

Famph
Art
C



Atlas der Plastik und Malerei.

Von

Dr. Moriz Carriere,

Professor an der Universität und Kunstakademie zu München.

30 Tafeln in Stahlstich nebst erläuterndem Texte.

Separat-Ausgabe aus der zweiten Auflage des Bilder-Atlas.



Leipzig:

F. A. Brockhaus.

1875.



Atlas der Plastik und Malerei.

Von

Dr. Moriz Carriere,

Professor an der Universität und Kunstakademie in München.

30 Tafeln in Stahlstich nebst erläuterndem Texte.

Separat-Ausgabe aus der zweiten Auflage des Bilder-Atlas.



Leipzig:

J. A. Brockhaus.

1875.

I n h a l t.

	Seite		Seite
Einleitung	3	Vielfältigende Technik der zeichnenden Künste (Tafel 12)	10
Plastik.		Malerei.	
Orientalische Plastik (Tafel 1)	3	Allgriechische, etruskische, römische Zeichnungen (Tafel 13)	10
Griechische Plastik. Anfänge und Blüte (Tafel 2) (Tafel 3)	4	Griechisch-römische Malerei (Tafel 14)	11
Griechische Plastik. Völkerverdeale (Tafel 4)	5	Altchristliche Malerei (Tafel 15)	11
Römische Plastik (Tafel 5)	6	Italienische Malerei des 14. Jahrhunderts (Tafel 16)	12
Griechisch-römische Plastik. Spätzeit (Tafel 6)	7	Deutsche Malerei des 15. Jahrhunderts (Tafel 17)	12
Altchristliche, byzantinische, romanische Bilderei (Tafel 7)	7	Italienische Malerei des 15. Jahrhunderts (Tafel 18 und 19)	12
Gothik; deutsche Renaissance (Tafel 8)	8	Blüte der italienischen Malerei am Anfang des 16. Jahrhunderts (Tafel 20)	13
Italienische Plastik (Tafel 9)	8	Zur Vergleichung italienischer und deutscher Malerei (Tafel 21)	14
Renaissance und 18. Jahrhundert (Tafel 10)	9		
Plastik der Neuzeit (Tafel 11)	9	Deutsche und niederländische Malerei der Renaissance (Tafel 22)	15
		Italienische Malerei des 16. Jahrhunderts und deren Nachblüte (Tafel 23)	15
		Vergleichungstafel südlichen und nördlichen Hell- dunkels (Tafel 24)	15
		Genremalerei (Tafel 25)	16
		Französische und spanische Malerei (Tafel 26)	16
		Malerei am Ausgang des 18. Jahrhunderts (Tafel 27)	17
		Französische und englische Malerei der Neuzeit (Tafel 28)	17
		Deutsche Malerei (Tafel 29)	17
		Deutsche Malerei der Neuzeit (Tafel 30)	18

10528
5/12/90

Einleitung.

Die bildenden Künste beginnen mit den Anfängen der Cultur, begleiten diese auf dem Wege ihrer Entwicklung und greifen selber fördernd in dieselbe ein. Ihre Schöpfungen dienen zur Veranschaulichung der verflieglichen Vorstellungen wie der Idealgestalten der Weisheit, zur Erinnerung an große Männer und Ereignisse, zur Darstellung der Natur und des Lebens der Menschen; dadurch sind die Kunstschöpfungen Denkmale und Grabmäler für Bildung, Eitel, Weltanschauer einer Nation, und in ihrem Still ist das Empfindungsvermögen ihres Jahrhunderts in Formen ausgedrückt. In diesem Sinne wird eine Auswahl charakteristischer und berühmter Werke zur Anschauung gebracht, für welche der ästhetische Gesichtspunkt maßgebend war; die selben finden in der Abtheilung „Entstehungsgeschichte“ des Bilder-Atlas mannichfache Ergänzung.

Die Plastik stellt vornehmlich den Individualorganismus dar, wie er Träger und Ausdruck der Seele ist; sie veranschaulicht die Totalität des persönlichen Geistes, des Charakters, in der vollen runden Abwärtsigkeit, die sie in Stein oder Erz, Holz oder Holz nachbildet. Die Einzelgestalt, als eine Welt für sich, sagt ihr am meisten zu; doch geht sie auch zur Gruppe fort und gelangt von da zum Relief, das nur die eine dem Beschauer zugewehrte Seite der Körper bald mehr bald minder erhebt über eine gemeinsame Fläche hervorragen läßt. Das Relief selbst somit zur Malerei, welche die Dinge darstellt wie sie auf einem bestimmten Standpunkt sich in Auge spiegeln; statt der schmerzlichen Materie giebt sie nur das farbige Schildbild der Welt, oder sie zeichnet die Umrisse der Formen und modellirt sie durch Schattirung zum Scheine der Körperlichkeit. Die Malerei zeigt die organischen Gestalten in ihrer Wechselbeziehung zueinander und zur Naturumgebung; sie stellt die Innerlichkeit des Gemüths dar, wie sie in befondern Stimmungen und Handlungen sich äußert; sie sieht deshalb die Gruppenbildung wie der landschaftlichen Hintergrund der Figuren.

Plastik und Malerei wirkten ursprünglich in colorirten Reliefs und Statuen zusammen; man lernte sie dort durch die reine körperliche Form, hier durch die Farbe allein ihrer Aufgabe lösen; jene hat im Alterthum, diese in der neuern Zeit ihre Platte, und beide male gibt jede der Schwerfesterkunst etwas von ihrem Stillsgepräge.

Plastik.

Orientalische Plastik.

(Zafel 1.)

Die Kunst beginnt mit der Architektur, die Pyramiden Aegyptens sind die Marksteine zwischen der Sage und der beglaubigten Geschichte; Tempel der Götter und Herrscherpaläste werden dann durch die vereinte Thätigkeit vieler Künste zu einem symbolischen Ausdruck ihres gemeinsamen Glaubens und Lebens ausgeführt. Die Bildnerei beginnt mit dem Schmuck ihrer Wände, mit den Statuen der Götter, die denselben umschließen werden. Die Reliefs wie die Einzelfiguren werden in diesem Zusammenhang mit dem Gebäude empfinden und angesehen, und so werden sie auch mit der Strenge des architektonischen Stils behandelt, welcher Ruhe und Symmetrie verlangt; die Freiheit der Bewegung, des Ausdruckes des individuellen Lebens bleibt noch innerhalb des geistlichen Schematischen und gattungsgemäßen Dargestellten. Dem Anstanz, und zwar einem großartigen, macht Aegypten, ein rechtes Denkmal der Weltgeschichte. Seine Götter zum Preis der Götter und Helden und großentheils verhält, aber die Bildnerei haben sich unter dem glänzlichen Himmel zahlreich erhalten, und gerade in ihnen hat das Volk für sich selber hervorgebracht, was in seinem Inneren liegt. Während der Zeitveränderung war das Volk bald selbständig, bald von Fremden beherrscht, aber von seiner natürlichen Grundstimmung aus bis zur Zeit der Araber hat die Kunst unter nachtheiligen Umständen des Landes im Aufstich an bester Naturbeschaffenheit ihre erste Kraft und Oekonomie bewahrt und den ursprünglichen Still zwar leise verändert, aber nicht mit einem andern vermischt, sondern den nationalen Charakter bewahrt. Malerei und Bildnerei gehen Hand in Hand und wirken zusammen, wenn die Umrisse in den Stein eingegraben werden und von dieser Vertiefung aus die Figuren sich ein wenig erheben, ohne über die Platte hervorzutreten, jedoch das Nachrelief in dieselbe eingekantet erscheint; die Gestalten werden dann colorirt; für ihre Modellirung sorgt die Plastik, die Malerei gibt ihnen den Anstrich mit einfachen Farben ohne Schattirung.

Zur 4. Jahrtausend v. Chr. verband Menes die Gänge Aegyptens zum alten Reich; seine Dauer reicht bis gegen 2000, bis zum Einbruch scythischer Völker, der Nubos, die etwa 600 Jahre lang eine Völkerherrschaft führten; unter ihnen herrschten die Phoenizier sich an, und Moses folgte deren Auszug, als noch 1400 v. Chr. König Sesostris die fremden Eroberer geschlagen und das neue Reich gegründet hatte. Der vierten Dynastie des alten Reichs gehören die großen Pyramiden an, unter der fünften Dynastie haben wir die Platte seiner Kunst im Tempelbau und im Bilderzirkel der Felsengraber. Von 1400 bis zur Eroberung Aegyptens durch die Perser blühte das Reich vornehmlich in den ersten vier Jahrhunderten unter den kriegerischen und prachtliebenden Herrschern, wie Ramses II.

Die Aegypter ließen das Kalksteine in den freien Bildwerken, die indes stets höher oder an einem Peller liegend das architektonische Gebundene nicht verließen und nach architektonischen Principien dem Gesetz der Schwere und festen Naturgesetze gemäß gebildet werden. Das Rundengericht der Gestalt tritt bestimmt hervor, die Gestalten erscheinen kraft und schlüssig in der Muskelatur, schlank und doch bestimmt in den Formen. Der Schädel ist flach, die Stirn

niedrig, die Augen schmal und lang, die Nase den übrigen Theilen nach und leicht gebogen. Die Arbeit ist handwerklich vornehmlich.

Unser Zaf. 1 beginnt mit einer Darstellung aus Ramses II.'s Felsengraber; sie gehört dem Pharaonen an und zeigt das Volk bei seiner Arbeit; diese Masse hat sich stets erhalten und überall verbreitet, jedoch nur über das tägliche Thun und Treiben der Aegypter und über die Stärke ihrer Industrie durch Tausende von Arbeitern unterrichtet sind. Eine feine Aufstellung zeigt unser Bild aus, wenn auch die Scherulichen bei der belebtesten Proportion der Gestalten etwas verdrängen sind. Dann folgt Fig. 2, ein Relief aus der Wüste des neuen Reichs; es ist der König Ramses III., der hier zwischen zwei Figuren mit Thierköpfen steht, deren symmetrische Bewegung ganz arbeitslos ist; es sind Götter; die geistliche Weisheit derselben vermögen die Aegypter noch nicht in Angelegenheiten auszurufen, darum nehmen sie stat dessen den Kopf des Thiers, das den Gott gewöhnlich sein Symbol ist; es ist Ibis, der Gott der priesterseligen Weisheit, und Horus, der Sohn von Isis und Osiris, dem mit dem Sonnengott Ra vertheiligt ist. Der König umgibt die Weisheit von den Göttern, die Hände mit den Schlangenschlingen schwebt über ihm. Rechts und links wie unten hinter Fig. 3 sind Hieroglyphenschriften nachgeliefert. Fig. 3, die Göttin Isis, die Darstellung der Natur als der Mutter aller Dinge, mit ebenen Zügen und sehr fein ausgearbeiteten Schmuck von Haube, Schleier und Gewand. — Durch die ganze ägyptische Geschichte begleiten uns die Springgestalten; gewöhnlich erscheint sich aus dem Ebenen die Menschenhand; hier (Fig. 4) veranschaulicht der Widderkopf die körperliche Zeugungskraft, während eine Menschenhand zwischen ihm gehen vor der Brust steht. Schon vor den Pyramiden lagert eine Menschenhand, ganze Allen von Stein weisen die Wege zu den Tempeln. Aus symbolischen sie auf eine nicht genollte Weise den aus der Herrschaft der Natur eben sich vorzubereiten und erheben Geist des orientalischen Alterthums. — Ein Bronzefigürchen (Fig. 5) zeigt uns das symmetrische Gleichgewicht in der Haltung von Beinen und Armen, das Nubige in den runden Gestalten gegenüber der lebendigen Bewegung, zu welcher die Kunst im Relief, vornehmlich und durch die Kompositionen fortging; die gefaltete Figur mit dem sogenannten Haischäufel in der Hand (Fig. 6) gibt uns ein Beispiel davon. — Im ganzen leben die Bildwerke Bildergeist; die Gestalten heben nebeneinander, ohne daß eine in sich abgerundete Composition angestrebt wurde.

Oben das Stillsgebl der Aegypter stellt sich ein größerer Naturalismus der Assyrer. Die Ausgrabungen von Ninive haben eine Menge Reliefplatten zu Tage gefördert, welche die Innenwände der Säle und Königspaläste beschließen. Sie stammen aus den ersten Jahrhunderten des letzten Jahrtausends v. Chr. Ihre Art, Art, Zeichnung der ihnen und vor den Göttern, was den Stoff der Darstellung bildet. Die Schilderung erstreckt sich thätigliche frei und lebendig. Die Körperformen sind voll, gedrungener als bei den Aegyptern; der sensuelle Nubis tritt in der gegebenen Form hervor; aber den großen Augen schwingen die Frauen sich in anstandslos Wogen. Bart und Haar sind zierlich in conventuellen Köcher gepflegt. Hellste Teppiche waren das Muster, das die Plastik im Wandgemälde der Reliefs bunfarbig und mit Rücksicht auf die Geraden der Gewänder nachahmte; dies seine Detail der Säume, der Federn muß uns einen

Einblick für den noch mangelnden Follenwurf geben. Fig. 7 zeigt uns einen lebensvollen Gott; einzig lebendig schaut er uns an, aber die Züge sind ganz im Profil gefaßt, die Muskelatur der Waden wie von dem Säure einer Thätigkeitsdauer bezeugt. Fig. 8 und 9 sind zwei herrliche Männergestalten im Profil, in der herrlichen Würde, die mit der dreifachen und oft ausdrucksvollen Bewegung in den Kampf mit Jagdthieren gut contrastirt. Das Relief Fig. 10 zeigt uns ein großes. Der Wagenlenker treibt die Rosse flüchtig voran, aber der König wendet sich voll Mühe gegen den Löwen, der von beschleunigter Wandraufe verfolgt und von mehreren Pfeilen getroffen, brüllend und launisch dahinführt. Fig. 11 ist eine der lebensvollen Figuren, die paarweise vor dem Eingang der Paläste stehen; die Vorderanreihe zeigt sie gewöhnlich vor dem Wagenlenker hervortreten; an den sie in der Seitenansicht gebunden erschienen; so erklärt man denn die vier Züge, und die Vorderanreihe ist so ein anderer sieht. Diese Figuren sind aus den runden des Thiers und Sämen zusammengesetzt, sie tragen den hohen Felsensattel und ihr Haupt ist das des Menschen; zu verleiht sie alles Geualte der Natur, Muth, Kraft, Einigkeit, und stellen es als Wächter des Heiligthums dar. Sie sind die Vorbilder für die Cherubim der Juden geworden, obwohl nach den Berichten über die Tempel sie dort in Menschengestalt, aber mit ausgebreiteten Adlerschwüngen und den vier Köpfen des Thiers und Sämen, des Adlers und Menschen die Bundeslade bestimmten. Von Mensch, Adler, Stier und Löwe läßt Uchid's Gesicht den Wagen Sesostris getragen sein; von da sind sie wieder auseinandergelegt in den Simulakren der Apollon in der christlichen Kunst geworden, und ein stärkerer Geist Christus in ihnen, der als Mensch gezeugt, wie ein Christus; geteilt, als Löwe den Tod bezeugt und aderschlüssig sich emporgeschwungen.

In der Mitte des 6. Jahrhunderts v. Chr. erhob Cyrus die Perser zum gebietenden Volk in Klein; die Macht der Agypter ward gebrochen, ihre Kunstübung aber von den Persern herabgekommen und deren eigenen neuen Anlagen dienbar. Die Felsengraber der Könige, der großartige Reichthum zu Pasargada oder Persepolis zeigen in ihren bunlichen Formen theils eine strenge Stilkaltung, die an ägyptische Aufnahmen mahnt, theils eine Lockerung der ägyptischen Formen im leinen Geschmack der kleinasiatischen Hellenen; ein ähnlicher Uchidismus spricht auch aus der plastischen Werkart; hier waltet ebenfalls der klar verlaufende Sinn des Volks, dessen Heiligthum auf das Stillsgebl und Prachtvolle auch in der einfachen Religionsform, dem Diente des Wirtes, des Nicht schied, sich so bestimmt von der phantastischen und unerblichen Werke des Indertums unterscheidet. Zaf. 1, Fig. 12 ist das älteste persische Kunstwerk, ein Relief mit einem Stillsgebl: ein Mann im Profil mit erhobenen Händen, in fatterlichen, unmaßigen Ornamente. Die Inschrift besagt: Ich bin Arns der König, ein Mannesname. Vier unumhüllbar gefaltete Flügel zeigen an, daß es das Bild des Verklärten oder sem jenseitigen Geistes, ist. Die Behandlungsweise erscheint fast ganz ägyptisch, aber der Körper, eine feste Saube mit Bilderbüchern und schäferartigen Hierarchen, erinnert an Aegypten. — Der Schmuck der Felsengraber ist eine gottesdienliche Handlung des Königs, die Verehrung des heiligen Feuers, des sichtbaren Zeichens für den unsichtbaren Gott. Die Wände von Persepolis sind mit Reliefsen zum Verherrlichung des Königthums gezieret. An gefalteten Felsengestalten

als Thormächtern voran kommen zur Schilderung wie die Wälder huldigen und Trübni bringen; die Nationalkrieger sind treu übergeben; der Herrscher thronet in friedlicher Würde. Andernorts ist der König im Kampf mit Ungehörigen dargestellt; da erscheint er als der Diener Apiramadas's, des guten Geistes, der alles Mitleid, Ungedultete zerstört. So sehen wir ihn Fig. 13; das Hirn, gekrönt und geflügelt, steht angedeutet da; der König packt es beim Horn und fäßt ihm das Schwert in den Bauch, Lebensgefährtes, ruhig, sicher wie ein Gott. Ein andermal sagt er wie der apyrische Gott Candon einen Zworn und würgt ihn. Die Mastulatur ist kräftig, und hier wie überall bei den Professionisten sehen wir den Fallwurf der Gewänder nach seinen Hauptzügen ergriffen und mit Zwecklichkeit versehen. Wir haben eine absehbare Bemittelung der im Dienst gehaltenen Darstellungsweisen in glatter trockener Gleitung, nicht wie in Griechenland die Totalität als letzten Lebensstern. Fig. 14 zeigt uns den König mit dem Schirm, den ein Begleiter trägt, während ein anderer Abkunft fächelt. Ueber ihm schwebt eine geflügelte Gestalt nach dem Schema des Kreuzes, von einem Kreis umgeben; die eine Hand ist segnend erhoben, die andere hält die Sonnenkugel über den Ring der Engelzeit; diese Figur sehen wir auch über dem Generalat, vor dem die Könige beten; man nennt sie wol ihren Genius oder Ferner, aber den hat doch der Mensch nicht verehrt; auch ist er den Ägyptern fremd, und doch schwebt eine ähnliche Figur über ihren Königen, sie schirmend. Da sieht sie das Bild des Himmelsgottes zu sein, und das haben die Perser beriebt, um ihren Athramasda damit zu bezeichnen.

Eine bildende Kunst hat sich in Indien erst seit der Ausbreitung des Buddhaismus entfaltet; die meisten uns erhaltenen Werke gehören vor dem Mittelalter an. Die Formen sind weich, fast wie Knospen; die Gesichtslinie, welche bei Ägyptern und Ägyptern fehlt, wird hier betont. In der Composition aber ist das Schönheitsgefühl bei der freien Symmetrie mangeliger Gruppenbildung bemerkbar. Ein Relief, Fig. 15, stellt die Heldeu des Epos Ramayana dar, Rama, wie er mit seiner Gattin Sita sitzt; Begleiter und Begleiterinnen umgeben sie, alle getragen vom sunnfüßigen und zehnräumigen Niesen Hanan. Fig. 16 ist der Religionsstifter Buddha in träumerischer Betrachtung, mild und still.

Griechische Plastik. Anfänge und Blüte.

(Fortsetz.)

Die Griechen haben das Naturideal in der Plastik verwirklicht; sie nahmen die einseitigen Anfänge des Orients auf und brachten sie zur Harmonie, indem sie feines Lebensgefühl und edles Stillsitzen auf uns zu verstanden. Die künstlerische Beschreibung Homer's vom Schilde des Achilles lehnt sich an orientalische Formen an, aber der Raum und geschwehrt, symmetrische Compositionen stellen ihn, und ein herrlicher Gedanke durchdringt das Ganze und erhebt aus dem chronikalischen Nachrieten die Bilderchrift in das Dichterische der Kunstpraxis. Ob die Statue des Apollo von Tenca (Tab. 2, Fig. 1) in der mündner Cynoptel aus der Mitte des 6. Jahrhunderts v. Chr. die schönsten Verhältnisse, die scharfen Umrisse, die ruhige Stellung wie der vernünftiger weisliche Haarfund an Ägypten an; aber die Wärme des freier, das Gesicht hat eigenbündliche Formen und verliert in noch klarerem Lächeln die Selbstheit der Götter und ihre Größe für die Menschen angedeutet.

Fig. 2 ist die Grabstele des attischen Kriegers Aristion aus Solon's Zeit; der Alibauer Aristoteles hat den schmälern Raum trefflich benutzt, das Einzelne leicht und treu durchgeführt. Herber erscheinen uns noch die Formen des Kopfes der Göttin Athene und der Gule, auf beiden Seiten einer atlantischen Münze (Fig. 3), und das Bild der Medusa oder Gorgone, welche die Junge heranstreift und die Zähne fleißt, die Augen weit aufreißt (Fig. 4), läßt in der Behandlung des Schreidhies zwar nicht die Strenge des Eils, aber den Adel der Form noch vermischen. Dagegen zeigen uns Bildwerke aus Kleinasion den erwachten Sinn für das Unmögliche, Herkles. Das sogenannte Harpyienmoment um Antinous in Lezien (Fig. 5) hat feinstliche Züge in griechischer Formensprache ausgedrückt; der thronende Gottin des Lebens werden von drei weiblichen Gestalten Ei, Milch, Frucht als Symbol der Lebenslusten überreicht. Die Gewandung läßt die Sammelnien des Körpers durchschimmern und umgibt sie mit freiem Gestalt, das Haar fliehet wildig frei herab; die Haltung ist ruhig, mild und nicht mehr starr, sondern bewegungsfähig. Von besonderer Bedeutung für die griechische Kunst war auch das, daß die Heleneage ihr den Stoff bot, und daß Plastik und Malerei selbst nicht die reale Geschichte oder das wirkliche Leben abschrieben, wie in Ägypten und Ägypten geschah, sondern daß sie im Mythos das bichterisch verstärkte Sinnbild der Wirklichkeit darstellten.

Dies zeigen fogleich die beiden Giebelwerke des Tempels der Athene zu Aegina; der Sieg über die Perser wird durch Darstellungen der heldischen Kämpfe gegen Troja gefeiert, wo die Stammherren ruhmvoll mitgegriffen hatten. Das was der Altmeister der ägyptischen Bildbauerweise; sie brachte das alterthümlich Strenge zur Vollendung. Wir geben in Fig. 6 den einen Giebel und damit ein Bild bewarigen Tempelschmucks überhaupt. Es ist der Kampf um einen Gefallen. Der Regenflüsse rechts in der vorderen Mitte ist als Raia kennlich, damit haben wir rechts die Troer, links die Achaer. Der Gefallene ist Patroklos oder Achilleus; Aias, Hector (oder Aeneas, wenn der Gestalt Achilles ist) stehen langsam schweigend im Vorterramp; wie in zweiter Linie kniet hinter jedem ein Kampfgenos; mehr in der Ferne zwei Wagenführer; am Giebelende zwei Bewunderte. Wir beachten das Symmetrische der Composition, die doch jede Gestalt in eigenthümlicher und ausdrucksvoller Bewegung sich entfalten läßt. Durch den Gefallenen und den, der ihn herüberzieht, wird die Gestalt der Göttin frei; ruhig wie ein Tempelbild steht sie da, sie ist geistig gegenwärtig als waltende Schicksalsmacht. Von ihr sent und hebt sich mehrmals die Wellenlinie, welche das Ganze umschreibt, namentlich wenn wir, wie auf unserer Tafel geschehen, die bessere Ordnung der Gruppe annehmen, wie sie Brunn vorge schlagen hat. Einas Architektonisches liegt in der Composition, die Bewegungen erscheinen wie vom Zaub geregelt; die Behandlung verstanden stärker ist naturlicher, die wirkenden Mächten sind in großen Zügen scharf bestimmt. Zur die Köpfe zeigen weder das spätere griechische Profil, noch lassen sie verschiedene Charaktere erkennen, und der Ausdruck ist bei allen das gleiche starre Räthen. Es war bei den Tempelstatuen herkömmlich; noch verstand der Künstler nicht den Geselenaudruck wiederzugeben, während er das Körperliche weiterhaft behandelte; vordere zeigt zeigen mittelalterliche Maler Geselenaudruck und Gesichtszüge in Jungheit und Schönheit; aber Körperbildung und Bewegung ist mangelhaft und fest; die

griechische Kunst geht vom Leibe, die christliche vom Gesichte aus; hier das Gemüthsideal, dort das Naturideal.

Die drei folgenden Nummern führen uns zur Mitte der Plastik, nach Athen zu Pericles' Zeit, um die Mitte des 5. Jahrhunderts v. Chr. Phidias's schuf die Götterideale des Zeus, der Athene, die wir später betrachten; er leitete den Bilderchmuck des neuerbauten Tempels der Pallas Parthenos. Zu den Giebelwerken ihre Geburt und die Vöhergriffung des Landes durch die Schöpfung des Delosam in Westaustrum mit dem Meergott Poseidon; auf den Pelosonfalten mit dem die Götter gegen die Giganten, der Kapiten gegen die Centauren, der Griechen gegen die Perser; um die Mauer hinter den Säulen ein Fries, die Darstellung des Balis im Friebe, der panathenäische Festzug. Eine stehende, eine in ihren Schos gelebte, mehr liegende Göttin (Fig. 7) sind aus dem ersten Giebelwerke. Die Formen sind ebenso großartig als amütsvoll, das Gemacht umfließt sie, wie ein vielstängiges Echo der Gestalt". Fig. 8 und 9 zeigen Gruppen aus dem panathenäischen Festzug, Jungfrauen und Streiter; die Palmetät und Arbeit der Motive, die je naturtute wie süßel ideale Behandlung ist gleich bewundernswürth. Das Relief Fig. 10, aus einem Amaxonenkampfe, stammt vom Mausoleum zu Halikarnass; Topas von Athen arbeitete dort, und das lebensfähigere Vafos, die Ähnlichkeit der Bewegung, welche durch ihn an die Seite der epischen Auffassungsweise des Phidias traten, glauben wir in dem Fragmente zu erkennen. Fig. 11 zeigt uns den Uebergang vom hohen zum milderen Stil in der jüngeren attischen Schule; das Original stammt aus dem Archibrotos, den Vater des Praxiteles. Es ist die Amazonenabteilung seiner Statue der Friedensgöttin Eirene mit Antos, dem jungen Leichthum; in der mündner Cynoptel steht das herrliche Werk im Namen der Gestalten; hier ist es nach einer Münze richtig ergänzt; die Jungelheit des Ausdrucks gefeilt sich zu dem Adel der Form. Fig. 12 zeigt uns die Liebesgöttin Aphrodite, wie Praxiteles sie zum ersten mal entleibet in vollem Abreize, doch immer noch göttlich groß, für Antos darstellte; das Vafos motivirt die Nachfolge. Fig. 13 und 15 zeigen uns attische Münzen aus der Blüthezeit der Kunst zum Vergleich mit den Anfängen Fig. 3 und 4; ein Kopf der Pallas Athene und des bärtigen Dionysos, des Gottes des Weins wie der dramatischen Poesie, der begeisterten Schwärmerischen Seelenstimmung. Der Diskuswerfer vor einer Herme (Fig. 14) gibt uns ein Beispiel von der Kunst Myron's, jugendliche Gestaltung auf dem Höhepunkt ihrer höchsten Fähigkeit anzufassen. — Die Alten streiten bereits, ob das Original der Hiebegruppe dem Praxiteles oder Skopas zuzuschreiben sei, es repräsentiert uns die Zeit der Sophokleischen Tragödie, die Mutter in der Ueberhebung und dem Schmerz der Unterleibes trägt ihr Schicksal mit Würde (Fig. 16). Fig. 17, der berühmte Knabe aus dem Berliner Museum, eine bewundernswürdige Bronze, zeigt uns zwar den Uebergang zu schlankeren Formen, mag uns aber doch eine Vorstellung geben, wie Polyklet von Argos in jugendlichen Gestalten die makroste Schönheit des männlich aufstehenden Körpers verherrlichte.

Griechische Plastik seit Alexander dem Großen.

(Fortsetz.)

Apollon, der Meister im Erguß, wandte sich in der Zeit Alexander's, der nur von ihm plastisch dar-

gestellt wie nur von Apelles gemalt sein wollte, von den Götterbildern zu den Heroen, und ward im Bildnisse ausgeschieden. Statt des Mittelmaßes der mehr gedrunnenen Gestalten liebte er die hochgehobenen, schlanken, wie der junge Krieger sie zeigt, der sich vom Staube mit dem Schwaben reinigt (Tab. 3, Fig. 1). Die prachtvolle Männergestalt (Fig. 2) mit ihrer mitreuevollen Haltung in der so viel als reich ausgeführten Gewandung zeigt uns den Rhetorikern der Griechen aus der besten Zeit, Fig. 3 ist ein Porträtbild Alexander's, wie er dem Sonnenalt gleich mit beglückter Siegesfreude weit hinausgeführt; die Waffe ist auf dem Capitol zu Rom; den Typus hat Syppios gefestigt, er eint das Weiche in der Haltung des Kopfes, das Schwärmerische im Bild mit dem heroischen, Admenmäßigen.

Immer mehr überwiegt nun ein dramatisches Moment und der Ausdruck heftigen Affekts die frühere epische Weise, die den in sich gesammelten und ruhigen Geist in der Totalität des Charakters ausprägte. Ein Beispiel ist der Laotoon (Fig. 4), den wir der rhodischen Schule, der Zeit zwischen Alexander und der Römerherrschafft, zurechnen. Es ist eine ergreifende Darstellung, wie der leibliche Mensch, in der Naturmechanismus unentriindet verloschen, dem Todesverhängnis erliegt; vortrefflich ist die pyramidale Anbahn der Gruppe, vortrefflich die Dreiflang und die Steigerung wie die Verhöhnung, wenn der eine Sohn, noch nicht verumdet, zum Vater aufsteht, diese aber den Schmerz des Schlangenschlisses thut, während der zweite herabdes Sohn herabst von seinem Leib erköst ist. Doch liegt die Verhöhnung weniger in der Gestaltung aber den schrecklichen Uebergang, als in der nachfolgenden Symmetrie der Composition. Der rechte Arm ist hier nach einer antiken Gemme statt der falschen Anordnung richtig hergestellt. — In Griechenland selbst blühte die Kunst weiter, und der Apoll von Belvedere (Fig. 5) ist jetzt seinem Original nach als das Weisheitskind erkannt, das in Delphi aufgestellt ward, als der Einfall der Gallier dort 279 v. Chr. in blutiger Schlacht zurückgeworfen worden war; ein Gemüther mit Sturm und Hagel haßl dazu, und so stellte man den Lichtgott dar, wie er mit der Legio des Zeus, der Wetterwolke, bewehrt, seinen Tempel schirmte; der Kampfsform wird zur Siegesfreude, die Haltung ist aber nicht mehr die einfach feierliche des Tempelbildes, sondern geistvoll bewegt in der Lösung der Contalle beim Uebergang einer Stimmung in die andere. Wir geben die richtige Restauration nach einer Bronze im Vafos von Straganow zu Petersburg. Ob die Diana von Versailles (Fig. 6) ihm ursprünglich schon in der Aufstellung als Schürmerin ihres Weibes gestellt war, lassen wir dahingestellt; die ganze Darstellungsweise aber macht diese Artemis zur Schürmerin des belvedereischen Apoll.

Der Uebergang vom milden idealen zum historisch-realen Stil der Kunst vollzog sich um 240 v. Chr. in Pergamos. Die Gellen oder Gallier hatten Kleinasion auf ihren Wanderzügen in Schrecken versetzt; die Könige Eumenes und Attalos besiegten sie, und in die Siegesdenkmale trat neben der symbolischen Darstellung des Kampfes der olympischen Götter mit den Titanen und der Analogie der Perseerlege auch das Gesichtsbild einer Gellenkriegerin, und der Typus des Barbarenwafos ward im Unterschied von den Helenen scharf und treu aufgefaßt. Ein Gallier, der sich das Schwert in die Brust stieß, nachdem er die Göttin geduldet, während er mit Troy gegen die

belegt, aufsen mit Schuppenen besetzt; man nennt sie Fischschalen. Die Stile, die als Gehäufte zu gehen, ward von den Gemälden die Fische übertragen; das des Lucius von St. Gallen (Fig. 5.) zeigt byzantinische Kuppelwölbe, od es nun im Orient oder im Abendland gearbeitet war, und erinnert mehr deutlich auf den Panzer des Augustus (Zaf. 5, Fig. 9.). Die mythologische Bilderprache der Griechen wird mit orientalischen Symbolen verbunden. Sehr beachtenswerth ist dabei der Sinn für Composition, die formale Gleichung und Entfaltung des Ganzen. In der Mitte thront Christus mit erhabenen Händen und einem Gewand, dessen Falten reicher als schon bei zwei jechstliche Eberntin, fast ganz in ihre Schwinge einhüllt, stehen zu seinen Seiten, beide von je zwei Figuren neben ihren Köpfen umgeben. Jesus ist von einem Strahlenkranz umflossen, oberhalb desselben ein Adler und ein Engel, unterhalb ein gelingler Löwe und geflügelter Adler; aus Affen sind leuchtende Symbole, die nun an die vier Evangelisten übertragen sind. In den vier Ecken des Bildfeldes sitzen dann die vier Evangelisten selbst, zwei als Schreiber oben, ein jeder schneidender und ein einsehender unten, jeder hat sein Symbol in der Hand. Oben am Rande zwischen den Evangelisten über den Adler und dem Engel zwei fabelhafte Jünglinge, durch die Strahlenkränze und die Sichel als Sonne und Mond gekennzeichnet, aus dem Oriehtbogen entleitet, wie ganz ungewöhnlich mit dem Rand zwischen den Evangelisten und unter ihren Thieren der bärtige Wasser-gott mit einem Seethier und eine Hirschköpfige Frau mit dem Hälbhorn: Meer und Erde. Man sieht es dem Ganzen an, daß der Künstler seine Formen aus der Ueberslieferung aufgenommen, nicht aus eigenem Geist nach der Natur geschaffen hat.

Mit Fig. 6 auf Taf. 7 kommen wir nach Deutschland zu den Ertzherzogen und finden ein Werk des romanischen Stils, eine feste Steinplastik, fast schon in der Felswand eines alten Grottenabteignisses eingelenkt, das 1115 dem östlichen Gottesdienste geweiht wurde. Das Relief, 16 Fuß hoch, 12 Fuß breit, stellt die Kreuznahme dar. Rechts und links an den Kreuzfüßen trauern Sonne und Mond, nach antiker Art personifizirt. Ein Mann kommt sich tragend unter den Christusleichen, Maria sitzt das Haupt des Sohnes mit ihren Händen und lehnt es an das eigene; ihr gegenüber auf der andern Seite Johannes mit etwas belegenem Ausdruck seiner Theilnahme. Die Composition zeigt sich für Genesnis und Altkunst. Oberhalb der Kreuzfüße hält Gottvater die Seele Christi in Sündensagetall und die Siegesfahne im Arm. Die Anstellung ist würdig, der Ausdruck, die Haltung der Gestalten aus der Empfindung des Künstlers hervorgegangen und edel angefaßt; freies Naturgefühl und die conventionell behandelten Falten, die architektonische Gliederung des Chantres leben neben einander. Unten dieser Composition erheben Adam und Eva vom Drachen umschlingt lebend die Arme, und Eva vollendet sich das Ganze zum Bild von Schuld und Erlösung.

Die Bildwerke von der goldenen Portie zu Freiburg (Fig. 7 und 8) vom Anfang des 13. Jahrhunderts möchte ich dem Uebergangspunkt der romanischen und gotischen Architekturen vergleichen, dem wir in Deutschland Werke von eigenbürtiger Schönheit verdanken. Die Künstler beobachten nun die Natur, befeelen die Gestalten, geben ihnen aber gern im Unterschiede von der festhängenlangen Hebit der Antike in Stellung und Miene den Ausdruck des demüthigen Züchtens unter eine höhere Macht, oder des jeh-

stüchtigen Aufblicks zu ihr, die materielle Beziehung auf ein Anderes. So stehen hier ein Jüngling, zwei gekante Frauen, ein Mann an der Abführung des Portals. Den Erwartung zu Füßen des Jünglings verwerbet man für seine Deutung auf David; auf der andern Seite ist unter aufstrebenden Figuren David durch die Harfe kenntlich. Die Frauen sind meistens deutsche Kirtinnen, oder, wie Schmause will, die Königin des Morgenlandes und die Kirche. Die Gestalten sind von edeln Formen, feierlich, grasig bewegt, schlank und doch ohne Magerkeit, der herkömmliche Festschnitt verständig verwendet. Das Relief in der Mitte über der Thür zeigt Maria thronend mit dem Christuskind, ruhig und majestätisch dem Beschauer zugewandt, von links sind die Weisen aus Morgenland, im Alter abgestalt, im Profil thronen zu sehen; rechts sitzt Joseph, ein Engel steht zwischen ihm und Maria; alles wohlgeordnet.

Gotik; deutsche Renaissance.
(Tafel 8.)

Von der Mitte des 13. Jahrhunderts an entwickelte sich die Steinplastik im Zusammenhang mit den gotischen Domen in Frankreich zu reicher Blüte. Die Gestalten sind schlank, aber sie bleiben ohne Magerkeit, voll; ein weicher Fluß der Glieder schießt sich ihnen trefflich an, die Haltung ist ernst und doch voll von individuellem Leben. Die Krone von allen ist wohl der herrliche Christus in seiner milden Majestät vom Dom zu Rheims (Zaf. 8, Fig. 1.). Die Kunst erscheint hier den Werken der griechischen Tempelplastik verwandt und grenzt an das Höchste an. Das Relief vom Tode der Maria (Fig. 2), das wir dem Künstler von Straßburg entleihen, steht nicht ganz aus gleicher Höhe. Die Kestle sind gleichförmig, die Gestalten werden individuell, die Gewandung in einem nicht unrichtigen, aber übertriebenen Gestalt. Die Composition entfaltet sich nicht frei genug. Apollonische bringen sich aneinander, ohne daß ihre Körper sichtbar sind; die Maria lieblich, die Theilnahme zu den Händen und Füßen Beschäftigten immer; minder genügt die liegende Figur im Vordergrund. Nach alterthümlicher Anstellung ist Christus selbst in der Mitte gegenüber der Mutter, eine schlank bewende Mädchengeftalt, auf dem Arm genommen. Das Werk stammt aus dem Anfang des 14. Jahrhunderts.

Fig. 3 führt uns nach England. Statt der Aus-schmückung der Domkapellen begehen uns dort zahl-reiche Grabmonumente, statt des religiös idealen Stils eine realistische Anstellung, die in Bildnisplastik die Aehnlichkeit des Porträts anstrebt und in der Ausführung der Wirklichkeit treu nachdrückt. So erscheint die rituelle Gestalt des Herzogs Robert von der Normandis, des ältesten Sohnes von Wilhelm dem Eroberer, in streitender Bewegung mit gestreuten Bartweid und Mantel angezogen, nach seinem Grabstein in der Kathedrale von Winchester, gegen Ende des 13. Jahrhunderts angefaßt, lebendig, eigenartig. Man kommen wir nach Nürnberg. In der Pracht-thür der Sebaldskirche stehen die Augen und thronischen Jungfrauen, gegen Ende des 14. Jahrhunderts gearbeitet, dem Sebald Schönsöfer zugeschrieben, der das Milde, Empfindensinnige des gotischen Stils einfach, schlicht und ohne Magerkeit anspricht. Fig. 4 und 5 zeigen zwei weitere Mädchengeftalten, deren eine ihre Lampe für den Heiligem bereit hält, während die andere mit schmerzlicher Entfaltung die

dem Boden zuseht. Es folgte auf diese Periode, um als Erschließung zu retten, ein kräftig dorthin Realismus, den zu Nürnberg wiederum Veit Stof von Kraton in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts zu Höchstlichkeit und Schönheit zurückführte. Sein Meistertum in der Sebaldskirche läßt in der Mitte Maria und den Engel der Verteidigung sehen, umschlossen von einem aus Holz geschnittenen Meistertum, der in sieben Reliefs die Tugenden der Maria durch und empfindend, klar geordnete Compositionen schildert. Fig. 6 ist die Maria des englischen Grafen, Fig. 7 die Maria auf dem Relief ihrer Krönung. Der Realismus, aber in künstlerischer Mäßigung, isoliert in der Steinplastik von Adam Kraft (gest. 1507). Auf dem Wege von der Sebaldskirche zum Johanniskirchehof stellt er die sieben Stationen, Vorgänge aus der Lebensgeschichte Jesu, dar; unsere Tafel kennzeichnet ihn als tüchtigen Meister im weltlichen Genre; das Relief der Stadtkirche zu Nürnberg (Fig. 8) zeigt den Magister, seinen Pfaffen, den zahllosen Kaufleuten, jeden in charakteristischer Stellung, lebenswichtig, im Raum wohlbehalten. — Im Erzgebirge Peter Wifler's (gest. 1529) findet die deutsche Sculptur der Renaissance ihren Höhepunkt; sein Meisterwerk ist das Sebaldsgrab in der Sebaldskirche. Er verband das Bedeutende der mittelalterlichen Ueberslieferung in der Darstellung des Kirchlichen mit dem Sinn für Lebenswirklichkeit, er leitet seine energischen Formen durch die italienische Renaissance und ihren Schönheitsbegriff, wie ihn das Studium der Antike ausgebildet hat. Giovanni Pisano und Ghiberti sind unumgänglich, idealer in den Linien, Wifler ist individueller, eigenartiger, rein plastischer. Fig. 9 zeigt uns den Aufbau des Ganzen. Der Meister gab dem Gange eine Basis, die er mit Reliefs aus dem Leben der Heiligen schmückte; an einer Schmalseite steht dessen Statuette im italienischen Bürgerliche, an der andern das Porträt des Künstlers selbst (Fig. 10), mit Schurzfeld und Lederkappe, ruhig und schlicht, ein Charakterbild, das zugleich den Stern des deutschen Bürgerthums erkennen läßt, der sich auf dem sichern Boden des Heimatherts in die Höhe strebt der Kunst erhebt. Ein Aufsehen aus Erz um den Sarkophag hat die Kirche ins Plastische übertrifft; vor beiden Angelenen steigen je vier Wifler erhoben; durch Stübengelehen verbunden; aber ihnen können drei Kuppeln mit zierlichen Baldachinen das Ganze; um die gotische Grund-lage entfaltet sich das Formenpiel der Renaissance fo leiter und frei, als ob es sich unmittelbar aus ihr entwickelte. Das ganze Gebilde ruht auf Schreden und Füßen, Symbolen des Meers, aus dem die Erde aufsteigt, oder des Schweißens, der Ruhe des Todes. An den vier Ecken sitzen Ueberwinder der Sünde und des Todes, die Löwen- und Schlangenzieger Simon und Hercules, Nimrod und Itehus. Zwischen ihnen regen sich heimliche Fabelwesen, Tritonen und Kumpfen, unter Thieren und Pflanzen am Sockel; zwischen ihnen halten die Cardinaltugenden Macht, und darüber entfaltet sich das menschliche Leben als ein Sündenpiel, erst unbeholden, dann leichter, endlich jährlindend und mühsierend wie ein Reigen der Seligen; ganz oben steht das Christuskind. An den Wiflerischen amuthige Meerjungfrauen und Harpoun als Ausschmückung (Fig. 12 und 13). In der Mitte der Wifler die heiligmäßige Wifler, voll Hebit und Lebensfähigkeit, und das heilige Joch empfindend unterschieden in Form und Ausdruck. Fig. 11 zeigt den Evangelisten Johannes.

Das Grabmal von Mag. I. zu Innsbruck, ein

der prachtvollsten Monumente der Welt, ward nach der Idee des Kaisers von Sig. Effel Schreiber zu Augsburg entworfen. Um das religiöse Charakteristikon und der Epochen des Kaisers stehen 25 römische Bilder von Heiden und jüdischen Frauen; die Gewandung behauptet verschiedene Tracht mit Bewundernswertem Geftalt, die Damastkleeber der Wifler wie die Panzer der Männer. Wir geben den Götzen Theodorich in ritterlicher Gestalt (Fig. 14); Peter Wifler hat diese Statue geschaffen.

Italienische Plastik.
(Tafel 9.)

Nicolaus von Pisto am Anfang des 13. Jahrhunderts gehört zu den Schöpfern der italienischen Kunst. Ihm zuerst wies im Mittelalter das Auge aufgehend für die großen, sinnlich vollen Formen der Antike, die er auf die christlichen Stoffe übertrug — allerdings äußerlich; seine Maria ist nicht die bewunderte Magd des Herrn, sie thronet oder lagert einer Jüngerin gleich, und die Weisen aus dem Morgenland erheben in Gewandung und Haltung an die Reliefs der römischen Kaiserzeit. Fig. 1 ist die Anbetung der heiligen drei Könige, in Marmor ausgeführt, an der Kappel im Baptisterium zu Pisa. — Ein Bruchstück in Erz gibt die Thore des Baptisteriums von Florenz; das alleste (um 1330), schießt, ist von Andrea Pisano, der sich unter dem Einflusse Ghiberti's bildete und mit diesem die rechten Formen für den Ausdruck des sittlichen Lebens und der christlichen Empfindung fand. Auf 25 Feldern erzählt er die Geschichte Johannes des Täufers in streng gemeinem Relief; wenige Figuren, klar in den Motiven, natürlich in der Haltung, festwoll und edel, wie hier Fig. 3 Maria und Elisabeth einander begrüßen. Am Anfang des 15. Jahrhunderts fertigte Ghiberti das irdische Thor. Er schloß sich dem älteren Meister an, gliedert den Raum ähnlich wie er, wies wie er auf 20 Reliefs neuentleuendene Szenen schlicht und innig darzustellen, wobei die Richtung auf das Anmutige, lieblich Hohe hervorritt (Fig. 2: die Verteidigung Maria's) und eine reiche Gruppirung seine Freude an der Fülle des Lebens betraute. An den höchsten Höhen angereicher sein Schritt weiter, ganz ins Materliche. Auf zehn großen Feldern erzählt er hier Geschehnisse des Alten Bundes. Die Figuren des Vordergrundes treten fast ganz frei und rund über die Platte hervor, dann hält er sie flacher im Mittelgrund, und selbst der Hintergrund wird mit Landschaft und Geftalt ganz nach ihm im Stil der Mänsen ausgeprägt und in den Linien perspectivisch abgeftalt. So haben wir eigentlich in Erz geoffene Gemäde; aber so voll Adel und Lebensfähigkeit, so voll Grazie und so trefflicher Formbildung, daß Michel Angelo die Thüren für würdig zu Paradiesesportalen erklärte. Fig. 4 ist die erste Platte. Unten im Vordergrund ruft Gott Adam ins Leben; dann schließt er seine Brust auf, und Gott läßt aus ihm die bolte Gestalt Evas emporschieben; darüber ein Stranz von Engeln; links im Mittelgrund der Sündenfall; rechts die Betreibung aus dem Paradies.

Einzig realistisch tratete Donatello (1386—1468) nach seiner Charakteristik in Form und Ausdruck; man vergleiche Fig. 5, die Maria, die vor dem Engel erscheint, mit derselben Scene, Fig. 2, von Ghiberti. Luca della Robbia ist der größte aller Künstlerfamilie, die im 16. Jahrhundert Terracotten arbeitete. Die Gestalten in gravitem Thon wurden glänzend die Gestalten erscheinen meist auf höchsten Grund

wies und erhalten leise Farbentöne des Fleisches, der Glieder, der Naturnumgebung. Der materielle Sinn wird nicht vor, die plastische Modellierung ersetzt die durch Licht und Schatten. Frühlicher Sinn, manvoll schönste Darstellung, wie auf dem Madonnenbilde (Fig. 6, machen diese Werke so erquicklich.

Wenn die venezianischen Meister der Renaissance, die Lombardi und Sanjovino, dem plastischen Stil der Anfänge sich enger angeschlossen, so bewachte Michel Angelo bei aller Bewunderung für dieselbe die eigene gewaltige Natur; die Größe seiner lebensfähigsten und tiefstimmigen Persönlichkeit tritt uns in seinen draugold bewegten Formen ergreifend vor Augen. Die Magnificentie und der Abend an der Basis eines der Meisterrgräber (Fig. 7) zu Florenz zeigen im Unterschied von der einheitlich harmonischen Gestalten der Griechen einen Gegenatz in ihren Gliedern; die eine auflagernde Seite ruht regungslos, während Fuß und Arm der andern in Bewegung aufgefaßt sind; die Figuren sind wie Personifikationen von Naturkräften und Weltkräften zugleich, und ein Jahrhundert, ein Volk erweckt in seiner Morgenröthe aus dem Schlafe, wie auf dem andern Grabe seine Nacht, dies ganz in Grau versunkene Gesicht, den kühnen Schmerz der Nation wie des Künstlers nach dem Verlust der Freiheit des Vaterlandes symbolisirt. Die in sich getriebene nachdenkliche Gestalt des Fürsten erblickt alsbald den Namen und ich pensiero, der Gewanke. Der Auszug unserer Gruppe zeigt wie in dem Plafteer zugleich der archaischen Stärke und der materielle Weite mächtig ruhen. Und wenn es echt plastisch ist, eine Persönlichkeit auf sich selbst beruhend, wie eine Welt für sich, in selbstgenügsamer Höheit, in der sich gefammelter Menschheit des Charakters darzustellen, matisch aber in handelnden Gruppen sich die Beziehung der Menschen zueinander und zur Natur anspricht und die betonten Stimmungen und Regungen der Seele dabei hervorrettet, so liegt etwas Materielles auch in Fig. 8, dem Moses Michel Angelo's, der eben in beständigem Kampfe über die Anbetung des goldenen Kalbes aufstehen will. Die Energie waltet in ihm vor, er sollte an Orndinal von Papst Julius II. ein Gegenbild des tätigen Lebens zu Rom, als dem Hauptankern des christlichen sein. In seinen Zügen klingen die seines Meisters selber an, Michel Angelo hat auch hier feinsten stäubenden Seelen Schmerz gegen eine Zeit gelehrt, die statt die reformatorische Zee des innerlichen Christenthums aufzuführen, in Italien sich den äußerlichen Feiern der Sazungen und Ceremonien unterwarf.

Fig. 9, der Mercur von Johann von Bologna (1594—1608) zeigt uns die Nachfolge der dalsigen Zeit der Renaissance, ähnlich wie Gemalde von Guido Reni. Die Formen sind richtig und fein angefaßt, das Schweben auf dem Ballone des Windes wird gestreift geblacht als plastisch zu veranschaulichen — ein jedes Metallstück ist sein unerschütterer Stützpunkt! — aber an der wohlgelegenen Gestalt voll feinsten Grazie hat man doch seine Freude. Minder erquicklich ist Dasbue's Verwandlung in einen Bärenkann vor dem etwas befangen verfolgenden Apollo von Bernini (1598—1680), Fig. 10. Das raffiniert sinnliche, das Heftbarische, das Sentimentale dring mit ihm ein; diese Weise wird Barockstil genannt.

Renaissance und 18. Jahrhundert. (Zafst 10.)

Unter den italienischen Meistern der Renaissance ragt Benvenuto Cellini (1600—1572) vorzüglich hervor. Erreichte, Atlas der Plastik und Malerei.

durch hervor, das er der Zierlichkeit, der Kunstindustrie, sich zuwenden und in der Verbindung von Metallen und Goldschmied und Gerath Sinnvoll und reizend gestaltete. Sein Salzsch aus dem Schmirgel Sammlung, liegt in Wien (Zaf. 10, Fig. 5), ist von prächtig gefälliger Form; und da das Salz dem Meer wie der Erde abgenommen wird, so bringen beide es dar, in symmetrisch geschwungener Haltung der Meerergott mit dem Dreizack und die schöne Erde, beide aus Gold gebildet, er auf einem Seelberg, sie auf einem Glastentopf lagernd. Das Gesicht, wie eine Worte, von Wellen und Seethieren umspielt, ruht auf einem Ufersande von Ebenholz, ausgefaßt mit goldenen Reliefbildern, die an Figuren von Michel Angelo erinnern.

Der Meister der französischen Renaissance ist Goujon (gest. 1572). Er stand dem Architekten Lesot bei der Ausfaltung der herrlichen Facade im Louvre für zur Seite und war wie er ersichtlich in selbst eleganten Formen. Fig. 4 zeigt eine skulptur in der ruhigen Haltung, die der Jungfrau ziemt, wenn sie statt der Säule unter einem Gebälk stehen und deren gegen tragende Kraft symbolisch nachvollzieht; die Gestaltung ist so vorzüglich angeordnet als ausgefaßt. Die Abhängigkeit Frankreichs von Italien zeigt dabei Goujon's Diana von Fontenay (Fig. 2), wenn man sie mit Benvenuto Cellini's Amabe von Fontainebleau vergleicht. In überflüssigen Formen, die aber vielleicht der Wirklichkeit entsprachen, hat der Künstler die Gestalt Heinrich's II. nach als Juggodtinn neben einem Stische rühend dargestellt — eine merkwürdige Dame, die der Königin tren wie eine Magd dient und den König auf die Bahn der Ghr treibt. — Den Verfall der Kunst mag uns Girardon (1630—1715) mit seinem Plaud der Proserpina (Fig. 3) veranschaulichen. Die Uebertreibungen des Barockstils bei Bernini und Marzi wurden mit Eifer nachgeahmt, der Marzori mit dem weichen Fleisch verwehelt, in dessen schwellende Mergelgeiß die Finger sich eindrücken; das Affektvolle und das Vintere wurden neben einander angezogen; die Künstler setzten ihr Virtuosität und prunkten mit überwindenen Schwierigkeiten. Das Wert war für den verfallenen Garten Ludwigs XV. angefaßt.

Nach England führt uns ein Relief vom Orndinal Heinrich VIII. in der Kapelle an der Westminsterabtei (Fig. 8). Die beiden Gestalten, Johannes der Täufer und Johannes der Evangelist im Gespräch miteinander, lassen eine Einwirkung der italienischen Renaissance auf den englischen Realismus wahrnehmen.

In Spanien war neben dem italienischen der niederländische Einfluß auf die Kunstentwicklung wirksam, wie wir bei der Malerei sehen werden. Die Plastik kam zu keiner ähnlichen Blüte. In der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts war Gil Siloe hervorragend. In einer Mische von reidirektorier prächtigster Architektur arbeitete er das Portrat des Infanten Don Alfonso in Orndrat vor dem geschmückten Bethulm auf welchem dessen Freund (Fig. 1), so ließ seine Schwester Isabella die Katholische das Orndinal ansehnern. Der niederländische realistische Stil gibt den Ton an. Klarer ist das Studium der italienischen Renaissance bei einem Niederländer, Peter de Witte, italienisiert Pietro Candido, der für Marcellus Marinius von Baiern zur Zeit des Dreißigjährigen Krieges seine weiche glänzende Thätigkeit entfaltete. Er entwarf unter anderem das cheme Orndinal Ludwigs des Baiern in der Franzosenzeit; seine frühe Barockstil wirkte auf den Kaiser Marzori ein. Die gehäufte Standartenträger sind prächtige Figuren, die bei

stehen Herzog Ludwig aufgefaßt und ten dargestellt, das Gesicht der Zeit geschmackvoll wiedergegeben, wie Fig. 9 uns Herzog Wilhelm erkennen läßt.

In Fig. 10 begraben wir die Statue des Großen Kurfürsten von Brandenburg, der den Grundstein des neuen deutschen Staats legte und in Schläfer einen einhundertjährigen Meiser für sein Verdienst auf der herrlichen Schloßbrücke fand. Schläfer wurde die Reiterstatue mit dem Niederst in das rechte Verhältniß zu setzen. In der vollständigen Persönlichkeit vereint sich Lebensfülle und in sich gesammelte Energie; der Held trägt das römische Imperatorenkleid und schaut gezierend mit dem Abdrück in die Ferne, wovon die Hand das französische Schlachtopf hält. Als Gegenatz zu der im Fingern verkörperten Herrschermacht sind an der Basis Gesellschaften angebracht, die Rehrseite des damals berechtigten, gefährlich notwendigen Absolutismus.

Canova führte unter Winkelmann's Einfluß in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts aus der Antikerzeit und den Uebertreibungen des Barock- und Rococo wieder durch das Studium der Griechen zu klarer einfacher Schönheit, wieder er seiner Natur nach mehr auf das materielle Reizende als auf das strahlende und die stille Größe hinarbeitete. Dies zeigt seine Gruppe von Venus und Adonis (Fig. 6). In seinen Entwürfen wandte er sich der Würde einfacher sinnvoller Composition zu, wie hier (Fig. 7) die trauernde Stafia am Orndinal des Dichters Alfieri betand.

Neben dem Idealismus Canova's brach ein geheimer Realismus durch Gottfried Schadow in Berlin sich Bahn. Er hielt sich an das gegenwärtige Leben, an die Naturwirklichkeit, und so stellt er Friedrich den Großen in der Tracht seiner Zeit vorzüglich dar (Fig. 11), wie das Volk ihn zu sehen gewohnt war.

Plastik der Kunst. (Zafst 11.)

Was Canova und der alte Schadow begannen, ward von Overmann und Rauch weiter geführt; sie schufen der Plastik eine Nachblüte und schloßen an die Art und Weise sich an, wie auch Goethe mit Schiller das wiedererweckte Griechentum für die Gestaltung des Lebenswerts eigenen Lebens verarbeiteten. Überwachen stellte den einfach plastischen Reliefstil nach Pheidias' Vorbild wieder her in einer fülle kleinerer Werke, die bald dem Gros gewidmet sind, halb Tages- und Jahreszeiten personifizieren, und in dem großen Fries, der zur Fzier von Napoleon's erarbeiteten Beschluß in Rom für den antinapoleonischen Palast bestimnt, später für die Villa Sommariva am Comersee in Marmor ausgeführt ward; Alexander's Einzug in Babylon. Dem selben auf seinem Siegeswagen folgt sein Heer, eine Victoria begrüßt ihn, die Familie des Darius, die unglückigen Völker Aiens kommen ihm entgegen (Zaf. 11, Fig. 1). Wie Überwachen am liebsten in der antiken Gütter- und Feldwelt weilt, die der Plastik den gemäßigten Stoff geboten, das zeigt uns sein Adonis in der männlichen Stuptheit (Fig. 2). An den Syer gelangt, in Nebenströme verfaßt erwartet er die Venus, über wech; die zarte Jugend und der jaggewandte Körper sind wenig verjüngt mit einem leinen Zug der Trauer, der Todesahnung, wie das dem frühberühmten Fühlungsgeistes gemäß erschien.

Dann er, der uns den Dnus Schiller's festgefaßt, fahm im Gebiet der Plastik ein hervorragendes Wert, die Ariadne (Fig. 3). Die Dionysosfrau lagert auf

dem Rücken des Raubers, der schlafende Leib aufsaßt sich in ruhigen Belegen; das Antlitz ist besetzt von einer schwermüthigen Gesehtsmümmung, sie ist des Gottes voll, der sie hier erlesen hat.

Rauch, vom Diner der königlichen Kunst zu ihrem Bildhauer geworden, arbeitete als sein erstes Meisterwerk für denmal für die Kunst zu Charlottenburg; wie schimmernd liegt sie da, königliche Höheit und schlichte Schönheit vereinen sich in ihr, das Gewand umfließt leicht die edeln Körperformen (Fig. 4). Dann folgten die Standbilder der Helten der Vreienkriegs, die Victoria der Wallalla; am Abend seines Erdemallens vollendete der Künstler das Denmal Friedrich's des Großen (Fig. 5). Der Held, in der Tracht seiner Zeit vom Königsmantel umwallt, sieht hoch zu Noth wie der leitende Gemis seines Bundes; Darstellungen seiner Thaten ziehen im Relief sich um das Niederst, und auf einem zweiten Abstege deselden wird zwischen vier Reiterstatuen an den Ecken die Krüger- und Städtämänner, die unter ihm gewirkt, in Stagnationsgruppen vereint; auch Mann und Stellung sehen nicht selten ihn als den Schirmherrn der Aufklärung erkennen. Die Plastik ist selbst behandelt.

Die Bildnerische Rauch's ward von einer ähnlichen Bedeutung für Berlin, wie die Marcelline von Cornelius für München. Unsere Tafel bringt in Fig. 6 das Bild des Meisters, von Drake gearbeitet, und eine von dem Marzorigen der Wände, aber die der Weg vom Brandenburger Thor nach dem Schloße führt. Sie stellen das Kriegerleben dar; hier sehen wir, wie Minerva den jugendlichen Kämpfer unterrichtet; die Gruppe ist von Schievelbein (Fig. 7).

Fig. 8 gibt uns ein Bild moderner französischer Kunst, welche den Marzori wiederum behandelnd und das sinnlich Reizende zur Schau stellt; in der größten bewegten Mähdengestalt, die ihren hohen Leib und Vorderseite aus dem Gewand enthaßt, das den Rücken umwallt und ihr einen guten Hinterrand gibt, sollen wir die letzte Poesie erkennen, die uns augenblicklich unterhält, ohne den Geist in Waffen zu rufen. Das Wert ist von Brader.

Schönhafer's Hand an der Spitze der minneren Plastik; an Reichthum der Plastik, an Gründungsfülle den großen Gesehen in dem Berlin müdebede ehenrichtig, aber nicht gleich vortheilhaft in der vollendeten Durchbildung. Das mittelalterliche Mittelst, das Romantische waltete er plastisch auszuzeigen; er war ein großes Talent für decorative Bildbauerei im Aufstich an Vanten. So arbeitete er für das Gisebelst der Wallalla die Gruppe der Hermannschlacht (Fig. 9). Hermann steht sieghaft in der Mitte und legt den Fuß auf die Wundenbelle, das Zeichen der Königerkrohn; noch drängen zwei Hürmer vor, aber der heldtörer Varus sich bereits, das seine Cade verloren ist und löst sich das Schwert in die Brust; ein Römer mit dem Adler steigt neben, ein Gefallener liegt an Gisebelen. Auf der andern Seite sieht eine deutsche Frau die Wunde des hingewundenen Helden zu heilen, eine Brigierin mit dem Schwert tritt neben dem Stinger, der des Hagedes zum Parthenon auftritt, und drei Germanen Hürmen aufstich vorein zum Gesehtungsstamm. Römer und Deutsche sind durch Tracht und Gesehtszüge kenntlich.

Zwei gefeierte Bildbauer, Häbel und Rietschel, machten Dresden zum Mittelpunt plastischer Thätigkeit; Häbel idealistischer auf harmonische Durchbildung, Rietschel realistischer auf Wahrheit und Adel des Ausdruck gerichtet, beide aber das Ideale und Reale in

ihren besten Werken verjühnd. Sabin's Rafael (Fig. 10) zeigt uns den berühmtesten der Maler in seiner milden klaren Weise, den Künstler, der in der feinen Form die ideale Seele zur Erscheinung brachte; Raphael veranschaulicht in Fig. 11 den deutschen Geschichtsbildung Zeitling, wie er den Hain auf eine stille Quelle führt und in ihm gesammelt erwehlt und hegefräßig blickt, im Gemüth seiner Zeit, das der Künstler wohlgefällig zu schätzen verstanden hat.

Verwiesseltigende Technik der zeichnenden Künste.

(Tafel 12.)

Wir machen den Uebergang zur Geschichte der Malerei durch eine Tafel, welche uns verschiedene Arten in der verwiesseltigenden Technik der zeichnenden Künste kennen lehrt.

Es gehört der neuen Zeit an, ja dieselbe hat in der Photographie ein Mittel treuerer Wiedergabe gefunden und für das Studium wie für die Verbreitung der Kunst fruchtbar gemacht. Im Alterthum hatte man Zeichnungen in Metallplatten eingegraben, wie Taf. 13, Fig. 8 und 9 bekunnen; so verzierte man die Münzen und Nadeln, die Medaillen von Spierland. In Byzanz (Taf. 7, Fig. 4), in Italien zur Zeit der Renaissance (Taf. 12, Fig. 1) vertheilte man mit andersartigen Metallformen, man nennt diese Metallst. Statt des Metalls aber eine flüssige Farbe zu nehmen und sie abzurufen, das ist gleich der Buchdruckerkunst eine deutsche Erfindung, und sie ist in Deutschland um die Mitte des 15. Jahrhunderts zuerst zu artistischen Zwecken verwendet worden. Nächst hatte man Stempel aus Metall oder Holz, auf welchen Zeichen, Figuren, Buchstaben erhaben standen, jedoch man sie mit Farbe beschreiben und ihre Form auf andere Gegenstände, auf Tuch oder Papier übertragen konnte; Zeuge wie Spielkarten werden so bedruckt. Aber Kunstwerke auf diese Art zu verwiesseltigen, ja das sogar bis zu entwerfen, das ist wiederum in Deutschland aufgefunden. Zünftlerische Zeichnungen traten im gedruckten Buch an die Stelle der gemalten Miniaturen in den Handschriften.

Der Kupferstich hielt sich zunächst an die Zeichnung; er gab die scharfen Umrisse der Gestalten, er modelirte durch Linien von wechselnder Länge, Boge, Stärke die inneren Formen, die schwebende Körperlichkeit des Schongauer und Peter in Zeitschriften, Marc Antonio Plamontis in Italien haben auf diese Art ihre Meisterwerke geschaffen, letztere als epheuerische Zeichner, letztere als Hochbühner rauschender Compositionen berühmt. Da diese Weise sich der Zeichnung anschließt, durch welche der Maler für ein Fresco oder Bildnis die Formen hieherholt, so hat man sie Car-tonnieren genannt (Taf. 12, Fig. 5). In neuerer Zeit rief sie Cornelius für seine Figuren, seine Bildnisse wieder hervor, und kaunlich ließ die Wangenmalerei des Treppenbanjes im Berliner Museum auf solche Weise verwiesseltigen.

In der eigentlichen Malerei herrscht indes nicht die Linie, sondern die Fläche; die Gegenstände unterscheiden sich im Auge als farbige Flächen nebeneinander. Will der Künstler etwas nachahmen, so begrenzt er die Formen nicht durch scharf gezeichnete Umrisse, sondern setzt sie durch hellere und dunklere Schattentöne aneinander ab. Selbst das Coloristische durch Rubens und die niederländischen Genremaler in den Vordergrund tretend, ist diese weiche Weise die vorherrschende geworden. Sie kam auf mancherlei Art ausgeführt werden. Dem Cartonisch am nächsten und dadurch

am zweckentsprechendsten und edelsten bleibt die Linienmanier, welche die Zeichnung leicht einträgt, dann die Rollen mit lester Hand eingibt (Fig. 6). Valtellinische Goldschmiede schlugen mit einem Stahlhämmerchen tiefer oder milder tief, leitzere oder flachere Punkte in die Platte und brachten dadurch die Licht- und Schattenwirkung hervor: Quilantini.

England hat besonders die Schab- oder Schrauzkunst gelehrt, welche die Italiener mezzo tinto nennen (Fig. 7). Hier macht man die Platte mit einem Instrumente nach Art eines Wiegemeßers rauh, jedoch sie einen dunkeln Abdruck gibt, schobit die Nadeln nach ihren Abstufungen heraus und polirt dieselben glatt, während die rauhflebenden Stellen die Schattentöne wiedergeben.

Die Nadirung (Fig. 8) geht in der Regel dem Kupferstich in Linienmanier voraus, indem der Stecher die Platte mit einer weichen dünnen Spitze, dem sogenannten Metzgrunde, einer Mischung von Wachs, Maler und Aethylal überzieht, mit Wachsstrich schwärzt und darauf seine Zeichnung durchspannt. Nun rief er mit der Nadelnadel seine Striche in die auftragene Masse, bis das Kupfer durchschimmer, nimmt dann den Metzgrund weg und säubert das Werk mit dem Grabstichel weicher aus. Der Kupfersticher kann von dem Metzgrund entleeren Stellen mit Schwefelsäure fester in das Kupfer graben; er kann wiederum, welche nicht dunkler werden sollen, mit in Zerstäubung aufgelösten Zinnhalt baden und sie andern wiederhol mal, bis die erwünschte Tiefe und Breite vorhanden ist. Diese Weise, wo statt des Grabstichels nur die Nadelnadel in weidern Grund geführt wird, nennt man Nadirung; um ihrer leichtern Weise willen haben sie viele Maler geistvoll und anziehend selbst gelehrt. So Membrandt, dessen Malerei wiedergucken sie besonders geeignet erscheint, wie gerade unsere Nadirung seines Porträts des Vngemeisters Sir beweis, deren Vorlage W. Unger meisterhaft nach dem Original in der letzten Galerie hergestelt hat. — In neuerer Zeit wird vielfach statt in Kupfer in Stahl gelochen.

Der Holzstich ist die abzurufenen Formen erhebt stehen, während der Kupferstich sie vertieft. Auf glattes Buchbaumholz wird die Zeichnung aufgetragen, und zwischen diesen Linien, welche erhaben bleiben, wird mit scharfschneidenden Instrumenten das Holz weggemommen; die Stärke und Dichtigkeit der Linien bedingt die Wirkung an Schatten und Licht, der Charakter flüssiger Federzeichnung ist darum hier der Charakter fester Federzeichnung; so haben Dürer und Holbein den Holzstich bearbeitet, aber bearbeitet lassen, wie hienfallsweiche letzterer in der Passion, letzterer in seinem Dordentian. Holzschneide finden sich schon vor Erfindung der Buchdruckerkunst; sie wurden in älterer wie in neuerer Zeit gelehrt von den berühmtesten Malern, da diese Kunst die keine andere die Originalität der Zeichnungen durch Facsimilestich unuerfälscht wiederholt. In neuerer Zeit haben ihn England und Frankreich wieder auf und brachten ihn zu großer Feinheit, indem das Druckholz des Buchstamms zum Schmitte benutzt wurde. Erleichtert wurde eine feine und kunstvolle Durchführung des Schmitts durch Anwendung des spitzen, hochgehenden Grobchisels und anderer Hülfsinstrumente anstatt des Messers. Deutschland ist nachgefolgt und hat die Holzschneidekunst in den verschiedensten Manieren der zeichnenden Künste zu einer hohen Vollendung gebracht, von welcher die Art und Weise der Zeichnungen von Ludwig Richter als eine der deutschen Kunst eigentümliche bezeichnet werden kann. Da die Herstellung der Holzschneide durch die Buchdruckerkunst gelehrt und so in großer Anzahl schnell und verhältnißmäßig wohlfeil künstlerisch ausgeübte

der geboten werden, welche auch in den Zeit von Werken gedruckt werden können, so hat die Holzschneidekunst in neuerer Zeit von allen graphischen Künften die größte Verbreitung gefunden. Wir geben ein einfach in Contouren geschneidetes und ein in der Details ausgeführtes Blatt (Fig. 3 und 4).

Die Lithographie ist Ende des vorigen Jahrhunderts von Alois Senefelder in Baiern erfunden. Der feine Stein von Solenhofen, der aus Kalk, Thon und Kieselerde besteht, jedoch darauf mit Kreide oder Tusch, welche aus fetigen und harzigen Substanzen bestehen, gezeichnet werden kann, nimmt sowohl Säuren als Fette an und läßt sich vermag seiner feinen und dichten Structur auch mit der Gravirnadel bearbeiten. Die Stredzeichnung wird auf einen mit Sand und gelblichem, sogenannten gelochten Stein mit lithographischer Kreide getragen (Kreidemanier, Fig. 1), die Federzeichnung vermittelst der Stäbchen, und Tusch auf einen glatteiglichen feinen Stein (Federe-manier, Fig. 2). Bei beiden Verfahren wird ein Leptmittel über die Fläche des Steins gegossen, welches dieselbe ein wenig verleiht, dagegen die mit fetten Substanzen aufgelagerten Stellen nicht angegriffen; diese nehmen nur die Druckfarbe an. Das Graviren auf Stein geschieht mit einer Stahlnadel oder bei ganz feinen Arbeiten mit einer in Oelöl gefassten Diamantspitze (Gravirmanier), nachdem der glatteigliche feine Stein mit Säure gereinigt ist; die angerissenen Stellen nehmen dann die Einwirkung der Säure in derselben Weise ein, die jede Druckfarbe an, während die geätzte Fläche sich frei davon hält.

Malerei.

Allgäichliche, etruskische, römische Zeichnungen.

(Tafel 13.)

Von der Wand- und Staffelmalerei der Griechen sind uns leider keine Originale erhalten; nur die Nachbildungen in Pompei oder die Vasen geben uns neben der Schilderung der Schriftsteller einige Inhaltspunkte. Wir erheben daraus, daß sie das Gepräge des plastischen Stils trug, dem Relief sich ansehe, doch die Zeichnung hervorragte. Allgäichliche Gesetze zeigen uns ein Ainnenbild, das auf einfachen und gemauerten Werken wiederholt und wol für gemeinlich artistisch gelten darf. Allgäichliche Vasen von gedrückt runder Form und hellgelber Farbe sind dann mit schwarzen Figuren verziert: Löwen, Hirsche, Schwäne, Spinnere, Sirenen, Zagelbienen, Frauen, die mit ausgebreiteten Armen Vogel wahren, begannen uns hier mit in Gruppen und weisen sammt dem architektonischen Ornament auf Äthyren und Nöthigen hin; diese Ansicht, durch die Ausgrabungen in Minive befestigt, findet eine weitere Stütze in der Eichen geschliffenen Stein (Taf. 13, Fig. 6 und 7). Eine Frau hat zwei symmetrisch behandelte Löwen an den Schenkeln geparkt; eine Gestalt, ganz in astrifischer Tracht und mit den unwahrscheinlichen vier Flügeln, die wir (Taf. 1, Fig. 12) an Bild des Königs Epeirus kennen lernen, hält zwei symmetrisch behandelte Strauße an den Ourgeln. — Attische Vasen zeigen schwarze Figuren auf rothem Grund; sie entnehmen bereits die Stoffe der Götter- und Heldenlagen und zeigen bald in strafferer schlanterer Körperbildung ägäische Einflüsse, bald das srische griechische Naturgefühl in der Auffassung des bewegten Lebens statt der architektonischen Gebundenheit an Mil. Wenn es von Daidalos heißt, daß seine Gestalten gingen und

handelten, so haben wir dies im Unterschied von jener starren Bläse im Sinn der Darstellung des bewegten Lebens zu verstehen. So genossen wir dieses dreifache Vorankommen in Fig. 1 bei Herms, dem Götterherben, der hier noch mit dem Spitzbart ausgestattet den drei Götinnen vorankommt, deren Name und Weine ganz ziemlich symmetrisch behandelt, aber doch in anderswoherer Tüchtigkeit erkennen; die Hauptformen des Körpers machen sich unter dem faltigen Gewand geltend; die Gestalten fliegen freilich um den Preis der Hässlichkeit freieren; wobei ein Zeugnis, daß nicht von der Seele und dem Gelebensgefühl des Künstlers, sondern von dem Leibe aus die griechische Kunst zum Naturalismus sich entwickelte. Wir zeigt bereits einen Fortschritt zu wohlhabenderer Composition und ruhiger Haltung. Der Stoff ist oft behandelt; Heracles hat den desphischen Dreifuß gezaubert, Apollo gewinnt ihm denselben wieder ab; dem leuchtendglühenden sich umdrehenden Heros steht seine Freundin Pallas Athene, dem jugendlichen Gott mit dem Vorbertrag seiner Schwelger Artemis zur Seite.

Fig. 3 ist einer der Vasen entlehnt, die nun auf schwarzem Grund die Figuren in rothem Ton erscheinen lassen und die Kraft zur Schönheit lehren. Es zeigt die Zeit nach den Perserkriegen, Polygnot der Maler, den Maler als Maler des Göttes, des Charakters in seiner Wesenheit und höchsten Bestimmung preis, der Götter des Allertums, von seinem Wandgemälde der Festung Troia's kann uns die vorliegende Composition in ihrer epiischen Fülle und Klarheit einen Begriff geben. Wir sehen links den Menaeus, der mit seinem Vater schlachtet; daran schließt sich Aias, des Odysseus Sohn, wie er die Scherben am Heiligthum der Göttin, dem Palladium, ergreift, neben flugenden Jünglingen und einem erschlagenen Jüngling. Dann folgt Dorotheos, der den Sohn Helios, den Atyraon, mit dem Schwert getroffen hat und dessen gramvolle Mutter Hydromache hinwegführen will; dann Troerinnen, eine die sich küßt vertheilt, eine die gegangenen genommen wird.

Nach dem Peloponnesischen Kriege beginnt der Abnahn des Pinxels in der Malerei; Zeuxis und Parrhasios wetteifern in dem Streben nach Naturwahrheit und lieben es, in Einzelgestalten oder kleinen Gruppen selbst Seelenzustände als auch die Fertigkeit der körperlichen Erscheinung, wie der Helena, des Crois, zu veranschaulichen. Nun sieht auch die Vasenmalerei das ruhige Zusammenfinden einiger Figuren zum Ausdruck einer Gemüthsstimmung, oder in einer anmuthigen Situation, und dieses ist in der Anlage und den Proportionen so vorzüglich, daß wir den Nachklang großer Kunstwerke oder das die handwerkliche Tüchtigkeit erkennen, die in der Auffassung solcher Werke. Fig. 4 und 5 sind zwei Vasen aus dieser Zeit, die durch die Schönheit der Composition wie der Figuren für sich selber sprechen.

Fig. 8 führt uns nach Etrurien, aber in die spätere Zeit unter der Römerherrschaft, wo der Einfluß der griechischen Kunst sich über das heimische oder Orientalische erob. Die etruskischen Zeichnungen auf der Rückseite von Metallgefäßen sind hier das Beachtenswerthe. Rund oder oval, mit zierlicher Handbabe, werden sie von Arabesken umrahmt und zeigen Darstellungen aus der etruskischen Götterlehre oder der griechischen Mythologie. Neben Genöthnissen in ediger oder schlüchter Verbindung stehen Arbeiten die die vorliegende von entzückender Meisterhaftigkeit. Dionysos begrüßt seine in den Olymp aufgenommene Mutter Semele. Die Stellung der Stellung ist großartig ausgeführt, der Raum durch zwei theilnehmende

der Gestalten neben den Reizungen des eigenen frischen Muthesgefühls und des innern Dranges nach selbstthätiger Lebensentfaltung in Westeuropa, und bald wirkte die Ueberlieferung mächtig auf diese ein, bald werden ihre alten starren Formen mit eigensinnlicher und neuer Empfindung befeelt und das Typische, Herrschaftliche wieder individualisirt. Das sehen wir in Sig. 6 an einem Deingengaltes aus dem 13. Jahrhundert, das in der hildesheim'schen Michaelskirche aus der Lände wieder hervorgerufen ist: in unangenehmem Proportions- und thronender Herrscher, ein kümmerlicher Arbeiter des Helandes, umgeben von kleinen Brustbildern feiertragender älterer und jüngerer Gestalten; das Ganze aus einer Darstellung des Stammaltars Jesu.

In Italien erdünstete Cimabue am Ende des 13. Jahrhunderts den Platz der namhaften Meister. Seine Madonna in der Kirche Santa-Maria-Mirola zu Florenz (Fig. 7) trägt noch das byzantinische Gepräge, aber namentlich in den sie umgebenden Figuren bricht innerlich des Ueberfließens eine Zügelkraft der Empfindung, eine Lieblichkeit des Ausdruckes hervor, die den Hauch einer neuen Zeit verduftet, der wir uns nun zuwenden.

Italienische Malerei des 14. Jahrhunderts.

(Zaf. 16.)

Dante ist der Herald und Bahnbrecher der italienischen Kunst; sein großes Dichterverk, „Die göttliche Komödie“, schuf eine vollständige Schriftsprache und wirkte auf die Maler ähnlich wie einst Homer in Griechenland auf die Künste; Orpheus der Conception, und im Einzelnen selbst die Anschaulichkeit treulich seiner Lehmann; denn kann sich bei ihm nicht bei seinem Fremde Gotte, dem begründeten Meister der florentinischen Kunst am Anfang des 14. Jahrhunderts; sie stie dann ihren Einfluß auf ganz Italien. Giotto schuf die Formen, welche die sittliche Eigenständigkeit der Charaktere ausdrücken, und ist vorzüglich stark in der Deutlichkeit seiner Motive. Die großräumige Frescomalerei legt den Nachdruck auf die Composition des Ganzen, auf die Klarheit und Bestimmtheit des Einzelnen; der Kern wird erst, als welchem die Bedeutung der Sache im entscheidenden Augenblicke der Handlung sichtbar und verständlich erscheint; Gesicht und Gedanken der Personen treten in Haltung und Gebärde unmittelbar und unabweislich hervor, die Verzierungen des Gezelebenebens ihn unvertauschbar. So schuf Giotto eine geliebte Volkssprache der Kunst. Wir geben von ihm eine Aufzeichnung Jesu, wo die schicklichst auch ihm die Arme ansprechende Magdalena ebenso vortheilhaft ist als seine müde hingehaltene Würde, oder die schlafenden Brüder und die Engel, Taf. 16, Fig. 1. In der Aufzeichnung des Lazarus (Fig. 2) contrastirt die mächtige abtödtende Gestalt Christi mit der Umgebung; der Gemeine ist noch in seine Grabtücher eingehüllt und damit kennlich, die Schwärzen hüten in abtödtendem Dant vor Jesu nieder, die umstehenden Juden sind nicht gleichgültige, sondern höchst aufmerksame und bewegte Zuschauer, in denen der Eindruck des Ereignisses mannichfach sich abspiegelt. Aus bei symbolischen Gestalten in der Kirche der Arena zu Padua wählen wir die Jüder, die Glaubenszuverlässigkeit, mit dem Kreuz in ihrer Mächtig haltend, und den Ohrendienst, welchen der Heide, den er empörbet, dem Stein nun dem Dals gelegt hat (Fig. 3). Neben dem epischen Giotto steht die lyrische Malerei von Siena, aus ihrem Streife stammen auch die Bildnisse von Petrarca

(Fig. 4) und der von ihm geliebten und besangenen Laura (Fig. 5).

Ein Heiligthum der Kunst ist das Campofanto zu Pisa; die offene Grabstätte in der Mitte umgibt ein Corridor, der zu ihr hin mit Arcaden sich öffnet, während die Iste umschließende Mauer auf der Innenseite mit Malereien geschmückt ist. Wir geben als ein Beispiel dieser Wandmalerei Jafians das Bild vom Triumph des Todes (Fig. 6), ein unangenehm zerstückeltes, das seinen Meiter auf freie Weise an Dante's Seite stellt, während Paradies und Hölle zum Heil in etwas unmalerei'scher Abhängigkeit ihn nachgebildet wurden. In der Mitte der Composition schwebt die Todesgestalt (la morte, welches im Italienischen) ein gewöhnliches Bild in dunkeln Gewand mit weißblättrigen Haar zwischen dem Fledermausflügeln, die Sonne schimmernd — eine Allegorie, sondern eine dämliche Macht in schlängelnd wirkender Verkörperung, aus Gesicht und Frontale geboren und beide unmittelbar anregend, nicht edel künstlerisch. Leiden aus allen Ständen liegen am Boden, Engel und Teufel streiten sich um ihre Seelen und führen die gerechten himmelwärts oder schickend die sündigen in flammenspeiende Schmelze des Gehirns links im Hintergrunde. Blinde, Krüppel, Bettler strecken in paralleler, um Erlösung sehender Gebärde ihre Arme nach dem Tode aus; der aber steigt auf eine vornehme Gesellschaft in der rechten Ecke des Bildes, die lebensreicher wie jene im „Decamerone“ Boccaccio's unter Blütenmatten des Gelanges und der Liebe sich freut. Gegenüber auf der linken Seite des Bildes bewegt sich ein ritterlicher Jagdgesellschaft durchs Weid, da löst er auf die verwehenden Zügelreitenden in ihren Sägen, ein Mensch wecket auf diese hin, zwei Männer stehen sich ab, schauend der eine gleichgültig der andere, ein dritter wie bei seinem Fremde Gotte, dem begründeten Meister der florentinischen Kunst am Anfang des 14. Jahrhunderts; sie stie dann ihren Einfluß auf ganz Italien. Giotto schuf die Formen, welche die sittliche Eigenständigkeit der Charaktere ausdrücken, und ist vorzüglich stark in der Deutlichkeit seiner Motive. Die großräumige Frescomalerei legt den Nachdruck auf die Composition des Ganzen, auf die Klarheit und Bestimmtheit des Einzelnen; der Kern wird erst, als welchem die Bedeutung der Sache im entscheidenden Augenblicke der Handlung sichtbar und verständlich erscheint; Gesicht und Gedanken der Personen treten in Haltung und Gebärde unmittelbar und unabweislich hervor, die Verzierungen des Gezelebenebens ihn unvertauschbar. So schuf Giotto eine geliebte Volkssprache der Kunst. Wir geben von ihm eine Aufzeichnung Jesu, wo die schicklichst auch ihm die Arme ansprechende Magdalena ebenso vortheilhaft ist als seine müde hingehaltene Würde, oder die schlafenden Brüder und die Engel, Taf. 16, Fig. 1. In der Aufzeichnung des Lazarus (Fig. 2) contrastirt die mächtige abtödtende Gestalt Christi mit der Umgebung; der Gemeine ist noch in seine Grabtücher eingehüllt und damit kennlich, die Schwärzen hüten in abtödtendem Dant vor Jesu nieder, die umstehenden Juden sind nicht gleichgültige, sondern höchst aufmerksame und bewegte Zuschauer, in denen der Eindruck des Ereignisses mannichfach sich abspiegelt. Aus bei symbolischen Gestalten in der Kirche der Arena zu Padua wählen wir die Jüder, die Glaubenszuverlässigkeit, mit dem Kreuz in ihrer Mächtig haltend, und den Ohrendienst, welchen der Heide, den er empörbet, dem Stein nun dem Dals gelegt hat (Fig. 3). Neben dem epischen Giotto steht die lyrische Malerei von Siena, aus ihrem Streife stammen auch die Bildnisse von Petrarca

Dauische Malerei des 15. Jahrhunderts.

(Zaf. 17.)

Der gotische Stil denker Malerei entfaltete sich in Keln und Nürnberg an kleinen Altarbildern, der Ausdruck des Gemüths gelang innig und klar, die Scharfheit im durch leicht angelegte Körperliche Formen und von rein bewogen, das höchste Anschauung, Einzelheit, Glanzlicht bildet den Grundton; vollen Blick kam die Richtung in dem Bilde, das Stephan von Koller für den Hospital der Rathhauskapelle um 1490 malte, das jetzt im Dom seine würdige Stelle gefunden hat, Taf. 17, Fig. 1. Mit der Altarmalerei geschlossen, so erklärt man auch Maria, der Engel der Verkündigung; die geöffneten Flügel zeigen innen den heiligen Geesem mit seinen Flügeln vor frober Kraft, Urtula mit ihren Jungfrauen in holder Stillsamkeit herausstreichend nach dem Mittelbilde, das wir hier geben; die Umklebung der Könige, zu denen die Weisen aus Morgenland in der Sage geworden. Die Madonna erscheint wie das jüngste Jährliche Abbild des Kindes an ihrem Schoß, und doch

hat die kindliche etwas königliches in ihrer Haltung unter den Königen, deren zwei vor ihr knien, der eine ein Kreis, der andere in mädchenlicher Schönheit, ein dritter mit dem Sehen der Jugend harret hinter diesem, um auch seine Gabe darzubringen. Das Gefolge tritt voll Andacht und Freudigkeit im Halbkreis zurück; die Composition ist wohlgeordnet, das Bemerkenswerthe der individuellen Motive innerhalb der allseitigen Ordnung einfallend; mit reichem, warmem Farbenreichtum schmückt der Maler das Heilige durch die Macht der Erde, indem er Keln, Sammt, goldene Herab nachbildet; hier zeigt sich bereits die Einwirkung der gleichzeitig aufstehenden florentinischen Schule.

Tiefem des Gebanates und der Symbolik in der Auffassung ent sich mit realistischer Durchbildung bei Hubert van Eyck (1366—1426) und seinem Bruder Johann, den Meistern des Altarbildes von St. Johann in Gent, wie bei Dante. Es stellt die triumphirende und die streitende Kirche, Himmel und Erde dar; oben Christus als der sichtbar gewordene Gott in ruhiger Majestät, zwischen Maria und Johannes, dann der Gefolge der Engel und das Bild der Cäcilia, dann Adam und Eva, die Repräsentanten der Menschheit. Unten im Mittelbilde die Verehrung des Lammes durch alle Stände und Lebensalter, und von links und rechts dazu heranziehend die gerechten Richter (Fig. 2) und die Streiter Christi (Fig. 3), dann Wäßer und Aflerinnen (Fig. 4) und die von großen Christoph geübten Einsiedler (Fig. 5). Wir wählen uns mit diesen begnügen. Aber auch so wird im Keinen Nachstich erkennen wir die neue Richtung; das Heilige und gemächliche Element durchdringen einander ohne die Vermittlung der Antike, die den künstlerischen Charakter, der Ausdruck der bestimmten Gemüthsbezeugung, die Naturumgebung wird scharf und treu dargestellt; statt jugendlicher Götterideale in einfach großer Union, wie bei den Griechen, erscheinen die Abwärtswirkenden der Menschen auch mit ihren Härten und Ecken, mit den Furchen, die der Kampf ums Dasein ins Anstich eingegraben; das Heilige erhält ganz individuelle Züge, die biblischen Gestalten werden in das Gewand der Gegenwart gekleidet, in die heimliche Natur hineinverlegt. Gras und Blumen im Vordergrund, die landschaftlichen Hintergründe werden mit liebevoller Sorgfalt ausgeführt. Die Delmalerei ist erfindend und wird vorzüglich hervorberth; sie verbreitet sich von hier aus nach Italien.

In der Generation nach Hubert van Eyck, dem Meister der Kunst, ragt mit seinem Einfluß Hans Memling hervor, der Meister der Amst. Das dauiger Jüngste Gerichte, das doch wol von ihm herberth, zeigt die Freiheit und Kühnheit der Bewegung und die Behandlung des Raumes weit vorangehritten. Wir geben auf Fig. 6 den Christophorus, wie er nach als Heile Gottes das Christkind durch die Wogen trägt; die dunkle Felschicht entspricht der heiligen Kraft seiner Seele, die im Hintergrunde aufgehende Sonne dem Heiland auf seinen Schilfern, durch den es in seinem Arme Licht wird. Verachtenswerth auch durch die Architekturen, ebenio Heilig empfangen als miniatureartig fein ausgeführt, ist der Bilderfreund des Reliquienfrens zu Brugge, das Leben der heiligen Urtula und ihrer Jungfrauen (Fig. 7). Sie machten von England einen Zug nach Rom und starben auf der Heimfahrt zu Köln den Märtyrertod. Hier empfängt die Heilige Kind den heiligen Johannes; das Gefolge beider schließt sich würdig an die Vorhalle der Kirche werden Jünglinge ge-

tauft, im Innern, im Hintergrund, empfängt Ursula das Abendmahl. Auf der andern Seite ist der Bild auf eine Straße Roms und auf die Berge geöffnet.

Die florentinische Schule wirkte in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts auf Oberitalien, und zwar unterchiedlich sich hier die frühliche Schule durch Kraft der Charakteristik, die sich auch in harten Formen des Gemüths in einer mildern Weise trachtet. Piero della Francesca, dann Uffizi und Kolmar sind die Hauptkräfte hier. Wir geben (Fig. 8) eine Kreuzigung von Michelangelo, dem Lehmeister Albrecht Dürer's. Das Ganze ist barockvoll, wie wenn es sich eben in Deutschland ereignete; es soll ja seine fremde Geschichte sein; die religiöse Wahrheit ist überall und immer gültig. Das Bild ist gut componirt, die Dynamik Maria's ebenso heulisch als die Bewegungen der Männer; aber die Formen sind mager und ohne Schönheitsform, die Falten der Gewänder hinterig. — Martin Schongauer vereinte den zarten Schönheitsform der Altamaler Schule mit der Durchbildung zur Lebenswahrheit und Realitäre, wie sie von den Niederländern herentwirkte. Er erspäht zugleich den Reizen der deutschen Meister, welche für den Mangel an großräumigen monumentalen Frescomalereien einen Ersatz schufen durch die Vereinfachung der Compositionen, die sie dadurch in die Hintergründe einführten, und so zum Gemeinart madeten; er stud seine Bilder zu den Evangelien und zur Legende in Kupfer, ja er wandte sich bereits zu einer gereiften Darstellung von Szenen aus dem Nibelungen. In seinen schlichten Formen, in der Genauigkeit der Empfindung, die seine Gestalten befeelt, lernen wir ihn durch den künstlerisch der heiligen Katharina kennen (Fig. 9); das Mad, durch welches sie den Märtyrertod gestorben, liegt ihr zu Füßen. Fig. 10 ist nach dem prächtigen Zeilbilde, das er in Kolmar vollendete, die Madonna im Rosenkranz; Engel halten aber ihr die Krone, Rosen bilden rings um sie; als liebende Mutter hält sie das göttliche Kind auf dem Arme.

Italienische Malerei des 15. Jahrhunderts.

(Zaf. 18 und 19.)

Auch in Italien wandte man sich nun zum Studium der Natur; die Gestalten werden zu voller Lebensfähigkeit ausgebildet, die eigene Wirklichkeit wird proportionirt ausgefaßt und in das Bild hineinbezogen; die Anschauung der Antike gewöhnt das Auge an den Adel der Form, alles Kleinliche, Schöne wird vermieden und der Sinn richtet sich neben dem Gezelebenebens auf Lebensschönheit, auf die Fülle der Natur. Masaccio auf zu Florenz in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts den Ton an. Die Kapelle Brancati in der Kirche Maria-dei-Carmine ward mit Fresken geschmückt; man unterscheidet darin, was er selber und was sein Nachfolger Filippo Lippi dort gemalt. Von Masaccio's Bildern zeigt uns Taf. 18, Fig. 1 eine von Petrus vollkommene Aufbahnklung, ein Anschlag ist in den Fuß hineingestiegen, der Kopf geht ihm das weite Wasser aus dem Mund; ein anderer legt das Gewand ab, ein dritter steht entleert da, wartend; und es sind nicht bloß die nackten Gestalten trefflich modellirt, es ist auch der Schauer bei dem Eintritt in die kalte Luft, es ist auch das Festeln in der frischen Luft vom kühlender naturten wiederzugeben. So zeigen Adam und Eva (Fig. 2) nicht bloß eine meisterliche Darstellung ge-

männlichen und weiblichen Körpers, sie sind mehr als trefflich gezeichnete Actanden, sie erscheinen so ausdrucksvoll in Haltung und Bewegung, und zugleich so schön, daß Maler in der Vertreibung aus dem Paradies, das Rafael in der Loggia des Vaticanus entwarf, sie frei wiederholte. Cennio bewachte er in seiner Predigt Pauli zu Athen den Typus dieses Apollons von Siphnippio Sippi in derselben Kapelle. Diefem jüngern Künstler, nicht seinem Vater Siphno gelehrt die Compositionen an: wie Petrus von Paulus besah (Fig. 3) und von einem Engel aus dem Kerker befreit wird, während der Wächter schlief (Fig. 4). Das höchste Große in den Gestalten der Apostel, der Schwung und edle Einwirkung im Haltung der Gewänder ist mit dem Kunstfertigkeit, Individualitäten verschieden, das Bildliche in sein Ideal erhöht, der hohe Stil in Fresco war gefunden.

Daß dazu die Antike mitgerührt, wird uns aus stofflich bewiesen, wenn man die Künstler in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts sich der griechischen Mythologie zuwenden und Gegenstände aus deren Gebiet wählen. So sehen wir auf einem Gemälde von Santo Boticeffi die Geburt der Venus (Fig. 5). Die Göttin ist eben dem Meer entstieg, und eine Wulst steht sie nach dem Lande hin. Ihr hoher Leib mit schlanken Gliedern ist ebenso fein im Umriß, als hart modellirt und mit leichten Farbensteinen belebt; Zephyre, flüchtige mit Flügeln und wallenden Gewändern schweben über den Wellen und treiben sie voran, während ihre Hände der Göttin Hosen streuen, und am Land unter grünen Bäumen eilt eine reich beledete Jungfrau mit stiller Anmuth heran, um der Göttin ein Gewand zu bieten. Das ganze Gemälde spricht uns an wie ein Symbol von der Umpfandne des wiedererwachten Alterthums ins eigene Leben.

An einer der Innenseiten des Campo-Santo zu Pisa ward auch im 15. Jahrhundert weiter gearbeitet, und Ven 1530 Ozzolo schuf eine Reihe von Gemälden nach dem ersten Buch Moses, in welchen er die Verräucher in die Wälder frei behandelte Tracht der eigenen Zeit malte, in die heimliche Natur und Architektur verlegte und sie als Vorbilder des menschlichen Thuns und Treibens überhaupt behandelte, so daß die eigenen Knabenbilder, die eigene Begegnung mit der Götterwelt, das eigene häusliche Glück, die eigenen Sorgen, die eigene Arbeit in Krieg und Frieden durch ihre Geschichte dem Volk veranschaulicht wurden. Die Wirklichkeit ist mit natürl. Frische erfasst und zugleich stilvoll behandelt. Das Bild von Noah's Einleite (Fig. 6) ist besonders durch die ebenrichtigen als ausnehmend Verzierungen mehrerer Gestalten wie durch die Lebendigkeit und Schönheit des Ganzen beachtenswerth.

Die volle Herrschaft über die menschliche Gestalt, die belebte wie die nackte, die vollentfaltete wie die verkrüppelt, besonders auch in jenen beiden, stürzenden, ringenden Figuren seit Luca Signorelli; es ist der Vorläufer Michel Angelo's im Aachen, Dionysius, Genialität, der Vorläufer Rafael's im Aealen, Himmlichen, Gräßlichen. Seine bedeutendsten Schöpfungen sind in einer Kapelle des Doms zu Orvieto: die Erweckung der Todten durch die Fokanen des Jüngsten Gerichts, der Hellenigung der Verdamnten, der Eingang der Seligen ins Paradies. Aus diesem letzten ist unsere Gruppe von Engel (Fig. 7), wie sie mühsam, Blauen Kreuze, den Aufsehenden die Krone des Lebens hielten, sie sind von entsetzlicher Schönheit, begabter die beiden letzten in gemachter Bewegung. Zum Contrast dienen ein paar Dämonen

aus dem Höllesturz (Fig. 8); der eine stößt von hinten einer kopfüber gewordenen Säuber hinab, der andere hat ein lappiges Weib auf den Knien gepackt und zieht sie mit sich in die Tiefe.

Die beiden Schlußbilder dieser Tafel sind der venetianischen Kunst am Ende des 15. Jahrhunderts gewidmet. Dort ward vornehmlich die Jahre bestimmt, ein flares, harmonisches Colorit angeblieben, während man in der Zeichnung an das von Bada herüberwirkende Studium der Antike sich hielt, nach großen rüben Jorden freute und in der Composition mehr ein friedliches Zusammenstehen einer Gruppe oder plattlich Einzelgestalten als dramatisch bewegte Handlungen suchte. Zwei Meister trugen in die Blüthe des 16. Jahrhunderts hinein; Giovanni Bellini und Giorgione, der erste auf fruchtbar, der andere auf weiches Gebiet trat. Giovanni Bellini gibt seinen religiösen Gestalten den feinsten Ausdruck in der vollentfalteten edeln Selbstheit und zieht über sie den Glanz einer leuchtenden Farbe; Giorgione malt Venetianer und Venetianerinnen seiner Zeit in poetischen Bildnissen oder ganzerbait, aber stets großartig angefaßt einer Gruppe. Wie geben von Giovanni Bellini einen Christus (Fig. 9), dessen Hobeit im Umriß, in der Haltung und Bewegung ihn den bevorstehenden Darstellungen des Christuslebens geltet; von Giorgione seine Lantepfeleierin (Fig. 10) in süßlicher Laubfahl, eine Frauengehalt voll Jugendkraft und Hülle, ausdrucksvoll durchgeleitet.

Malen der Erhaltung und Beelebung der Lebenswirklichkeit in Florenz, neben der Ausbildung des Colorits in Venedig ward das Studium der Antike besonders in Bada gepflegt. Hier in der Unvergleichlichkeit wurden die Alten ins Auge gefaßt, hier die Perspektive wissenschaftlich begründet, ein bestimmter Augenpunkt festgehalten und auch die schwächsten Beziehungen bewahrt, durch Licht und Schatten bis zur Mischung nachgehelt. Martegna ergriff die Bewegung und namah sie wie die humanistischen Poeten mit dem Glanze der Mythologie. Fern und Juwelen klingen bei ihm an erfrischendst prägnant, wenn er sich der römischen Geschichte zuwendet; in seinem Triumphzug Caesar's erscheinen die Mitleid von Timoneen wie in freier Uebersetzung ins Vaterliche; seine Lebensführung in großen Formen. Taf. 19, Fig. 1 gibt uns eine Gruppe daraus. So groß aber ist der Reichthum Italiens an Talenten und die allseitige Mannichfaltigkeit derselben, daß uns daneben auch die höchste Jungheit der religiösen Empfindung, der feinsten Ausdruck idealer Gemüthsstimmung in mehr feinsten als sonstbild durchgebildeten Gestalten und feinsten Compositionen bei Fra Angelico da Fiesole entzünd. Er ist eine Nachblüte mittelalterlicher Kunst, die sich im Lichte der unangefangenen Sonne wunderbar aufleuchtet. Am besten gelangt ihm die Selbstheit des kindlichen jugendlichen Bewußtseins oder ein reiner Säumer; so bei seiner Andacht zum Kreuz oder in seinen Darstellungen des Paradieses. In auch hier (Fig. 2 bei der Bestattung Jesu, und Fig. 3 bei der Krönung Maria's). Vonmal ist auch die von einer fache, hier figurreiche Composition nachfolgend, und die trauernde Maria vor, die seinen Jungfrauen Katharina und Agnes mit Mad und Anna hier im Vordergrund kommt den mitleidenden Engeln voll Selbstheit.

Wiederum die Richtung, welche die eigene Lebenswirklichkeit hat, wo groß ausfalle, bald ihren Fortreiter in Gestaltausdrück, wie die Frau Malaceni's gleich zur Anmuth führte und besonders in weiblichen Gestalten glänzlich war. Frescogemälde in Santa-Maria

Novella zu Florenz schildern das Leben Maria's. Hier sehen wir (Fig. 4) die Geburt derselben; aber sie geschieht in einem reichgeschmückten Renaissancezimmer, Frauen und Mädchen sind beschäftigt, das Kind zu baden, und jüngere und ältere Florentinerinnen in fläthlichem Zug wandeln heran zum Besuch der Wöchnerin.

Francesco Francia von Bologna wächte in die Renaissance Zeit hinein; er sieht auf dem Boden altchristlicher Kunst, deren schönste Compositionen er mit Erweiterung durchträgt, wenn auch häufig seine Madonnen einen Zug sentimentaliter Verlegenheit haben. Die vortiegende (Fig. 5), wie sie mit jugendlicher Beherzung zu dem Kinde wiedersehnt, das vor ihr in Gras und Blumen liegt, während die Rosen blühen und der blaue Himmel über der grünen Landschaft lacht, schließt sich Schöngauer's Madonna im Rosenbusch und ähnlichen Gemälden unserer späterer Meister an.

In Andrien endlich hatte sich der altchristliche fremde Sinn in der Abgeschiedenheit der Berge erhalten, während eine neue Zeit im übrigen Italien angebrochen war. Der Ausdruck der Bilder ward bis zum Schwärzlichen geleitet, zart sich berührende Hauptgruppen, süße Mienen, jedoch statteende Bänder erstreckt das Gold, während selbst auf steifen der Wahrheit und Lebenskraft. Pietro Verucchio erwarb sich trotz zu Florenz durch gründliche Studien einen weiten, freien Blick; er leistete in der Tiefe des Ausdrucks und Colorits Bestreutes, ward aber dann stereotyp und schablonenhaft in der Wiederholung des zuerst feinsten Empfindens. Fig. 6, Maria mit dem Christuskind thronend zwischen den zu Seiten stehenden Johannes und Sebastian, geteilt von Gottvater aus der Höhe, wo tierliche Engel schweben, zeigt den milden Schönheitssinn des Meisters, des Verlehrs von Rafael, und der Sebastian unmittelbar mit dem trefflich gezeichneten und modellierten nackten jugendlichen Körper einen Ausdruck des Gemüths, das sich über den Schmerz der Weltwunden zu humanistischem Entzücken erhebt.

Stille der italienischen Alterer am Anfang des 16. Jahrhunderts. (Tafel 20.)

Leonardo da Vinci (1462—1519) war der Meister, der sich zuerst in den Vollstöße aller bisher errungenen Kunstmittel setzte und ebenso des Vollstößen wie des Anmüthigen, des Melancholischen wie des Weltlichen mächtig ward. Wir bringen (Taf. 20, Fig. 1) sein berühmtes Abendmahl aus dem Speisesaal von Santa-Maria-del-Gratie zu Mailand. Die Composition läßt uns die freie Symmetrie in der Gliederung und Bindung der Gruppen, in der Beziehung der Endpunkte auf die Mitte bewundern. Der Charakter jeder Gestalt ist so lebendward wie trotz groß ausgeprägt, jeder Einzelne ist von innen heraus in Haltung und Gebärde bestimmt, und zugleich ist es ein Ueberd, vor sich in allen spiegelt, das Wort Jesu: „Ginet unter euch wird mich verrathen.“ Dies hat sie alle wie ein Bild durchglüht, jeder besitzt eine Gemüthsbeziehung und die trauernde Maria vor, die seinen Jungfrauen Katharina und Agnes mit Mad und Anna hier im Vordergrund kommt den mitleidenden Engeln voll Selbstheit.

Wiederum die Richtung, welche die eigene Lebenswirklichkeit hat, wo groß ausfalle, bald ihren Fortreiter in Gestaltausdrück, wie die Frau Malaceni's gleich zur Anmuth führte und besonders in weiblichen Gestalten glänzlich war. Frescogemälde in Santa-Maria

in der ganzen Haltung, besonders auch in den Händen ausgeprägt. Gerade die Endpunkte streben und weisen nach der Mitte, und der Ureignung gegenüber, wie um ihn brandet, erhebt der Heiland in seiner selbstbeherrschten milden Ruhe, ein Bild der Liebe, die sich selber opfert, und doch umpfiehlt von seiner Weisheit beim Gedanken des Scheitens von den Seiten und vom Leben.

In allen Werken Michel Angelo's tritt uns die gewaltige Persönlichkeit des Meisters entgegen. Das lebensvolle Können der eigenen Seele mit dem Schmerz des Lebens und nach dem Ideal, die Stilleheit des eigenen Denkens und Willens abmett und in seinen Gemälden. Die Gedankkraft der Bildhauer der Antike, wo die eine Wand das Jüngste Gericht veranschaulicht, und das erhabene Werk christlicher Malerei; Darstellungen der Schöpfung, der ersten allgemeinen Hülle, des Herrens auf das Heil und der Verklärung des Pauls, des in den Propheten und Sibyllen veranschaulicht. Michel Angelo läßt nicht seinen Gottvater den Menschen aus einem Erdenkloß formen und ihm den belebenden Athem in die Nase blasen — das gab ein schicktes Bild! — sein Madam ruht noch mit einer Seite fest am Boden, aber die andere bewegt sich bereits nach dem Schöpfer hin, der in wallenden Mantel, wie vom Sturm getragen, im Geleite von Genie heraufschwebt, die Rechte nach Adam ausstreckt, dessen Linte dadurch mauefisch abgezogen wird; es ist, als ob aus Gottes Finger der detriehre Lebensathem hüberströmte, und der Mensch erbebt wie das Spiegelbild des ihm belebenden Gottes (Fig. 4). Michel Angelo hat den gewählten Mann von den Jenseits zur Erde hin und die Erde selbst durch architektonisch entworfene gemalte Gerüste angeleitet; wie die verstorbenen Kräfte der Architektur leben wie nackte Mäner in mannigfaltiger Bewegung auf diesen Gerüste sitzen, während Andergruppen die Mellektheit sehen, jugendliche Gestalten die Zuhörigkeit halten, dies unter dem Athem der Sibyllen und Propheten. Der Maler hat hier eine eben ausgereicherte Kenntniss des menschlichen Körpers, als unerschöpfliche Fontäne in den verschiedensten Stellungen bewahrt; doch noch herrlicher zeigt sich die Größe seines Geistes in den hehren Menschen, die den Schmerz ihrer Zeit tragen und zugleich begierig in eine schöne Zukunft blicken, wie hier die delphische Sibylle, in erhabener Anmuth eine Verleserung des Heilenthums, und Jeremia, der dem sühnbareren Worte des Engels lauscht (Fig. 5 und 6). In stillen Familiengruppen sitzen unterhalb ihnen rechts und links auf der Jenseitkönig Paradies von Jesus. Man beachte, wie prächtig sich das alles um die Mittelbilder gruppiert, und wie dieses kleine Ganze wieder zu einem großen Ganzen in der Frontale zusammen. Der Künstler ist darstellend im Aufbau des Ganzen, plastisch in der freien Durchbildung jeder Gestalt, fast malerisch in der Gruppenbildung wie in der feinsten Aus-

führung. Fra Bartolommeo zu Florenz war im Allgemeinen den hoch vorzüglich; das Jeterliche gelang ihm in der Composition nie im Ausdruck. Fig. 7 zeigt eine hobelstöße ernie Madonna von ihm neben einer andern aus Rafael's Jugendzeit (Fig. 8), die dem Gno Tempy aufkamm und das Old herjunger Mutterliebe beglückt anspricht.

Rafael Santi von Urbino kam aus der unabhigen Schule nach Florenz, lernte dort das Leben mit freier Bild in der religiösen Empfindung erfassen und dann in Rom in der Ausbildung der Antike und Michel Angelo's den hohen Stil sich aneignen. In der schön-

den hoch vorzüglich; das Jeterliche gelang ihm in der Composition nie im Ausdruck. Fig. 7 zeigt eine hobelstöße ernie Madonna von ihm neben einer andern aus Rafael's Jugendzeit (Fig. 8), die dem Gno Tempy aufkamm und das Old herjunger Mutterliebe beglückt anspricht.

Rafael Santi von Urbino kam aus der unabhigen Schule nach Florenz, lernte dort das Leben mit freier Bild in der religiösen Empfindung erfassen und dann in Rom in der Ausbildung der Antike und Michel Angelo's den hohen Stil sich aneignen. In der schön-

zunächst die beglückte Mutter, dann die Hirtin und in der Höhe die Engel bestrahlt, während in der Ferne der Morgen graut; die Formen sind wenig betrieblig, die Gestalten haben ihre Bedeutung als Träger dieses Farbenraubes. — Ein schwellendes Moos in Schatteln der Büsche liegt die holde Gestalt Fig. 2, die man wol eine hübsche Magdalena nennt; das blühende, halb entblühte Weib, so lieblich dahingesehnen im holdem Sonnen, ist uns stets wie die Muse Correggio's selbst erschienen. Beide Gemälde sind Parzen der dreierlei Gattung.

Membrandt (1600—69) hat uns von der heidnischen Zeit seiner physischen Ehe ein beglücktes Paar gegeben; das schöne Weibchen hat er auf dem Schoo und hebl das Meinglas fest empor, lachend uns anblickend in herrlicher Lebenslust (Fig. 4). Später verdriftete sich sein Gemüth; die Schatteln drohen das Licht zu verfluchen, und die heiler laren Farben dämpft ein bräunlich dunstler Ton. Doch rang sein Gemüth sich nichtig durch. Er hielt sich an die Realität der Erscheinung; orientalische Polygamie und Gemannung gab seinen Patriarchen, Apollin, Pharisäern eine überirdische Mischung von unmittelbarer selbstgenügsamer Wirklichkeit mit einem phantastischen Gemüth. Er war auch ein Meister mit ruhmvoller Wert seiner Form, der sorgsamste Zeichnungsverfasser, eine Auserwählte des Luzerns. Christus steht voll geistiger Mächtigkeit da; wie Scharns eben aus der Erklärung zur ersten Lebensregung erweckt, und das mannihaft abgeleitete Erkennen der Umstehenden ist ihm wiedergegeben, das Große ist auch hier die Besetzung der Bekleidung.

Membrandt hat auf die Genre- und Landschaftsmaler Hollands nachgebenden Einfluss geübt. Auch die Thiermalerei, vor allem Paul Veron (Fig. 5), wodurch es vorzüglich, nicht bloß das Seelenleben der Thier und Schafe und die für sie charakteristischen Stellungen und Bewegungen zu erfassen, sondern auch die Landschaft mit hinein zu lassen und durch Reflexion hervorzuheben und durch die sinnigste Besetzung des Ganzen es zu harmonischer Wirkung zu bringen.

Wie Correggio und Membrandt, so vertreten Claude Lorraine und Jakob Marisbacl (geb. 1681) als die hervorragenden Säulen der Landschaftsmalerei uns die südlische und nördliche Weise derselben. Im Anschluß an die italienische Kunst hat Poussin in Frankreich durch großartige Linien, durch feste Höhezüge im Hintergrund, ansehnliche Architekturwerke im Mittelgrund und eine statliche Baumgruppe im Vordergrund einen herrlichen Stil in der Landschaft eingeführt; Claude Lorraine brachte den Glanz des Lichts und der Farbe, brachte den leisen Aufhauch, der in den Wäldern des Landes säuselt und die Wellen des Meeres leise nach unten läßt, zu den wohlhabendsten Formen der Composition hinzu; es ist Sonntag in der Natur, ungenügend aber abendliche (Fig. 6). Die Holländer vertheilten sich in das Nördliche, Nördliche; die Liebe zum heimlichen Boden spricht aus ihnen; ein Sandhügel, ein Weidenbaum, der im Lichte sich spiegelt, ein Waldweg mit der Ansicht ins Freie genügen, um in Verbindung mit Licht und Gemüth eine melancholische oder heitere Wirkung zu üben. Mühsam walt den Frieden wie der Schauer der Waldesämmer. Wir sehen eine Grotte in Farben und Formen, wenn ein Gegenzug die Trümmer einer Kirche im Hintergrunde verleiht, ein angepöppeltes Viehpaß im Vordergrund zwischen Gräbern sich Wahn nicht, auf

denen noch ein letzter Gruß der Scheidenden Sonne durch die Dämmerung schimmert (Fig. 7).

Genremalerei.

(Tafel 25.)

Hatte die Kunst des Mittelalters und der Renaissance vornehmlich die religiösen und geistlichen Geselle der Menschheit veranschaulicht und das gegenwärtige Leben im Spiegel der Genies und der Evangelien dargestellt, so das Heilige und Dargestellte sich durch Züge der eigenen Umgebung heimlich und vertraut gemacht, so erstarkte nun der realistische Sinn das Weltwirkliche als solches, um den Schatz des Edele und Schönen zu heben, der in dem gewöhnlichen und alltäglichen Thun und Treiben der Menschheit liegt, auch die Ausschreitungen, Widersprüche und Verlethlichkeiten und überlegen Humor zu behandeln und die Mängel der Form durch die harmonische Stimmung und die Kraft der Farbe zu überwinden. Die Niederländer hielten ihr Land dem Meer abgeworren, es wußlich gemacht und streuten sich eines behaglichen Lebens im Innern des Hauses; sie hatten das Joch der kirchlichen und kirchlichen Gemüthsarbeit abgeworfen und läßt sich bequäm in Genüß der selbstgenügsamen Freiheit; so waren sie berufen, diesen Sinn und die Wirklichkeit in der Malerei zur Erscheinung zu bringen; und gerade die Virtuosität des Malers, die allseitige Ausbildung alles Besonderen mit größter Naturtreue, Feinheit und Liebe, und seine Einstimmung in den wohlklingenden Accord des Ganzen erstreckt uns an ihren Bildern, die meist im kleineren Maßstab eine Fülle eigenständlichen Reizes bieten.

Da zeigt uns zunächst der flämischer Meister der Jüngere den Einfluß der Schule von Antwerpen, der mit seinem Milchweibchen und seinem Weisegarten auch hier den Reigen führt; nach des Vaters Vorgang läßt er uns erkennen, wie denen leicht spielen ist, die dem tanzen (Taf. 25, Fig. 2). Der Wälscher stellt auf das feiergerechte Paß, sollte Büchlein und lustige Dieren schwingen das Bein oder hüften mitnehmen, und die Männer liegen beim kühn Dämmern, bei Karten und Würfeln oder in kammgeheurer Unterhaltung, und allen ist wohl.

Die Holländer des 17. Jahrhunderts entsaften sich in zwei Richtungen; die einen ergreifen mit frühem Sinn das Leben der niederen Stände, der Bauern und Mädesen, und schildern es mit ledem Pinsel; sie folgen der Natur in ihrer Dürheit und Ausgelassenheit und machen gem einen lustigen Spaß; die andern wenden sich mit sinniger Auffassung und geschmackvoll faulber Ausübung zu der gebildeten Gesellschaft, wo die Cille den Ausbruch der Natur zurückhält oder nährt, die inneren Regungen der Seele ahnen läßt. Es ist der Parallelismus von Dargestelltem und Calomne.

Martin van Oude, sonst am liebsten der Vater der Schildergesellen, zeigt in Fig. 3 einen Bauernmann unter den Händen des heranziehenden Jahres, des besten besten ungeschickten Operation er mit kramig halt ausgefressenen Weinen und geballter Faust erduldet, während die Familie halb mit Schreck und halb mit Kröden der Sache zusieht. Adrian Brouwer veranschaulicht die Bilder ruhiger Zustände mit denen der malerischen Spannung und Erregung; er setzt seine Figuren in Handlung, wie hier die Kameraden, die beim Kartenspiel unruhig geworden sind, und deren einer genähig dreinschlägt (Fig. 6).

Mieris sät uns nicht in die Kneipe, sondern in den Salon, und statt der lümpigen Jaden läßt er uns

Samm und Seide, besonders das Atlaskleid bewundern, er wie seine Gesellen. Der eleganteste junge Herr mit Degen und Fächerstich vor der schänden Seitenhändlerin, und wodurch sie die Haare abreißt, beginnt er ihr schon zu thun, worüber sie gerade nicht wird; es wird nicht viel Schaden oder Heilen, daß der Alte am Kamin voranden den Finger erhebt (Fig. 7). Kaspar Reijder zeigt uns sich selber wie er unwiderrlich an seinem Tische sitzt, das Pfeifens die Feder in der Hand hält und über den Brief nachsinnt; das Schreiben fällt ihm schwerer als das Malen (Fig. 5). Mit mehr Begehren ist Gerard Dow (Fig. 4) vor seinem Tische, in das er wol die neuen Weltentelungen oder deren Glanz einträgt; eine plastische Gruppe und allerer Gerath bebildet das Maleratelier, die Geige, Flöte, Notenblatt den Freund der Musik. Die Spitzenkuppel von Gabriel Metsu (Fig. 7), ein biblisches einfaches Bürgermädchen, leiert einen Augenblick von der Arbeit, um dem feinen jungen Manne Gebete zu geben, der sich vom Weinlager zu ihr hinwendet; sie lud sie realistisch bezeichnen, daß sie nicht zweien im auch es ihnen gäuen, wenn sie es ihre ganze Leben bleiben. Terburg's väterliche Gemüthung (Fig. 9) hat uns Geübe in den „Wahlverwandtschaften“ gebildet; Einen Fuß aber den andern geschlagen hat ein edler ritterlicher Vater und scheint seiner vor ihm liegenden Tochter ins Gemüth zu reden. Diese, eine herrliche Gestalt im kaltenreinen weisen Atlaskleid, wird zwar nur von hinten gesehen, aber ihr ganzes Wesen scheint anzudeuten, daß sie sich zusammennimmt. Daß jedoch die Gemüthung nicht heilig und beschämend sei, sieht man aus der Miene und Gebärde des Vaters; und was die Mutter betrifft, so scheint diese eine kleine Verlegenheit zu verbergen, indem sie in ein Glas Wein blickt, das sie eben auszufüllen im Begrif ist.

Jan Eten bemerkt sich mit gleicher Vivacität in beiden Streifen und ist an der geistreichen Beschreibung salbiger Götter und eiler Sicherheit seinen Humor; das Leben ist ihm eine Komödie; da man's nicht ändern kann, ist's besser darüber zu lachen als sich zu ärgern. Fig. 8 läßt uns wahrnehmen, wie sich der junge Mann im Genüß des süßen Weins schon zu viel gethan hat, und die fleißige Dame, die ihm doch noch ein Gläschen anbietet, hat offenbar in Eten verfallen, das Paß zu schlucken, als sie die Mauer stülte, denn das alte Paß beginnt in die Stube zu laufen, wo Weisen, Karten, Gut und Blumen zerstreut am Boden liegen und ein kleines Schweinechen sich herum bewegt, so sieht, daß es spürt, hier sei es am Orte. Ein Alter unterhält sich im Hintergrunde mit einer Alten; ein Wälscher spielt weiter, ob auch niemand auf ihn hört; und die Frau, welche ein nachhines Auge haben sollte, ist eingeschlafen. Das wahnsinnige dann die Kinder, wie die Mäuse auf dem Tische tanzen, wenn die Maken nicht zu Hause sind; das Heinele wirft sein Geschick mit Vergnügen hinweg, der Junge sündet sich ein Pfeifchen an, das Wälscher nicht an Wälscherstücken und ein Wälscher abnut das nach, indem es die Zeller beläst.

Der Engländer Geacch ist ein scharfer Charakterzeichner voll Witz; seine Satiren sind mordwürdiger Art, wenn sie den Lebenslauf des Jaden und Pfeifens, der lieberlichen Dürre und die Heirath nach der Mode schildern; das politische Treiben der Parlamenten wählen, das Wall beim Hundspatz und bei den Schenkentänzen, alles wird uns wie bei Swift oder in Smollett's Sittenromane veranschaulicht. Hier, Fig. 10, kommt die verdiente Züchtigung über freche Wälschen, die auf einen Graßleime würfeln.

Die französische Renaissance in der Poesie während des 17. Jahrhunderts hob im Unterchiede der Lebensweise und der Unmittelbarkeit der vollkämpften Dichtung in England und Spanien das Regelmäßige, Einheitsliche, Stilvolle einseitig hervor; das Wälsche in seiner Art überdau das Griechische — das Geschmacksvolle, mit berechnendem Bewußtsein Produzirende den Anbruch der Natur und den freien Jargon der Phantasie; aber die Hauptache wurde energisch hervorzuheben und eine schmackhaft würdevolle oder wohlgeschickte Haltung im Besonderen wie im Ganzen erzielt. Mit Corneille veranschloß sich der herrliche Bossuet, mit Racine der glühende formenreiche Moliere, Nicolas Poussin (1594—1665) bildete sich in Rom nach der Antike und nach Rafael's Zueilen eine kräftige und zugleich gemessene Anstrichweise. So gruppiert er im römischen Vestibül hier in frei entfalteten Gestalten die wohlabgewogene Gruppe aus dem Ankleiden und die königliche Gruppe in der Fingung Moliere's (Taf. 26, Fig. 1); die Frau, die den kleinen Anselm ansieht, soll wol die herangereifte Mutter sein. Der Wälscher durch die Landschaft mit ihren Bräuden und Palmen dahin, aber der Vater läßt auch noch den Fußgänger auf seiner Lüge und mit dem Hüßler der Fruchtbarkeit sich Seele tragen, wie ihn antike Statuen zeigen. — Lejeune (1617—55) zeigt uns den heiligen Martin voll jugendlicher Reinheit liegend in einer Landschaft, andachtsvoll aufblickend zur Jungfrau Maria, die amuthsvoll von Engelkneben umfließt vor ihm schwebt; zwei lebhaft bewegte Männergestalten, wol Paulus und Petrus, weisen auf sie hin, zwei fleißig große Engel geben, die sich auf der andern Seite das Gesicht (Fig. 2). Lebrun leitete die künftige rühmliche Unternehmung Ludwig's XIV. und pries ihn durch auferlesenen Glanz pomphäft mit selbstbewußtem Pathos. Hier in Fig. 2 zeigt der König in stolzer Jugendlichkeit in der Aloungerie und dem römischen Panzer, wie man auf dem Theater die Cäsaren spielte, in den Kampf gegen die spanischen Niederlande (1667). Ueber ihm schwebt la gloire, die Ruhmesgöttin mit der Deutschrift und der Pokanne, in die sie fließt. Vor ihm der Kriegsgott Mars, hinter ihm die Herrlichkeit mit Schwert und Waage; neben ihr der Göttergott mit loderner Zadel. So wird die Geschichte mythologisch ausstaffirt; an der Stelle des wirklichen Lebens und seiner Bewegung steht die Allegorie und reibt zum Verlande.

Ein durchaus anderes Gepräge trägt die spanische Malerei. Sie entwidete sich unter dem doppelten Einfluß Italiens und der Niederlande; aber der Kern bewahrt und erhielt sich als die nationale Anschauungs- und Empfindungsweise; begeisterte Hochgefühl, schwärmerische Glaubensinbrunn und ein ganz undurchlässiger Lebensbild gehen Hand in Hand, wie in der Poesie bei Calderon, bei Cervantes und Lopez dort jene, hier dieser maler, und in den besten Werken vermischt sich die Cille der Anacht und das Wirkliche mit der deren frischen Auffassung des Weltlichen.

Francisco Zurbarán steht in der Schule von Sevilla den Historienmalern voran (1598—1662). Einfach groß in den Linien, kräftig und ernst in den Farben und naturtreu in der Ausführung erscheint er in Maria und Johannes (Fig. 4), wie sie vom Kreuz des Erlösers durch die einbrechende Nacht in stimmigen Schmerz heimwärts wandeln.

Valesquez (1599—1660) war der Meister des

Realismus im Bildnis und im Genremalerei; Dignität und Würde waren der Doppelpfeiler, der ihm voranleuchtete. Fig. 5 zeigt uns das Meisterporträt von Philipp IV., jenen schlichten Regenten und kunstverständigen Theaterfreunde, unter welchem Calabron blühte.

Wichtige Zunahme der Empfindung und positive Auffassung der unmittelbaren Lebenswirklichkeit verband Murillo (1618—82), einer der größten Maler aller Zeiten, als Meister des Selbstbildnis der dritte im Bunde mit Correggio und Rembrandt. Er, wie die Spanier überhaupt, ist nicht so ideal wie die Italiener in ihren nach der Antike stilisierten Formen, zunächst aber in der Mischung eines solchen anstandslos stolzen Menschenspruchs als das Nothwendigste als die Niederländer. Er ist vorzüglich in seinen Madonnen, wie sie von Engeln oder von eigener Begeisterung getragen dahinschweben, sei es, daß die Jungfrau oder die unbefleckte Empfängnis dargestellt wird. Diese sogenannten Conceptionsbilder zeigen die Jungfrau auf der Wundschale blühend, mitleidlos und lichtblühend; so soll sie die Befreiung von der Erstlinge empfangen (Fig. 6). Aber wie noch heute im katholischen Bewußtsein es durchsichtiger, daß Maria unbefleckt empfangen habe und empfangen worden ist, so scheint es, daß die Mater an jenen Momenten hätte, wo der Engelspruch sich erfüllte, daß der heilige Geist über sie kommt und die Kraft des höchsten Heil überströmt, wie Jupiter die Jo im Gemälde Correggio's, in reinem, seligen Glanze ist sie dem Unschicklichen dahingegen in bräutlicher Liebe. Gleich vorzüglich ist Murillo in seinen stilleren Gattensbildern, die er lebensgroß ausführt, in ihren Linien wie Demosio oder Diogenes bedürftiglos und in ihrem Gott verzückt, mag der eine am Boden hocken, mit dem Kinde spielen und sein Wort fassen, während die Mutter ihn laßt (Fig. 7), oder mag der andere mit seinem Traubensort bei dem geglaubten Mädchen sitzen (Fig. 8).

Malerei am Ausgang des 18. Jahrhunderts.

(Zitat 27.)

Mademische Schablonen, manierierte Verhörforderungen und dann eine müdtere aufgelaufte Verknüpfung; fast hatten einen Verfall der Kunst bezeichnend über im Gefühl gehabt, als das Studium der Griechen unter Winkelmann's Färbung und der Aufschwung der Poesie bei den Deutschen, die Bewandereung des republikanischen Romertums und die politische Revolution bei den Franzosen auch für Plastik und Malerei eine neue Epoche einleiteten.

Nach Acton Menges, schon bei der Taufe durch die Romanen Rafael Santi's von Urbino und Antonio Allegri's von Correggio an diese Sterne erinnert und an ihrer Nachfolge berufen, kam zu einem geläuterten Gesinnung, aber nicht zu schöpferischer Eigenheitlichkeit, wie das selbst sein bestes Werk, das Dedare gemälde des Hauptaltars in der Villa Albani zu Rom, der Barnab, beweißt (Zaf. 27, Fig. 1). Sein Apollo erinnert an den bedrückten, in den Wägen stürzt die Antike und Rafael nach; die klare Ordnung der Composition wie die leichte Farbe ist erstrebt. Leier in der Musikung, charaktervoller in der Form zeichnete Marcus Carstens (1754—98), der eigenliche Reformator der deutschen Kunst. Die schaffende Kraft des Urgeistes schwebt mit der Macht im unentwickelten Raum, und von ihm erzeugt Gemüth des Nichts und in einfachen Charakteristiken die einfach großen Charaktere und Situationen nach Homer, Herod und Hesiod zu zeichnen. Wir sehen hier den Odysseus,

voll schmerzreicher Hobeit gemalt an Michel Angelo, ohne ihn äußerlich nachzuahmen; die innerlich verwandte Auffassung und Seelenfinesse auf ästhetischen Formen hervor, die dem Stoffe oder Gesinnung nicht angepaßt, sondern von innen herangezogen werden. Ein andere Composition (Fig. 2) knüpft an Homer an die Gesandtschaft bei dem zürnenden Achilleus in neunten Gesang der Ilias; dem Achilleus gegenüber Demosies nachdenklich, was unruhig, der große Nestor eine Träne trockend; haben sie doch vergeblich in der allgemeinen Noth und Bedrängniß den jugendlichen Selben zu versöhnen und seine Hilfe zu erbitten gestreift.

Eberhard Wädter hat sich neben vielen kleinen sinnvollen Werken durch ein umfangreiches Gemälde vornehmlich Ruhm gewonnen: Hieb auf dem Achilleus in seinem Lager, die drei Freunde neben ihm in tiefem, heilnehmendem Schwagen (Fig. 4). Der sich verstorbenen Gottlieb Schickel aus Döbeln, der sich nach Rem und erhub die Einwirkung von Schickel, er mag mehr Maler und vollendeter in der Ausführung. Sein Apollo unter den Hirten (Fig. 3) zeigt den ersten Eindruck von Poesie und Mythos auf die dadurch zu geistigen Dasein erwachende menschliche Natur; lauschende Teilnahme, Mischung, Freude wiegen sich in den Tönen, und das liebende Paar wird der Harmonie der Seelen inne.

David in Frankreich (1748—1825) bewährt einen offenen Sinn für heroische Größe in Inhalt und Form, obwohl vielfach seine Gemälde wie colorierte Gipsabgüsse erscheinen. Ein energisches theatralisches Vorbild macht seine Werke zum Ausdruck der Heroische seiner Nation zu seiner Zeit. Sein Schmerz der Horatier (Fig. 7) veranschaulicht uns Cornelli's Tragödie. Gleichsam selbst erheben die drei jungen Männer die Krone der Vater läßt ihnen die Schwere auf der andern Seite die ruhig gehaltene stehende Frauengruppe, in welcher das weibliche Gefühl der Familiensitte zu edeln Ausdruck kommt: die Mutter der Gelben, welche die Kinder, die halb verwaisten, des einen umfangt, während Camilla, die Octavie des andern und die Schwester der schweblichen Curtius, sich an einer Verwandten wie in ohnmächtigen Schmerz anlehnt. David, der Decorator der Revolution, ist nicht, ward später der Maler Napoleon's und gab ein historisch aufgefaßtes Porträt, das des Helden geistliche Bedeutung symbolisch veranschaulicht: der Bänder der Marschall hat ruhig auf einem feurig wilden Pferde, den St. Bernhard hinhinpendend, auf das höchste Ziel hindenkend (Fig. 8). So wollte David selber dargestellt sein. — Gérard, einer der trefflichsten Schüler David's, malte den erblindeten Volkser; derselbe trägt einen Führer, einen Anabater, den eine Schlinge gefaßt, fest und schmerzvoll zum Aru (Fig. 9).

Ingenus in Frankreich bildete sich nach der Antike wie nach Rafael und den florentiner Meistern; in größern Compositionen ist er den Händeln unserer Romantiker nicht gewachsen, aber in der Durchbildung des Einzelnen hervorragend; seine Duette (Fig. 10) zeigt in der fabeln dunkeln Gerichte die Leiche edle Mädchen gestalt der Gruppe der Entfaltung der Antike bei Am direktesten zeigt sich derselbe hat an den griechischen Valentin's Platon's, welche die Leiche des Nichts und in einfachen Charakteristiken die einfach großen Charaktere und Situationen nach Homer, Herod und Hesiod zu zeichnen. Wir sehen hier den Odysseus,

er, der, aus dem Sturm Gerettete, lünnend und weilt und in männlicher Schönheit der hohen Nautilus folgt, die mit jugendfrischer Anmut das Nautischepaar heimwärts lenkt (Fig. 6).

Französische und englische Malerei der Neuzeit.

(Zitat 29.)

Die Franzosen haben durch klare Auffassung und treue Wiedergabe der Wirklichkeit in Natur und Geschichte den realistischen und historischen Zug unserer Zeit Genüge gefaßt und so die auf den Gedankengewandte deutsche Weise ergänzt. Tapfer gehen sie gerade auf die Sache los, lieber in der Ueberlieferung einen guten Theil arbeiten sie auf das Packende des ersten Eindruckes hin und erreichen es durch das Colorit, die Stimmung und Beleuchtung des Ganzen, wofür man in deutsche und englische Bilder sich oft längere Zeit erst hinsetzen muß, denn aber immer mehr Sinnes- und Urtheilreiches findet. Dem Uebergang von David's akademisch-historischer Schule zum gemeinschaftlichen Realismus und zum blühenden Colorit machte Leopold Robert, dessen Schützer in der römischen Campagna (Zaf. 28, Fig. 1) in der silbollen Composition, den jenen schönen Figuren und dem melancholischen Zug auch bei antikerer Zeitstufe auf ansprechende Weise aus dem Stammescharakter und die Zustimmung des Nationalgemüths vor der Einigung des Vaterlandes veranschaulichten. — Horace Bernet nach der Maler der französischen Glorie, wachte er in Genetischen Szenen aus der Geschichte der großen Armee Napoleon's darstellen oder die Mühseligkeit des Ueberzugs Algiers in ungeschlossenen Gemälden schärfen, lebendig, energisch, feberentzündet. Wir geben in Fig. 2 eine Entzückung der Erklärung Konstantine's — eine Entzückung, ein Victor Hugo der Malerei, wie dieser auch das Beweisthüm, Ergebnisse gerichtet, ohne das Lebensbede oder häßliche zu scheuen, ja gerade auf die Controverfierung bedacht, war zugleich der geniale Farbenkünstler in seiner klaren Auffassung der Natur; sein Othmy in Apollonia des Louvre ist ein heiteres coloristisches Gemälde, seine Jörnauitigen aus Dante's Hölle ein schauerliches Nachbild (Fig. 3). — Paul Delaroc verstand es, in historischen Gemälden das Colosse verangener Jahrhunderte und die charakteristische Physiognomie der Menschen materisch sinnlich abzubilden wie Walter Scott in Romanen. A. Dierons in der Geschichtsbildung, welche die holländische seine Charaktere mit der Durchbildung des Menschlichen. Wir bringen seinen Cromwell (Fig. 4), welcher den Satz Karl Stuart's, des hingerichteten Königs, sinnet, dem es als herrlicher Widerfasser und Wortführer der religiösen und politischen Freiheit entgegengehalten, den er gern getreut hätte. — Mein Meister des Genetisches im kleinen Format hat es Meissnien zuvor in der liebevollen Auffassung der menschlichen Natur und in der bewundernswürdigen mikroscopischen Sorgfalt und Deutlichkeit in der Ausführung, die doch alle Besondere der Harmonie des Ganzen unterordnet und einfügt. Wie trefflich ist hier in unserer Zeit jeder der drei Meister in der Welt in der Gauschtheit! — Herr Schaeffer befaßt sich vielfach mit Deutlichkeit, den Einfluss, welchen Goethe's Dichtung, welchen unsere Romantiker in den vorangigen Jahren auf die französische Bildung und Literatur gewonnen, haben wir in seinen Bildern zur Erscheinung kommen, auch in der Wahl der Stoffe; hier sieht das Gretchen aus Goethe's „Räuber“ an Brunnen, und Wesschen im Hintergrunde scheint einem andern Mädchen den Verbach

zu ähneln, daß Gretchen aus besondern Anlaß so viel Mühselig für das geliebte Bärbelchen habe (Fig. 6).

England hat auch in der Neuzeit seine hervorragenden formdarstellenden Meister aus dem religiösen oder historischen Gebiet, wohl aber große Landschafts-, Tier- und Genremaler, und im puglischen ist es die englische Roman das Besondere der Charakteristik, die ideale Auffassung der Wirklichkeit mit ihren Licht- und Schattenseiten, und der über dem Ganzen schwebende Humor des Künstlers, was die besten Bilder so anziehend macht und ihnen einen bleibenden Werth sichert, zumal da sie nicht zu flüchtigen Genüssen, sondern zu längern Betrieben, zu beachtender Vertiefung dienen. Die Testament Seraphina (Fig. 7) von William Hunt ist wohl die geistvollste Darstellung dieses oft behandelten Stoffes mit seinen Contrasten der Freude und der Enttäuschung, der Trauer und der Habsucht, der noch aufsteigenden Erwartung und der anderwärts erzielten Befriedigung; die dramatisch framende Composition das Ganze in großen Gemälden wohlgeordnet erscheinen, jede Abhängigkeit ist eigenartig in Jügen und Menschenpiel. — Lenbbeer gilt als der größte Schieneralter Englands; seine verschiedenartigen Gemälden in ihrem Gebaren läßt manchen malen ironischen Seitenblick auf ihre Verren, auf gesellschaftliche Zustände der Zeit nicht verlanen; seine erschönte Hirschlaub auf dem Schwefelstein (Fig. 8), an der das Jungvorn nach Rahung zu laugen laßt, ist eine gemalte Glogie.

Deutsche Malerei.

(Zitat 29.)

Von unserm Altmeister Cornelius bringen wir zwei Compositionen; sie zeigen die dichterische Kraft in der Gestaltung des Gedankens, den silbollen Aufbau des Ganzen, die charaktervolle Zeichnung der einzelnen Gestalten; da dies mehr seine Stärke ist als die malerische Durchbildung, so geben wir seine Zehnköpfer in dem Kupferbilden oft gesehen als von dem fabelhaften Gemälden; der Griechen herrlich und tiefinnig veranschaulicht. Die hien das Schicksal, die Zerstörung Troas (Zaf. 29, Fig. 1) ist ein gewaltig, erschütternd und erbeugend wie eine Menschliche Tragödie, und wie er dieser die Gestalt seiner Kaiserin verbannt, so veranschaulicht er in ihr den Aufschwung des Gemüths aus Leid und Untergang, wie ihn die feierlichste Kunst gewährt. Priamus ist erschlagen und Helene erlirkt in ihrem Schmerz; vor der ohnmächtigen Andromache schleudert der wilde Neoptolemos ihr Schicksal in die Flammen. Helena läßt an eine Stelle sich an, während Menelaos wehnt ihr nach der jüngsten Tochter Hebe's klagt, nach Helena, die auf Achilles' Grab gekniet, deren soll; hatte ihn auch Paris nicht getroffen, als er sie bräutlich zum Vater führt. Ueber die Gruppe erhebt sich Cassandra, selber das Waisen der künftigen Weltordnung zu verurtheilen, während Agamemnon sie als Siegesbeute festhalten will. Zu Hintergrunde stellen sich Orestes die ererbten Schätze, rechts zieht Aeneas mit Vater, Sohn und heimlichen Göttern von dainen, nicht ohne einen Jörneshiff auf die furchtbare Zerstörung zu werfen, aber doch als Gründer Troas der Trüger des kommenden Heils, das sich aus dem Untergang im Ueberflusse der Weltgeschichte entwickelt. So steht ein unvollständiges Gemälde seinen Hauptmomenten, das Tragische mit seiner Befriedigung herrlich da.

Die andere Composition gehört dem Cyprian an, welchen Cornelius für den Campo-Santo in Berlin entworfen hat: der Tod als der Sinne Ende und die Gnade Gottes in Christus als das ewige Leben. Sündenfall und Erlösung, Jesu eigener Tod und sein Sieg über den Tod, die Ausgießung des Heiligen Geistes, die Ausbreitung des Christenthums, die sieben Selbsteiten wie die sieben Werke der Barmherzigkeit leiten zum Schluß des Ganzen, wo, an die Offenbarung Johannis anknüpfend, die apokalyptischen Reiter und der Sturz der babylonischen Wälder ihren Gegenlag finden in der Auferstehung der Seligen und in der Heralankunft des Gottessreichs, des himmlischen Jerusalem, als einer geliebten Braut (Fig. 2). Von Engeln getragen fähndelt sie herab, friedlich sehen, die Erlebnis der Wälder und der Könige.

Es war in Rom, wo im Overbeck auch Schorn und Cornelius als junge Männer sich zusammen gefunden, um unsere Kunst im kritischen und nationalen Sinne zu erneuern. Schorn hat dann in München vornehmlich in den Nibelungen und Kaiserfeldern die deutsche Heldensage und Heldengeschichte geschildert, in seiner Bibel aber auch ein unangenehm Wert protestantischer Bibelübersetzer geschaffen. Wir geben daraus das liebliche feine Bild der Braut mit des jungen Tobias (Fig. 3); der Engel Gottes hat die reinen Herzen behütet, der böse Geist hat vorübergehen müssen, sie schlummern, aber sie leben, die Liebenden mit lauterer Seele. — Overbeck blieb in Rom und der antiken Welt, den sogenannten Nazarenern zutheilen. Er gilt symbolisch bedeutende, epische Darstellungen der Kirche im Verborgenen, den Säulen in seinen Entwürfen; er gibt ihnen einwandslos, selbst gezeichnete Szenen aus den Evangelien. Wie meistens es ihm gelungen ist, von Euseb und Barnabas einander gegenüberzustellen, so einen in wissen, trostigem Triumph, den andern in stiller Seelenhohheit und duldender, sich ergebender Liebe, wie es ihm gelungen ist, das Lobtitten des Barnabas dadurch zu veranschaulichen, daß die Juden ihn auf die Schalten heben, das läßt uns Fig. 4 bewundernd betrachten.

Unter der zweiten Generation, welche sich nun in Deutschland entwickelte, ragen Kaulbach, Kretsch, Raab als große und eifrige Historienmaler hervor. Raab ist als ein Denkmal aus seiner realistischen Charakteristik im Bestreben, eine scharf realistische Charakteristik, seinen Zuhörern, und brachte jedes zur Verbesserung in der Humanität; hier und, er in der Sage sein Gebiet, und eine poetische Philosophie der Geschichte malte er im Tempelhaufe des neuen Museums zu Berlin, wo die Völkervereinigung, Achte Griechenlands, Zerstörung Jerusalem's, Kreuzfahrer und Reformationszeitalter die Epochen der Cultur-entwicklung bezeichnen, zwischen denen symbolische Gestalten, Bildnisse der Völkergeister, kleinere Compositionen und luntliche Arabeskenstreifen das Nadelnweben befruchteten wie das Auge ergötzen, über dem Ganzen zieht ein Feines sich hin und läßt die Weltgeschichte humoristisch wie ein Kinderbild über dem schweren ernsten Dingen erscheinen. Der Raum ge-

staltet uns nur eine der symbolischen Gestalten zu bringen, Fig. 5: die Sage. Eine nordische Gestalt von dämonischer Mächtigkeit sitzt auf einem Himmelsgrade; von Orins's Köben (Verstand und Crimenen) umflogen blüht sie in die Ferne. Die Candelaber neben ihr sind mit der Siegfriedsage geknüpft: links gewinnt der göttliche Held den Nibelungenhort und steht siegreich über dem getödteten Dracon, rechts ist der Wotanus zum Wölkerrücken geworden, und läßt Siegfried's Dornröslein aus dem Schlummer wach. Fig. 6 zeigt uns den Wulfsfuß des Feistes in der Gegenwart: zwei Jungen lösen als satbolischer und protestantischer Pfaffe die barm Schadel voneinander; auf den Streich der Dogmen folgt die freie historische Darstellung der Geistesfreiheit, repräsentirt durch den lichen Jakob Grimm; ein Jünger erhebt sich das Christenthum verjüngt aus den Flammen; der kleine Goethe mit dem Haupt repräsentirt es in der Poesie, Weidhofsbeses und ein Engel ihm zu Seiten: der kleine Humboldt hält den Kosmos empur, der Meister der Naturwissenschaften; ein fischer Gerentes in der Löwenhaut will die Last ihm tragen helfen, ein Genius winkt mit dem Vorbertraug.

Kretsch zeigte im Todtentanz, in Gannibal's Jagd über die Alpen sich als Meister im Schauerlichen, Aufsergewöhnlichen; seine Gemälde im Kaiserpalast zu Baden schildern das Leben Karls des Großen in einer Verjüngung deutsch Charakterisirender Kraft der Form mit der Unmenslichkeit, die wir von den Italienern der Renaissance lernen. Das vorliegende Schlachtfeld läßt Karl an der Spitze der Christen streiten gegen die mohammedanischen Araber vordringen (Fig. 7).

Raab hatte sich im Studium der Völkerkunde zu einem leuchtenden Gelehrten ausgebildet; seine meisterhaften Schlachtenbilder neben symbolisch sinnvollen Gruppen und Einzelgestalten für das Museum zeigen die Wiener Urdenkmäler sind leider Naturidee geliebten. In einer Vilderfolge für den Hallensaal der Universität zu Wien zeigt er den Entwidelungs-gang der griechischen Cultur vom stürzenden Prometheus bis zum predigenden Paulus, sodas zugleich die Thätigkeit der verschiedensten wissenschaftlichen Facultäten zur Erleuchtung kommt; wir bringen daraus die Philosophie (Fig. 8); Pericles mit Aspasia umgeben von griechischen Weisen; Anaxagoras, der Lehrer des einen vornehmenden Geistes heil in der Mitte, Sokrates und Archimedes hind und rechts lenntlich; man beachte die schöne Vellenslinie, welche die drei Gruppen umschreibt.

Deutsche Malerei der Neuzeit.

(Kastl 30.)

Wir betrachten zunächst einige Meister der düsseldorfer Schule. Sie war anfänglich nicht auf das Monumentale und die Frescomalerei, sondern auf das Staffeleibild in Del und auf die Kunstvereine, auf das für den Privatbegehri Ansehende und Erleuchtende hingewiesen; statt herber Strenge bei Cornelius daher

hier Sinn für Nüchtern, Farbenglanz, und das Dyrliche, Contemplative, Idyllische statt des Heroischen, Epischen. Lessing stellte sich den katholischen Tendenzen mit feinem Guß und Ausserbildern als selbstbewußter Protestant entgegen; er ist zugleich hervorragender Landschaftsmaler; er als solchen kennzeichnet ihn Taf. 30, Fig. 1 ein Abend, der eben so stimmungsvoll im ganzen wie sorgfältig und genau im einzelnen angefaßt ist. Auf religiösem Gebiet errang Deger den Preis; seine Madonnen sind ernst und sichtlich zugleich, wie Fig. 2 veranschaulicht; in der Kirche des Apollinarisbergs, in der Schloßkapelle von Stolzenfels hat er mit feinen fremden Mäler und Itzenbach sich auch in unangenehen Compositionen und im Fresco trefflich bewährt. Wendemann's trauernde Juden (Fig. 3) gehört zu den Bildern, welche die jungen Maler unter Wilhelm Schadow's Leitung machten bei ihrem Eintritt in die Oeffentlichkeit herkömmt, inuig empfunden, in nobeln wohlgeschickten Formen, in liebreich malerischer Durchbildung, wieviel auch hier weniger der Schmerz eines Volks als der einer Familie ausgedrückt ist, die in der Fremde der Heimat wehmüthig gedenkt.

Philipp Veit war in Rom der Genosse von Cornelius und Schadow gewesen; er leitete darauf das Städteliche Institut in Frankfurt und schmückte dort eine Wand mit der Darstellung der Einföhrung des Christenthums in Deutschland zwischen der Germania und Italia. Die Germania (Fig. 4) drückt das deutsche Gemüth sinnig und edel aus, mehr das Deutschland der still schaffenden Cultur als des thatkräftigen Wirkens und der Politik, wie es damals war, als Veit das Bild malte, und wie es diesen Grundzug doch bewahrt.

In Berlin ist Adolf Menzel der vollständigste Maler geworden und hat das preussische Nationalgemüth am besten und ausgeprägtest durch seine realistisch treue und äupert lebendige und geistvolle Schilderung der Zeit Friedrich's des Großen. Hier sehen wir Fig. 5 den jugendlichen König in den glücklichen Tagen vor dem Siebenjährigen Krieg, inmitten seiner Hingegenwartigkeit, zu Voltaire hingewandt, in beiderer leuchtiger Majestät; es ist ein historisches Genrebild vorzüglicher Art.

Karl Bleich hat die auf Lebenswirklichkeit, physiologische Charakteristik und coloristische Wirkung gewandte Richtung, die in Frankreich und Belgien sich entwickelt hatte, zu dem Idealismus der vorzugsweise zeichnenden mindlicher herangebracht und dafür eine neue Schule gegründet. In Fig. 6 bringen wir von ihm ein tragisch ernstes Gemälde aus dem Dreißigjährigen Krieg. An einem Herbstabend wird Wallenstein in einer Campie nach Goge getragen; wie ein Randobold seine Pfenne nicht wieder aus; Soldaten voranzstreichend und nachfolgend; am Weg hat ein Todengraber, ein anderer grüßt aus dem offenen Grabe.

Mori's Schmidt ging von der Romanistik aus und verjüngte sie mit dem modernen Leben; er war phantasievoll und wichtig wie Tied, volkstümlich und formen-

klar wie Ukhaud. Wie Volksskandalen gemahnen uns seine Szenen aus der thüringischen Geschichte auf der Wartburg; neben dem Leben der heiligen Elisabeth hat er sie dort auch dargestellt wie sie die Werke der Barmherzigkeit thut, hier wie sie eine alte Frau und deren Kinder herbergend aufnimmt (Fig. 7). Seine geniale Eigenbämlichkeit faßt ihr reiches Feld in Märchenbildern, die er eben so sichtlich als sichtlich zu herrlichen Farbendichtungen ausgefaltete und vollendete. So zeigt er im Widenbrödel den Sieg der sächsischen Natur und der unterdrückten Schönheit, so in den Sieben haben wir Schweigen und Arbeit wieder gut macht, was ein böses Wort schümmen gemacht hatte, so träumen wir mit der schönen Melusine der siebe Leid und Angst. Schmidt erzählt am liebsten in einer Reihenfolge von Szenen und weiß, wie die alten Griechen den Wothus, so die deutsche Sage ihrem Sinn und Kerne nach anzufassen und in der Weise auszubilden, wie die Malerei ihr gerecht werden und die Natur beglückender Schönheit zu Idealbildern des Lebens daraus gestalten kann. Aus den Sieben haben geben wir die einfach hergehende Composition von feiner Jungkeit, wie der Prinz der Schimmerin aus ihrem Baumkammern sich herabstößt (Fig. 8).

Die Antike soll ein Vorbild und Lebenselement bleiben, wenn auch die Anzüge der Kunst vornehmlich die Darstellung der eigenen Geschichte, des eigenen Denkens und Lebens der Gegenwart ist, wir sollen von der Antike lernen, die Natur so groß und rein zu sehen, wie die Griechen. Was Carlens begannen, das hat Genelli fortgesetzt. Er schloß am liebsten der gleichartigen Mythe sich an, um in ihr seine Ideen auszudrücken, in ihrem Geiste weiter zu dichten. So hat er Wahrheit und Dichtung in einer Selbstbiographie mit dem Zeichenstoffe, wie Goethe mit der Feder, zu verbinden gewußt. Ein Bild aus diesem Kampferleben ist Fig. 10. Genelli selbst in seiner Manneskraft sitzt am Boden und schaut sich an die Hoffnung an; die Dual unbesriedigten Sehnens und Strebens für die ringende Seele. Umor hat Bagen und Jadel niedergelegt und sich zur Kasse begeben; die Fama hat den Künstler wenig beachtet, sie schläft, statt die Trompete für ihn an den Mund zu setzen; auch das Bild mit dem Hühner fliegt vorüber. Aber Paganini bleibt dem Künstler hoch und läßt ihn in seinen Eigel schauen, den mannichfachen Gestalten umschweben.

Wir schließen mit zwei Landschaften. Die eine, Fig. 9, ist von Karl Kottmann und gehört zu den tüchtigsten, welche die Aufsteden des münchener Gartens schmücken, der Nemisee im Albanergebirge. Die andere, Fig. 11, ist von Friedrich Preller, eine der Compositionen, durch welche er die Naturumgebung für Szenen aus der Dürstee so einlaßend mit den menschlichen Gestalten und mit dem Tone der homerischen Poesie veranschaulicht. Hier tritt im Garten Karls Bernes als Berater zu dem sinnenden Dablenk. Preller wie Kottmann zeigen das Wirkliche in sabboller Form, sie sind Träger des Idealrealismus.



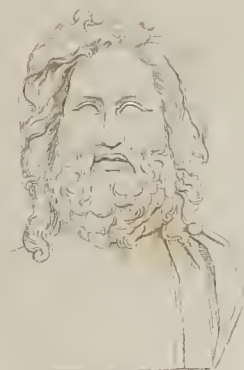
1. Ägypter: Darstellung aus Benihasan 2. Prozession zwischen Theb und Hieras in Luxor 3. Relief von Theban 4. Sphinx von Theben 5. Löwenfigur 6. Relief aus einem Königstempel — Assyre und Pesser 7. Relief von Theben 8. Relief von Theben 9. Relief von Theben 10. Relief von Theben 11. Relief von Theben 12. Relief von Theben 13. Relief von Theben 14. Relief von Theben 15. Relief von Theben 16. Relief von Theben 17. Relief von Theben 18. Relief von Theben



1 Apollo von Tenos 2 Grabstele des Aristion 3 = 4 Attische Mäusen mit Amore u. Psyche 5 Herkules, amonement von Antinous 6 Asklepios 7 Vom Parthenon, Phidias 8 Vom Monachikon in Halkidiki 9 urene Asklepios 10 Nike 11 = 12 = 13 = 14 = 15 = 16 = 17 =



1 Der Schaber (Lustspiel) 2 Sappho 3 Alexander der Grosse 4 Laokoon 5 Apollon vom Belvedere 6 Diana von Versailles 7 Herkules 8 Gruppe der Villa Ludovisi 9 Der sterbende Krieger
 10 Herkulesstator (Apollonios) 11 Eros und Psyche 12 Ariadne 13 Melanippe 14 Achille



1 Zeuskopf auf einer Münze (nach Phidias)

2 Juno hüftweis

3 Athena (nach Skopas)

4 Prometheus auf dem christlichen Denkmal des Lykastes von Olympa

5 Hermeskopf

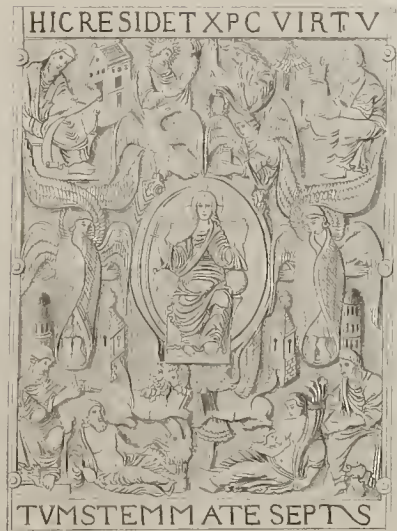
6 Venus von Melos

7 Zeus von Ottavelli

8 Merkur

9 Pallas Athena

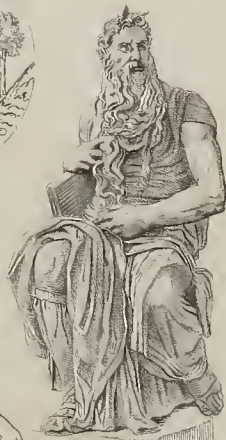
10 Prometheus von Skopas



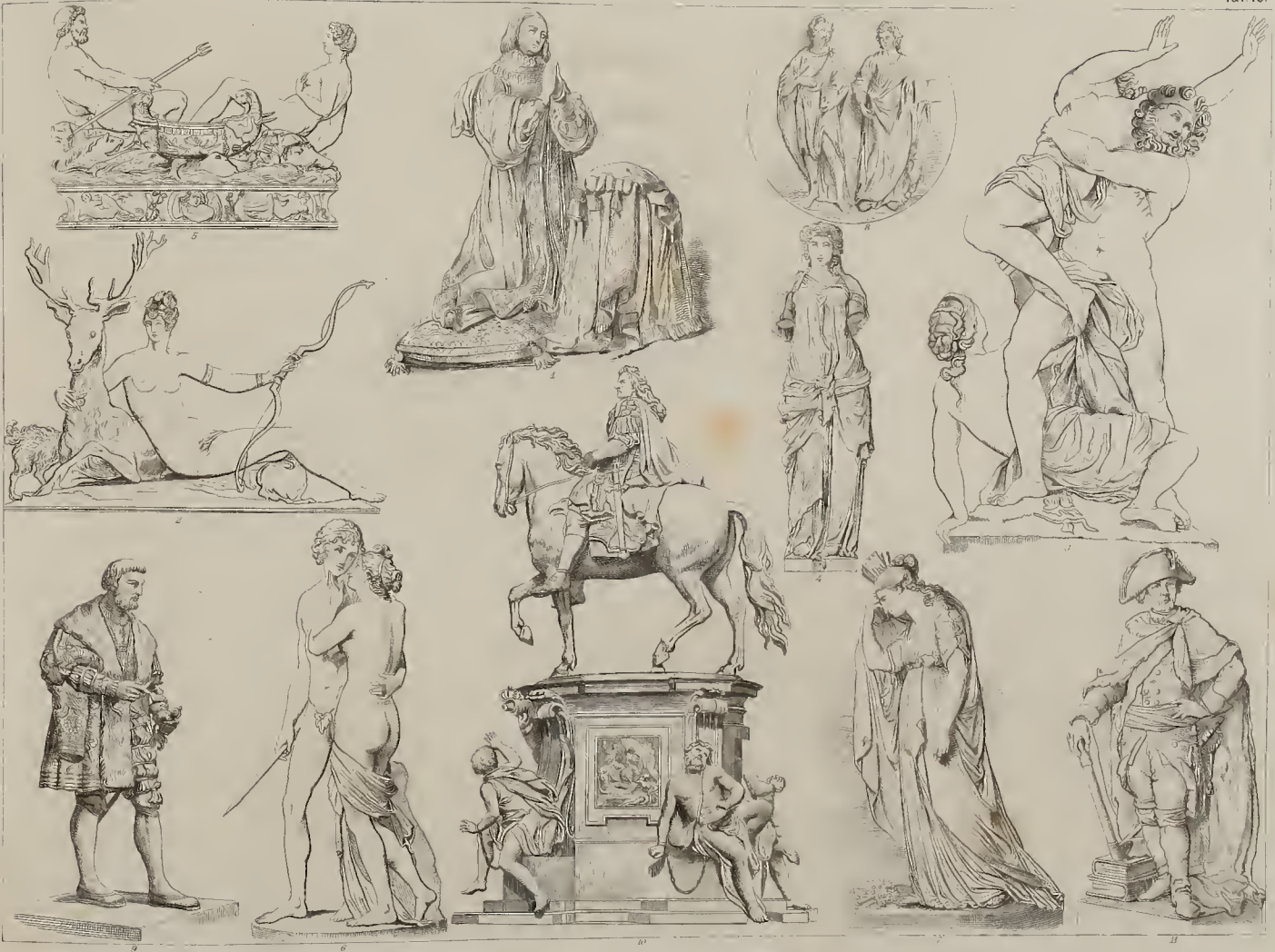
1. Papst in der Peterskirche in Rom 2. Narthex des Jannus Bassus 3. Christus der gute Hirt 4. Relief von den Thoren der alten Basilika in Rom 5. Mosaik von Paulus in St. Godefrid 6. Mosaik der Festschauung 7. Mosaik der todtlichen Probe



1 Christus vom Thom zu Rheims 2 Tod Maria's vom Strasburger Münster
 3 Sebaldsgrab 4 5 Statuetten 6 Robert von der Normandie (einmal) 7 Jungfrauen von der Bräutheur der Sebaldskerk. h.
 8 9 Maria von Vat Stos. 10 Adam Kraff's stalt.
 11 12 Nereiden von Fischer, sämmtlich in Nuremberg 13 Theodoric vom einimal des Kaisers Max in Innsbruck



*Von der Kanzel zu Pisa (Nicola Pisano) • Relief's von den Fluren des Baptisteriums zu Florenz (Ghiberti) • Verkündigung (Donatello) • Madonna (Luca della Robbia) • Metecoporph (Michel Angelo)
 • Moses (Michel Angelo) • Mercur (Giananni da Bologna) • Apollo und Daphne (Bernini)*



1. Infanz Don Alfonso (Öll. Silvio)

2. Diana im Louvre (Jean Goussier)

3. Hand der Proserpina im Versailles (Girardon)

4. Karyatide, Louvre (S. S. S.)

5. Soldat

6. Artemide (Bellini)

7. Venus und Adonis (Canova)

8. Vom Grabmal

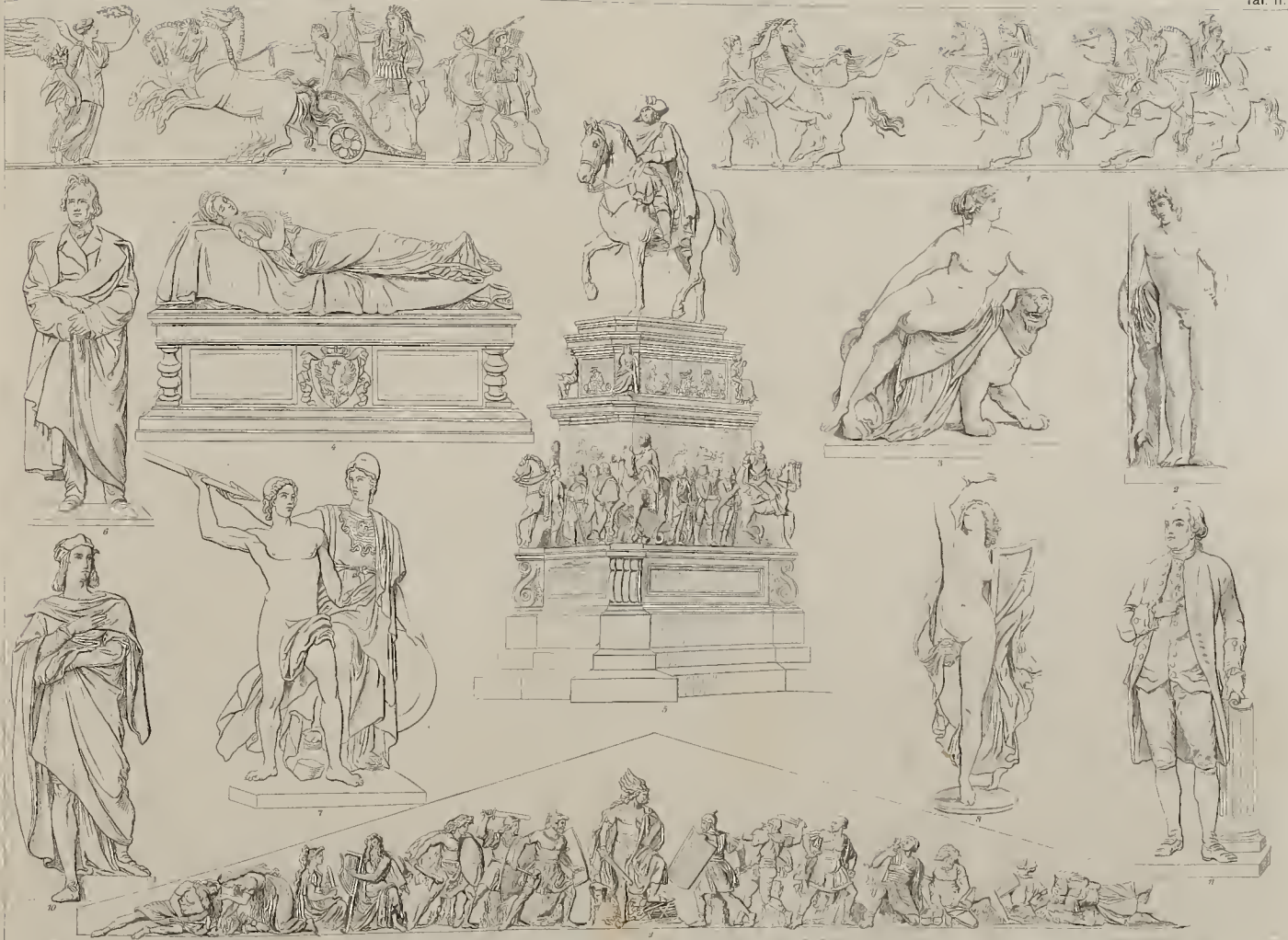
Alberti's (Canova)

9. Grabmal Heinrichs IV

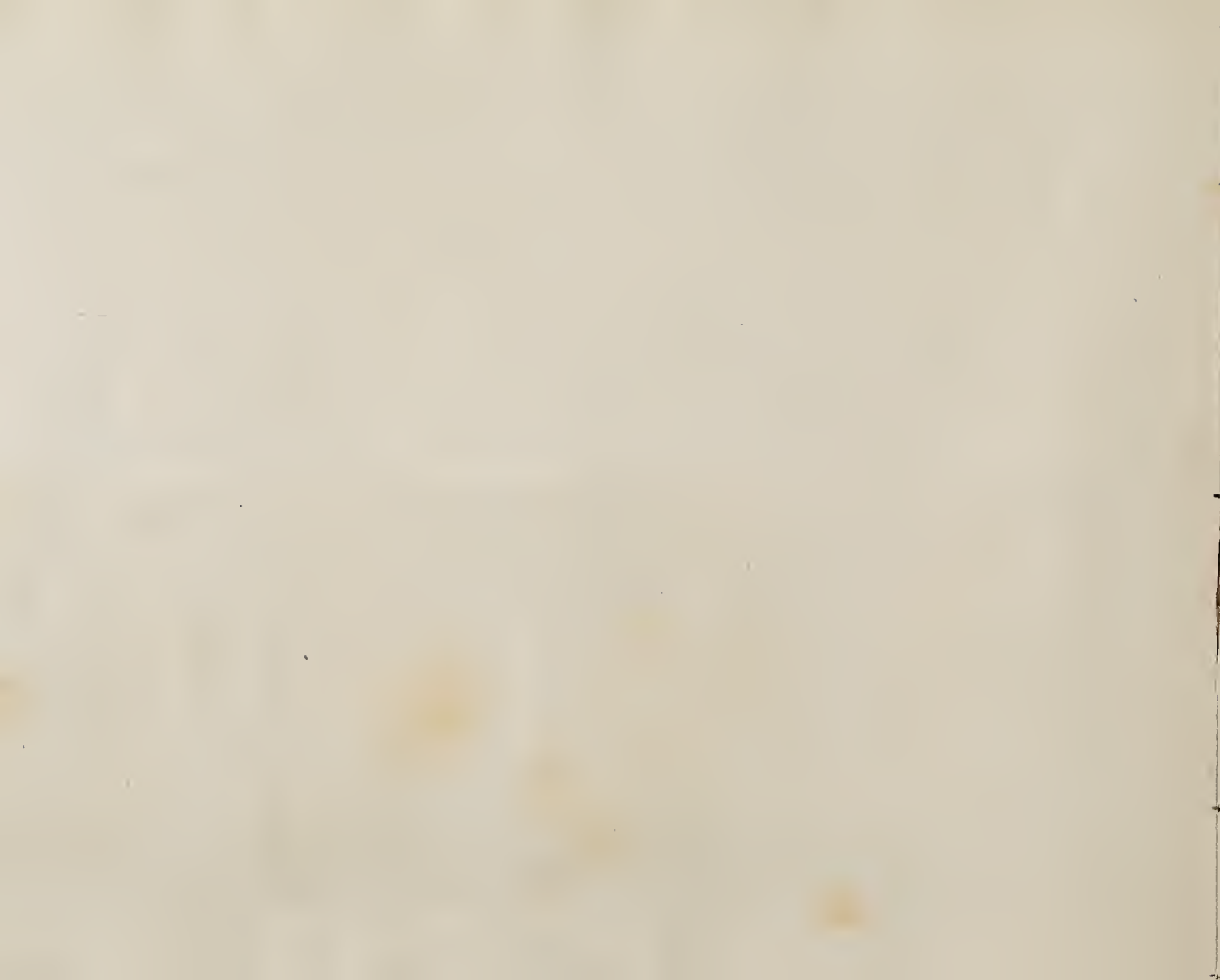
10. Herzog Wilhelm von Bayern in München

11. Der Weiss, Aurlüst, Sierra (Schübler)

12. Friedrich der Große in Stettin (Schadow)



1. Alexander der Große. 2. Dionysos (Pallas Athene). 3. Apollon (Dionysos). 4. Herakles (Hercules). 5. Demeter (Ceres) und Persephone (Proserpine) im Wagen. 6. Prometheus. 7. Athena (Minerva) mit dem Krieger Hermes. 8. Athena (Minerva) mit dem Krieger Hermes. 9. Athena (Minerva) mit dem Krieger Hermes. 10. Athena (Minerva) mit dem Krieger Hermes. 11. Athena (Minerva) mit dem Krieger Hermes. 12. Athena (Minerva) mit dem Krieger Hermes. 13. Athena (Minerva) mit dem Krieger Hermes.





1



2



3



4



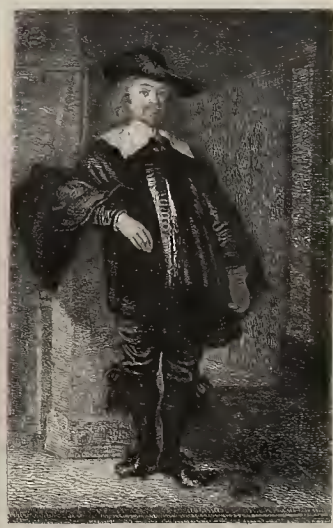
5



6



7



8

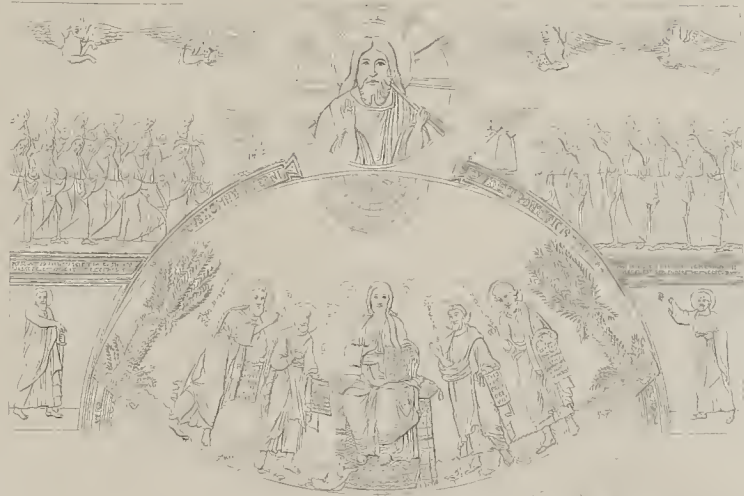
Lithographie: 1 Kreidemantier; 2 Federmantier. — Holzschnitt: 3 in Contourmanier; 4 im Detail ausgeführt. — Kupferstich: 5 Cartonmanier; 6 Linienmanier; 7 Schab- oder Schwarzkunst; 8 Radirung.



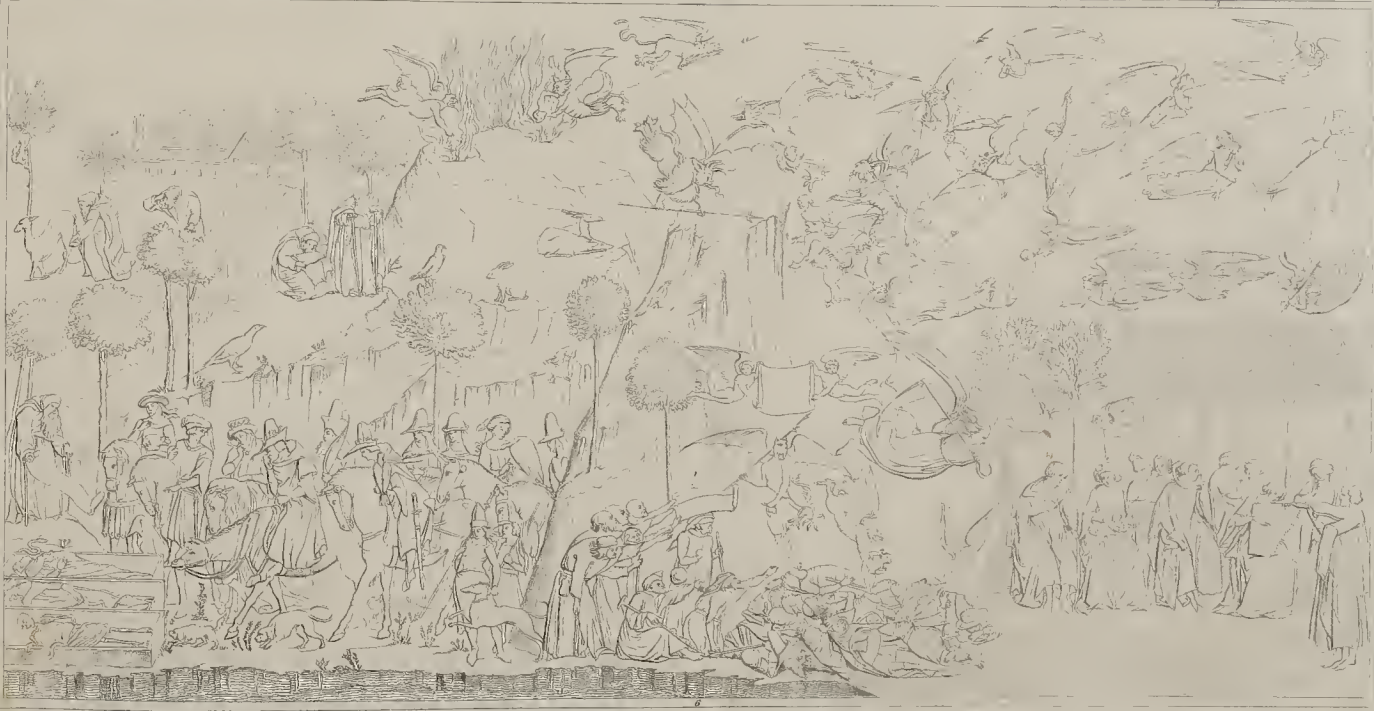
1-3 Griechische Vasengemälde alten, strengen und schönen Stils - Girarungen 6a Persische Steine 8aetriscia Spiegel Dionysos und Sende, 2die Etruscische Urste, Darstellung an 2zu Argonathrus von Romo-Nocine-Platin 9b Arabesken
12u 13 Tonschmelzen aus Pompeii



1. Wandmalereien aus Pompeji 2. Die Alexanderschlacht, Mosaik aus Pompeji 3. Die Alkonostatische Hochzeit v. Rom



¹Christus als Orpheus ²Christusköpfe aus den Katakomben zu Rom ³Mosaik aus der Paulskathedrale zu Rom ⁴Mosaik aus der Sophienkirche zu Konstantinopel ⁵Wandgemälde in Hildesheim ⁶Altarbild von Cimabue



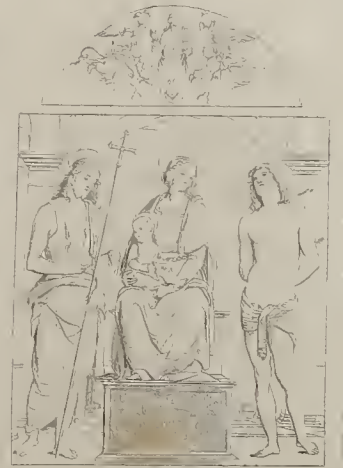
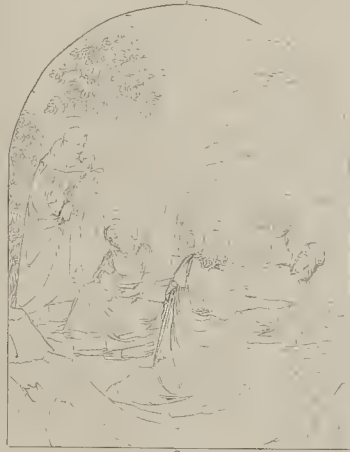
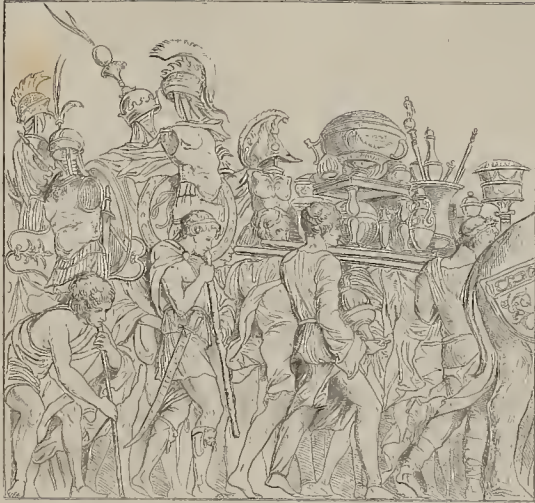
1. Auferstehung. 2. Lazarus Auferstehung. 3. Jilane mit Christenheit. 4. Götter. 5. Petrus. 6. Jesus Simon de Montu. 7. Jesus mit den Jüngern. 8. Jesus mit den Jüngern. 9. Jesus mit den Jüngern.



1. *Arbeiter Deserteur* 2. *Vom Genter Altarbild (Hubert van Eyck)* 3. *Christophorus (Mentling)* 4. *Vom 1. schweizerischen Mordring* 5. *Christ Kreuzigung (Michael Wöhlgen)* 6. *Kirchenszene (M. G. von der Weiden)* 7. *Maria (S. S. von der Weiden)*



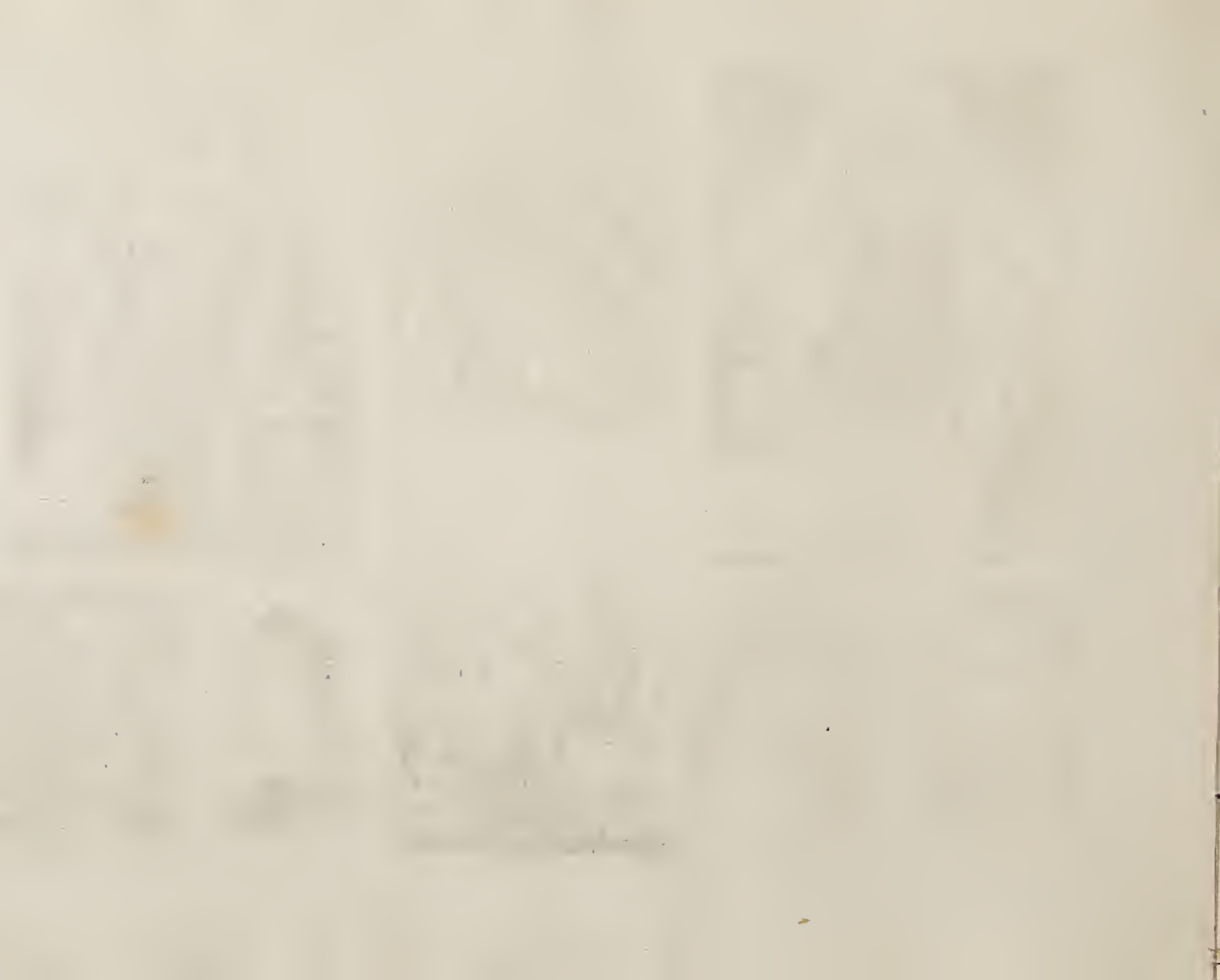
1 Jungf., 2 Adam und Eva (Massaccio) 3 Petrus, von Paulus bewacht, 4 vom Engel befreit (Filippo Lippi) 5 Naus Sandro Botticelli (Giovanni Bellini) 6 Lauterndäckerin (Georgone) 7 Nanka Winteler Benozzo Gozzoli 8 Aus Himmel und Hölle (Luca Signorelli) 9 Christus



Die römische Kleidung. Die römische Kleidung. Die römische Kleidung. Die römische Kleidung. Die römische Kleidung. Die römische Kleidung.

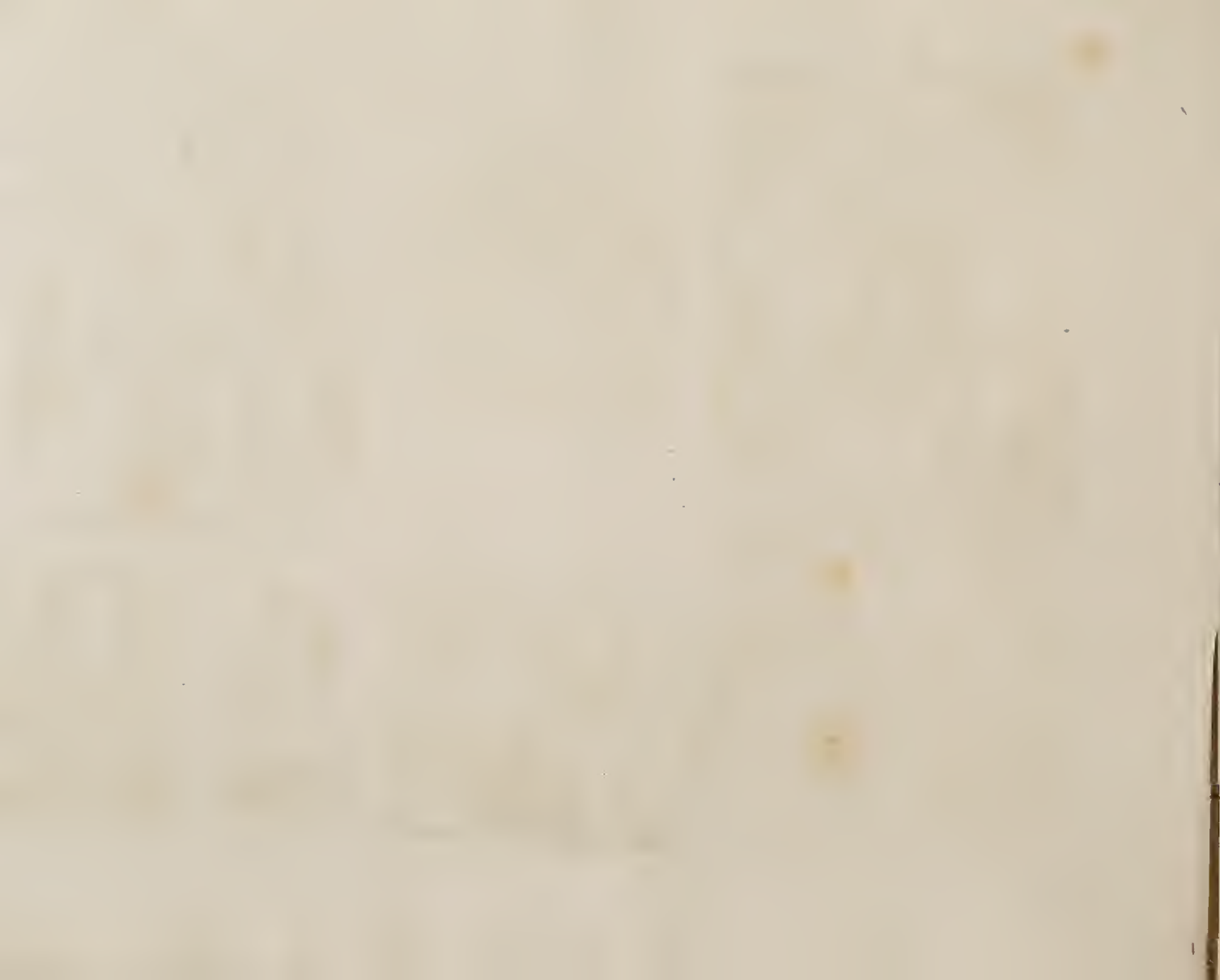


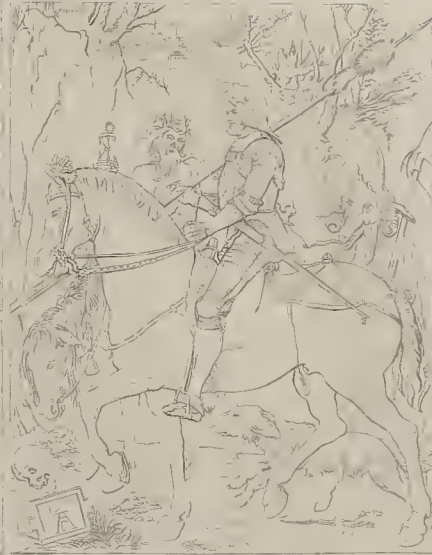
1 Abendmahl von Leonardo da Vinci 2 Architectonik Raffaele aus dem Vatican 3 Adam 4 Daphne 5 Exultans von Michelangelo 6 Angelus aus der Sixtiner-Kapelle Raphael 7 Mausoleum von Fra Bartolomeo 8 Mausoleum von Raffaele



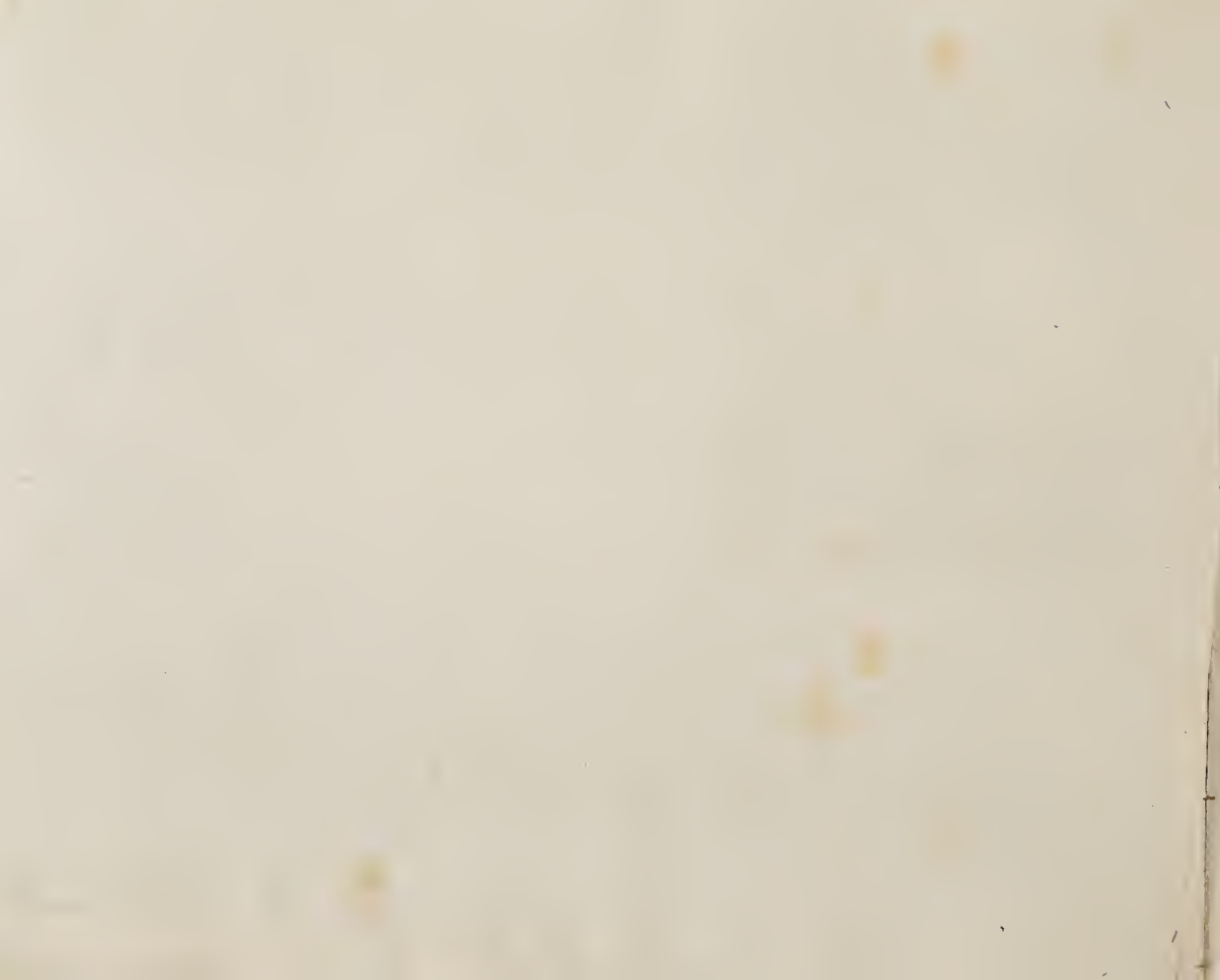


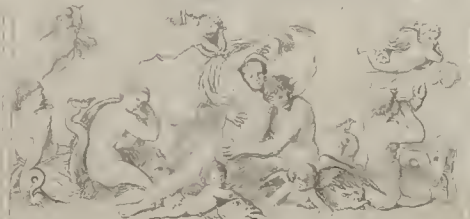
Die heilige Maria mit dem Kinde Jesus. Die heilige Maria mit dem Kinde Jesus. Die heilige Maria mit dem Kinde Jesus. Die heilige Maria mit dem Kinde Jesus. Die heilige Maria mit dem Kinde Jesus. Die heilige Maria mit dem Kinde Jesus. Die heilige Maria mit dem Kinde Jesus. Die heilige Maria mit dem Kinde Jesus. Die heilige Maria mit dem Kinde Jesus. Die heilige Maria mit dem Kinde Jesus.





Platon und Mal... (Illegible text)





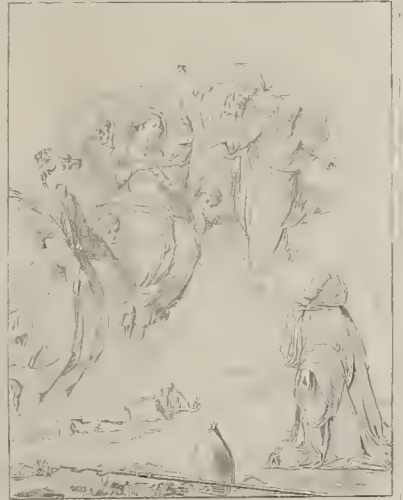
Die drei Frauen (Litho. nach dem Original) - Venus, - Zeno (nach dem Original) - Hektor und Helen (nach dem Original) - Die drei Frauen (Litho. nach dem Original) - Die drei Frauen (Litho. nach dem Original) - Die drei Frauen (Litho. nach dem Original)



Die Heil. Maria und Joseph mit dem Kinde Jesus. — Wahrheit. — Die Heil. Maria und Joseph mit dem Kinde Jesus. — Wahrheit. — Die Heil. Maria und Joseph mit dem Kinde Jesus. — Wahrheit.



Francis van Meir, Daniel Turner der Junger, Adriaen van Oort, Adriaen Ten, Keesen Nitsche, Adriaen van, Thomas W., Jan van, Theodorus Tolburg, William Beagorth



1. Findung des Moses. 2. Lebung's XIV auf seiner Spannen. Lebrer. 3. Maria erscheint dem betenden Martin. 4. Maria und Maria. 5. Maria. 6. Maria. 7. Volksschüler Maria.





1. Weibliche Arbeit. 2. Kofferbau am Konstantinopler Markt.

3. Straßenszene in Delvina. 4. Ein türkischer Markt in der Stadt Bursa.

5. Eine türkische Familie in der Stadt Bursa. 6. Ein türkischer Markt in der Stadt Bursa.



1. Zerstörung Jerus., 2. Herabkunft des neuen Jerusalem (Carnelius) 3. Der junge Tobias (Schoorr) 4. Christus und Barabbas Oberbild 5. Die Säg. 6. Maria dem H. schenken s. 7. W. Späthaus (K. 1861) 8. Verlichte Kar's



Abendlandschaft (Lissitz) 2. Madonna (Deger) 3. Träumende Juden (Bendemann) 4. Giovanni (Vat) 5. Ein Blick aus Giovanni's Paphos-Gebirge (Wey) 6. Colonna in der Campagna Felice
den Sieben Weibern der Harabergsberg und den Sieben Raben (Schwan) 7. Plinius (Rottmann) 8. Wohlthat von Aus dem Leben eines Königs (Wey) 9. Philipp (Lissitz) 10. Schl.



Verlag von F. A. Brockhaus in Leipzig.

Atlas der Astronomie.

Von

Dr. Karl Brubns,

Professor an der Universität, Director der Sternwarte in Weidau.

12 Tafeln in Stahlstich, Holzschnitt und Lithographie nebst erläuterndem Texte.

Separat-Ausgabe aus der zweiten Auflage des Bilder-Atlas.

Quer-Folio. Geh. 5 M. Cart. 4 M. Geh. 5 M.

Atlas der Physik.

Nebst einem Abriss dieser Wissenschaft.

Von

Dr. Johann Müller,

großherzoglich badischen Professor der Physik an der Universität zu Freiburg im Breisgau.

10 Tafeln (mit 455 Figuren) und Text.

Separat-Ausgabe aus der zweiten Auflage des Bilder-Atlas.

8. Geh. 2 M. Geh. 3 M.

Atlas der Erdkunde.

(Geologie und Meteorologie.)

Von

Dr. Bernhard von Cotta und Dr. Johann Müller

berühmt in Frankfurt.

Professor in Freiburg.

16 Tafeln in Holzschnitt und Lithographie nebst erläuterndem Texte.

Separat-Ausgabe aus der zweiten Auflage des Bilder-Atlas.

8. Geh. 4 M. Geh. 5 M. 20 Pf.

Atlas der chemischen Technik.

Von

Dr. Friedrich Schwedler,

Director der großherzoglich-badischen Staatschule in Mann.

10 Tafeln in Stahlstich und Holzschnitt nebst erläuterndem Texte.

Separat-Ausgabe aus der zweiten Auflage des Bilder-Atlas.

8. Geh. 2 M. Geh. 3 M.

Atlas des Bergwesens.

Von

Reinhard Schwamkrug und Ferdinand Bischoff

Bergmeister an dem Mainzer Schmelzwerk bei Freiberg. Hüfenschmied an dem Pfanzschmelzwerk in Pfannenstiel bei Ruc.

8 Tafeln in Holzschnitt nebst erläuterndem Texte.

Separat-Ausgabe aus der zweiten Auflage des Bilder-Atlas.

8. Geh. 2 M. Geh. 3 M.

Atlas des Bauwesens.

Dr. Wilhelm Grunzel und Rudolph Beyn

Professor an der Königl. Polytechnischen Schule in Dresden.

19 Tafeln in Stahlstich nebst erläuterndem Texte.

Separat-Ausgabe aus der zweiten Auflage des Bilder-Atlas.

Quer-Folio. Geh. 6 M. Geh. 8 M. 10 Pf.

Atlas der Botanik.

Von

Dr. Moritz Willkomm,

Professor der Botanik an der Universität zu Prag.

20 Tafeln in Holzschnitt und 1 Tafel in Lithographie und Farbendruck nebst erläuterndem Texte.

Separat-Ausgabe aus der zweiten Auflage des Bilder-Atlas.

Quer-Folio. Geh. 6 M. Geh. 8 M. 40 Pf.

Atlas des Seewesens.

Von

Reinhold Werner,

Capitän zur See in der kaiserlich Deutschen Flotte.

25 Tafeln in Stahlstich nebst erläuterndem Texte.

Separat-Ausgabe aus der zweiten Auflage des Bilder-Atlas.

Quer-Folio. Geh. 5 M. Geh. 7 M. 20 Pf.

Atlas der Land- und Hauswirthschaft.

Von

Dr. Wilhelm Hamn,

1. Lehrer. Hauptlehrer.

15 Tafeln in Holzschnitt nebst erläuterndem Texte.

Separat-Ausgabe aus der zweiten Auflage des Bilder-Atlas.

8. Geh. 4 M. Geh. 5 M. 20 Pf.

Atlas des Kriegswesens.

Von

Karl Gustav von Bernet und Joseph Schott

Major, preuß. Major und Major der Obermilitärärztlichen Commission (5). Major, preuß. Hauptmann der Artillerie in Wien.

28 Tafeln in Stahlstich, Holzschnitt und Lithographie nebst erläuterndem Texte von Joseph Schott.

Separat-Ausgabe aus der zweiten Auflage des Bilder-Atlas.

Quer-Folio. Geh. 6 M. Geh. 8 M. 40 Pf.