Kunsthistorische Bilderbogen

für den Gebrauch bei akademischen und öffentlichen Vorlesungen, sowie beim Unterricht in der Geschichte und Geschmackslehre an Gymnasien, Real- und höheren Töchterschulen zusammengestellt

Ergänzungen zum Hauptwerk

Springer, Anton

Leipzig, 1883

urn:nbn:de:hbz:466:1-67845

KUNSTHISTORISCHE BILDERBOGEN

FÜR DEN GEBRAUCH
BEI AKADEMISCHEN UND ÖFFENTLICHEN VORLESUNGEN, SOWIE BEIM UNTERRICHT IN DER GESCHICHTE UND GESCHMACKSLEHRE AN GYMNASIEN, REAL-, KUNST- UND GEWERBESCHULEN ZUSAMMENGESTELLT.

ZWEITES SUPPLEMENT

SECHZIG TAFELN MIT HOLZSCHNITTEN UND FÜNF TAFELN IN FARBENDRUCK

ERGÄNZUNGEN ZUM HAUPTWERK.

LEIPZIG, VERLAG VON E. A. SEEMANN. 1883.

Druck von Fischer & Wittig in Leipzig.

INHALTSVERZEICHNISS.

Bemerkung: Einige Abbildungen kommen auf diesen Ergänzungstafeln vor, die sich schon in den spätern Abdrücken des Hauptwerks finden. Diese Wiederholungen waren mit Rücksicht auf die Besitzer der ersten Ausgabe des Hauptwerks geboten.

No. 379 und 380 sind nach Aquarellen von *Emil Hesse* ausgeführt.

ERLÄUTERUNGEN

ZU DEN

KUNSTHISTORISCHEN BILDERBOGEN

No. 319—383.

Gleich nach Vollendung des Hauptwerkes faßte der Herausgeber den Entschluß, demselben eine Reihe von Ergänzungstafeln folgen zu lassen. Mit dem besten Willen konnten nicht immer rechtzeitig einzelne Proben vergangener Kunstthätigkeit hergestellt werden, so wünschenswerth auch ihre Mittheilung erschien. Andere Lücken wurden offenbar, als die „Kunsthistorischen Bilderbogen" im Textbuche eine systematisch historische Erläuterung erfuhren. Vornehmlich aber haben die so erfolgreichen Ausgrabungen und fruchtbaren Forschungen der letzten Jahre eine Vermehrung der Tafeln dringend geboten. Wurden doch durch dieselben einzelne Kunstperioden in ein neues Licht gerückt und unsere Kunstkenntnis namhaft erweitert. Die Ergänzungstafeln liegen nun in 60 Blättern (No. **319—378**) vollständig vor. Sie erstrecken sich über das gesammte Kunstgebiet von den vorhistorischen Zeiten bis in das achtzehnte Jahrhundert und dürften wohl in Verbindung mit dem Hauptwerke ein treues Bild der Kunstentwicklung, soweit bis jetzt unsere Kunde reicht, bieten. Eine weitere Ergänzung hat das Hauptwerk in den fünf farbigen Tafeln (No. **379—383**) erhalten, welche zur Veranschaulichung der antiken Polychromie dienen, und zu denen im Anhange eingehende Erläuterungen gegeben werden.

Taf. **319** führt uns in die Anfänge menschlicher Kultur zurück. Das nackte Bedürfnis bestimmt die Thätigkeit, die Form wird wesentlich durch den Zweck bedingt, der Stoff nicht eigentlich bearbeitet, sondern nur äußerlich dem Zwecke angepaßt. Hierher gehören die Geräthe und Waffen aus Stein und Bein, die in nordischen Gräbern gefunden wurden (No. 1, 2). Höher stehen bereits die Geflechte aus den Schweizer Pfahlbauten (No 5, 6), in welchen durch den technischen Prozeß bestimmte Muster gewonnen wurden. Es ist der Anfang der Ornamentik, deren Spuren wir dann weiter an nordischen Schwertern (No. 9) und Bronzearbeiten No. 8) verfolgen können.

Eine Probe primitiver architektonischer Gliederung, zunächst als Einfriedung und Umgrenzung gedacht, bietet auf Taf **320** 2 der Stonehenge bei Salisbury, ebenso lernen wir (No. 1) eine der ältesten und am weitesten verbreiteten Formen der Grabdenkmale im Tumulus kennen. Beispiele ursprünglicher Ornamentik — einfache Linienmuster — erblicken wir in den Thongefäßen aus Schweizer Pfahlbauten (No. 3); ihre Übertragung auf Metall und zugleich die Verwendung von Spiralen zur Dekoration zeigen nordische Bronzegefäße (No. 4). Auf historischen Boden bringen uns die Funde von Cypern und Mykenae. Jene danken wir dem Amerikaner *Cesnola*, diese dem unermüdlichen Forschungseifer *Schliemanns*. Obschon diese Funde griechischen Landschaften angehören, besitzen sie doch keinen greifbaren Zusammenhang mit der hellenischen Kunst. Den Hellenen selbst erschien übrigens ihre Vorzeit jenseits ihres Bewußtseins und ihrer historischen Erinnerungen liegend. Sie schrieben die Werke derselben den Pelasgern zu. Namentlich die Funde von Cypern (Taf. **321**) zeigen vielfach orientalischen Charakter, den man teils aus der durch die Phöniker vermittelten Einfuhr, teils durch die mannigfachen Beziehungen zu asiatischen Küstenvölkern erklären kann. Einzelne Typen, z. B. das Mittelbild auf der silbernen Schale, (No. 4) offenbaren eine so große Verwandtschaft mit assyrischen Skulpturen, daß an ein zufälliges Zusammentreffen nimmermehr gedacht werden kann. Auf derselben Schale werden aber auch entschieden ägyptische Motive wahrgenommen. Wir haben es also mit einem Mischstile zu thun, in welchem sich die verschiedenartigsten Einflüsse kreuzen. Auch die in Mykenae ausgegrabenen Werke des Kunsthandwerks sind schwerlich einer und derselben Kunststufe entflammt. Die kleinen Figuren aus Thon (Taf. **321**. No. 2) erscheinen viel primitiver als die prächtigen Goldarbeiten, welche eine tüchtige technische Übung verrathen. Am ehesten läßt sich als Vorstufe der späteren Kunstentwicklung die Grabstele (Taf **321**. No. 1) auffassen. Im Angesicht der Funde von Mykenae träumt sich die Phantasie gern in die homerischen Zeiten zurück. Gegenüber den Ausgrabungen in Hissarlik, der alten trojanischen Stätte (Taf. **321** No. 6—8) fällt ihr dieses schwerer.

Taf. **322** bringt Nachträge zur ägyptischen Kunst, zunächst die Ansicht und den Durchschnitt der bekanntesten aller Pyramiden auf dem Gräberfelde von Memphis (No. 1 u. 2), dann eine Probe der ältesten, noch durchaus auf lebendige Naturwahrheit bedachten Skulptur in dem sog. Dorfschulzen (No 6), eine Richtung, welche sich nur teilweise in der späteren Portraitskulptur (No. 9, 10, 12) erhielt, bei den Tempelskulpturen (No. 3) dagegen und den Götterschilderungen (Nr. 11) verlassen wurde. Jedenfalls darf die alte Meinung von der Unveränderlichkeit der ägyptischen Kunst, von dem Mangel an Entwicklung und Stilwechsel als vollständig widerlegt gelten.

Taf. **323—328** beschäftigen sich mit der hellenischen Architektur und Skulptur. Eine uralte Bauform versinnlicht das Löwenthor zu Mykenae (Taf. **323**, No. 1) welches uns zugleich die älteste monumentale Skulptur auf griechischem Boden vor die Augen bringt. Der sog. archaischen Periode gehören außer dem Bronzerelief in Olympia (Taf. **320**, No. 11) der Apollo von Tenea, bei Korinth gefunden (Taf. **325**, No. 2), an. Altattisch ist das bemalte Grabrelief des Aristion (Taf **325**, No. 3), ein Werk des *Aristokles*. Die höchste Blüte der attischen Kunst repräsentiren die Bauten und Skulpturen auf der Akropolis. Taf. **323**, No. 3, 4 geben den Grundriss und die Ansicht der in der Idee restaurirten Akropolis, die architektonische Gliederung des Parthenon wird teilweise auf Taf. **325** (No. 1) reproduciert. Wie viel noch im 17. Jahrhundert von der Giebelgruppe sich erhalten hatte, lehren die kleinen Skizzen Taf. **323**, 5 und 6. Eine Statue vom Westgiebel ist Taf. **325**, No. 5, ein Fragment von dem Reliefbriefe, der sich um die Zella herumzog (No. 4 u. 7) abgebildet. Von dem berühmtesten Werke des Phidias, der riesigen Athene Parthenos, bietet eine 1880 ausgegrabene Statuette (No 9) eine ungefähre Anschauung. Neben der Akropolis haben die Ausgrabungen des letzten Jahrzehnts besonders Olympia und Pergamon als Fundgruben reichster Kunstschätze enthüllt. Von den Skulpturen, welche den Giebel und die Metopen des Zeustempels in Olympia schmückten, gewähren Taf. **324**, No. 2—7 einige Proben, von den zahllosen Weihgeschenken haben sich zwei der berühmtesten, die Nike des *Paionios* und der Hermes mit den Bacchusknaben von *Praxiteles* erhalten. In eine jüngere Zeit, die nachalexandrinische Periode, führen uns die aus Pergamon nach Berlin verpflanzten Skulpturen von dem großen Altarbaue (Taf **327**). Die Anordnung der Reliefs wird aus der restaurirten Ansicht (No. 1) deutlich. Unter den Reliefs verdient die Athenegruppe (No. 4) wegen ihrer Verwandtschaft mit der Laokoongruppe besonderes Interesse.

Als Nachträge zu den Werken Polyklets und Skopas' sind die Hera aus Neapel, (mit der Ludovisischen zu vergleichen), auf Taf. **323**, No. 7, der Speerträger und Kranzbinder (Taf. **326**, No. 4 und 5) und Apollo als Musenführer (No. 7) zu bezeichnen. Aus dem vierten Jahrhundert v. Chr. stammen auch die Skulpturen von der vorderen Bühnenwand des Dionysostheaters in Athen (Taf. **326**, No. 1) so wie die Grabstele einer athenischen Frau (No. 6), welche ein beliebtes Motiv für Grabbilder wiedergibt. Auch die oft wiederholte Gruppe des Menelaos, welcher die Leiche des Patroklos aus dem Kampfe trägt, (No. 8) fällt noch in die Zeit, in welcher Skopas seine reiche Wirksamkeit entfaltete. Nachalexandrinisch, dem Stile der pergamenischen Skulpturen verwandt, sind dagegen die Nike von Samothrake (Taf. **325**, No. 10 und 11) und der sog. sterbende Alexander (Taf. **328**, No. 5).

Auf Tafel **328** und **329** sind außer einer weiteren Probe der Tanagrafiguren etruskische und römische Skulpturen zusammengestellt. Etruskischen Ursprunges sind die in Arezzo ausgegrabene Chimaera (No. 2) und die bereits unter griechischem Einflusse geschaffenen Statuen des Knaben mit der Gans (No. 3) und des Aulus Gellius (No. 4). Der letzten Periode griechischer Kunst, als sie bereits vornehmlich für den römischen Markt arbeitete, entstammen die kolossale farnesische Flora (Taf **328**, No. 7), der von Amor gefesselte Kentaur (Kopf No. 8) und die reizende Nilgruppe (No. 9). Auch die ruhende Statue der Agrippina (Taf. **329**, No. 6) dürfte auf ein älteres griechisches Vorbild zurückzuführen sein. Echt römisch dagegen dem Geiste und der Auffassung nach, dem auf das Historische und Portraitmäßige gerichteten Sinn der Römer entsprechend, sind die sog. Thusnelda (Taf. **329**, 1), die Reiterstatue des Kaisers Marcus Aurelius (No. 5) und vor allem die Reliefs, welche den Titusbogen und die Trajanssäule schmücken (No. **2** und **4**); die letzte der Ergänzung der antiken Kunst gewidmete Tafel (**330**) liefert die Ansichten

römischer Bauwerke, unter welchen der grosse Saal aus den Thermen des Diocletian (No. 6) und das Amphitheater Vespasians (No. 4) wegen ihrer späteren Schicksale und ihres Einflusses auf die Renaissancekunst besondere Aufmerksamkeit verdienen.

Die Darstellungen auf Taf. **331** sind bestimmt, den Übergang der altchristlichen Malerei von der antiken Kunstweise zu dem selbständigen Stile, welcher sich seit der Mitte des fünften Jahrhunderts namentlich an historischen Bildern kund giebt, zu versinnlichen. No. 1., die Madonna mit dem Christkinde, vor ihr der Prophet Jesaias, der auf den Stern (das neue Licht) hinweist, beiläufig gesagt, das älteste (Anfang des zweiten Jahrhunderts) und schönste altchristliche Marienbild, ruht noch völlig auf antiken Traditionen. Dieselben klingen noch in dem Mosaikbilde aus S. Pudenziana (No. 3) an: Christus auf dem Throne, von Aposteln umgeben mit den Gestalten der Heiden- und Judenkirche im Hintergrunde, aus dem Ende des vierten Jahrhunderts. Die weitere Entwickelung zeigt das Mosaikbild No. 2 aus der ersten Hälfte des fünften und No. 4 aus dem Anfang des sechsten Jahrhunderts. Eine Auffrischung der antiken Formen fand in Byzanz unter den Kaisern der macedonischen Dynastie (867—1076) statt. Dieser Periode dürfte das Rundgemälde (Taf. **333**. 2) angehören.

Proben altchristlicher Sculpturen liefert Taf. **332**. 1 und 2: die Kreuzigung Christi aus dem fünften Jahrhundert und eine Elfenbeinplatte von dem Bischofsstuhle Maximians aus der Mitte des sechsten Jahrhunderts. Die anderen Holzschnitte auf dieser und den nächstfolgenden Tafeln illustriren die Entwickelung der Miniaturmalerei. Noch ehe eine strenge Scheidung der abendländischen und orientalischen Kunstbildung sich vollzog, wurden die Miniaturen in der Wiener Genesis-Handschrift (fünftes Jahrhundert) gemalt (Taf. **332**. 3). No. 4 und 5 sind Schöpfungen der byzantinischen Kunst aus dem Ende des neunten und Anfang des zehnten Jahrhunderts und offenbaren den Aufschwung der Kunst nach dem Ende des Bilderstreites und die erneuerte Aufnahme antiker Formen und allegorischer Gestalten (die Melodie neben David, die Nymphe hinter der Säule und der Berggott Bethlehem in No. 4). In No. 5 sind zwei Scenen: Davids Demüthigung vor Nathan, mit Bathseba in dem Kuppelbau, und Jeremias, welcher auf Befehl Zedekias in die Grube geworfen wird, vereinigt. Gleichfalls dem zehnten Jahrhundert entstammt Taf. **333**. 1, doch giebt sich hier eine andere, vornehmlich in den byzantinischen Klöstern gepflegte Richtung kund.

In der karolingischen Periode sind Angelsachsen und Franken die Hauptträger der nordischen Kunst. Von der eigenthümlichen Auffassung des biblischen Textes und von der grossen Fertigkeit der Hand in der Wiedergabe der Thiere und ländlichen Beschäftigungen bietet Taf. **333**. 6, eine Illustration des 106 Psalms, ein Beispiel. Der Utrechtpsalter, welchem das Bild entlehnt ist, enthält nur Federzeichnungen, farbige Ausführung enthält das Benedictionale Taf. **334**. 4, (Himmelfahrt Christi) gleichfalls der angelsächsischen Schule angehörig, aber etwas später (Ende des zehnten Jahrhunderts) als der Utrechtpsalter geschrieben. Viel früher (siebentes Jahrhundert) fällt die Probe irischer Miniaturmalerei (Taf. **333**. 3). Doch haben wir es hier nicht mit einer primitiven selbständigen Kunstweise zu thun, sondern mit rohen, unter der Hand bloser Kalligraphen bis zur Unkenntlichkeit misslungenen Nachbildungen älterer römisch-christlicher Motive. Die Kunstschule von Tours, im neunten Jahrhundert blühend, repräsentirt No **334**. 1. Die sorgfältige Ausführung in Deckfarben mit Goldlichtern lässt die unzulängliche Zeichnung noch greller vortreten. Die volksthümlichere Richtung der nordischen Miniaturmalerei, einfache Federzeichnungen mit leichter Färbung, wird durch die Illustration aus der in Weissenburg geschriebenen deutschen Evangelienharmonie Otfried's, Taf. **334**. 2, vertreten. Zu der zahlreichen Familie illustrirter Handschriften, welche dem ottonischen Kaiserhause den Ursprung verdanken, gehört das in Goldschrift hergestellte Evangeliarium in Paris, Taf. **334** 3. Die weitere Entwickelung der Miniaturmalerei zeigen die Proben auf Taf. **335**. No. 2, dem hortus deliciarum, einem Unterrichtsbuche für Nonnen, entlehnt, stammt aus den Jahren 1157—1175, No. 3 und 6, aus dem dreizehnten und vierzehnten Jahrhundert, lassen den Stilwechsel und die Wandlung des Formensinnes im Anschluss an die gleichzeitig aufkommende gothische Architektur erkennen, No. 7, aus dem Ende des vierzehnten Jahrhunderts, macht die im späteren Mittelalter beliebte enge Verknüpfung der figürlichen Darstellungen mit den Blattornamenten anschaulich.

Vielfachen Ersatz für die Malerei bot im Mittelalter die Teppichstickerei. Das kleine Fragment, Taf. **335**. 1, ist dem berühmten 66 Meter langen und 54 Centimeter hohen Wollteppich von Bayeux entlehnt, welcher noch aus dem elften Jahrhundert herrührt und die Eroberung Englands durch die Normannen schildert. In den Kreis der Malerei fallen auch die Emailarbeiten, welche in den Rheinlanden und in Lothringen seit dem elften Jahrhundert mit grösstem Erfolge geschaffen wurden. Zu den berühmtesten Arbeiten gehört der Altaraufsatz des Nicolaus von Verdun aus dem Jahre 1181. Eine Probe von den vergoldeten Platten, in welche die Umrisse der Figuren eingravirt, und deren vertiefte Linien wie die Gründe mit Schmelzfarben ausgefüllt wurden, liefert Taf. **334**. 5. Die Bilder zur Geschichte der Glasmalerei auf Taf. **336** führen in No. 3 ein Werk des elften Jahrhunderts und zur Vergleichung in No. 2 und 5 Werke der späteren romanischen und gothischen Periode vor. In gleicher Weise dienen No. 1 aus dem zwölften und No. 4 aus dem vierzehnten Jahrhundert zur Erkenntniss der Anderungen, welche die figürlichen Darstellungen und die ornamentale Einfassung allmählich erfuhren.

Am Schlusse der romanischen Periode, im dreizehnten Jahrhundert, nahm die deutsche Plastik einen hohen Aufschwung. Die Beispiele, welche dieses bekunden, sind auf Taf. **337** zusammengestellt und Bamberg (No. 8), Wechselburg (No. 4) und Freiberg (No. 1—3) (die beiden Figuren, nebst sechs anderen, zwischen Säulen stehend, stellen Bathseba und Aaron vor), entlehnt. Ähnliches gilt von Frankreich, wo insbesondere die Behandlung des Nackten in No. 7 Aufmerksamkeit verdient.

Neue Forschungen haben über die ursprüngliche Form der Kirche S. Marco in Venedig und des Domes in Florenz wichtigen Aufschluss gegeben. Die Resultate jener Forschungen sind auf der Taf. **338** niedergelegt. Zur Versinnlichung der ursprünglichen Gestalt des Florentiner Domes vor seiner Erweiterung in der zweiten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts ist das Bild des Domes aus einer alten Florentiner Fresko beigegeben.

Taf. **338**. 3 bis 5 beziehen sich auf die Arbeiten der sog. Cosmaten, nach einem Gliede der zahlreichen Künstlergruppe oder Künstlerfamilie *Cosmas* benannt. Es sind Marmorzierwerke, theils sculptirt, theils mosaikartig aus farbigen Steinen zusammengesetzt. In ihnen läuft die Thätigkeit der römischen Marmorarii im 14. Jahrhundert aus.

Die Darstellungen auf Taf. **339** erläutern den ziemlich dürftigen Zustand der italienischen Sculptur im 12. Jahrhundert. An die Spitze wird ein Fragment der Marmor-Sculpturen an der Fassade S. Zeno gestellt, No. 1, Judas' Verrath und die Kreuzigung, sodann, um die Entwickelung des Formensinnes klar zu machen, derselbe Gegenstand, die Geburt Christi, in vier verschiedenen Schilderungen reproducirt. No. 4 bietet die älteste Auffassung; No 2 stammt aus dem Anfang, No 3 aus der Mitte des 13. Jahrhunderts. Die weitere Durchbildung der Formen und die reichere Fülle des Inhaltes bringt No. 5, ein Werk des *Fra Guglielmo d'Agnolo* aus Pisa zur Anschauung. No. 2 und 3 zeigen zugleich den Unterschied des Stiles in Ober- und Mitteltalien, während Taf. **340**. 1—3 die Fortschritte der süditalienischen Plastik seit dem 13. Jahrhundert zugleich mit der Annäherung an antike Formen versinnlicht, Taf. **339**. 6 und Taf. **340**. 4—7 bringen toskanische Sculpturwerke des 14. Jahrhunderts vor die Augen. Namentlich an den Reliefdarstellungen wird die gesteigerte Erzählungskunst, die Fähigkeit, auch dramatische Scenen zu verkörpern und die grössere Natürlichkeit der einzelnen Gestalten sichtbar. Die Entwickelung läuft parallel mit dem durch Giotto's Thätigkeit bewirkten Umschwung in dem Kreise der Malerei.

Der toskanischen Sculptur der Frührenaissance sind Taf. **341** und **342** gewidmet. Zunächst werden die beiden grossen Bronzewerke *Donatello's* (Taf. **342**. 1 und 2) vorgeführt, das eine noch befangen und durch die technischen Schwierigkeiten des Bronzegusses beengt in der Bewegung, das andere seit der Antike die erste glückliche Lösung der so schweren Aufgabe einer monumentalen Reiterfigur. Den sogenannten Robbiastil versinnlicht (Taf **341**. 1) das Fragment eines langen bemalten Frieses am Hospital zu Pistoja, die sieben Werke der Barmherzigkeit darstellend, aus dem Jahre 1525. In der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts nahm auch die Marmorbildnerei, begünstigt durch den Gräberluxus und die zahlreichen Bestellungen von Porträtbüsten, einen hohen Aufschwung. Als die namhaftesten Meister galten *Desiderio da Settignano* (Taf. **342**. 7), *Bernardo Rossellino* (Taf. **341**. 2), *Benedetto da Majano* (Taf. **341**. 3 und **342**. 6) und *Mino da Fiesole* (Taf. **341**. 5). Nebenrichtungen sind durch Taf. **341**. 4, ein Werk *Civitale's*, und Taf. **342**. 3 und 4, Arbeiten *Agostino di Duccio's*, vertreten. Als einen Ausläufer der Frührenaissance, welcher aber auch schon auf die Vorbilder der grossen Meister des Cinquecento blickte, lernen wir *Andrea Ferrucci* aus Fiesole (1465—1526) kennen, (Taf. **342**. 5).

Taf. **343—347** ergänzen die Geschichte der italienischen Malerei im fünfzehnten Jahrhundert. Um den Charakter derselben schärfer an das Licht treten zu lassen, werden wieder zwei Schöpfungen der ältern Periode zur Vergleichung herangezogen. Das Fragment aus *Giotto's* Deckenfresken in der Unterkirche zu Assisi (Taf. **343**. 1) führt in den dem späteren Mittelalter eigenthümlichen Anschauungskreis, die christliche Allegorie, ein, die Probe aus dem ausgedehnten Freskencyklus aus dem Leben Mariä in einer Kapelle zu Padua, am alten Amphitheater gelegen und daher Kapelle dell' arena genannt (No. 2) zeigt noch die Schranken Giotto's in der Wiedergabe der äusseren Natur. An die Spitze der Renaissancemalerei stellt man mit Recht die Wandgemälde in der Brancaccikapelle der Kirche del Carmine zu Florenz. Begonnen wurde die Arbeit von *Masolino* (**343**. 4 und 5), welcher Meister auch an einem andern Orte, in Castiglione d'Olona nahe am Comersee, Fresken ausführte (No. 3). Als ein äusseres Merkmal, welches Masolino's Stil von jenem des Masaccio unterscheidet, ist (No. 6) die wechselnde Gestalt des Heiligenscheins angegeben. Die Fresken in der Brancaccikapelle fallen in die zwanziger Jahre des fünfzehnten Jahrhunderts. Dagegen gehören *Filippino Lippi* (Taf. **344**. 1) und *Domenico Ghirlandajo* (Taf **344**. 2) der Schlusszeit des fünfzehnten Jahrhunderts an.

Nach zwei Seiten hin hat ein Hauptmeister der oberitalienischen Schule, *Andrea Mantegna*, besonders erfolgreich gewirkt. Er löste vortrefflich perspektivische Probleme, malte z. B. an Deckengemälden die Figuren in der Weise, wie sie von unten gesehen werden. Taf. **344**. 4, (in ähnlicher Weise ging gleichzeitig *Melozzo da Forli* in Rom vor, Taf. **344**. 3) und legte bei der Schilderung von Einzelgestalten auf die plastische Durchbildung der Körper, auf die naturgetreue Wiedergabe des Beiwerkes, auf das der Antike abgelaufchte Ornament ein grosses Gewicht (Taf. **345**. 4). Von einem Meister, der keiner bestimmten Schule angehörte und, wie er ein Wanderleben führte, so auch in seiner Richtung als Künstler immer vorwärts drang, auf die mathematische Grundlage der Zeichenkunst und auf technische Aufgaben die grösste Aufmerksamkeit verwandte, von *Piero degli Francescchi*, entstammt die Freske Taf. **345**. 1. Sie gehört dem Cyklus von Wandgemälden an, in welchen die Legende von der Kreuzfindung erzählt wird, dürfte daher eher eine Vision der heil. Helena als die Verkündigung darstellen.

Das Madonnenbild Taf. **344**. 5 fällt in *Perugino's* frühe Zeit, das Fragment aus der Freske in der Sixtina in die achtziger Jahre des fünfzehnten Jahrhunderts. Das Altargemälde Taf. **346**. 1 ist von einem älteren umbrischen Meister, dem sog. *Niccolo Alunno* aus Foligno, geschaffen worden. Der Familienname Alunno wurde ihm durch eine falsche Lesart (alumnus d. h. Zögling) beigelegt. In die Schule von Bologna und Urbino führen uns die Werke *Francia's* (Taf. **347**. 6), *Giovanni Santi's*, des Vaters von Raffael (Taf. **345**. 2), (der Knabe links vom Altar wurde früher für ein Porträt Raffaels angesehen) und *Timoteo Viti's* (Taf. **346**. 4).

Die Entwickelung und die Einzelrichtungen in der venetianischen Schule helfen die Abbildungen auf Taf. **346** und **347** versinnlichen. In den älteren Werken erkennt man mannigfache Anlehnungen an fremde Meister, wie an Gentile da Fabriano und Mantegna. Das stärkste alterthümliche Gepräge trägt das Altarbild des *Johannes* und *Antonius von Murano*, Taf. **347**. 1; eine gewisse Abhängigkeit von der Paduanischen Schule zeigt das Werk des *Carlo Crivelli* aus Venedig, Taf. **347**. 4. *Antonello da Messina* hat zwar nur, so viel wir wissen, wenige Jahre in Venedig zugebracht, durch die Einbürgerung der Oeltechnik daselbst aber und durch seine lebendige Auffassung des Porträts (Taf. **347**. 2) auf die Kunst grossen Einfluss geübt. In den Kreis der Künstlerfamilie Bellini, ihrer Genossen, Nebenbuhler und Nachahmer führen uns die Proben von der Malerei des *Gentile Bellini* (Taf. **346**. 2), des Alwise oder *Luigi Vivarini* (Taf. **347**. 3), des *Marco Basaiti* (Taf. **347**. 5) und des *Cima da Conegliano* (Taf. **346**. 3), welcher bereits in die spätere Richtung der venetianischen Schule überleitet.

Die Taf. 348—354 illustriren die Geschichte der nordischen Malerei im fünfzehnten und in der ersten Hälfte des sechszehnten Jahrhunderts. Die Miniaturmalerei hat im fünfzehnten Jahrhundert in Frankreich und Flandern eine reiche Pflege gefunden und eine Reihe von Prachtwerken geschaffen, welche den Leistungen auf dem Gebiete der Tafelmalerei mindestens gleichstehen, häufig sogar sie überragen. Der bekannte Kunstfreund König René von Anjou liess u. a. zu einem von ihm verfassten Roman (nach 1478) Illustrationen malen. Taf. **348**. 1), ähnlich Herzog René von Lothringen († 1508) ein Gebetbuch mit vielen Bildern in reicher ornamen-

taler Einfassung (**348**. 4) schmücken. Das Hauptwerk der französischen Schule ist das Gebetbuch des Schatzmeisters König Karls VII., Etienne Chevalier, mit nahezu einem halben Hundert Miniaturen von der Hand des *Jean Fouquet* aus Tours (Taf. **348**. 2). Ebenso gilt als ein Hauptwerk der flandrischen Schule das Gebetbuch des Cardinals Grimani in der Marcusbibliothek zu Venedig, jedenfalls vor 1521 von mehreren flandrischen Malern geschaffen.

Am Anfange des fünfzehnten Jahrhunderts tritt die Thätigkeit der einzelnen deutschen Lokalschulen deutlicher zu Tage. Allen geht an Tüchtigkeit die Kölner Schule voran, von welcher als Proben die kleine Madonna, No. **349**. 1, und das berühmte Dombild: Mittelbild und die beiden innern Flügel, die Anbetung der Könige, die heil. Ursula mit ihrem Gefolge und der heil. Gereon mit den Rittern der thebaischen Legion darstellend, mitgetheilt wird (No. **350**. 4—6).

Zu vollständigerer Uebersicht des Genter Altares, des Hauptwerkes der Brüder *Hubert* und *Jan van Eyck* (vgl. Taf. 220 und 221), werden noch einzelne Abbildungen nachgetragen. Taf **349**. 2—4 reproduciren obere Theile des Altars bei geöffneten Flügeln, die Madonna, singende Engel und die heil. Cäcilia. Taf. **349**. 5, **350**. 1 und 2 zeigen das Werk bei geschlossenen Flügeln, oben die Verkündigung, unten die Stifter des Altars, Jodocus Vyt und Lisbet Burlut mit ihren als Statuen (Steinfarbe behandelten Schutzpatronen. In die Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts fällt die Thätigkeit des *Petrus Cristus*, dessen heil. Eligius, der Patron der Goldschmiede, (Taf. **349**. 6) in grösserem Massstabe gemalt erscheint, als es sonst in der Schule üblich ist. Beinahe gleichzeitig mit Cristus in Brügge wirkte *Rogier van der Weyden* in Brüssel, zu dessen Hauptwerken die oft kopirte Kreuzabnahme im Madrider Museum, (Tafel **349**. 7), zählt. Die letzten hervorragenden Meister der altflandrischen Schule sind *Hans Memlinc* und *Gerard David*. Taf, **351**. 1 ist dem Bilderschmucke des Ursulakastens im Johanneshospital in Brügge entlehnt und schildert die Begrüssung der heil. Ursula in Rom und die Taufe ihres Bräutigams. Taf. **350**. 3 stellt, von Davids Hand gemalt, eine in der flandrischen Schule beliebte Scene, die Madonna von musicirenden weiblichen Heiligen und Engeln umgeben, dar.

Die späteren kölnischen Meister, welche sich der flandrischen Schule theilweise anschlossen, sind häufig namenlos. Sie werden nach dem einen oder dem anderen ihrer Werke bezeichnet. So führt der Maler, welcher in sieben Tafeln das Leben der Maria schildert (T. **348**. 5) nach dem ehemals im Besitze eines Herrn Lyversberg befindlichen, jetzt in München bewahrten Altarwerke den Namen des *Meisters der Lyversberg'schen Passion*. Beispiele für die weitere Entwickelung der kölnischen oder niederrheinischen Malerschule bis in das sechszehnte Jahrhundert hinein liefern die Abbildungen Taf. **354**. 4—6. Nur über die Lebenszeit des jüngsten Meisters, des Bartholomäus Bruyn, haben sich nähere Daten erhalten. Seine Thätigkeit fällt in die Jahre 1533 bis 1556. Das Porträt des Bürgermeisters Arnold wurde 1535 gemalt.

Der berühmteste deutsche Maler des fünfzehnten Jahrhunderts war *Martin Schongauer* in Colmar. Sein Hauptwerk giebt Taf. **351**. 3 wieder. Als Probe seiner Wirksamkeit als Kupferstecher wurde aus der Passionsfolge die Grablegung, Taf. **351**. 4, ausgewählt.

Die schwäbische Schule wird durch eine Gruppe vom Flügelaltar *Fritz Herlin's* in der Stadtkirche zu Nördlingen, die Madonna mit dem heil. Lukas und dem Stifter des Werkes (Taf. **352**. 6), durch einen Flügel von einem grösseren Altarwerke des Ulmer Malers, *Bartholomäus Zeitblom*, Taf. (**352**. 5), und den Tod Maria von *Martin Schaffner*, Taf. (**353** 2), repräsentirt.

Von *Michael Wohlgemuth*, dem Lehrer Dürer's, stammt der Flügel (Taf. **351**. 2) von dem grossen Peringsdörffer'schen Altar in Nürnberg und das Doppelporträt vom Jahre 1475 mit einem hübschen Ausblick in die Landschaft, (Taf. **352**. 1). Die Nachbildungen nach *Dürer's* Werken werden durch die Anbetung der h. drei Könige vom Jahre 1504, ursprünglich für den Kurfürsten von Sachsen gemalt (Taf. **352**. 3) und die Umrisszeichnung nach dem berühmten Kupferstiche: Ritter, Tod und Teufel, vom Jahre 1513 (Taf. **352**. 4) ergänzt.

In des *ältern Holbein* frühere Zeit fällt die vorwiegend grau in grau gemalte Passionsfolge, aus zwölf Tafeln bestehend, in Donaueschingen (Taf **352**. 2).

Mit Dürer's Zeitgenossen und Schülern machen uns Taf. **353** und **354** bekannt. Zu *Hans Leonard Schaeuffelein's* Hauptwerken gehört der Altar in Nördlingen mit der Beweinung Christi im Mittelbild, dessen Flügel die heil. Barbara und Elisabeth (Taf, **354**. 2) darstellen. *Barthel Behaim's* mit vollem Namen signirtes Gemälde schildert die Prüfung des echten heiligen Kreuzes und ist der Legende der Kreuzfindung durch die Kaiserin Helena entlehnt (Taf. **353**. 1). Die Kreuzigung, von *Albrecht Altdorfer* in Regensburg gemalt (Taf. **353** 3), stammt aus dem Jahre 1517 und ist das Mittelbild eines grössern Altarwerkes, welches auf den Flügeln die gekreuzigten Schächer zeigt.

Die Ergänzungstafeln schliessen mit einem Gemälde *Lukas Kranach's*, der von ihm oftmals wiederholten Ehebrecherin vor Christus (Taf. **354**. 1) und der Reproduktion einer Handzeichnung des durch seine bunten Lebensschicksale und derben Sittenschilderungen bekannten Baseler Malers *Urs Graf* (Taf. **354** 3).

Die Tafeln No. 355—378 verfolgen den Zweck, die Kunde von der niederländischen und der ihr nahestehenden französischen Malerei im 16. und 17. Jahrhundert zu ergänzen, zunächst die Periode zwischen der Zeit, in welcher die Schule van Eyck herrschte, und der grossartigen Blütezeit im 17. Jahrhundert an einzelnen Beispielen anschaulich zu gestalten. Die in dieser Periode geschaffenen Werke sind nicht immer anmutig, aber für die Entwickelungsgeschichte der Kunst wichtig, da sie Zeugnis ablegen von dem gährenden unruhigen Geiste, der an den alten Formen rüttelte und teilweise bereits den neuen Stil vorbereitete.

Taf. **355**. 1 bringt einen Kupferstich nach der Zeichnung des Hieronymus van Aken oder *H. Bosch* vor die Augen, welcher namentlich durch seine Spuk- und Höllenbilder bekannt geworden ist, aber auch durch seine volkstümlichen Schilderungen biblischer Scenen Beachtung verdient. Wie rasch die Portraitmalerei in den Niederlanden vollkommene Naturwahrheit und scharfe Charakteristik sich erwarb, beweist das Zwergbildnis No. **355** 3 von *Antonius Mor*, der sich sowohl der Gunst Kaiser Karl's V. wie König Philipp's II. erfreute. In die Anfänge selbständiger Landschaftsmalerei führt uns die Taufe Christi No. **356** 1 von *Patinir* in Antwerpen. Noch führen die Bilder ein biblisches (oder historisches) Aushängeschild, aber die Figuren sinken immer mehr zur Staffage herab, der Eindruck der Gemälde wird schon vorwiegend durch die landschaftliche Schilderung bestimmt. Dieselbe ist bei Patinir reich, fast allzureich an Einzelheiten, phantastisch in den Formen, kalt in der Farbe. Mächtige Fortschritte dankt die Landschaftsmalerei der Thätigkeit des *Pauwel Bril* aus Antwerpen, der wie sein Bruder Matthaeus die Wände römischer Kirchen und Paläste unermüdlich mit Fresken schmückte, hier ein feines Liniengefühl, in seinen Tafelbildern (No. **356**. 2) aber auch den Sinn für mächtige Formen, geschlossene Gruppen offenbarte. Auf den Gang der italienischen Landschaftsmalerei hat er erheblichen Einfluss geübt.

Sowohl künstlerisches wie biographisches Interesse weckt das Doppelbildnis No. **355** 4, welches *Rubens* und seine erste Frau, Isabella Brant, darstellt. Es stammt aus Rubens früher Zeit (u. 1610) und gestattet einen Einblick in die intimen Lebensverhältnisse des Mannes. — Bekanntlich lehnt sich an Rubens eine stattliche Kupferstecherschule an, welche dem Meister sowohl reiche stoffliche Anregungen, wie auch die Ausbildung der malerischen Richtung verdankt. Dass sich sein Einfluss auch auf das Fach des Holzschnittes erstreckte, lehrt das Blatt Christoph Jegher's No. **356**. 4. In Rubens' unmittelbare Nähe bringen uns noch das Familienkonzert *Jakob Jordaens* No. **355**. 2, ein von dem Künstler oft variirtes Thema (das Original unseres Blattes befindet sich im Besitze de Prets in Antwerpen) und nächst dem gleichfalls oft wiederholten Bohnenfeste die populärste Schilderung des Künstlers, sodann das Tierbild des *Franz Snyders* No. **357**, 5, welcher, aus der Schule des Pieter Brueghel d. j. und van Balen hervorgegangen, sich später der Richtung Rubens anschloss und als wirksamer Gehilfe des letzteren erwies. Die Pflege der Portraitmalerei in den südlichen Niederlanden in der Weise, dass durch die feine Charakterisirung der Figuren und den zugespitzten Ausdruck die volle Wirkung eines Genrebildes erreicht wird, verfinnlicht u. a. ein Werk des Gonzales Coques in Antwerpen: das junge Ehepaar No. **358**. 1.

Die französische Malerei steht lange Zeit mit der benachbarten niederländischen Kunst in mannigfachen Beziehungen, vermittelt teils durch die Verwandtschaft der herrschenden Kulturzustände, teils durch einzelne aus den Niederlanden zugewanderte Künstler. So hat Jehan oder *Janet Clouet*, dessen Ruhm durch den Sohn François verdunkelt wurde, der Hofmaler König Franz I., trotz beginnender Wandlung des Geschmackes in anderen Kunstgattungen an der alten Weise festgehalten No. **355**. 5). Bei den Brüdern *Lenain* aus Laon erklärt die gleichmässige Provinzialsitte die Anklänge an niederländische Genrebilder und Konversationsscenen (No. **357**. 3). *Philipp de Champagne* endlich, gleich trefflich im Portraitfache (No. **357**. 1) wie in religiösen Schilderungen (No. **357**. 2), hat offenbar die Jugendtraditionen lange Zeit auch in der veränderten geistigen Luft bewahrt.

Die sogenannten Regentenstücke, oder Doelenstücke (vgl. Textbuch pag. 345), ein Glanzpunkt der holländischen Malerei, werden in zwei neuen Proben vorgeführt. Das eine Gemälde (No. **356**. 3) aus dem Jahre 1617 stellt die Versammlung der Delfter Chirurgengilde von P. und M. Mierevelt dar und muss mit Rembrandt's Anatomischer Vorlesung (No. **234**. 1) verglichen werden, das andere Bild (No. **357**. 4) führt das berühmteste Werk des *Bartholomäus van der Helst*, das Festmahl der Amsterdamer Schützengilde zum h. Georg, 1648, zur Feier des westfälischen Friedens vor die Augen. Auch eine andere, besonders in Haarlem beliebte Gattung von Schilderungen, die sogenannten Gesellschaftsstücke, wird durch zwei hervorragende Beispiele vertreten. Von *Dirk Hals*, dem Bruder des Franz Hals, rührt das Solo No. **358**. 4 her; der fast gleichaltrige *Pieter de Codde* ist der Maler der fröhlichen Tanzstunde No. **358**. 5. — Bekanntlich verstanden viele der holländischen Maler die Radirnadel mit der gleichen Virtuosität zu führen wie den Malerpinsel. Radirte und geätzte Platten Rembrandt's, Ostade's, Potter's u. a. wurden schon bei Lebzeiten der Künstler hoch geschätzt und bezahlt. Auf No. **358**. 2 und 3 sind Radirungen Rembrandt's und Adrian van de Velde's wiedergegeben.

Taf. 359—361 sind bestimmt, die Anschauungen von der Thätigkeit der oberitalienischen Malerschule im Cinquecento zu ergänzen. *Liona-do da Vinci* ist durch drei Proben vertreten. No. **359**. 1 zeigt den Engel mit reichem Lockenhaar, welchen Lionardo nach Vasaris Erzählung in das Werk seines Meisters Verrocchio hineinmalte. Auch das braun in braun gesuchte Bild der Anbetung der heiligen drei Könige No. **359**. 2 fällt in die frühere Zeit Lionardos, vor seiner Übersiedelung nach Mailand. Dagegen offenbarte die Mona Lisa oder Gioconda No. **359**. 3, als sie noch unverschrt war, alle Reize der vollendeten Farbenkunst Lionardo's, insbesondere den Zauber des feinsten Schmelzes der Farbentöne. In Lionardo's Schülerkreis führen uns die Madonna *Beltraffio's* No. **359**. 5 und die Heimkehr des jungen Tobias von *Bernardino Luini*. Grosen Einfluss übte Lionardo auch auf *Andrea Solario*, ein Glied der bekannten Mailänder Künstlerfamilie, wie das Ecce homo-bild No. **359**. 6, ca. 1454 gemalt, zeigt. Zur besseren Bekräftigung des Satzes, dass *Correggio's* Thätigkeit sich am grossartigsten auf dem Gebiete der Freskomalerei entfaltet habe, wird No. **360**. 4 eine Probe aus S. Giovanni, die schwebende Madonna, mitgeteilt. Die lombardischen Lokalschulen sind erst durch neuere Forschungen in das rechte Licht gestellt worden. Die Fülle der tüchtigen Kräfte, welche in den einzelnen Städten wirken, überrascht und lehrt uns den hohen Durchschnitt der hier überall herrschenden Kunstbildung kennen. Aus der Schule von Cremona stammt die z. B. die Verlobung der heiligen Katharina von *Bocaccio Focaccino* No. **360**. 2, eines Künstlers, dessen Werke gleichfalls beweisen, wie die Nähe grosser Schöpfungen und Meister auch auf minder Begabte heilsamen Einfluss geübt und die persönliche Tüchtigkeit gesteigert hat.

Die Illustrationen der Venetianischen Malerei in ihrer Blütezeit erhalten auf Taf. **360** und **361** noch mehrere wertvolle Ergänzungen. Giovanni *Bellini's* Madonna mit den h. h. Katharina und Magdalena (No. **360**. 1) bringt eine beliebte, förmlich typisch gewordene Gruppirung der Madonnenbilder in die Erinnerung. Tizian's sog. »Himmlische und irdische Liebe« (No. **360**. 3) stammt aus der früheren Zeit des Meisters, als er nicht allein in den Gegenständen der Schilderung unter Giorgione's Einfluss stand. Zu den frühesten Schöpfungen des Palma vecchio gehört das Gemälde Adam und Eva (No. **361**. 2) in Braunschweig, während die Violante desselben Meisters (No. **361**. 1), öfter auch als Palma's Tochter bezeichnet, uns ein Schönheitsmodell vor die Augen bringt, welches auch Tizian benutzt hat. Bei *Paul Veronese's* allegorischer Schilderung der Venezia (No. **361**. 4) ist besonders auf den Aufbau des Bildes zu achten. *Tintoretto's* Bildnis des Diogenes (No. **361**. 3), vollkommen wie wenig andere Werke des Meisters, vereinigt wuchtige Grösse der Formen mit einer frischen, lebensvollen Auffassung.

Von den drei Caracci, die an der Spitze der reformirten Bologneser Schule stehen, besass Lodovico Caracci, ein Vetter des Agostino und Annibale, vielleicht die geringste natürliche Begabung, aber den besten Lehrberuf; seine technischen Vorschriften wurden daher in der Schule mustergiltig. Den Mangel origineller Auffassung wird man noch mehr an der Bekehrung Pauli (No. **363**. 1) als an dem Satyr und der Nymphe (No. **362**. 1) bemerken. Das Hauptwerk *Agostino Caracci's*,

von Annibale fortgesetzt, bleiben die Fresken im Palazzo Farnese in Rom, welche die Macht der Liebe in mythologischen Schilderungen verherrlichen. Und hier ist wieder Galatea's Triumph (No. **362**. 2) als die vollendetste Schöpfung, welche den Werken des Cinquecento nahe steht, zu preisen. — Das anmutigste mythologische Bild, welches aus der Schule von Bologna hervorging, ist *Domenichino's* Jagd der Diana (No. **362**, 3). Mögen auch die einzelnen Gestalten den antiken Charakter in der Zeichnung vermissen lassen, so übt doch die unschuldige Fröhlichkeit, welche über der ganzen Scene weht, einen tiefen Eindruck. — Gegen die Komposition der Pietà *Guido Reni's* (No. **363**. 2) erheben sich mehrere Bedenken. Das Bild, unten das Modell der Stadt Bologna, in der Mitte die Gruppe der Schutzheiligen der Gemeinde, oben die Pietà, entbehrt der Einheit; doch wird der hohe Ernst und die ergreifende Wahrheit der letztern Schilderung mit Recht gerühmt. Den letzten Meister der Schule von Bologna, den *Guercino da Cento*, lehrt die Verstoßung der Hagar (No. **362**, 4) von seinen besten Seiten, besonders, was die kräftige Farbenstimmung betrifft, kennen. — Einen schrofferen Gegensatz gegen die viele Menschenalter hindurch in Italien herrschende Naturanschauung kann man sich nicht denken, als die Vedutenbilder des *Bernardo Bellotto*, der nach seinem Oheim den Beinamen *Canaletto* annahm und insbesondere in England und am sächsischen Hofe eine reiche Thätigkeit entfaltete (No. **364**. 6). Zur Aufnahme der Landschaften hat er sich öfters der camera optica bedient.

Zur Ergänzung der spanischen Malerschule, von welcher gewöhnlich nur die Spitzen beachtet werden, dienen die Nachbildungen nach Werken Zurbaran's (No. **363**. 4), des älteren *Francisco Herrera* (No. **363**, 3), weiter des unter dem Namen Spagnoletto bekannteren Schülers Caravaggio's, des vornehmlich in Neapel thätigen *Ribera* (No. **364**, 1 u. 2), des milden, auch als Bildhauer geschätzten *Alonso Cano* (No. **364**, 3) und endlich des vielseitigen, besonders durch seine satirischen Blätter berühmten *Francisco Goya* (No. **364**, 4 u. 5), welcher bereits in unser Jahrhundert hineinragt.

Die Tafeln No. 365—378 bringen zur Geschichte der Architektur, Plastik und des Kunsthandwerkes in den letzten drei Jahrhunderten einzelnes neues Material. No. **365**. 2 reproduzirt ein sehr frühes Werk des *Andrea Sansovino*, in demselben Stoffe wie die Robbiaarbeiten, aber bereits in engerem Anschlusse an die antiken Musterformen geschaffen. Das Grabmal des Ascanio Sforza Visconti (N. **365**, 1) ist das letzte in zierlich anmuthigem Decorationsstyl gearbeitete Grabmonument, ehe durch Michelangelo eine andere Kompositionsweise aufkam. Das reifste Werk des Meisters bildet die Gruppe der Taufe Christi (vollendet von Danti) über dem Ostportal des Battisterio (No. **365**. 3). Proben des reichen Marmorschmuckes an der Casa Santa di Loreto, von *Andrea Sansovino* und anderen zahlreichen Künstlern ausgeführt, liefert No. **365**. 4. Aus der späteren Periode des *Jacopo Tatti*, gen. *Sansovino*, als er sich in Venedig niedergelassen hatte, stammt die plastische Decoration (Bronze) an der Loggia am Fuße des Marcusthurmes. (No. **365**. 5). Wie nach dem ursprünglichen Plane *Michelangelo's* Moses-Gestalt dem Auge des Beschauers sich ungefähr dargeboten hätte, versinnlicht No. **366**. 2; die reduzirte Form des Juliusdenkmals (untere Hälfte mit der Statue der Rahel und Lea) gibt No. **366**. 1 wieder. Selbst in flüchtiger Nachbildung übt die Bronzestatue des Perseus von *Benvenuto Cellini* (No. **366**. 3) eine lebendige Wirkung.

Auf französischen Boden führen uns die nächstfolgenden Abbildungen. Wie im ganzen Norden, so ging auch in Frankreich der Aufnahme des Renaissancestiles ein kräftiger Naturalismus voran, zuweilen etwas derb in Nebenzügen, aber in der Gesamtauffassung wahr, und in lebendiger Durchbildung der Einzelgestalten. Ein Beispiel bieten die zwei Scenen von den Chorschranken in der Kathedrale zu Amiens (No. **366**, 4), die Enthauptung Johannes d. T. und das Gastmal des Herodes darstellend. Das malerische Element, gleichfalls ein Grundzug der nordischen Plastik, tritt in dem lebensgrossen Relief der Grablegung des lothringischen Bildhauers *Richier* in St. Mihiel (No. **366**, 5) offen zu Tage. Die Einkehr in den Renaissancestil, wenn auch mit gewissen nationalen Modifikationen (in den Proportionen) wird an dem Dianarelief des *Jean Goujon*, ursprünglich zum Marmorschmuck eines Brunnens in Anet bestimmt, (No. **366**. 6) sichtbar.

Des berühmtesten deutschen Holzschnitzers *Veit Stoß* Thätigkeit theilt sich bekanntlich zwischen Krakau und Nürnberg. Aus der Krakauer Zeit stammen die Reliefs vom Johannesaltar (No. **367**) in der Kirche S. Florian, die an charakteristischer, lebendiger Durchführung wohl alle seine übrigen Werke überragen. Die Probe eines anderen Prachtwerkes nordischer Kunst bietet No. **368**, 1, das Relief vom Grabmale des Kaisers Max in Innsbruck, von dem Niederländer *Alexander Colins* mit dem ganzen Aufgebot malerischer Effecte gearbeitet.

No. **368**, 2 und No. **369**. 1—4 gewähren über den grossartigsten Renaissancebau auf deutschem Boden, über das Heidelberger Schloß, nähere Auskunft. Besonders die Ansicht des Schloßhofes in seiner unversehrten Gestalt hilft in Verbindung mit dem Grundrisse zur Orientirung über die ursprüngliche Anlage des vielgliedrigen Werkes.

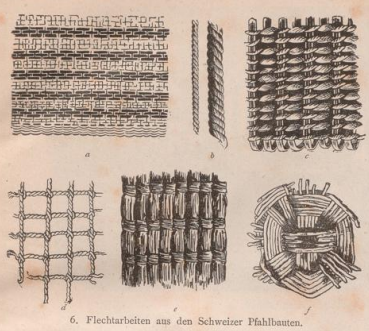
Die Venetianische Architektur hatte seit den frühesten Zeiten, durch die Bodenbeschaffenheit, die Verkehrswege gebunden, besonders im Palastbau vielfach eigene Wege eingeschlagen. Ein Werk wie die Cà doro (No. **370**. 1) kann außerhalb Venedigs gar nicht gedacht werden. Auch noch in der Frührenaissance (15. Jahrh.) besitzt die Venetianische Architektur (in der Fassadenbildung, Dekoration) zahlreiche Eigentümlichkeiten. Zierlichkeit und Farbenreichtum zeichnen besonders die Kirche S. Maria dei Miracoli No. **370**. 2) aus, welche 1480 unter der Leitung des *Pietro Lombardo* erbaut wurde. Allmählich drangen aber auch in Venedig die im übrigen Italien herrschenden Formen und Regeln ein. Durch *Jacopo Sansovino's* und *Andrea Palladio's* Thätigkeit trat Venedig sogar in den Vordergrund der italienischen Kunststätten auch im Kreise der Architektur. Von *Sansovino's* Werken steht die Biblioteca an der Piazzetta, »das prächtigste profane Gebäude Italiens« obenan. Sie ist 1566 begonnen worden (No. **370**. 3). Älter ist der Palazzo Corner (No. **370**. 4), welcher mit seiner Rustica im Erdgeschosse und seinen Bogenfenstern zwischen Doppelsäulen leise an römische Bauten erinnert. Die Loggetta am Marcusturm (No. **370**. 5) besitzt wesentlich nur decorative Bedeutung.

Andrea Palladio's epochemachende Wirksamkeit wird uns durch den unvollendeten Klosterhof der Carità (jetzt Akademie), einen Backsteinbau von musterhafter Gliederung, welchem das antike Haus mit seinem Atrium, Peristyl u. s. w. als Vorbild diente (No. **370**. 6), und durch die Kirche del Redentore 1576, einen einschiffigen Kuppelbau mit mächtiger Giebelfassade (No. **371**. 5), in Venedig nahe gerückt. Von seinen Vicentiner Bauten lernen wir die Basilica, die Ummantelung einer mittelalterlichen Halle mit offenen Bogenhallen (No. **371**. 1) den Bühnenraum des Theatro Olimpico (No. **371**. 2), eines glänzenden Versuches, das antike Theater wiederzubeleben, und die Villa Rotonda (No, **371**. 3, 4), einen Rundbau mit 4 ionischen Giebelfronten kennen.

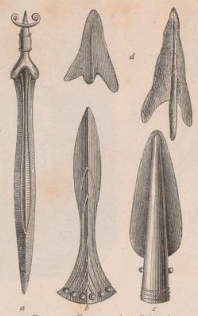
Die Werke der dekorativen Kunst und des Kunsthandwerkes, welche auf Taf. 372—375 abgebildet werden, einzeln zu beschreiben, mangelt der Raum; auch sprechen dieselben für sich selbst deutlich genug. Hervorzuheben wäre nur einerseits die weite Verbreitung der italienischen Dekorationsweise im Norden (No. **372**. 3, 4), wo sich andererseits aber auch die alten Tradiationen noch lange lebendig erhalten. Die Bedeutung deutscher Goldschmiedearbeit — noch am Anfange des 17. Jahrhunderts — wurde durch die Aufdeckung mehrerer Werke des westfälischen Meisters *Anton Eisenhuth* oder Eisenhoidt und anderer gleichzeitiger Goldschmiede (No. **374**) in ein noch helleres Licht gesetzt. Die Rücksicht auf die Besteller macht es begreiflich, daß die Künstler dem modischen Stile, welcher die Zeitgenossen entzückte, den Formen der späteren italienischen Renaissance, eifrig huldigten. Die Goldschmiedekunst hat stets einen rascheren Gang eingeschlagen, als die übrigen Zweige des Kunsthandwerkes. Konservativ dagegen zeigt sich die Holzschnitzerei, der einfacheren Natur des Materials entsprechend, von welcher Taf. **375** mannigfache Beispiele zeigt. Auch wenn die dekorativen Muster wechseln, bleibt dennoch der Gesammtcharakter wenig verändert.

Taf. **376**, 1 zeigt gleichsam den Idealplan eines französischen Renaissance-Schlosses, Taf. **376**. 2 den idealen Entwurf einer französischen Renaissancefassade, beide von der Hand des *Jaques Androuet Ducercean*, dessen Stichen wir vorwiegend die Kenntnisse der französischen Renaissancekunst verdanken. Das Schloß hat einen runden, von Galerien umschlossenen Hof zum Mittelpunkte, um welchen sich 12 Pavillons, darunter 4 Thorpavillons, gruppieren. Die Palastfassade zeigt im Erdgeschoß (nach italienischer Art) eine offene Säulenhalle und schliesst nach französischer Sitte mit einer reichen Dacharchitektur ab. Ein Hauptwerk der französischen Baukunst im Zeitalter Louis XIV. tritt uns in dem Invalidendome (No. **376**. 3. u. 4), die bedeutendsten Bauschöpfungen Norddeutschlands am Schlusse des 17. Jahrh. in dem Berliner Schlosse und Zeughause (No. **376**. 5 u. 6) entgegen. Wenn auch bereits in die Periode des Barockstiles fallend, athmet doch namentlich das Zeughaus noch den Geist strenger Gesetzmäßigkeit. Von dem berühmtesten Vertreter der französischen Skulptur in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, von *Pierre Puget* rührt die Andromedagruppe (No. **377**. 7) her, an welcher namentlich die virtuose Behandlung des Marmors Bewunderung erregt.

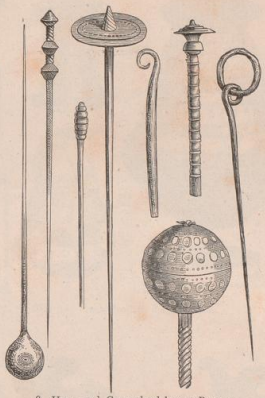
Plastischer Brunnenschmuck war zu allen Zeiten und an allen Orten beliebt. Aus der späteren Renaissencezeit dürften die Brunnen in Augsburg allen anderen (außer Rom) den Vorrang abgewinnen, zunächst der Augustusbrunnen 1594, von dem in den Diensten des Baiernherzogs stehenden Niederländer *Hubert Gerhard* entworfen (No. **377**. 2—5). Die Figuren an den Ecken des Bassins, früher als Jahreszeiten gedeutet, stellen wahrscheinlich Flußgötter vor und symbolisiren die vier Flüsse Lech, Wertach (No. **377**. 3) Singold (No. **377**. 4) und Brunnenbach. Gleichfalls von einem Niederländer, dem Architekten Kaiser Rudolfs II., von *Adrian de Vries*, wurde der Merkurbrunnen (No. **378**. 1) und der Herkulesbrunnen (No. **378**. 2—5) modellirt. Was die Gesammtanlage betrifft, verdient von allen drei Brunnen wol der Herkulesbrunen die Palme. Ein Jahrhundert später (1739) schuf *Georg Rafael Donner* auf dem Neuen Markte in Wien einen Brunnen, welcher in der Mitte des ovalen Bassins die sitzende Figur der Vorsehung (?), mit Kindern an den vier Seiten des Fußgestelles und die vier Hauptflüsse des Erzherzogtums Oesterreichs am Rande des Bassins als Schmuck besitzt, ein wenn auch nicht in der technischen Ausführung, so doch in der Anlage treffliches Werk.



6. Flechtarbeiten aus den Schweizer Pfahlbauten.

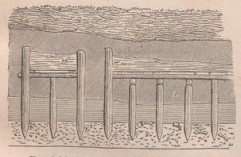


7. Bronzewaffen aus den Schweizer Pfahlbauten.



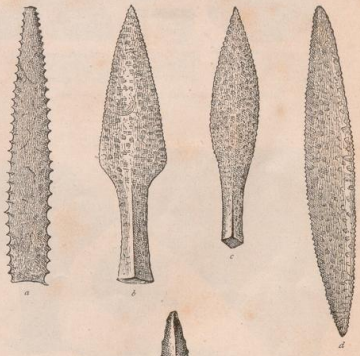
8. Haar- und Gewandnadeln aus Bronze.

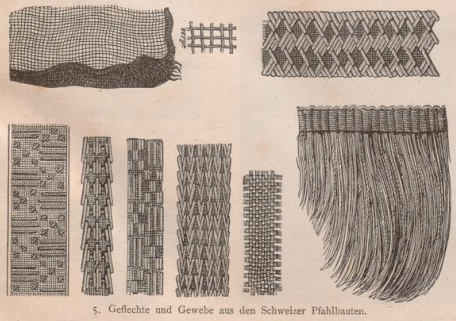
9. Nordische Schwerter und Dolche.



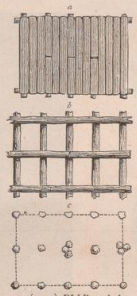
3. Durchschnitt eines Pfahlbaues bei Castione. (Vgl. Fig. 4.)

10. Schwedisches Steingrab.



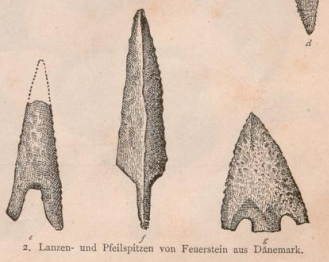


5. Geflechte und Gewebe aus den Schweizer Pfahlbauten.

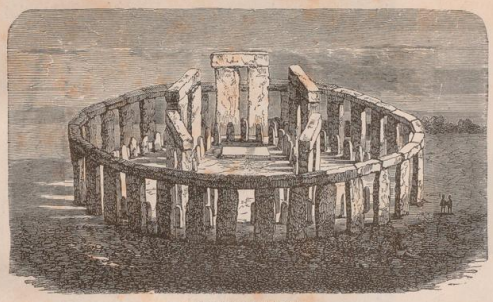


4. (a—c) Pfahlbau bei Castione.

1. Waffen und Geräthe aus Stein und Bein. Schmucksachen aus Perigord.

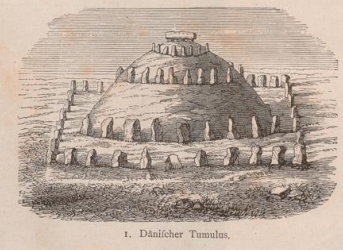


2. Lanzen- und Pfeilspitzen von Feuerstein aus Dänemark.



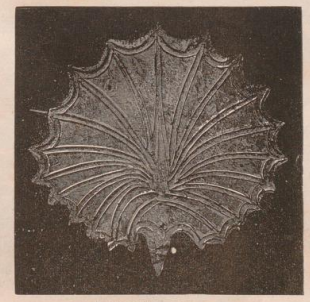
2. Stonehenge bei Salisbury.

11. Bronzerelief von Olympia.



1. Dänischer Tumulus.

6. Goldener Knopf aus Mykenae.



8. Goldblatt aus Mykenae.

5. Gefäfse und Gewandnadeln aus Villanova.

9. Goldfigürchen aus Mykenae.

7. Goldene Knöpfe aus Mykenae. Natürliche Gröfse.

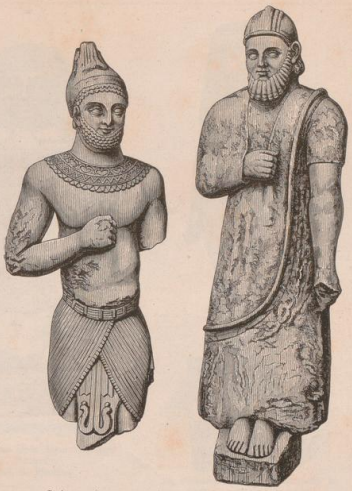
Fig. 6—10 sind aus dem Werke von H. Schliemann über dessen Ausgrabungen in Mykenae entlehnt.

3. Thongefäfse aus den Schweizer Pfahlbauten.

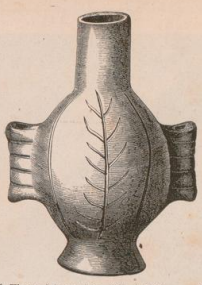
4. Nordische Schalen und Urnen von Bronzeblech.

10. Bruchstücke von bemalten Vasen. Mykenae.

1. Grabstele aus Mykenae. (Nach Schliemann.)



3. Steinerne Statuen von Golgoi auf Cypern. (Nach Doell.)



6. Thongefäfs aus Ilios. (Nach Schliemann.)

7. Thongefäfs aus Ilios. (Nach Schliemann.)

2. Terracotta-Idole aus Mykenae. (Nach Schliemann.)

9. Armband aus Ilios. (Nach Schliemann.)

5. Silberne Schale aus Amathus auf Cypern. (Nach Cesnola.)

4. Silberne Schale von Curium auf Cypern. (Nach Cesnola.)

10 Thonvase von Cypern. (Nach Cesnola.)

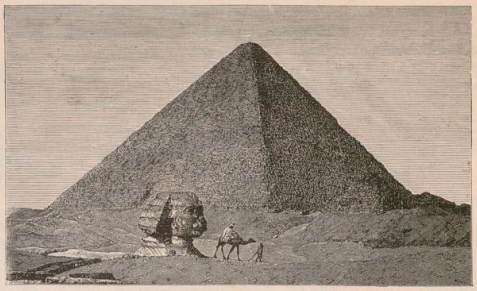
8. Terracotta-Idol aus Ilios. (Nach Schliemann.)

6. Holzstatue eines Beamten. Museum zu Bulak. VI. Dynastie. (Nach Soldi.)

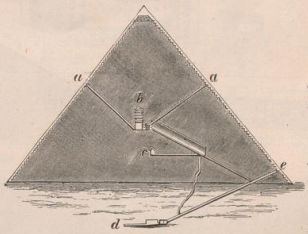
7. Steinerne Portraitstatue des Königs Chephren. Museum zu Bulak bei Kairo.

9. Steinerne Statue eines Ammonpriesters. XIX. Dynastie. Glyptothek in München.

10. Princessin Naï. Holzstatuette in Louvre. XXVI. Dynastie.



1. Die Pyramide des Cheops und der große Sphinx.



a. Schachtöffnung.
b. Königskammern.
c. Königin-Kammer.
e. Eingang.
d. Grabkammer.

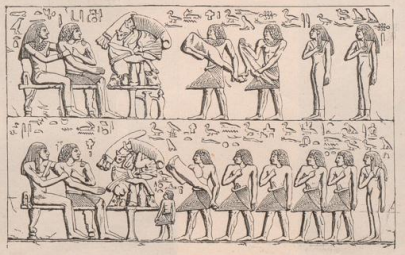
2. Durchschnitt der Pyramide des Cheops.

11. Osiris-Lunus-Thot. Bronzestatuette des Louvre. Neues Reich.

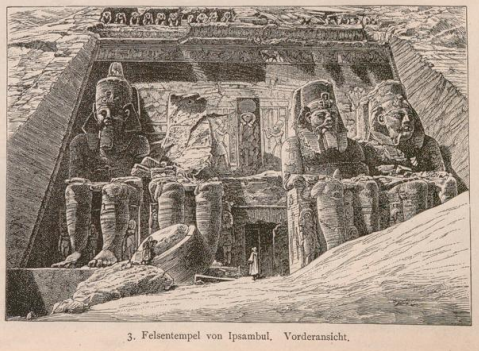
12. Basaltbüste aus der saitischen Epoche. Louvre.

4. Sphinx mit Menschenkopf.

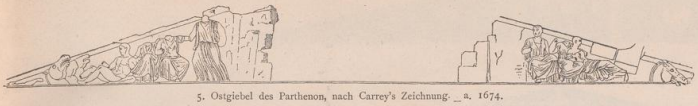
5. Widdersphinx.



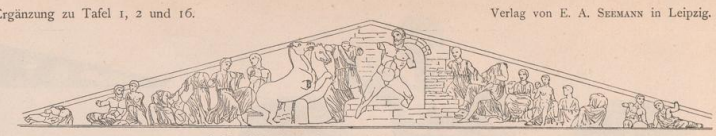
8. Von einer altägyptischen Stele der XIII. Dynastie. Glyptothek in München.



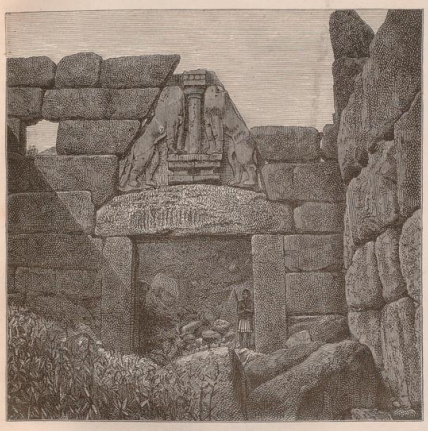
3. Felsentempel von Ipsambul. Vorderansicht.



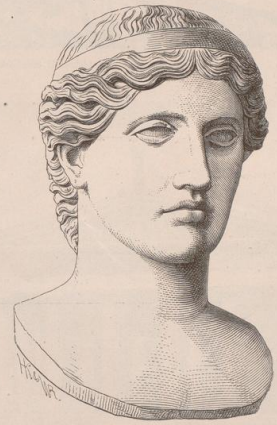
5. Ostgiebel des Parthenon, nach Carrey's Zeichnung. a. 1674.



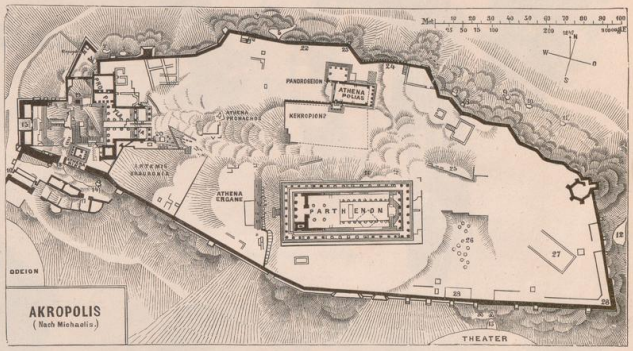
6. Westgiebel des Parthenon, nach Carrey's Zeichnung. a. 1674.



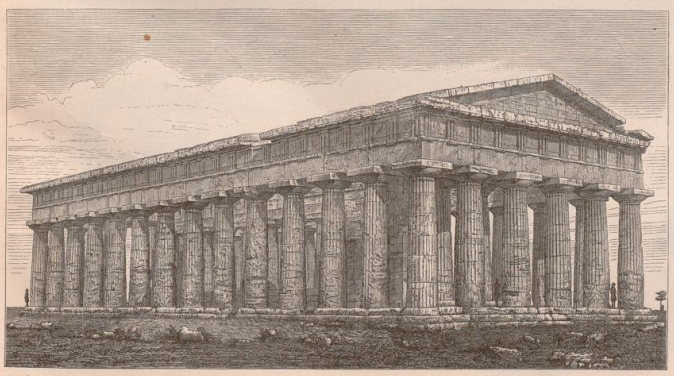
1. Löwenthor zu Mykenae.



7. Hera (nach Polyklet?) Neapel.



3. Plan der Akropolis von Athen. Nach Michaelis.



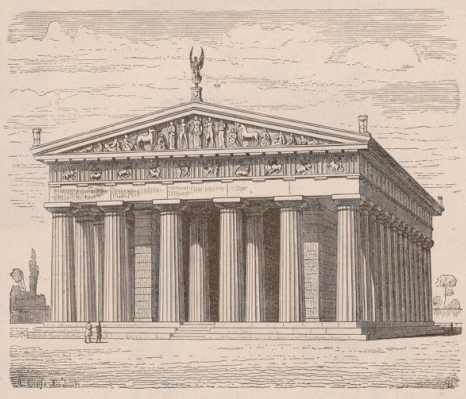
2. Poseidontempel zu Paestum.

4. Westansicht der Akropolis von Athen. Restaurirt. Nach Michaelis. (Ed. von der Launitz, Wandtafeln, No. 17.)

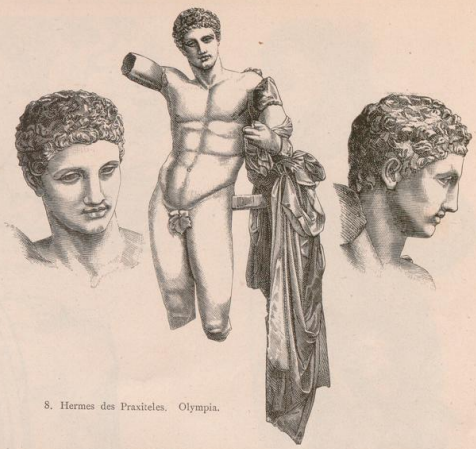
2. Oestliches Giebelfeld des Tempels zu Olympia.

3. Westliches Giebelfeld des Tempels zu Olympia.

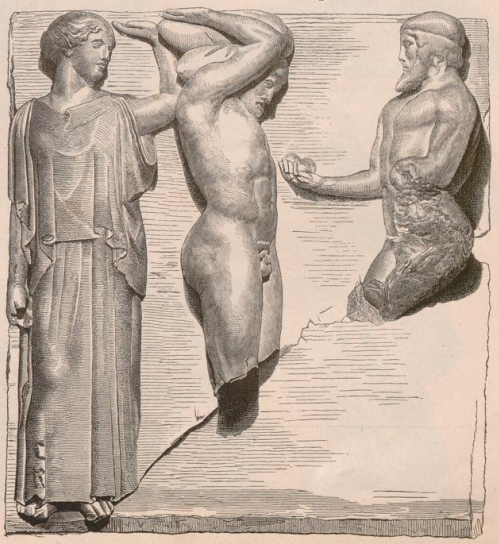
9. Nike des Paeconius. Olympia.



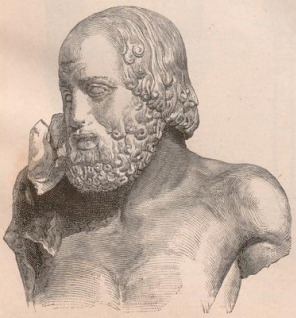
1. Tempel zu Olympia. Restaurirte Ansicht.



8. Hermes des Praxiteles. Olympia.



7. Atlas-Metope von Olympia.



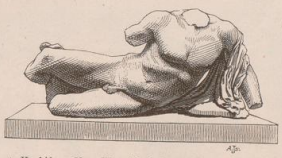
6. Kauernder Greis vom Ostgiebel des Tempels zu Olympia.

4. Mittelfigur (Apollo?) des westlichen Tempel-Giebels zu Olympia.

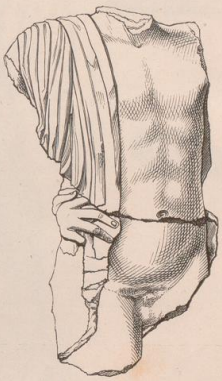
5. Deidameia, vom westlichen Tempel-Giebel zu Olympia.

1. Aufbau der Nordostecke des Parthenon.
(Aus den Wiener archäologischen Vorlegeblättern.)

4. Reitergruppe vom Nordfries des Parthenon. Gröfstentheils in London, theils in Athen.



5. Kephifos. Vom Westgiebel des Parthenon. London.

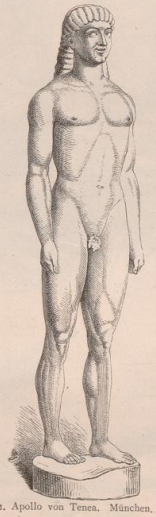


8. Torfo des Oenomaos.
Vom östl. Giebel des Tempels zu Olympia.

10. Torfo der Nike von Samothrake. Louvre.

4. Perikles (nach Kresilas?). Vatican.

9. Marmorstuette der Athena Parthenos. Athen.



2. Apollo von Tenea. München.

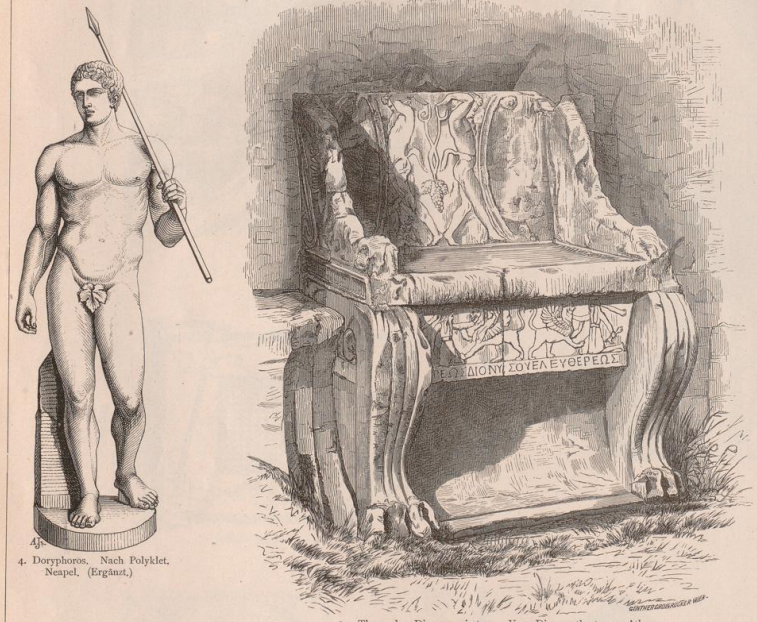
3. Ariston-Stele. Athen.

7. Vom Nordfries des Parthenon. Athen.

11. Nike von Samothrake.
(Restaurationsversuch von Zumbusch.)

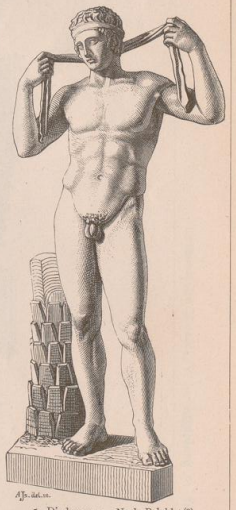
3. Vom Fries des Tempels der Nike Apteros. Athen.

1. Vom Hyposkenion des Dionysostheaters zu Athen.



2. Thron des Dionysospriesters. Vom Dionysostheater zu Athen.

4. Doryphoros. Nach Polyklet. Neapel. (Ergänzt.)

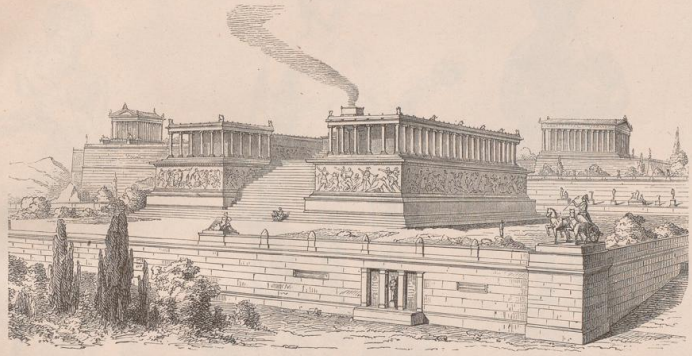


5. Diadumenos. Nach Polyklet (?). London, Brit. Museum. (Ergänzt.)

7. Apollo Musagetes, vielleicht nach Skopas. Vatican.

8. Menelaos und Patroklos. Florenz.

6. Grabstein der Hegeso. Athen.

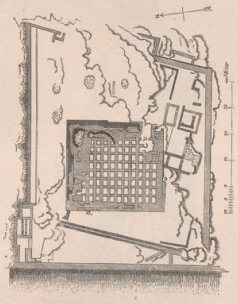


1. Restauration des grossen Altarbaues zu Pergamon, von R. Bohn.

2. Hekategruppe. Relief von Pergamon. Berlin.

(Die Abbildungen auf diesem Bogen sind dem Jahrbuche der königl. Preussischen Kunstsammlungen, 1. Band, entlehnt.)

4. Athena-Gruppe. Relief von Pergamon. Berlin.



2. Grundriſs und Situation des Altarbaues in Pergamon.

5. Zeusgruppe. Relief von Pergamon. Berlin.

6. Silen mit dem Bacchuskinde. Louvre.

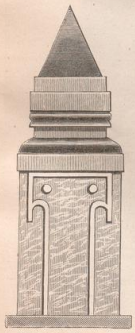
7. Farnesische Flora. Neapel.

3. Knabe mit der Gans. Leiden.

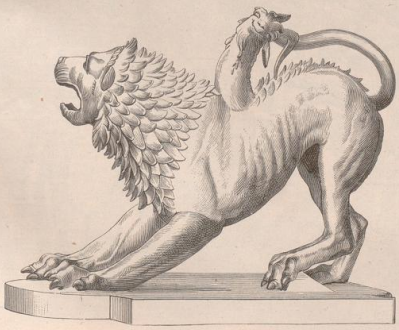
8. Kopf des älteren Kentauren. Rom, Vatican.

4. Der Redner. Florenz.

5. Sterbender Alexander. Florenz.

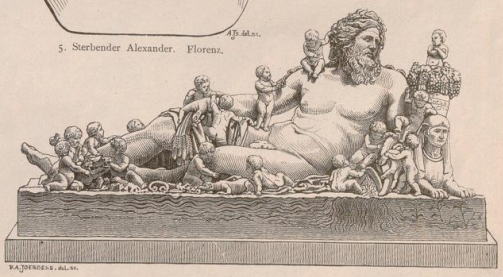


1. Etruskischer Grabpfeiler.

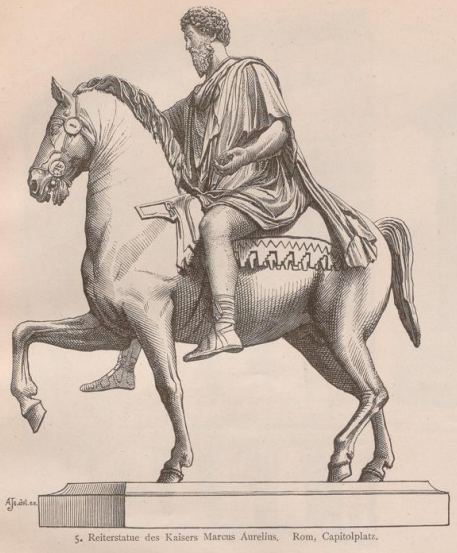


2. Chimaera von Arretium. Florenz.

10. Frauenstatuette aus Tanagra. Wien.

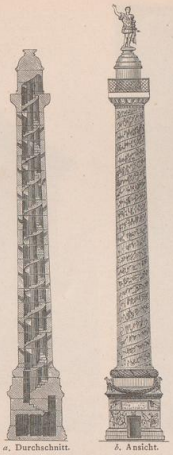


9. Der Nil. Rom, Vatican.



5. Reiterstatue des Kaisers Marcus Aurelius. Rom, Capitolplatz.

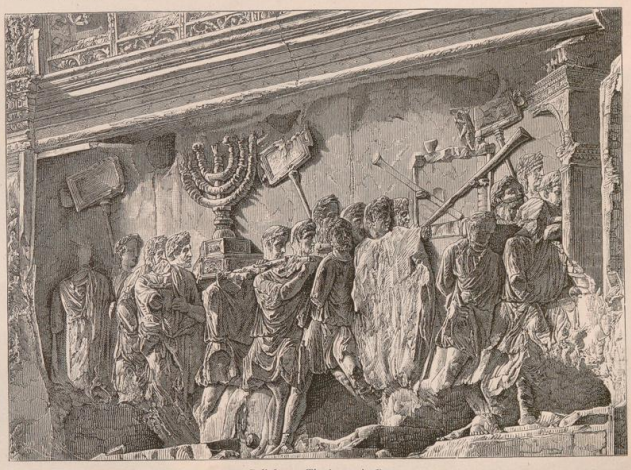
1. Sog. Thusnelda.
Florenz. Loggia dei Lanzi.



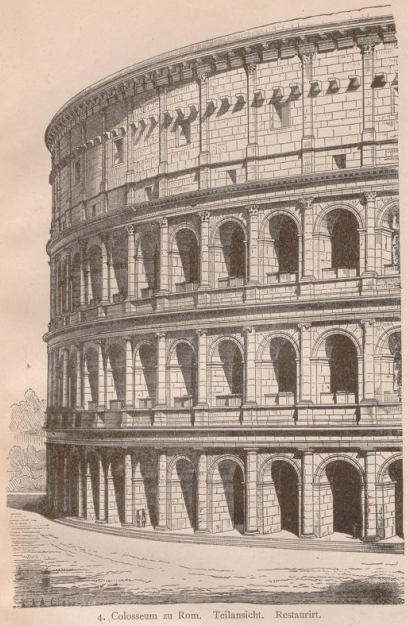
a. Durchschnitt. b. Ansicht.
3. Trajansäule zu Rom.

6. Statue der älteren Agrippina. Rom, Capitol.

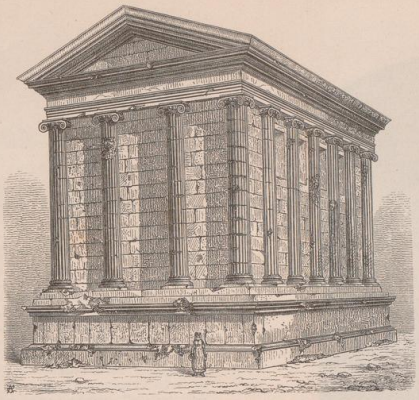
4. Relief von der Trajanssäule. Rom. (Vergl. Fig. 3).



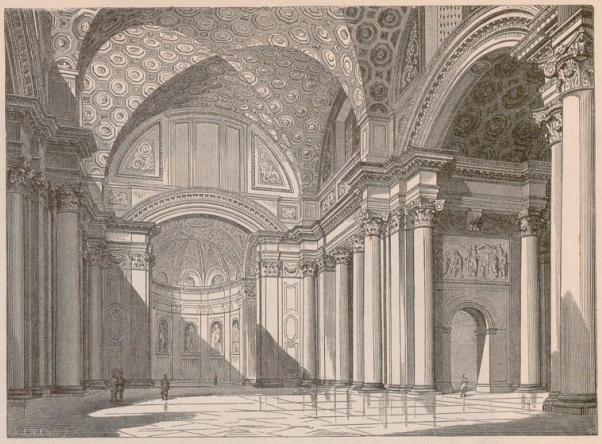
2. Relief vom Titusbogen in Rom.



4. Colosseum zu Rom. Teilansicht. Restaurirt.



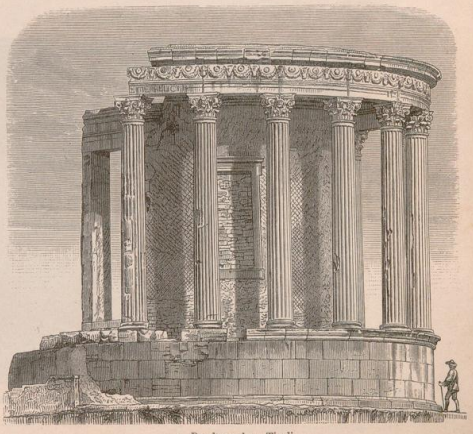
2. Tempel der Fortuna virilis in Rom.
(Teilweise restaurirt.)



6. Die Thermen des Diocletian.
(Santa Maria degli Angeli). Rom.

1. Herculestempel bei Cori.

5. Grabmal der Caecilia Metella. Rom, Via Appia.



3. Rundtempel zu Tivoli.

ERLÄUTERUNGEN

ZU DEN

KUNSTHISTORISCHEN BILDERBOGEN

No. 331—354.

Die Darſtellungen auf Taf. **331** ſind beſtimmt, den Übergang der altchriſtlichen Malerei von der antiken Kunſtweiſe zu dem ſelbſtändigen Stile, welcher ſich ſeit der Mitte des fünften Jahrhunderts namentlich an hiſtoriſchen Bildern kund giebt, zu verſinnlichen. No. 1., die Madonna mit dem Chriſtkinde, vor ihr der Prophet Jeſaias, der auf den Stern (das neue Licht) hinweiſt, beiläufig geſagt, das älteſte (Anfang des zweiten Jahrhunderts) und ſchönſte altchriſtliche Marienbild, ruht noch völlig auf antiken Traditionen. Dieſelben klingen noch in dem Moſaikbilde aus S. Pudenziana (No. 3) an: Chriſtus auf dem Throne, von Apoſteln umgeben mit den Geſtalten der Heiden- und Judenkirche im Hintergrunde, aus dem Ende des vierten Jahrhunderts. Die weitere Entwickelung zeigt das Moſaikbild No. 2 aus der erſten Hälfte des fünften und No. 4 aus dem Anfang des ſechſten Jahrhunderts. Eine Auffriſchung der antiken Formen fand in Byzanz unter den Kaiſern der macedoniſchen Dynaſtie (867—1076) ſtatt. Dieſer Periode dürfte das Rundgemälde (Taf. **333**. 2) angehören.

Proben altchriſtlicher Sculpturen liefert Taf. **332**. 1 und 2: die Kreuzigung Chriſti aus dem fünften Jahrhundert und eine Elfenbeinplatte von dem Biſchofſtuhle Maximians aus der Mitte des ſechſten Jahrhunderts. Die anderen Holzſchnitte auf dieſer und den nächſtfolgenden Tafeln illuſtriren die Entwickelung der Miniaturmalerei. Noch ehe eine ſtrenge Scheidung der abendländiſchen und orientaliſchen Kunſtbildung ſich vollzog, wurden die Miniaturen in der Wiener Geneſis-Handſchrift (fünftes Jahrhundert) gemalt (Taf. **332**. 3). No. 4 und 5 ſind Schöpfungen der byzantiniſchen Kunſt aus dem Ende des neunten und Anfang des zehnten Jahrhunderts und offenbaren den Aufſchwung der Kunſt nach dem Ende des Bilderſtreites und die erneuerte Aufnahme antiker Formen und allegoriſcher Geſtalten (die Melodie neben David, die Nymphe hinter der Säule und der Berggott Bethlehem in No. 4). In No. 5 ſind zwei Scenen: Davids Demüthigung vor Nathan, mit Bathſeba in dem Kuppelbau, und Jeremias, welcher auf Befehl Zedekias in die Grube geworfen wird, vereinigt. Gleichfalls dem zehnten Jahrhundert entſtammt Taf. **333**. 1, doch giebt ſich hier eine andere, vornehmlich in den byzantiniſchen Klöſtern gepflegte Richtung kund.

In der karolingiſchen Periode ſind Angelſachſen und Franken die Hauptträger der nordiſchen Kunſt. Von der eigenthümlichen Auffaſſung des bibliſchen Textes und von der groſsen Fertigkeit der Hand in der Wiedergabe der Thiere und ländlichen Beſchäftigungen bietet Taf. **333**. 6, eine Illuſtration des 106. Pſalms, ein Beiſpiel. Der Utrechtpſalter, welchem das Bild entlehnt iſt, enthält nur Federzeichnungen, farbige Ausführung zeigt das Benedictionale Taf. **334**. 4, gleichfalls der angelſächſiſchen Schule angehörig, aber etwas ſpäter (Ende des zehnten Jahrhunderts) als der Utrechtſpalter geſchrieben. Viel früher (ſiebentes Jahrhundert) fällt die Probe iriſcher Miniaturmalerei (Taf. **333**. 3). Doch haben wir es hier nicht mit einer primitiven ſelbſtändigen Kunſtweiſe zu thun, ſondern mit rohen, unter der Hand bloſser Kalligraphen bis zur Unkenntlichkeit miſslungenen Nachbildungen älterer römiſch-chriſtlicher Motive. Die Kunſtſchule von Tours, im neunten Jahrhundert blühend, repräſentirt No. **334**. 1. Die ſorgfältige Ausführung in Deckfarben mit Goldlichtern läſst die unzulängliche Zeichnung noch greller vortreten. Die volksthümlichere Richtung der nordiſchen Miniaturmalerei, einfache Federzeichnungen mit leichter Färbung wird durch die Illuſtration aus der in Weiſsenburg geſchriebenen deutſchen Evangelienharmonie Otfried's, Taf. **334**. 2, vertreten. Zu der zahlreichen Familie illuſtrirter Handſchriften, welche dem ottoniſchen Kaiſerhauſe den Urſprung verdanken, gehört das in Goldſchrift hergeſtellte Evangeliarium in Paris, Taf. **334**. 3. Die weitere Entwickelung der Miniaturmalerei zeigen die Proben auf Taf. **335**. No. 2, dem hortus deliciarum, einem Unterrichtsbuche für Nonnen, entlehnt, ſtammt aus den Jahren 1157—1175. No. 3 und 6, aus dem dreizehnten und vierzehnten Jahrhundert, laſſen den Stilwechſel und die Wandlung des Formenſinnes im Anſchluſs an die gleichzeitig aufkommende gothiſche Architektur erkennen, No. 7, aus dem Ende des vierzehnten Jahrhunderts, macht die im ſpäteren Mittelalter beliebte enge Verknüpfung der figürlichen Darſtellungen mit den Blattornamenten anſchaulich.

2. Der gute Hirt. Moſaik aus der Grabkapelle der Galla Placidia zu Ravenna.

4. Chriſtus vor Pilatus. Moſaik aus S. Apollinare nuovo in Ravenna.

Vielfachen Erfatz für die Malerei bot im Mittelalter die Teppichftickerei. Das kleine Fragment, Taf. **335**. 1, ift dem berühmten 66 Meter langen und 54 Centimeter hohen Wollteppich von Bayeux entlehnt, welcher noch aus dem elften Jahrhundert herrührt und die Eroberung Englands durch die Normannen fchildert. In den Kreis der Malerei fallen auch die Emailarbeiten, welche in den Rheinlanden und in Lothringen feit dem elften Jahrhundert mit grofstem Erfolge gefchaffen wurden. Zu den berühmteften Arbeiten gehört der Altaraufiatz des Nicolaus von Verdun aus dem Jahre 1181. Eine Probe von den vergoldeten Platten, in welche die Umriffe der Figuren eingravirt, und deren vertiefte Linien wie die Grunde mit Schmelzfarben ausgefüllt wurden, liefert Tafel **334**. 5. Die Bilder zur Gefchichte der Glasmalerei auf Taf. **336** führen in No. 3 ein Werk des elften Jahrhunderts und zur Vergleichung in No. 2 und 5 Werke der fpäteren romanifchen und gothifchen Periode vor. In gleicher Weife dienen No. 1 aus dem zwölften und No. 4 aus dem vierzehnten Jahrhundert zur Erkenntnifs der Änderungen, welche die figürlichen Darftellungen und die ornamentale Einfaffung allmählich erfahren.

Am Schluffe der romanifchen Periode, im dreizehnten Jahrhundert nahm die deutfche Plaftik einen hohen Auffchwung. Die Beifpiele, welche diefes bekunden, find auf Taf. **337** zufammengeftellt und Bamberg (No. 8) Wechfelburg (No. 4) und Freiberg (No. 1—3) (die beiden Figuren, nebft fechs anderen, zwifchen Säulen ftehend, ftellen Bathfeba und Aaron vor) entlehnt. Ähnliches gilt von Frankreich, wo insbesondere die Behandlung des Nackten in No. 7 Aufmerksamkeit verdient.

Neue Forfchungen haben über die urfprüngliche Form der Kirche S. Marco in Venedig und des Domes in Florenz wichtigen Auffchluss gegeben. Die Refultate jener Forfchungen find auf der Taf. **338** niedergelegt. Zur Verfinnlichung der urfprünglichen Geftalt des Florentiner Domes vor feiner Erweiterung in der zweiten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts ift das Bild des Domes aus einer alten Florentiner Freske beigegeben.

Taf. **338**. 3 bis 5 beziehen fich auf die Arbeiten der fog. Cosmaten, nach einem Gliede der zahlreichen Künftlergruppe oder Künftlerfamilie *Cosmas* benannt. Es find Marmorzierwerke, theils feulptirt, theils mofaikartig aus farbigen Steinen zufammengefetzt. In ihnen läuft die Thätigkeit der römifchen Marmorarii im 14. Jahrhundert aus.

Die Darftellungen auf Taf. **339** erläutern den ziemlich dürftigen Zuftand der italienifchen Sculptur im 12. Jahrhundert. An die Spitze wird ein Fragment der Marmor-Sculpturen an der Faffade S. Zeno geftellt, Nr. 1, Judas' Verrath und die Kreuzigung, fodann, um die Entwickelung des Formenfinnes klar zu machen, derfelbe Gegenstand, die Geburt Christi, in vier verfchiedenen Schilderungen reproducirt. Nr. 4 bietet die älteste Auffassung; Nr. 2 ftammt aus dem Anfang, Nr. 3 aus der Mitte des 13. Jahrhunderts. Die weitere Durchbildung der Formen und die reichere Fülle des Inhaltes bringt Nr. 5, ein Werk des *Fra Guglielmo d'Agnolo* aus Pisa zur Anfchauung. Nr. 2 und 3 zeigen zugleich den Unterfchied des Stiles in Ober- und Mittelitalien, während Taf. **340**. 1—3 die Fortfchritte der süditalienfchen Plaftik feit dem 13. Jahrhundert zugleich mit der Annäherung an antike Formen verfinnlicht. Taf. **339**. 6 und Taf **340**. 4—7 bringen toskanifche Sculpturwerke des 14. Jahrhunderts vor die Augen. Namentlich an den Reliefdarftellungen wird die gefteigerte Erzählungskunft, die Fähigkeit auch dramatifche Scenen zu verkörpern und die gröfsere Natürlichkeit der einzelnen Geftalten fichtbar. Die Entwickelung läuft parallel mit dem durch Giotto's Thätigkeit bewirkten Umfchwung in dem Kreife der Malerei.

Der toskanifchen Sculptur der Frührenaiffance find Taf. **341** und **342** gewidmet. Zunächft werden die beiden grofsen Bronzewerke *Donatello's* (Taf. **342**. 1 und 2) vorgeführt, das eine noch befangen und durch die technifchen Schwierigkeiten des Bronzegiuffes beengt in der Bewegung, das andere feit der Antike die erfte glückliche Löfung der fo fchweren Aufgabe einer monumentalen Reiterfigur. Den fogenannten Robbiaftil verfinnlicht (Taf. **341**. 1) das Fragment eines langen bemalten Friefes am Hofpital zu Piftoja, die fieben Werke der Barmherzigkeit darftellend, aus dem Jahre 1525. In der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts nahm auch die Marmorbildnerei, begünftigt durch den Gräberluxus und die zahlreichen Beftellungen von Porträtbüften, einen hohen Auffchwung. Als die namhafteften Meifter galten *Defiderio da Settignano* (Taf. **342**. 7), *Bernardo Roffellino* (Taf. **341**. 2), *Benedetto da Majano* (Taf. **341**. 3 und **342**. 6) und *Mino da Fiefole* (Taf. **341**. 5). Nebenrichtungen find durch Taf. **341**. 4, ein Werk *Civitale's*, und Taf. **342**. 3 und 4, Arbeiten *Agoftino di Duccio's* vertreten. Als einen Ausläufer der Frührenaiffance, welcher aber auch fchon auf die Vorbilder der grofsen Meifter des Cinquecento blickte, lernen wir *Andrea Ferrucci* aus Fiefole (1465—1526) kennen, Taf. **342**. 5.

Taf. **343—347** ergänzen die Gefchichte der italienifchen Malerei im fünfzehnten Jahrhundert. Um den Charakter derfelben fchärfer an das Licht treten zu laffen, werden wieder zwei Schöpfungen der ältern Periode zur Vergleichung herangezogen. Das Fragment aus *Giotto's* Deckenfresken in der Unterkirche zu Affifi (Taf. **343**. 1) führt in den dem fpäteren Mittelalter eigenthümlichen Anfchauungskreis, die chriftliche Allegorie, ein, die Probe aus dem ausgedehnten Freskencyklus aus dem Leben Mariä in einer Kapelle zu Padua, am alten Amphitheater gelegen und daher Kapelle dell' arena genannt (Nr. 2) zeigt noch die Schranken Giotto's in der Wiedergabe der äufseren Natur. An die Spitze der Renaiffancemalerei ftellt man mit Recht die Wandgemälde in der Brancaccikapelle der Kirche del Carmine zu Florenz. Begonnen wurde die Arbeit von *Majolino* (**343**. 4 und 5), welcher Meifter auch an einem andern Orte, in Caftiglione d' Olona nahe am Comerfee, Fresken ausführte (Nr. 3). Als ein äufseres Merkmal, welches Mafolino's Stil von jenem des Mafaccio unterfcheidet, ift (Nr. 6) die wechfelnde Geftalt des Heiligenscheins angegeben. Die Fresken in der Brancaccikapelle fallen in die zwanziger Jahre des fünfzehnten Jahrhunderts. Dagegen gehören *Filippino Lippi* (Taf. **344**. 1) und *Domenico Ghirlandajo* (Taf. **344**. 2) der Schlufszeit des fünfzehnten Jahrhunderts an.

Nach zwei Seiten hin hat ein Hauptmeifter der oberitalienifchen Schule, *Andrea Mantegna*, befonders erfolgreich gewirkt. Er löfte vortrefflich perfpektivifche Probleme, malte z. B. an Deckengemälden die Figuren in der Weife, wie fie von unten gefehen werden, Taf. **344**. 4, (in ähnlicher Weife

ging gleichzeitig *Melozzo da Forlì* in Rom vor, Taf. **344**. 3) und legte bei der Schilderung von Einzelgestalten auf die plastische Durchbildung der Körper, auf die naturgetreue Wiedergabe des Beiwerkes, auf das der Antike abgelauschte Ornament ein grosses Gewicht (Taf. **345**. 4). Von einem Meister, der keiner bestimmten Schule angehörte und, wie er ein Wanderleben führte, so auch in seiner Richtung als Künstler immer vorwärts drang, auf die mathematische Grundlage der Zeichenkunst und auf technische Aufgaben die grösste Aufmerksamkeit verwandte, von *Piero degli Francescchi* entstammt die Freske Taf. **345**. 1. Sie gehört dem Cyklus von Wandgemälden an, in welchen die Legende von der Kreuzfindung erzählt wird, dürfte daher eher eine Vision der heil. Helena als die Verkündigung darstellen.

Das Madonnenbild Taf. **344**. 5 fällt in *Perugino's* frühe Zeit, das Fragment aus der Freske in der Sixtina in die achtziger Jahre des fünfzehnten Jahrhunderts. Das Altargemälde Taf. **346**. 1 ist von einem älteren umbrischen Meister dem sog. *Niccolo Alunno* aus Foligno geschaffen worden. Der Familienname Alunno wurde ihm durch eine falsche Lesart (alumnus d. h. Zögling) beigelegt. In die Schule von Bologna und Urbino führen uns die Werke *Francia's* (Taf. **347**. 6), *Giovanni Santi's*, des Vaters von Raffael (Taf. **345**. 2), (der Knabe links vom Altar wurde früher für ein Porträt Raffaels angesehen) und *Timoteo Viti's* (Taf. **346**. 4).

Die Entwickelung und die Einzelrichtungen in der venetianischen Schule helfen die Abbildungen auf Taf. **346** und **347** veranschaulichen. In den älteren Werken erkennt man mannigfache Anlehnungen an fremde Meister, wie an Gentile da Fabriano und Mantegna. Das stärkste alterthümliche Gepräge trägt das Altarbild des *Johannes* und *Antonius von Murano*, Taf. **347**. 1; eine gewisse Abhängigkeit von der Paduanischen Schule zeigt das Werk des *Carlo Crivelli* aus Venedig, Taf. **347**. 4. *Antonello da Messina* hat zwar nur, so viel wir wissen, wenige Jahre in Venedig zugebracht, durch die Einbürgerung der Oeltechnik daselbst aber und durch seine lebendige Auffassung des Porträts (Taf. **347**. 2) auf die Kunst grossen Einfluss geübt. In den Kreis der Künstlerfamilie Bellini, ihrer Genossen, Nebenbuhler und Nachahmer führen uns die Proben von der Malerei des *Gentile Bellini* (Taf. **346** 2), des Alwise oder *Luigi Vivarini* (Taf. **347**. 3), des *Marco Basaiti* (Taf. **347**. 5) und des *Cima da Conegliano* (Taf. **346**. 3), welcher bereits in die spätere Richtung der venetianischen Schule überleitet.

Die Taf. 348—354 illustriren die Geschichte der nordischen Malerei im fünfzehnten und in der ersten Hälfte des sechszehnten Jahrhunderts. Die Miniaturmalerei hat im fünfzehnten Jahrhundert in Frankreich und Flandern eine reiche Pflege gefunden und eine Reihe von Prachtwerken geschaffen, welche den Leistungen auf dem Gebiete der Tafelmalerei mindestens gleichstehen, häufig sogar sie überragen. Der bekannte Kunstfreund König René von Anjou liess u. a. zu einem von ihm verfassten Roman (nach 1478) Illustrationen malen (Taf. **348**, 1), ähnlich Herzog René von Lothringen († 1508) ein Gebetbuch mit vielen Bildern in reicher ornamentaler Einfassung (**348**, 4) schmücken. Das Hauptwerk der französischen Schule ist das Gebetbuch des Schatzmeisters König Karls VII, Etienne Chevalier, mit nahezu einem halben Hundert Miniaturen von der Hand des *Jean Fouquet* aus Tours (Taf. **348**, 2). Ebenso gilt als ein Hauptwerk der flandrischen Schule das Gebetbuch des Kardinals Grimani in der Marcusbibliothek zu Venedig, jedenfalls vor 1521 von mehreren flandrischen Malern geschaffen.

Am Anfange des fünfzehnten Jahrhunderts tritt die Thätigkeit der einzelnen deutschen Lokalschulen deutlicher zu Tage. Allen geht an Tüchtigkeit die Kölner Schule voran, von welcher als Proben die kleine Madonna, Nr. **349**. 1, und das berühmte Dombild: Mittelbild und die beiden innern Flügel, die Anbetung der Könige, die heil. Ursula mit ihrem Gefolge und der heil. Gereon mit den Rittern der thebaischen Legion darstellend, mitgetheilt wird (Nr. **350**. 4—6).

Zu vollständigerer Übersicht des Genter Altares, des Hauptwerkes der Brüder *Hubert* und *Jan van Eyck* (vgl. Taf. 220 und 221), werden noch einzelne Abbildungen nachgetragen, Taf **349**. 2—4 reproduciren obere Teile des Altars bei geöffneten Flügeln, die Madonna, singende Engel und die heil. Cäcilia. Taf. **349**. 5, **350**. 1 und 2 zeigen das Werk bei geschlossenen Flügeln, oben die Verkündigung, unten die Stifter des Altars, Jodocus Vyt und Lisbet Burlut mit ihren als Statuen (Steinfarbe) behandelten Schutzpatronen. In die Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts fällt die Thätigkeit des *Petrus Cristus*, dessen heil. Eligius, der Patron der Goldschmiede, Taf. **349**. 6 in grösserem Massstabe gemalt erscheint, als es sonst in der Schule üblich ist. Beinahe gleichzeitig mit Cristus in Brügge wirkte *Rogier van der Weyden* in Brüssel, zu dessen Hauptwerken die oft kopirte Kreuzabnahme im Madrider Museum, Tafel **349**. 7, zählt. Die letzten hervorragenden Meister der altflandrischen Schule sind *Hans Memline* und *Gerard David*. Taf. **351**. 1 ist dem Bilderschmucke des Ursulakastens im Johanneshospital in Brügge entlehnt und schildert die Begrüssung der heil. Ursula in Rom und die Taufe ihres Bräutigams. Taf. **350**. 3 stellt, von Davids Hand gemalt, eine in der flandrischen Schule beliebte Scene, die Madonna von musicirenden weiblichen Heiligen und Engeln umgeben, dar.

Die späteren kölnischen Meister, welche sich der flandrischen Schule theilweise anschlossen, sind häufig namenlos. Sie werden nach dem einen oder dem anderen ihrer Werke bezeichnet. So führt der Maler, welcher in sieben Tafeln das Leben der Maria schildert (T. **348**. 5) nach dem ehemals im Besitze eines Herrn Lyversberg befindlichen, jetzt in München bewahrten Altarwerke den Namen des *Meisters der Lyversberg'schen Passion*. Beispiele für die weitere Entwickelung der kölnischen oder niederrheinischen Malerschule bis in das sechszehnte Jahrhundert hinein liefern die Abbildungen Taf. **354**. 4—6. Nur über die Lebenszeit des jüngsten Meisters, des Bartholomäus Bruyn, haben sich nähere Daten erhalten. Seine Thätigkeit fällt in die Jahre 1533—1556. Das Porträt des Bürgermeisters Arnold wurde 1535 gemalt.

Der berühmteste deutsche Maler des fünfzehnten Jahrhunderts war *Martin Schongauer* in Colmar. Sein Hauptwerk giebt Taf. **351**. 3 wieder. Als Probe seiner Wirksamkeit als Kupferstecher wurde aus der Passionsfolge die Grablegung, Taf. **351**. 4, ausgewählt.

Die schwäbische Schule wird durch eine Gruppe vom Flügelaltar *Fritz Herlin's* in der Stadtkirche zu Nördlingen, die Madonna mit dem heil. Lukas und dem Stifter des

2. Der gute Hirt. Mosaik aus der Grabkapelle der Galla Placidia zu Ravenna.

4. Christus vor Pilatus. Mosaik aus S. Apollinare nuovo in Ravenna.

Werkes Taf. **352**. 6, durch einen Flügel von einem gröſseren Altarwerke des Ulmer Malers, *Bartholomäus Zeitblom*, Taf. **352**. 5, und den Tod Mariae von *Martin Schaffner*, Taf **353**. 2, repräſentirt.

Von *Michael Wohlgemuth*, dem Lehrer Dürers, ſtammt der Flügel (Taf. **351**. 2) von dem großen Peringsdörfferſchen Altar in Nürnberg und das Doppelporträt vom Jahre 1475 mit einem hübſchen Ausblick in die Landſchaft, Taf. **352**. 1. Die Nachbildungen nach *Dürer's* Werken werden durch die Anbetung der h. drei Könige vom Jahre 1504, urſprünglich für den Kurfürſten von Sachsen gemalt (Taf **352**. 3) und die Umrißzeichnung nach dem berühmten Kupferſtiche: Ritter, Tod und Teufel, vom Jahre 1513 (Taf. **352**. 4) ergänzt.

In des *ältern Holbein* frühere Zeit fällt die vorwiegend grau in grau gemalte Paſſionsfolge, aus zwölf Tafeln beſtehend, in Donaueſchingen (Taf. **352**. 2).

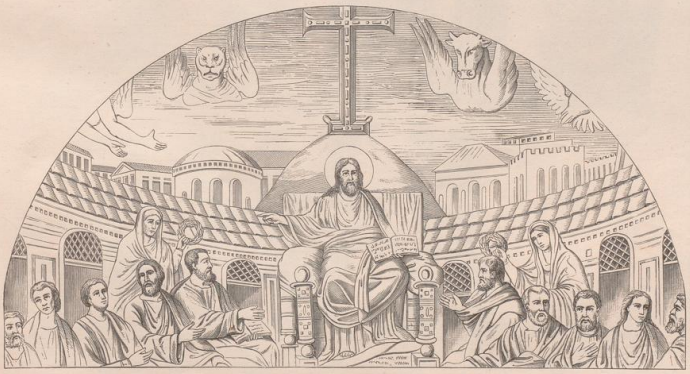
Mit Dürer's Zeitgenoſſen und Schülern machen uns Taf. **353** und **354** bekannt. Zu *Hans Leonard Schauffelein's* Hauptwerken gehört der Altar in Nördlingen mit der Beweinung Chriſti im Mittelbild, deſſen Flügel die heil. Barbara und Eliſabeth (Taf. **354**. 2) darſtellen. *Barthel Behaim's* mit vollem Namen ſignirtes Gemälde ſchildert die Prüfung des echten heiligen Kreuzes und iſt der Legende der Kreuzfindung durch die Kaiſerin Helena entlehnt (Taf. **353**. 1). Die Kreuzigung, von *Albrecht Altdorfer* in Regensburg gemalt (Taf. **353**. 3), ſtammt aus dem Jahre 1517 und iſt das Mittelbild eines gröſsern Altarwerkes, welches auf den Flügeln die gekreuzigten Schächer zeigt.

Die Ergänzungstafeln ſchlieſsen mit einem Gemälde *Lukas Kranach's*, der von ihm öfter wiederholten Ehebrecherin vor Chriſtus (Taf. **354**. 1) und der Reproduktion einer Handzeichnung des durch ſeine bunten Lebensſchickſale und derben Sittenſchilderungen bekannten Baſeler Malers *Urs Graf* (Taf. **354**. 3).

Druck von Fiſcher & Wittig in Leipzig.

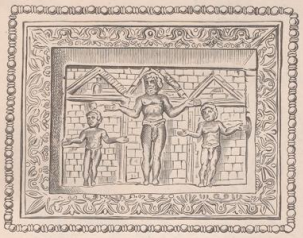
1. Wandmalerei aus den Katakomben der Priscilla an der via Salara bei Rom.

2. Der gute Hirt. Mosaik aus der Grabkapelle der Galla Placidia zu Ravenna.



3. Mosaik aus S. Pudenziana in Rom.

4. Christus vor Pilatus. Mosaik aus S. Apollinare nuovo in Ravenna.



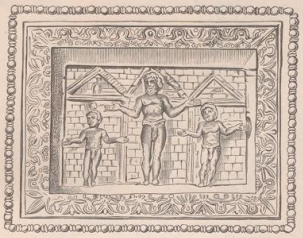
1. Kreuzigung. Holz-Relief von der Thür von Santa Sabina zu Rom.

2. Kornverkauf. Relief von der Kathedra des Maximinian in Ravenna.

4. David als Hirt. Miniatur, aus einem griechischen Psalter. Paris, Nationalbibliothek.

3. Potiphars Frau verklagt Joseph. Miniatur aus der griechischen Handschrift der Genesis in der Wiener Hofbibliothek.

5. David u. Jeremias. Miniaturmalerei aus dem Gregor von Nazianz. Paris, Nationalbibliothek.



1. Kreuzigung. Holz-Relief von der Thür von Santa Sabina zu Rom.

2. Kornverkauf. Relief von der Kathedra des Maximinian in Ravenna.

4. David als Hirt. Miniatur, aus einem griechischen Psalter. Paris, Nationalbibliothek.

3. Potiphars Frau verklagt Joseph. Miniatur aus der griechischen Handschrift der Genesis in der Wiener Hofbibliothek.

5. David u. Jeremias. Miniaturmalerei aus dem Gregor von Nazianz. Paris, Nationalbibliothek.

1. David mit der Heerde. Miniatur aus dem griechischen Chludow-Pfalter in Moskau.

5. Initiale aus der Bibel Karls des Kahlen. Paris, Nationalbibliothek.

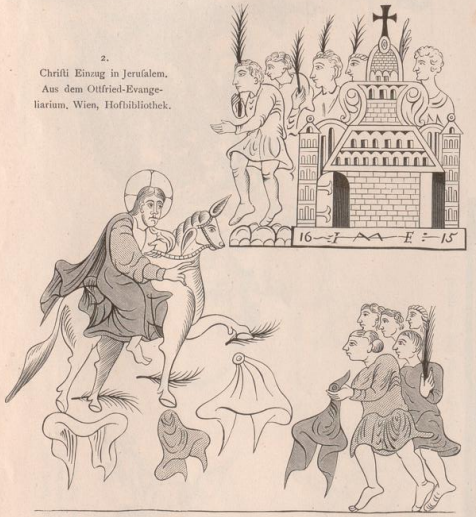
3. Madonna. Miniatur aus dem Book of Kells im Trinity College zu Dublin.

6. Illustration aus dem lateinischen Pfalter in der Utrechter Bibliothek.

4. Irische Initiale.

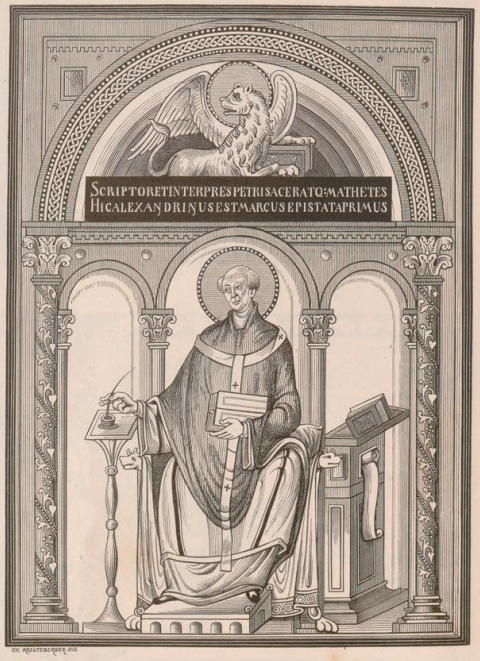
2. Erzengel Michael. Sophienkirche.

1. Der Sündenfall. Aus der Alcuinsbibel. London, British Museum.



2.
Christi Einzug in Jerusalem.
Aus dem Ottfried-Evangeliarium. Wien, Hofbibliothek.

4. Himmelfahrt Mariae.
Aus dem Benedictionale des Aethelwold. Chatsworth.



3. Der Evangelist Marcus.
Aus dem Codex Aureus. Paris, Nationalbibliothek.

5. Kreuzigung. Niello-Antependium von Verdun. Klosterneuburg.

1. Fragment des Teppichs von Bayeux. (Lacroix.)

3. Initiale aus dem Pfalter des heil. Ludwig. Paris.

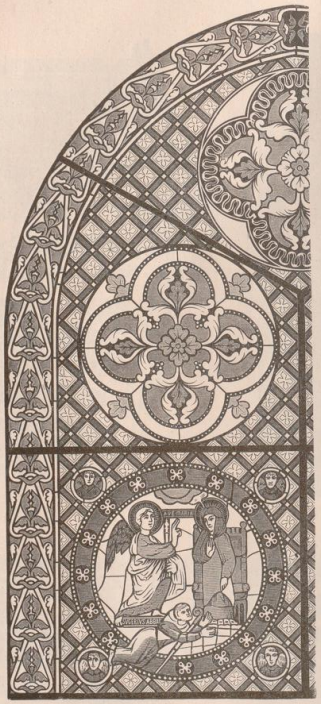
6. Conradin. Aus der Pariser Minnelieder-Handschrift.

4. Drôleries aus einer Bibel in Stuttgart.

7. Aus der Bibel König Wenzels. Wien, Hofbibliothek.

5. Aus den Grandes Heures des Herzogs von Berri. Paris.

2. Superbia. Aus dem Lustgarten der Herrad von Landsperg.



1. Fenster aus Saint-Denis. (Bucher.)

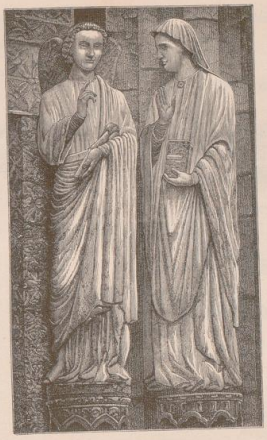
2. Königsfigur aus dem Strassburger Münster.

5. König Karl von der Provence.
Glasbild aus dem Strassburger Münster.

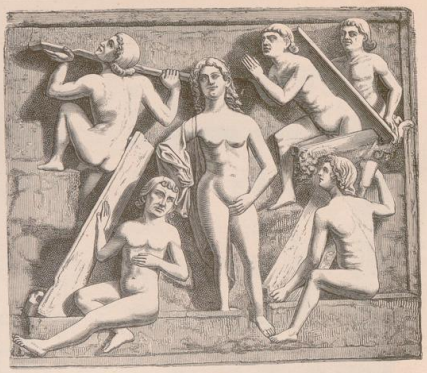
3. David.
Augsburger Dom. (Bucher.)

4. Der verlorne Sohn.
Theil eines Fensters aus der Kathedrale von Chartres.

1. Anbetung der heil. drei Könige. Bogenfeld an der Goldenen Pforte zu Freiberg.



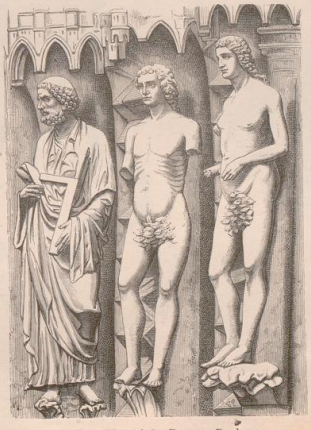
6. Verkündigung an der Kathedrale zu Amiens.



7. Von der Kathedrale zu Bourges.

5. Bogenfeld von St. Trophime in Arles.

4. Von der Kanzel zu Wechselburg.

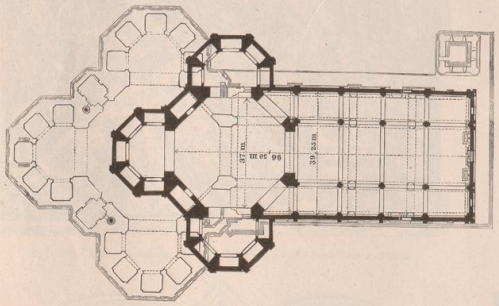


8. Vom Ostportal des Doms zu Bamberg.

2. Weibliche Figur an der Goldenen Pforte zu Freiberg.

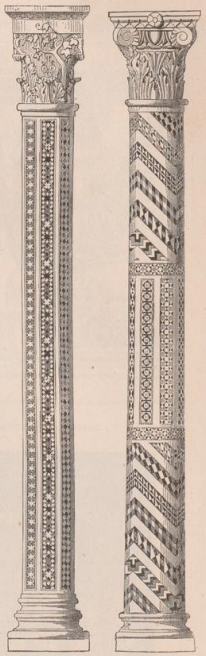
3. Prophetengestalt an der Goldenen Pforte zu Freiberg.

2. Abbildung des Domes zu Florenz auf einer Wandmalerei der Spanischen Kapelle in S. Maria Novella in Florenz.

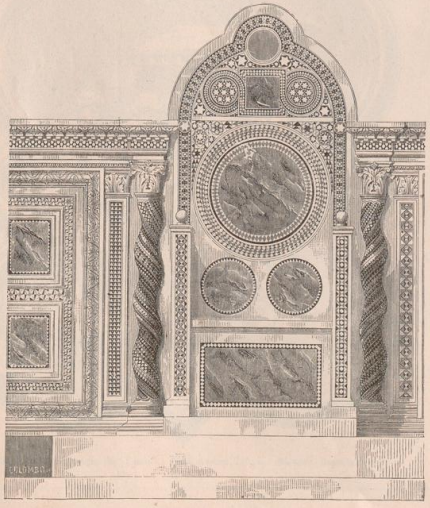


1. Grundriſs des Domes zu Florenz. (Die dunklere Zeichnung bezeichnet den urſprünglichen Plan.)

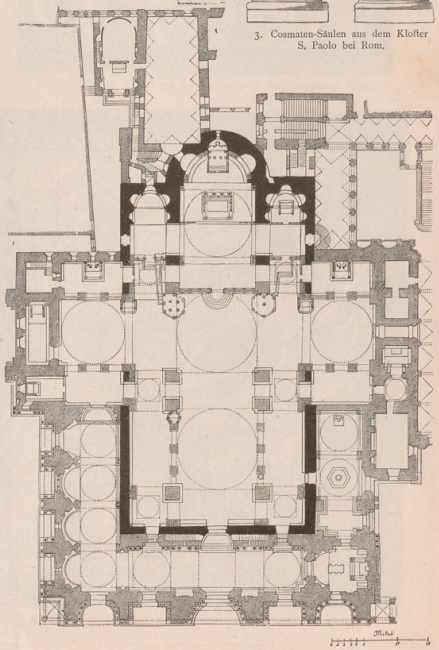
4. Ornamentale Moſaik, Cosmaten-Arbeit aus S. Lorenzo bei Rom.



3. Cosmaten-Säulen aus dem Kloſter S. Paolo bei Rom.



5. Kanzel mit Cosmatendecoration in S. Lorenzo fuori le mura. Rom.



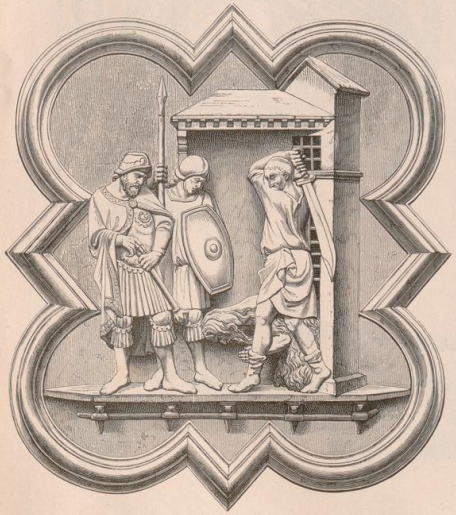
6. San Marco in Venedig. Grundriſs. (Die dunkleren Theile bezeichnen die urſprüngliche Anlage.)

1. Faſſadenſculptur vom Portal der Kirche S. Zeno in Verona.

2. Geburt Chriſti. Relief vom Taufbrunnen zu Verona.

5. Geburt Chriſti. Relief von der Kanzel in S. Giovanni Fuorcivitas zu Piſtoja.

3. Geburt Chriſti. Relief von der Kanzel in S. Bartolommeo zu Piſtoja.



6. Enthauptung Johannis des Täufers. Von Andrea Piſano. Florenz, Baptiſterium.

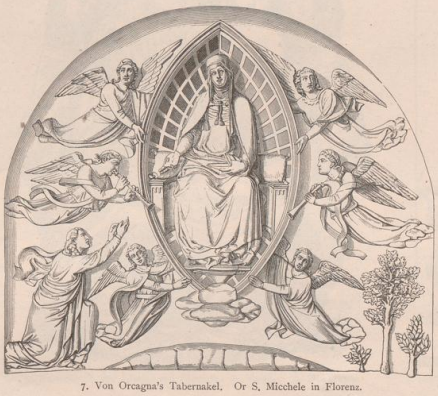
4. Geburt Chriſti. Relief von der Kanzel in S. Leonardo in Florenz.[1]

1. Weibliche Büste aus Scala. Berliner Museum.

4. Die Grammatik. Relief von Giotto am Dom-Campanile zu Florenz.

5. Aus dem Kindermord. Von Giov. Pisano. S. Andrea zu Pistoja.

2 u. 3. Reliefköpfe von der Kanzel im Dom zu Ravello.



7. Von Orcagna's Tabernakel. Or S. Micchele in Florenz.

6. Madonna von Giov. Pisano. Prato, Cappella della Cintola.

1. Theil des Terracotta-Friefes vom Ospedale del Ceppo in Piftoja, von einem unbekannten Meifter.

5. Büfte des Niccolò Strozzi, von Mino da Fiefole. Berliner Mufeum.

2. Vom Grabmal des Lionardo Bruni, von Bernardo Roffelino, Florenz, Santa Croce.

3. Madonna in der Glorie, von Benedetto da Majano. S. Gimignano.

4. Der Glaube, von Matteo Civitale. Museo nazionale zu Florenz.

3. Predigt des heiligen Bernhard, Relief von Agostino di Duccio (1418—um 1498). S. Bernardino zu Perugia.

6. Büste Filippo Strozzi's, von Benedetto da Majano. Berliner Museum.

7. Büste der Marietta Strozzi, von Desiderio da Settignano. Berliner Museum.

1. Judith, Bronzegruppe von Donatello. Loggia de' Lanzi in Florenz.

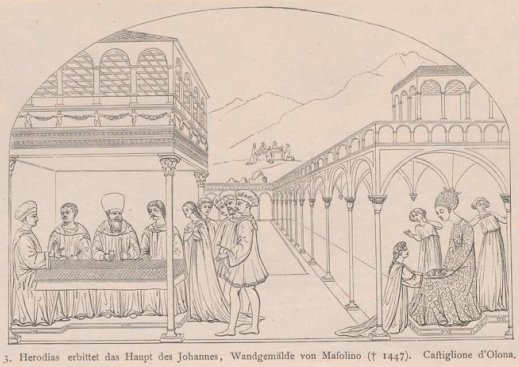
4. Zwei Allegorien, Relief von Agostino di Duccio. S. Bernardino zu Perugia.

2. Reiterstatue Gattamelata's, von Donatello. Padua.

5. Taufnische im Dom zu Pistoja, von Andrea Ferrucci.

1. Gruppe aus der Allegorie der Armuth, Wandgemälde von Giotto. Assisi.

4. Sündenfall, von Masolino. Florenz. Brancacci-Capelle.



3. Herodias erbittet das Haupt des Johannes, Wandgemälde von Masolino († 1447). Castiglione d'Olona.

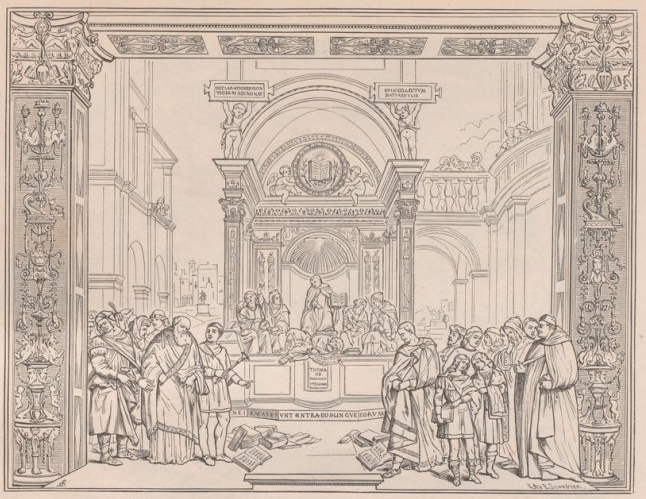
2. Darstellung der Maria im Tempel. Wandgemälde von Giotto. Arena zu Padua.

Masolino.

6. Zwei Köpfe aus den Bildern der Brancacci-Capelle.

Masaccio.

5. Heilung des Lahmen; Erweckung der Tabea, Wandgemälde von Masolino. Florenz, Brancacci-Capelle.



1. Aus dem Triumphe des heiligen Thomas von Aquino, Wandgemälde von Filippino Lippi. Rom, S. Maria sopra Minerva.

4. Deckenmalerei von Mantegna. Mantua, Camera de' sposi im Castello di Corte.

2. Beweinung des heil. Franciscus, Wandgemälde von Domenico Ghirlandajo. Florenz, Santa Trinità.

3. Engel, von Melozzo da Forli (1438—1494). Rom, St. Peter.

5. Madonna mit Heiligen, von Pietro Perugino. Paris, Louvre.

1. Verkündigung, Freske von Piero degli Franceschi (1416[?]—1496). Arezzo, S. Francesco.

2. Freske zu Cagli, von Giovanni Santi († 1494).

3. Mittelgruppe aus der Ertheilung des Schlüsselamtes, von Pietro Perugino. Rom, Cappella Sistina.

4. Der h. Sebastian, von Mantegna. Wien, Belvedere.

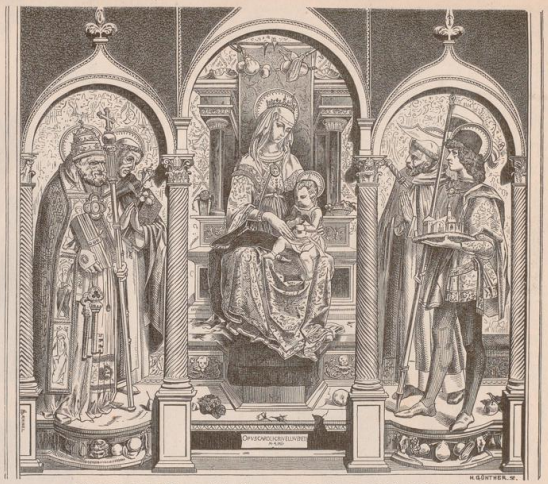
1. Verkündigung, von Niccolò Alunno da Foligno (1430(?)—1502). Perugia, Pinakothek.

3. Thronende Madonna, von Cima da Conegliano. Louvre.

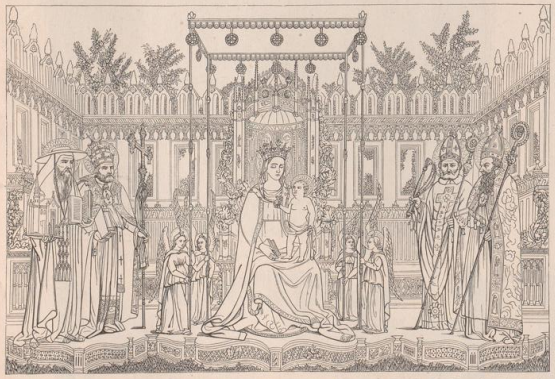
2. Predigt des h. Marcus, von Gentile Bellini. Mailand, Brera.

4. Verkündigung, von Timoteo Viti (1467—1523). Mailand, Brera.

2. Porträt eines jungen Mannes, von Antonello da Messina (thätig von 1465—1478). Paris, Louvre.

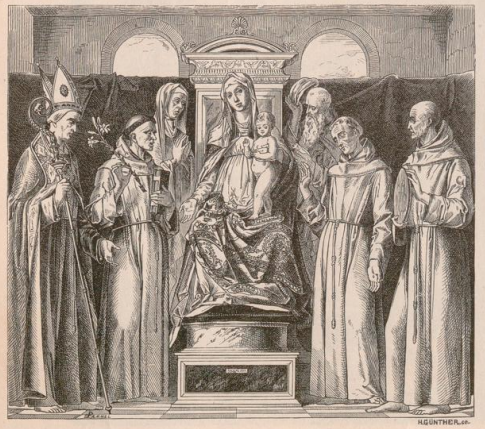


4. Triptychon von 1482, von Carlo Crivelli (ca. 1440 bis nach 1493). Mailand, Brera.



1. Thronende Madonna von 1446, von Johannes und Antonius von Murano. Venedig, S. Zaccaria. (Crowe).

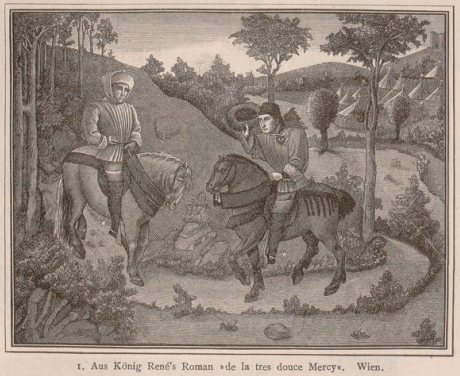
6. Madonna in der Rosenhecke, von Francesco Francia (1450—1517). München, Pinakothek.



3. Madonna mit Heiligen, von Luigi Vivarini (thätig von 1464—1505). Akademie in Venedig.

5. Madonna mit dem schlafenden Kinde, von Marco Basaiti (thätig von 1490—1520). London, Nationalgalerie.

5. Darſtellung Mariae im Tempel, vom Meiſter der Lyversberg'ſchen Paſſion, München.



1. Aus König René's Roman »de la tres douce Mercy«. Wien.

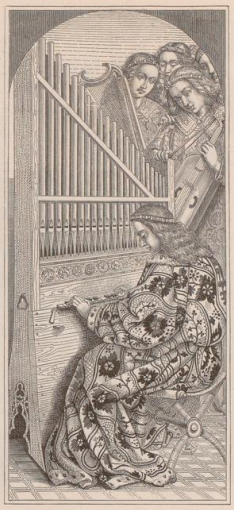
4. Madonna, aus dem Gebetbuche René's II. Paris.

3. Der April. Aus dem Brevier Grimani. Venedig.

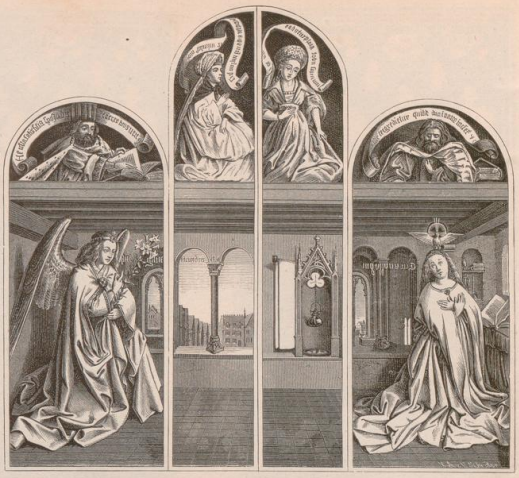
2. Vermählung Mariae von Jean Foucquet (ca. 1415 bis nach 1475). Miniatur, Frankfurt, Brentano.

2. Vom Genter Altar.

1. Madonna mit der Bohnenblüte. Kölner Museum.

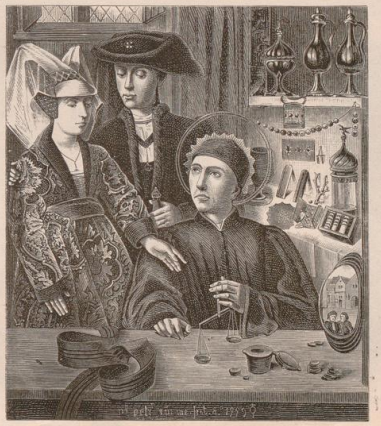


3. Vom Genter Altar.



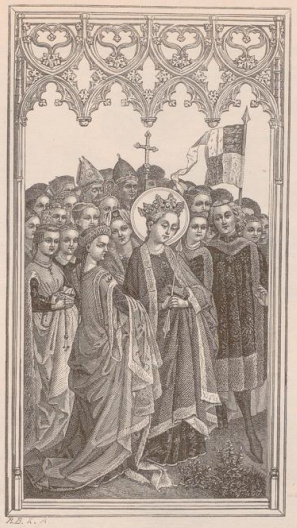
5. Oberer Theil der äußeren Flügel des Genter Altars.

7. Kreuzabnahme, von Rogier van der Weyden. Madrid.



6. Der heilige Eligius, von Petrus Christus. Köln, Oppenheim.

4. Vom Genter Altar.



4. Kölner Dombild. Linker Flügel.

5. Das Kölner Dombild, von Meister Stephan. Mittelbild.

6. Kölner Dombild. Rechter Flügel.

1. Vom Genter Altar. Aeufsere Flügel, untere Reihe.

3. Madonna und weibliche Heilige, von Gerard David († 1523). Rouen.

2. Vom Genter Altar. Aeufsere Flügel, untere Reihe.

1. Die heil. Urfula in Rom, von Hans Memlinc. Vom Urfula-Schrein in Brügge.

2. St. Sebald und St. Georg, von Michael Wolgemut. Moritzkapelle in Nürnberg.

3. Madonna im Rosenhag, von Martin Schongauer. Colmar, St. Martin.

4. Grablegung. Nach einem Kupferstich von Martin Schongauer.

2. Ecce homo, von Hans Holbein d. Ä. Donauefchingen.

3. Anbetung der Könige, von Dürer. Florenz, Uffizien.

5. Die Verantwortung St. Valentins, von Barth. Zeitblom. Augsburg.

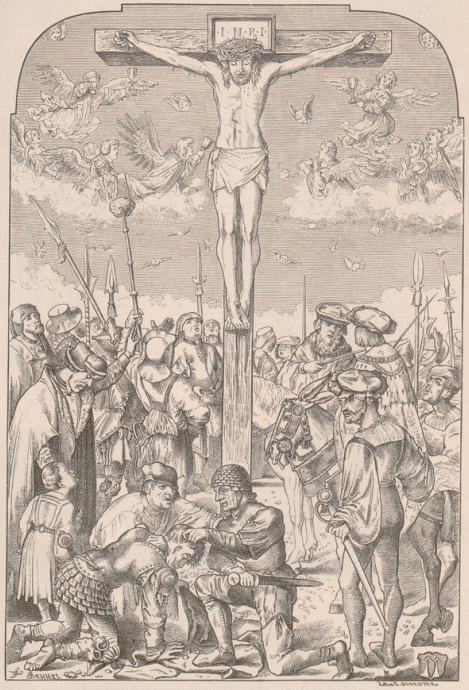
1. Doppelbildniſs, von M. Wolgemut. Amalienſtift zu Deſſau.

4. Ritter, Tod und Teufel. Nach einem Kupferſtich von Dürer.

6. Aus Friedrich Herlins Familienaltar in Nördlingen.

1. Auffindung des h. Kreuzes von Barthel Beham, München, Pinakothek.

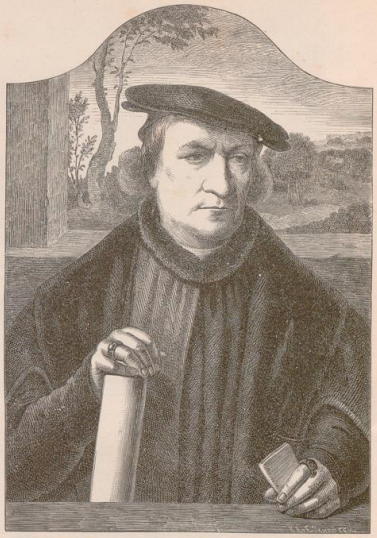
2. Tod Mariae von Martin Schaffner (thätig bis 1535). München, Pinakothek.



3. Kreuzigung, von Altdorfer († 1538). Galerie zu Augsburg.

2. Die heil. Elisabeth, von Schäufelin, Rathhaus zu Nördlingen.

4. Der Thomasaltar im Museum zu Köln.



6. Bürgermeister A. v. Browiller, von Barth. Bryun. Köln, Museum.

5. Der Tod Mariae. Museum zu Köln.

3. Nach einer Federzeichnung von Urs Graf.

1. Christus und die Ehebrecherin, von Lucas Kranach d. Ä. München, Pinakothek.

ERLÄUTERUNGEN

ZU DEN

KUNSTHISTORISCHEN BILDERBOGEN

No. 355—378.

Die Tafeln No. 355—378 verfolgen den Zweck, die Kunde von der niederländischen und der ihr nahestehenden französischen Malerei im 16. und 17. Jahrhundert zu ergänzen, zunächst die Periode zwischen der Zeit, in welcher die Schule van Eyck herrschte, und der großartigen Blütezeit im 17. Jahrhundert an einzelnen Beispielen anschaulich zu gestalten. Die in dieser Periode geschaffenen Werke sind nicht immer anmutig, aber für die Entwickelungsgeschichte der Kunst wichtig, da sie Zeugnis ablegen von dem gährenden, unruhigen Geiste, der an den alten Formen rüttelte und teilweise bereits den neuen Stil vorbereitete.

Taf. **355**. 1 bringt einen Kupferstich nach der Zeichnung des Hieronymus van Aken oder *H. Bosch* vor die Augen, welcher namentlich durch seine Spuk- und Höllenbilder bekannt geworden ist, aber auch durch seine volkstümlichen Schilderungen biblischer Scenen Beachtung verdient. Wie rasch die Portraitmalerei in den Niederlanden vollkommene Naturwahrheit und scharfe Charakteristik sich erwarb, beweist das Zwergbildnis No. **355**. 3 von *Antonius Mor*, der sich sowohl der Gunst Kaiser Karl's V. wie König Philipp's II. erfreute. In die Anfänge selbständiger Landschaftsmalerei führt uns die Taufe Christi No. **356**. 1 von *Patinir* in Antwerpen. Noch führen die Bilder ein biblisches (oder historisches) Aushängeschild, aber die Figuren sinken immer mehr zur Staffage herab, der Eindruck der Gemälde wird schon vorwiegend durch die landschaftliche Schilderung bestimmt. Dieselbe ist bei Patinir reich, fast allzureich an Einzelheiten, phantastisch in den Formen, kalt in der Farbe. Mächtige Fortschritte dankt die Landschaftsmalerei der Thätigkeit des *Pauwel Bril* aus Antwerpen, der wie sein Bruder Matthaeus die Wände römischer Kirchen und Paläste unermüdlich mit Fresken schmückte, hier ein feines Liniengefühl, in seinen Tafelbildern (No. **356**. 2) aber auch den Sinn für mächtige Formen, geschlossene Gruppen offenbarte. Auf den Gang der italienischen Landschaftsmalerei hat er erheblichen Einfluss geübt.

Sowohl künstlerisches wie biographisches Interesse weckt das Doppelbildnis No. **355**. 4, welches *Rubens* und seine erste Frau Isabella Brant darstellt. Es stammt aus Rubens früher Zeit (u. 1610) und gestattet einen Einblick in die intimen Lebensverhältnisse des Mannes. — Bekanntlich lehnt sich an Rubens eine stattliche Kupferstecherschule an, welche dem Meister sowohl reiche stoffliche Anregungen, wie auch die Ausbildung der malerischen Richtung verdankt. Dass sich sein Einfluss auch auf das Fach des Holzschnittes erstreckte, lehrt das Blatt Christoph Jegher's No. **356**. 4. In Rubens' unmittelbare Nähe bringen uns noch das Familienkonzert *Jakob Jordaens* No. **355**. 2, ein von dem Künstler oft variirtes Thema (das Original unseres Blattes befindet sich im Besitze de Prets in Antwerpen) und nächst dem gleichfalls oft wiederholten Bohnenfeste die populärste Schilderung des Künstlers, sodann das Tierbild des *Frans Snyders* No. **357**. 5, welcher, aus der Schule des Pieter Brueghel d. j. und van Balen hervorgegangen, sich später der Richtung Rubens anschloss und als wirksamer Gehilfe des letzteren erwies. Die Pflege der Portraitmalerei in den südlichen Niederlanden in der Weise, dass durch die feine Charakterisirung der Figuren und den zugespitzten Ausdruck die volle Wirkung eines Genrebildes erreicht wird, versinnlicht u. a. ein Werk des Gonzales Coques in Antwerpen: das junge Ehepaar No. **358**. 1.

Die französische Malerei steht lange Zeit mit der benachbarten niederländischen Kunst in mannigfachen Beziehungen, vermittelt teils durch die Verwandtschaft der herrschenden Culturzustände, teils durch einzelne aus den Niederlanden zugewanderte Künstler. So hat Jehan oder *Janet Clouet*, dessen Ruhm durch den Sohn François verdunkelt wurde, der Hofmaler König Franz I., trotz beginnender Wandlung des Geschmackes in anderen Kunstgattungen an der alten Weise festgehalten (No. **355**. 5). Bei den Brüdern *Lenain* aus Laon erklärt die gleichmäßige Provinzialsitte die Anklänge an niederländische Genrebilder und Konversationsscenen (No. **357**. 3). *Philipp de Champagne* endlich, gleich trefflich im Portraitfache (No. **357**. 1) wie in religiösen Schilderungen (No. **357**. 2), hat offenbar die Jugendtraditionen lange Zeit auch in der veränderten geistigen Luft bewahrt.

Die sogenannten Regentenstücke, oder Doelenstücke

2. Familienconcert, von Jakob Jordaens (1593—1678).

ünchener Pinakothek.

5. Franz I. Oelgemälde von Jehan Clouet (ca. 1500—1571). Florenz, Uffizien.

(vgl Textbuch pag. 345), ein Glanzpunkt der holländischen Malerei, werden in zwei neuen Proben vorgeführt. Das eine Gemälde (No. **356**. 3) aus dem Jahre 1617 stellt die Versammlung der Delfter Chirurgengilde von P. und M. Mierevelt dar und muss mit Rembrandts Anatomischer Vorlesung (No. **234**. 1) verglichen werden, das andere Bild (No. **357**. 4) führt das berühmteste Werk des *Bartholomäus van der Helst*, das Festmahl der Amsterdamer Schützengilde zum h. Georg, 1648, zur Feier des westfälischen Friedens vor die Augen. Auch eine andere, besonders in Haarlem beliebte Gattung von Schilderungen, die sogenannten Gesellschaftsstücke, wird durch zwei hervorragende Beispiele vertreten. Von *Dirk Hals*, dem Bruder des Franz Hals, rührt das Solo No. **358**. 4 her; der fast gleichaltrige *Pieter de Codde* ist der Maler der fröhlichen Tanzstunde No. **358**. 5. — Bekanntlich verstanden viele der holländischen Maler die Radirnadel mit der gleichen Virtuosität zu führen wie den Malerpinsel. Radirte und geätzte Platten Rembrandt's, Ostade's, Potter's u. a. wurden schon bei Lebzeiten der Künstler hoch geschätzt und bezahlt. Auf No. **358**. 2 und 3 sind Radirungen Rembrandt's und Adrian van de Velde's wiedergegeben.

Taf. 359—361 sind bestimmt, die Anschauungen von der Thätigkeit der oberitalienischen Malerschule im Cinquecento zu ergänzen. *Lionardo da Vinci* ist durch drei Proben vertreten. No. **359**. 1 zeigt den Engel mit reichem Lockenhaar, welchen Lionardo nach Vasari's Erzählung in das Werk seines Meisters Verrocchio hineinmalte. Auch das braun in braun getuschte Bild der Anbetung der heiligen drei Könige No. **359**. 2 fällt in die frühere Zeit Lionardo's, vor seiner Übersiedelung nach Mailand. Dagegen offenbarte die Mona Lisa oder Gioconda No. **359**. 3, als sie noch unversehrt war, alle Reize der vollendeten Farbenkunst Lionardo's, insbesondere den Zauber des feinsten Schmelzes der Farbentöne. In Lionardo's Schülerkreis führen uns die Madonna *Beltraffio's* No. **359**. 5 und die Heimkehr des jungen Tobias von *Bernardino Luini*. Grossen Einfluss übte Lionardo auch auf *Andrea Solario*, ein Glied der bekannten Mailänder Künstlerfamilie, wie das Ecchomobild No. **359**. 6, ca. 1454 gemalt, zeigt. Zur besseren Bekräftigung des Satzes, dass *Correggio's* Thätigkeit sich am grossartigsten auf dem Gebiete der Freskomalerei entfaltet habe, wird No. **360**. 4 eine Probe aus S. Giovanni, die schwebende Madonna, mitgeteilt. Die lombardischen Lokalschulen sind erst durch neuere Forschungen in das rechte Licht gestellt worden. Die Fülle der tüchtigen Kräfte, welche in den einzelnen Städten wirken, überrascht und lehrt uns den hohen Durchschnitt der hier überall herrschenden Kunstbildung kennen. Aus der Schule von Cremona stammt z. B. die Verlobung der heiligen Katharina von *Bocaccio Bocaccino* No. **360**. 2, eines Künstlers, dessen Werke gleichfalls beweisen, wie die Nähe grosser Schöpfungen und Meister auch auf minder Begabte heilsamen Einfluss geübt und die persönliche Tüchtigkeit gesteigert hat.

Die Illustrationen der Venetianischen Malerei in ihrer Blütezeit erhalten auf Taf. **360** und **361** noch mehrere wertvolle Ergänzungen. Giovanni *Bellini's* Madonna mit den h. h. Katharina und Magdalena (No. **360**. 1) bringt eine beliebte, förmlich typisch gewordene Gruppirung der Madonnenbilder in die Erinnerung. Tizian's sog. «Himmlische und irdische Liebe» (No. **360**. 3) stammt aus der früheren Zeit des Meisters, als er nicht allein in den Gegenständen der Schilderung unter Giorgione's Einfluss stand. Zu den früheften Schöpfungen des Palma vecchio gehört das Gemälde Adam und Eva (No. **361**. 2) in Braunschweig, während die Violante desselben Meisters (No. **361**. 1), öfter auch als Palma's Tochter bezeichnet, uns ein Schönheitsmodell vor die Augen bringt, welches auch Tizian benutzt hat. Bei *Paul Veronese's* allegorischer Schilderung der Venezia (No. **361**. 4) ist besonders auf den Aufbau des Bildes zu achten. *Tintoretto's* Bildnis des Diogenes (No. **361**. 3), vollkommen wie wenig andere Werke des Meisters, vereinigt wuchtige Grösse der Formen mit einer frischen, lebensvollen Auffassung.

Von den drei Caracci, die an der Spitze der reformirten Bolognesser Schule stehen, besass Lodovico Caracci, ein Vetter des Agostino und Annibale, vielleicht die geringste natürliche Begabung, aber den besten Lehrberuf; seine technischen Vorschriften wurden daher in der Schule mustergiltig. Den Mangel origineller Auffassung wird man noch mehr an der Bekehrung Pauli (No. **363**. 1) als an dem Satyr und der Nymphe (No. **362**. 1) bemerken. Das Hauptwerk *Agostino Caracci's*, von Annibale fortgesetzt, bleiben die Fresken im Palazzo Farnese in Rom, welche die Macht der Liebe in mythologischen Schilderungen verherrlichen. Und hier ist wieder Galatea's Triumph (No. **362**. 2) als die vollendetste Schöpfung, welche den Werken des Cinquecento nahe steht, zu preisen. — Das anmuthigste mythologische Bild, welches aus der Schule von Bologna hervorging, ist *Domenichino's* Jagd der Diana (No. **362**, 3). Mögen auch die einzelnen Gestalten den antiken Charakter in der Zeichnung vermissen lassen, so übt doch die unschuldige Fröhlichkeit, welche über der ganzen Scene weht, einen tiefen Eindruck. — Gegen die Komposition der Pietà *Guido Reni's* (No. **363**. 2) erheben sich mehrere Bedenken. Das Bild, unten das Modell der Stadt Bologna, in der Mitte die Gruppe der Schutzheiligen der Gemeinde, oben die Pietà entbehrt der Einheit; doch wird der hohe Ernst und die ergreifende Wahrheit der letztern Schilderung mit Recht gerühmt. Den letzten Meister der Schule von Bologna, den *Guercino da Cento* lehrt die Verstossung der Hagar (No. **362**, 4) von seinen besten Seiten, besonders, was die kräftige Farbenstimmung betrifft, kennen. — Einen schrofferen Gegensatz gegen die viele Menschenalter hindurch in Italien herrschende Naturanschauung kann man sich nicht denken, als die Vedutenbilder des *Bernardo Bellotto*, der nach seinem Oheim den Beinamen *Canaletto* annahm und insbesondere in England und am sächsischen Hofe eine reiche Thätigkeit entfaltete (No. **364**. 6). Zur Aufnahme der Landschaften hat er sich öfters der camera optica bedient.

Zur Ergänzung der spanischen Malerschule, von welcher gewöhnlich nur die Spitzen beachtet werden, dienen die Nachbildungen nach Werken Zurbaran's (No. **363**. 4), des älteren *Francisco Herrera* (No. **363**, 3), weiter des unter dem Namen Spagnoletto bekannteren Schülers Caravaggio's, des vornehmlich in Neapel thätigen *Ribera* (No. **364**, 1 u. 2), des milden, auch als Bildhauer geschätzten *Alonso Cano* (No. **364**, 3) und endlich des vielseitigen, besonders durch seine satirischen Blätter berühmten *Francisco Goya* (No. **364**, 4 und 5), welcher bereits in unser Jahrhundert hineinragt.

Die Tafeln No. 365—378 bringen zur Geſchichte der Architektur, Plaſtik und des Kunſthandwerkes in den letzten drei Jahrhunderten einzelnes neues Material. No. **365**. 2 reproduzirt ein ſehr frühes Werk des *Andrea Sanſovino*, in demſelben Stoffe wie die Robbiaarbeiten, aber bereits in engerem Anſchluſſe an die antiken Muſterformen geſchaffen. Das Grabmal des Ascanio Sforza Visconti (N. **365**. 1) iſt das letzte in zierlich anmuthigem Decorationsſtyl gearbeitete Grabmonument, ehe durch Michelangelo eine andere Kompoſitionsweiſe aufkam. Das reifſte Werk des Meiſters bildet die Gruppe der Taufe Chriſti (vollendet von Danti) über dem Ostportal des Battiſterio (No. **365**. 3). Proben des reichen Marmorſchmuckes an der Casa Santa di Loreto, von *Andrea Sanſovino* und anderen zahlreichen Künſtlern ausgeführt, liefert No. **365**. 4. Aus der ſpäteren Periode des *Jacopo Tatti*, gen. *Sanſovino*, als er ſich in Venedig niedergelaſſen hatte, ſtammt die plaſtiſche Decoration (Bronze) an der Loggia am Fuſse des Marcusthurmes, (No. **365**. 5). Wie nach dem urſprünglichen Plane *Michelangelo's* Moſes-Geſtalt dem Auge des Beſchauers ſich ungefähr dargeboten hätte, verſinnlicht No. **366**. 2; die reduzirte Form des Juliusdenkmals (untere Hälfte mit der Statue der Rahel und Lea) gibt No. **366**. 1 wieder. Selbſt in flüchtiger Nachbildung übt die Bronzeſtatue des Perseus von *Benvenuto Cellini* (No. **366**. 3) eine lebendige Wirkung.

Auf franzöſiſchen Boden führen uns die nächſtfolgenden Abbildungen. Wie im ganzen Norden, ſo ging auch in Frankreich der Aufnahme des Renaiſſancestiles ein kräftiger Naturalismus voran, zuweilen etwas derb in Nebenzügen, aber in der Geſammtauffaſſung wahr, und in lebendiger Durchbildung der Einzelgeſtalten. Ein Beiſpiel bieten die zwei Scenen von den Chorſchranken in der Kathedrale zu Amiens (No. **366**. 4) die Enthauptung Johannes d. T. und das Gaſtmal des Herodes darſtellend. Das maleriſche Element, gleichfalls ein Grundzug der nordiſchen Plaſtik, tritt in dem lebensgroſsen Relief der Grablegung des lothringiſchen Bildhauers *Richier* in St. Mihiel (No. **366**. 5) offen zu Tage. Die Einkehr in den Renaiſſanceſtil, wenn auch mit gewissen nationalen Modifikationen (in den Proportionen) wird an dem Dianarelief des *Jean Goujon*, urſprünglich zum Marmorſchmuck eines Brunnens in Anet beſtimmt, (No., **366**. 6) ſichtbar.

Des berühmteſten deutſchen Holzſchnitzers *Veit Stoſs* Thätigkeit theilt ſich bekanntlich zwiſchen Krakau und Nürnberg. Aus der Krakauer Zeit ſtammen die Reliefs vom Johannesaltar (No. **367**) in der Kirche S. Florian, die an charakteriſtiſcher, lebendiger Durchführung wohl alle ſeine übrigen Werke überragen. Die Probe eines anderen Prachtwerkes nordiſcher Kunſt bietet No. **368**. 1, das Relief vom Grabmale des Kaiſers Max in Innsbruck, von dem Niederländer *Alexander Colins* mit dem ganzen Aufgebot maleriſcher Effecte gearbeitet.

No. **368**, 2 und No. **369**. 1—4 gewähren über den groſsartigſten Renaiſſancebau auf deutſchem Boden, über das Heidelberger Schloſs, nähere Auskunft. Beſonders die Anſicht des Schloſshofes in ſeiner unverſehrten Geſtalt hilft in Verbindung mit dem Grundriſſe zur Orientirung über die urſprüngliche Anlage des vielgliedrigen Werkes.

Die Venetianiſche Architektur hatte ſeit den früheſten Zeiten, durch die Bodenbeſchaffenheit, die Verkehrswege gebunden, beſonders im Palaſtbau vielfach eigene Wege eingeſchlagen. Ein Werk wie die Cà doro (No. **370**. 1) kann auſserhalb Venedigs gar nicht gedacht werden. Auch noch in der Frührenaiſſance (15. Jahrh.) beſitzt die Venetianiſche Architektur (in der Faſſadenbildung, Dekoration) zahlreiche Eigentümlichkeiten. Zierlichkeit und Farbenreichtum zeichnen beſonders die Kirche S. Maria dei Miracoli (No. **370**. 2) aus, welche 1480 unter der Leitung des *Pietro Lombardo* erbaut wurde. Allmählich drangen aber auch in Venedig die im übrigen Italien herrſchenden Formen und Regeln ein. Durch *Jacopo Sanſovino's* und *Andrea Palladio's* Thätigkeit trat Venedig ſogar in den Vordergrund der italieniſchen Kunſtſtätten auch im Kreiſe der Architektur. Von *Sanſovino's* Werken ſteht die Biblioteca an der Piazzetta, «das prächtigſte profane Gebäude Italiens» obenan. Sie iſt 1566 begonnen worden (No. **370**. 3). Älter iſt der Palazzo Corner (No. **370**. 4), welcher mit ſeiner Ruſtica im Erdgeſchoſſe und feinen Bogenfenſtern zwiſchen Doppelſäulen leiſe an römiſche Bauten erinnert. Die Loggetta am Marcusturm (No. **370**. 5) beſitzt weſentlich nur decorative Bedeutung.

Andrea Palladio's epochemachende Wirkſamkeit wird uns durch den unvollendeten Kloſterhof der Caritá (jetzt Akademie), einen Backſteinbau von muſterhafter Gliederung, welchem das antike Haus mit ſeinem Atrium, Periſtyl u. ſ. w. als Vorbild diente (No. **370**. 6), und durch die Kirche del Redentore 1576, einen einſchiffigen Kuppelbau mit mächtiger Giebelfaſſade (No. **371**. 5), in Venedig nahe gerückt. Von ſeinen Vicentiner Bauten lernen wir die Baſilica, die Ummantelung einer mittelalterlichen Halle mit offenen Bogenhallen (No. **371**. 1), den Bühnenraum des Teatro Olimpico (No. **371**. 2), eines glänzenden Verſuches, das antike Theater wiederzubeleben, und die Villa Rotonda (No. **371**. 3, 4), einen Rundbau mit 4 ioniſchen Giebelfronten kennen.

Die Werke der dekorativen Kunſt und des Kunſthandwerkes, welche auf Taf. 372—375 abgebildet werden, einzeln zu beſchreiben, mangelt der Raum; auch ſprechen dieſelben für ſich ſelbſt deutlich genug. Hervorzuheben wäre nur einerſeits die weite Verbreitung der italieniſchen Dekorationsweiſe im Norden (No. **372**. 3, 4), wo ſich andererſeits aber auch die alten Traditionen noch lange lebendig erhalten. Die Bedeutung deutſcher Goldſchmiedarbeit — noch am Anfange des 17. Jahrhunderts — wurde durch die Aufdeckung mehrerer Werke des weſtfäliſchen Meiſters *Anton Eiſenhuth* oder Eiſenhoidt und anderer gleichzeitiger Goldſchmiede (No. **374**) in ein noch helleres Licht geſetzt. Die Rückſicht auf die Beſteller macht es begreiflich, daſs die Künſtler dem modiſchen Stile, welcher die Zeitgenoſſen entzückte, den Formen der ſpäteren italieniſchen Renaiſſance, eifrig huldigten. Die Goldſchmiedekunſt hat ſtets einen raſcheren Gang eingeſchlagen, als die übrigen Zweige des Kunſthandwerkes. Konſervativ dagegen zeigt ſich die Holzſchnitzerei, der einfacheren Natur des Materials entſprechend, von welcher Taf. **375** mannigfache Beiſpiele zeigt. Auch wenn die dekorativen Muſter wechſeln, bleibt dennoch der Geſammtcharakter wenig verändert.

Taf. **376**. 1 zeigt gleichsam den Idealplan eines franzöſiſchen Renaiſſance-Schloſſes, Taf. **376**. 2 den idealen

2. Familienconcert, von Jakob Jordaens (1593—1678).

ünchener Pinakothek.

5. Franz I. Oelgemälde von Jehan Clouet (ca. 1500—1571). Florenz, Uffizien.

Entwurf einer französischen Renaissancefassade, beide von der Hand des *Jacques Androuet Ducerceau*, dessen Stichen wir vorwiegend die Kenntniss der französischen Renaissancekunst verdanken. Das Schloss hat einen runden, von Galerien umschlossenen Hof zum Mittelpunkte, um welchen sich 12 Pavillons, darunter 4 Thorpavillons, gruppieren. Die Palastfassade zeigt im Erdgeschoss (nach italienischer Art) eine offene Säulenhalle und schliesst nach französischer Sitte mit einer reichen Dacharchitektur ab. Ein Hauptwerk der französischen Baukunst im Zeitalter Louis XIV. tritt uns in dem Invalidendome (No. **376**. 3. u. 4), die bedeutendsten Bauschöpfungen Norddeutschlands am Schlusse des 17. Jahrh. in dem Berliner Schlosse und Zeughause (No. **376**. 5 u. 6) entgegen. Wenn auch bereits in die Periode des Barockstiles fallend, athmet doch namentlich das Zeughaus noch den Geist strenger Gesetzmässigkeit. Von dem berühmtesten Vertreter der französischen Skulptur in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, von *Pierre Puget* rührt die Andromedagruppe (No. **377**. 7) her, an welcher namentlich die virtuose Behandlung des Marmors Bewunderung erregt.

Plastischer Brunnenschmuck war zu allen Zeiten und an allen Orten beliebt. Aus der späteren Renaissancezeit dürften die Brunnen in Augsburg allen anderen (ausser Rom) den Vorrang abgewinnen, zunächst der Augustusbrunnen 1594, von dem in den Diensten des Baiernherzogs stehenden Niederländer *Hubert Gerhard* entworfen (No. **377**. 2—5.) Die Figuren an den Ecken des Bassins, früher als Jahreszeiten gedeutet, stellen wahrscheinlich Flussgötter vor und symbolisiren die vier Flüsse Lech, Wertach (No. **377**. 3) Singold (No. **377**. 4) und Brunnenbach. Gleichfalls von einem Niederländer, dem Architekten Kaiser Rudolfs II., von *Adrian de Vries*, wurde der Merkurbrunnen (No. **378**. 1) und der Herkulesbrunnen (No. **378**. 2—5) modellirt. Was die Gesammtanlage betrifft, verdient von allen drei Brunnen wol der Herkulesbrunnen die Palme. Ein Jahrhundert später (1739) schuf *Georg Rafael Donner* auf dem Neuen Markte in Wien einen Brunnen, welcher in der Mitte des ovalen Bassins die sitzende Figur der Vorsehung (?), mit Kindern an den vier Seiten des Fussgestelles und die vier Hauptflüsse des Erzherzogtums Oesterreichs am Rande des Bassins als Schmuck besitzt, ein wenn auch nicht in der technischen Ausführung, so doch in der Anlage treffliches Werk.

Druck von Fischer & Wittig in Leipzig.

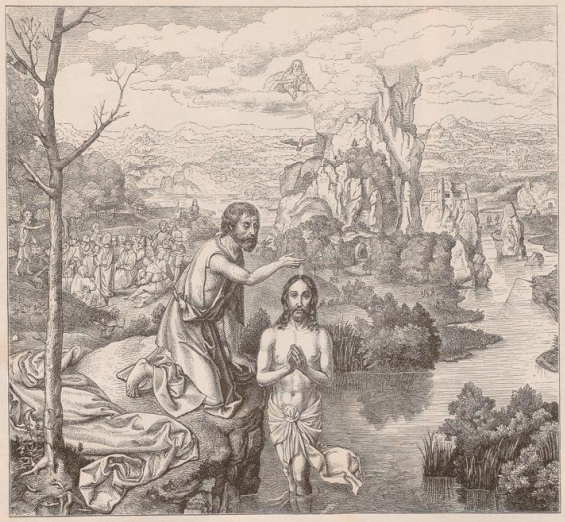
1. Christus auf dem Wege nach Golgatha. Nach einem Kupferstich von Hieronymus Bosch (ca. 1465—1518).

2. Familienconcert, von Jakob Jordaens (1593—1678).

3. Der Zwerg Karls V., von Antonius Mor (1517—1572). Paris, Louvre.

4. Rubens und seine erste Frau. Münchener Pinakothek.

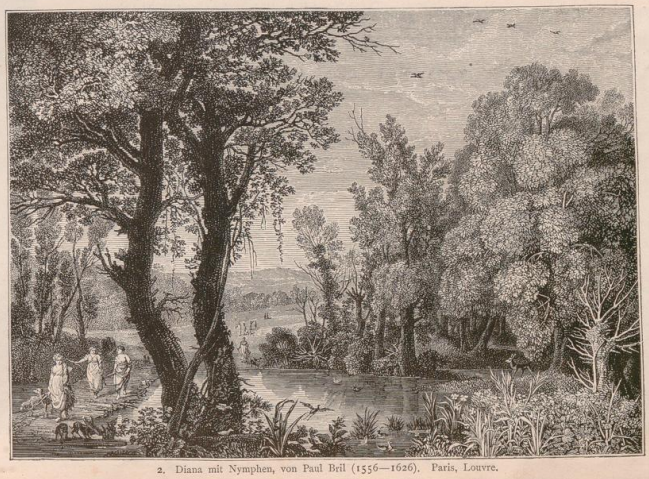
5. Franz I. Oelgemälde von Jehan Clouet (ca. 1500—1571). Florenz, Uffizien.



1. Taufe Christi, von Joachim de Patinir (ca. 1490—1524). Wien, Belvedere.

4. Die Ruhe auf der Flucht. Holzschnitt von C. Jegher nach einer Zeichnung von Rubens.

3. Anatomische Vorlesung, von (Paul und) Michel Mierevelt (1567—1641). Krankenhaus zu Delft.



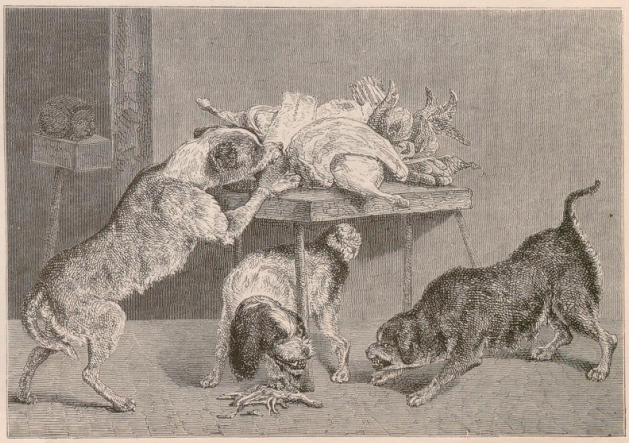
2. Diana mit Nymphen, von Paul Bril (1556—1626). Paris, Louvre.

3. Offiziere in einer Schenke, von (Mathieu?) Lenain (1588—1677). Paris, Louvre.

4. Amsterdamer Schützenfestmahl zur Feier des westfälischen Friedens, von Bartholomaeus van der Helst (ca. 1613—1670). Amsterdam, Rijksmuseum.

1. Richelieu, von Ph. de Champagne (1602—1674). Paris, Louvre.

2. Caritas, von Ph. de Champagne. Museum zu Nancy.



5. Hunde in einer Speisekammer, von Franz Snyders (1579—1657). Paris, Louvre.

1. Ein junges Ehepaar, von Gonzales Coques (1614—1684). Galerie zu Caffel.

2. Ecce homo. Nach einer Radirung Rembrandt's.

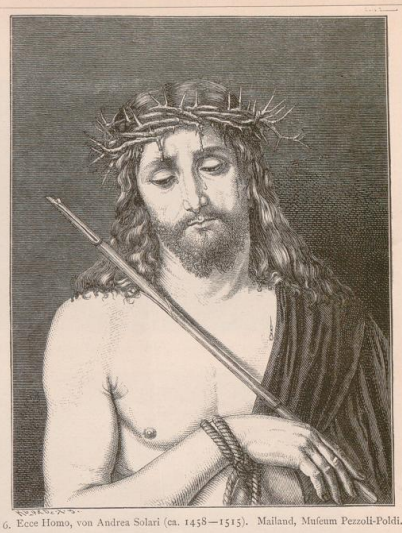
3. Facsimile einer Radirung von Adriaan van de Velde.

4. Solo, von Dirk Hals († 1656). Wien, Akadem. Galerie.

5. Tanzstunde, von Pieter de Codde.

5. Madonna, von Giov. Ant. Beltraffio (1467—1516). Mailand, Museum Pezzoli-Poldi.

2. Die Anbetung der Magier, (Braune Untermalung), von Lionardo da Vinci. Florenz, Uffizien.



6. Ecce Homo, von Andrea Solari (ca. 1458—1515). Mailand, Museum Pezzoli-Poldi.

1. Knieende Engel. Aus der «Taufe Christi» von Verrocchio. (Vgl. Taf. 202, Fig. 1.)

4. Heimkehr des jungen Tobias, von Bernardino Luini. Mailand, Ambrosiana.

3. Mona Lisa, von Lionardo da Vinci. Paris, Louvre.

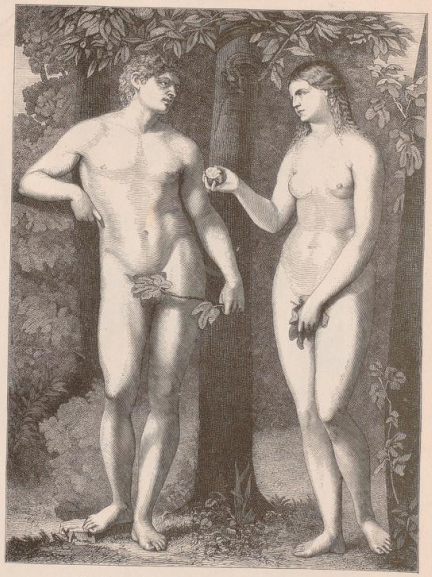
2. Verlobung der heiligen Katharina, von Boccaccino da Cremona (1460— ca. 1518). Venedig, Akademie.

1. Madonna mit Heiligen, von Giov. Bellini. Venedig, Akademie.

3. Himmliche und irdische Liebe, von Tizian. Rom, Palazzo Borghese.

4. Von den Fresken des Correggio in S. Giovanni Evang. (jetzt in der Bibliothek zu Parma.)

1. Sog. Violante, von Palma Vecchio.
Wien, Belvedere.



2. Der Sündenfall, von Palma Vecchio. Braunschweiger Galerie.

4. Thronende Venezia mit Gerechtigkeit und Frieden, von Paolo Veronese.
Deckengemälde in der Sala del Collegio im Dogenpalast.

3. Diogenes, von Tintoretto.
Wandgemälde in der Bibliothek zu Venedig.

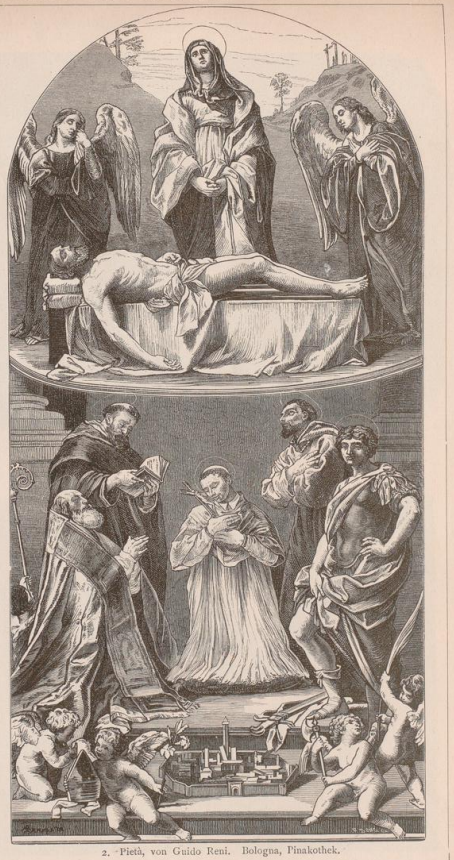
1. Satyr und Nymphe, von Lodovico Caracci. Ehemals in der Galerie Pourtalès.

2. Triumph der Galatea, von Agostino Caracci. Fresco im Palazzo Farnese in Rom.

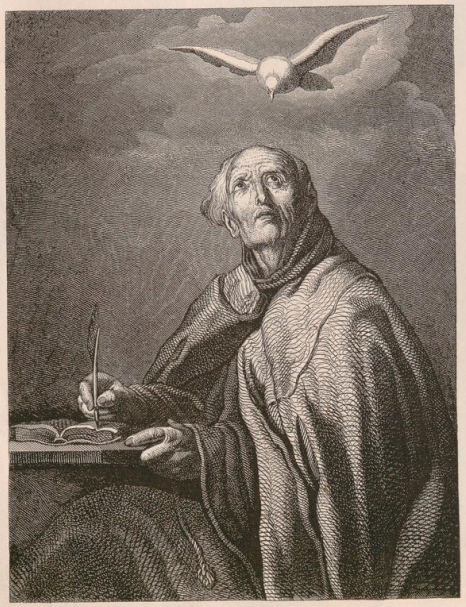
3. Jagd der Diana, von Domenichino. Pal. Borghese in Rom.

4. Die Verstoßung der Hagar, von Guercino (1591—1666). Mailand, Brera.

1. Bekehrung des Apoſtels Paulus, von Lodovico Caracci. München, Pinakothek.



2. Pietà, von Guido Reni. Bologna, Pinakothek.



4. Viſion des h. Petrus von Alcántara, von Francisco Zurbaran (1598—1662). Muſeum del Prado in Madrid.

3. Der h. Baſilius, von Francisco Herrera d. ä. (1576—1654). Paris, Louvre.

1. Mater dolorosa, von Ribera. Kasseler Galerie. Vergl. No. 241, Fig. 3.

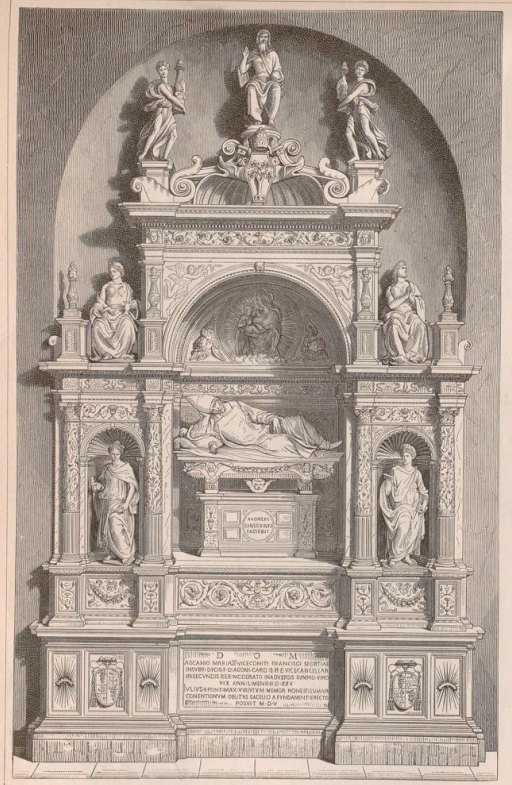
2. Die h. Maria von Egypten, von Ribera. Dresdener Galerie.

4. «Devota profesion». Nach einer Radirung von Franzisco Goya (1746—1824).

3. Der Evangelist Johannes, von Alonso Cano (1601—1667). Madrid.

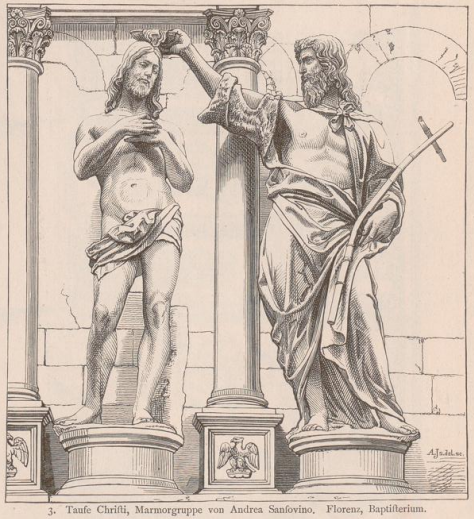
5. Nach einer Radirung von Goya.

6. Ansicht von Pirna. Nach einer Radirung von Bernardo Bellotto gen. Canaletto (1724—1780).



1. Grabmal des Ascanio Sforza im Chor von S. Maria del Popolo zu Rom.
Von Andrea Sansovino (1460—1529).

4. Marmorfiguren (David und Jeremias) aus der Santa Casa zu Loreto.

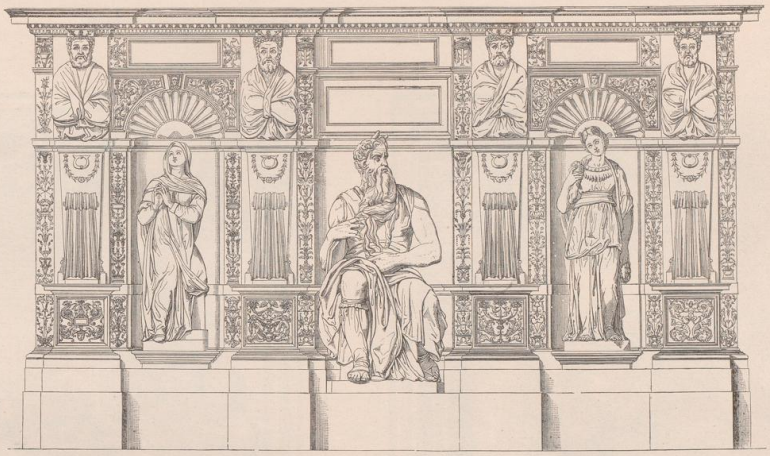


3. Taufe Christi, Marmorgruppe von Andrea Sansovino. Florenz, Baptisterium.

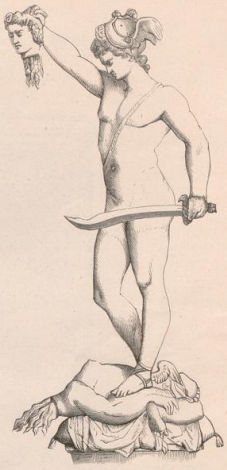
2. Terracotta-Altar von Andrea Sansovino.
S. Chiara in Monte San Savino.

5. Statuen (Der Friede und Mercur) von Jacopo Sansovino. Venedig, Loggetta.

2. Mosesstatue, von Michelangelo. Rom, S. Pietro in Vincoli.

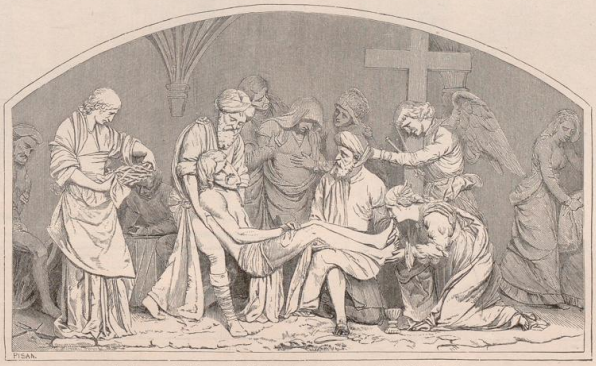


1. Unterbau vom Grabmal Julius' II. Rom, S. Pietro in Vincoli.



3. Perseus, von Benvenuto Cellini. Florenz, Loggia de' Lanzi.

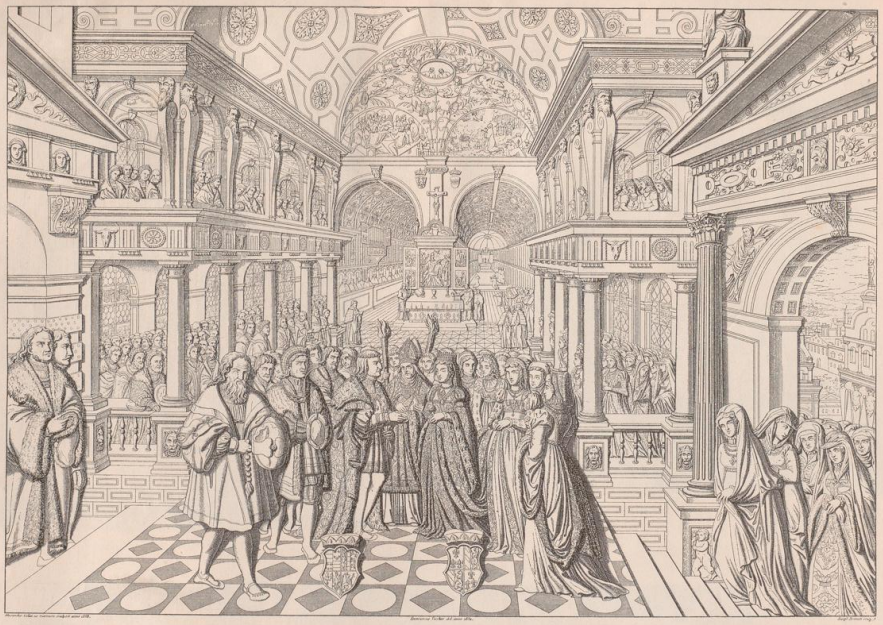
4. Von den Chorschranken der Kathedrale zu Amiens (ca. 1531).



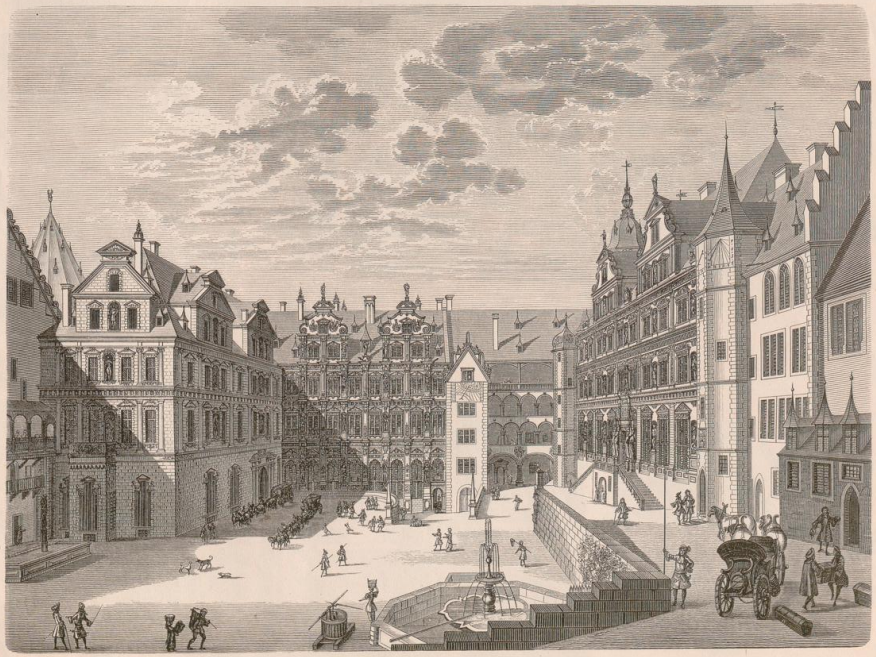
5. Grablegung Christi, von G. Richier, in der Kirche zu St. Mihiel (Meuse), um 1530.

6. Diana, von Jean Goujon. Paris, Louvre.

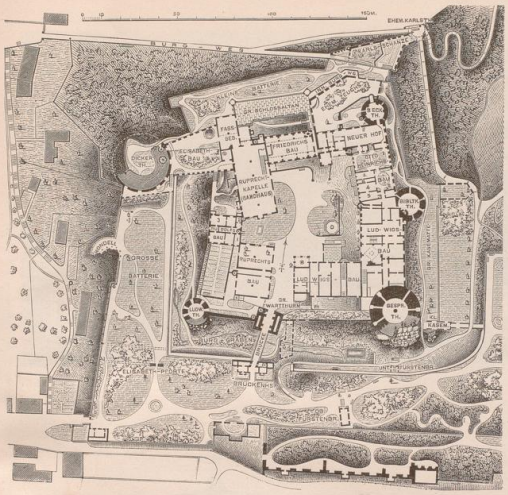
Reliefs vom Johannisaltar in Krakau, von Veit Stoss. (M. d. K. K. Centr. Comm. 1881.)



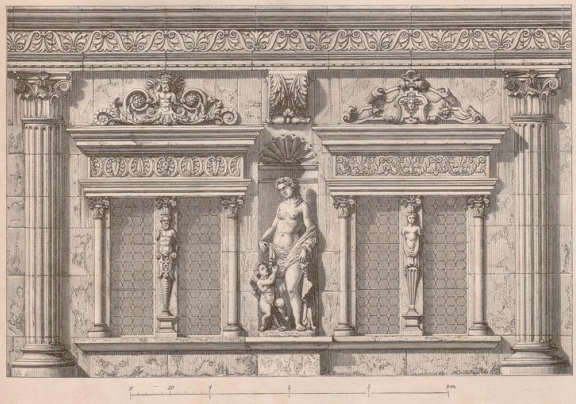
1. Alabaster-Relief vom Grabmal Kaiser Maximilians in Innsbruck, von Alexander Collins (1566).



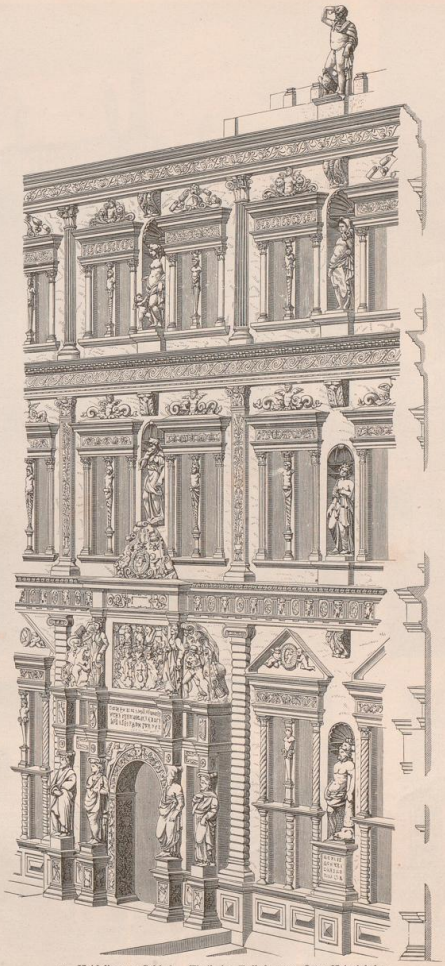
2. Der Schloßhof zu Heidelberg im J. 1683. Nach der Radirung von Ulrich Kraus. (D. B.)



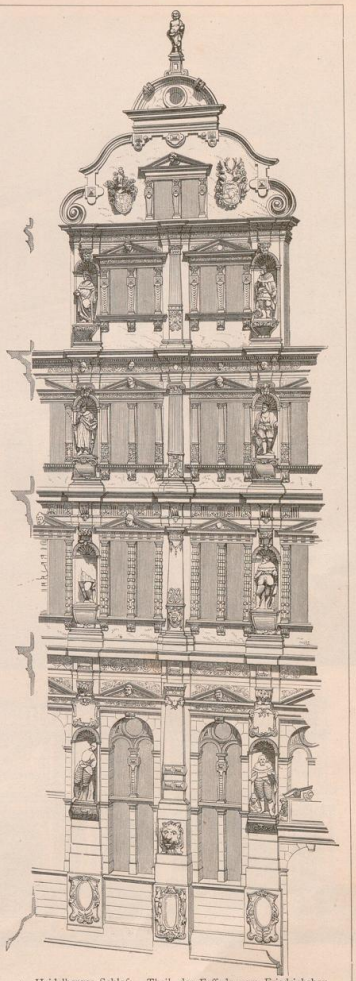
1. Das Schloſs zu Heidelberg. Situationsplan.



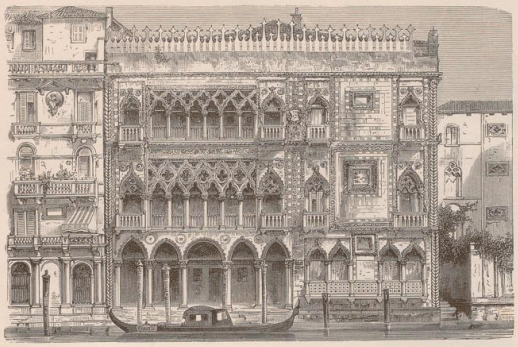
3. Detail vom 2. Stockwerk des Otto-Heinrichsbaues.



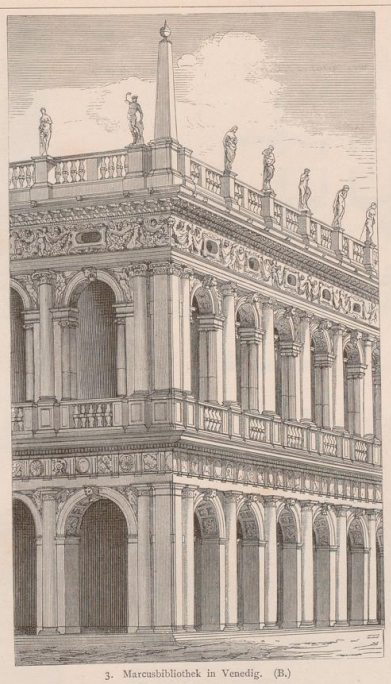
2. Heidelberger Schloſs. Theil der Faſſade vom Otto-Heinrichsbau.



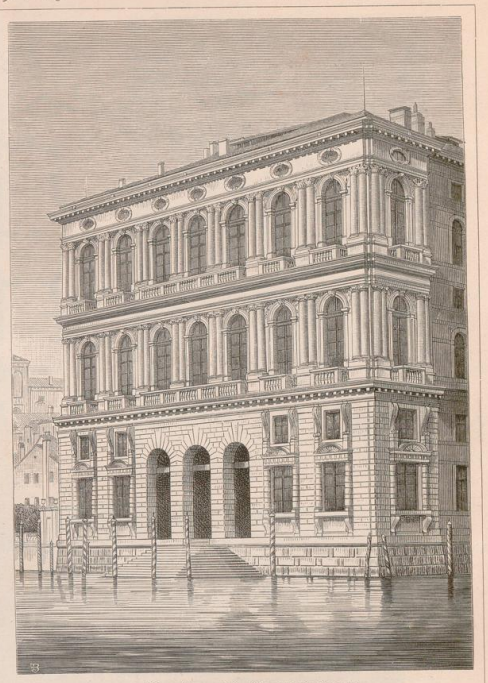
4. Heidelberger Schloſs. Theil der Faſſade vom Friedrichsbau.



1. Cà d'oro in Venedig.

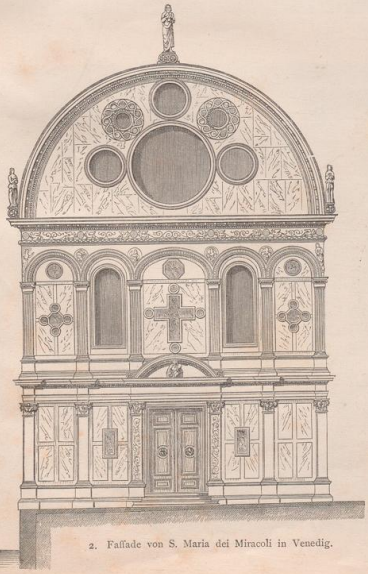


3. Marcusbibliothek in Venedig. (B.)

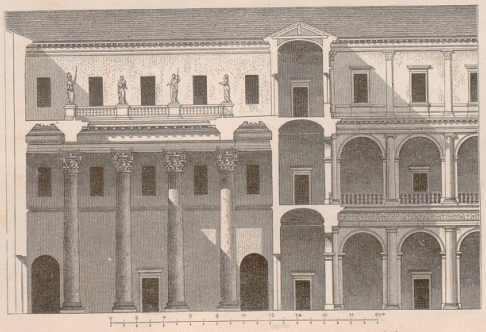


4. Palazzo Corner della Cà grande in Venedig.

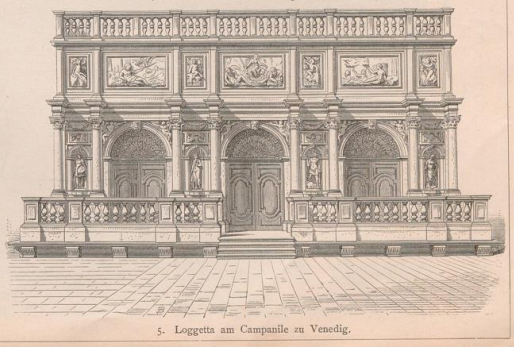
Fig. 3 bis 6
Bauten von
Jacopo Sanfovino.



2. Fassade von S. Maria dei Miracoli in Venedig.

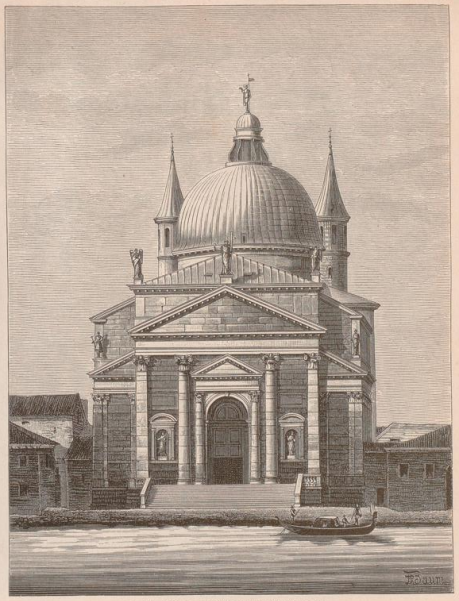


6. Atrium und Hof des Klosters della Carità in Venedig. Längenschnitt.



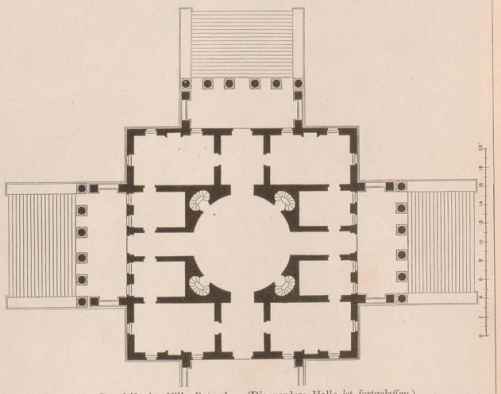
5. Loggetta am Campanile zu Venedig.

1. Die Basilica zu Vicenza.



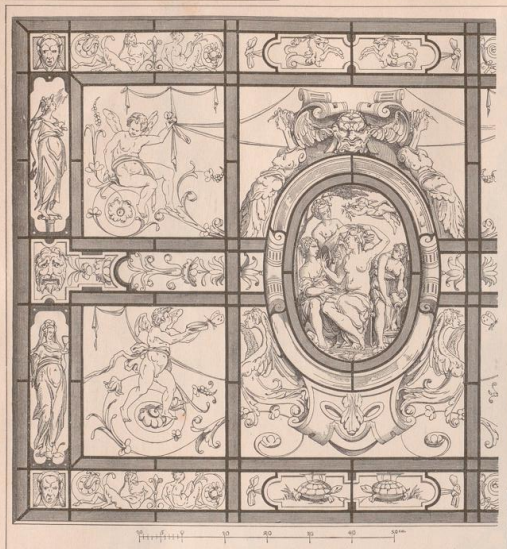
5. Die Kirche del Redentore in Venedig.

2. Bühnenraum des Teatro Olimpico in Vicenza.

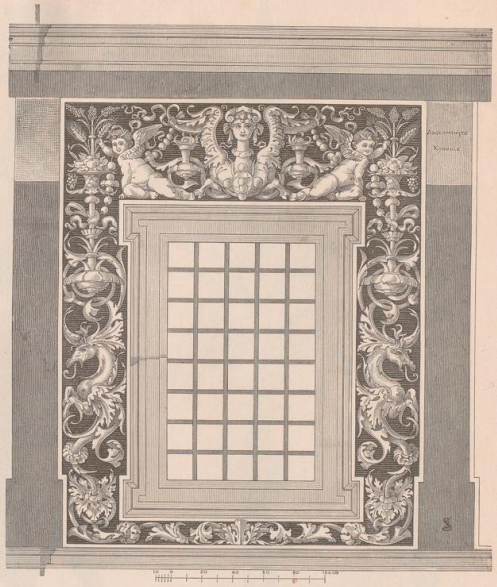


4. Grundrifs der Villa Rotonda. (Die vordere Halle ist fortgelaffen.)

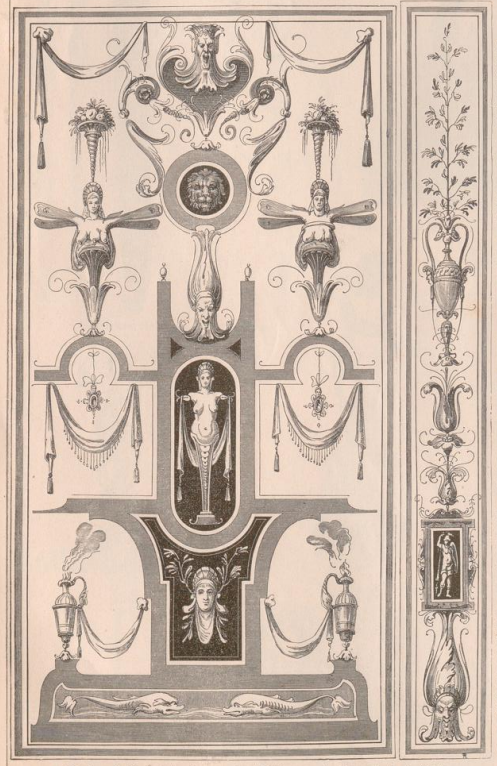
3. Villa Rotonda bei Vicenza.



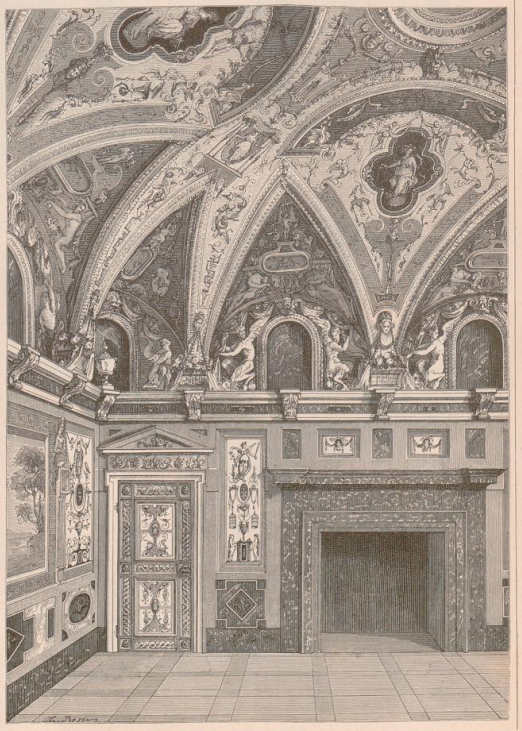
1. Glasfenster im Museo Nazionale (Robbia-Saal) zu Florenz, von Bernardino Poccetti (1542—1612).



2. Sgraffitodekoration vom Palazzo Corfi in Florenz.



4. Wand- und Pilasterdekoration aus den Badezimmern im Fuggerhause zu Augsburg.



3. Badezimmer im Fuggerhause zu Augsburg (1570).

2. Degengriff, Museo nazionale zu Florenz.

1. Bronzekandelaber aus der Cappella del Rosario in Venedig. Museo Correr.

4 Hellebarde. 5. Tischmesser. Museo Correr in Venedig.

3. Verschiedene Werkzeuge. Museo Correr.

7. Gravirtes Ornament von einem Helm (17. Jahrh.). Museo Correr in Venedig.

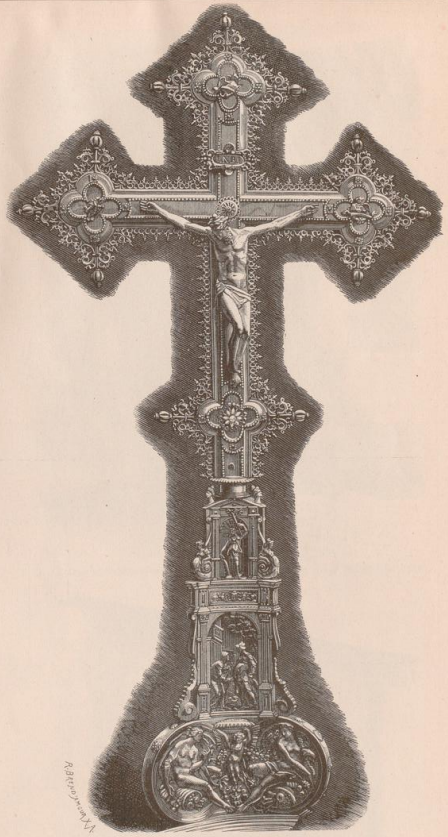
6. Dolch. Museo Correr in Venedig.

8. Bronzener Feuerbock. Florenz, Museo nazionale.

9. Brunnenschale in der Loggia des Museo nazionale in Florenz.

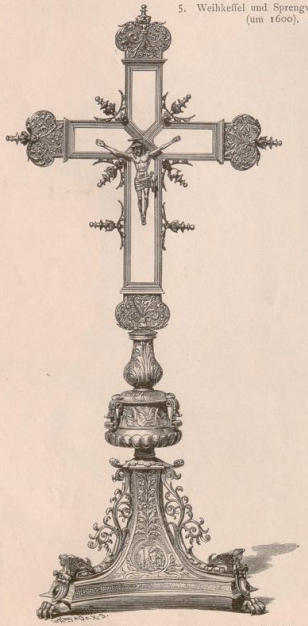
1. Hostienbüchse. Gold mit weifsem Email, von Heinr. Schwelenburg, um 1610. Mülhaufen i. Th., St. Blafiuskirche.

2. Abendmahlskelch mit Email, von C. Knüttel in Halle, 1654. St. Ulrich in Halle.



3. Altarkreuz aus der Patrocli-Kirche in Soeft. Anfang des 17. Jahrh.

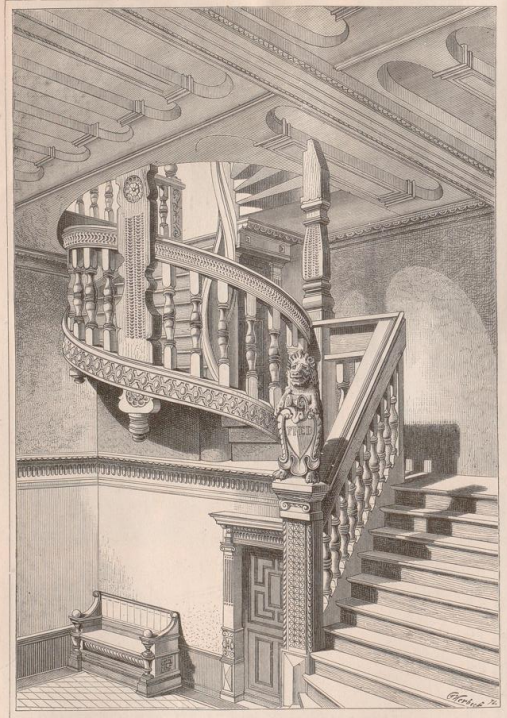
5. Weihkeffel und Sprengwedel von Anton Eifenhuth (um 1600). Herdringen.



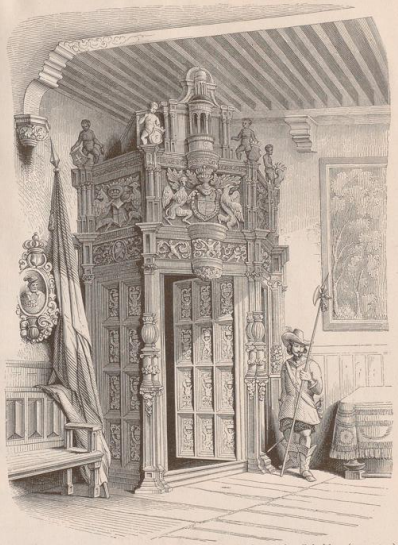
7. Altarkreuz (italienifch). Mailand, Mufeum Pezzoli-Poldi.

4. Detail von dem Altarkreuze der Patrocli-Kirche zu Soeft.

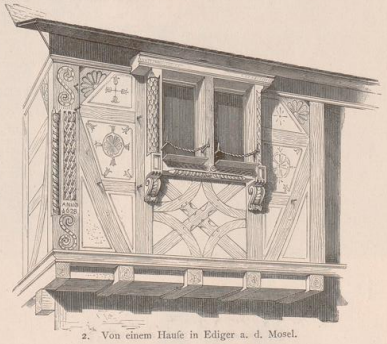
6. In Silber getriebener Schild, von P. van Vianen (um 1600).



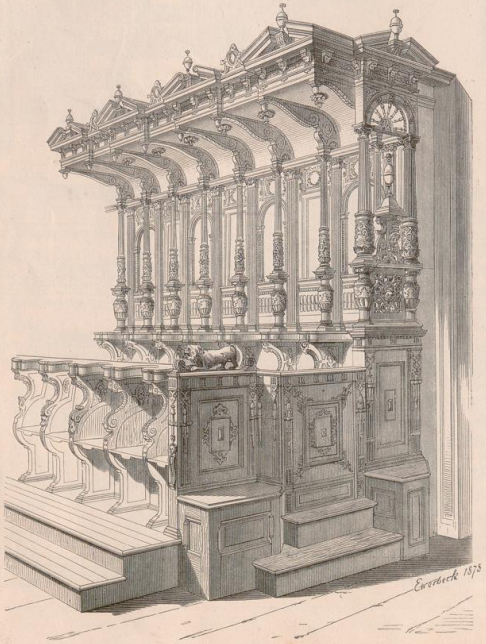
1. Treppe im Schenkschen Hause zu Bruttig a. d. Mosel.



3. Portal im Rathhaussaal zu Oudenarde, von Paul van der Schelden (um 1530).



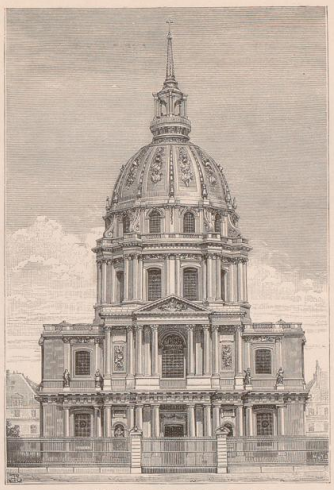
2. Von einem Hause in Ediger a. d. Mosel.



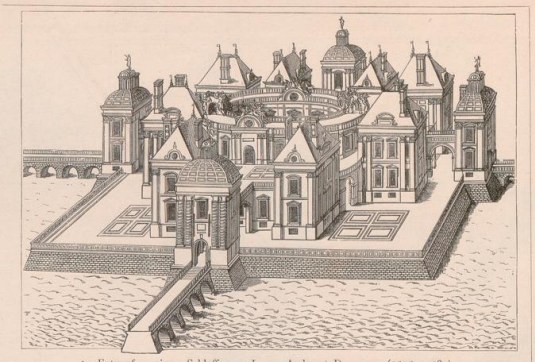
4. Chorgestühl der Kathedrale zu Ypern.

5. Details des Chorgestühls zu Ypern.

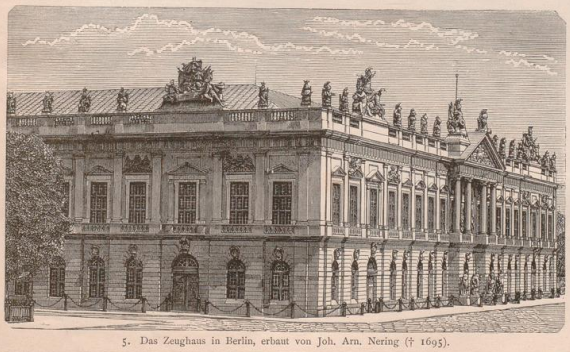
6. Von der Faſſade des 2. Hofes im Berliner Schloſſe.



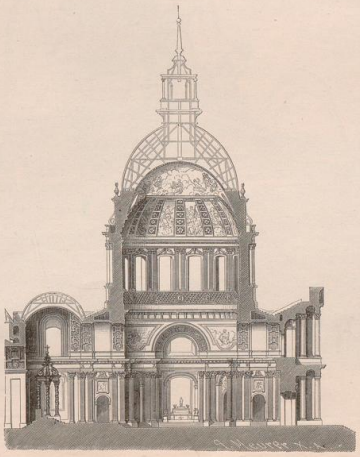
3. Faſſade des Invalidendoms in Paris, erbaut von Jules Hardouin Manſart.



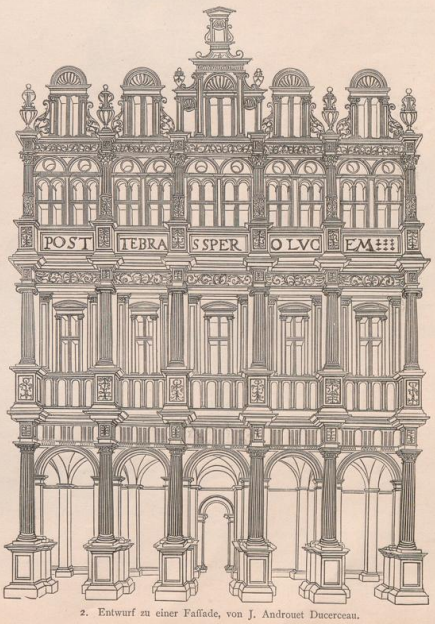
1. Entwurf zu einem Schloſſe von Jaques Androuet Ducerceau (1515—1584).



5. Das Zeughaus in Berlin, erbaut von Joh. Arn. Nering († 1695).



4. Durchſchnitt des Invalidendoms in Paris.



2. Entwurf zu einer Faſſade, von J. Androuet Ducerceau.

1. Pièce rustique von Bernhard Palissy. (Vergl. Taf. 169, Fig. 5.)

5. Vom Gitter des Augustusbrunnens in Augsburg.

7. Perseus befreit Andromeda, Marmorgruppe von Puget. Paris, Louvre. (Vergl. Taf. 181, Fig. 8.)

6. Vom Herkulesbrunnen in Augsburg. (Vergl. Taf. 378, Fig 2.)

3. Die Wasserkraft. Figur vom Augustusbrunnen in Augsburg.

2. Der Augustusbrunnen in Augsburg, errichtet von Hubert Gerhard (1594).

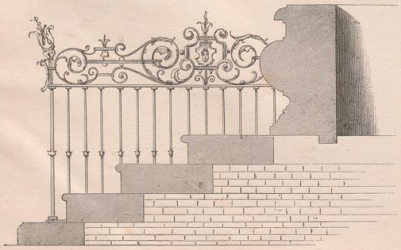
4. Die Fruchtbarkeit. Figur vom Augustusbrunnen in Augsburg.

2. Der Herkulesbrunnen in Augsburg, errichtet von Adriaen de Vries (1602).

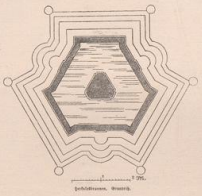
1. Der Merkursbrunnen zu Augsburg, errichtet von A. de Vries (1599).

7. Die March, Brunnenfigur von Rafael Donner.

5. Vom Gitter des Herkulesbrunnens in Augsburg.



3. Profil vom Unterbau des Herkulesbrunnens zu Augsburg.



4. Grundriſs des Herkulesbrunnens in Augsburg.

6. Brunnen von Rafael Donner (1695—1741). Neuer Markt zu Wien.