



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Handbuch der Kunstgeschichte

Kugler, Franz

Stuttgart, 1848

B. Bildende Kunst.

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

in Portugal (Pr. Estremadura) entgegen.¹ Hier entwickelt sich in dem Inneren, den besten deutsch-germanischen Bauten wenigstens nahe stehend, ein vorzüglich reines System, und auch das Aeussere ist, obgleich entschieden nach dem südlichen Gesetz der Horizontalinie, durchaus klar und harmonisch gestaltet; besonders die Einrichtung, die zwar auch an spanischen Kirchen vorkommt, dass die Dachlinien völlig flach geführt sind und somit die Giebel fehlen, dass aber statt dessen das System der von den Streben des Seitenschiffes gegen das Mittelschiff hinübergeschlagenen Strebebögen als ein wesentliches Element in die Formen der Façade eintritt, erscheint hier in angemessenster Ausbildung. Nur in Einzelheiten machen sich willkürlichere Motive bemerklich, die auf einen gewissen maurischen Einfluss zu deuten scheinen. Das Kloster wurde 1383 durch König Johann I. gegründet. Das Mausoleum des Königs, ein besondrer Bau zur Seite der Kirche, ist ziemlich in denselben Formen ausgeführt. Dagegen zeigt das (unvollendete) Mausoleum des Königs Emanuel aus dem Anfange des sechszehnten Jahrhunderts, welches sich als ein mächtiges Octogon hinter dem Chor der Kirche erhebt, eine phantastische Verbindung entartet germanischer und maurischer Formen, zugleich aber, bei der Schwere der Massen, mancherlei eigenthümlich zierliches Detail. — Neben diesem Werk ist noch die Kirche des Klosters St. Geronymo zu Belem bei Lissabon (gegründet 1499) zu nennen. Auch hier verbinden sich germanische und maurische Formen zu reicher Dekoration; die Fenster sind halbrund überwölbt; im Inneren findet sich sogar der vollkommen maurische Hufeisenbogen.

B. BILDENDE KUNST.

(Denkmäler, Tafel 59—63. C, XXVI—XXX.)

§. 1. Allgemeine Bemerkungen.

In ähnlicher Weise, wie der germanische Baustyl dem romanischen gegenübertrat, und gleichzeitig mit ihm entwickelte sich auch ein neuer bildnerischer Styl, den wir ebenso mit dem Namen des germanischen bezeichnen. Der germanische Styl der bildenden Kunst ward durch dieselbe Veränderung in den geistigen Richtungen und Bedürfnissen der Zeit ins Leben gerufen, obschon auch er — übereinstimmend mit der Entwicklung des architektonischen Styles, was dessen historische Ursprünge anbetrifft, — überlieferte Formen seiner eigenthümlichen Ausbildung zu Grunde legte. Für die bildende Kunst sind dies jene besonderen Typen, welche sich für die Gestalten des religiösen Glaubens seit den Zeiten der altchristlichen Kunst bereits mehr oder weniger entschieden (nament-

¹ *Murphy, plans, elevations etc. of the Church of Batal.*

lich, was die Anordnung der classisch idealen Gewandung betrifft), ausgeprägt hatten; und es musste demgemäss, da überhaupt bei der Darstellung der Gebilde der Natur ein bestimmtes Vorbild gegeben und eine bestimmte Grenze gezogen ist, hier scheinbar ein noch näheres Verhältniss zwischen den Formen des neuen und denen der älteren Style obwalten.

Dennoch ist auch hier der Unterschied der ersten von den letztern und die Umwandlung dieser zu einem wesentlich Neuen aufs Entschiedenste ersichtlich. Ein neuer Geist erfüllt diese Formen und gibt ihnen, wenn auch innerhalb der vorgezeichneten Grenzen, einen völlig eigenthümlichen Fluss und Bewegung, einen Ausdruck, der von jenem plastischen Genügen, welches, als ein Erbtheil der Antike, der christlichen Kunst bis dahin noch eigen gewesen und welches besonders in einzelnen Werken aus der Spätzeit der romanischen Periode auffällig hervorgetreten war, durchaus abweicht. Es ist jener Drang des Gemüthes, der die Bande der Körperwelt zu durchbrechen strebt, jenes Bewusstsein des Seelenlebens, dem das Irdische nur als Symbol für ein Höheres göltig erscheint, jene innerliche Sehnsucht nach einem verklärten, geläuterten Dasein. Es ist derselbe Geist, der in der germanischen Architektur ein rastlos wirkendes Emporstreben, eine stets wachsende Lösung und Vergeistigung der Masse zur Erscheinung gebracht hatte. In unmittelbarem Einklange mit den architektonischen Formen waltet jetzt auch in der Bildung des menschlichen Körpers ein eigenthümlich leichtes Gesetz vor, in der Bewegung desselben und in der Gebärde ein gewisser zarterer Schwung, der, ob auch zum Theil nur in leiser Andeutung, der ganzen Erscheinung doch insgemein das Gepräge der Hingebung an ein Höheres gibt; Beides, das Verhältniss, wie die Haltung des Körpers, vorzüglich klar bezeichnet durch die Behandlung der Gewänder, die in langen und feingebildeten Linien niederfallen und in weichem Rhythmus, allen scharfen, eckigen Abschluss vermeidend, sich um die Glieder des Körpers schwingen. Vor Allem charakteristisch aber ist die Haltung des Hauptes, die feine und zarte Bildung der Gesichtstheile, der Ausdruck der Sehnsucht, der darin vorherrscht und der besonders in der Zeichnung des Auges, in der Richtung, in dem innerlichen Leben des Blickes ersichtlich wird. Alles das sind freilich Bedingnisse, welche die Freiheit der körperlichen Existenz zu beschränken scheinen; und in der That führen sie nicht selten, bei Werken von geringerer künstlerischer Bedeutung, zu einer conventionellen Behandlung, selbst wiederum zu trockner, eintöniger Manier. Doch liegt es eigentlich gar nicht im Wesen der in Rede stehenden Kunstrichtung, diese Freiheit des körperlichen Daseins in ihrer vollen Breite, in ihrer Isolirung und Selbstberechtigung geltend zu machen, und somit wird im Allgemeinen auch keine Beschränkung, als solche, empfunden; vielmehr herrscht eben jenes Streben auf ein gemeinsames Ideales

vor; die Rücksicht auf das Ganze bedingt und rechtfertigt die gleichartigen Elemente des Styles, und das Werk der bildenden Kunst erscheint als die beselte Blüthe, die sich mit organischer Nothwendigkeit aus dem Wechsel der architektonischen Formen entfaltet.

Bei diesem gemeinsamen Grundgesetz in der Auffassung der Gestalt sind ferner die Gegenstände der bildlichen Darstellung durchaus nicht in enge Grenzen eingeschlossen. Im Gegentheil musste hierin ein um so grösserer Reichthum, eine um so mannigfaltigere Ausbildung hervortreten, als es darauf ankam, in dem gesammten Thun, Verhalten und Denken des Menschen jenen Bezug auf die höheren, geistigen Elemente des Lebens zur Anschauung zu bringen. Die Gestalten, welche die Bücher der heiligen Schrift namhaft machen, diejenigen, die in den Legenden als die Vorbilder des Lebens gefeiert werden, boten sich der künstlerischen Darstellung als eine Menge der verschiedenartigsten Individualitäten dar; die Thaten und die Leiden, durch welche sie von dem Siege des Geistes über die Gebote des Irdischen Zeugnis gegeben, wurden mit lebendigem Eingehen in die Einzelheiten der Ereignisse, das Gemüth des Beschauers vollständig zu ergreifen, vergegenwärtigt. Ebenso strebte man, die Räthsel des Daseins, die geheimnissvollen Gewalten, die in der Brust des Menschen wohnen und seinen Geist aufwärts oder abwärts ziehen, bildlich zu erfassen und zum verständlichen Ausdrucke zu bringen. Dies Streben rief eine vielgestaltige Symbolik hervor, die sich auf der einen Seite allerdings als eine weitere Entwicklung der älteren, schon mehrfach umgebildeten Symbolik der christlichen Kunst zu erkennen gibt, die zugleich aber auch ein viel freieres Feld gewann, indem sie, im Gegensatz gegen jene frühesten geheimnissvolle Räthselschrift, zur offenen, gemüthreichen Allegorie wurde. Und wiederum eigenthümliche Darstellungen entwickelten sich aus der Verbindung dieses allegorischen Elementes mit jener unmittelbaren Vergegenwärtigung des Geschehenen. Bei alledem wurde man natürlich vielfach auf die Besonderheiten der irdischen Existenz, auf die äusserlichen Umgebungen des Lebens (Zeit-Costüme, Geräte u. dergl.) und namentlich auf eine mehr durchgebildete Individualisirung hingewiesen; auch fehlte es, besonders durch die weitere Verbreitung der nationalen Dichtungen veranlasst, keineswegs an Aufgaben, die entschieden den nicht-religiösen Verhältnissen des Lebens angehörten. Bei aller Mannigfaltigkeit der Darstellungen blieb aber jenes gemeinsame Grundgefühl — das auch eine eigenthümlich schwärmerische Richtung in den übrigen Lebensverhältnissen zur Folge hatte — bestimmend für das Gesetz der Auffassung, für das entschiedene Vorwalten eines gemeinsamen Styles.

Der germanische Styl entwickelt sich in der bildenden Kunst, wie bemerkt, gleichzeitig mit der Architektur, mit welcher er im

unmittelbaren Zusammenhange steht; aber er erlischt im Allgemeinen früher. Seine Dauer ist nur etwa bis in die Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts; und bereits von dem Beginn dieses Jahrhunderts ab erscheint als vorherrschend eine Behandlungsweise, welche jene übereinstimmende Fassung der Gestalten und namentlich den Wechselbezug zu den germanischen Architekturformen verlässt und welche, im völligen Gegensatze, darauf ausgeht, das Einzelne als ein Abgeschlossenes, als ein für sich Berechtigtes darzustellen. Mit den Werken dieser Art beginnen wir die Richtung der modernen Kunst. Uebrigens ist hier, in Bezug auf diese Werke, gleich zu bemerken, dass sie mit den Formen der spätgermanischen Architektur — wo sie mit solchen gemeinsam auftreten — dennoch nicht im völligen Widerspruche stehen, indem auch bei den letzteren der lebenvollere Organismus bereits verschwunden war und einer mehr willkürlichen Behandlung, die somit auch das Bildwerk als ein mehr vereinzelt Gültiges hervorzuheben gestattete, Platz gemacht hatte.

Was vorstehend über die Eigenthümlichkeiten des germanischen Styles in der bildenden Kunst gesagt ist, kann natürlich nur zur Bezeichnung seiner vorzüglichst charakteristischen Elemente und zur Begründung derselben dienen. Es versteht sich von selbst, dass auch hier, sowohl im historischen Entwicklungsgange, als in der Verschiedenartigkeit der volkstümlichen Auffassung, mancherlei Modificationen und Unterschiede ersichtlich werden müssen, und dass, wie in der gleichartigen Architektur, die eigenthümlichen Stylformen auch dahin übergetragen wurden, wo sie nicht gerade durch die innere Nothwendigkeit bedingt sein mochten. Wir wenden uns jetzt zur näheren Betrachtung der einzelnen Richtungen dieser Art, soweit eine solche bis jetzt möglich ist.

§. 2. Die bildende Kunst in Frankreich, England und den Niederlanden.

Wir besitzen über die bildende Kunst des germanischen Styles in den genannten Ländern nur fragmentarische Kenntnisse; doch scheinen diese zur Einleitung in das Ganze des Styles eine nicht ungünstige Gelegenheit darzubieten. Der, wenigstens theilweise Zusammenhang, der sich zwischen den Kunstbestrebungen dieser Länder erkennen lässt, rechtfertigt es, wenn dieselben in einen gemeinsamen Ueberblick zusammengefasst werden.

Was zunächst die Sculptur anbetrifft, so sind uns vornehmlich in Frankreich, an den älteren Kathedralen des germanischen Styles, Werke bekannt, die noch ein höchst alterthümliches Gepräge tragen. Es sind Statuen, zumeist fürstlicher Personen, welche die Façaden und besonders die Portale dieser Kathedralen schmücken; die besten Abbildungen besitzen wir von solchen, welche sich an

den grossen Portalen der Kathedrale von Chartres befinden.¹ Der Styl an diesen Figuren ist, was seine Hauptmotive betrifft, allerdings noch der der vorigen Periode, doch in ganz eigenthümlicher Behandlung: die Figuren sind auffallend lang gestreckt, die Taillen schlank, die Gewandung sehr fein gefaltet, häufig in senkrecht parallelen Linien, so dass sie den feinen Canellirungen eines Säulenschaftes vergleichbar ist. Diese Behandlung entfernt sich ebenso entschieden von der streng-romanischen Weise, wie sie einen, obschon noch unentwickelten Uebergang zu den Eigenthümlichkeiten des germanischen Styles zu bilden scheint; bei einzelnen Figuren macht sich auch schon etwas von der, dem letzteren charakteristisch eignen Haltung bemerklich. — Für die weitere Entwicklung fehlt es uns bis jetzt jedoch an Beispielen. Eine, offenbar später gearbeitete unter den Statuen der Kathedrale von Chartres (angeblich das Bildniss des Grafen Eudes II.²) erscheint in derselben Weise gebildet, wie die frühgermanischen Sculpturen zu Naumburg (um oder nach 1250), von denen weiter unten die Rede sein wird. — Dagegen zeigen die Sculpturen an dem Portal der im J. 1349 gebauten Kapelle St. Piat, ebenfalls in der Kath. von Chartres,³ die zierlichste und geschmackvollste Ausbildung des germanischen Styles. — Von hohem Werthe, nur leider stark ergänzt, sind die Hochreliefs am Chorumgang von Notre-Dame in Paris, welche in der edeln Compositions- und Behandlungsweise zu den besten frühgermanischen Arbeiten gehören. Von den Sculpturen des Domes zu Amiens ist die Madonna am Südportal, von denjenigen des Domes zu Rheims eine herrliche Christusstatue an einem der nördlichen Seitenportale das Wichtigste; die übrigen ausserordentlich zahlreichen Portalsculpturen dieser beiden Kirchen haben meist einen mehr conventionellen Charakter; doch mögen etwa noch die der Thür links an der Façade zu Rheims rühmlich hervorgehoben sein. — Besonders reich an Werken der Steinsculptur ist oder war die Bretagne, wo ausser den Kirchen auch noch die freistehenden steinernen Kreuze an Wegen und Strassen mit oft sehr zahlreichen Figuren beladen, selbst zu ganzen Calvarienbergen von lauter Sculpturen erweitert wurden. Ueber den Werth des Styles dieser Arbeiten steht uns kein Urtheil zu; die reichste möchte das Kreuz von Plougastel⁴ sein.

Für die englische Sculptur⁵ kommen vornehmlich die

¹ Willemin, *monuments français inédits*, I., pl. 61—65.

² Ebendas. pl. 87.

³ Ebendas. pl. 121.

⁴ Vgl. Taylor, *Nodier et de Cailleux, Voyages dans l'ancienne France*, Vol. I. Schon Ludwig der Dicke (1108—37) hatte an allen Strassen steinerne Kreuze u. dergl. aufrichten lassen. Vgl. *Sugerii, vita Ludovici grossi*, bei Duchesne, IV., p. 313.

⁵ Vgl. Flaxman, *lectures on sculpture*. (Lect. I: english sc.) Die beigegebenen

zahlreichen Werke in Betracht, welche die Façade der Kathedrale von Wells (vollendet 1242) schmücken. Es sind theils Hautreliefs, welche auf der einen Seite Scenen des alten, auf der andern Scenen des neuen Testaments und unterwärts eine Darstellung des jüngsten Gerichts enthalten, theils Colossalstatuen in Nischen, Heilige und historische Personen darstellend. Die Arbeiten sind noch mit einer gewissen grossartigen Einfalt behandelt, das weichere germanische Element ist noch nicht ausgebildet, und auch hier scheint sich der Beginn der Entwicklung des letzteren ähnlich herauszustellen, wie an den genannten Naumburger Sculpturen. — Um den Schluss des dreizehnten Jahrhunderts erscheint jedoch der Styl in seiner stillen Anmuth bereits klar entwickelt. Als wichtigste Denkmale sind zu nennen: die Grabstatuen Heinrichs III. (1216—72) und seiner Gemahlin, in der Westminster-Kirche zu London, besonders die letztere, von vergoldeter Bronze, ausdrucksvoll und von trefflichster Modelirung; die Darstellung des Weltgerichts über dem Westportal der Kathedrale von Lincoln; die Hautreliefs im Kapitelhause zu Salisbury; sodann jene Tabernakel mit den Statuen der Königin Eleanor zu nennen, die von ihrem Gemahl, Eduard I. (1272—1307), mehrfach errichtet wurden und von denen sich die zu Northampton, Geddington und Waltham erhalten haben. — Im Verlauf des vierzehnten Jahrhunderts gewinnen die englischen Sculpturen nicht selten eine eigenthümlich zarte Grazie, wie dies u. a. besonders durch die Werke des Münsters in York bezeugt wird. — Ausserdem werden besonders gerühmt: die Bronze-statue des schwarzen Prinzen (st. 1376) im Dom von Canterbury, das Grabmal Eduards III. (st. 1377) in Westminster, die Bronzefigur des Richard Beauchamps (st. 1439) in der Kirche zu Warwick, gegossen von William Austin aus London. U. a. m.

Als ein namhaft bedeutender Künstler erscheint in Frankreich im Anfange des fünfzehnten Jahrhunderts, am Hofe Philipps des Kühnen von Burgund, ein Meister, der mit dem Namen *Cloux Sluter* (somit etwa kein Franzose?) bezeichnet wird. Ein Denkmal von ihm, welches einen Brunnen der Karthause zu Dijon schmückt,¹ enthält die Gestalten verschiedener Personen des alten Testaments, die sich durch sehr würdige, eben so feierliche, wie zarte Auffassung des germanischen Styles auszeichnen, in deren Köpfen aber schon jenes naturalistische Bestreben sichtbar wird, welches den Uebergang zur modernen Kunstrichtung bezeichnet. Derselbe Meister war auch bei der Ausführung des Grabmonumentes für Philipp den Kühnen, ebenfalls in der Karthause zu Dijon, betheilig.

Abbildungen sind leider sehr flüchtig gearbeitet. — Mittheilungen aus einem Vortrag von *Westmacott* im Kunstbl. 1847, Nr. 3.

¹ *Du Sommerard, les arts du moy. âge, chap. V, pl. 1.*

Für die Malerei der genannten Länder kommt, den bisherigen Mittheilungen zufolge, vornehmlich nur die *Miniaturmalerei*, wie dieselbe zur Bücherzierde angewandt wurde, in Betracht.¹ Besonders Paris war durch diese Gattung der Kunst berühmt, und zahlreiche Denkmäler, an denen u. a. die Bibliothek zu Paris einen bedeutenden Schatz bewahrt, bezeugen den lebhaften Aufschwung, den dieselbe in Frankreich nahm. Seit der Mitte des dreizehnten Jahrhunderts erscheint in ihnen der germanische Styl, obgleich noch nicht in einer höheren künstlerischen Ausbildung, doch bereits in eigenthümlicher Zierlichkeit entwickelt. Vorzüglich bedeutend sind die Bilder eines dreibändigen Werkes in der genannten Bibliothek, welches das Leben des h. Dionysius enthält und, wie es scheint, dem J. 1316 angehört. — Die englischen Miniaturen dieser Periode sind minder werthvoll als die französischen, und erscheinen nur als rohere Nachahmungen derselben. Die niederländischen dagegen zeichnen sich, obschon auch sie den französischen im Uebrigen völlig zur Seite stehen, bereits vorthellhaft durch eine frischere Naturwahrheit aus.

Ein höherer Aufschwung zeigt sich in den französischen und niederländischen Miniaturen in der zweiten Hälfte des vierzehnten und im Anfange des folgenden Jahrhunderts. Die Arbeiten werden nunmehr ungemein fein und mit glücklichem Sinn für malerische Wirkung durchgebildet, den gesetzmässigen Formen des Styles gesellt sich eine schärfere und freiere Naturbeobachtung zu, und nicht minder gelangt das Streben nach zarter, idealschöner Bildung häufig zu den erfreulichsten Resultaten. Besonders ausgezeichnet sind in diesen Beziehungen die niederländischen Künstler, indem bei den Franzosen sowohl die Erfindungsgabe, als die Naturbeobachtung wenigstens nicht in demselben Maasse reich und mannigfaltig erscheinen. Uebrigens war der Verkehr zwischen beiden Ländern zu jener Zeit so lebendig, dass niederländische Künstler nicht selten mit französischen gemeinsam dieselben Manuscripte ausschmückten, dass also die regste Wechselwirkung zwischen ihnen stattfinden musste. Als namhafte und höchst bedeutende

¹ Vgl. *Waagen*, Kunstwerke und Künstler in Paris, S. 294, ff. — Von Tafelbildern dieser Zeit ist in Frankreich nichts erhalten. Für die Niederlande müssen wir uns der Kürze wegen mit folgenden Andeutungen begnügen. Der strenggermanische Styl zeigt sich in einem Frescobilde aus der ersten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts im Hospital *la Biloque* zu Gent und in den Wandmalereien der Johanniskirche zu Gorkum, wovon Copien auf der königl. Bibliothek im Haag vorhanden sind. Aus dem vierzehnten Jahrhundert befinden sich Gemälde in der Akademie zu Antwerpen und in der Kathedrale zu Brügge, etwa der frühern kölnischen Schule entsprechend. Dem ausgebildeten germanischen Styl gehören dann zwei flandrische Altarschreine zu Dijon an, welche zu Ende des vierzehnten Jahrhunderts von *Melchior Bræderlam* gemalt und von *Jaques de Børze* mit Schnitzwerken versehen sind. — Vgl. *Passavant*, im Kunstbl. 1843, No. 54. — *Schnaase*, im Kunstbl. 1847, No. 8.

Meister, die im Anfange des fünfzehnten Jahrhunderts blühten, sind zu nennen: André Beauneveu, Jaquevrart, Hodin und Paul von Limburg. Als eifrige Schützer und Pfleger dieser Kunst, für welche die ebengenannten und die sonst unbekanntesten vorzüglichsten Miniaturmaler von Frankreich und Belgien arbeiteten, sind die drei Söhne König Johann's von Frankreich anzuführen: König Karl V. (reg. 1364—1380), Herzog Johann von Berry (geb. 1340, gest. 1416) und Philipp der Kühne, Herzog von Burgund und Herr des heutigen Belgiens (reg. 1362—1405). Von den für sie gefertigten Prachtwerken ist in der Pariser Bibliothek eine namhafte Anzahl erhalten.

Eine sehr merkwürdige Blüthe des spätromanischen Styles zeigt sich in einer Anzahl belgischer Sculpturen seit der Mitte des vierzehnten Jahrhunderts, welche noch in höhern Grade als die eben genannten Miniaturen eine wichtige Vorstufe der realistischen Darstellungsweise des fünfzehnten Jahrhunderts heissen können, ja vielleicht selbst der nächste Ausgangspunkt und die Vorbilder für den Styl der van Eyck's gewesen sind, so wie sie andererseits mit der alten Kunstübung in den Metallwerkstätten von Dinant u. s. w. zusammenhängen mögen. — Es sind dies eine Anzahl von Grabdenkmälern von mehr oder minder erhabener Arbeit, meist in Tournay.¹ Der Styl derselben ist bereits entschieden realistisch auf der Grundlage einer wahrhaft überraschenden Kenntniss aller einzelnen Naturformen, welche z. B. die Gelenke und selbst die Hautfalten genau wiederzugeben vermag; mit schlichter Einfachheit der Motive verbindet sich eine sehr bedeutende Darstellungsweise des Individuellen, und zwar noch ohne die conventionelle Magerkeit und Härte der spätern Zeit. — Die bedeutendsten dieser Monumente sind durch ihren jetzigen Besitzer, Hrn. Dumortier, daselbst aus den Trümmern des Franciscanerklosters gerettet worden. Das älteste, vom J. 1341, ist das Grabrelief des Colard du Seclin, welches denselben sammt seiner Familie vor der Madonna knieend darstellt, vielleicht von dem damals in grossem Rufe stehenden Bildhauer Guillaume du Gardin.² — Vom J. 1380 ist ein Relief, welches die Familie Cottwell mit ihren Schutzheiligen vor dem Weltrichter enthält; von einem, wie es scheint, minder bedeutenden Künstler, schärfer naturalistisch, im Ausdruck vorzüglich. Das Denkmal des Jaques Isack (1401) und das des Jehan de Coulogne (1403), letzteres den betenden heil. Franciscus darstellend, sind geringer. — Um die fortlaufende Reihe

¹ Waagen, über eine alte Bildhauerschule zu Tournay, im Kunstbl. 1847.

² In einem Contract desselben über eine andere, nicht vorhandene Arbeit wird eine „Bemalung mit guten Oelfarben“ einbedungen, was die schon vor den van Eyck's gebräuchliche Mischung der Farben mit Oel beweist. Farbenspuren finden sich auch an den hier genannten Reliefs.

dieser Kunstwerke nicht zu unterbrechen, mögen hier auch die spätern derselben, welche mit der inzwischen aufgekommenen flandrischen Malerschule parallel gehen, mitgenannt werden: das ausserordentlich fein ausgeführte Grabmal des Jean du Bos (1438), welcher mit Frau und Tochter vor der heil. Jungfrau kniet; das ähnliche des Jean Gervais (ohne Datum und sehr verstümmelt, aber merkwürdig durch die hier zuerst vorkommenden scharfgebrochenen Falten, welche sich als eine Rückwirkung von der Malerei aus erklären); sodann im Dom von Tournay: zwei Grabreliefs von 1409 und 1426, und eine thronende Madonnenstatue, etwa um 1440; in der Magdalenenkirche ein englischer Gruss (um 1450), an zwei Pfeiler vertheilt, mit edeln Köpfen, sonst schon conventionell in der Art des fünfzehnten Jahrhunderts. Von ungleich geringerem Belang ist das von Willaume Le Febre aus Tournay gegen Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts gegossene eiserne Taufbecken in der Kirche Notre-Dame zu Hal. — Einer Verzweigung dieser Tournay'schen Schule gehören einige Sculpturen zu Mons in Hennegau an: mehrere Grabreliefs, von 1418, 1431 etc., in der Kirche Ste. Waudru; zwei aus der Nähe von Mons stammende Altarreliefs in der Schlosskapelle zu Enghien; das eine um 1460—80, das andre wohl erst im sechszehnten Jahrhundert gefertigt. U. a. m.

Ueber die Glasmalerei, die, wie wir wissen, in den genannten Ländern häufig zur Anwendung kam,¹ fehlt es uns noch an anschaulich genügenden Mittheilungen. Die älteren Glasmalereien der Kathedrale von Chartres tragen noch ein romanisches Gepräge; spätere, ebendasselbst, zeigen den germanischen Styl in edler Entwicklung.² — Andre zum Theil sehr bedeutende Glasmalereien germanischen Styles befinden sich in den Kathedralen von Clermont, Bourges, Rheims, St. Denis, in der Sainte-Chapelle zu Paris u. s. w. — In England werden besonders die zahlreichen Fenstergemälde des Münsters von York gerühmt, welche John Thornton in der zweiten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts fertigte.³

§. 3. Die deutsche Sculptur des germanischen Styles. (Denkm. Taf. 59. C. XXVI.)

Auch über die deutsche Bildnerei des germanischen Styles steht uns noch kein umfassendes Urtheil zu. Doch reichen die

¹ S. die Notizen bei Gessert, Geschichte der Glasmalerei. — *Lasteyrie, hist. de la peinture sur verre etc.* (Prachtwerk).

² Abbildungen bei Willemin, *mon. fr. inéd.* — Als ein bedeutendes und umfassendes Prachtwerk kündigt sich an: *F. de Lasteyrie, histoire de la peinture sur verre d'après ses monuments en France.*

³ Nachweisungen anderer englischer Maler dieser Zeit s. in dem schon erwähnten Bericht über den Vortrag *Westmacott's*, Kunstbl. 1847, No. 3. — Erhalten ist, wie es scheint, nur äusserst Weniges.

bisher mitgetheilten Forschungen wenigstens hin, um uns sowohl das Allgemeine des Entwicklungsganges zu veranschaulichen, als auch aus einzelnen Beispielen die Höhe ermessen zu lassen, bis zu welcher sie sich emporgeschwungen.

Für die Beobachtung des Entwicklungsganges der Sculptur kommen zunächst, wie in der romanischen Periode, die in Metall gravirten und in Wachs ausgeprägten Siegel in Betracht.¹ Sie sind für die gegenwärtige Periode indess von ungleich grösserer Bedeutung, da sie theils in beträchtlich vermehrter Zahl, theils in einer bei weitem sorgfältigeren Arbeit erscheinen. Natürlich können aber für den kunsthistorischen Zweck auch hier nur diejenigen Siegel berührt werden, die für einzelne Personen (nicht für Corporationen) gefertigt wurden, indem durch die Lebens- oder Regierungszeit der letzteren auch die Zeit ihrer Anfertigung innerhalb gewisser Gränzen feststeht; und vornehmlich wichtig sind, nächst den kaiserlichen Siegeln, die der Geistlichen und der edeln Frauen, welche das Bildniss der Siegel-Inhaber in langgewandeter, somit für die deutliche Ausbildung des Styles besonders günstiger Gestalt vorstellen, während dies bei den Reitersiegeln, dergleichen die männlichen Personen des höheren Adels führten, nur in geringerem Maasse der Fall ist, und die Siegel des niedern Adels, welche zumeist nur Wappenbilder enthalten, wiederum unberücksichtigt bleiben müssen. In diesen kleinen Arbeiten sehen wir nunmehr, während einzelne von ihnen den romanischen Styl allerdings noch bis in die spätere Zeit des dreizehnten Jahrhunderts festhalten, doch bereits seit der Frühzeit desselben Jahrhunderts den germanischen Styl sich entwickeln; zunächst noch schlicht und nur in gewissen allgemeineren Zügen erkennbar, dann — etwa seit der Mitte des Jahrhunderts — entschieden durchgebildet, aber ebenfalls noch streng und zum Theil mit Formen, die an den äginetischen Styl der griechischen Kunst erinnern; im vierzehnten Jahrhundert dagegen in seiner ganzen eigenthümlichen Grazie entwickelt; in der späteren Zeit desselben auf einen volleren und weicheren Eindruck hinstrebend; dies noch mehr im fünfzehnten Jahrhundert, wo dann allmählig jenes naturalistische Bestreben, welches die moderne Kunst einleitet, sich bemerklich macht. Doch verschwindet aus diesen Werken der germanische Styl völlig erst in beträchtlich später Zeit, und noch bis tief ins sechszehnte Jahrhundert hinein finden sich Arbeiten, welche das ihm eigenthümliche Gepräge wiederholen.

Wichtiger noch sind die Grabsteine — Platten mit den lebensgrossen, in Relief gearbeiteten Bildnissen der Bestatteten —

¹ Ueber die Siegelsammlung der königl. Kunstkammer zu Berlin (die, was das Mittelalter betrifft, zumeist aus Westphalen her stammt) vergl. meine Beschreibung der Kunstkammer, S. 18, ff. — *Melly*, Beiträge zur Siegelkunde des Mittelalters, Wien 1846, 1. Thl.

für die Anschauung der kunsthistorischen Entwicklung. Zwar bieten sie nicht (wie etwa eine Sammlung von Siegeln den Vortheil einer bequemen und vollständig genauen Vergleichung dar, doch gewähren die ungleich grössere Dimension und die zumeist genügend bestimmte Zeit der Anfertigung (durch das Todesjahr des Verstorbenen bezeichnet) wiederum andre Vorzüge. Es ist an solchen Werken aus der in Rede stehenden Periode eine grosse Anzahl vorhanden und es zeigt sich darin häufig eine grosse Tüchtigkeit der Arbeit; doch dürften für den Zweck der Kunstgeschichte noch umfassendere Mittheilungen und mehrfache bildliche Darstellungen wünschenswerth sein, als bis jetzt veröffentlicht sind.¹ Die allgemeinen Gesetze des Entwicklungsganges sind die eben angegebenen; ihre besondere Durchbildung wird hier aber ungleich klarer ersichtlich. So zeigt sich jene schlichte Fassung des germanischen Styles in seinem ersten selbständigen Auftreten, an einigen Arbeiten, welche der Zeit um die Mitte des dreizehnten Jahrhunderts angehören; in diesem Betracht sind u. a. das Grabmal des Landgrafen Conrad von Thüringen und Hessen (gest. 1243), in der Elisabethkirche zu Marburg, das des Grafen Heinrich d. ä. von Solms-Braunfels (lebte noch 1258), in der Kirche zu Altenberg an der Lahn, und das des Erzbischofes Siegfried (1249) im Dom zu Mainz zu nennen; letzteres, mit den kleinern Nebenfiguren der beiden Gegenkönige, welchen der Erzbischof mit beiden Händen Kronen aufsetzt, in zierlich strengem Styl, mit einer sehr ins Detail gehenden Bemalung. — Freier entwickelt, doch noch in etwas schwerer und massenhafter Weise, erscheint der Styl an dem merkwürdigen Grabmonumente Herzog Heinrichs IV. von Breslau (gest. 1290), in der Kreuzkirche auf dem Dome zu Breslau. (Die Platte mit der Bildnissfigur besteht aus gebranntem Thon; sie ruht, wie dies nicht selten bei den bedeutenderen Werken der Fall ist, auf einem Untersatz, dessen Seitenplatten, hier aus Sandstein, mit den Reliefgestalten von Engeln, welche das Monument zu tragen scheinen, und mit fungirenden Geistlichen geschmückt sind.) — Mit dem vierzehnten Jahrhundert hört auch hier die strenge und feine Faltung der Gewänder auf und es tritt eine mehr allgemeine, auf die Gesamtwirkung berechnete Behandlung ein. So an dem Grabstein des Erzbischofs Peter im Dom von Mainz (1320),² an dem des Wigelo von Wannebach (gest. 1322) in der Liebfrauenkirche zu Frankfurt a. M., und dem der h. Gertrudis (gearbeitet 1334) zu Altenberg an der

¹ S. besonders die trefflichen Abbildungen bei *F. H. Müller*, Beiträge zur deutschen Kunst- und Geschichtskunde. Sodann *Moller*, die Kirche der h. Elisabeth zu Marburg; und *Büsching*, Grabmal des Herzogs Heinrich des Vierten zu Breslau. — Diesen Werken sind fast sämtliche obengenannte Beispiele entnommen.

² Die übrigen Grabmäler des dreizehnten und vierzehnten Jahrhunderts im Dom von Mainz sind nicht von Belang.

Lahn. Aus der spätern Zeit des vierzehnten Jahrhunderts ist zu nennen: der Grabstein des Joh. von Holzhusen und seiner Frau (1371) im Dome von Frankfurt a. M., und der des Landgrafen Heinrich II. (1376) und seiner Gemahlin Elisabeth in der Elisabethkirche zu Marburg. Höchst ausgezeichnet auch zwei Grabsteine, vom J. 1370 und 1371, in der Barfüsserkirche zu Erfurt, u. a. m. — Auch die edle Grabstatue der Kaiserin Anna im Münster zu Basel mag in diese Zeit gehören, und somit erst ein Jahrhundert nach dem Tode derselben gefertigt sein. — Oft sind auch nur die Umrisszeichnungen der Figuren, mit architektonischen Einfassungen, in einfacher Linearzeichnung auf die ebene Platte eingeritzt, zumal wenn die letztern in den Fussboden eingefügt werden sollte. Zwei schwarze Grabsteine dieser Art, in St. Marien im Capitol zu Köln, von 1304 und 1504, sind dadurch merkwürdig, dass die Umrisszeichnungen farblich inkrustirt und Gesicht, Schleier und Hände von weissem Marmor eingesetzt sind.

Sehr ausgezeichnete Werke aus der späteren Zeit des germanischen Styles sieht man an denjenigen Grabmonumenten, welche eine sarkophagartige Form haben und, wie das des Herzogs Heinrich IV. zu Breslau oberwärts mit der in Lebensgrösse dargestellten ruhenden Figur des Verstorbenen, an ihren Seitenwänden mit kleineren Gestalten, zumeist Heiligen, geschmückt sind; besonders die Arbeit an diesen kleineren Gestalten kommt hier in Betracht. Auf ähnliche Weise sind sodann auch mehrfach die Seitenwände der Altäre verziert. Am Niederrhein, vornehmlich in Köln, erkennt man in diesen Arbeiten eine Entwicklung der Sculptur, welche der hohen Blüthe der gleichzeitigen Malerschule von Köln würdig zur Seite steht. Als einige vorzügliche charakteristische Beispiele mögen die folgenden gelten. — Zunächst die Sculpturen an den Wänden des Hochaltars im Dome von Köln (1349), die Apotheose der h. Jungfrau und die zwölf Apostel unter zierlichen Tabernakeln darstellend, aus weissem Marmor auf schwarz-marmorern Grunde; wohlgearbeitete und weichgebildete, doch noch nicht mit vorzüglich feinem Gefühl behandelte Gestalten. (Von denen, die früher die Rückseite des Altares schmückten, werden einige im städtischen Museum zu Köln aufbewahrt.) — Sodann die Sculpturen an dem Sarkophage des Erzbischofes Engelbert III. (gest. 1368), ebenfalls im Kölner Dome (Chorumgang, unfern des Einganges zur grossen Sacristei). Hier erscheinen die kleinen Heiligenfiguren in einer sehr trefflichen und geläuterten Entwicklung des germanischen Styles, ihre Köpfe zum Theil in derjenigen Formenbildung, welche der Kölner Malerschule eigen ist. — Ihnen ähnlich die kleinen Heiligenfiguren an dem Grabmale des Erzbischofes Cuno von Falkenstein (gest. 1388), in St. Castor zu Coblenz; auch an der über lebensgrossen Gestalt des Erzbischofes ist hier die ausgezeichnet individuelle Durchbildung des Kopfes zu

rühmen. — Alles Aehnliche aber übertreffen die Heiligenfiguren, welche den Sarkophag des Erzbischofes Friedrich von Sarwerden (gest. 1414), im Dome von Köln (Marienkapelle) schmücken. Mit einem sehr feinen körperlichen Gefühle verbindet sich hier die höchste Anmuth und Zartheit in der Linienführung, namentlich der Gewänder; es ist das schönste Erbe des germanischen Elementes, zu seiner lautersten Vollendung entwickelt. Die deutsche Sculptur erscheint hier auf einer Höhe, dass sie keinen Vergleich zu scheuen hat. Die Gestalt des Erzbischofes ist in Bronze gegossen; tüchtig gearbeitet, und besonders der Kopf wiederum in sehr lebendiger Individualisirung, erreicht sie doch nicht das Verdienst jener kleineren Sandstein-Sculpturen.¹

Sodann ist von denjenigen Werken der Sculptur zu sprechen, welche in unmittelbarer Verbindung mit der Architektur, und zur Vollendung von deren monumentaler Wirkung, ausgeführt wurden. Sind die vorgenannten Gattungen vornehmlich von Bedeutung, sofern es sich um eine chronologische Feststellung der Stylgesetze handelt, so werden wir hier auf die reiche Ausbreitung des Gedankens und auf die, entschiedener ideale Durchbildung der künstlerischen Formen dieser Periode geführt. Was früher über den Inhalt und über die Gefühlsweise der germanischen Bildwerke gesagt ist, gilt insbesondere von den mit der Architektur verbundenen Sculpturen, und an den deutschen Monumenten sind dergleichen in so bedeutender Anzahl, wie im Gepräge einer hohen künstlerischen Vollendung enthalten; doch ist gerade über diese Werke bis jetzt noch am Wenigsten vorgearbeitet, und ich bedaure, mich hier mit einzelnen und zum Theil sehr ungenügenden Andeutungen begnügen zu müssen.

Zunächst sind einige Werke zu nennen, welche der früheren Entwicklungszeit des germanischen Styles angehören. Unter diesen erscheinen als die frühesten der seither bekannt gewordenen die Reliefs und Statuen, welche die Portale der Liebfrauenkirche zu Trier (1227 — 1242) schmücken.² Die Sculpturen des Hauptportals entwickeln hier eine geistreiche Folge von Gedanken: zu den Seiten der Thür erblickt man Statuen, auf den Hauptstellen die symbolischen Gestalten des neuen und des alten Bundes; in dem Halbrund über der Thür Scenen aus der Kindheit Jesu, in der Mitte, als Hauptfigur die Madonna, welche als Repräsentantin der Kirche erscheint; in den Bogenwölbungen umher dienende Engel, Priester und Lehrer der Kirche, gekrönte Männer mit Musik-Instrumenten, zuäusserst die klugen und die thörichten Jungfrauen, welche das Verhältniss der Menschheit zu den Gnadenmitteln der

¹ Zahlreiche andre Grabmäler im Kölner Dom sind nicht von höherer Bedeutung.

² *Chr. V. Schmidt*, Baudenkmale in Trier und seiner Umgebung, Lief. 1.

Kirche ausdrücken; oberwärts, zu den Seiten sind wiederum Statuen angebracht, Gestalten des alten Bundes, unter denen man Noah und Abraham, beide ihr Opfer darbringend, erkennt, und die Gestalten des verkündigenden Engels und der h. Jungfrau, welche auf das höhere Erlösungsoffer deuten; endlich, im obersten Giebel der Façade, das letztere selbst, der Erlöser am Kreuz, mit der Siegeskrone geschmückt, Johannes und Maria neben ihm. Ueber dem Seitenportal der Kirche ist, in symbolischer Fassung, die Krönung der Maria dargestellt. Es ist bereits früher bemerkt worden, dass die Portale dieser Kirche noch den romanischen Rundbogen bewahren; so erscheinen auch die Sculpturen noch in einem gewissen näheren Verhältniss zu den Eigenthümlichkeiten des romanischen Styles und manch ein Motiv erinnert an jenen antikisirenden Styl, der sich bei den spätromanischen Arbeiten, namentlich bei denen von Wechselburg und Freiberg (die möglicherweise noch derselben Zeit angehören), findet; dabei aber machen sich die schlichten, langgezogenen Linien des germanischen Styles zum Theil bereits entschieden bemerklich. Im Ganzen stehen diese Arbeiten zwar gegen jene spätromanischen Sculpturen in Sachsen zurück; doch macht hievon die Darstellung der Verkündigung und besonders das Relief des Seitenportals mit der Krönung Mariä eine Ausnahme; letzteres an freiem Schwung der Behandlung eines der vorzüglichsten Werke jenes Jahrhunderts. — Ein sächsisches Denkmal aus der frühgermanischen Periode (erste Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts) ist die Reiterstatue Otto's des Grossen auf dem alten Markte zu Magdeburg.

Neben diesen Sculpturen ist eine Reihe von Statuen zu erwähnen, welche sich am Dome von Bamberg befinden, aber jünger sind als die früher erwähnten und noch im strengromanischen Styl gearbeiteten Sculpturen dieses Gebäudes. Dies sind die Statuen, Heilige vorstellend, zu den Seiten des südlichen Portales auf der Ostseite des Domes; die am Ostchor (neben den älteren Reliefs) angebrachten Statuen, welche vermuthlich ebenfalls Heilige darstellen; sodann die Reiterstatue des h. Königs Stephan von Ungarn, an einem der Pfeiler des Schiffes. Alle diese Arbeiten erscheinen als Werke Einer Schule. Auch hier finden sich allerdings noch Reminiscenzen an den früheren Styl, die im Einzelnen sogar wiederum eine der Antike sehr nahestehende Auffassung hervorbringen; trotz dem aber ist der Beginn des Germanismus, als entschieden vorherrschend, bemerklich. Zugleich erkennt man hier das deutliche Streben einer selbständig hervorbrechenden Entwicklung, in mannigfach grossartiger Anlage des Ganzen, verbunden mit vieler Schroffheit in der Behandlung des Einzelnen, und mit einer gewissen Starrheit, was die Nachahmung der Naturformen anbetrifft. Hiemit stimmt es zugleich überein, dass die Köpfe zumeist eine, den altgriechisch-äginetischen Sculpturen verwandte Bildung haben (wie Aehnliches

bereits in Bezug auf etwa gleichzeitige Siegelbilder erwähnt wurde). Dabei muss aber bemerkt werden, dass das Pferd des h. Stephan, und namentlich der Kopf desselben, gleichwohl schon mit lebendigem und glücklichem Natursinn gearbeitet ist.

Etwas weiter entwickelt sind die Sculpturen am westlichen Chore des Domes von Naumburg, welche (wie sich u. a. aus äusseren Umständen vollständig klar ergibt) mit diesem Theil des Gebäudes gleichzeitig, d. h. um die Mitte oder bald nach der Mitte des dreizehnten Jahrhunderts ausgeführt sind. Im Inneren des Chores sieht man hier, an den Wandpfeilern, die Stifter des Gebäudes dargestellt,¹ eine Reihenfolge von männlichen und weiblichen Statuen, von denen einige als Paare zusammenstehen. An dem (gleich alten) Lettner, der den Westchor von dem Schiffe des Domes trennt, ist in der Mitte des Einganges ein Crucifix und zu den Seiten Maria und Johannes angebracht; oberwärts eine Reihe von Reliefs, welche die Passionsgeschichte Christi enthalten. Auch an diesen sämtlichen Arbeiten erkennt man einen völlig übereinstimmenden Styl; es ist eine Fortsetzung der Bestrebungen, welche in den eben genannten Bamberger Sculpturen ersichtlich werden, nur bereits zu günstigeren Resultaten entwickelt. Die antikisirenden Reminiscenzen sind in die Gesamtfassung des Styles bereits mit Glück aufgelöst, und sie klingen wesentlich nur noch in einer eigenthümlichen Grossheit der Anlage nach; in der Gewandung zeigt sich häufig ein ungemein edler und würdiger Geschmack; die Motive der Geberdung, die verschiedenartige Charakteristik in den einzelnen Gestalten, die dramatischen Elemente in den Reliefs lassen einen lebendig erregten künstlerischen Geist erkennen. Aber auch hier fehlt noch das feinere Naturgefühl, und dieser Mangel wirkt allerdings um so störender, als die eben angeführten Vorzüge zu einer höheren Würdigung der genannten Bildwerke Anlass geben. — Die Sculpturen am Südportal der Stiftskirche zu Wetzlar, welche ungefähr eben so alt sein mögen, sind weniger frei von romanischen Reminiscenzen und ungleich schwerer und ungeschickter; von den dortigen Sculpturen des vierzehnten Jahrhunderts ist eine Madonna im Westportal von edler Fülle und grossem Liebreiz, zwei sphinx-ähnliche Gestalten am Lettner höchst lebendig und vollendet.

Die zahlreichen Sculpturen, die sich an den Gebäuden des vollkommen ausgebildeten germanischen Styles finden, enthalten die Beispiele der weiteren Entwicklung dieses Styles auch für den in Rede stehenden Kunstzweig. Aber eben über diese Werke kann ich nur kurze Notizen beibringen, und namentlich ist es mir bis jetzt fast gar nicht vergönnt, den Grad ihrer Ausbildung (etwa im Verhältniss zu den italienischen Sculpturen des germanischen Styles)

¹ C. P. Lepsius, über das Alterthum und die Stifter des Domes zu Naumburg, etc.

auf zureichende Weise zu bestimmen. Darf ich indess nach einzelnen Werken des vierzehnten Jahrhunderts, von denen mir eine nähere Anschauung verstattet war, oder von denen genügende Abbildungen vorliegen, und darf ich namentlich nach einzelnen trefflichen Arbeiten aus der Spätzeit des germanischen Styles urtheilen, so erscheint bei den deutschen Werken dieser Art in der That, wie in der Architektur, eine höchst bewunderungswürdige Blüthe, welche dem Aufschwunge der gleichartigen italienischen Sculptur (von der später) gewiss ehrenvoll zur Seite steht. — Zunächst dürften in diesem Betracht die Sculpturen in der Vorhalle des Münsters zu Freiburg im Breisgau zu nennen sein, namentlich die Statuen (zumeist allegorische Gestalten) an den Arkaden der Seitenwände und die sitzenden Statuen der Grafen von Freiburg am Aeusseren des Thurmes. — Sodann die Werke des Domes zu Köln: zunächst die Statuen des Heilandes, der Maria und der Apostel im Chore (geweiht 1322); in der geschwungenen Haltung nicht ohne Manier und Affectation, in den Köpfen noch typisch, erregen sie doch durch die höchst meisterliche Behandlung der schön fließenden Gewänder und durch die prachtvolle, in sehr bestimmtem und mit dem Gebäude harmonischem Styl durchgeführte Polychromie Bewunderung;¹ — edler, in Körperlichkeit und Stellung weniger conventionell, aber auch minder fein durchgeführt sind sodann die etwas jüngeren Sculpturen an dem südlichen Portal der Façade. — Ferner die Sculpturen an der Façade des Münsters von Strassburg, welche von Erwin von Steinbach oder unter seiner Leitung ausgeführt wurden, und unter denen besonders die an den Seitenportalen hervorgehoben werden; an dem einen dieser Portale ist die Erschaffung der Welt, an dem andern das jüngste Gericht vorgestellt, und unter dem letzteren, zu den Seiten der Thür, die klugen und die thörichten Jungfrauen, in denen der Künstler auf sehr geistreiche Weise die verschiedenen Tugenden und Laster personificirt hat.² Als die Vollendungszeit dieses Portales nennt man das Jahr 1291. Die Sculpturen an dem (älteren) Portal auf der Südseite des Münsters werden der Tochter Erwin's, Sabina von Steinbach zugeschrieben; sie sind ungleich reiner und weniger conventionell germanisch, als die der Façade, und erinnern sogar in ähnlicher Weise wie die des inneren Portals der Trierer Liebfrauenkirche an das antik-klassische Element einzelner spätromantischer Sculpturen. Die Statuen an dem sogenannten Erwinspfeiler im südlichen Querschiff sind dagegen wiederum strenger und befangener als die der vordern Portale, übrigens von feiner und dabei energischer Behandlung. — Bald nach der Mitte des vierzehnten

¹ In Farbendruck herausg. von *Levy Elkan*, mit Text von *Reichensperger*.

² Vgl. die ausführliche Charakteristik dieser Figuren bei *A. Michiels, études sur l'Allemagne, I. p. 72. ff.*

Jahrhunderts blühte ein ausgezeichnete Bildhauer, Sebald Schönhöfer, zu Nürnberg. Von ihm rühren die Statuen an der Vorhalle der dortigen Frauenkirche (1355—1361) und die an dem gleichzeitig erbaut schönen Brunnen¹ her. In diesen Arbeiten erscheint der germanische Styl in sehr würdiger, zum Theil eigenthümlich grossartiger Ausbildung; mit dem weichen Fluss, den seine Linien bedingen, verbindet sich hier eine edle Fülle und ein glückliches Streben nach freier naturgemässer Durchbildung. — Endlich sind, als Beispiele der zartesten und liebenswürdigsten Behandlung des germanischen Styles, die Statuen zu nennen, welche sich im Dome von Mainz, an dem, in den Kreuzgang führenden Portale befinden und in die Zeit um das J. 1400 fallen.² Den Uebergang in den Styl des fünfzehnten Jahrhunderts bezeichnet z. B. ein aus zwei grossen Statuen bestehender englischer Gruss in St. Cunibert zu Köln, vom Jahre 1439, ein ganz anmuthiges Werk, namentlich in Betreff der Köpfe.

Mit ähnlicher Figurenfülle sind noch viele Andre der deutschen Dome geschmückt; sehr häufig auch finden sich, in minder unmittelbarer Verbindung mit den architektonischen Formen, einzelne Statuen von Heiligen, besonders im Innern der Gebäude. In solcher Art kommen namentlich Madonnenstatuen an vielen Orten vor und unter ihnen manche Arbeiten, die wiederum eine sehr anmuthige und edle Entfaltung des germanischen Styles erkennen lassen. So z. B. eine sehr vorzügliche im Seitenschiff von S. Martin zu Oberwesel. Vorzüglich bedeutend aber sind die Altarwerke, die, in besonderer architektonischer Umfassung, zumeist einen grossen Reichthum sculptirter Darstellungen enthalten. Für diese, wie nicht selten auch für die andern, im Innern der Gebäude aufgestellten Sculpturen, wird insgemein — neben dem Material des Hausteines, des gebrannten Thones, des Stucco — das Material des Holzes in Anwendung gebracht und dasselbe reichlich mit farbiger Zierde versehen. — Hier ist denn auch der Ort, der Zuthat der Farbe an den Sculpturen der in Rede stehenden Zeit näher zu gedenken. Wie zum Theil schon in der Periode des romanischen Styles, und wie auch an modernen Sculpturen der deutschen Kunst bis ins sechszehnte Jahrhundert, ja in manchen Fällen selbst noch das siebzehnte Jahrhundert hindurch, so erscheint die Färbung als ein besonders wesentliches Element der Sculptur des germanischen Styles. Vorzugsweise indess an denjenigen Bildwerken, die für das Innere der Gebäude gearbeitet sind, und zwar nur in Deutsch-

¹ Die letzten trefflich gestochen von A. Reindel.

² Zwei dieser Statuen bei F. H. Müller, Beiträge zur deutschen Kunst- und Geschichtskunde, I. T. 8.

land (vielleicht auch in Frankreich und England, über deren Monumente in diesem Betracht keine nähere Kunde vorliegt), während dergleichen in Italien nur ausnahmsweise vorkommt. Man könnte diese Verschiedenheit des künstlerischen Geschmackes aus der Verschiedenheit des angewandten Materiales herleiten, indem die Deutschen sich der genannten minder edlen Stoffe, die Italiener dagegen sich des schöneren Marmors bedienten, und bei Anwendung des letzteren vorauszusetzen ist, dass man seine edlere stoffliche Natur nicht eben gänzlich durch einen Farbenüberzug werde verdeckt haben. Wichtiger jedoch scheint das Verhältniss, in welchem bei den Deutschen und bei den Italienern das einzelne Bildwerk zu dem ganzen Monumente, darin dasselbe sich befand, stehen musste. Bei den Italienern entbehrte die Architektur, wie bereits dargelegt, fast aller höheren Ausbildung, und namentlich konnte bei ihnen die Glasmalerei, die für die Vollendung des architektonischen Ganzen (wo es sich um Gebäude des germanischen Styles handelt) so wesentlich wirksam ist, auch nur eine untergeordnete Bedeutung haben. Bei den reich entwickelten Formen der deutsch germanischen Gebäude aber erscheinen die gemalten Fenster als entschieden nothwendig für den künstlerischen Eindruck des Ganzen; ihre Anwendung musste somit für das gesammte Innere eine eigenthümliche Farbenstimmung hervorrufen, der sich auch die übrigen Bildwerke, in grösserer oder geringerer Hingebung, zu unterwerfen hatten. Ueberhaupt hat in der italienischen Kunst jener Zeit das Bildwerk nicht eigentlich einen unmittelbaren Bezug zu dem Gesetze der architektonischen Form, es entwickelt sich selbständiger, mehr in seiner einzelnen Bedeutung, während dies in der deutschen Kunst keineswegs der Fall ist. Und so ist schliesslich, als der wichtigste Umstand, auch anzuführen, dass schon in dem innerlichen Wesen des germanischen Styles, sofern es sich um dessen consequenteste Durchbildung handelt, die Farbe als eine wesentliche nothwendige Zuthat der Sculptur bedingt ist. Jenes innerliche Seelenleben, welches den Formen dieses Styles ihr eigenthümliches Gepräge gab, konnte sich gleichwohl in der Form allein nicht vollständig aussprechen. Für die zarteren Zustände des Gefühles kann die Form gewissermassen nur als ein Symbol gelten; dies Symbol zu beleben, seine Bedeutung zum tiefer ergreifenden Ausdrucke zu bringen, bedurfte es eines flüchtigeren, minder körperhaften Mittels. Die Natur selbst aber hatte dasselbe in dem geheimnissvollen Spiel der Farbe, welche das Gesicht des Menschen zum Spiegel seiner Seele macht, in der Gewalt und Tiefe, die in dem Blick des Auges ruhen, vorgezeichnet. So folgte man, zur Vollendung der beabsichtigten künstlerischen Wirkung, einfach dem Vorbilde der Natur; aber man wusste dasselbe, den besonderen Stylgesetzen gemäss, wiederum mit gemessen künstlerischem Bewusstsein aufzufassen und sich von dem Streben nach roher Illusion fern zu halten.

Was in dieser Art für die Behandlung des Gesichts und der übrigen nackten Körpertheile schon durch die innersten Gründe bedingt war, ward sodann auch bei der Gewandung, den Schmuckgeräthen u. dergl. weiter durchgeführt, indem hier ohnehin die vorgenannten, für die Farbenanwendung sprechenden Gründe um so mehr mitwirken mussten.

Ob und in welcher Ausdehnung die Bemalung bei den Sculpturen am Aeusseren der Gebäude zur Anwendung gekommen, muss ich für jetzt unentschieden lassen. Für die Sculpturen des Inneren aber liegen, soweit keine moderne Tünche den ursprünglichen Eindruck verdorben, zahlreiche Beispiele vor. So sind die Gestalten der Grabsteine häufig naturgemäss bemalt; dasselbe zeigt sich an den Statuen im westlichen Chore des Domes von Naumburg, und ein vorurtheilsloser Sinn wird sich mit solcher Behandlung, vorausgesetzt, dass die Bemalung nicht etwa — wie auch zuweilen geschehen — roh erneut ist) wohl einverstanden erklären. Vorzüglich bedeutsam aber erscheint diese Weise der künstlerischen Ausbildung an denjenigen Werken, die uns zunächst zu dieser Abschweifung veranlasst, an den, grösstentheils aus Holz gearbeiteten Votivstatuen und namentlich an den Sculpturen der Altarwerke. Die letzteren stehen insgemein in architektonisch dekorirten Schreinen; der Grund, vor dem sie sich erheben, ist durchweg vergoldet, mit eingepressten Teppichmustern, ebenso in der Regel die Gewänder der Figuren und der Schmuck, den sie sonst tragen. Der prachtvolle Schimmer, der ihnen hiedurch zu Theil wird und der das Farbenlicht der Fenster noch überstrahlt, bezeichnet sie schon für den äusserlichen Eindruck als die Hauptpunkte in dem Raume des heiligen Bauwerkes; es scheint, dass zunächst jene Werke aus Prachtmetallen, die seit den Zeiten der altchristlichen Kunst vornehmlich zum Schmuck der Altäre gefertigt wurden, und denen Aehnliches auch noch in der in Rede stehenden Periode vorkommt, den Anlass zu solcher Ausschmückung gaben. Doch erscheint hier schon an sich die Vergoldung auf eigenthümliche Weise künstlerisch durchgebildet, mehr oder weniger glänzend je nach den stofflichen Eigenthümlichkeiten des dargestellten Gegenstandes, zum Theil wechselnd mit silbernem Glanze, sinnreich mit Färbung und farbigen Zierden verbunden und in ansprechender Harmonie mit der, zumeist ungemein zart durchgeführten Bemalung der nackten Körpertheile. Die Altarwerke dieser Art bestehen insgemein aus einem Mittelschrein, welcher grössere Gestalten, häufig Statuen, zu enthalten pflegt, und aus schmalern Seitenschreinen, welche mit Relieffiguren ausgeführt sind; die letzteren werden als Flügel über jenen gedeckt und ihre Aussenseiten sind in der Regel mit Gemälden geschmückt. So gehören die meisten Werke dieser Art völlig der gemeinschaftlichen Thätigkeit der Sculptur und der Malerei an.

Soweit übrigens bis jetzt über diese Altarwerke, sowie über die, ihnen entsprechenden Motivstatuen, einige nähere Kunde vorliegt, scheinen sie besonders erst in der späteren Zeit des germanischen Styles, etwa in der zweiten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts und im folgenden, als künstlerisch bedeutsame Werke hervorzutreten. Als namhafte Werke sind anzuführen: Ein Altarschrein in der Kirche zu Altenberg a. d. Lahn, wahrscheinlich noch aus dem dreizehnten Jahrhundert, mit einer sitzenden Statue der Madonna von sehr streng germanischem Styl. — Ein Altar in der Johanniskapelle des Domes zu Köln (früher in der dortigen Kirche der h. Clara), mit den Figuren der zwölf Apostel, ein Werk, das indess durch die daran befindlichen Gemälde von der Hand des Meisters Wilhelm (vergleiche unten) höheren Werth zu haben scheint, als durch diese Figuren. — Ein Schrein in der Kirche zu Carden, mit Terracottafiguren. — Ein grosser Altar in der Barfüsserkirche zu Erfurt,¹ mit der Krönung der Maria, vier biblischen Scenen und den Figuren der Apostel, weich und reich gebildete Darstellungen, doch noch etwas starr im Gefühl (auch hier in den Gemälden das künstlerische Gefühl lebendiger). — Eine Madonna mit dem Kinde im Franciscanerkloster zu Eger und ein colossales Crucifix in der Theinkirche zu Prag, das letztere besonders von grossartiger und tiefbedeutsamer Durchbildung.² — Verschiedene Altarwerke und einzelne Statuen, von grösserem und geringerem Kunstwerthe, in einzelnen Kirchen von Pommern,³ in der Marienkirche zu Treptow an der Rega, in der Nicolaikirche zu Stralsund, in der Schlosskirche zu Franzburg, u. s. w.; höchst ausgezeichnet aber unter diesen — das edelste und vollendetste Werk deutsch-germanischer Sculptur, soweit mir davon überhaupt eine Kunde vorliegt — das Altarwerk in der Kirche von Tribsees (nahe an der mecklenburgischen Gränze). Der Gegenstand, den dasselbe, in einer Reihe einzelner Reliefs, enthält, bezieht sich auf die kirchliche Lehre der Transsubstantiation; es ist die (symbolische) Darstellung, wie das Wort zum Brod und Wein wird, und wie letztere von den Lehrern der Kirche empfangen und als das heilige Mahl ausgetheilt werden. Noch bewegt sich der germanische Styl hier in seinen völlig gesetzmässigen Formen; aber es sind dieselben zur lautersten Anmuth und Zartheit ausgebildet, es vereint sich in diesen Gestalten, je nach ihrer besonderen Bedeutung, die feierlichste Würde mit der Milde des seelenvollsten Ausdruckes und zugleich bereits mit einer eigenthümlich heitern und offenen Naivetät. — Ohne allen Zweifel

¹ Vgl. *Schorn*, über altdutsche Sculptur, mit besonderer Rücksicht auf die in Erfurt vorhandenen Bildwerke, S. 17.

² *Wach*, Bemerkungen über Holz-Sculptur mit farbiger Anmalung, im *Schorn'schen Kunstblatt*, 1833, Nr. 2. f

³ S. m. Pommersche Kunstgeschichte, S. 194—206.

werden weiter fortgesetzte Untersuchungen der vaterländischen Denkmäler noch manche bedeutsame Werke solcher Art ans Licht führen. Im weitem Verlauf des fünfzehnten Jahrhunderts und im Anfange des sechszehnten wurden ähnliche Werke, obwohl in der veränderten, naturalistischen Richtung dieser Zeit, häufig ausgeführt; von diesem wird später die Rede sein.

Noch ist hier ein Altarschrein zu erwähnen, der eine in Thon gebrannte Darstellung der Kreuztragung Christi enthält, und sich durch die sehr zarte Ausbildung des germanischen Styles, so wie den tief gemüthvollen Ausdruck der heiligen Gestalten auszeichnet. (Gegenwärtig im Besitz des herzogl. nassauischen Archivars Habel zu Schierstein).¹ — Von einem Bildhauer Conrad von Eimbeck, zu Anfange des fünfzehnten Jahrhunderts, enthält die Moritzkirche zu Halle eine Anzahl Sculpturen, welche sich durch Entschiedenheit in der Behandlung des Nackten und durch glücklich derbe naturalistische Züge auszeichnen: die Hochreliefgestalt des h. Mauritius (genannt Schellenmoritz, vom Jahre 1411), eine colossale Christusstatue (1416) u. A. m. — Als ein eigenthümlich merkwürdiges Beispiel der Herstellung dauerhaft farbiger Sculptur für das Aeußere von Gebäuden erscheint die 25 Fuss hohe Hauptrelieffigur der Madonna mit dem Kinde, welche sich am Chor der Liebfrauenkirche auf Schloss Marienburg in Preussen befindet; sie besteht aus Stucco, und ist durchaus mit einem Mosaiküberzuge (von farbigen oder vergoldeten Glasstücken), versehen. Der plastische Styl ist an diesem Werke zwar keineswegs ausgezeichnet, der farbige Glanz desselben jedoch von sehr eigenthümlicher Wirkung, zumal wenn es, von der Frühsonne beschienen, weit über die Landschaft hinausleuchtet.

Das Material der Bronze erscheint in der deutschen Kunst des germanischen Styles für selbständig bedeutsame Werke nur wenig in Anwendung gekommen zu sein. Ein Hauptwerk dieser Art ist die Grabstatue des Erzbischofs Conrad von Hochstaden im Dom zu Köln, wahrscheinlich nicht sehr lange nach dessen Tod (1261) gefertigt; Gewandung und Hände erinnern bereits etwas an die Apostel im Chore, dagegen ist der Kopf von höchster künstlerischer Freiheit und edelster Behandlung des Individuellen. — Sodann ist die Reiterstatue des h. Georg zu nennen, welche sich in Prag auf dem Schlosshofe vor dem Dome befindet und im Jahr 1373 durch Martin und Georg von Clussenbach gegossen wurde. Sie vereint mit typischer Strenge ein glückliches Streben nach Naturwahrheit. (Nach einer Beschädigung im J. 1562

¹ Abbildungen bei *F. H. Müller*, Beiträge zur deutschen Kunst- und Geschichtskunde, II.T. 7. 14.

soll sie zwar umgegossen sein,¹ doch kann diese Restauration nicht das ganze Werk betroffen haben.) — Zumeist sind es nur grössere kirchliche Utensilien, die man aus Bronze fertigte, und allerdings oft mit bildnerischem Schmucke versah, ohne den letztern jedoch sonderlich häufig über den Kreis des rohen Handwerks zu erheben. Hieher gehören die grossen Taufkessel, deren Aeusseres mit bildnerischen Darstellungen versehen ist, und die besonders seit der zweiten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts an vielen Orten vorkommen. Dann auch die kolossalen siebenarmigen Leuchter (Nachahmungen der Leuchter des Tempels von Jerusalem), die zuweilen ebenfalls mit Bildwerk geschmückt erscheinen. Als ein interessantes Beispiel dieser Art ist der grosse Leuchter der Marienkirche von Colberg, vom J. 1327, zu nennen, an welchem die Relieffiguren der Apostel, in trefflich stylgemässer Ausbildung der Gewänder, angebracht sind. Uebrigens ist zu bemerken, dass diese Arbeiten, ähnlich wie die der Siegel — wohl eben desshalb, weil sie mehr handwerksmässig gefertigt wurden — den germanischen Styl bis ziemlich tief ins fünfzehnte Jahrhundert hinab beibehalten.

Ihnen ist eine eigenthümliche Gattung von Grabplatten anzureihen, welche seit derselben Zeit (etwa seit der Mitte des vierzehnten Jahrhunderts) mehrfach gefertigt wurden. Es sind grosse bronzene Platten, auf denen die bildliche Darstellung jedoch nicht plastisch erhaben, sondern nur mit gravirten Umrissen ausgeführt ist. Sie enthalten das, insgemein lebensgrosse Bildniss des Verstorbenen, von reicher Architektur, die mit einer Menge kleiner Heiligen- und Engelfiguren belebt zu sein pflegt, umgeben, sowie auf dem Rande häufig kleinere legendarische oder andere Vorstellungen. Eine Platte der Art, vom J. 1357, findet sich in der Nicolaikirche zu Stralsund; eine zweite, sehr reiche, welche die Figuren zweier (in den Jahren 1317 und 1350 verstorbener) Bischöfe enthält, im Dome von Lübeck;² eine dritte, vom J. 1398, befand sich früher in der Kirche von Altenberg bei Köln;³ eine vierte, vom J. 1475, künstlerisch minder bedeutend, befindet sich noch daselbst; eine fünfte, sehr vorzügliche, noch aus dem vierzehnten Jahrhundert, einen ritterlichen Herrn mit seiner Gemahlin darstellend, in der Johanneskirche zu Thorn. Bei diesem Anlass erwähnen wir auch noch die wenigen Beispiele aus späterer Zeit: die Grabplatte des Cardinals Cusanus in der Kapelle des Hospitals zu Cues an der Mosel (1488), ohne architektonischen Grund, mit sehr porträtwahrer Physiognomie, — das einfache Denkmal eines Abtes aus dem fünfzehnten Jahrhundert, in der Kirche zu Brau-

¹ Fiorillo, Geschichte der zeich. Künste in Deutschland, I, S. 134.

² Vgl. Milde, Denkmäler bildender Kunst in Lübeck (mit genauen Abbild., zum Theil Facsimile.)

³ Abbildung bei Schimmel, die Cist. Abtei Altenberg.

weiler, — und die Grabplatte des Bürgermeisters Berk (1521) in der Marienkirche zu Lübeck. — Ausserhalb Deutschland ist England (namentlich Norfolk und Suffolk) reich an solchen Arbeiten.

Die Prachtmetalle wurden in dieser Periode, ausser zu den nöthigen kirchlichen Schmuckgeräthen, vornehmlich zu Reliquienbehältern verwandt. Die letzteren erhielten nicht selten eine bedeutende Dimension, indem sie in der Weise von architektonischen Monumenten gebildet wurden. Ein hölzerner Schrein ward mit einem Ueberzuge von vergoldetem Silberblech versehen und mit bunt verzierten Nischen, mit Statuen und Reliefs geschmückt. Kostbare Steine (oft antike Gemmen und Cameen), Perlen, Emaillen wurden dabei in so bedeutender Anzahl, als man aufzubringen im Stande war, zur weiteren Auszierung angewandt. Als ein paar Hauptbeispiele von grossen Sarkophagen solcher Art mögen hier der Reliquienbehälter der h. Elisabeth, in ihrer Kirche zu Marburg, der noch im dreizehnten Jahrhundert gearbeitet wurde, und der des h. Patroclus aus dem Dome von Soest, gegenwärtig im Museum zu Berlin, durch den Goldschmied Rigefrid im J. 1313 gefertigt¹ angeführt werden. Beide Arbeiten gehören, was die künstlerische Durchbildung betrifft, nicht zu den vorzüglichern. Ein Antependium von vergoldetem Kupferblech im Museum zu Köln (aus S. Ursula stammend), mit reichen Emailverzierungen des Uebergangsstyles, hat an der Stelle der Reliefs Malereien der altkölnischen Schule. — Oft erhebt sich über kleinern Reliquiarien ein eleganter goldener Thurmbau (Beispiele u. a. im Domschatz von Aachen), welcher vollkommen die germanische Architektur nachahmt; auch Rauchfässer werden mit Giebeln und Spitzthürmen versehen; ganz besonders aber erhalten die Monstranzen die Gestalt der reichsten, durchsichtigsten Thurmarchitektur (Beispiele auf dem Rathhaus zu Basel u. a. a. O.), mit zahllosen Spitzthürmchen, welche Engel u. dgl. tragen. Selbst an jenem schönen alten Bischofsstabe des Domschatzes zu Köln (vierzehntes Jahrhundert, vorgeblich schon aus dem zwölften Jahrhundert) ist der obere Knauf als germanisches Kirchengebäude gestaltet. Zu keiner Zeit hat die Architektur so vollkommen das ganze Ornament durchdrungen, wie damals; bis in die Geräthschaften des täglichen Lebens hinein sucht sie ihre Idealformen geltend zu machen, und nur der ungemein edle Geschmack der Behandlung lässt vergessen, dass man statt eines Zierrathes ein Gebäude vor sich hat.

Ziemlich häufig sind endlich, wie früher in der deutschen Kunst, so auch in der Periode des germanischen Styles die Schnitzwerke in Elfenbein. Arbeiten solcher Art werden in dieser Zeit vornehmlich zur Dekoration kleiner tragbarer Altarzierden angewandt; häufig sind es Diptychen, die, zum Zusammenklappen bestimmt,

¹ Becker, im Museum, Bl. für bild. Kunst, 1836, S. 396.

an ihren inneren Seiten das Schnitzwerk enthalten; zuweilen auch Triptychen, nach Art jener grossen Altarwerke (d. h. aus einem Mittelblatte und zwei Flügelbildern bestehend). Dann erscheinen sie auch als Dekoration von Schmuckgeräthen, Kästchen u. dergl., und bei solchen findet man nicht selten eigenthümliche anmuthige Bilder der Minne, zu denen die lyrischen Gedichte der Zeit den Anlass gegeben haben mochten. Mancherlei zierliche und artige Schnitzwerke bewahrt u. a. die Sammlung der Kunstkammer zu Berlin; einzelne derselben sind von sehr beachtenswerther Schönheit.⁴

§. 4. Die deutsche Malerei des germanischen Styles. (Denkm. Taf. 60. C. XXVII.)

Für die deutsche Malerei des germanischen Styles² kommen zunächst wiederum die Miniaturbilder der Handschriften in Betracht. Sie bieten auch hier, wie überall, mehrfach feste Anknüpfungspunkte, um den Entwicklungsgang des Styles beobachten zu können; doch ist zu bemerken, dass sie in dieser Periode, wie es den Anschein hat, im Allgemeinen gegen die Leistungen der höheren Kunst zurückstehen, und dass sie namentlich nicht die Bedeutung der gleichzeitigen belgischen und französischen Miniaturmalereien erreichen. Grossentheils herrscht bei den deutschgermanischen Miniaturen noch jene ältere Weise vor, welche die Umrisszeichnung hervorhebt und wenig auf eine malerische Wirkung hinstrebt; in dieser Art sind namentlich die frühesten Arbeiten dieses Styles behandelt. Als ein Hauptbeispiel der letzteren sind die Bilder einer Handschrift des Tristan aus der ersten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts, in der Hofbibliothek zu München befindlich, zu nennen. Für den weiteren Verlauf bieten die Bilder der bekannten Manesse'schen Minnesinger-Handschrift, die in die Zeit um das J. 1300 fällt und in der Bibliothek von Paris bewahrt wird, ein charakteristisches Beispiel dar; hier zeigen sich, was die Erfindung betrifft, mancherlei geistreiche Motive, doch sind die Darstellungen an sich zumeist noch starr und wenig belebt. Dagegen sind die Bilder einer wenig jüngeren, mit dem J. 1334 bezeichneten Handschrift des Wilhelm von Oranse, in der Bibliothek von Cassel, mit zierlichster Anmuth ausgeführt, und diese wenigstens mit den besten französischen Miniaturen derselben Zeit auf gleicher Stufe. In der späteren Zeit des vierzehnten Jahrhunderts und im Anfange des folgenden zeigt sich ein bedeutsamer Einfluss der Kölner Malerschule (von der weiter unten) auch auf die Miniaturmalerei.

Als die eigentlich monumentale Malerei der deutsch-germanischen Kunst ist, den früheren Bemerkungen zufolge, zunächst die Glas-

¹ Vgl. meine Beschreibung der in der kön. Kunstk. zu Berlin vorhandenen Kunstsamml., S. 33, ff.

² Vgl. mein Handb. der Gesch. der Malerei etc. I, S. 189, ff.

malerei¹ ins Auge zu fassen. Doch war die Technik, welche bei dieser Kunstgattung zur Anwendung kam, auch jetzt noch zu beschränkt, als dass sie eine höhere künstlerische Durchbildung gestattet hätte. Die Arbeiten wurden im Wesentlichen musivisch zusammengesetzt, so dass sie zumeist nur als einfach colorirte Umrisszeichnungen (und zwar mit Umrissen von beträchtlicher Stärke, wozu die Blei-Fassungen die Veranlassung gaben) erschienen; erst um den Beginn des fünfzehnten Jahrhunderts entwickelte sich ein weiterer Fortschritt der Technik, so dass man vermögend ward, zugleich eine mehr malerische Behandlung zu erstreben. Gleichwohl ward auch mit jenen beschränkten Mitteln eine sehr bedeutsame Wirkung erreicht. Grösse und Klarheit des Styles vermochte man auch in den einfachen Linien zu entwickeln und sie zugleich auf ganz eigenthümliche Weise durch die harmonische Glut der Lichtfarben zu erhöhen; und gerade die Einfachheit der künstlerischen Mittel trug wesentlich dazu bei, dass diese Glanzgebilde auf angemessene Weise der Gesamtwirkung des Monumentes untergeordnet blieben. Man fasste die Darstellungen gewissermaassen in einem architektonisch dekorativen Sinne auf, so dass die einzelne Gestalt und die einzelne Scene der Darstellung an sich zwar vollständig entwickelt ward, sich dabei aber zugleich den Bedingnissen der architektonischen Umgebung willig fügte; ein reiches und vielfach wechselndes System von Ornamenten umschlang und verband diese Darstellungen, fasste die in einem Fenster vorhandenen zu einem Ganzen zusammen und verband sie unmittelbar mit dessen Architektur. So könnte man die gemalten Fenster der deutsch-germanischen Architektur als aus Licht und Glut gewebte Teppiche bezeichnen.

Von dem prachtvollen Schmuck dieser Art ist freilich Vieles durch den Ungestüm der Witterung und durch die Barbarei der Menschen zerstört worden; doch ist auch noch Vieles erhalten, und eine genauere Würdigung desselben dürfte der deutschen Kunstgeschichte noch ein willkommenes Material zuführen. Hier mag es genügen, nur einige Beispiele angeführt zu haben. Den Uebergang aus dem romanischen Styl bezeichnen die gegen Mitte des dreizehnten Jahrhunderts entstandenen Fenster von S. Cunibert in Köln und die zwar wohl spätern, aber noch überaus strengen Gestalten deutscher Kaiser und Könige, im nördlichen Seitenschiffe des Münsters zu Strassburg. Sodann zeigen z. B. die aus der Kirche zu Wimpfen im Thal herrührenden (jetzt im Museum von Darmstadt bewahrten) Glasmalereien den germanischen Styl noch in der Strenge, zugleich aber auch in jener eigenen Grossartigkeit, welche die zweite Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts

¹ S. die Notizen bei *Gessert*, *Gesch. der Glasmalerei*.

Kugler, *Kunstgeschichte*.

charakterisiren. ¹ So sind die im Chore des Domes von Köln, ² aus der früheren Zeit des vierzehnten Jahrhunderts, die der Katharinenkirche von Oppenheim, und des Münsters zu Freiburg i. B., aus der Mitte desselben Jahrhunderts, und die etwa gleichzeitigen zahlreichen Arbeiten im Münster von Strassburg, welche zumeist durch Hans von Kirchheim gefertigt wurden, von grosser und eigenthümlicher Bedeutung. — Charakteristische Beispiele für die frühere Zeit des fünfzehnten Jahrhunderts enthalten die Glasmalereien, welche sich früher in der Burgkirche zu Lübeck befanden und gegenwärtig in den Fenstern der dortigen Frauenkirche aufgestellt sind; sie zeigen den deutsch-germanischen Styl in eigenthümlich weicher Fassung (der gleichzeitigen Malerschule von Köln verwandt) und, bei freier Behandlung, den Ausdruck zarter Milde, sowie im Einzelnen bereits einen regen Natursinn. ³ Man schreibt diese Arbeiten mit grösster Wahrscheinlichkeit einem aus Italien gebürtigen Künstler zu, dem Francesco, Sohne des Domenico Livi aus Gambassi (bei Volterra). Dieser hatte sich seit seiner Jugend in Lübeck aufgehalten und dort die Kunst der Glasmalerei erlernt (er gehört somit wesentlich, was auch die genannten Arbeiten in Lübeck bezeugen, der deutschen Kunst an); als der ausgezeichnetste Meister seines Faches, von dem man eine Kunde hatte, wurde er im Jahr 1436 unter sehr ehrenvollen Bedingungen nach Florenz berufen, die Fenster des dortigen Domes mit seinen Werken zu schmücken. ⁴

Bei dem Streben des germanischen Baustyles, die Masse der Wand in lebendig bewegte Architekturformen aufzulösen, — einem Streben, welches gerade in Deutschland zu seiner vollendetsten Durchbildung kam, war hier für die Ausübung der Wandmalerei im Allgemeinen eine minder günstige Gelegenheit gegeben. Gleichwohl fehlte es im Einzelnen nicht an manchen Räumlichkeiten, die, ob zum Theil auch in beschränkterem Maasse, wohl geeignet waren, einen solchen Schmuck in sich aufzunehmen. In manchen Kirchen, namentlich in den gewöhnlichen Pfarren und Klosterkirchen, nahmen die Wände, dem allgemeinen Princip entgegen, doch einen grössern Raum ein, und selbst in den consequent germanischen Kathedralen boten die Brüstungsmauern über den Chorsitzen, die Flächen der Gewölbe, die kleineren Kapellen u. s. w. vielfach schickliche Plätze dar; so auch die bereits vorhandenen Kirchen des romanischen Styles, für deren Ausschmückung die jüngeren Geschlechter eben-

¹ Abbildungen bei *F. H. Müller*, Beiträge I, T. 18. (In demselben Werk auch noch andere Glasmalereien.)

² S. das Prachtwerk von *Boisserée*.

³ Abbildungen dieser Glasmalereien werden in dem Werke des Malers *Milde*, (von dem die kunstreiche Restauration derselben herrührt) über die Alterthümer von Lübeck erscheinen.

⁴ S. die Urkunde bei *Gaye*, *Carteggio ined. d'artisti*, II, S. 441.

falls thätig zu sein wünschten; endlich gab es in Klöstern und Stiftsgebäuden Säle und Kreuzgänge mit grossen Wandflächen. Indess können wir über die etwanige Ausdehnung und, was wichtiger ist, über den Grad der Ausbildung, den die deutsch-germanische Wandmalerei erreichte, für jetzt nur aus einzelnen, und nicht umfassenden Andeutungen urtheilen; die beliebte weisse Tünche der letzten Jahrhunderte hat Vieles auch hier mit ihrem unerfreulichen Schleier bedeckt, und selbst das Vorhandene hat sich im Ganzen noch erst geringer Aufmerksamkeit zu erfreuen gehabt. Allerdings ist die Ausführung und die Durchbildung des Einzelnen meist nur gering und andeutend im Vergleich mit den Fresken der Schule Giotto's; die höchst vergängliche Technik, Wasserfarben auf gewöhnlichem Bewurf, sogar auf Stein, bildet einen sonderbaren Gegensatz zu der Solidität des Stoffes bei allen andern Gattungen der damaligen Kunst. Was aber diesen Werken ihren dauernden Werth verleiht, ist die hohe Bedeutsamkeit mancher Motive und — in mehreren Fällen — die sinnvolle Durchführung eines Gesamtgedankens in einem Complex vieler Einzeldarstellungen. — Von den im Rheinland erhaltenen Werken dieser Art bezeichnen zwei einfach grossartige Heiligenfiguren in der Taufkapelle von St. Gereon in Köln noch den Uebergang aus dem romanischen Styl; die (in Copien, jetzt im Besitz des k. Museums in Berlin erhaltenen) Gemälde der ehemaligen Deutschordenskapelle zu Ramersdorf bei Bonn,¹ um 1300, waren dagegen schon in einem conventionellen germanischen Styl, aber nicht ohne Schönheit und Anmuth ausgeführt. An den Gewölben des Mittelschiffes sah man, von vorn beginnend, das Weltgericht, die Krönung Mariä mit Heiligen, dann in den Nebenschiffen zu den Seiten eines nicht mehr vorhandenen Gewölbes Christi Auferstehung und Himmelfahrt, in den beiden Nebentribunen die Passion, in der Haupttribuna endlich Gott Vater als Schöpfer der Elemente; an den Wänden waren statuarische Heiligenfiguren angebracht. — Von den wahrscheinlich vor 1322 ausgeführten Malereien im Dom zu Köln erscheinen die der Brüstungswände des Chores als die wichtigsten; es sind ansehnliche Cyklen legendarischer Darstellungen und Reihen einzelner kleinerer Figuren, unter Baldachinen auf Teppichgründen, lebendig bewegt und zum Theil schon von glücklicher Charakteristik.² — Noch

¹ Vgl. *Schnause*: Die Kirche zu Ramersdorf, in *G. Kinkel's* Taschenbuch „Vom Rhein“ 1847, S. 191, ff.

² Die gegenwärtig neu gemalten kolossalen Figuren, Christus, Petrus und Paulus, an der interimistischen Querwand, welche den Chor des Kölner Domes vom Schiff abtrennt, waren von sehr roher Behandlung; an einer Wand ausgeführt, die zum Wiederabbruch bestimmt war, hatte man hier ohne Zweifel keine Meisterhand in Anspruch genommen, und es ist daher nicht passlich, gerade diese rohen Arbeiten (wie es allerdings geschehen ist) als Merkzeichen für den Standpunkt der deutschen Malerei des vierzehnten Jahrhunderts zu betrachten.

aus früherer, streng germanischer Zeit (Mitte des dreizehnten Jahrhunderts) stammen die noch wenig entwickelten Malereien in der Schlosskapelle zu Forchheim, unweit Bamberg. — Sodann sind neuerlich verschiedene Wandmalereien der in Rede stehenden Periode, die sich in schwäbischen Ortschaften befinden, nachgewiesen worden.¹ In der Kirche von Kentheim (an der Nagold, unweit Calw), diese noch alterthümlich streng und unausgebildet, leider übermalt; — in der Kirche des h. Vitus zu Mühlhausen (am Neckar, unweit Canstatt), nach 1380, bedeutende Reihenfolgen biblischer und legendarischer Darstellungen, von denen besonders die im Chor befindlichen zum Theil wohl erhalten sind, die Mehrzahl derb und steif, doch kräftig bewegt, einzelne Gestalten nicht ohne Sinn für Schönheit; — mehrere Darstellungen in der Kirche von Maulbronn, die im J. 1424 von einem Meister Ulrich gefertigt wurden; und einige Malereien launigen Inhalts, von weicherer und vollerer Bildung, in einem Gemach des Ehingerhofes zu Ulm.² — Andre, vom J. 1427, im Chore des Domes von Frankfurt a. M.; auch diese zumeist zwar ziemlich roh im Gefühl, dennoch auch hier Einzelnes von bedeutsamer Schönheit. — Ein treffliches und zart empfundenes Wandgemälde, den Tod der Maria vorstellend, in der Liebfrauenkirche zu Halberstadt, leider sehr beschädigt. — Ein andres, aus der ersten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts, drei Bischöfe vorstellend, in der Katharinenkirche zu Lübeck, von wenigstens handwerklicher Tüchtigkeit. — Endlich ein grosser Cyclus von Darstellungen, Scenen des alten und des neuen Testaments (nach Art der *Biblia pauperum* einander gegenüber gestellt), nebst Figuren von eigenthümlich symbolischer Bedeutung, an den Gewölben der Marienkirche zu Colberg; auch diese entschieden handwerksmässig, doch mit mannigfach geistreichen Motiven in jenen symbolischen Gestalten.³ Auch die seltene Technik des Mosaiks, wovon wir an der Relief-Figur von Marienburg bereits ein Beispiel kennen lernten, hat in dieser Zeit noch eine grosse Darstellung des Weltgerichts am Dom zu Prag und eine Marter des Evangelisten Johannes am Dom zu Marienwerder aufzuweisen. — (Der Wandgemälde der böhmischen Schule wird im Folgenden gedacht werden.)

Wir wenden uns nunmehr zur Betrachtung der deutschen Tafelmalerei des germanischen Styles. Auch über den Entwicklungsgang dieser Gattung der Kunst liegen bis jetzt nur ungenügende Andeutungen vor. Was wir an Tafelmalereien aus der früheren Zeit des Styles kennen, ist von geringer Bedeutung; auch die Bilder seit Anfang des vierzehnten Jahrhunderts zeigen

¹ Sendschreiben von *C. Grüneisen*, im *Schorn'schen Kunstblatt*, 1840, No. 96.

² *Grüneisen* und *Mauch*, *Ulm's Kunstleben im Mittelalter*, S. 10.

³ *Pommersche Kunstgeschichte*, S. 182.

noch keine sonderliche künstlerische Entwicklung, obwohl wir an ihnen nicht selten den Ausdruck einer klaren kindlichen Offenheit und Unschuld mit Glück erstrebt sehen. Ein paar Beispiele der Art sieht man im Berliner Museum; manche, zum Theil doch schon sehr beachtenswerthe Arbeiten in den Kirchen von Nürnberg,¹ (wo z. B. der Hochaltar der Jacobskirche sogar Malereien vom J. 1244 enthält), in der Kirche zu Heilsbronn (ebenfalls dreizehntes Jahrhundert), im Museum zu Köln, in der Stiftskirche zu Oberwesel (hier die Flügel des Hochaltars vom J. 1331), in der Domkapelle zu Goslar, im Besitz des Hrn. Ober-Regierungsrathes Bartels zu Aachen, u. a. a. O. — Erst von der Mitte des vierzehnten Jahrhunderts ab treten uns diese Werke als die Erzeugnisse namhaft bedeutsamer Schulen entgegen. Dürften wir diesen Umstand — was aber der heutige, noch so mangelhafte Zustand unsrer Kenntnisse nicht bereits gestattet — als maassgebend ansehen, so würde daraus allerdings folgen, dass bis zu dieser Epoche hin die künstlerischen Kräfte Deutschlands wesentlich noch durch die Bestimmungen der Architektur gebunden waren, und dass erst von da ab eine lebendigere Entfaltung der auf das Individuelle gerichteten Künste erfolgt ist.

Die erste namhafte Malerschule der deutschen Kunst, die wir bis jetzt näher kennen, ist die von Böhmen, welche besonders unter der Regierung Kaiser Karls IV. (1346—1378) in Blüthe stand. Als die Hauptmeister dieser Schule werden Nicolaus Wurmser von Strassburg, Kundze und Theodorich von Prag genannt. Ihre Werke haben eine eigenthümliche Weichheit, besonders in der Behandlung der Farbe; dagegen mangelt es ihnen gar häufig an edlerem Formensinn und die Bildungen erscheinen zumeist plump, schwerfällig und selbst roh. Die besseren Arbeiten, die sich auch zum Theil einer höheren Anmuth annähern, sind die, welche man dem Theodorich zuschreibt. Die Mehrzahl ihrer Malereien (Tafel- und Wandbilder) findet sich auf dem Schlosse Karlstein, unfern von Prag; andre in der Wenzelkapelle des Domes von Prag, in der Theinkirche, in der dortigen ständischen Gallerie, in der k. k. Gallerie zu Wien; auch die Kirche zu Mühlhausen am Neckar (durch einen Prager Bürger gestiftet) besitzt einige Bilder der Art.

Eine zweite, bedeutendere Schule lässt sich seit der Mitte des vierzehnten Jahrhunderts in Nürnberg nachweisen,² obwohl wir keinen Malernamen kennen. Unter der Einwirkung der trefflichen, oben erwähnten Sculpturen Sebald Schonhofer's bildete sich hier auch in der Malerei ein Styl aus, in welchem das plastische Element, die allseitige Bezeichnung der Formen wesentlich

¹ Vgl. *Waagen*, Kunstwerke und Künstler in Deutschland, Bd. I. (Erzgebirge und Franken.) Ein periegetisches Hauptwerk über deutsche Kunst.

² *Waagen*, a. a. O. I. S. 163, ff. — v. *Rettberg*, Nürnberger Briefe, S. 176, ff.

vorherrscht. Eine edle und strenge Auffassung verbindet sich hier mit einer nachdrücklichen Modellirung und tiefem, gesättigtem Colorit; die Bildung der Gestalten ist anmuthig und schlank, die der Köpfe hie und da von idealer Schönheit. Die vorzüglichsten Werke sind: Der Imhoff'sche Altar (nach 1361) auf der Burg, eine Madonna mit Donatoren in der Lorenzkirche, der Tucher'sche Altar in der Frauenkirche, der Volkamer'sche Altar in St. Lorenz (1406), der Haller'sche Altar in St. Sebald, ausserdem mehrere Grabtafeln in verschiedenen Kirchen und die Flügelbilder eines Altars im Berliner Museum.

Am spätesten entwickelt sich die Schule von Köln. Hier hatte allerdings die Malerei schon seit der Frühzeit des germanischen Styles eine gewisse Bedeutung gehabt; einen eigenthümlich glänzenden Aufschwung aber gewahren wir (unsern bisherigen Kenntnissen zufolge) erst seit den letzten zwei Jahrzehnten des vierzehnten Jahrhunderts. In dieser Zeit tritt sie uns plötzlich in einer eigenthümlichen Vollendung entgegen. Auch hier sehen wir jene Weichheit, besonders was die Farbenbehandlung anbetrifft, vorherrschend; aber sie entwickelt sich zum wärmsten Schmelz, zur gesättigsten Fülle des Auftrages, doch so, dass die Farben noch immer wie durch einen duftigen Schleier etwas in die Ferne gerückt erscheinen. Zugleich aber ist die Zeichnung, im Gegensatz gegen das Plumpe in den Werken der böhmischen Schule, bereits aufs Edelste durchgebildet; und wenn sie statt der Freiheit der Naturformen auch zum Theil noch mehr conventionellen Stylgesetzen folgt, so zeigt sich doch stets darin das lauterste Gefühl; zu bemerken ist, dass die Formen, besonders die des Gesichtes, insgemein etwas Rundliches haben. Diese äusseren Elemente der Darstellung dienen, was das Wichtigste ist, dem holdesten Liebreiz, der zartesten Stimmung des Seelenlebens zum Ausdrucke; es sind Gestalten himmlischer Reinheit und ungetrübten Friedens. Wo jedoch diese Schule über die Schilderung der Zustände hinaus in das Gebiet der That übergeht, fehlt die Energie, und bei der Darstellung des Bösen wird sie burlesk.

Man unterscheidet in den Werken der Schule die Thätigkeit zweier vorzüglich begabter Meister, denen sich die Uebrigen zumeist nur als Nachfolger anschliessen; und man hat in ihnen, nicht ohne Grund, zwei vorzüglich gerühmte Künstler jener Zeit, von denen eine, obschon auch nur geringe Nachricht auf uns gekommen ist, erkannt. Der ältere von beiden ist Meister Wilhelm, der um das Jahr 1380 blühte. Die Werke, welche man ihm mit Wahrscheinlichkeit zuschreibt, sind: Ein Wandbild an dem Grabmale Cuno's von Falkenstein, Erzbischofes von Trier, in der Castorkirche zu Coblenz vom J. 1388; — ein Theil der zierlichen Malereien an dem (schon genannten) Altar in der Johanniskapelle des Domes von Köln, früher in der Kirche der h. Clara; — ein Altar im

städtischen Museum von Köln, Madonna mit Heiligen, auf den Aussenseiten der Flügel die Verspottung Christi; das höchst anmuthvolle Bild der h. Veronika in der Pinakothek von München; — ein Wandgemälde, Christus am Kreuz zwischen Maria, Johannes und vier Heiligen, in der Sakristei von St. Severin zu Köln; — zwei Tafeln mit weiblichen Heiligen in der Morizkapelle zu Nürnberg; — und eine Tafel mit 35 kleinen Bildern der Geschichte Christi im Berliner Museum. Von Zeitgenossen und Nachfolgern des Meisters enthalten das Museum, die Kirchen und die Privatsammlungen von Köln, das Berliner Museum, die Pinakothek zu München u. s. w. zahlreiche Bilder; ein interessantes Altärchen befindet sich im Besitz des Herrn Bauinspectors von Lassaulx zu Coblenz. — Den zweiten grossen Künstler der Schule benennt man als Meister Stephan; er ist ohne Zweifel ein Schüler des Vorigen, übertrifft diesen aber durch grössere Tiefe und Kraft und durch einen mehr entwickelten Natursinn. Die ihm zugeschriebenen Gemälde sind in ihrer historischen Folge: Die Bruchstücke eines Altarwerkes aus Heisterbach (bei Bonn), wozu eine Geisselung und eine Grablegung im Museum zu Köln, vielleicht auch eine höchst anmuthige heil. Ursula auf blauem Grunde, ebenda, gehört; — das sogenannte Kölner Dombild, früher in der Kapelle des dortigen Rathhauses, vom Jahre 1426; ein grossartiges und wundersam schönes Werk, welches die Schutzpatrone der Stadt darstellt: auf dem Mittelbilde die Anbetung der heil. drei Könige, auf den Seitenbildern die heil. Ursula mit ihren Jungfrauen und den h. Gereon mit seinen Kriegsgesellen, auf den Aussenseiten der Flügel die Verkündigung Mariä; — eine kleine, überaus anmuthige Madonna mit Engeln im Besitz des Herrn von Herwegh zu Köln; — vielleicht auch zwei Tafeln der Münchener Pinakothek, je drei Heiligenfiguren enthaltend. — Von Schülern Stephans mögen z. B. die schon erwähnten Wandmalereien im Dom zu Frankfurt a. M. herrühren, ausserdem Verschiedenes in den obengenannten Sammlungen, so u. a. ein Altarwerk aus der Laurentiuskirche zu Köln, gegenwärtig zerstreut: das Mittelbild mit der Darstellung des jüngsten Gerichtes im Kölner Museum; die inneren Seitenbilder mit dem Martyrthum der zwölf Apostel im Städelschen Institut zu Frankfurt a. M.; die äusseren Seitenbilder, auf deren jedem drei Heilige, in der Pinakothek zu München. Anderes in St. Ursula zu Köln, im Museum zu Darmstadt u. a. a. O.

Als eine dritte namhafte Schule der deutsch-germanischen Malerei haben wir die von Westphalen anzuführen. Sie erscheint in ihren früheren Leistungen, welche der früheren Zeit des fünfzehnten Jahrhunderts angehören, als eine Abzweigung der Schule von Köln. Zeugnisse dafür sieht man an einigen Bildern im Provinzialmuseum von Münster; Anderes in der Marienkirche und Rainoldskirche zu Dortmund, in der Paulskirche zu Soest etc. Ausserdem ist hier

ein colossales Altarwerk in der Bibliothek zu Göttingen zu erwähnen, welches 1424 für die dortige Paulinerkirche von einem Mönche Heinrich von Duderstadt gemalt zu sein scheint und ebenfalls die weite Ausbreitung des kölnischen Styles zu belegen geeignet ist. — Andere Bilder aus verschiedenen Epochen der altwestphälischen Schule befinden sich in den Sammlungen des Regierungsrathes Krüger zu Minden und des Regierungsrathes Barthels zu Aachen.

§. 5. Allgemeine Bemerkung über die bildende Kunst des germanischen Styles in Italien.

Ueber die bildende Kunst des germanischen Styles in Italien liegen uns ungleich umfassendere Mittheilungen und eine ungleich bedeutendere Anzahl gründlicher Forschungen vor, als über die gleichartige deutsche Kunst; wir können hier somit den Entwicklungsgang in seinen einzelnen Richtungen genauer verfolgen, und wir können namentlich, was sehr wichtig ist, die Eigenthümlichkeiten der einzelnen Meister genügender beobachten. Als Grund für diese Erscheinung ist zunächst der Umstand anzuführen, dass die Italiener (wie bereits im Vorigen bemerkt wurde) von früh an Sorge getragen haben, das Gedächtniss für die Thätigkeit des Einzelnen festzuhalten, und dass sie stets mit erfreulichem Eifer auf die Erforschung der heimischen Denkmäler eingegangen sind; dann hat sich auch die höhere, von Local-Interessen unabhängige Kritik vorzugsweise den italienischen Monumenten zugewandt, weil einmal seit dreihundert Jahren Italien ausschliesslich als das Land der Kunst gilt. Indess scheint zugleich, was die in Rede stehende Periode betrifft, die bildende Kunst Italiens vor der deutschen wenigstens insofern einen Vorzug zu haben, als sie sich dort, bei dem geringen Grade der Ausbildung des architektonischen Sinnes, bei der willkürlichen Weise, in welcher man die Architektur behandelte, gewissermaassen einer grösseren Unabhängigkeit erfreuen durfte. Die Künstler waren, wo es sich um ein monumentales Ganze handelte, weniger durch die Rücksichten auf den architektonischen Organismus (nur durch die untergeordneten auf eine mehr dekorative Harmonie) gebunden; sie konnten ihre Gedanken freier entwickeln, ihren Gebilden ein selbständigeres Gepräge geben, und somit wenigstens eine eigenthümlich ergreifende Einzelwirkung erreichen. Ueberhaupt besitzt Italien, im Gegensatz gegen jene architektonischen Mängel, eine Fülle von Bildwerken des germanischen Styles, in denen sich zum Theil die grossartigsten und tiefsinnigsten Ideen aussprechen; dennoch dürfen wir es für jetzt, ehe wir eine genügende Kenntniss von den Werken unsres eignen Vaterlandes haben, nicht wagen, hier in jedem Betracht zu Gunsten der ersten zu entscheiden; wenigstens lassen es uns die einzelnen hohen Glanzpunkte der deutschen Bilderei jener Zeit (die zugleich eine volle nationale

Eigenthümlichkeit haben) erkennen, dass auch hier das Vermögen vorhanden war, aus eigener Kraft das Bedeutendste zu leisten.

Wenn wir die italienische bildende Kunst der in Rede stehenden Periode ebenfalls unter dem Namen des Germanischen begreifen, so sind wir dazu, trotz ihrer selbständigen und umfassenden Geltung, gleichwohl vollkommen berechtigt. Denn die Grund-Elemente des Styles dieser Periode sind in Italien nicht sowohl aus der eigenthümlich nationalen Entwicklung hervorgegangen, als vielmehr, wie die Formen der germanischen Architektur, von ausserhalb aufgenommen. Der Aufenthalt deutscher Bildhauer in Italien, der zu jener Zeit sehr häufig statt fand, dürfte für die Erklärung dieses Verhältnisses sehr wichtig sein. Die germanischen Formen erscheinen hier beträchtlich später als in den nördlichen Ländern; während sie sich in den letzteren bereits vollständig und bestimmt entwickelten, befolgten Nicola Pisano, Cimabue, Duccio noch mit völliger Entschiedenheit die romanischen Formen. Erst am Ende des dreizehnten und vornehmlich mit dem Beginn des vierzehnten Jahrhunderts tritt der germanische Styl in Italien auf, auch verschwindet er hier bereits zum grossen Theil am Ende desselben Jahrhunderts; nur in einzelnen, obschon an sich sehr bedeutsamen Ausnahmen, und vornehmlich nur in den nördlichen Gegenden (wo der Germanismus vorzüglich von Einwirkung sein musste) sehen wir diesen Styl bis zur Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts andauern.

§. 6. Die italienische Sculptur des germanischen Styles. (Denkm. Taf. 61. C. XXVIII.)

In der Sculptur¹ erscheinen gegen das Ende des dreizehnten Jahrhunderts einzelne Leistungen, welche das Gepräge des Ueberganges zwischen dem älteren Style und den Formen des vom Norden hereingetragenen germanischen Styles tragen. In solchem Betracht ist zunächst ein Werk des Margaritone von Arezzo zu nennen, das Grabmal Gregor's X., (gest. 1276), im Dome von Arezzo. (Margaritone war zugleich Maler, befolgte als solcher aber noch die Richtung des Cimabue.) Sodann verschiedene aus Sculpturen in edel germanischem Style und aus Mosaiken bestehende Mausoleen zu Rom, welche von der Hand des Giovanni, aus der Familie der Cosmaten, gearbeitet wurden: ein vom J. 1296 in S. Maria sopra Minerva, ein zweites von 1299 in S. Maria maggiore, ein drittes von 1303 in S. Balbina.² Aehnlich auch das Tabernakel des

¹ *Cicognara, storia della scultura; d'Agincourt, Sculptur.* Die in beiden Werken enthaltenen Abbildungen geben eine Uebersicht des Entwicklungsganges.

² Spätere germanische Sculpturen in Rom, welche sich diesen anschliessen, sind insgemein minder bedeutend und flau; so der Altar und das Grabmal Philipps von Alençon (st. 1397) in S. Maria in Trastevere, das Grabmal des Cardinals Stefaneschi (st. 1417) ebenda, von Paolo Romano u. A. m. Die Verlassenheit Roms im vierzehnten Jahrhundert scheint auch auf diesen Kunstzweig sehr ungünstig eingewirkt zu haben.

Hochaltars in S. Paolo bei Rom, welches im J. 1285 durch den bereits oben genannten Baumeister Arnolfo di Cambio gefertigt wurde. Arnolfo war Schüler des Nicola Pisano, und arbeitete zugleich mit andern Schülern dieses Meisters an den Sculpturen der Façade des Domes von Orvieto (gegründet 1290). Diese Sculpturen stellen, ausser einer Madonna und den Aposteln, Scenen des alten und des neuen Testaments und das jüngste Gericht dar; in ihnen klingt zum Theil noch, bei vorwaltend germanischer Behandlung, die Richtung des Nicola Pisano auf eigenthümliche Weise nach. (Uebrigens ist zu bemerken, dass als Theilnehmer an diesen Arbeiten ausdrücklich auch deutsche Künstler genannt werden.)

Giovanni Pisano, der Sohn des Nicola (geb. um 1240, gest. 1320), arbeitete ebenfalls an der Façade des Domes von Orvieto. Er ist als derjenige zu bezeichnen, der am Entschiedensten für die Einführung des germanischen Styles in die italienische Bildnerei gewirkt hat, obschon er keinesweges die Höhe der künstlerischen Durchbildung, welche aus den Werken seines Vaters ersichtlich wird, zu erreichen vermochte. Als das früheste Werk, welches er selbständig ausführte, wird ein Grabmal Urban's IV. (gest. 1264) zu Perugia, das aber nicht mehr vorhanden ist, genannt; ein zweites Grabmal ebendasselbst, das des Papstes Benedict XI. (gest. 1303) in S. Domenico, ist aus späterer Zeit, jedoch in seiner mageren und dürrtigen Gesammterscheinung wenig anziehend. Ungleich merkwürdiger ist ein andres Werk, welches Giovanni gegen 1280 zu Perugia ausführte: der grosse Brunnen auf dem Platze vor dem Dome. Er besteht aus drei Schalen; die untere, von sehr bedeutendem Umfange (die allein dem Giovanni mit Sicherheit zugeschrieben wird), hat an ihrer Aussenseite eine grosse Anzahl von Reliefgestalten, theils biblischen, theils allegorischen und symbolischen Inhalts; es geht durch diese Darstellungen zwar kein tiefsinnig gemeinsamer Grundgedanke, aber es wird in ihnen zum Theil eine rüstige Lebendigkeit auf erfreuliche Weise bemerklich. Auch die Statuetten und Reliefs am Hochaltar des Domes von Arezzo (1286 begonnen) sind sehr lebendig bewegt, aber unedler und conventioneller. — Dann sind noch als Hauptwerke seiner Hand zu nennen: Eine einfach würdige Madonnenstatue, über einer der Thüren des Domes von Florenz; eine Kanzel in S. Andrea zu Pistoja (1301), ganz nach der Weise von den Kanzeln des Nicola Pisano angeordnet; und eine Kanzel im Dome von Pisa (1320), mit der indess in neuerer Zeit manche Veränderungen vorgenommen sind, so dass sich gegenwärtig einzelne Stücke derselben abgesondert an einer andern Stelle des Domes, andre im Campo Santo von Pisa vorfinden.

An Giovanni Pisano schliesst sich eine namhafte Folge von andern toskanischen Bildhauern an. Zunächst zwei Schüler von ihm, die Brüder Agostino und Angelo aus Siena. Auch sie

arbeiteten an den Sculpturen, welche die Façade des Domes von Orvieto schmücken. Ihr Hauptwerk, mit ihren Namen und der Jahrzahl 1330 versehen, ist das Grabmal des Guido Tarlati, Bischofes von Arezzo, im dortigen Dome; dasselbe enthält eine grosse Menge kleiner figürlicher Darstellungen, namentlich Reliefs mit Scenen aus dem Leben des Bischofes, deren künstlerischer Werth indess wiederum nicht auf einer sonderlich hohen Stufe steht; durch eine unglückliche Aufschichtung geht die Wirkung vollends verloren. Ein ebenfalls figurenreiches Altarwerk, früher in S. Francesco zu Bologna (gegenwärtig auseinander gelegt), das denselben Künstlern zugeschrieben wird, zeigt eine eigenthümlich zarte und anmuthvolle Durchbildung des germanischen Styles, scheint jedoch in die spätere Zeit des vierzehnten Jahrhunderts zu gehören; auch hat man dasselbe neuerlich, obschon ohne hinlängliche Gewähr, den Venezianern Jacobello und Pietro Paolo (von denen unten) zugeeignet.

Bedeutender war die Einwirkung des Giotto (1276 — 1336), dessen künstlerische Richtung ohne Zweifel zunächst durch die Werke des Giovanni Pisano angeregt war, der aber, wie kein Anderer seines Volkes, den Geist der Zeit zu begreifen und in tief-sinnigen Bildern auszuprägen wusste. Seine Hauptthätigkeit gehört dem Fache der Malerei an; doch ist er bereits früher als Baumeister genannt worden, und so sehen wir ihn auch hier, bei dem bildnerischen Schmuck, den er seinen Bauanlagen gab, für das Fach der Sculptur thätig. Vornehmlich sind hier die zahlreichen Sculpturen zu nennen, welche den Glockenthurm des Domes von Florenz (gegründet 1334) schmücken. Die Grund-Idee derselben gehört jedenfalls ihm an; zugleich wird aber bemerkt, dass er zum Theil auch dazu die Zeichnungen geliefert, einige sogar mit eigener Hand gefertigt habe. Sie bilden einen grossartig umfassenden Cyclus, dessen gemeinsamer Gedanke als die „Entwicklungsgeschichte menschlicher Bildung“ bezeichnet ist. In einer sehr bedeutenden Reihenfolge von Reliefs sieht man hier dargestellt: zu unterst die Erschaffung und das Leben der ersten Menschen; sodann den Kampf mit der Natur und deren Bewältigung, das Gemach des häuslichen Lebens und das Streben in die Ferne; hierauf die höheren Künste und Wissenschaften, denen sich schliesslich, als das Ziel menschlichen Strebens, die Tugenden des Christenthums und die Läuterung, welche die Gnadenmittel der Kirche gewähren, anreihen. Zu oberst sind Statuen von Evangelisten, Propheten, Patriarchen und Sybillen angebracht, von denen es indess zweifelhaft ist, ob sie sich auf Giotto's ursprüngliche Ideen beziehen. — Ein zweites grosses Werk, das unter Giotto's Leitung begonnen ward, bildeten die Sculpturen der im (J. 1588 abgerissenen) Façade des Domes, an welcher man, in besondern Tabernakeln, verschiedene Scenen in Bezug auf das Leben der h. Jungfrau dargestellt sah und ausserdem eine grosse Menge von Statuen theils religiöser, theils historischer Bedeutung.

Den vorzüglichsten Antheil an der Ausführung dieser von Giotto geleiteter Sculpturwerke hatte Andrea Pisano (geb. um 1280, gest. 1345). Was an den Arbeiten des Glockenthurmes der speziellen Erfindung Giotto's, was etwa seiner eigenen Hand angehört, dürfte schwer zu entscheiden sein; von den Arbeiten, welche Andrea für die Domfaçade geliefert, soll Einzelnes erhalten sein. Als ein entschieden selbständiges Werk des letzteren, und als das bedeutendste, welches von seiner Hand erhalten ist, sind die Bronzethüren zu nennen, die er für das Baptisterium S. Giovanni zu Florenz lieferte; sie waren ursprünglich für den Haupteingang bestimmt, befinden sich jetzt aber an einer der Seitenthüren. In achtundzwanzig Feldern enthalten sie Scenen aus dem Leben des Täufers Johannes, unterwärts in acht Feldern die allegorischen Figuren der Haupttugenden; ausserdem den Namen des Verfertigers und die Jahrzahl 1330, welche vermuthlich die Vollendung der Modelirarbeit bezeichnet.¹ Andrea Pisano erscheint als ein Meister, der die gesetzmässigen Typen des germanischen Styles mit Geschick und künstlerischem Sinne zu handhaben und seinen Gestalten zugleich das Gepräge rüstiger Lebenskraft zu geben wusste. — Sohn und Schüler des Andrea war Nino Pisano, ein Künstler, der sich durch anmuthig zarte und feine Durchbildung auszeichnet. Von ihm rühren in der Kirche S. Maria della Spina zu Pisa eine Halbfigur der Madonna (das Kind säugend) und eine Statue derselben über dem Hauptaltare stehend, her; sodann, in S. Caterina zu Pisa ein Grabmal vom Jahre 1342 und die Statuen der Verkündigung Maria vom Jahre 1370. — Ein Bruder des Nino, Tommaso, ebenfalls Bildhauer, ist minder bedeutend.

Andre namhafte toscanische Bildhauer der Zeit sind: Cinello, von dem das Grabmal des Cino d'Angiolgi in S. Andrea zu Pistoja, 1337, gefertigt ward. — Alberto di Arnoldo, um 1360 blühend; von ihm eine überlebensgrosse Statue der Madonna und zwei sie verehrende Engel in dem sog. Bigallo zu Florenz. — Nicola di Piero Lamberti aus Arezzo, als dessen Hauptwerk die Darstellung einer Mutter der Gnaden vom Jahre 1383, über dem Portal der Misericordia zu Arezzo, zu nennen ist. — Bedeutender als diese war Andrea di Cione, genannt Orcagna (1329—1389), der zugleich, ähnlich wie Giotto, in den verschiedenen Künsten eine höchst erfolgreiche Thätigkeit zeigte. Sein Hauptwerk im Fache der Sculptur ist ein Tabernakel in Or San Michele zu Florenz, mit der Jahrzahl 1359 bezeichnet und reich mit plastischen Darstellungen geschmückt, welche ausser den Gestalten von Engeln und Propheten und einigen allegorischen Figuren vornehmlich Scenen aus dem Leben der Maria enthalten. Hier zeigt sich eine sehr edle Entfaltung des germanischen Styles, die sich besonders an der

¹ Vollständige Abbildungen bei *Lasinio, le tre porte del battisterio di Firenze.*

Himmelfahrt der Maria, auf der Rückseite des Tabernakels, zu hoher Anmuth steigert; zugleich aber lässt sich das Streben nach jener naturalistischen Behandlung, welche mit dem Beginn des fünfzehnten Jahrhunderts entschieden vorherrschend ward, bereits deutlich erkennen. Ausser diesen Arbeiten werden noch einige der Sculpturen an der von Andrea erbauten Loggia dei Lanzi zu Florenz, Madonna und allegorische Figuren der Tugenden, als Arbeiten seiner Hand genannt. —

Neben dem Fache der höheren Sculptur, welches durch die vorgenannten Meister vertreten wird, finden wir gleichzeitig in Toscana auch bedeutsame Arbeiten, welche der Kunst der Goldschmiede angehören. In diesem Betracht sind besonders ein Paar Altäre hervorzuheben, die reich mit in Silber getriebenen und vergoldeten Darstellungen versehen und mit Schmelzfarben u. dgl. geschmückt sind. Der eine von diesen, ein vielfach zusammengesetztes und für die Geschichte des italienisch-germanischen Styles eigenthümlich interessantes Werk, befindet sich in der Kathedrale S. Jacopo zu Pistoja.¹ Die Arbeiten, die ihn schmücken, rühren von verschiedenen Meistern her. Von einem unbekanntem Künstler wurde gegen das Ende des dreizehnten Jahrhunderts eine Silbertafel mit den Gestalten der Apostel, sowie eine Figur der Madonna, über dem Altare stehend und dem Style des Giovanni Pisano entsprechend, geliefert. Die Tafel an der Vorderseite des Altares, mit fünfzehn Scenen des neuen Testaments, ward 1316 durch Andrea di Jacopo d'Ognabene vollendet; auch hier derselbe Styl. 1353 vollendete Meister Giglio aus Pisa die Statue des h. Jacobus über dem Altar, in edlerem Styl, dem Andrea Pisano bereits verwandt. Die Tafel zur linken Seite des Altares, zumeist Scenen des alten Testaments enthaltend, ward 1357 durch Piero aus Florenz übernommen; 1366 die zur rechten Seite, mit Scenen des neuen Testaments, durch Leonardo di Ser Giovanni aus Florenz; diese letzteren sind vorzüglich ausgezeichnet, mit den Werken des Andrea Orcagna nahe übereinstimmend und auch sie zum Theil bereits in einem mehr naturalistischen Sinne behandelt. Vier Heilige, eine Verkündigung und andre Gegenstände wurden von 1386 bis 1390 durch Pietro, des deutschen Heinrich Sohn, hinzugefügt u. s. w. — Der zweite Altar ist der in der Sakristei des Baptisteriums zu Florenz, mit Geschichten des Täufers Johannes und andern Darstellungen. Der ältere Theil desselben rührt von Cione, dem Vater des Orcagna und Lehrer des Leonardo di Ser Giovanni her; ausserdem haben dieser letztere und andere Meister der Zeit, sowie auch mehrere Künstler des fünfzehnten Jahrhunderts Theil daran; vollendet ward der Altar erst 1477.

¹ Förster, Beiträge zur neuen Kunstgeschichte, S. 83, ff.

Die italienisch germanischen Sculpturen, die ausserhalb Toscana zur Ausführung kamen, haben im Allgemeinen nicht die Bedeutung der toscanischen. Unter diesen sind zunächst die bezüglich künstlerischen Bestrebungen der Lombardei anzuführen, die sich jedoch wiederum an die Thätigkeit jener, vorzüglich von Pisa ausgegangenen Meister anschliessen. So ist zunächst Giovanni di Balduccio aus Pisa zu nennen, der um 1339 das Grabmonument des heil. Petrus Martyr in St. Eustorgio zu Mailand fertigte, ein grosses und umfassendes Werk, das aber in der Ausführung theils noch hart und steif, theils übertrieben bewegt erscheint. Beträchtlich roh sind seine Sculpturen von dem ehemaligen Portal der Brera-Kirche zu Mailand, jetzt in der dortigen Akademie. — Unter dem Einfluss dieses Meisters sind verschiedene Monumente entstanden, die man in mailändischen Kirchen findet. Sein Schüler war Bonino da Campione. Von letzterem rührt das reichgeschmückte Grabmonument des Can Signorio della Scala zu Verona (vor 1375) her, und vermuthlich auch das Monument des h. Augustinus im Dome von Pavia, wiederum ein Werk von überaus reicher Composition (50 Reliefs und 95 Statuen) und ungleich vollendeter, als das ebengenannte Monument des Petrus Martyr.¹

In Venedig erscheint zuerst Filippo Calendario von Bedeutung, der gegen die Mitte des vierzehnten Jahrhunderts den Dogenpalast baute. Die Blätterkapitäl der Säulen dieses Palastes sind grossentheils zugleich mit figürlichen Darstellungen (allegorischen Inhalts) versehen, die eine einfach edle Ausbildung des germanischen Styles erkennen lassen. — Sodann Lanfrani, angeblich ein Schüler des Giovanni Pisano. Von ihm rühren die Reliefs an dem Hauptportal von S. Francesco zu Imola (1343) her, sowie das Grabmal des Taddeo Pepoli in S. Domenico zu Bologna (1347), ein schlicht ansprechendes Werk. — Jünger sind die Brüder Jacobello und Pietro Paolo, genannt dalle Massegne, Schüler der Sieneser Agostino und Angelo. Sie fertigten die Statuen der Madonna, der Apostel und des h. Marcus (vollendet 1394), welche in S. Marco zu Venedig, auf dem Architrav vor dem Presbyterium stehen und sich durch überaus weiche, idealistische Behandlung der Köpfe, Zierlichkeit der Haare, und runden, edel bewegten Fluss der Gewänder vortheilhaft auszeichnen. Ihnen möchte auch die schöne Lunette über dem Eingang zum Platz von S. Zaccaria beizulegen sein. — Einen ähnlichen Styl, nur roher und minder entwickelt, bemerkt man an den Relieffiguren des kupfervergoldeten Vorsatzes der Pala d'oro in S. Marco.

In Neapel treten in dieser Periode zwei Bildhauer des Namens Masuccio auf, von denen besonders der jüngere eine namhafte

¹ C. Ferreri, *l'arca di S. Agostino, monumento in marmo, esist. nella chiesa catt. di Pavia.*

Bedeutung hat. Seine Blüthe fällt gegen die Mitte des vierzehnten Jahrhunderts. Von ihm rührt eine beträchtliche Anzahl von Grabmonumenten her, die sich in den neapolitanischen Kirchen finden, z. B. die in der Kirche St. Chiara, welche dem König Robert (gest. 1343) und seinen Angehörigen errichtet sind. In den Figuren, mit denen diese Monumente, zumeist in einfacher Composition, geschmückt sind, bemerkt man bei kurzen Körperverhältnissen eine anziehende Weichheit der Behandlung.

§. 7. Die italienische Malerei des germanischen Styles. (Denkmäler, Taf. 62. und 63. C. XXIX. und XXX.)

Die Malerei ist diejenige Kunst, die sich in Italien, in der in Rede stehenden Entwicklungsperiode, einer vorzüglich reichen Ausbreitung erfreute.¹ Neben den Altargemälden tritt uns hier eine grosse Menge von Wandmalereien entgegen, zu deren Ausführung die besondre Beschaffenheit der italienisch-germanischen Architektur eine willkommene Gelegenheit bot; mit eigenthümlichen und tief bedeutsamen Zügen entfaltet sich in diesen Werken jene Gefühls- und Anschauungsweise, welche den Kunst-Charakter der gesammten germanischen Periode bedingt. Zugleich gewinnen hier die künstlerischen Individualitäten ein noch schärfer bezeichnetes Gepräge, und die verschiedenen Schulen sondern sich demgemäss auf eine deutlich erkennbare Weise von einander. Doch ist zu bemerken, dass der germanische Styl in die italienische Malerei noch später eingeführt ward, als in die Sculptur. Ohne Zweifel geschah dies nach dem Vorbilde und unter wesentlichem Einfluss der letzteren; dabei aber finden wir, dass auch, als ein besonderes fremdländisches Element, die in Frankreich geübte Miniaturmalerei des germanischen Styles für die weitere Entwicklung der italienischen Malerei wirksam war. Das französische Herrschergeschlecht, welches seit Karl von Anjou (seit 1266) den Thron von Neapel inne hatte, bietet für dies Verhältniss die natürliche Vermittelung; eine Handschrift des Tristan, aus der späteren Zeit des dreizehnten Jahrhunderts, die mit zahlreichen und sehr beachtenswerthen Bildern germanischen Styles geschmückt und in Italien, höchst wahrscheinlich am Hofe von Neapel entstanden ist, (gegenwärtig in der Pariser Bibliothek)² gibt dafür ein interessantes Zeugniss. — Was im Verlauf des vierzehnten Jahrhunderts an italienischen Miniaturmalereien gefertigt ward, schliesst sich im Wesentlichen denjenigen Richtungen an, die an den grösseren Werken dieses Faches bemerklich werden. Vorläufig mag hier indess eines namhaften florentinischen Miniaturmalers,

¹ Vgl. mein Handb. der Geschichte der Malerei, etc. I. S. 301, ff. (woselbst die weiteren Nachweise). — *Gio. Rosini, storia della pittura italiana*, (Uebersicht durch wohlgewählte Umrissblätter). — *S. d'Agincourt, Denkm. d. Mal. U. a. m.*

² *Waagen, Kunstwerke und Künstler in Paris*, S. 315.

des Don Silvestro, gedacht werden, der um 1350 blühte und dessen Arbeiten höchlichst gerühmt werden.

Wie in der Sculptur, so gehört auch in der Malerei des germanischen Styles die ausgedehnteste und erfolgreichste Thätigkeit Toscana an. In der toscanischen Malerei dieser Periode treten zwei Hauptrichtungen oder Schulen auseinander; der Mittelpunkt der einen ist Florenz, der der andern Siena. Der Unterschied zwischen beiden Richtungen beruht vornehmlich darin, dass bei den Florentinern und bei den Künstlern, welche ihnen folgten, eine eigenthümliche Regsamkeit und Rüstigkeit des Geistes sichtbar wird, dass sie mit lebendig bewusstem Sinn auf das Leben in seinen mannigfach wechselnden Erscheinungen eingehen und jenes Verhältniss des Irdischen zum Geistigen in reichen dichterischen und allegorischen Darstellungen aussprechen; während die Sieneser mehr eine tiefe Innerlichkeit des Gefühles offenbaren, die nicht jenes Reichthumes der Gestalten bedarf, die im Gegentheil (soweit es das Gesetz des germanischen Styles erlaubt) mehr an den überlieferten Gebilden festhält, aber diese mit liebevoller Wärme durchdringt und verklärt. Bei jenen ist es somit das Gedankenreiche der Composition und das Streben nach Charakteristik, bei diesen die seelenvolle Anmuth der einzelnen Gestalten, was als vorzüglich bedeutend in ihren Werken erscheint. Natürlich konnte dabei eine mannigfaltige Wechselwirkung nicht ausbleiben, so dass die beiden Richtungen nicht überall mit gleicher Schärfe von einander zu sondern sind.

Der erste grosse Meister der florentinischen Schule,¹ der den germanischen Styl befolgte, ist Giotto, Sohn des Bondone (1276—1336). Wir haben dieses Künstlers bereits unter den Baumeistern und Bildhauern der Zeit gedacht; seine Hauptthätigkeit gehört dem Fache der Malerei an. Werke dieser Art von seiner Hand finden sich in den verschiedensten Gegenden Italiens, indem Städte und Herren wetteifernd um ihren Besitz bemüht waren. In den Gemälden Giotto's (wie an den, unter seiner Leitung gefertigten Sculpturen am Glockenthurme des Domes von Florenz) tritt zuerst jene tiefbedeutsame und ernste Gedankenfülle hervor, welche der florentinischen Kunst ihre eigenthümliche Richtung vorzeichnete; mit grossartiger Energie weiss er den Gegenstand seiner Darstellung zu erfassen, ihn in lebendiger Charakteristik zu gestalten. Dies zwar nur in den allgemeineren, für das Ganze des Gedankens wirkenden Zügen; eine zarte Durchbildung bis in das einzelne Detail hinab lag ausserhalb seiner künstlerischen Bestrebungen, und selbst

¹ Kupferwerke nach Gemälden der florentinischen Schule (ausser den oben genannten): *Kuhheil*, Studien nach altflorentinischen Meistern. — Sammlung von *Lasinio* nach ebendenselben. — *Lasinio*, *pitt. a fresco del campo santo di Pisa*.

auf die Entfaltung einer edleren Schönheit kam es ihm im Wesentlichen nicht an; im Gegentheil kehren bei ihm (namentlich in den Gesichtsbildungen) gewisse, fast unschöne Typen sehr häufig wieder; man dürfte, wenn man seine Werke in ihren Einzelheiten anatomisirt, sogar geneigt sein, sie als einen Rückschritt im Verhältniss zu den Leistungen des Duccio, selbst des Cimabue, zu betrachten. Anders aber ist es, wenn man seine Werke in ihrer grossartigen Ganzheit betrachtet; und vornehmlich nur seine grossräumigen Malereien geben den Maasstab für seinen Geist und für sein Talent. Hier zeigt es sich, bis zu welchem Grade Giotto neu und schöpferisch war; die wichtigsten Bedingungen aller Composition, die vollkommen lebendige Bezeichnung des Momentanen, die edle Anordnung im Raum, die sprechende Entwicklung des Vorganges sind hier zuerst entschieden für die Kunst gewonnen. — Zu diesen Werken gehört zunächst der colossale Cylus von Wandmalereien, welche er im noch jugendlichen Alter (1303) in der Kirche S. Amunziata dell' Arena zu Padua ausführte.¹ Sie stellen die Geschichte der heiligen Jungfrau, mit Einschluss des Lebens ihrer Eltern und ihres göttlichen Sohnes, dar; im Chore der Kirche den Tod und die Verklärung der Jungfrau, und, diesen Darstellungen gegenüber, an der Eingangswand, das jüngste Gericht und unter demselben die allegorischen Gestalten der Tugenden und der Laster; die letzteren in eigenthümlich sinnreicher Gegenüberstellung und Entwicklung des Gedankens. — Sodann die Malereien an dem Theil des Gewölbes der Unterkirche von S. Francesco zu Assisi, welcher sich über dem Grabe des h. Franciscus befindet. Diese enthalten, in eigenthümlich geistreichen Allegorien, die drei Gelübde des Franciscanerordens und eine Darstellung des h. Franciscus in himmlischer Verklärung; in poetischer Weise ist namentlich das Gelübde der Armuth ausgeführt, indem man hier, unter sinnvoller Umgebung, den h. Franciscus vorgestellt sieht, der durch Christus mit der Armuth, als seiner Braut, vermählt wird. Zu diesem Bilde hatte Dante's göttliche Komödie² den Anlass gegeben; es ist zu bemerken, dass die ganze, diesem Gedichte zu Grunde liegende Anschauungsweise auf die Richtung der florentinischen Malerei jener Zeit überhaupt von mannigfachem Einfluss gewesen zu sein scheint. (In der Oberkirche von S. Francesco ist eine Reihenfolge von Wandgemälden aus dem Leben desselben Heiligen, welche zum Theil ebenfalls dem Giotto, doch nicht mit genügender Sicherheit, zugeschrieben werden). — Einen andern inhaltvollen Gemäldecyclus bilden diejenigen Darstellungen, welche Giotto an einem Gewölbe der Kirche S. Maria dell' Incoronata zu Neapel ausführte: die sieben Sacramente und ein allegorisches

¹ E. Förster, Paduanische Wandgemälde.

² Paradies, XI. v. 58, ff.

Bild der Kirche; in ihnen tritt zugleich jene charaktervolle Auffassung des Lebens bedeutsam hervor. — Dann ist noch ein grosses Mosaik zu nennen, in der Vorhalle der jetzigen Peterskirche zu Rom, welches nach Giotto's Zeichnung von Pietro Cavallini ausgeführt ward; es stellt die Kirche unter dem Bilde eines Schiffes auf sturmbelegtem Meere dar und bildet das, schon in altchristlicher Zeit gebräuchliche Symbol wiederum zu einer umfassenden Allegorie aus.¹ — Sonst ist von Wandgemälden, als deren Verfertiger man Giotto nennt, nur noch eine Madonna, umgeben von König Robert und seiner Familie, im Refectorium von S. Chiara zu Neapel und ein grossartiges Abendmahl im Refectorium von S. Croce zu Florenz anzuführen; doch ist ihm dies letztere Werk neuerlich abgesprochen worden. Für andre Arbeiten, die man ihm bisher zuschrieb, hat man gegenwärtig mit grösserer Sicherheit die Namen anderer Künstler aufstellen können.

Die wenigen Altartafeln, die sich von Giotto's Hand erhalten haben, gewähren, wie dies aus seiner künstlerischen Eigenthümlichkeit hervorgeht, ein geringeres Interesse. Zwei davon sind mit seinem Namen bezeichnet: Die eine, eine Krönung der Maria, befindet sich in der Kirche S. Croce zu Florenz; von der andern wird das Mittelbild, eine Madonna, in der Gallerie der Brera zu Mailand, die Seitentafeln mit Heiligen und Engeln in der Pinakothek von Bologna aufbewahrt. Die Sakristei der Peterskirche zu Rom bewahrt verschiedene Tafeln, welche einen Altarschmuck in derselben Kirche bildeten. Dann ist eine Reihe von sechsundzwanzig kleinen Tafeln zu nennen, welche, zum Theil wiederum in eigen geistreicher Weise, Scenen aus dem Leben Christi und des h. Franciscus enthalten. Ursprünglich für die Sakristei von S. Croce zu Florenz gemalt, befinden sich gegenwärtig zwanzig von ihnen in der dortigen Akademie, zwei im Berliner Museum, vier im Privatbesitz. — Endlich ist noch eine Handschrift mit Miniaturen anzuführen, welche ebenfalls als Giotto's Arbeit gelten; die Handschrift enthält das Leben des h. Georg und wird im Archiv der Peterskirche zu Rom bewahrt.

An Giotto schliesst sich eine beträchtliche Anzahl anderer (ob schon zum Theil nicht namentlich bekannter) Künstler an. Unter seinen eigentlichen Schülern ist als der bedeutendste Taddeo Gaddi (geb. um 1300) hervorzuheben. Dieser Künstler zeigt ein eigenthümliches Talent in der Darstellung anmuthvoller, mehr idyllischer Momente des Lebens, welches durch eine zart ausbildende und beendende Technik unterstützt wird. Als das Hauptwerk seiner Hand, worin diese Vorzüge hervortreten, sind die Wandmalereien

¹ Ausserdem sind von Cavallini noch als selbständige Arbeiten die Mosaiken an der Wand der Chornische von S. Maria in Trastevere in Rom, das Leben der Maria, erhalten, die der Façade von St. Paul dagegen bei dem grossen Brande (1823) untergegangen.

mit dem Leben der Maria zu nennen, die er in S. Croce zu Florenz (Kapelle Baroncelli) ausführte, (von einem guten Nachahmer seiner Richtung ist ein zweites Leben der Maria und das der M. Magdalena in der Sakristei von S. Croce gemalt). Zierliche Altartafeln von Taddeo Gaddi sieht man in der Akademie von Florenz und im Museum von Berlin. — Der Sohn des Taddeo, Angiolo Gaddi, erscheint als ein handwerklich tüchtiger, doch nicht eben sehr geistreicher Nachahmer des Giotto; von ihm rühren die Wandmalereien im Chor von S. Croce zu Florenz (die Legende des h. Kreuzes) und die in der Kapelle des h. Gürtels in der Kathedrale von Prato (Geschichte der Maria und ihres Gürtels) her. — Ein ähnlicher Nachahmer ist Giottino. (Legende des h. Silvester in S. Croce zu Florenz, Kapelle Bardi; Krönung der Maria in der Unterkirche von S. Francesco zu Assisi).

Zu den bedeutendsten Werken jedoch, welche die Nachfolge Giotto's hervorrief, gehören die, von unbekanntem Meistern (seit 1323 bis nach 1355) gefertigten Wandgemälde des Kapitelsaales (der sog. Kapelle der Spanier) bei S. Maria Novella zu Florenz. An der Altarwand ist hier die Passionsgeschichte Christi gemalt; an der Wand zur Linken des Eintretenden ein Bild der Weisheit der Kirche, als Hauptfigur der h. Thomas von Aquino, mit mannigfaltiger symbolischer und allegorischer Umgebung, — ein überaus grossartiges, tiefsinniges und ergreifendes Werk; an der Wand zur Rechten die Kirche in ihrer weltlichen Thätigkeit, wobei besonders der Orden der Dominikaner hervorgehoben wird. Die Gemälde an der Eingangsseite sind grossen Theils erloschen; die am Gewölbe haben speziellen Bezug auf die einzelnen Wandbilder. Man hat diese Werke früher irrthümlich dem Taddeo Gaddi und dem Sieneser Simone di Martino (Simone Memmi) zugeschrieben.

Neue und wiederum eigenthümlich bedeutsame Erscheinungen treten in der florentinischen Kunst in der zweiten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts hervor. Unter ihnen sind vorerst die Werke des Giovanni da Melano zu nennen, eines Schülers des Taddeo Gaddi, der mit der Zartheit seines Meisters zugleich, fast abweichend von der florentinischen Richtung, eine tiefe Innigkeit des Ausdruckes verbindet. Von ihm das Leben der Maria an einem Gewölbe im Querschiff der Unterkirche von S. Francesco zu Assisi, ein Altarbild im Querschiff von Ognissanti zu Florenz und eine Pietà in der Akademie ebendasselbst.

Noch bedeutender und wiederum als zu den grossartigsten Leistungen der florentinischen Kunst gehörig erscheinen die Malereien des Andrea di Cione (Orcagna, 1329—1380), dessen bereits bei der Architektur und bei der Sculptur gedacht ist. Unter diesen Werken sind zunächst die in S. Maria Novella (Kap. Strozzi) zu Florenz befindlichen hervorzuheben. Das Altarbild dieser Kapelle, der Erlöser und Heilige, trägt seinen Namen und die Jahrz. 1357;

an der Fensterwand der Kapelle hat er das jüngste Gericht, an der Wand zur Linken das Paradies — Christus und Maria, von Engeln umgeben, und Schaaren von Heiligen und Seligen — gemalt. Ein hoher und edler Schönheitssinn geht durch diese Darstellungen, die zugleich durch die Tiefe und Kraft des Ausdrucks fesseln; dabei ist die Technik auf's Sorgfältigste durchgebildet. Dem Paradies gegenüber, auf der rechten Seitenwand, ist die Hölle gemalt, ein ganz unkünstlerisches Werk, das man dem Bruder des Andrea, dem Bernardo Orcagna, zuschreibt. — Minder vollendet in der Technik und minder zart im Gefühle des Einzelnen, aber höchst grossartig in der Entwicklung des Gedankens sind zwei kolossale Wandgemälde in der Halle des Campo Santo zu Pisa, die ebenfalls dem Andrea zugeschrieben werden. Das eine von ihnen führt den Namen „der Triumph des Todes,“ es enthält, in mehreren Szenen, eine ergreifende Darstellung, wie alle Lust und alle Herrlichkeit der Welt dem Graus des Todes zu erliegen bestimmt ist; man kann dies Werk als ein gemaltes Gedicht bezeichnen, und in der That übertrifft es in seiner dichterischen Kraft vielleicht alle übrigen Leistungen der germanischen Periode. Das zweite Bild stellt das jüngste Gericht vor; auch dies zeigt dieselbe Tiefe und Energie des Gedankens, zugleich ist es durch die hohe Majestät der Composition ausgezeichnet und in der letzteren auf geraume Zeit das Vorbild für ähnliche Darstellungen gewesen. Ein drittes, wiederum weniger erfreuliches Bild, welches die Hölle vorstellt, wird auch hier dem Bernardo zugeschrieben.

Den ebengenannten Bildern reiht sich im Campo Santo von Pisa noch eine bedeutende Anzahl anderer Werke germanischen Styles an. Diese enthalten die vorzüglichsten Beispiele für die weitere Entfaltung der Richtung der florentinischen Schule. Vorerst sind indess ebendasselbst noch einige Bilder zu nennen, welche dem Triumph des Todes vorangehen und von einem älteren Meister (angeblich von einem gewissen Buffalmano) herrühren; sie stellen Szenen aus der Geschichte Christi dar. — Auf die Hölle des Bernardo Orcagna folgt sodann ein grosses und eigenthümlich sinnreiches Bild, das Leben der Einsiedler in der thebanischen Wüste; als Verfertiger desselben wird, ohne genügenden Grund, ein Sieneser Pietro Laurati (Pietro Laurentii, di Lorenzo?) genannt. — Dann folgen Geschichten des h. Ranierus; die oberen Bilder, welche diese Geschichten enthalten (fälschlich dem Sieneser Simone di Martino oder S. Memmi zugeschrieben), sind zwischen 1360 und 1370 von einem nur handwerklich tüchtigen Maler gefertigt; die unteren edler durchgebildeten um 1386 von Antonio Veneziano. — Ferner die Geschichten der H. H. Ephesus und Potitus, gegen den Schluss des Jahrhunderts von Spinello Aretino gemalt und durch grosse Energie in der Auffassung, weniger durch sorgfältige Durchbildung, ausgezeichnet. Von dem-

selben Künstler rühren im öffentl. Palaste zu Siena die Geschichten des Zwiespaltes zwischen Kaiser Friedrich I. und Papst Alexander III. her, sowie in der Sakristei von S. Miniato bei Florenz die Geschichten des h. Benedikt. Ein von ihm in der Kirche S. Maria degli Angioli zu Arezzo gemalter Sturz der bösen Engel ist nicht mehr vorhanden. Tafelbilder seiner Hand finden sich an mehreren Orten, z. B. im Museum von Berlin. — Auf die Wandgemälde des Spinello folgen im Campo Santo von Pisa Darstellungen der Geschichte des Hiob, 1370—1372 von Francesco da Volterra gemalt (fälschlich dem Giotto zugeschrieben); sie entwickeln ein kräftiges, grossartig bewegtes Leben. — Endlich sind, ebendasselbst, noch die Geschichten der Genesis zu nennen, am Schlusse des vierzehnten Jahrhunderts von Pietro di Puccio gemalt (fälschlich dem Buffalmaco zugeschrieben); auch diese sind ebenso durch frische Auffassung des Lebens, wie durch die ernste Durchbildung anziehend.

Noch ist hier ein höchst bedeutender Meister, der Florentiner Nicola di Pietro, zu erwähnen, der um 1390 in dem Kapitelsaale des Klosters S. Francesco zu Pisa die Passionsgeschichte Christi malte. So wenig von diesen Werken gegenwärtig noch erhalten ist, so erkennt man darin doch einen ebenso hohen Schönheitssinn, wie eine bedeutende Tiefe und Innerlichkeit des Ausdrucks. Von demselben Künstler ist eine Halle des Franciskanerklosters zu Prato, namentlich mit Darstellungen aus der Geschichte des Matthäus, gemalt, sowie vermuthlich auch einige Darstellungen aus der Passionsgeschichte Christi in der Sakristei von S. Croce zu Florenz; diese Werke sind jedoch minder vollendet, als die ebengenannten von Pisa. — Einer der letzten Florentiner von Giotto's Richtung, Lorenzo di Bicci, welcher bis um die Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts lebte, wiederholt die Typen der Schule in einer mittelmässigen, aber durch milden Ausdruck ansprechenden Weise. Von ihm die Darstellung einer Kircheinweihung in der Loggia von S. Maria nuova zu Florenz, eine Reihe von Aposteln und Heiligen in den Kapellen am Querschiff und Chor des Domes und ein Altarbild in den Uffizien.

Unter den Meistern der Schule von Siena ist zunächst Ugolino da Siena (gest. 1339) zu nennen. Dieser Künstler bezeichnet den Uebergang von der älteren Richtung des Duccio zu der in Rede stehenden Periode. Sein Hauptwerk war ein aus vielen Tafeln bestehendes Werk auf dem Hochaltar von S. Croce zu Florenz; dasselbe ist zerstreut worden; ein Theil der Tafeln befand sich neuerlich in der Sammlung von Young Ottley zu London.¹

¹ Waagen, Kunstwerke und Künstler in England, I, S. 393.

Der bedeutendste Meister dieser Schule ist *Simone di Martino*, fälschlich *Simone Memmi* genannt (1276—1344). Seine Gemälde bilden den entschiedensten Gegensatz gegen die seines florentinischen Zeitgenossen *Giotto*. Nicht die Fülle der Ideen, nicht der rege Sinn für die wechsellvollen Gestalten des Lebens ist es, was in ihnen zur Erscheinung kommt; wohl aber ein zartes, fast verklärtes Seelenleben, das seinen Gestalten den Ausdruck einer innig rührenden Sehnsucht und Hingebung verleiht, das die anmuthvollste Bildung der Form, die mildeste Färbung, die liebevollste und sinnigste Ausführung — alles dies zwar innerhalb jener Gränzen des germanischen Styles — zur Folge hat. Uebrigens findet man seine Werke nicht häufig. Namentlich sind anzuführen: das grosse Wandbild einer von Heiligen umgebenen Madonna im Gerichtssaale des öffentlichen Palastes zu Siena, um 1330 gemalt; — ein Altärchen, Madonna mit zwei Heiligen, in der Akademie von Siena; — eine Verkündigung in der Gallerie der Uffizien, von Simone in Gemeinschaft mit seinem Verwandten *Lippo Memmi* im J. 1333 gemalt; — Maria mit Joseph und dem zwölfjährigen Christus, vom J. 1342, in der Liverpool-Institution in England; — ein grösseres und ein kleineres Madonnenbild im Berliner Museum. — Sodann ein zierliches Miniaturbild (mit seinem Namen) in einer Handschrift des *Virgil*, die in der ambrosianischen Bibliothek zu Mailand bewahrt wird. Auch scheint *Simone* an den Miniaturen einer Bilderbibel in der Pariser Bibliothek Theil zu haben; jedenfalls stehen dieselben grossentheils seiner Richtung sehr nahe.¹ — Von dem ebengenannten *Lippo Memmi* findet sich ein (mit seinem Namen bezeichnetes) höchst anmuthvolles und dem *Simone* gleichfalls sehr nahestehendes Madonnenbild bei Hofrath Förster in Berlin.

So schlossen sich auch andre Meister der Richtung des *Simone* an, verbanden dieselbe jedoch zum Theil auch mit jener florentinischen Compositionsweise. Dahin gehört zunächst, in einer mehr strengen Weise, *Pietro di Lorenzo* (oder *Lorenzetti*); von ihm ein Altarbild der Madonna mit Engeln (1340) in den Uffizien zu Florenz, und ein andres in einem Seitengemache der Sakristei des Domes von Siena. — Ebenso der Bruder des *Pietro*, *Ambrogio di Lorenzo*. Dieser fertigte die grossen Wandmalereien in der Sala delle balestre des öffentlichen Palastes zu Siena, welche das gute und das schlechte Regiment und die Folgen von beiden vergegenwärtigen; die Composition dieser Darstellungen bewegt sich mehr in der Richtung des *Giotto*, die einzelnen Gestalten, wenigstens die von allegorischer Bedeutung, offenbaren jedoch den eigenthümlich sienesischen Schönheitssinn. — In der zweiten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts ist *Berna* (oder *Barna*) hervorzuheben, von dem sich einige Wandmalereien in der Kirche von *S. Gimignano* erhalten haben.

¹ *Waagen*, Kunstwerke und Künstler in Paris, S. 317.

Eigenthümlich bedeutend, zugleich mit der Neigung zu etwas grösserer Formenfülle verbunden, erscheint wiederum jene Innerlichkeit und Milde des Gefühles in den Gemälden des Taddeo di Bartolo, am Anfange des fünfzehnten Jahrhunderts. Zu seinen früheren Werken gehören einige Tafeln in Perugia, namentlich in der dortigen Akademie (unter diesen ein Altarbild vom J. 1403). Andre Tafeln seiner Hand sieht man in der Akademie von Siena. Sehr würdig und ergreifend sind sodann die Wandmalereien, welche er um 1407 in der Kapelle des öffentlichen Palastes zu Siena ausführte; sie stellen die Geschichten vom Tode der h. Jungfrau dar. Um 1414 malte er in der Vorhalle vor jener Kapelle eine Gallerie von ausgezeichneten Männern des Alterthums; mit diesen Arbeiten trat er jedoch aus seiner eigenthümlichen Richtung heraus, und sie stehen somit seinen früheren Werken nach. — Die sienesischen Maler, die im weiteren Verlauf des fünfzehnten Jahrhunderts auftraten, bleiben mehr oder weniger den Typen des germanischen Styles und der Richtung der vorgenannten Meister getreu, zeigen jedoch sämmtlich keinen sonderlichen Grad künstlerischer Kraft. Unter ihnen sind zu nennen: Domenico di Bartolo, ein Verwandter des Taddeo, Sano und Lorenzo di Pietro, und Matteo di Giovanni (Mat. da Siena).

Mit dem Anfange des fünfzehnten Jahrhunderts begann in der florentinischen Schule jener entschiedene Umschwung der künstlerischen Entwicklung, welcher, die germanischen Typen beseitigend, ein unabhängiges, naturalistisches Streben hervorrief. Doch blieben einige Künstler in Florenz der älteren Richtung getreu, und namentlich sind deren zwei (beides Mönche) hervorzuheben, welche den germanischen Styl auf's Neue zu einer wundersamen Anmuth zu gestalten und ihn dabei, in gewissem Betracht, mit den neuen Anforderungen der Zeit auszugleichen wussten. Der eine von diesen ist der Camaldulenser-Mönch Don Lorenzo. Von ihm ist zunächst ein grosses Altarwerk (mit der Jahrz. 1414 bezeichnet) zu nennen, dessen Haupttafel die Krönung der Maria vorstellt und das sich gegenwärtig in der Kirche der Badia von Cerreto, unfern von S. Gimignano, befindet. (Vermuthlich ist es das Werk, welches Don Lorenzo für die Kirche seines Ordens in Florenz, S. M. degli Angeli, gefertigt hatte).¹ Ein zweites Werk von ihm, ein Altarbild mit der Verkündigung Mariä, findet sich in der Kirche S. Trinità zu Florenz. Don Lorenzo erscheint in diesen Arbeiten als ein geistvoller und gemüthreicher Nachfolger der Richtung des Taddeo Gaddi.

Der zweite, ungleich bedeutendere Meister ist der Dominikanermönch Fra Giovanni Angelico da Fiesole (1387—1455).

¹ Gaye, Lorenzo Monaco, im Schorn'schen Kunstblatt, 1840, no. 82.

Diesen Künstler kann man als einen Nachfolger der Richtung des Simone di Martino bezeichnen (auch scheint er in der That sich mehr nach der sienesischen als nach der florentinischen Kunstweise gebildet zu haben). All jene Zartheit der Auffassung, jenes tiefe innerliche Sehnen, jene religiöse Hingebung, jene liebevolle Durchführung der Arbeit, welche dort zu bemerken ist, kehrt auch in seinen Bildern wieder; zugleich aber weiss er die Wirkung derselben um so ergreifender zu machen, als er die Gemüthszustände der von ihm dargestellten Personen nicht nur in allgemeinen Zügen andeutet, sondern, seiner Zeit gemäss, auch in entschiedener Individualisirung durchzubilden vermag. Dies wenigstens bei denjenigen Darstellungen, welche innerhalb des Kreises seiner religiösen Empfindungen lagen; wo er sich dagegen an Darstellungen wagte, in denen es auf ein rüstiges menschliches Handeln ankam, da reichte seine Kraft nicht aus. — Werke seiner Hand sind übrigens nicht selten. Vorzüglich bedeutend sind unter diesen die Fresken, mit denen er das Kloster seines Ordens in Florenz, S. Marco, reichlich geschmückt hat; alle Zellen enthalten dergleichen, ebenso die Corridore und die Kreuzgänge; höchst grossartig ist namentlich ein Frescobild im Kapitelsaale des Klosters, in welchem er ein von vielen Heiligen verehrtes Crucifix dargestellt hat. Andre bedeutsame Fresken, Christus und Propheten, sieht man im Dome von Orvieto; noch andre, aus seiner späteren Zeit, mit Geschichten des h. Stephanus und Laurentius in einer Kapelle Nicolaus V. im Vatikan zu Rom.¹ Dann sind viele Altartafeln und kleine Andachtsbilder anzuführen. Einen grossen Schatz an solchen besitzt die Sammlung der Akademie von Florenz;² auch die der Uffizien enthält deren mehrere; Anderes in der Sakristei von S. Domenico in Perugia, und in derjenigen von S. Maria novella in Florenz. Ein bedeutendes Bild ist die Krönung der Maria im Museum von Paris,³ noch bewunderungswürdiger ein jüngstes Gericht, bisher in der Sammlung des (verstorbenen) Kardinal Fesch zu Rom. U. s. w.

In Ober-Italien treten später als in Toscana selbständig bedeutsame Erscheinungen im Fache der Malerei hervor; die Anregung dazu ging, wie es scheint, besonders von Giotto, von seinen Werken und seinen Schülern aus. Der germanische Styl dauert hier grossentheils bis in die Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts.

¹ *F. Giangiaco, le pitt. della Cap. di Niccolò V. etc.*

² Umriss nach einer Reihenfolge kleiner Bilder aus dem Leben Christi herausgegeben von Nocchi.

³ *Ternite und A. W. v. Schlegel, Mariä Krönung etc.* von J. v. Fiesole.

Zunächst ist Bologna zu nennen, wo zwar bereits im Anfange des dreizehnten Jahrhunderts ein namhafter, doch der älteren, byzantinischen Weise noch nahestehender Künstler, *Franco Bolognese*, erscheint; ein Bild von ihm, mit der Jahrz. 1312, im Palast Hercolani zu Bologna. Durch die Zartheit ihrer Madonnenbilder zeichneten sich, in der ersten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts, der Bologneser *Vitale dalle madonne*, und mehr noch am Schlusse desselben *Lippo di Dalmasio* aus. Andre der bolognesischen Maler dieser Zeit, wie *Symon*, *Lorenzo* und *Cristoforo* von Bologna, *Jacobus Pauli*, *Petrus Johannis* u. a. sind weniger interessant. Werke dieser Schule hauptsächlich in den Kirchen del Campo Santo und della Mezzaratta, so wie auch in der Pinakothek.

Wichtiger als Bologna ist Verona. Hier blühten in der zweiten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts *Turone* (ein Altarwerk vom J. 1360 in der Gallerie des Rathspalastes) und *Stefano da Zevio* (Wandgemälde in S. Fermo und an S. Eufemia), zwei beachtenswerthe Meister. Ungleich bedeutender sind zwei wahrscheinlich aus Verona gebürtige, hauptsächlich in Padua thätige Künstler, welche die Schranken des giottesken Styles durch eine schärfere Charakteristik in Ausdruck und Geberde und eine vielseitigere malerische Durchbildung beträchtlich überschreiten. Der eine davon ist *Aldighiero da Zevio*; von ihm rührt eine Reihenfolge von Wandgemälden her, welche sich in S. Antonio zu Padua (Kapelle S. Felice) befinden und etwa um das J. 1370 gemalt wurden; es ist der grössere Theil derjenigen Gemälde, welche die Geschichte des h. *Jacobus major* enthalten. Die späteren Gemälde dieses Cyclus und die in derselben Kapelle befindliche Darstellung der Kreuzigung sind von *Jacopo d'Avanzo* ausgeführt, der auch die umfassenden Wandgemälde der Kapelle S. Giorgio (nahe bei S. Antonio) zu Padua, in denen verschiedene biblische und legendarische Darstellungen enthalten sind, seit 1377 fertigte. Diese Arbeiten des d'Avanzo haben für die Entwicklungsgeschichte der italienischen Malerei einen ganz eigenthümlichen Werth; ohne zwar der Gedankentiefe eines Giotto oder Orcagna gleich zu kommen, zeichnen sie sich durch das lebenvolle Eingehen auf das Vorbild der Natur, besonders aber durch eine klare und bewusste Auffassung der Gesetze der farbigen Erscheinung und der Perspective aus, welche sogar hie und da in ein Streben nach optischer Illusion übergeht; in ihnen tritt zum ersten Mal die völlig eigenthümliche Bedeutung der Malerei hervor.¹ — Gleichzeitig mit diesen Meistern arbeiteten in Padua allerdings andere Nachfolger der Schule Giotto's, in deren Händen der Styl dieser letztern nur in

¹ *E. Förster*, Paduanische Wandgemälde. — Ueber Namen und Herkunft d'Avanzo's sind die Akten noch nicht geschlossen.

ziemlich abgestorbener Weise zu Tage tritt: Giovanni und Antonio Padovano (Fresken des Baptisteriums und der Kapelle S. Luca in S. Antonio), später Giovanni Miretto (um 1420, höchst ausgedehnte Fresken astrologischen Inhaltes in der Sala della ragione) etc. — In der früheren Zeit des fünfzehnten Jahrhunderts blühte der Veroneser Vittore Pisano (oder Pisanello), der sich durch eine eigenthümliche Anmuth und Zartheit in Bewegungen und Charakteren auszeichnet. Ihm schreibt man u. a. das Wandgemälde einer Verkündigung in S. Fermo, und eine Madonna mit Engeln und Heiligen in der Gallerie des Rathspalastes von Verona zu. In seiner späteren Zeit neigte sich dieser Künstler mehr der modernen Richtung der Kunst zu, und namentlich gehören hieher seine, der Plastik angehörigen Arbeiten (Medaillen), die in das zweite Viertel des fünfzehnten Jahrhunderts fallen. Von diesen später ein Mehreres.

Ferner sind als lombardische Künstler hervorzuheben: der Modeneser Thomas de Mutina, um die Mitte des Jahrhunderts blühend und in seinen Werken etwa der schlichten Anmuth des Vitale von Bologna vergleichbar. (Wandgemälde vom J. 1352 im Kapitelsaale von S. Nicola zu Treviso; ein Altarbild in der k. k. Gallerie zu Wien); — und der Mailänder Leonardo de Bisuccio, von dem ein Cyclus von Wandgemälden, der Zeit um 1433 angehörig, sich in S. Giovanni a Carbonara zu Neapel (in einer Grabkapelle hinter dem Chor) erhalten hat; Geschichten der Maria und Heilige vorstellend, zeichnen sich diese Arbeiten sowohl durch die grossartige Haltung des Ganzen, wie durch die Lieblichkeit in Bildung und Ausdruck der Köpfe aus. ¹

In Venedig erscheinen fast das ganze vierzehnte Jahrhundert hindurch noch byzantinische Einflüsse wirksam, so dass z. B. die aus dem vierzehnten Jahrhundert stammenden Mosaiken minder frei davon sind, als die um mindestens hundert Jahre ältern in der Vorhalle; doch lösen sich diese Einflüsse in den, der späteren Zeit des Jahrhunderts angehörigen Malereien zu einer schlichten Anmuth. Als namhafte Künstler dieser Periode (von denen sich besonders in der Sammlung der dortigen Akademie bezeichnende Bilder befinden) sind anzuführen: Nicolo Semitecolo, Lorenzo Veneziano (Bild vom J. 1357), Michele Mattei, Nicola di Pietro (Bild vom J. 1394 in der Gallerie Manfrin zu Venedig). — Bedeutender entwickelt sich der germanische Styl der venetianischen Malerei in der ersten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts; eine eigenthümliche, hinschmelzende Weichheit, der es jedoch nicht an Ernst und Würde fehlt, tritt in den Bildern dieser Zeit hervor, und namentlich sind sie ausgezeichnet in Betreff des warmen, gesättigten Colorits, besonders der Carnation. Zu den Künstlern

¹ *Passavant*, im Schorn'schen Kunstblatt, 1838, no. 66.

dieser Richtung gehören zunächst: Michiel Giambono (vorzüglich schöne Mosaiken vom J. 1430 in S. Marco, Capella de' Mascoli) und Jacobello de Flore (von diesem eine Madonna vom J. 1434 in der Gallerie Manfrin). Vorzüglich bedeutend jedoch erscheinen in solcher Weise zwei gemeinschaftlich arbeitende Künstler, Giovanni Alamano (oder de Alemania, somit wohl ein Deutscher) und Antonio Vivarini von Murano; zwei vortreffliche Bilder ihrer Hand, vom J. 1440 und 1446 sieht man in der Akademie von Venedig, andre in einer Kapelle bei S. Zaccaria, ebendasselbst.

Wiederum eigenthümliche Erscheinungen zeigen sich in den Gegenden der ankonitanischen Mark. Hier sind zunächst zwei Künstler der Stadt Fabriano namhaft zu machen: Allegretto (oder Gritto) di Nuzio, ein Künstler, der, ohne zwar zu einer ausgezeichnet höheren Entwicklung zu gelangen, doch eine sanfte Milde des Ausdruckes und die Ausbildung einer weichen Färbung mit Glück erstrebt (ein Altarbild vom J. 1368 in der Sakristei des Domes von Macerata, ein kleines Doppelbild im Berliner Museum); — und Gentile da Fabriano, in der ersten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts blühend (gest. um 1450), einer der bedeutendsten Meister dieser Zeit. In Gentile's Bildern entfaltet sich die liebenswürdigste Anmuth und Heiterkeit; es ist darin eine Zartheit der Form und des Vortrages, die an Fiesole erinnert, die aber, obschon um ein Geringes alterthümlicher, doch nicht die religiöse Beschränkung zeigt, welche in den Werken des letzteren ersichtlich wird. Von den zahlreichen Arbeiten des Gentile ist das Meiste untergegangen; als die bedeutendsten der erhaltenen sind zu nennen: eine Anbetung der Könige vom J. 1423, in der Akademie von Florenz; — ein, nicht mehr vollständig erhaltenes Altarbild vom J. 1425 zu S. Niccolò bei Florenz; eine Krönung der Maria in der Brera von Mailand, der Haupttheil des berühmten sog. „Quadro della Romita“ (eines Altarbildes aus dem Kloster von Valle Romita bei Fabriano); — eine zweite Krönung der Maria in Casa Bufera zu Fabriano); — und eine zweite Anbetung der Könige, ein Werk, in welchem sich Gentile's vollendete Meisterschaft entfaltet, im Berliner Museum. — Andre Meister von ähnlicher Richtung sind: Ottaviano di Martino Nelli (treffliches Frescobild vom J. 1403 in S. Maria nuova zu Gubbio); — und die Brüder Lorenzo und Jacopo di San Severino. Von Lorenzo, dem älteren und besseren dieser beiden Künstler, ein Altarblatt in der Sakristei von S. Lucia zu Fabriano; von beiden gemeinschaftlich die Fresken im Oratorium von S. Giovanni Batt. zu Urbino (1416), und vermuthlich auch die (sehr übermalten) Fresken in einer Seitenkapelle von S. Nicola zu Tolentino. ¹ —

¹ *Passavant*, Rafael von Urbino, etc. I. S. 426, ff.

Endlich sind einige namhafte und nicht unbedeutende Maler zu nennen, welche im Laufe des vierzehnten Jahrhunderts als Vertreter des germanischen Styles zu Neapel auftraten: Maestro Simone (zwei Altartafeln in S. Lorenzo maggiore zu Neapel), und seine Schüler Stefanone (Altarbild der h. Magdalena in S. Domenico maggiore, Kap. S. Martino) und Francesco di Maestro Simone (Wandgemälde einer Madonna und der h. Dreifaltigkeit in S. Chiara, zur linken Seite des Haupteinganges). — Von einem berühmten Meister jener Zeit, Colantonio del Fiore (st. 1444), ist beinahe nichts Sicheres (ein Altarbild in S. Antonio del Borgo und ein Lunettengemälde an S. Angelo a Nilo) auf unsere Zeit gekommen. Nach diesen Resten zu urtheilen, bildet Colantonio einen Uebergang zur Kunstweise des fünfzehnten Jahrhunderts; überdies wird berichtet, er sei gegen Ende seines Lebens durch René von Anjou, den temporären König von Neapel, in die Principien der flandrischen Schule eingeweiht worden.