniger in den höhern Bezügen der Composition und der Formenauffassung, als in den Nebendingen, der Landschaft u. dgl. zeigt sich diese flandrische Einwirkung bei Antonio Solario, genannt lo Zingaro. Man setzt die Lebenszeit dieses Künstlers in die Jahre von 1382—1445; die ihm zugeschriebenen Werke tragen aber mehr das Gepräge der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts. Sie halten zum Theil eine eigenthümliche Mitte zwischen der Schule von Umbrien und der des oberen Deutschlands; in dem Ausdruck einer süssen, holdseligen, obschon keineswegs erhabenen Milde sind sie ungemein anziehend. Vielleicht deutet diese ihre Eigenthümlichkeit auf ein verwandtschaftliches Verhältniss zur altspanischen Kunst; was wir über die letztere wissen, stimmt mit solcher Richtung wohl überein, und die politischen Verhältnisse der Zeit machen die Vermuthung wenigstens nicht unwahrscheinlich. Vornehmlich gilt dies von den, als Zingaro benannten Gemälden des Museums von Neapel, sowie von mehreren Altarbildern dortiger Kirchen. Etwas anders, doch wiederum sehr bedeutend, erscheinen die ihm zugeschriebenen (leider beschädigten) Fresken im Klosterhofe von S. Severino, aus der Geschichte des h. Benedict; diese zeichnen sich u. a. auch durch die meisterhafte Ausbildung der landschaftlichen Gründe aus. — Die Bilder der Brüder Pietro und Ippolito Donzelli, Schüler des Zingaro, haben in ähnlicher Richtung ebenfalls einen bedeutenden Werth. Vollkommen in flandrischem Styl concipirt und selbst gemalt sind erst die Bilder eines andern Schülers, Simone Papa des ältern, im Museum von Neapel. — Aus derselben Schule war, um den Schluss des Jahrhunderts blühend, Silvestro de' Buoni hervorgegangen. Seine Werke, und namentlich sein höchst reizvolles Altarbild in S. Restituta (neben dem Dome), gehören wiederum zu den schönsten Leistungen der neapolitanischen Kunst. — Antonio d'Amato, Schüler des Silvestro, soll sich nach Werken des Perugino gebildet haben, was auch die ihm zugeschriebenen Gemälde bestätigen.

SIEBENZEHNTES KAPITEL.

DIE ITALIENISCHE BILDENDE KUNST IN DER ERSTEN HÄLFTE DES SECHSZEHNTEN JAHRHUNDERTS.

Allgemeine Bemerkungen.

Der Anfang und die ersten Jahrzehnte des sechszehnten Jahrhunderts brachten die bildenden Künste Italiens zu dem Gipfelpunkte ihrer Entfaltung. Diese Erscheinung war ein Erzeugniss der allgemeinen Culturverhältnisse, die sich, was den angegebenen Zeitpunkt anbetrifft, für Italien äusserst günstig gestalteten. Die neue Geistesrichtung, die mit der Zeit des fünfzehnten Jahrhunderts in die Welt eintrat, hatte allerdings auch das italienische Leben mächtig durchdrungen; die im Vorigen besprochenen künstlerischen Bestrebungen geben dessen ein vollgültiges Zeugniss; dennoch war sie nicht so gar tief gegangen, dass sie hier den inneren Kern des Lebens angegriffen, dass sie die alte Zeit vernichtet und ein völlig neues Dasein begründet hätte. Sie bedurfte dies zunächst um so weniger, als die Interessen des romantischen Zeitalters in Italien überhaupt (wie dies früher vielfach angedeutet ist) nicht so ausschliesslich vorgeherrscht hatten, wie im Norden; sie brachte hier somit im Wesentlichen nur eine Umwandlung der alten Existenz hervor. Die künstlerische Entwickelung Italiens erscheint, trotz all jener, seit dem Beginn des fünfzehnten Jahrhunderts eingetretenen Veränderungen, dennoch als eine stetig fortschreitende. Man war der realen Elemente der Darstellung Herr geworden, man hatte den Sinn durch das Studium der Antike gebildet und geläutert; mit einer hohen und freien Anschauung der Welt und des Lebens wandte man sich nunmehr auch den grossen Ueberlieferungen der Vergangenheit aufs Neue zu, und schuf in solcher Art Werke, die, sicher, gemessen und würdig in ihrer körperlichen Erscheinung, zugleich das erhabenste Geistesleben bekunden mussten. Das Begehren der Zeitgenossen kam solcher Sinnesrichtung förderlichst

entgegen. Machtvolle und hochgebildete Päpste, wie Julius II. und Leo X., Herren, Städte und Privatleute erkannten es, dass sie durch die Veranlassung solcher Werke, mehr als durch alles übrige Thun, ihren Tagen das schönste Denkmal stiften würden. Um die Meister der Kunst, welche die lichtvollen Höhen dieser Zeit bilden, reihten sich zahlreiche Kreise von Schülern, welche das Gut, das sie von jenen empfingen, willig weiter verarbeiteten.

Wir lassen in dieser Periode der italienischen Kunst wiederum die Betrachtung der Sculptur vorangehen. Zwar erscheint jetzt, in noch grösserem Maasse als im fünfzehnten Jahrhundert, die Mehrzahl der künstlerischen Kräfte der Malerei zugewandt, und noch deutlicher treten uns in letzterer die verschiedenen Grund-Elemente und Richtungen der Zeit entgegen. Wiederum jedoch ist die Sculptur, eben weil sie auch in dieser Zeit mehr das allgemeine Streben repräsentirt, vorzüglich geeignet, den Ueberblick über dasselbe zu eröffnen; und in nicht geringerem Maasse wie die Malerei, wenn schon keineswegs in derselben Breiten-Ausdehnung, lässt auch sie die Höhe der Entwickelung erkennen.

A. Sculptur.

(Denkmäler, Taf. 72 u. 73. D. IX. u. X.)

§. 1. Die Meister von Florenz.

Die vorzüglichsten Mittelpunkte der Sculptur sind für jetzt, wie im fünfzehnten Jahrhundert, Florenz und Venedig, denen sich sodann, wie dort, Neapel anschliesst. Wir betrachten zunächst die bedeutendsten Künstler, die in Florenz thätig waren oder von dort ausgingen.

Um den Beginn des sechszehnten Jahrhunderts treten uns in Florenz vorerst zwei Meister entgegen, deren Arbeiten, in einer einfach schlichten Würde gehalten, den Anfang des neuen und freieren Strebens bezeichnen: Baccio da Montelupo, von dem die treffliche Statue des Evangelisten Johannes an Orsanmichele zu Florenz herrührt, und Benedetto da Rovezzano; von dem letzteren sechs schöne Reliefs aus der Geschichte des h. Gualbertus im Museum von Florenz, die in dem Ausdruck edler Milde auf die Arbeiten der früheren Florentiner zurückdeuten, und eine würdige, doch etwas schwer gewandete Statue des Täufers in dem dortigen Dome.

Zu einer höheren und grossartigeren Stellung entwickelten sich einige Zeitgenossen der ebengenannten. So Giovanni Francesco Rustici, ein Schüler des Andrea Verocchio. Das einzige Werk, welches man von diesem Künstler kennt, besteht aus einer Gruppe von drei Bronzestatuen über der nördlichen Thüre des Baptisteriums von Florenz; sie stellen den Täufer Johannes, predigend, zwischen einem Pharisäer und einem Leviten dar. Hoher Adel des Styles, Freiheit des Lebens, durchgebildete Charakteristik und ruhige Majestät

sind in diesen Gestalten auf's Glücklichste verbunden; sie zeigen die Bestrebungon eines Donatello und Ghiberti in durchaus vollendeter, meisterlicher Entfaltung. Rustici brachte die späteren Jahre seines Lebens in Frankreich zu. — Auf seine Ausbildung scheint sein grosser Mitschüler Leonardo da Vinci einen nicht ganz unwesentlichen Einfluss ausgeübt zu haben. Leonardo, besonders zwar im Fache der Malerei ausgezeichnet, war auch in andern Kunstzweigen thätig; im Fache der Sculptur wird von ihm vornehmlich das Modell zu einer colossalen Reiterstatue des Francesco Sforza, in Mailand gefertigt, gerühmt; doch hat sich dies so wenig, wie sonst ein sicheres Sculpturwerk seiner Hand erhalten.[1] — Ein verwandtschaftliches Verhältniss zu Leonardo, das ebenfalls auf einen solchen Einfluss hindeuten dürfte, erscheint ferner bei Andrea Contucci, genannt Sansovino (gest. 1529, nicht zu verwechseln mit seinem Schüler Jacopo Tatti, genannt Sansovino, von dem später). Vornehmlich gilt dies von einem der vorzüglichsten Werke des Andrea, das wiederum den edelsten Erzeugnissen der gesammten italienischen Kunst zuzuzählen ist, der Marmorgruppe der h. Anna und der Maria mit dem Kinde, in S. Agostino zu Rom; einem Werke, das sich durch ebenso liebevolle Anmuth und Milde, wie durch hohe Würde auszeichnet. In Rom sind von A. Sansovino ausserdem noch anzuführen zwei Grabmonumente in S. Maria del Popolo, und verschiedene Sculpturen, von ihm und seinen Schülern, in dem Corridore, ebendaselbst. An den beiden Grabmälern (1505—1507) sind die Nebenfiguren von idealer Energie, die Statuen der Verstorbenen von edelster Durchführung; nur ist es ein nicht ganz reiner, naturalistischer Zug, dass die letzteren nicht mehr strenge in liegender Stellung, sondern bereits mit untergestütztem Arme, als hielten sie Mittagsschlaf, gebildet sind; eine Geberde, welche von zahllosen spätern Bildhauern wiederholt worden ist. — In Florenz fertigte Sansovino die Gruppe des Christus, der von Johannes getauft wird, über dem Hauptportal des Baptisteriums, auch diese Arbeit voll hoher grossartiger Reinheit und Einfalt. Das umfassendste Werk, welches A. Sansovino in Italien, zwar mehr leitete als selbst ausführte, betrifft die Anordnung der reichen Sculpturen, welche das heilige Haus in Loretto schmücken, Reliefs aus der Geschichte der Maria, Propheten und Sibyllen darstellend; von seiner eignen Hand rühren hier die Scenen der Verkündigung und der Geburt Christi her. Sonst war Andrea viel ausserhalb Italiens, u. a. neun Jahre

[1] Die Sammlung des Stadthauses zu *Lille* besitzt eine weibliche Wachsbüste, welche dahin aus dem Nachlass des Malers *Wicar* übergegangen ist. Nur der Kopf ist alt und zeigt deutliche Spuren von Bemalung; die Augen bestehen aus einer glänzenden Masse; dagegen ist das Haar plastisch ausgedrückt. Nach der wunderbaren Schönheit der Formen, welche das Portrait in völlig idealer Weise darstellen, darf man hier auf einen der grössten italienischen Meister, nach gewissen Einzelheiten vielleicht sogar auf *Leonardo* schliessen.

in Portugal, beschäftigt. Im Berliner Museum befindet sich von seiner Hand ein schönes Relief, anbetende Engel.

Als dritter neben Rustici und A. Sansovino ist Michelangelo Buonarotti (1474—1563) zu nennen. Die Sculptur war das Fach, welches dieser Künstler zu seinem eigentlichen Beruf ersehen hatte, obschon er auch in der Architektur, wie bereits früher angeführt ist, Bedeutendes (zwar zumeist wenig Erfreuliches) leistete, und obschon er bestimmt war, die reichsten und edelsten Erzeugnisse seines Geistes durch den Pinsel herzustellen. Michelangelo fasste das realistische Streben des fünfzehnten Jahrhunderts — wenn man es bei ihm noch so nennen darf — im grossartigsten Sinne auf; wie die Werke der Antike, so haben auch seine Gestalten in sich ihr Genügen und ihre Befriedigung; aber sie tragen zugleich ein eigenthümliches, hochgewaltiges Gepräge, das sie zum Ausdruck, zur unmittelbaren Personification der elementarischen Kräfte, welche die Welt halten und bewegen, zu machen scheint. Wo solche Darstellungsweise mit dem Gegenstande in Einklang steht, da wirken sie höchst ergreifend auf den Sinn des Beschauers; aber auch in andern Fällen strebt Michelangelo gern nach demselben Eindrucke hin, und er erreicht denselben alsdann zumeist nur auf Kosten der Naivetät (d. h. der Wahrheit). So beginnt mit ihm, der einen der höchsten Glanzpunkte der neueren Bildnerei bezeichnet, zugleich auch, und besonders in der späteren Zeit seines thatenreichen Lebens, der Verfall der Kunst, der in dem Streben nach äusserem Scheine beruht.

Am Wenigsten gilt das Letztere von seinen Jugendwerken, in denen seine ungestüme Kraft noch schlummernd erscheint, noch wie träumend unter dem milderen Hauche der Kunst, die in den Zeiten seiner Jugend in Florenz blühte. Zu diesen Werken gehört ein anmuthvoller Engel in S. Domenico zu Bologna, an dem Denkmale des Heiligen knieend, sodann zwei Reliefbilder der heil. Familie, in der Akademie von London und im Museum von Florenz (beide unvollendet). Ihnen reiht sich, obschon zu höherer Würde erwacht, die Gruppe der Maria mit dem Christusleichname im Schoosse an, die sich in der Peterskirche zu Rom befindet und die Michelangelo in seinem fünfundzwanzigsten Jahre fertigte. Etwa gleichzeitig mit dieser ist seine Statue des Bacchus im Museum von Florenz, wenig später seine kraftvoll belebte Statue des David vor dem Palazzo vecchio, ebendaselbst (die letztere fertigte er, als Zeugniss seines Kunstgeschickes, aus einem Marmorblock, der früher, durch jenen Agostino di Guccio, übel verhauen war und seitdem unbenutzt gelegen hatte). — Auch eine milde und würdevolle Madonnenstatue in Notre-Dame zu Brügge, wenn sie überhaupt Michelangelo's Werk ist, reiht sich diesen frühern Schöpfungen an.

Zur Ausführung eines grossartigeren und umfassenden Sculpturwerkes ward Michelangelo hierauf nach Rom berufen, nachdem

Julius II. (1503) den päpstlichen Stuhl bestiegen hatte. Der Papst wollte sich ein mächtiges Grabmonument, wie kein zweites vorhanden war, gründen. Michelangelo entwarf den Plan und ging an die Arbeit. Das Ganze ward auf achtzehn Ellen in der Länge und zwölf in der Breite bestimmt, und zahlreiche Statuen und Reliefs zur Verzierung desselben angeordnet. Die Statuen sollten die vom Papst mit dem Kirchenstaate wieder vereinigten Provinzen unter dem Bilde von gefesselten Gefangenen darstellen; ferner die Künste, ebenfalls gefesselt, weil ihre Thätigkeit durch seinen Tod gehemmt sei; sodann Moses und Paulus, als Repräsentanten des thätigen und beschaulichen Lebens; auf dem Gipfel des Monumentes endlich die Statuen des Himmels und der Erde, als Träger des Sarkophags; u. s. w. Doch ward die Arbeit bald unterbrochen, theils wegen mancherlei äusserer Missverhältnisse, theils weil Michelangelo auf Befehl des Papstes die Deckengemälde in der sixtinischen Kapelle ausführen musste, theils auch wohl wegen der Kosten, die das riesige Unternehmen selbst verursachte. Vor seinem Tode (1513) liess Julius II. dasselbe nach einem kleineren Maassstabe neu entwerfen, und hievon, wie es scheint, ist der Entwurf, der manches Aehnliche mit jenem ersten hat, auf unsre Zeit gekommen.[1] Aber auch diese Arbeit kam ins Stocken, da Michelangelo auf's Neue zu andern Werken schreiten musste. Wiederum wurde der Plan verändert und eingeschränkt, und erst 1545 ward das Werk, in S. Pietro ad Vincula zu Rom, aufgestellt. So darf es nicht befremden, wenn dasselbe einen wenig erfreulichen Eindruck macht. Die bedeutendste Statue desselben, die des Moses, auf jene grossartigere Anlage berechnet, steht ausser allem Verhältniss zu der kleinlichen Architektur; ihre höchst ungünstige Stellung setzt die Mängel, die ihr bei aller Mächtigkeit eigen sind, namentlich ein gewisses Haschen nach Effekt, in ein sehr grelles Licht. Ausser dieser Statue sind noch zwei andre, die der Rahel und Lea (hier wiederum als thätiges und beschauliches Leben gefasst) von Michelangelo's Hand, doch weniger bedeutend. Die übrigen Statuen des Monumentes rühren von verschiedenen seiner Schüler her. — Zwei (unvollendete) Statuen gefesselter Männer von Michelangelo's Hand, gegenwärtig im Museum von Paris, waren ohne Zweifel für dasselbe Denkmal, in seiner ersten oder zweiten Anlage, gearbeitet. Die Statue des Jüngern ist von grossartiger Schönheit, die des Aeltern dagegen in der Stellung widerwärtig und wahrscheinlich bedeutend verhauen.

Eine zweite grosse Arbeit im Fache der Sculptur wurde dem Michelangelo durch Leo X. (gest. 1521) übertragen; diese betrifft die Grabmonumente zweier Verwandten des Papstes, seines Bruders Giuliano de' Medici und seines Neffen, Lorenzo, Herzogs von

[1] Abgebildet u. a. bei d'Agincourt, Sculptur, T. 46.

Urbino. Auch diese Arbeit wurde mehrfach unterbrochen und kam erst unter Papst Clemens VII. (1523—1537, wie Leo aus dem Hause Medici) zur Vollendung. Die Monumente hefinden sich in der Sakristei von S. Lorenzo zu Florenz; sie enthalten, in Wand-Nischen, die Statuen der genannten Herren, darunter die Sarkophage, auf denen je zwei nackte Gestalten von allegorischer Bedeutung, Aurora und Abend, Nacht und Tag, ruhen. (Sie passen aber nicht völlig zu der Form der Sarkophage, was ohne Zweifel wieder aus einer Veränderung des ursprünglichen Planes herrührt.) Die Statue des Lorenzo, in tiefem Sinnen dasitzend, — daher von den Italienern treffend „der Gedanke", *il pensiero*, benannt, — ist als Michelangelo's Meisterwerk im Fache der Sculptur zu bezeichnen; sie erscheint durchaus edel, in ihrer Stellung bedungen, klar und gemässigt. Unter den nackten Figuren ist besonders die der Aurora hervorzuheben; sie hat in der Bewegung ihrer Glieder einen mächtigen Rhythmus, einen grossartig architektonischen Schwung, der das, was oben als Michelangelo's Eigenthümlichkeit bezeichnet ist, in edelster Weise offenbart. Die übrigen Statuen sind weniger anziehend, zum Theil unvollendet, zum Theil wiederum nicht frei von jenem Streben nach Effekt, so dass z. B. der linke Ellbogen über das rechte Bein gestemmt ist. Dasselbe gilt, in noch höherem Maasse, von einer in derselben Kapelle befindlichen Statue der Madonna. — Zu den trefflichsten Sculpturen Michelangelo's gehört ferner die Statue eines auferstandenen Christus, in S. Maria sopra Minerva zu Rom; während seine Gruppe der Kreuzabnahme, im Dome von Florenz, nur geringe Bedeutung hat. Unter einigen wenigen Büsten, die man ihm zuschreibt, ist besonders eine geistvolle Bronzearbeit, die sein eignes Portrait enthält, im Pal. der Conservatoren auf dem Kapitol zu Rom, anzuführen. [1]

Von der Mehrzahl der Nachfolger des Michelangelo kann erst im folgenden Abschnitt die Rede sein. Hier ist zunächst des Baccio Bandinelli (1487—1559) zu gedenken, der, obschon Michelangelo's eifriger Nebenbuhler, doch wesentlich unter dem Einflusse von dessen Richtung stand. Er zeigt ein ähnliches Streben nach Grossartigkeit, doch bereits in ungleich mehr manieristischer Weise. Zu den bedeutendsten Arbeiten dieses Meisters gehören die Figuren, Propheten, Apostel, Tugenden u. dergl., welche er für die Chor-Einfassung des Domes von Florenz arbeitete. Andres, wie sein Hercules und Cacus vor dem Palazzo vecchio und das

[1] Neuerlich wird auch *Raphael* als Bildhauer anerkannt. Die Statue des Jonas, in der Kapelle Chigi, in S. Maria del popolo zu Rom, welche gemäss der gewöhnlichen Ansicht nach seiner Angabe von *Lorenzetto* ausgeführt sein sollte, gilt jetzt *(Passavant, Rafael, I, 249)* als eigenhändiges Werk des grossen Meisters, dessen sie auch an wunderbarer Schönheit der Conception wie der Ausführung nicht unwürdig ist. Von einem als Arbeit Raphaels angeführten Knaben auf einem Delphin ist in der Mengs'schen Sammlung zu Dresden ein Gypsabguss erhalten.

Relief des grossen Piedestals auf der Piazza di S. Lorenzo in Florenz, ist weniger erfreulich.

Unter den eigentlichen Schülern des Michelangelo dürften hier zwei hervorzuheben sein, die u. a. an der Ausführung seiner Sculpturwerke Theil hatten und sich, gemässigter als viele Andre, der Grossartigkeit des Meisters anzuschliessen wussten. Der eine von ihnen ist: Gio. Ang. Poggibonzo, gen. Montorsoli, der Gehülfe bei jenen Grabmonumenten der Mediceer; in der Sakristei von S. Lorenzo zu Florenz, wo die letzteren sich befinden, rührt von ihm die Statue des heil. Cosmas (zur Seite von Michelangelo's Madonna) her. Später hat er Vieles in Genua, auch in Neapel und Sicilien gearbeitet. — Der zweite ist Raphael da Montelupo, der, neben Anderen, an dem Grabmonumente Julius II., wie dasselbe ausgeführt worden, Theil hatte. Von ihm in der Sakristei von S. Lorenzo zu Florenz die Statue des h. Damianus. Als sein Hauptwerk wird das Grabmal des Bald. Turini in der Kathedrale von Pescia genannt.

Gleichfalls als Nachfolger des Michelangelo und zum grossen Theil wenigstens der in Rede stehenden Periode angehörig, ist Benvenuto Cellini (1500—1572) zu nennen. Benvenuto war eigentlich Goldarbeiter und hat in diesem Kunstfache Vieles gearbeitet; doch hat er auch mancherlei Werke andrer Gattung, zum Theil von colossalster Dimension geliefert. Seine Arbeiten haben insgemein, in der Anordnung wie im Style, einen mehr dekorativen Charakter. Längere Zeit hielt er sich in Frankreich auf, wohin er von Franz I. berufen war. Aus dieser Zeit seiner künstlerischen Thätigkeit ist Manches erhalten; so das elegante, mit grosser Zartheit ausgeführte Bronzerelief der Nymphe von Fontainebleau, jetzt im Museum von Paris; ein zierliches, aus Gold gearbeitetes und mit figürlichen Darstellungen geschmücktes Salzfass, in der k. k. Sammlung zu Wien; und ein noch reicheres Schmuckwerk, ein Ritterschild, der mit Figuren, Masken, Arabesken u. dergl., von kunstvoller getriebener Arbeit, versehen ist, gegenwärtig in Windsorcastle, George-Hall, in England.[1] Von den lebensgrossen, aus Silber gearbeiteten Statuen, die Benvenuto für Franz I. gefertigt hatte, und von dem ungeheuren Modell einer Marsfigur (deren Kopf u. a. als Schlafgemach benutzt ward) ist Nichts mehr vorhanden. Unter den Werken, die er später in Italien arbeitete, mag hier die Bronzestatue des Perseus, in der Loggià de' Lanzi zu Florenz, ein ziemlich nüchternes Werk, und eine treffliche

[1] Waagen, Kunstw. und Künstler in England, I, S. 165. — Ein ähnlicher und ähnlich werthvoller Schild befindet sich in der Waffensammlung des Prinzen Karl von Preussen zu Berlin. Hier mag bemerkt werden, dass überhaupt die italienische Kunst jener Zeit an Waffenarbeiten dieser Art mannigfach treffliche Werke hervorgebracht hat, wie an solchen die ebengenannte Sammlung eine ganze Reihenfolge der schätzbarsten Stücke enthält.

Bronzebüste des Cosimo I., im dortigen Museum, angeführt werden; so auch die in einem ausgezeichneten ornamentistischen Style gearbeitete Fassung eines Gebetbuches, dessen Miniaturen von Giulio Clovio herrühren, in der Bibliothek von Neapel. Als Medailleur wird Benvenuto weiter unten noch einmal genannt werden.

In etwas abweichender Richtung erscheint Niccolo Pericoli, gen. il Tribolo, (1500—1565). Die Hauptarbeiten dieses Künstlers sieht man an der Façade von S. Petronio zu Bologna. Die hier befindlichen Arbeiten des Jacopo della Quercia scheinen auf seine Richtung nicht ohne Einfluss gewesen zu sein; er entfaltet sich von solcher Grundlage aus, ohne dass man ihn zwar den ersten Meistern zuzuzählen hätte, zu einer eigenthümlichen Heiterkeit und Grazie, die indess einer gewissen grossartigen Haltung keinesweges entbehrt.

§. 2. Die Meister von Oberitalien und Neapel.

Lebhafte und anziehende Entwickelungsmomente finden sich zu Anfange des sechszehnten Jahrhunderts in der oberitalienischen Sculptur, vornehmlich im Gebiete von Venedig. Wie bei den venetianischen Sculpturen der letzten Zeit des fünfzehnten Jahrhunderts, so zeigt sich auch hier die von der paduanischen Schule ererbte vollkommen antikisirende Darstellungs- und Behandlungsweise des Einzelnen, nur in der freiern, minder scharfen und strengen Art des sechszehnten Jahrhunderts; zugleich jedoch wird in den Reliefs fortwährend die perspectivisch gedachte, oft sehr überfüllte Anordnung beibehalten.

In diesem Bezuge ist hier zuerst Andrea Riccio von Padua, genannt Briosco (1480—1532) anzuführen. Von ihm sind zwei der Bronzereliefs im Chore von S. Antonio zu Padua (zwischen den roheren Arbeiten des Vellano, — sie stellen den David vor der Bundeslade und Judith mit Holofernes dar), sowie die eines grossen reichgeschmückten Kandelabers, ebendaselbst, gefertigt 1507; ausserdem eine Reihe von Bronzereliefs, welche, dem Grabmonumente der Torriani zu Verona entnommen, sich gegenwärtig im Museum von Paris befinden, und vier bronzene Hochreliefs vom Jahre 1513, die Findung des wahren Kreuzes darstellend, in der Akademie zu Venedig. Alles dies sind Arbeiten, die, mehr oder weniger, eine geistvoll lebendige, selbst zarte Aufnahme und Aneignung antiker Elemente erkennen lassen, zugleich jedoch durchgängig an malerischer Ueberfüllung, theilweise auch an flauer Behandlung leiden.

Sodann ist hier abermals die Familie der Lombardi zu erwähnen, deren spätere Arbeiten entschieden das Gepräge eines freiern und grossartigern Styles tragen. Das anmuthvollste Werk ist der grosse Bronze-Altar in der Kapelle Zeno von S. Marco

(1505—1515); hier ist die Nachahmuug der Antike minder einseitig; namentlich die Statue der thronenden Madonna, welche zwischen denen des h. Petrus und des Täufers Johannes diesen Altar schmückt, ist von einer stillen Anmuth, einer ernsten Lieblichkeit, die an die Werke des Andrea Sansovino erinnert. In der Gewandung hat das überzierliche, feine Faltenwerk der frühern Sculpturen hier einem ernsten, selbst grandiosen Wurf den Platz geräumt. Als die Urheber dieses Werkes werden Pietro und Antonio Lombardi, und neben ihnen Alessandro Leopardi genannt; dem letzteren, von dem u. a. auch (wenigstens theilweise) das schöne Denkmal des Dogen Andrea Vendramin in S. Giovanni e Paolo und die brillanten Bronze-Piedestale für die drei berühmten Masten des Markusplatzes herrühren (1505), dürfte die Erfindung des Architektonischen an jenem Monumente zuzuschreiben sein. Dagegen macht sich in denjenigen Marmorreliefs, welche Antonio und Tullio Lombardo (bis 1525) für die Kapelle del Santo in S. Antonio zu Padua arbeiteten, bei grosser, selbst idealer Schönheit einzelner Theile und dramatisch lebendiger Composition eine gewisse Kraftlosigkeit der Körpermotive bemerklich. (Ein späteres Mitglied der Familie, Tommaso Lombardo, erscheint in seiner Gruppe der h. Familie in S. Sebastiano zu Venedig, und in seiner Statue des h. Hieronymus, in S. Salvatore, als ein nicht sehr bedeutender Nachfolger J. Sansovino's). — Ein anderer, etwas jüngerer Künstler von ähnlicher Richtung wird gewöhnlich mit dem Namen Alfonso Lombardi, und als ein Ferrarese bezeichnet; vermuthlich erhielt er seine Ausbildung bei einem der Familie der Lombardi, die sich in Ferrara aufhielten; sein eigentlicher Name war Alfonso Cittadella, und er stammte aus Lucca.[1] Zwei Werke seiner Hand, beide zu Bologna befindlich, stellen ihn den gediegensten Meistern der Zeit gleich: das eine ist eine figurenreiche nnd höchst würdig gehaltene Gruppe lebensgrosser Statuen, aus Thon gebrannt, welche den Tod der h. Jungfrau darstellen, im Oratorium della Vita (1519); das andre ein Relief der Auferstehung Christi, voll klarer, einfacher Schönheit, über einer Seitenthür von S. Petronio (1526). — Von Guglielmo Bergamasco findet sich in S. Giovanni e Paolo zu Venedig eine Marmorstatue der h. Magdalena, welche die reife Schönheit tizianischer Frauen in Stein darstellt und bei einer freilich nicht ganz plastischen Auffassung doch durch den grossen Reiz der Behandlung, z. B. der Hand, anzieht.

Durch Jacopo Tatti aus Florenz (1479—1570), der ursprünglich ein Schüler des Andrea Sansovino war und nach diesem gewöhnlich Jacopo Sansovino genannt wird, der sich nachmals jedoch mehr der Richtung Michelangelo's zuneigte, ward auch die letztere nach Venedig verpflanzt. Dies geschah, seit Jacopo seinen

[1] *C. Frediani, intorno ad Alfonso Cittadella, etc.* (Vgl. Schorn'sches Kunstblatt, 1835, no. 73.)

Aufenthalt zu Rom (nach der Plünderung dieser Stadt durch die Franzosen, 1527) mit dem zu Venedig vertauscht hatte und hier durch zahlreiche Werke, sowie durch eine bedeutende Anzahl von Schülern, die seinen Styl nachzuahmen strebten, bis an seinen Tod den bedeutendsten Einfluss ausübte. Indess gehört Jacopo Sansovino keinesweges zu jenen einseitigen Nachahmern des Michelangelo, wie deren in der zweiten Hälfte des sechszehnten Jahrhunderts so viele auftauchten, die nur in der Uebertreibung der Einseitigkeiten des Meisters das Heil für die Kunst zu finden wähnten; im Gegentheil ist in seinen Arbeiten häufig eine zartere Formengebung, eine eigenthümliche Liebenswürdigkeit zu bemerken, die ebensosehr, wie dem eigenen Sinne des Künstlers, eines Theils wohl den Nachwirkungen seines ursprünglichen Meisters, andern Theils dem allgemeinen künstlerischen Streben, in welches er zu Venedig eintrat, zugeschrieben werden muss. Unter den mannigfaltigen Werken seiner Hand, welche Venedig besitzt, sind besonders die in S. Marco, und unter diesen namentlich die reiche Bronzethür der Sakristei, hervorzuheben; sodann die theils von ihm, theils von seinen Schülern gefertigten Sculpturen der Halle am Fuss des Glockenthurmes von S. Marco; die einfach würdige Statue des Marco da Ravenna über dem Portal von S. Giulia; die kleine Statue des Täufers über dem Weihwasserbecken von S. Maria dei Frari, das sehr an Michelangelo's Formenauffassung erinnernde Denkmal des Dogen Venier (st. 1556) in S. Salvatore, u. s. w. In S. Antonio zu Padua wurde, die bereits genannten Sculpturen der Lombardi ausgenommen, hauptsächlich von ihm und seinen Schülern der reiche Reliefschmuck der Kapelle del Santo gefertigt (von seiner eigenen Hand die Erweckung eines Mädchens). — Unter seinen Schülern und gleichstrebenden Zeitgenossen zu Venedig, mit denen er, wie bemerkt, mehrfach gemeinschaftlich arbeitete, sind besonders hervorzuheben: Danese Cataneo (von diesem u. a. der schöne, von E. Fregoso gestiftete Altar in S. Anastasia zu Verona, aber auch das manierirte Grabmal des L. Loredan in S. Giovanni e Paolo zu Venedig, um 1572); Girolamo Campagna (treffliche Reliefs in S. Antonio zu Padua, Kap. del Santo; eine treffliche Gruppe, der todte Christus von Engeln gestützt, in S. Giuliano zu Venedig; eine Madonna mit zwei Engelgenien in S. Salvatore, etc.); Alessandro Vittoria (Altar mit der Statue des h. Hieronymus in S. Maria dei Frari zu Venedig; Mehreres, zum Theil schon etwas manierirt, in S. Giovanni e Paolo; ein vortrefflicher S. Sebastian in S. Salvatore, ein geringerer in S. Francesco della vigna); Giulio dal Moro (Mehreres in S. Salvatore); Tiziano Aspetti (zwei Statuen an der Façade und zwei im Innern von S. Francesco della vigna, von etwas gesuchter Grossartigkeit); Francesco Segala, Tiziano Minio, u. A. m.

In Rücksicht auf die Sculptur in der Lombardei ist hier an

jene Arbeiten in der Karthause von Pavia zu erinnern, die, im fünfzehnten Jahrhundert begonnen, auch noch im sechszehnten, in ähnlicher Anmuth des Styles, ihren Fortgang hatten.[1] Zu den Meistern des sechszehnten Jahrhunderts, welche hier thätig waren, gehört u. a. Antonio Begarelli (1498—1565) aus Modena, dessen Styl an denjenigen seines Freundes Correggio erinnert; von seinen seltenen Arbeiten ist ein Altar mit Crucifix und vier Engeln (Statuen aus gebranntem Thon) im Berliner Museum zu nennen, für die Art und Weise, wie malerische Feinheit in Anlage und Behandlung sich mit plastischer Wirkung verbindet, einer der merkwürdigsten Belege. — Sodann Agostino Busti, gen. Bambaja, von Mailand, ein Künstler, der besonders in sauber durchgeführten Arbeiten von kleinerer Dimension ausgezeichnet war. Sein Hauptwerk war das, durch die feinste, zierlich phantastische Ornamentik ausgezeichnete Grabmonument des Gaston von Foix in Mailand, das gegenwärtig zerstreut ist und von dem nur einzelne Theile in der Sammlung der ambrosianischen Bibliothek, andere in der Brera von Mailand aufbewahrt werden. Ein Nachfolger des Bambaja in solcher Arbeit, doch bereits bedeutend manierirt, war Francesco Brambilla. Ein anderer unter den Meistern der Karthause von Pavia war Marco Agrate; von ihm rührt eine Statue des h. Bartholomäus im Dome von Mailand her, mit abgezogener Haut (nach der Legende des Heiligen), ein vollständig genaues anatomisches Modell, somit für die Verirrungen, zu denen die realistische Richtung und das wissenschaftliche Streben der modernen Zeit allerdings führen konnte, ein nur zu deutliches Zeugniss. Die Statue trägt die naive Inschrift, dass sie nicht von Praxiteles, sondern von M. Agrate gefertigt sei, was Niemand in Zweifel zu ziehen geneigt sein wird. —

Endlich begegnen uns auch in Neapel einige beachtenswerthe Meister der Sculptur, welche der ersten Hälfte des sechszehnten Jahrhunderts angehören. Giovanni da Nola, gen. il Merliano, (1478—1559) war Schüler jenes älteren Meisters, des Angelo Aniello Fiore. Von ihm sieht man Arbeiten in verschiedenen Kirchen der Stadt, die jedoch nicht alle gleichen Werth haben. Die trefflichsten, durch eine einfache Schönheit ausgezeichnet, sind drei Grabmäler in S. Severino e Sosio, Kapelle Sanseverino; so auch das anmuthige Grabmonument eines jungen Mädchens, der Antonetta Gandino, in S. Chiara. — Schüler des Merliano war Domenico d'Auria. Wie die genannten Arbeiten seines Meisters, so sind auch ihm Adel und Einfachheit eigen, namentlich in den schönen Reliefs der Kapelle Gesualda in S. Severino e Sosio, welche den gekreuzigten Heiland und die Madonna mit dem Leichnam des Sohnes vorstellen. — Bedeutender als beide jedoch war Girolamo

[1] Vgl. oben S. 702.

di Santacroce (1502—1537). Seine Arbeiten, wie die Statue des h. Antonius von Padua in der Kirche Monte Oliveto und zwei Grabmonumente in S. Domenico maggiore (Kap. S. Stefano) zeichnen sich ebenso durch liebenswürdige Naivetät, wie durch hohe und reine Schönheit aus.

§. 3. Die Gemmenschneider und Medailleure.

Jene kleine Gattung der Sculptur — die Medaillen-Arbeit — die bereits im fünfzehnten Jahrhundert, und vornehmlich in den oberitalienischen Gegenden, so mancherlei interessante Werke hervorgebracht hatte, tritt uns auch im sechszehnten Jahrhundert in hoher Bedeutung entgegen. [1] Die Technik hatte sich, durch den Gebrauch in Stahl geschnittener Stempel, bedeutend vervollkommnet, so dass die Arbeiten, keiner besondern Nachhülfe bedürftig, nunmehr in grosser Vollkommenheit geliefert werden konnten; auch strebte man jetzt, mehrfach wenigstens, dahin, den für den Verkehr bestimmten Münzen in solcher Art ein wirklich künstlerisches Gepräge zu geben. In andern Fällen wurden Medaillen in getriebener Arbeit geliefert. Sehr bedeutend aber wirkte in dieser Zeit ein zweites Fach der kleinen Sculptur, das mit dem ebengenannten in naher Verwandtschaft steht, die Steinschneidekunst, auf die der Medailleure zurück. Vorzügliche Talente wandten sich nunmehr auch dieser Kunstgattung zu und leisteten, zumeist in beiden Fächern thätig, das Bedeutendste. Antike Muster wurden häufig zum Vorbilde genommen und nachgeahmt, oder sonst der Antike ähnliche Arbeiten mit solcher Meisterschaft gefertigt, dass es oft sehr schwer ist, das Moderne von dem Antiken zu unterscheiden. Besonders waren es auch gegenwärtig wiederum oberitalienische Meister, die sich in der Fertigung geschnittener Steine und Medaillen auszeichneten.

Valerio Belli von Vicenza, gen. Valerio Vicentino (geb. um 1468 oder 1478, gest. 1546) ist als einer der ersten und vorzüglichsten Meister in diesen Kunstzweigen zu nennen. Sein Hauptwerk ist ein Kästchen, welches er für den Papst Clemens VII. fertigte und welches gegenwärtig im Museum von Florenz aufbewahrt wird; es ist aus einer grossen Anzahl von Krystallplatten zusammengesetzt, auf denen Scenen aus der Geschichte Christi eingeschliffen sind, in einer Würde und Grossheit des Styles, in einer so gediegenen plastischen Behandlung, dass sie den edelsten Werken der Zeit zur Seite gesetzt werden müssen. [2] Die wenigen Medaillen, die man bestimmt als Arbeiten seiner Hand bezeichnen

[1] *Bolzenthal,* Skizzen, Abschn. 2.

[2] Vgl. meine Beschreibung der in der k. Kunstkammer zu Berlin vorhandenen Kunstsamml., S. 126, wo über Bronzeabgüsse von diesen und andern Arbeiten des *Valerio* berichtet ist.

kann, entsprechen denselben Vorzügen. — Ihm stehen andre ausgezeichnete Meister zur Seite: Giovanni Bernardi da Castel Bolognese (1495—1555, treffliche Gemmen und Medaillen, unter den letzteren besonders ein paar bedeutende Stücke, die sich auf den Zug Kaiser Karls V. nach Afrika beziehen); Alessandro Cesati, gen. il Greco, aus dem Mailändischen (dessen Medaille auf Papst Paul III. — auf ihrer Rückseite der Hohepriester von Jerusalem, vor dem Alexander d. Gr. sich beugt, — als das Meisterwerk des ganzen Kunstzweiges gilt); Giovanni Giacomo Caraglio von Verona (1500—1570); Matteo del Nassaro, ebenfalls von Verona (im Museum von Paris ein paar ausgezeichnete geschnittene Steine, einer mit dem Bildniss König Franz I., der andre mit der Darstellung der Constantinsschlacht); Francesco Anichini aus Ferrara; Domenico di Polo aus Florenz; Lodovico Marmitta aus Parma, u. a. m. — Die ebengenannten waren in den beiden Kunstgattungen ausgezeichnet. Unter denen, die ausschliesslich als Steinschneider berühmt sind, ist Maria di Pescia hervorzuheben, der den sogenannten Siegelring des Michelangelo, einen, lange Zeit für antik ausgegebenen Stein mit der Darstellung eines figurenreichen Bacchanales (gegenwärtig im Museum von Paris) gefertigt hat. — Unter den Medailleuren nimmt sodann Niccolo Cavallerino von Modena (sonst auch als Goldschmied und Bildhauer bekannt) eine vorzügliche Stelle ein; von ihm sind einige sehr grossartige Schaumünzen auf den Feldherrn und Astronomen Guido Rangoni gefertigt. Ferner Benvenuto Cellini, dessen in Gold getriebene Schaumünzen, zum Schmuck der Hüte vornehmer Herren, sehr gesucht waren, und der auch eine bedeutende Anzahl von Stempeln zu Münzen geliefert hat. Die auf den letzteren enthaltenen Darstellungen haben aber schon das etwas manieristische Gepräge, welches fast den sämmtlichen Nachfolgern Michelangelo's eigen ist. Noch mag hier Giovanni Cavino von Padua (1499—1570) erwähnt werden, der, wie auch der obengenannte Marmitta, in der Nachahmung antiker Münzen vorzüglich geschickt war.

B. Malerei.

§. 1. Vorbemerkung.

Die Blüthe der italienischen Malerei entfaltete sich, wie dies bereits angedeutet ist, auf eine mannigfach verschiedene Weise. Für diese Verhältnisse gaben zunächst die Zustände der verschiedenen Kunstschulen, wie wir dieselben in der Zeit um den Schluss des fünfzehnten Jahrhunderts verlassen haben, die bedingende Grundlage; doch fanden gerade um diese Zeit mehr oder minder bedeutende

Wechselwirkungen statt, welche die Einseitigkeit des Strebens, die an manchen Orten bemerklich wird, wohlthätig milderten. Reichbegabte Künstler verbanden mehrfach die Vorzüge der einen mit der andern Schule, und nicht minder war der Glanz ihres eigenthümlichen Geistes, der über die engeren Grenzen ihrer Wirksamkeit, oft bis in weite Fernen hinausstrahlte, sehr wohl geeignet, einen mannigfaltigen Einfluss, auch auf Künstler von übrigens abweichender Richtung hervorzubringen.

Zum besseren Verständniss der folgenden Bemerkungen ist es vortheilhaft, wenn wir die glänzendsten Erscheinungen der Zeit hier vorerst in einem flüchtigen Ueberblick an uns vorübergehen lassen. Zwei vorzüglich emporragende Meister traten aus der, den eigenthümlich realistischen Interessen zugewandten Schule von Florenz hervor. Der eine von diesen, der ältere, ist Leonardo da Vinci, ein Meister, der mit vollkommener Ausbildung der Form eine mildere, inniger tiefe Auffassungsweise verband. Seine vorzüglichste Thätigkeit gehört aber nicht Florenz, sondern Mailand an, wo er die eigenthümliche Richtung der lombardischen Schule zu ihrer schönsten Entfaltung brachte. Unter den Wechselverhältnissen, die schon früher in dieser Schule vorhanden waren und die durch Leonardo noch wesentlich vermehrt wurden, ging sodann (freilich eben so sehr durch eigenthümliche Sinnesweise gehoben) die Richtung des Correggio hervor. Doch viel weiter noch erstreckte sich Leonardo's Einfluss, und auch in Florenz treten andere Künstler von einem ihm verwandten Streben auf. Zugleich aber erscheint hier, als der zweite grosse Meister neben Leonardo, Michelangelo, in seiner gewaltigen, bereits oben (bei Betrachtung der Sculptur) geschilderten Eigenthümlichkeit. Auch er war nicht ohne Einfluss auf die Kunst seiner Heimath; doch gehört seine vorzüglichste Thätigkeit und Wirksamkeit im Fache der Malerei Rom an. Hier trat ihm ein jüngerer Meister zur Seite, Raphael, der, aus der schwärmerischen Schule von Umbrien hervorgegangen, sich nachmals in dem sinnlich kräftigeren Florenz gestärkt hatte und nunmehr in Rom die höchste Reinheit und Grazie des künstlerischen Styles entfaltete, in seiner freieren Entfaltung zum Theil durch die Nähe Michelangelo's gefördert. Um Raphael versammelten sich zahlreiche Schüler, die sich ihm theils unmittelbarer anzuschliessen strebten, theils die Richtungen andrer Schulen (auch älterer, in denen sie die erste Bildung empfangen hatten) mit der seinigen verbanden. In anderer Beziehung bildete sich bei den Meistern von Venedig, bei Giorgione und namentlich bei Tizian, die wärmste Erfassung des Lebens aus. Auch ihnen schlossen sich zahlreiche Nachfolger an, von denen viele indess wiederum andre Elemente, wie z. B. die der benachbarten lombardischen, im Einzelnen auch die der römischen oder florentinischen Kunst, mit den eigentlich venetianischen verbanden.

§. 2. Leonardo da Vinci und seine Nachfolger.
(Denkmäler Taf. 74, D. XI.)

Leonardo da Vinci (1452—1519),[1] in der Nähe von Florenz geboren und hier in der Schule des Andreo Verocchio gebildet, ist derjenige Meister, der die grosse Glanzzeit der italienischen Malerei eröffnet. Seine Thätigkeit fällt zwar grössten Theils noch in die Periode des fünfzehnten Jahrhunderts, gleichzeitig mit der Thätigkeit vieler derjenigen Künstler, die im vorigen Kapitel besprochen sind; seine Entwickelung aber ragt bedeutend über diese hinaus und leitet entschieden die vollkommen freien und umfassenden Bestrebungen des sechszehnten Jahrhunderts ein. Leonardo war von einem forschsamen Geiste und von der vielseitigsten Schöpferkraft beseelt; in allen Künsten und Wissenschaften erfahren, wusste er ebenso scharf das Leben der Seele, wie das des Körpers bis in die letzten Endpunkte hinab zu durchdringen und in seinen Gebilden darzustellen; und dennoch war er frei von aller Nüchternheit der Auffassung, vielmehr waltet in seinen Darstellungen durchweg zugleich der Hauch einer zarten und tiefsinnigen Schwärmerei, der ihnen, bei der Fülle des Lebens, die sich darin ausspricht, einen um so eigenthümlicheren Reiz gibt. Solcher Auffassung gemäss zeichnen sie sich, was das Aeussere der Behandlung betrifft, durch einen weichen, aber höchst durchgebildeten Schmelz des Vortrages aus.

Die vielseitige Thätigkeit des Leonardo war der Grund, dass er, wie es scheint, keine sonderlich grosse Anzahl von Arbeiten geliefert hat, die dem Fache der Malerei zugezählt werden müssen, obschon dies jedenfalls sein Hauptfach war. Ungleich mehr zu bedauern ist es, dass die wichtigsten dieser Arbeiten untergegangen sind und dass wir über dieselben somit nur eine unzulängliche Kunde besitzen. (Dass dasselbe Missgeschick auch sein grosses Werk im Fache der Sculptur betroffen hat, ist bereits erwähnt worden.) Die vorzüglichsten Werke seiner Jugendzeit, einen graunvollen Medusenkopf, einen Carton des Neptun auf sturmbewegtem Meere, einen andern, der das Paradies vorstellte, kennen wir nur aus der Beschreibung. — Im J. 1482 ward Leonardo nach Mailand an den Hof des Lodovico Sforza berufen und hielt sich hier bis 1499 auf. Hier eröffnete sich ihm die anziehende Eigenthümlichkeit der lombardischen Kunst, in ihrer weichen und süssen Anmuth und in jener gemessenen Durchbildung, welche sie dem Einfluss der Paduaner verdankte. Gewiss blieb diese Kunstrichtung nicht ohne Einfluss auf ihn, wie er dieselbe umgekehrt, an der Spitze einer zahlreichen

[1] Ueber Leonardo u. s. Schule s. die Umrisse bei *Fumagalli, scuola di Lion. da Vinci in Lombardia.*

Schule, die sich alsbald um ihn versammelte, zu ihrer edelsten Entfaltung brachte. Hier schuf er das grosse Meisterwerk seines Lebens, das berühmte Abendmahl, welches er auf eine Wand im Refektorium von S. Maria delle Grazie (mit Oelfarben) malte, ein Werk, das bei der lebendigsten dramatischen Entwickelung die grösste Harmonie des Styles, bei der besonnensten Charakteristik die höchste religiöse Begeisterung offenbarte. Aber frühzeitig verdorben und übermalt, und wieder übermalt und wieder verdorben, ist das Gemälde jetzt nur eine traurige, gespensterhafte Ruine, und wir kennen dasselbe eigentlich nur aus verschiedenen alten Copien, welche zum Theil bereits von seinen Schülern angefertigt wurden, sowie aus seinen eigenhändigen, auf Papier gezeichneten Entwürfen der Köpfe, die sich gegenwärtig zum grössten Theil in der königlichen Sammlung im Haag befinden und die freilich den höchsten Begriff von der Schönheit des Werkes, wie dasselbe ausgeführt ward, geben. Von andern Arbeiten, die Leonardo in Mailand ausgeführt haben dürfte, wird später die Rede sein. — Im J. 1499 kehrte er nach Florenz zurück. In die ersten Jahre seines dortigen Aufenthalts fallen wiederum zwei höchst wichtige Werke, Beides Cartons. Der eine, erhalten und in der Akademie von London aufbewahrt, stellt die h. Jungfrau mit ihrer Mutter (der h. Anna) und mit dem Christkinde, das mit einem Lamm spielt, dar; ein Werk, das ein eben so hohes und durchgebildetes Gefühl für Schönheit der Form, wie für innerliche Beseelung erkennen lässt. Von seinen Schülern ist dasselbe (wie auch eine zweite, ähnliche Composition) mehrfach gemalt worden. Der zweite Carton stellte ein Reitergefecht, eine Scene aus der florentinischen Geschichte, dar; Leonardo arbeitete denselben im Auftrage der florentinischen Regierung und im Wettkampfe mit Michelangelo; die höchste und gewaltigste Aeusserung des Lebens war hierin, in den Menschen wie in den Thieren, aufs Ergreifendste zur Erscheinung gebracht. Leider kennen wir diesen Carton (wenn nicht etwa nur einen Theil desselben) einzig nur aus einem späteren Kupferstich, von der Hand des Edelink, den dieser nach einer von Rubens gefertigten Zeichnung gestochen hat; hier erscheint das Ganze, obschon mit rüstigstem Sinne aufgefasst, doch wesentlich in die schwerere Darstellungsweise des Rubens übergetragen. Der erstgenannte Carton hatte, als er öffentlich ausgestellt ward, ganz Florenz zur Bewunderung hingerissen; der zweite, und ebenso zwar auch der gleichzeitig von Michelangelo gefertigte Carton, ward förmlich als eine Schule für die jüngere Künstlerwelt betrachtet. — Im J. 1516 wurde Leonardo durch König Franz I. nach Frankreich berufen, und starb dort nach wenigen Jahren.

Unter den Werken, die, ausser den ebengenannten, bei der Betrachtung von Leonardo's Thätigkeit im Fache der Malerei vornehmlich zur Sprache kommen dürften (denn sehr Vieles wird ihm ganz irrthümlich zugeschrieben), sind zunächst die folgenden hervor-

zuheben: Die Bildnisse des Lodovico Sforza und seiner Gemahlin, in der Sammlung der ambrosianischen Bibliothek zu Mailand, noch streng behandelt, somit (wenn vollkommen ächt) als frühere Arbeiten des Meisters zu betrachten. Ebendaselbst mehrere andre, in farbigen Stiften entworfene Bildnisse, zum Theil, trotz der Flüchtigkeit der Anlage, von grosser Schönheit. — Eine Anbetung der Könige im Museum von Florenz, eine grosse und reiche Composition, doch nur untermalt, somit nur als flüchtig entworfener Carton zu betrachten. Ein Jünglingsporträt ebenda; das Bildniss der Ginevra Benci und das eines Goldschmiedes im Palast Pitti. — Mehrere ausgezeichnete Madonnen und heilige Familien, die zum Theil jedoch von seinen Schülern ausgeführt sind; eine überaus holdselige Madonna mit dem Kinde, zu Mailand, früher im Besitz der Familie Araciel; eine grossartige Mater dolorosa, ebendaselbst; eine unvollendete Madonna mit dem Kinde, in der Mailänder Brera; eine heilige Familie, die, mit manchen Veränderungen, mehrfach vorkommt, im Mailändischen, in der Gall. der Eremitage zu Petersburg, in englischen Gallerien (die bekannteste Composition dieser Art führt den Namen der *Vierge au basrelief*, und das eigentliche Original derselben soll sich im Privatbesitz in England befinden); eine höchst liebliche heilige Familie, unter dem Namen der *Vierge aux rogers* bekannt, doch nur von einem der Schüler ausgeführt, im Museum von Paris, u. s. w. Endlich ist hiebei das Wandbild einer Madonna mit der Halbfigur des Donators, im Kloster S. Onofrio zu Rom, zu erwähnen, ein Gemälde, dessen Aechtheit indess etwas problematisch sein dürfte. — Ob die Composition eines, wiederum in verschiedenen Exemplaren vorhandenen Gemäldes, Christus als Jüngling zwischen vier Schriftgelehrten, von Leonardo sei, mag hier ebenfalls dahin gestellt bleiben; das bisher als Original betrachtete Exemplar, in der National-Gallerie zu London, gilt jetzt entschieden als eine Arbeit seines Schülers Bernardino Luini. — Dasselbe ist der Fall mit dem, übrigens höchst anmuthvollen Bilde der Eitelkeit und Bescheidenheit im Pal. Sciarra zu Rom. — Ueber ein, in neuerer Zeit verschollenes Bild, das sich früher in der Gallerie von Cassel befand und als eines der vorzüglichsten Werke von Leonardo galt, lässt sich noch weniger etwas Sicheres sagen. Das Bild, eine Mutter mit ihren Kindern, führte den Namen der Caritas; der tiefsinnig süsse und sehnsuchtsvolle Ausdruck der Köpfe desselben wird höchlichst gerühmt. Neuerlich wird indess mit Bestimmtheit versichert, das Gemälde habe ursprünglich eine Leda vorgestellt und sei nur durch Uebermalung, die Nacktheit in etwas zu verhüllen, zu einer Caritas umgestempelt worden; auch befinde sich dasselbe gegenwärtig in der Sammlung des Königs von Holland, im Haag.

Aber alle bisher angeführten Werke sind theils nur Cartons, theils unvollendete, theils verdorbene Gemälde; bei mehreren ist die Sicherheit, ob sie von Leonardo's Hand herrühren, noch nicht

genügend ermittelt, bei andern ist ihm wenigstens die Ausführung mit Bestimmtheit abgesprochen worden. Als vollkommen sichere und durchgebildete Gemälde aus der Blüthezeit seiner künstlerischen Kraft sind, soweit die bisherigen Forschungen ein bestimmtes Urtheil zulassen, nur drei Arbeiten anzuführen, die sich im Museum von Paris befinden.[1] Das eine ist die Halbfigur des Täufers Johannes, der Kopf von begeistertem, fast wonnetrunkenem Ausdruck. Das zweite ein weibliches Bildniss, früher ohne Grund mit dem Namen der *Belle ferronnière* (einer Geliebten des Königs Franz I.) bezeichnet, vermuthlich das Portrait der Lucrezia Crivelli, Geliebten des Lodovico Sforza, somit in Mailand gemalt, ein Bild von höchst edler und reiner Auffassung, anziehend durch einen leis melancholischen Hauch, der über die Züge des Gesichtes hingeweht ist. Das dritte ist das Bildniss der Monna Lisa, später in Florenz gemalt, von höchster Feinheit in der Zeichnung und Zartheit in der Modellirung, und durch einen wundersamen Liebreiz ausgezeichnet.

An Leonardo schliessen sich zunächst die Künstler der Mailänder Schule[2] an, die sich theils inniger seiner persönlichen Richtung hingaben, theils mehr von der älteren Auffassungsweise beibehielten, theils auch fremdartige Einwirkungen mit diesen Elementen zu verbinden strebten. Die meisten derselben sind als seine unmittelbaren Schüler zu bezeichnen.

Als der anziehendste unter ihnen ist Bernardino Luini oder Lovino voranzustellen. Die hohe, kindlich reine Naivetät der Auffassung, die Einfalt in der Composition, die süsse Anmuth der Köpfe, das heiter blühende Colorit geben den Bildern dieses Künstlers einen grossen Reiz; ohne die Energie, die grossartige Charakteristik, die tiefe Durchbildung des Leonardo zu erreichen, hat er dennoch einen grossen Theil von der eigenthümlichen Richtung des Meisters mit Glück aufgenommen und frei und unbefangen, seiner individuellen Stimmung gemäss, weiter zu verarbeiten gewusst. Zugleich tritt in seinen Werken zuweilen, ebenfalls günstig wirkend, eine Erinnerung an Raphael hervor, die vielleicht den aus der Schule des letzteren hervorgegangenen und nach seinen Zeichnungen gefertigten Kupferstichen beizumessen ist. Häufig hat man Bilder Luini's als Hauptwerke des Leonardo betrachtet; so einige der bereits im Vorigen genannten Gemälde; so das Brustbild des Johannesknaben mit dem Lamme, in der ambrosianischen Bibliothek zu Mailand, die Herodias in der Tribune des Florentiner Museums, die Madonna zwischen der h. Katharina und Barbara in der Gall. Esterhazy zu Wien. Die Brera von Mailand besitzt eine bedeutende Anzahl von Werken seiner Hand, zumeist Fresken aus aufgehobenen

[1] *Waagen*, Kunstw. und Künstler in Paris, S. 423, ff.

[2] Vergl. *Passavant*, Beiträge zur Geschichte der alten Malerschulen in der Lombardei; *Schorn*'sches Kunstblatt, 1838, No. 69, ff.

Mailändischen Kirchen. Andre Fresken sieht man noch gegenwärtig in verschiedenen Kirchen von Mailand, zahlreiche und bedeutende Arbeiten vornehmlich im dortigen Monastero maggiore (S. Maurizio); drei Altarbilder im Dom von Como. Seine Hauptwerke sind die Fresken im Franciskanerkloster degli Angeli zu Lugano (um 1529, namentlich die Leidensgeschichte Christi) und die in der Kirche von Saronno (um 1530, Geschichten der h. Jungfrau). — Aurelio Luini, der Sohn des Bernardino, ist wenig bedeutend.

Unter den übrigen Schülern des Leonardo soll Francesco Melzi dem Meister ebenfalls vorzüglich nahe stehen; ihm schreibt man das grossartige Wandbild einer Madonna im Schlosse Vaprio und ein höchst anmuthvolles Gemälde, Vertumnus und Pomona, im Berliner Museum zu. — Andrea Salaino (oder Salai) zeichnet sich durch eine gewisse frische Wärme aus. (Bilder in der Brera.) — Marco d'Oggione ist als ein mehr handwerklicher Maler zu betrachten. (Eine Reihe von Bildern in der Brera, ein treffliches Altarblatt in S. Eufemia zu Mailand). — Giovan Antonio Beltraffio erinnert mehr, als die ebengenannten, an die alterthümlich lombardische Schule, deren Richtung sich bei ihm zu einem hohen, ergreifenden Ernste gestaltet; sein Hauptwerk ist eine Madonna zwischen dem Täufer und dem h. Sebastian, nebst knieenden Donatoren, jetzt im Museum von Paris; im Berliner Museum, von seiner Hand, eine grossartige h. Barbara. — Auch bei Gaudenzio Vinci klingt die ältere Schule des Landes nach, doch mehr jene zart religiöse, gemüthliche Richtung; sein Hauptwerk ist das Altargemälde zu Arona, am Lago maggiore. — Cesare da Sesto strebte dem Leonardo, wenn schon ohne grossen Ideen-Reichthum, mit glücklichem Erfolge in gründlicher Durchbildung des Gegenstandes nach. In früheren Bildern erscheint er dem Meister sehr verwandt; sein bedeutendstes Werk aus dieser Zeit ist eine Taufe Christi im Hause des Duca Scotti zu Mailand (die reiche Landschaft des Bildes ist von der Hand des Bernazzano). Anderes beim Duca Melzi zu Mailand, in der Gallerie Manfrini zu Venedig, im Belvedere zu Wien, etc. Später ging Cesare zu Raphael und bemühte sich, dessen Richtung mit der des Leonardo zu vereinen, wozu es ihm indess an der genügenden Kraft gebrach, so dass er in den Bildern dieser Zeit zuweilen in's Affektirte übergeht. Sein Hauptwerk aus dieser späteren Periode ist eine Anbetung der Könige im Museum von Neapel. — Von den minder bedeutenden Schulgenossen dieser Meister nennen wir Pietro Riccio, Bernardino Fassolo und Bernardo Zenale, welcher aus der Schule des älteren Civerchio zu der Weise Leonardo's überging.

Gaudenzio Ferrari[1] (1484—1549) war nicht Schüler des Leonardo, doch ist auch in seinen Bildern der Einfluss, den der

[1] *Gaud. Bordiga, le opere del pittore e plasticatore Gaud. Ferrari.*

letztere auf die Schule des Landes ausgeübt hatte, wahrzunehmen. Damit aber verbinden sich bei ihm noch andere Richtungen, die durch seinen Studiengang und durch seine persönliche Eigenthümlichkeit erklärt werden; eine Zeit lang arbeitete er in der Werkstätte des Perugino, später in Rom bei Raphael, dessen Darstellungsweise er sich, für den Augenblick wenigstens, anzueignen bemüht war; seine eigne Sinnesweise endlich gibt seinen Arbeiten oft einen mehr oder weniger phantastischen Charakter. Sie sind von verschiedenem Werth; nicht selten bemerkt man in ihnen das Streben, ungewöhnlich zu erscheinen, oft aber haben sie auch eine hohe und freie Würde. Die Lombardei besitzt einen grossen Reichthum seiner Werke. So zunächst die Mailänder Brera (hier besonders ausgezeichnet drei Fresken mit den Hauptmomenten der Geschichte der Maria). Die vorzüglichsten Werke sieht man zu Varallo. Hier stellte er, in der Kapelle del Sacro Monte, den Opfertod Christi in einer grossen, höchst umfangreichen Composition dar, und zwar die Hauptfiguren als eine freie Statuengruppe (doch naturgemäss bemalt), an den Wänden eine grosse Menge zuschauender Personen, an den Gewölben klagende Engel. Einen nicht geringeren Reichthum an Fresken besitzt, ebendaselbst, die Kirche der Osservanti (seit 1507 und 1510). So auch Vercelli, namentlich die dortige Kirche S. Cristoforo (1532 und 1535); ein Abendmahl im Refectorium von S. Paolo. In Saronno malte er die Kuppel der Kirche mit anmuthvollen Engelschaaren aus (1535). U. a. m. Als letztes Hauptwerk seiner Hand sind zwei Fresken, Geisselung und Kreuzigung Christi, in S. M. delle Grazie zu Mailand zu nennen (1542). — Andrea Solario, Schüler des Gaudenzio, wusste die Eigenthümlichkeiten seines Meisters aufs Liebenswürdigste mit der durch Leonardo vorgebildeten zarteren Gefühlsweise zu verbinden. Hauptwerke seiner Hand: eine Himmelfahrt Mariä in der neuen Sakristei der Karthause bei Pavia; eine Madonna mit dem Kinde und eine Herodias im Pariser Museum; ein kreuztragender Christus im Berliner Museum; eine schöne Madonna in der Gallerie zu Pommersfelden. — Bernardino Lanini und andere Nachfolger des Gaudenzio Ferrari sind weniger bedeutend.

Ferner übte die Richtung des Leonardo einen wesentlichen Einfluss auf die Entwickelung des Gianantonio Razzi, gen. il Sodoma, aus (geb. um 1480, gest. 1554). Dieser Künstler scheint aus dem Mailändischen gebürtig; später liess er sich in Siena nieder. Die Werke, welche der Zeit seiner schönsten künstlerischen Kraft angehören, haben das Gepräge einer überaus anmuthvollen, doch ebenso hohen und selbst ernsten Süssigkeit. Zu seinen früheren Werken, die noch eine mehr alterthümliche und strenge Richtung erkennen lassen, gehören die Fresken im Klosterhofe von

M. Uliveto maggiore bei Buonconvento (neben denen des L. Signorelli), sodann die in der Farnesina zu Rom, aus der Geschichte Alexanders des Grossen; in den letzteren tritt sein eigenthümliches Streben schon bedeutsam hervor. Seine Meisterarbeiten aber finden sich in Siena: [1] namentlich in der Kirche S. Domenico, Kapelle der h. Katharina von Siena, wo er die Legende dieser Heiligen auf eine wunderbar ergreifende Weise dargestellt hat; und im Oratorium von S. Bernardino, wo die Mehrzahl der Fresken (aus der Geschichte der Maria) von seiner Hand herrührt; ausserdem verschiedene andere Wandbilder und Altartafeln, die jedoch nicht durchweg den gleichen Werth haben. Andere Tafelbilder in den Uffizien zu Florenz und in den Studj zu Neapel; eine sehr vorzügliche Lucretia bei Herrn Comthur v. Kestner in Rom. — Hin und wieder zeigt sich in Sodoma's späteren Werken der, nicht günstig wirkende Einfluss der Manieren der florentinischen Schule (sofern die letztere namentlich von Michelangelo abhing). Mehr noch ist dies der Fall bei Sodoma's Schülern und Mitstrebenden in Siena, wobei zum Theil auch Einflüsse der Schule Raphaels eintreten, obschon diese Künstler im Allgemeinen zugleich, mehr oder minder deutlich, der Richtung des Sodoma folgten. So seine Schüler Michelangelo Anselmi (gen. Michelang. da Siena) und Bartolommeo Neroni (gen. Maestro Riccio). So sein Mitarbeiter in S. Bernardino, Domenico Beccafumi (gen. il Meccherino), der sich wenigstens in den Fresken, welche er dort ausgeführt, dem Sodoma erfreulich anzuschliessen wusste. Eigenthümlich merkwürdige Arbeiten des Beccafumi sind die musivischen, aus hellerem und dunklerem Marmor zusammengesetzten Darstellungen, welche den Fussboden im Chore des Domes von Siena bilden. — In minder nahem Verhältniss steht Baldassare Peruzzi, der Baumeister (1481—1536). Einige Malereien aus der früheren Zeit dieses Künstlers, wie die Fresken, welche er in der Farnesina und in der Altartribune von S. Onofrio zu Rom ausgeführt, haben noch ein liebenswürdig alterthümliches Gepräge; spätere, wie sein Augustus mit der Sibylle in dem Kirchlein Fonte Giusta zu Siena, sind etwas frostiger, nach römischer Manier, behandelt. —

Noch mag hier der Veroneser Gianfrancesco Carotto (um 1470—1546) angeschlossen werden. In seinen früheren Arbeiten den älteren Meistern von Verona, namentlich dem Girolamo dai Libri verwandt, scheint auch er sich später unter dem vorwiegenden Einfluss des Leonardo ausgebildet zu haben; zugleich aber macht sich in seinen Werken eine Annäherung an den Styl Raphaels bemerklich, die bei ihm jedoch keinesweges einen Zwiespalt des künstlerischen Bewusstseins hervorbringt. Vielmehr erscheint Carotto

[1] Einige Blätter in der *Raccolta delle più celebri pitture esistenti nella città di Siena.*

als ein sehr edler und reiner Meister und wenn auch den Ersten nicht gleich, so doch auf ähnlich achtungswürdiger Stufe stehend, wie etwa Luini und Sodoma. Die Galerie des Rathspalastes und die Kirchen zu Verona enthalten zahlreiche Werke seiner Hand; vorzüglich bedeutend sind seine Arbeiten, Fresken aus der Geschichte des Tobias und eine Altartafel, in der Kirche S. Eufemia, Kap. degli Spolverini.

§. 3. Correggio und seine Nachfolger.
(Denkmäler Taf. 75. D. XII.)

Aus derjenigen Richtung der lombardischen Malerei, welche durch Leonardo da Vinci ihr bestimmtes Gepräge erhalten hatte, entwickelt sich ein Meister, dessen Werke wiederum den höchsten Erscheinungen im Gebiete der Kunst zugezählt werden müssen: Antonio Allegri, genannt Correggio (1494—1534). Ueber seinen Bildungsgang liegen wenig bestimmte Nachrichten vor. Als sein eigentlicher Meister wird gegenwärtig mit Zuversicht jener ältere lombardische Maler Francesco Bianchi Ferrari genannt. [1] Das bedeutendste, fast das einzig bekannte unter den Jugendbildern des Correggio, eine thronende Madonna mit vier Heiligen (darunter der h. Franciscus) vom J. 1514, in der Gallerie von Dresden, lässt dies sein Verhältniss zu dem ebengenannten mit Bestimmtheit erkennen; zugleich aber zeigt dasselbe die entschiedene Nachwirkung des Leonardo, wie es an sich das Zeugniss eines sehr früh entwickelten Talentes ist. Diesem Bilde nahe verwandt ist noch ein zweites Werk des Correggio, eine Altartafel mit vier Heiligen, in der Sammlung des Lord Ashburton zu London. — Aber es lebte in Correggio ein Geist, der sich bald in einer selbständigen und eigenthümlichen Weise entfaltete. Er war von der Natur mit dem tiefsten und feinsten Empfindungsvermögen begabt, und seine Bilder wurden der unmittelbare Ausdruck desselben; er weiss in ihnen die seligste Lust einer paradiesisch heitern Welt, die vollste Inbrunst der Liebe (der göttlichen wie der irdischen), und nicht minder den erschütterndsten Schmerz, der auch die geheimsten Falten des Gemüthes durchdringt, dem Auge gegenüberzustellen. Dabei ist eine wunderbare Verklärung über seine Gestalten ausgegossen; ein reinerer Aether umfängt sie und spielt leise zitternd um sie her, eine lichterfüllte Luft, die auch die Schatten hell zu machen scheint und überallhin den Bewegungen jenes gesteigerten Empfindungsvermögens folgt. Dies ist die Kunst des Helldunkels, welche den Schmelz der Modellirung, der bei Leonardo da Vinci sichtbar wird, in einem hoch potenzirten Maasse ausbildet, und in welcher die technische Meisterschaft des Correggio beruht. Uebrigens ist bei dieser flüchtigen Charakteristik gleich von vorn herein zu bemerken,

[1] *Waagen*, Kunstwerke und Künstler in Paris, S. 420.

dass die Richtung, welche Correggio eingeschlagen, eine gefahrvolle war, dass seine affektvolle Beweglichkeit leichter als in andern Richtungen zum Affektirten hinüberleiten konnte, und dass eine solche Ausartung (oder wenigstens der Beginn dazu) besonders da nahe lag, wo der Gegenstand der Darstellung an sich eine ruhigere Stimmung erforderte.

Unter den im Folgenden anzuführenden Hauptwerken Correggio's nenne ich zunächst die Cyklen seiner Freskomalereien in Parma, die für den Gang seiner Entwickelung bestimmte Anhaltspunkte bieten. Im J. 1518 malte er hier die zierlichen, der antiken Mythe entnommenen Dekorationen in einem Saale des Nonnenklosters S. Paolo, unter denen besonders die, mit Jagd-Attributen versehenen Genien der gewölbten Decke von liebenswürdigster Anmuth sind. Hierauf folgen (1520—1524) die Malereien der Kuppel von S. Giovanni Evangelista, die Himmelfahrt Christi und auf den Pendentifs der Kuppel die Evangelisten und die Kirchenväter darstellend, ein Werk von eigenthümlicher Grossheit des Sinnes. In der Altartribune hatte er gleichzeitig eine Krönung der Maria gemalt; diese Arbeit verschwand bei dem Abbruch der Tribune (1584); alte Copien derselben, von der Hand des Annibale Caracci, finden sich im Museum von Neapel. Von 1526—1530 malte Correggio die Kuppel des Domes, wo er die Himmelfahrt der Maria vorstellte, ein höchst figurenreiches Werk, Alles erfüllt von himmlischer Entzückung, doch, bei der Ueberfülle der Gestalten und der Menge perspektivischer Verkürzungen, die darauf angebracht sind, minder klar im Eindrucke des Einzelnen, als das vorige Werk.

Die wichtigeren Tafelbilder des Correggio lassen sich, dem Inhalte nach, in verschiedene Gattungen theilen. Eine derselben umfasst diejenigen Bilder, welche der Darstellung einer kindlich heiteren Unschuldswelt gewidmet sind und sich vorzugsweise in dem Kreise der heil. Familie bewegen. So das überaus liebliche Bildchen einer h. Familie, wo im Hintergrunde Joseph mit Tischlerarbeit beschäftigt erscheint, in der National-Gallerie zu London; ein Bildchen der Vermählung des Christkindes mit der h. Katharina im Museum von Neapel, und eine grössere Darstellung desselben Gegenstandes (wobei auch der h. Sebastian) im Museum von Paris; ein Bildchen der Ruhe auf der Flucht (la Zingarella benannt) im Museum von Neapel; eine andere Darstellung desselben Gegenstandes in der Gallerie von Parma; in der letzteren auch das höchst anmuthvolle Freskobild einer Madonna mit dem Kinde. Diesen Bildern ist sodann die berühmte heilige Nacht (Anbetung der Hirten) in der Gallerie von Dresden zuzuzählen. — Andere Gemälde haben die Darstellung des tiefsten, erschütterndsten Seelenschmerzes zu ihrem Gegenstande. Die bedeutendsten von diesen sind: das miniaturartig vollendete Bildchen des Christus am Oelberge, ein Werk voll der ergreifendsten Poesie, in der Gallerie des Herzogs von

Wellington zu London; und die Ausstellung des Erlösers vor Pilatus, die höchste Verklärung des Schmerzes offenbarend, in der National-Gallerie von London. Ihnen ähnlich eine Kreuzabnahme in der Gallerie von Parma, und das Martyrthum der h. h. Placidus und Flavia, ebendaselbst. — Wieder andre sind einfache Altartafeln, Madonnen und Heilige vorstellend. Diese aber, deren Gegenstand mehr eine feierliche Ruhe des Gefühles verlangt, konnten dem inneren Wesen von Correggio's Kunstrichtung nicht eben günstig entsprechen, und so wirken sie, bei vielen Vorzügen und Schönheiten im Einzelnen, insgemein auf das Gefühl des Beschauers minder wohlthuend. Die wichtigsten sind die unter dem Namen des h. Hieronymus (in der Gall. von Parma), des h. Sebastian und des h. Georg (beide in der Gallerie von Dresden) bekannten Bilder. — Als eine vierte Gattung sind die Gemälde zu betrachten, die, dem Kreise der antiken Mythe sich anschliessend, das Verlangen und die Wonne der Sinnenwelt in verklärten Zügen offenbaren. Zu diesen gehören zwei Bilder des Berliner Museums, Leda, die mit ihren Gespielinnen badet, und Jo, von der Wolke umarmt, letzteres namentlich ein Werk von hinreissender Gewalt. Ferner: Jupiter und Antiope im Pariser Museum, minder erfreulich in der Composition, obgleich von dem vollendetsten Schmelz des Vortrages; Danae mit Amorinen, in der Gallerie Borghese zu Rom; die Erziehung des Amor (durch Venus und Merkur) in der National-Gallerie zu London, ein Bild von hohem, geläutertem Adel; und der überaus anmuthige Ganymedesraub in der k. k. Gallerie zu Wien. — Endlich noch zwei eigenthümlich vollendete Bilder der Gallerie von Dresden, die h. Magdalena und ein männliches Bildniss.

Die Schüler und Nachfolger des Correggio geriethen insgemein, wo sie die Empfindsamkeit des Meisters in sich aufzunehmen strebten, in eine affektirte Manier; nur in einzelnen Fällen, wo sie sich einer schlichteren Naivetät überliessen, erscheinen sie ansprechender. Die bedeutendsten unter ihnen sind: Pomponio Allegri (Sohn des Correggio), Francesco Maria Rondani, Michelangelo Anselmi (derselbe, der schon oben als Schüler des Sodoma aufgeführt ward), Bernardino Gatti, Giorgio Gandini, Lelio Orsi, u. s. w. — Bei weitem der berühmteste unter den Nachfolgern Correggio's ist Francesco Mazzuoli, gen. il Parmigianino (1503—1540). Dieser Künstler hatte allerdings ein sehr bedeutendes und gleichfalls schon sehr früh gereiftes Talent; aber die seelenvolle Grazie seines grossen Vorgängers ward bei ihm zu einer, ihres Strebens sich stets bewussten Koketterie, und die letztere wirkt in seinen Bildern um so widerwärtiger, als er darauf hinarbeitet, mit solcher Richtung zugleich eine gewisse Grossheit, nach der Weise des Michelangelo, zu verbinden. Nur wo das unmittelbare Vorbild der Natur ihm einen wohlthätigen Zügel anlegte, d. h. in der Darstellung von Bildnissen, wie sich solche u. a. im Museum

von Neapel vorfinden, erscheint Parmigianino wahrhaft bedeutend; doch ist auch unter seinen meist widerwärtigen Historienbildern wenigstens eine Madonna mit Heiligen, in der Nationalgallerie zu London (1527) um der Virtuosität der Darstellung willen anzuführen. — Ein noch grösserer Manierist in derselben Richtung war sein Schüler und Vetter, Girolamo di Micchele Mazzuoli.

§. 4. Fra Bartolommeo, Andrea del Sarto und andere florentinische Meister von verwandter Richtung. (Denkm. Taf. 76. D. XIII.)

Wenn Leonardo da Vinci in Florenz nicht, wie in Mailand, eine eigenthümliche Schule gegründet hat, so ist gleichwohl auch hier ein mehr oder weniger bedeutender Einfluss seiner Persönlichkeit und der durch ihn mächtig gehobenen technischen Ausbildung keineswegs zu verkennen. In diesem Betracht darf hier eine Reihe von, zum Theil sehr ausgezeichneten Malern namhaft gemacht werden, deren Richtung sich auf der einen Seite an jenes ältere, realistische Streben der florentinischen Schule (wie dasselbe zuletzt in seiner grossartigsten Bedeutung bei Ghirlandajo erschienen war) anschloss, auf der andern Seite aber durch Leonardo zu einer tieferen Durchdringung der künstlerischen Aufgabe und zu einer freieren Gestaltung derselben hingeführt ward.

Der älteste unter diesen ist Baccio della Porta, nachmals Mönch und gewöhnlich mit seinem Klosternamen Fra Bartolommeo genannt, (1469—1517). Auch von seinem Leben gehört noch ein grosser Theil in die Periode des fünfzehnten Jahrhunderts; er war ursprünglich ein Schüler des Cosimo Roselli, und die Richtung dieses Künstlers zeigt sich auch noch, obschon aufs Edelste durchgebildet, in ein paar miniaturartig gemalten Täfelchen von der Hand des Fra Bartolommeo, welche sich im Museum von Florenz befinden und die Geburt und die Beschneidung Christi vorstellen. Die Blüthe seiner künstlerischen Thätigkeit fällt indess erst in die letzten Jahrzehnte seines Lebens; dieser Periode gehört die bei weitem grössere Mehrzahl seiner Werke an, und in ihnen liegt das Streben der neuen Zeit klar ausgesprochen. Es sind zumeist Gemälde von einfacher Composition, Altarbilder mit der thronenden Madonna und Heiligen, oder kleinere Madonnen- oder Heiligenbilder; ohne eine besondere religiöse Schwärmerei zu verrathen, entfalten sie eine ruhige, aber ernste und würdige Auffassung des Lebens, oft nicht ohne Anmuth, zuweilen mit dem Streben nach höherer Grossartigkeit, dessen der Meister jedoch nicht überall mächtig wird. Sein Vortrag hat einen zarten weichen Schmelz, der ziemlich deutlich auf Leonardo zurückweist. Die florentinischen Sammlungen enthalten eine bedeutende Anzahl solcher Werke, namentlich ist die Gallerie des Palastes Pitti reich daran. Ausserdem finden sich bedeutende Altarbilder seiner Hand vornehmlich in einigen Kirchen von

Lucca (S. Martino und S. Romano); Einzelnes im Quirinal zu Rom (die beiden von Raphael vollendeten Apostel), im Louvre zu Paris, im Dom von Besançon, etc. — Freskobilder von Fra Bartol. sind selten; als ein sehr bedeutendes Werk solcher Art kann hier nur die grossartige (doch leider sehr verdorbene) Darstellung des jüngsten Gerichtes in einem Hofe von S. Maria Nuova zu Florenz angeführt werden. — Ein trefflicher Nachahmer des Fra Bartolommeo war sein Freund Mariotto Albertinelli, (mehrere Bilder u. a. in den Sammlungen von Florenz, vorzüglich ausgezeichnet eine Heimsuchung Mariä im dortigen Museum). So auch Fra Paolo da Pistoja; (Altarblatt in der k. k. Gallerie in Wien).

Andrea Vanucchi, gen. Andrea del Sarto (1488—1530), ursprünglich ein Schüler des Pier di Cosimo, bildete sich in ähnlicher Richtung aus. Auch seine Werke bewegen sich zum grossen Theil in denselben Gegenständen, doch ist auf der einen Seite der Geist, mit welchem er dieselben auffasst, mehr der der alten florentinischen Schule (d. h. der einer noch grösseren Realität), andern Theils ist seine Durchbildung freier und leichter. In einzelnen Gemälden Andrea's macht sich eine glückliche Aufnahme von Motiven, die dem Leonardo da Vinci unmittelbar eigen sind, bemerklich, und er verdankt diesem Meister ohne Zweifel einen Schmelz der Modellirung, der ihn zuweilen fast bis zu dem zauberisch wirkenden Helldunkel des Correggio führt; in andern, seiner späteren Zeit angehörigen Gemälden neigt er sich zuweilen zu der Richtung des Michelangelo, die im Allgemeinen jedoch nicht sonderlich harmonisch zu seiner persönlichen Eigenthümlichkeit stimmt. Die letztere besteht in einer freien und heiteren Naivetät, die vornehmlich in seinen heiligen Familien sehr erfreulich wirkt. Solche und andere Altarbilder finden sich zahlreich in den florentinischen Gallerien (namentlich wiederum in der des Palastes Pitti), sowie auch in auswärtigen Sammlungen. Als Fresken seiner Hand[1] ist zunächst eine Reihe von Bildern, grau-in-grau gemalt und die Geschichte des Täufers darstellend, im Vorhofe der Compagnia dello Scalzo zu Florenz zu nennen; einige von diesen gehören noch seiner frühesten Zeit an und erscheinen der älteren florentinischen Darstellungsweise noch sehr nahe stehend, die Mehrzahl aber rührt aus seiner vollendeteren Entwickelungsperiode her. Sodann eine Reihe von Fresken im Vorhofe von S. Annunziata zu Florenz, fünf Scenen aus der Geschichte des h. Philippus Benizzi, von einer anziehend schlichten Würde, sowie, ebendaselbst, die Geburt Mariä und die Anbetung der Könige; eine grossartige h. Familie (la Madonna del Sacco, 1525) in dem grossen Klosterhofe von S. Annunziata; und ein Abendmahl in dem Refektorium des Klosters S. Salvi bei Florenz (1526—1527). Von den während Andrea's Aufenthalt in Frankreich gemalten

[1] S. die *Pitture a fresco di Andrea del Sarto.*

Bildern ist eine Caritas in der Gallerie des Louvre als strenge und meisterhafte Composition zu erwähnen. — Als glücklicher Nachahmer des Andrea erscheint sein Freund Marco Antonio Franciabigio, namentlich in ein paar Scenen des Vorhofes dello Scalzo, die von ihm herrühren, und in einer Darstellung der Vermählung der Maria im Vorhofe von S. Annunziata. — Unter Andrea's Schülern ist vornehmlich Jacopo Carucci, gen. Pontormo, ausgezeichnet. Von ihm die Heimsuchung Mariä im Vorhofe von S. Annunziata. Vorzüglich ausgezeichnet war er in Portraitbildern, die er wiederum im zartesten Schmelz der Modellirung durchzubilden wusste. — Sodann Jacone, und Domenico Puligo, bei welchem die Formenauffassung des Meisters in das Unbestimmte zerfliesst.

Als ein sehr ausgezeichnetes Talent unter den florentinischen Künstlern, die im Anfange des sechszehnten Jahrhunderts blühten, ist ferner Ridolfo Ghirlandajo, Sohn des Domenico, zu nennen. Zwei Bilder seiner Hand, aus der Legende des h. Zenobius, im Museum von Florenz, stehen den Werken der vorgenannten Meister würdig zur Seite, namentlich was die schöne und weiche Durchbildung der Köpfe anbetrifft. So auch ein Altarbild im Pariser Museum vom J. 1504. Später jedoch zeigt sich in seinen Werken eine grosse und unerfreuliche Verflachung.

Auch Rosso de' Rossi (1496—1541, von den Franzosen Maître Roux genannt) zeigt in seinen früheren Werken manches Verwandte mit jenen, zugleich aber ein gewisses, eigenthümlich phantastisches Element. Sein bedeutendstes Werk in Florenz, in welchem sich diese Richtung ausspricht, ist eine Darstellung der Himmelfahrt Mariä im Vorhof der Annunziata; im Palast Pitti eine Madonna mit Heiligen. Seine Hauptthätigkeit gehört jedoch Frankreich an, wo er im Dienste des Königs Franz I. arbeitete; in den Werken, die er hier ausgeführt, tritt zumeist eine mehr oder weniger manierirte Nachahmung des antiken Geschmackes hervor.

§. 5. Michelangelo Buonarotti und seine Nachfolger.

(Denkmäler Taf. 77. D. XIV.)

Endlich ging aus Florenz ein, schon mehrfach genannter Meister hervor, dessen Richtung von der der bisher besprochenen Maler wesentlich abwich, der jedoch in seiner eigenthümlichen Weise wiederum das Höchste leistete und der auch, auf Zeitgenossen und nachfolgende Künstler, nicht ohne bedeutenden Einfluss blieb. Dies war Michelangelo Buonarotti (1474—1563).[1] Seine ursprüngliche Bildung hatte er bei Domenico Ghirlandajo erhalten, doch hatte er sich bald, fast ausschliesslich, der Sculptur zugewandt;

[1] Umrisse nach seinen Gemälden bei *Landon, Vies et oeuvres des peintres les plus célèbres.*

was bei Betrachtung dieses Kunstfaches bereits früher (S. 728) über die Eigenthümlichkeit seiner Auffassungs- und Darstellungsweise gesagt ist, findet auch hier seine Anwendung. Nur ist hier noch hinzuzufügen, dass seine Behandlung auch in der Malerei mehr auf eine plastische als auf eine eigentlich malerische Wirkung (die zum Beispiel in dem Helldunkel des Correggio einen ihrer höchsten Triumphe feierte) hinausgeht; dass gleichwohl indess seine Composition nicht mit Einseitigkeit an den Gesetzen der Sculptur festhält, sondern sich mit Umsicht derjenigen freieren Mittel bedient, welche die Malerei gewährt (soweit diese nicht etwa von jenen Licht- und Luftwirkungen, welche das Helldunkel hervorbringen, bedingt sind). Und noch wichtiger ist es, zu bemerken, dass gerade dem Fache der Malerei, obschon er dasselbe nicht als sein Hauptfach betrachten wollte, seine grossartigsten, freisten und edelsten Leistungen angehören: sei es, dass ihm hier seine Unternehmungen durch äusseres Missgeschick nicht verkümmert oder dass seine künstlerischen Gedanken durch keine mühselige Technik gelähmt wurden, oder sei es, dass überhaupt in seiner Richtung Etwas lag, was mit den eigentlichen Gesetzen der Sculptur nicht völlig übereinstimmte.

Als das frühste der hier zu betrachtenden Werke Michelangelo's, von dem wir Kunde haben, ist ein Carton mit der Darstellung einer Begebenheit aus der florentinischen Geschichte zu nennen, den er im Wettkampfe mit jenem Carton des Leonardo da Vinci, dem Reitergefecht, gefertigt hatte (um 1504). Michelangelo stellte eine Schaar badender Soldaten dar, die so eben zum Kampfe gerufen werden; er entwickelte darin (obschon die Wahl der Scene wiederum sehr deutlich auf die realistischen Interessen der damaligen florentinischen Kunst hinweist) eine so grosse Meisterschaft, dass man ihm noch grössern Ruhm spendete als dem Leonardo. Doch auch dieser Carton ist verloren; wir kennen den wichtigsten Theil desselben nur aus einer späteren, grau-in-grau gemalten Copie, die sich im Schlosse Holkham in England befindet, sowie einzelne Stücke aus ein paar alten Kupferstichen.

Es ist bereits bemerkt, dass Michelangelo hierauf nach Rom berufen ward, das Grabmal Julius II. zu arbeiten, dass dies Werk aber unterbrochen ward, namentlich durch die grosse Malerei, die er auf Befehl des Papstes an der Decke der sixtinischen Kapelle ausführen musste. Die letztere, eine Arbeit von höchst bedeutendem Umfange, begonnen 1508 und innerhalb weniger Jahre von ihm ganz eigenhändig ausgeführt, bildet das Erhabenste und Gediegenste unter Allem, was Michelangelo in den verschiedenen Fächern der Kunst geleistet hat. An dem mittleren flachen Theil der Decke stellte er in einer Reihe von Bildern die bedeutendsten Geschichten der Genesis dar; in den grossen Dreieckfeldern des gewölbten Randes die sitzenden Gestalten von Propheten und Sibyllen, als Vorherverkünder der Erlösung; in den Stichkappen und den darunter

befindlichen Bögen über den Fenstern die Vorfahren der h. Jungfrau (deren Kreis ebenfalls auf die Zukunft des Erlösers hindeutet); in den Gewölbkappen der vier Ecken Momente der Rettung des Volkes Israel (wiederum als Vordeutungen der Erlösung). Der äussere Zusammenhang dieser Darstellungen wird durch ein (gleichfalls gemaltes) architektonisches Gerüst von eigenthümlicher Composition vermittelt, welches die einzelnen Gegenstände umschliesst, die Hauptmassen bedeutsam hervorhebt und dem Ganzen den Anschein von Festigkeit und freier Haltbarkeit giebt; zu diesem Gerüst gehört eine grosse Anzahl mehr dekorativer Figuren, welche die architektonischen Formen stützen, tragen und beschliessen und die man als die lebendig verkörperten Geister der Architektur bezeichnen darf. Hier hatte Michelangelo eine Reihenfolge von Gegenständen gefunden, deren Bedeutung seiner eigenthümlichen Richtung vollständig angemessen war. Das Urweltliche in den Geschichten der Genesis ist nirgend glücklicher ausgedrückt als in diesen Bildern, und es steigert sich in den Gestalten des ersten Menschenpaars bis zur erhabensten Schönheit; ebenso in den Gestalten der Propheten und Sibyllen, bei denen es darauf ankam, diejenige Kraft des Geistes zu vergegenwärtigen, welche in Mitte einer verdorbenen Welt die zuversichtliche Hoffnung aufrecht zu halten vermag; in den Familiengruppen der heiligen Vorfahren dagegen entwickelt sich Michelangelo's Streben mehrfach zu einer Milde und Zartheit, die, im Gegensatz gegen seine sonstige übergewaltige Kraft, fast rührend auf das Gemüth des Beschauers wirkt. — Beträchtlich später ist sein zweites grosses Werk im Fache der Malerei, die 60 Fuss hohe Darstellung des jüngsten Gerichtes an der Altarwand der sixtinischen Kapelle (begonnen um 1534, beendet 1541). Dies Werk, so kunstreich dasselbe im Einzelnen auch ausgebildet ist, steht dem Vorigen in sofern bedeutend nach, als hier der hohe, geläuterte Adel fehlt, der den schönsten Vorzug von jenem ausmacht, in den himmlischen Schaaren namentlich vermissen wir allen Hauch der Verklärung, der für solche Darstellung doch unbedingt nöthig ist. Dennoch tritt uns, trotz dieses Mangels, auch hier die grossartige Kraft des Meisters in ihrer ergreifendsten Gewalt entgegen, und in den niedern Scenen, in dem Sturze der Verdammten, in ihrem Kampfe mit den Dämonen, u. s. w. hat er auch hier das Erhabenste geleistet. — Etwa gleichzeitig mit dem jüngsten Gericht sind noch zwei andere Fresken seiner Hand, in der paulinischen Kapelle des Vatikans, die Kreuzigung Petri und die Bekehrung Pauli darstellend, auch sie nicht ganz ohne erhebliche Vorzüge.

Für die Tafelmalerei bewies Michelangelo kein sonderliches Interesse. Von solchen Arbeiten bezeichnet man nur ein Werk, eine, überdies wenig erfreuliche heilige Familie im Museum von Florenz, mit Bestimmtheit als von seiner Hand gefertigt. Dagegen

hat er nicht selten Zeichnungen zu Staffeleibildern geliefert, die sodann von seinen Schülern in Farben ausgeführt wurden. Eine Reihe von, zum Theil grossartig bedeutsamen Compositionen findet sich in solcher Art mehrfach in den Gemäldesammlungen verbreitet: die Verkündigung Mariä, die h. Familie, Christus am Oelberge, der gekreuzigte Erlöser u. s. w., auch Scenen der antiken Mythe, wie Venus und Amor, Leda, die drei Parzen, der Ganymedesraub, u. a. m. —

Unter den Schülern und Nachfolgern des Michelangelo wird besonders Marcello Venusti in der gediegenen Ausführung von Bildern nach Zeichnungen des Meisters gerühmt. — Bedeutender und selbständiger war Daniele Ricciarelli, genannt D. da Volterra (1509—1566). Die vorzüglichsten Arbeiten dieses Künstlers finden sich in der Kirche S. Trinità de' Monti zu Rom, und unter diesen ist namentlich eine mächtige, leidenschaftlich bewegte Darstellung der Kreuzabnahme als sein Hauptwerk zu bezeichnen. — Dann ist hier der Venetianer Fra Sebastiano del Piombo (1485—1547) zu nennen, den Michelangelo an sich zog, um durch ihn grossartige Compositionen in dem schönen venetianischen Colorit ausführen zu lassen. Manche der auf solche Weise entstandenen Gemälde vereinen beide Vorzüge in glücklicher Weise; so namentlich das berühmte Gemälde der Auferweckung des Lazarus, in der Nationalgallerie zu London, welches von Fra Sebastiano nach einer Zeichnung, zum Theil auch nach einem grösser ausgeführten Carton des Michelangelo gemalt ward. Auch die Fresken einer Kapelle von S. Pietro in Montorio zu Rom führte er nach Michelangelo's Entwurfe aus; einfach grossartig ist hier die Geisselung Christi.

§. 6. Raphael Santi und seine Nachfolger.

(Denkmäler Taf. 78 u. 79. D. XV. u. XVI.)

Raphael Santi von Urbino[1] (geb. am 6. April 1483, gest. am 6. April 1520), der Sohn des Giovanni Santi, empfing seine erste Bildung in der umbrischen Schule, in welcher eine tief gemüthliche Auffassung, eine zarte Gestaltung der Formen, eine liebevoll durchgeführte Behandlung als dasjenige galten, was der Künstler vorzugsweise zu erstreben habe. Er hatte sich dieser Richtung mit aller Innigkeit eines jugendlichen Gemüthes hingegeben; als aber der Geist, der in ihm wohnte, seine Schwingen mächtiger zu regen begann, trat ihm auch das äussere Leben der Welt in seiner Frische und heitern Kraft entgegen, und rüstigen Sinnes wandte er sich nunmehr dem zu, was in andern Richtungen (namentlich in der Schule von Florenz) die grossen Meister der

[1] Hauptwerk: *J. D. Passavant, Rafael von Urbino, etc.* — Sehr zahlreiche Umrisse bei *Landon, Vies et oeuvres des peintres les plus célèbres.*

Kunst vorgearbeitet hatten, was an künstlerischer Vollendung die Denkmäler des classischen Alterthums darboten. Doch auch in solchem Streben blieb er nicht mit Einseitigkeit befangen; zu noch höherer Kraft entwickelt, von den glücklichsten Verhältnissen emporgetragen, gelangte er dahin, die beiden Richtungen seiner früheren und seiner späteren Jugend zu einer in sich einigen zu verschmelzen und die göttliche Schönheit, die seiner inneren Anschauung vorgeschwebt hatte, dem Auge der Menschen zu offenbaren. Die Schönheit der Form als Ausdruck eines lauteren Zustandes der Seele, das harmonische Gleichmaass der inneren und äusseren Existenz, die hohe und ungetrübte Ruhe des Gemüthes, die aus solchem Verhältniss hervorgeht, bildet den eigentlichen Grundzug in Raphaels Kunst; seine Werke tragen das Gepräge der gediegensten Vollendung des Styles; sie stehen in ihrer Form der Antike zur Seite, aber sie sind zugleich von dem milden Geist des Christenthums beseelt, und umgekehrt zeigen sie das tief sinnige Streben des letzteren zur klarsten, classischen Ruhe umgestaltet. Solch ein Ziel zu erreichen, war aber nur der höchsten moralischen Kraft möglich; und diese moralische Kraft brachte es zugleich mit sich, dass wir bei Raphael nur im seltensten Falle eine Neigung zu manieristischer, (auf die äussere Schau berechneter) Behandlungsweise finden, während dergleichen bei den übrigen Meistern, und gerade bei denen, die auf der Höhe der Meisterschaft stehen, nicht so gänzlich selten eintritt. Auch ist sie der Grund, dass seine Werke nimmer ein Verweilen auf der einmal gewonnenen Stufe der Kunst, sondern einen steten Fortschritt erkennen lassen. Die neuere Forschung hat demnach die Zeit, in der die einzelnen seiner Arbeiten gefertigt sind, mit zuversichtlicher Genauigkeit, zum Theil bis auf Monate, bestimmen können; wir sind dadurch in den Stand gesetzt, den Gang seiner Entwickelung in allen, auch den feinsten Abstufungen zu verfolgen, und es dürften hiebei wenigstens nur sehr vereinzelte Streitfragen noch zur Sprache kommen. — Bei diesen Umständen wird es nicht überflüssig scheinen, wenn im Folgenden die sämmtlichen uns bekannten Gemälde Raphaels namentlich aufgeführt werden.

Die frühste Kunstbildung verdankt Raphael ohne Zweifel seinem Vater, dessen, als eines namhaften Meisters, bereits bei den der umbrischen Schule verwandten Künstlern gedacht ist. Es ist nicht unmöglich, dass er bereits in dieser Zeit Bemerkenswerthes gemalt habe; doch hat sich das, was man seiner frühesten Thätigkeit in Urbino zugeschrieben, als unbegründet oder entschieden irrthümlich erwiesen. Im J. 1494 starb der Vater, und Raphael kam, nicht lange nachher, wie es scheint, nach Perugia, in die Schule des Perugino, in der er sich bis in die Zeit um das J. 1504 aufhielt. Hier schloss er sich gänzlich der Richtung des Meisters an. Man nennt einige Gemälde, die aus der Werkstätte des Perugino herrühren und in denen der Schultypus bereits ein eigen anmuthiges

und edles Gepräge hat, als von seiner Hand oder mit seiner Theilnahme gefertigt: — ein Christkind mit Johannes, in der Sakristei von S. Pietro maggiore zu Perugia (Copie nach Perugino); Theilnahme an dem grossen Bilde der Geburt Christi in der Gallerie des Vatikans (namentlich der Kopf des Joseph); Auferstehung Christi in derselben Gallerie; Theilnahme an einem grossen, jetzt zerstreuten Altarwerke aus der Karthause bei Pavia, die Hauptstücke bei Duca Scotti in Mailand (hier namentlich die Bilder der beiden Erzengel, des Michael und des Raphael mit dem Tobias, von seiner Hand).

In die Jahre von 1500—1504 fallen die selbständigeren Arbeiten, die Raphael im Style des Perugino ausgeführt hat und die zu den bedeutsamsten Erzeugnissen der gesammten umbrischen Schule gehören. Wir stellen dieselben, zur leichteren Uebersicht, in einige Gruppen zusammen, bei denen die Folge der einzelnen Bilder die fortschreitende Entwickelung anzeigt. Zunächst mehrere Bilder von grösserer Dimension, von denen die ersten bereits im J. 1500 gemalt wurden: Zwei Gemälde in S. Trinità zu Città di Castello, die Dreieinigkeit und die Erschaffung der Eva, ursprünglich die beiden Seiten einer Kirchenfahne bildend; — die Krönung des h. Nicolaus von Tolentino (ebenfalls für Città di Castello gemalt, nicht mehr vorhanden); ein von vier Heiligen verehrtes Crucifix, bisher in der Sammlung des Kardinals Fesch zu Rom; — die Anbetung der Könige im Museum von Berlin (sehr beschädigt); — die Krönung der Maria, in der Gallerie des Vatikans zu Rom (die drei Bilder der Predella, Verkündigung, Anbetung der Könige und Darstellung im Tempel, abgetrennt in derselben Gallerie); — die Vermählung der Maria, in der Gallerie der Brera von Mailand (1504). Sodann mehrere Madonnenbilder. Zwei im Museum von Berlin, das grössere (I. no. 223) aus der früheren Zeit, das kleinere (I. no. 225) aus der späteren Zeit dieser Periode. Zwei andre sehr zart ausgeführte Madonnenbilder in Perugia, das eine bei der Gräfin Anna Alfani, das andere im Hause Connestabile. — Ferner andre kleine Bilder, zum Theil zu Predellen (Untersatzstücken grösserer Altarwerke) gehörig: Zwei Stücke in der Pinakothek von München, die Taufe und die Auferstehung Christi; die Anbetung der Könige, im Schlosse Christiansburg zu Kopenhagen; zwei Bildchen, Magdalena und Katharina, bei Camuccini in Rom; das Opfer Kains und Abels, beim Kunsthändler Emmerson in London; drei Rundbildchen (Christus und zwei Heilige), dem Könige von Preussen gehörig, im Berliner Museum. — Sorglicher, als selbständige Bilder, ausgeführt: die Vision eines Ritters (der Ritter schlafend, zwei Frauen, Lebensernst und Lebenslust, zu seinen Seiten) in der Nationalgallerie zu London; Brustbild eines Jünglings in der Sammlung des Königs von England zu Kensington; Halbfigur des h. Sebastian, bei Graf Guglielmo Lochis in Bergamo. Dann einige Bilder, die Raphael nach Vollendung der

Vermählung der Maria im J. 1504 zu Urbino ausgeführt: Christus am Oelberge, bei der Familie Gabrielli zu Rom; St. Michael und St. Georg mit dem Schwert, beide im Pariser Museum. (Die Zeit dieser beiden Bilder wird zum Theil auch etwas später gesetzt.) — Endlich gehören in diese Periode noch die, um 1503 gefertigten Zeichnungen zu den Gemälden der Libreria des Domes von Siena, deren Ausführung Pinturicchio besorgte. (Zwei davon sind erhalten, eine im Museum von Florenz, eine andere im Hause Baldeschi zu Perugia.)

Im Herbste des J. 1504 machte Raphael einen Besuch in Florenz, der für die Umwandlung seines künstlerischen Strebens entscheidend wurde.[1] Zwar verweilte er nicht lange, doch kehrte er nach einiger Frist wiederum zurück und blieb nun, etwa bis in die Mitte des J. 1508, daselbst. Von der Zeit jenes ersten Besuches ab beginnt sein Styl sich wesentlich zu verändern; ohne zunächst zwar die umbrische Auffassungsweise aufzugeben, bestrebt er sich doch, seine Gestalten in volleren, würdigeren Formen zu behandeln; dann verschwindet allmälig jener schwärmerische, zum Sentimentalen sich neigende Zug, der das Eigenthum der Schule des Perugino ist, aus seinen Bildern, und mehr und mehr wendet er sich der heitern Naivetät der Florentiner, selbst ihrer realistischen Auffassung zu, wobei jedoch zugleich sein eigenthümliches Stylgefühl sich auf eine immer klarere Weise bemerklich macht. — Als Bilder aus der ersten Zeit dieser Periode, von vorwiegend umbrischer Auffassungsweise, sind zu nennen: Ein Altarbild, auf der Haupttafel eine Madonna mit vier Heiligen, in der Lünette (dem Halbrund über letzterer) Gottvater mit Engeln, für S. Antonio di Padua in Perugia gemalt, jetzt im kön. Schloss zu Neapel befindlich; das Werk, verschiedenartig in seinen verschiedenen Theilen, scheint vor der ersten florentinischen Reise begonnen und nach derselben beendet. Die Bilder der Predella sind in englischen Gallerien verstreut; doch rühren unter diesen nur zwei von Raphael selbst her, die Kreuztragung (zu Leightcourt) und die Klage über dem Leichnam Christi (zu Barronhill.) — Eine Altartafel, Madonna und zwei Heilige, aus S. Fiorenzo in Perugia, gegenwärtig zu Blenheim in England (1505); das Mittelbild der Predella, Predigt des Täufers Johannes, zu Bowood in England. Mit letzterem nahe verwandt das Bildchen eines auferstandenen Christus bei Graf Paolo Tosi zu Brescia. — Ein grossartiges Frescobild, Christus zwischen Engeln und Heiligen-Gruppen, in einer Kapelle bei S. Severo in Perugia (1505.) Ein jugendlicher Kopf, al Fresco auf

[1] In die Zeit dieses ersten florentinischen Aufenthaltes Raphaels fällt das mit der Jahrzahl 1505 bezeichnete Abendmahl in dem ehemaligen Nonnenkloster S. Onofrio zu Florenz (Via Faenza, No. 4771.) Die Gründe, um derentwillen wir dieses Werk bis auf weitere Beweise Raphael nicht beilegen können, s. in unserer Geschichte der Malerei, Bd. I, S. 567.

einen Ziegelstein gemalt, in der Pinakothek von München, scheint eine Vorübung zu diesem Gemälde. — Sodann drei Madonnenbilder: die sog. Madonna del Granduca, im Besitz des Grossherzogs von Toscana; eine Mad. beim Duca di Terranuova zu Neapel; eine dritte (die Mutter von dem Kinde umhalset) zu Pansanger in England. — Im näheren Uebergange zwischen umbrischer und florentinischer Richtung stehen: die sog. Madonna del Cardellino, in der Tribune des Museums von Florenz; die sogen. Jungfrau im Grünen, in der k. k. Gallerie von Wien; die heilige Familie mit der Fächerpalme, in der Bridgewater-Gallerie zu London; — das zierliche Bildchen des h. Georg mit der Lanze, in der Gall. der Eremitage zu Petersburg (1506); ein Bildchen mit einer Darstellung der drei Grazien, bisher bei Lord Dudley in London; — eine kleine Madonna aus dem Hause Orleans, später bei Aguado in Paris; eine heil. Familie in der Eremitage zu Petersburg; ein grosses Bild der h. Familie, aus dem Hause Canigiani, in der Pinakothek von München; und die berühmte Grablegung (1507) aus S. Francesco zu Perugia, gegenwärtig in der Gallerie Borghese zu Rom. Die zu diesem Bilde gehörige Lünette mit dem Gottvater, über einem Gemälde von Or. Alfani (Geburt Christi) in S. Francesco zu Perugia; die Bilder der Predella, die drei Kardinaltugenden darstellend, in der Gallerie des Vatikans zu Rom. — In vorwiegend florentinischer Auffassungsweise erscheinen: die unter dem Namen der *Belle jardinière* bekannte Madonna im Museum von Paris (1507); eine h. Katharina, bei H. Beckford zu Bath in England; die Madonna aus dem Hause Tempi, in der Pinakothek von München; eine Madonna zu Pansanger in England; die Madonna aus dem Hause Colonna, im Museum von Berlin, ein Paar nur untermalte Madonnenbilder, eins in Spanien, im Oratorium des Escorials, und ein zweites, das in mehreren Exemplaren (das ausgezeichnetste beim Inspektor Wendelstadt zu Frankfurt a. M.) vorhanden ist; — sodann zwei Altarbilder: die Madonna di Pescia (*Vierge au baldaquin*, Mad. mit vier Heiligen) in der Gall. Pitti zu Florenz, nicht ganz vollendet; und eine Himmelfahrt Mariä bei E. Solly in London, die von der Hand des Rid. Ghirlandajo beendet scheint. Die zuletzt angeführten Bilder hatte Raphael, als er im J. 1508 eilig nach Rom berufen ward, unvollendet in Florenz zurücklassen müssen. — Endlich gehören in die Zeit von Raphaels Aufenthalt in Florenz noch mehrere Bildnisse: die des Angelo Doni und seiner Gemahlin (um 1505), in der Gall. Pitti zu Florenz; das einer jungen Florentinerin (als Madd. Doni benannt) in der Tribune des Museums von Florenz; Raphaels eigenes Porträt (um 1506) in demselben Museum; die Bildnisse zweier Klostergeistlichen in der Akademie von Florenz; das Bildniss einer jungen Frau in der Gall. Pitti (no. 229); das Bildniss eines jungen Mannes von schwermüthig ernstem Ausdruck, im Pariser Museum; das Bildniss

eines blondhaarigen Jünglings, der den Kopf in die Hand stützt, ebendaselbst (nach Andern aus Raphaels späterer Zeit).

Um die Mitte des J. 1508 ward Raphael, wie bereits bemerkt, nach Rom berufen. Hier verweilte er die zwölf Jahre bis zu seinem Tode; hier schuf er die grossartigsten Werke seines Lebens, gründete er eine zahlreiche Schule, welche seinen Styl sich anzueignen und nachmals weiter zu verbreiten strebte. Als ein höchst glückliches Verhältniss für die neue und wiederum gesteigerte Entwickelung Raphaels ist zunächst der Umstand hervorzuheben, dass seine Berufung nach Rom gerade mit dem Momente zusammentraf, in welchem er die volle künstlerische Freiheit errungen hatte. Es darf nicht geläugnet werden, dass sich in den letzten Bildern, die er in Florenz gemalt hat, der Realismus der florentinischen Kunst mit einer gewissen Einseitigkeit bemerklich macht, die, wenn die schöpferische Kraft des Künstlers, ohne einen neuen und bedeutsameren Inhalt, sich selbst überlassen geblieben wäre, leicht hätte auf Abwege führen können; und nicht minder hätten jene umfassenden Aufgaben, die ihm in Rom entgegentraten, wären sie ihm eine geraume Frist vor jenem Zeitpunkte zu Theil geworden, die freie Entwickelung des Talentes leicht unterdrücken können. So aber trugen die Aufgaben, deren Lösung nunmehr von ihm gefordert ward und die zu lösen er alle Mittel besass, wesentlich dazu bei, ihn auf einen erhöhten und grossartigeren Standpunkt zu führen, von dem aus sich ihm ein tieferer Einblick in das Wesen der Dinge, ein volleres Bewusstsein, eine erhabenere Weise der Gestaltung erschliessen musste. Daneben waren auch die Nähe Michelangelo's, der gleichzeitig (für den Anfang zwar ohne alle Mittheilung) seine Deckengemälde in der sixtinischen Kapelle begann, und der nothwendige Wettstreit mit diesem nicht ohne Einfluss auf Raphaels gesteigerte Entwickelung, sowie die unmittelbare Nähe des classischen Alterthums, das ihn in Rom begrüsste, ebenfalls nicht ohne Einwirkung bleiben konnte. — Uebrigens sind die einzelnen Werke, welche Raphael in Rom ausgeführt, wiederum als eben so viel Stadien seines Entwickelungsganges zu betrachten. Die früheren tragen zumeist ein eigenthümlich zartes und mildes Gepräge; im Gegensatz gegen die letzten Arbeiten seiner florentinischen Periode scheint er hier gewissermaassen auf das Streben seiner früheren Jugend zurückzugehen, ohne dass jedoch von dessen Einseitigkeit (d. h. von den besondern Typen der umbrischen Schule) eine Erinnerung sichtbar würde. Die folgenden Arbeiten gestalten sich sodann, in steigendem Maasse, grossartiger und kühner, mehr der Richtung der classischen Kunst vergleichbar; wenn wir in diesen die anziehende Zartheit der ebengenannten vermissen, so werden wir dafür durch den erhabenen und sicheren Reichthum des Geistes, der ihnen sein Gepräge aufgedrückt hat, entschädigt. Diesen Momenten der Entwickelung entsprechen zugleich die äusseren Ver-

hältnisse, unter denen Raphael arbeitete. Von Papst Julius II., einem Manne von gewaltiger Energie und Consequenz des Charakters, nach Rom berufen, wurde er von diesem, so lang derselbe lebte (bis 1513), streng an der Durchführung der zuerst begonnenen Arbeit (der Stanzen) festgehalten; während er nachmals durch Papst Leo X. mannigfach verschiedene Aufträge erhielt, und sich den letztern auch von andern Seiten neue und vielfach abweichende Aufträge zugesellten. Sodann sieht man Raphael in den Werken, die der früheren Zeit seiner römischen Epoche angehören, zumeist noch durchweg eigenhändig thätig, während er später den Schülern, die er sich heranbildete, einen grösseren oder geringeren Theil der Ausführung überlassen musste. Bei den früheren Werken bewundern wir somit, im enger geschlossenen Kreise, mehr die Originalität der Durchbildung bis in die feineren Einzelheiten; bei den späteren die Fülle der Ideen, den unversieglichen Reichthum der schöpferischen Kraft. — Wir stellen im Folgenden die Werke von Raphaels römischer Periode, der bequemeren Uebersicht wegen, wiederum in besondere Gruppen zusammen, bei denen die Folge der einzelnen Werke jedesmal den Gang der Entwickelung bezeichnet.

Die Freskomalereien in den Stanzen des Vatikans (den Prunkgemächern des päpstlichen Palastes) sind dasjenige Werk, zu dessen Ausführung Raphael nach Rom entboten ward; mit ihnen beginnt seine dortige Thätigkeit; die Arbeit an ihnen dauerte bis an seinen Tod, und sie wurden erst nach seinem Tode völlig beendet. Aus dem Vorhergehenden ergibt sich bereits von selbst, dass sein eigenhändiger Antheil an den späteren Werken dieser grossen Reihenfolge minder bedeutend sein musste als an den früheren (die späteren wurden sogar, im Verhältniss zu andern, wohl dringender erschienenen Arbeiten, auf eine nicht ganz erfreuliche Weise vernachlässigt). Raphael hatte die Aufgabe erhalten, hier die päpstliche Macht als das, was sie in jenem Augenblicke theils wirklich war, theils doch zu sein glaubte, als die Herrscherin im Bereiche der geistigen und im Bereiche der weltlichen Interessen darzustellen. Er erfüllte diese Aufgabe, indem er in seinen Compositionen das Symbolische mit dem Historisch-Dramatischen auf eine umfassende Weise zu verschmelzen wusste. Der Inhalt des Einzelnen kann hier nur in kurzer Uebersicht angedeutet werden. 1) Stanza della Segnatura (1508—1512), mit Darstellungen in Bezug auf das geistige Leben der Wissenschaft: der Theologie, Poesie, Philosophie, Jurisprudenz. 2) Stanza d'Eliodoro (1512—1515), mit Darstellungen des göttlichen Schutzes der Kirche, in besonderem Bezuge auf die Zeitverhältnisse; die Hauptbilder: die Vertreibung des Heliodor aus dem Tempel von Jerusalem, das Wunder der Messe von Bolsena; Roms Befreiung von Attila; die Befreiung Petri aus dem Gefängniss. 3) Stanza dell' Incendio (seit 1515), mit Darstellungen zur Verherrlichung der päpstlichen Macht; vorzüglich bedeutend nur das Bild

des Brandes im Borgo. 4) Sala di Costantino (erst nach Raphaels Tode ausgeführt), mit Gemälden, welche die Begründung der weltlichen Macht der Kirche durch Constantin vorstellen; vorzüglich bedeutend die grosse, durch Giulio Romano u. A. nach Raphaels Zeichnung ausgeführte Constantinsschlacht; die übrigen Gemälde zum Theil gar nicht mehr nach Raphaels Composition.

Ein zweites grosses Werk war die Ausmalung der Logen des Vatikans, einer Reihe derjenigen Arkaden (um den Hof des h. Damasus), deren Bau durch Raphael selbst vollendet war, und die den Zugang zu den Stanzen bilden. Raphael hatte den Auftrag hiezu durch Leo X. erhalten; doch ist hier im Ganzen nur die Composition sein Werk, die Ausführung wurde fast völlig durch verschiedene seiner Schüler besorgt. An den dreizehn Kuppelgewölben, welche die Bedeckung der Logen bilden, wurden vierundfünfzig biblische Scenen, vornehmlich aus dem alten Testamente dargestellt; steht Raphael in den ersten dieser Scenen, denen der Schöpfungsgeschichte, gegen Michelangelo's Deckengemälde der Sixtina zurück, so hat er dagegen in denjenigen Darstellungen, welche die Einfalt und Hoheit des Patriarchenlebens schildern, seine innere Eigenthümlichkeit wiederum auf die edelste und liebenswürdigste Weise zur Erscheinung gebracht. An den Pfeilern und Wänden der Logen finden sich nur dekorative Malereien, zumeist im Sinne des classischen Alterthums behandelt, die aber in Bezug auf den Geschmack der Composition, auf die schöne Gemessenheit, in welcher sich die leichten Spiele der Phantasie bewegen, auf den schier unermesslichen Reichthum dieser Phantasie, wiederum zu den eigenthümlichsten Werken des Meisters, überhaupt zu den merkwürdigsten in ihrer Art, gehören. Mit der Ausführung dieser dekorativen Arbeiten war vornehmlich Giovanni da Udine beschäftigt.

Als drittes grosses Werk sind die Cartons zu den Tapeten zu nennen, welche für den Schmuck der sixtinischen Kapelle bestimmt waren. Die Fertigung derselben, (die wiederum mit Beihülfe der Schüler geschah) fällt bald nach dem Regierungsantritte Leo's X. (1513—1514); die Tapeten wurden zu Arras in Flandern gewirkt und waren theilweise schon im J. 1518 vollendet. Den Inhalt ihrer Darstellungen bilden Scenen aus der Geschichte der Apostel, um solcher Gestalt die bedeutendsten Momente aus der Gründungsgeschichte der Kirche zu vergegenwärtigen; die Compositionen sind rein als historisch-dramatische gehalten, aber in einer so grossartigen Fassung und Entwickelung der Begebenheiten, dass hier die Classicität des raphaelischen Styles auf ihrem Höhepunkte zu stehen scheint. Die Tapeten, zehn an der Zahl, werden gegenwärtig im Vatikan aufbewahrt; von den Cartons sind sieben erhalten und im Schlosse Hamptoncourt in England befindlich; unter den Hauptdarstellungen jener sind noch kleine einfarbige Sockelbilder, theils gleichfalls Scenen der Apostelgeschichte, theils Scenen

aus dem Leben Leo's X. enthaltend. — Ausserdem ist im Vatikan noch eine zweite Folge von Tapeten vorhanden, auf denen Begebenheiten aus dem Leben Christi dargestellt sind. Sie sind vermuthlich erst nach Raphaels Tode ausgeführt, und scheinen nur — obschon auch unter ihnen grossartig schöne Compositionen vorkommen — nach kleineren Zeichnungen des Meisters gefertigt zu sein; einige auch erscheinen so abweichend in der Auffassung und im Style, dass man bei ihnen wohl gar nicht an ein Vorbild seiner Hand denken darf.

Diesen drei grossen Werken sind zunächst ein Paar kleinere Wandmalereien anzuschliessen, die Raphael für römische Kirchen lieferte: das Bild des Propheten Jesaias in S. Agostino (1512, eine nicht ganz günstige Nachahmung des Styles des Michelangelo verrathend); und die schöne Darstellung von vier Sibyllen mit Engeln in S. M. della Pace (1514). — Neben ihnen die Zeichnungen für die Mosaikgemälde der Kuppel einer Kapelle in S. M. del Popolo, das Planetensystem darstellend (1516), sowie die geringen Ueberreste von Fresken (das Marterthum der h. Felicitas) in dem kleinen Jagdschloss la Magliana unweit Rom (1518—1520).

Sehr bedeutend ist sodann wiederum die Anzahl der in Oel gemalten Staffeleibilder, Madonnen, heilige Familien, andere Andachtsbilder, grössere Altargemälde und Bildnisse umfassend. Ich führe dieselben nach diesen Rubriken auf, indem auch hier die Folge der einzelnen Werke zur Bezeichnung der im Obigen angegebenen Entwickelungsmomente dient. Als Madonnen mit dem Kinde, dem sich häufig auch der kleine Johannes zugesellt, sind zu nennen: die Madonna aus dem Hause Alba, in der Eremitage zu Petersburg; die Madonna aus dem Hause Aldobrandini, bei Lord Garvagh in London (eine Wiederholung, bisher bei Camuccini in Rom); die sog. *Vierge au Diadème*, im Museum von Paris; die Madonna von Loreto (gegenwärtig verschollen; mehrfache Wiederholungen, gewöhnlich *Vierge au linge* genannt); eine Madonna bei H. Rogers in London; die sog. Madonna della Sedia, in der Gall. Pitti zu Florenz; die sog. Madonna della Tenda, in der Pinakothek von München (Wiederholung in der k. Gallerie zu Turin); eine Madonna in der Bridgewater-Gallerie zu London (Wiederholungen in den Museen von Neapel und Berlin). — Als Atelierbilder, an deren Ausführung Raphael theils nur geringen, theils gar keinen Antheil hat, sind hervorzuheben, die sog. *Vierge aux candelabres*, neuerlich aus der Sammlung des Herzogs von Lucca nach England verkauft; die sog. Madonna dell' Impannata, in der Gall. Pitti zu Florenz; die Madonna del Passeggio, in der Bridgewater-Gallerie zu London. — Die heiligen Familien, deren Composition aus mehreren Figuren zu bestehen pflegt, fallen zumeist in Raphaels spätere Zeit (namentlich in die Jahre von 1517 und 1518). Zu ihnen gehören: die unter dem Namen der „Perle“ bekannte heilige Familie, im Museum von Madrid (die sog. Madonna della Gatta im

Mus. von Neapel, ist von Giul. Romano nach derselben Composition gemalt worden); eine heilige Familie unter einer Eiche, ebenfalls im Mus. von Madrid (eine Wiederholung, als *Vierge au lézard* benannt, in der Gall. Pitti u. a. a. O.); verschiedene andere heilige Familien (von mehr oder weniger eigenhändigem Antheil Raphaels) in Spanien, namentlich im Escorial, auch in englischen Sammlungen; ein kleines Bild der h. Familie im Pariser Museum; die grosse, für Franz I. gemalte h. Familie, ebenfalls im Pariser Museum (1518). Diesen Bildern schliesst sich die Heimsuchung Mariä, im Escorial, an. — Von andern Andachtsbildern ist zunächst das kleine Bildchen der Vision des Ezechiel, in der Gallerie Pitti zu Florenz, anzuführen, das wiederum der früheren Zeit von Raphaels Aufenthalt in Rom angehört, und im kleinsten Raume die ganze Herrlichkeit seines Genie's entfaltet. Sodann die grösseren: die h. Cäcilia in der Mitte von vier andern Heiligen, in der Pinakothek von Bologna (um 1515); der Erzengel Michael, im Pariser Museum (1517); die h. Margaretha, ebendaselbst; der Täufer Johannes, in der Tribune von Florenz (wohl nur mit geringem Antheil Raphaels und erst nach seinem Tode vollendet; viele spätere Wiederholungen desselben Bildes). — Als grössere Altartafeln sind endlich zu nennen: die Madonna von Fuligno (*Vierge au donataire*, 1511) in der Gall. des Vatikans; die Madonna del Pesce, zu Spanien im Escorial; die sog. Sixtinische Madonna, in der Gall. von Dresden, der freiste Erguss des raphaelischen Geistes; die Kreuztragung Christi (lo spasimo di Sicilia), im Museum von Madrid; und die Verklärung Christi, in der Gall. des Vatikans, die letzte Arbeit von Raphaels Hand, erst nach seinem Tode völlig beendet, ein Werk, in welchem sich inhaltstiefe Symbolik und dramatisch bewegte Handlung zum erhaben poetischen Ganzen verschmelzen.

Von Bildnissen dieser Periode sind anzuführen: Papst Julius II., in der Gall. Pitti (mehrfache Wiederholungen); Papst Leo X. mit zwei Kardinälen, in derselben Gallerie; die sog. Fornarina, Raphaels Geliebte, jugendlicher und fast unbekleidet im Palast Barberini zu Rom (um 1509, mehrfach wiederholt), etwas älter und bekleidet in der Gall. Pitti (um 1518); ein weibliches Bildniss, das fälschlich den Namen der Fornarina führt, in der Tribune des Museums von Florenz; Johanna von Arragonien, Gemahlin des Ascanio Colonna, im Mus. von Paris (nur der Kopf von Raphael, das Bild häufig wiederholt); Bindo Altoviti, in der Pinakothek von München (auch, obschon minder sicher, als Raphaels eignes Bildniss bezeichnet); ein Violinspieler, im Palast Sciarra zu Rom (1518); Kardinal Giulio de' Medici, und Graf Castiglione, beide im Mus. von Paris; Kardinal Bibiena, und Fedra Inghirami, beide in der Gall. Pitti; ein Bild mit zwei Figuren, fälschlich als Bartholus und Baldus benannt, in der Gall. Doria zu Rom. Bei

andern Bildnissen ist die Aechtheit in Zweifel zu ziehen oder die Unächtheit erwiesen. —

Endlich brachte Raphael in Rom eine Reihe von Wandmalereien zur Ausführung, deren Gegenstand aus dem Gebiet der Mythe des classischen Alterthums entnommen ist. Sie entfalten unsern Augen ein hohes und heitres Leben im Genusse der Schönheit, dem Leidenschaft und Sorge fern liegen. Hieher gehören namentlich die Malereien in der Farnesina: die Galathea (um 1514), und Scenen aus der Geschichte der Psyche (etwa 1518—1520), die letzteren an der Decke der grossen, gegen den Garten geöffneten Halle der Villa. Ferner eine Reihe von Gemälden, welche das Walten und die Herrschaft der Liebe in der Natur vorstellen, im Badezimmer des Kardinal Bibiena im vatikanischen Palaste (Obergeschoss über den Logen; Nachahmungen von diesen, von Giulio Romano, in der sog. Villa Spada, auf dem Palatin). Unter den Malereien der angeblichen Villa Raphaels (im Garten Borghese, vor Porta del Popolo), die Hochzeit Alexanders d. Gr. mit der Roxane, nach seiner Composition ausgeführt. — U. a. m.

Unter den Schülern und Nachfolgern Raphaels war Giulio Pippi, gen. Giulio Romano (1492—1546) der bedeutendste und zugleich derjenige, welcher sich den Styl und die Darstellungsweise des Meisters mit vorzüglicher Entschiedenheit anzueignen strebte. So bediente sich Raphael vorzugsweise seiner, wo es sich um die Ausführung wichtiger Werke handelte. Doch fehlte ihm die Zartheit, die Grazie, der keusche Sinn seines Meisters, und seine eigenthümliche Richtung trieb ihn mehr darauf hin, ein keckes, frisches Naturleben, unbekümmert um das tiefere Leben der Seele, mit raschen Zügen zu entfalten. Der kirchlichen Malerei zog er demgemäss gern die Darstellung antiker, namentlich mythischer Gegenstände vor, welche letzteren mit solcher Richtung im besseren Einklange standen. Doch hat er auch in der Zeit zunächst nach Raphaels Tode, in welcher der Geist des Meisters und die Umgebung seiner Werke noch einen näheren Einfluss auf ihn ausübten, manch ein bedeutendes und im Allgemeinen würdiges kirchliches Bild geliefert, so namentlich: das Bild der Steinigung Stephani in S. Stefano zu Genua; eine Madonna mit Heiligen über dem Hauptaltar von S. Maria dell' Anima zu Rom; eine heil. Familie in der Gallerie von Dresden, u. A. m. In dieselbe Zeit fallen auch einige Freskomalereien mythischen Inhalts, die sich noch durch eine gewisse heitere Anmuth auszeichnen, namentlich die in der Villa Madama und in der Villa Lante bei Rom. — Im J. 1524 ward Giulio nach Mantua berufen; wie sich ihm hier (was bereits früher bemerkt ist) ein weites Feld für sein architektonisches Talent

eröffnete, ebenso ward ihm nunmehr Gelegenheit geboten, auch den Reichthum seiner Phantasie im Fache der Malerei zu entfalten. Grosse Paläste wurden von ihm und von den Schülern, die sich alsbald um ihn versammelten, mit Freskomalereien, deren Gegenstand durchaus der Antike angehört, ausgefüllt; doch ist zu bemerken, dass aus diesen Arbeiten, trotz aller Kraft des Talentes, jener edlere und geläuterte Sinn immer mehr entschwindet und dass die Auffassungsweise mehrfach bis zur Gemeinheit, die Darstellung bis zur Rohheit und Unschönheit gehen. Es sind namentlich die Arbeiten zweier Paläste anzuführen: die in dem älteren, in der Stadt belegenen herzoglichen Palaste (in einem Zimmer des Untergeschosses, dem Uffizio della Scalcheria, Scenen aus der Jagd der Diana, — diese noch in einem edleren, an Raphael erinnernden Style; in dem Hauptsaale des Palastes die Geschichte des trojanischen Krieges), und die in dem Palaste del Te, ausserhalb der Stadt (zwei Haupträume mit dem Sturz der Giganten und mit den Geschichten der Psyche u. a., Beides wenig erfreulich). An Staffeleibildern aus dieser späteren Zeit sind im Allgemeinen nicht viele, und hierunter nur einzelne Arbeiten von Bedeutung, vorhanden; ihr Inhalt gehört zumeist ebenfalls der Mythe an. — Was bei Giulio Romano bereits als Ausartung erschienen war, wurde es in noch viel höherem Maasse bei denjenigen Künstlern, die sich in der Theilnahme an seinen Mantuaner Arbeiten auszeichneten. Zu diesen gehören der Mantuaner Rinaldo und Fermo Guisoni, sodann, als der bedeutendste, Francesco Primaticcio (1490—1570). Der letztere wurde nach Frankreich berufen und leitete dort, neben andern Arbeiten, den künstlerischen Schmuck des Schlosses von Fontainebleau, in welchem man die reiche Ausstattung der mantuanischen Paläste nachzuahmen suchte; doch ist hievon wenig erhalten. Sein vorzüglichster Gehülfe bei diesen Arbeiten war Niccolo dell' Abbate aus Modena (um 1509—1571). Ihr Styl, der Richtung des Giulio verwandt, aber ungleich mehr manierirt, zeigt ein studiertes Eingehen auf die Elemente der Antike; durch Niccolo wurden damit Reminiscenzen an Correggio verbunden. — Sonst ist als Schüler des Giulio Romano noch der Miniaturmaler Giulio Clovio (1498—1578) zu nennen, dessen Arbeiten sehr elegant, doch nicht minder nüchtern und studiert erscheinen. (Von ihm u. a. die Miniaturen eines Gebetbuches in der Bibliothek von Neapel und die einer Handschrift des Dante in der vatikanischen Bibliothek).

Ein zweiter Schüler Raphaels war Pierino Buonaccorsi aus Florenz, gen. Pierin del Vaga (1500—1547). Dem Giulio in der Sinnesrichtung und Productionsgabe verwandt, fehlt es ihm doch an dessen energischer Fülle; er verfiel bald in eine handwerksmässige Manier. Seine Hauptthätigkeit gehört Genua an, wo er den Palast Doria, wiederum in ähnlicher Weise, ausschmückte.

Unter seinen Staffeleibildern ist der Parnass im Pariser Museum und das Porträt des Kardinals Polus zu Althorp das bedeutendste. Er bildete in Genua zahlreiche Schüler, unter denen Lazzaro und Pantaleo Calvi genannt werden mögen.

Andrea Sabbatini, gen. Andrea da Salerno (1480 bis 1545) war in Neapel, in der Schule der Donzelli, gebildet worden und hatte anziehende Bilder im Style der letzteren geliefert. In den ersten Jahren von Raphaels Aufenthalt in Rom besuchte er dessen Schule und ward durch ihn in seiner eigenthümlichen Richtung wesentlich gefördert. Später neigte er sich mehr den allgemeinen Typen der römischen Schule zu. Werke dieses liebenswürdigen Künstlers im Museum und in den Kirchen von Neapel. Schüler und Nachfolger von ihm: Francesco Santafede, dessen Sohn Fabrizio, und Gianbernardo Lama. — Gianfrancesco Penni aus Florenz, gen. il Fattore (1488—1528), ein mittelmässiger Schüler Raphaels, arbeitete in seiner späteren Zeit ebenfalls in Neapel und wirkte dort für die weitere Verbreitung des römischen Styles. — Auch Polidoro Caldara, gen. Pol. da Caravaggio, kam aus Raphaels Schule nach Neapel. In Rom hatte er in Gemeinschaft mit Maturino die Façaden vieler Paläste mit reliefartigen, grau-in-grau gemalten oder al Sgraffitto [1] ausgeführten Compositionen geschmückt, (von dieser Art ist nur sehr Weniges erhalten); in seinen neapolitanischen Bildern (im dortigen Museum) zeigt er eine derb naturalistische Richtung, welche in einer grossen Kreuztragung sich zu einer bedeutenden Wirkung aufschwingt.

Mehrere Künstler, die ursprünglich in der Schule des Francesco Francia zu Bologna gebildet waren, gingen später in die Schule Raphaels über oder nahmen, ohne die letztere besucht zu haben, den Styl Raphaels auf. Zu den ersteren gehören: Timoteo Viti (oder della Vite, um 1470—1523) aus Urbino; in seinen frühern Werken der gemüthvollen Weise des Francia verwandt, so besonders in einem höchst anmuthigen Bilde der h. Magdalena in der Pinakothek von Bologna; später ein wenig geistreicher Nachahmer Raphaels (Bilder im Berliner Museum); — und Bartolommeo Ramenghi, gen. Bagnacavallo (1484—1542), einer der edelsten und selbständigsten Nachfolger Raphaels, dessen Bilder jedoch selten sind; Hauptwerke: ein Altarblatt in der Gallerie von Dresden, ein zweites bei E. Solly in London, ein drittes im Berliner Museum; Fresken in S. Maria della Pace zu Rom. — Unter den andern Schülern Francia's sind hier anzuführen: Innocenzo Francucci da Imola, anziehend gemüthvoll, aber ohne Phantasie, oft ganze

[1] Für das Sgraffitto wurde die Mauer zuerst mit einer dunkeln Farbe angestrichen, und, wenn diese getrocknet, eine hellere darüber gezogen. In die letztere riss man sodann die Zeichnung mit einem spitzen Instrument ein, so dass in den Strichen die dunklere Farbe zum Vorschein kam.

Gruppen aus Raphaels Bildern entlehnend, (Pinakothek von Bologna, u. a. O.); — Girolamo Marchesi da Cotignola, ein tüchtiger Meister; — Pellegrino Tibaldi, gen. Pell. Pellegrini, durch Sanftheit und Anmuth ebenfalls anziehend, (er war zumeist in Spanien thätig); u. A. m.

Aus der älteren, durch eine Neigung zum Phantastischen ausgezeichneten Schule von Ferrara ging Benvenuto Tisio, gen. Garofalo (1481—1559) zu Raphael über. Seine Bilder, besonders die aus seiner früheren Zeit, zeigen die Nachwirkung jener phantastischen Richtung, vornehmlich in Bezug auf eine gewisse frappante Farbenwirkung; später verschmilzt er damit die Typen des raphaelischen Styles auf eine nicht unglückliche Weise. Uebrigens war ihm kein besondrer Reichthum der Phantasie eigen. Er ist in den italienischen Gallerien sehr häufig; seine Hauptwerke sieht man in Ferrara (namentlich in S. Francesco und S. Andrea); andere wichtige Bilder in den Gallerien Doria und Borghese zu Rom u. a. a. O. — Aehnliches Streben zeigt sich bei mehreren seiner ferraresischen Zeitgenossen. So bei Lodovico Mazzolino (1481—1530), der indess mehr in der alterthümlichen Richtung befangen bleibt, auch das Phantastische, in der Composition wie in dem Glanze der Farben, mit Absicht ausbildet (seine Hauptwerke im Museum von Berlin); — so bei den Gebrüdern Dossi, namentlich bei Dosso Dossi, der sich durch eine freiere Energie vortheilhaft auszeichnet (seine Hauptwerke in der Gallerie von Dresden; eine treffliche Circe im Palast Borghese zu Rom; Fresken im Schloss zu Ferrara); — so auch bei einigen andern, mehr untergeordneten Künstlern.

Andere unter den Schülern Raphaels haben keine selbständig hervortretende Bedeutung. Einiger, wie des Cesare da Sesto und des Gaudenzio Ferrari, ist bereits bei den Schulen gedacht worden, denen sie mehr als der seinigen angehören. Auch der Venetianer Giovanni Nanni da Udine (1487—1564), der bei den Dekorationen der Logen des Vatikans vorzüglich betheiligt war und der sich überhaupt in der zierlichsten Behandlung der dekorativen Malerei auszeichnete, ist bereits genannt worden.

§. 7. Die Meister der venetianischen Schule.
(Denkmäler Taf. 80. D. XVII.)

Die Blüthe der venetianischen Malerei entwickelte sich auf dem Grunde derjenigen Bestrebungen, welche der Schule von Venedig bereits am Schlusse des fünfzehnten Jahrhunderts eine eigenthümlich ausgezeichnete Bedeutung gegeben hatten. Wir haben gesehen, wie dort das antikisirende Element der paduanischen Schule und der feine, durch flandrischen Einfluss geweckte Naturalismus mit heiterem, liebenswürdigem Sinne zu einer in sich einigen Richtung verschmolzen waren. Mit erhöhter Energie strebte man nunmehr in derselben Richtung fort, und man erreichte das Ziel, die freudige

Herrlichkeit der antiken Kunst, — nicht etwa in äusserlich getreuer Nachahmung ihrer einzelnen Werke, — sondern ihr inneres Wesen, aus der Tiefe eines vollen, freien Gefühles, neu zu gestalten, sie neubelebt in die Gegenwart einzuführen. Wie in den Werken der venetianischen Sculptur (z. B. in denen der Lombardi, in den Arbeiten der Medailleure und Gemmenschneider), so bildet auch hier das verwandtschaftliche Verhältniss zur Antike den Grundzug des künstlerischen Strebens; aber was dort in der That, mehr oder weniger, nur in dem Gepräge der Nachahmung erschienen war, das tritt uns hier, durch jenen Naturalismus vermittelt, in freiem selbständigem Leben entgegen. Wir sehen in diesen Bildern dasselbe hohe, bedürfnisslose Genügen des Daseins, dieselbe Läuterung der körperlichen Existenz, die in der Antike unsere Bewunderung erwecken; aber sie sind zugleich mit aller Wärme des Lebens erfasst, sind wieder unmittelbar gegenwärtig geworden, und erscheinen somit in allem Zauber des Lichtes und der Farbe, in welchem unser Auge die Gestalten des Lebens erblickt. Diese Ausbildung des Colorits macht denjenigen unter den technischen Vorzügen der venetianischen Schule aus, der am entschiedensten ins Auge fällt. Wie aber die Meister dieser Schule, bei solcher Auffassung, unmittelbar an das Leben der Gegenwart gebunden waren, so konnten sie sich auch nicht gegen die tieferen Interessen desselben verschliessen, so fehlt es bei ihnen gleichwohl nicht an Momenten, in denen die innere Seelenstimmung anschaulich, zum Theil höchst ergreifend, dargestellt ist.

Giorgio Barbarelli von Castelfranco, gen. Giorgione (um 1477—1511) ist derjenige unter den Meistern der venetianischen Schule, der diese neue Richtung der Kunst eröffnet. Er war Schüler des Giovanni Bellini, und erscheint in seinen früheren Bildern noch als ein entschiedener Nachfolger seines Meisters. In seinen späteren Bildern entwickelte er sich zu einer eigenthümlich glühenden, etwas herben Kraft, welche den hohen venetianischen Lebenssinn noch, wie eine nicht völlig erschlossene Blume, in sich zurückgehalten trägt. In solcher Art hat man von seiner Hand einzelne treffliche Madonnen und einige seltene Altarbilder (ein vorzügliches bei E. Solly in London). Doch verweilt er nicht bei dem engen Kreise der herkömmlichen Darstellungen solcher Art, sondern er schafft sich zugleich, mit einem eigen poetischen Sinne, ein weiteres Feld, welches mit seiner Auffassungs- und Behandlungsweise im näheren Einklange steht. In dieser Art erscheinen bereits manche an die Allegorie streifende Darstellungen, die zumeist noch seiner früheren Zeit angehören, (wie einige Bilder in der Gall. Manfrin in Venedig); sodann Charakterköpfe, zuweilen mehrere auf Einem Bilde, dergleichen in verschiedenen Sammlungen vorkommen; einzelne, mit grossartig freier Phantasie behandelte legendarische Scenen, wie sein Seesturm in der Akademie von Venedig; besonders

aber verschiedene Bilder, die das Gepräge theils einer mehr idyllischen, theils einer mehr novellistischen Poesie tragen, wie das anmuthige Bild von Jacob und Rahel in der Gall. von Dresden, und die Findung Mosis in der Mailänder Brera; bei dem letzteren ist der dargestellte Vorgang mit reichem und heiterem Sinne ganz in das Leben der Gegenwart herübergezogen. — Unter den Schülern des Giorgione ist besonders Fra Sebastiano del Piombo von Bedeutung, dessen bereits bei den Nachfolgern des Michelangelo gedacht ist; ehe er der Compositionsweise des letzteren sich anschloss, erscheint er entschieden als Nachfolger des Giorgione (Hauptwerk dieser frühern Zeit: das Altarbild in S. Giovanni Crisostomo zu Venedig); zugleich ist er in Portraitbildern sehr ausgezeichnet. Sodann Giovanni Nanni da Udine, der ebenfalls schon, bei den Schülern Raphaels, genannt ist. — Ein anderer vorzüglicher Nachfolger des Giorgione war Jacopo Palma, il vecchio, der indess nicht jene strenge Kraft des grösseren Meisters hat; er ist liebenswürdig in dem Ausdrucke eines milderen Gefühles, wesshalb auch die kirchlichen Bilder seiner besonderen Eigenthümlichkeit wohl zusagen (Hauptbild in S. Maria formosa zu Venedig). In früheren Werken erscheint er übrigens, gleich Giorgione, noch als Anhänger des Gio. Bellini.

Tiziano Vecellio (1477—1576) war ebenfalls in der Schule des Bellini gebildet worden; auf seine weitere Entwickelung scheint das kühne Streben seines Mitschülers Giorgione nicht ohne Einfluss gewesen zu sein; doch war es ihm, dem ein günstiges Geschick das äusserste Lebensziel steckte, beschieden, das, was der letztere begonnen, zur vollendeten, klaren und freien Entfaltung zu bringen. Von seinen Gemälden gilt vornehmlich, was im Obigen über den Charakter der venetianischen Kunst gesagt ist; in ihnen erscheint derselbe in seiner umfassendsten und ergreifendsten Bedeutung; in ihnen wandelt sich die, noch etwas herbe Glut des Giorgione zum heitersten, lichtvoll harmonischen Colorit um. Natürlich tragen die Werke seiner Hand, je nach den verschiedenen Zeiten seines Lebens, einen verschiedenartigen Charakter, mehr indess nur in Bezug auf das Aeussere der Behandlung, als in Bezug auf das innere Streben. In den wenigen Bildern, die sich aus seiner Jugendzeit erhalten haben, erkennt man wiederum noch das alterthümlich strenge Gepräge der Bellini'schen Schule; als ein ungemein schönes Werk, welches an der Grenze dieser Frühperiode steht, ist sein Christus mit dem Zinsgroschen, in der Gall. von Dresden, zu nennen; die Strenge der Behandlung erscheint hier bereits zur liebevoll zartesten Durchbildung umgewandelt. In den Zeiten seiner glücklichen Kraft vereint sich sodann mit dieser Durchbildung ein freier, auf die Gesammtwirkung berechneter Vortrag; später jedoch hat er zumeist nur die Gesammtwirkung im

Auge, und die letzten Bilder seiner Hand endlich können, bei aller meisterlichen Praxis, doch die Schwäche des Alters nicht verleugnen. — Jenes, der Antike verwandte Element, welches oben als Grundzug der venetianischen Kunstrichtung bezeichnet wurde, tritt am Entschiedensten an denjenigen Bildern hervor, welche den Menschen in einem ursprünglichen Naturzustande fassen; ihr Gegenstand ist demgemäss sehr häufig aus der antiken Mythe selbst entnommen. Als vorzügliche Beispiele von Bildern solcher Art sind anzuführen: die sogenannten drei Lebensalter in der Gallerie Manfrini zu Venedig und in der Bridgewater-Gallerie zu London; ein Bild, als himmlische und irdische Liebe bezeichnet, in der Gall. Borghese zu Rom; ein grosses Bacchanal, im Museum von Madrid; Venus und Adonis, ebendaselbst; Bacchus und Ariadne, in der National-Gallerie zu London; zwei Bilder des Dianenbades, mit der Calisto und mit dem Actäon, in der Bridgewater-Gallerie zu London (beide schon aus der späteren Zeit des Meisters); u. a. m. Auch gehört hieher eine Reihe von Bildern, in denen Tizian, ohne die Entwickelunng einer besondern Handlung, nur die einfache Schönheit des nackten weiblichen Körpers zum Gegenstande seiner Darstellung genommen hat; dergleichen, zumeist als Venus, Danae oder dergl. benannt, kommen mehrfach vor. (Zwei vorzüglich bedeutende Bilder dieser Art in der Tribune des Museums in Florenz, von denen das eine indess schon auf die Schaustellung schöner Glieder berechnet ist). — Auch die kirchlichen Bilder Tizians spiegeln grossentheils jene hohe, der Antike verwandte Ruhe des Daseins wieder. So verschiedene grössere Altartafeln der Madonna mit Heiligen und mit Anbetenden (in venetianischen Kirchen — die schönste in S. Maria de' Frari — und in der Gall. von Dresden); so noch deutlicher die kleineren Bilder ähnlicher Art, welche die heiligen Gestalten nur als Halbfiguren und in sehr ungezwungener Verbindung vorführen und welche von den Italienern, charakteristisch, als „heilige Conversazionen" benannt werden. So auch einzelne Werke, welche ein mehr feierlich erregtes Gefühl zum Ausdrucke bringen, wie namentlich das grossartige Bild der Himmelfahrt Mariä in der Akademie von Venedig. Wie bedeutsam aber Tizian, von solcher Auffassungsweise aus, zugleich die tiefste Erschütterung des Seelenlebens zum Ausdrucke zu bringen vermochte, bezeugt vornehmlich seine Grablegung Christi, in der Gall. Manfrin zu Venedig; (Wiederholung derselben im Museum von Paris). Ausserdem sind als dramatische Compositionen zwei grosse Altarblätter zu nennen: der Tod des h. Petrus Martyr in S. Giovanni e Paolo, und die Marter des h. Laurentius in der Jesuitenkirche zu Venedig. — Endlich brachte es die Richtung der venetianischen Kunst mit sich, dass sie für Bildnissdarstellungen vorzüglich geeignet sein musste. Tizian ist auch in solchen höchst ausgezeichnet; mit dem lebenvollen Natursinne, der ihm

eigen ist, mit seinem zauberisch wirkenden Colorit verbindet er auch in diesen Werken eine eigenthümlich grosse Auffassung, die wiederum den, der Antike verwandten Geist verräth und die dem unmittelbaren Spiegelbilde des Lebens wiederum den Anschein eines erhöhten Daseins zu geben weiss. Werke solcher Art findet man in allen bedeutenden Sammlungen. Eigenthümlich interessant ist u. a. das Bildniss seiner Tochter Lavinia, das mehrfach vorhanden ist, (das schönste Exemplar im Berliner Museum); sie hebt eine silberne Schüssel mit Früchten (oder andern Gegenständen) empor: in einem Exemplar, das sich im Museum von Madrid befindet, ist sie zur Tochter der Herodias geworden, indem auf jener Schüssel das Leichenhaupt des Täufers liegt. — Noch ist zu bemerken, dass, dem ebengenannten Naturalismus gemäss, in manchen der Tizianischen Gemälden auch die Landschaft bedeutsam hervortritt; dieser Theil der bildlichen Darstellung zeigt sich bei ihm nicht minder in einer grossartig poetischen Durchbildung.

Als nähere Nachfolger Tizians sind hervorzuheben: seine Verwandten Francesco, Orazio und Marco Vecellio; Girolamo Dante, gen. Girol. di Tiziano; Bonifazio Veneziano, ein schlichterer, mehr handwerklich tüchtiger, doch zumeist ansprechender Künstler (sehr zahlreiche Bilder in Venedig); Andrea Schiavone; Domenico Campagnola aus Padua; Giovanni Cariani aus Bergamo (die Mehrzahl seiner Bilder in seiner Vaterstadt); Girolamo Savoldo aus Brescia; u. A. m.

Die letzteren unter den ebengenannten Künstlern gehören, ihrer ursprünglichen Heimath nach, der Lombardei an. Bei einigen andern lombardischen Malern vermischen sich die, jener Gegend eigenthümlichen Kunstrichtungen mit den Elementen der venetianischen Kunst und bringen in solcher Art manche eigenthümliche, im Einzelnen sehr anziehende Erscheinungen hervor. Zu diesen gehört zunächst Lorenzo Lotto von Bergamo (zwar kein sonderlich bedeutender Meister), der die Richtung des Leonardo da Vinci, welcher er besonders in früherer Zeit folgt, mit der des Giorgione und Tizian zu verbinden strebt. — Sodann Calisto Piazza von Lodi, Sohn jenes früher genannten Martino Piazza, der die gemüthvoll zarte Richtung des letzteren durch venetianische Studien zu einer höheren Grossartigkeit und Energie umgestaltet. Sein Hauptwerk ist die Himmelfahrt Mariä in der Parochialkirche zu Codogno (1533); andere Bilder in der Kirche dell' Incoronata zu Lodi. — Der bedeutendste jedoch unter diesen Künstlern ist Alessandro Bonvicino von Brescia, gen. il Moretto. Sein Streben war vorzugsweise auf den Ausdruck eines ernsten Gemüthszustandes, auf die Darstellung einer stillen und hohen Würde gerichtet. Zu solchem Zweck wusste er mit der Zartheit des venetianischen Colorits sehr glücklich das lombardische Helldunkel und zugleich die Grossheit der Zeichnung, welche die römische Schule durch

Raphael als ihr Eigenthum empfangen hatte, zu vereinigen. Er ist durchaus den trefflichsten Meistern jener Zeit zuzuzählen. Brescia besitzt vorzügliche Werke seiner Hand, namentlich die Kirche S. Nazario, in der sich u. a. eine Krönung der Maria auszeichnet; manches Andere findet sich in den Sammlungen verstreut, häufig jedoch unter falschem Namen, wie z. B. das schöne Bild der h. Justina in der k. k. Gallerie zu Wien (dort Pordenone genannt) und eine Judith in der Eremitage von Petersburg (dort als Raphael bezeichnet) von ihm herrühren. Vorzügliche Altarbilder etc. im Städel'schen Institut zu Frankfurt a. M. und im Berliner Museum. — Schüler des Moretto war Gio. Batista Moroni; dieser Künstler gehört zu den ausgezeichnetsten venetianischen Portraitmalern, hat jedoch, bei aller meisterlichen Behandlung, in der Auffassung eine gewisse beschränkte Naivetät.

In ähnlicher Weise bildete sich zu Venedig Gio. Antonio Licinio Regillo, gen. Pordenone, (1484—1539) aus. Auch in seinen Bildern verbindet sich das venetianische Colorit mit dem Schmelz der Modellirung und dem Helldunkel, in welchem die Lombarden ausgezeichnet sind. Der Ausdruck einer einfach ruhigen Stimmung macht seine Altarbilder (mehrere u. a. zu Venedig), seine Zusammenstellungen von Charakterköpfen (wie in solcher Art seine angeklagte Ehebrecherin im Berliner Museum behandelt ist), seine Portraitbilder sehr anziehend, während er in der Darstellung dramatisch bewegter Bilder weniger genügt. — Gute Schüler und Nachfolger von ihm sind: Bernardino Licinio, Calderari und Pomponio Amalteo.

Endlich sind, als der in Rede stehenden Periode angehörig, noch zwei venetianische Meister von Bedeutung zu erwähnen. Der eine ist Paris Bordone (1500—1570), durch die zarteste Ausbildung des Colorites, somit vornehmlich in weiblichen Bildnissen ausgezeichnet, in Darstellungen aber, wo eine höhere Kraft erfordert wird, nur wenig befriedigend. — Der andere ist Batista Franco, gen. il Semolei (gest. 1561). Dieser Künstler hatte in Rom, namentlich nach Michelangelo, studiert; er geht somit mehr auf eine plastische Wirkung aus, ohne dabei jedoch das Colorit zu vernachlässigen. In seiner ganzen Eigenthümlichkeit ist er etwa dem Bildhauer Jacopo Sansovino zu vergleichen. In mehr dekorativen Malereien sehr trefflich, erscheint auch er jedoch, wo es sich um grössere, selbständige Werke handelt, wiederum weniger genügend.

ACHTZEHNTES KAPITEL.

DIE NORDISCHE BILDENDE KUNST DES MODERNEN STYLES VOM ANFANGE DES FÜNFZEHNTEN BIS ZUR MITTE DES SECHSZEHNTEN JAHRHUNDERTS.

Allgemeine Bemerkungen.

Um den Beginn des fünfzehnten Jahrhunderts treten auch im Norden (zunächst in den Niederlanden) künstlerische Bestrebungen hervor, die ebenso rüstig und entschieden, wie die der italienischen Kunst, die lebendig erwachte moderne Sinnesweise ankündigen; es ist dasselbe Verlangen, das Einzelne in seiner abgeschlossenen Selbständigkeit geltend zu machen, dasselbe sorgliche Eingehen auf die Vorbilder der Natur, in dem ganzen Reichthum und Wechsel ihrer Erscheinungen. Die nordische Kunst bringt es hierin zunächst, in mehrfacher Beziehung, sogar zu glücklicheren Erfolgen als die italienische. Dennoch steht sie der letzteren von vornherein in der Grösse des Sinnes nach; dies Verhältniss gestaltet sich immer deutlicher, je weiter die Entwickelung der Zeit vorschreitet, am Deutlichsten im Anfange des sechszehnten Jahrhunderts, indem die nordische Kunst, so achtbar und eigenthümlich ihre Leistungen auch bleiben, doch an dem grossartigen Aufschwunge, der zu dieser Zeit in Italien statt fand, keinen Antheil nimmt. Als ein wichtiger Grund für diese Erscheinung ist vorerst der Umstand hervorzuheben, dass der nordischen Kunst das Verhältniss zur Antike fehlt, welches in Italien schon im Verlauf des romantischen Zeitalters (obschon hier nicht immer günstig) durchgeklungen hatte und welches für die in Rede stehende Periode als ein höchst bedeutsames Förderungsmittel betrachtet werden musste. Der nordischen Kunst mangelt in dieser Periode jene Grösse und Würde der Formen, welche die italienische sich, unter dem Einfluss der Antike, in immer steigendem Grade anzueignen wusste. Dennoch ist diese Unbekanntschaft mit den Werken der Antike nicht das einzige, auch nicht das wesentlichste unter den Verhältnissen, durch welche die Entwickelung

der nordischen Kunst zurückgehalten wurde. Sahen wir hier doch bereits ungleich früher, um den Schluss des zwölften Jahrhunderts, in den Sculpturen von Wechselburg und Freiberg Werke entstehen, die in dem Adel ihrer Erscheinung der durch die Antike bezeichneten Richtung entschieden gleichzustellen sind; und ebenso finden wir in der Frühzeit des sechszehnten Jahrhunderts einzelne deutsche Arbeiten, die sich, freilich Ausnahmen unter dem, was im Allgemeinen geleistet ward, aus der nationalen Richtung, in ihrer völlig unabhängigen Eigenthümlichkeit, zu einer hohen und eigenthümlich gediegenen Vollendung entfalten. Dass die nordische Kunst hinter der italienischen zurückblieb, beruht, mehr als auf dem Mangel jenes einen Förderungsmittels, auf den allgemeineren, das gesammte Leben umfassenden culturhistorischen Verhältnissen. Im Norden — d. h. zunächst bei den Völkern deutscher Zunge — drang jene neue geistige Entwickelung, welche mit dem fünfzehnten Jahrhundert begann, ungleich tiefer bis in das innerste Mark des Lebens; sie ward zum Keime eines wesentlich neuen und freieren Daseins, welches sich zunächst in der kirchlichen Reformation offenkundig geltend machen sollte und welches wiederum eine reich gestaltete Zukunft verhiess. Sie musste somit, auf der einen Seite, hemmend, beschränkend und selbst unterdrückend auf die alten Lebens-Interessen wirken; und eben so wenig konnte sie sich, auf der andern Seite, gleich von vornherein in bedeutsamer künstlerischen Production äussern. Sie musste nothwendig den Geist zuvor auf das abstracte Gebiet der Speculation führen, solcher Gestalt gewissermaassen die Grenzen des neugewonnenen Reiches auszustecken, ehe sie sich, mit unbefangener Lust, dem für Gemüth und Sinne erfreulichen Ausbau desselben hingeben konnte. Wenn man eine kleinere Phase in der Entwickelung des menschlichen Geschlechtes mit einer grossen vergleichen darf, so kann man diese neuen Verhältnisse zwischen dem gesteigerten geistigen Bewusstsein und der künstlerischen Production denjenigen Erscheinungen zur Seite stellen, welche das erste Auftreten des Christenthums mit sich führte; und leider sollte auch hier die neue Kraft, welche in die Welt eingetreten war, erst durch verheerende Stürme erprobt werden.

Die nordische Kunst bleibt demnach, was die in Rede stehende Periode anbetrifft, im Allgemeinen auf derselben Stufe der Entwickelung stehen, in welcher sie bereits mit dem Beginn derselben auftritt; die einzelnen Unterschiede, die wir in den Schulen der verschiedenen Gegenden und in dem Wechsel der Jahrzehnte bemerken, sind nicht so bedeutend, dass wir in diesen eine völlig neue Stufe der Entwickelung wahrnehmen könnten. Gegen den Schluss der Periode, d. h. namentlich im zweiten Viertel des sechszehnten Jahrhunderts, tritt allerdings ein abweichendes Verhältniss ein; man wird nunmehr auf die formale Ausbildung, welche die italienische Kunst erreicht hatte, aufmerksam und man lässt es sich

angelegen sein, dieselbe mit der heimischen Darstellungsweise zu verschmelzen. Doch begreift man im Wesentlichen (was sich durch das vorher Gesagte zur Genüge erklärt) nur diese formale Seite der Ausbildung, nicht die inneren Gründe, aus denen dieselbe hervorgegangen war; es ist dies also zumeist nur eine äussere Annäherung an die Erscheinungen der italienischen Kunst.

Dabei aber ist zu bemerken, dass sich in der nordischen, und besonders in der eigentlich deutschen Kunst, im weiteren Verlauf der in Rede stehenden Periode zugleich ein besonderes, sehr eigenthümliches Element geltend macht. Es ist das Phantastisch-Humoristische. Wir erkennen dazu überhaupt eine bestimmte Neigung in dem deutschen Volkscharakter; wie wir bei den Italienern schon im romantischen Zeitalter eine Neigung zur Plastik der Antike durchblicken sehen, so finden wir gleichzeitig jenes Element im Norden, wo es besonders in den Ornamenten der reichgestaltigen germanischen Architektur mehr oder weniger deutlich hervortritt. Ungleich bestimmter und folgenreicher jedoch erscheint dasselbe in der gegenwärtigen Periode. Indem jetzt die Speculation und die künstlerisch unmittelbare Anschauung mehr und mehr auseinandergehen, entsteht gewissermaassen ein neutraler Zwischenraum, in den nunmehr die entfesselte Phantasie, ihn mit ihren willkührlich spielenden Gebilden bevölkernd, eindringt; oft erscheinen diese Gebilde in seltsam ungeheuerlichen Weisen, oft aber auch, zumal in der späteren Zeit, gestalten sie sich zum anziehenden, gedankenvollen Mährchen. Und wie durch jenes Licht des geistigen Bewusstseins die Ohnmacht und die Verkehrtheit der körperlichen Existenz und ihrer bunten Interessen offenbar ward, so erzeugte sich gleichzeitig ein verneinender Humor, der diese Widersprüche, bald in neckendem Spiele bald mit verzehrender dämonischer Gewalt, anschaulich zu machen wusste. Gewöhnlich gehen hier Phantasie und Humor Hand in Hand; oft werfen sie nur über die, durch anderweitige Bestimmung gegebenen Darstellungen ein seltsames Streiflicht, oft auch erscheinen die Darstellungen als ihr selbständiges Erzeugniss. Die grossartigsten und bedeutendsten Erzeugnisse dieser Art sind die sogenannten Todtentänze, in denen mit schauerlicher Lust vorgestellt wird, wie der Tod, eine abenteuerliche Knochengestalt, alle Geschlechter und Alter der Menschen, in der Freude und Blüthe ihres Daseins, mit sich fortzieht.

In der Betrachtung der bildenden Kunst des Nordens lassen wir für diese Periode die Malerei der Sculptur vorangehen; eines Theils, weil uns jene, soweit unsere bisherigen Kenntnisse reichen, hier zunächst als diejenige Kunst erscheint, welche die neue Zeitrichtung begründet; sodann, weil hier überhaupt das plastisch bestimmende Gesetz der Antike fehlt.

A. Malerei.

§. 1. Die niederländischen Schulen.

(Denkmäler, Taf. 81. D. XVIII.)

In der niederländischen Malerei, [1] und zwar in der Schule von Flandern, tritt uns die moderne Richtung der Kunst zuerst und in sehr bestimmter Eigenthümlichkeit entgegen. Hier hatte sich bereits am Schlusse der germanischen Periode, wie wir vornehmlich aus den Arbeiten der niederländischen Miniaturmalerei und Sculptur jener Zeit ersehen, ein naturalistisches Element in der künstlerischen Auffassung mit Entschiedenheit bemerklich gemacht; in demselben fand das neue Streben der Zeit somit einen näheren Anlass und eine sichere Grundlage vor. Zugleich aber scheint es, dass man, in Bezug auf diese freie Behandlung der bildenden Kunst, auch das Verhältniss zur niederländischen Architektur ins Auge fassen muss. Dies Verhältniss hat eine gewisse Verwandtschaft mit dem zwischen der Architektur und der bildenden Kunst in Italien. Denn ebenso, wie dort (und nur einzelne Ausnahmen abgerechnet), war auch in den Niederlanden die Architektur des germanischen Styles nicht zur Ausbildung gekommen; den architektonischen Monumenten fehlte hier ebenfalls jenes organische Gesetz, welches das Ganze wie das Einzelne mit gemeinsamem Leben durchdringt, welches somit auch auf das Werk der bildenden Kunst (sofern dasselbe überhaupt auf monumentale Bedeutung Anspruch macht) seinen Einfluss äussern musste. Die bildende Kunst war hier durch dies Gesetz eines gemeinsamen Styles weniger gebunden; sie konnte demnach gleich von vornherein die neue Richtung der Zeit völlig und unbehindert in sich aufnehmen und zur Erscheinung bringen. Wie deutlich man sich einer solchen Unabhängigkeit von den Formen der Architektur alsbald bewusst ward, zeigt namentlich auch der Umstand, dass in den Gebäulichkeiten, die man in den Bildern darstellte, im Allgemeinen weniger der germanische Styl (der doch in der Ausübung der Architektur noch seine entschiedene Gültigkeit hatte), als der romanische Styl erscheint, dessen Formen dem in der bildenden Kunst hervortretenden realistischen Streben ungleich mehr zusagen mussten.

Die Meister, die an der Spitze dieser neuen Richtung, in welcher die flandrische Malerschule erscheint, stehen, sind die Gebrüder

[1] Vgl. *J. D. Passavant*, Beiträge zur Kenntniss der altniederländischen Malerschulen des fünfzehnten und sechszehnten Jahrhunderts, im Kunstblatt, 1841, no. 3—13, und 1843, no. 54—63. Sodann *Waagen's* „Nachträge" etc., im Kunstblatt, 1847, no. 41, ff. — Bei der vielfachen Ungewissheit, in welcher man sich bis jetzt über die Bestimmung einer bedeutenden Anzahl der niederländischen Meisterwerke befand, habe ich es für schicklich erachtet, der Kritik der genannten Beiträge, die sich durch eine grosse und nicht unbegründete Consequenz empfehlen, vorzugsweise zu folgen.

Hubert van Eyck (um 1366—1426) und Johann van Eyck (um 1400—1445), beide vornehmlich in Brügge thätig. In gewissen Beziehungen lassen sie noch ein Verhältniss zu der früheren Periode der Kunst erkennen; so erinnern namentlich die Arbeiten, die man dem älteren von beiden, dem Hubert, mit Sicherheit zuschreiben kann, zum Theil noch an die Typen des germanischen Styles; so ist in der gemüthlichen Stimmung, in dem Gedankengange, der sich in ihren Werken äussert, zum Theil noch etwas Verwandtes mit den inneren Principien des romantischen Zeitalters zu erkennen. Dennoch sind sie von dessen Darstellungsweise wesentlich verschieden. Mit vollkommenster Unabhängigkeit gehen sie zugleich auf die Erscheinungen der Natur ein; Alles was den Menschen, in der Enge seines häuslichen Verkehres, wie in dem offenen und heiteren Leben der Natur umgiebt, nehmen sie in ihre Bilder auf, sie ahmen es mit der liebevollsten Sorgfalt nach, und sie bringen es in solchem Streben zu einer fast illusorischen Wirkung. Eine wesentliche Unterstützung fanden sie darin durch die ausgebildete und bis dahin (für solche Zwecke wenigstens) unbekannte Technik der Oelmalerei, deren Erfindung dem Johann zugeschrieben wird.

Die Gebrüder van Eyck sind aus der Schule jener älteren Miniaturmaler hervorgegangen; sie selbst haben in diesem Kunstzweige, der überhaupt auch im Verlauf des fünfzehnten Jahrhunderts sich vielfacher Anwendung von Seiten der Niederländer erfreute, Bedeutendes geleistet. Als das wichtigste Werk solcher Art, welches man ihnen mit Zuversicht zuschreibt, sind die Miniaturen eines für den Herzog von Bedfort, Regenten von Frankreich, gearbeiteten Breviers (1424, in der Bibliothek von Paris) [1] zu nennen; in der Behandlung hin und wieder noch an die älteren Miniaturen erinnernd, sind dieselben doch ganz mit dem feinen Natursinne ausgeführt, der nur den genannten Künstlern eigen ist. Uebrigens unterscheidet man in diesen Bildern drei Hände: die des Hubert, des Johann, und eine dritte, welche man auf ihre Schwester, die ebenfalls als Miniaturmalerin gerühmte Margaretha van Eyck, deutet. Das Hauptwerk beider Brüder ist ein von ihnen gemeinschaftlich (von 1420—1432) gefertigtes und aus vielen Tafeln bestehendes Altarwerk; es wurde für die Kirche des h. Johannes, gegenwärtig St. Bavo, zu Gent gearbeitet. Der Inhalt desselben bezieht sich, noch in tief sinniger Symbolik, auf das Mysterium der christlichen Lehre und seine Bedeutung für die Welt. Es war aus zwei Reihen von Tafeln zusammengesetzt: oberwärts in der Mitte die Gestalt des dreieinigen Gottes zwischen Maria und dem Täufer, auf den Flügeln singende und musicirende Engel und zu äusserst Adam und Eva; unterwärts in der Mitte eine Landschaft

[1] *Waagen*, Künstler und Kunstw. in Paris, S. 352.

mit dem Lamm der Offenbarung, verehrt von Engeln, Heiligen und Seligen, auf den Flügeln die Streiter Christi und die gerechten Richter, die Einsiedler und die Pilger, die zur Verehrung des Lammes heranziehen; auf den Aussenseiten der Flügel die Verkündigung und darunter die Schutzpatrone der genannten Kirche, die beiden Johannes (als Statuen gemalt), und die Donatoren des Bildes, Judocus Vyts von Gent und seine Gemahlin. Die Mittelbilder befinden sich noch an ihrer ursprünglichen Stelle in S. Bavo; diejenigen, welche Adam und Eva vorstellen, werden zu Gent unter strengem Verschluss aufbewahrt; die übrigen Flügelbilder sind im Museum von Berlin befindlich. Die Erfindung des Ganzen gehört dem Hubert an; in der Ausführung diejenigen Theile, namentlich die oberen Mittelbilder, die noch mehr alterthümliche Reminiscenzen enthalten; von Johann rührt die Mehrzahl der übrigen Bilder her, die sich durch einen, bereits ungemein vollendeten Naturalismus auszeichnen; in einzelnen Theilen ist auch eine, etwas untergeordnete Schülerhand zu erkennen. — Als Arbeit des Hubert nennt man ausserdem: eine Anbetung der Könige, im Besitz des Prof. van Rotterdam zu Gent, und das bisher dem Colantonio del Fiore zugeschriebene Bild des h. Hieronymus in seiner Studirstube, im Museum zu Neapel. — Als Arbeiten des Johann werden gegenwärtig mit Sicherheit anerkannt: die Einweihung des Thomas Becket zum Erzbischof von Canterbury, zu Schloss Chatsworth in England (1421); eine thronende Madonna mit Heiligen und Donator in der Akademie von Brügge (1436); eine Verkündigung in der Sammlung des Königs der Niederlande; eine andere, derb realistische Verkündigung, bei Hrn. Nieuwenhuys d. V. zu Brüssel; eine Madonna mit einem Donator, im Museum von Paris; eine Madonna, den todten Christus beweinend, bei Hrn. Kraenner in Regensburg; eine Vermählung der h. Catharina, bei Hrn. Weber in Antwerpen; dieselbe Composition, grösser und um einige Heiligenfiguren vermehrt, bei Hrn. Verhelst zu Gent; die Seitentafeln eines Reisealtärchens, Kreuzigung und jüngstes Gerichts in höchst grossartigen Compositionen enthaltend, im Besitz des russischen Gesandten Tatitscheff, bisher in Wien; die Anbetung der Könige, in der Gallerie Lichtenstein zu Wien; ein Madonnenbildchen, in der k. k. Gallerie zu Wien; ein anderes in der Sammlung der Akademie zu Antwerpen (1439); ein drittes die Madonna in einer Kirche darstellend, in der Gallerie zu Dresden; ein viertes bei H. Rogers zu London; ein h. Hieronymus, zu Stratton in England; eine h. Barbara und S. Johannes des Täufers, im Museum zu Madrid (1438); eine Madonna mit der h. Barbara und einem Donator, zu Burleighouse in England; ein Christuskopf, im Museum von Berlin (1438); das Bildniss eines Mannes mit seiner Gemahlin, in der Nationalgallerie zu London (1434); zwei Bildnisse in der k. k. Gall. zu Wien, das

des Judocus Vyts und das des Decans Jan van Löwen (1436); das Bildniss der Frau des Joh. van Eyck, in der Akademie von Brügge (1439).

An die Gebrüder van Eyck schliessen sich zahlreiche Schüler und Nachfolger an; doch ist bei den geringen äusseren Hülfsmitteln, welche der kunsthistorischen Forschung zu Gebote stehen, sehr schwer, für die einzelnen Werke der Schule überall den Meister mit Bestimmtheit namhaft zu machen. Als die bedeutendsten Schüler sind zunächst anzuführen: Gerhard van der Meeren (Meere, Meer, Meire), ein Schüler des Hubert, dem man die erwähnte Theilnahme an dem grossen Altarwerke von Gent zuschreibt; sein Hauptwerk ist ein Altarblatt in der K. St. Bavo zu Gent, die Kreuzigung, auf den Flügeln Moses, der das Wasser aus dem Felsen schlägt, und das Wunder der ehernen Schlange. Sodann ein Altarblatt mit der Passion in S. Sauveur zu Brügge; zwei kleine Bilder im Berliner Museum, etc. — Peter Christophsen. Von ihm eine Madonna mit Hieronymus und Franciscus (1417), noch an Hubert van Eyck erinnernd, im Besitz des Hrn. J. D. Passavant zu Frankfurt a. M.; ein weibliches Bildniss im Berliner Museum; eine Scene aus der Legende des h. Eligius (1449), bei Hrn. Oppenheim in Köln. U. a. m. — Justus van Gent. Sein Hauptwerk ein grossartig bedeutendes Abendmahl in der Kirche S. Agata zu Urbino; ausserdem scheinen ihm vier zusammengehörige Gemälde des Berliner Museums und der Münchner Pinakothek anzugehören, dort das Paschahmahl und Elias mit dem Engel, hier Melchisedek und die Mannalese; mit diesen Bildern stimmt ein Abendmahl in S. Pierre zu Löwen überein. — Hugo van der Goes. Sein Hauptwerk ein Altarbild in der Kirche S. Maria Nuova zu Florenz, auf der Mitteltafel die Geburt Christi, auf den Flügeln Heilige und Donatoren. (Die Tafeln sind gegenwärtig einzeln an den Wänden der Kirche aufgehängt.) In der Gall. Pitti zu Florenz ein Bildniss, auf dessen Rückseite ein verkündigender Engel. Im Museum von Berlin und mehrern andern Gallerieen ist ihm eine bedeutende Anzahl von Gemälden zugeschrieben; auch die Innenseiten der Thüren des grossen Reliquienschrankes im Dom von Aachen tragen Malereien seiner Hand. — Die Ebengenannten erscheinen der Weise der Eyck's vorzüglich nahe stehend. Etwas abweichend ist ein anderer Meister, Rogier van Brügge; [1] er zeigt ein noch schärferes, noch mehr durchgebildetes Naturstudium, was ihn aber zu einer gewissen Magerkeit und Eckigkeit der Formen verleitet. Dies wenigstens den Gemälden zufolge, die ihm

[1] Nach den neuesten Mittheilungen *Waagen's* („Nachträge" etc. im Kunstbl. 1847, no. 43.) hiess dieser berühmteste Schüler der Van Eyck eigentlich *Rogier van der Weyden*, war schon 1436 Maler der Stadt Brüssel, und starb vor 1464. — Seinem gleichnamigen Sohn oder Verwandten werden wir unten begegnen.

mit Wahrscheinlichkeit zuzuschreiben sind: eine Madonna zwischen den h. h. Cosmas und Damianus, in Italien für Pietro und Giovanni de' Medici (um 1450) gemalt, im Städel'schen Institut zu Frankfurt a. M.; der h. Lucas, die Madonna malend, in der Pinakothek von München (Joh. van Eyck genannt); die Anbetung der Könige, mit der Verkündigung und der Darstellung im Tempel auf den Flügelbildern, ebendaselbst (Joh. Memling oder Hemling genannt); eine zweite, ebenfalls Memling zugeschriebene Anbetung der Könige, auf den Flügelbildern Johannes d. T. und S. Christoph, ebenda; die Geburt Christi, auf den Flügeln Kaiser Augustus mit der Sibylle und die h. drei Könige, im Museum von Berlin (Joh. Memling genannt); Christus am Kreuz und die sieben Sakramente, in der Sammlung der Akademie zu Antwerpen; das höchst prachtvolle Reisealtärchen Carls V. (1445) in der königl. Sammlung im Haag; fünf grosse Altartafeln mit dem Weltgericht, im Hospital zu Beaune in Burgund; endlich eine grosse Kreuzabnahme im Museum zu Madrid und eine kleinere in S. Pierre zu Löwen.

Johann Memling oder Hemling, der Schüler des Rogier van Brügge, bezeichnet ein neues Entwickelungsmoment der flandrischen Schule. Mit einer reichen dichterischen Phantasie vereint er eine eigenthümliche Anmuth der Darstellung; seinen Gestalten wusste er sehr bald mehr Fülle in den Formen, mehr Grazie in den Bewegungen, als bis dahin üblich gewesen war, zu geben; sein Colorit entwickelte sich zu einer hohen Farbenpracht und zu einem zarten Schmelz des Vortrages; in dem landschaftlichen Theil seiner Gemälde (der bei den Eyck's noch das Gepräge eines mehr kindlichen Spieles hatte) erscheint zuerst eine bestimmte, gehaltene Totalwirkung. Seine Blüthe fällt in die zweite Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts; die beiden Bilder, die unter seinen sämmtlichen bekannten Werken allein mit seinem Namen versehen sind, tragen zugleich das Datum des J. 1479. Sie befinden sich beide im Kapitelsaale des St. Johannis-Hospitals zu Brügge; das eine stellt eine Anbetung der Könige mit der Geburt Christi und der Darstellung im Tempel auf den Flügeln dar, und lässt noch, nicht ganz undeutlich, den Schüler des Rogier erkennen; das andere, die Vermählung der h. Katharina, mit Scenen aus den Geschichten des Täufers und des Evangelisten Johannes auf den Flügeln, entfaltet dagegen bereits den ganzen Reichthum und die ganze Freiheit seines eigenthümlichen Talentes. Ein drittes Hauptwerk des Memling sind die Malereien an dem Reliquienkasten der h. Ursula, ebendaselbst; sie enthalten, als Hauptdarstellungen, eine Reihenfolge von Scenen aus der Geschichte der h. Ursula, in der feinsten, miniaturartigen Vollendung; mehrere kleinere und minder sichere Arbeiten ebenda. Ausserdem sind in Brügge von ihm vorhanden: zwei Altarblätter in der Akademie, die Taufe Christi, und der h. Christoph zwischen andern Heiligen (das letztere vom J. 1484,

minder bedeutend und vielleicht von Schülerhand); das Martyrthum des h. Hippolyt in der St. Salvatorskirche. Zu S. Pierre in Löwen: das Martyrthum des h. Erasmus. Zwei wunderbar feine Miniaturbilder und ein Portrait in der Akademie von Antwerpen. — In der Sammlung des Königs der Niederlande finden sich von seiner Hand: zwei Tafeln mit Scenen aus dem Leben des h. Bertin, dem Reliquienkasten der h. Ursula vergleichbar, und zwei Bildnisse. In der Pinakothek von München: eine Tafel mit den Hauptbegebenheiten aus dem Leben der Maria und ein sehr vorzüglicher Christuskopf. Im Dom zu Lübeck: ein bedeutendes Altarwerk (1491), innen die Passion, auf den Flügeln Heilige und den englischen Gruss enthaltend. In der k. k. Gallerie zu Wien: ein Madonnenbild (als Hugo van der Goes benannt). Im Museum von Florenz: eine Madonna zwischen zwei Engeln, und ein Doppelportrait. In der Turiner Gallerie eine Tafel mit der Passion. Zu Chiswick in England: eine Madonna mit Engeln, Heiligen und Donatoren. Bei H. Aders in London ein männliches Bildniss, als Memlings eigenes Portrait geltend (1462). Auf der Mairie zu Strassburg: eine kleine Madonna mit Heiligen. — Neuerlich wird auch das berühmte Altarwerk der Marienkirche zu Danzig (1467), welches in kühner und grossartig poetischer Auffassung eine Darstellung des jüngsten Gerichtes enthält, mit Bestimmtheit Memling beigelegt. [1]

Wie mehrere der vorgenannten Gemälde ein miniaturartiges Gepräge tragen, so war Memling auch in der eigentlichen Miniaturmalerei höchst ausgezeichnet. In diesem Betracht ist namentlich ein grosses Gebetbuch, in der Bibliothek von S. Marco zu Venedig, anzuführen, dessen Malereien von ihm und seinen Schülern Livin von Antwerpen und Gerhard von Gent ausgeführt wurden. Dieser Livin ist vermuthlich eine Person mit Livin de Witte und wahrscheinlich der Maler einer trefflichen Anbetung der Könige in der Pinakothek von München (als Joh. van Eyck benannt), sowie eines zweiten, denselben Gegenstand vorstellenden Bildes bei H. Aders in London.

Die holländische Malerei entwickelte sich unter unmittelbarem Einfluss der flandrischen Schule. Hier tritt Albert van Ouwater zu Haarlem als entschiedener Nachfolger des Joh. van Eyck auf, welchem er in einer „Klage über dem Leichnam Christi“ (k. k. Gallerie zu Wien) an Lebendigkeit der Charaktere, Ausdruck und Vollendung kaum nachsteht, nur dass das Verhältniss seiner Gestalten mehr gestreckt, der Ton der Carnation kühler ist. —

[1] S. die neuesten Mittheilungen *Passavant's* im Kunstbl. 1847, no. 32, ff. — Früher schrieb man dieses Werk Michael Wolgemuth, Johann van Eyck, Hugo van der Goes, A. van Ouwater, u. A. zu.

Schüler des Albert war Gerhard van Haarlem, von dem sich zwei, wiederum höchst bedeutende Werke in der k. k. Gallerie zu Wien befinden: die Klage über dem Leichnam Christi und die Geschichte der Ueberreste des Täufers Johannes. In der Abel'schen Sammlung zu Stuttgart dürften ihm zwei alttestamentliche Rundbilder angehören. — Neben diesem ist ein dritter Holländer von verwandter Richtung, Dierick Stuerbout, gen. Dirck van Haarlem, anzuführen, der aber das Gestreckte in den Verhältnissen, die Eckigkeit der Bewegungen sehr übertreibt, auch in der Ausführung minder geistreich ist; von ihm zwei Bilder, eine auf Kaiser Otto bezügliche Legende enthaltend (1468), in der Sammlung des Königs der Niederlande, und Augustus mit der Sibylle, bei Hrn. Schöff Brentano zu Frankfurt a. M.

Gleichzeitig macht sich in der holländischen Kunst eine bedeutende Neigung zu abenteuerlichen Phantastereien bemerklich. Der Hauptrepräsentant dieser Richtung ist Hieronymus Bosch; eine Darstellung der Hölle von seiner Hand, im Berliner Museum, ist vielleicht das Tollste, was in solcher Art je gemalt worden. Die Mehrzahl seiner Bilder befindet sich in Spanien.

Abweichend von dem Styl der flandrischen Schule, den jene Meister von Haarlem aufgenommen hatten, erscheint Cornelius Engelbrechtsen von Leyden (1468—1533). Er ist minder einfach in der Composition, im Kostüm öfters etwas phantastisch, im Nackten nicht allzu mager, doch auch nicht vollkommen gründlich; im Allgemeinen ist er nicht als ein Künstler von hoher Bedeutung zu bezeichnen. Sein Hauptwerk ist eine Kreuzigung Christi, mit dem Opfer Abrahams und dem Wunder der ehernen Schlange auf den Flügeln, im Stadthause zu Leyden. — Ungleich merkwürdiger ist der Schüler des Cornelius, Lucas von Leyden (1494—1533). Voll geistreicher Originalität in der Erfindung, wie in der zierlichen Ausführung seiner Gemälde, zeigt er sich einer höheren und würdigeren Auffassung gleichwohl nur wenig geneigt; seine Darstellungen streifen durchweg an das sogenannte Genre, und häufig, namentlich in den Kupferstichen (deren man eine bedeutende Anzahl von seiner Hand besitzt), gehören sie demselben auch dem Inhalte nach an. Dabei macht sich jenes phantastische Element sehr bemerklich, das ihn insgemein zu allerhand bizarren, seltsamen oder spasshaften Vorstellungen treibt. Gemälde seiner Hand sind nicht häufig; als anerkannte Werke sind anzuführen: ein Hausaltärchen mit der Anbetung der Könige (1517) in der Gallerie des Königs der Niederlande, im Einzelnen noch an Engelbrechtsen erinnernd; ebendaselbst zwei Altarflügel; ein grosses, doch nicht sehr geschmackvolles jüngstes Gericht, im Stadthause zu Leyden; eine Madonna mit der h. Magdalena und einem Donator, in der Pinakothek zu München (1522); die Geburt Christi (1530), und die beiden Einsiedler Paulus und Antonius, in der Gall. Lichtenstein

zu Wien; das Bildniss des Kaisers Maximilian in der k. k. Gallerie zu Wien; ein Eccehomo in der Tribune des Museums von Florenz; ein Eccehomo in der Kapelle des Palazzo Reale zu Venedig (als A. Dürer benannt); die Anbetung der Könige, zu Corshamhouse in England; ein Zahnarzt, im Devonshirehouse zu London; eine Spielgesellschaft, zu Wiltonhouse; ein Bildniss, in der Liverpool-Institution in England. — Einem Zeitgenossen, Jan Mostaert aus Harlem (1499—1555) schreibt man einen Altar in der Marienkirche zu Lübeck, eine Glorie und zwei Bildnisse in der Akademie von Antwerpen, und zwei Madonnenbildchen im Berliner Museum zu; — Werke, welche sich durch Lieblichkeit des Ausdruckes, weiche Modellirung und wohlausgebildete Landschaften auszeichnen.

Am Ende des fünfzehnten und mehr noch in den ersten Jahrzehnten des sechszehnten Jahrhunderts (d. h. gleichzeitig mit den Arbeiten der letztgenannten holländischen Meister) zeigt sich eine neue Umwandlung des Strebens der flandrischen Schule; die Künstler, welche in diesem Betracht anzuführen sind, gehören zumeist Brabant an. Ihre Absicht ist auf eine grössere Kräftigung der Form, als bis dahin erreicht war, auf eine entschiedener ausgesprochene Charakteristik, auf eine grössere Tiefe und Energie des dramatischen Ausdruckes gerichtet. Dabei tritt aber auch bei ihnen eines Theils jene genre-artige Auffassung hervor, andern Theils lernen sie die Vorzüge der italienischen Kunst kennen und bestreben sich, ihre Gebilde nach dem Styl der letzteren, besonders nach dem Styl der römischen Schule oder nach Michelangelo, zu gestalten. Doch bleibt die italienische Auffassungsweise häufig im Widerspruch mit ihrer nationalen Richtung, und die Werke, die unter solchen Verhältnissen entstanden sind, haben mehr oder weniger etwas Frostiges für das Gefühl.

Zu diesen Künstlern gehören: Anton Claessens; von ihm zwei Bilder in der Akademie von Brügge (1498), das Urtheil des Cambyses vorstellend und schon in dem Gegenstande (ein ungerechter Richter, dem die Haut abgezogen wird) charakteristisch für die abweichende Richtung der Zeit. — Rogier van der Weyde aus Brüssel; sein Hauptwerk, eine Abnahme vom Kreuz, im Berliner Museum, (1488) ist im Wesentlichen eine Wiederholung der Madrider Kreuzabnahme seines Vaters oder Verwandten Rogier von Brügge; derselbe Gegenstand in den Museen von Liverpool, Neapel und Schleissheim; das Fragment einer Kreuzigung im Städel'schen Institut zu Frankfurt a. M. — Quintin Messys von Antwerpen (gest. 1529), einer der vorzüglichsten und eigenthümlichsten unter den niederländischen Meistern der Zeit. Sein Hauptwerk, eine Abnahme vom Kreuz, mit dem Martyrthum der beiden Johannes auf

den Flügeln, durch ein sehr grossartiges Pathos ausgezeichnet, in der Akademie von Antwerpen; ebendaselbst die unter dem irrigen Namen Holbein bekannten Köpfe Christi und der Maria, von grossartiger Schönheit und Milde, u. a. m. Andere Bilder sprechen durch eine heiter unbefangene Auffassung des Lebens an; so ein Altarblatt mit der Madonna, in der Sammlung des Königs der Niederlande; ein andres in der Peterskirche zu Löwen; eine Madonna im Berliner Museum; eine h. Magdalena zu Corshamhouse in England. Sodann werden ihm mehrere Genrebilder in lebensgrossen Halbfiguren zugeschrieben, wie namentlich das, mehrfach wiederholte Bild der beiden Geizhälse, dessen angebliches Original zu Windsor-Castle in England. Ein Nachfolger des Quintin war sein Sohn Johann Messys. — Johann Mabuse (oder Joh. Gossaert, gest. 1532), in früheren Bildern, wie in einer Anbetung der Könige zu Castle Howard in England, einer Kreuzigung im Berliner Museum, den Flügeln eines Altars mit Heiligen und Donatoren im Dom zu Lübeck, auch einer Anbetung der Könige im Museum von Paris, ein ausgezeichneter Nachfolger der älteren flandrischen Schule; in späteren ein mehr manierirter Nachahmer des italienischen Styles. — Bernardin van Orley. Auch er in früheren Bildern, wie namentlich in der Klage über dem Leichnam Christi (im Museum von Brüssel) und in einer h. Familie (zu Keddlestonhall in England), ein so tiefer als anmuthvoller Meister der nationalen Richtung. Später ein Schüler von Raphael und ein nicht unbedeutender Nachfolger von dessen eigenthümlichem Style; in solcher Art ein jüngstes Gericht in der Kirche St. Jacob zu Antwerpen, ein grosser Altarschrein in der Marienkirche zu Lübeck, einige treffliche Bilder in der Liverpool-Institution in England, u. a. m. — Johann van Schorel (1495—1562), ursprünglich Schüler des Mabuse, dann (nach 1520) in Rom weiter gebildet. Einige gute Gemälde in italienisch-niederländischer Weise: Madonna mit Heiligen und Donatoren, im Stadthause zu Utrecht; mehrere Bildnisse, ebendaselbst; zwei Bildnisse in der k. k. Gallerie zu Wien (1539); ein Bild, liebende Paare vorstellend, zu Corshamhouse in England. — Andre Künstler dieser Richtung sind: Michael Coxcie (Coxis), ebenfalls in der römischen Schule gebildet; Martin Hemskerk (M. van Ween); Lancelot Blondeel u. s. w.

Einige Niederländer dieser Zeit sind vornehmlich im Fache des Portraits ausgezeichnet; so Anton Moro, Schüler des Schorel; Joas von Cleve; Nicolas Lucidel, gen. Neuchatel. — Bei einigen andern zeigt sich das Bestreben, die Landschaft als einen selbständigen Gegenstand für die künstlerische Darstellung zu behandeln. In diesem Betracht sind zu nennen: Joachim Patenier, dessen Compositionen noch ziemlich phantastisch erscheinen, und Herri de Bles, der auf eine mehr gemessene Totalwirkung ausgeht.

§. 2. Die Malerei in Frankreich.

Den niederländischen Leistungen im Fache der Malerei schliessen wir zunächst die, zwar beachtenswerthen, doch nicht sonderlich umfassenden, auch nicht zu einer hervorstechenden Eigenthümlichkeit durchgebildeten Erscheinungen an, welche Frankreich für die in Rede stehende Periode darbietet. Dies sind vornemlich Miniaturmalereien.[1] Wie diese Kunstgattung in Frankreich am Schlusse der germanischen Periode geblüht hatte, so findet sie auch in der gegenwärtigen, vornehmlich jedoch in der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts, bedeutende Theilnahme; die Bibliothek von Paris bietet dafür zahlreiche Beispiele dar. Auch in diesen Arbeiten ist, wie früher, ein verwandtschaftliches Verhältniss zu der niederländischen Kunst wahrzunehmen; indess unterscheidet man zwei Richtungen, von denen die eine mit grösserer Entschiedenheit zu der Weise der niederländischen Malerei neigt, die andre hiemit zugleich eine Aufnahme von Motiven der italienischen und zwar florentinischen Kunst verbindet und sich zu einer eigenthümlichen Eleganz entwickelt. Der vorzüglichste Meister dieser zweiten Richtung ist Jean Fouquet von Tours, Hofmaler Ludwigs XI. Von ihm rühren der grössere Theil der Miniaturen einer französischen Uebersetzung des Josephus in der genannten Bibliothek (um 1488), sowie eine bedeutende Reihenfolge von Miniaturen im Besitz des Hrn. Georg Brentano zu Frankfurt a. M. her. Besonders die letztern sind von grossartigem Styl und verbinden eine feierliche Schönheit der Conception mit der höchsten Pracht und Sauberkeit der Ausführung. Fouquet war auch Staffeleimaler; doch stimmt das einzige ihm zugeschriebene Bild, ein Donator mit seinem Heiligen, ebenfalls im Besitze des Hrn. Brentano, nicht sonderlich mit jenen Miniaturen überein. — Als einen wahrscheinlich unmittelbaren Schüler des Joh. van Eyck betrachtet man René den Guten, Herzog von Anjou und Titularkönig von Neapel und Sicilien (1408 bis 1480), von welchem im Hospital zu Villeneuve bei Avignon und in der Kathedrale zu Aix in der Provence[2] noch bedeutende Altarbilder vorhanden sind, ein früheres Bild, bei Hrn. Clérian in Aix, lässt noch einen italienischen Einfluss, etwa des Pisanello, erkennen. — Auch im Anfange des sechszehnten Jahrhunderts erscheinen die vorgenannten Richtungen der französischen Miniaturmalerei in weiterer Anwendung; zugleich aber bildet sich in jener Richtung, welche mehr von der italienischen Auffassungsweise an sich hat, ein übertriebenes und absichtlich gesuchtes graziöses

[1] *Waagen,* Kunstw. und Künstler in Paris, S. 369, ff.

[2] *d'Agincourt,* Malerei, t. 166.

Element aus, welches fortan für die französische Kunst charakteristisch bleibt. In solcher Art erscheinen z. B. die Arbeiten des Miniaturmalers Godefroy (1519). — Im weiteren Verlauf des sechszehnten Jahrhunderts erfolgt sodann eine entschiedenere und unmittelbare Einwirkung durch jene italienischen Künstler, welche nach Frankreich berufen waren. Eigenthümlich steht diesen der Portraitmaler François Clouet, gen. Janet, (um 1550) gegenüber, indem er sich, nicht ohne eine gewisse nationale Feinheit, mehr der Weise der vorgenannten niederländischen Portraitmaler, auch des H. Holbein anschliesst.

§. 3. Die deutschen Schulen der Malerei.

(Denkmäler, Taf. 82, 83, 84; D. XIX, XX, XXI.)

In Deutschland, wo die hohe Vollendung der Architektur des germanischen Styles ein längeres Festhalten an demselben Style auch in der bildenden Kunst zur Folge hatte, entwickelte sich die moderne Richtung zunächst unter niederländischem Einflusse. Am Entschiedensten war dies der Fall in denjenigen Gegenden von Niederdeutschland, welche den niederländischen Gränzen besonders nahe lagen; hier bemerken wir sogar, die ganze, in Rede stehende Periode hindurch, eine mehr oder weniger bestimmte Abhängigkeit von der niederländischen Kunst. Gleichwohl begegnen wir im Einzelnen verschiedenen bedeutsamen und sehr achtbaren Leistungen, obschon es uns auch hier wiederum, wie früher, an der Kenntniss des Namens der Meister grossen Theils mangelt. So entwickelt sich zu Calcar eine besondre Schule, die sich mit Glück der flandrischen Darstellungsweise anschliesst. Vorzüglich bedeutend ist unter den Malern von Calcar ein Meister, der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts angehörig, von dem in der dortigen Kirche eine Altartafel mit dem Tode der Maria herrührt, sodann der ebenfalls unbekannte Urheber der Malereien eines Altars (1481 bis 1484) in der Ferberschen Kapelle der Marienkirche zu Danzig; ferner, in der ersten Hälfte des sechszehnten Jahrh., Johann von Calcar, welchem ausser mehrern andern Gemälden der Kirche zu Calcar vorzüglich die aus 20 oder 24 Feldern bestehenden Malereien des Hochaltars, Gestalten von höchst zartem und anmuthvollem Ausdruck und vollendeter Durchführung, beigelegt werden. Anderes in der Münchner Pinakothek (eine mater dolorosa), in der Kirche zu Rees, im Rathhause zu Wesel, am Altar der Reinholdskapelle in der Marienkirche zu Danzig (1516), etc.

Sodann treten uns verschiedene ausgezeichnete Erscheinungen entgegen, die in Köln ihren Mittelpunkt finden. Bei manchen Reminiscenzen an den Styl der älteren Kölner Schule (der Meister Wilhelm und Stephan) zeigt sich auch hier zunächst ein bestimmter Einfluss der flandrischen Schule. Namentlich ist in diesem Bezuge ein unbekannter Meister hervorzuheben, dessen Werke man irr-

thümlich dem (sehr untergeordneten) Kupferstecher Israel von Meckenen zugeschrieben hat. Sein Hauptwerk ist eine aus acht Tafeln bestehende Darstellung der Passion Christi, in der Sammlung des verstorbenen Stadtrathes Lyversberg zu Köln, jetzt bei Hrn. Baumeister daselbst; dann sind, als Arbeiten derselben oder einer nahe verwandten Hand zu nennen: eine Abnahme vom Kreuz, im städtischen Museum zu Köln (1488); ein Paar Altarblätter in den Kirchen von Linz (1463) und von Sinzig; mehrere Bilder in der Pinakothek von München, in kölnischen Privatsammlungen (bei den HH. v. Geyr, Zanoli, Kerp) u. s. w. Andre Gemälde deuten auf eine zahlreiche Schule, die von diesem Meister ausgegangen war; ausser einer Reihe von Bildern im städtischen Museum etc. zu Köln sind hier besonders einige Altargemälde in der Stiftskirche zu Oberwesel (1503—1506) als merkwürdige Ausflüsse dieser Richtung anzuführen. — Ein jüngerer Meister, um 1500, wird fälschlich identificirt mit Lucas von Leyden, unterscheidet sich jedoch von letzterem besonders durch eine weichere, der Kölner Schule von früher her eigene Behandlungsweise und eine eigenthümliche, zierlich manierirte Auffassung in der Weise des fünfzehnten Jahrhunderts. Die betreffenden Bilder sind: zwei Altartafeln mit mehreren stehenden Heiligen (St. Bartholomäus benannt) in der Pinakothek von München; eine dritte, ähnliche, im Museum zu Mainz; eine Abnahme vom Kreuz im Museum von Paris, und zwei Bilder der ebengenannten Lyversberg'schen Sammlung, jetzt bei Hrn. Haan und Hrn. v. Geyr in Köln. Von verwandter Hand: eine heil. Nacht (1516) bei Hrn. Zanoli, und eine Krönung Mariä, bei Hrn. Merlo in Köln. — Die Bilder eines dritten, sehr liebenswürdigen und ausgezeichneten Meisters schliessen sich der Richtung der Brabanter Maler aus der früheren Zeit des sechszehnten Jahrhunderts an. Die früheren (fälschlich dem Joh. van Schorel beigemessen) lassen einen ziemlich entschiedenen Einfluss der niederländischen Kunst um 1500 erkennen; es sind: zwei Darstellungen des Todes der Maria, in der Pinakothek von München und im städtischen Museum zu Köln, und eine Grablegung, im Städel'schen Institut zu Frankfurt a. M. Die späteren gehen von solcher Richtung zu einzelnen Motiven der italienischen Kunst über: ein Abendmahl und eine Klage über dem Leichnam Christi, im Museum von Paris (als Holbein benannt); von verwandter Hand: zwei kleinere Altarbilder im Museum zu Neapel, einiges in der k. k. Gallerie zu Wien, und eine Anbetung der Könige, in der Gallerie von Dresden (als Mabuse benannt). — Als ein namhafter Meister der Kölner Schule ist endlich Bartholomäus de Bruyn anzuführen; auch er steht der Richtung der gleichzeitigen Niederländer parallel. Sein Hauptwerk sind die Gemälde über dem Hochaltar der Kirche St. Victor zu Xanten (1536); andere im städtischen Museum und in der Haan'schen Sammlung zu Köln, im Museum von Berlin, u. s. w. Minder

bedeutend ist Johann von Mehlem u. A. — Weiter rheinaufwärts begegnen wir einem Frankfurter Maler Conrad Fyoll, dessen Werke (1461 — 1476, im Städel'schen Institut, in der Münchner Pinakothek, u. a. O.) einen guten Nachfolger der flandrischen Weise erkennen lassen.

In Westphalen zeigen sich ebenfalls vielfache Elemente der niederländischen Kunst, theils in reinerer Aufnahme, theils in besondrer Umgestaltung. In edelster Weise, durch einen schönen germanischen Nachklang gemässigt, zeigt sich dies bei dem Werke eines unbekannten Meisters, dem im J. 1465 gemalten Altar des Klosters Liesborn (bei Münster), dessen Bruchstücke sich in der Sammlung des Regierungsrathes Krüger zu Minden befinden; die tiefste, sinnigste Anmuth verbindet sich hier mit offenem Liebreize und spricht sich in eben so zarter Färbung wie in edel durchgebildeten Formen auf's Glücklichste aus. Bei andern westphälischen Malern macht sich ein eigenthümliches, phantastisch leidenschaftliches Wesen geltend, das vornehmlich an jenen langgestreckten Gestalten, die mehrfach bei den niederländischen Meistern bemerkt wurden, und zugleich an überfüllten, dramatisch übertriebenen Compositionen sein Wohlgefallen findet. In dieser Richtung ist, für die zweite Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts, namentlich Ein Meister, Jarenus von Soest hervorzuheben, dem dabei jedoch eine geistreiche Auffassung nicht abgesprochen werden darf. Sein Hauptwerk bilden die Tafeln eines Altares mit Scenen aus dem Leben Christi (auf dem Hauptbilde die Passion), im Berliner Museum. — Verwandter Richtung gehört Raphon von Eimbeck an; doch erscheinen bei diesem Künstler zugleich Elemente, die auf die mitteldeutsche (fränkische) Malerei deuten. Von ihm rühren her: eine Kreuzigung Christi, in der Universitätsbibliothek zu Göttingen (1506); ein zweites Bild desselben Gegenstandes, im Dome von Halberstadt (1508), und zwei Tafeln bei Hrn. Hausmann in Hannover. Von verwandtem Styl sind die Bilder des Hauptaltars der Dominicanerkirche zu Dortmund (1521) und eine Kreuzigung im Berliner Museum, von Victor und Heinrich Dünwegge. — Später blühte in Westphalen und zwar in Münster, die Künstlerfamilie zum Ring; ihre Werke bilden wiederum den Uebergang zur italienischen Behandlungsweise. Die bedeutendsten Glieder dieser Familie sind Ludger zum Ring (sein Hauptwerk, vom J. 1538, im Besitz des westphälischen Kunstvereins zu Münster); und dessen Sohn Herrmann zum Ring (Auferweckung des Lazarus im Dome von Münster).

Nach Oberdeutschland[1] ward der Einfluss der niederländischen Schule ebenfalls hinübergetragen; hier jedoch (d. h. vornehmlich in Schwaben, im Elsass und in der Schweiz) verblieb man nicht in einer ähnlichen Abhängigkeit, vielmehr gab hier jener Einfluss nur die Anregung zur Entwickelung eigenthümlicher und selbständig gültiger Richtungen. Der gemeinsame Charakter der oberdeutschen Schulen besteht in dem ansprechenden Gleichmaass zwischen dem Streben nach schlicht realistischer Auffassung der Form und nach dem Ausdrucke einer gemüthlichen, in sich gesammelten Stimmung; ihre Werke haben vorherrschend das Gepräge eines klaren sittlichen Gefühles, in seinem Bezuge auf die Verhältnisse des Lebens. Sie gehen nicht mit gleicher Schärfe, wie die Bilder der Eyck'schen Schule, auf die Einzelheiten der Erscheinung ein, aber das künstlerische Streben verliert sich auch nicht in diesen Einzelheiten, indem mehr auf eine ruhige harmonische Gesammtwirkung gesehen wird. In der Behandlung herrscht zumeist ein weiches Element, in der Färbung ein zarter und lichter Ton vor. Von der einfachen Naturanschauung ausgehend, entwickeln sich die vorzüglichsten Meister oft zu einer hohen und liebenswürdigen Anmuth.

Für die unmittelbare Uebertragung flandrischer Behandlungsweise nach dem oberen Deutschland ist zunächst, obschon bereits der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts angehörig, ein besondrer Meister anzuführen: Friedrich Herlen, der sich in der Schule der Eycks, vermuthlich bei dem Rogier van Brügge, ausgebildet hatte. Er erscheint als ein tüchtiger Nachfolger des Eyck'schen Styles, indess nur in einem mehr handwerksmässigen Sinne. Seine Thätigkeit gehört Schwaben an. Zu Rothenburg an der Tauber malte er die Tafeln an dem Hochaltar der Kirche St. Jacob mit der Geschichte der Maria (1466), und eine Madonna mit der h. Katharina, jetzt auf dem dortigen Rathhause. Früher und später arbeitete er auch in Nördlingen, wo in der Hauptkirche die Gemälde des Hochaltars (1462?) und ein Votivgemälde mit der Madonna und der Familie des Malers (1489) von ihm herrühren. Im J. 1472 hatte er die Gemälde des Hochaltars für die Kirche des h. Blasius zu Bopfingen, noch früher vielleicht einen Altarschrein in S. Georg zu Dinkelsbühl gefertigt.

Von dem Sohne des Friedrich, dem Jesse Herlen, war u. a. im J. 1470 ein grosses Wandgemälde im Münster von Ulm, das jüngste Gericht vorstellend, über dem Triumphbogen des Chores gemalt worden; nachmals hat man dasselbe übertüncht. Neben diesem mag des Vorhandenseins noch verschiedener andrer Wand-

[1] Vergl. besonders *Grüneisen* und *Mauch*, Ulm's Kunstleben im Mittelalter, und das Sendschreiben von *Grüneisen*, im Kunstblatt, 1840, No. 96, 98. — Sodann *Waagen*, Kunstw. und Künstler in Deutschland, und *Passavant*, im Kunstblatt, 1846, No. 41—48.

gemälde in Schwaben, aus früheren und späteren Jahren, gedacht werden, die, obgleich grössten Theils stark übermalt und somit für die Beobachtung des künstlerischen Styles zumeist ohne Werth, dennoch die rüstige Verbreitung eines Kunstzweiges bezeugen, dem man, in Bezug auf die nordische Kunst, insgemein nur eine sehr untergeordnete Bedeutung zuschreibt. Dergleichen, in geringerem oder grösserem Umfange ausgeführt, finden sich in der Stiftskirche zu Göppingen (um 1449), in der Klosterkirche zu Lorch, in der alten Kirche des Dorfes Hohenstaufen, im Kreuzgange des Klosters von Denkendorf (nach 1462), in der Kirche von Weilheim (nach 1489, hier in bedeutender Anzahl und durch die Auswahl der Gegenstände, sowie durch das Allgemeine der Auffassung noch heute sehr beachtenswerth, namentlich eine grosse Darstellung des Rosenkranzes), und schliesslich in der Kapelle des ehemaligen Weikmannischen Hauses zu Ulm (aus dem Anfange des sechszehnten Jahrhunderts).

An Tafelmalereien oberdeutscher Kunst ist eine bedeutende Menge vorhanden, die uns einen näheren Einblick in die dort ausgebildeten Richtungen verstattet; auch fehlt es uns für diese Werke nicht an den Namen der vorzüglichsten Meister, welche die Hauptpunkte des künstlerischen Strebens bezeichnen. So erscheint in Schwaben schon ziemlich früh ein sehr bedeutender Meister, Lucas Moser von Wil, von dem die, zumeist auf die Legende der h. Magdalena bezüglichen Malereien eines Altares zu Tiefenbronn, (am Schwarzwalde, zwischen Calw und Pforzheim) herrühren; sie sind mit seinem Namen und der Jahrz. 1431 bezeichnet. Die Bilder zeichnen sich durch hohe Anmuth, Zartheit und Milde aus; auch lassen sie, obgleich im entschieden oberdeutschen Gepräge, bereits eine Neigung zur Richtung der flandrischen Kunst, noch vor jener durch F. Herlin bewirkten näheren Vermittelung, erkennen. — Ein dem L. Moser nahe verwandter Künstler ist Martin Schongauer oder Schön (gest. 1488). Auch er stammt wahrscheinlich aus Schwaben, und zwar aus einer in Ulm ansässigen Künstlerfamilie; auch auf seine Bildung waren vielleicht flandrische Einflüsse wirksam. Um die Mitte des Jahrhunderts erscheint er in Ulm thätig, später wandte er sich nach Colmar im Elsass, wo er gestorben ist. Seine Werke gingen häufig nach Italien, Spanien, Frankreich und England; über das, was in Deutschland von seiner Hand herrührt, hat man erst in jüngster Zeit einige kritische Forschungen begonnen.[1] Höchst bedeutend sind zunächst seine Kupferstiche, in

[1] Besonders Hr. *v. Quandt*, im *Schorn*'schen Kunstblatt, 1840, No. 76—79. Vgl. die Aufsätze von *Gessert*, ebendas., 1841, No. 7—14 u. No. 15; — und *Grüneisen:* im Manuel, S. 62; Ulm's Kunstleben, S. 34. — *Waagen*, Kunstw. u. Künstler in Deutschl., II, S. 308 ff. — *Passavant*, im Kunstblatt 1846, a. a. O. (Von den Münchner Bildern erkennt derselbe bloss David's Triumph als echt an.)

welchem Fache der Kunst er als einer der ersten Meister von namhafter Wichtigkeit erscheint; dagegen ist die Zahl der ihm mit einiger Sicherheit beizulegenden Gemälde leider nur gering. Es spricht aus denselben ein ernster und edler Geist; man findet darin, bei grosser Tiefe des Ausdrucks, bereits die Entfaltung einer edleren, selbst zum Idealen gesteigerten Schönheit, während gleichzeitig jedoch das Gemeine und Unheilige gemein oder in phantastisch seltsamer Bildung dargestellt wird; Composition und dramatische Bewegung erscheinen höher entwickelt als bei den übrigen nordischen Zeitgenossen. Unter seinen Gemälden sind besonders diejenigen, die sich in Colmar vorfinden, von hoher Bedeutung; vor allen zwei Altarflügel auf der dortigen Bibliothek, welche den englischen Gruss, S. Antonius und die Madonna das Christuskind anbetend darstellen; sodann ein, leider beträchtlich übermaltes Altarbild in der Münsterkirche (oder Stiftskirche St. Martin), eine Madonna im Rosenhag. Andre Bilder, welche man zu Colmar dem Schongauer zuschreibt, wie namentlich eine Pietà und eine Reihenfolge von Gemälden aus der Leidensgeschichte auf der Bibliothek, sind nur als Arbeiten von Nachfolgern seiner Richtung zu betrachten, mit Ausnahme von zweien, Kreuzabnahme und Grablegung, welche von der Hand des Meisters sein können. In der Münsterkirche zu Thann ist eine Tafel mit vier Heiligen vielleicht sein Werk, in der Kapelle des Stiftes Adelhausen zu Freiburg im Br. ein Christuskopf; mehreres in der öffentlichen Sammlung zu Basel. — In der Pinakothek von München werden ihm mehrere grossartige und anmuthvolle Gemälde mit Zuversicht zugeschrieben, doch ist auch diese Ansicht nicht ohne bestimmten Widerspruch geblieben. Ausserdem sind in der Pinakothek, in der Gallerie von Schleissheim, in der Moritzkapelle von Nürnberg noch zahlreiche Bilder (namentlich eine grosse Reihenfolge mit Familiengruppen aus der Verwandtschaft der Maria) vorhanden, die entschieden nur der Nachfolge des Meisters angehören, doch auch in solchem Betracht noch eine grosse und eigenthümliche Bedeutung haben. Eine streng kritische Fortsetzung der Untersuchungen über M. Schongauer und über seine Schule wird ohne Zweifel zu den interessantesten Resultaten für die deutsche Kunstgeschichte führen.

Andere Künstler von mehr oder weniger selbständiger Bedeutung entwickelten sich unter den Einflüssen der vorgenannten Meister. Zu Augsburg beginnt um die Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts mit Hans Holbein dem Grossvater diejenige Kunstweise, welche durch seine Nachkommen ihre Vollendung erreichte: die eines anmuthigen, mit warmem, gesättigtem Colorit verbundenen Realismus (Bild in der dortigen Gallerie). Bedeutender ist sein Sohn Hans Holbein der ältere, gegen den Schluss des fünfzehnten Jahrhunderts blühend. Seine Richtung dürfte mit der des M. Schongauer zu vergleichen sein, auch hat er im Einzelnen eine

liebenswürdige Milde, welche an die Bilder jenes Meisters erinnert; zugleich aber tritt das phantastische Element und die Neigung zu übertriebener Charakteristik bei ihm entschiedener hervor; auch ist die malerische Ausbildung bei ihm einen beträchtlichen Schritt weiter gefördert. Zahlreiche Bilder von ihm in den Gallerien von Augsburg, Nürnberg, Frankfurt a. M., Schleissheim, u. s. w.; einige späte Bilder in der öffentlichen Sammlung zu Basel sind schon ganz in der freiern Weise des sechszehnten Jahrhunderts gemalt. — So eine namhafte Reihe von Malern, welche zu derselben Zeit in Ulm thätig waren: Jörg Stocker, Jacob Acker (unter mehreren Gliedern der Familie Acker), Lucas Knechtelmann (ebenfalls neben Andern seiner Familie). Bedeutender jedoch als diese war Bartholomäus Zeitblom (malte von 1468—1514). Er erscheint der Richtung des M. Schongauer nahe verwandt, ohne zwar die idealere Schönheit des letzteren zu erstreben; er ist würdig und gemüthreich, doch im Ausdrucke einer mehr schlichten, verständig biederen Gesinnung; seine Compositionen sind einfach, die Köpfe seiner Gestalten in einem schönen, weichen Colorit durchgebildet. Die grösste Anzahl seiner Werke sieht man in der Sammlung des Obertribunal-Procurators Abel in Stuttgart, anderes bei Professor Hassler in Ulm, ein frühes Bild (1468) zu S. Georg in Nördlingen, einzelnes in der Gallerie von Augsburg, in der Pfarrkirche auf dem Heerberge bei Gaildorf, in der Klosterkirche zu Adelberg, u. s. w. Zahlreiche Werke lassen ausserdem die unmittelbare Einwirkung des Barth. Zeitblom erkennen und deuten auf eine umfassende Schule, die von ihm ausgegangen. So zwei Tafeln von Peter Tagpreth aus Ravensburg, (in der Abel'schen Sammlung (1485). Ungleich wichtiger sind die Gemälde des Hochaltares der Kirche von Blaubeuren und das Freskobild des Täufers an der Giebelwand derselben Kirche. — Nicht minder bedeutend war Hans Schühlein von Ulm. Bei einer grossen Innigkeit der Auffassung unterscheidet er sich von B. Zeitblom durch die lebhaftere Bewegung und Mannigfaltigkeit der Composition und, im Gegensatz zu dem warmen Colorit jenes Meisters, durch eine mehr energische und volle Durchbildung der Form. Sein Hauptwerk sind die Gemälde des Hochaltars zu Tiefenbronn (1468), Scenen der Geschichte Christi, heilige Gestalten und dergl. enthaltend. — Dem Hans Schühlein folgte ein wiederum sehr trefflicher Künstler von Ulm, Martin Schaffner (thätig von 1499—1539); ohne der schönen Wärme des Zeitblom'schen Colorits nachzustreben, bildete er die Form zu einer noch grösseren Freiheit und Fülle aus, so dass man bei ihm italienische Einwirkungen annehmen zu müssen glaubte; seine Auffassung ist entschiedener realistisch, als bei den älteren schwäbischen Meistern, aber reich an originellen und geistvollen Motiven. Unter seinen bedeutendsten Werken sind anzuführen: Darstellungen aus dem Leben Jesu zu Schleissheim (1515); die

Tafeln des Altares im Chore des Münsters von Ulm (1521) und vornehmlich vier Tafeln aus der Geschichte der Maria, in der Pinakothek von München (1524). Anderes in der Moritzkapelle zu Nürnberg, in der k. k. Gallerie zu Wien (das frühste Bild, 1499), beim Domherrn v. Hirscher zu Freiburg im Br. (sechs reizende weibliche Heilige auf einer Wiese) u. a. a. O.

Noch ein anderer schwäbischer Meister, Hans Baldung Grien von Gmünd (gest. 1552), schliesst sich den ebengenannten an. Er war besonders im Breisgau thätig. Hier findet sich, im Münster zu Freiburg, sein Hauptwerk, der aus vielen Tafeln bestehende Hochaltar (1516, auf der Haupttafel die Krönung der Maria). Andere Werke, wie z. B. die Bilder, welche das Berliner Museum von seiner Hand besitzt, stehen dieser grossartigen Arbeit nach; sie verrathen zugleich eine gewisse Neigung zu den Eigenthümlichkeiten der fränkischen Kunst.

In ähnlicher Richtung und zum Theil unter unmittelbarem Einfluss der schwäbischen Malerei entwickelten sich, nach dem Anfange des sechszehnten Jahrhunderts, einige ausgezeichnete künstlerische Erscheinungen in der Schweiz. Für das eben angedeutete verwandtschaftliche Verhältniss ist zunächst der Umstand nicht ohne Bedeutung, dass der ältere H. Holbein sich in der späteren Zeit seines Lebens von Augsburg nach Basel begeben hatte und dort thätig war; dann lassen sich Einflüsse der elsassischen Schule des M. Schongauer erkennen. Der erste Meister höheren Ranges, der in der Schweiz auftritt, ist Nicolaus Manuel, mit dem Zunamen Deutsch, von Bern (1484—1530).[1] Seine Richtung ist zunächst der des Schühlein und Schaffner zu vergleichen, doch fehlt es ihm nicht, wie jenen, an der tieferen Durchbildung des Colorits; auf seine frischere Entfaltung wirkte ein Aufenthalt in der venetianischen Schule (um 1511) günstig ein. Seine Darstellungen zeichnen sich durch eine eigne Leichtigkeit, Sicherheit und Feinheit aus, mehr noch durch den Reichthum der Ideen und durch eine kecke, bewegliche Laune, welche die phantastisch-humoristischen Elemente der Zeit auf eine freie, selbst grossartige Weise auszuprägen wusste. Die bedeutendsten Werke, die sich von seiner Hand erhalten haben, werden in der öffentlichen Sammlung von Basel aufbewahrt, namentlich drei grosse Temperabilder aus seiner früheren Zeit, sodann drei Oelbilder aus der Zeit seiner künstlerischen Reife: Lucretia und Bathseba (beide vom J. 1517, auf der Rückseite des letzteren Bildes die Umarmung des Todes mit einer Jungfrau), sowie das durchaus meisterhafte Gemälde der Enthauptung Johannis. An andern Orten sieht man Bildnisse; im Besitz der Familie Manuel zu Bern, u. a., eine grosse, mit keckem Humor gemalte Bauern-

[1] *C. Grüneisen,* Niclaus Manuel, Leben und Werke eines Malers und Dichters, Kriegers, Staatsmannes und Reformators im sechszehnten Jahrhundert.

hochzeit. Ein höchst umfassendes Werk des Manuel war ein grosser Todtentanz, auf eine Mauer des Dominikanerklosters zu Bern gemalt (zwischen 1514—1522); nach Abbruch der Mauer ist dasselbe nur in zwei kleinen Copien erhalten (hsg. in lithogr. Nachbildung). Eine freie und gewaltige Ironie der Erscheinungen des Lebens, der es gleichwohl nicht an besonnener künstlerischer Gemessenheit fehlt, spricht sich in den Compositionen dieses Werkes aus. Einzelnes darin enthält satyrische Anspielungen auf die kirchlichen Gebrechen der Zeit; in einzelnen andern Arbeiten von Manuels Hand steigert sich diese Satyre zu eigenthümlich grossartiger Poesie, wie namentlich in einer Handzeichnung (im Besitz des Herrn v. Grüneisen zu Stuttgart), welche die Auferstehung Christi und als Wächter des Grabes katholische Pfaffen und Nonnen, zum Theil in unziemlichen Geberden, vorstellt.

Auf Niclaus Manuel folgt Hans Holbein der jüngere (1498—1554), der Sohn jenes älteren Meisters desselben Namens, und zunächst von diesem in Augsburg, dann in Basel gebildet, in der späteren Zeit seines Lebens, von 1526 an, zumeist in England thätig. Holbein erreicht, wie wenige unter den Meistern der Malerei des Nordens, eine so vollendete künstlerische Durchbildung, in der Klarheit und Würde der Form sowohl, wie in der einfachen Schönheit des Colorits, dass er hierin mit den italienischen Zeitgenossen, namentlich mit den Meistern der Lombardei, auf gleicher Stufe steht. Es ist möglich, dass ein näherer Einfluss von dort aus seine Entwickelung wesentlich gefördert habe; doch ist er keinesweges als ein Nachfolger italienischer Richtungen zu bezeichnen. Vielmehr erscheint seine Auffassung durchweg nationell deutsch, auch erhebt er sich im Wesentlichen nicht über die realistische Sinnesweise, die in der nordischen Kunst zumeist vorherrschend blieb, obschon er dieselbe mit einer klaren und ruhigen Würde sehr glücklich zu vereinen wusste. Seine vorzüglichste Thätigkeit bestand im Fache der Portraitmalerei; Bildnisse seiner Hand sind in allen Gallerien, in vorzüglichem Reichthum in den englischen Gallerien, verbreitet. Man unterscheidet in diesen Arbeiten vornehmlich drei Stadien seiner Entwickelung: die früheren Bildnisse, bis zur Zeit um das J. 1528, entsprechen noch ziemlich bestimmt der Behandlungsweise der älteren oberdeutschen Malerei, indem sie mit etwas trockenem Vortrage einen klaren hellgelben Fleischton verbinden; (eine beträchtliche Anzahl, worunter zwei wunderbare weibliche Halbfiguren vom J. 1526, in der öffentlichen Sammlung zu Basel); die folgenden, bis um 1532, zeichnen sich durch die feinste Durchbildung, grössere Freiheit der Bewegung und durch einen warm bräunlichen Fleischton aus; die späteren nehmen, bei noch mehr entwickelter Freiheit, einen kühleren, vorherrschend röthlichen Ton an. Die historischen Compositionen Holbeins, wie die in der Barbers-Hall und im Bridewell-Hospital zu London,

bestehen im Wesentlichen ebenfalls nur aus einer, zwar mit grossem Geschmack durchgeführten Zusammenstellung von Bildnissen; so ist auch ein Bild der Gallerie von Dresden, eine Familie, in deren Mitte die Madonna erscheint, zunächst nur auf die Bildnisse berechnet. Als ein bedeutendes, eigentlich kirchliches Bild dürfte ausser einigen sehr frühen Gemälden in der Augsburger Gallerie nur ein Altarwerk im Münster zu Freiburg im Breisgau, die Geburt Christi und die Anbetung der Könige enthaltend, anzuführen sein; sodann die berühmte, in der Darstellung höchst vollendete, aber auch etwas befangene Passion in acht Feldern, in der öffentlichen Sammlung zu Basel, und einiges Andere ebendaselbst. Als ein Werk jedoch, in welchem sich die kühnste Poesie, obschon ganz im deutschen Charakter der Zeit ausspricht, sind die nach seinen Zeichnungen ausgeführten Holzschnitte des Todtentanzes zu nennen; hier erreichte der tragische Humor und die vernichtende Ironie, die solcher Darstellung gebühren, eine Höhe, dass sie Alles überbieten, was in ähnlicher Weise je geleistet worden ist. Diese Holzschnitte, nachmals in einer grossen Menge von Nachbildungen verbreitet, erschienen zuerst zu Lyon, im J. 1538.

Als tüchtige Nachfolger Holbein's im Fache der Portraitmalerei sind Hans Asper von Zürich und Christoph Amberger von Augsburg anzuführen.

In wesentlich abweichender Richtung von den oberdeutschen Schulen tritt in der späteren Zeit des fünfzehnten Jahrhunderts die fränkische Schule, die ihren Hauptsitz in Nürnberg hat, auf. Ihr Streben geht vorzugsweise auf energische und mannigfaltige Charakteristik, und demgemäss auf scharfe, bestimmte Formenbezeichnung, im Gegensatz gegen den Ausdruck einer milderen Gemüthsstimmung und gegen die weichere Durchbildung des Colorits, die bei den oberdeutschen Meistern jener Zeit vorherrschen.

Der erste vorzüglich bedeutende Meister der fränkischen Schule ist Michael Wohlgemuth (1434—1519).[1] Bei grossem Talent zeigt sich die Absicht, scharf und entschieden zu charakterisiren, in den Werken dieses Künstlers zumeist noch in auffälliger Einseitigkeit. Ohne sich einer eigentlich naiven Auffassung des Lebens hinzugeben, weiss er in denjenigen Gestalten, die eine idealere Bedeutung haben (namentlich in den Madonnen), die Grundzüge einer höheren Würde und einer, fast abstracten Schönheit bisweilen glücklich auszudrücken, während er da, wo das Gemeine und Schlechte vorzustellen war, mit Absicht an karikirter Hässlichkeit festhält.

[1] Vgl. *v. Quandt,* die Gemälde des M. Wohlgemuth in der Frauenkirche zu Zwickau, etc.

Man hat dies letztere zwar entschuldigt, sofern man in denjenigen Theilen seiner Werke, in denen solche Vorstellungen enthalten sind, vorzugsweise die Theilnahme der Gesellen nachwies; dennoch musste, auch vorausgesetzt, dass dies überall seine Richtigkeit habe, jedenfalls die Leitung, die künstlerische Bestimmung, das eigentliche Wesen des Werkes von ihm ausgegangen sein, somit seiner Eigenthümlichkeit das allgemeine und vorzüglich in die Augen fallende Gepräge verdanken. Als Hauptwerke seiner Hand sind anzuführen: Der Altar in der v. Haller'schen Kapelle zum h. Kreuz in Nürnberg (seit 1470), die Tafeln des Hauptaltares in der Marienkirche zu Zwickau (1479), ein Altar vom J. 1487, jetzt in die drei Gemäldesammlungen von Nürnberg vertheilt, die Tafeln des grossen Altarwerkes in der Stadtkirche zu Schwabach (1506 bis 1508); mehrere undatirte Werke zu Nürnberg: in der Moritzkapelle, in der Liebfrauenkirche, andere in der Kirche von Herspruck bei Nürnberg, in der Kirche von Heilsbronn und in der Pinakothek von München, vermuthlich auch die Tafeln des Hochaltares in der Reglerkirche zu Erfurt; endlich ein mit mehrfachen Flügelpaaren versehener Altar (1511) in der k. k. Gallerie zu Wien, ein Werk, das in einzelnen Köpfen durch so grosse Schönheit des Colorits und so ansprechende Naivetät ausgezeichnet ist, dass man hier einen bedeutenden Theil der Ausführung wohl der Beihülfe eines fremden (oberdeutschen?) Gesellen zuschreiben dürfte. — Unter den Zeitgenossen des Wohlgemuth in Nürnberg ist vornehmlich, obschon als ein Künstler von mehr untergeordneter Bedeutung, der Maler Jacob Walch hervorzuheben.

Zu einer ungleich bedeutsameren Entfaltung ward die nürnbergische Malerei durch Michael Wohlgemuth's grossen Schüler, Albrecht Dürer (1471—1528), emporgehoben. Dem rationellen Princip seines Meisters gesellte sich bei ihm zunächst ein ungemein klarer Blick für die Formen des Lebens und für die wechselnden, auch die leisesten Aeusserungen desselben zu. So führte er das Streben nach Charakteristik auf den sicheren Boden der Wirklichkeit zurück; und wenn bei ihm auf der einen Seite auch, statt jener idealen Bildungen des Wohlgemuth, solche erscheinen, die mehr dem gewöhnlichen Leben entnommen sind, so bleibt er auf der andern Seite doch vor absichtlicher Karikatur und Unschönheit bewahrt. Eine höhere Läuterung der Form liegt nicht in seiner Absicht, wohl aber ist ihm ein Adel der Gesinnung, ein sittliches Bewusstsein eigen, das seinen Darstellungen dennoch ein so anziehendes wie würdevolles Gepräge aufdrückt. Seine Productionskraft erscheint im höchsten Grade bedeutend; dem Reichthum der Ideen, die seinen Geist bewegen, entsprechen die mannigfaltigsten und stets neuen Anschauungen seiner Phantasie. Das poetische Moment der Darstellung ist bei ihm innig mit diesem phantastischen verschmolzen; manche unter seinen Arbeiten gehören zu den

sinnigsten Erzeugnissen, welche die allgemeine phantastische Richtung der Zeit hervorgebracht hat; aber auch bei allen übrigen klingt dieselbe durch, obschon nicht immer zum Vortheil der Darstellung, wie z. B. gewisse besondere Manieren der Gewandung, sodann ein eigenthümlicher (der Glasmalerei verwandter) Schillerglanz in der Färbung hievon herzuleiten sein dürften. Im J. 1506, als seine künstlerische Kraft schon zu ihrer Blüthe entwickelt war, hielt er sich zu Venedig auf; doch scheint dieser Aufenthalt auf seinen Bildungsgang nicht unmittelbar eingewirkt zu haben; dagegen scheint eine Reise nach den Niederlanden, in der späteren Zeit seines Lebens (1520 und 21) ihm Aufschlüsse über manches Einseitige seiner Behandlung gegeben und ihn zu dem nicht erfolglosen Versuche, sich desselben zu entäussern, veranlasst zu haben. Ein grosser, oder vielmehr der bedeutendste Theil seiner Werke, besteht aus Holzschnitten, die nach seinen Zeichnungen gefertigt sind, und aus Kupferstichen, welche er eigenhändig gearbeitet hat; im Fache des Kupferstiches ist er einer der ersten Meister seiner Zeit.

Von seinen Arbeiten können hier nur einige der wichtigsten namhaft gemacht werden. Aus seiner Jugend ist nichts Sicheres bekannt. Die frühesten seiner Werke, soweit über dieselben eine nähere Kunde vorliegt, beginnen erst mit dem J. 1498. In diesem Jahre erscheinen seine Holzschnitte zur Offenbarung Johannis, die bereits den ganzen Reichthum und die volle Kraft seiner Phantasie erkennen lassen; sie gehören, dem Gegenstande angemessen, wiederum zu denjenigen Leistungen, in welchen das phantastische Element der Zeit in grossartigster Gestalt auftritt. Aus demselben Jahre ist sein eigenhändiges Portrait im Museum von Florenz, noch etwas befangen gemalt, vom J. 1500 ein zweites, vollendeteres Portrait (ebenfalls sein eigenes) in der Pinakothek von München. Als eins der ersten, bedeutsamer durchgeführten Gemälde dürfte ein, leider nicht wohlerhaltenes Gemälde der Madonna mit Engeln und mit vielen Verehrenden, vom J. 1506, im Stift Strahof zu Prag, zu nennen sein; wahrscheinlich fertigte Dürer dasselbe zu Venedig. Diesem folgt eine Reihe andrer ausgezeichneter Gemälde, von denen indess einige verloren sind: Adam und Eva (1507, vielleicht das in der städtischen Sammlung zu Mainz vorhandene, leider gänzlich übermalte und als Copie geltende Bild); die Marter der zehntausend Heiligen, in der k. k. Gallerie zu Wien (1508); die Himmelfahrt Mariä (1509, untergegangen, jedoch in einer alten Copie, im Städel'schen Institut zu Frankfurt a. M. erhalten); die Anbetung der Könige, in der Tribune des Museums von Florenz (1509); die Dreifaltigkeit mit vielen Heiligen und Seligen, in der k. k. Gallerie zu Wien (1511); eine Madonna, ebendaselbst (1512); u. s. w. Unter einer nicht unbedeutenden Anzahl undatirter Gemälde mögen hier eine Grablegung in der Moritzkapelle zu Nürnberg, und eine Geburt Christi mit zwei

ritterlichen Heiligen auf den Flügeln, in der Pinakothek zu München hervorgehoben werden. In die Zeit dieser Werke fallen sodann, neben vielen einzelnen Holzschnitten und Kupferstichen, verschiedene grosse Reihenfolgen solcher Druckblätter: drei im J. 1511 herausgegebene Folgen von Holzschnitten, das Leben der Maria, die sog. grosse und die kleine Passion, und eine in Kupfer gestochene Passion (1507—1513). Ferner drei an poetischem Gehalt und an künstlerischer Vollendung vorzüglich ausgezeichnete Kupferstiche: der Ritter mit Tod und Teufel (1513), die Melancholie (1514), und der h. Hieronymus in seinem Studierzimmer (1514), sowie verschiedene in Kupfer gestochene Madonnen und Apostel. Die Zahl 1515 tragen das colossale Holzschnittwerk der Ehrenpforte des Kaisers Maximilian, und die geistreichen Federzeichnungen in dem Gebetbuche desselben Kaisers in der Hofbibliothek von München.

Im J. 1522 gab Dürer das Holzschnittwerk des Triumphwagens des Kaisers Maximilian heraus, in welchem man, zwar nicht im Einzelnen der Behandlung, wohl aber in der Gesammtfassung der Gestalten, eine Neigung zu italienischer Darstellungsweise wahrnimmt. In diese spätere Zeit seines Lebens gehören ferner verschiedene, meisterhaft in Kupfer gestochene Bildnisse berühmter Zeitgenossen, auch einige gemalte Bildnisse, unter denen vornehmlich das des Hieronymus Holzschuher, im Besitz der Familie Holzschuher zu Nürnberg (1526) von hoher Bedeutung ist. Endlich das Hauptwerk seines Lebens, zwei Tafeln mit den sogen. vier Temperamenten, in der Pinakothek von München (1526); es sind vier Apostel, welche Dürer, im Gepräge der vier Temperamente und in grossartig erhabener Fassung der Gestalten, als die Hüter des göttlichen Wortes dargestellt hat, als Zeugniss und Denkmal des neuen Geistes der Zeit, dem er sich mit voller Innigkeit hingegeben hatte.

An Dürer schliesst sich eine nicht unbedeutende Anzahl von Schülern und Nachfolgern an. Sie strebten seinen Styl und seine sonstige Darstellungsweise sich anzueignen, nähern sich ihm auch nicht selten in einer gewissen einfachen Tüchtigkeit, während jedoch die Höhe und der Ernst der Gesinnung, sowie die eigenthümlich poetische Auffassung des Meisters bei ihnen grösstentheils vermisst werden. Die Mehrzahl dieser Künstler hat ebenfalls zahlreiche Kupferstiche und Holzschnitte geliefert. Unter ihnen sind namentlich hervorzuheben: Hans von Kulmbach (eigentlich Hans Wagner, ursprünglich Schüler des Jacob Walch); Bilder von ihm in der Moritzkapelle, zu S. Sebald (1513), in der städtischen Gallerie und auf der Burg zu Nürnberg, in der Catharinenkirche zu Zwickau (1518) u. a. a. O. — Hans Scheuffelin, ein handfertiger Meister, dessen Arbeiten nicht selten sind (Hauptwerk: der untere Altar in der Hauptkirche zu Nördlingen, 1521; sein schwacher Nachahmer: Sebastian Deig). — Heinrich Aldegrever,

mehr nur durch Kupferstiche bekannt. — Bartholomäus und Hans Sebald Beham, beide zumeist ebenfalls durch ihre Kupferstiche bekannt. Von dem letzteren eine zierlich und geistreich gemalte Tafel mit vier Scenen aus der Geschichte des David, im Museum von Paris (1534); auch Miniaturmalereien in einem Gebetbuch auf der Bibliothek von Aschaffenburg. Hiebei mag ein andrer nürnbergischer Maler, der im Fache der Miniaturmalerei vorzüglich ausgezeichnet war, genannt werden: Nicolaus Glockendon; ausser einigen Blättern in dem ebengenannten Gebetbuch rühren von ihm die zahlreichen Miniaturen eines grossen Missale (1524) und eines zweiten Gebetbuches (1531), ebenfalls auf der Bibliothek von Aschaffenburg, her. — Von einem nicht sehr bedeutenden Nachahmer Dürer's, Michael Schwarz aus Schwaben, ist der reiche und prachtvolle Hochaltar der Marienkirche zu Danzig (1511—1517). — Ferner Albrecht Altdorfer, der geistreichste unter Dürer's Schülern, derjenige, der das phantastische Element der Zeit zu einer eigenthümlich romantischen Poesie auszuprägen wusste; so namentlich in seinem sehr interessanten Bilde der Alexanderschlacht, in der Pinakothek von München; anderes in Schleissheim, in der Moritzkapelle und in der städtischen Gallerie zu Nürnberg, etc. (Nachahmer: Melchior Fesele, Georg Brew, Michael Ostendorfer). — Georg Pens, der aus Dürer's Schule in die italienische des Raphael überging, und sich die edlere Formenweise der letzteren aneignete, ohne das schlichte heimathliche Gefühl Preis zu geben; in diesem Betracht namentlich ausgezeichnet in den anmuthigen Kupferblättern zur Geschichte des Tobias. — Jacob Bink, ein Künstler von ähnlicher Richtung.

Hans Burgkmair von Augsburg, Sohn eines mit dem ältern Holbein kunstverwandten Thoman Burgkmair, mit Dürer nah befreundet, wusste eine gewisse alterthümliche Strenge nach der Weise des letzteren mit Geschick umzubilden und zeichnete sich dabei durch eine treffliche augsburgische Behandlungsweise und Färbung aus. Von ihm mannigfache Gemälde, in den Gallerien von Nürnberg, München, Schleissheim, Augsburg. Sodann eine grosse Reihenfolge von Holzschnitten, unter denen namentlich die im Weisskunig und im Teurdank, zwar mit Beihülfe vieler andern Künstler gefertigt, anzuführen sind. — Matthias Gruenewald von Aschaffenburg, Dürer's Nebenbuhler, erscheint an grossartiger Auffassung und breiter Behandlung den meisten seiner deutschen Zeitgenossen überlegen. Hauptwerke in der Münchner Pinakothek, in der S. Annenkirche zu Annaberg, in der Marienkirche zu Lübeck, in der Frauenkirche zu Halle (1529, mit Theilnahme des ältern Cranach), und in der Bibliothek zu Colmar. — Sein Schüler, Hans Grimmer, besonders in Bildnissen ausgezeichnet, entspricht in solchen Bildern mehr der späteren Richtung des sechszehnten Jahrhunderts. —

Auf eine sehr umfassende Weise verbreitete sich die Richtung der fränkischen Schule nach Sachsen, und zwar durch Lucas Cranach (eigentlich L. Sunder, 1472—1553). Dieser Meister war in Franken (zu Cronach oder Cranach) geboren und hat dort ohne Zweifel seine erste Bildung erhalten, doch trat er bereits früh in die Dienste des kurfürstlich sächsischen Hofes. Im Aeusseren der Auffassung und Behandlung hat er viel Verwandtes mit Albrecht Dürer; auch ist ihm eine ähnliche, wenn schon nicht in gleichem Maasse ausgedehnte Productionskraft eigen. Aber statt des Dürer'schen Ernstes und jener Energie und Tiefe des Gedankens herrscht bei ihm eine unbefangene, heiter spielende Naivetät vor; seine Bilder haben, mehr oder weniger, einen volksthümlichen, bänkelsängerischen Humor, so dass sie den Dichtungen seines Zeitgenossen Hans Sachs sehr entschieden zur Seite zu stellen sind; doch vermag auch er sich aus solcher Richtung sowohl zu einer zarteren Poesie, wie zu einer grossartigeren Darstellungsweise emporzuschwingen. Seine Gemälde sind in grosser Anzahl vorhanden; ebenso hat er Mannigfaches im Gebiet des Holzschnittes und Kupferstiches geliefert; seine Entwickelung scheint aber, wie bei Dürer, erst spät begonnen zu haben. — Als eins seiner früheren Werke ist die Darstellung der zehn Gebote, auf dem Rathhause zu Wittenberg, (1516) anzuführen. Dies Werk entspricht bereits völlig seiner eben bezeichneten Richtung; so auch, obschon mit einer ernsteren Naivetät gefasst, die Gemälde des Hauptaltares in der Stadtkirche zu Wittenberg. Diese stellen, wiederum ein Zeugniss für die neuen Zeitverhältnisse, diejenigen kirchlichen Handlungen dar, welche als eigentlich heilige von dem Protestantismus anerkannt waren: das Abendmahl, die Taufe, die Beichte und die Predigt (die dargestellten Geistlichen unter dem Bilde der vorzüglichsten Reformatoren). So verschiedene andere Altarwerke, im Dome von Meissen, in der Stadtkirche von Weimar, in der Pfarrkirche zu Schneeberg (1539), u. s. w. Andre Bilder, besonders seine mehrfach vorhandenen Darstellungen Christi, der die Kinder segnet, zeichnen sich durch das anmuthige Gepräge einer kindlichen Unschuld aus. Mehrfach auch nimmt Cranach Gestalten der antiken Mythe zu seinem Gegenstande, die er, zum Theil wenigstens, mit gemüthlich neckischem Sinne in die Mährchen-Poesie seiner Heimath einführt; so ganz besonders in dem lieblichen Bildchen der Diana mit dem Apollo, im Berliner Museum. In noch andern Bildern endlich überlässt er sich ganz den Eingebungen seines volksthümlichen Humores, wie namentlich in der übermüthig lustigen Darstellung des Jugend-Brunnens, ebenfalls im Berliner Museum (1546).

An vielen Bildern von Cranach ist Gesellenhülfe vorauszusetzen; Vieles auch wurde, bis spät in das sechszehnte Jahrhundert hinab, von seinen Nachfolgern in seinem Style gemalt. Doch fehlt es über die letzteren fast durchweg an bestimmten Nachweisen. Nur die

Bilder seines Sohnes, Lucas Cranach des jüngeren (1515 bis 1586), sind zum Theil näher bekannt (namentlich mehrere in der Stadtkirche zu Wittenberg, im Dom von Naumburg u. a. a. O.) Von andern, wie von Vischer, Matthias Krodel, Joachim Kreuter, Heinrich Königswieser, ist nur der Name anzuführen.

§. 4. Die Glasmalerei.

Die Kunst der Glasmalerei erfreute sich, im Verlauf der in Rede stehenden Periode, in den nordischen Ländern, besonders in Deutschland und den Niederlanden, noch einer sehr umfassenden Anwendung; sie ward technisch in sehr bedeutendem Maasse vervollkommnet, so dass man, während die früheren Arbeiten dieser Art zumeist nur aus einfach colorirten Umrisszeichnungen bestanden, nunmehr zu einer höheren, eigentlich malerischen Durchbildung zu gelangen vermochte. Aber indem solcher Gestalt eine Kunstgattung, welche vorzugsweise dem Kreise der monumentalen Kunst des germanischen Styles angehört und durch denselben ursprünglich bedingt ist, ihre höhere Vollkommenheit erreichte, zeigt sich hier zugleich das realistische Element der späteren Zeit auf eine um so auffälligere, nicht selten empfindliche Weise. Die Darstellungen werden mehr und mehr den allgemeinen Stylgesetzen der Architektur, mit welcher sie doch in unmittelbarer Verbindung stehen, entfremdet, sie werden auf eine willkürlichere Weise angeordnet, sie werden überhaupt, ähnlich den andern Werken der Malerei, als selbständige, für sich bestehende Bilder behandelt, wenn auch die Oekonomie der gegebenen Räume zu manchen dekorativen Zuthaten nöthigte. So erscheint denn auch die Glasmalerei dieser Zeit unter dem unmittelbaren Einflusse der übrigen Malerschulen, und nicht selten wird von den vorzüglichsten Meistern der letzteren berichtet, dass durch sie die Cartons oder Zeichnungen zu Fenstergemälden seien geliefert worden.

In Deutschland tritt diese Blüthe der Glasmalerei vornehmlich in der späteren Zeit des fünfzehnten und im Anfange des sechszehnten Jahrhunderts hervor. Bedeutendes und Mannigfaltiges wurde u. a. zu Nürnberg geleistet, wo in den Fenstern der Sebaldus- und der Lorenzkirche noch vorzügliche Denkmale solcher Art vorhanden sind. Namentlich war hier in dieser Kunstgattung die Familie der Hirschvogel, und unter den Gliedern derselben besonders Veit Hirschvogel (1461—1525), ausgezeichnet; (von letzterem ein Fenster der Sebalduskirche). In der Lorenzkirche gilt das Volkamer'sche Fenster (um 1480) als eins der ersten

Meisterwerke seiner Art.[1] — Andre vorzügliche Leistungen gehören Ulm an, wo sich im Chore und in der Besserer'schen Kapelle des Münsters schätzbare Glasmalereien vorfinden. Die bedeutendsten Meister, die an diesen gearbeitet, sind Cramer und Hans Wild (1480). — Etwa gleichzeitig sind die im Chor des Münsters von Freiburg i. Br. — Den höchsten Ruhm aber — wenn auch mehr durch ihre Wirkung als durch ihren künstlerischen Gehalt — haben die prachtvollen Glasmalereien, welche die Fenster im nördlichen Seitenschiff des Domes von Köln schmücken und deren Anfertigung in den Anfang des sechszehnten Jahrhunderts (1509) fällt.

B. Sculptur.

(Denkmäler, Taf. 85 u. 86, D. XXII. u. XXIII.)

Für die nordische Sculptur der gegenwärtigen Periode liegen uns nur Mittheilungen in Bezug auf Deutschland vor. Auch diese sind (wie die über die frühere Zeit) nur von fragmentarischer Beschaffenheit; und obgleich wir durch sie einzelne Meister und einzelne Werke von charakteristischer Bedeutung kennen lernen, so können wir doch, für jetzt, die Entwickelungsverhältnisse und die etwa vorhanden gewesenen Wechselwirkungen keineswegs mit durchgehender Bestimmtheit nachweisen. Im Allgemeinen ist zu bemerken, dass wir in der deutschen Sculptur dieser Periode, was die Auffassung und Behandlung anbetrifft, ähnliche Schulunterschiede wahrnehmen, wie in der Malerei. Nach dem gegenwärtigen Standpunkte unsrer Kenntnisse ist es indess für die Uebersicht vortheilhafter, wenn wir die letztere zunächst nicht nach den Schulen, sondern nach den einzelnen Gattungen der Sculptur ordnen; und zwar unterscheiden wir in diesem Bezuge: die selbständige Sculptur grösseren Maassstabes in Stein oder Holz, — die Sculptur in ihrer Verbindung mit der Malerei (oder in ihrer Abhängigkeit von der letzteren), — die Arbeit in Bronze, — die Schnitzkunst kleineren Maassstabes (vornehmlich als Bildnerei der Portraitmedaillons).

§. 1. Die selbständige Sculptur in Stein und Holz.

Die selbständige Sculptur in Stein oder Holz steht, ihrem Ursprunge nach, noch in einem gewissen Verhältniss zur Architektur; die hieher gehörigen Werke erscheinen mehrfach noch in architektonischer Fassung, einige von ihnen sogar in einer Weise, dass das Architektonische daran überwiegt. Die Architekturformen sind vorherrschend noch die des germanischen Styles, dennoch üben sie, in solchem Betracht, keinen Einfluss mehr auf den Styl des Bild-

[1] Vergl. die Aufsätze über dasselbe im *Schorn*'schen Kunstblatt, 1832, No. 10, No. 59 und No. 71.

werkes aus. Wie sie selbst zumeist nur als eine spielende Dekoration behandelt werden, so erscheinen die mit ihnen verbundenen Sculpturen im Wesentlichen frei von jenem bestimmenden Gesetze der Architektur und in dem entschieden realistischen Gepräge der Zeit. (Einzelne zierliche und sinnreiche Dekorationsstücke mit Figuren, für welche wir keinen näheren stylistischen Anknüpfungspunkt angeben können, mögen gleich hier genannt werden: die Kanzel des Münsters zu Basel und die ungleich prachtvollere des Münsters zu Strassburg, beide vom J. 1486, die letztere nach Angabe des Baumeisters Hans Hammerer; diejenige des Domes zu Freiberg von der Gestalt einer tulpenförmigen Blume; die reiche Treppe im Thomaschor des Domes zu Constanz, der Orgelchor in S. Pantaleon zu Köln (mit Sculpturen im Styl des Meisters der Lyversberg'schen Passion), die Kanzel der Stiftskirche von St. Goar, u. a. m.)

Für die frühere Zeit des fünfzehnten Jahrhunderts sind, was das in Rede stehende Fach der Sculptur anbetrifft, bis jetzt nur wenige bedeutende Beispiele anzuführen. Höchst wichtig dürften unter diesen die Bildwerke der Kanzel in der Stephanskirche zu Wien sein, die angeblich im J. 1430, unter Leitung des Baumeisters H. Buchsbaum oder A. Pilgram, gefertigt wurde; die Bildnerarbeiten schreibt man dem Andre Grabner und Peter von Nürnberg zu; die daran enthaltenen Brustbilder der vier Kirchenlehrer sind von einer eigenthümlich grossartigen Schönheit. Am Fuss der Kanzel sieht man das Bildniss des leitenden Baumeisters; und dasselbe noch einmal, doch im vorgerückten Alter, am Fuss des Orgelchores. [1]

Einer der bedeutendsten und thätigsten Meister in etwas späterer Zeit, über dessen Werke uns zugleich eine mehr umfassende Kunde vorliegt, war Adam Kraft (gest. 1507). [2] Seine vorzüglichste Thätigkeit gehört Nürnberg an; er befolgt in seinen Werken das auf entschiedene Charakteristik und treue Lebenswahrheit gerichtete Streben der dortigen Schule, in jener Schärfe und Herbigkeit der Behandlung, die zu seiner Zeit auch in der nürnbergischen Malerei sichtbar wird. Doch war man schon geneigt, ihn als aus Ulm herstammend zu betrachten, auch ihm das grosse und kunstreiche, mit vielen Sculpturen geschmückte Tabernakel im Münster von Ulm, welches 1469 begonnen und zu einer Höhe von 90 Fuss emporgeführt ward, zuzuschreiben. [3] Dies Werk würde, wenn solche Vermuthung sich weiter begründen sollte, als die früheste unter seinen bekannten Arbeiten betrachtet werden müssen. Seine

[1] *Tsischka*, der St. Stephansdom in Wien, T. 21 und 22.

[2] Die Nürnbergischen Künstler, geschildert nach ihrem Leben und ihren Werken, Heft I.

[3] *Grüneisen* und *Mauch*, Ulm's Kunstleben, S. 28.

Arbeiten in Nürnberg sind später; unter ihnen sind hervorzuheben: Die Reliefs der Passionsgeschichte, an den sieben, zu dem Johanniskirchhofe hinausführenden Stationen (1490); die grossen Darstellungen der Passion, am Aeusseren von St. Sebald, die reichste und bedeutsamste unter seinen Arbeiten, obwohl im Einzelnen etwas ungleich (1492); die Ausführung zur Kreuzigung, über einem Altare in St. Sebald (1496); das grosse, vierundsechzig Fuss hohe Tabernakel in St. Lorenz, dessen Fussgesimse von dem Meister und zweien seiner Gesellen [1] getragen werden und das in mehreren Darstellungen wiederum die Passionsgeschichte enthält (1496—1500); ein meisterliches Relief über dem Thore der ehemaligen Frohnwaage, das Wägen von Waaren und die Entrichtung der Abgabe vorstellend (1497); ein Relief der Madonna mit Anbetenden, in der Liebfrauenkirche (1498); eine Krönung der Maria (zweifelhaft), ebendaselbst (1500); drei, minder bedeutende Darstellungen aus der Passion, im Chor-Umgange von St. Sebald (1501); eine Madonna mit Anbetenden, in der Aegydienkirche (1501); eine Darstellung der Verkündigung an dem Hause No. 1 neben St. Sebald (1504); und eine grosse, aus freien Statuen bestehende Gruppe der Grablegung, in der Holzschuher'schen Begräbnisskapelle auf dem Johanniskirchhofe (1507). Ausserdem schreibt man dem A. Kraft noch fünf Tabernakel, von kleinerer Dimension, als die im Vorigen angeführten, zu: in der Hauptkirche von Schwabach (1505), in der Klosterkirche zu Heilsbronn, und in den Kirchen von Fürth, Kalchreuth und Kazwang (unfern von Nürnberg).

Als ein sehr bedeutender, etwas jüngerer Zeitgenoss des A. Kraft und als Künstler von verwandter Richtung ist Tilman Riemenschneider von Würzburg zu nennen. Dieser fertigte (1499—1513) den Marmorsarkophag des Kaisers Heinrich II und seiner Gemahlin Kunigunde, im Dome von Bamberg; auf dem Deckel des Monuments sieht man die Gestalten beider Heiligen, in ruhiger Lage, durch den Adel der Auffassung, wie durch die Bestimmtheit der Ausführung auf gleiche Weise ausgezeichnet; an den Seiten Scenen aus ihrer Legende. Von demselben Bildhauer rühren, im Dome von Würzburg, die meisterhaft und grandios behandelten Marmor-Monumente zweier Bischöfe, des R. von Scherenberg (gest. 1495) und des L. von Bibra (gest. 1521), und an den Strebepfeilern der dortigen Liebfrauenkirche die strengen und ernsten Statuen der Apostel u. s. w. her. — Ein anderer Meister derselben Gegend ist Loyen Hering von Eichstädt; er arbeitete (1518—1521) das Marmor-Denkmal des Bischofs Georg III im Dome von Bamberg, und die Relieftafel über dem Grabe der Margaretha von Eltz (st. 1519) in der Carmeliterkirche zu Boppard.

[1] Ueber die Bildnissstatue des Meisters vergl. d. *Schorn'sche* Kunstblatt, 1832, no. 33.

In Augsburg war damals Adolph Dowher thätig, welcher (vor 1522) für S. Anna zu Annaberg einen Altar, den Stammbaum Christi in Figuren von Kalkstein auf einem Grunde von rothem Marmor darstellend, verfertigte; eine sehr sorgfältige und zierliche, wenn auch etwas trockene Arbeit.

Andere Leistungen von nahe verwandter Richtung sehen wir, schon beträchtlich früher, in Thüringen. Doch fehlen uns hier die Namen der Bildhauer. In diesem Betracht sind einige Werke zu Erfurt zu nennen; zwei vom J. 1467, in der dortigen Severikirche: das Hautrelief des Erzengels Michael über einem Altare, eine treffliche Arbeit, und die Sculpturen des reichdekorirten Taufsteines; sodann eine kleine, mit grosser Feinheit und Reinheit gearbeitete Madonnenstatue, im Besitz des Domdechanten Würschmidt. [1]

Einen ähnlichen Styl scheint ferner ein sehr bedeutsames Monument, vielleicht das wichtigste unter den deutschen Sculpturen dieser Zeit, zu haben. Dies ist das grosse marmorne Grabdenkmal Kaiser Friedrich's III, in St. Stephan zu Wien. Dasselbe wurde von dem Bildhauer Niclas Lerch aus Strassburg und unter seiner Leitung gefertigt (1467—1513). Es ist ein mächtiger Sarkophag, auf dessen Deckel die Gestalt des Kaisers ruht; an den Seiten sind, in figurenreichen Reliefs, die acht frommen Verbrüderungen, welche der Kaiser gestiftet hatte, dargestellt, ausserdem eine grosse Menge anderer, zum Theil mehr dekorativer Figuren. Der Sarkophag ist von einem Geländer umgeben, welches ganz durchbrochen und ebenfalls mit vielen Statuen geschmückt ist. Man zählt an dem Monument mehr als 240 Figuren. — Gleichzeitig mit demselben wurde der ebenfalls marmorne Taufstein von St. Stephan, mit den, durch geistreiche Behandlung ausgezeichneten Relieffiguren der Apostel, durch einen Meister Heinrich gefertigt (vollendet 1481). — Später (1523) ein grosses Hautrelief der Kreuztragung, aussen an der Kirche, in einer Nische am Chor; der Meister desselben heisst Conrad Vlauen. Die freiere Schönheit des Styles in der Gewandung scheint hier mehr auf ein verwandtschaftliches Verhältniss zur schwäbischen Kunst zu deuten. [2]

Ein sehr eigenthümlicher und höchst bedeutender Meister erscheint in der späteren Zeit des fünfzehnten Jahrhunderts in Schwaben, Jörg Syrlin der ältere von Ulm. [3] Ihm wird von Einigen das schon oben (bei A. Kraft) angeführte Tabernakel des Ulmer Münsters, auch der, mit den Brustbildern von acht Heiligen versehene Tauf-

[1] *Schorn*, über altdeutsche Sculptur etc. S. 15.

[2] Die Abbildungen bei *Tsischka*, der St. Stephansdom in Wien, T. 37—40, T. 24, T. 42, reichen nicht hin, um über die obengenannten Werke ein bestimmteres Urtheil, rücksichtlich ihrer Stylverhältnisse und ihrer künstlerischen Durchbildung, auszusprechen.

[3] *Grüneisen* und *Mauch*, Ulm's Kunstleben, S. 29, f. S. 69, ff.

stein desselben (1470) und ein Singepult (1458) im Besitz des dortigen Vereins für Kunst und Alterthum zugeschrieben. Als eine sichere Steinarbeit seiner Hand ist der sog. Fischkasten, der Marktbrunnen von Ulm (1482) anzuführen, aus dessen Mitte eine mit drei tüchtigen ritterlichen Statuen geschmückte gothische Pyramide emporsteigt. [1] Sein vorzüglichstes Werk jedoch bilden die aus Holz geschnitzten grossen Chorstühle des Ulmer Münsters (1469 und 1474), die, ausser mit den mannigfaltigsten architektonischen Ornamenten, mit einer überaus grossen Anzahl von Brustbildern, heidnische Weisen und Dichter, altbiblische Lehrer, Apostel und männliche Heilige, Sibyllen, altbiblische Frauen und weibliche Heilige vorstellend, versehen sind. Diese Brustbilder sind ebenso durch lebenvolle Charakteristik, durch Schönheit und Anmuth, wie durch die Freiheit und Zierlichkeit der Arbeit im höchsten Grade ausgezeichnet. Später soll der Meister nach Wien gegangen sein; dort schreibt man ihm die (mit den Chiffern seines Namens versehenen) Chorstühle in St. Stephan, an denen Reliefs der Passionsgeschichte und andre Darstellungen enthalten sind, zu. [2] — Einen tüchtigen Nachfolger fand er an seinem Sohne Jörg Syrlin dem jüngeren, der das Chorgestühl im Kloster Blaubeuren (1496), den brillanten Kanzeldeckel im Münster von Ulm (1510), die Chorstühle in der Kirche zu Geisslingen (1512), u. a. m., vielleicht auch die Passion in sieben Reliefs am Portal der Kirche zu Oberdischingen fertigte. — Auf die Schule der Syrlin deuten sodann noch viele andre treffliche Chorstühle, die sich in verschiedenen schwäbischen Orten vorfinden. Als ein namhafter Meister ist ihnen Heinrich Schickhart von Singen beizufügen, der das Gestühlwerk im Chore der Stiftskirche von Herrenberg (1517) fertigte. Auch ein lebensgrosses Reliefbildniss im Schlosse zu Urach wird ihm zugeschrieben. —

Ein andrer, in derselben Gattung der Sculptur ausgezeichneter Künstler, ein Zeitgenoss des älteren Syrlin, ist Simon Baider von Constanz. Von ihm rührt, im Dome von Constanz, das Schnitzwerk an den Thürflügeln des Hauptportales, Scenen der Passionsgeschichte enthaltend, her (1470).[3]

Mehr der Masse als des Styles wegen erwähnen wir die hundert Reliefs an den Brüstungen der Emporen in S. Anna zu Annaberg, 1522 vollendet von Theophilus Ehrenfried und seinen Gehülfen Jacob Hellwig und Franz von Magdeburg, biblische Geschichten und die Lebensalter darstellend; das Ganze von tüchtiger Behandlung, zum Theil nach Motiven A. Dürer's. Verwandte

[1] *Thrän*, Denkm. altdeutscher Baukunst, Stein- und Holzsculptur in Schwaben.

[2] *Tsischka*, a. a. O., T. 25—33.

[3] Denkm. deutsch. Bauk. am Oberrhein, T. I, 3.

Behandlung zeigt sich an den Sculpturen der Thür zur alten Sacristei ebendaselbt; dagegen sind diejenigen der sogen. goldenen Pforte (1502—1512?) in der Erfindung besser und selbst grossartig, in der Ausführung sorgfältiger zu nennen.

In einer Kapelle am Kreuzgang des Domes von Augsburg befindet sich ein Altar mit Reliefs aus dem Leben der Maria (1540), welcher zu den besten Werken dieser Zeit gehört. Ebenfalls gegen die Mitte des sechszehnten Jahrhunderts mag ein sehr schönes, an Holbein'sche Auffassung erinnerndes Hautrelief der Krönung Mariä, an der Hauptkirche zu Landshut entstanden sein.

Von den Steinsculpturen der Rheingegenden erwähnen wir den energisch gearbeiteten Grabstein des Erzbischofs Diether von Isenburg (1482) und das ungemein edle und grandios einfache Denkmal des Domherrn Albert von Sachsen (1484), im Dom zu Mainz; von den Denkmälern aus der frühern Zeit des sechszehnten Jahrhunderts ebendaselbst ist dasjenige des Erzbischofs Berthold von Henneberg (1504) vor allen durch schönen Ausdruck und feine, wenn auch etwas conventionelle Behandlung ausgezeichnet; ähnlich diejenigen der Erzbischöfe Jacob von Liebenstein (1508), und Uriel von Gemmingen (1514). Sodann der grossartige Grabstein des Erzbischofes Jacob von Syrk (gegen 1500), in der Liebfrauenkirche zu Trier; minder bedeutend eine Grablegung in einer Nische ebendaselbst. Sowohl der geschmackvollen und reichen Rennaissance-Einfassung als der lebensvollen, wenn auch bereits etwas manierirten Behandlung des Figürlichen wegen sind ferner die Epitaphien der Erzbischöfe Richard von Greifenklau (1525—1527) und Johann von Metzenhausen (st. 1540) im Dom von Trier zu erwähnen. — Eines der edelsten deutschen Werke des sechszehnten Jahrhunderts ist das Grabmal des Johann von Eltz und seiner Gemahlin (1548) in der Carmeliterkirche zu Boppard. In einer reichen und eleganten Renaissancearchitektur enthält dasselbe verschiedene Reliefdarstellungen, deren bedeutsamste und vorzüglich ergreifende die Taufe Christi ist; unter derselben halten zwei höchst anmuthvolle Engelknaben eine Schale mit dem Haupte des Täufers. Von derselben oder einer verwandten Hand ist ein zartes und treffliches Votivrelief (Madonna mit Engeln und Donator) vom J. 1523 in der Stiftskirche zu Oberwesel; ebendaselbst die sehr individuelle und lebensvolle Grabstatue des Canonicus Lutern (1515). — Eine aus freien Statuen bestehende Gruppe des Gekreuzigten mit den Seinigen und den beiden Schächern, auf dem Kirchhof des Domes zu Frankfurt a. M. (1509) ist ebenfalls von guter und würdiger Behandlung. — Mehrere wichtige Grabmäler und verzierte Nischen sind gegenwärtig in der Taufkapelle des Domes zu Worms angebracht. — Ein merkwürdiges Prachtstück dieser Zeit ist der ehemalige Lettner, jetzige Orgelbühne der Kapitolskirche zu Köln, mit dem Datum 1523; der Name des Verfertigers, Roland, ist nicht mehr zu finden. In

einer prachtvoll barocken Renaissanceeinfassung, in Nischen mit Baldachinen, finden sich biblische Reliefs, Medaillons mit Wappen und 22 Statuetten vertheilt, von einem Style, welcher den besten gleichzeitigen kölnischen Gemälden entspricht, doch schon mit einzelnen modernen Anklängen.

Schliesslich nennen wir hier die hauptsächlich durch lisirte, zum Theil satyrische Thierfiguren, Ornamente deutenden Chorstühle der Münster von Emmerich (1487), Calcar, Basel, u. s. w. — Auch im Figürlichen sehr werthvoll sind diejenigen in S. Gertrude zu Löwen, die schönsten Belgiens.

§. 2. Die Holzsculptur in Verbindung mit der Malerei.

Ungleich umfassender, als im Bereich eines solchen selbständigen Schaffens, tritt uns die deutsche Sculptur an denjenigen Werken entgegen, die sie in unmittelbarer Verbindung oder in einem anderweitig näheren Verhältniss mit der Malerei hervorgebracht hat. Dies sind vornehmlich die grossen Altarwerke, deren Inneres in der Regel mit bemalter und vergoldeter Sculptur (in Holz geschnitzt) ausgefüllt ist, während das Aeussere durch wirkliche Gemälde, nicht selten auf mehrfach übereinander zu klappenden Flügeln, gebildet wird. Ueber die allgemeine Einrichtung und ästhetische Bedeutung derselben ist bereits früher, bei den Arbeiten der germanischen Periode, wo sie zuerst auftreten, die Rede gewesen);[1] in der gegenwärtigen Periode kommen sie noch bei weitem häufiger vor als früher, und es gehören die Fälle, in denen der Altarschmuck nur aus Gemälden besteht, fast zu den Ausnahmen; ein sehr grosser Theil der im Vorigen betrachteten deutschen Malereien findet sich in der That an solchen, durch beide Künste gemeinschaftlich hervorgebrachten Werken. Die ganze Beschaffenheit derselben bringt es mit sich, dass bei der Behandlung der Sculpturen plastische und malerische Principien auf eine, mehr oder weniger gleichmässige Weise zur Anwendung kamen; natürlich herrscht aber bei den grösseren Statuen, die in der Regel den Mittelschrein des Gesammtwerkes ausfüllen, mehr das plastische Princip, bei den dramatisch durchgebildeten Darstellungen dagegen, die zumeist in den Seitenschreinen enthalten sind, mehr das malerische Princip vor; letzteres in einer Weise, dass sie insgemein als Hautreliefs mit freistehenden Statuen im Vorgrunde erscheinen. Auch bringt es die unmittelbare Theilnahme der Malerei an diesen Werken mit sich, dass sich in ihnen die Charaktere der verschiedenen Malerschulen ziemlich deutlich wiederspiegeln. Zum Theil können wir sogar mit Entschiedenheit annehmen, dass der Maler, von dem die Flügelbilder des Werkes herrühren, die Leitung des Ganzen hatte und die Sculpturen

[1] *Waagen*, Deutschland I, S. 30, ff.

nach seinem Entwurf schnitzen liess, wenn er nicht vielleicht selbst Hand an das Werk legte; ein solches Verhältniss würde uns auch den auffälligen Umstand erklären, dass uns hier wiederum nur äusserst wenige Künstlernamen begegnen. Dennoch können wir dies nicht als allgemeine Regel annehmen. Schon in der Sache selbst, dass die an den Hauptstellen des Werkes befindlichen Stücke durch minderbefähigte Hülfsarbeiter ausgeführt wurden, liegt ein Missverständniss, das wohl in einzelnen Fällen statt finden, doch schwerlich allgemein vorherrschen konnte; dann finden wir in der That sehr viele Werke, bei denen die Sculpturen von ungleich höherem Kunstwerth sind als die Gemälde, so dass wir hier nicht minder deutlich in den Malern die Gehülfen erkennen. — An einigen Altarwerken endlich sind die Sculpturen ohne Bemalung und ohne anderweitige Zusammenstellung mit Gemälden ausgeführt. Wir reihen dieselben gleichwohl den oben besprochenen Arbeiten an, da sie für dieselben Zwecke gearbeitet sind und da auch in ihnen das malerische Princip der Anordnung ziemlich entschieden bemerklich wird.

Die früheren Altarsculpturen von Bedeutung,[1] die der in Rede stehenden Periode angehören, finden wir (soweit unsre bisherigen Kenntnisse reichen) in Oberdeutschland, vornehmlich in Schwaben. Sie entsprechen im Wesentlichen den besonderen Eigenthümlichkeiten der schwäbischen Malerschule, wie sich diese, unter mehr oder minder bestimmtem Einflusse der flandrischen Schule, ausgebildet hatte. Als namhafte Sculpturen sind hier hervorzuheben: Die an dem Altar des Lucas Moser zu Tiefenbronn (1431), die h. Magdalena vorstellend, die von Engeln emporgetragen wird. — Die Sculpturen an dem von H. Schühlein gemalten Altar, ebendaselbst (1468), Abnahme vom Kreuz, der Leichnam Christi im Schoosse der Maria und verschiedene Heilige. — Die Sculpturen am Hochaltar der Jacobskirche zu Rothenburg an der Tauber, dessen Flügel durch F. Herlen gemalt wurden (1466); sie stellen den Gekreuzigten und sechs Heilige, darüber, in einem geschnitzten Baldachin, den Eccehomo dar; an künstlerischem Verdienst sind sie den Gemälden Herlen's beträchtlich überlegen und gehören sogar, was den Geist der Erfindung, die charaktervolle und edle Haltung der Gestalten, die correcte und grossartige Behandlung der Formen, die einfache Schönheit der Gewandung anbetrifft, zu dem Allertrefflichsten, was überhaupt die deutsche Kunst hervorgebracht hat. (An dem Altar des Herlen zu Bopfingen, in der St. Blasiuskirche, steht umgekehrt das Schnitzwerk den Gemälden nach). Der Altar des heil. Blutes, in derselben Kirche zu Rothenburg, 1478 gestiftet, mit unbemaltem Schnitzwerk (in der Mitte das Abendmahl, auf den

[1] Vergl. *Schorn,* zur Gesch. der Bildschnitzerei in Deutschland, Kunstblatt, 1836, No. 2, f. — *Grüneisen* u. *Mauch,* Ulm's Kunstleben, S. 61, ff. — *Grüneisen's* Sendschreiben, Kunstblatt, 1840, No. 96, f.

Flügeln Christi Einzug in Jerusalem und Leiden am Oelberg) erinnert mehr an die Weise Schongauer's. Ein trefflicher Altar in der Spitalkirche ebendaselbst, in der Mitte die Krönung Mariä, ebenfalls unbemalt, enthaltend, wird irrig Veit Stoss zugeschrieben, zeigt aber mehr eine dem Holbein verwandte Richtung. Die Sculpturen des Choraltars in der Hauptkirche von Nördlingen (der Gekreuzigte zwischen Heiligen), vom J. 1462, und das Sacramenthäuschen ebenda, 1511—1525 von dem Baumeister Stephan Weyrer und dem Bildhauer Ulrich Creitz gefertigt, sind ebenfalls tüchtige Arbeiten. — Die Gruppe der Grablegung Christi in der Michaeliskirche zu Hall, an Trefflichkeit dem Rothenburger Hochaltar nahe stehend; so auch das Schnitzwerk in dem Hochaltare der Klosterkirche von Blaubeuren, (dessen Gemälde der Schule Zeitblom's angehören), Madonna mit Heiligen und den Scenen der Geburt Christi und der Anbetung der Könige; — manche andere Sculpturen, welche sich in den Sammlungen des H. v. Hirscher zu Freiburg und des Prof. Dusch zu Ehingen an der Donau befinden. — Als ein späteres, ebenfalls nicht unbedeutendes Werk oberdeutscher Sculptur ist der Bildschrein im Chore des Münsters von Ulm, die Madonna zwischen vier Heiligen vorstellend, dessen Flügel mit M. Schaffners Gemälden geschmückt sind, zu nennen (1521): für den Verfertiger des Schnitzwerkes hält man Daniel Mouch von Ulm. Ferner dürfte, als derselben Kunstrichtung angehörig, noch der grosse Hochaltar im Münster zu Breisach, die Krönung Mariä und verschiedene Heilige enthaltend, dessen zarte und vollendete Arbeit sehr gerühmt wird, anzuführen sein; er ist mit den Buchstaben H. L. (Hans Liefrink?) und der Jahrzahl 1526 bezeichnet. [1] —

Andre Altarschnitzwerke, die sich in den Kirchen des nördlichen Schwabens, in und um Hall, Gmünd, Nördlingen, Heilbronn, u. s. w. vorfinden, deuten dagegen mehr auf einen Einfluss von Seiten der fränkischen Kunst. Hier, besonders in Nürnberg, erscheint zunächst eine bedeutende Thätigkeit im Fache der in Rede stehenden Sculpturgattung an denjenigen Altarwerken, die durch Michael Wohlgemuth beschafft wurden; die Mehrzahl seiner, bereits oben namhaft gemachten Altäre enthält solche Arbeiten. Der Styl der letzteren lässt mit ziemlicher Sicherheit erkennen, dass sie unter seiner Leitung gefertigt wurden; wo der Gegenstand es erlaubte, tritt an den Sculpturen ebenfalls die schönere Seite seiner Richtung auf anziehende Weise hervor, so namentlich an der Madonna und den weiblichen Heiligen, welche den Hochaltar der Marienkirche zu Zwickau (1479) schmücken. Als tüchtige, obschon im Ganzen nur mehr handwerksmässige Arbeiten seiner Richtung erscheinen die Sculpturen an dem Altar der Reglerkirche zu Erfurt. Verwandter Richtung gehören sodann die Sculpturen des Altarwerkes in der

[1] *Grieshaber*, im *Schorn*'schen Kunstblatt, 1833, No. 9.

Ulrichskirche zu Halle an der Saale an (1488); diese jedoch, Christus und Maria, nebst zwei männlichen und zwei weiblichen Heiligen darstellend, erheben sich wiederum zu einer sehr hohen Bedeutung (namentlich die Figuren der Heiligen), während die Gemälde der Flügel nur einen untergeordneten Werth haben. Dagegen sind an dem Altarschrein Markgraf Friedrichs IV in der Klosterkirche zu Heilsbronn (gegen 1500) sowohl die Sculpturen (die Anbetung der Könige, auf den Flügeln vier Heilige, auf der Altarstaffel die Grablegung) als die Gemälde von hohem Werth. — Bei andern, aus Wohlgemuth's Schule hervorgegangenen Schnitzbildern wird aber auch nur die unschöne, auf das Gemeine und Hässliche gerichtete Seite seines Strebens festgehalten. —

Ein Altarschrein in der Kapelle des heil. Blutes im Dom zu Bamberg, den Abschied der Apostel in fast runden Figuren auf landschaftlich behandeltem Hintergrunde darstellend, ist von fleissiger Ausführung und edlem Ausdruck der Köpfe.

Als ein namhafter Bildschnitzer erscheint in Nürnberg, nach Michael Wohlgemuth, Veit Stoss aus Krakau (1447—1542). Dieser Künstler zeichnet sich durch eine eigenthümlich zarte, naive Anmuth aus, die vornehmlich seinen weiblichen Gestalten ein anziehendes Gepräge gibt; doch ist er nicht frei von Manier, und in dem Streben, die alterthümlichen Härten des Faltenbruches zu vermeiden, verfällt er hier zumeist in ein seltsam geknittertes Wesen. Von ihm rührt der grosse Rosenkranz in der Lorenzkirche zu Nürnberg her (1518), der, frei schwebend, die Gestalten des verkündigenden Engels und der Maria und in besondern Darstellungen die sogenannten sieben Freuden der Maria enthält. Sodann ein grosses Crucifix nebst Maria und Johannes in der Sebalduskirche (1526); die Tafeln des ehemaligen Hauptaltares in der obern Pfarrkirche zu Bamberg, Scenen aus dem Leben Christi und der Maria (1523, jetzt unter der Orgel derselben Kirche befindlich, ein Eccehomo in der Klosterkirche zu Heilsbronn; u. a. m. — Veit Stoss tritt übrigens erst um den Beginn des sechszehnten Jahrhunderts in Nürnberg auf,[1] seine Bildung und die blühendste Zeit seiner künstlerischen Thätigkeit dürften seiner Heimath angehören, wo die Pracht- und Kunstliebe der Jagelloniden eine lebendige Theilnahme an den Werken der Kunst zu erwecken wohl im Stande war. In diesem

[1] Mit Ausnahme eines frühern, urkundlich belegten Besuches in den Jahren 1486—1488 oder 1489. Wahrscheinlich hatte ihn die Stadt berufen, um das Grab des h. Sebald zu verfertigen; ein herrlicher Entwurf dazu, mit seinem Handzeichen und dem Datum 1488 ist noch im Besitz des Prof. *Heideloff* erhalten und in dessen „Ornamentik des Mittelalters" (Bd. I.) mitgetheilt. Der untere Theil ist ähnlich angeordnet, wie an dem später von *P. Vischer* ausgeführten Werke; oben aber folgt eine hohe Tabernakelarchitektur, deren Kostbarkeit wahrscheinlich die Ausführung verhinderte. Vgl. die Mittheilungen *Nagler's* im Kunstbl. 1847, No. 36. (Anderes 1846, No. 11.)

Betracht ist namentlich der grosse Altar in der Frauenkirche zu Krakau (1472—1484) anzuführen, dessen Schnitzwerke in der Mitte die Krönung Mariä (kolossal), auf den Seiten biblische Scenen darstellen, sowie auch das Grabmal König Kasimir's (1492) in der dortigen Kathedrale, ein reicher Sarkophag mit der Statue desselben, darüber ein Tabernakel auf Säulen, alles von rothem Granit; endlich die Rathsherrnstühle im Chor der Frauenkirche (1495). Minder beglaubigt ist ein Schnitzwerk, Johannes der Täufer nebst Reliefscenen aus dessen Leben, in der Kathedrale, und ein Steinrelief, Christus am Oelberg, an einem Hause in Krakau. Bei diesem Anlass ist zu erwähnen, dass die oberungarischen Städte am Fusse der Karpathen (damals unter polnischer Herrschaft), namentlich die Kirchen St. Jacob in Leutschau und St. Aegyd in Bartfeld, einen grossen Reichthum von Schnitzaltären, wie die oben genannten und unter diesen einzelne Werke, die im höchsten Grade gerühmt werden, enthalten.[1]

Neben Veit Stoss waren in Nürnberg gleichzeitig aber auch noch andre Meister im Fache der Bildschnitzerei thätig, wie dies, ausser einigen Schnitzaltären in der Jakobskirche, in dem nahen Kloster Heilsbronn, u. a. a. O., namentlich eine höchst gediegene, durch grossen Adel und reine Schönheit ausgezeichnete Madonnenstatue, ohne Zweifel zu der Gruppe eines Crucifixes gehörig, bezeugt, die sich in der städtischen Gallerie (im Landauer Brüderhause) befindet. Ebenda eine Holztafel mit zahlreichen Relieffiguren (Rosenkranz, jüngstes Gericht, Leben der Maria, Heilige, etc.), von vorzüglichstem Styl der späteren Zeit des fünfzehnten Jahrhunderts, in schönster Anordnung und Durchführung. — Für den Uebergang aus der Richtung der nürnbergischen Schule zu der italienischen Behandlungsweise, wie solcher in der Malerei bei Georg Pens statt findet, bietet ein Altarwerk in der Spitalkirche zu Rothenburg an der Tauber, dessen Hauptdarstellung eine Krönung der Maria ausmacht, ein trefflich bezeichnendes Beispiel dar. Dies Werk hat keine Bemalung. — Hieher gehört auch der Altar der Bergknappschaft (1521) in S. Anna zu Annaberg, dessen bemalte Schnitzwerke das Leben der Maria darstellen. (Die gemalten Bilder der Aussenflügel, zum Theil nach Dürer'schen Motiven, in der Art Grünewald's). Ebenda ein anderer guter Schnitzaltar mit Darstellungen ähnlichen Inhaltes.

Von den rheinischen Arbeiten dieser Gattung, welche an innerem Werthe meist erst in zweiter Linie stehen, ist der Altarschrein der Kirche zu Clausen unweit Trier (zweite Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts) mit seinen glücklich und charakteristisch belebten Passionsdarstellungen eine der wichtigsten; später und von verwandtem, obschon bei weitem geringerem Styl: die Altarschreine

[1] Vgl. das *Schorn*'sche Kunstblatt, 1837, No. 100.

in der Kirche zu Merl und in S. Martin zu Münstermayfeld. Vom Anfange des sechszehnten Jahrhunderts stammen u. a. die jetzt verstellten und weiss übermalten Sculpturen des Hochaltars in der Kirche zu Adenau her, worunter die Statuetten der Apostel zwar nur wenig ausgeführt, aber von den grossartigsten und edelsten Motiven in Stellung, Geberden und Gewandung sind. An dem St. Evergisil-altar in S. Peter zu Köln sind die fast frei gearbeiteten, über einander geschichteten Gruppen einer Passion im Einzelnen mit vieler realistischer Lebendigkeit ausgeführt. Ein grosser Schnitzaltar im nördlichen Seitenschiff der Kirche zu Euskirchen enthält ebenfalls biblische und legendarische Scenen von vielen kleinen Figuren, mehr in spielender Weise. Eine schwere, überfüllte, derb naturalistische Darstellung zeigt sich in den Schnitzwerken eines grossen, aus S. Maria ad gradus stammenden Altars im Dom zu Köln (um 1530; die Geschichte Christi, in den Hauptnischen die Passion); von den beiden Altarschreinen in der Kirche zu Zülpich zeigt der eine schon die Anfänge moderner Manier. — Andere geschnitzte Altäre, Tabernakel, u. dergl. in der Elisabethkirche zu Marburg, im Dom zu Frankfurt a. M.; ein besonders schöner, unbemalter Schnitzaltar im Chorumgang des Münsters zu Freiburg im Breisgau. Noch um die Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts mag ein zierlich strenges Relief (der Tod der Maria?) in S. Leodegar zu Luzern gearbeitet sein.

Ausserdem erwähnen wir hier ein eigenthümliches und sehr umfassendes Werk, das man in der Stadtkirche zu Graupen (im nördlichen Böhmen) sieht. Auf drei Balkonen über einer Scala Santa stellt dasselbe, in lebensgrossen Figuren, die Ausstellung Christi vor dem Volke dar; die hohe Würde des Erlösers steht im lebhaftesten Gegensatz gegen den wilden, in charaktervoller Mannigfaltigkeit und mit grosser Meisterhaftigkeit ausgedrückten Ungestüm der Volksgruppen. Die ganze Weise der Darstellung, selbst die Farbe, erinnert hier vorzugsweise an den Holländer Lucas von Leyden und an dessen Nachfolger.[1] —

In Niederdeutschland erscheint die Kunst der Schnitzaltäre nicht minder verbreitet. Die Schnitzwerke des schon erwähnten, höchst wahrscheinlich aus Calcar stammenden Altarschreins der Ferber'schen Kapelle in der Marienkirche zu Danzig (eine Kreuzigung und acht kleinere Passionsscenen) sollen mit den Schnitzereien in den Kirchen von Calcar und Xanten nahe übereinstimmen.[2] Aus der spätern Zeit der Schule von Calcar rühren die Schnitzwerke des Altars der dortigen Reinholdskapelle (1516) her. — Sodann soll Westphalen einen grossen Reichthum an solchen

[1] *Wach,* im *Schorn*'schen Kunstblatt, 1833, No. 2.

[2] Vgl. *Passavant,* Nachrichten über Danzigs Kunstwerke, Kunstbl. 1847, No. 33, 34.

Werken, und unter ihnen im Einzelnen höchst vollendete, besitzen; doch fehlt es hier noch an aller näheren Mittheilung. — Bestimmteres ist zunächst nur über die Schnitzaltäre von Pommern zu sagen.[1] Charakteristisch ist bei diesen, dass das Schnitzwerk an ihnen fast durchweg in ungleich grösserer künstlerischer Bedeutung erscheint, als die Gemälde, dass hier somit augenscheinlich die Leitung nicht von den Malern erfolgt sein konnte, obgleich die Bemalung der Sculpturen wiederum mit feinem stylistischem Sinne durchgeführt ist. Nächst jenen vorzüglichen Arbeiten germanischen Styles, die in Pommern bereits angeführt wurden, finden sich hier zahlreiche Arbeiten, die das Gepräge der modernen Zeitrichtung tragen. Zu den älteren gehören solche, die der Darstellungsweise der westphälischen Malerschule, wie sich diese vornehmlich in den Bildern des Jarenus zeigt, entsprechen; so namentlich der grosse Hochaltar in der Nikolaikirche zu Stralsund, die Kreuzigung, andre Scenen der Passion u. dgl. enthaltend, nur dass hier die Darstellung doch etwas gemessener und gehaltener ist, als bei Jarenus. — Andre dürften den Arbeiten des Nürnbergers Adam Kraft parallel zu stellen sein, wie ein Altarschrein mit der Grablegung in der Marienkirche zu Greifswald, und die sehr vorzüglichen (aber leider etwas beschädigten) Relieftafeln eines grossen Altars, die Passionsgeschichte enthaltend, in der Vorhalle der Kirche von Ueckermünde. — Dem Style des Wohlgemuth sind die Sculpturen, Madonna und Heilige, in dem Hochaltar der Marienkirche zu Cöslin zu vergleichen; die Arbeit ist im Allgemeinen handwerksmässig, die Bildung der Gesichter jedoch von höchst grossartiger, wahrhaft classischer Hoheit und Reinheit. — Die grössere Mehrzahl der pommer'schen Schnitzaltäre entspricht dem Streben des Veit Stoss, doch sind dabei mancherlei Unterschiede zu bemerken. Hieher gehören die Altäre der Jakobikirche zu Stralsund; der sehr naiv und spielend behandelte Hochaltar der Nicolaikirche zu Anclam (Kreuzigung Christi, u. s. w.); die Altäre der Marienkirche zu Anclam, unter denen besonders einer, die heilige Sippschaft enthaltend, theils durch Zartheit und Würde, theils durch phantastischen Humor anzieht; die der Marienkirche zu Colberg, u. s. w. In der letztgenannten Kirche befindet sich ein grosser, ganz in derselben Art gefertigter Kronleuchter (1523), dessen Sculpturen, namentlich die beiden Hauptfiguren der Madonna und des Täufers, den Stossischen Styl in schöner Würde wiedergeben. (Diese Vergleichungen mit nürnbergischen Künstlern sollen jedoch keinesweges einen unmittelbaren Einfluss von Seiten Nürnbergs bezeichnen.)

Als ein sehr eigenthümliches und höchst bedeutendes Werk ist endlich das grosse Altarschnitzwerk im Chore des Domes von Schleswig anzuführen, welches durch Hans Brüggemann (1515—1521)

[1] Vgl. Die ausführlichen Notizen in meiner *Pommer*'schen Kunstgeschichte, S. 206—221.

gefertigt wurde.[1] Der Inhalt der zahlreichen Darstellungen desselben bezieht sich vornehmlich auf die Passionsgeschichte; Bemalung und Vergoldung sind bei ihnen nicht angewandt. Die Auffassung ist derb naturalistisch, aber ungemein lebenvoll; die Volksscenen sind mit humoristischer Laune durchgebildet, die idealeren Gestalten von solcher Richtung aus zu einer grossartigen Würde gesteigert. Die Compositionen sind malerisch angelegt, die Gestalten im Einzelnen jedoch zugleich mit glücklichem plastischem Sinne behandelt. Ausserdem schreibt man dem H. Brüggemann noch die Reste eines Tabernakels aus der Kirche von Husum, sowie einen Altar in der Pfarrkirche von Segeberg zu; letzterer, wiederum bemalt und vergoldet, erscheint als eine Jugendarbeit des Meisters.

§. 3. Die Bronze-Arbeit.
(Denkmäler, Taf. 86, D. XXIII.)

In einer, zum Theil wesentlichen Verschiedenheit von den stylistischen Eigenthümlichkeiten der übrigen deutschen Bildnerei erscheint die Mehrzahl der deutschen Bronzearbeiten dieser Periode, namentlich derjenigen, welche durch die Familie Vischer in Nürnberg geliefert wurden. Es ist bereits früher (S. 621) bemerkt worden, dass sich an den deutschen Bronzen bis tief in's fünfzehnte Jahrhundert hinein die Typen des germanischen Styles, obschon nur in handwerksmässiger Wiederholung, erhalten hatten. Diese Typen werden jetzt mit erneutem Bewusstsein aufgenommen, im Einzelnen dem Sinne der Zeit gemäss modificirt, sodann aber, durch eine mehr und mehr gesteigerte Aufnahme der antiken Bildungsweise, zu neuer und eigenthümlicher Ausbildung gefördert. Einige Meisterarbeiten, die unter solchen Verhältnissen hervorgebracht wurden, bezeugen es, wie auch der deutschen Kunst, wären anders die Zeitumstände einer unmittelbar fortgesetzten Entwickelung günstig gewesen, die Bahn zur höchsten Vollendung offen gestanden hätte.

Sehr bezeichnend für den eben angedeuteten Uebergang aus der germanischen Bildungsweise ist ein bronzenes Taufbecken in der Stadtkirche zu Wittenberg, gefertigt im J. 1457 durch Hermann Vischer (den älteren) von Nürnberg.[2] Es ist mit den Figuren der Apostel geschmückt. Diese Figuren haben gerade keinen höheren Kunstwerth, doch erkennt man in ihnen deutlich das Bestreben, die altüberlieferten Typen neu zu beleben; bei einzelnen sieht man sogar schon hier (in der Gewandung) Motive, die an die Antike erinnern, — gewissermassen als ein Rückschritt

[1] Höchst meisterhafte, mit der Feder auf Stein gezeichnete Abbildungen in dem Werke: Altarschrein in der Schleswiger Domkirche von *H. Brüggemann*, gez. von *C. Chr. A. Böhndel.*

[2] *Schadow*, Wittenbergs Denkmäler, Taf. A. — Vgl. meine Notizen im Museum, Bl. f. bild. Kunst, 1837, no. 5, S. 37.

in jene fernere Vergangenheit, welche die germanischen Formen mit denen der Antike verbindet.

Ungleich wichtiger sind die Bronze-Werke, welche der Sohn des ebengenannten, Peter Vischer,[1] geliefert hat. (Er wurde Meister im J. 1489 und starb 1529). Die bedeutendste unter seinen früheren Arbeiten, von denen wir eine Kunde haben, ist das Grabmonument des Erzbischofes Ernst von Magdeburg, im Dome von Magdeburg (vollendet 1495, nicht, wie gewöhnlich angegeben wird, 1497).[2] Es ist ein grosser Sarkophag, auf dessen Deckel die Gestalt des Erzbischofes ruht, an den Seiten die Figuren der Apostel, zweier Heiligen und mannigfaches Zierwerk. In diesem Werk erscheint der bildnerische Styl jedoch abweichend von der Arbeit des Vaters und abweichend von den späteren des P. Vischer selbst; es ist ganz das scharfe, eckige Wesen, welches zu jener Zeit in Nürnberg, vornehmlich durch Adam Kraft, eingeführt war. In ähnlicher Weise soll auch eine zweite Arbeit von P. Vischer, die Grabplatte des Bischofes Johann von Breslau, in der Pegarellenkapelle des dortigen Domes, (vom J. 1496) behandelt sein. Es darf uns nicht befremden, wenn wir in solcher Art einen begabten Meister die Richtung, die ihm ursprünglich vorgezeichnet war, auf einige Zeit verlassen und dem allgemeinen Geschmacke seiner Umgebungen huldigen sehen. Das erstgenannte Monument fällt jedenfalls schon in sein kräftiges Mannesalter; wir dürfen nicht ohne Grund vermuthen, dass er früher sich mehr dem Style seines Vaters werde angeschlossen haben; und wenn eine, in den Jahren 1492—1493 gefertigte Grabplatte des Bischofes Heinrich III von Bamberg, im dortigen Dome, wirklich, wie man annimmt, von ihm herrührt, so sieht man auch hier noch eine Behandlungsweise, die mehr dem germanischen Style, als jener eckigen Nürnberger Manier verwandt ist; (dabei bleibt freilich der Umstand auffallend, dass die Anfertigung dieser Platte in die Zeit fällt, in welcher P. Vischer bereits mit dem Magdeburger Monument beschäftigt sein musste). Eine sehr ähnliche Behandlungsweise sieht man sodann noch an zwei andern Grabplatten des Bamberger Domes: an der des Bischofes Veit I (gest. 1503), die man dem P. Vischer ebenfalls zuschreibt, und an der, bestimmt von ihm (1505—1506) gefertigten des Bischofes Georg II[3] — Der letztgenannten Platte folgt nunmehr eine grosse Arbeit, diejenige, die vor allen den Ruhm des Künstlers begründet hat: das sogenannte Sebaldusgrab in der Sebalduskirche zu Nürnberg (1506—1519). Hier sehen wir ihn mit völliger Entschiedenheit

[1] Die Nürnb. Künstler, geschildert nach ihrem Leben und nach ihren Werken, Heft IV. — Vgl. *M. M. Mayer,* des alten Nürnbergs Sitten und Gebräuche, II., S. 29 ff. — *Schadow,* Wittenbergs Denkmäler.

[2] *Cantian,* Ehernes Grabmal des Erzb. Ernst v. M. etc.

[3] Die drei Platten bei *Heller,* Beschr. der bischöfl. Grabdenkmäler in der Domk. zu Bamberg.

wiederum, frei von jener eckigen Manier, der germanischen Bildungsweise zugewandt, und zugleich in dem Bestreben, die letztere durch die Aufnahme antiker Elemente weiter zu entwickeln. Das Sebaldusgrab besteht, seinen Haupttheilen nach, aus dem, bereits im vierzehnten Jahrhundert gefertigten Sarkophage des Heiligen; aus dem Untersatze, der mit einer überaus grossen Menge von Bildwerk, namentlich mit Reliefdarstellungen aus der Legende des Heiligen, geschmückt ist, und aus einem grossen, auf acht Pfeilern ruhenden, fünfzehn Fuss hohen Tabernakelbau, der das Ganze umgiebt; an den Pfeilern die Gestalten der zwölf Apostel und über diesen die Figuren von zwölf Kirchenvätern (Propheten ?). Schon an den architektonischen Theilen des Monumentes, besonders an den pyramidalen Tabernakeln, welche die Bekrönung desselben ausmachen, ist ein bestimmtes Zurückgehen auf eine frühere Zeit, und zwar auf die des germanischen Baustyles in seiner ersten (noch nicht völlig entwickelten) Erscheinung, zu bemerken; die Behandlung ist freilich ganz frei, und im Einzelnen finden sich hiemit viele, geistvoll angewandte Elemente der antikisirend italienischen Architektur verbunden. Unter den Sculpturen kommen zunächst die Statuen der Apostel in Betracht; diese sind durchaus in der Weise der deutsch-germanischen Sculptur behandelt, so dass im Einzelnen selbst die Mängel derselben, in mehrfach gezwungenen Stellungen, in einer gewissen Trockenheit des Gefältes, sichtbar werden; dabei aber sind sie voll Charakter, voll Grossheit und idealer Würde. In den Reliefs aus der Legende des h. Sebaldus verschmilzt sich dies germanische Formenprincip sehr glücklich mit antiken Motiven, und zugleich sind sie durch die frischeste, reine und naive Lebendigkeit ausgezeichnet. In andern Figuren, theils solchen von symbolischer Bedeutung (von denen mehrere unmittelbar Personen der antiken Mythe vorführen), theils in den Genien, die das Ganze beleben, theils in solchen, die nur dekorative Zwecke haben, tritt der auf die Antike gerichtete Sinn noch deutlicher hervor, obschon mit verschiedenem Erfolge und obschon nie in der Form einer bloss äusserlichen Nachahmung. An der Ausführung des Werkes hatten die fünf Söhne des Meisters Theil; eine genauere Durchforschung desselben, als bis jetzt mitgetheilt ist, dürfte vielleicht die verschiedenen Hände, die daran gearbeitet, unterscheiden lehren. [1]

Als spätere, zum Theil noch vollendetere Werke des P. Vischer

[1] Von Abbildungen des Sebaldusgrabes sind hier nur anzuführen: eine Ansicht des Ganzen, gest. von *Reindel;* eine Reihenfolge kleiner Blätter, ebenfalls von *Reindel,* vornehmlich die Apostel und die genannten Reliefs enthaltend; und ein Blatt mit dekorativen Figuren in dem gen. Werk über die Nürnb. Künstler. — Die Kunstfreunde Nürnbergs sind schon öfters aufgefordert worden, ein umfassendes Werk über dies Monument, etwa nur in leichtschattirten Umrissen, herauszugeben, welches, wie das Ganze, so alle einzelnen Darstellungen, auch die schönen architektonischen Details, in

sind sodann anzuführen: ein sehr treffliches Relief, Christus bei den Schwestern des Lazarus, ehemals in der alten Pfarrkirche, jetzt im Dom zu Regensburg, von einer Architektur des modern florentinischen Styles umfasst, in der Anordnung an L. Ghiberti erinnernd (1521); — ein Relief der Kreuzabnahme, in der Aegydienkirche zu Nürnberg, von untergeordnetem Werth, wohl nur mehr eine Arbeit der Werkstätte als des Meisters selbst (1522); — ein Relief der Krönung Mariä, als Gedächtnisstafel des h. Goden (gest. 1521), in zwei Exemplaren vorhanden, in der Schlosskirche zu Wittenberg und im Dome von Erfurt, eine fast in allen Theilen höchst vollendete Arbeit, in der sich der germanische Formensinn aufs Grossartigste nach dem Maassstabe der Antike entwickelt zeigt; — das Denkmal des Kardinals Albrecht von Brandenburg, in der Stiftskirche zu Aschaffenburg (1525, also noch bei dessen Lebzeiten); — das Denkmal des Kurfürsten Friedrich des Weisen, in der Schlosskirche zu Wittenberg (1527), die Gestalt des Kurfürsten voll erhabenen Lebens und im edelsten Style, die Nische, in welcher dieselbe steht, in der schönsten, obschon künstlerisch freien Behandlung antiker Architekturformen; eine kleine Statue des Apollo, in der Sammlung der Nürnberger Kunstschule, etwas herb in den nackten Formen, aber voll leichter jugendlicher Kraft und völlig frei in der Bewegung (an dem Fussgestell die Jahrzahl 1532, dies jedoch erst nach dem Tode des Meisters hinzugefügt); — endlich eine kleine, nicht minder verdienstliche Bronzetafel mit dem Orpheus und der Eurydice, in der Kunstkammer von Berlin. [1]

Zur Erklärung der antikisirenden Elemente, die in P. Vischers späteren Werken hervortreten, hat man geglaubt, mehrfach wiederholte Reisen des Meisters nach Italien annehmen zu müssen. Wir lassen diese dahin gestellt. Aus guter Quelle [2] wird jedoch berichtet, dass sein ältester Sohn Hermann Vischer (der jüngere, zum Unterschiede vom Grossvater) eine Reise nach Italien gemacht und viele Studien heimgebracht habe, die dem Vater wohlgefallen und den Brüdern zur Uebung gedient hätten. Diese dürften zur Erklärung jener Erscheinungen, abgesehen von anderweitig vermittelten Einflüssen, bereits zur Genüge hinreichen. Von Hermann Vischer

genügender Grösse vergegenwärtigen könnte. In Italien ist man zu solchen, der Ehre der Heimath gewidmeten Unternehmungen stets mit aufopferndem Eifer bereit gewesen; das ist freilich auch einer der wichtigsten Gründe, wesshalb wir die italienische Kunst schier überall so viel besser kennen, als die unsers eignen Vaterlandes.

[1] Bei diesem Anlass machen wir auf ein schönes Bronzerelief über dem Grabe des *Jacopo Suriani* in S. Stefano zu Venedig (links vom Hauptportal) aufmerksam, welches die Madonna zwischen Heiligen und Donatoren darstellt und im Styl auf ganz eigenthümliche Weise zwischen den *Lombardi* und *P. Vischer* die Mitte hält.

[2] In *J. Neudörffer's* Nachrichten von den vornehmsten Künstlern und Werkleuten in Nürnberg.

d. j. ist das treffliche Denkmal des Kurfürsten Johann in der Schlosskirche zu Wittenberg gefertigt (1534); dem des Vaters in der Anordnung ähnlich, steht es demselben doch in der Gediegenheit des Styles nach. Von Johann Vischer, einem jüngeren Bruder, findet sich in der Stiftskirche zu Aschaffenburg das grosse Bronzerelief einer Madonna (1530). — Als ein trefflicher Schüler und Nachfolger des P. Vischer wird, ausser seinen Angehörigen, noch Pancraz Labenwolf gerühmt; ihm schreibt man das sog. Gänsemännchen auf einem Brunnen hinter der Frauenkirche in Nürnberg zu, eine mit humoristischer Naturwahrheit gearbeitete Bronzefigur eines Bauern, der unter den Armen ein Paar Gänse trägt. — Von einem guten Zeitgenossen des P. Vischer rührt das bronzene Epitaphium des Anton Kress in der Lorenzkirche zu Nürnberg her (1513).

Noch sind schliesslich die Reihefolgen von Bronzestatuen zu erwähnen, welche in der Hofkirche von Innspruck, als Umgebung des Grabmales Kaiser Maximilians I, aufgestellt sind.[1] Sie wurden theils in der ersten, theils in der zweiten Hälfte des sechszehnten Jahrhunderts gegossen; als die Meister, die an ihrer Ausführung vorzüglich Theil haben, werden Stephan und Melchior Godl (um 1529) und Hans Lendenstrauch (1570) erwähnt; über den Gregor Löffler, dem man dieselbe gewöhnlich zuschreibt, ist kein näherer Nachweis vorhanden. An dem Schwibbogen, der die Mitte der Kirche durchschneidet, finden sich dreiundzwanzig Statuen von etwa halber Lebensgrösse, Heilige und Anverwandte des Hauses Habsburg vorstellend; dies sind die älteren; bei eigenthümlich kurzen Körperverhältnissen zeichnen sie sich durch die Schlichtheit des Styles und würdige Fassung vortheilhaft aus. Zwischen den Pfeilern der Kirche sind achtundzwanzig Colossalstatuen, mittelalterliche Heroen und ebenfalls Vorfahren des habsburgischen Geschlechtes, aufgestellt. Diese erscheinen grösseren Theils als aus der späteren Zeit und als minder bedeutsame Arbeiten im eigentlich künstlerischen Sinne; die Anlage der Figuren ist einfach; ungemeiner Fleiss aber und mannigfaltige Phantasie sind auf die Dekoration des Kostüms verwandt, besonders auf die bunten Turnierrüstungen der Männer. — Zwischen den beiden Reihen der zuletzt genannten Statuen steht das Denkmal selbst, auf welches sie sich beziehen. Dasselbe wurde, in seinen wesentlichen Theilen, durch den Bildhauer Alexander Colin von Mecheln (1526—1612) in der zweiten Hälfte des sechszehnten Jahrhunderts gefertigt. Es ist ein mächtiger Sarkophag, auf dem Deckel, knieend, die Bronzestatue des Kaisers, an den Seiten vierundzwanzig Marmorreliefs mit Scenen seiner Geschichte. Man rühmt in diesen Arbeiten die vorzügliche Sorgfalt der Ausführung, auch, dass der Künstler hier noch wesentlich an der treuen Einfalt der heimischen Kunstrichtung festgehalten habe. — Endlich wird das etwa um die Mitte des

[1] Lithogr. von *Schedler*.

sechszehnten Jahrhunderts gegossene Taufbecken des Münsters zu Emmerich (eine Schale auf drei Sirenen, die Figuren des Deckels moderner) sehr gerühmt. [1]

§. 4. Kleineres Schnitzwerk, vornehmlich Portrait-Medaillons.

An kleinem Schnitzwerk in Holz, Speckstein und feinem Marmor wurde im Anfange des sechszehnten Jahrhunderts in Deutschland mancherlei Anmuthiges gearbeitet; [2] in den Kunstsammlungen finden sich nicht selten Stücke dieser Art, die theils durch die Zierlichkeit der Technik, theils durch die geistvolle Auffassung anziehend sind. In Nürnberg waren in dieser Kunstgattung besonders ausgezeichnet: Ludwig Krug (gest. 1535), Peter Flötner (gest. 1546), Johann Teschler (gest. 1546), u. a. m. Von den beiden erstgenannten bewahrt die Berliner Kunstkammer ein paar saubre Arbeiten. Auch Maler lieferten Manches der Art, namentlich Albrecht Dürer; doch wird dem Letzteren Unzähliges von solchen Werken mit grossem Unrecht zugeschrieben. Als sichere Schnitzwerke von Dürers Hand dürften für jetzt nur anzuführen sein: ein in Speckstein geschnitztes Hautrelief mit der Geburt Johannis, in der Kupferstichsammlung des britischen Museums zu London (1510); ein diesem ähnliches Werk mit der Predigt Johannis, in der Sammlung zu Braunschweig; zwei Holztäfelchen mit Madonnen, bei H. Boisserée in München (das eine vom Jahr 1513, das andere von 1516, dies jedoch eine Wiederholung der Dürer'schen, in Kupfer gestochenen Madonna von demselben Jahre!) und das kleine Relief einer nackten Frau, davon ein Gypsabguss in der Berliner Kunstkammer. In der Sammlung von Gotha, im Vorzimmer des Naturalienkabinets, finden sich zwei kleine in Holz geschnitzte Statuen, Adam und Eva, die mit der grössten Feinheit und Zartheit, durchaus frei von aller Manier, im edelsten Dürer'schen Geiste ausgeführt sind und die als eins der trefflichsten Beispiele dieser Kunstgattung gelten dürfen. [3]

Vorzüglich bedeutend zeigt sich die Schnitzkunst des kleinen Maassstabes in der Fertigung von Bildniss-Medaillons, die in der Regel in Speckstein oder Holz geschnitten, häufig auch geformt und in Metall abgegossen wurden. Es liegt in der Natur der Sache, dass sich von solchen Metallabgüssen, da sie mehrfach gefertigt wurden, eine ungleich grössere Anzahl erhalten hat, als von den Originalen; von eigentlichen Originalwerken besitzt die k. Kunst-

[1] *Kinkel*, im Kunstbl. 1846, No. 39.

[2] Vergl. meine Beschreibung der in der kön. Kunstkammer zu Berlin vorh. Kunstsammlung, S. 65—116.

[3] Ich meine die beiden Figuren, welche von *Rathgeber* (Beschreibung der herzogl. Gemälde-Gallerie zu Gotha, S. 119, unten) äusserst geringschätzig beurtheilt werden. Das angebliche *Dürer*'sche Relief des Sündenfalles, in derselben Sammlung, welches *Rathgeber* (S. 116, ff.) höchlichst rühmt, ist dagegen eine Arbeit von sehr untergeordnetem Kunstwerth.

kammer zu Berlin eine namhafte Anzahl äusserst werthvoller Arbeiten. In der That entfaltet sich in diesen kleinen Werken, indem sie von der einfachen Naturanschauung ausgehen, nicht selten eine so hohe Schönheit, ein so reiner und geläuterter Styl, dass sie wiederum zu den edelsten Erzeugnissen der gesammten deutschen Kunst gerechnet werden müssen, und dass sie den italienischen Portraitmedaillen der besten Zeit als durchaus ebenbürtig zur Seite stehen. Vorzüglich unterscheiden wir in diesen Arbeiten zwei Hauptschulen, die von Nürnberg und die von Augsburg. Jene, deren Originale zumeist aus Speckstein geschnitzt sind, lassen, mehr oder weniger deutlich, das nürnbergische Bestreben nach einer gewissen entschiedenen Stylistik erkennen. Einige wenige Arbeiten der Nürnberger Schule aus der früheren Zeit des sechszehnten Jahrhunderts sind von Albrecht Dürer gefertigt; sie zeichnen sich durch eine geistreiche Leichtigkeit der Behandlung aus. Andre schreibt man mehreren seiner Schüler zu. Für die vorzüglichsten Werke jedoch, die dem zweiten Viertel des Jahrhunderts angehören, und die mit jenem Bestreben eine ungemein feine Durchbildung verbinden, fehlen die Namen der Meister; wir werden dieselben unter den oben angeführten Künstlern und anderweitigen Zeitgenossen zu suchen haben. Die augsburgischen Medaillons, deren Originale vorherrschend aus Holz geschnitzt sind, zeigen grösstentheils eine naivere, aber mit der höchsten Zartheit und Anmuth durchgeführte Beobachtung des Lebens; die vorzüglichsten dieser Art darf man nicht ohne Grund dem Hans Schwartz von Augsburg zuschreiben, der gerade in solchen Arbeiten vor allen Zeitgenossen gerühmt wird. Einige wenige augsburgische Arbeiten zeigen dagegen, abweichend, eine eigenthümlich breite und nicht ganz günstig durchgeführte Stylistik, die man wohl durch den Einfluss italienisch-antikisirender Kunst erklären darf. — Andere treffliche Portraitmedaillen, wiederum von abweichender Eigenthümlichkeit, gehören Niederdeutschland an. Als ein Paar namhafte Meister dieser Gegend sind Hieronymus Magdeburger und vornehmlich der Goldschmied Heinrich Reitz von Leipzig anzuführen. Die Arbeiten des letzteren sind insgemein von sehr brillanter Erscheinung. Sein berühmter grosser, sog. Moritzthaler (1544, mit der Dreifaltigkeit auf der Vorderseite und dem athanasischen Glaubensbekenntniss auf der Rückseite) hat jedoch schon ein etwas manieristisches Gepräge, das etwa zwischen Cranachischer Darstellungsweise und italienischen Elementen in der Mitte steht. H. Reitz fertigte u. a. auch eine Medaille mit dem Bildniss des Kardinals Albrecht von Brandenburg; wenn ihm zugleich (und nicht etwa einem Künstler der Vischer'schen Schule) das grosse, zwischen die Jahre 1518 und 1545 fallende Prachtsiegel dieses Kardinals zuzuschreiben sein sollte, so würde er allerdings den Meistern ersten Ranges gleich stehen. [1]

[1] Vgl. meine Beschreibung der k. Kunstk. zu Berlin, S. 113.

Von Goldschmiedarbeiten dieser Zeit erwähnen wir nur das kurfürstliche Schwert im Domschatze zu Köln (zwischen 1515 und 1547), dessen Griff und Scheide, letztere mit durchbrochenem Laubgeflecht auf rothsammtnem Grunde, ein Meisterwerk stylgemässer Behandlung sind. (Zahlreiche geringere Werke ebenda.) — Monstranzen und Reliquiarien des vorhergehenden Jahrhunderts zeigen meist dieselbe brillant architektonische Ausbildung wie in der Zeit des germanischen Styles; das Figürliche ist meist minder bedeutend. Hie und da sind Silberniellen dabei angewandt.

Ueber die Sculptur anderer Länder im fünfzehnten Jahrhundert liegen zwar mancherlei zerstreute Nachrichten und Abbildungen vor,[1] doch aber nicht in genügendem Maasse, um daraus ein Bild des Entwickelungsganges dieser Kunst entnehmen zu können. Nur so viel lässt sich ersehen, dass überall die realistische Auffassungsweise, hie und da in sehr kenntlicher flandrischer Färbung, allmälig die Plastik durchdringt. So deutet in den ganz besonders prachtvollen spanischen Arbeiten Einzelnes, z. B. im Kostüm, auf flandrischen Einfluss ganz unverkennbar hin. Einen besondern Anlass zur Entfaltung einer reichen Plastik gaben die zuweilen riesenhaften Altaraufsätze, welche in einer Menge von Abtheilungen, die zusammen ein Mittelfeld und zwei oder mehrere Seitenfelder bilden, Freisculpturen, Reliefs oder Malereien unter prachtvollen geschnitzten Baldachinen enthalten. Ein solcher z. B. über dem Hochaltar des Domes von Toledo. In derselben Kirche befindet sich auch eine grosse Anzahl alter Grabmäler, meist in Gestalt eines Sarkophages mit liegender Statue, an den Seiten Reliefs oder Statuetten unter Baldachinen, an den Ecken knieende Figuren, u. dgl. So die Denkmale des Alvaro de Luna und seiner Gemahlin, 1491 von Blas Ortiz gefertigt; im Styl, wie es scheint, nicht bedeutend. Ein Prachtstück ersten Ranges, welches selbst die burgundischen Fürstengräber zu Dijon und Brügge wenigstens an Luxus übertrifft, ist das schon oben erwähnte Grab Johanns II in der Karthause von Miraflores, gegen Ende des fünfzehnten Jahrhunderts von Gil Siloe gefertigt. Hier scheint auch das Figürliche bedeutend, die Königsstatue sehr würdig. Nackte Genien an den Ecken, u. dgl. m., erinnern bereits an einen, wenn auch nur mittelbaren antiken Einfluss. Von demselben Meister befindet sich ebendaselbst das Monument des Infanten Alonso; eine knieende Porträtstatue in einer überaus prachtvollen Nische.[2]

[1] Aus Frankreich Manches bei *Dusommerard, les arts au moyen-âge,* a. v. O.

[2] Die *España artistica etc.* von *Villa-Amil* und *Escosura,* im plastischen Detail ganz besonders flüchtig, ist hier unsere einzige Quelle.

NEUNZEHNTES KAPITEL.

DIE BILDENDE KUNST IN DER ZWEITEN HÄLFTE DES SECHSZEHNTEN JAHRHUNDERTS.

(Für die Malerei s. Denkm. Taf. 88—89, D. XXV. u. XXVI.; für die Sculptur Taf. 90, D. XXVII.)

§. 1. Allgemeine Bemerkungen.

Die hohe Ausbildung des künstlerischen Styles und der künstlerischen Darstellungsweise, welche durch die grossen italienischen Meister der früheren Zeit des sechszehnten Jahrhunderts gewonnen war, ward in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts im weitesten Kreise umhergetragen, den verschiedenen, der künstlerischen Bildung geneigten Nationen mitgetheilt, bei den mannigfaltigsten, einer künstlerischen Gestaltung fähigen Gegenständen zur Anwendung gebracht. Diese gleichmässige Verbreitung eines hochentwickelten Geschmackes bildet den eigenthümlichen Charakter des genannten Zeitabschnittes (dessen Anfang und Ende jedoch, wie überall bei den Momenten des geschichtlichen Entwickelungsganges, nicht durch bestimmte Jahrzahlen zu bezeichnen ist). Dabei ist aber zu bemerken, dass man im Wesentlichen nur die äusseren Elemente von dem, was jene grossen Meister begründet hatten, aufzufassen vermochte, dass man in der Nachfolge der letzteren wesentlich nur auf eine äusserliche Wirkung bedacht war, dass man die Darstellungen gleich bei der Erfindung mehr oder weniger auf die Schaustellung berechnete, und dass in Folge solcher Sinnesrichtung der Styl, der einem hohen Aufschwunge des Geistes sein Dasein verdankte, grossen Theils zu einer handwerksmässigen Manier umgewandelt werden musste.

Beides, die Verbreitung des hohen Styles und die Entartung desselben zu einer äusserlichen Manier, beruht auf den allgemeinen culturgeschichtlichen Verhältnissen. Der Zwiespalt zwischen alter und neuer Geistesrichtung war jetzt offenkundig ins Leben getreten; Katholicismus und Protestantismus standen sich als zwei feindliche Mächte gegenüber. Jener war gewaltigen Sinnes auf ein Gebiet hinübergetreten, wo ihm die schönsten Blüthen des Lebens erspriessen mussten; aber er hatte dadurch die eigentliche, feste Grundlage

seines Daseins verloren, und die innere Hohlheit musste sich bald offenbaren; dies ist zunächst als der Grund der manieristischen Erscheinungen in der italienischen Kunstgeschichte zu betrachten. Der Protestantismus aber war, im Allgemeinen, noch nicht zur äusseren Form entwickelt, hatte noch nicht das Leben gestaltungskräftig durchdrungen; auch er vermochte somit, wo es sich um künstlerische Interessen handelte, nur erst eine äusserlich bedingte Form, und zwar in der Weise, wie sie ihm eben dargeboten ward, entgegenzunehmen. Die in Rede stehende Zeit ist für die kunsthistorische Entwickelung nur als eine Zwischenperiode zu betrachten, die im Ganzen weniger an sich, denn als eine Verbindung zwischen Vergangenem und Künftigem ein Interesse hat.

Die Mehrzahl der künstlerischen Arbeiten dieser Zeit ist nach alledem nur wenig erfreulich, zumal wo es sich um Werke von höherer geistiger Bedeutung handelt; hier erweckt der Widerspruch zwischen der Leere des Inhalts und der Prätension in der äusseren Darstellung zumeist ein sehr unbehagliches Gefühl. Wir werden uns somit über diese Zeit im Allgemeinen mit kurzen Andeutungen befriedigen können. Wo indess in den Werken dieser Zeit die eigentliche Absicht des künstlerischen Betriebes mehr nur auf Dekoration gerichtet ist, da verschwindet auch jener Widerspruch und es wirken somit solche Arbeiten von untergeordneter Bedeutung zumeist ungleich erfreulicher, als die Mehrzahl der Werke des höheren Ranges. Zugleich aber ist zu bemerken, dass in einzelnen glücklichen Fällen auch in dieser Zeit künstlerische Kräfte auftreten, die, von dem allgemeinen manieristischen Streben weniger berührt, sich unbefangenen Sinnes und ausgerüstet mit all denjenigen Mitteln, welche ihnen die nächste Vergangenheit darbot, nur an dem reinen Vorbilde der Natur hielten. Ihre Leistungen erscheinen als helle Glanzpunkte in dieser Periode der allgemeinen Verflachung, und sie bilden eine zwar minder umfassende, aber um so bedeutsamere Uebergangslinie zu den Bestrebungen des siebenzehnten Jahrhunderts.

§. 2. Italien.

In der italienischen bildenden Kunst sehen wir den Styl des Michelangelo von vorzüglichem Einfluss, theils so, dass man demselben ganz in der Weise zu folgen sich bestrebte, wie er durch den Meister selbst vorgebildet war, theils so, dass man andere Schulrichtungen nach den Eigenthümlichkeiten dieses Styles zu modificiren suchte. Michelangelo's hohe Lebensdauer, die beträchtlich in diese Zeit hinüberreicht, und seine mächtige Persönlichkeit dienten wesentlich zur Begründung eines solchen Einflusses; mehr aber noch der Umstand, dass in der unabhängigen Weise seiner Gestaltung, die nur in sich ihre Bedeutung haben will, Etwas liegt, das, einseitig aufgefasst, dem Streben nach äusserlicher Schaustellung un-

mittelbar entgegenkommen musste. Dergleichen findet sich schon in manchen seiner späteren Werke, mehr noch bei seinen Nachfolgern, die zum Theil, sofern sie ihm näher angehören, bereits oben besprochen sind.

In der Sculptur bleibt dies Verhältniss zunächst mit Entschiedenheit ersichtlich. Als einer der bedeutendsten Bildhauer, die sich dem Michelangelo in dieser Periode des manieristischen Strebens anschlossen, ist Guglielmo della Porta (1577) voranzustellen; sein Hauptwerk, das Grabmonument des Papstes Paul III in der Peterskirche von Rom, hat, obgleich es von manchem Gezierten und Gesuchten nicht frei ist, noch immer viel Grossartiges. — Dann mag Vicenzio Danti (1530—1567) genannt werden; das bedeutendste Werk dieses Künstlers ist die Gruppe der Enthauptung Johannis über der südlichen Thür des Baptisteriums von Florenz. — Bartolommeo Ammanati (1511—1592), in der Sculptur ein Schüler des B. Bandinelli und des Jac. Sansovino, hat eine bedeutende Anzahl von Werken geliefert, die, zum Theil wenigstens, noch an die ansprechendere Weise des letztgenannten Meisters erinnern (so namentlich die Statuen der Religio und Justitia in S. Pietro in Montorio zu Rom); eines seiner Hauptwerke ist der grosse, reichdekorirte Brunnen auf der Piazza del Granduca zu Florenz. — Giovanni Bandini, gen. Gio. dall' Opera (Statue der Architektur an dem Grabmale Michelangelo's in S. Croce zu Florenz, u. A. m.), und Leone Leoni (Grabmal des Giacomo de' Medici im Dome von Mailand) haben eine mehr zierliche Richtung, die sich besonders bei dem letzteren zu einer eigenthümlich feinen, obschon ebenfalls in dem allgemeinen Zeitgeschmack befangenen Grazie entwickelt. — Giovanni da Bologna (1524—1608, ein Niederländer, aus Douay in Flandern) erscheint wiederum als ein talentvoller und werkthätiger, aber nicht sonderlich geistreicher Nachfolger des Michelangelo. Unter seinen zahlreichen Werken mögen, als in Florenz befindlich, genannt werden: die Reiterstatue Cosmus I auf der Piazza del Granduca, der Raub der Sabinerin in der Loggia de' Lanzi, und der fliegende, von einem Windstrahl getragene Merkur, im Museum. —

Im Fache der Medaillen- und der Steinschneidekunst begegnen wir wiederum einer bedeutenden Anzahl von Arbeiten, die sich zum Theil auch in dieser Zeit noch durch ein beachtenswerthes Kunstverdienst auszeichnen. Als besonders namhafte Meister in beiden Fächern sind zunächst zu nennen: der schon angeführte Leone Leoni, dem sein Sohn Pompeo nachstrebte; Jacopo da Trezzo, und Gio. Antonio de' Rossi. Sodann die Brüder Gio. Paolo und Domenico Poggini, beides eigentlich Goldschmiede; Frederico Bonzagna, durch Medaillen von vorzüglich reinem Style ausgezeichnet; Paolo Selvatico, u. A. m.

In der italienischen Malerei findet sich, was die Mehrzahl ihrer Leistungen anbetrifft, eine ebenso bewusste Aufnahme der Richtung des Michelangelo. Doch erscheint dieselbe in diesem Fache der Kunst grossen Theils noch viel weniger glücklich, als in der Sculptur, wohl aus dem einfachen Grunde, dass hier die leichtere Praktik der manieristischen Uebertreibung ein ungleich bequemeres Feld eröffnen musste. Es ist eine Menge grossräumiger Wandmalereien in der späteren Zeit des sechszehnten Jahrhunderts in Italien ausgeführt worden; aber es wird der Kunstgeschichte vergönnt sein, über diese mit flüchtiger Handwerklichkeit prahlenden Werke, über diese grossartig scheinenden und doch nur affektirten und innerlich nüchternen Gebilde schnell hinwegzugehen. Die Staffeleibilder sind zuweilen sorgsamer ausgeführt; nichts destoweniger dient aber auch hier die äussere Eleganz nur dazu, die innere Hohlheit um so mehr ersichtlich zu machen. Nur wo das schlichte Vorbild der Natur vorlag (somit vornehmlich im Portrait), erscheinen zumeist anziehendere Leistungen.

Es möge an kurzer Aufführung der wichtigeren Namen der Maler dieser Richtung genügen. In Florenz sind zu nennen: Giorgi Vasari (1512—1574, in seinem grossen literarischen Werk der Künstler-Biographien ein sehr liebenswürdiger Novellist, als Künstler selbst zumeist einer der leichtsinnigsten); Francesco de' Rossi, gen. Fr. de' Salviati; Angelo Bronzino, und sein Enkel Alessandro Allori, beide in Portraitbildern tüchtig; Santi Titi, Batista Naldini, Bernardino Barbacelli, u. A. m. — In Siena, nicht in gleichem Maasse oberflächlich: Arcangelo Salimbeni, Franc. Vanni, Domen. Manetti, und namentlich Marco di Pino, gen. Marco da Siena (zumeist in Neapel thätig). — In Rom: Girolamo Siciolante da Sermoneta; die Brüder Taddeo und Federico Zuccaro (nicht unbedeutend in ihren historischen Gemälden im Schlosse Caprarola, die mehr einen Portrait-Charakter haben); Giuseppe Cesari, gen. il Cavalier d'Arpino (durch frische blühende Färbung ausgezeichnet). — In Bologna: Prosp. Fontana, Lor. Sabbatini, Or. Sammachini, Bart. Passerotti, Lavinia Fontana (eine tüchtige Portraitmalerin), Domenico Cesi, und der Niederländer Dionisio Calvart, gen. D. Fiammingo (durch warmen Schmelz der Färbung ausgezeichnet). — In Genua: Andrea und Ottavio Semini, und Luca Cambiaso (wiederum durch eine schlichte Naturwahrheit mehr anziehend). — In Neapel endlich ist Simone Papa, il giovane, zu nennen, der sich aber durch eine edlere Einfalt von der ganzen Reihe der Vorgenannten sehr vortheilhaft unterscheidet.

Wenn so eben bereits auf einzelne Künstler hingedeutet wurde, die sich durch ein aufrichtigeres Anschliessen an die Natur und durch reineren Sinn über der allgemeinen Verflachung zu erhalten

suchten, so ist nunmehr noch eine ganze Schule anzuführen, die in ähnlicher Weise und mit grossartigeren Erfolgen eine höchst erfreuliche Ausnahme von der allgemeinen Zeitrichtung macht. Dies ist die Schule von Venedig, wo von jenem Zwiespalt der Zeit für jetzt fast Nichts ersichtlich wird. Hier erhalten sich noch gegenwärtig das gesunde, auf der begeisterten Naturanschauung beruhende Princip und die hochentwickelte Technik, die der Schule in der ersten Hälfte des Jahrhunderts so glänzende Erfolge gesichert hatten, und sie bethätigen sich nicht blos in einer Wiederholung dessen, was von den früheren Meistern bereits geleistet war, sondern zugleich in neuen, selbständig eigenthümlichen Schöpfungen. Zunächst tritt uns hier Jacopo Robusti, gen. il Tintoretto (1512—1594), entgegen, ein Künstler, dessen Darstellungen von einem mächtigen, leidenschaftlich bewegten Geiste belebt erscheinen. Die klare, in ruhigem Genügen gehaltene Darstellungsweise seiner Vorgänger, namentlich des Tizian, befriedigte ihn nicht; es trieb ihn zu einer mehr energischen Behandlung der Form (im Sinne der Florentiner) und, hiemit in Uebereinstimmung, zu einer kräftigen, wirkungsreichen Schattengebung. Man kann gewissermaassen sagen, dass das venetianische Colorit, wie bei Tizian ins Helle, so bei Tintoretto ins Dunkle ausgebildet sei. Bei seinen bedeutenden Verdiensten ist Tintoretto freilich auch von erheblichen Mängeln nicht frei; bei seinen grösseren Compositionen (unter denen seine Darstellungen in der Schule des h. Rochus zu Venedig zu den ausgezeichnetsten gehören) tritt sogar die manieristische Richtung der Zeit, namentlich jenes absichtliche Streben nach Schaustellung, mehr oder weniger deutlich hervor. Dennoch bleibt er in vielen Einzelheiten auch solcher Gemälde stets höchst beachtenswerth; und vor allen gehören seine Portraitbilder, dergleichen sich in mehreren Sammlungen finden, wiederum zu den grossartigsten Leistungen dieses Faches. Als Nachfolger seiner Richtung ist sein Sohn Domenico Tintoretto hervorzuheben. — Noch höher steht Paolo Caliari, gen. Paolo Veronese (1528—1588). Dieser Meister fasst die Natur mit voller, freier Unmittelbarkeit auf, aber getragen und gehoben von jener classischen Grösse des Sinnes, welche durch die früheren Meister der Schule bereits begründet war. Seine Bilder stellen das Leben in glänzendem, festlichem Rausche dar, wie es bei den freudigsten Anlässen sich entwickelt und wie es zu jener Zeit der venetianischen Blüthe so leuchtend erschien; der volle Genuss des Daseins, eine Stimmung des Gefühles, die wie auf heiter erregten Wellen ruhig und sicher dahinflutet, spricht aus ihnen zu uns. Prächtige Architekturen bauen sich in diesen Bildern empor, von Schaaren festlich Versammelter belebt; funkelnde Geräthe und Geschmeide, schillernde Gewänder, alle bunte Farbenlust ist in ihnen vor unsern Augen ausgebreitet, aber ein klarer sonniger Tag umfängt das Ganze, und der Erguss des Lichtes vereint diesen Wechsel

der Formen und Farben zur lautersten Harmonie. In der Meisterschaft des Colorits, in der geistreichen Führung des Pinsels steht Paolo Veronese wiederum auf der höchsten Stufe. Seine bedeutendsten Gemälde stellen, im Einklange mit solcher Sinnesrichtung, festliche Mahlzeiten dar; zu diesen gehören: die grosse Darstellung der Hochzeit zu Kana, im Museum von Paris; Christus an der Tafel des Levi, in der Akademie von Venedig; eine zweite Hochzeit zu Kana, in der Gallerie von Dresden; Christus an der Tafel des Simon, im Palast Durazzo zu Genua, u. a. m. Auch anderweitig zieht er gern Gegenstände vor, die zu der Entwickelung festlicher Pracht Gelegenheit gaben, wie die Anbetung der Könige und Aehnliches. Aber auch da geht er aus solcher Stimmung nicht heraus, wo sie minder passend an ihrer Stelle war, wie z. B. in einfachen Altarbildern; in manchen von diesen Werken erscheint er, was sehr natürlich ist, in dem freien Erguss seines Gefühles beengt, und er wirkt hier somit allerdings minder erfreulich. Seine Schüler, unter denen Carlo Caliari (sein Sohn) und Batista Zelotti hervorzuheben sind, zeigen wiederum eine manieristische Nachahmung seiner edeln Eigenthümlichkeit. — In andrer Weise zeichneten sich die Künstler der Familie da Ponte, gewöhnlich Bassano genannt, aus, vornehmlich der Vater Jacopo (1510—1592), und neben ihm seine vier Söhne, unter denen Francesco und Leandro die bedeutendsten sind. Jacopo Bassano hatte sich nach Tizian gebildet. Bald ging er jedoch, gewissermaassen der Richtung des Paolo Veronese vergleichbar, aber ohne dessen Grösse und in mehr unmittelbarer Naivetät, zu einer entschieden naturalistischen Richtung über. In solcher Art behandelte er mancherlei heilige und mythische Darstellungen; häufig aber ward der eigentliche Gegenstand des Bildes zur Nebensache gemacht und dagegen die äussere Umgebung, das Treiben des Landbewohners oder des städtischen Verkehres, das häusliche Geräth oder die landschaftliche Natur als Hauptsache behandelt, diese auch wohl ganz für sich, ohne jene Andeutungen eines höheren Lebens, zum Gegenstande der Darstellung gemacht. Diese Bilder sind demnach die ersten, mit Absicht durchgeführten Werke des sogenannten Genre; sie zeichnen sich, ohne zwar auf gemüthliche oder humoristische Wirkung auszugehen, durch einfache Naturtreue und durch den heiteren Glanz der venetianischen Färbung aus. In den Gallerien, namentlich den italienischen, sind sie sehr häufig. — Die Erscheinungen, die in der venetianischen Schule, neben den ebengenannten, um den Schluss des sechszehnten Jahrhunderts hervortreten, zeigen mehr nur eine handwerksmässige Wiederholung dessen, was durch die früheren Meister vorgearbeitet war. Der Repräsentant dieser hiemit allerdings auch eintretenden Verflachung ist Jacopo Palma, il giovane (1544 bis um 1628).

Sodann ist hier noch eines besonderen Kunsthandwerkes zu erwähnen, dessen Blüthe vornehmlich der in Rede stehenden Periode angehört. Dies betrifft die Anfertigung der sogenannten Majolika-Arbeiten, Geschirre, Tafeln und mannigfache Gefässe von gebranntem Thon, die mit Schmelz-Malereien und mit einer Glasur versehen sind. Der Betrieb derselben, namentlich derjenigen, die einige künstlerische Bedeutung haben, beschränkt sich fast ausschliesslich auf das Herzogthum Urbino. Der Beginn dieser Arbeiten fällt allerdings schon in eine frühere Zeit und hängt, wie es scheint, mit der Anwendung der glacirten und zum Theil auch bemalten Terracotten des Luca della Robbia nahe zusammen. So finden sich mancherlei Majoliken, die aus dem Ende des fünfzehnten und aus dem Anfange des sechszehnten Jahrhunderts herrühren, und deren Bilder, was durch die höhere Kunstrichtung der Malerei in Urbino erklärt wird, dem Gepräge der umbrischen Schule entsprechen. Als ein namhafter Meister dieser Zeit ist jener Giorgio Andreoli anzuführen, dessen bereits (S. 695) als eines Nachfolgers der della Robbia gedacht ist und der, nebst andern Gliedern seiner Familie, als Majolika-Maler vom Ende des fünfzehnten bis zur Mitte des sechszehnten Jahrhunderts erscheint. Die eigentliche Blüthe der Majolika-Arbeit fällt indess in die Regierungszeit des Herzoges Guidobaldo II von Urbino (reg. 1538—1574), der es sich sehr angelegen sein liess, diesen Kunstzweig zu fördern. Jetzt nahm man vorzugsweise Zeichnungen Raphaels und seiner Nachfolger, wie dieselben in den zahlreichen, aus Raphaels Schule hervorgegangenen Kupferstichen vorlagen, zum Gegenstande der bildlichen Darstellung; auch fertigten namhafte Künstler, wie Raphael dal Colle (ein Schüler des Raphael Santi), Batista Franco u. A., die Vorbilder, deren man bedurfte. Als vorzügliche Majolikamaler dieser Zeit werden gerühmt: il Rovigo, Orazio Fontana, Girolamo Lanfranco, Cipriano Piccolpasso, Terenzo di Maestro Matteo. Uebrigens tragen ihre Arbeiten grösstentheils nur ein handwerksmässiges Gepräge. Nach dem Tode Guidobaldo's II fand dieser Industriezweig nicht mehr dieselbe Unterstützung, und obgleich bis ins achtzehnte Jahrhundert Arbeiten der Art vorkommen, so stehen sie doch, der Mehrzahl nach, auf einer ungleich mehr untergeordneten Stufe, als die der genannten Zeit. Sammlungen von Majolika-Arbeiten sind nicht selten; eine ziemlich bedeutende der Art besitzt das Berliner Museum. Die berühmteste Sammlung ist die der Herzoge von Urbino, die als Vermächtniss an das heilige Haus von Loretto übergegangen ist.

§. 3. Frankreich.

In Frankreich war man schon in der späteren Zeit des fünfzehnten Jahrhunderts der Aufnahme italienischer Kunstformen geneigt gewesen, wie dies vornehmlich die französischen Miniaturmalereien jener Zeit erweisen. Im Anfange des sechszehnten Jahrhunderts erscheinen die letzteren (namentlich die Arbeiten jenes Godefroy, S. 786) in verwandter Richtung mit der ausgebildeten italienischen Kunst, und sogar bereits in dem Streben nach eigenthümlicher Eleganz und einer gewissen gesuchten Grazie. Dies Streben bildet den charakteristischen Grundzug in der weiteren Entwickelung der französischen Kunst. Wesentlich wurde dieselbe gefördert durch die grossen Unternehmungen, welche König Franz I (in der ersten Hälfte des sechszehnten Jahrhunderts) und sein Nachfolger Heinrich II veranlassten, und durch die grosse Schaar der italienischen Künstler, welche von diesen Fürsten ins Land gerufen wurden; unter den letzteren mögen hier, als vorzüglich einflussreich, die Maler Rosso de' Rossi, Primaticcio und Niccolo dell' Abbate, sowie der Bildhauer Benvenuto Cellini hervorgehoben werden. Die Sinnesweise dieser Künstler stimmte sehr wohl mit jener Richtung des französischen Geschmackes überein, so dass dieselbe nunmehr, obgleich allerdings in einer, zumeist ziemlich entschieden manieristischen Weise, zur vollen Entfaltung kommen musste. Verschiedene französische Künstler schlossen sich den Italienern an. Da die künstlerischen Dekorationen des Schlosses Fontainebleau den Mittelpunkt der Kunstbestrebungen dieser Zeit ausmachten, so begreift man den gesammten Kreis der Künstler, welche damals in Frankreich thätig waren, gewöhnlich unter dem Namen der Schule von Fontainebleau. Ihre Blüthe gehört der Mitte und der zweiten Hälfte des sechszehnten Jahrhunderts an.

Als namhaft bedeutende Künstler dieser Schule sind zunächst einige Bildhauer hervorzuheben, deren Werke, bei den ebengenannten Eigenthümlichkeiten, doch zumeist durch edle Anordnung, durch feinen Sinn und zarte, verständige Ausführung anziehen: Jean Goujon (gest. 1572), der bedeutendste Meister dieser Zeit; von ihm verschiedene Arbeiten im Museum von Paris, namentlich die anmuthvollen Reliefs vom Brunnen *des innocens*, und eine etwas überschlanke Diana. (Auch schreibt man ihm das prächtige Grabmal in der Kathedrale von Rouen, welches Diana von Poitiers ihrem Gemahl setzen liess, zu). — Germain Pilon (gest. 1590); sein Hauptwerk die elegante, in den Gewändern überzierliche Gruppe der drei Grazien im Museum von Paris, von dem Grabmale Heinrichs II. — Jean Cousin (gest. 1589); einige Portraitfiguren im Museum von Paris. — Barthélémy Prieur,

Pierre Francheville, Paul Ponce (ein Italiener von Geburt), u. A. m. —

In der Malerei finden wir wenig nationale Talente von Bedeutung. In diesem Kunstfache ist hier besonders nur der eben genannte Jean Cousin, ein sehr vielseitiger Künstler, hervorzuheben. Ein jüngstes Gericht von seiner Hand, im Pariser Museum, hat indess, obschon es zart behandelt ist, ein bedeutend manieristisches Gepräge. Vorzüglich berühmt ist J. Cousin im Fache der Glasmalerei; unter den Arbeiten solcher Art, die von ihm herrühren, werden besonders die in der Kirche St. Gervais zu Paris ausgezeichnet. Ueberhaupt fand diese Kunstgattung in Frankreich in der genannten Periode eine sehr bedeutende Theilnahme. Auch finden wir hier, neben Cousin, noch mehrere andere Künstlernamen von Bedeutung, wie Robert Pinaigrier, Bernard de Palissy, Henriet Claude, u. s. w.

Mit der Glasmalerei hängt noch ein besonderes Kunsthandwerk zusammen, das in dieser Periode in Frankreich zu einer bedeutenden Blüthe gedieh, die Emaille-Malerei, als Verzierung verschiedenartiger, aus Kupfer gearbeiteter Geschirre und Gefässe, auch in ihrer Anwendung zu selbständigen Tafeln. Der Hauptsitz dieses Industriezweiges war Limoges; seine Arbeiten bilden das Gegenstück zu den italienischen Majoliken, und auch sie gehen wiederum in eine frühere Zeit zurück. Schon im zwölften Jahrhundert soll der Kunstzweig der Emaille-Arbeit in Limoges geblüht haben. Mancherlei Treffliches und Geschmackvolles findet sich sodann am Ende des fünfzehnten und im Anfange des sechszehnten Jahrhunderts, gleichzeitig mit jenem Aufschwunge der französischen Miniaturmalerei und in ähnlicher Richtung. Die eigentliche Blüthe der Emaille-Arbeit fällt indess mit der Blüthe der Schule von Fontainebleau zusammen. Die Arbeiten erscheinen theils als colorirte Umrisszeichnungen, mit einer glasartigen Transparenz der Farben, theils (doch nur selten) als Nachahmungen von Majoliken, theils — und dies betrifft die grössere Mehrzahl — grau-in-grau gemalt, wobei jedoch das Nackte zuweilen eine röthliche Färbung hat. Als Vorbilder nahm man nicht selten Kupferstiche aus der Schule Raphaels, die insgemein mit grosser Zartheit (besser als bei den Majoliken) aufgefasst wurden; sehr häufig auch lieferten die Künstler der Schule von Fontainebleau das nöthige Vorbild. Als namhafte Emaille-Maler dieser Zeit sind anzuführen: Leonard Limosin (auch als Glasmaler gerühmt, doch minder bedeutend); Jean Court (Courtois, Courteys, — neben andern Gliedern seiner Familie, wie P. Court. und Suzanne Court.); Pierre Rexmon (ein Deutscher, eigentlich Rexmann, auch Raymond geschrieben; seine Arbeiten sind am meisten verbreitet); J. Poncet, ein vorzüglich ausgezeichneter Künstler; und, als zu den jüngsten gehörig, Joseph Laudin und Jean Bapt. Nouaillier. — In Deutschland ist

die Berliner Kunstkammer durch einen bedeutenden Schatz solcher Emaillen ausgezeichnet; in Frankreich soll die Sammlung des Hrn. Didier-Petit zu Lyon die umfassendste sein; Manches findet sich auch im Louvre und besonders im Hôtel de Cluny zu Paris. [1]

§. 4. Die Niederlande und Deutschland.

In der niederländischen Malerei war uns im zweiten Viertel des sechszehnten Jahrhunderts eine Reihe von Künstlern entgegen getreten, welche die heimische Kunstrichtung durch das Studium der Italiener, namentlich derjenigen Meister, bei denen sie eine classische Ausbildung der Form vorfanden, zu veredeln strebten. Einzelne ihrer Leistungen tragen schon sehr entschieden das italenische Gepräge. Durchgehend ist dies der Fall bei ihren Nachfolgern, von der Zeit um die Mitte des sechszehnten Jahrhunderts ab. Hier erscheint zunächst Lambert Sutermann, gen. Lamb. Lombard (1506—1560), ein Meister, der sich vor Allen seiner Richtung durch eine schlichte und edle Sinnesweise auszeichnet. Auf ihn folgt Franz de Vriendt, gen. Franz Floris (1520—1570), der gerühmteste und einflussreichste unter den niederländischen Malern der Zeit, durchgebildet auf eine höchst elegante Weise, dabei aber, wie die meisten seiner italienischen Zeitgenossen, ebenso nüchtern im Gefühle, wie anspruchvoll in der Darstellung (Hauptbilder im Museum zu Antwerpen). Zahlreiche Schüler schliessen sich an Franz Floris an: Anton von Montfort, Martin de Vos, mehrere Künstler der Familie Franck (von ihnen zumeist kleine figurenreiche Bilder) u. s. w., Alle jedoch so wenig anziehend wie der Meister. Dagegen ist ein anderer Schüler des F. Floris, Franz Pourbus, der ältere, und ihm ähnlich sein Sohn gleiches Namens, im Fache des Portraits, worin er unmittelbar auf die Natur hingewiesen war und worin er die Bestrebungen der älteren niederländischen Portraitmaler mit Glück aufnahm, ungleich erfreulicher. — Peter de Witte, gen. Candido, der um den Schluss des sechszehnten und im Anfange des folgenden Jahrhunderts am kurfürstlichen Hofe zu München thätig war, Carl van Mander, u. A., erscheinen wiederum in einer mehr manieristischen Richtung; so auch Octavius van Veen, gen. Otto Venius (1556—1634), der dabei jedoch auf eine energische Behandlung Bedacht nahm. — Durch frischeren Naturalismus zeichnen sich am Schlusse des Jahrhunderts aus: Cornelius Cornelissen, gen. C. van Haarlem, Abraham Bloemaert und Adrian Stalbemt. Auch gehört

[1] Vgl. über diesen Kunstzweig meine Beschreibung der in der k. Kunstkammer zu Berlin vorhandenen Kunstsamml., S. 132, ff. Die im Obigen enthaltenen näheren Namenbestimmungen sind nach der Mittheilung des Hrn. *Didier-Petit* gegeben. — Zahlreiche Abbildungen bei *Dusommerard.*

hieher Peter Breughel der ältere (der Bauernbreughel), der die Richtung des Lucas von Leyden weiter verfolgte und sich in wüsten Darstellungen des Bauernlebens wohlgefiel. Aehnlich sein Sohn Peter Breughel der jüngere (der Höllenbreughel), der letztere liebte es, nächtliche Flammenbilder zu malen, besonders gern Scenen der Unterwelt, in denen er dem tollen Wahnsinn des Hieronymus Bosch nachstrebte. Beide leiten die niederländische Genremalerei ein, wie ein Bruder des letztgenannten, Johann Breughel, die Landschaft; von diesem wird weiter unten die Rede sein.

Aehnliche, obschon minder umfassende Bestrebungen zeigen sich in der deutschen Malerei. Bartholomäus Spranger erscheint als ein wenig anziehender Manierist im Sinne der römischen Schule; so auch, obgleich etwas gemässigter, Johann von Aachen. Christoph Schwarz und Johann Rottenhammer gehen mehr der Richtung der venetianischen Schule nach, und namentlich der letztere, ein Schüler Tintoretto's, hat in solcher Art ganz tüchtige Arbeiten geliefert. —

Im Fache der Glasmalerei begegnen wir in dieser Periode sehr bedeutenden Bestrebungen in Holland. Als ein höchlichst gerühmtes Werk dieser Kunstgattung sind besonders die vierundvierzig Fenster der Johanniskirche zu Gouda anzuführen, die nach einem, seit 1552 erfolgten Neubau der Kirche bis gegen das Ende des Jahrhunderts ausgeführt wurden. Die vorzüglichsten Meister dieser Fenstergemälde sind die Brüder Walther und Theodor Crabeth; neben und unter ihnen arbeiteten dort Wilhelm Thibaut, Adrian Vrije, Theodor van Zyl, u. A. m. — Andere vorzügliche Leistungen im Fache der Glasmalerei finden sich in der Schweiz. Hier gefiel man sich darin, die Fenster der Rathhäuser, Gildehäuser, auch der Wohngebäude, mit zierlichen Wappen, die zumeist von stattlichen Bannerträgern gehalten werden, oder mit sorglich ausgeführten Bildern kleineren Maassstabes zu schmücken. Als bedeutende Meister sind hier die Gebrüder Stimmer (um 1570) und besonders Christoph Maurer (geb. 1564) hervorzuheben.

In den deutschen Steinsculpturen dieser Zeit findet sich neben der italisirenden Manier und der völlig malerischen Auffassung des Reliefs oft eine grosse Zierlichkeit, selbst Tüchtigkeit der Behandlung, namentlich in den Bildnissen. Zunächst sind in diesem Betracht die reichen, zwar mehr in einem dekorativen Style gehaltenen Bildwerke zu erwähnen, welche die beiden, oben genannten Façaden des Heidelberger Schlosses schmücken. — Sodann wiederum eine Reihe von Grabmonumenten: die beiden

eleganten Denkmäler der Erzbischöfe Adolph und Anton von Schauenburg (errichtet 1561), im Chore des Domes von Köln; das höchst treffliche Denkmal des Johann von Neuburg (vom Jahr 1569) in der Kapelle des Hospitals von Cues, an der Mosel; die stattlichen, doch freilich wiederum nur mehr in einem dekorativen Style gehaltenen Denkmäler von Gliedern des Pfalzgräflich Simmernschen Hauses, in der Pfarrkirche zu Simmern (etwa seit der Mitte des sechszehnten Jahrhunderts bis 1598 ausgeführt; das bedeutendste und letzte davon, dasjenige des Pfalzgrafen Richard und seiner Gemahlin, vielleicht von dem Bildhauer Johann von Trarbach), u. A. m. Von einem diesen Denkmälern zu Simmern entsprechenden Styl sind die Grabmäler des Landgrafen Philipp des Jüngern von Hessen (st. 1583) und seiner Gemahlin, in der Stiftskirche zu S. Goar, sauber, aber etwas leblos. Zwei tüchtige ritterliche Grabdenkmäler vom J. 1588, — der Verstorbene vor dem Gekreuzigten knieend, von seinem Schutzheiligen begleitet — finden sich in der Minoritenkirche zu Köln, das sehr naive, kleine Denkmal eines Kindes (1580) in der Kirche zu Namedy. — Vom J. 1571 ist das grosse Epitaphium des Matth. v. Schulenburg in der Stadtkirche zu Wittenberg, von Georg Schröter aus Torgau, die knieende Hauptfigur von steifer Sauberkeit, die Reliefs zierlich, die Einfassung barock-prachtvoll. — Von einem Elias Gottfro oder Godefroy aus Emmerich (st. 1568) sind, ausser einem fürstlichen Grabmal in S. Martin zu Cassel, drei grosse, bereits italisirende Hautreliefs biblischen Inhaltes im dortigen Museum vorhanden. — Endlich enthält der Dom zu Mainz in seinen Denkmälern fortlaufende Belege zur Geschichte der damaligen Sculptur. Es sind meist Statuen in barocken Nischen stehend; dasjenige Erzbischof Albrechts (1546) ist mehr durch den trefflichen Kopf und das Material, als durch die Gesammtfassung ausgezeichnet); minder bedeutend sind diejenigen Erzb. Sebastians (1555) und Erzb. Daniels (1582); zwei Familiendenkmale, Brendel (1562) und Gablenz (1592), stellen jedes die Familie in guter Bildnissauffassung vor dem Crucifix knieend dar; zum Vorzüglichsten dieser Richtung gehört sodann die ausdrucksvolle Grabstatue Erzb. Wolfgangs (1606). — Auch der Dom von Würzburg besitzt, ausser den bereits genannten u. a. frühern Werken, mehrere Monumente, welche zwar nicht so sehr durch reinen plastischen Styl und höheres Lebensgefühl, als durch stattliche decorative Wirkung ausgezeichnet sind. Abgesehen von mehrern Bronzetafeln mit Reliefs, worunter diejenige des Bischofes Conrad (st. 1540) die trefflichste ist, erwähnen wir die Grabmäler der Bischöfe Melchior (st. 1558) und Friedrich (st. 1573), sowie dasjenige des Sebastian Echter (st. 1575), letzteres bereits mit einer auf den Arm gestützt liegenden Statue dieses Ritters, nach der Weise jener Grabmäler Andrea Sansovino's in S. Maria del popolo. Ueberhaupt machen sich jetzt auch in der Anordnung der Grabdenkmale die

italienischen Motive (z. B. eben diese schlummernde Stellung der Hauptfigur, die Beigabe zweier trauernden weiblichen Gestalten, u. dgl.) in bedeutendem Maasse geltend.

In Bezug auf die Erz-Sculptur dieser Periode dürften hier besonders verschiedene Bronze-Arbeiten anzuführen sein, die sich, von Deutschen und von Niederländern gearbeitet, in Deutschland vorfinden. Als ein tüchtiger Bronzegiesser in Sachsen erscheint Wolf Hilger von Freiberg, der u. a. das Grabmonument Herzog Philipps I. von Pommern (gest. 1560) in der Petrikirche zu Wolgast (zwar nur ein dekoratives Werk) fertigte. Etwas später sind die Grabmonumente der sächsischen Kurfürsten im Dome von Freiberg,[1] als deren Verfertiger jedoch ein in Sachsen ansässiger Italiener, Gio. Maria Nosseni (bis 1593) genannt wird; die Fürstenstatuen selbst sind von dem Venezianer Pietro Boselli. (Von einem etwas ältern niederländischen Meister ist das pomphafte, im Einzelnen wohl gelungene Marmordenkmal des Kurfürsten Moritz, ebendaselbst.) — In Nürnberg wurde der zierliche, mit Bronzefiguren geschmückte Brunnen neben der Lorenzkirche durch Benedict Wurzelbauer, 1589, gefertigt. — Die prächtigen, mit vielen Bronzewerken versehenen Brunnen zu Augsburg rühren zumeist von Niederländern her; so der Augustusbrunnen von Hubert Gerhard (um 1590) und der Herkulesbrunnen von Adrian de Vries (1599); während die, freilich beträchtlich manieristische Bronzegruppe über dem Portal des Zeughauses durch einen Deutschen, Johann Reichel (1607) gefertigt ist. — Einige Bronzewerke in München wurden unter Leitung des obengenannten Malers Peter de Witte gearbeitet; so die in ihrer Art tüchtigen Sculpturen an dem Brunnen eines Hofes in der Residenz, und die an dem Grabmal Kaiser Ludwigs des Baiern, in der Frauenkirche; als den Verfertiger der letzteren nennt man Hans Kreuzer.

An Portraitmedaillen ist die in Rede stehende Periode in Deutschland noch ziemlich reich, und es zeigt sich in diesen Arbeiten zum Theil noch eine gute Nachfolge der früheren Leistungen derselben Gattung, obschon die Reinheit des Styles und die Zartheit der Durchbildung mehr und mehr verschwinden. Als namhafte Künstler dieses Faches mögen angeführt werden: Matthias Karl und Valentin Maler in Nürnberg, Constantin Müller in Augsburg, Jacob Gladehals in Berlin, u. s. w. — Auch Niederländer treten nunmehr mit Erfolg als Medaillenarbeiter auf, wie Paulus van Vianen, Steven van Holland, Conrad Bloc, u. A. m. —

---

[1] *Waagen,* Kunstw. und Künstler in Deutschland. I., S. 17.

Dann ist zu bemerken, dass auch in Deutschland zu dieser Zeit mancherlei Kunsthandwerk blühte. So erscheinen zu Nürnberg tüchtige Goldarbeiter, wie Wenzel Jamnitzer (1508—1585), Jonas Silber, u. A., welche sich zum Theil mit gediegenem Geschmack in den italienisch dekorativen Formen zu bewegen wussten. (Von Jamnitzer ein in dekorativer Beziehung vorzüglicher Tafelaufsatz bei Hrn. Merkel in Nürnberg.) — Besonders aber finden wir Schreinerarbeiten verschiedener Art, die sich zu einer künstlerisch wohlgefälligen Dekoration entwickeln. In solchem Betracht mag als ein sehr gediegenes Meisterwerk die aus Holz geschnitzte Kanzel der Ulrichskirche zu Halle a. d. S. (1588) angeführt werden. Vornehmlich war Augsburg durch einen Betrieb dieser Art ausgezeichnet; hier trat die Schreinerkunst in Verbindung mit der Goldschmiedekunst, der Malerei, der Kupferstecherkunst (als Metallgravirung), u. s. w., und lieferte in solcher Art Dekorationsstücke, Kasten, Laden, Schränke u. dgl., die häufig einen sehr gefälligen Eindruck hervorbringen. Die brillantesten Werke gehören dem Anfange des siebenzehnten Jahrhunderts an, diese zeigen jedoch nicht mehr den reinen Styl der früheren und einfacher gehaltenen. Das berühmteste Stück, das in dieser Weise zu Augsburg gefertigt ward, ist der sog. Pommer'sche Kunstschrank (für Herzog Philipp II von Pommern gearbeitet und 1617 vollendet) in der Berliner Kunstkammer, ein Werk, an und in welchem eine ganze Welt von Kunst und Künstelei enthalten ist.[1] — Noch muss als eines besondern Kunsthandwerkes, das ebenfalls in Augsburg blühte, die Eisen-Sculptur (deren Meister den Namen der Plattner führten) genannt werden. Ein ausgezeichneter Arbeiter in diesem Fache war Thomas Ruker. Von ihm wurde (1574) in solcher Art u. a. ein, mit vielen historischen Darstellungen geschmückter, eiserner Lehnsessel gefertigt, welchen die Stadt Augsburg dem Kaiser Rudolph II verehrte; derselbe befindet sich gegenwärtig zu Longfordcastle in England.

§. 5. Spanien.

Endlich tritt uns eine namhafte künstlerische Thätigkeit, dem Fache der Malerei angehörig, in Spanien entgegen.[2] Wir können zwar, aus mehreren Andeutungen, die uns in den Berichten über spanische Kunst vorliegen, vermuthen, dass auch hier sich bereits früher, wohl schon in der Zeit des fünfzehnten Jahrhunderts, eine selbständig nationale Schule entwickelt habe (man vergleicht die älteren spanischen Bilder — ob richtig, dies mag dahingestellt bleiben — besonders mit Albrecht Dürer); es fehlt uns indess hiefür

[1] Vgl. meine Beschr. der Kunstkammer, S. 178—201.

[2] Eine Anschauung spanischer Darstellungsweise giebt vornehmlich das Werk: *Colleccion lithographica de cuadros del rey de España Don Fernando VII.*

gegenwärtig noch an aller näheren Kunde. Nur bei einzelnen Meistern des sechszehnten Jahrhunderts sehen wir, ähnlich wie bei den Niederländern Mabuse, Bernardin van Orley und ihren Zeitgenossen, eine alterthümlich einheimische Richtung im Kampf mit der ausgebildeten italienischen Darstellungsweise, bis diese auch hier allmählig das Uebergewicht erhält.

Einer der Meister dieser Zeit, Luis de Morales, mit dem Beinamen el Divino (der Göttliche, 1509—1590), scheint am Treusten und mit Absicht an der alterthümlichen Strenge und an dem hiemit verbundenen Ausdruck einer tief innerlichen, religiösen Stimmung festgehalten zu haben. Man vergleicht seine Bilder mit denen des Francia oder Perugino. — Den Uebergang zur italienischen Kunstrichtung, und zwar zu einer manieristischen Nachahmung des Michelangelo bezeichnet vornehmlich Vicente Joanes von Valencia (1523—1579). So auch Pedro Campaña von Sevilla (von Geburt ein Niederländer, 1503—1580), ein Künstler, der indess in Bezug auf die grossartige Einfalt der Composition und auf die lebhafte Energie der Darstellung sehr gerühmt wird; so besonders in seiner Kreuzabnahme, in der Kathedrale von Sevilla.

Doch zeigt sich schon früher eine entschiednere Aneignung der italienischen Darstellungsweise. So bereits im Anfange des Jahrhunderts bei Pablo de Aregio und Francisco Neapoli, die als Nachfolger des Leonardo da Vinci erscheinen, namentlich in ihrem Hauptwerk, den Tafeln des Hochaltares in der Kathedrale von Valencia (1506). Aehnlich auch bei Hernan Yañez (um 1530). — Andre schliessen sich sodann der Richtung Raphaels und Michelangelo's an: Alonso Berruguete (1480—1562); Luis de Vargas (1502—1568), den man als einen vorzüglich geistreichen und talentvollen Nachfolger Raphaels rühmt, besonders in seinen zahlreichen Bildern, die sich in den Kirchen von Sevilla vorfinden; Pedro de Villegas Marmolejo, und Mateo Perez de Alesio, beide Nachfolger des L. de Vargas, der letztere von Geburt ein Römer; Gaspar Becerra, u. A. m.

Verschiedene von den späteren Malern des sechszehnten Jahrhunderts hielten sich dagegen mehr zu den Venetianern und brachten es in der Beobachtung des venetianischen Colorits zu sehr glücklichen Erfolgen. Zu diesen gehören namentlich, als ausgezeichnete Portraitmaler: Alonzo Sanchez Coello; Juan Pantoja de la Cruz, Schüler des Coello; und Juan Fernandez Navarrete, gen. el Mudo (der Stumme, 1526—1579).

Es scheint, dass die Mehrzahl der spanischen Maler dieser Periode, von einem reineren Kunstgefühl getragen, nicht in gleichem Maasse von jenem manieristischen Bestreben heimgesucht ward, dem bei weitem die Meisten ihrer Zeitgenossen erlagen, und dass sich schon gegenwärtig der hohe Beruf ankündigt, der der spanischen Kunst im folgenden Jahrhundert zu Theil werden sollte.

Von der spanischen Bildhauerei dieser Zeit sind uns beinahe blos Grabmonumente bekannt, an welchen das Ornamentistische meist im schönsten Styl der Renaissance gehalten ist. So z. B. an den Gräbern in der Capelle *de los reyes nuebos* des Domes von Toledo. Mehrfach kommen reichgeschmückte Sarkophage vor, die sich nach unten zu erweitern, so z. B. im Dom von Burgos. Zwei prächtige Königsgräber in der Kathedrale von Granada (?) sind uns nur durch die Abgüsse im Louvre bekannt; das Decorative ist höchst prachtvolle, schwungreiche Renaissance; von dem Figürlichen sind nur die einfach strengen, naturwahren Portraitstatuen und einzelne Eckstatuetten von höherem Werthe. — Von Alonso Berruguete, welcher, wie so manche dieser spanischen Künstler, Architekt, Bildhauer und Maler zugleich war, ist in S. Juan Bautista extramuros bei Toledo der Sarkophag des Erzbischofes Tavera, von gutem, michelangeleskem Styl vorhanden.

ZWANZIGSTES KAPITEL.

DIE BILDENDE KUNST DES SIEBENZEHNTEN UND ACHTZEHNTEN JAHRHUNDERTS.

Allgemeine Bemerkungen.

Mit der Zeit um den Beginn des siebenzehnten Jahrhunderts entwickelte sich eine neue, kühne Lebensthätigkeit im Bereiche der Kunst, als der Ausdruck der erhöhten und bis zum gewaltigen Sturme hinausbrausenden Bewegungen, die sich gleichzeitig im Bereiche des Geistes kund gaben. Der Katholicismus hatte die Gefahr erkannt, die er sich selbst durch Vernachlässigung der geistigen Entwickelungen bereitet, er rüstete sich aufs Neue mit allen Kräften und Mitteln, die ihm zu Gebote standen; er schuf sich ein neues, begeistertes Ritterthum (den Orden der Jesuiten) und begann den Kampf, der dem Verderben des Gegners gewidmet sein sollte. Aber der Protestantismus begegnete ihm mit gleicher Kraftanstrengung; er trat auf gleiche Weise gerüstet in das äussere Leben hinaus, und beide Parteien mochten sich, als sie endlich, ermattet, vom Kampfe abliessen, den Sieg zuschreiben. Heftige und ungestüme Leidenschaften waren durch den Kampf entfesselt worden; sie sind es, die uns in den neuen Kunstleistungen als zunächst charakteristisch entgegentreten. Sie mussten wiederum eine entschiedener naturalistische Behandlung der Form bedingen; aber sie veranlassten dabei zugleich eine eigenthümliche Steigerung der geistigen Auffassung, und zwar eine solche, in welcher sich der Fanatismus der Zeit, der das Himmlische ungestüm mit weltlichen Waffen verfocht, widerspiegelt. Doch ist diese leidenschaftliche, zum Fanatismus, zur begeisterten Ecstase sich mehr oder weniger hinneigende Richtung nicht als das einzige Moment, welches die neuen künstlerischen Bestrebungen begründet, zu betrachten. Auf der Seite, die an den alten Lebensinteressen vorzugsweise festhielt, d. h. in

den katholischen Landen, ging man zugleich mit Sorgfalt und mit bewusster Absicht auf diejenigen Schöpfungen zurück, in denen die alte Zeit sich am glänzendsten offenbart hatte; man studirte die grossen Meister der früheren Zeit des sechszehnten Jahrhunderts, man suchte es ihnen wiederum gleich zu thun, man war auch in solchem Streben nicht geradezu unglücklich, aber man vermochte sich dennoch von einem blos verständigen Studium zu freier, lichter Entfaltung des Geistes nicht zu erheben; die Bestrebungen dieser Art lassen uns mehr oder weniger kalt. Auf der andern Seite, doch vornehmlich in protestantischen Landen, gab man sich, im Gegensatz gegen solche Richtung, zugleich einer unbefangenen, freien Auffassung der Natur hin; man folgte ihren bunten und heiteren Spielen; und indem man den Sinn für die Sprache des Geistes, der in der Natur waltet, öffnete, wusste man seine Geheimnisse in beredten Bildern offenbar zu machen. Es ist aber hiebei zu bemerken, dass die Kunst, in ihrer höheren Bedeutung, über den Zwiespalten der Meinung erhaben ist, dass somit Einflüsse von beiden Seiten sehr wohl auf einander wirken konnten, und dass gerade aus solcher Wechselwirkung einzelne der schönsten und edelsten Leistungen dieser Zeit entstehen mussten.

In der Kunst von Italien treten uns zunächst jene katholischen Elemente der Zeit entgegen; ebenso, aber zu einer höheren Begeisterung entflammt, in der Kunst von Spanien, jenem Lande, welches dem Katholicismus durch Loyola's Stiftung die gewaltigste Schutzwehr gründete. In den Niederlanden sehen wir, in den südwestlichen Theilen (in Brabant) wiederum das katholische Element, in den nordöstlichen Theilen (in Holland) das protestantische zum lebendigen und kräftigen Ausdrucke kommen, in beiden nicht ohne wohlthätige Wechselwirkung auf einander. Frankreich sendet für die frühere Zeit des Jahrhunderts nur einzelne Talente zur Theilnahme an diesem neuen Aufschwunge der Kunst; so auch Deutschland, das, von dem dreissigjährigen Kriege und seinen Folgen aufs Fürchterlichste zerrissen, für die ganze in Rede stehende Periode der Kunst ohne erhebliche Bedeutung bleibt. — Was sodann das Verhältniss der Kunstgattungen für die Zeit dieses neuen Aufschwunges betrifft, so erscheint uns die Sculptur, zum Ausdruck jener ungestümeren geistigen Bewegungen weniger geeignet, im Allgemeinen von geringerer Bedeutung. Die wichtigsten Kräfte concentriren sich jetzt völlig in der Malerei; aber jene sinnige Naturanschauung, die dem germanischen Volksgeiste von Hause aus eigen war, und die durch die freien Elemente der jetzigen Zeit ihre vorzüglichste Nahrung fand, veranlasste es, dass nunmehr diejenigen Gattungen, die man gewöhnlich als untergeordnet bezeichnet, Genre, Landschaft, Still-Leben u. s. w., in einen oft gleichen Rang neben die ursprünglich vorherrschende Historienmalerei treten.

Die vorzüglichste Blüthe dieses neuen Aufschwunges der Kunst fällt in die erste Hälfte des siebenzehnten Jahrhunderts; nur die ebenbezeichneten Nebengattungen der Malerei erscheinen auch in der zweiten Hälfte, zum Theil selbst noch im Anfange des folgenden Jahrhunderts in anziehender Frische und Anmuth. Im Uebrigen wird die Ermattung der Geister, die auf jenen gewaltigen Kampf folgen musste, auch in der Kunst bald genug fühlbar. In den Zeiten dieser geistigen Ermattung aber tritt die weltliche Despotie mächtig hervor, die in Frankreich, unter Ludwig XIV, ihren glänzendsten Triumph feiert; sie begründet wiederum, in der zweiten Hälfte des siebenzehnten Jahrhunderts, eine neue Thätigkeit in den höheren Fächern der Kunst, aber eine solche, die dem Geiste und seinen Formen ihre Gesetze mit despotischer Willkür vorschreibt, und die somit natürlich, ohne eine selbständig neue Richtung zu bezeichnen, nur ein äusserlich conventionelles Wesen zur Folge hat. Auch sie dauert bis in das achtzehnte Jahrhundert hinüber; aber auch sie erlischt bald, und fast Nichts bleibt übrig als eine allgemeine Schwäche, aus der nur hier und dort sich einzelne Erscheinungen, zum Theil nur durch einen krankhaften Reiz erweckt, emporzuheben versuchen. Die Kunst, die aus den alten Lebensinteressen in ihrer letzten Umgestaltung hervorgegangen war, und diejenige, welche vornehmlich der Opposition ihr Dasein verdankt, beide werden im achtzehnten Jahrhundert zu Grabe getragen. Und um es mit schneidender Bestimmtheit auszusprechen, dass hier wiederum ein grosser Abschnitt der Zeit sei, so beginnt man — nicht im Fanatismus religiöser Begeisterung, nicht geleitet von dem Dämon des Krieges, und sogar nur selten für die Zwecke des sogenannten allgemeinen Nutzens, — in ekelhaft kindischem Irrsinn die herrlichsten Schöpfungen zu vertilgen, welche aus den grossen Tagen der Vergangenheit dastanden.

Da die künstlerischen Bildungsverhältnisse dieser Zeit, d. h. des siebenzehnten Jahrhunderts, vielfach durcheinander laufen, so ist es, um eine klare Anschauung des Einzelnen zu gewinnen, vortheilhaft, wenn wir die folgende Uebersicht zunächst nicht nach den Nationalitäten, sondern nach den Gattungen der Kunst im Allgemeinen sondern.

A. Sculptur.

§. 1. Die höhere Sculptur.

Es ist bereits bemerkt worden, dass die Sculptur für die in Rede stehende Periode eine minder ausgezeichnete Bedeutung hat; die neuen Geistesrichtungen der Zeit konnten auf sie, im Allgemeinen wenigstens, keinen sonderlich günstigen Einfluss ausüben.

Doch gibt es einzelne erfreuliche Ausnahmen von der allgemeinen Regel. So treten uns in Italien bereits im Beginn dieser Periode, d. h. um den Anfang des siebenzehnten Jahrhunderts, einige wenige Erscheinungen entgegen, die allerdings anziehend wirken und die eine, obgleich nicht von weiter umfassenden Erfolgen begleitete Rückkehr von jenen manieristischen Bestrebungen der jüngsten Vergangenheit zu bezeichnen scheinen. Zu diesen gehört namentlich ein Jugendwerk des lombardischen Bildhauers Stefano Maderno (1571—1636), die Statue der h. Cäcilia, in der Kirche S. Cecilia in Rom; die Heilige ist liegend, wie eine Verstorbene dargestellt und durch eben so reine, wie hohe Naivetät und züchtige Anmuth ausgezeichnet. Sodann die Arbeiten des Toskaners Pietro Bernini (1562—1629), die sich in einigen Kirchen von Neapel vorfinden und die, dem ebengenannten Werke zwar nicht vergleichbar, doch durch ernste Einfalt anziehen.

Der Sohn dieses Pietro, Lorenzo Bernini (1598—1680), ward der berühmteste Meister seiner Zeit im Fache der Sculptur, wie wir seiner schon früher als eines namhaften Architekten gedacht haben. Ein rüstiges, leicht und viel bewegliches Talent befähigte ihn zu so ausgezeichneter Bedeutung, mehr aber noch der Umstand, dass er mit diesem Talent sich der Strebungen der Zeit zu bemächtigen und sie in Marmor auszudrücken wusste. Es ist etwas Rauschendes, ecstatisch Bewegtes in seinen Gestalten, und zugleich, im Einzelnen der Behandlung, eine Naturwahrheit, durch welche diese Gluth des Gefühles dem Beschauer unmittelbar nahe gerückt wird. Aber die Begeisterung ist bei ihm kein freier Erguss des Inneren, sie erscheint wesentlich nur als eine Erhitzung des nüchternen Verstandes, und darum haben seine Darstellungen durchweg ein mehr oder weniger affektirtes Gepräge; zugleich treibt ihn sein Streben nach Naturwahrheit zu einer malerischen Behandlungsweise, in welcher sich die Gesetze des plastischen Styles völlig auflösen. Dies zeigt sich, um nur ein paar der zahlreichen Schöpfungen, mit denen er vornehmlich Rom geschmückt hat, anzuführen, ebenso an seinen mächtigen Gestalten des Constantin (zu Pferde) im Vatikan und des Longinus in der Peterskirche, wie an den zarteren der h. Therese, die ohnmächtig vor dem göttlichen Strahle niedersinkt, in S. Maria della Vittoria, und der h. Bibiana in der dieser Heiligen gewidmeten Kirche. In andern Werken, wie z. B. in der brillanten Kathedra des h. Petrus in der Peterskirche, steigert sich sein Bestreben sogar bis zum barbarischen Ungeschmack.

Lorenzo Bernini übte einen höchst bedeutenden Einfluss auf seine Zeitgenossen und Nachfolger aus. Unter jenen ist vornehmlich Alessandro Algardi (1598—1654) hervorzuheben, der in der Behandlung der Form zwar mehr an dem Vorbilde der Antike festzuhalten suchte, der aber nicht minder in Affektation und unpasslich malerische Compositionsweise gerieth; so namentlich in seinem

berühmtesten Werke, dem grossen Relief des Attila in der Peterskirche zu Rom. Nur seine Kinderfiguren sind insgemein naiv und anmuthig. — Neben ihm sind Francesco Mocchi (ursprünglich ein Schüler des Giovanni da Bologna, gest. 1646) und Andrea Bolgi (gest. 1656) anzuführen. Unter den Nachfolgern Bernini's mögen, neben unzähligen anderen, Ercole Ferrata und Antonio Raggi genannt werden. — Der Einfluss des Bernini erstreckt sich auch noch auf die italienische Sculptur des achtzehnten Jahrhunderts; doch kehrt man in dieser Zeit allmälig von jener mehr bewegten Darstellungsweise zu einer solchen zurück, in welcher mehr nüchterne Ruhe vorherrscht. Einige merkwürdige, obschon zumeist nur durch sonderbare Künstelei ausgezeichnete Arbeiten finden sich in der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts zu Neapel; es sind einige Statuen in der Kirche S. Severo, von den Bildhauern Corradini, Queirolo und Sammartino gefertigt. Von letzterem sieht man dort einen, mit dem Grabtuche bedeckten todten Christus, eine Arbeit, die jedoch zugleich ein, für diese Zeit seltnes ernstes Gefühl verräth. — Von den in Rom thätigen Bildhauern erscheint Camillo Rusconi bei aller Befangenheit im malerischen Styl und in der Manier Bernini's doch mit einem edlern Geschmack in der Art der bolognesischen Malerschule begabt (Grabmal Gregor's XIII in S. Peter, 1723), Pietro Bracci dagegen als ein bloss handfester Manierist (Grabmäler Benedicts XIV und der Maria Sobieska, ebendaselbst).

Einige niederländische Bildhauer des siebenzehnten Jahrhunderts erscheinen in reinerer Würde, in edlerer Naivetät, auch glücklicher in der Behandlung des plastischen Styles, als die vorgenannten Italiener. So zunächst Franz du Quesnoy, gen. il Fiammingo (1594—1644) von Brüssel, der Nebenbuhler des Bernini. Seine vorzüglichste Thätigkeit gehört Rom an; hier sind namentlich die Statue des h. Andreas in der Peterskirche, und die der h. Susanna in S. M. di Loretto als sehr beachtenswerthe Werke namhaft zu machen. Ein eigenthümliches Verdienst dieses Künstlers besteht in der Darstellung von Kinder-Genien, in denen er eine derbe, frische Natur glücklich auszudrücken wusste; dergleichen finden sich an den Dekorationen verschiedener, von ihm ausgeführter Grabmonumente und an dem bekannten Brunnen des Manneken-Pis zu Brüssel. Im Berliner Museum ein trefflich naiver Amor, welcher sich den Bogen schnitzt. — Bedeutender noch erscheint der Schüler des ebengenannten, Arthur Quellinus. Von ihm und unter seiner Leitung wurden die zahlreichen Sculpturen gearbeitet, welche das von Jacob van Campen erbaute Rathhaus von Amsterdam schmücken und welche, ungleich mehr als die Architektur selbst, diesem Gebäude eine eigenthümlich grossartige Wirkung sichern. Eine volle, energische Behandlung der körperlichen Form, im Geschmacke der niederländischen Nationalität, ein in

günstigen Grenzen gehaltenes malerisches Bestreben, Beides mit sehr glücklichem Sinne nach den Anforderungen des plastischen Styles modificirt, geben diesen Werken ein ganz eigenthümliches Gepräge. Vorzüglich bedeutend sind die beiden grossen Reliefs, welche die Hauptgiebel des Gebäudes ausfüllen und deren Inhalt den Glanz der mächtigen Seestadt verherrlicht. A. Quellinus arbeitete u. a. auch für den brandenburgischen Hof; in Berlin schreibt man ihm, nicht ganz ohne Grund, das tüchtig gearbeitete Grabmonument des Grafen E. G. von Sparr (gest. 1666) in der Marienkirche zu. — Es scheint, dass dieser Meister nicht ohne erhebliche Einflüsse auf seine nähere Umgebung und auch auf das Kunststreben anderer Gegenden (namentlich Norddeutschlands) geblieben ist, denen näher nachzuforschen vielleicht nicht überflüssig sein dürfte. Doch ist, in Bezug auf die niederländische Sculptur, zu bemerken, dass sich in der späteren Zeit des siebenzehnten Jahrhunderts gleichwohl auch Einflüsse des Bernini'schen Styles erkennen lassen, wie z. B. in den Arbeiten des Bartholomäus Eggers.

Anders erscheint die Richtung der Sculptur, welche in Frankreich durch die künstlerischen Unternehmungen Ludwigs XIV, in der zweiten Hälfte des siebenzehnten Jahrhunderts hervorgerufen ward. Es zeigt sich hier eine Nachwirkung jener älteren französischen Kunstrichtung (der der Schule von Fontainebleau), verbunden mit einem, dem Bernini verwandten, auch wohl durch seinen Einfluss veranlassten Bestreben, Beides aber auf eigenthümliche Weise und bei zum Theil grosser Meisterschaft in der Technik, entschieden auf eine theatralische, bewusst repräsentirende Darstellungsweise hingewandt. Nicht ohne anerkennungswerthe Energie zeigt sich diese Richtung zunächst in der berühmten Marmorgruppe des Pierre Pujet (1622—1694), dem Milo von Kroton, der von einem Löwen zerrissen wird (im Pariser Museum); mehr manieristisch in den Sculpturen des François Anguier (1612—1686); am Umfassendsten jedoch bei denjenigen Meistern, welche die grösste Mehrzahl der Werke jener Zeit auszuführen hatten: bei François Girardon (1630—1715) und bei Antoine Coysevox (1640 bis 1720). Mehr in der niederländischen Richtung hält sich dagegen, seiner ursprünglichen Heimath nicht ganz ungetreu, Martin van den Bogaert, gen. Desjardins (1640—1694). — Im achtzehnten Jahrhundert geht dies Streben in eine elegante, zumeist sehr inhaltlose Zierlichkeit über. Zu den bedeutendsten Talenten dieser Zeit gehören: Edmus Bouchardon (1698—1762) und Jean Baptiste Pigalle (1714—1785); von dem letztern das bekannte Grabmal des Marschalls von Sachsen in S. Thomas zu Strassburg; ein zwar sehr theatralisches, in allen mehr naturalistischen Theilen aber bedeutendes Werk.

In Deutschland entstanden während des siebenzehnten Jahrhunderts ausser den schon erwähnten manche im Einzelnen erfreu-

liche Sculpturwerke, wenn sich auch keine eigenthümlich deutsche Schule mehr darin zu erkennen gibt. Von einem Joh. T. W. Lentz (1685) rührt die lieblich schlummernde Marmorgestalt auf dem Grabe der h. Ursula in der gleichnamigen Kirche zu Köln her. Mehrere gute Altäre und Grabmäler im Dom von Mainz stammen aus dieser Zeit, unter den letztern das zwar völlig unplastisch gedachte, aber in seiner Weise trefflich ausgeführte des Generals Lamberg (st. 1689), welcher trotzig den Sargdeckel aufstösst, aber vom Tode zurückgedrängt wird. Ein Bronzecrucifix auf dem Hochaltar von S. Castor in Coblenz, erfunden von Georg Schweigger von Nürnberg, gegossen von Wolf Hieronymus Herold ebendaselbst (1685) ist als Beleg für die damalige nürnbergische Kunstübung nicht ohne Werth. — Endlich erfreute sich Deutschland um den Beginn des achtzehnten Jahrhunderts, eines ausgezeichneten Meisters im Fache der Bildhauerei, der, obschon von den Schranken seiner Zeit befangen, dennoch eine hohe und grossartige Genialität zu entwickeln vermochte. Dies ist Andreas Schlüter (geb. um 1662, gest. 1714). Die Elemente seiner künstlerischen Bildung deuten theils auf die niederländische Richtung, wie dieselbe bei Arthur Quellinus erscheint, theils auf Einflüsse des Bernini, theils hat er auch manches Verwandte mit den vorgenannten französischen Meistern; eigenthümlich aber ist ihm ein tiefes Lebensgefühl, ein stolzer, kräftiger Adel und ein sehr glücklicher Sinn für räumliches Verhältniss und räumliche Wirkung. Seine Hauptthätigkeit gehört Berlin an; die Schlösser von Berlin und Potsdam sind reich an bildnerischer Dekoration, die von ihm und unter seiner Leitung gefertigt wurde; als seine Hauptwerke im Fache der Sculptur sind anzuführen: die Masken sterbender Krieger über den Fenstern im Hofe des Zeughauses von Berlin, und die Reiterstatue des grossen Kurfürsten Friedrich Wilhelm auf der dortigen Langenbrücke. — Von Nachfolgern dieses Meisters ist nichts zu melden.

Von Goldschmiedarbeiten dieser Zeit (meist erst seit dem dreissigjährigen Kriege) ist noch eine ansehnliche Zahl vorhanden, Pokale, Tafelaufsätze und Kirchengeräthe. Unter den letztern sind vorzüglich einige Stücke des Kölner Domschatzes hervorzuheben: eine Prachtmonstranz fast aus lauter Juwelen und Email bestehend, einige Evangelienbücher mit Silberdeckeln von getriebener Arbeit, und der silberne Sarcophag des h. Engelbert, 1633—1635 von Conrad Duisbergh zu Köln gefertigt; das Ornamentistische in dem stattlichen Barockstyl jener Zeit, das Figürliche nicht bedeutend.

§. 2. Die kleinere Sculptur.

Mancherlei anziehende und tüchtige Arbeiten begegnen uns, im Verlauf der in Rede stehenden Periode, namentlich des siebenzehnten Jahrhunderts, im Fache der kleineren Sculptur und

in der Anwendung derselben für dekorative Zwecke;[1] hier zeigt sich jenes eigentlich dekorative Element, welches sich in der zweiten Hälfte des sechszehnten Jahrhunderts vorzüglich geltend gemacht hatte, mit Sinn aufgenommen und, den naturalistischen Bestrebungen der gegenwärtigen Zeit gemäss, nicht ohne Glück weiter ausgebildet.

Die vorherrschende Liebhaberei wendet sich in solchen Arbeiten dem Elfenbein zu, einem Materiale, das seit den Zeiten des Mittelalters nur wenig in Anwendung gekommen war. Eine Hauptgattung der Elfenbeinarbeiten dieser Zeit, die sehr zahlreiche künstlerische Kräfte in Anspruch nehmen musste, besteht in den Crucifixen; bei einer würdigen und bedeutsamen Gesammtfassung bestrebt man sich, in ihnen zugleich die volle anatomische Meisterschaft und den Krampf des auf entsetzliche Weise Gefesselten zum Ausdrucke zu bringen. Die häufige Ausführung dieser Bilder darf als ein sehr charakteristisches Merkmal der allgemeinen Zeitrichtung gelten. Doch kommen auch zahlreiche figürliche Darstellungen andrer Art vor, obschon man bei ihnen nicht selten wiederum eine anatomisirende Behandlungsweise bemerkt, welche auf die Hauptbeschäftigung der Verfertiger (auf die Crucifix-Arbeit) zurückdeutet. Dann wurden grosse Prachtgefässe, namentlich Krüge und Pokale, aus Elfenbein gefertigt und im Aeusseren aufs Reichste mit Reliefsculpturen geschmückt; in den letzteren findet man zuweilen eine Reinheit und Anmuth des Styles, die in der That höchlichst überraschen. Als namhafte Künstler dieses Faches werden angeführt: Franz du Quesnoy, der schon genannte Bildhauer, und noch ein älterer Niederländer, der ebenfalls in Rom arbeitete, Copè Fiammingo (gest. 1610); Leo Pronner (gest. 1630), Leonhard Kern (gest. 1663); Gerhard van Opstal (gest. 1668); Franz van Bossiut (gest. 1692); Balthasar Permoser (gest. 1732), Melchior Paulus (zehn saubere Reliefs der Passion, 1703 bis 1733, im Domschatz zu Köln), u. a. m.

In der späteren Zeit des siebenzehnten Jahrhunderts und im achtzehnten wandte man sich, für solche Arbeiten, häufig auch andern Stoffen zu, namentlich dem Bernstein, doch ist das darin Gefertigte meist ohne künstlerischen Werth. In musivischen, aus farbigen Hölzern gebildeten Reliefs hat Johann Georg Fischer von Eger (1661) einige Bedeutung. In Eisensculpturen, doch mehr in deren künstlicher Behandlung als in eigentlich künstlerischer Ausbildung, zeichnete sich Gottfried Leygebe (1630—1683), zumeist in Berlin thätig, aus. U. s. w.

Das Fach der Medaillenarbeit zählt für die in Rede stehende Periode zahlreiche Namen und einzelne Leistungen, die allerdings

[1] Ausführlicheres in meiner Beschreibung der in der kön. Kunstkammer zu Berlin vorh. Kunstsamml., S. 205—269.

nicht ohne Bedeutung sind. Es mag genügen hier, als einige der vorzüglichsten Künstler dieses Faches anzuführen: in der ersten Hälfte des siebenzehnten Jahrhunderts den Deutschen Hans Pezold (gest. 1633) und die Franzosen George und Guillaume Dupré; in der zweiten Hälfte den Niederländer Peter van Abeele, der, sowie andere dortige Medailleure, den günstigen Einfluss des Arthur Quellinus erkennen lässt; den Schweden Raimund Faltz (gest. 1703), und den Italiener Giovanni Hamerani (gest. 1705); für die erste Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts die Söhne des ebengenannten, Ermenegildo und Ottone Hamerani (gest. 1744 u. 1768), u. a. m. Sie alle übertraf Joh. Carl Hedlinger von Schwyz (1691—1771), durch edle Auffassung und freie, vollendete Ausführung der Köpfe und durch gut gedachte, allerdings oft in einem malerischen Styl befangene Reverse. Seine Thätigkeit gehörte vorzüglich dem schwedischen Hofe an.

Im achtzehnten Jahrhundert erscheinen endlich einige ausgezeichnete Steinschneider, namentlich die beiden Deutschen: Lorenz Natter (gest. 1763), der bei sehr sauberer Arbeit doch dem damaligen französischen Kunstgeschmack folgt; und Joseph Pichler (gest. 1790), der sich der antiken Gemmenarbeit in einer Weise anzunähern wusste, dass seine Steine nicht selten als wirklich antike galten. Er gehört somit eigentlich schon zu denjenigen Meistern, mit denen der Beginn eines neuen Lebens der Kunst, dessen wir uns gegenwärtig erfreuen, anhebt.

B. Historienmalerei.

§. 1. Die italienische Historienmalerei.

In der italienischen Historienmalerei des siebenzehnten Jahrhunderts unterscheidet man insgemein zwei Richtungen, deren innere Bedingung in dem, oben näher angedeuteten allgemeinen Streben der Zeit enthalten war. Die eine dieser Richtungen geht auf die Werke der grossen Meister, welche im Anfange des sechszehnten Jahrhunderts geblüht hatten, zurück, sucht sich an dem Vorbilde derselben aus der manieristischen Verderbniss wiederum aufzurichten, und bestrebt sich, im Gegensatz gegen das Treiben der Manieristen, die verschiedenartigen Vorzüge derselben mit deutlichem Bewusstsein aufzufassen und zu einem um so vollendeteren Ganzen zu vereinen. Es ist diejenige Richtung, welche die Würde der alten Zeit wieder herzustellen bemüht war; aber sie kommt, wo sie in ihrer Einseitigkeit auftritt, nicht über die Absicht und über die Nachahmung der Vorbilder hinaus, und die letztere musste um so ungünstiger wirken, als die Eigenthümlichkeit eines jeden von diesen Vorbildern, sofern sie aus einer vollen Innerlichkeit hervorgegangen

war, mit den andern nothwendig in mehr oder weniger bestimmtem Widerspruche stand. Man benennt die Meister dieser Richtung gewöhnlich mit dem Namen der Eklektiker. Die der zweiten bezeichnet man als Naturalisten, indem sie, unbekümmert um das, was früher gethan war, sich einer derben und rücksichtslosen Auffassung der gemeinen Natur hingaben; sie sind diejenigen, in welchen jenes leidenschaftliche Wesen der Zeit nackt und unmittelbar in die Erscheinung tritt. Doch stehen diese beiden Richtungen keineswegs schroff und unvermittelt nebeneinander; vielmehr machen sich in den eklektischen Schulen der Zeit häufig naturalistische Bestrebungen bemerklich, welche die individuellen Anlagen der einzelnen Künstler auf eine wohlthätige Weise stärken und zu einer frischeren Entwickelung fördern; und ebenso wird der Ungestüm der Naturalisten durch die Annahme einer feineren eklektischen Bildung zuweilen erfreulich gemildert.

Im Allgemeinen kann man sagen, dass jener Eklekticismus in seiner besonnenen Ruhe, mit seinem ernsten und gründlichen Studium der grossen Meister, vorzugsweise dazu diente, der Kunst, die unter den Händen der Manieristen des sechszehnten Jahrhunderts arg verwildert war, wiederum einen festen und sicheren Boden zu bereiten. Auch treten uns zunächst verschiedene, dieser Richtung ausschliesslich angehörige Schulen entgegen, zum Theil schon in der späteren Zeit des sechszehnten Jahrhunderts. Vornehmlich sind in diesem Betracht einige oberitalienische Schulen anzuführen. Als die frühste erscheint die Schule der Campi zu Cremona. Der Gründer dieser Schule ist Giulio Campi (1500—1572); ihm verdanken sein jüngerer Bruder Antonio und ein anderer Künstler aus derselben Familie, Bernardino Campi, der vorzüglichste Meister der Schule, ihre Bildung. Als Schülerin des Bernardino zeichnete sich Sofonisba Anguisciola aus. — Eine zweite Schule ist die der Procaccini zu Mailand, gegründet durch Ercole Procaccini (1520 bis nach 1591), dessen beide Söhne Camillo und Giulio Cesare, im Anfange des siebenzehnten Jahrhunderts blühend, als tüchtige Meister erscheinen; neben andern Vorbildern zeigt sich bei ihnen besonders eine Aufnahme der Bestrebungen des Correggio. Andere namhafte Zöglinge dieser Schule waren: Giovanni Batista Crespi, gen. il Cerano (1557—1653), ein Künstler, bei dem zunächst eine gewisse grossartigere Kraft im Sinne der Naturalisten hervortritt; und Enea Salmeggia, gen. il Talpino, (gest. 1626), bei dem sich wiederum mehr Nachklänge des Correggio, auch des Leonardo da Vinci, zeigen.

Bedeutender als beide war die Schule der Caracci zu Bologna. In ihr gelangte der Eklekticismus zu seiner vollkommenen Ausbildung; er ward förmlich in systematische Regeln gefasst, indem man genau bestimmte, welche Eigenthümlichkeiten man von den einzelnen grossen Meistern der Vorzeit zu entlehnen habe; ein

wohlthätiges Gegengewicht aber fügte man solchem Streben durch ein sorgfältiges Naturstudium, das zunächst zwar keinesweges zum eigentlichen Naturalismus führen sollte, hinzu. Der Gründer dieser Schule war Lodovico Caracci (1555—1619), der indess bedeutender als Lehrer, denn als ausübender Künstler gewesen zu sein scheint; eine nicht sonderlich energische Richtung führte auch ihn vorzugsweise zur Nachahmung des Correggio. Als ein Hauptwerk, das durch ihn und unter seiner Leitung ausgeführt ward, sind die Fresken in S. Michele in Bosco zu Bologna zu nennen. — Ihm schlossen sich vorerst zwei Künstler seiner Familie an, seine beiden Neffen Agostino Caracci (1558—1601) und Annibale Caracci (1560—1609). Auch Agostino ist als Maler nicht von namhafter Bedeutung; als sein bedeutendstes Bild gilt die Communion des h. Hieronymus in der Pinakothek zu Bologna. Bei weitem das vorzüglichste und werkthätigste Talent der Familie ist Annibale; mit frischem Sinn und berührigem Geiste weiss er die Vorzüge der verschiedenen grossen Meister, des Correggio, Tizian, Paolo Veronese, Raphael u. s. w. sich anzueignen und dieselben bald (was sich freilich befremdlich genug ausnimmt) in Einem Bilde nebeneinander zu entwickeln, bald naiver nur dem einen oder dem andern zu folgen. Dabei wird er durch eine lebendige und sichere Auffassung der Natur getragen; aber auch ihm gelingt es nur sehr selten, von dem Studium der Antike und der älteren Meister und von dem Studium der Natur zu der freien Entfaltung des eignen selbständigen Geistes zu gelangen. Bilder von ihm sind sehr häufig; als eins seiner wichtigsten Werke sind seine, der antiken Mythe entnommenen Fresken im Palast Farnese zu Rom zu nennen.

Aus der Schule der Caracci ging eine namhafte Reihe von ausgezeichneten Malern hervor, von denen die bedeutenderen sich zum Theil zu einer höheren Freiheit, als bei jenen ersichtlich wird, zu entwickeln vermochten. Vornehmlich sind unter ihnen die folgenden hervorzuheben: Domenico Zampieri, gen. Domenichino (1581—1641), ein Künstler von allerdings sehr beschränkter Phantasie, daher in dem Ganzen seiner Composition zumeist voll nüchterner Berechnung, zugleich aber mit einem naiven Schönheitssinn begabt, der in einzelnen Theilen seiner Bilder oft, wie bei keinem seiner Zeitgenossen, an die glückliche Epoche Raphaels gemahnt. Zu seinen vorzüglichsten und edelsten Werken gehören die Fresken aus der Geschichte der Maria in einer Kapelle des Domes von Fano und die vier Evangelisten in S. Andrea della Valle zu Rom. — Guido Reni (1575—1642), auch dies ein Künstler, der durch eine Richtung auf edle Darstellung der Schönheit, zugleich aber auch durch eine belebtere Phantasie anziehend ist. In seinen frühern Arbeiten tritt ein mehr naturalistisches Element hervor, das bei ihm zuweilen, seiner Eigenthümlichkeit gemäss, in einer besonderen

Grossartigkeit und Würde erscheint, so z. B. in dem Bilde des Gekreuzigten mit Maria und Johannes, in der Pinakothek von Bologna. Dann mildert sich dies Bestreben, und einige seiner Bilder, die seiner mittleren Epoche angehören, entfalten einen ungemein schönen und hohen Adel, wie namentlich das Deckenbild des Phöbus mit den Horen in einem Gartenhause des Palastes Rospigliosi zu Rom. Bald aber geht er zu einem abstracteren, minder lebenvollen Schönheitsideal über, und seine Eigenthümlichkeit verliert sich zuletzt in eine leere, abgeschwächte Manier. An Guido Reni schliesst sich eine bedeutende Anzahl von Schülern und Nachfolgern an; zu den besseren unter diesen gehören: Simone Cantarini, Gio. Andrea Sirani und dessen Tochter Elisabetta; die meisten, wie Semenza, Gessi, Domen. Canuti, Guido Cagnacci u. A., folgen seiner späteren, minder erfreulichen Manier. — Ein dritter bedeutender Anhänger der Caracci ist Gio. Francesco Barbieri, gen. Guercino (1590—1666). Bei ihm zeigt sich ein lebhafter Sinn für warme, kräftige Färbung; sein Entwickelungsgang ist im Uebrigen dem des Guido Reni ähnlich. In seiner früheren Zeit erscheint er in einer tüchtigen naturalistischen Richtung (mehrere Bilder der Art in der Pinakothek von Bologna); später geht er mehr auf das Zarte und Anmuthige über, bis er sich am Schlusse einer schwächlichen Sentimentalität hingibt. Unter seinen Schülern ist Benedetto Gennari, neben andern Künstlern derselben Familie, hervorzuheben. — Dann ist Francesco Albani (1578—1660) zu nennen, der mit einem eigenthümlichen Sinn für Anmuth und Grazie begabt, sich besonders in idyllischen, halb der Landschaft angehörigen Darstellungen wohlgefiel, hierin mit der italienischen Schäferpoesie seiner Zeit wetteifernd; gleich der letzteren erheben sich aber auch seine Bilder selten über den Kreis einer nur conventionellen Empfindungsweise. (Fresken im Palast Verospi zu Rom). In kirchlichen Bildern schliesst er sich unmittelbar den Caracci an. Unter Albani's Schülern zeichneten sich aus: Gio. Batista Mola, Carlo Cignani und besonders Andrea Sacchi. Ein Schüler des letzteren, Carlo Maratta, erscheint als ein unbedeutender Nachahmer des Guido Reni. — Als tüchtige Talente, doch von einer mehr handwerklichen Richtung, sind unter den Schülern der Caracci ausserdem noch namhaft zu machen: Giovanni Lanfranco (1581—1647), Alessandro Tiarini, Giacomo Cavedone, Lionello Spada (dieser wiederum mehr Naturalist), u. a. m.

Unter Einwirkung der Schule der Caracci bildeten sich ferner: Bartolommeo Schedone (gest. 1615), in früheren Bildern, nicht mit grossem Glück, dem Correggio nachstrebend, später ein kräftiger, derb lebenvoller Naturalist; — und Gio. Batista Salvi, gen. Sassoferrato (1605—1685), ein Künstler, der, obgleich ohne sonderliche Energie des Gefühles, doch mit liebenswürdigem

Sinne auf die Bestrebungen, die um den Anfang des sechszehnten Jahrhunderts sichtbar wurden, namentlich gern auf die Bilder aus Raphaels Jugendzeit, zurückging. —

Eine besondere Richtung der Malerei begründete Federigo Baroccio von Urbino (1528—1612). Zwar nicht frei von den manieristischen Elementen der Zeit, der seine Bildung noch angehört, bestrebte er sich doch, eine grössere Tiefe der Empfindung, sowohl in zarteren, als in affektvoll bewegten Darstellungen zum Ausdrucke zu bringen, indem er sich zugleich jenem weichen und warmen Schmelz der Farbe, vornehmlich wie derselbe in den späteren Werken des Andrea del Sarto vorgebildet war, zuwandte. Sein Hauptbild ist eine Kreuzabnahme im Dome von Perugia. — Seine Richtung fand eine sehr umfassende Nachfolge in Florenz, nachdem man hier der flachen Nachahmung des Michelangelo müde geworden war. Zunächst schloss sich ihm Lodovico Cardi da Cigoli (1559—1613) nebst vielen Schülern an; sodann, mit vorzüglichem Glück, Cristofano Allori (1577—1621), der in seinem Bilde der Judith (in der Gall. Pitti) eins der bedeutsamsten und geistvollsten Werke des siebenzehnten Jahrhunderts lieferte. — Abweichend und mehr dem Domenichino verwandt, erscheint der Florentiner Matteo Rosselli (1578—1650), dessen Triumph des David (Gall. Pitti) ebenfalls zu den interessantesten Leistungen der Zeit gehört. Unter den zahlreichen Schülern dieses Künstlers folgten jedoch viele wiederum jener weicheren Richtung, namentlich Carlo Dolci (1616—1686), der dieselbe bis zur grössten Zartheit, zum Theil aber auch bis auf die äusserste Spitze der Sentimentalität zu steigern wusste.

In der einseitig naturalistischen Richtung trat zuerst Michelangelo Amerighi da Caravaggio (1569—1609) dem Streben der Eklektiker entgegen. In seinen Bildern waltet durchaus jener Ungestüm der Leidenschaft, die sich unter den geistigen Kämpfen der Zeit entfesselt hatte. Solcher Stimmung des Gemüthes konnte nur die gemeine Natur zum Ausdrucke dienen; Caravaggio fasst dieselbe wie in einem glänzenden Spiegelbilde auf; mit einer kräftigen Färbung, mit scharfen, grellen Lichtern und dunkeln Schatten gibt er seinen Gebilden eine ergreifende, niederschmetternde Existenz; damit aber weiss er eine gewisse Gemessenheit der Bewegungen, ein fast tragisches Pathos zu verbinden, dass sie dennoch, bei aller Unmittelbarkeit der Auffassung, über den Gebilden des Lebens erhoben scheinen. Von der idealeren Sinnesweise seiner eklektischen Zeitgenossen ist Nichts in seinen Bildern, zugleich aber auch, da er stets nur dem individuellen Gefühle folgt, nichts von deren nüchterner Absichtlichkeit. Werke seiner Hand sieht

man in vielen Gallerien. Unter seinen Nachfolgern sind zunächst die Franzosen Moyse Valentin und Simon Vouet, der Venetianer Carlo Saraceno und der Mantuaner Bart. Manfredi zu nennen.

Ein bedeutender Einfluss des Caravaggio zeigt sich bei den Künstlern von Neapel. Hier erscheint zunächst der Spanier Giuseppe (Josef) Ribera, gen. lo Spagnoletto (1593—1656). Die ursprüngliche Bildung dieses Künstlers gehört seiner Heimath an, von wo er, wie es scheint, den Sinn für Helldunkel und Farbe, der ihn auszeichnet, bereits nach Italien mitbrachte. Hier förderte ihn das Studium des Correggio und der Venetianer auf eine höchst erfreuliche Weise, und einzelne seiner früheren Werke, wie namentlich eine Kreuzabnahme in der Sakristei von S. Martino bei Neapel, gehören zu den edelsten und reinsten Erzeugnissen der Zeit. Bald aber verliess er dies reinere Streben und gab sich in völliger Rücksichtslosigkeit der naturalistischen Richtung hin. Die bei weitem grössere Mehrzahl seiner Gemälde gehört solcher Richtung an; die Kraft seiner Technik, besonders der dämmernde, an's Unheimliche streifende Schimmer seines Helldunkels, gibt den bedeutenderen derselben (denn viele sind auch nur mehr handwerksmässig gearbeitet) eine sehr ergreifende Wirkung. Man findet dergleichen fast in allen Gallerien. — Aus der Schule des Spagnoletto ging u. a. Salvator Rosa (1615—1673) hervor; er hat einzelne historische Bilder von verwandter Art (z. B. seine Verschwörung des Catilina in der Gall. Pitti zu Florenz) geliefert, bedeutender jedoch ist er in den Fächern der Landschaft und des Genre; hievon wird weiter unten die Rede sein. — Einige unter den neapolitanischen Zeitgenossen des Spagnoletto lassen dagegen zugleich eine Aufnahme der Bestrebungen der Caracci erkennen; so Bellisario Correnzio, Giambatista Caracciolo und vornehmlich Massimo Stanzioni (1585—1656); der letztere als ein Künstler, der sich zum Theil, durch einen hohen einfachen Schönheitssinn, zu den edelsten Meistern jener Periode erhebt. Seine Hauptwerke sind in S. Martino bei Neapel. Mass. Stanzioni hatte eine zahlreiche Schule; die meisten seiner Schüler, unter denen hier Domen. Finoglia und Gius. Marullo genannt werden mögen, folgten jedoch ebenso, wie andere neapolitanische Maler der Zeit, wiederum entschieden der naturalistischen Richtung. — Noch gehören hieher, als ein Paar namhafte Künstler, Maria Preti, gen. il Cavalier Calabrese, und der Genueser Bernardo Strozzi, gen. il Prete Genovese.

Von der Mitte des siebenzehnten Jahrhunderts ab beginnt der Aufschwung, den die vorgenannten Bestrebungen in der italienischen Kunst veranlasst hatten, wiederum nachzulassen. Dies macht sich schon bei vielen derjenigen Künstler, die als Nachfolger der vorzüglichsten Meister genannt sind, bemerklich. Von namhaft bedeutendem Einfluss auf ein mehr handwerksmässiges Streben war Pietro Berettini, gen. Cortona (1596—1669), der in grossräumigen Wandmalereien mehr nur auf eine dekorative, im allgemeinen Zusammenklang der Farbe wohlgefällige Wirkung, nicht aber auf eine gründliche und lebenvolle Durchbildung des Einzelnen ausging. Seine Thätigkeit gehört besonders Florenz und Rom an. Noch mehr zeigt sich dieselbe Richtung bei seinen Nachfolgern, wie Ciro Ferri, Gio. Francesco Romanelli, u. a. m.; auch bei mehreren Neapolitanern, unter denen Luca Giordano (1632—1705), mit dem, für solche Weise der Thätigkeit sehr charakteristischen Beinamen Fa Presto (Mach rasch!) der bedeutendste ist. —

Bei den Venetianern erscheint noch in dieser Periode das ihrer Schule eigenthümliche Element vorherrschend, ohne jedoch neue Erscheinungen von höherer Bedeutung hervorzubringen. Einer der wichtigsten Künstler ist hier der Paduaner Alessandro Varotari, gen. il Padovanino (1590—1650), der den früheren grossen Meistern der Schule, zum Theil nicht ohne Glück nachzustreben sucht. Weniger bedeutend sind Pietro Liberi und Alessandro Turchi, gen. l'Orbetto. — Gio. Batista Tiepolo (1692—1769) zeichnet sich durch die abenteuerlich phantastische Verflachung einer, an Paolo Veronese erinnernden Darstellungsweise aus.

Im achtzehnten Jahrhundert bestrebt sich Pompeo Battoni (1708—1787), gegen den allgemeinen Verfall der Malerei anzukämpfen, indem er sich aufs Neue den Hülfsmitteln der Eklektiker zuwendet. Seiner Eigenthümlichkeit nach ist er zumeist dem Baroccio vergleichbar. Doch blieb sein Streben ohne einen nachhaltigen Erfolg.

§. 2. Die niederländische und deutsche Historienmalerei.
(Denkmäler, Taf. 95 u. 96, D. XXXII. u. XXXIII.)

In den Niederlanden tritt uns, ebenso wie in Italien, mit dem Anfange des siebenzehnten Jahrhunderts ein belebter und glänzender Aufschwung der Kunst entgegen. Die politischen und religiösen Kämpfe, welche hier in der späteren Zeit des sechszehnten Jahrhunderts stattgefunden, hatten auf der einen Seite eine erneute, zum lebendigen Bewusstsein durchgedrungene Rückkehr zu der alten Ordnung der Dinge, auf der andern Seite die Begründung eines völlig neuen und unabhängigen Daseins zur Folge gehabt. Diesen beiden Verhältnissen gemäss bildet sich die niederländische

Kunst in zwei besonderen und unterschiedenen Richtungen aus, die sich hier bestimmter wie in Italien, da sie auf der verschiedenartigen Entwickelung der nationalen Eigenthümlichkeit beruhen und da sie zugleich eine jede in einem einzelnen Meister ihren Culminationspunkt finden, als Schulen bezeichnen lassen. Die eine ist die Schule von Brabant, demjenigen Theile der Niederlande, wo Katholicismus und monarchische Herrschaft aufs Neue festgestellt waren; die andere ist die Schule von Holland, wo man die Freiheit des protestantischen Glaubens und der Volksverfassung errungen hatte. Jene schliesst sich unmittelbar, den eklektischen Richtungen der Italiener vergleichbar, an die Vorbilder der grossen Meister an, diese befolgt einen freien und unabhängigen Naturalismus. Dabei ist jedoch ein sehr bedeutender Unterschied von den Richtungen der gleichzeitigen italienischen Malerei wahrzunehmen, indem volksthümliches Element und volksthümliche Gesinnung hier auf beiden Seiten als charakteristisch entscheidende Factoren in den Vorgrund treten.

Dies letztere Verhältniss ist namentlich bei der Schule von Brabant um so bestimmter ins Auge zu fassen, als sie in anderer Beziehung, wie eben bemerkt, den eklektischen Richtungen der Italiener parallel steht. Der Gründer und das eigentliche Haupt dieser Schule ist Peter Paul Rubens (1577—1640). Rubens, ursprünglich ein Schüler des Octavius van Veen, hatte sich sodann in Italien, vornehmlich nach den Werken der Venetianer, gebildet. Paolo Veronese ist hier als sein vorzüglichstes Vorbild zu nennen. In dem Glanz und der Pracht der Farbe hat er Vieles mit diesem Meister gemein, doch ist sein Colorit und mit diesem die ganze Körperlichkeit seiner Gestalten, mehr massenhaft, aus einem derberen Stoffe gebildet, als bei Paolo Veronese. Diese Verschiedenheit aber war ein nothwendiges Ergebniss seiner gesammten Auffassungsweise. Glanz und Pracht des Daseins zu entwickeln, lag allerdings auch in seiner künstlerischen Absicht; aber er verband damit zugleich die Darstellung mächtiger Thatkraft, eines grossartig bewegten körperlichen Handelns; das volle Gefühl der Existenz tritt bei ihm nicht in der behaglichen Ruhe des Genusses, sondern rege und fast leidenschaftlich nach aussen gewandt, hervor; und wo er sich des Genusses zu erfreuen scheint, da erkennt man doch in seinen Gestalten die vollste Befähigung zur That. Es liegt in alledem zugleich ein sehr entschiedenes naturalistisches Element; aber er weiss sich, bei aller Derbheit in den äusseren Motiven seiner Darstellung, auf einer freudigen Höhe über der gemeinen Naturwahrheit zu erhalten. Sein Drang und Streben zur That führt ihn sodann überall zu einer energisch dramatischen Durchbildung seiner Compositionen, sowohl der einfachen Altarblätter, in denen die Heiligen insgemein sich dem Throne der Himmelskönigin lebhaft bewegt entgegendrängen, als der verschiedenartigen historischen

Darstellungen, welche theils der heiligen Geschichte und der Mythe des Alterthums, theils der Geschichte der Gegenwart angehören. Unter den gewaltigsten Werken dieser Art sind verschiedene Kampfbilder anzuführen, namentlich Darstellungen von Kämpfen zwischen Menschen und Thieren. Seine zahlreichen Portraitbilder athmen nicht minder die volle Kraft der Existenz. Seine schönsten Werke sind diejenigen, die bald nach seinem Aufenthalt in Italien gefertigt sind; in diesen wirkt ein edles Maasshalten der Kräfte nicht minder erfreulich, wie die liebevoll durchgebildete Ausführung. Später geht er freilich oft über die nothwendigen künstlerischen Schranken hinaus, auch gestattet er in den Werken seiner späteren Zeit den Schülern, die sich um ihn versammelt hatten, häufig eine zu umfassende Theilnahme an der eigenen Arbeit. Seine Werke sind in den Gemäldesammlungen (wie in der Pinakothek von München, in der k. k. Gallerie zu Wien, u. s. w.) nicht selten; ein grosser Theil seiner vorzüglichsten Arbeiten findet sich in seiner Heimath, zu Antwerpen: besonders in der Akademie, in der Kathedrale, der Jacobs- und der Augustinerkirche.

Rubens zählt eine bedeutende Anzahl von Schülern und Nachfolgern, die sich mit grösserem oder geringerem Glück in den Formen seiner Darstellungsweise zu bewegen suchten. Eins der bedeutenderen Talente unter diesen ist Jacob Jordaeus, der in besseren Darstellungen dem Meister nahe steht, insgemein jedoch des höheren begeisterungsvollen Glanzes, der jenen auszeichnet, entbehrt. Caspar de Crayer, Nikolaus de Liemaekern, Gerhard Seghers nehmen Rubens' Richtung auf und suchen dieselbe, obschon mit verhältnissmässig geringerem Talent, mehr stylgemäss (zum Theil im italienischen Sinne) zu fassen. Unter den eigentlichen Schülern sind sodann noch, als ihm nachstrebend, Abraham van Diepenbeck, Peter van Mol, Erasmus Quellinus, Theodor van Thulden, u. A. m. hervorzuheben, doch verbinden auch von ihnen die letztgenannten mit seiner Richtung das Streben nach feinerer Formenbildung.

Bei weitem der vorzüglichste und eigenthümlichste unter Rubens' Schülern ist Anton van Dyck (1599—1641). Auch er strebt in früheren Werken der kräftigen Fülle des Meisters nach und sucht ihn zum Theil sogar in solcher Darstellungsweise noch zu überbieten (das grossartigste Werk seiner früheren Zeit, eine Dornenkrönung Christi, im Berliner Museum). Nachmals jedoch, durch einen Aufenthalt in Italien und durch Studien nach den italienischen Meistern, namentlich nach Tizian, zunächst weiter gefördert, verändert sich seine künstlerische Richtung; er bemüht sich, weniger ein äusseres Handeln, als mehr die feineren, inneren Zustände der Empfindung zum Ausdrucke zu bringen. Es wird in solchen Werken seiner Hand ein sentimentales Element ersichtlich, das nicht minder, wie die thatkräftige Begeisterung des Rubens,

der allgemeinen Zeitrichtung entspricht, nur dass dieselbe hier eben mehr auf das Innere gerichtet erscheint. Van Dyck ist in diesem Bezuge seinen florentinischen Zeitgenossen vergleichbar. Solcher Eigenthümlichkeit gemäss werden die Formen seiner Gestalten zu einem zarteren Adel, sein Colorit zu einem weicheren Schmelz umgebildet; doch verläugnet auch er nie die Grundlage seiner nationalen Auffassungsweise. Zugleich ist van Dyck im Fache der Portraitdarstellung von höchster Bedeutung, namentlich wo es sich um Bildnisse von Personen der höheren Stände handelt; die Feinheit und Eleganz seiner Behandlungsweise, das ruhig Gehaltene in dem Aeusseren seiner Darstellung, zugleich aber der Scharfblick, mit welchem er die unter der äusseren glatten Hülle verborgenen Gemüthszustände aufzufassen vermochte, mussten ihn zu den meisterhaftesten Bildern solcher Art befähigen. Werke aus den Zeiten der vollen Entwickelung seiner Kraft findet man in den meisten bedeutenderen Gallerien. — Cornelius de Vos, Thomas Willeborts, Nicolaus Wieling sind als Nachfolger des van Dyck anzuführen.

In der holländischen Schule tritt uns zunächst eine Reihe ausgezeichneter Portraitmaler entgegen. Die ausschliessliche Richtung auf das Portraitfach ist als ein charakteristisches Zeugniss der dortigen Lebenszustände zu betrachten; die kirchlichen und die feudalen Traditionen waren zerrissen, und nur die Gegenwart und die Freiheit des Individuums hatten ihren gültigen Werth. Selbst die Art und Weise der Auffassung im Portrait ist bezeichnend für die holländischen Verhältnisse, besonders wenn man sie mit den von Rubens und von van Dyck gemalten Bildnissen vergleicht. Bei einer mehrfach verschiedenen Weise der äusseren Behandlung erstreben die holländischen Portraitmaler vor Allem nur eine vollkommene, naiv unmittelbare Lebenswahrheit; ihre Gestalten haben ein gewisses, fast bescheidenes Genügen, was mit Rubens' zur That hinausdrängender Lebenslust, — eine Offenheit und Treuherzigkeit, die mit dem vornehm Zurückgehaltenen und doch innerlich tief Bewegten in van Dycks Bildern in sehr entschiedenem Widerspruche steht. Als vorzügliche Meister dieses Faches sind hier anzuführen: Michael Mierevelt (1567—1641) und sein Schüler Paul Moreelze, Cornelius Janson van Keulen, Theodor de Keyser, besonders aber die beiden Hauptmeister Franz Hals (1584—1666) und Bartholomäus van der Helst (1613—1670); einzelne Bilder des letzteren (namentlich einige im Museum von Amsterdam) gestalten sich zur Darstellung figurenreicher Portraitgruppen, in denen besondere Momente der vaterländischen Geschichte festgehalten werden; sie

bilden somit einen unmittelbaren Uebergang zur eigentlich historischen Darstellung.

In ähnlicher Richtung bildete sich der gerühmteste und einflussreichste Maler der holländischen Schule, Paul Rembrandt van Ryn (1606—1674), aus. Die Bilder seiner früheren Zeit, unter denen sich das des Anatomen N. Tulp mit seinen Zuhörern (1632, im Haager Museum) besonders auszeichnet, reihen sich im Wesentlichen denen der vorgenannten Künstler an. Doch genügte dem Rembrandt diese einfach schlichte Darstellungsweise nicht; die leidenschaftliche Erregung der Zeit fand in ihm wiederum einen ihrer entschiedensten Vertreter, und auch er wusste solche Sinnesrichtung alsbald in gewaltig ergreifenden Bildern auszudrücken. Er erscheint in diesen wiederum völlig als Naturalist, in jener ausschliesslichen Bedeutung des Wortes, welche man für die in Rede stehende Periode damit verbindet. Es ist die gemeine, niedrige Natur, die er zum Mittel seiner Darstellung wählt, sogar entblösst von jenem Pathos, welches die bedeutenderen der italienischen Naturalisten auszeichnet, und weit entfernt von jenem begeisterten Schwunge des Lebens, wodurch Rubens von so glänzender Wirkung ist. Dabei aber ist ihm ein sehr eigenthümliches poetisches Element eigen, welches ihn dennoch bedeutend über den gemeinen Naturalismus emporhebt; jene Formen sind ihm gewissermaassen nur die äusserlichen Mittel für die Darstellung, als deren eigentlicher Inhalt eine düster trotzige Stimmung, — der Ausdruck eines von geheimer Leidenschaft bewegten, aber nicht zur That hinausringenden, sondern in seine eigenen schweigsamen Tiefen versenkten Gemüthes zu bezeichnen ist. Mit solcher Richtung würden eine bestimmt plastische Gestaltung und der freudige Glanz der Farbe im Widerspruche gestanden haben; Rembrandt wendet sich statt dessen entschieden den dämmernden Reizen des Helldunkels zu, und er erreicht hierin eine Meisterschaft, dass man ihn in seiner Technik allein mit Correggio vergleichen kann; nur, auch im Aeusseren der Behandlung, mit dem sehr erheblichen Unterschiede, dass Correggio das Licht in den Schatten, Rembrandt dagegen den Schatten in das Licht hineinspielen lässt. Jenes Geheimnissvolle in Rembrandt's Auffassungs- und Behandlungsweise steht sodann im unmittelbaren Einklange mit einer gewissen Neigung zum Phantastischen, das sich zuweilen in einer fast mährchenhaften Anmuth, oft in wilder, dämonischer Gewalt, mehrfach aber auch, wo solcher Richtung ganz widersprechende Gegenstände (z. B. Scenen der heiligen Geschichte) zum Gegenstande gewählt waren, in einer nicht eben erfreulichen Manier ankündigt. Zahlreiche Bildnisse, die seiner späteren Zeit angehören, sind ebenfalls in dieser Weise behandelt. Als ein vorzügliches Meisterwerk, in welchem Inhalt, Auffassung und Darstellung im vollkommensten Einklange stehen, mag hier das Bild des tyrannischen Prinzen

Adolph von Geldern mit seinem gefangenen Vater, im Berliner Museum, genannt werden. An Porträts aus den verschiedenen Epochen des Meisters ist namentlich die Gallerie von Cassel sehr reich.

Auch an Rembrandt schliesst sich eine bedeutende Anzahl von Schülern und Nachfolgern an. Wo diese die subjective Richtung des Meisters zu befolgen suchten, verfielen sie freilich, was sehr nahe liegen musste, oft in eine nicht behagliche Manier; gleichwohl vermochten Einzelne von ihnen auch in derselben Richtung sich frei und mit selbständiger Kraft zu bewegen. So unter seinen Schülern vornehmlich Gerbrand van den Eeckhout, und ausserhalb der Schule Salomon Koning; als andere Nachfolger, zum Theil in jener minder erfreulichen Weise, sind zu nennen: Govart Flinck, Joris van Vliet, G. Horst, J. Lievens. Einzelne Schüler, wie namentlich Ferdinand Bol, zeichneten sich in einer, wiederum schlichteren Behandlung im Fache des Portraits aus, indem sie mehr zu der Weise jener obengenannten holländischen Portraitmaler zurückkehrten, diese aber durch das Rembrandt'sche Helldunkel vortheilhaft zu steigern wussten.

Einen sehr wesentlichen Theil der niederländischen, und insbesondere der holländischen Kunstbestrebungen macht sodann die Thätigkeit im Fache der Kabinetmalerei (um diesen Ausdruck für Landschaft, Genre, Stillleben u. s. w. zu gebrauchen) aus; hierauf kehren wir weiter unten zurück.

Einige wenige unter den niederländischen Historienmalern des siebenzehnten Jahrhunderts stehen den heimischen Kunstbestrebungen fremd gegenüber, indem sie sich ausschliesslich den italienischen Richtungen zuwandten. So namentlich Gerhard Honthorst, gen. Gherardo dalle Notti (1592—1662), der sich vornehmlich nach der Weise des Caravaggio bildete und diese gern mit den Effekten einer nächtlichen Beleuchtung verband. So auch der, mehr zu den Eklektikern sich neigende Justus Sustermanns. — Gerhard Lairesse (1640—1711), einer der spätesten Historienmaler in den Niederlanden, folgt dagegen mehr der Richtung des N. Poussin, von dem weiter unten die Rede sein wird.

Hieher gehören auch die wenigen deutschen Historienmaler, die für diese Periode auf eine nähere Beachtung Anspruch haben. Ihre Studien deuten ebenfalls vornehmlich auf Italien, indem sie, mit mehr oder weniger Erfolg, eklektische und naturalistische Elemente zu verbinden streben. Zu nennen sind: Joachim von Sandrart (1606—1688), Schüler des G. Honthorst, Carl Screta (1604—1674), Johann Kupetzky (1666—1740) u. a. m. Gleichzeitig mit dem letzteren macht sich aber auch eine sehr unerfreuliche Aufnahme der handwerksmässig dekorativen Bestrebungen der Cortonisten be-

merklich, bei Joseph Werner, Peter Brandel, Peter von Strudel, u. s. w. — Einige bedeutendere Erscheinungen, die sich im Verlauf des achtzehnten Jahrhunderts in Deutschland finden, waren gleichwohl nicht geeignet, ein eigenthümliches Leben zu erwecken. In diesem Betracht sind namentlich hervorzuheben: Balthasar Denner (1685—1749), der charakterlose Charakterköpfe im Styl des Rembrandt mit peinlichster Sorgfalt auszuführen liebte; Chr. W. E. Dietrich (1712—1774), ein handfertiger Nachahmer des Rembrandt und der Italiener; und Anton Raphael Mengs (1728—1779), ein vielfach thätiger und vielfach gefeierter Künstler, Deutschland, Italien und Spanien auf gleiche Weise angehörig, der aber wiederum nicht über das Streben eines neuen und einseitigen Eklekticismus hinauskam.

§. 3. Die spanische Malerei.
(Denkmäler, Taf. 97 u. 98, D. XXXIV u. XXXV.)

Als ein höchst bedeutendes Glied in der Historienmalerei des siebenzehnten Jahrhunderts erscheint die Kunst von Spanien. Hier war es, wo die neukatholische Malerei (wenn ich mich dieses Wortes bedienen darf) ihren glänzendsten Triumph feierte, ebenso, wie jener neue Aufschwung des Katholicismus selbst an Spanien seine sicherste und bedeutsamste Grundlage fand. Das leidenschaftliche Element der Zeit verlor hier jenen trüben Zusatz, der sich anderweitig aus der Opposition und dem feindlichen Widerspruch entwickelt hatte. Wie bei Rubens, aber ungleich mehr den spiritualistischen Interessen zugewandt, ward es zu einer glühenden Begeisterung, welche das Leben in seiner unmittelbaren realen Gegenwart gewaltig erfasste und demselben dennoch das Gepräge einer, bis zur Verzückung sich steigernden Schwärmerei zu geben wusste. Diese kühne Verbindung der vollen Sinnlichkeit mit dem, aus demselben sich hinausflüchtenden unsinnlichen Gefühle, dieses, mehr Zusammenfassen als Lösung der grössten Widersprüche des Lebens, dieses gleichmässige Zusammenwirken des Realismus und Spiritualismus, die ein jeder in seiner ganzen Einseitigkeit hervortreten, dies ist es, was man als den Grundzug der spanischen Kunst bezeichnen muss. Die italienischen Studien des vorigen Jahrhunderts hatten für die dazu nöthige künstlerische Kraft eine sichere Grundlage gegeben; auch jetzt werden dieselben, zugleich mit Studien nach Rubens und van Dyck, noch weiter fortgesetzt; dabei aber macht sich eine ausgedehnte und freie Auffassung der heimischen Natur, die den spanischen Werken dieser Zeit (gleich denen der Niederländer) ein so bezeichnendes nationales Gepräge giebt, mit Entschiedenheit bemerklich.

Man unterscheidet in der spanischen Malerei des siebenzehnten Jahrhunderts vornehmlich drei Schulen; die bedeutendste derselben

ist die Schule von Sevilla. Die Künstler der letzteren, deren Blüthe in die frühere Zeit des siebenzehnten Jahrhunderts fällt, schliessen sich zunächst noch den älteren Meistern, und mit diesen den Italienern an. Unter ihnen sind hervorzuheben: Francisco Pacheco (1571—1654), etwa dem Annibale Caracci vergleichbar: Juan de las Roelas (1558—1625) und Francisco de Herrera el viejo (1576—1656), beide durch grossartige Verarbeitung des Colorits, nach dem Vorbilde der Venetianer, ausgezeichnet; sodann Alonso Vasquez, die Brüder Augustin und Juan del Castillo und der Sohn des Augustin, Antonio del Castillo.

Weiter und eigenthümlicher entfaltet sich die Sevillaner Schule in der Zeit um die Mitte des siebenzehnten Jahrhunderts. Zunächst in den Werken des Francisco Zurbaran (1598—1662), den man den spanischen Caravaggio genannt hat, der diesem Meister in der ergreifenden Gewalt der Darstellung allerdings nahe steht, sich aber von ihm durch eine tiefere Fülle des Colorits und durch bedeutsameren Ernst und Würde, besonders in seinen zahlreichen Mönchsbildern, vortheilhaft unterscheidet (Menge von Bildern im Louvre). — Sodann bei Don Diego Velasquez de Silva (1599—1660). Aus einer entschieden naturalistischen Richtung wusste sich dieser Künstler zu einer hohen, energischen Anmuth und zu einem eigenthümlichen Adel zu entwickeln, so dass er etwa als zwischen Rubens und Tizian in der Mitte stehend erscheint. Sein bedeutendster Ruhm gehört dem Fache der Portraitdarstellung an. Seit dem J. 1622 hatte er, als Hofmaler Philipps IV, seinen Aufenthalt in Madrid genommen, wo das königl. Museum sehr ausgezeichnete Hauptwerke seiner Hand aufbewahrt. Unter seinen Schülern sind Juan de Pareja, gen. el Esclavo, Nicolas de Villacis und Juan Batista de Mazo Martinez hervorzuheben. — Andere ausgezeichnete Meister der Schule von Sevilla sind: Alonso Cano (1601—1667), der Stifter der sogenannten Schule von Granada, der sich aus einer ebenfalls entschieden naturalistischen Richtung zu einer mehr classischen Behandlung der Form emporzuheben strebte: und Pedro de Moya (1610—1666), der etwa, wie auch sein Schüler Juan de Sevilla, der Richtung des van Dyck (nach welchem er sich in der That gebildet) vergleichbar ist; — vor Allem aber Bartolome Esteban Murillo (1618—1682), derjenige Meister, in welchem das Streben der gesammten spanischen Kunst seinen höchsten Gipfelpunkt erreicht zu haben scheint. Was oben von der spanischen Kunst überhaupt gesagt ist, gilt im vollsten Maasse von Murillo, so jedoch, dass seine früheren Bilder im Ganzen eine derbere und schlichtere Richtung, die späteren im Ganzen eine grössere Zartheit und Milde erkennen lassen. Er ist eben so ausgezeichnet in der Darstellung der niedrigen und gemeinen

Erscheinungen des Lebens, wie in der süssesten Holdseligkeit und Anmuth und wie in dem Ausdrucke der begeistertsten, sich völlig hingebenden religiösen Schwärmerei; oft vereint er diese Elemente der Darstellung auf eine kühne Weise in den verschiedenen Theilen eines und desselben Bildes (Hauptwerke im Dom und im Hospital de la caridad zu Sevilla, im Museum zu Madrid, im Louvre, u. s. w.; Genrebilder meist aus früherer Zeit in der Münchner Pinakothek und in der Gallerie Esterhazy zu Wien). — Neben ihm blühten noch, als minder bedeutende Künstler der Schule, Juan de Valdez und Josef Antolinez. —

Eine zweite Schule ist die von Madrid. Hier war besonders die Richtung auf zarte Ausbildung des Colorits, im Sinne der Venetianer, vorherrschend, und schon früher, durch J. P. de la Cruz, J. F. Navarete u. A., der Grund dazu gelegt. Solcher Richtung angemessen, und als die eigentliche Hofschule von Spanien, ist dieselbe besonders reich an ausgezeichneten Portraitmalern. Zunächst treten hier einige aus Italien (und zwar aus Toscana) gebürtige Maler auf, die, wie es scheint, jene, durch Cigoli und dessen Zeitgenossen vertretene Richtung auf weiche Durchbildung der Farbe, somit die Interessen der Madrider Schule nicht unwesentlich fördernd, herübertragen: Bartolome Carducho (eigentlich Carduccio, 1560—1608) und dessen Bruder Vincente Carducho, Patricio Caxes und dessen Sohn Eugenio Caxes. Als Schüler des V. Carducho war Felix Castello, als Schüler des P. Caxes Antonio Lanchares ausgezeichnet. Neben ihnen erfreute sich Luis Tristan (1586—1649) hohen Ruhmes. — Bedeutender entfaltete sich die Schule, nachdem Don Diego Velasquez aus Sevilla dorthin gekommen war. Ausser den schon genannten Schülern dieses Meisters sind als Nachfolger seiner Richtung hervorzuheben: Antonio Pereda (1590—1669) Francisco Camilo, Josef Leonardo, Antonio Arias Fernandez und vornehmlich Juan Careño de Miranda (1614—1685); Schüler des letzteren war Mateo Cerezo. — Ausserdem sind als namhafte Künstler der Schule noch zu nennen: Francisco Rizi, Juan Antonio Escalante (1630—1670), ein gerühmter Schüler des Ebengenannten, und Claudio Coello (gest. 1693), der jedoch schon als Nachahmer der früheren grossen Meister Spaniens erscheint. —

Als dritte Hauptschule bezeichnet man die von Valencia, obgleich für dieselbe hier nicht sonderlich zahlreiche Künstlernamen anzuführen sind. An der Spitze dieser Schule steht, nächst verschiedenen Meistern des sechszehnten Jahrhunderts, Francisco Ribalta (1551—1628). Ribalta hatte in Italien, vornehmlich nach Fra Sebastiano del Piombo, seine Studien gemacht; auch zeigen seine Gemälde zum Theil, wie die jenes Meisters, florentinische Formengebung, verbunden mit venetianischem Colorit. Unter seinen

Schülern rühmt man Jacinto Geronimo de Espinosa und Josef de Ribera, welcher letztere bereits unter den Italienern als Spagnoletto angeführt ward; sodann Pedro Orrente (1550—1640). Der letztere zeigt in der Mehrzahl seiner Werke eine Nachahmung derjenigen genreartigen Darstellungsweise, welche durch die Bassani in der vênetianischen Kunst eingeführt war. —

Vom Ende des siebenzehnten Jahrhunderts ab gewinnen auch die Bestrebungen der spanischen Kunst ein unerfreuliches Gepräge. Handwerksmässige Schnellmalerei, besonders genährt durch das Beispiel des Neapolitaners Luca Giordano, der viel in Spanien beschäftigt war, erscheint fortan als das vorherrschende Bestreben. Als namhafte Künstler dieser späteren Zeit sind zu nennen: Antonio Palomino y Velasco (1653—1726), Antonio Villadomat (1678—1755) und Alonso de Tobar. Dann tritt Mengs mit seiner eklektischen Richtung, die Oberflächlichkeit hemmend, aber auch kein neues Leben begründend, in die spanische Kunst ein; als sein Schüler wird Francisco Bayeu y Subias gerühmt.

Unsere nähere Anschauung von spanischer Kunst ist übrigens noch immer sehr beschränkt, indem man zumeist nur vereinzelte Bilder in den Sammlungen diesseit der Pyrenäen findet; am meisten sind unter diesen Werke des Murillo verbreitet. Eine umfassende Uebersicht gewährt das neuerlich gegründete spanische Museum des Louvre in Paris.

§. 4. Die französische Historienmalerei.
(Denkmäler, Taf. 99, D. XXXVI.)

In der französischen Historienmalerei des siebenzehnten Jahrhunderts treten uns zunächst ein Paar Künstler von eigenthümlicher Richtung, fast eine Ausnahme in dem allgemeinen Streben der Zeit bezeichnend, entgegen. Der eine von diesen ist Nicolas Poussin (1594—1665), der, in Rom ansässig, sich hier einem fast ausschliesslichen Studium des classischen Alterthums hingab. Von seinen Zeitgenossen, namentlich von den italienischen Eklektikern, wurde allerdings das Studium der Antike ebenfalls nicht vernachlässigt, doch betrachtete man dasselbe insgemein nur als eins der verschiedenartigen Mittel zur freieren künstlerischen Ausbildung. Poussin dagegen strebte, sich völlig in den Sinn des Alterthums zu versenken und von solcher Anschauung aus seine Compositionen zu gestalten. So eignete er sich eine Durchbildung des Styles an, die alle Anerkennung verdient. Ueberhaupt war er mit einem genauen, sorgsam prüfenden Geiste begabt, der den Gegenstand nach allen Seiten zu durchdringen und die Darstellung mit vollständiger Consequenz aus den inneren Bedingnissen der Aufgabe zu entwickeln strebte. Alles dies jedoch war bei ihm, im Allgemeinen, ungleich mehr das Ergebniss einer einseitigen Verstandesthätigkeit, als das einer freien, unvermittelten Anschauung. So fehlt seinen

historischen Gemälden, bei all ihren Vorzügen, zumeist das warme, frische Lebensgefühl, welches allein das Mitgefühl von Seiten des Beschauers zu erwecken vermag. Eine höhere Stelle nimmt er im Fache der Landschaft ein, wovon später die Rede sein wird. Eine gewisse Verwandtschaft mit seiner Richtung zeigen Jacques Stella und Philippe Champaigne. Der zweite Meister ist Eustache Lesueur (1617—1655). Auf ihn hatte der edlere Schönheitssinn, der Raphaels Compositionen durchdringt, lebhaft gewirkt; er wusste sich demselben, nicht ohne Glück, anzunähern, und diesen reineren Adel der Form zugleich zum Ausdruck einer milden und eigenthümlich liebenswürdigen Gemüthsstimmung zu machen. Ohne sich durch eine sonderliche Energie der Behandlung auszuzeichnen, ohne jenen Aufwand an Geist, der bei Poussin ersichtlich wird, wirken seine Bilder dennoch anziehender als die Werke des letzteren, erscheinen sie überhaupt als die würdigsten Leistungen der französischen Schule. Sein Hauptwerk sind die Gemälde aus dem Leben des h. Bruno, im Museum von Paris.

Die vorherrschende Richtung der französischen Schule wird durch die Werke des Charles Lebrun (1619—1690), der unter Ludwig XIV vorzugsweise die künstlerischen Unternehmungen zu leiten hatte, bezeichnet. Lebrun ist ein Mann von bedeutendem und an sich sehr achtbarem Talente; aber er wandte dasselbe wesentlich nur dazu an, jene theatralische Scheingrösse, welche für diese Epoche der französischen Geschichte so charakteristisch ist, zur künstlerischen Ausbildung zu bringen. Seine grossen und umfassenden Darstellungen haben ein pomphaft dekoratives Gepräge, in welchem er seinem Zeitgenossen Cortona ebenbürtig zur Seite steht; inneres Gefühl, individualisirende Gestaltung, Klarheit und Gemessenheit in Auffassung und Anordnung werden in ihnen mehr oder weniger vermisst. — Wie er sich zum Herrscher über die Kunst seiner Heimath aufschwang, so folgt dieselbe auch willig seinen Schritten, nur dass sich im Verlauf des achtzehnten Jahrhunderts statt jener affektirten Grossartigkeit mehr und mehr ein süsslich fades Element einmischt. Es mag genügen, hier einige der namhaftesten unter seinen Mitstrebenden und Nachfolgern anzuführen: Pierre Mignard (1610—1695, besonders als Portraitmaler berühmt), Noel Coypel (1628—1697), Charles de la Fosse (1640—1710), Jean Jouvenet (1644—1717, ein Maler, bei dem ein Streben nach ernsterer Würde ersichtlich wird), Hyacinthe Rigaud (1659—1743, wieder im Portraitfache ausgezeichnet), Pierre Subleyras (1699—1749), François Boucher (1704—1770, der damals sogenannte Maler der Grazien) u. A. m.

§. 5. Die englische Historienmalerei.

(Denkmäler, Taf. 99, D. XXXVI.)

In England treten zuerst im siebenzehnten Jahrhundert einheimische Künstler von namhafter Bedeutung auf, deren Thätigkeit jedoch ziemlich ausschliesslich auf das Portraitfach, nach dem Vorbilde des Holbein, des van Dyck und vieler anderer Maler des Auslandes, die in England gearbeitet hatten, beschränkt bleibt. Als tüchtige Meister dieser Art sind zu nennen: in der ersten Hälfte des siebenzehnten Jahrhunderts William Dobson und George Jamesone, in der zweiten Hälfte Richard Gibson, Michael Wright und Samuel Cooper. Ihnen schliesst sich, als der berühmteste, wiederum ein Ausländer an: Peter van der Faes, gen. P. Lely aus Westphalen (1618—1680). Dann folgt Gottfried Kneller (1648—1723), von dem die Portraitdarstellung, im Sinne seiner Zeit, mehr nach der Weise eines theatralischen Effektes behandelt ward. Als Historienmaler blühte neben diesem James Thornhill (1676—1734), ein entschiedener Anhänger der damaligen französischen Schule.

Eigenthümliche Elemente machen sich in der englischen Malerei des achtzehnten Jahrhunderts bemerklich, die, obschon zunächst ohne bedeutenden Erfolg und obschon im Ganzen keineswegs frei von der allgemeinen Schwäche der Zeit, dennoch in Bezug auf das Streben Beachtung verdienen und die uns als die Vorboten eines neuen und wiederum inniger belebten Zustandes der Kunst gelten dürfen. Diese betreffen insbesondere eine neu eröffnete Thätigkeit im Gebiete einer romantisch-historischen Malerei, und zwar vornehmlich einen ausgedehnten (gegenwärtig zerstreuten) Cyclus von Darstellungen, welche den Gedichten des Shakespeare gewidmet waren und die den speziellen Namen der Shakespeare-Gallerie führen. Hiedurch war der freieren Bewegung der Kunst und dem Zurückgehen auf einfach natürliche und ergreifende Gefühle wenigstens die Bahn geöffnet; zugleich schlossen sich den Darstellungen dieser Art, nicht unvortheilhaft, auch manche, die unmittelbar der Zeitgeschichte entnommen waren, an. Zu den bedeutendsten Künstlern, bei denen sich dieses Streben zeigt, gehören: Josua Reynolds (1723—1792, ein energischer Eklektiker, am meisten ausgezeichnet wiederum im Fache des Portraits), George Romney, Benjamin West, James Bary, John Opie, James Northcote, Thomas Stothard (der bedeutendste in Rücksicht auf Strenge des Styles), Richard Westall, u. s. w. Obgleich, wie bemerkt, an sich nicht eben von selbständig höherer Bedeutung, leiten doch diese Künstler, mehr als andere, zu der Kunstepoche der Gegenwart herüber.

C. Kabinetmalerei.

Diejenigen Gattungen der Malerei, welche der Historienmalerei für gewöhnlich als untergeordnete gegenübergestellt werden, Genre, Landschaft, Stillleben u. s. w., fassen wir unter dem Namen der Kabinetmalerei zusammen. (Das Portrait schliesst sich, seiner ganzen Behandlung nach, unmittelbar der Historienmalerei an; wir haben demnach auf die grosse Reihe der Portraitmaler, die in der Periode des siebenzehnten Jahrhunderts auftreten, bereits im Vorigen hingedeutet.) Es ist bereits bemerkt worden, dass diese Gattungen der Kabinetmalerei, in ihrer selbständigeren Bedeutung, vorzugsweise erst dem siebenzehnten Jahrhundert angehören und dass sie zumeist von niederländischen, insbesondere von holländischen Künstlern in Ausübung gebracht wurden. Die Trennung der Kunst aus dem kirchlichen Verbande, welche durch den Protestantismus verursacht ward, ist als einer der vorzüglichsten Gründe für diese Erscheinung anzuführen; doch ist dies Verhältniss nicht einseitig so aufzufassen, als ob die Kabinetmalerei ausschliesslich nur den holländischen Protestanten angehöre; auch anderweitig musste das freie naturalistische Element, das für diese Zeit im Allgemeinen so charakteristisch ist, zu ähnlichen Erscheinungen führen. In solchem Betracht unterscheiden wir vornehmlich auf der einen Seite die niederländischen Richtungen in den Gattungen der Kabinetmalerei, auf der andern die italienischen; die letzteren werden zum Theil durch Italiener selbst, zum Theil aber (und mehr als durch diese) durch Nordländer, welche sich in Italien und nach den Formen der italienischen Natur bildeten, vertreten.

§. 1. Die Genremalerei.

(Denkmäler, Taf. 100, D. XXXVII.)

Wir betrachten zunächst das Fach des Genre in seiner abgeschlossenen Bedeutung, sofern dasselbe die Zustände des gewöhnlichen Verkehres der Menschen zum Gegenstande der Darstellung macht und ihnen durch zierliche Beschränkung im kleinen Raume, durch harmonische Gemessenheit in Form, Farbe und Licht ein künstlerisches, zum Theil auch durch sinnige Auffassung ein poetisches Gepräge giebt.

Die vorzüglichsten Leistungen dieses Faches gehören den Niederlanden an. Hier unterscheiden wir zwei Hauptrichtungen der Genremalerei. Die eine fasst die Zustände des gemeinen Lebens in ihrer derben Ungebundenheit auf, behandelt dieselben zumeist mit geistreich keckem Pinselspiele und neigt sich, wo eigentlich poetische Elemente in ihr hervortreten, zum Komischen. Die andere Richtung hat es mit denjenigen Zuständen zu thun, in denen das Gesetz der Sitte waltet; die Bilder werden hier mit liebevoller

Sorgfalt und Genauigkeit ausgeführt; als poetisches Element tritt hier das Gemüthliche hervor. Wir bezeichnen die erste Richtung mit dem Namen des niedern, die zweite mit dem Namen des höheren Genre.

Das niedere Genre wird zunächst durch jene Bestrebungen des sechszehnten Jahrhunderts eingeleitet, die als Nachfolge der Genre-Darstellungen des Lucas von Leyden erscheinen und die besonders in den Arbeiten der Breughel ihre Vertreter finden.[1] Neben den Breughel waren noch andre, minder namhafte Künstler in ähnlicher Richtung thätig. In ungleich grossartigerer Energie jedoch erscheinen einige wenige Genrebilder, welche von Rubens' Hand gemalt sind und dieselbe Glut des Lebens, die in den historischen Darstellungen dieses Meisters waltet, auch in dem wilden Jubel der Bauernwelt zur Erscheinung bringen. — Nach solchen Erscheinungen treten sodann diejenigen Meister auf, die als die eigentlich selbständigen dieses Faches zu bezeichnen sind: David Teniers (1610—1690), in Rubens' Schule gebildet, Scenen eines unbehülflich bäuerischen Verkehres mit leichtem und keckem Pinsel und mit lebendig malerischem Sinne, obschon nicht eben mit sonderlichem Aufwand an Geist vorführend, zugleich auch solche Darstellungen, in denen sich, wie in Wachtstuben, alchymistischen Laboratorien, Küchen u. dergl., allerlei buntes Geräth zusammenhäuft. — Adrian Brouwer (1608—1640), ein Holländer, doch auch in einem Verhältniss zu Rubens; dem Teniers verwandt, nur leichtfertiger im Vortrag, aber ungleich beweglicher und mannigfaltiger, ungleich mehr von Lust und Laune erfüllt. — Adrian van Ostade (1610—1685), ein Deutscher, in der holländischen Schule gebildet; ebenfalls im Bauernleben sich bewegend, aber mehr auf die Zustände ruhigen, ob auch wiederum unbehülflichen Behagens gerichtet, sorglich ausgebildet, besonders in Bezug auf warme Harmonie der Farben und auf die Wirkungen des Helldunkels. Isaac van Ostade, der Bruder des Adrian, ebenso ausgezeichnet, besonders in Bildern, welche das Treiben auf den Strassen der Dörfer vorstellen. — An diese vorzüglichsten Meister reiht sich eine grosse Schaar von Nachfolgern an, von denen einige den Teniers, die meisten den A. van Ostade sich zum Vorbilde wählen: H. Martens, gen. Zorg; Gerriz van Harp; Gillis van Tilburgh; D. Ryckaert; C. Dusart; Egbert van der Poel; Corn. Bega; Willem Kalf; A. Diepram; J. Molenaer; R. Brakenburg; Q. van Breckelencamp, u. A. m. — Eigenthümlich zeichnet sich unter den späteren Meistern dieser Richtung der Holländer Jan Steen (1636—1689) aus. Dem Teniers, dem A. van Ostade nicht durchweg in der malerischen Wirkung gleich, doch auch in dieser Beziehung nicht eben auf

[1] Vergl. oben S. 794.

untergeordneter Stufe, erscheint er im Besitz eines höchst originellen und charaktervollen Humores, der seinen Bildern die gediegenste komische Wirkung giebt. In Bezug auf die Poesie der Auffassung ist er bei weitem der bedeutendste unter allen Malern des niederen Genre.

Das höhere Genre trägt durchweg das Gepräge der holländischen Schule; die feine Durchbildung des Helldunkels giebt diesen Bildern insgemein einen Reiz, der dem Ausdruck gemüthlicher Stimmung vorzüglich angemessen ist. Die Gegenstände sind theils den Verhältnissen der höheren Classe der Gesellschaft, theils dem Treiben der häuslichen Wirthschaft entnommen, doch auch in den letzteren stets fern von jenen Ausbrüchen eines ungebundenen Lebensgefühles, dem man in dem niederen Genre gern nachgeht. Zu den vorzüglichsten Meistern gehören: Gerhard Terburg (1608—1681), ebenso ausgezeichnet in der Poesie der Auffassung, die seinen Darstellungen aus dem Leben der vornehmeren Stände oft ein sehr anziehendes, novellistisches Gepräge giebt, wie in der zarten und gediegenen Ausführung, die sich gleichwohl bei ihm nicht, wie bei manchen andern Künstlern derselben Richtung, als etwas selbständig Gültiges vordrängt. — Gerhard Douw (1613 bis 1680), Schüler des Rembrandt, von höchstem Reiz und unsäglicher Vollendung in der Technik, doch mit Meisterschaft den Stoff beherrschend, und vornehmlich in denjenigen Darstellungen, welche die gemüthliche Enge des häuslichen Verkehres mit allem freundlichen Geräth des Lebens vorstellen, überaus anziehend; dies weniger, wo er vornehmere Situationen, und namentlich wo er, was auch vorkommt, ideale Gestalten vorzuführen sucht. — Diesen beiden Meistern zunächst stehen, als ausgezeichnete Künstler derselben Richtung: Gabriel Metzu (1615—1658), Caspar Netscher (1639—1684) und Franz van Mieris (1635—1681). Doch macht sich bei ihnen, namentlich bei dem letzteren, mehrfach schon eine Bevorzugung der eleganten Technik, auf Kosten des geistigen Gehaltes bemerklich. Mehr noch ist dies der Fall bei einer grossen Reihe anderer, zumeist späterer Künstler, namentlich wo dieselben sich in den brillanten Stoffen und Geräthen der vornehmeren Welt ergehen, oder wo sie etwa ideale Darstellungen zu geben suchen. Unter den bedeutenderen von diesen sind zu nennen: Peter van Slingelandt, Dominicus van Tol, Jan und Nicolas Verkolje, Gottfried Schalken, Eglon van der Neer, u. s. w. Zum höchsten Gipfel steigert sich die Eleganz der Behandlung bei Adrian van der Werff (1659—1722), seinem Sohne Peter van der Werff u. A., die sich vorzugsweise wiederum den heiligen oder mythischen Darstellungen zuwenden, in solchen Bildern aber den Mangel an geistigem Gehalte um so empfindlicher bemerken lassen. — Ihnen steht, als eine erfreulich anziehende Erscheinung derselben späteren Zeit, Peter

de Hooghe (1659—1722) gegenüber, in dessen Bildern all jene Gemüthlichkeit des häuslichen Daseins aufs Neue zurückkehrt; vorzüglich ausgezeichnet ist er, wo er das heitere Spiel des Sonnenlichtes im engen Raume des Zimmers darstellt.

Eine andere Richtung des Genre mag als das italienische bezeichnet werden. Dasselbe entwickelt sich aus der naturalistischen Richtung der italienischen Historienmalerei, die, indem sie ihre Formen unmittelbar aus dem gemeinen Leben entnahm, von selbst dazu führen musste, auch wirkliche Situationen und Verhältnisse des gemeinen Lebens zum Gegenstande der Darstellung zu wählen. Dies italienische Genre steht somit der erstgenannten Gattung des niederländischen Genre parallel, nur dass hier zugleich jenes eigenthümlich leidenschaftliche Element der italienischen Naturalisten hervortritt, dass somit die Richtung auf das Komische nicht eigentlich bemerklich wird. Als namhafte Meister dieses Faches sind zunächst einige Italiener, der Mehrzahl nach in Schlachtenbildern sich auszeichnend, zu nennen. So zwei, mit der neapolitanischen Schule des Spagnoletto in Verbindung stehende Künstler, Aniello Falcone und der schon genannte Salvator Rosa, der letztere zugleich in anderweitigen Soldatengruppen, in Räuberscenen u. dgl. bedeutend (von seiner landschaftlichen Thätigkeit wird weiter unten die Rede sein). Ebenso Michelangelo Cerquozzi (1602—1660), der von seinen Schlachtenbildern den Beinamen des Michelangelo delle battaglie (des Schlachten-Michelangelo) führt, der aber auch in figurenreichen Volksscenen Treffliches geleistet hat. Sein Schüler war der französische Schlachtenmaler Jacques Courtois, gen. Bourguignon (1621—1671). — Als niederländische Maler, die sich in der Darstellung italienischer Volksscenen, bei ähnlicher Behandlung ausgezeichnet, sind zu nennen: Peter van Laar, gen. Bamboccio (1613—1674), und Andreas Both. Ihnen schliessen sich noch mehrere andere an, die aber, da in ihren Bildern die Landschaft zumeist ebenso bedeutend ist, wie die Darstellung der Figuren, erst weiter unten zu erwähnen sind.

Sodann ist an dieser Stelle noch eine Reihe niederländischer Maler anzuführen, die vorzüglich, gleich den ebengenannten Italienern, Scenen des Kriegslebens, namentlich Schlachten, zum Gegenstande ihrer Darstellung wählen, im Allgemeinen aber nicht speziell jener italienisch naturalistischen Behandlungsweise folgen. Zu ihnen gehören: Anton Palamedes, gen. Stevens (1604—1680), Jean le Duc (1636—1671), A. Verschuring (1627—1690), A. F. van der Meulen (1634—1690), J. P. van Bloemen, gen. Standaart (1649—1719), J. van Huchtenburg (1646 bis 1738), und der Deutsche Georg Philipp Rugendas (1666—1742).

Einige eigenthümliche Erscheinungen im Fache des Genre, besonders charakteristisch für die Zeit des achtzehnten Jahrhunderts, treten uns in der französischen und in der englischen Kunst entgegen. In der französischen Kunst macht sich zunächst, noch der früheren Zeit des siebenzehnten Jahrhunderts angehörig, ein seltsam anziehender Meister bemerklich. Dies ist Jacques Callot (1594—1635), dessen zahlreiche Compositionen, zumeist zwar nur mit dem Grabstichel und nicht mit dem Pinsel ausgeführt, einen unerschöpflichen phantastischen Humor entfalten. — Die eigentlichen französischen Genremaler folgen erst im Beginn des achtzehnten Jahrhunderts. Diese Meister wenden sich vorzugsweise jenen affektirt poetischen und idyllischen Lebensverhältnissen zu, welche die damalige Bühne und die Gesellschaft selbst — in ihren sogenannten „Wirthschaften", wo Cavaliere und Damen in Haarbeuteln und Reifröcken sich in süsse schäferliche Zustände zurückträumten, — zur Schau gab. Sie wissen solche Scenen, natürlich zwar nicht mit tiefem Gefühl und nicht mit energischer Lebenswahrheit, doch mit einer gewissen graziösen Anmuth darzustellen; und sie geben in ihnen, unbewusst, ganz artige parodische Bildchen. Das Haupt dieser Richtung ist Antoine Wateau (1684—1721); ihm folgen Paterre, Lancret, u. A. m. — J. B. S. Chardin (1699—1779) und J. B. Greuze (1726—1805) strebten dagegen mehr der holländischen Genremalerei nach. — Den Gegensatz gegen jene unbewussten Parodien bildet die sehr bewusste und entschiedene Satire in den Bildern des Engländers William Hogarth (1697—1764), welche die Kehrseite der gesellschaftlichen Zustände jener Zeit mit scharfer Charakteristik hervorheben, sich jedoch so wenig in der malerischen Durchbildung, wie in der Unbefangenheit des Humors den Bildern eines Jan Steen vergleichen lassen.

§. 2. Die Landschaftsmalerei.

(Denkmäler, Taf. 101, D. XXXVIII.)

Das Fach der Landschaft zeigt sich in seiner ersten bedeutsameren Entfaltung in der Zeit um den Schluss des sechszehnten und im Anfange des siebenzehnten Jahrhunderts. Hier haben wir zunächst, als eine besondere Schule, die von Brabant zu betrachten. Das üppige, glänzende Leben des Pflanzenwuchses ist es besonders, zum Theil auch die Verbindung desselben mit den bunten Bildern des thierischen Lebens, was die Sinne der Meister dieser Schule zur bildlichen Darstellung reizt. Es klingt durch ihre Bilder etwas von der Freude und Wonne der ersten Tage der Schöpfung, daher sie auch gern das Paradies selbst zum Gegenstande der Darstellung wählen. Doch ist zu bemerken, dass ihre Behandlungsweise zumeist noch etwas Conventionelles hat, was theils von der Befangenheit des künstlerischen Versuches herrühren mag, theils aber auch aus ihrem, noch unmittelbaren Verhältniss zu den

Manieristen des sechszehnten Jahrhunderts zu entspringen scheint. Zu den vorzüglichsten Künstlern dieser Schule gehört zunächst Johann Breughel (1569—1625), Sohn Peter Breughels des älteren, gewöhnlich der Sammt- oder Blumenbreughel genannt; seine Schüler sind Peter Gyzens und Jacob Fouquiers. Sodann David Vinckebooms und Roland Savery (1576 bis 1639), der letztere durch eine gewisse grossartigere Fassung vorzüglich ausgezeichnet. Verschiedene Andere schlossen sich ihrer Richtung an. Judocus de Momper unterscheidet sich von ihnen durch eine phantastische, doch einer eigenthümlichen Grossartigkeit nicht entbehrende Formation des Terrains. — Dann aber tritt Rubens auch in dies Fach der Kunst mit seiner gewaltigen Naturkraft hinein, und löst jene conventionellen Elemente zum freien, freudig und mächtig bewegten Leben. Als seine Nachfolger im Fache der Landschaft sind Lucas van Uden und Peter Snayers hervorzuheben.

Anders zeigt sich die Schule von Holland, deren Leistungen, erst nach dem Ende des sechszehnten Jahrhunderts beginnend, gleich den Leistungen der holländischen Portraitmalerei vorerst auf eine durchaus schlichte und unbefangene Nachbildung der heimischen Umgebungen gerichtet sind, hierin aber schon ein ansprechendes heimathliches Gefühl erkennen lassen. In solcher Weise erscheinen die Landschaftsbilder des J. G. Cuyp, des Theodor Camphuysen und vornehmlich die, zwar ungleichen, des Johann van Goyen (1596—1656). Als Schüler des letzteren ist Adrian van der Kabel zu nennen. — Zu bedeutenderer Entwickelung wird die holländische Landschaftsmalerei durch den unmittelbaren Einfluss des Rembrandt gefördert, der in einzelnen landschaftlichen Bildern die entschiedene Gewalt seiner subjektiven Eigenthümlichkeit, auch hier in den Effekten des Lichtes und des spielenden Helldunkels eine besondere Stimmung zum Ausdruck zu bringen wusste. Ihm schliessen sich, in verwandtem Streben, zunächst seine Schüler Gerhard van Battem und J. Lievens an. — Unter solchen Verhältnissen bilden sich mannigfache Erscheinungen von bedeutsamer Eigenthümlichkeit aus; weniger auf grossartige Formen und Massen gerichtet, vielmehr den schlichten Vorbildern der Heimath getreu, ist in diesen Landschaften das Weben und Schaffen der Natur wundersam aufgefasst, so dass uns hier die Natur geistig belebt und dem Gemüthe des Menschen verständlich gegenübertritt. So zunächst in morgenlicher Frische und Heiterkeit, davon die Bilder des Joh. Wynants (1600—1677) erfüllt sind; in den lieblich dämmernden Mondbildern des Artus van der Neer (1619—1683); in dem traulichen Behagen, welches durch die anmuthigen Blätter (mehr Radirungen, als Gemälde) des Anton Waterloo (1618 bis 1660) geht. So vor Allem in den tiefsinnig poetischen Bildern des Jacob Ruysdael (1635—1681). In den Werken dieses Meisters

athmet, tief ergreifend, jener erhabene Schauer, den die Natur in ihrer Einsamkeit auf unser Gemüth ausübt, sei es, dass er uns in die verlassene Oede, in den dunkelrauschenden Wald, zu den überwucherten Trümmern eines vergangenen menschlichen Glanzes führe, oder sei es, dass er den Strom vom Felsen brausen lasse und mit zitterndem Mondeslichte das geheimnissvolle Dunkel erhelle. Dem Jacob Ruysdael schliessen sich sodann zahlreiche Landschaftsmaler an, die seine Richtung mit mehr oder weniger Eigenthümlichkeit, mit mehr oder weniger Poesie zu befolgen suchen. Zu diesen gehören: sein Bruder Salomon Ruysdael, zumeist einfach und ruhig in der Composition, wie in der Auffassung; Minderhout Hobbema, durch energische Naturwahrheit, Klarheit und technische Vollendung sehr ausgezeichnet; J. R. de Vries, Joh. Looten, A. van Borsum, Joh. van Hagen, u. a. m. — Wiederum abweichend erscheint Aldert van Everdingen (1621—1675), dessen Darstellungen zumeist auf seinen Studien der norwegischen Gebirgsnatur beruhen, und der sich, solchem Elemente gemäss, eine eigenthümliche Grossheit des Styles ausgebildet hatte.

Einen besonderen und sehr beachtenswerthen Nebenzweig der holländischen Landschaftsmalerei bildet, den äusseren Lebensbedingnissen des Volkes entsprechend, die Seemalerei. Die Künstler dieses Faches wissen auch hier den elementarischen Geist ebenso lebenvoll, wie den rüstigen Verkehr des Menschen auf seinem wogenden Gebiete zur Darstellung zu bringen. Der Entwickelungsgang ist derselbe wie in der eigentlichen Landschaftsschule der Holländer. Die Arbeiten der früheren Zeit des siebenzehnten Jahrhunderts bilden die Erscheinungen der Natur auch hier nur schlicht und einfach nach; so die Seebilder des Adam Willarts, des Joh. Parcellis, des Joh. Peters; belebter und bewegter die des Bonaventura Peters, des Andreas Smit, Simon de Vlieger, H. van Antem, u. s. w. — Hochpoetisch erscheinen dagegen auch hier einige Werke des Jacob Ruysdael, dem sich sodann die vorzüglichsten Meister des Faches anschliessen: Ludolf Backhuysen (1631—1709), besonders ausgezeichnet in Seestürmen, und Wilhem van de Velde (1633—1701), dessen Bilder vorzugsweise das dem holländischen Seefahrer befreundete Element darstellen. Minder bedeutende Zeitgenossen der ebengenannten waren: P. van Beek, M. Maddersteg, W. Vitringa, u. a. m.

Aehnlich bildet sich auch die Architekturmalerei zu einer selbständigen Gattung aus. Die Künstler dieses Faches streben insgemein, und oft mit Glück, nach der Darstellung zierlicher Licht- und Lufteffekte, doch haben ihre Bilder grösseren Theils nur ein dekoratives Gepräge. Als einer der früheren und gerühmtesten Meister dieses Faches ist zunächst Peter Neefs d. ä. (geb.

1570) zu nennen. Ihm folgen, im Verlauf des siebenzehnten Jahrhunderts, Peter Saenredam, H. van Steenwyk d. j., Bliek, J. B. van Bassen, D. van Deelen, E. de Witte, J. Ghering. In höherem Range, als die Leistungen dieser Künstler, steht jedoch, was J. Ruysdael auch im Fache der Architekturmalerei geliefert hat. — In der heiteren, sonnigen Darstellung öffentlicher Plätze ist Joh. van der Heyden (1637—1712) vorzüglich ausgezeichnet. Ein guter Nachahmer desselben ist Gerh. Berkheyden.

Eine dritte Richtung der Landschaftsmalerei ist diejenige, welche in Bezug auf die künstlerische Behandlung sowohl, wie auf die Vorbilder der Natur, Italien angehört. Wie in dem Fache des italienischen Genre, so erscheinen auch hier zunächst einige einheimische Meister. Der wichtigste unter diesen ist Annibale Caracci, der bereits in der italienischen Historienmalerei, und zwar als der vorzüglichst charakteristische Vertreter des Eklekticismus, genannt ist. In seinen landschaftlichen Bildern gibt sich ein Nachklang der Darstellungsweise Tizian's kund; er weiss die plastischen Formen der Erdbildung und des Baumwuchses von Italien mit Sinn aufzufassen, dieselben, dem eklektisch stylgemässen Bestreben auch hier folgend, in grossen Linien und einfachen Massen anzuordnen und ihnen durch einfach bestimmte Farbe eine ernste und ruhige Haltung zu geben. Ihm strebten mit Glück nach: Gio. Francesco Grimaldi (1606—1680), der eigentliche Landschaftsmaler der Caracci'schen Schule, Domenichino, Guercino und Albani, der letztere, seiner Eigenthümlichkeit gemäss, mehr zu einer eleganten Behandlungsweise geneigt. — Dem Ann. Caracci erscheint ferner verwandt: sein Zeitgenoss, theilweise wohl auch sein Vorbild, der Niederländer Paul Bril (1554—1626), der, aus jener älteren Brabanter Landschaftsschule hervorgegangen, aber bald von deren conventioneller Behandlungsweise befreit, für eine frischere, mehr zugleich die Wirkungen des Lichtes und der Luft beobachtende Entfaltung der italienischen Richtung höchst förderlich war. — Sodann der Franzose Nicolas Poussin, der schon genannte Historienmaler. Auch in seinen Landschaften erscheint jene plastische Ruhe und Bestimmtheit, aber noch entschiedener, zu noch grösserer Ruhe, zu noch höherem Ernste ausgebildet; es ist darin etwas, was an die Einfalt und Bestimmtheit der Antike erinnert (wie denn in der That die wenigen landschaftlichen Gemälde des classischen Alterthums, die sich auf unsre Zeit erhalten haben, fast genau dasselbe Gepräge tragen); aber diese Erinnerung fällt hier viel günstiger, viel unmittelbarer aus, als in seinen historischen Gemälden. Häufig wendet er auch stattliche Architekturen antiken Styles zur entschiedeneren Charakteristik in seinen Landschaften

an. — Ihm zur Seite steht sein Schwager Caspar Dughet, gen. Caspar Poussin (1613—1675), in dessen landschaftlichen Bildern sich dieser strengere Ernst wiederum sehr erfreulich in sofern mildert, als er den schaffenden und belebenden Athem der Luft, bald in heiterem Wehen, bald in sausendem Sturme über dieselben hinführt. — Ihre höchste Vollendung aber erhält die italienische Richtung in den Werken eines dritten Meisters, des Lothringers Claude Gelée, gen. Claude Lorrain (1600—1682). In seinen Landschaften löst sich die plastische Strenge der Linienführung zum anmuthvollsten Wohllaut auf, ein weiches quellendes Leben entfaltet sich im Helldunkel des Waldes und auf dem schimmernden Teppich der Wiese, ein ätherisches Licht, wundersam abgestuft, erfüllt beseligend Nähe und Ferne. Wie Ruysdael, tief ergreifend, in die geheimnissvollen Tiefen der Natur hinabsteigt, so führt uns Claude Lorrain zu ihren klaren sonnigen Höhen empor.

An diese grösseren Meister reiht sich sodann eine bedeutende Anzahl von Nachfolgern, zumeist Niederländern, an. Bei den meisten von ihnen verschmelzen sich die grossartigeren Poussin'schen Formen mit jenem Glanz der Lüfte, der Claude Lorrain eigenthümlich ist; doch ist zu bemerken, dass diese glänzende Behandlung der Luft mehrfach, besonders bei denjenigen Landschaftsmalern, welche dem weiteren Verlauf des siebenzehnten Jahrhunderts und dem Anfange des achtzehnten angehören, zu einer Art von stehender Manier wird, dass ihre Bilder somit zwar auf eine ideale Wirkung hinstreben, diese aber nur durch erkünstelte Mittel erreichen. Als die bedeutenderen dieser Künstler sind zunächst zu nennen: Herrmann Swanevelt, Schüler des Claude Lorrain (1620—1680), Johann Both (1610—1651) und Adam Pynacker (1621 bis 1673). Bei diesen wirkt im Ganzen mehr das Element des Claude nach. Ebenso auch bei den Folgenden: Jacob van Artois, Bartholomäus Breenberg, Joh. van Assen, Caspar und Peter de Witte, Joh. Franz Ermels (ein Deutscher), Friedrich Moucheron u. s. w.; nicht mehr sonderlich erfreulich, um den Schluss des siebenzehnten Jahrhunderts, bei Albrecht Meyering, Isaac Moucheron, u. a. m. Die Mehrzahl derjenigen Landschaftsmaler, welche dem Schluss des siebenzehnten und dem Anfange des achtzehnten Jahrhunderts angehören, hält sich dagegen mehr zur Poussin'schen Richtung, so Franz Milet, gen. Francisque, Joh. Glauber, gen. Polydor, J. F. van Bloemen, gen. Orizonte, P. Rysbraeck, der Römer Crescenzio di Onofrio, u. a. m.

Eine sehr eigenthümliche Erscheinung in dem Fache der landschaftlichen Darstellung, welches die Formen der italienischen Natur zum Vorbilde nimmt, bilden die Landschaften des Salvator Rosa. Zuweilen erinnern zwar auch diese an jene idealere Behandlungsweise des Claude; insgemein aber erscheint hier die Natur von

einer düsteren Seite, fast mit leidenschaftlichem Ungestüm, aufgefasst. Wilde Gebirgsschluchten, durch welche der Zugwind des Sturmes hinzieht, drohende Gewitterlüfte, die Staffage von Räubern oder einsamen Eremiten, geben diesen Bildern oft einen eigen phantastischen Reiz. Schüler des S. Rosa im Fache der Landschaft sind Bartolommeo Torregiani und Domenico Gargiuoli, gen. Micco Spadaro. In verwandter Richtung macht sich der Niederländer Peter de Molyn, gen. Tempesta (1636—1704) bemerklich.

Fast die entgegengesetzte Erscheinung bildet Herrmann Sachtleven oder Zaftleven (1609—1685), dessen Bilder der nordischen Natur (vornehmlich den romantischen Ufern des Rheines) angehören, dieselbe aber mehr in jenem südlichen Farbenglanze behandelt zeigen. Als ein Nachfolger dieses Künstlers ist Johann Griffier zu nennen.

Für das achtzehnte Jahrhundert kommen schliesslich noch in Betracht: Die Venetianer Bernardo Canale und sein berühmterer Schüler Antonio Canale, gen. il Canaletto (1697 bis 1768), beide in Stadtprospekten, namentlich venetianischer Kanäle, ausgezeichnet, die sie einfach und schlicht, wenn schon in etwas dekorativer Behandlung, darzustellen pflegen; — sodann, mehr jener idealistischen Richtung angehörig, der Franzose Joseph Vernet (1714—1789), vorzüglich gerühmt in seinen Seestürmen, und der Engländer Thomas Gainsborough (1727—1788), der dem Caspar Poussin nachstrebte; beide, bei bedeutendem Talent, doch nicht frei von den manieristischen Elementen ihrer Zeit.

§. 3. Verbindung von Landschaft und Genre.

Als eine besondere Gattung der Kabinetmalerei sind diejenigen Darstellungen zu betrachten, in welchen sich Genre und Landschaft zu einem sich gegenseitig Bedingenden, — nicht so, dass das eine etwa nur die Fassung oder die Staffage des andern ausmacht, vereinigen. In solcher Weise finden wir bereits in der Zeit um den Anfang des siebenzehnten Jahrhunderts einige charakteristisch bezeichnende Leistungen. Einzelne davon stehen den Arbeiten jener älteren Brabanter Schule der Landschaftsmalerei parallel; in ihnen sieht man zumeist bunte Festlichkeiten dargestellt, deren Treiben jenen spielenden farbigen Glanz der Natur erfüllt. Als ein namhafter Meister dieser Richtung ist Adrian van der Venne (1586—1650) anzuführen. — Andre gehen aus der Weise dieser Schule, ähnlich wie Paul Bril, zu der italienischen Richtung über; ihre figürlichen Darstellungen gehören vorzugsweise der heiligen Geschichte oder der Mythe des klassischen Alterthums an, so dass sie den idealeren Naturformen auch ideale Gestalten gegenüberstellen. Vorzüglich ausgezeichnet ist in solcher Weise ein deutscher

Künstler, Adam Elzheimer (1574—1620), dessen Bilder insgemein mit grosser Zartheit und mit ansprechend liebenswürdigem Sinne ausgeführt sind. Seine Nachahmer, Cornelius Poelenburg (1586—1660) und dessen Schüler Joh. van der Lys und A. Cuylenburg, sind weniger anziehend und verfallen, bei ähnlichem Streben, häufig in Manier.

Ihre bedeutsamste Entfaltung erhält die in Rede stehende Gattung der Malerei in denjenigen Bildern, welche eigentlich idyllische Zustände des Lebens, ein noch ungetrübtes Zusammenleben des Menschen mit der Natur, zum Gegenstande der Darstellung nehmen; es sind besonders Scenen des Hirtenlebens und ähnlicher Verhältnisse, wobei zugleich eine feinere Beobachtung der verschiedenen Thiergestalten und ihres natürlichen Verkehres hervortritt. Diese idyllische, mehr oder minder dichterische Richtung führt aber den Blick der nordischen Künstler wiederum von den schlichteren Erscheinungen der Heimath hinweg; durch den Glanz und Duft der südlichen Natur, in welche sie die Scenen der Art gern hineinversetzen, suchen sie auch im Beschauer eine mehr poetische Stimmung hervorzurufen. In Bezug auf den landschaftlichen Theil schliessen sich diese Gemälde somit zumeist der italienischen Richtung der Landschaft an und folgen sie dem Gange, den die letztere nimmt. Zum Theil enthalten sie auch, wiederum abweichend von der eigentlichen Idylle, Scenen des italienischen Volkslebens, deren Behandlung sodann sich der naturalistischen Richtung der italienischen Historienmalerei annähert. — Die schönste und edelste Ausbildung dieser idyllischen Darstellungsweise zeigt sich in den Bildern von Albert Cuyp (geb. 1606) und Adrian van de Velde (1639—1672); auch bei Joh. Asselyn (geb. 1610), K. Dujardin (1635—1678) und Nicolaus Berchem (1624—1683), obschon der letztere, bei grosser Vielseitigkeit, im Gefühle nicht immer rein ist. Neben ihnen sind Dirk van Bergen, W. Romeyn, C. Clomp, Begyn u. a. m. zu nennen. — Zu den bedeutendsten Meistern, die mehr Scenen des italienischen Volkslebens als eine Darstellung idyllischer Zustände vorführen, gehören Joh. Miel (1599—1664) und Joh. Lingelbach (1625—1687), der letztere ein Deutscher. — Bei einigen Malern erscheint die Darstellung von Viehheerden als der vorzüglichste Theil des Bildes; unter diesen zeichnen sich namentlich aus: Johann Heinrich Roos (1631—1685) und sein Sohn Philipp Roos, gen. Rosa di Tivoli, sowie die Schaafmaler Jacob van der Does und Joh. van der Meer d. j.

Bei den letztgenannten tritt zum Theil minder die Absicht auf idyllische Zustände hervor, demgemäss auch die Landschaft mehr die einfachere nordische Stimmung gewinnt. Als durchaus schlichte, aber mit unübertrefflicher Naturwahrheit ausgeführte Abbildungen

eines nordisch prosaischen Hirtenlebens erfreuen sich die Gemälde des Paul Potter (1525—1654) des höchsten Ruhmes.

Eigenthümlich steht den Genannten Philipp Wouverman (1620—1668) gegenüber. Er liebt es, das Leben der vornehmen Stände im Freien, namentlich Jagdzüge, darzustellen und dabei zugleich, wie die Maler der idyllischen Richtung das weidende Vieh, das Pferd in dem Adel seiner Gestalt und in der Kühnheit seiner Bewegungen vorzuführen. Die Zierlichkeit seiner Behandlung entspricht der Wahl dieser Gegenstände, und die heitern, von lichtem Glanze erfüllten Lüfte dienen nicht minder dazu, einen poetischen Klang über dieselben hinzuhauchen.

§. 4. Thierstücke und Stillleben.

Neben der Landschaft und dem Genre entwickeln sich gleichzeitig noch mannigfaltige Darstellungen anderer Art, und zwar solche, in denen das, was früher in den historischen Bildern nur als einzelnes Beiwerk oder Schmuck erschienen war, nicht minder selbständig, mit hochausgebildetem Sinne für eine freudig glänzende Dekoration, behandelt wird.

Hieher gehört zunächst die Thiermalerei. In ihrer selbständigen Bedeutung, und im Gegensatz gegen die ebenbesprochenen landschaftlich idyllischen Bilder, hat sie es besonders mit den jagdbaren Thieren zu thun, die zumeist, zum Schmucke adliger Jagdschlösser, in grossem Maassstabe dargestellt werden, theils in den regen Aeusserungen ihres Lebens, theils als erlegte Beute zu bunten Trophäen aufgehäuft, in denen der geschmeidige Glanz des Felles und der zierliche Schiller des Federwildes mancherlei anmuthige Contraste bilden. Bedeutsam erscheint auch hier wiederum der Einfluss des Rubens; einzelne Jagdbilder von seiner Hand führen uns mächtig in das thierische Leben ein. Voll ebenso grossartiger Energie sind sodann die Thierstücke seines Freundes Franz Snyders (1579—1657), der diesem Fache ausschliesslich, aber als dessen vorzüglichster Meister angehört. Ihm reihen sich Joh. Fyt (1625—1700), Karl Rutharts, Lilienberg und Joh. Weenix (1644—1719) an, die letzteren besonders in der Darstellung des Federwildes ausgezeichnet. Einer der spätesten Maler von Jagdthieren, schon minder vollendet in der künstlerischen Behandlung, ist der Deutsche, Joh. Elias Ridinger (1695 bis 1767). — Einzelne Künstler, wie Melchior Hondekoeter (1636—1695), Adrian van Utrecht und Peter Caulitz, ein Deutscher, begnügten sich, minder aristokratischen Sinnes, mit den Darstellungen von Hühnerhöfen.

Ein zweites, ebenfalls sehr wichtiges Fach, besteht in den Frühstücksbildern, in denen auf zierlichem Tischchen alles Behagen eines holländischen Vormittages, kunstreiche Pokale und

Krüge, funkelnde Gläser, Hummern, Krabben, Austern, Früchte der verschiedensten Art zur Schau gestellt werden, in denen aber zugleich, bei tiefer Versenkung des Sinnes in den Gegenstand, die reizvollste Harmonie der Farben und ein lieblich spielendes Helldunkel sich ausgebildet zeigen. Als vorzügliche Meister dieses Faches sind, als der Mitte und der zweiten Hälfte des siebenzehnten Jahrhunderts angehörig, Adrieanssen, Evert und Wilhelm van Aelst, Peter Nason, Th. Apshoven, u. a. m. anzuführen.

Ein drittes Hauptfach endlich bildet die Blumenmalerei, deren zierliche Gebilde, zum Theil in Verbindung mit Früchten, sich zu den anmuthvollsten Schmuckstücken zusammenordnen. Hier findet der Sinn für die Farbe, für deren leise Abstufungen und Uebergänge, für ihren harmonischen Zusammenklang im Einzelnen und in dem Ganzen der Darstellung, das angemessenste Feld, um sich völlig frei und selbständig entwickeln zu können. Die feine und sinnvolle Beobachtungsgabe für dies Farbenspiel der Blumen vergegenwärtigt uns jene eigenthümlichen, zu einer fast leidenschaftlichen Poesie gesteigerten Zustände des holländischen Handels, da von der Entfaltung einzelner Blumenzwiebeln oft das Glück oder Unglück der reichsten Häuser abhängig war. — Zu den früheren Meistern, die sich in selbständigen Blumenbildern versucht, gehört Johann Breughel, der seinen Beinamen des Blumenbreughels solchen Darstellungen verdankt. Bedeutender war sein Schüler Daniel Seghers (1590—1660), dem sich van der Spelt anschliesst; die edelsten und gehaltensten Darstellungen aber sind die des Joh. David de Heem (1600—1674). Als treffliche Nachfolger des letzteren sind sein Sohn Cornelius de Heem, Abraham Mignon (ein Deutscher), Maria van Osterwyck, Jacob Walscapele zu nennen. Die äusserste Feinheit und Eleganz, zuweilen zwar schon auf Kosten der Gesammtharmonie, zeigt sich schliesslich in den Arbeiten der berühmten Blumenmalerin Rachel Ruysch (1664—1750) und des Johann van Huysum (1682—1749).

Die Werke der beiden letztgenannten gehören entschieden zu den bedeutendsten Leistungen, sofern es sich um einen selbständig künstlerischen Werth handelt, welche uns das achtzehnte Jahrhundert, bis auf die neuen Erscheinungen am Schlusse desselben, darbietet. Sie lassen den Scheidegruss der alten Kunst in einem lieblich heiteren Spiele verklingen.

EINUNDZWANZIGSTES KAPITEL.

HOLZSCHNITT UND KUPFERSTICH, BIS ZUM ENDE DES ACHTZEHNTEN JAHRHUNDERTS.

---

§. 1. Vorbemerkung.

Die Erscheinung des Holzschnittes und Kupferstiches, d. h. die Vervielfältigung der Zeichnung durch den Druck, bildet ein vorzüglichst charakteristisches Merkmal für die gesammte Kunstperiode des modernen Zeitalters. Auf die Werke dieses Faches ist in den vorangehenden Kapiteln bereits mehrfach hingedeutet worden, sofern ihre Betrachtung nöthig war, um das Streben und die Richtung einzelner Künstler in genügender Ausdehnung würdigen zu können; gegenwärtig ist es unsre Aufgabe, den Gang der technischen Ausbildung in Holzschnitt und Kupferstich, von seinem Ursprung an, in einem umfassenden Ueberblicke zu verfolgen. Denn wenn sich beide auch, was den geistigen Gehalt der durch sie beschafften Darstellungen anbetrifft, den im Vorigen besprochenen Entwickelungsstadien anschliessen, so verfolgt doch ihre technische Ausbildung (und namentlich die des Kupferstiches) einen fast unabhängigen, einen diesen Entwickelungsstadien häufig entgegengesetzten Weg; sie schreitet in regelmässiger Stufenfolge vom ersten Versuch zu stets erhöhter Vollendung vor und erscheint insgemein in denjenigen Epochen, in welchen der tiefere künstlerische Sinn mehr oder weniger mangelt, in bedeutsamster Entfaltung. Es ist etwas Selbständiges, etwas eigenthümlich Gültiges in dieser Technik, das seine besondre Würdigung in Anspruch nimmt; namentlich gilt dies von denjenigen Werken, welche eine Nachbildung bereits vorhandener Kunstwerke zum Zwecke haben. Im Allgemeinen kann man sagen, dass diese vervielfältigenden und nachbildenden Künste den Gegenpol der Architektur des modernen Zeitalters ausmachen.

§. 2. Der Holzschnitt.

Der Holzschnitt,[1] der die Zeichnung erhaben ausgeschnitten darstellt, tritt uns von beiden Gattungen der Kunsttechnik zuerst entgegen; sein Ursprung und seine vorzüglichste Ausbildung gehören Deutschland an; doch erscheint er, was seine höhere Bedeutung anbetrifft, dem jüngeren Kupferstich bald untergeordnet. Mehr oder weniger rohe Stempel von verschiedener Art, wie sie seit den Zeiten des grauen Alterthums für mannigfaltige Zwecke gefertigt waren, gaben das Vorbild zu den Holzschnitten. Mit dem Anfange des fünfzehnten Jahrhunderts begegnen uns die ersten, für den Abdruck gearbeiteten Werke dieser Art, rohe Umrisszeichnungen auf Spielkarten und auf Heiligenbildern. Das frühste Datum, welches sich auf einem dieser Blätter, einer Darstellung des h. Christoph, vorfindet, ist die Jahrzahl 1423; (es sind zwei Abdrücke davon bekannt: einer, aus der Karthause von Buxheim, in der Bibliothek des Lord Spencer zu Althorp, ein andrer im k. Kupferstichkabinet zu Paris). Doch ist neuerlich in Zweifel gestellt worden, ob sich die angegebene Jahrzahl auf die Entstehungszeit des Blattes beziehe; die Darstellung selbst hat noch das Gepräge des germanischen Styles[2]. Den Blättern solcher Art schliessen sich sodann, als Hauptbeispiele, verschiedene xylographische Bilderbücher an, deren Entstehung um die Mitte und in das dritte Viertel des fünfzehnten Jahrhunderts fällt, Darstellungen der Apokalypse, des Hohen Liedes, die sog. Armenbibel, den sog. Heilspiegel u. dgl. m. enthaltend. Auch in ihnen ist die Behandlung durchweg noch einfach und roh; den Umrisszeichnungen wird nur zum Theil eine spärliche Schattenangabe beigefügt. Von bedeutenderem Einfluss auf die Ausbildung des Holzschnittes war, gegen den Schluss des Jahrhunderts, Michael Wohlgemuth; die unter seiner Leitung gefertigten Blätter zeigen zuerst das Bestreben nach einer bestimmteren Schattenwirkung.

In der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts entwickelte sich eine so bedeutende, wie erfolgreiche Thätigkeit im Fache des Holzschnittes. Vornehmlich gehört dieselbe der fränkischen Schule und den Künstlern verwandter Richtung an. Fast alle namhaften Meister dieser Zeit liessen ihre Compositionen, oft in blätterreichen Reihefolgen, durch das Messer des Holzschneiders vervielfältigen;

[1] Hauptwerk: *A treatise on wood engraving, historical and practical. With illustrations by John Jackson.*

[2] Ein seither (1841) zu Mecheln entdeckter Holzschnitt, jetzt im Besitz des Barons von Reiffenberg zu Brüssel (Madonna zwischen vier sitzenden Heiligen in einem Garten) trägt zwar die Jahrzahl 1418, scheint aber aus Gründen des Styles und des Costüm's erst einige Jahrzehnte später entstanden zu sein.

so vornehmlich Albrecht Dürer, so Burgkmair, Scheuffelin, Lucas Cranach u. a. m. Dass diese Meister selbst in Holz geschnitten, dürfte nur für den seltensten Fall anzunehmen sein; nur Niclaus Manuel von Bern erscheint bestimmt auch als selbstthätiger Holzschneider. Im Allgemeinen haben die Holzschnitte dieser Zeit den Charakter freier Federzeichnungen, die, zum Theil wenigstens, mit grosser Sorgfalt und Genauigkeit ausgeschnitten, zumeist jedoch nicht eben mit besondrer Rücksicht auf die Technik des Holzschnittes angelegt sind. Die vorzüglichste Ausnahme hievon machen die nach Holbein's Zeichnungen gefertigten Holzschnitte, in denen die eigenthümlichen technischen Bedingungen beobachtet und zugleich in geistreich künstlerischer Weise ausgebildet sind; als den Formschneider, der die bedeutendsten Arbeiten nach Holbein gefertigt, nennt man, nicht ohne grosse Wahrscheinlichkeit, Hans Lützelburger.[1] — Gleichzeitig erscheinen ähnliche Leistungen auch in den Niederlanden, namentlich Holzschnitte nach Zeichnungen des Lucas von Leyden.

Die italienischen Holzschnitte sind im Allgemeinen weniger bedeutend, auch in der Zeit jenes hohen Aufschwunges der Kunst im sechszehnten Jahrhundert, indem man hier auf die technische Ausbildung geringere Sorgfalt verwandte und die Behandlung mehr skizzenartig erscheinen liess. Doch erfreute sich dort eine eigenthümliche Gattung dieser Technik, deren ursprüngliche Erfindung zwar ebenfalls Deutschland angehört, mannigfacher Anwendung und Ausbildung. Dies ist die Gattung der sog. Helldunkel, eine Nachahmung von Tuschzeichnungen, in welcher die Umrisslinien und die verschiedenen Tuschlagen der Schatten durch verschiedene Platten übereinander gedruckt wurden. In der früheren Zeit des sechszehnten Jahrhunderts war Ugo da Carpi, später Andrea Andreani in dieser Gattung (der letztere auch in der Fertigung einfacher Holzschnitte) ausgezeichnet.

Schon in der zweiten Hälfte des sechszehnten Jahrhunderts tritt der Holzschnitt beträchtlich gegen den Kupferstich zurück. Das Bestreben, der ausgebildeteren Behandlungsweise des letzteren nachzukommen, verleitete ihn auf eine Bahn, deren Bedingnisse ihm bald zu schwierig wurden. Die vorzüglicheren künstlerischen Kräfte wandten sich gänzlich dem glänzenden Grabstichel oder der leicht beweglichen Radirnadel zu. — Im siebenzehnten Jahrhundert sehen wir den Holzschnitt fast ohne alle künstlerische Bedeutung und zumeist nur zu rohen Bücherzierden verwandt. Eine bedeutende Ausnahme machen nur einige, den Niederlanden angehörige Bestrebungen, wo durch Rubens eine erneute und für den Augen-

[1] Die grosse Streitfrage des neunzehnten Jahrhunderts, ob *Holbein* seine Holzschnitte selbst geschnitten habe oder nicht, kann hier nicht näher berührt werden. Vgl. darüber den Artikel *Hans Lützelburger* in *Nagler's* Künstlerlexicon.

blick nicht erfolglose Thätigkeit auch in diesem Fache hervorgerufen ward. Als ausgezeichnete Holzschneider sind in diesem Betracht namentlich C. van Sichem und C. Jegher, der letztere mit Glück nach Rubens arbeitend, hervorzuheben. — Das achtzehnte Jahrhundert erscheint für den Holzschnitt ebenso ungünstig, bis, in der zweiten Hälfte desselben, in England ein neuer Aufschwung beginnt. Thomas Bewick (1753—1828) gründete hier eine vorzügliche Schule, durch welche die heutige glänzende Entwickelung des Holzschnittes eingeleitet ward.

§. 3. Der Kupferstich.

Der Kupferstich[1] hatte bedeutende Vorgänger an jenen, in Metall gravirten Zeichnungen, die in den Zeiten des Alterthums (besonders bei den Etruskern) und im Mittelalter häufig zur Ausführung gebracht wurden. Unter den letzteren sind vornehmlich die Niellen wichtig, Gravirungen, in welchen die vertieften Striche mit einer dunkeln Schmelzmasse ausgefüllt wurden, und die, in kleinem Maassstabe sauber ausgeführt, zur Decoration verschiedenen Geräthes dienten. So häufig indess solche Arbeiten waren, so scheint man doch nicht viel vor der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts den Gedanken, dass dieselben zum Abdrucke vorzüglich geeignet seien, aufgefasst zu haben. Den nächsten Anlass hiezu gab ohne Zweifel der Holzschnitt und das ganze Bestreben jener Zeit, die vervielfältigenden Darstellungsmittel auszubilden; die Erfindung selbst mag an verschiedenen Orten gemacht sein. Gewöhnlich schreibt man dieselbe dem Florentiner Goldschmied Maso Finiguerra zu, der in der Anfertigung von Niellen besonders gerühmt wird; er soll zuerst darauf gekommen sein, die Gravirung derselben, vor dem Einbrennen jener Schmelzmasse, mit einer flüssigen Schwärze ausgefüllt auf einem Schwefelabguss zu fixiren, dann auch auf Papier abzudrucken. Den ersten Druck auf Papier soll er von einer angeblich im Jahr 1452 gefertigten sog. Pax (einer kleinen, künstlerisch geschmückten Metallplatte, deren man sich bei feierlichen Messen bediente) — sei es unmittelbar von der Platte oder erst von einem Schwefelabdruck, — gemacht haben. Diese Pax, im Niello die Krönung Mariä enthaltend und für die Kirche S. Giovanni in Florenz gefertigt, befindet sich gegenwärtig im dortigen Museum; ein altes Blatt, das als Abdruck derselben vor der Schmelzarbeit gilt, im k. Kupferstichkabinet zu Paris. Doch sind die verschiedenen Umstände dieser ganzen Angelegenheit, auch das Jahr der Anfertigung der genannten Pax, noch nicht mit

[1] Vgl. besonders *I. G. von Quandt,* Entwurf zu einer Geschichte der Kupferstecherkunst.

genügender Sicherheit bestimmt. [1] Der Styl derselben scheint eher auf eine etwas spätere Zeit zu deuten; und es dürfte im Gegentheil wahrscheinlicher sein, dass die Erfindung, gleich dem Holzschnitt und dem Buchdruck, in Deutschland gemacht und dort zuerst ausgebildet sei. In Deutschland findet sich die grössere Mehrzahl älterer Kupferstiche, die zum Theil noch vor die Zeit des Jahrs 1450 hinaufzureichen scheinen; auch zeigt sich die äussere Technik hier früher durchgebildet, während sie in Italien bis in den Anfang des sechszehnten Jahrhunderts hinein noch durchweg auf einer untergeordneten Stufe bleibt.

Für die Uebersicht ist es indess vortheilhaft, mit den italienischen Kupferstechern des fünfzehnten und sechszehnten Jahrhunderts zu beginnen. Characteristisch ist für dieselben, dass ihr vorzügliches Bestreben, allerdings in Uebereinstimmung mit den nächsten Bedingnissen der Technik des Kupferstiches, dahin geht, die plastische Bezeichnung der Form hervorzuheben, die grösste Sorgfalt der Umrisslinie zuzuwenden und sodann die Rundung der Form durch eine mehr oder weniger ausgeführte Schattirung mehr nur anzudeuten. Als der erste namhafte Meister dieses Faches ist der Florentiner Baccio Baldini hervorzuheben, der nach Zeichnungen des Sandro Botticelli arbeitete; sein erstes zuverlässiges Blatt findet sich in einem Druckwerke vom J. 1477. Ungleich bedeutender als dieser, war der Maler Andrea Mantegna; er förderte die Ausbildung und die Behandlung des Stiches zu einer wesentlich höheren Stufe; zugleich bot seine ganze, plastisch-antikisirende Darstellungsweise, das Relief-artige derselben, der eben angedeuteten Richtung ein vorzüglich angemessenes Feld dar. Seiner Weise schlossen sich Giovanni Antonio da Brescia und Rabotta, ein Florentiner, an. Andre, wie Marcello Fogolino, Giulio Campagnola, Gio. Maria da Brescia, Nicoletto da Modena, Girol. Mozzetto, Benedetto Montagna, Domenico Campagnola, verbanden damit im Einzelnen zugleich das Bestreben nach malerischer Wirkung. — Eine neue Förderung, dem hohen Aufschwunge der italienischen Kunst zu Anfange des sechszehnten Jahrhunderts entsprechend, brachte Marc Antonio Raimondi (geb. um 1488) der italienischen Kupferstecherei. Anfangs durch Francesco Francia als Goldschmied gebildet, zeigt er sich in seinen früheren Stichen diesem Meister

[1] So behauptet z. B. *Rumohr* (Untersuchung der Gründe etc., Leipzig 1841), die fragliche Pax sei nicht die bei *Maso* im J. 1452 bestellte, sondern vielmehr ein Werk des *Matteo Dei*, vom J. 1455. Ferner lässt sich nicht nachweisen, dass der Papierabdruck, auf welchen alles ankömmt, mit der Platte gleichzeitig sei, und selbst wenn *Vasari's* Jahrzahl 1460 für denselben gültig wäre, so lassen doch die höchst vollendeten Stiche deutscher Meister seit dem J. 1466 auf eine schon lange vor 1460 begonnene Ausübung dieser Kunst schliessen. — Vgl. *Schuchardt*, im Kunstblatt 1846, Nr. 12, 17, 24

verwandt, dann dem Andrea Mantegna nachstrebend. Bald jedoch wandte er sich zu Raphael und stach vorzugsweise nach dessen Zeichnungen, sowie auch nach denen einiger Schüler und Zeitgenossen Raphaels. Raimondi's Grösse besteht in der Empfänglichkeit für den Geist, der in jenen Zeichnungen niedergelegt war, und in dem Vermögen, denselben mit freiem Bewusstsein wiederzuschaffen; mit feinem Verständniss giebt auch er die Umrisslinien wieder, während er sich in der Schattirung, auf ein einseitig technisches Verdienst verzichtend, mit sehr einfacher Strichlage begnügt. Seine Blätter sind wesentlich mit in Betracht zu ziehen, wenn es sich um eine Würdigung der grossen Zeit, welcher er angehört, handelt. An Marc Antonio reiht sich eine bedeutende Zahl von Nachfolgern an. Zunächst seine beiden Schüler Agostino da Venezia, ein vorzüglich geistreicher Zeichner, und Marco da Ravenna. Sodann der (dem Namen nach unbekannte) Meister mit dem Würfel, der dem Marc Antonio sehr nahe steht; Beatrizet, ein mehr mechanischer Nachahmer; Enea Vico, und die Künstlerfamilie der Ghisi, deren Werke zum Theil jedoch schon in die spätere Zeit des sechszehnten Jahrhunderts hinabreichen. Der bedeutendste und ausgebildetste unter den Gliedern dieser Familie ist Giorgio Ghisi; mehr untergeordnet sind Adam und Diana Ghisi. Sodann gehört noch hieher der venetianische Maler Batista Franco, il Semolei, dessen künstlerische Richtung in dem Kupferstich ein ihr angemessenes Element finden musste. — Giulio Bonasone, Schüler des Lorenzo Sabbatini, geht bereits auf einen leichten Vortrag in mehr manieristischem Sinne aus. Noch ungleich mehr Giulio Sanuti. Ueberhaupt verfällt die italienische Kupferstecherei in der manieristischen Periode gegen den Schluss des sechszehnten Jahrhunderts, und oberflächlich radirte (geätzte) Blätter, die in dieser Zeit beliebt werden, sind nicht geeignet, den edlen Ernst der früheren zu ersetzen.

In Deutschland erscheint, wie bereits bemerkt, der Kupferstich früher verbreitet und ausgebildet als in Italien. Auch zeigt derselbe hier, der ganzen nordischen Kunstrichtung gemäss, von vornherein mehr das Bestreben nach malerischer Wirkung, indem das Spiel der Lichter und Schatten, durch feine, sich zum Theil mehrfach durchschneidende Strichlagen hervorgebracht, besonders beobachtet wird. Der Stich scheint sich hier mehr an die zierlich saubere Behandlungsweise der Miniaturmaler, als an die Technik der Goldschmiede anzuschliessen; die Arbeiten des fünfzehnten Jahrhunderts zeigen, was den inneren Charakter der Darstellung anbetrifft, dieselben Einflüsse der Eyck'schen Schule, die wir bereits in der deutschen Malerei bemerkt haben. Zunächst ist hier ein unbekannter Meister anzuführen, dessen Blätter mit den Buchstaben E. S. und mit den Jahrzahlen 1465 und 1467 versehen, bereits das Gepräge einer vorzüglichen technischen Ausbildung tragen,

somit eine vieljährige, schon vorangegangene Uebung voraussetzen lassen. Seinen Blättern reihen sich viele andre von ebenfalls unbekannten Stechern derselben, zum Theil auch wohl einer früheren Zeit an. Als namhafte Stecher der späteren Zeit des fünfzehnten Jahrhunderts sind hervorzuheben: Franz von Bocholt, dessen Arbeiten den Eyck'schen Schulcharakter tragen; Israel von Meckenen, ein handwerksmässiger Nachfolger des Ebengenannten; vor Allen aber Martin Schongauer, dessen Verdienste bereits bei Betrachtung der Malerei gewürdigt sind. — Eine höhere Entfaltung des Stiches, immer jedoch in der angedeuteten, eigenthümlich deutschen Richtung, lassen für die ersten Jahrzehnte des sechszehnten Jahrhunderts die von Albrecht Dürer gestochenen Blätter erkennen; jenes malerische Princip bildet sich hier in so meisterlicher Freiheit; wie in zartester und sorgfältigster Technik aus. Die zahlreichen Kupferblätter Albrecht Dürer's und die Masse der nach seinen Zeichnungen gefertigten Holzschnitte bekunden vorzugsweise den unerschöpflichen Reichthum seines Geistes. Auch ist zu bemerken, dass ihm die Erfindung der Aetzkunst, die später so interessante Erscheinungen hervorbringen sollte, angehört. An Dürer reiht sich eine namhafte Anzahl von Schülern und Nachfolgern an, die theils, wie besonders H. Aldegrever und A. Altdorfer, an der eigenthümlich deutschen Behandlungsweise festhielten, theils dieselbe mit der italienischen des Marc Antonio Raimondi, und zwar zumeist nicht ohne Glück, zu verschmelzen wussten; im letzteren Betracht sind namentlich G. Pens, sodann J. Bink, Bartel und Hans Sebald Beham anzuführen. Unter den Nürnbergern gehören noch hieher: der, bereits als Bildschnitzer namhaft gemachte Ludwig Krug und der Glasmaler August Hirschvogel, der vornehmlich die Aetzkunst weiter ausbildete. Neben diesen ist Lucas Cranach zu nennen, dessen Kupferstiche sich durch einen freien und kühnen Vortrag auszeichnen. — Andere deutsche Meister, deren Blüthe ebenfalls noch der ersten Hälfte des sechszehnten Jahrhunderts angehört, bezeichnen entschiedener den Uebergang zur italienischen Kunstrichtung, auch schon zu einer manieristischen Behandlungsweise; so der Augsburger Daniel Hopfer und der Nürnberger Virgilius Solis.

Unter den Niederländern jener Zeit zeichnet sich Lucas von Leyden durch die höchste Feinheit und Gewandtheit im Mechanischen des Stiches, Dirk van Staren (gest. 1544) durch eine edle Ausbildung des eigenthümlich niederländischen Charakters aus. —

In der zweiten Hälfte des sechszehnten Jahrhunderts, welche die allgemeine Verbreitung jener reineren, von den grossen italienischen Meistern ausgebildeten Behandlung der Form, ob auch in

äusserlich manieristischer Auffassung, zur Folge hatte, gelangte auch der Kupferstich, was das Formelle seiner Technik anbetrifft, zu einer höheren Stufe. Dies geschah in den Niederlanden, und zwar vornehmlich durch den Holländer Heinrich Goltzius (1558—1617). Er förderte jene plastische Behandlungsweise, die bei den älteren Italienern nur mehr in Andeutungen bestanden hatte, zu einer wundersamen Ausbildung, indem er durch den Schwung und die Bewegung seiner Schattenlinien, durch ihr Anschwellen und Verschwinden, durch die verschiedene Weise ihrer Durchschneidung allen Gesetzen der Modelirung aufs Genaueste zu folgen wusste. Der geistige Gehalt seiner Werke ist allerdings gering; aber man möchte fast sagen, es sei dieser Mangel nöthig gewesen, um zu einer also freien Herrschaft über den Stoff gelangen zu können. Ihm schloss sich eine namhafte Anzahl von Nachfolgern an; unter seinen Schülern sind besonders hervorzuheben: Jacob Matham, Johann Müller und Joh. Sanredam. Bei Andern, wie bei den Gebrüdern Sadeler, unter denen Johann (geb. 1550) der bedeutendste ist, ging indess auch das Aeussere dieser Behandlungsweise in Manier über.

Durch Goltzius' Bestrebungen war dem Kupferstich zuerst das Feld eröffnet worden, auf welchem seine eigenthümliche Bedeutung sich entwickeln sollte; erst in solcher Behandlung war er geeignet, die Leistungen der höheren Kunst mit selbständig künstlerischer Gültigkeit nachzubilden, gleich ihnen die volle Durchbildung der Form, alle Unterschiede des Stofflichen in der Erscheinung und selbst den Anschein der Farbe wiederzugeben. Dieser Grad der technischen Ausbildung forderte aber auch eine ausschliessliche Hingabe von Seiten des Künstlers, der sich dem Stiche widmen wollte; für den Maler, der darin seine Ideen unmittelbar auszudrücken und zu vervielfältigen gedachte, war er nicht füglich mehr geeignet. Die Maler wandten sich somit, für diese Zwecke, fortan der Aetzkunst zu, in welcher die leichten Spiele der Radirnadel dem Gedankengange ungleich bequemer und unmittelbarer folgen mussten. So haben die niederländischen und vornehmlich die holländischen Maler des siebenzehnten Jahrhunderts (auch einzelne, die andern Nationen angehören) eine ungemein grosse Anzahl geistreich hingeworfener, mehr oder weniger durchgeführter Radirungen hinterlassen. Es mag genügen, unter ihnen einige anzuführen, die sich in diesem Fache vorzüglich ausgezeichnet: Paul Rembrandt, auch in seinen Radirungen der grosse Meister des Helldunkels; Adrian van Ostade und C. Dusart; Ant. Waterloo, in seinen kleinen landschaftlichen Radirungen von höchster Meisterschaft; Jac. Ruysdael (nur einzelne Blätter); Claude Lorrain, H. Swanevelt, Johann und Andreas Both; N. Berghem

(zumeist Thierstücke), Paul Potter, u. A. m. Einzelne, wie P. van Laar und van der Kabel, wurden jedoch durch die leichte Technik auch zu einer flüchtig rohen Behandlungsweise verleitet. —

Als eine eigenthümliche Erscheinung mag den Ebengenannten ein etwas älterer Meister, Heinrich van Goudt (geb. 1585), gegenübergestellt werden, von dem eine Reihe von Compositionen des Adam Elzheimer mit dem Grabstichel in einer zierlich freien Radirmanier gestochen wurde.

Der eigentlich ausgebildete Kupferstich, wie derselbe durch Goltzius begründet war, erhielt zunächst durch Rubens, den allseitig Wirkenden, den Anstoss zu neuer Entwickelung. Er versammelte eine Reihe von Kupferstechern um sich, welche mit jener Behandlungsweise eine kräftige Lebensfülle, einen freieren und wirksameren Vortrag, beides im Sinne des Rubens, zu verbinden wussten. Zu ihnen gehören namentlich: Vostermann, besonders gerühmt in Bildnissen; Paul Pontius Soutmann, durch die Feinheit seiner Zeichnung anziehend; Schelte à Bolswert, bedeutend in einer mehr malerischen Wirkung, und Hondius. Als treffliche Schüler des Soutmann sind Jonas Suyderoef und Cornelius Vischer, der letztere besonders im Helldunkel ausgezeichnet, anzuführen. —

Die vollendete Ausbildung des Kupferstiches gehört Frankreich an. Einzelne Leistungen waren hier bereits in der späteren Zeit des sechszehnten Jahrhunderts hervorgetreten; jener Schule von Fontainebleau hatten sich auch Stecher zugesellt, die indess den Malern wesentlich untergeordnet blieben. Als eine bedeutendere Erscheinung begegnet uns, im Anfange des siebenzehnten Jahrhunderts, zuerst Jacques Callot, der seine phantastisch humoristischen Compositionen, was den Stich anbelangt, in einer einfach soliden Technik ausführte. Neben ihm Claude Melan (geb. 1601), ein Kupferstecher, der mit launenhafter Beharrlichkeit Alles in Einer gleichmässigen Strichlage, in den Schatten verstärkt und in den Lichtern verdünnt, darzustellen liebte; man hat sogar einen grossen Christuskopf von seiner Hand, der aus einer einzigen, auf der Nasenspitze beginnenden Spirallinie besteht. So wenig Gültigkeit eine solche Behandlungsweise an sich haben kann, so musste jedoch auch sie zur Förderung der technischen Entwickelung beitragen. — Die vorzüglichen französischen Meister im Fache des Kupferstiches blühten in der zweiten Hälfte des siebenzehnten Jahrhunderts, in jener Periode, in welcher auch die französische Malerei, obschon nicht in gar anziehender Weise, ihren Höhepunkt erreichte. Hier erscheint zunächst Antoine Masson (geb. 1636), in dessen Blättern das rein Plastische, sowie die Licht- und Schattenwirkung, überhaupt das Gesammte des Tones sich höchst ausgebildet zeigt. Sodann als ähnliche treffliche Meister: François de Poilly

(1623—1693) und Robert Nanteuil (1630—1678); und als die ausgezeichnetsten: Gerard Audran (1640—1703) und Nicolas Dorigny (1657—1746), der letztere besonders glücklich in der Wahl seiner Vorbilder, wie er z. B. die Cartons von Raphael auf eine vortreffliche Weise gestochen hat. Jünger ist Pierre Drevet (1697—1739), der, im Vortrage höchst elegant und ausdrucksvoll, in der Nachahmung des Stofflichen bis zu einer fast täuschenden Naturwahrheit durchgebildet, besonders in Bildnissen ausgezeichnet ist. — Die verschiedenartigen Vorzüge der französischen und der niederländischen Stecherschule verband Gerhard Edelink (1649—1707), der in Antwerpen geboren und später in Paris ausgebildet, vorzugsweise den Franzosen zuzuzählen ist. In einzelnen Elementen der Technik von einzelnen Meistern allerdings übertroffen, steht er doch, was das Ganze der künstlerischen Behandlung anbetrifft, hoch über allen übrigen. Von ihm ist u. a. jenes berühmte Reitergefecht des Leonardo da Vinci und die, für Franz I gemalte h. Familie Raphaels gestochen. — Bei manchen französischen Kupferstechern bemerkt man schliesslich das Streben, nicht bloss die Form, die Spiele von Licht und Schatten, die stoffliche Beschaffenheit der darzustellenden Gegenstände, sondern auch das Colorit an sich, und zwar durch mannigfachen Wechsel der Vortragweise, wiederzugeben. Dies konnte jedoch zu keinen sonderlich günstigen Resultaten führen und musste im Gegentheil nur zur Beeinträchtigung der anderweitigen Darstellungsmittel dienen. In manieristischer Ausartung zeigt sich ein solches Streben besonders bei einigen Meistern des achtzehnten Jahrhunderts, wie bei Jacques Beauvarlet (geb. 1731) und bei Jacques Balechou (1715—1764).

In Deutschland erscheint im Verlauf des siebenzehnten Jahrhunderts die Kupferstecherei, gleich den übrigen Künsten, ohne namhafte Bedeutung. Matthäus Merian (1593—1650) und sein Sohn gleiches Namens lieferten eine bedeutende Menge von Prospekten, die aber nur eine nüchtern prosaische Auffassung zeigen. Bartholomäus Kilian, neben andern Gliedern derselben Familie, ist als Bildnissstecher zu nennen. Der einzig ausgezeichnete unter den deutschen Kupferstechern dieser Zeit ist Wenzel Hollar (1607—1677), der zart und tief nachfühlend das Gegebene aufzufassen und ebenso leicht wie sorgfältig darzustellen wusste. — Zu bemerken ist ausserdem, dass dennoch auch in dieser Zeit eine neue Erfindung im Fache des Kupferstiches in Deutschland gemacht wurde, die der sog. Schwarzkunst oder der geschabten Manier, in welcher aus dem Dunkeln ins Helle gearbeitet wird. Der Erfinder ist Ludwig von Siegen; seine frühesten Blätter sind vom J. 1642. — Dem achtzehnten Jahrhundert gehört Jacob Frey (1682—1771) an, der als ein handwerklich tüchtiger Nachfolger der italienischen Stecherschule jener Zeit betrachtet

werden muss. — Ein bedeutenderer Aufschwung ging von andern deutschen Meistern des achtzehnten Jahrhunderts aus, die ihre Studien in Paris machten und die Ergebnisse des französischen Kupferstiches vortrefflich zu benutzen wussten. Zu diesen gehört zunächst, als der bedeutendste, Georg Friedrich Schmidt von Berlin (1712—1775), der eine lebendig malerische Wirkung, bei grosser Sorgfalt und Reinheit der Ausführung, zu erreichen wusste; im Stich und in der Radirung gleich gross, steht er theils dem Edelink, theils dem Rembrandt würdig zur Seite. Sodann Joh. Georg Wille (1717—1808), ein Meister, der besonders in der technischen Durchbildung des Stiches, doch nicht ohne einseitige Bevorzugung derselben, ausgezeichnet war. Sein Schüler Johann Gotthard von Müller (1747—1830) vereinte mit denselben Vorzügen eine ungleich geistreichere Auffassung; während ein zweiter Schüler Wille's, Schmuzer, dessen einseitige Manier allerdings zur Uebertreibung führte. (J. G. v. Müller war der Vater des Christ. Friedrich Müller, 1783—1816, des berühmten Stechers von Raphaels sixtinischer Madonna.)

In Italien hatte, wie bereits früher bemerkt, die Aetzkunst am Schlusse des sechszehnten Jahrhunderts bedeutenden Beifall gefunden. Auch im siebenzehnten Jahrhundert war dies der Fall, und namentlich wurde dieselbe von den Caracci und ihren Schülern mannigfach zur Anwendung gebracht; im Gegensatz gegen diese leichte Technik gründete jedoch gleichzeitig Agostino Caracci eine eigentliche Stecherschule, welche sich die Resultate der niederländischen Schule jener Zeit anzueignen und eigenthümlich, für eine energische Formendarstellung, auszubilden wusste. Aufs Entschiedenste, doch in freierer Behandlung, wurde dieselbe Richtung durch Pietro Santi Bartoli (1635—1700), der vornehmlich die plastischen Denkmale des Alterthums zum Gegenstande seiner Darstellung nahm, fortgesetzt. Als Nachfolger dieses Künstlers sind besonders die Brüder Pietro und Farao Aquila anzuführen. — Bedeutendere Erscheinungen im Fache des italienischen Kupferstiches bietet das achtzehnte Jahrhundert dar. Die Stecher wandten sich jetzt mit Vorliebe den Meisterwerken der älteren italienischen Maler zu und erreichten in der Nachbildung derselben ähnliche Vorzüge auch für ihr besonderes Fach, wie in jenen Werken niedergelegt waren. Das Streben nach einer grossartigen, harmonisch malerischen Wirkung ward zur gediegensten Vollendung durchgeführt. Als der erste bedeutendere Meister, der ein solches Streben einleitete, ist Domenico Cunego (1727—1794) zu nennen. Ihm schloss sich, mit umfassenderem Erfolge, Giovanni Volpato (1738—1803) an. Dem Schüler des letzteren, Raphael Morghen (1758—1833) war der Gewinn einer vollkommen durchgebildeten Meisterschaft vorbehalten. Neben Morghen entwickelten sich zahlreiche Talente, die ebenfalls auf die grösste Achtung An-

spruch haben: Gio. Folo, Pietro Bettelini, Pietro Anderloni, Giovita Garavaglia, Pietro Fontana, u. A. m.

Endlich macht sich auch bei den Engländern, im Verlauf des achtzehnten Jahrhunderts, eine lebhafte Thätigkeit im Fache des Kupferstiches bemerklich; doch erscheint hier im Allgemeinen mehr die Absicht, eine brillante Technik herauszustellen, als das Streben nach geistvoller Durchdringung des Gegenstandes als vorherrschend. Der edelste und gehaltenste unter den englischen Kupferstechern dieser Zeit war Robert Strange (1723—1792), dessen zarte Behandlungsweise ihn vorzüglich zur Nachbildung Tizianischer Compositionen geschickt machte. Ihm zur Seite stand Francesco Bartolozzi (1730—1813), ein Ausländer, doch vorzugsweise in England thätig, geistreich in geätzten Blättern, aber durch die umfassendere und einseitige Einführung der weichlichen Punktirmanier von verderblichem Einfluss. Andere, wie Will. Sharps (geb. 1746), suchten die Linienmanier auf eine effektvoll kühne Weise zu steigern; noch Andere, wie Charles Townley (geb. 1746), bildeten vornehmlich die geschabte Manier aus. Ein vorzügliches Verdienst der englischen Stecherschule besteht in der wirkungsreichen Behandlung landschaftlicher Darstellungen; einer der vorzüglichsten Meister dieses Faches ist Will. Woollet (geb. 1735).

Der hochausgebildete Zustand, in welchem uns die Kunst des Kupferstiches im Verlauf des achtzehnten Jahrhunderts erscheint, leitet zum Theil unmittelbar zu den künstlerischen Entwickelungsverhältnissen der Gegenwart herüber. In diesem Betracht sind vornehmlich die Bestrebungen der italienischen Kupferstecher, welche die grossen Meisterwerke der Malerei des sechszehnten Jahrhunderts wiederum neu in das Leben eingeführt, von entscheidender Bedeutung.

ZWEIUNDZWANZIGSTES KAPITEL.

BLICK AUF DIE KUNSTBESTREBUNGEN DER GEGENWART.

(Denkmäler, Taf. 102—105, D. XXXIX—XLII.)

Seit dem Ausgange des achtzehnten Jahrhunderts hat ein neuer Aufschwung in dem gesammten Bereiche der Kunst begonnen, als ein leuchtender Widerschein derjenigen Bewegungen, welche den Zustand des europäischen Volkslebens so mächtig verändert, welche die Geister und die Gemüther der Menschen aufs Tiefste durchdrungen, ein neues Leben der Wissenschaft, ein neues Gefühl des Daseins und der persönlichen Geltung hervorgerufen haben. Was im fünfzehnten Jahrhundert begonnen ward und im sechszehnten seine erste wundersame Blüthe erreichte, aber bald in sich zerfiel; was man im siebenzehnten Jahrhundert mit erneuten Kräften erfasste, wiederum zu eigenthümlichen Resultaten durchbildete und wiederum dem Verfall anheimgeben musste; dasselbe Streben, doch aufs Neue in veränderter Gestalt, tritt uns auch in den Kunstleistungen unserer Tage entgegen. Eine neue Epoche derjenigen Kunst, die wir als die moderne bezeichnet, hat begonnen; eine unzählige Menge von Werken, die zum grossen Theil von denen der früheren Zeit charakteristisch verschieden sind, eine bedeutende Anzahl höchst werthvoller Leistungen bezeugt es uns, dass auch diese Epoche auf eigenthümliche Geltung ihren vollen Anspruch hat. Aber — ob auch bereits fünfzig Jahre, und mehr als fünfzig, seit ihrem Beginn verflossen sind — ein umfassendes und vollkommenes Urtheil über das künstlerische Streben dieser jüngsten Zeit auszusprechen, sind wir noch nicht im Stande; noch wissen wir nicht, ob etwa das Ziel desselben bereits erreicht sein möchte oder in wie weiter Ferne es noch vor uns liege; noch stehen wir mitten drinne in dem berührigen Treiben der mannigfaltigsten Kräfte, das unsern Blick ebenso verwirrt, wie es unser Gemüth zur freudigsten Theilnahme anregt; noch fehlt uns der freie, entfernte Standpunkt, von dem aus wir dies bunte Getriebe überschauen, das Wesentliche und

Bedeutsame von dem Vereinzelten und Zufälligen sondern, das Ganze als ein solches und das Einzelne in seiner Bedeutung zum Ganzen würdigen möchten. Wir dürfen es somit nicht wagen, die Kunstbestrebungen der Gegenwart zu einem umfassenden und in sich geschlossenen Bilde zu vereinigen; auf die einzelnen Leistungen aber in ihrer Besonderheit näher einzugehen, verbietet schon an sich der Zweck dieses Handbuches.

Dennoch giebt uns der Zustand der heutigen Kunst wenigstens zu einigen allgemeinen Bemerkungen Gelegenheit, die uns auf einzelne charakteristische Unterschiede von den Bestrebungen der früheren Epochen aufmerksam machen.

Fürs Erste ist der Antheil, den gegenwärtig die europäischen Völker an den künstlerischen Interessen nehmen, zum Theil wesentlich verschieden von den früheren Verhältnissen. Italien, Jahrhunderte hindurch als die Herrin und Meisterin im Bereiche des künstlerischen Schaffens anerkannt, erscheint von jener beneidenswerthen Höhe tief herabgesunken, und nur vereinzelte Erscheinungen treten uns hier noch als der Nachhall einer glücklicheren Vergangenheit entgegen. Zuerst von jenem Geiste des neuen Zeitalters freudig angehaucht, dann ihn mit Gewalt vernichtend, hatte Italien mit ihm auch den Keim eines neuen Lebens von sich gestossen, und das alte schien ohnmächtig und keiner Erneuung mehr fähig dahinzuwelken. Ob und welche Erneuung hier statt finden wird, wissen wir noch nicht. Dasselbe war der Fall mit Spanien; doch bietet hier die jüngste Zeit das Schauspiel einer stürmenden Regeneration dar, deren Früchte aber freilich ebenfalls erst von der Zukunft zu erwarten sind. Frankreich und Deutschland dagegen erscheinen als die beiden Mächte, denen vorzugsweise das neue Kunstleben angehört; glänzender, mehr in die Sinne fallend, zum Theil auch mehr umfassend, hat sich dasselbe in Frankreich entfaltet; stiller und schlichter, aber auch mit tieferem und reinerem Gefühle erfasst, in Deutschland. Belgien schliesst sich, mit offenem Blick für die ältere nationale Kunstweise, vorzugsweise an Frankreich an; Holland hat die Bahn der Vorfahren nicht ohne Glück aufs Neue eingeschlagen. In England sind mancherlei künstlerische Kräfte, zum Theil von namhafter und eigenthümlicher Bedeutung hervorgetreten, ohne dass die dortige Thätigkeit im Ganzen jedoch mit der von Frankreich und Deutschland zu vergleichen wäre. Noch weniger gilt dies von dem Kunst-Streben, welches in den skandinavischen und slavischen Ländern erwacht ist, obgleich auch aus ihnen künstlerische Erscheinungen, einzelne sogar von höchster Bedeutung, hervorgegangen sind.

Sodann sind wir wenigstens soweit von dem ersten Beginn des neuen Aufschwunges der Kunst entfernt, dass wir auch in ihm bereits einige besondere Stufen der Entwickelung unterscheiden können. Wir finden in der Aufeinanderfolge dieser Stufen eine gewisse innere

Nothwendigkeit, die uns nicht minder, wie die einzelnen Meisterwerke in ihrer abgeschlossenen Bedeutung, zu einer Bürgschaft für die selbständige Gültigkeit der gegenwärtigen Epoche dienen darf.

Als die erste Stufe dieses Entwickelungsganges haben wir, wie es scheint, gewisse, ob auch zum Theil vereinzelte Bestrebungen zu betrachten, die vorzugsweise noch dem achtzehnten Jahrhundert, etwa schon der Zeit seit der Mitte desselben, angehören. Es sind solche, in denen sich das Princip einer einfachen und völlig unbefangenen Natürlichkeit, und hierin eine sehr glückliche Gegenwirkung gegen das manierirt conventionelle Wesen, welches bis dahin vorherrschend war, ausspricht. Diese Bestrebungen finden sich vornehmlich in Deutschland; als ihr Hauptsitz erscheint Berlin. Für das Fach der Malerei mögen in diesem Betracht die kleinen radirten Blätter von D. Chodowiecki (1726—1801, deren unübertreffliche Naivetät höchst anziehend wirkt, genannt werden; für die Sculptur die verschiedenen Bildnissstatuen von J. G. Schadow (geb. 1764). In der Architektur zeigt sich dasselbe Bestreben in einer gewissen Einfalt der Anlage, die allen unnöthigen Schmuck zu vermeiden trachtet, mehr nur die nächsten Bedingnisse der Construction im Auge hat und vornehmlich auf eine ruhig harmonische Massenwirkung ausgeht. Kleinere Bauten solcher Art findet man mehrfach in Berlin und der Umgegend; als ein grösseres, aber schon mehr stattliches Werk ist das Münzgebäude zu Berlin, von H. Gentz um den Schluss des achtzehnten Jahrhunderts gebaut, anzuführen.

Gleichzeitig werden aber auch bereits andere, ungleich mehr umfassende Bestrebungen sichtbar, in denen wir die zweite Stufe der Entwickelung erkennen. Dies sind diejenigen, die auf einem erneuten und tiefer als bisher eindringendem Studium der Antike beruhen, und durch welche der Kunst wiederum der Gewinn eines geläuterten und gereinigten Styles zu Theil wurde. Als gewaltiger Herold ging diesen Bestrebungen Johann Winckelmann (1717—1768) voran, dessen prophetisch begeistertes Wort von seinen Zeitgenossen bewundert, aber erst von der folgenden Generation in lebendigem Schaffen wiedergeboren ward. Seinen wissenschaftlichen Forschungen folgten die Untersuchungen der Monumente des griechischen Landes selbst; wo er zumeist nur ahnen konnte, ward durch diese eine unmittelbare Anschauung dargeboten. Seit Stuart und Revett ward die Aufnahme und Vermessung der griechischen Baudenkmäler eifrig betrieben; dann wurden grosse Schätze der griechischen Sculpturen (besonders durch Lord Elgin) in die Museen des westlichen Europa entführt und in Gypsabgüssen überallhin verbreitet. — So kehrte man, was zunächst die Architektur anbetrifft, von dem Schnörkelwesen des Rococostyles zu den reinen classischen Formen zurück; theils zwar noch, wie besonders von Seiten der Franzosen, in der römischen Auffassung

dieser Formen; theils, wie bei einzelnen englischen Bauten, in unmittelbarer Nachahmung griechischer Vorbilder; theils in einer Weise, dass man aus dem griechischen Geiste heraus Neues zu schaffen sich bestrebte. In dem letzteren Betracht leistete besonders Deutschland Ausgezeichnetes, und vornehmlich C. Schinkel (1781—1841) ist es, dessen Bauwerke zuerst wieder das reine Bewusstsein der classischen Formenbildung, wie keine andere Denkmäler des gesammten modernen Zeitalters, erkennen lassen. — In der Sculptur tritt die entschieden classische Behandlungsweise zuerst bei dem Italiener A. Canova (1757—1822) hervor; doch steht er noch auf der Grenzscheide zwischen dem Manierismus des achtzehnten Jahrhunderts und dem Streben nach einer edleren Gestaltung. Andere, wie insbesondere die französischen Bildhauer dieser Richtung (z. B. Chaudet, (1763—1812) brachten es, zum Theil nicht ohne bedeutenden Einfluss von Seiten Canova's, nur zu einer äusserlichen Aufnahme der antiken Darstellungsmotive. Ein zartes Gefühl für Naturwahrheit, besonders an weiblichen Formen und im Portrait, entfaltete Dannecker in Stuttgart (geb. 1758). Hoch über allen Zeitgenossen steht aber der Däne B. Thorwaldsen (geb. 1770), der den Adel und die Keuschheit der griechischen Meisterwerke in sich aufzunehmen und mit ebenso reichem Geiste, wie mit tiefem und innigem Gefühle zu durchaus neuen und eigenthümlichen Schöpfungen zu beleben vermochte. — In der Malerei fand der antikisirende Styl zunächst seinen glänzendsten Vertreter bei dem Franzosen J. L. David (1748—1825), dem eine überaus grosse Menge von Schülern und Nachfolgern sich anschloss; aber seine und seiner Nachfolger Werke sind wiederum von einer manierirten, französisch-theatralischen Auffassung nicht frei. Minder auffällig, aber ungleich edler und mit reinerem Gefühle durchgebildet, sind die Arbeiten einiger deutschen Künstler, vornehmlich die von A. J. Carstens (1754—1798), dem sich E. Wächter, G. Schick u. A. anreihen. Auch gehören hieher, als sehr bedeutsame Werke, Schinkel's Entwürfe im Fache der historischen Malerei.

Eine dritte Stufe entwickelte sich als Opposition gegen die einseitige und in dieser Einseitigkeit frostige Auffassungsweise, zu der jene antikisirende Richtung allerdings häufig genug Veranlassung gab. Im Gegensatz gegen ein formales Streben solcher Art wandte man sich der Blüthenperiode des romantischen Zeitalters zu; man strebte, sich in das tiefere Gemüthsleben jener Zeit zu versenken und von solchem Grunde aus zu einer mehr innerlich bedeutsamen künstlerischen Gestalt zu gelangen. Es fehlte hier ebenfalls nicht an mancherlei einseitigen Leistungen; zugleich blieb diese Richtung auf einen engeren Kreis (zumeist nur auf deutsche Künstler) beschränkt, auch ging sie schneller, im Verlauf des zweiten und dritten Jahrzehents des gegenwärtigen Jahrhunderts,

vorüber, doch musste nothwendig ein solches Bestreben die wirksamsten Folgen zurücklassen. — In der Architektur ist hier vornehmlich die Wiederaufnahme des germanischen Baustyles anzuführen. Vielfach verbreitet zeigt sich dieselbe zunächst in England, wo überhaupt zwischen dem Mittelalter und der neueren Zeit keine so scharfe Grenze gezogen war, wie in andern Ländern; bei den Gebäuden für weltliche Zwecke (die an sich freilich bereits eine nur bedingte Anwendung des germanischen Styles gestatten) ist derselbe hier häufig mit Glück zur Ausführung gekommen. In Deutschland sind verschiedene, nicht unbedeutende Monumente germanischen Styles ausgeführt worden, in denen aber auf der einen Seite mehr nur eine Aufnahme der Aeusserlichkeiten dieses Styles, auf der andern eine Umbildung desselben nach einer mehr classischen Formenweise (die seinem Grundprincip widerspricht) ersichtlich wird. Einzelne deutsche Baumeister haben neuerlich statt dessen den romanischen Baustyl in Anwendung gebracht. — Was in der Sculptur in solcher Richtung geleistet worden, hat im Ganzen eine minder hervorstechende Bedeutung erlangt. Ungleich mehr die Arbeiten im Fache der Malerei, und vornehmlich diejenigen, welche auch hier die Auffassungsweise der germanischen Periode, durchgebildet nach den Bedürfnissen einer mehr entwickelten Kunst, erkennen lassen. Als der bedeutendste Meister, der an solcher Richtung mit Entschiedenheit festgehalten, ist Overbeck zu nennen.

Endlich ist diesen verschiedenen Entwickelungsstufen derjenige Zustand der Kunst gefolgt, der vorzugsweise dem heutigen Tage nah steht, dessen Eigenthümlichkeit zu beurtheilen für uns aber auch die grössten Schwierigkeiten hat. Bei einzelnen Meistern erkennen wir es, wie ihre Richtung aus einer oder der andern der vorangegangenen Stufen sich herausgebildet hat; andre stehen uns scheinbar in völliger Freiheit und Unabhängigkeit gegenüber. Im Allgemeinen können wir sagen, dass ein Anlehnen an die Entwickelungsmomente früherer Epochen nicht mehr als gültig anerkannt werde, dass die Kunst wiederum frei und mündig zu sein sich bestrebe. — In bedeutender Einschränkung gilt dies zunächst zwar von der Architektur; hier sehen wir nur erst sehr vereinzelte Andeutungen, welche eine bedeutsamere Zukunft zu verheissen scheinen. Denn noch gilt hier das antike Gesetz als vorherrschend, noch wird namentlich eine von den classischen Formen unabhängige Ausbildung des Gewölbebaues (wie solche in der romantischen Periode sich ausgebildet hatte, und die, ihrem Princip nach, eine ungleich höhere Stufe der Entwickelung ausmacht) von der Mehrzahl der ausübenden Architekten für unzulässig gehalten. Doch scheint es, dass jene Aufnahme des romanischen Baustyles (vorausgesetzt, dass sie keine Nachahmung sei) zu weiteren und eigenthümlichen, dem heutigen Zustande der Cultur nicht unangemessenen Resultaten führen

könne. Dann finde ich — soweit meine Kunde von den heutigen Leistungen reicht — vornehmlich in einigen, nicht zur Ausführung gekommenen Kirchenplänen, die von Schinkel entworfen sind,[1] eine Ausbildung des Bogen- und Gewölbebaues, die als durchaus eigenthümlich und der heutigen Gefühlsweise vorzüglich zusagend, anerkannt werden muss. Dasselbe gilt von dem so geistreichen wie anmuthvollen architektonischen System, welches er an der Façade der Bauschule zu Berlin zur Anwendung gebracht hat. — In der Sculptur hat sich, neben jener sinnvollen classischen Richtung, welche Thorwaldsen in hehrer Grösse vertritt, vornehmlich eine zweite geltend gemacht, die am besten als die historische zu bezeichnen sein dürfte, die, besonders in den Monumenten gefeierter Männer, das individuelle Leben so naturgemäss frei wie in edler, gemessener Stylistik darstellt. Der Hauptrepräsentant dieser Richtung ist Chr. Rauch, dem sich verschiedene ausgezeichnete Schüler anschliessen. Verwandte Elemente zeigen sich bei einigen neueren französischen Bildhauern; doch gehen diese, weniger auf den Adel des Styles bedacht, zu einer mehr genrehaft naturalistischen Behandlung über. Der bedeutendste unter diesen ist der Bildhauer David. — Das mannigfaltigste Leben erblicken wir im Fache der Malerei. Wie die Historienmalerei, und diese zum Theil in den umfassendsten Werken, so erfreuen sich die verschiedenen Gattungen der Kabinetmalerei, verschiedenartiger noch abgestuft als bei den niederländischen Kabinetmalern des siebenzehnten Jahrhunderts, der thätigsten und erfolgreichsten Theilnahme. In Deutschland unterschieden sich in jüngster Zeit, neben vielen Leistungen von individueller Besonderheit, vornehmlich zwei Hauptrichtungen: die eine durch die Münchner Schule vertreten, an deren Spitze bisher P. von Cornelius stand (jetzt in Berlin), und die sich durch das Streben nach grossartig stylistischer Auffassung auszeichnet; die andre vornehmlich durch die Düsseldorfer Schule, welche einen freieren, aber auf gemüthlicher Auffassung beruhenden Naturalismus befolgt, ins Leben eingeführt. In Frankreich hat sich, als vorzüglich bezeichnend für die dortigen Leistungen, eine Geschichtsmalerei entwickelt, die, im völligen Gegensatz gegen die einseitige Classicität der David'schen Schule, auf die lebendigste Individualisirung ausgeht, dabei aber nicht selten an das Genre streift — (H. Vernet, P. Delaroche, u. A. m.) was im Allgemeinen auch etwa von den gegenwärtigen, zum Theil sehr bedeutenden Leistungen der belgischen Malerei gilt, — zugleich aber auch eine Genremalerei, die das Leben des Tages so schlicht und doch so erhaben zu fassen weiss, dass sie der historischen Malerei ebenbürtig zur Seite steht. (L. Robert.) — Durch die grossen Bauunternehmungen der

[1] Im fünfzehnten und sechszehnten Heft der *Schinkel*'schen Entwürfe. — Vgl. im Uebrigen meine Schrift: *K. F. Schinkel;* eine Charakteristik seiner künstlerischen Wirksamkeit.

Zeit ist auch die Glasmalerei wieder ins Leben gerufen und, namentlich in München, unter dem Einfluss der bisherigen Fortschritte der Zeichnung und des Malens überhaupt, zu einer hohen Vollendung gefördert worden. Auch die Cabinets-Glasmalerei hat sich daneben wieder in überraschenden Leistungen ausgebildet. Nicht minder ist die Emailmalerei zu einer erfreulichen Höhe kunstmässiger Behandlung gebracht. — Weiter in das Einzelne der heutigen Kunstleistungen einzugehen, ist hier, wie bereits bemerkt, nicht der Ort. An Büchern und Zeitschriften, in welchen die einzelnen Werke mehr oder weniger ausführlich charakterisirt werden, ist kein Mangel; ebensowenig an, zum Theil sehr meisterlichen Nachbildungen, durch welche das Wesentliche ihrer Composition einer vielseitigen Anschauung anheimgegeben ist.

Dies führt uns auf die nachbildenden und vervielfältigenden Künste unsrer Zeit. Auch in ihnen sehen wir die mannigfaltigste und umfassendste Thätigkeit vor uns, in vielen einzelnen Leistungen den besten Arbeiten früherer Zeit gleich, in der Masse bei weitem ausgedehnter, als dies bisher der Fall war. Der Holzschnitt, seit der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts neu cultivirt, ist seitdem bei den Engländern, bei den Franzosen und in jüngster Zeit auch bei den Deutschen mit glücklichstem Erfolge weiter gebildet worden; die Gediegenheit seiner Leistungen, die Verbreitung derselben stellt ihn mit den Holzschnitten der früheren Zeit des sechszehnten Jahrhunderts auf eine völlig gleiche, zum Theil auf eine höhere Stufe. — Die Leistungen im Fache des Kupferstiches schliessen sich dem würdig an, was in den beiden vorangegangenen Jahrhunderten hierin geliefert worden ist. Italiener, Franzosen, Deutsche und Engländer ringen wetteifernd um den Vorzug. Der Stahlstich verspricht dieser Kunstgattung eine noch ungleich grössere Verbreitung, als bis dahin möglich war. — Als eine andere Kunst, die ausschliesslich dem gegenwärtigen Zeitalter angehört, ist die Lithographie zu nennen, die in ihrer mehr populären Beschaffenheit nicht geringere Ansprüche auf unsere Aufmerksamkeit, rücksichtlich ihrer Bedeutung zum Ganzen der Kunstentwickelung hat. Neben der Lithographie ist in der letzten Zeit noch eine ganze Reihe andrer Vervielfältigungs-Methoden erfunden worden, die das Interesse von Künstlern und Kunstfreunden in Anspruch genommen haben und jedenfalls zur weitern Popularisirung der Kunst beizutragen geeignet sind. — Es ist augenscheinlich, dass eine so bedeutende Mannigfaltigkeit, eine so vielseitige Ausübung der vervielfältigenden Kunstgattungen einen namhaften und von den früheren Epochen wiederum verschiedenen Einfluss auf die allgemeine Entwickelung der Kunst ausüben muss. Ohne diesen näher bestimmen zu wollen, ohne auch läugnen zu wollen, dass dieser Einfluss in manchen Beziehungen unvortheilhaft wirken könne, ist jedenfalls anzunehmen, dass dadurch eine, früher nie geahnte Verbreitung

des Kunstsinnes und der Freude an künstlerischer Darstellung hervorgebracht werden müsse. — In solchen Beziehungen ist hier auch auf die verschiedenen Instrumente hinzudeuten, die in völlig maschinenmässiger Behandlung, zur Erzeugung selbständig bedeutender bildnerischer Darstellungen dienen, und deren Erfindung ebenfalls unsrer Zeit angehört: so die Collas'sche Reliefcopiermaschine, so die Wunder-Erfindung unsrer Zeit, der Daguerrotype, u. A. m. Es versteht sich von selbst, dass es bei Maschinen-Arbeiten sich nicht um geistig künstlerische Interessen handelt; eine mehrfach verschiedene Rückwirkung derselben auf den Kunstbetrieb kann jedoch ebenfalls nicht ausbleiben.

Die Kunst unsrer Zeit ist überaus reich an Mitteln und an Kräften. Wenn diese Mittel und diese Kräfte, ein jedes nach seinem Maasse, einem gemeinsamen Ziele entgegengeführt werden; wenn sie sich dem gemeinsamen Stamme, der eigentlich monumentalen Kunst, wiederum anreihen; wenn vor Allem die Architektur wiederum eine selbständig lebenvolle Gestalt gewinnt, so haben wir von dem, was in unsern Tagen begonnen, das Höchste zu erwarten. Möge man die Bedeutung der Architektur, die seit vier Jahrhunderten fast vergessen ist, wiederum erkennen, und möge die Architektur selbst sich aufmachen, der Zeit wiederum voranzuschreiten!