



Dr. Alfred Möller:
Die bedeutendsten
Kunstwerke

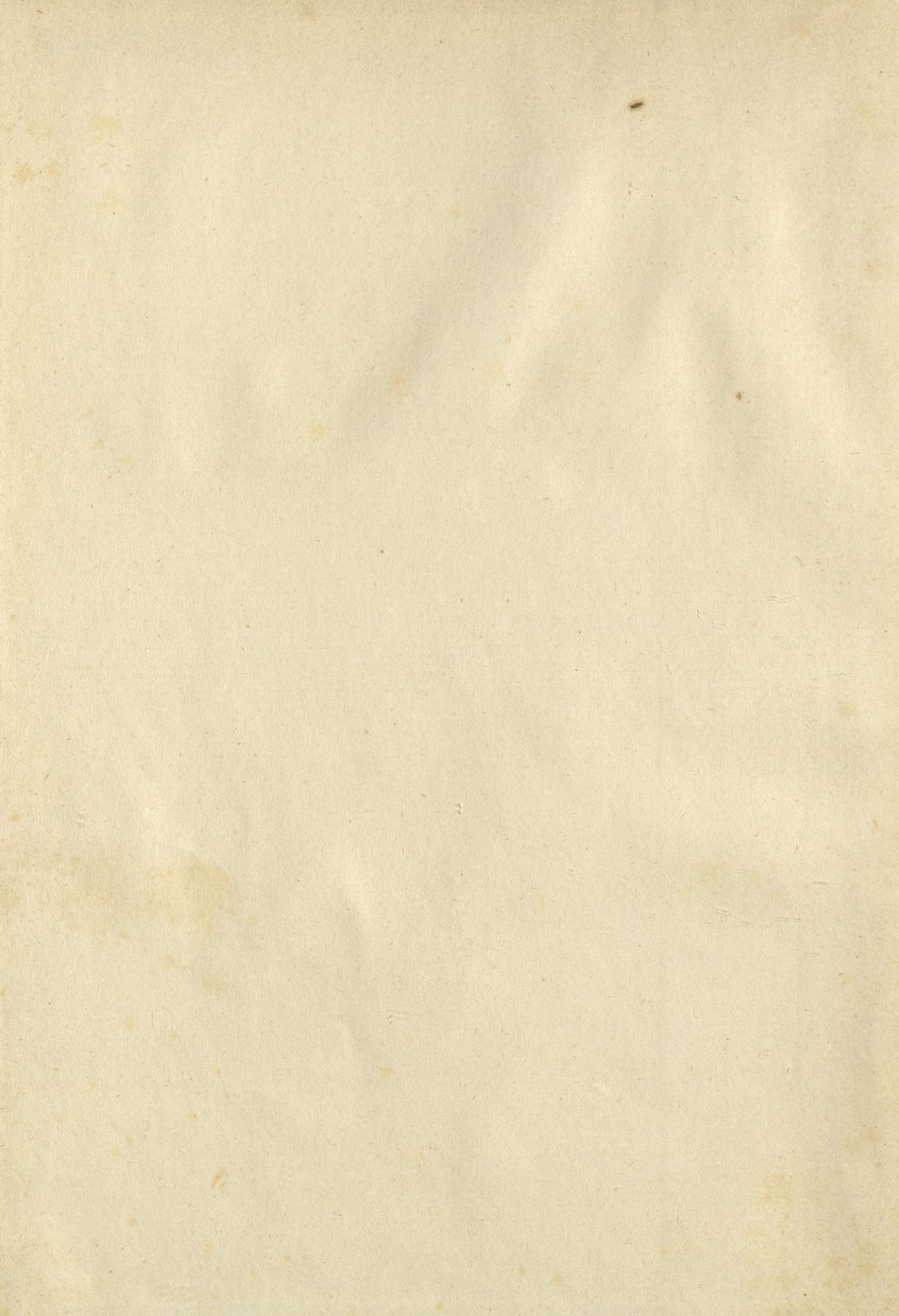
II. Bd.: Mittelalter und Neuzeit

Laibach 1907

Druck und Verlag von Ig. v. Kleinmayr & Fed. Bamberg

37947, VIII, Fe 1/2

V



DIE BEDEUTENDSTEN KUNSTWERKE

MIT BESONDERER RÜKSICHT AUF A. ZEEHES LEHRBUCH
DER GESCHICHTE ZUSAMMENGESTELLT UND BILDWEISE
ERLÄUTERT VON

DR. ALFRED MÖLLER.

II. TEIL: MITTELALTER UND NEUZEIT



030046804

LAIBACH 1907

DRUCK UND VERLAG VON IG. v. KLEINMAYR & FED. BAMBERG

Das Mittelalter.

Im folgenden wird die Kenntnis des im ersten Bande einleitend als «Ästhetische Vorschule» Gegebenen vorausgesetzt.

Die frühchristliche Kunst.

Gemeinsames religiöses Fühlen drängt immer nach einem die verehrte Gottheit feiernden, offenen Ausdruck. Die Griechen und Römer hatten ihren Göttern — im Gegensatz zu den Orientalen — ungewöhnlich freundliche, anheimelnde, schöne Wohnstätten gegeben, damit sie sich auf der Erde unter den Menschen heimisch und geehrt fühlten. Auch den Christen ward es zum Bedürfnis, ihre Liebe und Verehrung, ihr Gefühl zu Gott in würdiger Weise durch die Kunst zum Ausdruck zu bringen. Verfolgungen hatten die Christen nur gelegentlich zu leiden;* es drohte also von dieser Seite nicht die größte Schwierigkeit. Aber eine eigene Kunst besaß das Christentum natürlich nicht von allem Anfang an. Der neue Glaube brauchte Zeit, bis er seine eigenen Ausdrucksmittel in der Kunst fand. Anfänglich werden unbefangen antike Motive verwendet. So erscheint z. B. in dem Deckenbild einer Katakumbe Christus in antiker Auffassung als Orpheus, wie er durch sein Saitenspiel wilde Tiere zu seinen Füßen niederzwangt. An anderer Stelle erscheint bei Darstellungen der Taufe Christi im Jordan gelegentlich der Flussgott mit den entsprechenden Abzeichen; auf dem Sarkophag des Junius Bassus sieht man unter lauter christlichen Darstellungen das Himmelsgewölbe in heidnischer Weise versinnbildlicht. Für Christus als «guten Hirten» erfindet man keinen neuen Typus; der Widder tragende Hermes — ein bekannter antiker Typus — wird einfach nachgebildet und entsprechend umgetauft. Dem antiken Schönheitssinn — und damit dem der ersten Christen — entsprach als Ideal ein bartloses Gesicht für Christus besser als ein bärtiges. Erst allmählich entwickelt sich der Typus eines Christus mit Vollbart — wie er orientalischem Geschmack gefällt — und längere Zeit kommen beide Typen (bartlos und bärtig) nebeneinander vor.

Verhältnismäßig überraschend schnell entwickelt sich das christliche Gotteshaus. Hier drängte das Bedürfnis zur entsprechenden, neuen Form und unter seinem Zwang entstand eine von allem Anfang an sehr zweckentsprechende, dem neuen Kult gut angepaßte Bauform.

* Vgl. Zeehe, Lehrbuch der Geschichte, I. Bd., S. 253 (5. Aufl.).

Für den christlichen Gottesdienst war der Typus des antiken Tempels nicht geeignet. Dieser ist das Wohnhaus des Gottes, nicht die Versammlungsstätte für die Gemeinde. Das Christentum verlangte die Teilnahme aller Anhänger am Gottesdienst und damit vor allem Raum; einen Raum für



Abb. 1 a. Reste von der Palastanlage des Kaisers Diokletian in Spalato (Dalmatien).

eine große Gemeinde, die in die neue Lehre einzuführen war, und der dabei von solcher Anlage war, daß jeder Besucher den Vorgängen am Altare folgen konnte. Dieses Bedürfnis einer neuen Kultform fand in der «Basilika» einen entsprechenden, vollauf genügenden, eigentümlichen Ausdruck. Der antike Tempel war von kleinem Innenraum, ein glänzendes Gehäuse für den Gott, den er barg; die Masse und ihre geistige Durchdringung waren hier die Hauptsache. Im christlichen Gotteshaus ist der Raum, seine klare, geeignete

Gliederung und Einteilung, die Hauptsache. Die basilikale Anlage (= Vorherrschende Längsachse, Einteilung in mehrere Schiffe, nischenförmiger Abschluß mit Altar dem Eingang gegenüber, Oberlicht) ist bis heute im christlichen Kirchenbau die herrschende geblieben.

Abb. 1 a. zeigt drei Bogen des Peristyls von dem von Kaiser Diokletian in Spalato in Dalmatien erbauten Palaste, der in allem Wesentlichen syrische Einflüsse verrät. Wir haben eines der frühesten Beispiele vor uns, worin der gerade Architrav durch den Bogen ersetzt ist. Dieses neue, ebenfalls syrische Motiv, die Säule übergehend in den Bogen, wird ein Hauptelement der christlichen Baukunst. Durch den mittleren Säulenzwischenraum hindurch sieht man den Eingang zum Oktogon, dem Mausoleum des Kaisers.

Die Basiliken werden seit der staatlichen Anerkennung des Christentums (313 n. Chr. unter Konstantin d. Gr.) in großer Zahl errichtet. Vorher kam man — in den ersten Anfängen der neuen Religion — in den Häusern begüterter Gemeindemitglieder zusammen; auch in den Katakomben gab es größere Räume zwischen dem Netz der unterirdischen Gänge, die, von oben her durch einen Lichtschacht erhellt, Raum boten zu Versammlungen, zu Gedächtnisfeiern für die in diesen größeren Räumen bestatteten Toten usf. Über der Katakombe befand sich — in freier Landschaft — oft eine Betkapelle in einfacher Raumanlage (viereckig mit Nischen nach drei Seiten).

Abb. 1 b. Wir sehen hier ein Cubiculum, eine zwischen die Gänge der Katakomben eingelagerte viereckige Grabkammer. Diese Cubicula waren Familiengrabstätten, ähnlich wie unsere Gruftanlagen, nur einer Familie gehörig; zuweilen befand sich aber im Cubiculum noch ein Märtyrergrab. Dieses war immer in einer bogenförmigen Wandnische (Arcosolium) untergebracht und besonders schön ausgestattet. Die gewöhnlichen Grabstätten waren von rechteckiger, geradlinig umschlossener Form (wie hier auf unserer Abbildung) und hießen Loculi. Sie wurden durch eine Ziegelwand oder eine Steinplatte verschlossen; darauf Name des Verstorbenen, Todestag u. dgl. m. Eine Katakombenanlage ist folgendermaßen zu denken: In den körnigen Tuffboden wurde (von einer Hügellehne aus oder dgl.) ein Stollen nach der Tiefe gegraben; an diesen Gang schlossen sich andere (oft bis zu fünf Stockwerke übereinander), so daß es ein ganzes Netz davon gab. Seitlich in den Gängen waren die Loculi angebracht, übereinander etwa wie Bettstellen auf unseren Dampfschiffen. Zwischen den dunklen Gängen, die mit kleinen

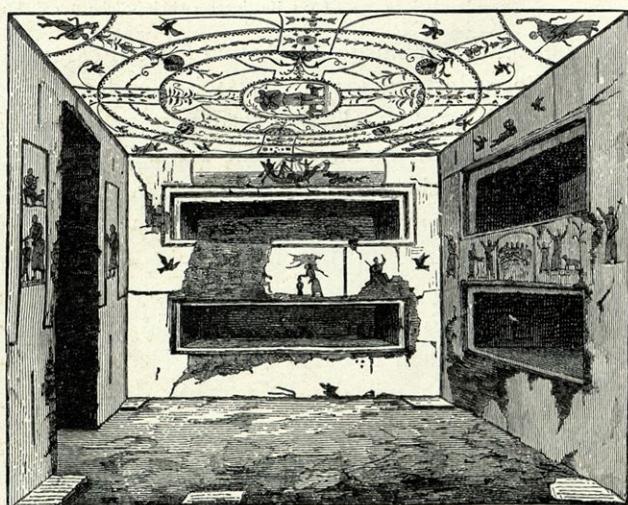


Abb. 1 b. Cubiculum in den Calixtkatakomben.
(Aus Lübke-Semrau, Kunstgeschichte, Neff, Esslingen.)

Ton- oder Bronzelampen erleuchtet wurden, befanden sich die größeren Räume mit Familien- und Märtyrergräbern (Cubicula und Krypten), die oft durch einen Lichtschacht von oben her Licht empfingen. Die malerische Ausschmückung zeigt um so mehr den Stil der heidnisch-römischen Kunst, je älter die betreffende Anlage ist. Wir haben dann in der Art der zierlichen römischen Wandmalerei des 1. und 2. Jahrhunderts n. Chr. (ähnlich wie in Pompeji) Darstellungen von sehr zierlichem, kräftig gefärbtem, zartstengeligem Blumen- und Blättergerank mit Vögelchen, mit Putten, heitere Darstellungen von Ernten, Weinlesen usf. Benannt wurden die Katakomben nach dem berühmtesten Märtyrer oder Bischof, den sie bargen. Die Anlage dieser unterirdischen christlichen Gemeindefriedhöfe



Abb. 2. Basilika S. Apollinare in Classe bei Ravenna.

(Aus Hatzinger «Altchristliche Architektur», Neff, Esslingen.)

lag eigenen Begräbnisgesellschaften (den «Fossoren») ob.* Am Beginn des 5. Jahrhunderts hörte diese Bestattungsweise auf; keine der Grabinschriften führt in eine spätere Zeit. Bis zu den großen Christenverfolgungen (im 3. Jahrhundert) waren die Zugänge zu den Katakomben durchaus nicht versteckt; diese Grabanlagen waren damals, ganz so wie die heidnischen, gesetzlich geschützt. Unterirdische christliche Cömeterien oder Katakomben findet man in Rom (etwa 60), Neapel, Chiusi, Syrakus, dann in Afrika usf., ferner in Oberitalien z. B. in Mailand. — Auf unserer Abbildung ist unter anderm Christus mit dem Lamm auf der Schulter zu sehen, in der üblichen Stellung des Hermes mit dem Widder. Er faßt die Vorder- und Hinterbeine des Tieres mit je einer Hand und zieht es an seinen Nacken, ihm so Halt und Sitz gewährend. — Unter der Decke ist ein Wandstreifen mit der Geschichte des Jonas (das Hauptmotiv ist auch auf unserer Abbildung noch erkennbar) ausgefüllt.

* Die ersten Christen knüpften mit ihren unterirdischen Cömeterien (= Begräbnissäten) offenbar an den Gebrauch der Juden (Bestattung in Felsengräbern) an; in Rom war damals die Beerdigung in der Ebene gebräuchlich; doch hat daneben das Verbrennen der Toten nie ganz aufgehört.

Abb. 2. Schon von außen wird die Innengliederung des Raumes klar. Wir unterscheiden: 1.) ein — überhöhtes — Hauptschiff mit flachem Satteldach, 2.) zwei Seitenschiffe (auf der Abbildung nur eines sichtbar), niederer und mit einem Pultdach oben abgeschlossen. Gegenüber der Eingangsseite schließt das Hauptschiff mit einer polygonalen Nische, die, niedriger als das Hauptschiff, höher als die Seitenschiffe, selbständig anschließt. Außerdem sehen wir einen — plumpen, neuen — Vorbau und einen freistehenden

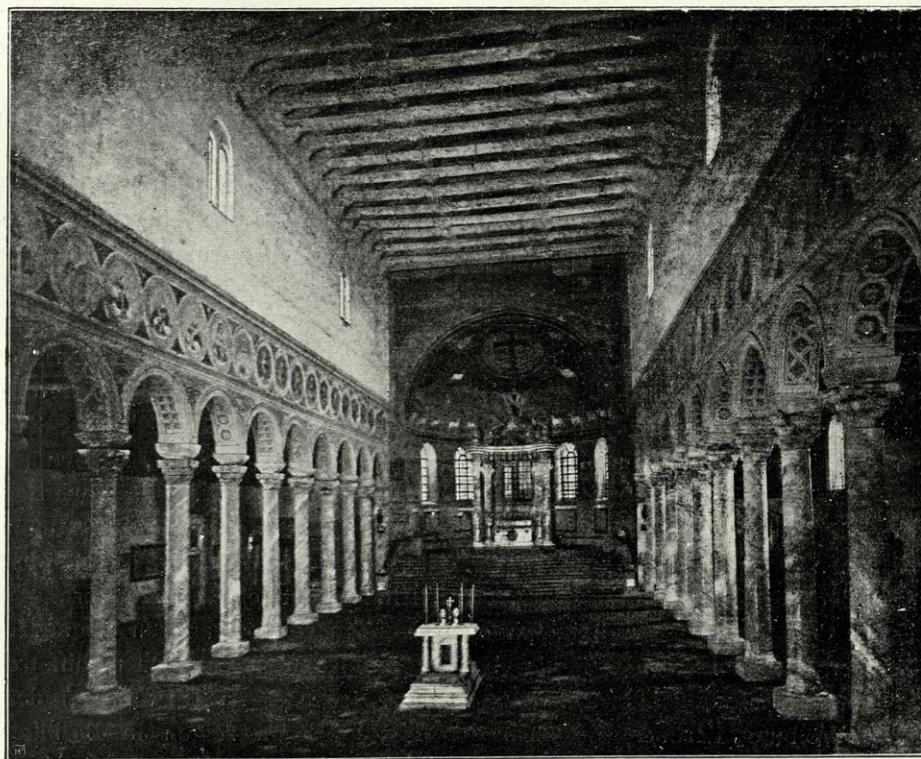


Abb. 3. Basilika S. Apollinare in Classe bei Ravenna.

runden Glockenturm (italienisch Campanile), dessen dichte, ungegliederte Masse zum Teil durch Fenster gelöst ist und die mit einem flachen Dach schließt. An der Wand bemerken wir überall Rundbogen über wenig erhabenen, eine Gliederung der Fläche gebenden Mauerstreifen (sogenannten Lisenen). Noch ist der Name «in Classe» zu erklären. Darunter ist der Hafenstadtteil von Ravenna — das ja, damals noch dicht am Meere gelegen, römische Flottenstation war — zu verstehen.

Allgemeines über die Basiliken. In Griechenland gab es große Hallen, die meist von Holz gebaut waren und in denen der König zu Gericht saß (daher der Name *βασιλική* [ergänze *στάδιον*] = Königshalle). Seit dem 2. Jahrhundert v. Chr. hatte man solche Hallen, von Säulen getragen, auch in Rom. Auch ein der Apsis der Basiliken ähnlicher Ausbau ist dort vorhanden (der Sitz für den Richter). «In der Kaiserzeit wurde der Name ‚Basilika‘ die Bezeichnung für alle möglichen Anlagen von dieser baulichen Form, z. B. für Reitschulen, Exerzierhäuser, Synagogen, etwa wie unser Begriff: Saal. Von da aus wurde der Name auf das christliche Kirchengebäude übertragen.» Was unsere Abbildung zeigt, ist nur eine Form der Basilikenbauart, die schon alle Keime für den christlichen Kirchenbau der Zukunft (romantisches und gotisches Zeitalter) in sich trägt. Es gibt neben den ausschließlich dreischiffigen zu Ravenna auch funfschiffige. In Ravenna fehlt stets

das Querschiff; auch die Gliederung durch Lisenen und daran schließende platte Bogen, die nicht freistehen (sogenannte Blendbogen) — Baubestandteile, die wir an den romanischen Kirchen stets wieder finden werden, — ist in dieser Zeit für Ravenna im besondern kennzeichnend. Die Kirche S. Apollinare steht dem romanischen Zeitalter schon ziemlich nahe; sie stammt aus dem 6. Jahrhundert n. Chr. Die Glockentürme treten in dieser Zeit überhaupt erst auf. Sie stehen anfänglich immer frei und etwas abseits von der Kirche, sind rund oder viereckig und mit flachem Zeltdach gedeckt. Zu einer Kirche gehört gewöhnlich nur ein Glockenturm. Er ist außen völlig schmucklos wie der ganze Außenbau der Basiliken — meist unverzielter Backsteinbau — und, wie schon bemerkt, von rundbogigen Fenstern durchbrochen, und zwar in einer von Stockwerk zu Stockwerk steigenden Zahl, so daß das Mauerwerk des Turmes in der höchsten Höhe durch die größte Zahl von Öffnungen durchbrochen ist. Das ist sehr zweckentsprechend, denn diese Öffnungen dienen einsteils als Schalllöcher, andernteils ist es wichtig, daß der Druck der Masse von oben her durch solche Auflösung des Mauerwerkes in der Höhe verringert wird. Hier sind, wie auch im Mittelschiff der Basilika (siehe oben), später viele Fenster zugemauert worden, so daß auf unserer Abbildung das geschilderte Prinzip nicht klar erkennbar wird.

Abb. 3. Der erste Blick, den wir beim Eintritt tun, eilt unwillkürlich die Säulenallee entlang zum Altar, der Hauptstelle des christlichen Gottesdienstes. Daneben übersehen wir aber auch den übrigen Raum ungehemmt in voller Freiheit und Klarheit. 24 Säulen mit (dem charakteristisch ravennatischen) Doppelkapitell — der Stein, der vom eigentlichen Kapitell zum Bogen überleitet, heißt der Kämpfer — lenken von Bogen zu Bogen den Blick zum Altar hin. Die innere Bogenfläche ist überall kassettiert, über den Zwickeln sehen wir zwischen zwei Mauerstreifen perlenschnurartig aneinander gereiht Medaillons der Bischöfe von Ravenna. Zum Altar führt eine kurze, breite Treppe hinan. Unter dem sogenannten Triumphbogen — dem riesentorartigen Bogen, der das Langschiff der Basiliken von der Apsis, bei Querschiffbauten vom Querschiff trennt — steht in der mit Rundbogenfenstern versehenen Nische (= Apsis, Concha) der Altar. Sowohl die Wölbung darüber wie auch der Triumphbogen zeigen in Basiliken stets goldglänzenden und farbigen Mosaikschmuck. Auch die Mittelschiffwände, die, heute kahl und öde, durch das weiß einfallende Licht fast frostig aussehen — trotzdem die Zahl der Fenster, die früher eben weniger Licht einlassen (siehe Abb. 4), durch Vermauerung von außen verringert ist, — waren reich mit glänzendem Mosaik (biblischen Darstellungen) geschmückt; ebenso fehlt heute der schöne Mosaikboden von einst. Was aber geblieben, ist die einfache, schlichte und dadurch eindrucksvolle, große Raumwirkung, die sich auch aus der Abbildung ahnen läßt. Säulen und Kapitelle hier sind aus Konstantinopel bezogen; in Rom nahm man für die christlichen Basiliken meistens Säulen von antiken Bauten, und zwar oft Säulen von verschiedenen Gebäuden, so daß sie nicht nur in den Kapitellen Verschiedenheiten zeigten, sondern auch verschieden lang waren; der Ausgleich wurde dann in das Auge wenig befriedigender Weise durch höhere Sockel u. dgl. erzielt.

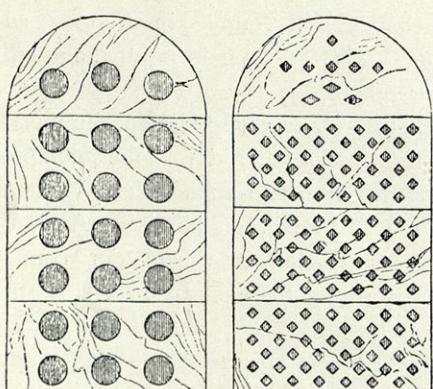


Abb. 4. Fensterverschluß der Kirche S. Lorenzo in Rom.

Abb. 4. Wir sehen Fenster einer Basilika. Das Glas wird seit dem 4. Jahrhundert erwähnt, kommt aber wegen seiner Kostspieligkeit vor dem Ende des ersten Jahrtausends nicht recht in Aufnahme.

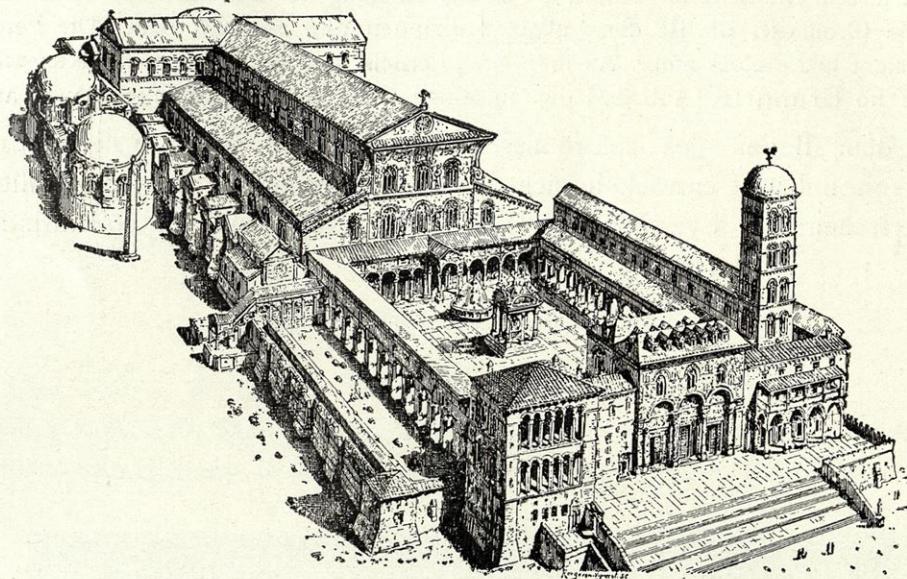


Abb. 5 a. Alte Petersbasilika in Rom.

Man verschloß die Fensteröffnungen in der Basilika durch dünne Marmorplatten, in die Öffnungen (hier einmal in Kreisform, dann als Rautenmuster) zum Einlaß des Lichtes gemacht wurden. Dadurch wird eine gedämpfte Beleuchtung — ganz helles, ungehemmtes Licht, das durch ungefärbte Glasfenster eindringt, macht leicht einen nüchternen, frostigen Eindruck — erreicht, in deren zartem Dämmer die Mosaiken einen doppelt wirkungsvollen Eindruck hervorriefen. Finster darf man sich die Basiliken keinesfalls vorstellen, denn das Licht hat im Süden eine viel größere Kraft als in unseren Gegenden.

Abb. 5 a. Wir sehen den ausgebildeten Typus der Basilika. Sie zeigt einen Vorhof (das sogenannte Atrium oder Paradies) in Quadratform; er ist von allen Seiten von einem gedeckten Säulengang, der von einem nach der Innenseite abfallenden Pultdach gedeckt ist, umschlossen. In der Mitte stand der Brunnen (Cantharus) zur Reinigung für die Besucher der Kirche. Die Büßer (Flentes) durften sich während des Gottesdienstes nur

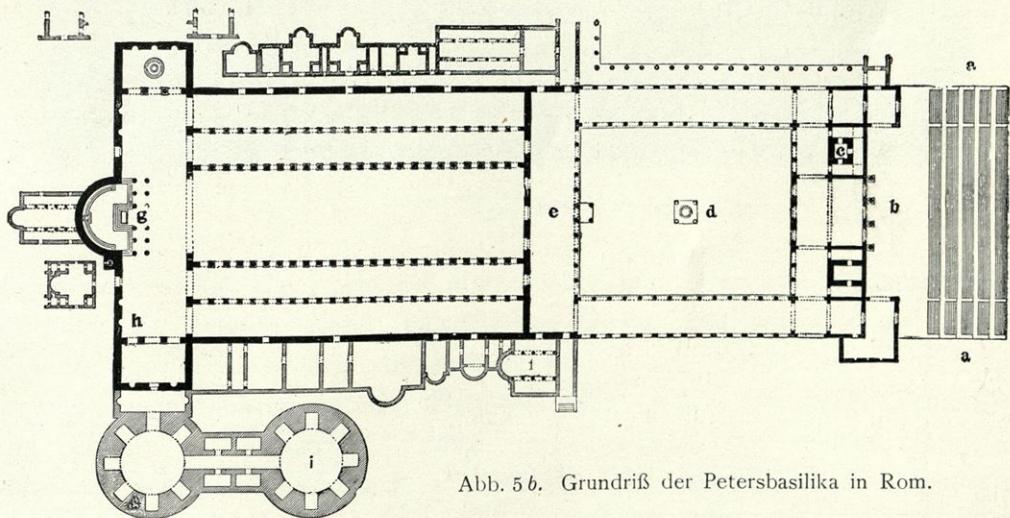


Abb. 5 b. Grundriß der Petersbasilika in Rom.

im Hofe aufhalten. Die Seite des Hofes, die an den Eingang der Basilika stößt, nennt man die Vorhalle (Pronaos); oft ist diese allein vorhanden und der Hof fehlt. Die Petersbasilika besteht heute nicht mehr. An ihrer Stelle erhebt sich der Petersdom. (Aufgabe: Man suche im Grundriß [Abb. 5 b] die einzelnen Teile des abgebildeten Baues auf!)

Auf dem Boden des spätromischen Reiches mit seiner griechisch-orientalischen Kunst entwickeln sich drei Kunstströme, die das ganze Mittelalter beherrschen: der byzantinische, der islamische und der romanische.

Die byzantinische Kunst.

Im Osten, in Byzanz (Konstantinopel), der Residenz des oströmischen Reiches (seit 330) fand seit Konstantin d. Gr. das Christentum alles, was zu seiner Verherrlichung in reichstem Maße dienen konnte. Der Kaiser gewährte

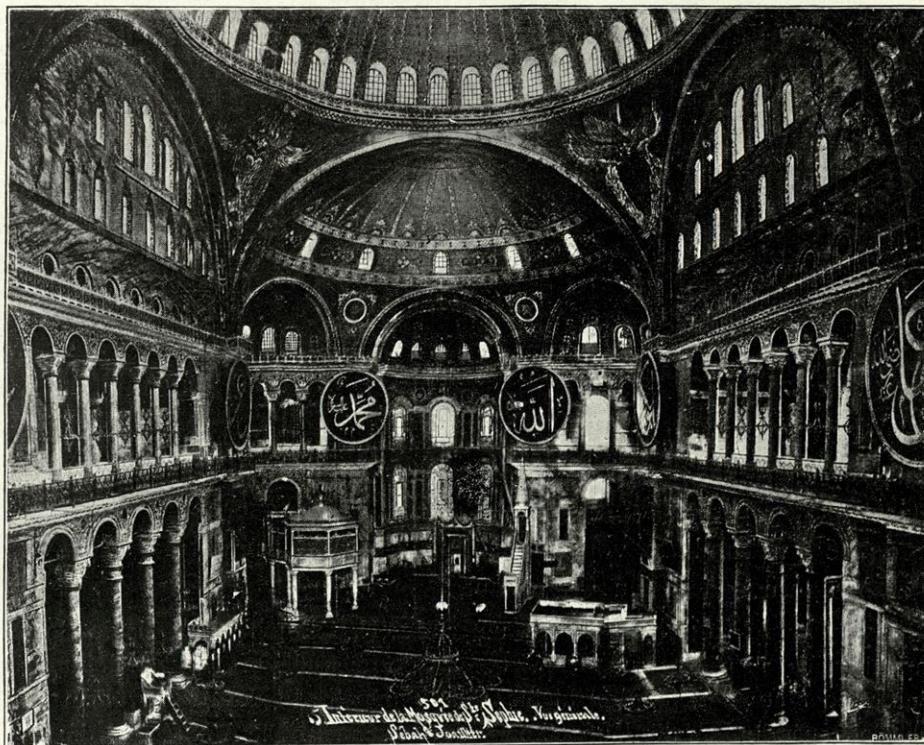


Abb. 6. Inneres der Hagia Sofia in Konstantinopel.

dem neuen Glauben die reichste Unterstützung und zahlreiche Kunstdenkmäler entstanden als Zeugen dieser kaiserlichen Kunst. Die griechischen, antiken Elemente in dieser neuen («byzantinischen») Kunst traten bald vor neuen, orientalischen Einflüssen zurück. Der persische Osten mit seiner Prunkliebe, seiner Freude an strotzender Pracht, an Goldglanz, mit seinem Hang, die Gottheit in scheuer Ergebenheit zu verehren, das Vordringen des Mystischen gegenüber der offenen, schlichten Gottesverehrung des ersten Christentums,

prägt dem Byzantinischen bald seine bestimmten und besonderen Merkmale auf. Dazu kommen Einflüsse des ebenfalls vom Orient beeinflußten, steifen, echt asiatischen Hofzeremoniells auf die Kunst; sie erhält etwas Steifes, Starres. Das Persönliche des Künstlers tritt hinter dekorativen Absichten zurück. Das Gebärdenpiel wird puppenhaft-einförmig, der Körper erscheint wenig bedeutend. Auch das Gewand erscheint steif. Es wird nicht um der plastischen Möglichkeiten (Faltenwurf), sondern der Farben wegen behandelt. Es entwickeln sich besonders feststehende Figurentypen. Christus, auf den frühen Mosaiken im weströmischen Reiche noch mit freundlichen Zügen und in antiker Gewandung, erhält bald einen ernsthaft-starren, zuweilen vergrämten und unfreundlichen Ausdruck. Oströmische (griechische) Künstler übertrugen diesen Typus dann nach Italien, so daß späte Arbeiten dort denselben Grundzug zeigen.

Das Bedeutendste leistet die byzantinische Kunst im Kuppelbau, der sich zu hervorragender Eigenart und Großartigkeit entwickelt. Das vornehmste Denkmal dieser Art ist die Kirche zur «göttlichen Weis-

heit» (*εὐαγγελία σοφία*) in Konstantinopel — seit 1453 Moschee, — in der ersten Hälfte des 6. Jahrhunderts von Anthemios von Tralles und Isidoros von Milet — zwei Meistern aus Asien — erbaut.

Abb. 6. Wir sehen in den Raum unter der Hauptkuppel der Hagia Sofia. Unter der Kuppel erblicken wir vor uns etwas tiefer eine ebenfalls mächtige Halbkuppel; daran schließen wieder etwas tiefer drei kleinere Halbkuppeln. In diesen Gewölben lernen wir zugleich ein neues System der Kuppelkonstruktion kennen. Die Antike (vgl. die Abbildung des Pantheons) wölbte ihre Kuppel über runder Unterlage. Die große Kuppel der Hagia Sofia ruht auf einem großen Mauerviereck, das wir erkennen, wenn wir uns gegen unser Auge hin den in der Abbildung sichtbaren Raum durch einen gleichen Bogen (mit Halbkuppel dahinter) ergänzen, wie wir einen solchen als rückwärtigen Abschluß des abgebildeten Raumes sehen. Denken wir uns den Mauerstreifen knapp über den Säulenbogen der Galerie (im ersten Stockwerk) um alle vier Seiten in gleicher Höhe geführt, so erhalten wir ein vierseitiges, oben offenes Prisma. Über seine Eckpunkte sind nun Gurtbögen in Halbkreisform geführt, welche als sogenannte Schildbögen rechts und links mit Mauerwerk und Fenstern gefüllt, nach vorne und rückwärts aber offen gelassen sind und die zu Halbkuppeln führen. Um nun aus dem Mauerviereck in das Kuppelrund zu gelangen, dazu ist eine Füllung der Zwickel nötig, die zwischen den in den Ecken

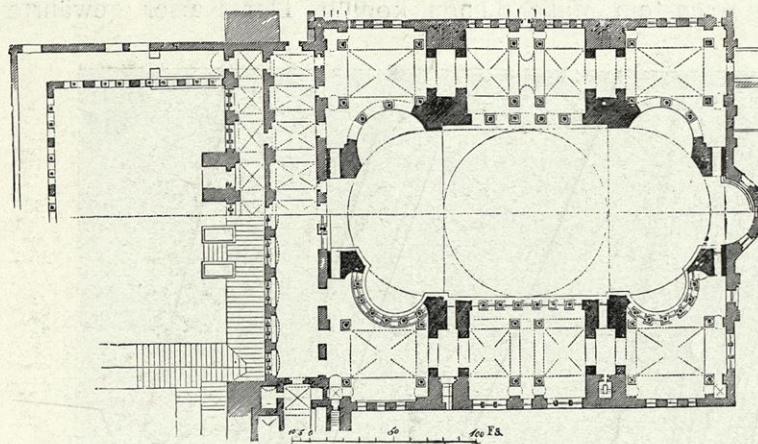


Abb. 7 a. Grundriß der Hagia Sofia in Konstantinopel.

des Quadrates zusammenlaufenden Gurtbögen freibleiben. Zu dieser Füllung sind sogenannte Hängedreiecke (dreieckige Gewölbezwölfe, Pendantifs) nötig, die die Übergang zur Kreislinie der Kuppel (die in unserer Abbildung durch einen doppelten Streifen unter den Fenstern gekennzeichnet ist) bilden. Sie gehören einer auf dem umschriebenen Kreis errichteten Kugelschale an, während die eigentliche Kuppel über dem eingeschriebenen Kreis errichtet ist. Diese Kuppel überspannt in der Hagia Sofia einen gewaltigen Raum, der durch die Ausblicke in die vielen Halbkuppelräume (siehe Abbildung des Grundrisses!) noch mehr gewinnt. Die vier Eckpfeiler des Grundquadrates, über dem sich nach dem System des ihm eingeschriebenen Kreises die Kuppel erhebt, sind je 23 m hoch. Die Spannweite der Kuppel ist 30 m, ihr Scheitel erhebt sich 54 m über dem Fußboden. Ein Kranz von 40 Fenstern läuft im unteren Kuppelrand und spendet der ehemals mit einem reichen Goldgrundmosaik ausgelegten Kuppel von unten her wirkungsvolles Licht. Rechts und links sehen wir die Wand unten und im ersten Stock durch Säulenreihen geöffnet.* Heute sind die figürlichen Mosaiken in allen Räumen des riesigen Baues übertüncht und mit Koraninschriften bedeckt. Das Innere der Hagia Sofia zeigt das Problem, einen ungeheuren, reich gegliederten Raum in seiner ganzen Größe und in seiner vollen Ausdehnung auf einmal zu übersehen, in glänzender Weise gelöst. Wie, das lehrt uns ein Blick auf den Grundriß.

Abb. 7 a. Der Grundriß zeigt uns (von den späteren Anbauten abgesehen) in seinem eigenartigen Kuppelsystem eine Vereinigung von Längsbau und Zentralbau.** Wir sehen um den Mittelkreis vier massive Pfeiler (die Eckpunkte des Quadrates, dem der Kuppel-



Abb. 7 b. Aus der Hagia Sofia.

* Die orientalische Hofsitte verlangte Trennung von Männern und Frauen. Den letzteren waren die Galerien im ersten Stock (die sogenannten Emporen) eingeräumt.

** Im Längsbau herrscht die Längsachse gegenüber der Breitachse vor. Unter Zentralbau versteht man ein Gebäude, in dem die Mitte durch einen kreisrunden oder vieleckigen Hauptbau gekennzeichnet ist, auf den alle übrigen Bauteile gleichmäßig bezogen werden.

kreis eingeschrieben ist), die mächtigen Stützpunkte der Kuppel. An zwei Seiten des Grundquadrates setzen Halbkuppen als mächtige Widerlager an, die neben den — zu Abb. 6 erwähnten — Gurtbögen dem Druck und seitlichen Schub der riesigen Kuppel begegnen; diese wieder gestützt durch kleinere Kuppelhälften, die sich seifenblasenartig an die genannten anfügen. Die Halbkuppel, welche die Apsis bildet, hat mehr als Halbkreisform; ihr gegenüber ist der Eingang, von zwei mächtigen, ebenfalls als Widerlager wirkenden Pfeilern flankiert. Vor diesem erkennt man zwei Vorhallen (mit Kreuzgewölben gedeckt;



Abb. 8. Mosaik der Kaiserin Theodora in S. Vitale in Ravenna.

über das Kreuzgewölbe vgl. unter «Romanische Baukunst», S. 26); ferner einen Vorhof, wie er auf Seite 11 näher beschrieben ist. Die beschriebene Zentrallängsanlage ist einem großen Mauerviereck eingesetzt; in dieser Mauer erkennt man (den Kuppelstützen gegenüber) ungefähr gleichgroße Pfeiler mit je zwei kleineren, die vorstehen, und zu denen von den Kuppelstützen je zwei Gurtbögen hinüberführen. Wir erkennen ferner, daß die Umfassungsmauer, aus der nur die Altarnische hervortritt, zum Teil entlastet ist, so daß stellenweise nur einzelne Pfeiler darin die eigentlichen Träger des Daches sind. In dem Raum zwischen der umschließenden Mauer und den Kuppeln erkennt man noch einzelne kleinere Pfeiler als Stützpunkte von Kreuzgewölben; ferner bemerkt man, daß die kleinsten Halbkuppen nicht mit Wänden gegen den viereckigen, großen Umschließungsraum abschließen, sondern daß sie nur je zwei (auf einer Seite je sechs) stützende Pfeiler haben, zwischen denen der Ausblick und der Durchgang in den großen quadratischen Raum frei ist.

Abb. 7 b. Man beachte die Raumwirkung, die Wandverkleidung und vor allem den Schmuck der Kapitelle und der Bogen darüber und vergleiche sie mit den Kapitellen aus Parenzo in Abb. 9 (b, c, d).



Abb. 9 a.

Kapitellformen aus der Basilika zu Parenzo.

Abb. 9 b.

Aufgabe: Man suche sich das auf acht Pfeiler gestellte Strebessystem klar zu machen und vergleiche es mit dem später zur Sprache kommenden gotischen. Man wird finden, daß die Konstruktion sehr verwandt ist, die Strebepfeiler in der byzantinischen Baukunst (im Gegensatz zur Gotik) aber innerhalb der Umfassungsmauer liegen.

Abb. 8. In diesem Mosaik ist die Kaiserin Theodora, die Gemahlin Justinians (527 bis 565), dargestellt, wie sie mit ihren Frauen zur Kirche schreitet. Alle sind in schwere, kostbare Gewänder gekleidet und gruppieren sich steif um die Kaiserin, die ein großes (goldenes) Gefäß — offenbar ein Weihgeschenk — in den Händen trägt. Vor dem Eingang, von dem ein Hofbeamter den reich gemusterten Vorhang wegzieht, sprüht ein zierlicher Cantharus (Reinigungsbrunnen) sein Wasser in zwei dicken, kurzen Strahlen in ein kleines Becken aus. Kennzeichnend für die byzantinische Auffassung ist folgendes an dem Mosaik: 1.) die Hagerkeit, Steifheit und der feierlich-zeremonielle

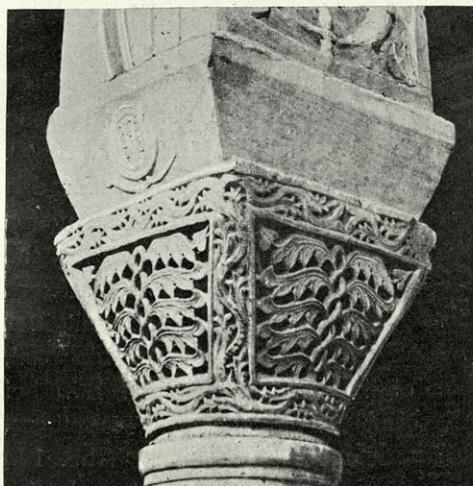


Abb. 9 c.

Kapitellformen aus der Basilika zu Parenzo.

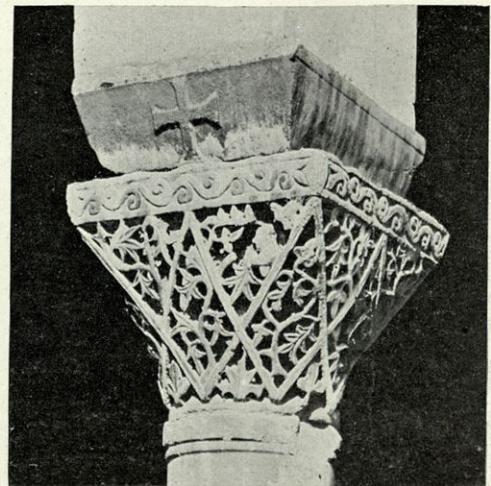


Abb. 9 d.

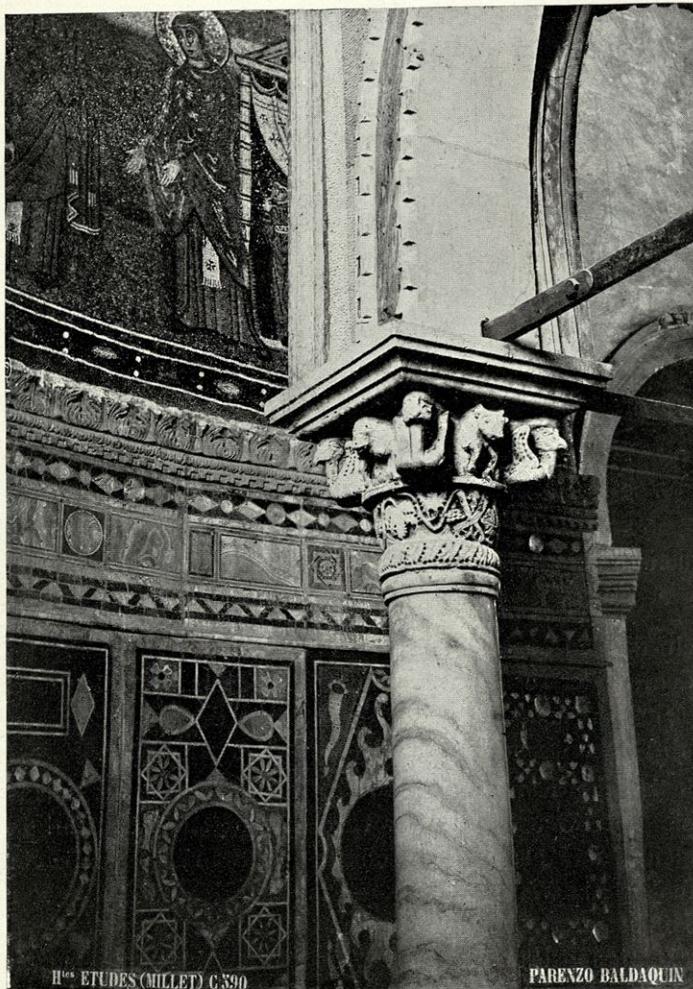


Abb. 9 e. Kapitellform aus der Basilika zu Parenzo.



Abb. 9 f. Kapitellform aus der Basilika zu Parenzo.

Ernst der Figuren; 2.) die dünnen, langen, schmalen Hände; 3.) die sehr großen, starren, dunklen Augen, durch die z. B. die Heiligen- und Christusbilder, die oft in riesiger Ausdehnung die Altarnischen oder dgl. schmücken, etwas Fremdes, Geisterhaftes erhalten, so daß sie von ihrem flimmernden Goldgrund wie mächtige Visionen auf den Besucher wirken; 4.) die prunkvollen, langen, reich mit Edelsteinen und Perlen verzierten und prächtig verbrämt Gewänder mit langen, schmalen, geradlinigen, steifen Falten, die unten in einer Linie abschließen.

Abb. 9. Wo die byzantinische Kunst ihre Kapitelle der Antike entnahm, verwendete sie in der theodosianischen Zeit das Kompositkapitell, aber mit ganz neuem Blattschnitt, der in Licht und Schatten wirkt (Abb. 9 a). Die justinianische Zeit gibt gewöhnlich einen unten zusammengezogenen Würfel, dessen Masse hinter einem Gitter-

Netzwerk verschwindet. Auch hier sehen wir solches gleichmäßig stilisiertes, dünnes Rankenwerk wie korbbartige Gefäße als Umkleidung des eigentlichen Würfels (Abb. 9 b, c, d, f). Die Blätter zeigen keinerlei Ausdruck für den Druck der Deckplatte, sind vielmehr im neuen Geschmack rein dekorativ über die Fläche gesponnen, wobei das eingemeißelte Blattwerk hart und starr wie ein Draht- oder Metallgitter aussieht. Eine dritte Form, das Korbkapitell, behält den antiken Abakus (siehe I. Bd.) bei (Abb. 9 e), verkleidet ihn aber mit Tierleibern. (Vgl. damit auch die Kapitelle in Abb. 18.) Wir finden Brustbilder aus der Tierwelt des Morgenlandes, Motive, die im persischen Teppichstil eine große Rolle spielen. Darunter

ein Rebenranken- und Traubenmuster in der charakteristischen, wie mit der Nadelspitze ausgestochenen Schmuckweise. (Hell wirkende, spitzenartige Muster über den dunklen Hintergrundtiefen.) Es ist wichtig, daß wir alle drei Arten dieser interessanten Säulenkopfformen auch in einem Baudenkmal auf österreichischem Boden, in der Basilika zu Parenzo in Istrien, nebeneinander finden.



Abb. 10. Fries aus Dana in Syrien.

Abb. 10. Hier sehen wir ein Beispiel für die Eigenart der syrischen Kunst im Ornamente. Wir bemerken über der reichen, aber ziemlich starren Profilierung eines Türsturzes zwei Streifenmuster, und zwar unten ein Rankenmotiv, in dem in der Mitte ein griechisches Kreuz eingeschlossen ist; oben ein Weinrebenmuster mit einer Vase in der Mitte, aus der ebenfalls Blattwerk und Trauben hervorspreßen. Symmetrisch zu beiden Seiten zwei Pfauen, wappenmäßig stilisiert, als Symbole der Unsterblichkeit.* Das Kennzeichnende für das byzantinische Ornament ist nun, daß das Blattwerk überall scharf gezähnt, zackig, mit sehr spitzen Blattecken, dabei hart und trocken, wie aus Holz geschnitten, erscheint. Unterscheidend von der Art der Blattbildung in der Antike wirkt ferner, daß dort die Blattrippe erhaben hervortritt, während im Byzantinischen an ihrer Stelle eine Einkerbung erscheint. Diese stachlige, eckige Blätterbildung findet in unserer Abbildung ihr Seitenstück im Gefieder der Pfauen; es ist ähnlich gebildet wie bei den Vögeln, die, aus Holz unbeholfen geschnitten, als billiges Kinderspielzeug verkauft werden. — Im übrigen zeigt sich auch in der byzantinischen Kunst ein Aufgeben des antiken Form- und Massengefühls; die plastische Ausgestaltung ist auf ein kleines Maß beschränkt; dafür tritt die prunkvollste Dekoration in der Fläche in Kraft.

* Das Fleisch des Pfauen galt als unverwesbar.

Die Kunst des Islam.

Abb. 11. Wir sehen hier ein Gebäude, welches den Grundzug der byzantinischen Innendekoration außen zeigt: ein bis zum zierlichen Zinnenkranz wenig gegliederter

«Steinkasten» erhält Leben nicht durch das Vortreten und die deutliche Betonung der konstruktiven Glieder (wie z. B. der griechische Tempel es zeigt, bei dem zugleich jedes einzelne Glied einen seine Funktion versinnbildlichenden, bestimmten Ausdruck erhält), sondern durch reichen Schmuck der glatten Fläche; es treten nur an wenigen Stellen Mauerstreifen — vom Sockel des Baues bis zum Gesims — vor. Die Hauptwirkung wird durch die Anlage des Gebäudes in zwei Farben — weißer Haustein und hellroter Ziegel — erreicht; ferner durch Galerien, die die Wand in schönen Linien durchbrechen. Die dicke Kuppelhaube setzt zuerst in gleicher Weite an den stützenden Maueryzylinder (= die Trommel oder den Tambour) an und ist ganz überponnen mit plastischem Ornament in reichem Farbenschmuck. Zur Eingangspforte, die von einem Kleeblattbogen* umspannt wird (der, nicht wie der gotische, das leichte Aufsteigen zum Ausdruck bringt, sondern der rein dekorativ erfaßt ist), führt eine Treppe empor. Die Gliederung des Baues macht einen unsymmetrischen, unklaren Eindruck (man kann beim größeren Teile des Gebäudes nicht vom Äußeren auf die Einteilung des

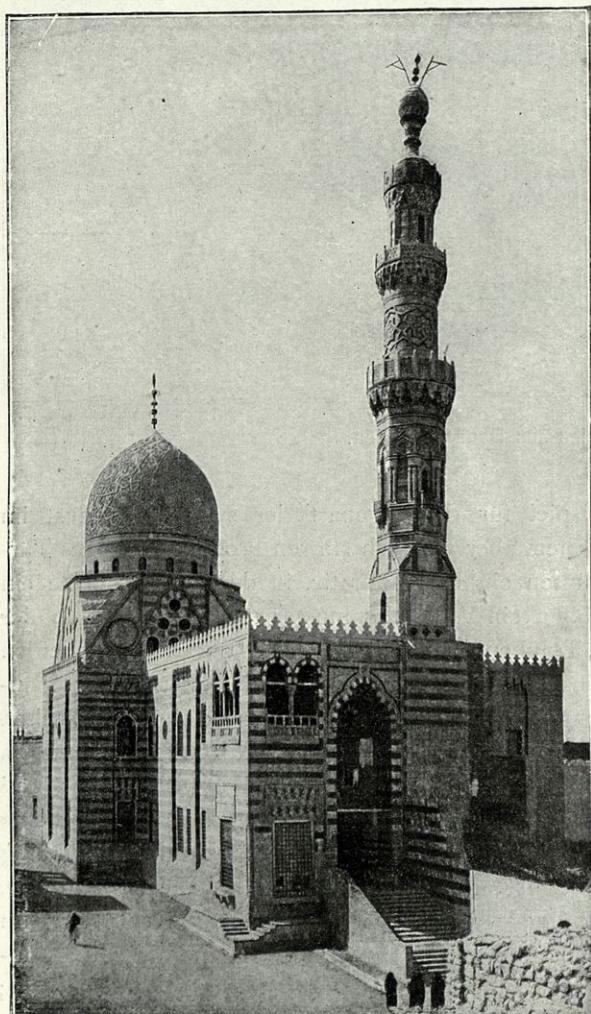


Abb. 11. Grabmoschee des Sultans Kait-Bai in Kairo.

* Gleich wie der Kielbogen (Form des Querschnittes eines umgestülpten Kielbootes) und der Hufeisenbogen (= Bogen in Hufeisenform mit Schenkeln), die, über den Halbkreis verlängert, sich mit ihren Enden wieder einander nähern.

Inneren schließen). Tatsächlich sind die Moscheen weder als Zentral- noch als Längsbauten zu bezeichnen; es sind unregelmäßige Anlagen, die «weder einen Zielpunkt wie die Basilika, noch einen Mittelbau wie der Zentralbau haben». Im Verhältnis zum übrigen Bau steigt der sehr schlanke, reich verzierte Mast des Minarets (= Turm, von dem die Gebet-

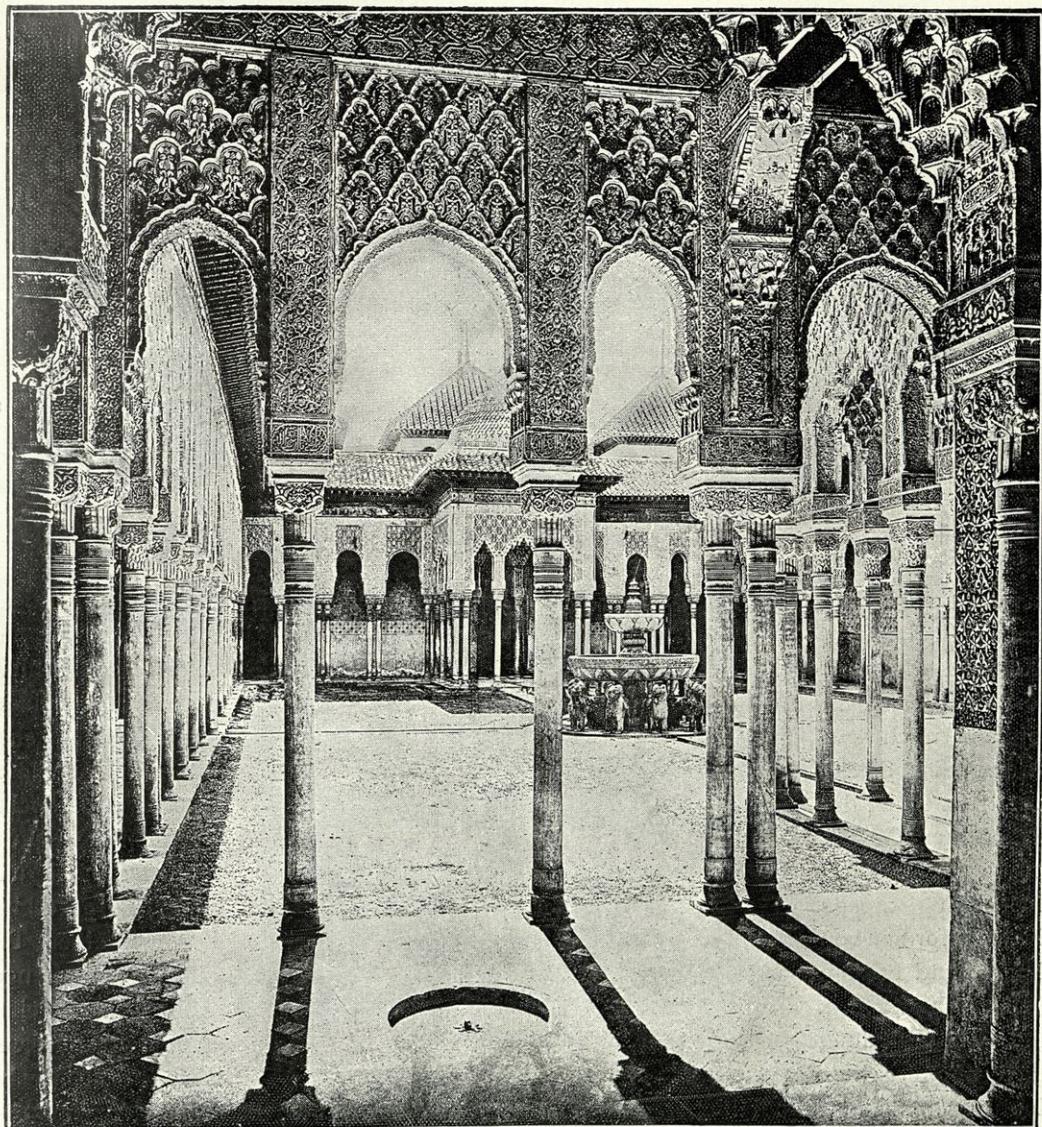


Abb. 12. Alhambra, Löwenhof, in Granada.

stunden ausgerufen werden) zu auffallender Höhe auf. Auch er ist im reichen Schmuck kräftiger Farben gehalten, dabei durch Galerien gegliedert. Von einem derberen, quadratischen Untersatz mit trapezartigem Abschluß steigt die Form schlank wie eine Nadel empor, und zwar bis zur ersten Galerie polygonal im Grundriß; es folgt ein zweiter Absatz von geringerem Umfang, aber rund; der Abschluß über dem letzten Umgang ist wieder von polygonaler Anlage. Charakteristisch für den Bau ist, daß die Verjüngung nicht allmählich stattfindet, sondern in Absätzen, die gegeben und gedeckt sind von den

Rundbalkonen, die auf Konsolen mit Stalaktitenunterlagen (darüber vergleiche den nächsten Absatz) ruhen. Den Abschluß des Minarets, der eine zierliche Umkleidung einer zur Höhe führenden Wendeltreppe darstellt, bildet ein birnförmiger Knauf.*

Abb. 12. In der Mitte des Hofes sehen wir den Löwenbrunnen, der dem ganzen Raum hier den Namen gab. (Ein Alabasterbecken mit Springwasser, von zwölf Löwen getragen.) Nach allen vier Seiten öffnen sich Bogenhallen, in denen als Stützen auffallend dünne, zierliche Säulen auftreten. Die Säule findet — unter Vermittlung des

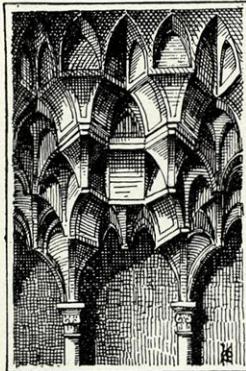


Abb. 13 a.
Stalaktitengewölbe.



Abb. 13 b. Arabeske.



Abb. 13 c. Arabeske.

uns schon aus Ravenna bekannten «Kämpfers» — ihre Fortsetzung in einem geraden, reich und ungemein dicht verzierten Pfahl, der bis zu einem Gesims an der Decke führt. Zwischen diesen Zwillingsformen von Säulen und Pfosten sind überhöhte (d. h. über die Rundung nach unten gerade

nach unten gerade

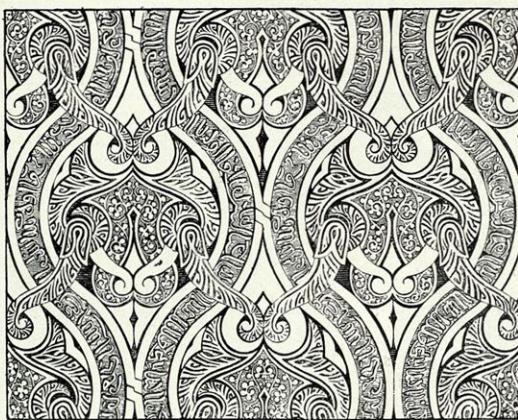


Abb. 13 d. Arabeske.

fortgesetzte) Bogen mit prunkvoll geschmückten Füllungen darüber eingesetzt. Rechts sehen wir zwei von einem Kämpfer überdeckte (sogenannte gekuppelte) Säulen und rechts vorne erblicken wir einen Teil eines Stalaktitengewölbes, das ist eines Scheingewölbes, welches konstruktiv be-

* Von österreichischer Seite wurde in den letzten Jahren eines der ältesten Denkmäler des Islam, das Schlößchen Amra, in der moabitischen Wüste (ungefähr in der Höhe, wo der Jordan in das Tote Meer einmündet) aufgefunden. Die Malereien sind ganz im antik-syrischen Schmuckstil gehalten. Erst in Bagdad entwickelt sich seit 750 jener persische Ornamentstil, den wir gewöhnlich «maurisch» nennen.

** In gewissem Sinne damit vergleichbar sind die Füllungen der Kuppeln bei einigen Zentralbauten in Ravenna, z. B. in S. Vitale (vgl. Zeehe III., S. 44). Meterhohe Tongefäße sind hier — der Leichtigkeit des Gewölbes wegen — schräg ineinander gesteckt und mit Mörtel vereinigt. Sie bilden das Unterlager der Wölbung.

reich bemalt sind, zu einer grottenartigen Höhlung voll wirkungsvoller, gedämpfter Lichter und tiefer Schatten an (vgl. auch Abb. 13 *a*). Wir müssen uns alles in der Abbildung von Bauformen Sichtbare in sinnverirrender, märchenhafter Farbenpracht, in leuchtendem Rot, schillerndem Blau und glänzendem Gold denken: «Wenn das heiße Licht der südlichen Sonne vom strahlend blauen Himmel in den einsamen Hof fällt und darin alle Farben der Wände schillern und zittern, dazwischen die Schatten der Säulen sich scharf und schwarz auf dem glänzenden Boden zeichnen, dann glaubt man, einen seltsamen, verwirrenden, phantastischen Traum zu haben, glaubt in ein fremdes Feenland entrückt zu sein.»

Allgemeines über die Schmuckweise der Kunst des Islam. Alle Flächen im Innern der Moscheen, Paläste usf. erscheinen meist auf das dichteste gleichsam über-sponnen mit Stuckornamenten, die in lebendigen, gleich satten Farben (es herrscht kein Hauptton über andere vor) gehalten sind. Die Bogen sind fast immer scharf gezähnt und ausgezahnt, so daß alles an reiche, prächtige Spitzengarnitur erinnert; alle Wände prangen in diesem flächenhaften Schmuck (Teppichstil!) in einer Überfülle von «Mustern ohne Ende», in denen in sich zurückkehrende Bandstreifen in verwirrender Anordnung (Irrgartenmotive) vorherrschen. Häufig erscheinen zwei oder mehrere Muster durch auf-fallende, verschiedene Farben (z. B. Scharlachrot und Gold) leicht unterscheidbar über-einander, z. B. ein reicheres als Grundlage, ein einfacheres, weniger dichtes darüber. Immer ist ein harmonischer, gleichmäßig leuchtender Eindruck die Folge solcher mit feinem Farbensinn gewählten Anordnungen. Sehr häufig erscheinen Koraninschriften in das Ornamentale verwoben. Das geometrische Element herrscht bei aller Phantastik und bei allem Erfindungsreichtum vor. Die aus der Ranke entwickelten reichen Muster dieses Stiles nennen wir «Arabesken» (Abb. 13 *b*, *c*, *d*).

Die karolingisch-romanische Kunst.

Karl der Große sah eine seiner Pflichten als Kaiser auch in der Unterstützung der Kunst in seinen Landen. Durch einen glücklichen Zufall ist uns gerade das prächtigste Baudenkmal, seine Palastkapelle zu Aachen — freilich mit mannigfachen Veränderungen und Zubauten — erhalten geblieben. Die Mehrzahl der karolingischen Kirchenbauten war wahrscheinlich mit weit geringerem Geschick und geringerer Prachtentfaltung hergestellt; von ihnen sind nur Spuren erhalten.

Es waren Längsbauten von dem uns schon bekannten Basiliken-schemata, zumeist mit geradem Holzdecken-abschluß und ohne Wölbungen (Hauptbeispiel der erhaltene Bauriß des Klosters von St. Gallen vom

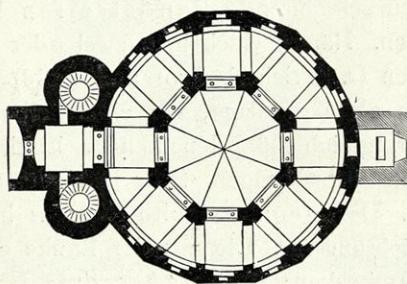


Abb. 14 a. Grundriß der Palastkapelle Karls des Großen in Aachen.

(Aus Lübke-Semrau «Kunstgeschichte», Neff, Esslingen.)

Jahre 820 ca.). In dem uns erhaltenen Aachener Bau hat Karl d. Gr. eben alle nur mögliche Pracht aufgewendet, um ein unübertreffliches Baudenkmal zu schaffen. Es wurde etwa um das Jahr 800 vollendet. Acht Jahre bedurfte es zu seiner Herstellung.

Abb. 14 a, b. Wir erhalten in unserer Abbildung (b) einen vortrefflichen Einblick in den Rundbau, der aus einem achteckigen Mittelraum und einem niederen, ebenfalls zweigeschossigen, sechzehneckigen «Umgang» besteht. Dieser Umgang öffnet sich im unteren Geschoß in niedere Bogen, die auf stämmigen Pfeilern ruhen, gegen den Innenraum. Er schließt mit Kreuzgewölben (darüber vgl. S. 26) gegen das zweite Stockwerk des Umgangs; dieses ist mit gegen den Mittelbau schräg ansteigenden Tonnen gedeckt, ein kleinasiatisches Motiv, das konstruktiv bedeutungsvoll ist, weil die Tonnen den Druck der Kuppel von den acht Wänden des Mittelbaus aufnehmen und auf die Umfassungsmauer übertragen; zugleich bringt ihr Ansteigen aber auch eine stolze Höhe des Geschoßes nach dem Innern des Baues hervor, so daß dieses sich in acht riesigen Bogenfenstern (fast doppelt so hoch als das untere Geschoß!) nach der Mitte öffnen kann. Diese gewaltigen Fenster sind der Länge nach durch je zwei Säulen, die übereinander gestellt und durch Rundbogen getrennt sind, gegliedert. Die Kuppel empfängt von unten her durch acht Fenster noch besonders kräftiges Licht. Sie wird von acht Spitzkappen gebildet, die zu einem gemeinsamen Gewölbe zusammen treten, das außen durch ein Zeltdach verdeckt war. Alles prangte in reichstem Mosaikschnuck. Es ist klar, daß eine so kühne, zielbewußte Bauweise nur denkbar ist, wenn sie sich auf reiche Kenntnisse und Erfahrungen stützt. Das ist hier der Fall. An einem Zentralbau in Ravenna (S. Vitale) sehen wir ein Beispiel der Vorbilder dieses Baues. Erwähnt sei noch, daß Karl d. Gr. die Säulen und Marmorplatten antiken Bauten entnehmen und nach Aachen schaffen ließ.

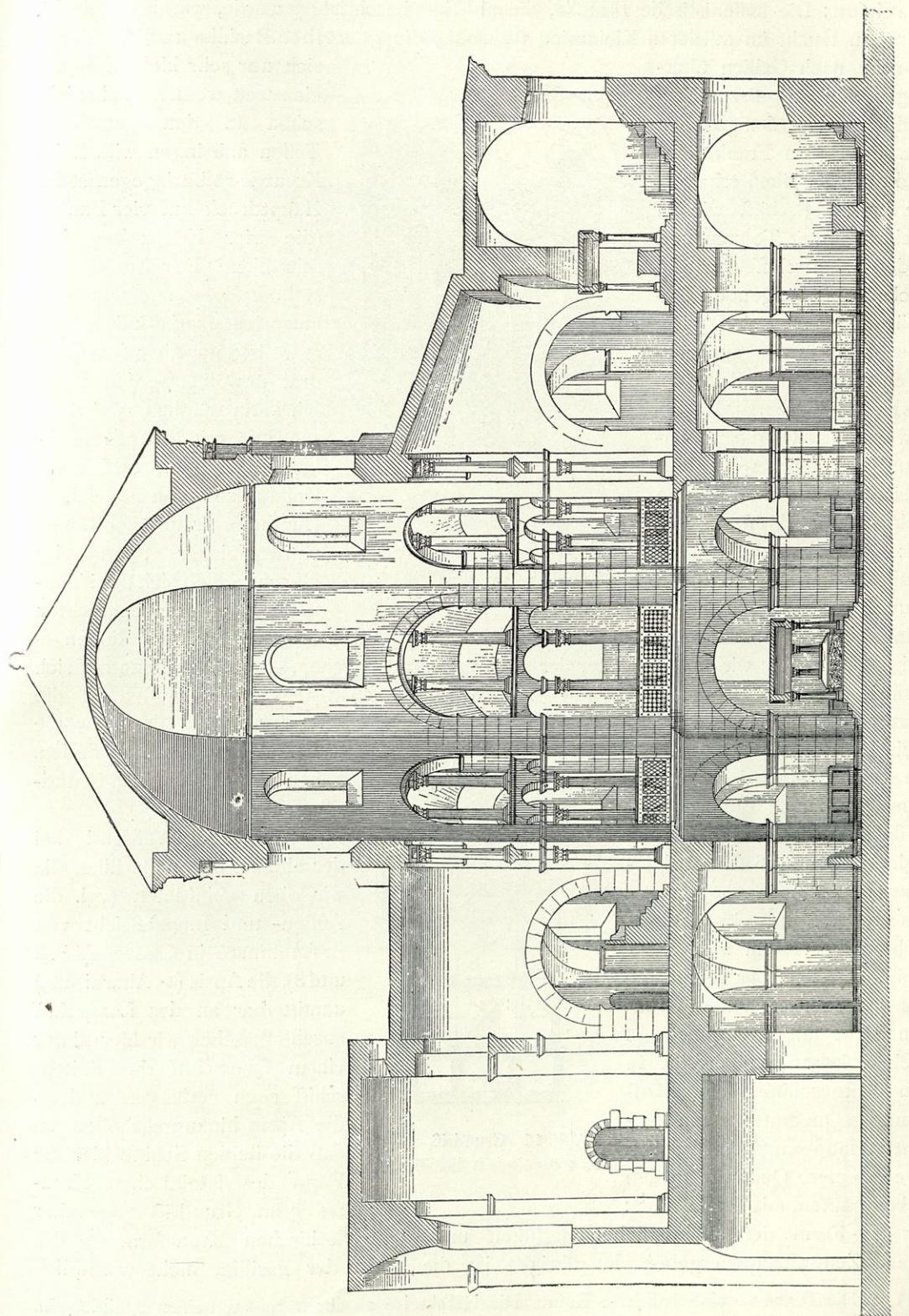


Abb. 14 b. Durchschnitt durch die Palastkapelle Karls des Großen in Aachen.

Abb. 15. Zum Verständnis des romanischen Gewölbebaues ist folgendes zu beachten: Die hellenistische Basilika, die auf S. 9 beschrieben wurde, war holzgedeckt. Daneben taucht im mittleren Kleinasiens frühzeitig die gewölbte Basilika auf, die, durch Mönche nach Gallien übertragen, den Anstoß zur Entwicklung im Norden gegeben hat. Im Süden Frankreichs sind noch Basiliken erhalten, die im Mittelschiff, wie in Kleinasiens, mit Tonnen und in den Seitenschiffen, wie in Aachen, mit steigenden Gewölben gebaut sind. Die Gewölbeform des ausgebildeten romanischen Baues ist das Kreuzgewölbe. Ein Kreuzgewölbe (siehe die Abbildung!) entsteht, wenn sich zwei Tonnen unter einem rechten Winkel kreuzen. Vorteil: Die Tonne übt in allen Punkten einen gleichmäßigen Druck aus.* Bei ihr lassen Winkel schneiden, so muß jede Tonne zur Überdachung der gleichen Entfernung dienen — soll nicht die eine wirkungslos unter der anderen hindurchgehen, — d. h. ich kann mit sich in den Nebenschiffen ist die doppelte Anzahl der Gewölbe wie im Hauptschiffe zu finden. Sehen wir uns nun einen Grundriß genauer an.

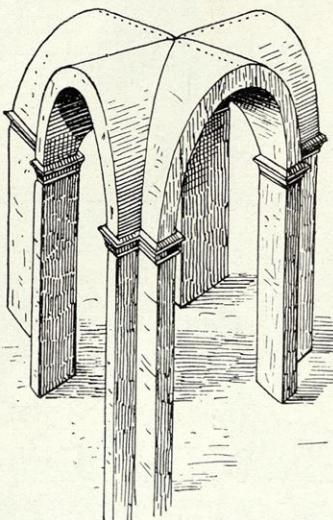


Abb. 15. Schema eines Kreuzgewölbes (Innenkreuzung).

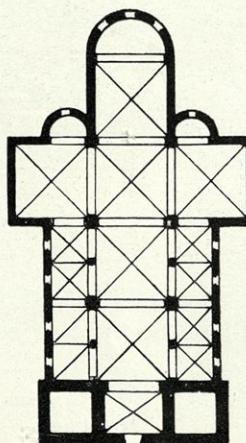


Abb. 16. Grundriß einer romanischen Basilika.

Abb. 16. Während bei der altchristlichen Basilika, die wir oben abbildeten (vgl. die Außen- und Innenansicht von S. Apollinare in Classe, Abb. 2 und 3), die Apsis (= Altarnische) unmittelbar an das Langschiff anschloß, sehen wir hier hinter einem Querschiff das Seitenschiff noch verlängert und so die Apsis hinausgeschoben, so daß die beiden Schiffe hier die Form des lateinischen Kreuzes + im Grundriß gegenüber der T-Form der altchristlichen Basiliken und der reinen Zentralbaues ergeben. Im übrigen ist die Form der Basilika nicht wesentlich

* Die Tonne = eine halbierte Röhre. Die Halbkreise an ihren Enden heißen Schildbögen.

** Was man freilich nicht gleich voll auszunützen verstand. Die Mauern bei romanischen Kirchen werden anfänglich viel zu schwerfällig und zu dick gebildet.

verändert; wir sehen ein Haupt- und zwei Seitenschiffe (die Seitenschiffe waren auch bei der romanischen Kirche viel niederer als das Hauptschiff). Der Raum, welcher durch die Kreuzung von Lang- und Querschiff entsteht, heißt die Vierung. Sie gibt das Grundmaß für den ganzen Bau. Das Langhaus ist nur eine Vervielfachung davon; ebenso das gleichbreite Querhaus. In den Seitenschiffen sind die Maße ebenfalls von dieser Raumeinheit (= Viertel des Vierungsquadrates) gewonnen. Wir unterscheiden auf



Abb. 17. Michaeliskirche in Hildesheim.

unserem Grundriß noch, daß jedes Seitenschiff mit einer eigenen Apsis schließt, daß die Pfeiler im Mittelgang für die Gurtbögen der Gewölbe des Hauptschiffes viel stärker sind als die Stützen für die Gewölbe der Seitenschiffe und daß die Umfassungsmauer stark und dick, ohne vorspringende Pfeiler ist.* Das Ausgehen von einer Raumeinheit hat sich aus technischen Gründen (Eigenart der Kreuzgewölbekonstruktion) ergeben, doch hat diese Regelmäßigkeit den überaus klaren, ruhigen Eindruck zur Folge, den romanische Kirchen hervorbringen. (Man vgl. das Verhältnis der Gewölbeanzahl in den einzelnen Schiffen.) Die Verlängerung des Langschiffes über das Querschiff hinaus ist eine

* Den Druck der Gewölbe halten im Mittelschiff je vier Pfeiler. Der Seitenschub, der aus Gründen, die bei Erklärung der gotischen Gewölbe ausgeführt sind, sehr stark ist, wird von da auf die Nebenschiffssjoche und von dort auf die Umfassungsmauer übertragen.

Folge der Vermehrung der Welt- und Klostergeistlichkeit im romanischen Zeitalter. Der ganze Raum hinter dem Querschiff (= das Presbyterium oder das Chor) war den Priestern eingeräumt und durch Schranken (Cancelli, Lettner) vom übrigen Kirchenraum abgegrenzt. Oft war dieser Chorraum erhöht und unter ihm eine Gruftkirche angelegt (die Krypta), zu der vom Querschiff eine Treppe hinabführte.



Abb. 18. Burgkapelle in Nürnberg (unterer Teil).

den großen Bogen vor und nach dem Querschiff weißer und roter Stein; auch sonst erkennt man selbst aus der Schwarz-Weiß-Abbildung reichlich bemalte Stellen. Berühmt ist die Malerei auf der Holzdecke der Kirche: in acht großen Mittelfeldern erscheint der Stammbaum Christi (man erkennt Adam und Eva ganz deutlich). Am Rande zwischen Rankenwerk Brustbilder (Medaillons) von Propheten u. dgl. m.

Abb. 18. Wir sehen den unteren Teil einer doppelgeschossigen Kreuzkapelle. Da dieser Teil also ein Obergeschoß zu tragen hat, ist er besonders stark und kräftig durchgeführt. Man erkennt gut die schwer lastenden Kreuzgewölbe auf niederen, stämmigen — in jeder Beziehung echt romanischen! — Säulen. (Man beachte die Kapitellformen der Reihe nach!) Die Säulen ruhen auf attischen Basen (= eine Einziehung

Abb. 17. Wir sehen hier eine frühromanische Kirche (gegründet um das Jahr 1000), die noch flache Deckenbildung zeigt. Als Träger der Mittelschiffswand erscheinen nicht nur Säulen — wie bei der altchristlichen Basilika, — sondern auf je zwei Säulen folgt ein mächtiger Pfeiler. (Dieser Wechsel der Stützen ist für die niedersächsische Bauweise charakteristisch.) Die Vierung ist von zwei mächtigen Gurtbögen eingesäumt. Dahinter führen Treppen hoch hinauf in die Apsis. Diese Hochlage hat seinen Grund in der Anlage einer Gruftkirche (Krypta) unter dem Chor, deren Fenster noch oberirdisch ausmünden. Rechts sieht man in das niedere Seitenschiff.* Da die Gliederung der Wände durch architektonische Formen bei der romanischen Bauweise gering ist, so bringt vor allem die Bemalung Leben hervor. Es wechseln z. B. bei

* Die Kirche zu Hildesheim gehört zu jenen mit doppeltem Chor und doppeltem Querschiff. Der Bau schließt also an seinen Längsenden beiderseits in gleicher Weise ab. Das westliche Chor hat einen Umgang, d. h. das Seitenschiff ist um das Chor weiter geleitet.

zwischen zwei Wülsten). Die Eckpunkte der Platten unter jeder Säule sind durch ein derbes, knollenartiges Blatt, das Eckblatt, gekennzeichnet. Dieses ist (seit dem 11. Jahrhundert vorkommend) nur der romanischen Säulenform eigen.

Abb. 19. Wir sehen eine reiche und prächtige Anlage, an der wir unterscheiden: eine Vorhalle an der Westfassade, das Querschiff und über der Vierung einen niederen, massigen Turm (den Vierungsturm!), eine Choranlage (Chor-nische). Die Türme sind (Gegensatz zur Basilika, siehe Abb. 2) nicht losgetrennt vom Hauptbau, sondern organisch damit verbunden. Sie sind (sechs Türme) zu malerischer Gruppierung verwendet.* Die Seitentürme (an den Ecken der Stirnseite des Baues und zu seiten des Chorraumes) sind schlank und hoch; der Vierung- und der Frontturm niedrig, breit und von polygonem Grundriß. Das romanische Turmdach ist meist ein einfaches, niederes Spitzdach (ähnlich einem vierseitig zugespitzten Pfahle); die Turmwände ragen hier mit dreieckigem Ansatz über den Unterteil des Daches auf. Lisenen** und Blendarkaden sehen wir hier an der Apsis. Ferner ist für den romanischen Stil kennzeichnend der Rundbogenfries (= die Aneinanderreihung von kleinen Halbkreisbögen unmittelbar unter dem Dach und unter den Gesimsstreifen). Außerdem sehen wir in reichem Maße angebracht Zwerggalerien, die bei den rheinisch-romanischen Kirchen häufig sind. Es sind dies niedliche offene Bogengänge, die zur Belebung der Wände dienen.***

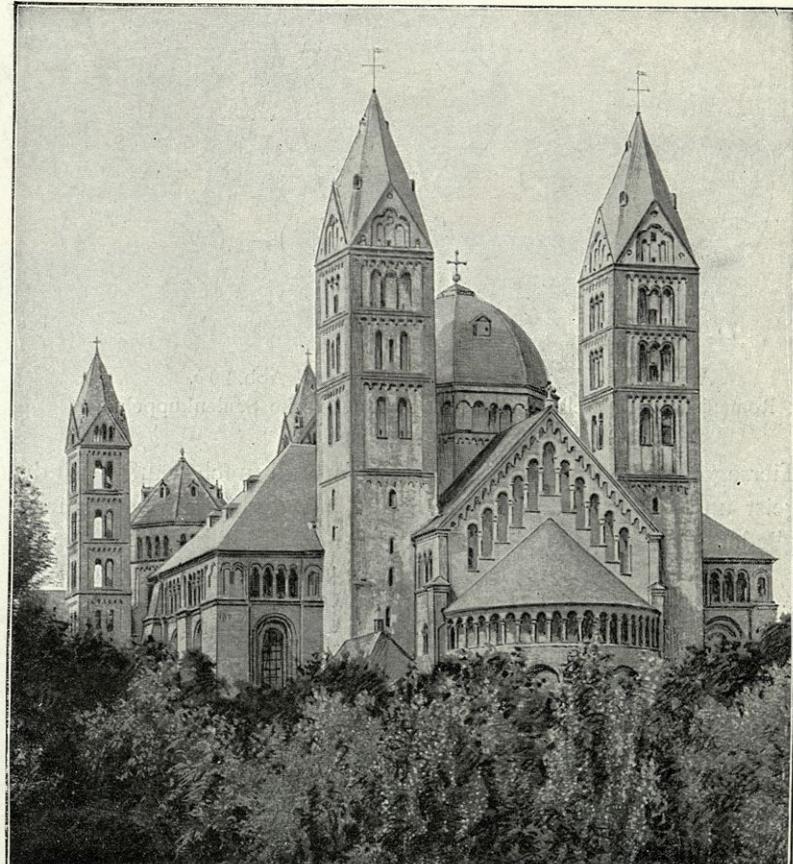


Abb. 19. Dom in Speyer.

* Große romanische Dome geben darum schon aus der Ferne, wenn sie sich mit ihren Türmen flächenhaft vom Himmelshintergrund abzeichnen, in diesem reichen Umriß ein schönes Bild.

** Nur wenig vortretende Wandstreifen.

*** Außer für rheinische Bauten auch für die oberitalienischen romanischen Stils bezeichnend. Vgl. die Anlage des Domes zu Pisa mit dem schießen Turme und zu Trient.

Romanische Einzelformen.

Abb. 20 a, b. Ein Würfelkapitell — ein nach unten halb kugelig abgerundeter Würfel, der den Übergang vom Kreise zum Quadrat des Bogenansatzes ausdrückt. Eine Säulenkuppelung, verziert mit einer Gnomengestalt, Schlangen mit Katzenköpfen und Vögeln. Hier zeigt sich der Einfluß der deutschen Mythe; solche Nachklänge aus den deutschen

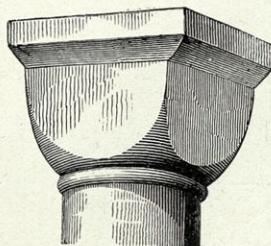


Abb. 20 a.
Romanisches Kapitell.



Abb. 20 b.
Romanische Säulenkuppelung.

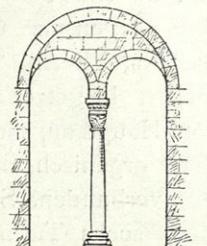


Abb. 21.
Romanisches Fenster.

Tiersagen zeigen sich im romanischen Stil noch häufig (Lindwurm und Drache, Berggeist und abenteuerliche, fratzenhafte, oft derbkomische Figuren). Überall sind die Bauglieder (Kapitell vom Schaft usf.) klar geschieden.



Abb. 22. Romanisches Kapitell.

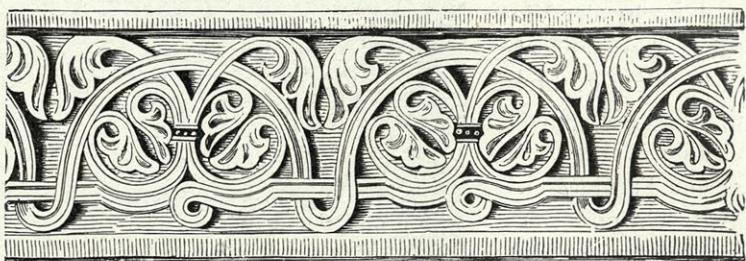


Abb. 23. Romanisches Ornament.

Abb. 21. Wir sehen ein Fenster durch ein Rundsäulchen geteilt; eine häufige, fast regelmäßige Bauform im Romanischen. Die Fenster wurden schon mit Glas versehen; doch da dies anfänglich sehr teuer war, suchte man damit zu sparen. Um viel Licht durch möglichst kleine Öffnungen zuzuführen — auch wagte man anfangs nicht, die Mauer zu sehr durch Entlastung und Durchbrechen zu schwächen, — schräge man die Fensterbänke nach außen und innen ab. Romanische Kirchen waren trotzdem einst ziemlich schwach erhellt.

Abb. 22. Die Flächen des Kapitells sind durch eingemeißelte, weich und weitgehend stilisierte Pflanzen- und Band (Seil) formen verziert.

Abb. 23. Auch hier wieder Blatt- und Flechtwerk, wie es für die romanische Stilweise kennzeichnend ist. Alle Formen sind rund gekerbt, weich und vollappig. Zwischen Randwülsten verlaufen flache, breite Rinnen. Das Rundbogige herrscht auch hier (wie in den meisten romanischen Haupt- und Einzelformen)* vor. Scharfe Ecken sind durchaus unter weicher Rundung verschwunden, schneckenförmige Windungen treten oft auf.

* Daher auch Rundbogenstil im Gegensatz zum gotischen (= dem Spitzbogenstil).

Abb. 24 (a, f, b, k). Wir sehen romanische Schmuckformen, die oft an der Innenseite von Torbögen (= Türlaibungen), unter Simsen u. dgl. vorkommen.

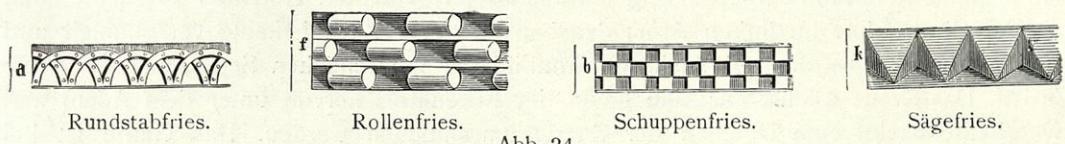


Abb. 24.

Abb. 25. Dieses Relief ist um das Jahr 1100 aus einem freistehenden Sandsteinfelsen (die einzelnen Gestalten in Lebensgröße) herausgemeißelt worden (bei Horn in Lippe-Detmold). Rechts steht auf einem Gestell Josef von Arimathia. Er hat den Leib Christi gelöst,



Abb. 25. Sandsteinrelief aus dem Teutoburger Walde.

Nikodemus (links) nimmt ihn auf. Links lehnte Maria ihr Haupt (weggebrochen) gegen das des Sohnes. Johannes naht rechts mit den Tod des Herrn beklagender Gebärde. Auch Sonne (links) und Mond (rechts) neigen trauernd ihre Häupter. Gottvater erscheint oben mit der Siegesfahne im linken Arm; daneben hält er ein Kind (heute verstümmelt und kaum erkennbar!) = das gebräuchliche Sinnbild der menschlichen Seele, hier der Seele Christi. Das Kreuz wächst aus dem Baum der Erkenntnis hervor, unter dem Adam und Eva (beide nackt) vom Drachen der Sünde umschlungen werden. Das Ganze ist bei aller Kindlichkeit des Symbolischen und der Auffassung doch nicht ohne Innigkeit und glückliche Gruppierung. Der Künstler versteht den Doppelvorgang in verständliche und geschickte Beziehung zu setzen und vermag dem Beschauer alles klar auszudrücken, was er zu sagen wünscht.

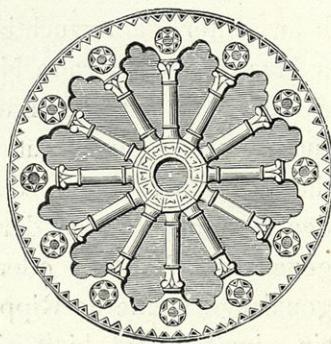
Abb. 26. Dieses Relief befindet sich am Lettner, d. i. der bühnenartigen, meist mit Durchgängen versehenen Schranke zwischen Kirchenschiff und Chor, also zwischen Laien-



Abb. 26. Relief am Lettner des Domes zu Naumburg.

und Priesterraum. Wir sehen den bekannten Vorgang aus dem Abendmahl in derber Volkstümlichkeit dargestellt. Der Künstler strebt vor allem Klarheit an. Er hat Christus den Platz in der Mitte zwischen den Jüngern gegeben. Er fällt auch dadurch auf, daß er am größten ist und sich voll dem Beschauer zuwendet. Judas wurde isoliert, mit dem Rücken gegen den Beschauer gesetzt; er ist kleiner als die übrigen — um sie nicht zu verdecken — gegeben, sein Kopf ist so gewendet, daß man eben noch seinen Gesichtsausdruck erkennt. Christus schiebt, um die Deutlichkeit des Vorganges über jeden Zweifel zu erhöhen, dem Judas den Bissen in den Mund. Dabei zieht er vorsichtig den Ärmel vom Arm, der über die Schüssel zu stehen kommt, zurück. Das Tischtuch ist im Vordergrund als Draperie verwendet und so, um die Leere nicht zu sehr empfinden zu lassen, in Falten gelegt. Bis auf Johannes, der in engster Beziehung zur Handlung steht, zeigen die Köpfe keinen Ausdruck, aber abgesehen davon, verrät alles an dem Werke reiches Studium der Wirklichkeit und die Neigung zu einem derben, gesunden Realismus. Links ein Mann, eine echte Gestalt aus dem Volke, stark und unersetzt, mit derben Zügen; mit dem fetten, runden Arm und der klobigen Hand schiebt er einen Bissen hinter die Zähne. Wie der Trinker rechts sich zurückneigt und in Behagen ganz hinter dem Krug verschwindet, ist ebenso gut beobachtet. Auch der Kopf rechts — des alten Mannes — ist interessant. (Man beschreibe Haar- und Muskelbildung, den Faltenwurf bei allen Figuren bis ins einzelne!) Sehr geschickt ist alles in dem engen Raum unter dem romanischen Rundbogenfries zwischen zwei kurzen Säulen mit Kapitellen, die schon in der

Behandlung des Blattwerks die nahe Gotik verraten, untergebracht. Der Künstler hat nur wenige Apostel gegeben, vom Vorgang aber ist alles Wesentliche gut zu sehen. Der Mann rechts und links rahmen in mehr seitlicher Stellung gewissermaßen das Gegebene ein und leiten so den Blick des Beschauers von der Seite gegen die Mitte zu. Rechts erblickt man noch Judas, wie er — auch hier ist Körper- und Gewandbehandlung gut gelungen — dem Hohenpriester die verräterische Meldung überbringt. (Er stößt ihn an und flüstert ihm ins Ohr.) Beide tragen Judenhütlein, die die Juden im späten Mittelalter (meist in gelber Farbe) tragen mußten.



Romanisches Radfenster.

Der gotische Stil.

In der frühromanischen Zeit gestaltete man die Kreuzgewölbe sowie die Mauern, auf denen sie seitlich ausruhten, sehr wuchtig. Erst allmählich kam man vom überflüssigen Häufen der Massen zum gerade Notwendigen; man erkannte, wie weit die Bedürfnisse für die Sicherheit der Bauten gingen, lernte «unterscheiden zwischen tragenden und nur füllenden Bauteilen». So brach sich noch in der romanischen Bauweise die Erkenntnis Bahn, daß das konstruktiv Wesentlichste im Kreuzgewölbe in den Berührungslien der Gewölbekappen — in den scharfen Kanten dort, den sogenannten «Nähten» oder «Graten» — verborgen ist. Man setzte also in diese Diagonalzüge steinerne Rippen ein (da sie sich kreuzen: Kreuzrippen). Ein «Schlußstein» im Scheitel hielt sie in straffer Spannung zusammen. Zu alldem kam noch die Einführung des Spitzbogens in die Konstruktion.* Das Kreuzgewölbe hatte, weil es verhältnismäßig flach war, den Nachteil, daß der Widerstand gegen Belastung nach der Mitte zu außerordentlich abnahm. Außerdem — ebenfalls, weil die Steine mehr nebeneinander als übereinander liegen — übt es einen starken Druck nach der Seite (Seitenschub) aus. Im steilen Spitzbogen liegen die Steine mehr übereinander, er übt also mehr einen Vertikaldruck als einen Seitenschub aus. Wegen des Seitenschubes mußten die Kreuzgewölbe durchaus von sehr kräftigen Mauern gehalten werden. Im Spitzbogengewölbe wird das Ideal des wirkungsvollsten Gewölbedruckes (Verlegung des Druckes in nur vier Punkte) auf das beste verwirklicht. Es wird nur ein kräftiges Stützen der Endpunkte der Rippen nötig und die durch Erfahrung zu sicherer Höhe gelangte Technik begnügte sich in der Gotik auch wirklich damit. Man behandelte die Gewölbekappen zwischen den Rippen nur mehr als «leichte Füllung». Es kommt dazu Mauerwerk von oft nur 10 bis 15 cm Dicke in Anwendung. Die Gewölberippen erhalten als Unterlager entweder kräftige Konsolen (= Trag- oder Stützsteine, die, in der Wand stark befestigt, zum Teil aus dieser hervorragen) oder eigene Pfeiler, die sich oft als Halbpfeiler nur teilweise aus der Wand erheben. An der Außenwand des Baues aber werden sie, weil sie allein dem Gewölbedruck Stand zu halten haben (die Wände zwischen den Pfeilern werden auch nur als Füllung behandelt und

* Als Schmuckform kommt er schon früher, besonders auf Bauten des Überganges vom Romanischen zum Gotischen, z. B. am Dom zu Limburg a. d. Lahn, vor.

oft fast durchaus durch riesige Glasfenster ersetzt), durch besondere, schwere Mauerpfeiler gestützt und verstärkt. Es sind dies die an allen größeren gotischen Bauten außen sichtbaren «Strebepfeiler», die dem Seitenschub, dem Druck und Drängen der Gewölbeträger nach außen zu begegnen haben. So lässt sich das Neue und zugleich das Wesentliche der gotischen Bauart zurückführen auf 1.) die vollendete Ausbildung des Kreuzrippengewölbes, 2.) die Einführung des Spitzbogens in die Konstruktion und 3.) die Einführung von Strebepfeilern an der Außenseite der Bauten als Widerlager gegen die Pfeiler im Innern, in denen sich der Seitenschub konzentriert. (Strebensystem.)

Ergebnis: Der gotische Bau stellt sich konstruktiv dar als ein steinernes Gerüst. Er ist die Auflösung des Massenbaues in einen Gliederbau. Das unterscheidet ihn vom griechischen Tempel, von allen bekannten Kuppelbauten und von allen Bauten der christlichen Kunst vor seinem Auftreten.

Abb. 27. Der Grundriß veranschaulicht uns einen Bau von mächtiger Räumlichkeit. Stufen führen zu einer Hauptpfoste, die durch einen schlanken Steinpilaster geteilt ist (häufig bei gotischen Portalen). Schmälere Eingänge ohne Teilung rechts und links zwischen mächtigen Pfeilern.* (Um den Eingang nicht zu unfreundlich, tunnelartig erscheinen zu lassen, bilden die Wände dort nicht einen einfachen Durchlaß, sondern sie sind ausgeschrägt [gekehlt] und sie werden mit Figuren, vor- und zurückspringenden Säulen geschmückt. So fällt der Eindruck des Schweren, den die Gotik überall gern vermeidet, bzw. verdeckt.**) An den Eckpfeilern der Eingangsseite je ein Turm mit kreisrundem Grundriß. Die Pfeiler in den Schiffen sind zart im Verhältnis zu denen in der Umfassung. (Von einer Umfassungsmauer kann nicht gut gesprochen werden, denn die Füllung zwischen den Pfeilern besteht aus Glas [= durch Pilaster geteilte Fenster].) Mächtig aber sind die den seitlichen Gewölbedruck der Mittel- und Seitenschiffe auffangenden Strebepfeiler. Der Chorschluß ist nicht rund wie bei der romanischen Kirche (siehe Grundriß oben), sondern polygonal (zusammenfassend für alle Schiffe). In seinen Vertiefungen sind Kapellen (= gotischer

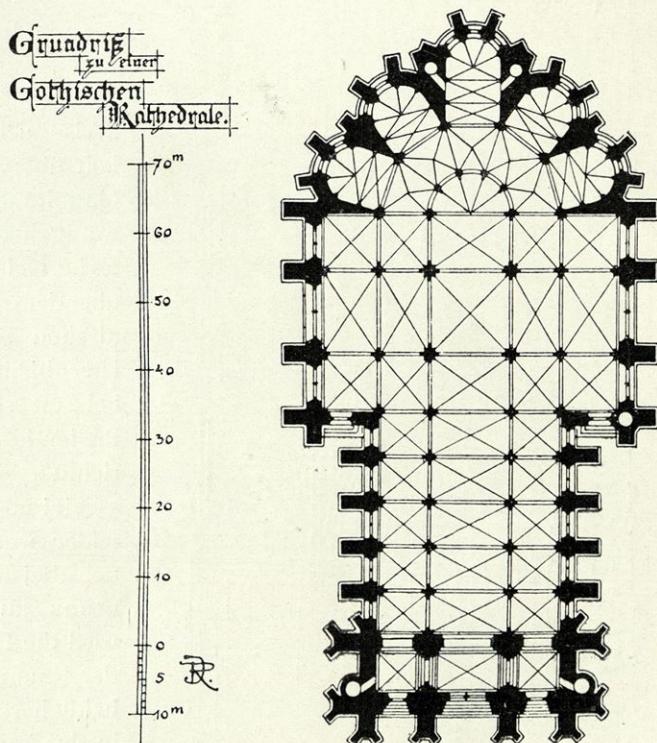


Abb. 27.

* Zwei Eingänge mit Stufenanlagen auch an den wenig vorspringenden Teilen des großen — dreischiffigen! — Querschiffes.

**) Diese schräge Anlage der Portalwände heißt die Laibung der Türe.

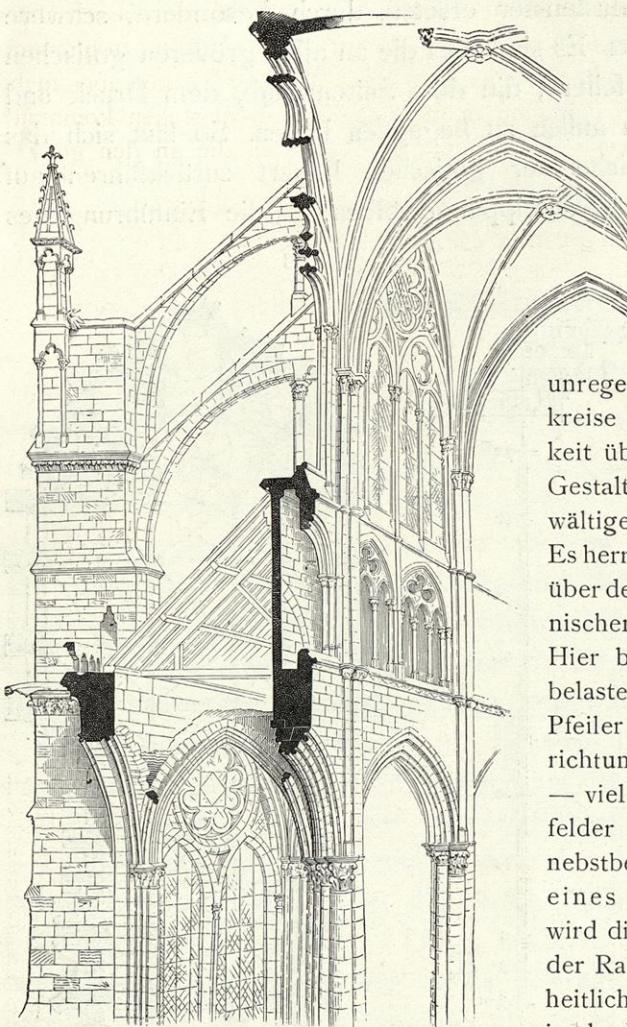


Abb. 28. Gotisches Bausystem vom Dome in Amiens.

Kapellenkranz). Nun lesen wir aus dem Grundriß noch folgendes: Wir sehen, daß das Quadrat nicht mehr die Raumeinheit darstellt, daß kein Grundmaß an eine bestimmte Einteilung bindet. Die Entfernung der Pfeiler ist nicht mehr durchwegs die gleiche. Es gelingt, das Mittelschiff in breiten, geräumigen Rechteckformen zu überwölben und es werden auch die verschiedensten und ganz unregelmäßigen Flächen (Trapeze, Halbkreise usf. im Chorschluß) ohne Schwierigkeit überwölbt. Es zeigt sich eine viel freiere Gestaltung des Grundrisses, ein kühnes Bewältigen der Raumprobleme, die sich bieten. Es herrscht Reichhaltigkeit und Freiheit gegenüber dem gebundenen, mehr einförmigen romanischen System (vgl. den Grundriß oben!). Hier bleibt kein Pfeiler unbenutzt und unbelastet stehen wie dort (siehe oben). Die Pfeiler können im Hauptschiff in der Längsrichtung — nicht an das Quadrat gebunden — viel enger zusammenrücken, die Gewölbefelder werden dadurch viel kleiner und da nebstbei einem Feld im Mittelraum auch nur eines im Seitenraum zu entsprechen hat, wird die Decke viel zusammenhängender und der Raumabschluß auch nach oben viel einheitlicher. Es herrscht dieselbe Jochbreite — in der Längsachse! — in allen drei Schiffen: die sogenannte durchgehende gotische Travee*.

Abb. 28. Wir sehen neben den Gurtbogen auch noch die Grate als steinerne Rippen, so daß ein ganzes Gerüst von steinernen Brücken gebildet ist, die sich unter spitzen Winkeln aufbauen und deren einander zustrebende und gegeneinander lehnende Teile sich unter spitzen Winkeln vereinigen. Wir erkennen im Scheitel der Gewölbe den Schlussstein, der meist mit Laubwerk (siehe unten) oder mit Wappen verziert war. Die Kappen, in leichtem Mauerwerk in das Rippenwerk eingespannt, kommen weder lastend noch schiebend in Betracht. Dagegen sehen wir, daß sich je eine Anzahl von Rippen, in den Wandpfeilern zu Bündeln gesammelt, nach unten fortsetzen. Würden die Rippen in einem einfachen Rundpfeiler von der Dicke dieses Rippenbundpfeilers verschwinden, so sähe dieser Träger formlos und schwerfällig aus. In dem Bündelpfeiler, den erst die Gotik schuf, ist jede Rippe, schon ehe sie abzweigt, in der ganzen Länge der Stütze zu erkennen und aufzufinden. Diese gotischen Pfeiler machen daher einen kraftvollen und reichen, lebhaften Eindruck, der bei aller Stärke nichts Ungefährliches hat. Wir haben oben gesagt, daß die Stelle, an der die Rippen der Gewölbe und die Stützen zusammentreffen, am

* Travee = das Gewölbefeld oder Gewölbejoch.

heftigsten unter dem Druck nach außen leidet. Diese Angriffspunkte für den Seitenschub müssen also besonders gefestigt werden. Um nicht im Innern der Kirchen Raum zu nehmen, werden die nötigen Widerlager (die Strebepfeiler) außen angebracht. Wir haben aber nicht nur ein Schiff; müssen also Strebepfeiler auch in die Seitenschiffe zu stehen kommen? Nein. Der Meister leitet durch steinerne Brücken (= Strebebogen), die an den gefährdeten Stellen angreifen (vgl. die Abb.!), den Gewölbeschub über die Querschiffe bis an die äußere Umfassungsmauer der Kirche weg. Dort sind erst bis zu geeigneter Höhe schwere, massive Pfeiler aufgeführt, die durch Vermittlung der frei gespannten Strebebogen den Druck aufnehmen und ihm wirkungsvoll begegnen. So können die Gewölbe zu Riesen-höhen emporsteigen. Gewöhnlich sind die Strebepfeiler noch über den Angriffspunkt der Brücken hinaufgeführt; anfänglich (z. B. bei Notre-Dame zu Paris) ließ man diese Übermauerung ungegliedert, rein als konstruktive Form auftreten. Später verschleiert man ihre Bestimmung, indem man der Masse die Gestalt von Ziertürmchen (in unserer Abbildung) — von sogenannten Filialen — gibt. Was wir außer Gurten, Rippen, Bogenführungen, Strebebogen und Strebepfeilern sehen, ist leichte Füllung, die als solche auch größtenteils gekennzeichnet ist: 1.) durch Glaseinlage (= Fenster), 2.) durch Lösung in Maßwerk (= Durchbrechungen der Wand mit geometrischen Schmuckformen), z. B. über den Fenstern. Im ersten Geschoss ist das Anbringen von Glasfenstern (weil hier das Seitenschiff anschließt)

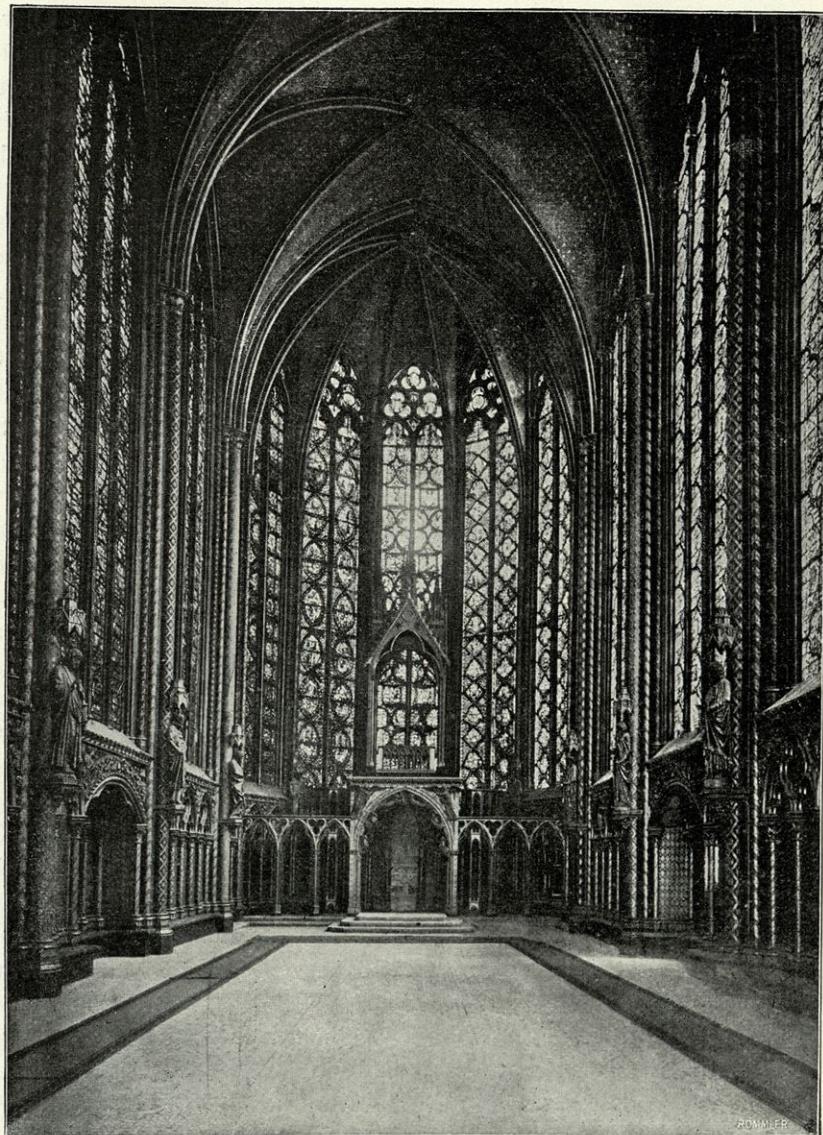


Abb. 29. Kapelle des hl. Ludwig in Paris.

dem man der Masse die Gestalt von Ziertürmchen (in unserer Abbildung) — von sogenannten Filialen — gibt. Was wir außer Gurten, Rippen, Bogenführungen, Strebebogen und Strebepfeilern sehen, ist leichte Füllung, die als solche auch größtenteils gekennzeichnet ist: 1.) durch Glaseinlage (= Fenster), 2.) durch Lösung in Maßwerk (= Durchbrechungen der Wand mit geometrischen Schmuckformen), z. B. über den Fenstern. Im ersten Geschoss ist das Anbringen von Glasfenstern (weil hier das Seitenschiff anschließt)

unnötig. Doch wird hier die Wand wenigstens durchbrochen (mit Bogen, mit Säulchen und Maßwerk in Kleeblattform) und ein schmaler Laufgang (= das Triforium) — der Nachfolger der Empore — (vgl. die Hagia Sofia!) angelegt. Durchaus wirken Gewölbe- und Strebensystem in sinnvoller Weise zu einem höchst glücklichen Gesamteindruck zusammen.

Abb. 29. Wie ein gläserner Schrein sieht diese kleine gotische Kapelle aus. Die im Chor reich verspannte Decke ruht auf zwei Reihen dünner Bündelpfeiler, zwischen die im

Chor zwei-, im Schiffe mehrteilige Fenster eingesetzt sind, die fast bis auf den glatten Steinboden herabreichen. (Man beschreibe genau die ganze Kapelle, beachte die Anlage der Pfeilerbündel, des Maßwerkes im Scheitel der Fenster, die Schlüßsteine, die Gewölbeverspannung [in die Gewölbekappen ist ein Sternhimmel — goldene Sterne auf blauem Grund — gemalt], den Altar, der ebenfalls gotischen Stiles ist [Kleeblattbogen, Wimperge, Dachreiter, Krabben, Arkaden mit zwischen den Bogen eingespanntem Dreipaß-Maßwerk zu seiten des Aufbaues], usf.*)

Die Grundprinzipien der Gotik, welche ihre besondere, eigenartige Wirkung bedingen, zeigen sich auch hier; das Lastende im Steine wird überall verdeckt und verleugnet. Die

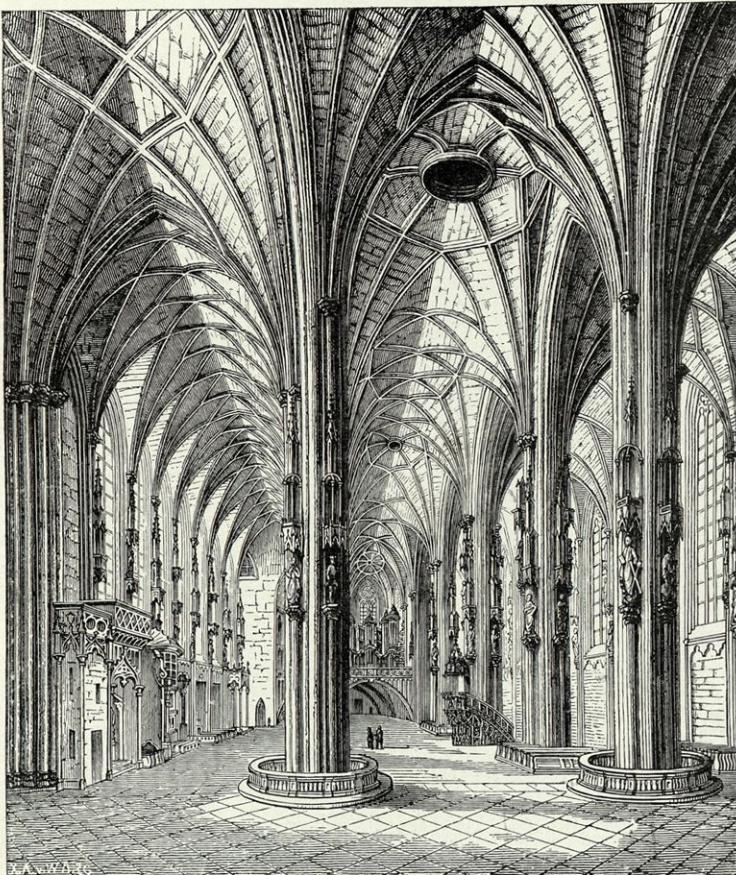


Abb. 30. Inneres von St. Stephan in Wien.

Horizontale ist aus der ganzen Anlage verbannt; es gibt nur schräg ansteigende, dabei nicht rund abschließende, nur spitz zulaufende, steile Gewölbe. Die Lotrechte herrscht; die senkrecht aufsteigende und davon nur schwach abweichende Linie (im Gegensatz zu den flachen, runden Gewölbten der romanischen Kirchen und zu den wagrechten Decken vieler Basiliken)

* Über die hier genannten Fachausdrücke siehe S. 44. Die Sainte Chapelle gehört zu den wenigen Kirchen, die uns noch in reichster Bemalung erhalten sind. So wie die romanische Kirche war auch die gotische innen stets mit reichstem Farbenschmuck erfüllt. Die bunte Verglasung der Fenster dämpft und färbt das Licht zu einer traumhaft-seltsamen Stimmung, in welcher die langen Pfeilerreihen wie «dämmerige Waldgassen» erscheinen, wie riesige Bäume, die sich hoch oben «in ein feines Ästdach auflösen». — Es sei hier noch nachgetragen, daß auch die ersten Fenster der romanischen Kirchen aus farbigem (in einer Farbe gehaltenem) Glas waren. Reines Glas war zu schwer herstellbar. Die ersten Fensterabschlüsse bis gegen das Jahr 1000 waren Tücher oder Holztafeln.

tritt immer wieder in starker Betonung auf (gotisches Prinzip des Vertikalismus!). Sogar an weniger auffälligen Stellen sind zur Vermeidung wagrechter Abschlüsse Abschrägungen vorgenommen, z. B. an den Fensterbänken; Strebebogen sind durch schief abfallende Absätze geteilt. An der Stelle der gleichmäßig stützenden, einheitlichen Masse (Mauern) sehen wir wenige, vereinzelte, kräftige Glieder (Pfeiler mit ihren nur außen sichtbaren Streben), die eine Auflösung des Gewändes zulassen. Aus allen diesen Gründen und wegen des auffallenden Überwiegens der Höhenverhältnisse über die Breite der Bauten hat man bei der Gotik den Eindruck des machtvollen Aufsteigens, des kräftigen Emporsteigens, des leichten Aufsprießens.

In der gotischen Kirche hat man nicht das bange Gefühl, unter schweren Steinmassen zu wandeln, sondern das von allem Druck freie, das man in hohen, freien Bergwäldern unter den sicher und hoch zum Himmel emporsteigenden Bäumen empfindet. — Die Sainte Chapelle zu Paris zeigt sich uns als einschiffiger Bau. Wir schließen daraus — ohne es in unserer Abbildung zu sehen, — daß die Widerlager für die Pfeiler, die die Gewölberippen gesammelt zu Boden leiten, unmittelbar an der Außenwand zwischen den Fenstern ohne Überleitung, d. h. ohne Vermittlung von Strebebogen, eingesetzt sind.*

Abb. 30. Wir sehen in das Innere des Domes von St. Stephan. Die Gewölberippen sind nicht nur diagonal, sondern wieder mehrfach unter sich verspannt, so daß wir ein sogenanntes «Netzgewölbe» — ein Kennzeichen der späteren Gotik — erhalten. Jede Rippe erhält in der reichen Profilierung der Pfeiler ihre Fortsetzung oder nimmt — richtiger gesagt — von dort ihren Ausgang. Die Schiffe sind fast gleichhoch.** Der Blick ist hier vom Altarraum gegen den Ausgang (unter der Orgel) genommen. Die vielen großen Fenster sind mit prächtigen, leuchtenden Glasmalereien in allen Farben (honiggelb, rubinrot, kornblumenblau, wiesengrün) geschmückt. Zwischen den Fenstern und Pfeilern stehen Figuren unter den üblichen gotischen Steinbaldachinen von spitzenartiger Feinheit. Prächtig ist die hier schlecht sichtbare, echt gotische Kanzel. Die Beleuchtung der Kirche ist in Wirklichkeit bei weitem nicht so hell und kalt, als es hier scheint. Die leicht und hoch aufsteigenden Gewölbe verschwimmen mit ihren feinen Netzen in einem leichten, durch die bunte Verglasung der Fenster veranlaßten mildfarbigen Dämmer.

Abb. 31. Deutlich offenbaren sich — wie z. B. im Innern gotischer Kirchen an den Bündelpfeilern — hier auch im Äußern alle Kräfte. Das konstruktive Gerüst ist deutlich sichtbar, wenn auch von reichen Schmuckformen, die allen Linienzügen durch Brechung, Lösung und Zerklüftung Leben geben, übersponnen.*** Bis zu halber Höhe ist der Bau verhältnismäßig schwer und massig angelegt. Ein horizontal verlaufendes Gesims

* Thode kleidet das Wesen des gotischen Systems in die Worte: «Das Wesentliche war die Entlastung der Mauer durch die Anwendung von außen angebrachten Strebebefestigungen, welche den Schub der Gewölbe aufnahmen. Hieraus ergab sich einmal a) eine Sammlung der stützenden Kraft auf einzelne Punkte, b) eine Verwandlung der Wand aus einem tragenden in einen bloß Raum abschließenden und daher mit großen Fenstern zu durchbrechenden Bauteil.»

** Kirchen mit gleichhohen Schiffen (Hallenkirchen) erhalten einen besonders einheitlichen, saalartigen Eindruck. In der Zeit der Gegenreformation, bei der die Predigt zu einem besonders wichtigen Bestandteil der Religionsübung wird, sind sie besonders beliebt. Sie lassen einen gleichmäßigen Anteil aller Kirchenbesucher an den Ausführungen der Priester zu.

*** In der frühen Gotik zeigt man die Bauform ohne jede Verzierung, unverhüllt (so z. B. an der Elisabethkirche zu Marburg in Deutschland; an Notre-Dame in Frankreich). Mit der vollen Beherrschung der Technik gestaltet man die Einzelformen aus, zerteilt man die Masse und gliedert sie, so daß das Auge im Anblick der reichen Details die konstruktive Notwendigkeit der einzelnen, zierlich zerteilten Bauteile weniger beachtet und mehr durch die dekorativen Schönheiten gefesselt wird.

tritt — nur dort! — teilend auf, umzieht den ganzen Riesenleib und dient dazu, daß an ihm alle Kräfte, die dem Bau seine machtvolle Eigenart geben, zu kräftigem Schwunge ausholen können. Wie in «begeistertem Ansturm» schwingen sich die Strebebogen plötzlich auf zu schwindelnder Höhe und nirgends hält in diesem Oberteil der Anlage mehr ein horizontaler Linienzug dem siegreichen Aufschießen aller Teile stand. Die Wagrechte zwischen Dach und Wänden ist schon nicht mehr sichtbar, denn die Fenster senden hohe



Abb. 31. Dom zu Köln am Rhein.

Spitzgiebel darüber empor, an denen sich noch die letzten Kräfte in nicht endendem Aufstreben, in Spitzen und Sprossen und feinsten Zacken ausleben.* Türmchen lösen sich von den schwereren Pfeilern los und wachsen überall bis zu zarterer Verjüngung hinauf. Nirgends bleibt der Stein in der Höhe massig, ungebrochen, tot, überall nimmt er Formen an, die die Schwerheit seines Stoffes kaum mehr vorstellbar machen. Welche ungeheuere Last drückt den Boden an den Stellen, die der Bau einnimmt, und wer hat nicht gerade den gegenteiligen Eindruck, den des leichten Wegdrängens von der Erde, wenn sein Blick unwillkürlich an den schlanken Pfeilern emporgleitet und immer weiter von Spalte zu Spalte bis zu den letzten Spitzchen und Riffen gewiesen wird? Zwei mächtige Türme schließen den Haupteingang ein. Vom Viereck im Grundriß steigen sie empor, verjüngen sich zu kleineren polygonalen Formen und enden in ganz durchbrochenen, spitzen Steinhelmen,

* Diese Spitzgiebel, sogenannte Wimperge (= Windberge), bekronen alle Portale und alle Fenster an reichen gotischen Bauten.

durch die der Himmel schaut, in ihrem ganzen Laufe die glänzendste Verkörperung des «gotischen Sehnsuchtmotives nach dem Himmel, das auch in den kleinsten Teilen und in jedem Teil solcher Kirchenbauten widerklingt».* Von der Hauptmasse der

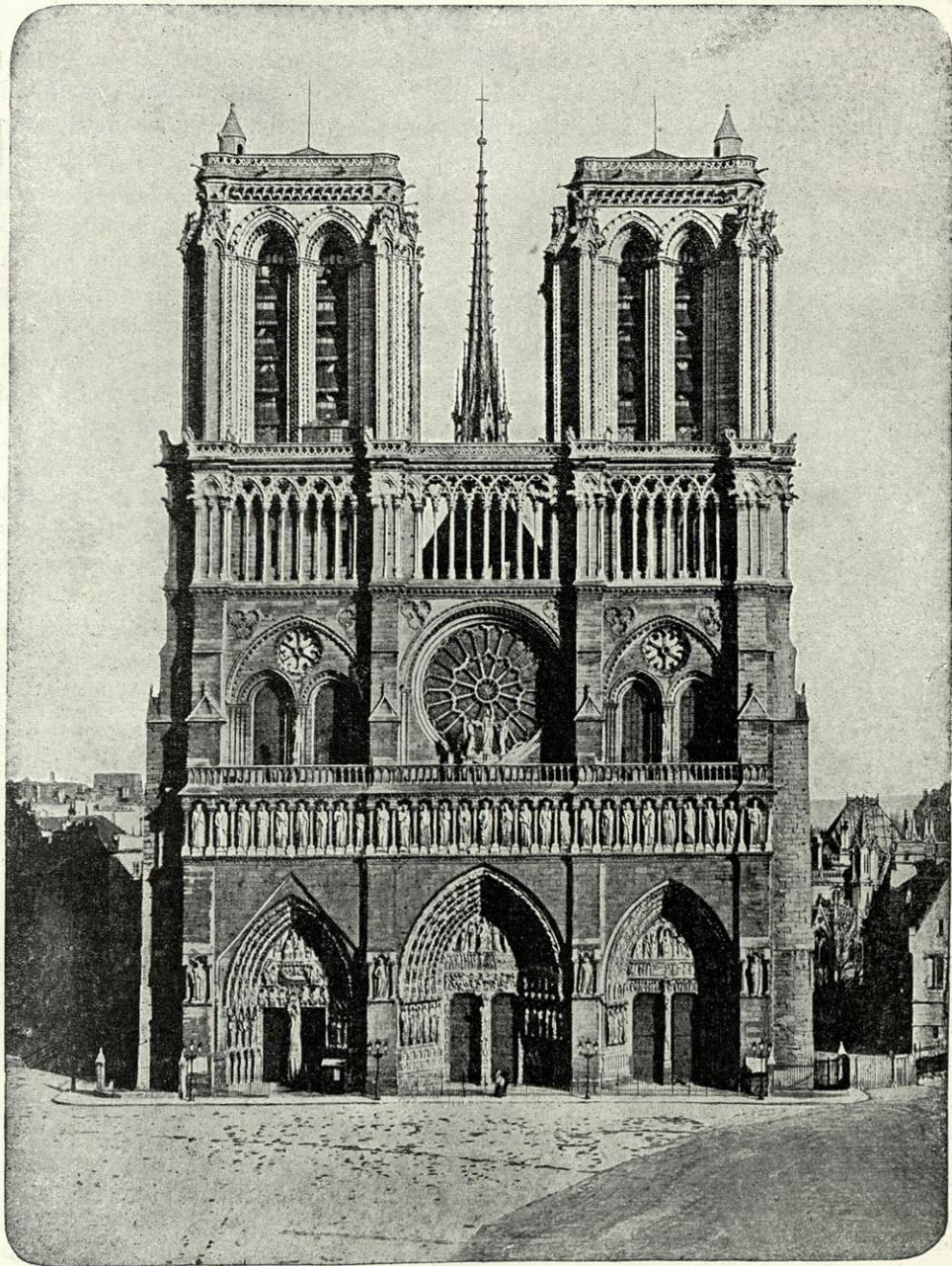


Abb. 32 a. Notre-Dame-Kirche in Paris.

* Den Türmen des Kölner Domes lässt sich übrigens nachsagen, daß die Verjüngung zu plötzlich und unvermittelt erfolgt, daher wirkt sie bei aller Schönheit doch schwerer als der jeder Plumpheit bare, eigenartige Turm von St. Stephan in Wien, der gleich vom Grund aus als Pyramide beginnt und sich gleichmäßig und stetig verjüngt. Zu bemerken ist, daß die Türme des Wiener Stephansdomes — einer unvollendet! — nicht an der Eingangsseite (die übrigens romanisch gehalten ist), sondern an der Chorseite an Stelle eines Querschiffes angelegt sind.

Türme lösen sich im Aufsteigen wieder Teile los, von eigenem Leben und von demselben Ausdruck erfüllt, den der ganze Bau zeigt. Überall «bricht die tote Steinrinde» und «alles Feste scheint ins Strebende, Schwebende aufgelöst». — Man beachte über dem — ebenfalls steilen — Satteldach an der Kreuzungsstelle von Lang- und Querschiff das dort aufsitzende Spitzturmchen, den sogenannten Dachreiter.*

Abb. 32 a. Dieser frühgotische Bau zeigt uns die Eigenart der französischen Gotik überhaupt. Hier tritt die Horizontale mehrmals in scharfer Betonung auf, dadurch wird das Prinzip des Vertikalismus in seiner Wirkung geschwächt. Dennoch macht der Bau

mit seiner klaren Teilung in Höhe (dreimal) und Breite (zweimal) einen starken, feierlichen Eindruck. Über den Pforten (man beachte die Laibungen und ihre Gliederung) die sogenannte Königs galerie (= die Könige von Israel). Die Türme sind unvollendet. Ein prächtiges Radfenster («Rose») ist zwischen den Türmen eingespannt und lenkt von dem Druck, der den Haupteingang belasten würde, nach

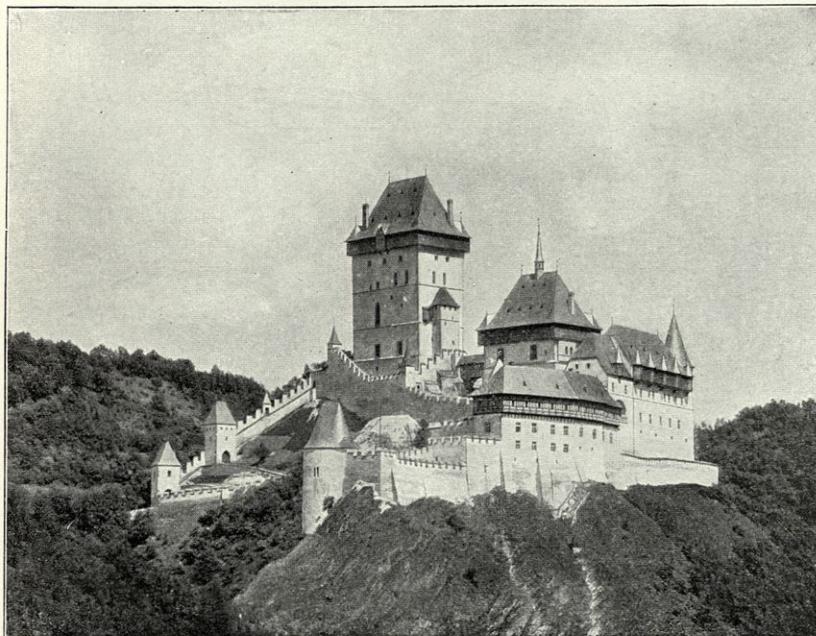


Abb. 32 b. Burg Karlstein in Böhmen.

den Seiten ab. Das Konstruktive tritt überall stark zutage. Die dekorativen Elemente fehlen noch. Ist die gotische Bauweise auch in (Nord-) Frankreich entstanden, so hat sie doch die verständnisvollste Ausbildung und die höchste Vervollkommenung in deutschen Landen gefunden. Nirgends sonst gelangte diese Bauweise zu einem alle Teile so gleichmäßig durchdringenden, überwältigenden Ausdruck.**

* In England an seiner Stelle meist mächtige «Vierungstürme», oft gleichhoch wie die Haupttürme.

** Der italienischen Gotik fehlt das verständnisvolle Aufnehmen des Grundgedankens der gotischen Bauweise. Sie versteht das «Drängen aller Bauglieder nach Entwicklung und Auflösung» nicht voll zu würdigen, erkennt und verwendet sie nur als eine den Stein zu gefälliger Gliederung und Wirkung bringende Schmuckweise. Ihre tiefere Bedeutung als beredte Ausdrucksformen eines mächtigen Sehnens übersieht sie zum Teil. So sind die Fassaden italienisch-gotischer Dome vorwiegend Schauwände ohne den festen organischen Zusammenhang mit den dahinter liegenden Kirchenschiffen. Sie überragen diese oft um ein bedeutendes, täuschen also nicht selten über die Anlage des Hauptbaues (vgl. die reichen Fassaden der Dome von Orvieto und Siena). In diesem bleibt das Bestreben des Wegdrängens von der Erde, das gewaltige Aufblühen, oft ganz unausgesprochen. Auch der prachtvolle Mailänder Dom macht — im Vergleich zur nordischen Gotik — bei all seiner Schönheit und bei allem Reichtum an Einzelformen, da er fast breiter als hoch ist, einen beinahe gedrückten Eindruck. Es spricht das gotische Prinzip aus tausend Einzelheiten, aber nicht aus der Gesamtanlage.

Abb. 32 b. Wir sehen einen Profanbau der Gotik. Ein mächtiger Hauptturm (sogenannter Bergfried, ein Wort, dem vielleicht die Bedeutung von «bergen» und «Frieden» zugrunde liegt), der Hauptschutzort und die letzte Zuflucht der bedrängten Bewohner, überragt andere Gebäude. Weiters sind da Höfe, eine Kapellenanlage sowie Befestigungsmauern und viele kleine Wehrtürme. Kennzeichnend für das Gotische des Baues sind: 1.) die steilen, mit scharfem Grat schließenden Dächer, 2.) der Zinnenkranz, 3.) die Erker und die Erkerspitztürmchen.* (Vgl. das Gebäude am Rande, rechts des Burghügels.) Die Fenster sind beim gotischen Profanbau selten steif in Reihe und Glied angeordnet, dabei meist viereckig, nur die Torbögen sind spitz zulaufend. An allen Gebäuden der Abbildung sehen wir das oberste Stockwerk (Holzfachwerkanlagen) über die darunter liegenden vorgeschoben.

Bei kleineren Gebäuden in Städten sind zinnenartig abgetreppte Giebel häufig. Die Giebelformen werden — verändert — in die profane deutsche Renaissancebaukunst (siehe unten) ebenso wie die Erker übernommen.

Abb. 33. Wir sehen Querschnitte durch gotische Pfeiler. (Vgl. auch S. 36 unten!) Aus einem massigen Kern wachsen gleichmäßig nach allen Seiten Halb- und Dreiviertelsäulen aus. Die stärkeren (vier) dienen für die Arkaden- und Gurtbögen (die so genannten «alten Dienste»), die zarteren für die Diagonalrippen («junge Dienste») als Ausgangspunkte.

Abb. 34 und 35 a. Wir sehen zwei frühgotische Kapitelle. Die Säule geht oben in eine noch immer schlanke (vgl. damit romanische und byzantinische Kapitelle!) Kelchform über, die lose von in frischer Natürlichkeit gegebenem heimischen Blattwerk (meist Eichenlaub, Efeu, Ahorn, Rebe, Linde, Erdbeere, Distel, Hopfen, Kohl, Klee usf.) umgeben ist.** Dieses leichte Umlegen von Blattkränzen entspricht ganz dem gotischen Prinzip. Sich schwer unter einer Deckplatte herabbiegende Blätter (vgl. ägyptische, korinthische Säulenköpfe!) würden das Nachgeben unter einer Last ausdrücken, und den Eindruck des Lastens will die Gotik ja überall vermeiden. Das gotische Kelch- und Glockenkapitell drückt in seiner Form, nicht wie z. B. das antike, das kraftvolle Begegnen gegen einen Druck mit leichtem, federndem Weichen unter demselben aus. Es ist schlank, nur zum Schmuck von Blättern umschlossen und durch einen Ring vom Schaft der Säule getrennt.

Abb. 35 b. zeigt uns eine andere frühgotische Kapitellform, ein Knospenkapitell.

Abb. 36. In der Spätgotik werden die Blätter weniger natürlich gebildet, durch Veränderungen der nebensächlichen, die Blattart nicht besonders kennzeichnenden Teile umgestaltet (= stilisiert). Die Blattformen verkümmern, seien verdorrt oder knollenartig aus. Das Kapitell hat hier annähernd Birnform erhalten. In der Spätgotik fehlen die Kapitelle oft; der Pfeiler schließt dann unvermittelt in die Rippe über.

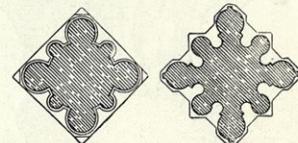


Abb. 33.
Pfeilerquerschnitte.



Abb. 34.
Frühgotisches Kapitell.



Abb. 35 a.
Frühgotisches Kapitell.

* Im warmen Süden (italienische Gotik) tritt an Stelle des geschlossenen Erkers die offene, mit von gotischem Maßwerk durchsetzten Bogengängen versehene Loggia (= offener Steinlaubengang).

** Nicht mehr der griechische Akanthus!

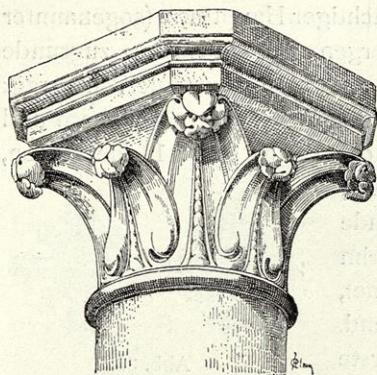


Abb. 35 b. Knospenkapitell.

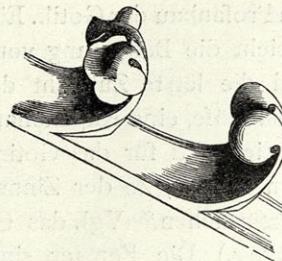
Abb. 37.
Gotische Krabben.

Abb. 36. Spätgotisches Kapitell.

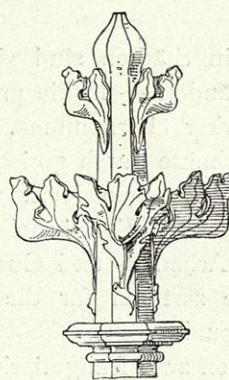
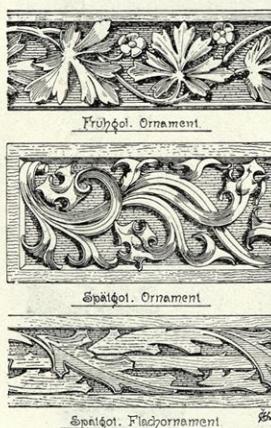
Abb. 38. Kreuzblumen.
(Aus Kimmich «Stil».)Abb. 39.
Gotische Ornamente.

Abb. 37. Die Krabben (= fleischige, blatt- oder knospenartige Gebilde — auch Kriechblumen, Laubbossen genannt; in später Zeit mehr knauf- und knollenartig, stark bucklig) klettern alle Wandschrägen (vgl. die Kanten der mit Maßwerk durchbrochenen Türme des Kölner Domes oben!) hinauf und unterbrechen und beleben überall die starren Begrenzungslinien, die geraden Abschlüsse verdeckend. Sie sind Ausdrucksformen für die treibenden Kräfte, die selbst an den höchsten Grenzen des gotischen Baues noch reif werden und vorzudrängen scheinen.

Abb. 38. Sogenannte Kreuzblumen machen im gotischen Bau den Abschluß aller Türme*, der Filialen

und der Wimperge. Um eine lanzen spitzenartige Form schießen Blätter wie züngelnde Flammen empor.

Abb. 39. Das frühgotische Ornament ist weich, frisch, naturgetreu, besitzt weder schematische Bildung, noch überreiche Verschnörkelung. Spätgotische Zierformen sind unnatürlich, lebloser, enden oft mit knollenartigen Ausbuchtungen (Kröpfungen, Buckel), in denen die Rippe scharf markiert hervortritt. Gotische Ornamente sind meist aus dem Grunde «messerrückenstiel» herausgelöst. In allen Blattformen tritt die Spitzform vor.

Abb. 40. Die Madonna hat sich vor einer zartblättrigen Rosenlaube mit dem Jesuskind niedergelassen.** Sofort kommen kleine Engel, zierliche Püppchen mit blonden Krausköpfen und feierlichen Flügeln, lassen sich auf dem Rasen vor und zu Seiten der Madonna nieder und spielen kleine Handharfen, Gitarre und ein zierliches Orgelwerk. Im Hintergrund flattern zwei andere Engel, lassen einen mit Gold und Grün durchsetzen Teppich nieder und Gottvater schaut herab und segnet seinen Sohn und dessen zarte Mutter, die, beinahe selbst noch ein Kind, fast schüchtern dasitzt. Nur die zierliche Krone

* Ausnahmen sind sehr selten: der Turm der Kirche «Maria am Gestade» in Wien schließt mit einem haubenartigen, von Maßwerk durchbrochenen Aufsatz.

** An Stelle der glänzenden Eintönigkeit des byzantinischen Goldgrundes tritt hier ein freundliches Paradiesgärtlein. An Stelle der hageren Heiligengestalten mit den weitaufgerissenen Augen und den bohrenden Blicken die milde, gütige Gottesmutter!



Abb. 40. Madonna in der Rosenlaube von Stefan Lochner.

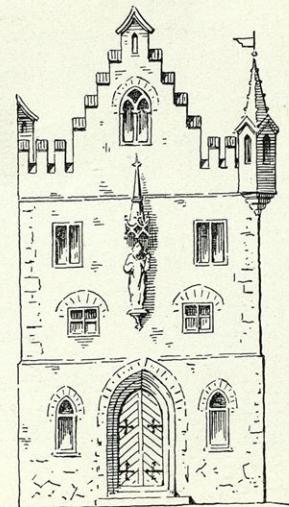


Abb. 41 a.
Gothisches Wohnhaus.
(Nach Schmid «Kunststilunterscheidung».)



Abb. 41 b.
Hofansicht eines gotischen Hauses.



Abb. 41 c.
Gotischer Krug.
(Aus Kimmich «Stil».)

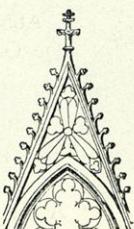


Abb. 41 d.
Wimpelg.
(Aus Kimmich «Stil».)

und der mächtige Altkölner Heiligschein hinter ihrem Haupte kennzeichnen das zarte, gebrechliche Wesen als überirdisches, als die sanfte Mutter des Herrn. Ein heiliger Friede liegt über dem ganzen Bilde, das gerade durch das Zarte und Traumhafte, durch die Kindlichkeit der Auffassung überzeugt und wirkt. Für die Altkölner Schule — ähnlich dem Abgebildeten ist das Kölner Dombild — ist all das hier Gegebene charakteristisch. Immer erscheinen die Madonnen schmalbrüstig, mit geringer Betonung des Körperlichen, mit dünnen, feinen Händen und von schüchternem Gesichtsausdruck; der Kopf mit dem ovalen Gesichtchen ist etwas zur Seite geneigt, der Mund klein, die Augenlider niedergeschlagen. Die knittige Art der Falten des schweren Mantels ist ebenfalls für die Gotik charakteristisch (Einfluß der Holzschnidekunst).

Abb. 41 a, b, c, d. Wir sehen *a* ein gotisches Wohnhaus (nordischer Typus) mit dem bezeichnenden Treppengiebel, dessen Grundform auch in der deutschen Renaissance — in reicheren Formen — erhalten bleibt; *b* den Hof eines gotischen Hauses (ebenfalls von spezifisch deutschem Charakter); *c* einen Krug mit für die Gotik kennzeichnender und charakteristischer, hochstrebender Form, gotischem Deckelzierat und den gedrehten «Glanzbuckeln» um den Leib des Gefäßes. In *d* sehen wir einen gotischen Fenstergiebel (Wimberg vom Kölner Dom mit Krabben und füllendem Maßwerk).

Die Renaissance.

Es werden vor allem die Einzelformen der antik-römischen Bauten (= Säulen, Gebälk, Ornamente, Kapitelle, Kuppelform) übernommen.* Die Kunst erhält einen mehr weltlich-freien Zug; auch der Profanbau bekommt eine glänzende Ausgestaltung. Man unterscheidet eine südliche (= die italienische) Renaissance und eine nordische. Die letztere ist vorwiegend deutsch; doch auch in anderen Ländern (Frankreich, England) treibt sie unter italienischem Einfluß eigene Blüten.

Die Frührenaissance (1420 bis 1500).

Abb. 42 a, b. Wir lassen zuerst die Riesenkuppel, die wir über dem Bau sehen, unbeachtet. Das übrige ist ein Bau in italienischer Gotik. Wir sehen ihn von nordisch-gotischen Bauten wesentlich verschieden: dem Bau wohnt — vom Turm abgesehen — nichts von der



Abb. 42 a. Dom in Florenz.

(Photographie Alinari.)

* Das römische Ornament ziert und belebt mehr als das griechische.

aufstrebenden Tendenz nordischer Bauwerke inne. Gotische Wimperge u. dgl. erscheinen nur spärlich und nur als Zierden; es ist nicht das ganze Äußere in lotrecht aufschießende Einzelformen aufgelöst (vgl. S. 42, Anmerkung). Dagegen zeigt sich eine große Vorliebe für die schöne Ausgestaltung der Fläche in der Verwendung von Schichten weißen und dunkelgrünen Marmors;* die Fenster sind auffallend klein. Der Italiener behält die großen Wandflächen — zu malerischer Ausschmückung — bei. Dadurch entfällt die

Notwendigkeit des Strebesystems. Der Turm (Campanile) — ein «Riesenfarbenspiel» in Dunkelgrün, Weiß und Blaßrot — ist von quadratischer Grundform, hat fünf Stockwerke und steht (vgl. mit den Doppeltürmen der nordischen Gotik!), außer organischer Verbindung mit dem übrigen Bau, getrennt von der Kirche. (Er ist von Giotto [vgl. Text zu Abb. 47] erbaut und besitzt außerordentlich schöne, gotische Fensterformen, die durch ihre Höhe und Größe dem Bau etwas Luftiges, Leichtes geben.**)

Der Bau der Kirche schritt langsam vor und wurde durch das Aufsetzen der Riesenkuppel, dieses erste große Werk der Renaissance, im Jahre 1436 vollendet. Filippo Brunellescho ist ihr Schöpfer. Die Kuppel ist nicht direkt auf den Kirchenkörper aufgesetzt, sondern durch ein großes, achteckiges Zwischenglied (die Trommel, den Tambour) darüber noch emporgehoben.*** Diese Trommel ist von großen Rundfenstern, die den Druck der Kuppel nach seitlichen Stützpunkten abschieben



Abb. 42 b. Fassade des Domes in Florenz.

(Photographie Alinari.)

und von unten Licht in die Kuppel lassen, durchbrochen und überdies noch von einem kleinen, ebenfalls Licht spendenden Aufbau (der sogenannten Laterne) gekrönt. Die Kuppel steigt zwischen acht Rippen in acht Feldern empor. Sie übertrifft durch ihre elliptische Form, durch ihr Hinausgehen über die Halbkugelkuppeln der römischen und byzantinischen Rundbauten, diese weit an Höhenwirkung. Die Kuppel hat eine doppelte Schale (innere und äußere). Eine ungeheure Last ist hier über einen mächtigen Raum gespannt. Ein solches Gewölbe zu schaffen, war seit Jahrhunderten nicht mehr versucht worden. Es ist begreiflich, daß der Meister, der mit einer solch kühnen Leistung seine Zeitgenossen überraschte, den Anstoß zu vielen neuen Baugedanken gab, und es wird verständlich, weshalb auf diese erste gewaltige Leistung ein so reiches und allgemeines Aufblühen der Baukunst und der anderen Künste folgte.

* Wofür die toskanische Gotik allgemein Vorliebe zeigt.

** Die Fenster werden auch nach oben immer größer (Auflösung der dünnen Wand). Die Geschosse sind durch Quergesimse deutlich voneinander geschieden. Der schlanke Turm ist 84 m hoch.

*** Vgl. damit den Aufbau des Pantheon, bei dem die Kuppel ohne Tambour errichtet ist. Siehe auch über die Sophienkirche.

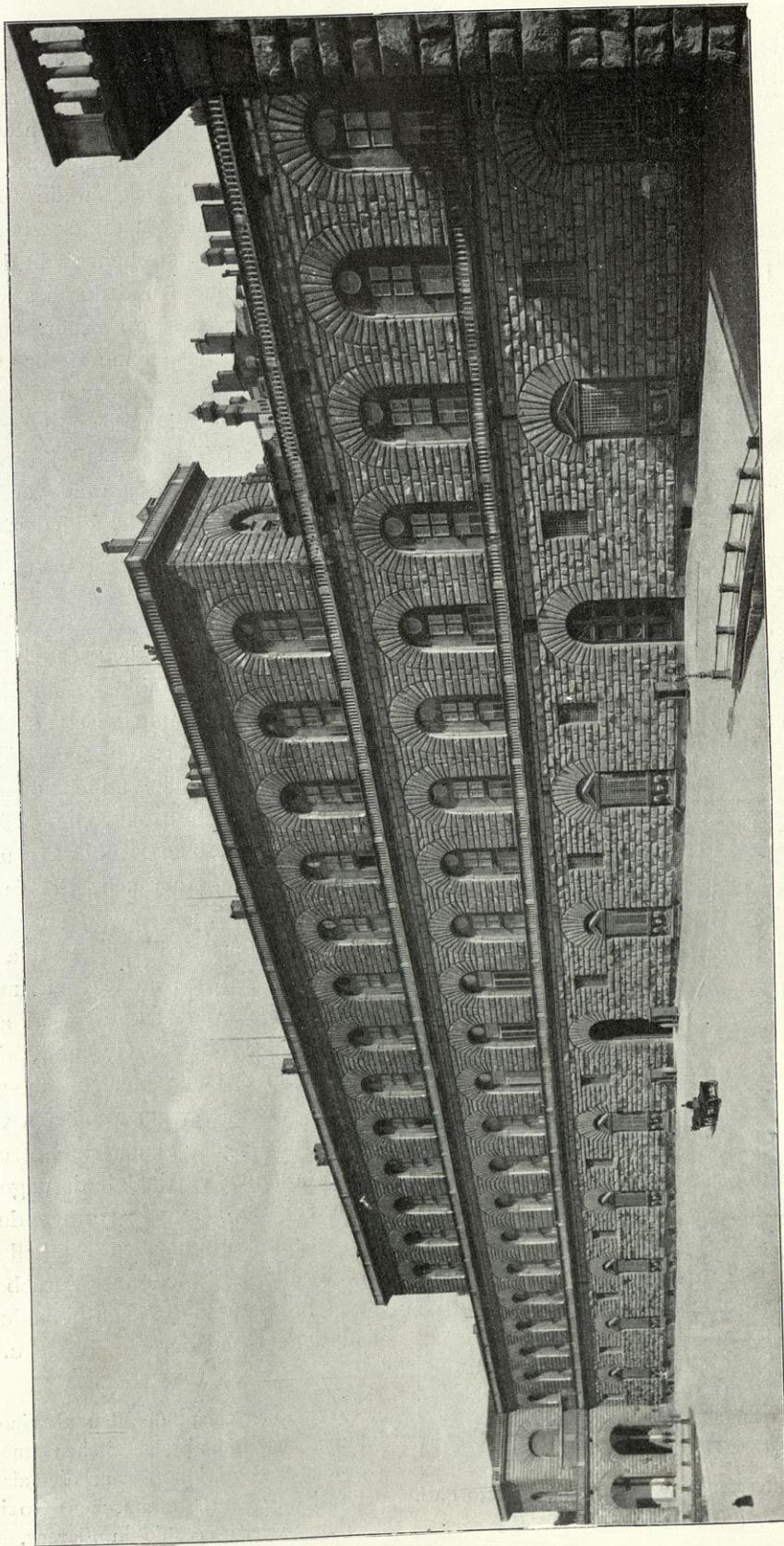


Abb. 43a. Palazzo Pitti in Florenz.
(Photographie Alinari.)

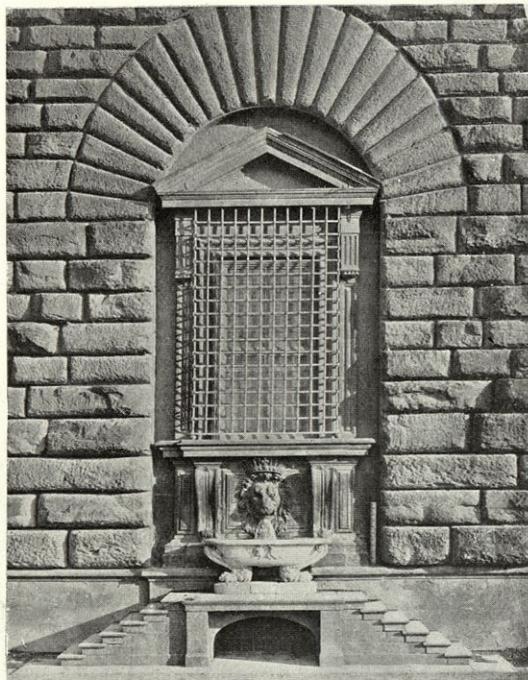


Abb. 43 b. Parterrefenster mit Brunnen; Palazzo Pitti.
(Photographie Alinari.)



Abb. 43 c. Hoffenster im ersten Stock; Palazzo Pitti.
(Photographie Alinari.)

Abb. 43 a. Der Bau macht, wie mehr oder weniger die meisten Florentiner Paläste der Renaissancezeit, nach außen einen einfachen, mehr burgartigen, wehrhaften Eindruck.* Keine Ausbauten, Schmuckformen oder dgl. beleben die Verhältnisse. Ein einheitlicher Charakter, eben der des Trotzigen, Starken, beherrscht den ganzen Bau, der dadurch und durch seine großen Verhältnisse (riesige Fenster, Tore) wirkt. Einfache Gesimse ohne zierliche Aufsätze der Statuen scheiden klar und deutlich die Stockwerke voneinander und zerlegen den Bau in drei Teile (= drei Stockwerke). Die ganze Fassade ist rauh gehalten, und zwar in einer Rauheit, die den Eindruck macht, als hätten Riesen den Bau geschaffen. Was sich aus der Abbildung gar nicht ahnen läßt, zeigt die Wirklichkeit um so überraschender: es sind riesige, rauh belassene Steinblöcke, aus denen alle Stockwerke zusammengesetzt sind (die sogenannte Rustika: die Mauerbildung aus an der Vorderfläche unbehauenen Steinquadern). Die Fenster (**Abb. 43 b** und **c**) sind im Erdgeschoß viereckig und sehr klein — ein Gebrauch, der lange beibehalten wird, — oben rundbogig und hoch. Später wird die Rustika so angewendet, daß sie an Rauheit und Dernheit von Stockwerk zu Stockwerk abnimmt, so daß das oberste Geschoß, das stets mit einem oft sehr edel geformten Kranzgesims abschließt, am wenigsten vorspringende und völlig geglättete Bossen zeigt. Auch kommen Vertikalgliederungen durch Pilaster (der wenig vorspringende Wandpfeiler mit korinthischem Kapitell wird in der Frührenaissance mit Vorliebe angewandt!), Abstufungen nach oben durch verschiedene Höhe der Geschosse u. dgl. m.

* So erscheint der Bau als eine Weiterbildung der frühmittelalterlichen Burgen. Im Grundcharakter erinnert er an die Palastbauten der toskanischen (florentinischen) Gotik, z. B. an den Palazzo Vecchio in Florenz.

vor, die das Majestätische, Ernste, Großartige zugunsten des Gefälligen und Eleganten einschränken. — Der Palast der Familie wurde erst lange nach Brunelleschos Tod mit den Seitenflügeln versehen, die man hier sieht.

Abb. 44. Wir sehen die Fassade der Certosa di Pavia (= Kartause bei Pavia).* Durchgehende Pilaster teilen die Wand unten in fünf Teile, das schmälere Obergeschoß in drei. Durch wagrechte Linienzüge wird der Bau einmal sehr deutlich (über den aneinander-

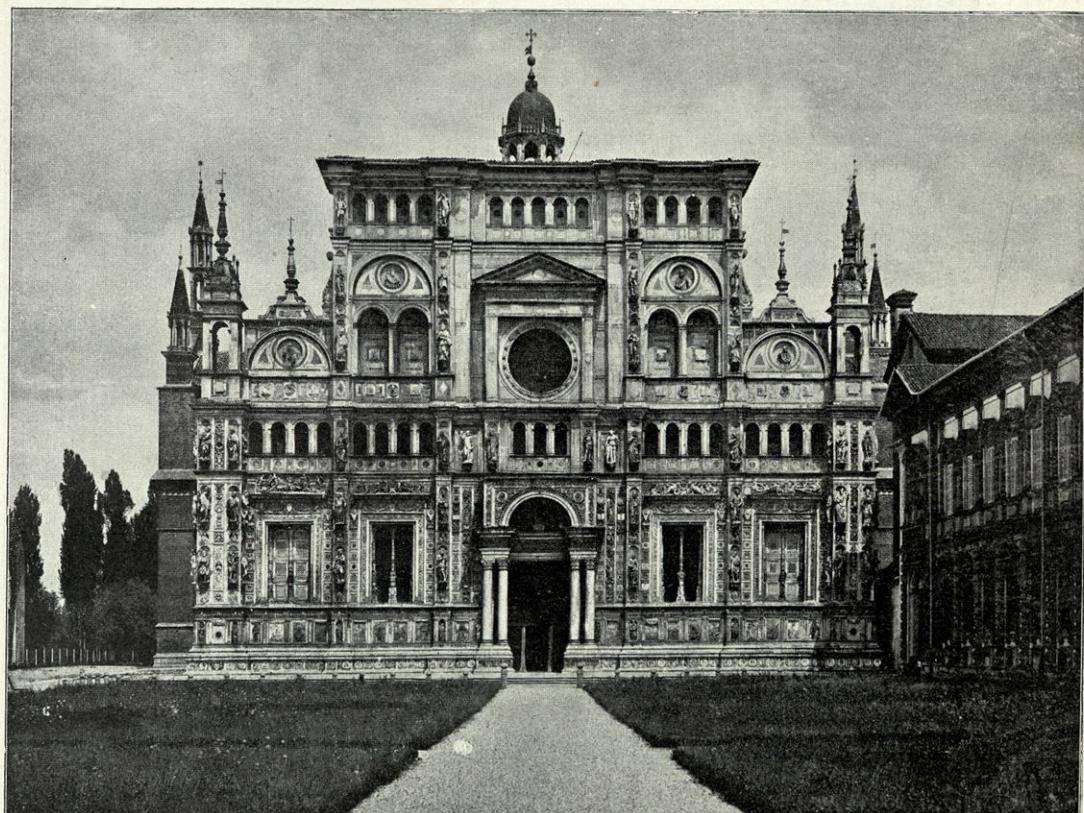


Abb. 44 Certosa bei Pavia.

(Photographie Alinari.)

gereichten Rundbogenfenstern), mehreremal weniger deutlich durchschnitten (über dem Sockel, dann kurz, ehe das Obergeschoß wieder mit einer dichten Reihe von rundbogigen Fenstern schließt; diese vielen, nicht sehr bestimmt auftretenden Teilungen tragen viel zu dem etwas bunten, unruhigen Eindruck des Ganzen bei). Eine Fülle von Schmuckformen belebt alle Teile der Wand, so daß sie überreich, fast überladen aussieht. Man sieht die verschiedensten Fensterformen (man gehe sie der Reihe nach durch!), Säulen und Giebel. Das untere Geschoß wirkt vor allem durch den Reichtum an plastisch vortretenden Schmuckformen. Das Obergeschoß ist einfacher, mit — in der Frührenaissance so beliebten — platten Wandpfeilern (an der Umrahmung des Rundfensters usf.) versehen, aber reich durch die farbige Wirkung der Fläche. Bunte Marmorplatten überkleiden hier die Wand (= Inkrustation). Prachtvoll und überaus dicht gegliedert sind die von Kandelabern (eine beliebte Renaissanceform!) geteilten hohen

* In einer Stunde (Bahnfahrt) von Mailand aus erreichbar.

Fenster mit Girlanden darüber, das Schönste aber die Eingangspforte mit hellen römischen Säulen, die dunklere Kapitelle und ein ebensolches, vor- und zurückspringendes (= verkröpftes) Gebälk tragen. Der Giebel ist nicht fertig geworden. Der Bau sollte oben in einem dritten Absatz, um die Seitenteile des zweiten vermindert, giebelartig schließen. Statuen von Heiligen und Engeln sind vor den Pilastern in der ganzen Höhe des Baues



Abb. 45. Palazzo Vendramin in Venedig.

(Photographie Alinari.)

aufgestellt. Der Bau lässt die großen Linien und die klaren Verhältnisse des Palazzo Pitti vermissen, aber er wirkt trotz der überreichen Gliederung durch die Pracht und Schönheit der Einzelformen.

Abb. 45. Aus dem Wasser des Canale Grande ragt der Palast in drei fast gleichhohen Geschossen empor. Starke Gesimse treten zu bestimmter Gliederung klar hervor und sind durch Säulen mit korinthischen Kapitellen verbunden. Den schwächeren Vorsprung unter den Balkonen stützen (natürlich in römischer Art, d. h. nur zum Schein) Pilaster mit korinthischen Kapitellen. In den oberen zwei Stockwerken ist die feste Wand fast ganz verschwunden. Riesige Doppelfenster, sehr hübsch durch Bogenformen mit eingespannten Halbkreisbögen verbunden, nehmen dem Bau alles Schwere (vgl. mit dem Palast die wuchtigen florentinischen Paläste!), geben ihm einen leichten, festlichen Charakter. Der Mittelsaal im ersten Stock ist durch einen gemeinsamen Balkon zusammengefaßt und, wie im nächsten Stockwerk, von den seitlichen Teilen des Baues durch Säulenpaare — die an den Gesimsen, genau übereinander, einsetzen — getrennt. Ein reiches Kranzgesims

schließt unter dem Dach auf das schönste ab. Die Treppe führt — Stufe um Stufe in weiterem Bogen — gerade in das Wasser, aus dem Gondelfähle in den Farben der Besitzer aufragen.*

Abb. 46 a, b. Reiter und Roß, beide aus Erz gegossen, sind Urbilder der Kraft und des Selbstvertrauens. Trefflich sind die Verhältnisse beider abgewogen, sie halten sich trotz der verschiedenen Größe vor dem Beschauer das Gleichgewicht. Sie wirken als eine Einheit, nicht jedes als ein Teil für sich, nicht eines das andere in der mächtigen Wirkung beeinträchtigend. Die etwas herausfordernde Haltung des Söldnerführers —



Abb. 46 a. Colleoni-Standbild in Venedig von Verrocchio.

er steht mit vorgeschobener linker Schulter und zurückgenommenem rechten Arm geradezu in den Bügeln, — das stolz erhobene Haupt, alles verrät sein Siegesbewußtsein, sein auf trotzigen Kampf gerichtetes Denken; in dem harten, bartlosen Gesicht verrät jeder Zug eiserne Willenskraft. Die Bildung des Pferdes bezeugt ein eingehendes Naturstudium. Man beachte den feinen Kopf, die lebenswahre Knochen-, Muskel- und Sehnenbildung. Der Sockel (Abb. 46 b) stammt nicht mehr von Verrocchio (= dem Lehrer Lionardo da Vinci). Er ist in seiner Höhe dem Denkmal und den umliegenden Gebäuden — das Kunstwerk schmückt den Platz vor der Kirche SS. Giovanni e Paolo in Venedig — auf das wirkungsvollste angepaßt.

Abb. 47. Technisch ist ja vieles mangelhaft: der Schauplatz ist nur angedeutet, das Haus für die Menschen hier viel zu klein; auch Paläste gibt Giotto oft nicht größer als die Leute, die daraus hervorkommen. Die Natur setzt sich bei ihm meist

* Nebenbei bemerkt: Im Palazzo Vendramin starb 1883 Richard Wagner.

aus scharf-kantigem, gezacktem, terrassenartig abgehacktem Gestein, aus baumkuchenartigen Formen zusammen, die ganz kahl sind und aus deren Grau nur hie und da, höchst unvermittelt, mit wenig Blättern, die «wie aus Blech» geformt sind, ein Baum hervorwächst. Die Tiere unten sind ganz schematisch gebildet, aber der geistige Gehalt des Bildes ist nicht gering. Wie deutlich wird die Trauer des alten Mannes, wie natur-



46 b. Colleoni-Standbild in Venedig; Gesamtansicht des Denkmals.

wahr wird sie in jedem Zug, in Haltung und Antlitz gegeben! Und die Hirten, die sich verständnisvoll, voll des Mitleids mit dem weißhaarigen Alten, ansehen! Das alles ist sprechend, sehr eindrucksvoll und sehr lebenswahr. Mit wie einfachen Mitteln wird das alles klar gemacht! Nichts Überflüssiges und auch keine Dürftigkeit in Mienenspiel und Gebärden! Schlicht, einfach verständlich, mit einer geradezu feierlichen Ruhe spricht sich Giotto aus, schildert so naturgetreu uralte Vorgänge gerade durch die Beschränkung auf das durchaus Notwendige und erzielt kräftige Eindrücke durch Weglassen alles Nebensächlichen. Wie die Farbe, ist auch die Linienführung an den Figuren und der Faltenwurf einfach, aber klar. Giotto gibt allen Formen etwas Großes, Majestäisches. Die Gewänder legen sich nicht in viele kleine, Unruhe schaffende Falten. Immer gibt es wenige durch

lange Brüche voneinander gesonderte Flächen mit geradem Gewandabschluß nach unten. Die Modellierung ist wenig hervortretend. Die Figuren sehen wie ausgeschnitten, fast flach aus, werfen keine Schatten. Immerhin hat Giotto zuerst «an Stelle der byzantinischen Raumlosigkeit seinen Gestalten eine bestimmte Umgebung (Landschaft) gegeben».

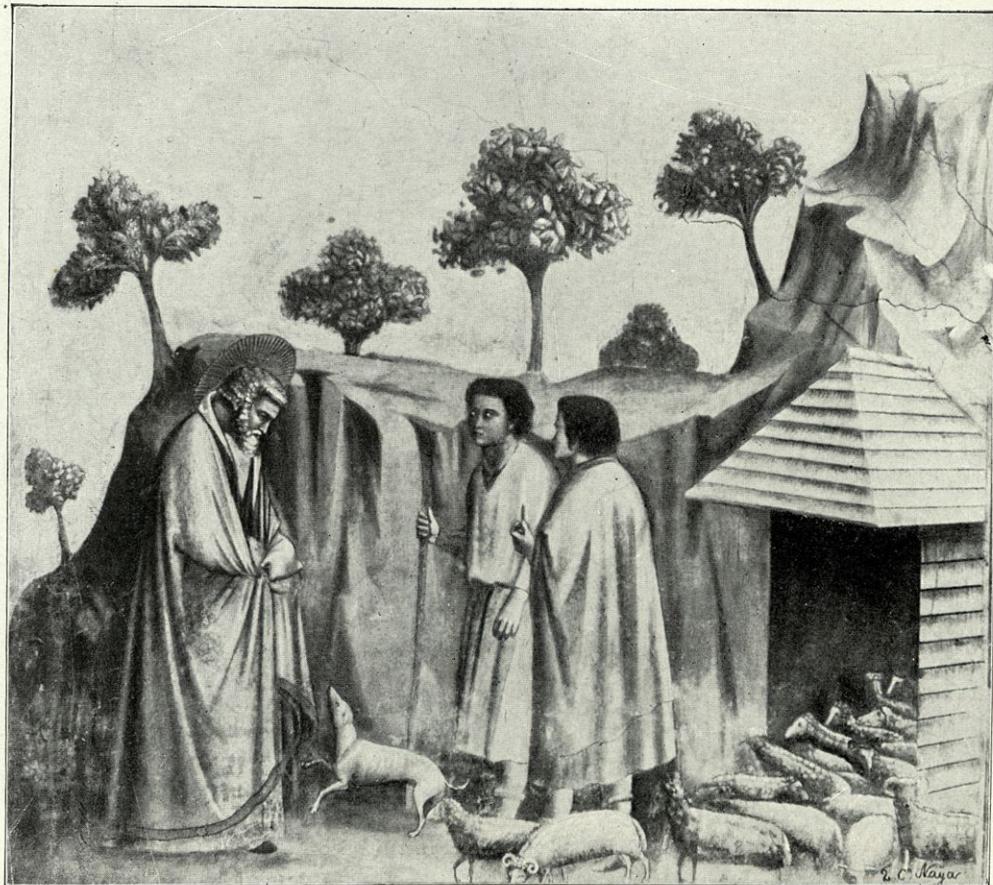


Abb. 47. Fresko von Giotto in Padua.

Abb. 48. Fra Angelico, Dominikanermönch im Kloster von Fiesole (auf einer Anhöhe außerhalb von Florenz), erhielt schon zu Lebzeiten den seltenen Beinamen «il beato» = der Glückliche. Ein kindliches Gemüt spricht aus allen seinen Werken, ein inniger Glaube an Gott. Aus dieser Wesenheit heraus stellt er die Geschichte Marias und Christi auf Erden mit ruhiger, naiver Selbstverständlichkeit dar. In die kleine Kreuzganghalle, die auf schlanken, dünnen Säulen ruht, ist der Engel eingetreten. Ein wenig erschreckt, in sanfter Demut neigt sich die jugendliche Maria vor dem Willen Gottes, der ihr verkündet wird. Alles das spielt sich schlicht, ohne große Bewegungen und ohne Pathos ab. Links erscheint auf einer blumigen Wiese — Fra Angelico liebt die Natur und schildert sie schon eingehender und wirklicher als Giotto (siehe Abb. 47) — das erste Menschenpaar auf der Flucht aus dem Paradiese. Rechts beginnt bereits die Tilgung ihrer Schuld durch die göttliche Sendung. Dieser versöhnende Gedanke spricht aus dem Bilde. Fra Angelico lebt noch im kindlichen Glauben des Mittelalters. Die Zeit der Gotik spricht

noch aus seinen Darstellungen. Man wird an die deutschen Meister aus dem alten Köln erinnert (siehe Abb. 40), die mit ebenso zarter Empfindung, mit der gleichen Innigkeit ihre Madonnen — milde, kindlich und holdselig — malen. Seine Farbenwahl stimmt



Abb. 48. Mariä Verkündigung von Fra Angelico da Fiesole.

mit seiner übrigen Art gut zusammen. Er liebt zarte, sanfte Töne: blaßrosa, himmelblau, weiß, goldgelb. — In höllischen Szenen versagt Fra Angelico; das Rohe, Harte liegt seiner Natur fern. Bösewichter kann er nicht malen.

Die Hochrenaissance.

Abb. 49. Papst Nikolaus V. hat schon im Jahre 1450 mit dem Umbau der alten Basilika di S. Pietro (siehe S. 11, Abb. 5a und b) begonnen. Die wesentliche Grundlage der heutigen Peterskirche schuf Bramante (um das Jahr 1500), insofern er als Grundriß ein griechisches (siehe S. 26) Kreuz (siehe oben im Grundriß den breiteren Raum der Anlage bis zum punktierten Teilstrich) plante. Raffael folgte auf Bramante in der Bauleitung.* Er faßte den Plan, dem geschlossenen Zentralbau ein Langhaus anzufügen. Dieser Plan kam nicht zur Ausführung und Michel Angelo als Bauleiter griff auf den Grundgedanken Bramantes zurück. Es sollte nun die Eingangsseite dadurch betont werden, daß an Stelle einer Apsis dort unmittelbar eine prächtige Vorhalle vorgelegt werde. Dadurch wäre die Einheit einer zentralen Anlage unberührt geblieben.** Michel Angelo kam aber nur zur Ausführung der riesigen Hängekuppel, die alles bisher Geschaffene übertrifft und die eine Spannung von $42\frac{1}{2}$ m hat. Die Einwölbung der Kuppel fand erst nach dem Tode des Meisters — der die Leitung unentgeltlich, «Gott zuliebe», übernommen hatte — nach seinem Modell statt. Diese Kuppel ist jener Bauteil der St. Peterskirche, der ihr den Weltruhm gab und der ihn auch voll rechtfertigt. Carlo Maderna, der Bauleiter nach Michel Angelo, legte der Zentralanlage ein Langhaus vor und schwächte damit die einheitliche Wirkung des Innenraumes und die volle Wirkung der Kuppel. Auch die Vorhalle mit der riesigen Dekorationsfassade stammt von ihm. Der Grundriß zeigt uns eine Hauptkuppel auf vier freistehenden, mächtigen Pfeilern*** sowie vier kleinere Kuppeln an den einspringenden Teilen der ursprünglichen Anlage zwischen den Apsiden. Die Räume um die Kuppel sowie das Mittelschiff des Langhauses sind mit Tonnen, die Seitenschiffe mit elliptischen Kuppeln eingedeckt.

Abb. 50 a, b. Durch das vorgelegte Langschiff hat die Kuppel, wie bemerkt, ihre beherrschende Stellung verloren; sie erscheint zu weit zurückgeschoben.† Die Fassade der Vorhalle zeigt drei Geschosse, von denen die zwei unteren von dem obersten (niederer, von

* Es ist nichts Seltenes, daß sich ein Künstler in der Renaissance als Maler, als Architekt und als Bildhauer betätigte. So leistete z. B. Michel Angelo auf allen drei Gebieten Gewaltiges.

** Eine Außenansicht der Peterskirche nach dem Plane Michel Angelos findet man in Springers «Handbuch der Kunstgeschichte» (6. Aufl.), III. Bd., S. 163.

*** Jeder Pfeiler hat 71 m Umfang!

† Man vgl. den Kuppelumriß mit dem des Florentiner Domes (siehe S. 47).

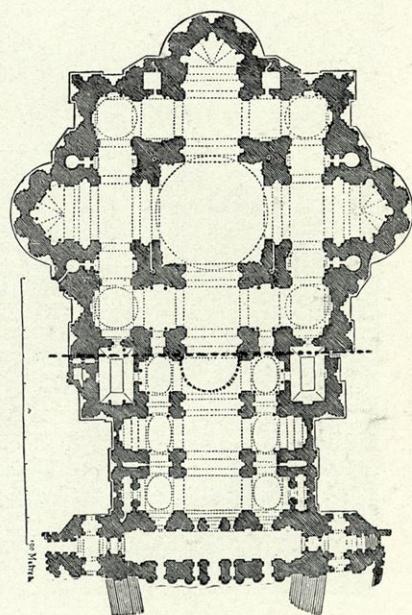


Abb. 49.
Grundriß der Peterskirche in Rom.

attikaähnlicher Bildung) durch ein wagrecht durchlaufendes, vorspringendes und zurücktretendes (verkröpftes) Gebälk geschieden sind; dieses Gesims wird durch korinthische Säulen (seitlich durch korinthische Pilaster) getragen. Die Säulen über dem Haupteingang sind durch einen Giebel zusammengefaßt und damit die Mitte betont. Die Fassadenwand schließt oben mit einer Balustrade, auf der sich die Gestalten der Apostel und die Christi (an 6 m hoch) erheben. Die Seitenteile der Fassade tragen Uhren mit großem Zifferblatt



Abb. 50 a. Peterskirche in Rom.

und sind unten mit Durchgängen versehen. Eine sanft ansteigende Treppe führt zur Anlage hinauf. Beiderseits schließen an den Bau die berühmten Säulengänge des Bernini, die den Platz vor dem Bau umschließen (Abb. 50 b) und in ein wirksames Verhältnis zur Kirche bringen. Rechts sieht man einige Gebäude, die dem Vatikan angehören. Die Kuppel erhebt sich auf einem weiten und hohen Mauerzylinder, der von 16 (mit Renaissancegiebeln geschmückten) hohen Fenstern — ebenso wie die «Laterne!» — durchbrochen wird. Eine Fülle von Licht flutet also in die Kuppel von oben und unten ein. Die Fenster sind von gekuppelten korinthischen Säulen eingefaßt, die zum Schmuck der hier einsetzenden Strebepfeiler dienen, von denen aus sich das kraftvolle Kuppelgerippe — 16 Rippen an der Zahl — sehr sanft ansteigend erhebt. Die Kuppel erreicht mit der Laterne eine Höhe, die selbst wenige Turmbauten besitzen. Sie ist $132\frac{1}{2}$ m hoch, ein «hoch in der Luft schwebendes Pantheon». Noch das Auge (die Spannweite in der $15\frac{1}{2}$ m hohen Laterne) ist $8\frac{1}{2}$ m weit. In unserer Abbildung muß die Fassade durch die Verhältnisse ihrer Einzelteile und ihren Schmuck wirken. Den Haupteindruck erzielt sie in der Wirklichkeit vor allem durch das Riesenhoft ihrer Anlage, durch die Masse ihrer Säulen usf.

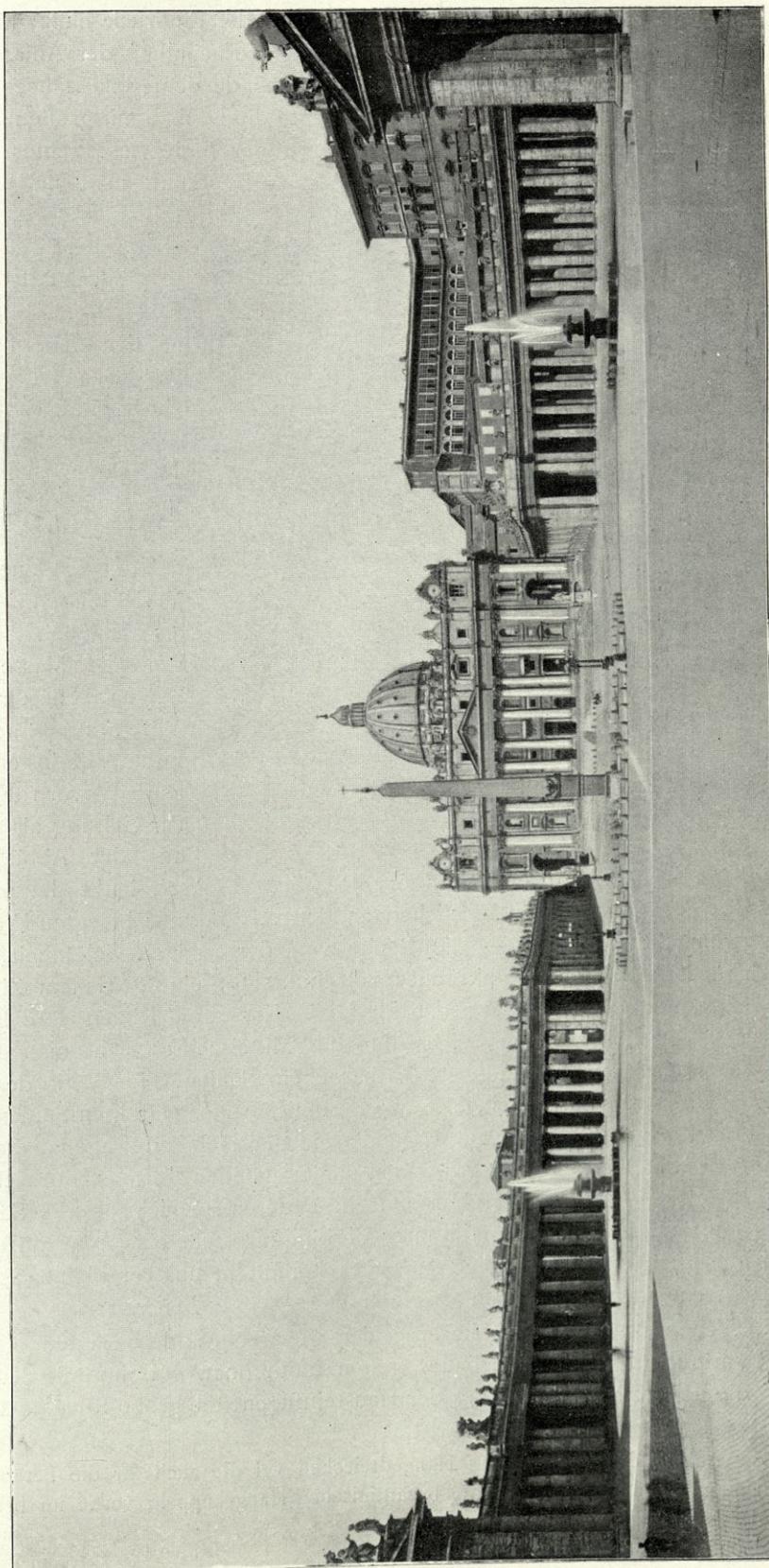


Abb. 50 b. Peterskirche in Rom; Frontansicht mit den Säulengängen.

In der Abbildung fällt diese Wirkung natürlich weg und der Eindruck bleibt hier darum hinter dem kleineren Bauten von größerer Klarheit und Vornehmheit der Anlage zurück.

Abb. 51. Wir sehen vom Langschiff unter einer Tonne, die dem Renaissancegeschmack entsprechend reich kassettiert ist (erst das Barock pflegte die Decken mit großen Gemälden zu versehen), nach dem Raum unter der Kuppel. Von der Fülle des Lichtes, das einströmt, ist die Innenseite des Tambours (drei Fenster darin erkennt man) und der ganze

Boden reich erhellt. Man sieht auch zwei der Kuppelpfeiler, auf denen die Hängedreiecke (da ihre auf den Pfeilern aufruhenden Scheitel abgekappt sind, sind es eigentlich Hängevierecke) ruhen.* Der Innenraum — der größte Kirchenraum der Welt — kommt, weil neben den ungeheuren Verhältnissen Kleineres als Maßstab fehlt und weil die Masse (Pfeiler, Säulen, Pilaster, riesenhafte Statuen) neben dem Raum mindestens gleichstark hervortritt, nicht so zur Geltung als es die — aus der Abbildung gar



Abb. 51. Inneres der Peterskirche in Rom.
(Photographie Alinari.)

nicht zu ahnenden — Höhen und Weiten erwarten ließen. Auch lenkt die prunkvolle Überfülle der Einzelformen — kein Fleckchen an den mit Marmor belegten Wänden ist frei und ungeschmückt geblieben — die Blicke von der ruhigen Schönheit, die der Raum an sich darstellt, ab. Da blinkt alles von buntem Stein, goldenem Zierat und dichtestem Flächenschmuck (Aufteilung der Fläche in Kassetten, Riesen — z. B. an den Pilastern — usf.). Vor dem apsidalen Abschluß des Mittelschiffes sieht man den Altar unter einem Tabernakel auf gewundenen (= barocken) Säulen, ein Werk des hervorragendsten Architekten der Barockzeit, Lorenzo Berninis.** Die gedrehten Säulen «dekklamieren» mit ihrer Krümmung von einer Last, die sie gar nicht zu tragen haben, denn ihre Bekrönung besteht aus leichten, grotesken, nichtssagenden Formen, die sich in willkürlicher Weise — sie könnten sich ebensogut in anderer Stellung an die Säulen anschließen — gegeneinander lehnen, um an ihrer Verbindungsstelle ein Kreuz aufzunehmen. Die innere Haltlosigkeit des prunkvollen Aufbaues kommt in unserer kleinen Abbildung zu weit schwächerem Ausdruck als im Original.

Abb. 52. Hier in dem Palast der Farnese, der, wie wenig andere Bauten, als Musterbeispiel des römischen Renaissancebaues gelten kann (man vgl. ihn mit dem florentinischen!), ist die dekorative Behandlung der Hausteinifugen (die grobe Rustikagliederung)

* Über die Anlage der Kuppeln auf Hängedreiecken vgl. die auch für die Peterskirche in Betracht kommenden Ausführungen über die byzantinischen Hängekuppeln vorne im betreffenden Abschnitt bei der byzantinischen Kunst.

** Der Schöpfer der oben erwähnten Säulengänge.

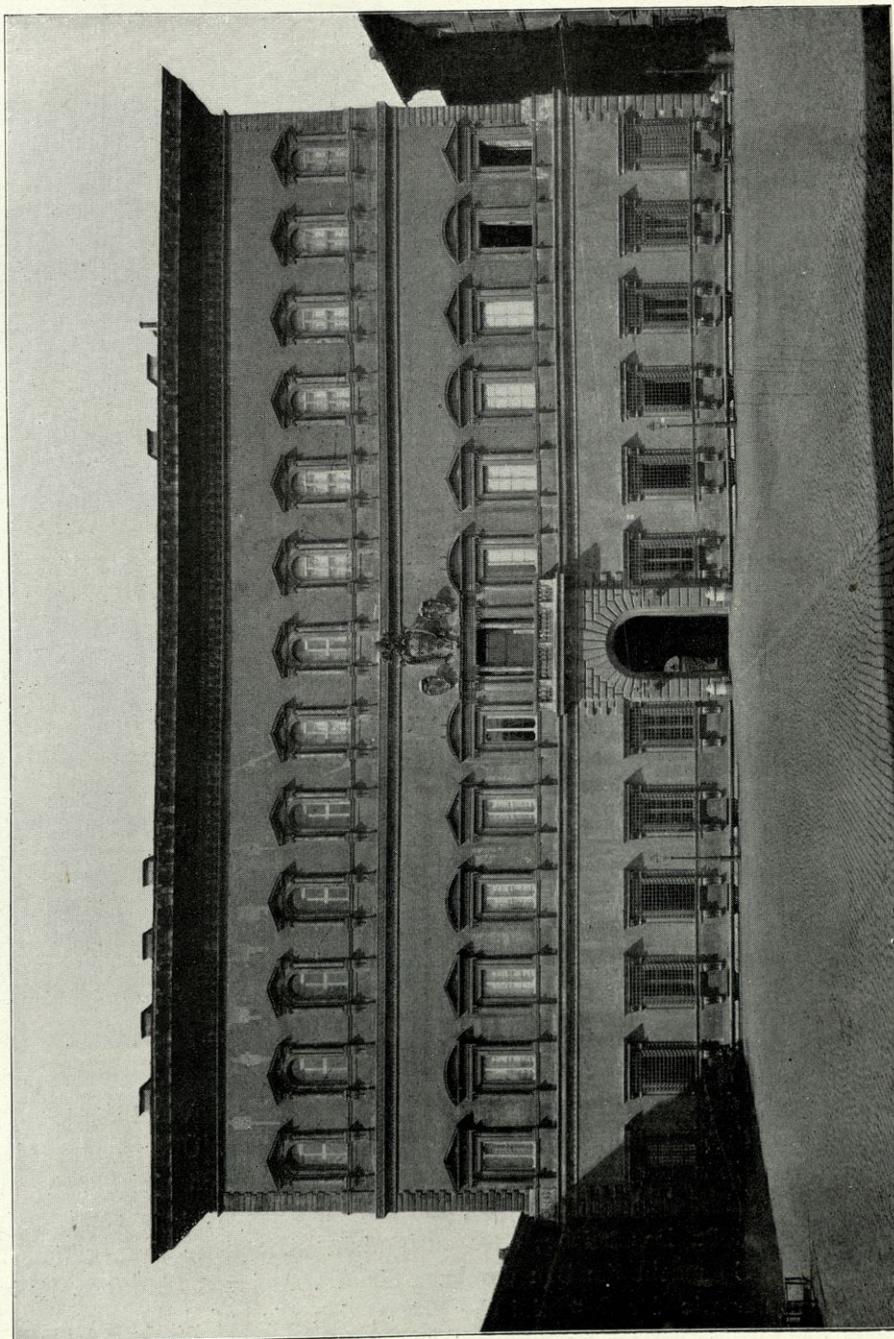


Abb. 52. Palazzo Farnese in Rom (Stirnseite).

auf die Ecken, auf den Eingang, mit einem Wort: auf baulich besonders in Anspruch genommene Teile beschränkt, denen sie nun — passenderweise — den Eindruck besonders sicherer Festigkeit gewähren. In Stein sind dann ferner andere wichtige Gliederungen (Simse, Fensterumrahmungen) gegeben, während die flache Wand einfachen Verputz zeigt. Sowohl durch das Material wie durch die hellere Farbe des Hausteines vor dem dunkleren Verputz wird eine klare und einfache Gliederung erreicht. Die großen



Abb. 53. Hofansicht des Palazzo Farnese in Rom.

Fenster lassen helle, die hohen Geschosse mächtige Räume ahnen. Von kleinlichen Detailwirkungen und aufdringlich dichtem Prunk ist überall abgesehen. Über starken Gesimsen erheben sich die Reihen der Fenster, alle in beiden Geschossen gleichhoch, mit den in Rom beliebten Halbsäulenenumrahmungen, die ein Giebeldach, teils rund, teils dreieckig, zusammenschließt. Das reiche, aber auch nicht überladene Kranzgesims stammt von Michel Angelo. So macht der Bau durchaus einen vornehmen Eindruck. Er ist nicht so massig und finster wie der florentinische Palast, den wir auf S. 49 sahen, und nicht so reich wie der festlich-heitere Venedigs (S. 52). Der römische Palast hält in ruhigem Ernst zwischen beiden die Mitte.

Abb. 53. Der Palast, dessen Stirnseite wir in Abb. 52 sehen, öffnet uns hier seinen Hof. Weite Bogen, zwischen denen ionische Säulen stehen, bilden im Erdgeschoß hohe Arkaden. Die Säulen setzen sich im nächsten Stockwerk zwischen Blendbögen als Wandpfiler fort. Im

dritten Geschoß ragen korinthische Pilaster bis zum Gesims. Man beachte die ruhige Umrahmung und Überkrönung der Fenster. Die Wirkung ist, wie die der Fassade, von edler Einfachheit, Klarheit der Verhältnisse und feierlicher Ruhe.

Abb. 54. Wessen Auge sich etwa an üppigen, reich geschmückten Barockbauten verwöhnte, der findet diese Anlage vielleicht leer und unansehnlich, allzu mager an Schmuck und Zierat. Sie wirkt nur durch ihre Formen, die sich leicht und frei entwickeln, und durch das fein abgewogene Gleichgewicht der Teile und Maße, die nirgends eine gezwungene, schwerfällige oder unruhige Führung der Linien zeigen. Bis auf schmale Bogenteile, schlanke Säulen und eine ganz niedere Brustwehr im ersten Stock ist die ganze Masse zugunsten des Raumes, der sich ganz dem Licht und der Luft öffnet, geschwunden, ohne daß bei aller Leichtigkeit ein allzu zierlicher Eindruck erreicht wird. Das Fehlen derber, übertriebener Wirkungen auf das Auge, von denen prunkhafte Bauten selten abssehen, ermöglicht einen reinen, vornehmen Genuß, der auch dadurch nicht beeinträchtigt wird, daß wir Nachahmungen dieses klassischen Urbildes des Renaissancesäulenhofes oft zu sehen bekommen, daß wir also den Bau nicht mehr als so «neu» empfinden, wie die Zeitgenossen des Schöpfers (= Bramante), auf die er in voller Ursprünglichkeit einwirkte.

Abb. 55. Trotz des Reichtums der Wandgliederung ist der Eindruck dieser blendenden, schimmernden Doppelsäulenalle ein einheitlicher. Nur durch ein gleichmäßig mit einem Triglyphenfries geschmücktes Steingebälk sind die dorischen Säulen im Erdgeschoß von den ionischen des höheren Obergeschosses geschieden. Ein prächtiger Fries mit einem breiten Mittelteil, auf dem kleine Engelknaben (= Putten) schwere Blatt- und Fruchtkränze tragen, gibt nebst der hohen Dachbalustrade, an der sich auf Steinsockeln Statuen erheben, einen würdigen Abschluß. Die Säulen des ersten Stockwerkes sind von kleineren umgeben, die die Fensterbögen tragen. Die Wand tritt hinter diesen Säulenmassen ganz zurück. Rechts erblickt man die zierliche Loggetta (den Raum für die Ehrenwache des Dogen) mit sehr hohem Aufsatzgeschoß (= Attika), dahinter ein Stück des vor wenigen

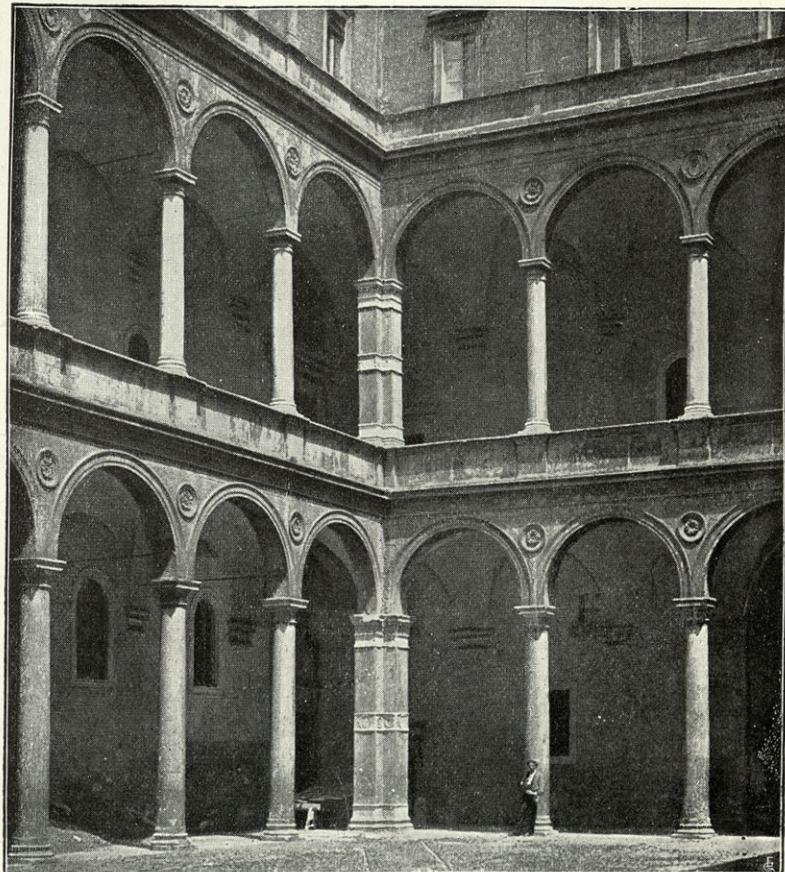


Abb. 54. Hof der Cancelleria in Rom.



Abb. 55. Loggetta und Biblioteca di San Marco in Venedig.
(Photographie Alinari.)

Jahren (1902) eingestürzten Campanile von S. Marco, der unter seinen Trümmern auch die Loggetta begrub.

Abb. 56. Einen nicht minder glänzenden Eindruck macht die Villa Scassi von Galeazzo Alessi. (Man versuche, sich auch die Wirkung der — dem Mittelbau gewisser-

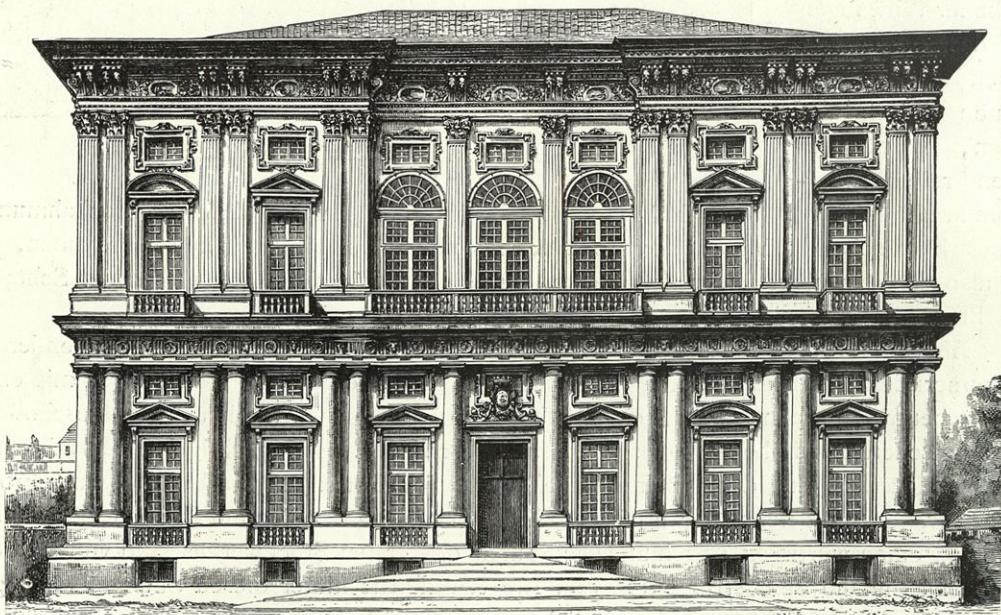


Abb. 56. Villa Scassi bei Genua.

maßen «entströmenden» — Treppe an dieser eigenartigen Anlage zu erklären.) Der Triglyphenfries — ähnlich wie in Abb. 53 — ist hier besser zu sehen.

Abb. 57. Von demselben Meister geschaffen. Hinter dem durch einen Giebel betonten Mittelbau sprüßt eine Kuppel hervor, die mit Rücksicht auf die Höhe und Entfernung der beiden hohen Seitentürme angelegt ist und die zu ihnen in einem bewundernswerten Gleichgewicht steht. Auch die beiden kleinen Kuppeltürmchen sind nicht ohne Bedeutung für den Gesamteindruck. Man versuche, sie sich wegzudenken — sie schaffen Ruhepunkte zwischen den Türmen und der Kuppel, — denke sich die Kuppel fehlend oder weiter zurückgeschoben, und man wird erkennen, wie wohl abgewogen alle Maße, Massen und Entfernungen hier sind. Man beachte auch die durch kannelierte Wandpfeiler gegliederte einfache Stirnseite.

Abb. 58. Die Gestalt ist im Auftrage der Domvorstehung aus einem verhauenen, schmalen und langen Marmorblock in riesenhaften Verhältnissen — die Figur erreicht eine Höhe von mehreren Metern! — gearbeitet.* Das Körperliche (Muskulatur, Knochen, Gelenke) ist in einer Weise verstanden, daß der Jüngling mit seinen wuchtigen Formen (man beachte die Füße, die Hände) doch von einer unglaublich lebensvollen Wirkung ist. Nichts ist tot und starr, der Ausdruck des Abwartens erfüllt das ganze Wesen. David ist eben «auf dem Sprung», sein Körper, in dem eine Fülle von Tatkraft aufgespeichert ist, bereit, die Ruhe in energisches Vorgehen gegen den Feind übergehen zu lassen. Scharf blickt das Auge nach dem Gegner (dieser Ausdruck ist hier wegen der starken Schatten, die den Blick decken, nicht voll zu würdigen), blitzschnell wird die Schleudertasche, die, mit dem Stein beschwert, auf der linken Schulter liegt, herabgleiten, die rechte Hand wird den Riemen (der von Hand zu Hand über den Rücken des Jünglings gelegt zu denken ist) in sausende Schwingung versetzen und der tödliche Stein wird das Ziel erreichen, das der junge Riese im Auge hat. (Man beschreibe die Stellung, Muskulatur, die Gesichtsbildung bis ins einzelne und man wird sehen, auf wie viele neue, noch ungeahnte Reize und Feinheiten man aufmerksam wird. Noch lehrreicher wären Versuche im Nachzeichnen.)

Abb. 59. Wir sehen, wie bei Michel Angelo der Ausdruck, den er in eine Gestalt legt, bis in die letzte Fingerspitze fortschwingt. Die Energie, die das ganze Wesen des nervigen Jünglings erfüllt und die seinem Fleisch die Regungen des Geistes, sein Wollen und Denken mitteilen, die es bis zur höchsten Steigerung belebt, spricht auch aus dieser «Tatze», aus der alles Schlaffe verbannt ist (vgl. auch den dazugehörigen Arm usf.).

Abb. 60. Wir sehen den einen Teil des Unterbaues vom Grabmal Julius II. (das, riesig gedacht, nie vollendet wurde). In einer Nische ist ein langärmiger Riese in einer



Abb. 57. Kirche S. Maria di Carignano in Genua.

(Photographie Alinari.)

* Darum vom florentinischen Volke als «il gigante» (= der Gigant) bezeichnet.

«Augenblicksstellung»: Moses. Nichts erscheint an diesem Körper in der Erschlaffung des Ausruhens. Irgend ein gewaltiger Eindruck wirkt offenbar auf jeden Muskel (man beachte nur das mit gespannten Sehnen aufgesetzte rechte Bein, Knie und Fuß, und das zurückgestellte linke Bein). Die Adern sind geschwollt, das Gesicht von einem Ausdruck, der Trotz, Kraft (siehe den Mund mit den zurückgezogenen Mundwinkeln!), Bitterkeit und Schmerz verrät. Das Augenblickliche der Haltung liegt nicht nur in der Beinstellung, die ein sofortiges, ruckartiges Sicherheben zuläßt,



Abb. 59. Rechte Hand Davids.

(Photographie Alinari.)

auch das Spiel der Hände ist kennzeichnend. Ihre Muskeln spannen sich, die Finger tasten in mühsam verhaltener Erregung in den Bart, klammern sich an den Leib fest, und nur mit aller Macht kämpft der Gewaltige seine Erregung nieder. Wie paßt zu dem Gesetzgeber des Alten Bundes dieser Ausdruck besiegt Zornes? Als Moses vom Sinai herabschritt, beglückt durch Gottes Gesetze — die Gesetztafeln sehen wir an der rechten Seite des Sitzenden, — erblickt er sein Volk in Verehrung vor einem Götzenbild, vor einem aus Gold gebildeten Kalb. Unwillen, Schmerz und Verachtung steigen in ihm auf und erfüllen mit ihrem Widerstreit sein Inneres. Seine Glieder durchzuckt die volle Kraft des Zornes, in seinen Händen erscheint der Kampf damit in deutlichstem Ausdruck, in seinem Kopf der Sieg darüber, der wilde Schmerz über die armseligen Betörten. So

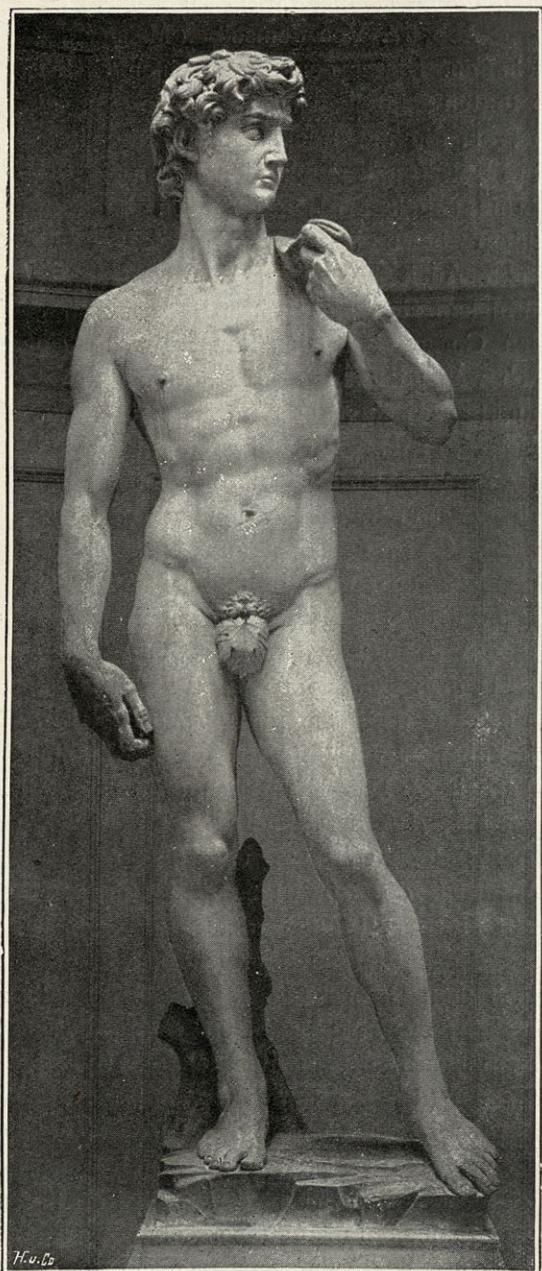


Abb. 58. David von Michel Angelo in Florenz.

erscheint ein großer Gemütskampf hier in ergreifendem Ausdruck. Aber wie kommt dieses Motiv auf das Grab des Papstes Julius II.? — Der Moses ist mehr als nur der Aus-



Abb. 60. Moses von Michel Angelo in Rom.

(Aus Wickenhagen «Geschichte der Kunst», Neff, Esslingen.)

druck eines stürmischen Seelenkampfes, eines von edleren Gedanken mühsam bewältigten Zornes. Wir ahnen einen anderen Zweck bei der Wiedergabe dieses Mannes von

ursprünglicher Kraft, der im Momente wildester Leidenschaftlichkeit, in berechtigtem Groll über die Menschheit noch Verständnis für sie findet und bei dem bei aller Furchtbarkeit des Zornes schließlich noch edles Mitleid überwiegt. Michel Angelo hat hier wohl den leidenschaftlichen, stürmischen, aber im Grunde seines Herzens wahrhaft großen,

von den höchsten Gedanken erfüllten Papst Julius gekennzeichnet. Er hat ihn aber nicht in leiblicher Nachahmung vor den Beschauer gestellt; sein Geistiges, den großen Grundzug seines Wesens finden wir in diesem Moses.* Man beachte in eingehendster Beschreibung alle Einzelheiten, suche nach der Begründung für die eigentümliche Gewandlage über dem ausdrucksvollen, von der Energie des ganzen Körpers auf das stärkste erfüllten rechten Knie. Rein äußerlich wohl durch Verschieben in der Erregung zu erklären; kompositionell aber jedenfalls durch Bedeckung des zu deutlichem Willensausdruck in der Horizontallage wenig geeigneten Schenkels. Die Hörner auf dem Haupte des Moses sind die (schon seit Jahrhunderten übliche) Umsetzung von Flammenzungen, die den erleuchteten Gesetzgeber kennzeichnen, vom Malerischen ins Plastische. Die Schmuckleisten seitlich vom Sitzenden zeigen echten Renaissancezierat. In den spiralartig eingerollten, lehnähnlichen Formen (sogenannten Schnecken oder Voluten) lernen wir eine Form kennen, die wir im Barock häufig wiederfinden werden.

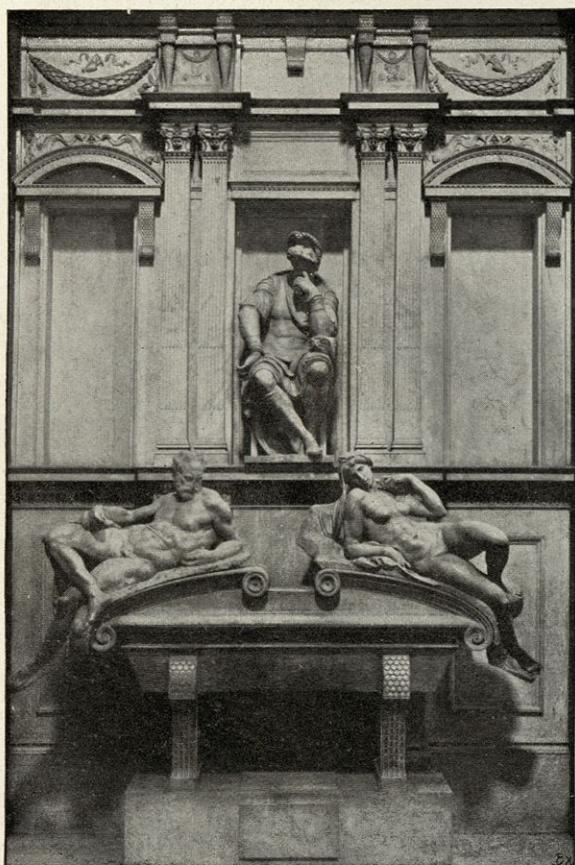


Abb. 61. Grabdenkmal des Lorenzo di Medici von Michel Angelo in Florenz.

Abb. 61. Die Anlage des Grabes gleicht einem zweiten an der gegenüberliegenden Wand (siehe unten) in der sog. Neuen Sakristei von S. Lorenzo in Florenz. Sie bergen beide Angehörige des berühmten florentinischen Geschlechtes der Mediceer: die Herzoge Lorenzo und Giuliano. Unsere Abbildung zeigt in einer Nische zwischen Pilastern, wie sie der Renaissance geläufig sind, und zwischen Blendfenstern mit uns schon vertrauten Giebelformen die Statue des Verstorbenen. Er ist sitzend gegeben, das Gesicht von oben her tief beschattet,** das Kinn und die eine Wange in die Hand gestützt, die andere

* Das persönliche Verhältnis des Papstes zu Michel Angelo mahnt an den Kampf zweier Riesen. Zwei gewaltige Temperamente prallen hier aufeinander, finden sich und bekämpfen sich immer wieder. Zwei Seelen, sich verwandt, aber jede von so ausgeprägter, unbeugsamer Eigenart, daß selten in völliger Einigkeit diese Verwandtschaft der Charaktere zum Ausdruck gelangt.

** Es ist dies ebensowenig Zufall wie die völlige Beschattung bei der Figur der «Nacht» (siehe Abb. 63), die Halbbeschattung bei den beiden Dämmerungsfiguren (Abend- und Morgen-dämmerung) und die helle Beleuchtung auf dem Antlitz des «Tages» (siehe Abb. 62). (Vgl. Knackfuß und Zimmermann, «Kunstgeschichte», II. Bd., S. 538.)

auf dem rechten Knie, ganz in tiefes Sinnen verloren; wieder keine Porträtfigur im leiblichen Sinne, sondern der Ausdruck einer bestimmten Veranlagung, ein Charakterbild. In instinktivem Verstehen dieser Auffassung wird die Gestalt vom Volke in Florenz als «il pensiero» (= der Denker) bezeichnet.* Auf einem Sarkophag unten ruhen allegorische Figuren: die Abenddämmerung und die Morgendämmerung (erstere als Mann, letztere als Weib dargestellt).

Abb. 62 und 63. Die Abbildungen zeigen uns die Gestalten des Tages (männlich) und der Nacht (weiblich), die auf den Sarkophagvoluten des Giulianograbes in gleicher Weise aufliegen, wie die Dämmerungsfiguren auf dem des Lorenzo. Auch die Wand über den Gestalten ist natürlich in gleicher Weise gegliedert, wie bei den zuletzt besprochenen. Wir betrachten nun im Zusammenhang:

Die allegorischen Gestalten der Mediceergräber. In die Zeit,

* Sein Gegenüber Giuliano von Medici ist — ebenfalls in der Feldherrnuniform, aber ohne beschattenden Wolfshelm, mit Lockenkopf — als lebhafter, mehr rasches Handeln erwartender Heerführer erfaßt.

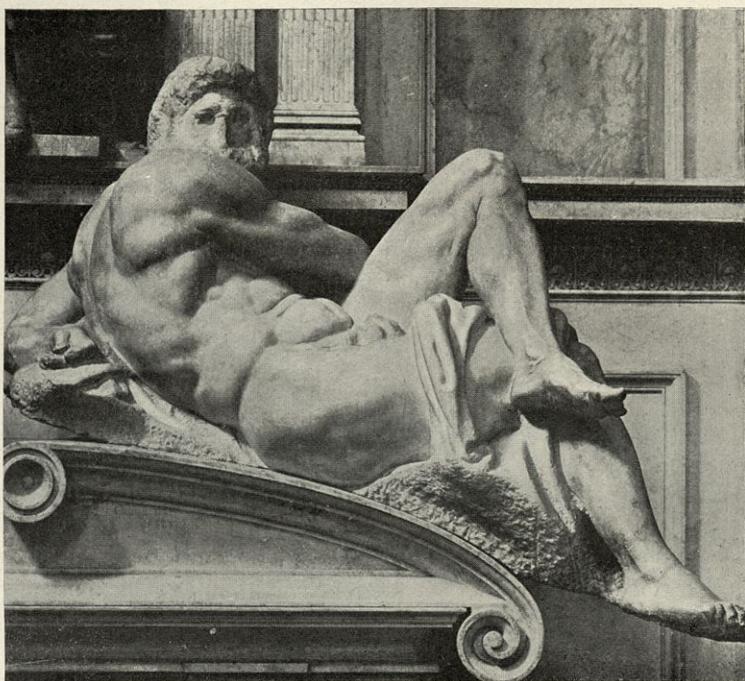


Abb. 62. Der Tag von Michel Angelo.

(Detail von den Mediceergräbern in Florenz.)

(Photographie Alinari.)

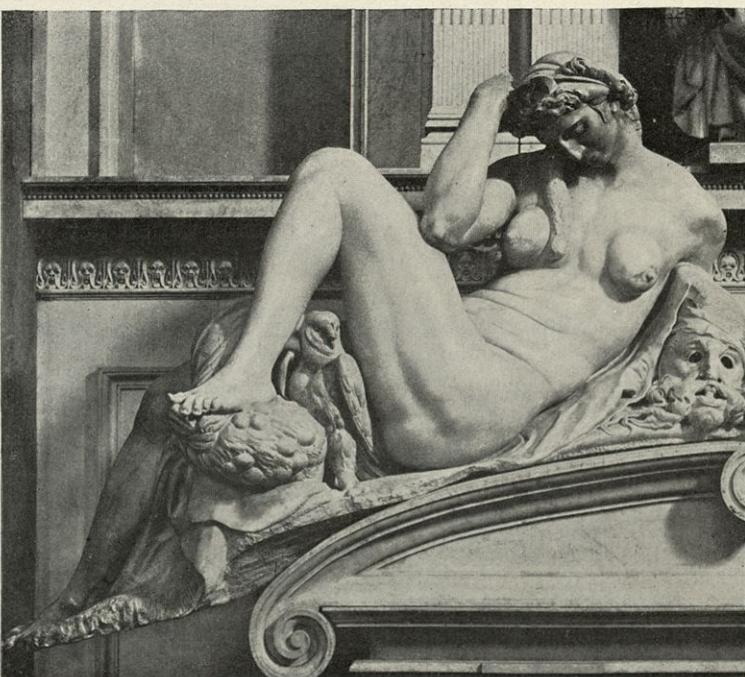


Abb. 63. Die Nacht von Michel Angelo.

(Detail von den Mediceergräbern in Florenz.)

(Photographie Alinari.)

da Michel Angelo an den Herzogsgräbern arbeitete, fällt die Belagerung von Florenz, der Republik, an der der Künstler mit ganzer Seele hing. Er lässt für einige Zeit den Meißel und leitet selbst die Verteidigung der Stadt, die nach verzweifelter Gegenwehr fällt. Von Natur aus mißtrauisch und von ernster Gemütsart, erscheint Michel Angelo von nun an noch verbitterter, noch menschenfeindlicher, noch herber in seiner Verachtung der Welt. In dieser Stimmung arbeitet er weiter an den Gräbern und gibt seinen Gefühlen dort einen wahrhaft großen Ausdruck. Die beiden Fürsten, die nicht sehr rühmenswerte Angehörige des Geschlechtes der Medici waren, galten ihm nichts und die erschütternde Grundstimmung einer tiefen Trauer, die so wunderbar gleichmäßig aus jenen vier Gestalten spricht, die ernst und schwer auf den Sarkophagformen ruhen, ist nicht in erster Linie in Beziehung auf die in den Nischen Dargestellten zu deuten. Der Künstler, dem, wie allen großen Naturen, die Freuden gegenüber den großen Enttäuschungen und Schmerzen des Lebens verschwindend klein und kleinlich erscheinen, gibt hier seiner Trauer, seiner Entzagung ergreifenden Ausdruck. Hier betrauert er mit allen, die gleich ihm fühlen, nicht nur die verlorene Freiheit des heimatlichen Bodens, sondern auch alle die im heißen Glauben an die Menschheit unerfüllt gebliebenen Ideale. Hier löst sich seine Verzweiflung, seine Erschütterung, seine weltschmerzliche Stimmung in einem einzigen, wunderbar tiefen und klangvollen Akkord.

Die Gestalten, die Michel Angelo hier gibt, sind nicht leere, geistlose Allegorien.* Sie sind von eigenem Ausdruck durchdrungen, nicht bloß gefühllose Träger von Abzeichen. Auch an und für sich bedeuten sie eine bemerkenswerte Neuerung. Michel Angelo setzte hier Verkörperungen für die zu allen Zeiten gleichmäßig zum Ausdruck drängende Trauer an Stelle der an Gräbern bisher üblich gewesenen Tugendfiguren, an Stelle eines in gedankenloser Herkömmlichkeit gebrauchten, nichtssagenden Grabschmuckes einen von bisher ungekannter Eigenart.** An allen vier Figuren fällt die starke Bewegung und Verschränkung der Glieder auf, der überzeugende Ausdruck der inneren Unruhe.*** Was wir schon oben bei Michel Angelo bemerkt haben, sehen wir auch hier: ein unübertrifftenes Verständnis für den menschlichen Körper. Dieses zeigt sich nicht nur im anatomischen Sinne, es gibt sich vor allem in der Kunst, den Leib ganz zum Ausdruck der Seele zu machen, in ihm die Wirkungen eines bewegten Innenlebens zu zeigen, kund. (Bei Moses zornige Erregung im Kampfe mit anderen Gefühlen; bei David stolzes Kraftbewußtsein.) Wir verstehen nun, warum der Künstler jede Hülle, jedes Verbergen der Körperperformen als ein Hemmnis sich auszusprechen, empfunden hat, warum

* Wie z. B. die üblichen Verkörperungen der Justitia, Austria, Germania, die sämtlich als schöne Frauen dargestellt werden, die an und für sich nichts sagen, sondern nur durch einen — äußerlich angefügten — Aufputz deutbar werden, indem man sie mit den entsprechenden Adlern, Wappen, Helmen, mit Wage oder Schwert u. dgl. behängt.

** Diese Tugendfiguren finden etwa in den vielen immer wiederkehrenden betenden Engelsgestalten unserer Friedhöfe ihr Seitenstück.

*** Auf die folgende Zeit (= das Barock, siehe unten!) war Michel Angelo insofern von üblem Einfluß, als die Künstler nach Michel Angelo ihm wohl in der Darstellung reicher, komplizierter Körperbewegungen folgten, diese aber nicht, wie der Meister, als verständlichen, zwingenden Ausdruck seelischer Zustände zu geben verstanden. So machen ihre wild bewegten Gestalten einen befremdenden, einen willkürlichen Eindruck. Das Gebaren der üblichen Barockfiguren erscheint unlogisch, unverständlich oder gemacht, gekünstelt, theatralisch, mit einem Wort: das Barock gibt gewaltsame, schwierige Bewegungsmotive um ihrer selbst willen. Sie zeigen die technische Meisterschaft ihrer Schöpfer (Virtuosentum), sind für den oberflächlichen Beschauer stets packend, aber ohne die Größe der Schöpfungen Michel Angelos.

er die vier Gestalten in völliger Nacktheit geben mußte.* Betrachten wir zuerst die «Nacht» und den «Tag». In fast gewaltsamer Stellung (man versuche sie nachzuahmen!) liegen die beiden Gestalten da. Die Stellung der Nacht verrät einen unruhigen Schlummer, der noch nicht lange währt und nicht lange währen wird. Es ist nur ein kurzes Rasten innerhalb leidenschaftlicher Qual. Das Leiden der Seele tönt noch durch den Schlummer und spiegelt sich in dem mächtigen Körper wieder, in dem keine wohltuende Erschlaffung (man beachte die durch die starke Drehung des Körpers bewirkte Spannung der Bauchmuskulatur) zu bemerken ist. Der «Tag» (Abb. 62) ist in eben solcher Lebensfülle und in noch stärkerem, dieser Kraftnatur entsprechenden, leidenschaftlichen Ausdruck innerer Zerstörtheit gegeben. Unwillig — das Gesicht läßt diese Stimmung, trotzdem der Kopf unvollendet ist, trefflich erkennen — hat er sich erhoben und wendet sich

nun (ja, der Riese «wälzt» sich geradezu), über die rechte Schulter wegblickend, dem Beschauer zu. Nicht nur in der wild bewegten Stellung, auch durch die reichlich innervierte Muskulatur** ist der Eindruck im Sinne der inneren Unruhe gegeben (= dadurch, daß die glatten Körperflächen durch Muskelhügel und Furchen in viele kleine Teile zerlegt werden).*** Abend- und Morgendämmerung (Abb. 61) sind ruhiger und in zwangloserer Stellung gegeben. An ihnen spricht sich (man beachte die weichere Modellierung des Fleisches und den sanfteren Linienfluß, die weniger machtvolle Muskulatur, die ruhigere Kopfstellung, den milderen Gesichtsausdruck) mehr stille Trauer und sanftere Wehmut aus.[†] Alles steht in Maß und Anlage mit dem umgebenden Raum der Lorenz-

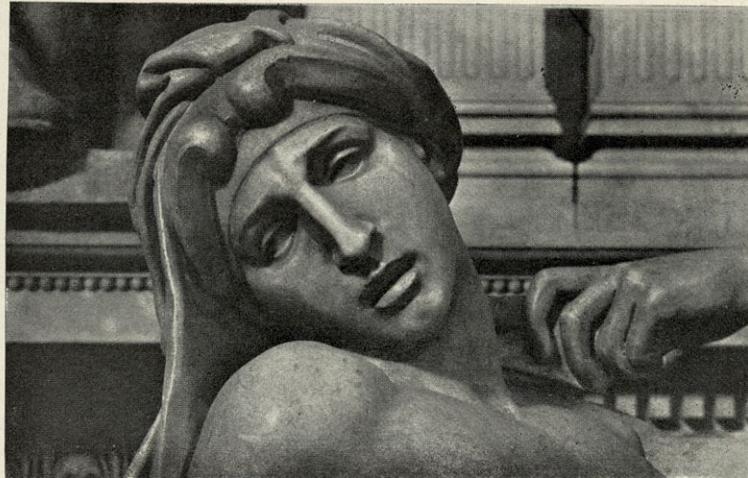


Abb. 64. Kopf der Aurora am Grabmal der Medici.

(Photographie Alinari.)

* An allen starken Affekten nimmt immer der ganze Körper des Menschen teil. (Vgl. «Ästhetische Vorschule» in der Einleitung des I. Bandes.) In ruhiger Genüßstimmung verzichtet der Künstler leichter auf das Fehlen der Gewandung.

** = die von den in ihr verlaufenden Nerven zur Tätigkeit (= Zusammenziehung) gereizte Muskulatur. So spricht man von der Innervation der Gesichtsmuskulatur im Gegensatz zur Erschlaffung derselben, die — bei völliger geistiger und Gemütsuntätigkeit — einen gegensätzlichen leeren Ausdruck ergibt.

*** Man gehe in der Bewunderung der anatomischen Genauigkeit nie zu weit! Es wäre falsch und zeigte von einem (nicht ungewöhnlichen!) engeren und kleinlichen Erfassen künstlerischer Aufgaben, wollte man die Bedeutung der Bildhauerei nur in der Beherrschung des Technischen (richtige Körperbildung, Kenntnis der Formen [= Anatomie], Geschick im Bearbeiten des Steines) sehen.

[†] Beide Gestalten ohne Beigabe, nur durch sich wirkend. Die «Nacht» allein hat Eule, Mohn (unter dem linken Fuß), eine Maske und ein Sternenstirnband als Abzeichen erhalten. Sie wirken aber ganz unaufdringlich, völlig als Nebendinge.

kapelle in wunderbarem Verhältnis und die schmerzliche Grundstimmung, die aus allen vier Gestalten spricht, kommt zu voller Geltung. Die Mahnung, die Michel Angelo in Beziehung auf seine «Nacht» einst aussprach, kommt uns in S. Lorenzo unwillkürlich vor dem Sarkophag, auf dem sie ruht, in den Sinn: «O, tretet leis! Sie will geweckt nicht sein . . .!»

Abb. 64. Man schenke allen Teilen des wunderbar ausdrucksvollen Gesichtes die genaueste Beachtung und begnügen sich nicht mit einem flüchtigen Anblick.

Abb. 65. Wir sehen ein berühmtes Bild: Lionardos Abendmahl. Der Künstler hat es im Speisesaal des Klosters S. Maria delle Grazie zu Mailand mit Ölfarben auf die Mauer gemalt.* Heute ist es zerstört. Es wurde schon im 18. Jahrhundert, da die Farbe



Abb. 65. Das letzte Abendmahl von Leonardo da Vinci in Mailand.

mit der obersten Kalkschicht fortschreitend abblätterte, völlig übermalt. Doch haben wir einige alte Stiche, die freilich schon mancherlei, nicht glückliche Abweichungen vom Original zeigen, dem — wir können das auch nach anderen Werken Lionardos beurteilen — eine viel größere Weichheit der Modellierung innewohnte. So wenig als an der Mona Lisa (siehe S. 74) gab es hier eine harte, spröde Linie. Die Stecher geben zu zeichnerisch-starre Umrisse, bringen etwas Mathematisch-Nüchternes hinein. Unsere

* Statt wie es bei der Freskomaleri üblich ist, mit Mineralfarben auf den feuchten Kalkbewurf. Die Ölmalerei kam etwa 1470 durch den Maler Antonello da Messina aus den Niederlanden nach Italien. (Die Brüder van Eyck sind die Begründer ihrer ausgedehnten Verwendung mit ihrem berühmten «Genter Altar», einem dreiteiligen Gemälde, siehe S. 95 f.) Leonardo malte in seinem Forscherdrange mit Öl auf nassem Mörtel, weil er dadurch größere Weichheit der Umrißlinien, zartere Übergänge und größere Wärme der Farbtöne (siehe unter «Ölmalerei» im Anhang) zu erreichen hoffte. Für Leonardo, der in seiner Vielseitigkeit als hervorragender Naturforscher, Mathematiker, Bildhauer, Musiker, Erbauer von Belagerungsmaschinen, Ingenieur, der echte vielseitige Vollmensch der Renaissance ist, ist auch die Kunst nur «eines der Mittel, die erstrebte Kenntnis des Weltganzen zu erringen».

Abbildung ist nach dem Stiche Raffael Morghens (im Jahre 1800), der bisher als der verhältnismäßig beste gilt, hergestellt.* Auch hier ist viel Eckiges, Unmalerisches. — Bis unmittelbar vor Leonardo finden wir bei Darstellungen des Abendmahles die Apostel mit Christus stets an einer langen Tafel in mehr oder weniger starker Teilnahms- und Ausdruckslosigkeit vereinigt.** Leonardo fand als der erste den künstlerisch fruchtbarsten Augenblick in den in den Evangelien geschilderten Vorgängen. Bei ihm hat Christus eben das Wort gesprochen: «Einer unter Euch wird mich verraten!» und die furchtbare Anklage löst im Augenblick die reichste dramatische Bewegung aus. Wunderbar geben sich Temperament und Art, Jugend und Alter in vielfach kennzeichnender Art zu erkennen. Die zwölf Personen sind «zwölf scharf ausgeprägte Charaktere». Die einen fahren von ihren Sitzen empör, andere wenden sich erregt zu ihren Nachbarn, niemand blickt unbeteiligt aus dem Bilde, wie es vor Leonardo bei Abendmahlsbildern üblich war. Alle sind in die innigste Beziehung zum Vorgang gebracht. Das Wort Christi ist gewissermaßen wie eine Woge nach beiden Seiten des Tisches durch die Reihen der Apostel gegangen und nun kommt nach dem kurzen Stillstand des ersten Anpralles ihr Rückschlag in vollen Fluten mächtig zurück. Man beachte die Köpfe und vor allem das Spiel der Hände, die aus den Gewändern in reichstem, unübertrefflichem Ausdruck herausleuchten!*** Und wie ist in diese leidenschaftliche Bewegung, in die alles durchzuckende Erregung wieder durch feinsinnig angebrachte Mittel Ruhe gebracht. Die Bewegung zerfließt durchaus nicht an den Enden des Tisches, sondern wird dort von neuem gesammelt, gefaßt und durch die Bewegungen des Bartholomäus und des Simon — der eine hat sich erhoben und beugt sich gegen die Mitte, der andere streckt die Hände in der Richtung gegen Christus — nach der Mitte zurückgeleitet. Beide wenden das Gesicht dahin. In Christus findet alles seinen Ruhpunkt. Er hat den Ausspruch getan und hat nun auf die darauf erfolgte Erregung nur eine Gebärde demutvoller Ergebung: «Was soll Euer Wüten? Es ist doch nicht anders. Es wird geschehen, wie es bestimmt ist.» Man beachte, wie Christus durch das Zurückbeugen der Jünger, «gewissermaßen heilig abgesondert», im Rahmen des Hauptfensters allein bleibt, in unauffälliger Symmetrie der Stellung: wie das Haupt und die Locken, den Raum bis zu den Schultern ausfüllend, gerade auf den Leib überleiten und die gleichmäßig (aber sinnentsprechend!) ausgebreiteten Arme sich ungezwungen in ein gleichschenkliges Dreieck einordnen.† Auch die Apostel sind zu je drei in Gruppen zusammengefaßt, so daß die bewegte Masse in klarer Gliederung dem Auge Ruhpunkte gewährt. Zwischen diesen Gruppen vermittelt das Gebärdenspiel. Die Bewegungen der Hände leiten unauffällig zwischen den einzelnen über, so daß nirgends störende Einschnitte

* Vgl. dazu Goethes Aufsatz, auf den wir hier verweisen. Mit Rücksicht darauf sehen wir von einer eingehenden Beschreibung ab. — Die Pastellzeichnungen Lionardos zu den Köpfen (Entwürfe) in Weimar; eine Rötelstudie in der Akademie zu Venedig.

** Der alte deutsche Meister (am Lettner des Domes zu Naumburg, siehe S. 32, Abb. 26) hat viele Renaissancekünstler übertroffen, indem er in seinem gesunden Sinn für Volkstümlichkeit, wenn auch nicht den dramatisch dankbarsten, so doch überhaupt einen dramatischen Augenblick gewählt hat. Er brachte Christus und Judas durch Überreichung des Bissens in Beziehung. Die mangelnde Teilnahme der Apostel verschmerzt man dort leichter, weil nur wenige zugegen sind.

*** Aus manchen Händen kann man die Worte ablesen, ohne das dazugehörige Gesicht oder den Körper zu betrachten.

† Den Aufbau im Dreieck liebt Leonardo überhaupt. Vgl. z. B. seine hl. Anna mit der Madonna (im Schoße) und dem Jesuskind; Paris, Louvre. Eine Abbildung von dem auch als «Anna — Selbdritt» (= Anna, selbst die Dritte) bezeichneten Werke in dem Band «Leonardo da Vinci» der bekannten Monographien von Knackfuß (Verlag Velhagen & Klasing).

ohne Übergang bleiben, daß vom ganzen auch nirgends ein Teil abfällt, sondern alles sich zu jener Gesamtwirkung eint, die uns die Feinheiten der Komposition — es wären keine Feinheiten mehr, sobald sie deutlich als Absichtlichkeiten uns sofort zu Bewußtsein kämen — auf den ersten Blick gar nicht merken lassen.* Das dreiteilige Fenster im Hintergrund öffnet sich in eine weite Landschaft mit Bergen und Hügeln. Ihr Licht umfließt die Gestalt Christi und hebt sie aus dem Dunkel des übrigen Raumes wirkungsvoll heraus, so daß Christus in der Mitte, für sich und vor dem belichteten Hintergrund, also in dreifacher, wirksamer Hervorhebung erscheint (man denke sich einmal die Wand geschlossen!).

Außer dieser Lichtquelle läßt die Lichtführung von links nach rechts (nur Judas im Schatten) noch eine zweite entsprechende Lichtquelle voraussetzen.



Abb. 66. Mona Lisa von Leonardo da Vinci in Paris.

Abb. 66. Die berühmte Mona (Abkürzung für die Anredeform ma donna = meine Herrin) Lisa befremdet vielleicht manchen durch gewisse Äußerlichkeiten. Sie ist ja gar nicht «schön».* Sie hat keine Augenbrauen und eine übermäßig hohe Stirn. (Augenbrauen und Stirnhaar sind nämlich der Zeitmode entsprechend abrasiert.) Aber der Ausdruck der Augen — die unteren Lider sind, wie es beim Lachen geschieht, hinaufgeschoben — fesselt. Durch die halbgeschlossenen Lider erhält der Blick etwas Seltsames, Vielsagendes. Die Mundwinkel sind in leisem Lächeln — Leonardo

liebt diesen Zug und gibt ihn seinen Frauen, Madonnen und Engeln gerne — emporgezogen, das Gesicht zeigt etwas überaus Lebensvolles und Unmittelbares. Und die Hände in ihrer feinen Modellierung erscheinen in der vollen Zartheit und Rundung lebendigen Fleisches. Sie sind leicht übereinander gelegt. Dieses weiche Aufeinanderruhen kommt unzweideutig zum Ausdruck. Man meint, jeden Augenblick müßten sie sich in einer Bewegung voneinander lösen. Es ist eine vornehme Ruhe, eine etwas müde Heiterkeit in

* Es sei noch darauf aufmerksam gemacht, daß Leonardo eine Kennzeichnung der Heiligkeit der Personen durch Strahlenscheiben hinter den Häuptern vermied. Bei den älteren Abendmahlern Rossellis und Castagnos z. B. tragen alle Teilnehmer am Mahl (Judas ausgenommen) Heiligenscheine, die den Eindruck der Gleichförmigkeit noch vermehren.

** Vgl. über das Porträt in der als Einleitung gegebenen «Ästhetischen Vorschule» des I. Bandes!

dieser vornehmen Patrizierin, die uns mit ihren Rätselaugen — forschend oder überlegen, das können wir nicht entscheiden, jedenfalls aber sehr lebensvoll — anblickt. Das Wesentliche an diesem Gemälde, das wir aus der Abbildung nicht einmal ahnen können, ist die Farbe. Mit ihr fehlt uns der eigentliche Maßstab zur Beurteilung des Gemäldes. Dieses Ölbild Lionardos bedeutet in der Entwicklung der Malerei einen Wendepunkt. Von nun an gibt es eigentlich erst eine Malerei. Während man vorher die Körper auch in farbiger Darstellung in scharfen Umrissen gab, tritt jetzt das eigentlich Malerische an Stelle des Zeichnerischen. Leonardo erkannte, daß die Luft (besonders eine feuchte: also die Abendluft, die in der Nähe großer Wasserflächen usf.) die Umrisse aller Körper weicher erscheinen läßt, sie verschwimmen, lösen sich und verlieren ihre harte Begrenzung.* Was das ungeübte Auge des Laien bei der Abend-

und Morgendämmerung deutlich bemerken kann, nämlich, daß Licht und Schatten schließlich «wie Rauch» ineinander überfließen und daß darin alles Körperliche seine Härte mehr und mehr verliert, das zeigt sich an der Mona Lisa in zarter, lebenswahrer Art. Die Modellierung (das plastische Sichherauslösen des Körpers aus der Luft) ist nur durch die Farbe, im reichen Spiel der ineinander verfließenden Lichter und Schatten gegeben. In der durchsichtigen Luft erscheint in zartem, duftigem «sfumato»** der Körper und das Gewand der Mona Lisa und das nackte Fleisch wirkt darin, von Licht und Schatten reichlich umspielt, mit dem vollen Reiz der Lebendigkeit. Der Kopf der Frau hebt sich von dem hellen Hintergrunde einer seltsamen, idealen (= nicht naturalistischen), wie in einen leichten Nebel getauchten Landschaft in der dunklen Umrahmung des langen Haupthaars ohne harte oder eckige Linien ab. Die Kleidung ist von tiefgrüner Farbe, daraus kommen gelbe Ärmel hervor. (Man beachte das reiche, zu voller Rundung des Armes führende Spiel von in Schatten zerfließenden Lichtern am rechten Ärmel.)

Abb. 67. Die Decke der Sixtinischen Kapelle im Vatikan zu Rom ist eine Tonne (vgl. Bd. I) mit «Spiegel», d. h. mit flachem Mittelfeld. In dieses schneiden von den Wänden der Kapelle her Stichkappen ein. In vier Jahren vollendete Michel Angelo allein — er hat



Abb. 67. Decke der Sixtinischen Kapelle (Die Schöpfung des Lichtes von Michel Angelo).

* Die venezianische Malerei verrät Spuren dieser Erkenntnis — die Lage der Stadt im Meer! — schon früh. In Holland wird das Verständnis für zarte Luftstimmungen ebenfalls durch ähnliche, duftige Atmosphäre nahegelegt.

** So (sfumato = dunstig) benennen die Italiener die Malweise, in der der Einfluß einer von Licht und Schatten reichlich durchtränkten Luft auf die Farben und Körper treffend zum Ausdruck kommt.

alle Gehilfen entfernt — das Riesenwerk, diese Decke in ihrer ganzen Ausdehnung mit gewaltigen Fresken zu schmücken. Ein ganzes Stück Welt, die Schöpfung der Erde und die Geschichte der ersten Menschen zaubert er in monumentalen Zügen auf die durch ein architektonisches Scheingerüst wirkungsvoll gegliederte Decke. Er führt uns in den freien Himmelsraum und auf die Erde. Diese deutet er freilich nur an, denn der Farbe, dem Licht, der Landschaft sucht er keine Reize abzuringen, er sieht alles als Plastiker;

auch mit dem Pinsel in der Hand reizen ihn nur menschliche Formen. «Kein Grashalm kommt in seinen Bildern vor, nie hat ihn die Farbe eines Themas gefesselt, es gibt nur Menschenleiber und bewegende Kraft.»* Auf unserem Bilde (nur einem kleinen Teil des zweiten Feldes im Mittelteil der Decke) sehen wir Gottvater. Er «stürmt» durch den Weltenraum. Aus den weiten Falten seines Gewandes, die sich im sausenden Wind, der den Schöpfer herzuträgt, blähen, blicken Engel hervor. Gott ist hier ganz Wille und Kraft. Er streckt die Arme weit von sich und seine Gebärde ist ein Befehl: Es werde Licht! Ein eiserner Wille spricht aus diesem Kopf. Wir sehen ein Wesen, das den Ausdruck unbezwingbarer Macht auf der Stirne, im scharfen Blick der Augen und im harten Antlitz (vgl. Augen und Mund) trägt. Die Güte und die Milde in diesem Wesen lehrt uns Michel Angelo erst in späteren Bildern in gleicher Hoheit und Größe der Auffassung kennen.** Man beachte die Stellung des Körpers Gottes in unserer Abbildung. Die Drehung des Oberleibes, die den Ausdruck unaufhaltbarer Tatkraft unterstützt, erscheint auch hier als ein uns schon bekanntes, von Michel Angelo reich verwertetes Formproblem. Man trachte, gute Abbildungen des durch Sprünge stark beschädigten gesamten Deckenschmuckes zu erhalten.***



Abb. 68. Sibilla Delphica von Michel Angelo.
(Detail von der Decke der Sixtinischen Kapelle in Rom.)
(Photographie Alinari.)

leibes, die den Ausdruck unaufhaltbarer Tatkraft unterstützt, erscheint auch hier als ein uns schon bekanntes, von Michel Angelo reich verwertetes Formproblem. Man trachte, gute Abbildungen des durch Sprünge stark beschädigten gesamten Deckenschmuckes zu erhalten.***

Abb. 68. Zwischen den Stichkappen hat Michel Angelo «Sibyllen» dargestellt. Die Sibyllen sind in die christliche Kirche, obwohl sie Heidinnen sind, übernommen worden, weil sie als Seherinnen das Kommen Christi voraussahen. Sie sind das weibliche Seitenstück zu den männlichen Propheten des Judentums. Ihren Sehergeist versinnbildlichen

* Vgl. Muther, Geschichte der Malerei, III. Bd., Sammlung Göschen.

** Michel Angelo malt die Schöpfung als großartigsten Ausdruck der Deutung, die Goethes Faust einer bekannten Bibelstelle in den Worten: «Im Anfang war die Tat» gibt.

*** Dargestellt sind im Mittelfelde: 1.) Scheidung von Licht und Nacht; 2.) Erschaffung von Sonne, Mond und Pflanzenwelt; 3.) Erschaffung der Tierwelt; 4.) Erschaffung Adams (aus dem Zeigefinger des Herrn springt das göttliche Leben wie ein elektrischer Funke auf Adam über) und 5.) der Eva, die aus Adam auf Gottes schöpferische Bewegung hervortritt und deren erste Gebärde zum Gebet wird; 6.) Sündenfall und Vertreibung; 7.) Noah opfernd; 8.) Stöndflut; 9.) Noahs Trunkenheit.

hier kleine Genien. Der nackte Engel hat das Buch der Zukunft aufgeschlagen — sein Inhalt durchleuchtet wie ein Blitzstrahl die Seherin. Sie wendet sich jäh in gewaltiger Bewegung und ihr weiter Blick dringt plötzlich ungehemmt in ferne Zeiten. So, erfüllt von dem Eindruck dieser Verkündigung, sehen wir sie in gewaltigen, «michelangelesken», gar nicht lieblichen Formen vor uns, ein lebendiger Ausdruck der sie erfüllenden göttlichen Seherkraft. Jeder allegorische Aufputz ist vermieden, «nur durch sich selbst spricht die delphische Sibylle». Die Farben, in denen das Bild gehalten ist, sind Grün, helles Blau, trübes Graublau und Gelb.*

Abb. 69. Die Madonna del Granduca (= die Madonna des Großherzogs) Raffaels ist von einem ungemein zarten — dabei durchaus nicht süßlichen — Ausdruck. Eine leise Melancholie spricht aus den sinnenden, leicht gesenkten, den Beschauer nicht beachtenden Augen, ebenso wie aus den Lippen, die einem wehmütigen, inneren Empfinden unwillkürlich leisen Ausdruck geben. Das Kind, das von den Sorgen der jungen Mutter nichts ahnt, blickt auf den Beschauer, lässt aber nach Kinderart, während es den Kopf wendet, mit den Händen erst recht von der Mutter nicht los. Mit der linken Hand greift es nach ihrer Brust; so, in dem sicheren Gefühl, in schützenden Armen zu bleiben, wagt es umherzublicken. So steht die Madonna vor uns, eine Mutter, die den Reiz der Mädchenhaftigkeit nicht abgestreift hat. Das Gewand und ein zarter Schleier umhüllen sie in einfacher, weicher Umrißlinie.

Abb. 70. Wir haben bereits die Madonna eines altkölnischen Meisters gesehen.

Hier gibt es nicht mehr den altdeutschen Goldteppich im Hintergrund, nicht eine zierlich bereitete Laube. Die Madonna erscheint ganz in irdischer Umgebung. In einer weiten Landschaft — man sieht Wiesen, Hügel, eine Wasserfläche, eine Stadt mit Burganlage — hält sie Rast und sieht mit einem ungemein innigen, gütigen Ausdruck dem Spiel des kleinen Jesus mit Johannes zu. In feiner Kontur hebt sich die Gestalt der Madonna vom Hintergrund ab. Hals und Haupt blühen gewissermaßen licht und zart aus dem dunklen Kleid hervor. Hier erkennen wir den dreieckigen Aufbau, den wir S. 73 bei Leonardo erwähnten. Ihm zuliebe macht der Künstler Zugeständnisse in anatomischer Beziehung mit vollster Absicht.** Die Farben sind noch die der «umbrischen Schule»

* Ein großes unfarbige Kunstblatt dieses Bildes von guter Ausführung gibt Nr. 55 der überaus billigen «Meisterbilder» des «Kunstwart» (München). Dort findet sich auf dem Umschlag auch ein Abriss von Michel Angelos Leben.

** Raffael zeichnet in Entwürfen die Figuren unter der Kleidung erst nackt und paßte ihnen dann die Gewänder, oft mit prächtiger Anordnung der Falten, an.



Abb. 69. Madonna del Granduca von Raffael in Florenz.
(Photographie Alinari.)

(der Raffael entstammt): ein eigentümlich leuchtendes Tiefblau und ein tiefes, gut dazu stimmendes Rot, dazu zarte Goldsäume. Die Kinder, ferner Kopf, Hals, Hände und der rechte Fuß der Maria kommen in ihren zarten, leuchtenden Fleischtönen daneben zu voller, lebendig-zarter Wirkung.



Abb. 70. Madonna im Grünen von Raffael in Wien.

(Photographie Löwy.)

Abb. 71 a. Die Madonna ist in italienischer Volkstracht, mit buntem Brust- und Kopftuch gegeben, nur verklärt durch den wunderbaren Ausdruck höchsten mütterlichen Glückes. Die Beziehung zwischen Mutter und Kind kann nicht inniger und lieblicher gegeben werden. Das Bild ist in eine Kreisform mit wunderbarem Geschick hineinkomponiert und in der Pracht der Farben von einer außerordentlichen Schönheit. Unser Bild gibt einen Ausschnitt aus der Rundform. Die Benennung lautet zu deutsch: «Die Madonna im Sessel.»

Raffael hat auch in der Freskomalerei Hochbedeutendes geleistet. (Er schuf die Wandgemälde in den «Stanzen», das sind Prunkzimmer des päpstlichen Palastes.) Ein Werk voll Anmut, Frohsinn und antiker Lebensfreude sind seine

Fresken in der vielleicht auch von ihm entworfenen Villa Farnesina.* Sie behandeln die Geschichte von Amor und Psyche. Das berühmte Bild der «Sixtinischen Madonna» (= Madonna mit dem Papst Sixtus IV.) lässt sich nur an der Hand guter, größerer Abbildungen voll würdigen. Es sei auf das große Doppelblatt 19/20 der Sammlung «Meisterbilder» (Kunstwartverlag in München, Preis 60 Heller, mit erläuterndem Text) verwiesen, das auch strengeren Anforderungen zu entsprechen vermag. Auch prächtige, höchst charakteristische Porträts (Papst Julius II., die «Donna Velata» — die Dame mit dem Schleier, das Urbild der Sixtinischen Madonna) stammen von Raffael.

Abb. 71 b. Das Fresko findet sich auf einer Fensterwand, die eine geschickt durchgeführte Teilung der Komposition nötig machte. (Vatikan zu Rom, zweite Stanze.) Wir



Abb. 71 a.

Madonna della Seggiola von Raffael in Florenz.

(Photographie Alinari.)

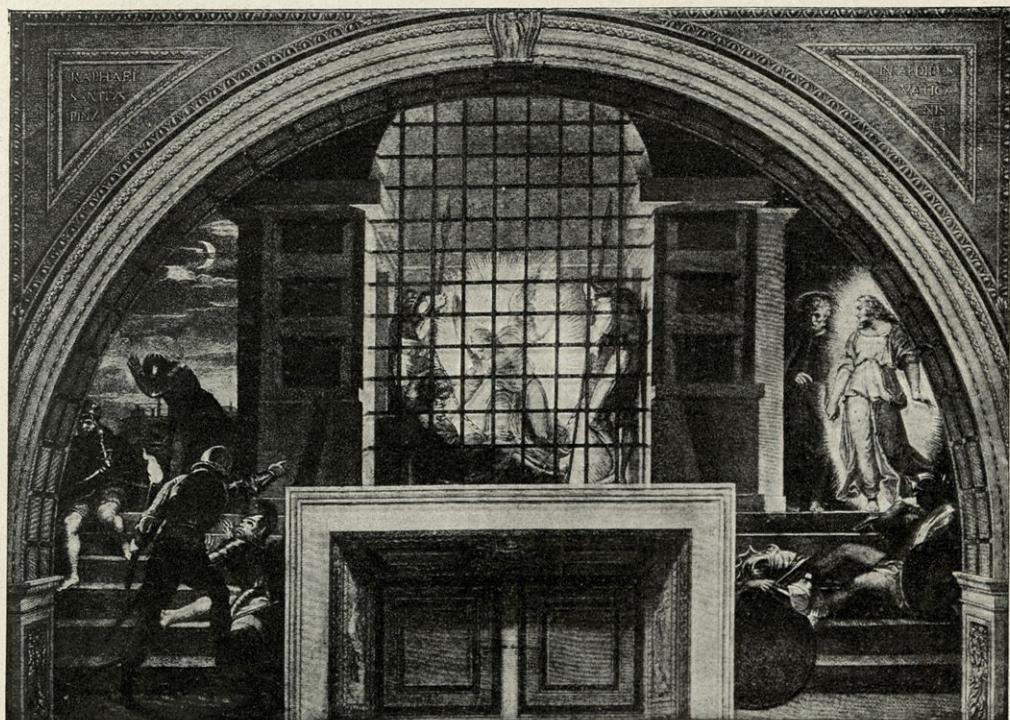


Abb. 71 b. Befreiung Petri von Raffael in Rom.

* Von Raffael stammen — seines Anteiles an der Peterskirche haben wir schon früher gedacht — mehrere Palast- und Villenbauten.



Abb. 72. Der Tag von Correggio.

Beobachtungen und in der Ausführung bewundernswert. Ein kühnes Problem hat Raffael links durchgeführt. Das rötliche Licht der Fackel erscheint neben der blassen Mondbeleuchtung und aus der Mischung beider ergeben sich seltsame, glücklich erfaßte Wirkungen in Reflexen und im Gesamtton. Auch die Gliederung des Vorganges in drei ohne weiteres verständliche, dramatisch wirksame Episoden ist sowohl räumlich wie inhaltlich sehr glücklich.

Abb. 72. Wenn wir etwa eben Raffaels ruhige «Madonna im Grünen» aus der kaiserlichen Gemäldegalerie in Wien angesehen haben, so macht dieses Bild fast einen wirren, jedenfalls aber einen unruhigen Eindruck. Alles beugt sich hier vor oder zurück, alle Gewänder flattern in bunt bewegten Falten, nirgends gibt es größere, glatte oder im Lichten gleiche Flächen nebeneinander, so wenig als gerade Linien und

sehen durch eine hohe Bogenöffnung, die ein weitmaschiges Gitter in vollem Ausmaße erfüllt, in einen Kerker. Ein Engel in einer Strahlenwolke beugt sich in rascher Bewegung über einen Gefangenen (Petrus) und löst seine Ketten. Rechts führt er in wundervoller Hoheit den Apostel über einen dunklen Gang ins Freie, mitten durch die Wächter, die auf den Stiegen schlafen. Links weckt ein Soldat mit einer Fackel in der Hand seine auf mondbeleuchteter Treppe schlafenden Kameraden; die Flucht ist entdeckt worden. Raffael gibt in diesem Fresko Freude und Meisterschaft in der Behandlung von Lichtwirkungen kund. Wie das volle Licht vom Engel nach den Seiten schwächer ausstrahlt und auf den Harnischen der Wächter spielt und funkelt (Mittelbild), wie es (rechts) durch den dunklen Raum vorausleuchtet, das ist in seinem Reichtum an feinen

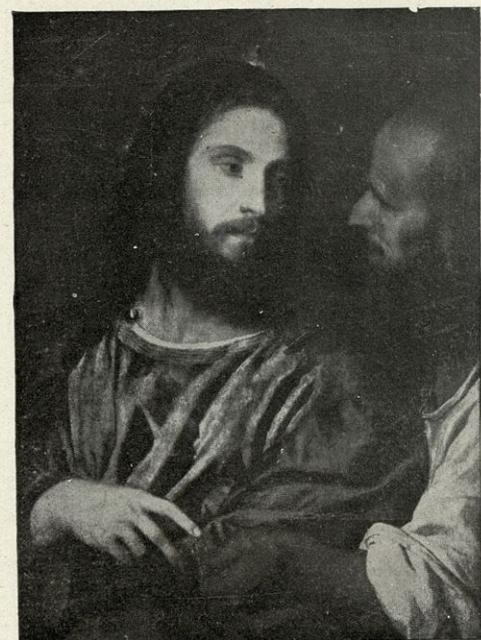


Abb. 73. Der Zinsgroschen von Tizian.



Abb. 74. Mariä Himmelfahrt von Tizian in Venedig.

(Photographie Alinari.)



Abb. 75. Renaisseceornament.

gemächliche Bewegungen hier zu sehen sind. Alles ist aufgelöst in viele kleine Teile, über die Licht und Schatten in buntem, stetem Wechsel hinfließen. Ein Vorhang hinten ist teilweise in schiefer Richtung aufgezogen und es strömt Licht herein, das auf dem Wege in den Vordergrund abgedämpft wird. Eine stärkere Lichtquelle ist vorne zu denken. Die Gewänder sind ganz ohne Notwendigkeit, nur zu reicher malerischer Wirkung aufgebaut, geblätzt, in Falten gebrochen.* Das Bild wirkt mit hinreißender Lebendigkeit. Correggios Madonna hier ist nicht von so tief innerlichem Ausdruck wie irgend eine Raffaels. Die Engel haben nicht das durchgeistigte Wesen der Engel Lionardos. Daß der Mann links (= Hieronymus; man vgl. damit den Albrecht Dürers, S. 104) mit dem schönen wolligen Kopf und Bart einen geradezu nichtig-freundlichen Ausdruck hat, ist kein Zufall. Correggio liebt das Männliche nicht. Er gibt nie den Ausdruck der Kraft und des tieferen Ernstes. Seine Frauen und Männer sind von gleicher Heiterkeit des Wesens. Bei den Männern empfindet man das natürlich stark als Mangel an höheren Eigenschaften. Aber die technische Vollendung in diesem Bilde ist eine außerordentliche, und was der Künstler erreichen will — eine festlich heitere, hinreißend lebhafte Wirkung, — erreicht er. Von höchster Kunst ist die Behandlung des Helldunkels. Darin — in der harmonischen Verschmelzung von Licht und Schatten ohne harte, scharfe Grenzen — geht er noch weit über Leonardo hinaus. Hell und Dunkel sind zu einer wunderbar natürlichen Einheit verwoben.**

Abb. 73. Der Pharisäer mit dem gierigen, verschmitzten Gesicht will Christus zu einer Äußerung gegen den Kaiser verleiten. Er hat ihn mit dem Anschein ehrlicher Wissbegierde angeredet. Christus wendet sich und sein Blick taucht tief und ruhig in die Augen des Pharisäers. Er durchschaut ihn und spricht die bekannte Entscheidung. Wunderbar sind die beiden Köpfe: der Christi vergeistigt, mit blassem Gesicht und leise-roten Rändern um die Augen, das Antlitz des Pharisäers gemein, gesund und voll Verstellungssucht. Auch das Licht ist zur Charakteristik verwendet. Der Kopf Christi ist hell beleuchtet, der an und für sich schon braune des Pharisäers tief beschattet. Das gleiche Verhältnis herrscht zwischen der derben, groben

* Wir erkennen in diesem Werk aus den eben geschilderten Kennzeichen (siehe oben über den Faltenwurf) eine von den guten, aber typischen Arbeiten der Barockzeit.

** Meister des «sfumato» (der Lösung aller Härten der Körper in duftigen Licht- und Schattentönen) ist unter anderen noch Andrea del Sarto. Der größte Meister des Helldunkels ist Rembrandt. Vgl. S. 110 ff.

Hand und dem Arm des letzteren und der durchgeistigten des Heilands. Die innere Beziehung der beiden Figuren wird ebenfalls schon aus äusseren Umständen deutlich. Der Pharisäer drängt sich mit frecher Vertraulichkeit dicht heran, Christus wendet sich ihm nur halb zu. Seine Hand deutet bloß auf das Goldstück in der Hand des Scheinheiligen, ohne sie zu berühren. Der leise Zug des Ekels um den Mund Christi ist von unnachahmlicher Feinheit.

Abb. 74. In einem engen Raume sind drei Sphären dargestellt, die sich trotz engster Nachbarschaft nicht drücken. Man erhält eine durchaus große Raumvorstellung. Obwohl der eine Apostel fast in die Wolke greift, auf der Maria steht, hat man selbst auf der kleinen Nachbildung den Eindruck, daß er durch einen weiten Raum von ihr getrennt ist. Das ist aber nicht das einzige Bewundernswerte in dem Bilde. Gegeben ist Maria, wie sie in den Himmel aufgenommen wird. Unten erblicken die Apostel eben die Emporfahrende und ein wahrer «Glutausbruch der Begeisterung» erfaßt sie. Der eine sinkt überwältigt in die Knie, ein anderer streckt sehnend die Arme aus, als könnte er mit emporschweben. Einer macht den andern aufmerksam auf das Wunder, alle Arme heben sich und aus den Gesichtern — es sind prachtvolle Männerköpfe darunter — leuchtet die leidenschaftliche Begeisterung. Wenige Bilder, die Wunder verherrlichen, machen einen so echten, mitreißenden Eindruck. Maria selbst zeigt einen Ausdruck freudigster Verklärung. «Die letzten irdischen Bande springen, sie atmet Seligkeit.» (Burkhardt.) Das Gewölk, auf dem Maria steht, scheint, von geflügelten Putten umschwärmmt, wirklich emporzuschweben. Oben, im Hintergrund, taucht Gottvater, bis zum Gürtel von Gewölk umgeben, auf. Ein Engel bringt eine Krone für die Madonna. Der Zusammenklang der kräftigen Farben (das Gewand der Maria ist grellrot, ebenso wie das des Apostels unten, der beide Arme erhebt) ist wirkungsvoll und von tizianischem Glanze. Ein leuchtender Gesamtton, der nach oben hin immer duftiger wird, beherrscht das ganze Bild.

Abb. 75. Man beschreibe dieses Renaissanceornament so, daß von seinem Aufbau jemand, der es nicht sieht, eine klare Vorstellung erhält. Man achte auf die Verbindung von Kelchformen mit Ranken, die dicke, fleischige Blätter zeigen und sich in weichen Linien entwickeln; man halte es zu schärferer Erkenntnis des Wesentlichen zu auffällig davon abweichenden, etwa zum byzantinischen auf S. 19, Abb. 10, und beachte die Verwandtschaft mit dem römischen im I. Bande.

Die Renaissance in Deutschland.

Abb. 76. Wir sehen einen offenen Hallenbau, wie er — im Gegensatz zu Italien — in Deutschland wegen der rauen Luft selten ist. Er ist dem alten (gotischen) Rathausbau vorgelegt. Er besitzt zwei Geschosse, die sich spitzbogig öffnen und mit Renaiss-

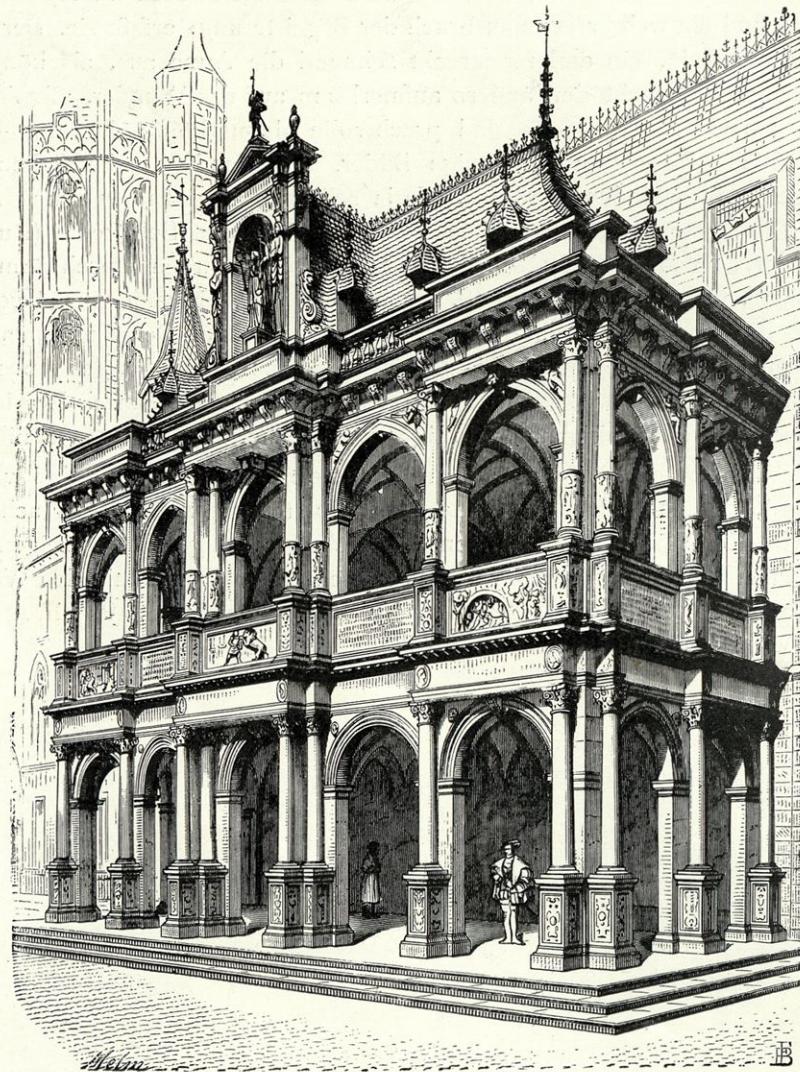


Abb. 76. Vorhalle des Rathauses in Köln.

sanceornamenten reizvoll verkleidet sind. Unten springen hohe Sockel vor, aus denen — vor der Wand — 16 Säulen aufsteigen. Sie tragen ein verkröpftes Gebälk, aus dem wieder 16 Säulen bis zu dem von Konsolen getragenen Gesims vorspringen.

Oben schließt ein Steingeländer und ein Dachgiebel über sehr steilem Dach.* Am Gebälk sind Medaillons römischer Imperatoren (Gründer Kölns und ihre Beschützer) angebracht. Auf den Reliefs (im ersten Stockwerk) der Kampf eines Kölner Bürgermeisters mit einem Löwen; rechts Daniel in der Löwengrube, links Simson im Löwenkampfe. Die Säulen des oberen Geschosses stecken vom Fuß an bis etwa zu einem Drittel der Höhe in einer Schmuckbekleidung mit erhaben gearbeitetem Ornament. Diese Art von Säulenformen finden wir in der deutschen Renaissance mit Vorliebe verwendet.

Abb. 77. Der Bau besteht aus schönem roten Sandstein und steigt in wunderschöner Gegend wirkungsvoll empor. Vergleichen wir ihn etwa mit dem Palazzo Farnese in Rom (siehe S. 61, Abb. 52), so ist der Unterschied augenfällig. Dem deutschen Bau ist etwas von dem «Höhenandrang» der Gotik geblieben; die Horizontaleinteilung zwischen den Geschossen ist nicht so klar wie dort; unser Bau zerfällt auffälliger in der Höhenrichtung, und zwar in zwei Hauptteile mit je einem Giebel (= einer ganz unitalienischen, echt deutschen Form); jeder Hauptteil wieder zeigt vier Vertikalabschnitte. Dadurch «lastet» der Bau nicht so mächtig wie der römische Renaissancebau, er sieht höher, weniger massig und schmäler aus. Die Renaissanceformen sind weit mehr zum Schmuck als zur Gliederung und daher sehr reichlich verwendet. Wir erkennen Renaissancefenstergiebel, Pilaster; im zweiten Stockwerk: unten gebauchte, mit Schmuck bis hoch über den Fuß hinauf versehene Säulen, wie am Kölner Rathause (Abb. 76). Die Giebel sind Umformungen des gotischen Treppengiebels zu den neuen, reichen Formen der Renaissance; hier eigentlich schon mit barocken Elementen (vgl. die Kontur) versehen. In den Nischen stehen die Gestalten pfälzischer Fürsten. Die Geschosse nehmen nach oben in wirkungsvoller Abstufung an Höhe ab; sie lassen durchaus Räume erkennen, die nicht so hoch sein können als die an italienischen Palästen. — Auch im Innern zeigen die deutschen Renaissancebauten nicht das Monumentale, Großräumige der italienischen Palastbauten, dagegen mehr Vorliebe für Gemütlichkeit. Mit der malerischen Gruppierung der Schmuckformen und mit den reich entwickelten Einzelheiten (Giebel, Erker, Portale, Fensterumrahmungen) erreicht die deutsche Renaissance oft (wie hier, wo auch der Reiz der Farbe mitspricht) sehr schöne und unvergessliche Wirkungen.

Abb. 78. Wir sehen eine echt deutsche Form, einen zierlichen Erker in reichstem plastischen Schmuck der Renaissance. Sogenannte Balustersäulen (= Säulen mit Ausbauchungen und Verdünnungen), reich geschmückt an Schaft und Fuß, dienen als Abgrenzung reich verzierter Flächen.

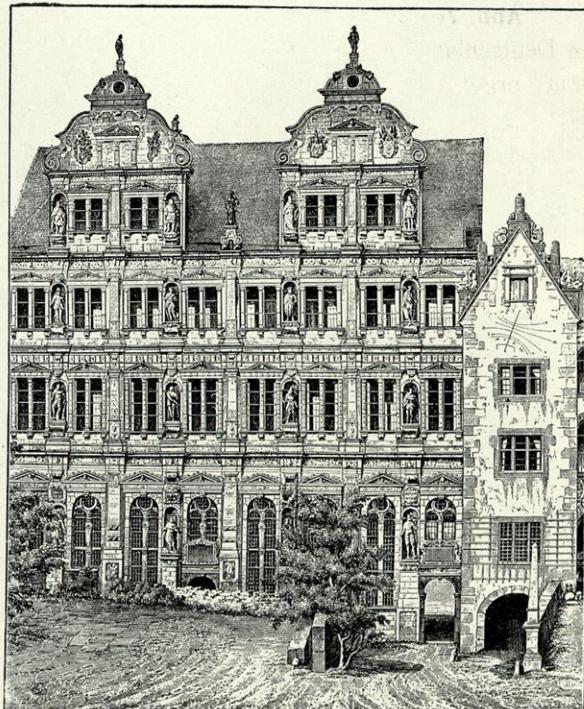


Abb. 77. Friedrichsbau des Heidelberger Schlosses.

* Diese Dachform und das Anbringen von zierlichen Dachfenstern und Schmuckgiebeln daran, das alles kennt die Renaissance Italiens — mit ihren flachen Dächern — nicht.

Abb. 79. Wir sehen ein Zimmer im Stile der deutschen Renaissance aus einem Schlosse in Tirol. Der italienische Adlige baut sich hohe Zimmer. Die warme Luft des Südens und das Licht, vielleicht auch ein aus der Antike übernommener Sinn für

Monumentalität und Raumgröße, geben ihm dazu Anlaß. Der Deutsche lässt die Geschosse niederer; die Zimmer machen einen etwas gedrückten, aber behaglichen Eindruck.* Die Wände sind getäfelt und, wie die große Kassettendecke, in Naturbraun gehalten. (Gegensatz dazu: Italien. Dort liebt man nur das Farbige. Man bemalt die glatten Decken mit spielenden Schmuckmotiven, mit buntem, langstengeligem Rankenwerk, Putten u. dgl. m., oder man grenzt die einzelnen Felder durch Gipsornamente ab und diese werden farbig, mit Blau, Gold, Rot usf., ausgelegt.)**

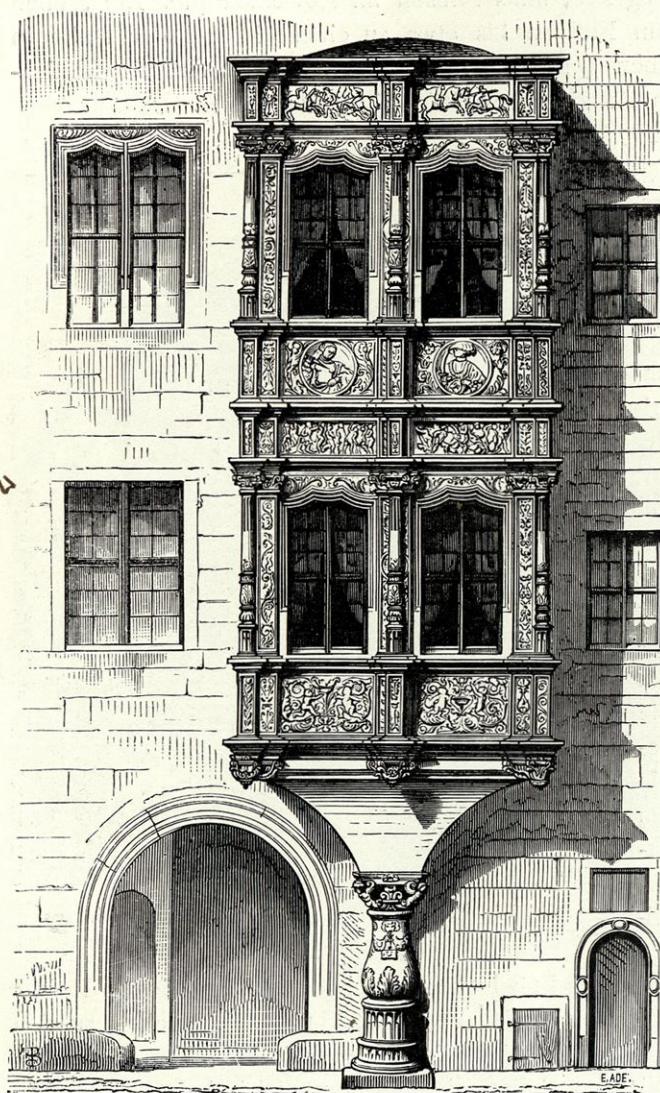


Abb. 78. Erker im Schlosse zu Torgau.
(Aus Wickenhagen «Kunstgeschichte», Neff, Esslingen.)

an auf Holzgrund aufgelegte Laubsägearbeiten; dann werden sie auch auf Stein (Säulenfüsse usf.) übertragen. Sie mischen sich zuweilen auch mit den Merkmalen der Eisentechnik (Metallbeschläge u. dgl.).

Abb. 81. Wir sehen ein deutsches Renaissanceornament von Art des sogenannten Rollwerkes (Kartusche). Es erinnert an einen Metallbeschlag, dessen Enden von der Grundfläche losgelöst und auf- oder eingerollt sind; durch diese Enden sind wieder andere,

* Vielleicht baute man auch so, weil dadurch Beheizung und künstliche Beleuchtung weniger schwierig wurden.

** Vgl. Springer, «Handbuch der Kunstgeschichte», III. Bd., Tafeln V und VI.

stabartige Stücke durchgesteckt, die sich an den Rändern wieder teilen, umbiegen und einrollen. In der Mitte sind oft Masken, Fratzen oder Vögel angebracht. Andere Formen erinnern an Lederstreifenarbeiten u. dgl. m.

Abb. 82. Die Truhe ist mit einer in der Renaissance beliebten Schmuckweise gearbeitet: mit Intarsien, das sind Einlegearbeiten aus Holzarten von verschiedener Farbe (Holzmosaik). Der geteilte Giebel rechts weist uns auf eine späte Zeit, auf das Barock, in dem wir ihn auf Gebäuden usf. mit ähnlichen Kugel-, Obelisk-, Pyramidenformen usf. begegnen werden.

Abb. 83 a, b, c, d, e. Wir sehen einige Haus- und Schmuckgeräte im Stile der deutschen Renaissance. Auch für Panzer, Helme und Dolchscheiden entwarfen ihre Künstler herrliche Muster.

Abb. 84. In klaren Verhältnissen mit stark betonten Schnittlinien steigt der Bau auf. Wir sehen den Mittelteil, der durch einen leicht vorspringenden, alles übrige überragenden, kuppelgekrönten Teil in sinnentsprechender Weise stark auffällig gemacht ist und dem Auge einen wohltuenden Ruhepunkt in der Anlage gewährt. Dieser Mittelteil (der «Pavillon») ist auch im Schmuck am reichsten bedacht. Über drei Torbögen — der Pavillon dient als Durchgang zu den Gartenanlagen der Tuilerien — erscheint ein riesiges Fenster, darüber eine Uhr, von Emblemen (Trophäen) eingefasst, mit kleineren Fenstern zur Seite. Durch eine Balustrade und Attika davon getrennt, ein drittes Geschoß. Karyatiden, die ein Gebälk mit einem dreifachen Giebel tragen, sind hier an Stelle der Pfeiler angebracht. — Für die französische Renaissance bezeichnend ist (vgl. damit Italien)

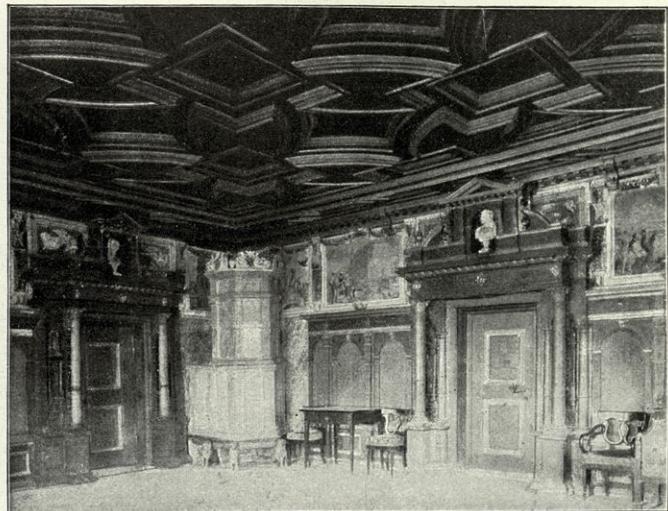


Abb. 79. Zimmer aus Schloß Feldthurns in Tirol bei Brixen.

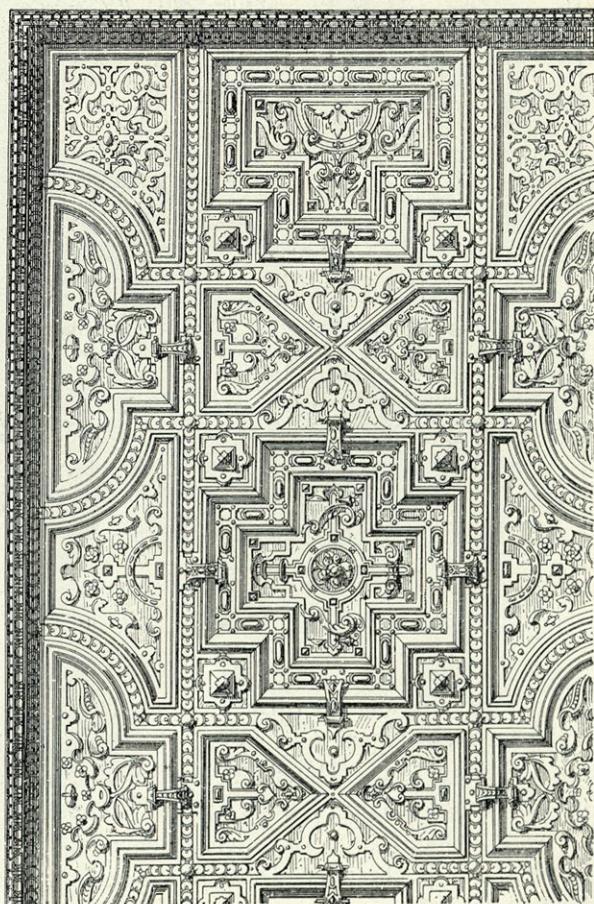


Abb. 80. Zimmerdecke im Schloß Fürsteneck in Jever.

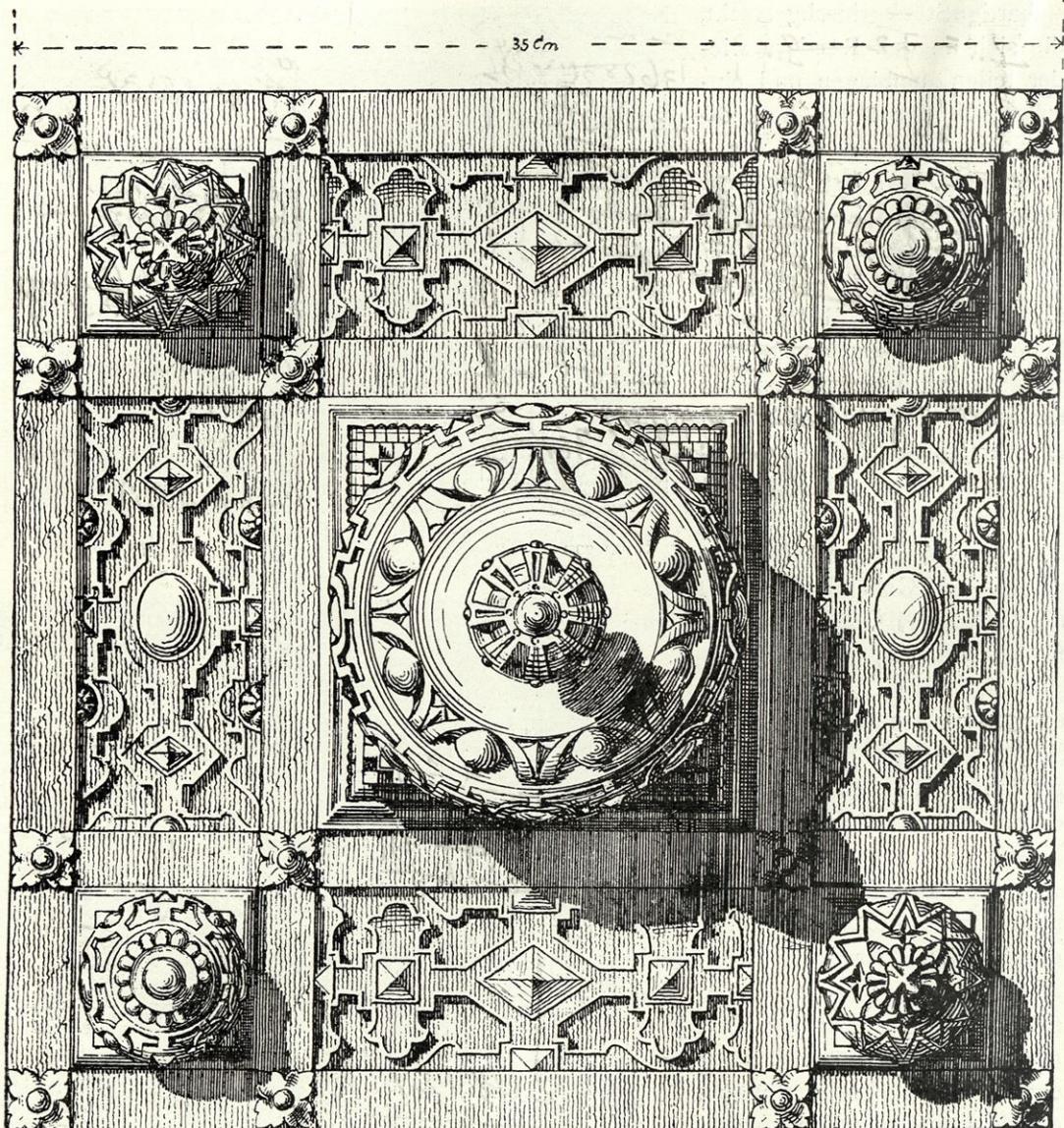


Abb. 81. Zimmerdecke (Kassettendecke).

die Mitverwendung des Daches zur Dekoration. Es wird meist sehr hoch angelegt, steigt zu viereckigen, breiten (wie hier!) oder schmalen, hohen Kuppeln auf, hat prächtigen Schmuck der Rauchfänge (Kamine), oft mit Wappen und Emblemen prunkvoll verziert (vgl. auch hier, links auf der Kuppel); dazu viele Dachfenster in reizvoller Umröhrung, phantastisch dekoriert (sogenannte Lukarnen), über den Gesimsen oder Balustraden des Dachrandes. Diese für Bauten französischer Renaissance charakteristischen Mansardendächer — im Gegensatz zum deutschen, das Dach verdeckenden Giebel! — erlangen oft die seltsamsten Formen und Höhen, die einen guten Teil von der Höhe des ganzen Baues ausmachen. Blumenkränze mit schweren Früchten, Vasen, Kandelaber, Hermen und Karyatiden (im Barock unter der Last der Bauteile gebeugte und verkrümmte!) beleben die Bauteile. Die französischen Schlösser der Renaissance

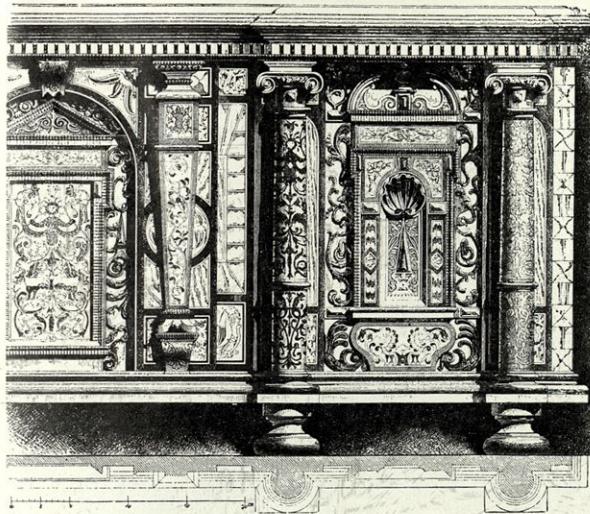


Abb. 82. Truhe aus der Zeit der Renaissance.
(Deutsche Arbeit.)



Abb. 83 a.



Abb. 83 c.

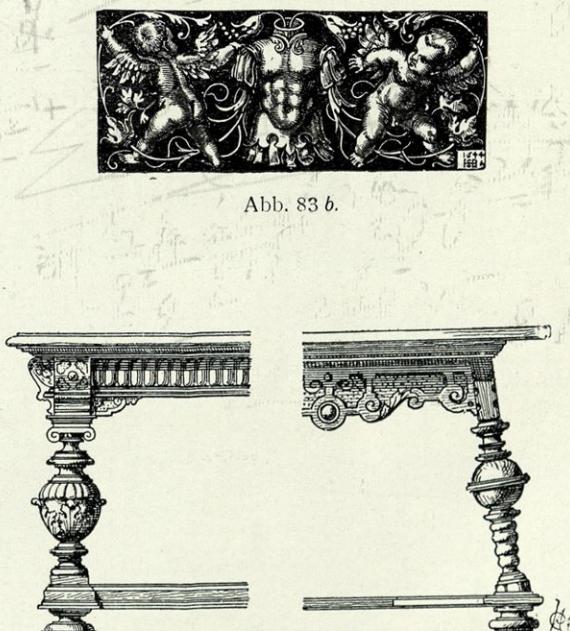


Abb. 83 d.

Haus- und Schmuckgeräte im Stile der deutschen Renaissance.



Abb. 83 e.

öffnen sich — nicht selten in Hufeisenform — zu weiten Höfen, denen sie ebenfalls prächtige Fassaden, oft mit herrlichen offenen Treppenanlagen zeigen. — Über den kleinen Torbogen unten sehen wir auf unserem Bilde kleine Rundfenster (*œils de bœuf*). Sie fanden im späten Barock eine reiche Ausbildung und Verwendung.

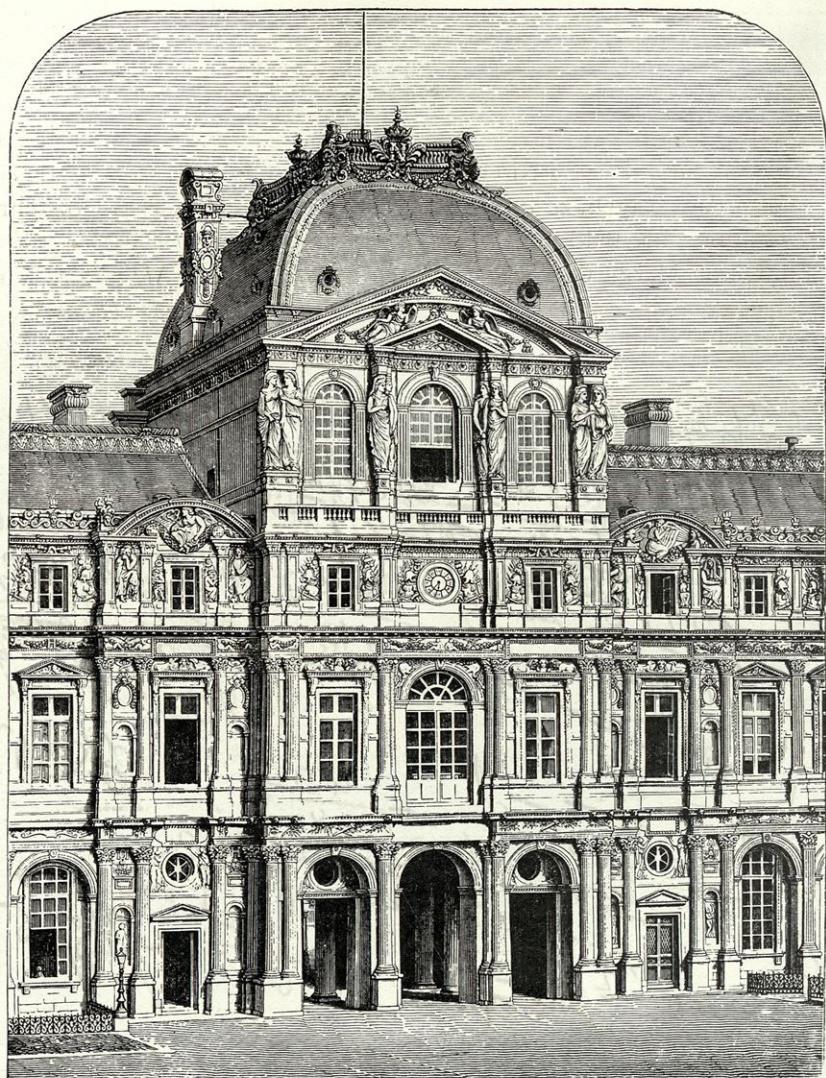


Abb. 84. Louvre in Paris; Mittelteil, Pavillon.

Die Plastik.

Abb. 85. Dieser Altar aus der Kirche zu St. Wolfgang am Wolfgangsee (Oberösterreich) stammt von Michel Pacher (geb. zu Bruneck in Tirol). Dargestellt ist (in Holzschnitzerei) ein reich vergoldeter gotischer Baldachin mit tiefblauem Grunde. Darunter ereignet sich die Krönung der Jungfrau Maria. Gottvater, jugendlich, mit mildem Antlitz, mit einer großen goldenen Krone und dem Sinnbild der Weltkugel auf den Knien, segnet die mit gefalteten Händen Kniende. Anmutig, noch echt gotisch ist das Gesicht der Jungfrau, über



Abb. 85. Altar aus der Kirche zu St. Wolfgang am Wolfgangsee (Oberösterreich).
(Aus Lübke-Semrau «Kunstgeschichte», Neff, Esslingen.)



Abb. 86. Passion Christi, Sandsteinarbeit von Adam Krafft in Nürnberg.

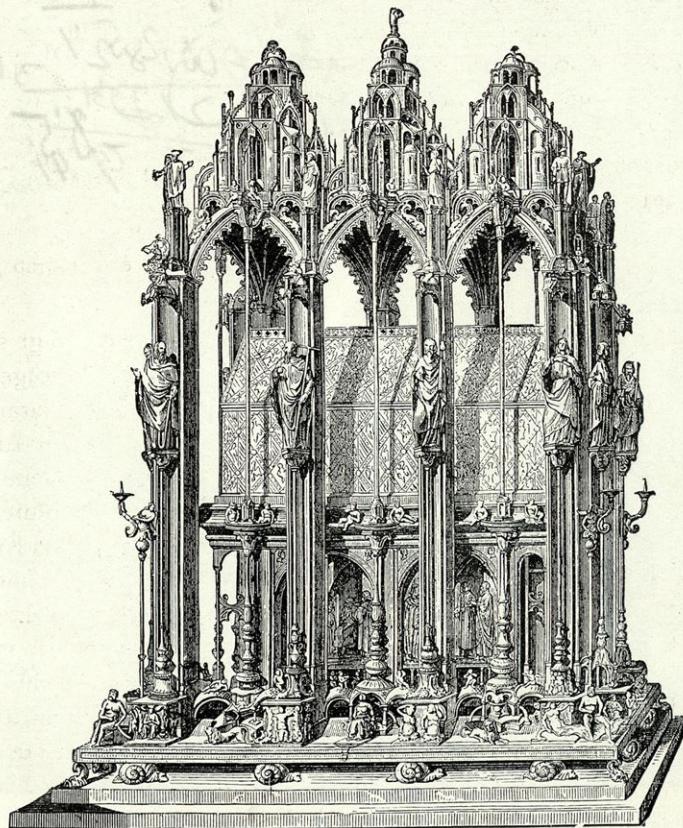


Abb. 87 a. Sebaldusgrau von P. Vischer in Nürnberg.

deren Schultern die langen braunen Ringellocken fallen. Würdig ist die Haltung und der Gesichtsausdruck der beiden geistlichen Würdenträger in den Seitennischen. Außerhalb des Schreines stehen (links) der heilige Georg mit dem Drachen, (rechts) der heilige Florian, beide in ungezwungenen Stellungen. Hinter einer Art Bühne, die mit einem dunkelbraunen Stoff bedeckt ist, erscheinen über Gott und Maria kleine goldbekleidete Engelmädchen mit goldenen Flügeln.* Solch kleine Engelpüppchen erscheinen auch, Gottvaters und Marias Mantelfalten haltend, am unteren Rande des Altars; fast alles ist reich vergoldet. Maria trägt ein rotes Kleid und einen dunkelblau ausgeschlagenen Goldmantel. Auch sonst sind blaue, rote, silbergraue (für die Harnische der Heiligen) Wasserfarben reichlich verwendet. Die Gewänder fallen in langen, nur zum kleinen Teile knitterigen Falten, wie wir sie sonst bei der Gotik erwähnten; die Anordnung (in dreifacher Abtreppung) ist sehr hübsch. Aus der Krönung spricht eine milde, nicht steif zeremonielle Feierlichkeit, aus den miniaturhaften Engelein unten, die lustig auf den Beschauer herausblicken, ein herziger Humor. Es ist eines der schlichtesten und innigsten von den frühdeutschen Werken.

Abb. 86. Von der Renaissance ist in diesem Werke nichts zu spüren. Die Freude an schönen Formen ist in dem deutschen Künstler noch nicht erwacht. Aber in der Lebendigkeit und Klarheit des geistigen und des Gemütsausdruckes fordert er hohe Bewunderung. Die Figuren sind fast alle in Seitenansicht (nach links) zu sehen; man hat den Eindruck, daß die Schar in dieser Richtung vorbeizieht, doch plötzlich tritt, die allgemeine Bewegung hemmend, die Schwäche Christi ein. Der Künstler fragt sich nicht, ob es «schön» wirkt, wenn er nun zeigt, wie von den Begleitern Taue, Holzprügel usf. auf den Leib des kraftlos in die Knie Sinkenden niedersausen. Er hat es nur darauf abgesehen, verständlich und ergreifend zu wirken. Das Mitleid, das er selbst bei der Arbeit mit dem Herrn empfand, soll auch den Beschauer kräftig erfassen. Viel treffliche eigene Beobachtung zeigt sich in der Darstellung der Schergen. Der höhnisch Lachende hinter dem Kreuz und der mit der Strickgeißel, das sind keine römischen Gesichtstypen. Adam Krafft hat seine Beobachtungen unter dem verrufensten Volk im alten Nürnberg gemacht und davon gibt er nun einiges höchst treffend in der Zeittracht wieder. Wie der Bärtige sich hinten streckt, der mit dem Holzstock droht und wütend flucht, all das ist vorzüglich gegeben. Ernst und würdig ist die Gruppe links (die Frauen in Nürnberger Tracht). Maria droht ohnmächtig zu werden, da sie hört, wie neben ihr der Sohn, dem sie nicht helfen kann, gequält wird. Johannes mit dem Lockenkopf ist der einzige, der das Gesicht



Abb. 87 b.
Petrusstatue am Sebaldusgrab in Nürnberg.

* Die Renaissance in Italien liebt dafür kleine feiste Engelbüblein (die Putten); vgl. Raffaels «Sixtinische Madonna» usf.

— wie Mitleid heischend — voll dem Beschauer zuwendet. Die Figuren sind unersetzt, kräftig (vgl. damit die Figuren am Lettner des Domes zu Naumburg! [S. 32, Abb. 26]), noch weit von allen Einflüssen der Renaissance entfernt; doch ist die Faltenbildung ziemlich wenig knittrig und schlicht. Eine Örtlichkeit (Landschaft oder dgl.) ist auf dem Werke nicht angegedeutet.

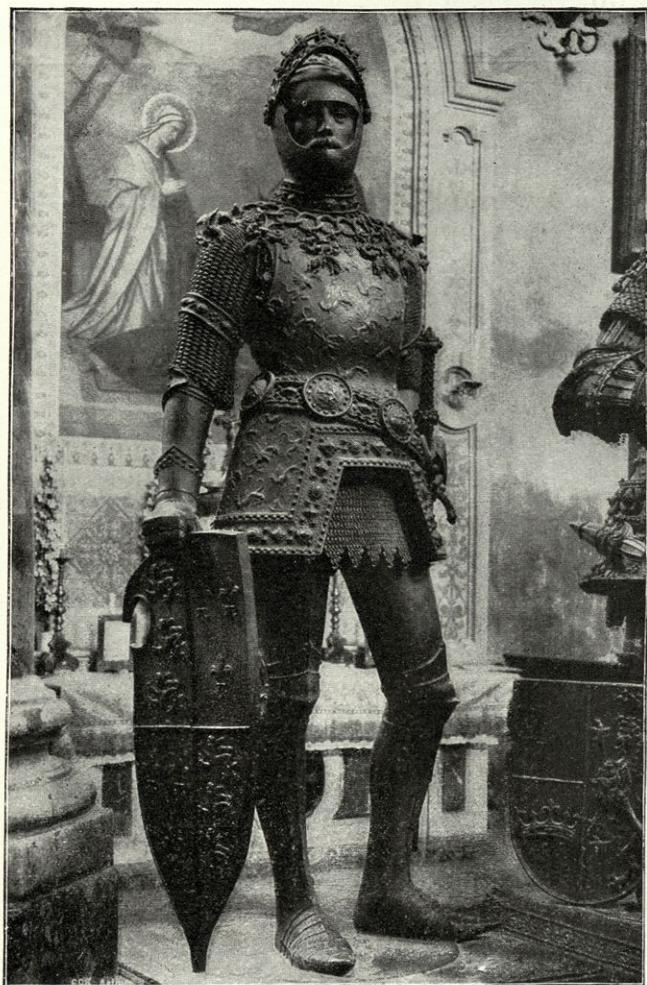


Abb. 88.

Standbild des Königs Artus in der Hofkirche zu Innsbruck.

Schlüssel, erscheinen unaufdringlich als Nebendinge und ordnen sich ganz der weichen Rundung der ovalen Hauptform unter, ohne den Vertikalschluß der Linien zu stören. Von vollendeter Charakteristik ist der Kopf — ernst, würdig, voll des Ausdruckes der Ehrlichkeit und treuen Verlässlichkeit, die Christus dem «Felsen, auf den er seine Kirche baut», nachröhmt.

Abb. 88. Das Starre, Unbeholfene, das das Eisenkleid wie jedes den Formen nicht frei und weich folgende Gewand gibt, ist durch die leichte, ungezwungene Stellung, durch die Entlastung eines Beines, durch die leichte Biegung sehr glücklich gemildert. In der ruhigen, stolzen Haltung spricht sich Festigkeit und Selbstbewußtsein aus. Vom Gesicht sind die zum Ausdruck wesentlichsten Teile (Augen und Mund) voll sichtbar. Der Blick des Königs ist über den Beschauer weg ruhig in die Ferne gerichtet.

Abb. 87 a, b. Die Figur (b) stammt vom Sebaldusgrab, einem prunkvollen architektonischen Gerüst über dem Sarkophag des heil. Sebaldus in der Sebalduskirche in Nürnberg. (Der Aufbau ist ganz gotisch [gotische Baldachinformen, zierliche Strebesysteme usf.]. Vier Reliefs stellen Ereignisse aus dem Leben des Heiligen dar. Peter Vischer schildert da noch sehr lebendig, mit besonderer Rücksicht auf volkstümliche Klarheit des Ausdruckes, z. B. im Relief: der heil. Sebald wärmt sich an brennenden Eiszapfen. Aber in anderen Teilen des Werkes zeigen sich schon deutlich Einflüsse der Renaissance, ohne daß dabei das Deutsch-Eigenartige verloren geht. Spielende Kinder erscheinen mit mancherlephantastischem Schmuck neben Kuppelformen an dem gotischen Gehäuse, das auf Schnecken ruht.) Die Stellung des Apostels ist ungezwungen, doch so, daß die Form dabei in ruhigem, schönem Linienfluß zu klarer Geltung kommt. Ebenso ist der Faltenwurf von weicher Schmiegsamkeit. Das Gewand schleppt unten weich nach, oben läßt es, glatt anliegend, die Brust und Schulter kraftvoll hervortreten. Die Abzeichen, Buch und

Die neuere Zeit.

Die Malerei in Deutschland. Sie nimmt um die Wende des 15. Jahrh. durch Einfluß von den Niederlanden aus reichen Aufschwung. Die Brüder Hubert und Jan van Eyck dort geben den Anstoß durch Verbesserung der Ölfarbentechnik. (Siehe S. 72!). Ihr bedeutendstes Werk ist der Genter Altar (vollendet 1432), ein mächtiger Flügelaltar.



Abb. 89 a. Flügel vom Genter Altar in Brüssel.

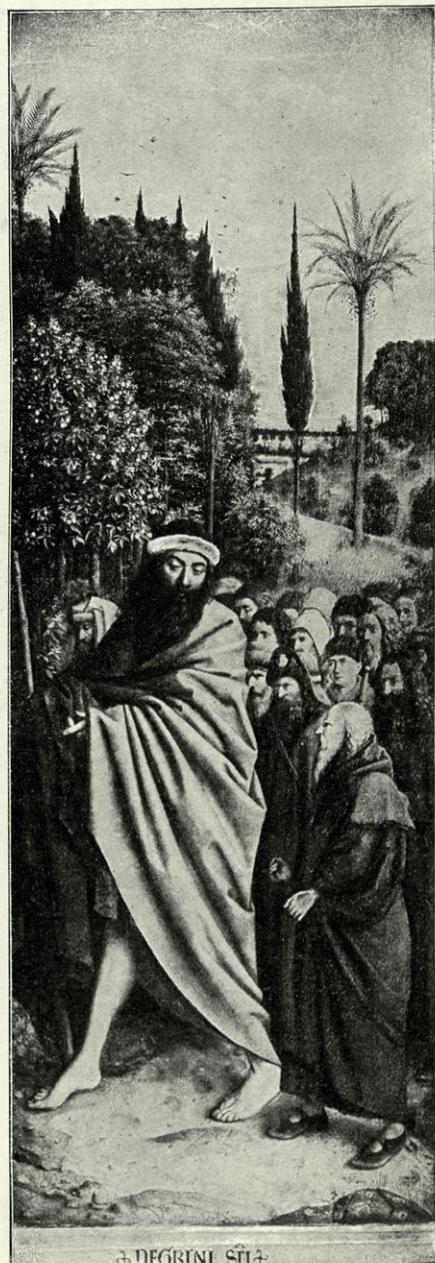


Abb. 89 b. Flügel vom Genter Altar in Brüssel.

Abb. 89 a, b. Wir sehen links die Streiter Christi (die gerechten Fürsten und Ritter) in langem Zuge kommen, rechts die frommen Pilger und heiligen Einsiedler. In erster Reihe schreitet — ein malerisch nicht glücklicher Gedanke, — alle überragend, der heilige Christophorus. Der Goldteppich der altdutschen Malerei als Hintergrund ist gefallen und eine reiche Landschaft — das ist eine Haupttat der van Eycks! — zusammengesetzt aus heimischen und fremden Teilen, plötzlich eingeführt. Die Darstellung der Menschen ist voll treuer, schlichter Beobachtung der Natur, alles Stoffliche — das wird auch aus unserer Abbildung klar — mit besonderer Vorliebe behandelt (das funkelnde, kostbare Zaumzeug u. dgl. m.). Man beachte alle Einzelheiten der Landschaft.



Abb. 90. Musizierende Engel vom Genter Flügelaltar in Berlin der Brüder van Eyck.

Abb. 90. Es sind deutsche Fräuleins, die da musizieren. Das feine, zarte, flachsblonde Haar — wie naturwahr ist es gemalt! — steht, wie das ganze Wesen, im Gegensatz zu dem der dunkelhaarigen Italienerinnen, die wir früher sahen. Das Mädchen an der Orgel in reichstem goldgemusterten Brokatmantel hält eben mit langem Druck einen Akkord und die Engel über ihr warten, bis er verhallt ist und sie mit ihren Saiteninstrumenten wieder einsetzen müssen. Sie geben den Takt mit den Fingern — eine auf der Schulter der anderen — leise an. «Bewundernswert ist die farbige Ausführung der Geräte, der Orgel mit den Metallpfeifen, der Instrumente und des Klappstuhles aus poliertem Messing. Es zeigt sich in dieser aufmerksamen, liebevollen Behandlung das ganze Gemüt des Nordländers, der das geringste Stück des häuslichen Besitzes mit Gefühl umspinnt.»

Abb. 91. In Italien hat sich eine eigene Art von Madonnenbildern gebildet, sogenannte «heilige Konversationen». Die Madonna erscheint in ihnen auf einem Throne, vor ihr stehen Heilige und unten

spielen (nach venezianischem Vorbild!) kleine Engel auf Lauten. An diese Typen gemahnt unser Bild, doch zeigt es dabei deutlich eine Umformung ins weniger Visionäre. Hier sehen wir «nicht Heilige, sondern irdische Menschen, wie wir: mitten hinein in die schlichte, kleine, betende Hausgemeinde ist Maria getreten, gleichsam hinein ins deutsche Haus. Und steht sie nicht selber da wie eine treue Hausmutter, ihre großen und kleinen Kinder

liebevoll beschützend? Im Gegensatz zur Sixtinischen Madonna erscheint die Holbeinsche nicht als Vision; denn offenbar weilt sie nur unsichtbar in der Mitte der Betenden; ihre beseligende Gegenwart wird nur dem betenden Gemüte froh bewußt». Die Madonna ist nicht schön, aber sie hat ein mildes, von Güte und Treue sprechendes Gesicht. Unter ihrem Mantel erscheinen geborgen der Stifter Bürgermeister Meyer mit den Seinen; zwei Frauen und drei Kinder. Das eine, zu klein, um dem Gebet der anderen zu folgen, bewegt sich in der Obhut des Knaben. Alles ist schlicht und ungezwungen gegeben, die Köpfe von prachtvoller Echtheit. Berühmt ist das Bild durch seine Farbenharmonie und den leuchtenden, emailartigen Gesamiton und durch die große Ruhe, die aus dem pyramidenförmigen Aufbau und den Einzelheiten spricht.

Abb. 92 a, b, c, d. Pestjahre und Kriegszeiten mahnten ständig an das unerbittliche Walten des Todes. Unter dem ständigen Eindruck seiner Grausamkeit findet sich der Mensch in einer Art von Galgenhumor damit ab. Der Tod ist eben ein mächtiger Herr, der große Feste gibt, und er lädt dazu reichlich Menschen ein, lockt sie mit Musik und wählt sich, die er begehrte, zu einem Tänzlein. Solche «Totentänze» predigen in komisch-grausiger Art den Menschen die Vergänglichkeit aller irdischen Freuden. Daneben kommt ein demokratischer Zug zur Geltung. Der Arme, Unterdrückte tröstet sich damit, daß auch seine Quäler, die hochmütig über ihn wegblicken, schließlich vom Tode nicht verschont werden und ein gewisses Behagen erfüllt ihn. So sehen wir hier in drastischer, ungemein volkstümlicher Art dargestellt, wie der reiche Krämer, das erste Menschenpaar, der harte Ritter, plötzlich vom Tode rauh überrascht, «mit müssen». Dem alten Landmann, der mühselig und gebeugt, in zerrissenen Kleidern hinter seinem Pfluge hertrottet, naht er nach einem arbeitsreichen Leben weniger stürmisch. Eine friedliche Naturstimmung begleitet hier sein Kommen und gibt dem ganzen Vorgang mehr den Ausdruck erwünschter Erlösung. Auf 45 kleine Blätter hat Holbein diese «derben Laienpredigten» verteilt und dabei dem Thema immer neue Seiten abgewonnen, so daß es nirgends ermüdend wirkt. Trefflich sind stets die einzelnen Personen charakterisiert. Ihr Schreck steht in wirkungsvollem



Abb. 91. Madonna von Holbein in Darmstadt.



Abb. 92 a. Tod und Krämer.



Abb. 92 b. Tod und Adam.



Abb. 92 c. Tod und Ritter.

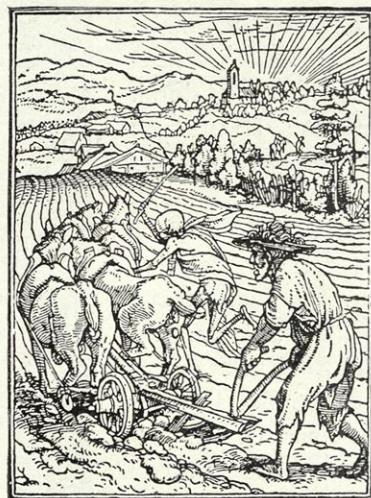


Abb. 92 d. Tod und Ackermann.

Aus Hans Holbeins d. J. «Totentanz».

Gegensatz zu dem Gerippe, das in drastischen, oft drolligen Stellungen und Bewegungen, bald wild, bald grinsend seine Opfer siegesfroh anfällt. — Holbein d. J. wirkte zuletzt als hochbedeutender Bildnismaler in glänzender Stellung am Hofe Heinrichs VIII. in England.

Albrecht Dürer.

Eine erstaunlich reiche und tiefe Natur, dabei von höchster persönlicher Eigenart, ist Albrecht Dürer. In ihm findet das, was wir als Wesen der deutschen Kunst zu bezeichnen pflegen, den vollsten Ausdruck. Tiefer Ernst, Kraft und Innigkeit, seltene Gemütstiefe, ein Hang zum Grübeln, wenn er scherzt, ein Humor voll Kindlichkeit, ohne verletzende Beigaben, prägt sich in seinen Werken aus.* Seine Kenntnis und seine Liebe zur Natur ist umfassend. Nichts ist oberflächlich an ihm, seine Art, Menschen zu charakterisieren, ist groß, tief, zuweilen in ihrer Kraft, Geradheit und scharfen, klaren Ausprägung herbe und hart. Seine Liebe zur Natur macht ihn zu einem Bahnbrecher im Reiche der Landschaftsmalerei. Auf kleinstem Raum und mit wenigen Linien gibt er oft den lebendigsten Eindruck von weiten, reizvollen Ländergebieten. Die Neigung des Deutschen zur Heiligen Schrift mit ihren Offenbarungen, ihren Geheimnissen und göttlichen Rätseln hat Dürer oft zur Illustration der Bibel gedrängt, insbesondere zur bildlichen Erläuterung tiefesinnig-ernster Stellen.** Alles, was wir hier erwähnten, muß an Dürer beachtet werden. Die Kraft, alles, was den Geist und das Gemüt im Tiefsten beschäftigt, klar und oft ohne Rücksicht auf formelle Schönheit mit erstaunlicher Sicherheit zum Ausdruck zu bringen, das ist es, was dem deutschen Künstler in unvergleichlicher Weise eigen ist. Eine Vollendung der Formen im Sinne höchster Schönheit darf man bei Albrecht Dürer nicht zu oft suchen. (Gegensatz zu Italien, wo diese oft über den Inhalt siegt!*** Mit Recht konnte Goethe ihn als erzieherische Kraft den Deutschen seiner Zeit empfehlen:

«Nichts verhindert und nichts verwitzelt,
Nichts verzierlicht und nichts verkritzelt!
Sonstern die Welt soll vor dir stehn,
Wie Albrecht Dürer sie gesehn!
Ihr festes Leben und Männlichkeit,
Ihre innere Kraft und Ständigkeit!»

Eine Mahnung, deren Befolgung wahrlich geeignet ist, eine gesunde Welt-auffassung zu begründen.

* Man vergleiche dazu die Abbildungen nach Albrecht Dürer und prüfe daran die hier gegebene Kennzeichnung auf ihre Richtigkeit!

** Den Hang der deutschen Kunst zum Phantastischen und Unheimlichen haben wir schon bei der romanischen Kunst (Kapitellformen mit Gnomen usf.) kennen gelernt. Auch in der Gotik lebt das nach (vgl. die Teufelchen, Drachen usf., die als Wasserspeier mit Vorliebe gebildet werden).

*** Dürer war zweimal in Italien. Er lernte die «Kunst der schönen Linien» schätzen, bewahrte sich aber als eine durch und durch kraftvolle, starke Persönlichkeit seine Eigenart auch dort und entging der Gefahr, in fremden Wesenheiten aufzugehen.

Abb. 93. Anknüpfend an eine Stelle der geheimen Offenbarung des Johannes schildert hier Dürer den Kampf der Engel mit den Drachen. Hoch in den Lüften spielt er sich ab. Phantastisches Getier — eine erstaunliche Erfindungsgabe spiegelt sich in diesen unzähligen, unter sich verwandten und doch immer anders gearteten Ungeheuern —



Abb. 93. Der Kampf der Engel mit den Drachen von Albrecht Dürer.
(Aus Lübke-Semrau «Kunstgeschichte», Neff, Esslingen.)

bäumt und windet sich, zappelt und fliegt um vier Engel, die mit zielbewußter Kraft, die ihnen schon den Sieg über das ungeordnet sich ballende Gewürm sichert, vorstürmen. Wie trefflich ist der Ausdruck mächtigen Zustossens in dem einen, der die Lanze oben umfaßt hält und nun, um die Kraft des Stiches zu vermehren, die Knie beugt und so das sich sträubende und zappelnde Ungetüm überwindet. Und tief unter dem Kampfplatz liegt in ahnungslosem Frieden eine Landschaft, keine mystische, keine morgenländische, nein, ein schlichtes deutsches Dörfchen mit kleinen Hügeln, weiten Ebenen, nordischen Baum- und Buschwerk und einer weiten Wasserfläche. Durch ihre Stimmung wie durch eine geschickte Raumgliederung scheint sie bei aller Winzigkeit des Blättchens unendlich groß und meilenweit getrennt von dem Vorgang in den Lüften.

Abb. 94. Durch die Fülle der Gestalten macht das Bild in der Schwarz-Weiß-Abbildung, der das Einigende eines farbigen Gesamttones fehlt, einen fast verwirrenden Eindruck. In strenger Gliederung sind die Einzelheiten oben zu gleichgeformten Massen zusammengefaßt. In den freien Zwischenraum herab senkt sich die Dreifaltigkeit. In dem

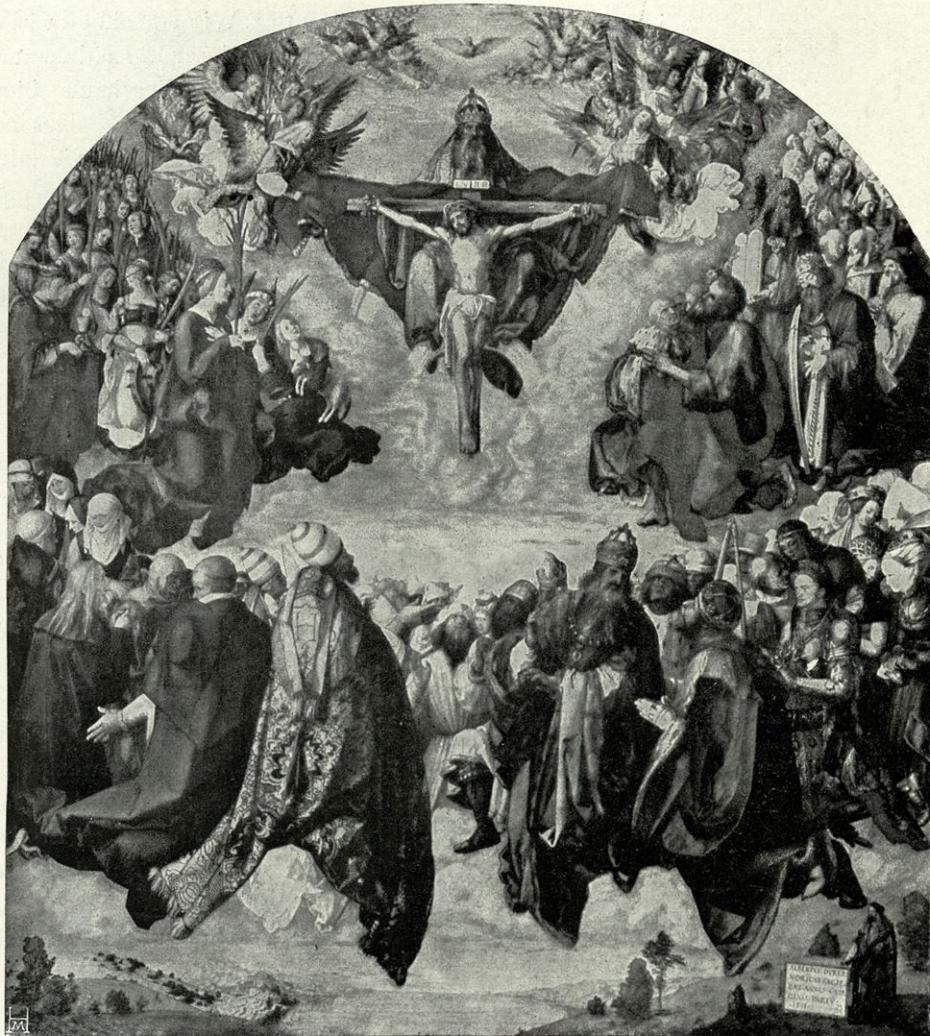


Abb. 94. Dreifaltigkeitsbild von Albrecht Dürer in Wien.

(Aus Lübke-Semrau «Kunstgeschichte», Neff, Esslingen.)

Kranz von Hohen und Niederen, Priestern und Laien, die unten anbetend knien, ist die Stimmung der Hoffnung, des Trostes und des Vertrauens in den verschiedensten Arten, in den einzelnen Ständen und Lebensaltern sehr entsprechender Weise ausgedrückt. (Man beachte den Kaiser und den Papst, den Ritter, den Bauer mit dem Dreschflegel usf., lauter prächtige Köpfe. Auch unter den Seligen oben — besonders rechts! — gibt es eine Fülle von streng persönlichen Charakterköpfen.) Unten dehnt sich wieder eine Landschaft zu unendlicher Ferne aus. Die Farbe ist hell und leuchtend. Rechts unten Dürer selbst neben einer Tafel mit Inschrift.

Abb. 95. Zerschlagen und gequält, mit der Dornenkrone auf dem Haupte, ruht der Heiland zusammengekauert auf einem Stein aus. Im Übermaß seiner Schmerzen vergräbt



Abb. 95. Schmerzens-Jesu von Albrecht Dürer.

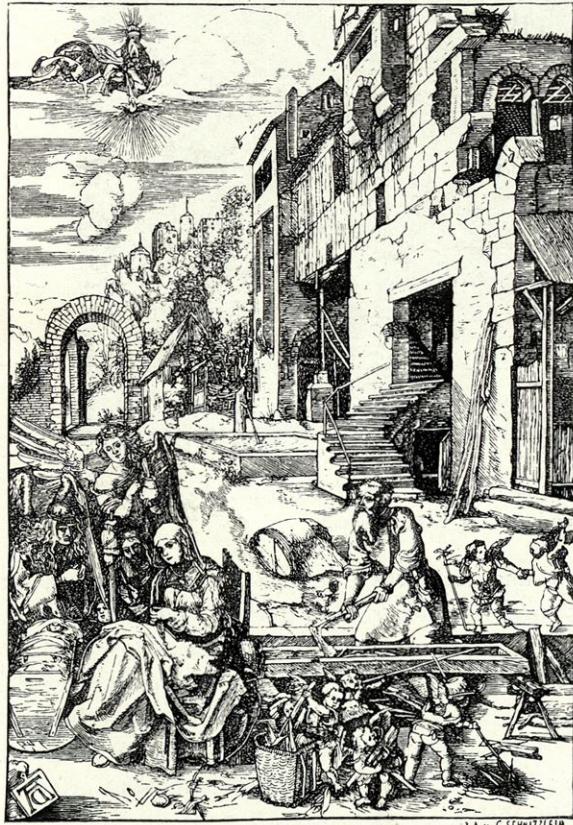


Abb. 96. Rast der heiligen Familie von Albrecht Dürer.

er das Gesicht in seiner Hand. Schön ist dieser Christus freilich nicht. Der Körper ist abgezehrt, in harten, eckigen Umrissen in das Holz geschnitten. Das Gesicht ist nicht das übliche «ideale» Männerantlitz. Wie ergreifend wirkt aber diese Miene! Dieser in Leid versunkene Heiland, den der Beschauer hier gewissermaßen unbemerkt belauscht und den er bemitleiden muß, wie sticht er ab von den Christusköpfen mancher Ölbergszenen, die in prächtigem Haar- und Bartschmuck, in schönen Posen hingelagert, in den Kunsthandlungen unserer Städte zu sehen sind! Hier ist die Stellung und das Antlitz nicht auf den Beschauer berechnet und das ist nicht nur künstlerisch achtbarer, es entspricht auch dem Christuscharakter der Evangelien. Ein theatralisches Posieren des Heilands im Seelenschmerze hätte der Vorstellung des schlichten deutschen Meisters vom Weltheiland widersprochen. Prächtig zeigt sich das Geschick Dürers — hierin ist er Bahnbrecher, — auch in solchem hintergrundslosen Bilde klare Vorstellungen von Körperlichkeit zu erwecken, nicht in der Fläche zu bleiben, sondern plastisch zu modellieren. Er bewirkt dies durch Übergänge von Hell in Dunkel, durch Anbringen dunkler bis schwarzer Flächen neben beleuchteten Vordergrundsstellen.

Abb. 96. Auf der Flucht nach Ägypten ruht die hl. Familie aus. In einem halb verfallenen Gehöft haben sie Unterschlupf gefunden. Josef ist im Hof an der Arbeit, um den Unterhalt für seine Familie zu bestreiten. Was heimelt uns hier so an? Josef ist ein braver Handwerksmann, Maria eine deutsche Hausmutter, die spinnt, die Wiege mit dem Fuß bewegt und von ihres Kindes Zukunft träumt. Engel scharen sich um das Bettchen, kleine Engelbüblein hüpfen vor der Hobelbank des Meister Josef herum. Der eine der kleinen Flügelknaben hat Josefs großen Wetterhut

aufgesetzt, ein anderer spielt Blasrohr, ein dritter läuft mit einem Windräddchen herzu, wieder andere sammeln fleißig die Späne vom Boden auf und tun sie in einen Korb. Über schöner Landschaft — Burgen und Berge! — erscheint Gottvater hoch in den Wolken, sieht alles liebevoll an und segnet dies brave, stille Familienleben.



Abb. 97. Ritter, Tod und Teufel von Albrecht Dürer.

(Aus Lübke-Semrau «Kunstgeschichte», Neff, Esslingen.)

Abb. 97. Der Ritter reitet in Gedanken versunken seine Straße. Er achtet's nicht, daß sich am Boden unheimliche Dinge zeigen: ein Totenschädel und mancherlei Getier, vor dem der treue Hund den Schweif einzieht. Er reitet ruhig den Wald entlang. Ganz klein erscheint die Burg schon über ihm — da treten ihm zwei unheimliche Gesellen entgegen. Ein Mann mit halbverwestem Gesicht, zerfressener Nase und Gewürm in den

Haaren, kommt ihm auf einem Klepper, an dessen Hals ein Glöcklein läutet, quer in den Weg. Er hebt eine Sanduhr empor. Der zweite Gesell mit dem Tierschädel greift von rückwärts nach dem Reiter. Aber ihn, den ernsten Reitersmann, kümmert nicht Tod noch Teufel; das zeigt sich wunderbar in seiner Gestalt und im Gesichtsausdruck. Stolz

sieht er nicht einmal um sich, reitet gerade aus, nicht heiter, aber zuversichtlich, mit männlichem Ernst, vorwärts ins Unbekannte hinein. — Vielleicht hat Dürer dieses «Sinnbild gottvertrauenden Trotzes» unter dem Eindruck der Todesfurcht geschaffen, unter der Dürers abgöttisch geliebte Mutter zu jener Zeit in schwerer Krankheit zuweilen litt.

Abb. 98.

Der heilige Hieronymus, ein altes Männlein, sitzt in bequemen Hausschuhen auf der gepolsterten Bank und übersetzt emsig die Bibel. Hinten hängt sein großer Kardinalshut, daneben das Stundenglas. An der Decke ist ein großer Kürbiskronleuchter angebracht. Es sieht so recht behaglich aus in diesem holzgetäfelten «Gehäus». Die Sonne scheint schön warm durch die Butzenscheiben. Die Tiere schlafen. Nur der

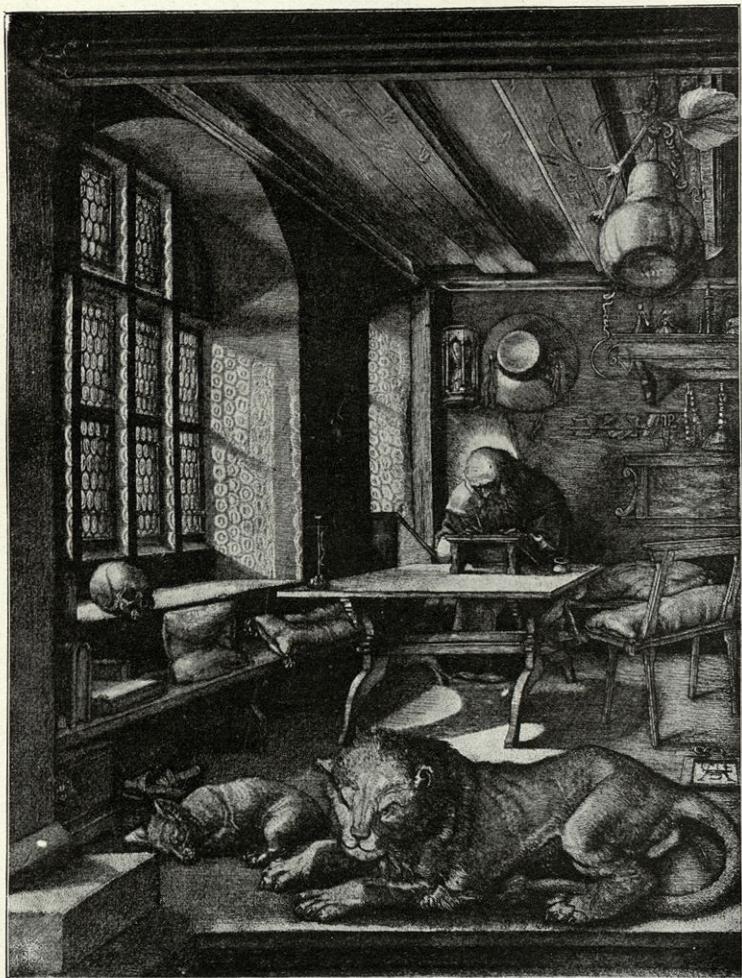


Abb. 98. Hieronymus im Gehäus von Albrecht Dürer.

Greis ist tätig; über seine Arbeit gebeugt, geht er ganz in diesem Dienste Gottes auf. Der Stimmungszauber eines friedvollen Lebens in Arbeit und Zufriedenheit strömt von diesem behaglichen Zimmerchen, das Albrecht Dürer bis in die kleinsten Einzelheiten mit liebevoller Sorgfalt ausgestattet hat, machtvoll aus. Das Licht wird hier schon als mächtigstes Mittel, Stimmung zu schaffen, benutzt. (Vgl. damit den Text zu Rembrandts «Gelehrten», S. 113.)

Abb. 99. Albrecht Dürer hat auch das Gebetbuch des Kaisers Maximilian mit Zeichnungen geschmückt. Der «letzte Ritter» schätzte ihn hoch, aber als wenig begüterter deutscher Kaiser konnte er die Kunst nicht so reich unterstützen, wie mancher italienische Fürst es in seiner Heimat tat.* Scharfe Beobachtungen des deutschen Volkslebens wechseln

* Vgl. dazu das Gedicht von Anastasius Grün im «Letzten Ritter».

in diesem «Gebetbuch» mit humorvollen Schilderungen ab. In allem zeigt sich bewundernswertes Geschick, auch das Unwesentlichste charakteristisch und bis in die letzten Einzelheiten lebenswahr wiederzugeben. — Unser Bild stellt eine heitere Szene dar. Der Fuchs

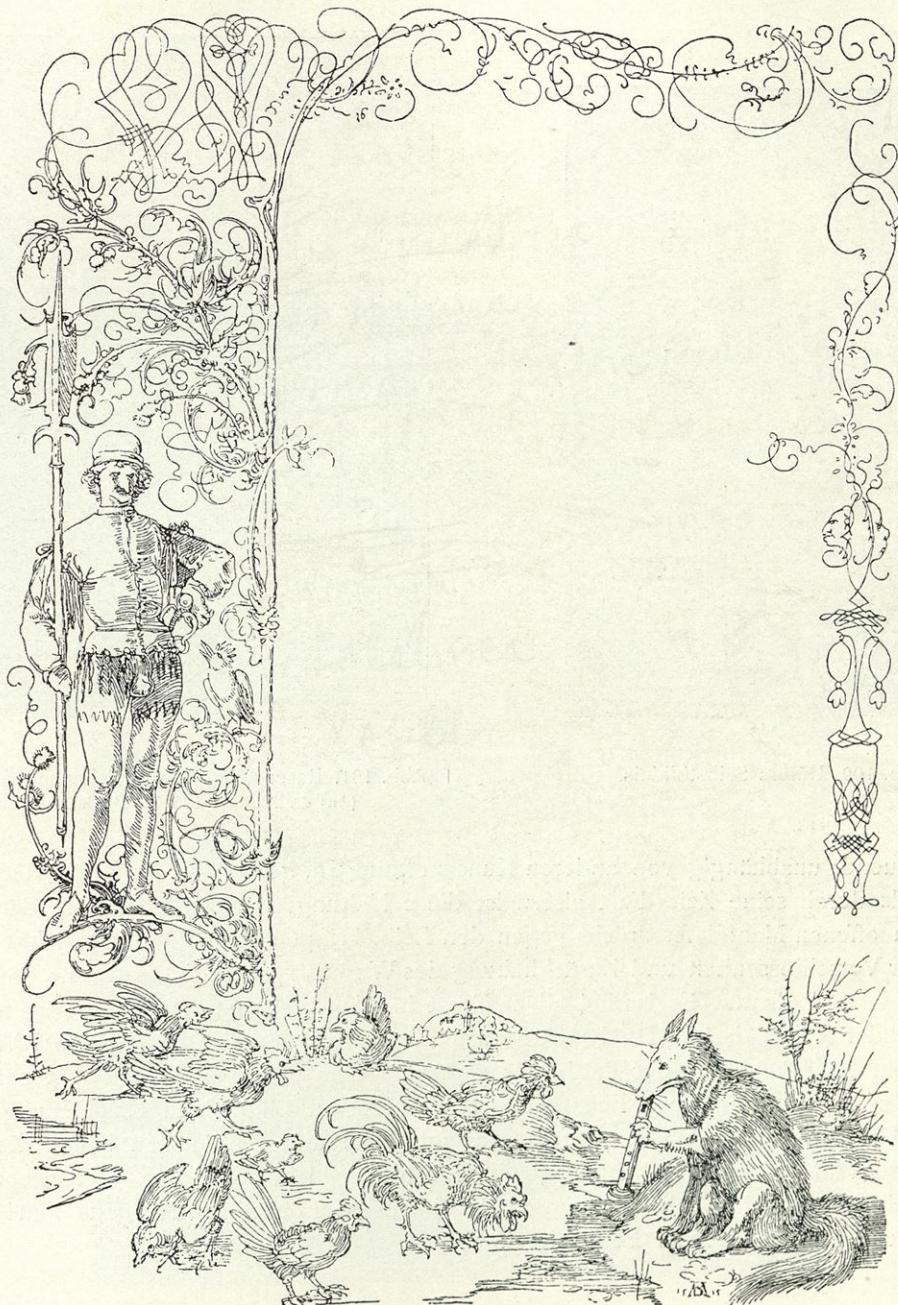


Abb. 99. Randzeichnung aus dem Gebetbuche des Kaisers Maximilian von Albrecht Dürer.
(Aus Lübke-Semrau «Kunstgeschichte», Neff, Esslingen.)

spielt liebenswürdig auf der Flöte und die Hühner können sich nicht genug beeilen, zu den Vorträgen des freundlichen, seltsamen Musikanten zurechtzukommen. Man weiß, wie die Vertrauensseligen enden werden!

Abb. 100. Ist es nicht, als wäre Goethes Charakteristik der künstlerischen Eigenart Albrecht Dürers hier in dieses Körperliche umgesetzt? Wie klar blicken diese Augen in die Welt! Nichtträumerisch, werden sie auch alles sehen, wie es ist. Sie werden nirgends an der Oberfläche haften bleiben. Sie blicken tief, fast durchdringend. So gerade

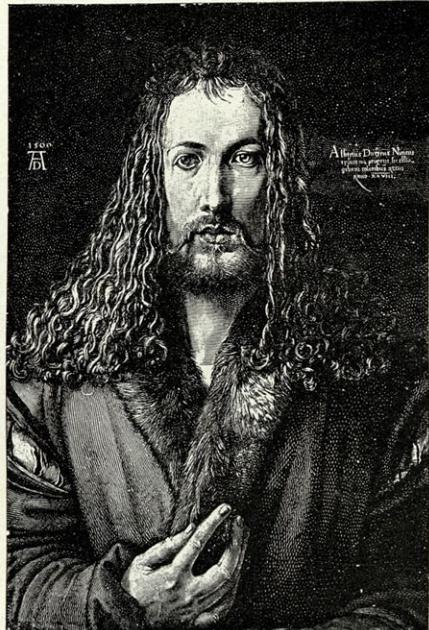


Abb. 100. Dürers Selbstbildnis.



Abb. 101. Rasenstück, Tuschzeichnung von Dürer.
(Aus der Albertina in Wien, Originalaufnahme.)

ausschauend, unabhängig von anderen Kunstströmungen, geht Dürer in unbeirrter Eigenart, stolz durch seine Zeit. Fast eisern ist diese Haltung, nur die Bewegung der Hand, die den offenen Mantel festdrückt gegen den Leib, bringt etwas Augenblickliches hinein. Bei aller Verschlossenheit und Zurückhaltung des Wesens spricht dieses Antlitz doch auch von Tiefe und Gemüt. Es ist bei allem Ernst in Mund, Augen und Linienzügen nichts Hartes oder Rohes darin. Man beachte auch die Ausführung der Einzelheiten! Wie fein (mit dem Haarpinsel) ist der Pelzbesatz gemacht, seine dichte Weichheit tritt naturwahr und in seiner aufmerksamen Behandlung doch nicht aufdringlich in Erscheinung.

Abb. 101. In das Wesen Dürers, das auch die unwesentlichsten Dinge der Natur mit verständnisvollem Anteil umfaßt, gibt uns dieses kleine Stück aus der Albertina in Wien einen Einblick. Welche Kenntnis der kleinsten Formen spricht aus ihm! Es ist ein wahres Prachtstück der Feinmalerei.

Das Barock.

Abb. 102. Wir sehen eine Kirche, die sich in selten glücklicher Lage nahe dem Eingange des Canale Grande, der Haupt(Wasser)straße von Venedig, erhebt. Eine breite Treppe führt vom Gondellandeplatz empor. Die achteckige Kuppel besitzt eine «Laterne»



Abb. 102. Kirche Santa Maria della Salute in Venedig von Longhena.

mit einer Balustrade und ruht auf mächtigen Schnecken (Voluten) (die wir schon als eine vom Barock ausgebildete Form kennen lernten), die hier die Stelle von Strebebogen vertreten. Sie leiten den Schub der Kuppel auf die vorspringende Mauer des Umganges über, die wieder in vorspringenden Kapellennischen ausreichende Stützen besitzt. Diese

eigenartige Übertragung eines Teiles des gotischen Systems auf diesen Zentralbau erweckt, wie die wirkungsvolle Ausgestaltung, Bewunderung. Der Bau, der, in hellem Weiß die ganze Umgebung überragend, am Ufer des «großen Kanals» emportaucht, gehört zu den schönsten Bauten des gemäßigten, der Renaissance an Hoheit noch völlig nahestehenden Barocks.

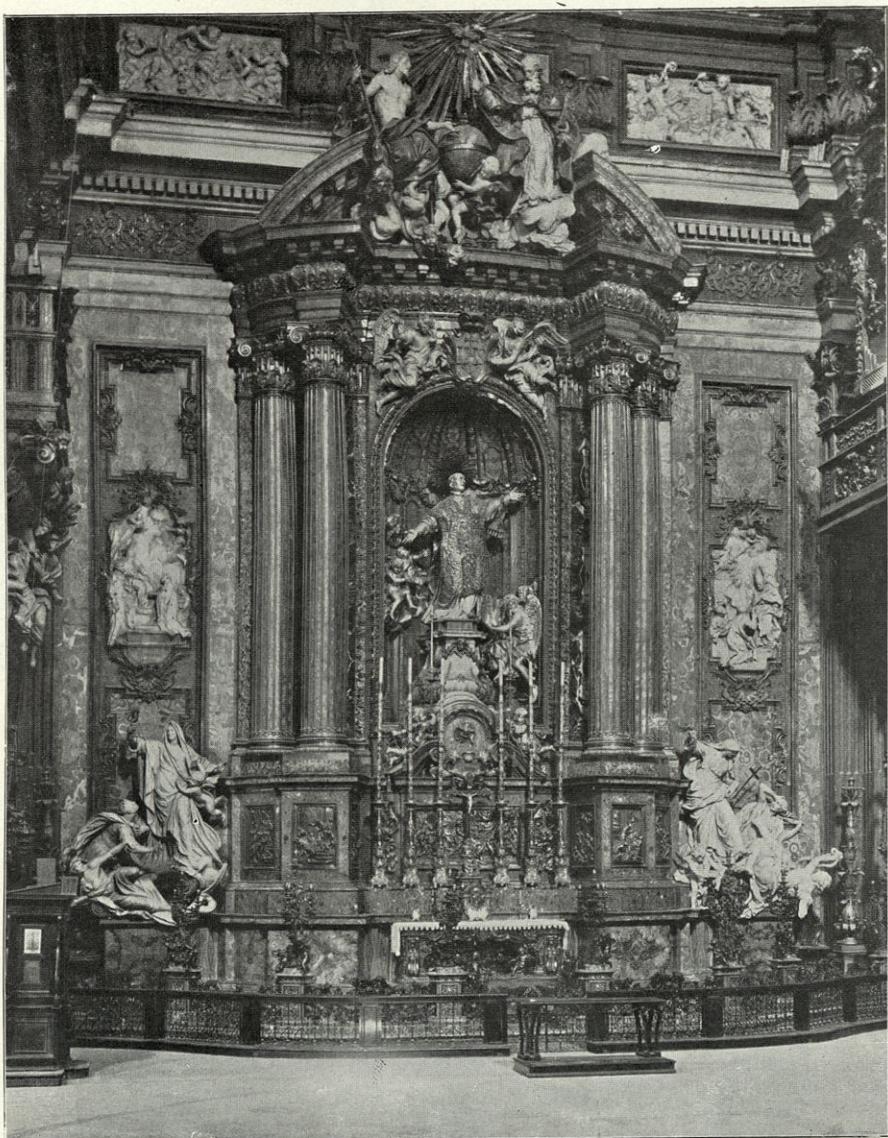


Abb. 103. Ignaz -Altar der Herz Jesu-Kirche in Rom von Andrea Pozzo.
(Photographie Alinari.)

Abb. 103. Eines der prunkvollsten Werke des Barock! Der Giebel der Renaissance ist geteilt worden. An Stelle des Mittelteiles sehen wir Christus und Gottvater auf Wolkenballen, die aus Stein gebildet sind. Solcher Aufgaben freut sich das Barock, das nirgends Schwierigkeiten — auch konstruktive nicht — betont, sondern ihr spielendes Überwinden vorzutäuschen liebt. So auch hier das Schweben auf Wolken u. dgl. m. Der eigentliche Altartisch schließt mit Volutenformen; eine Pyramide mit Rundformen dient dem Heiligen

zum Stand.* Mit großer theatralisch-pathetischer Gebärde steht er da. Geschliffene, farbige Marmorplatten und reiche Golddekorationen erzeugen einen blendenden Glanz, ein das Auge im ersten Augenblick überwältigendes Leuchten und Flimmern. Man beachte auch die Statuengruppen rechts und links! Nichts von «stiller Größe», sondern unruhige, wilde, leidenschaftliche Gebärden und Bewegungen. Die Gewänder «flattern», zu tausend unruhigen Falten zerlegt, als reine Draperie um den Leib. Oft werden verschiedene Farben zur Darstellung des nackten Fleisches und der Bekleidung genommen; der Marmor wird dabei glänzend geschliffen und bis zur Spiegelung poliert. Das Unehrliche, Gekünstelte, Übertriebene mancher Barockanlagen wirkt oft geradezu beleidigend auf einen gesunden Sinn.

Abb. 104. Die geschweiften Formen (sogar die Fassade ist geschwungen!) überwiegen. Die Fenstergiebel in gedehnter, weicher Schwingung (oder geteilt), die ovalen (Eirund-)Formen an der Kuppel und vor allem die bewegte Art der Umrisslinien des Turmes und an seinem Dach erinnern uns sofort an die Barockkirchen (Jesuitenstil), die

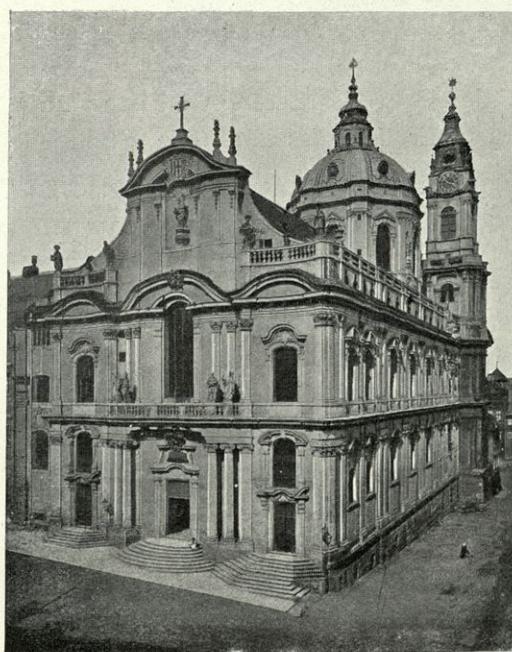


Abb. 104. Nikolauskirche in Prag.

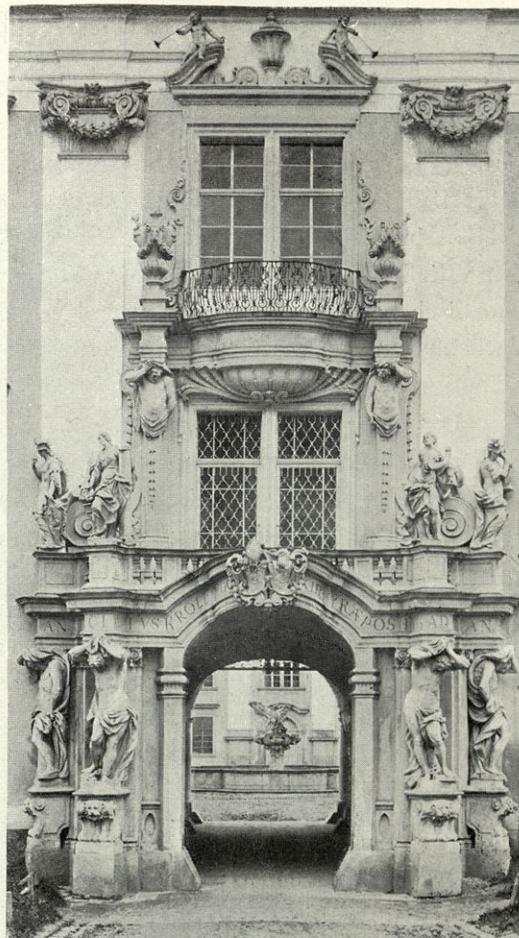


Abb. 105. Tor und Portal vom Stift St. Florian.

(Nach Photographie von Prietz in Steyr.)

fast alle größeren Städte besitzen. Durch Glanz und Pracht wirken sie auf den Gläubigen schon im Äußeren, wie in der hallen- oder saalartigen, Gold und Licht strotzenden, oft sehr schönen Innenanlage. Die Kunst des Barock fordert keinen vornehmeren Geschmack, sie befriedigt auch das Auge der fernstehenden Menschen.

Abb. 105. Eine Anlage von voll entwickelten barocken Formen! Man beachte die in verkrümmten Stellungen gegebenen Gesimsträger, die Statuen darüber und alle Einzelformen!

* Den Voluten, die in der Renaissance geschlossener, fast in Kreisform verliefen, gibt das Barock einen mehr geschweiften, länglichen Zug, eine Dehnung. Dazu wird das Volutenauge stark betont.

In den **Niederlanden** gelangte die Malerei im 17. Jahrhundert zu hoher Blüte. Es ist zu unterscheiden zwischen der Schule der südlichen Niederlande (Brabant und Flandern) und der der nördlichen (Holland). Hauptvertreter der ersteren (der so genannten «flämischen» oder «Brabanter Schule») ist Peter Paul Rubens. Hauptvertreter der letzteren (der «holländischen Schule») ist Rembrandt van Rijn. — Beide Schulen wurzeln in der gesunden, echt germanischen Kunst der Brüder van Eyck. Aber die südlichen katholischen Niederlande öffneten sich in der Kunst mehr dem Einfluß Italiens und seiner Renaissance und (Herrschaft der Spanier!) dem romanischen Wesen überhaupt. Der kirchliche Zug der italienischen Malerei mit seiner Vorliebe für das Stattlich-Dekorative (Kirchenkunst der Barockzeit) gewinnt mächtigen Einfluß.

Das den genannten Einwirkungen schon räumlich weniger erreichbare, nördlichere Holland erkämpfte sich gegen Philipp II. die Freiheit und blieb protestantisch. Hollands Kunst bleibt rein germanisch, freier von der etwas theatralischen Auffassung des italienischen Barock und der Spätrenaissance, germanisch-national, selbständiger hierin gleichwie in der Politik. In dem freien Gebiet tritt naturgemäß an die Stelle des aristokratisch-üppigen Zuges ein schlicht bürgerlicher, volksmäßiger. Die Kirchenmalerei spielt hier nicht die Rolle wie bei der flämischen Schule. Während Rubens, auch wo er religiöse Stoffe malt, glänzende Vorgänge und stolze Erscheinungen mit mächtigen Lebensäußerungen in der dramatischen Weise des Barock in leuchtenden Farben und freundlichem Licht bevorzugt, verlegt Rembrandt die Vorgänge, die die Bibel schildert, unter das holländische Volk, schildert ohne äußeren Glanz und ohne Pathos, aber in ergreifend echter und tiefer Weise. Dabei bevorzugt er ein eigenständiges Halbdunkel: einzelne Lichtstrahlen fallen in einen dunklen Raum und durchleuchten ihn stellenweise, bis sie sich an den Grenzen ihrer Wirksamkeit mit dem Dunkel zu einem charakteristisch bräunlich-warmen Ton mischen. Beiden, Rubens wie Rembrandt, ist bei aller Verschiedenheit als ein echt germanischer Zug die Abneigung gegen alles Süßliche, Uncharakteristische, lediglich Linien- oder Farbenschöne gemeinsam, beide zeigen eine gesunde, zum Teil derbe Kraft.

Abb. 106. Im Gebiete der Malerei findet der Geist des Barock in Peter Paul Rubens den vollsten und vollendetsten Ausdruck. Er liebt das Kraftvolle, Strotzende und starke, heftige Bewegungen «als mächtigste Lebensäußerungen». An seinen Gestalten preßt sich in Stellungen voll starken Kraftaufwandes die Muskulatur heraus. Auch die Frauen zeigen starke, muskulöse Formen. Alle Gesichter strotzen von Kraft, der Fleischton ist ein urgesunder, rosiger, frischer. («Mischt dieser Maler Blut in seine Farbe?», soll Guido Reni vor den Bildern von Rubens gefragt haben.) Man beachte an dem Bilde hier, wie trefflich die Loslösung vom Kreuze dargestellt ist. Wie sich alle Aufmerksamkeit auf den Vorgang zuspitzt, wie alle Kraftanstrengung sich dem Zwecke, den schweren Körper des Verschiedenen sicher zu Boden zu bringen, unterordnet, und wie daneben doch das Geistige nicht zu kurz kommt: Die Männer haben jetzt nicht Muße, sich dem Seelenschmerz hinzugeben, die Frauen aber, die den Leib erwarten, der «schön wie eine abgeschnittene Blume» auf der Lichtbahn des Tuches niedergleitet, geben in charakteristischer Abstufung ihrer Liebe zu dem Hingeschiedenen Ausdruck. Die Mutter allein beteiligt sich gar nicht an dem Werke. Sie streckt dem niedergleitenden Sohn nur halb sorgend, daß er auch jetzt nicht stürze, halb sehnend die Arme entgegen, ohne ihn zu

berühren. Magdalena hat den einen Fuß (der andere ruht in einer Tuchfalte) ergriffen (man beachte, mit wie gespannter, fast angstvoller Aufmerksamkeit der Mann rechts ihre stützende Bewegung berücksichtigt). Auch die beiden anderen Männer wenden ihre ganze Sorgfalt dem Vorgang zu. Christus selbst ist von muskulösem Körperbau;

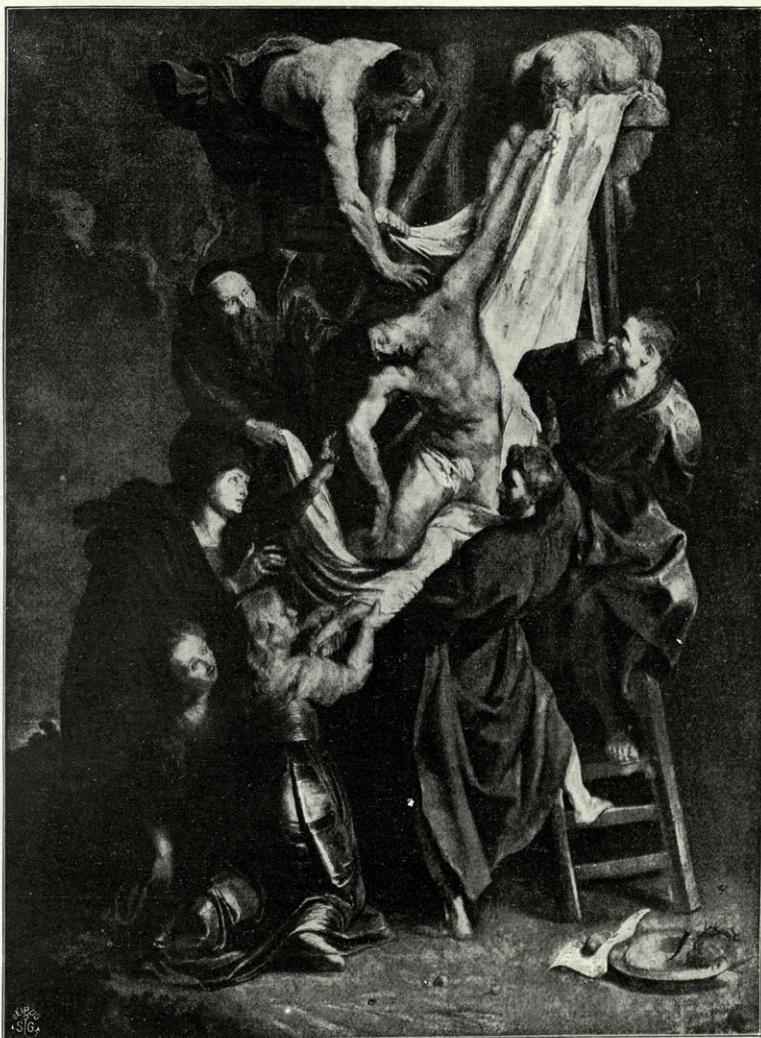


Abb. 106. Kreuzabnahme von Peter Paul Rubens in Antwerpen.

nur der Kopf mit dem geöffneten Mund und den gebrochenen, halb geschlossenen Augen zeigt einen völlig leichenhaften Ausdruck. Prachtvoll ist die Lichtführung im Dienste der Komposition verwendet (das Tuch! die Gesichter links!). Der lebensvolle, unmittelbar wirkende Eindruck des Ganzen wird noch erhöht durch die herrlichen Farben, die glänzende Modellierung, das reiche Kolorit. Auch in der Abbildung hier lässt sich die Pracht mancher Einzelheiten noch ahnen. (Die reich gefalteten dunklen Mäntel der Männer auf der Leiter rechts! das Spiel des Lichtes auf dem Gewand der Magdalena!)

Abb. 107. Vor einem unruhig beleuchteten Wolkenhimmel spielt sich die Schlacht ab.* Aber auch vorn ist eine Lichtquelle zu denken. Wie im Augenblicksfeuer eines Blitzstrahles oder im Zucken eines Wetterleuchtens erscheinen grellste Lichtflecke neben dunklen Schattenrissen. So ist der Eindruck des Unruhigen, Unheimlichen, Zerrissenen schon in der Beleuchtung geschickt vorbereitet. Und nun erscheinen darin in wildem Durcheinander Knäuel von aufeinander zuschlagenden Menschen, das Schreckliche des Getümmels noch vermehrt durch eine schmale Brücke über dem Wasser, das die Leiber



Abb. 107. Amazonenschlacht von Peter Paul Rubens in München.

von Stürzenden in erregtem Schwall aufnimmt. Das Licht fängt sich wirkungsvoll auf den hellen Leibern der fliehenden Amazonen, während ein tiefer Schatten die dunklen Pferdeleiber — die Tiere sprengen reiterlos, rasend dahin — in silhouettenartigem Ausschnitt vor dem helleren Himmel fast gespensterhaft erscheinen lässt. In all der Verwirrung herrscht doch eine bewundernswerte Klarheit der einzelnen Motive und der Ausdruck einer unbändigen, wilden Kraft. Die Formen von Menschen und Tieren sind wunderbar durchgebildet, kraftvoll und mächtig. Der hohe Brückenbogen, die luftige Bühne für das wütende Gemetzel, ist auch kompositionell — man beachte die Wirkung für die Beleuchtung — von hoher Bedeutung.**

* Es ist der Schein brennender Städte und roter Rauchwolken, der den Himmel im Urbild so eigentümlich wirkungsvoll färbt.

** Vgl. auch die prächtigen Nachbildungen von: Rubens, «Christus am Kreuz» und «Der Sturz der Verdammten» in den «Meisterbildern» des «Kunstwart» (je 30 Heller mit Text). — Prächtige Originale im Rubenssaal der kaiserlichen Gemäldegalerie in Wien!

Abb. 108. Ist es nicht eigentlich ein unheimlicher Raum? Hohe, kahle, kalte Hallen, tiefe Gänge, eine steile Wendeltreppe, die sich wie ein Ungeheuer schlängenartig hinaufwindet. Und doch! Welchen heimlichen, süßen Zauber spinnt das Licht in diesen öden Raum. Erzählt uns diese Art, wie das Sonnenlicht den Raum wohnlich macht, nicht das Geheimnis dieses Menschen, der weißhaarig, still versonnen, nachdenklich im Stuhle sitzt? Wurde dieser an sich unwohnliche Raum nicht für ihn, wie uns, durch die Sonne, durch



Abb. 108. Gelehrter von Rembrandt.

jenes Ideal, dem er sein Leben weihte, wohnlich und traut gemacht, durch Sinnen und Denken über die Geheimnisse des Lebens und der Natur? Vergaß er darüber nicht die sonnige Welt da draußen? In den «Meisterbildern», die der «Kunstwart» in München bietet, wird unser Bild ausführlich und in passendem Vergleich mit Dürers «Hieronymus» (siehe S. 104) erläutert. Wir entnehmen dem folgende Stelle: «In einem alten Bau, vielleicht in einem ehemaligen Kloster, sitzt, wo die Wendeltreppe am Ende eines langen Ganges zu den oberen Zellen führt, vor seinem Folianten ein alter Mann in Gelehrtentracht. Über dem Lesen ist's Abend geworden, so schräg dringt die Sonne schon ins Gemach, daß sie wie mit goldenen Füßen die Stufen gegenüber dem Fenster leisen Trittes hinansteigt und sich mit hundert Reflexen gleichsam umsieht zwischen all den Flächen, Kanten und Ecken. Da stützt der Alte das Kinn in die Hand, senkt das Auge und sinnt dem Gelesenen nach. Er achtet nicht auf das Licht- und Schattenweben rings, nur wir empfinden die ganze malerische Poesie dieses Abendfriedens im Denker-

stübchen.» Einzelne Gegenstände sind hier (vgl. im Gegensatz dazu Dürers «Hieronymus») nicht bis in alle Details liebevoll nach ihrem Aufbau, ihren stofflichen Eigenschaften, sondern fast lediglich im Verhältnis zum Licht als dessen Träger oder dgl. behandelt. «Das Licht, das Licht ist's, das uns fesselt. Das Licht allein? Die großen Bogenlinien der Schlangenlinie der Wendeltreppe erhöhen gewiß den geheimnisvollen Reiz, aber auch sie nur, weil das Licht sie gleichsam lebendig macht. Kein Stoff, keine Form hat bei Rembrandt hier Wert an sich; nur wie das Licht damit umgeht, was es daraus macht, nur das beschäftigt ihn. Denn hier liegt sein Kunstmittel.»

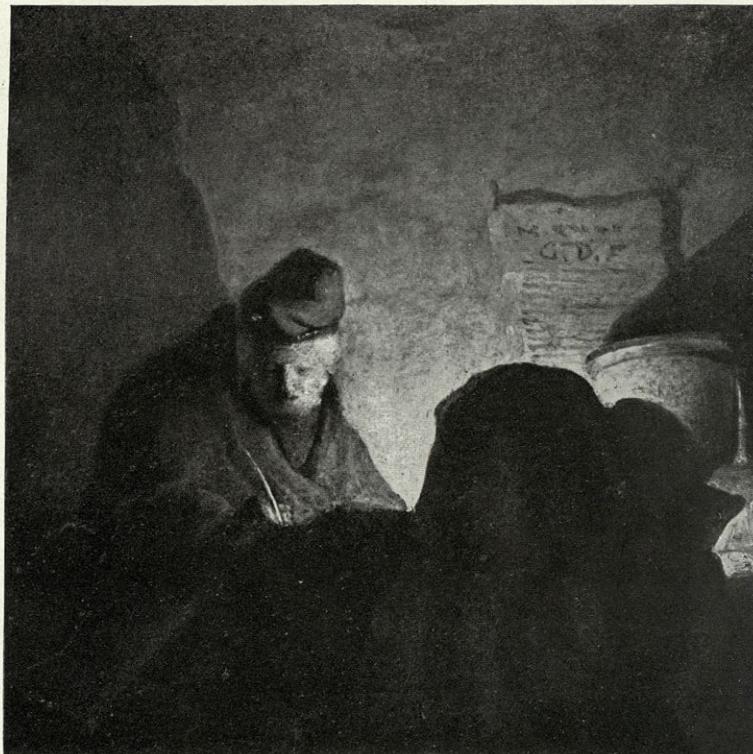


Abb. 109. Gelehrter von Rembrandt.

Abb. 109. Auch hier ein Gegensatz zwischen der Helle des gegen den Sitzenden und die Wand fließenden Lichtes und dem Manne, der ungestört, ganz in sich gesammelt, ohne Augen für den Beschafter über seiner Arbeit sinnt. Grell und blendend bescheint das Licht, wie aus einem Scheinwerfer kommend, eine armselige Wirklichkeit und mitten darin einen Mann, der, davon unberührt, mit allen Sinnen in einer ganz anderen ernsten, geistigen Welt weilt.

Abb. 110. Ganz selbständige, ohne Rücksicht auf kirchliche Überlieferung, hat Rembrandt als echtes Kind des Volkes Christus und seine Jünger in ihrem Wirken überall geschildert. Christus ist mit zweien seiner Jünger gewandelt und sie erkannten ihn nicht. Aber jetzt, da er mit dem innigen Ausdruck der Liebe des Weltheilands das Brot bricht, erkennen sie, wer ihr Begleiter ist. Sehr einfach spiegelt sich das in den Gesten der Jünger. Keine großartige Bewegung und doch wie deutlich wird uns die Erschütterung der beiden aus der Körperhaltung (das Gesicht ist ja von dem Manne links nicht

einmal zu sehen!), aus dem sich verändernden Antlitz des Weißbärtigen rechts. Fühlen wir nicht, wie tief ergriffen er ist? Und wie kunstvoll ist das Licht geführt, um alles Wesentliche recht deutlich hervortreten zu lassen, wie köstlich ist an sich auch der Unbeteiligte, der auftragende junge Mann gekennzeichnet!

Man sollte sich die Einsicht in ein größeres Rembrandtwerk nicht entgehen lassen. Namhaftlich die Radierungen des Meisters zeigen, wie reich und prächtig sich die Welt mit ihren bunten Erscheinungen im Kopfe dieses geistvollen Beobachters des Lebens spiegelte. Einen guten Einblick in des Meisters Schaffen vermittelt der Band „Rembrandt“ der bekannten «Künstlermonographien» von Knackfuß (Verlag Velhagen u. Klasing).



Abb. 110. Christus und seine Jünger in Emmaus von Rembrandt.

(Nach Photographie von Braun u. Ko. in Dornach.)

Abb. 111. Ein Porträt von der denkbar höchsten «intimen» Wirkung. In der Helle des Fensters zwanglos hingelehnt, zwischen den dunklen Vorhängen, macht der Dargestellte einen höchst unbeobachteten und «natürlichen» Eindruck. Er ist ganz in die Lektüre eines aufgeschlagenen Heftes vertieft, denkt an gar keinen Lauscher oder Zuschauer. Wie ungezwungen ist die Haltung! Wie prächtig dient das Licht dazu, unseren Blick zuerst auf den Beschauten zu leiten! Und wie liebevoll sind auch die Kleinigkeiten gemalt, die aus dem samtschwarzen Schatten, vom Dunkel ins Halbdunkel und dann ins Helle hervortretend, aufleuchten und den Dargestellten in weiterem Sinne charakterisieren: vorne der aufgeschlagene Foliant mit den weißen Blättern, der Degen mit dem schimmernden Korb, das Bild an der Wand. All das redet von einem Manne,

der geistige Arbeit (man liest von seinem Gesicht die Neigung dazu ab) liebt, der aber auch dem Volke angehört, das heute freudig Kunst und Handwerk pflegte, in Zeiten der Not auch zum Schwerte zu greifen und die Liebe zu den Waffen mit der geistigen Ausbildung zu vereinigen verstand.

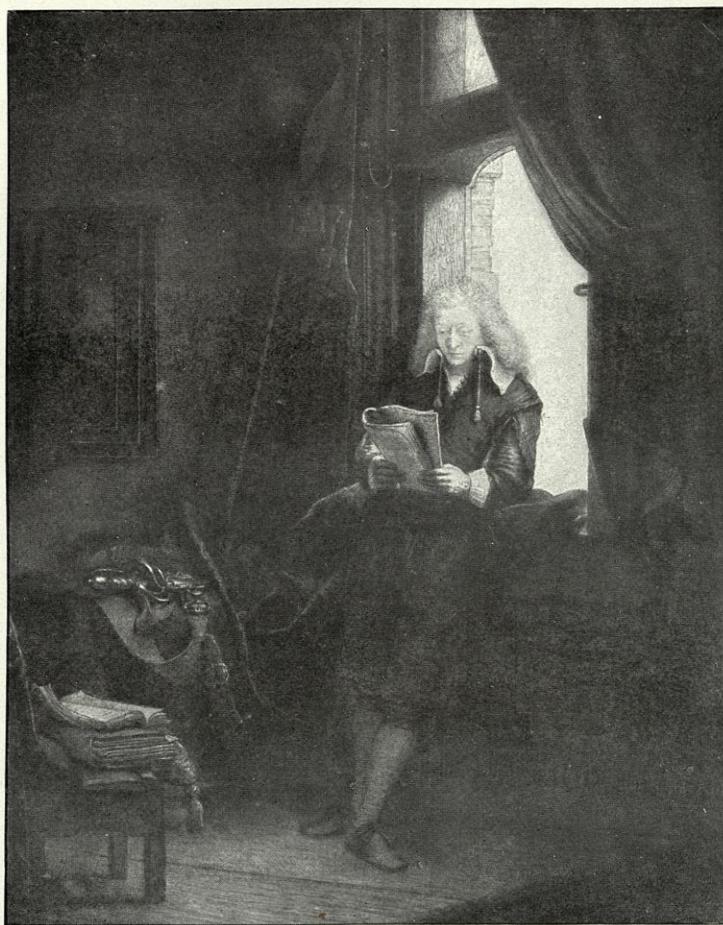


Abb. 111. Jan Six am Fenster. Radierung von Rembrandt.

Abb. 112. Wir kennen Jan Six schon. Seine Züge sind hier recht hart. Aber einträumerischer Ausdruck bringt einen reichen und fesselnden Widerschein starken Innenlebens in dieses sonst nüchtern zu nennende Antlitz. Dabei ist der Mann in keiner Pose dargestellt (unsere Photographen erzwingen meist erkünstelte Eindrücke, wenn sie ihren Kunden das beliebte Motiv des Handschuhhaltens vorschlagen). Jan Six verrichtet das Anziehen der Handschuhe ganz mechanisch. Wie im Vorübergehen hat der Künstler sein Modell gepackt und wieviel schenkt er uns doch von dessen Wesenheit! Man beachte die glückliche Wirkung von Hell und Dunkel (Hut, Schatten davon über den Augen, Kragen), ferner die frische, nicht pedantische und doch überaus charakteristische Behandlung des Gewandes.

Abb. 113. Ein Flüßchen, durch grünes Land ziehend, mit einer breiten, fahnen geschmückten Barke, Schwäne darauf, eine halb zerfallene Mühle, ein Fischer — Motive aus Holland, wie sie Rembrandt auf Schritt und Tritt umgeben. Was aber Stimmung, eine

wunderbar ruhige, sänftigende und friedlich-freundliche Stimmung darüber ausgießt, das ist wieder das Licht. Man achte darauf, wie es golden die Rampen der sich in sanftem Bogen spannenden steinernen Brücke abtastet, unten im Wasser funkelt, auf den Büschchen rechts liegt, auf dem Breiterwerk der Mühle, dem Segeltuch des Bootes, weich verschwimmend und mild schimmernd hinter den Höhen leuchtet, dort einen Stein, hier ein helleres Stückchen Wiese aus tieferem Dunkel der Umgebung herausliest! Aber auch hier wird



Abb. 112. Jan Six mit Handschuhen von Rembrandt.

keine Landschaft, keine Gegend oder Aussicht einfach «geschildert», sondern alle diese Formen und Farben sind von einem großen Gefühl aus der Erinnerung zusammen-genommen und zueinander gestimmt (vgl. dazu über das «Stilisieren» — Verdichten — in der Tätigkeit jedes Künstlers) und sind dann vom Maler zum Ausdruck seines Seelenzustandes hingesetzt worden: er hat sie nicht anders benützt, als der Musiker seine Töne und Klänge. So wird dem Beschauer, als hört' er eine reiche, wehmüttige Musik. Und noch in einem engeren Sinne hat man bei diesen Landschaften von etwas Musikalischem, nämlich von einem «harmonisierenden orchestralen Prinzip» gesprochen: die Farben, welche die Dinge an sich haben (= die sogenannten Lokalfarben), ordnen sich durchaus den großen Farbenmassen des Bildes harmonisch ein, eine jede steht an jeder Stelle zwischen nah verwandten, ist so gleichsam vorbereitet, wenn sie hervortritt, so gibt sie z. B. als Rot nur klar dasjenige, was in Orange und Braun schon

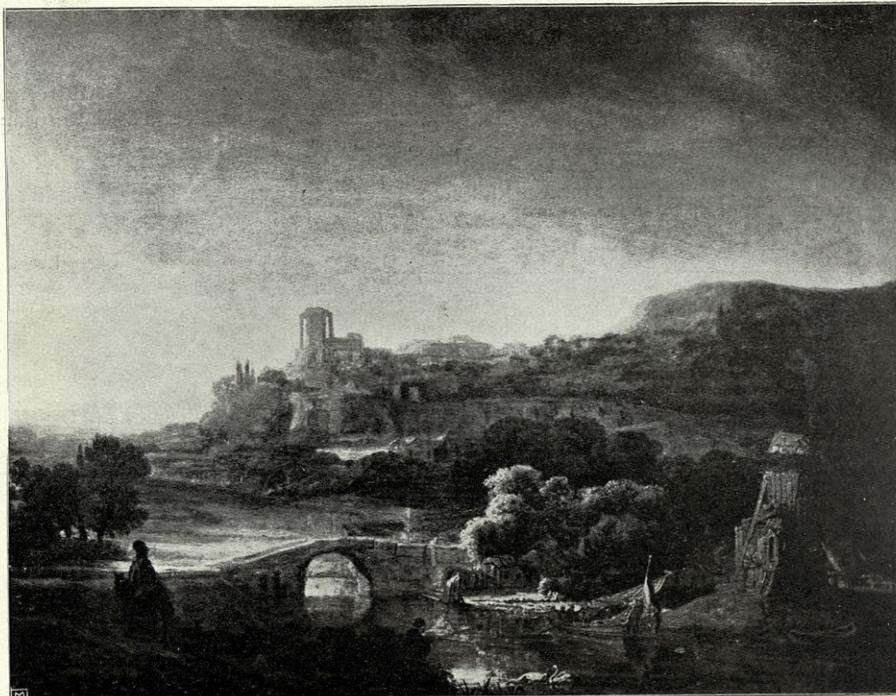


Abb. 113. Ideale Landschaft von Rembrandt.

unklar in der Umgebung lebte. «Der stärkste Gegensatz in dieser Beziehung zu Rembrandt ist Böcklin, der, ein einigendes Kolorit nicht suchend, seine Kunstgebäude so sehr aus lauter Gegensätzen aufbaut, daß auch die einzelnen Farbengruppen stets aus kontrastierenden Farben zusammenleuchten.» (Kunstwart.)

Das Rokoko.

Abb. 114. Der Rokokostil (= Stil Ludwigs XV., sowie das Barock der Stil Ludwigs XIV. ist) zeichnet sich durch den Reichtum an zierlichen unsymmetrischen Schmuckformen, die in reichen Schnörkeln verlaufen (Schnörkel- oder Muschelwerk), aus. Alle Wände sind

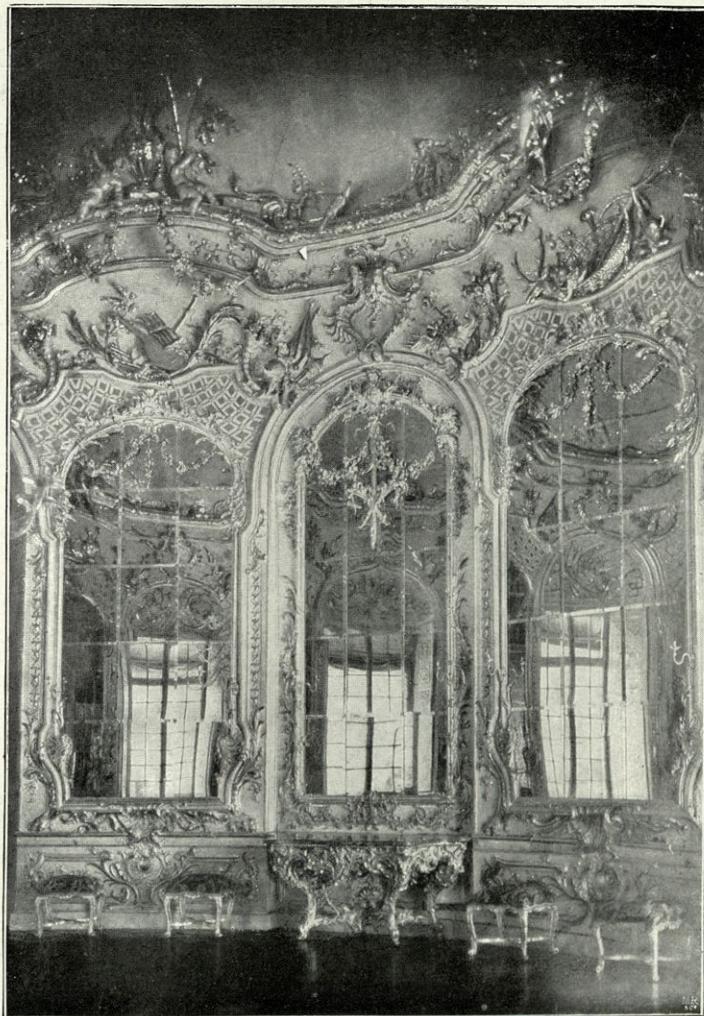


Abb. 114. Spiegelsaal aus der Amalienburg.

(Aus Bischoff «Architektonische Stilproben», Hiersemann, Leipzig.)

mit solchem Zierwerk reichlich übersponnen. Die stärkere, immerhin schon zierliche Grundform dieses Rahmenwerkes zeigt oft ohrartige Formen, daneben ist ein gitterartiger Zierat (z. B. hier auf unserer Abbildung über den Spiegeln!) — das sogenannte Netzwerk — häufig. Die Gerade ist grundsätzlich vermieden.

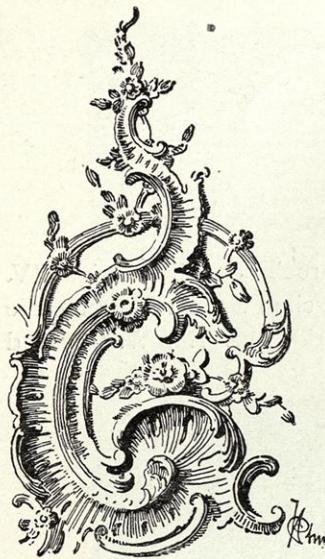


Abb. 115.
Schmuckform des Rokoko.

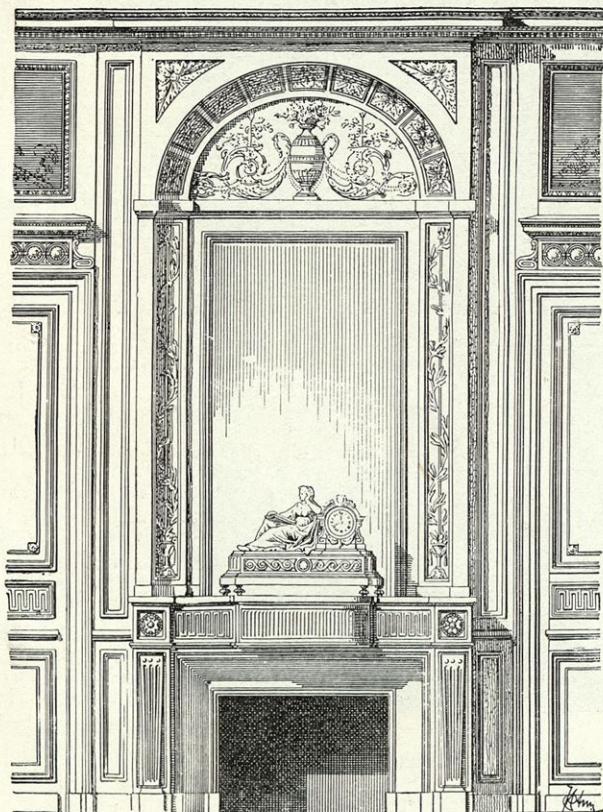


Abb. 116. Innendekoration im Stil Ludwigs XVI.

Abb. 115. Wir sehen ein ohrmuschelartiges Ornament. Über die eigentliche Grenze des «Rahmenwerkes» schlängeln sich noch Zweiglein mit Blüten hinaus. Zur Bildung des Rokokoornamentes mit seinen vielfach geschweiften, scheinbar willkürlich wechselnden, regellosen Formen eignet sich besonders der leicht zu formende Gips.* Oft begnügt man sich aber nicht mit diesem rein weißen Schmuck. Das Rokoko ohne die Anwendung der Farbe ist selten. Schmuckformen in Gold auf weißem Grund, in Silber z. B. auf grünen Seidentapeten oder auf zitronengelbem Grund, sind beliebt. Immer werden aber zarte Farbenzusammenklänge — auch in der Tracht — bevorzugt. Bläßblau, Rosa, Mattgrün, Silbergrau sind besonders geschätzt. Das Rokoko ist ein Schmuckstil. Konstruktive Formen entwickelt es nicht, daher gibt es auch keinen eigentlichen Rokokobau, außer man meint damit Gebäude, die außen mit Stuckornamenten im Stil des Rokoko überkleidet sind.

Abb. 116. Auf das Rokoko erfolgt ein Rückschlag zum streng Akademischen, Geradlinigen. Die Ausgrabungen, die damals in Pompeji gemacht worden waren, begünstigten diese Neigung. Der Ernst der Antike brachte eine Abneigung gegen das Regellose des Rokoko hervor, das in neuen Formen einen etwas steifen Ausdruck fand. Unsere Abbildung zeigt das Stück einer Wand in dem neuen Stil, dem «Zopfstil» (= Stil Ludwigs XVI.).

Abb. 117. Der Empirestil (= «Stil des ersten Kaiserreiches», unter Napoleon I. in höchster Blüte). Neben der geraden Linie im hellen Tapetenmuster erscheinen sanfte Schwingungen (Möbelfüße!). Das Schmale, Hohe, Stelzenartige herrscht vor. Die Linienführung ist ruhig, nüchtern, frostig.

Abb. 118. Die Schnitzerei ist völlig durch dünne Bronzbeschläge verdrängt, die auf den hellpolierten (rot, schwarz, gelb gehaltenen) Möbeln gern angebracht werden. Man beachte die antiken Motive (Nikestatuen!) auf den Stützen des Spiegelovales!

* Die Auflösung aller Linien zu Bogenlinien, die sich nicht verbinden, sondern für sich auslaufen, ohne korrespondierende Glieder zu besitzen, ergibt ein graziöses Spiel, dem gleichwohl Methode und reichliche Ruhpunkte innwohnén.

Oft werden solche antike Motive sinnwidrig angebracht, z. B. Fackeln als Tischfüße, Triglyphen als Konsolen u. dgl. Beliebt sind auch Waffentrophäen und goldene Kränze mit Schleifen auf weißem Tapetengrund. Bilderrahmen haben oft die Gestalt von Kränzen, die oben mit Schleife abgebunden sind (Grabdekorationen). Der Schmuck wird verständlich, wenn man sich der Zeit erinnert, die darin ihren Ausdruck findet. Die Kriege Napoleons gegen Deutschland hielten alle Gemüter in Sorge und banger Trauer.*

* Nach der Befreiung Deutschlands von Napoleon tritt an die Stelle der stürmisch-idealen Begeisterung der Befreiungskriege eine philistrische Stimmung der Behaglichkeit und des patriarchalischen Hausfriedens. Der sogenannte Biedermeierstil (von 1820 bis etwa 1840) stellt eine Vergrößerung des Empirestiles, eine Umsetzung aus dem Vornehmen und Zarten ins Nüchterne, Hausbackene dar. Möbel, Bildrahmen, Zierwerk; alles setzt sich aus den einfachsten, schwerfälligen, klotzigen und blokkligen Formen (Würfel, Quadrat, vierseitige Pyramide) zusammen. Die geschwungene Linie verschwindet fast ganz. Tischfüße, Bettgestelle und Kasten erscheinen als vier-schrötige, vierkantige, ausdruckslose Klötze ohne feinere Profilierungen. Der Stil gibt einem nüchternen Sinn, einer selbstgefälligen Bescheidenheit Ausdruck. Er heißt darum spöttisch der Stil der Bieder-männer (Altwiener Geschmack).

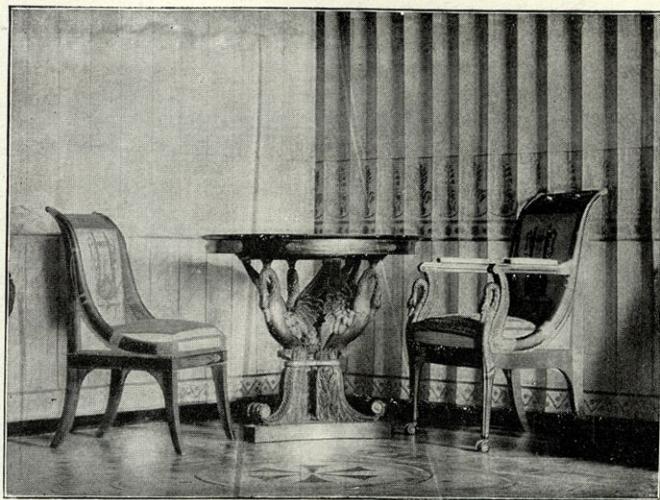


Abb. 117. Empiremöbel.

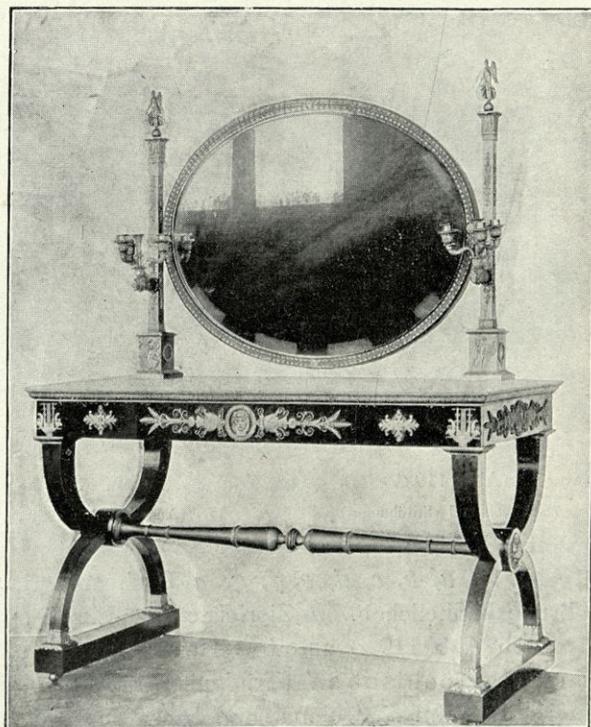


Abb. 118. Möbelstück des Empire.

Schmuckformen des Empire.

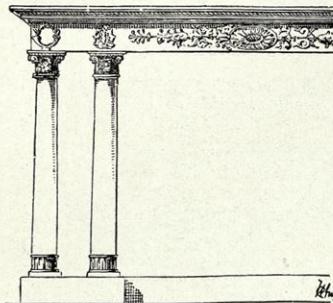


Abb. 119 a.



Abb. 119 b.



Abb. 119 c.

(Nach Schmid «Stilübung».)

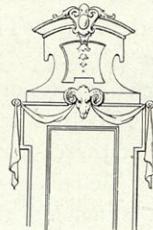


Abb. 119 e.

(Nach Schmid «Stilübung».)

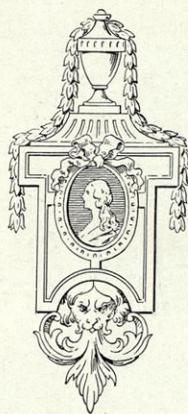


Abb. 119 d.

(Nach Schmid «Stilübung».)

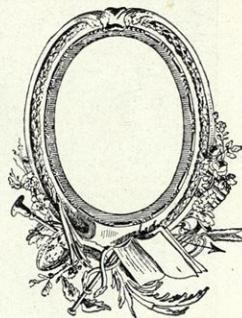


Abb. 119 f.

(Aus Kimmich «Stil».)

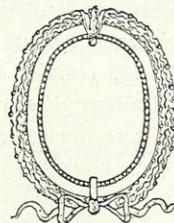


Abb. 119 g.

(Aus Kimmich «Stil».)

Abb. 119 a, b, c, d, e, f, g. *a* Tisch mit griechischen Säulenformen als Tischfüße mit Bronzekapitellchen. *b* Zierleiste mit Fackelmotiv und der typischen Bandschleife (siehe auch Abb. 119 *g*) unten. *c* Haus- und Giebelform mit im Stil des Empire verarbeiteten griechischen (Triglyphen-) Formen. Die Volute (Mäander) empiremäßig nüchtern und einfach, schmal und lang. Vorliebe für Girlanden, Medaillons, bekränzte Urnen. *d* Porträtmedaillon mit «epitaphienartigem Schmuck» (herabhängende Flortücher [Abb. 119 *e*], umkränzte Aschenurne). Beliebt ist im Empire (Einfluß der Physiognomiestudien Lavaters, der Schädellehre Galls) die Silhouette*. *e* Fensterumrahmung im Geschmack des Empire. *f* und *g* Rahmenformen, oval; daneben Kranzgewinde mit Trophäenschmuck, Bandschleife u. dgl. m.

* Die erste wurde angeblich nach dem Finanzminister Ludwigs XV., Silhouet, geschnitten.

Die neueste Zeit.

Die Stile, die wir zuletzt erwähnten, sind nicht oder nur in geringem Maße Architekturstile. Doch zeigte die Beschäftigung mit der Antike in einigen bedeutenden Köpfen auch edlere, kräftigere Blüten, die der Zeit des Empire als Werke von nicht veralterndem Wert entsprossen und einer hohen Schätzung noch immer würdig sind. Wir denken hier an einige Werke des «Neu-Klassizismus» (Hellenismus), dessen bedeutendster Vertreter auf dem Gebiete der Baukunst Gottfried Schinkel ist.*

Abb. 120. Eine breite ionische Säulenhalle bereitet in würdiger Weise auf die vornehme Art des Genusses vor, der hinter diesem hohen Vorraum wartet. Die Anlage



Abb. 120. Altes Museum in Berlin von Gottfried Schinkel.

(Nach Photographie der Phot. Ges. in Steglitz bei Berlin.)

des Hauptaumes wird in klaren Umrissen über dem Vorbau — die antiken Rennwagen, auf dem Dache mit Lenkern, ein beliebtes Schmuckmotiv — sichtbar. Das Ideal Schinkels: die Aufgaben der Neuzeit im strengen Geiste griechischer Kunst (kein Bauglied ohne Bedeutung, nie nur zu leerem Schmuck!) mit edlen, klar sprechenden Formen in zweckentsprechender Weise zu lösen, scheint hier verwirklicht.

Abb. 121. Fast schmucklos ist die Umfassungsmauer des Hauptaumes gestaltet. Vier Türme steigen an den Ecken, eine mit hohen Säulenumgang versehene Kuppel aus der Mitte des Baues empor. Der Eingang ist durch eine Marmorvorhalle — die ungegliederte Hauptmasse des Baues ist aus Backsteinen aufgeführt — einladend gestaltet. Der Bau macht trotz seiner fast gesuchten Einfachheit einen hoheitsvollen, würdigen Eindruck.

* Neben dieser Neurenaissance gibt es auch eine Strömung, die sich die strenge Nachahmung mittelalterlicher Bauten (Romantiker!) zur Aufgabe macht.



Abb. 121. Nikolaikirche in Potsdam nach Entwürfen Schinkels.

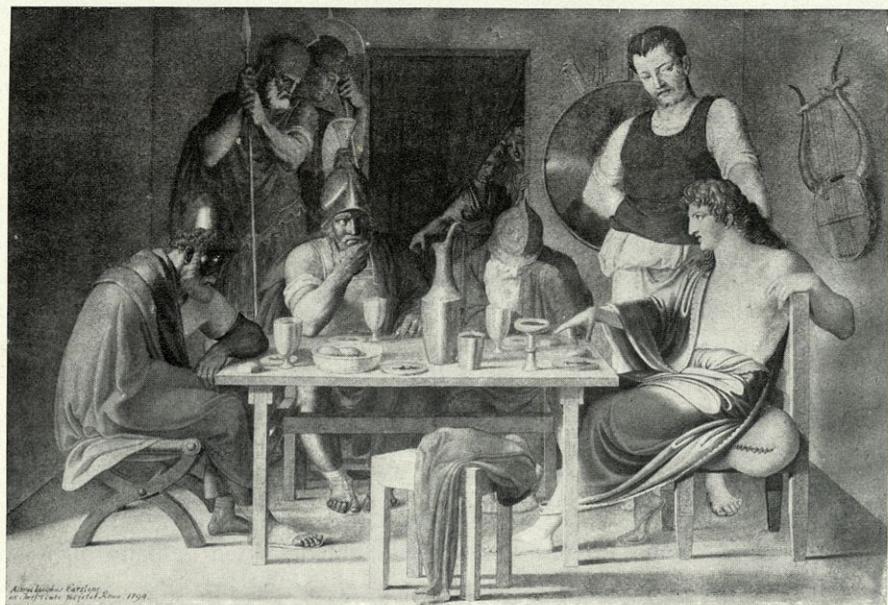


Abb. 122. Griechenfürsten im Zelte Achills von Carstens.

(Nach Originalaufnahme.)

Abb. 122. Aus einer glühenden Liebe und dem begeisterten Studium der antiken Kunst und Kultur ging das Schaffen des Schleswigers Carstens hervor. Da ihm fast nur eine vollendete Plastik als Vorbild diente, an der er, der Zeichner und Maler, sich schulte, so darf es uns nicht wundern, wenn ihm die Farbe überall Nebensache war. Er hinterließ fast nur Umrißzeichnungen. Die Zeichnung hier erscheint klar, hart, fast nüchtern. Aber die Köpfe der Heerführer, die dem jugendlichen Achill zuhören, sind prächtig und der Geist einer großen, an kühnen Helden reichen Vorzeit spricht aus diesen Blättern mit einer Würde, die dem Bilde zwar nicht eine lebhafte Augenblickswirkung, aber doch Eindruck beim Beschauer, der sich in das Blatt versenkt, sichert.

Abb. 123. In zartem Relief ist die Gestalt der Nacht sehr schön in das Rund komponiert. Die Figur ordnet sich ohne Zwang ein, denn die Stellung der Beine kommt nur dem beabsichtigten Eindruck des Vorwärtsschwebens zustatten, der auch durch andere Mittel (die leichte Vorneigung des Oberkörpers, die Behandlung der nachwehenden Draperie) vorgetäuscht wird. Man beachte den Ausdruck leisen Schlummers im Kopf der Schwebenden. In der Gewandbehandlung ist das Vorbild vollendeter griechischer Werke leicht erkennbar. Der leichte Fluß schöner Linien (man beachte die Bildung der Arme und Füße) wirkt hier in doppelter Hinsicht (das Weibliche und die Nacht) vortrefflich charakterisierend.

Abb. 124. So wie sie in unserem Gedächtnis leben, hat Ritschl sie dargestellt: als Freunde, die sich neidlos umfassen. Die Stellungen sind von ungesuchter Einfachheit. Der Künstler hat auf ein «Idealisieren» durch antike Gewandung oder dgl. verzichtet. Auch allegorische Figuren fehlen. Aus den Köpfen selbst spricht geistiges Leben, das keiner Erläuterungen mehr bedarf. Das Zeitkostüm, das sich freilich nicht so wie das griechische der Form unterordnet, sondern immerhin genug bedeutungslose, steife Flecken bildet (z. B. die Rockschöße), läßt doch wenigstens das Standmotiv klar durchscheinen und ist jedenfalls künstlerisch noch immer viel wirkungsvoller als unsere heutige Tracht. Goethe ist, wie Schiller, stark individualisiert, ohne daß der Eindruck der einen Gestalt auf Kosten der anderen überwiegt.

Abb. 125. Overbeck ist ein Hauptvertreter jener Richtung, die — Reaktion auf die Aufklärungsideen der französischen Revolution! — in der Pflege alttestamentarischer Stoffe, dann in der Verherrlichung des deutschen Mittelalters («Romantiker») und der altdutschen Sittenreinheit ihr Ideal erblickten. Das Gemälde hier macht stark den Eindruck



Abb. 123. Die Nacht von Thorwaldsen.

(Nach Photographie der Phot. Ges. in Steglitz bei Berlin.)



Abb. 124. Goethe-Schiller-Denkmal von E. Ritschl in Weimar.



Abb. 125. Verkauf Josefs von Overbeck.

(Nach Originalaufnahme.)

einer «gemalten Zeichnung», denn die Umrisse sind sehr scharf, das Licht (man beachte den gleichmäßig dunklen Ton der Gesichter und die neutrale Beleuchtung der Landschaft!) ist ohne künstlerische Absicht verwandt, auch in seiner Wirkung auf die Modellierung



Abb. 126. Die apokalyptischen Reiter von Peter Cornelius.

(Nach Photographie der Phot. Ges. in Steglitz bei Berlin.)

der Körper und ihre Grenzlinien gleichgültig, ohne von tieferem Naturstudium zu zeigen, verwertet. In der Farbe wechseln gleichmäßig helle und dunkle Stellen miteinander ab, ohne feinere Übergänge zu zeigen, ohne ein einigendes Gesamtkolorit zu geben. Aber die Schlichtheit in der Gestaltung des Stoffes, der erfaßt ist, ohne daß der Künstler auf billige Wirkungen und packende Effekte hinarbeitet, besticht doch als der Einfachheit der biblischen Darstellung wohl angepaßtes, von echter Empfindung durchdrungenes Kunstwerk. Der kleine Josef, der demütig-trauernd dem Käufer folgt, und die schachernden Brüder sind im Ausdruck der Köpfe und Gebärden beachtentwert.

Abb. 126. Den Stoff, den schon Albrecht Dürer in grausig-kraftvoller Weise behandelte, nochmals zu gestalten, ist ein Wagnis gewesen.* Dargestellt sind oben Engel, die (man beachte die stark ausgeprägten, interessanten Bewegungsmotive!) die «Schalen des Zornes» ausgießen. Unten die Erfüllung christlicher Pflichten in drei kleinen Bildchen: Gefangene werden besucht; Trauernde an der Bahre eines Kindes getröstet; verirrten, ermüdeten Reisenden wird der Weg gewiesen. In der Mitte sehen wir die vier Reiter, die nach der Offenbarung des Johannes (Kap. 6) kurz vor dem Weltende ausgesandt wurden, um den vierten Teil der Menschheit zu vernichten. Cornelius zeigt einen alten Mann mit teuflischem Gesichtsausdruck, der als ein rücksichtsloser Schnitter, auf seinem wilden Roß daherstürmend, mit mächtigem Sensenschwung die Menschen niedermährt (= der Tod).** Ein zweiter auf mutvoll einhergaloppierendem Pferd fällt mit gewaltigen Schwertstichen (= der Krieg) alles unter sich; ein Mann mit Wage ruft, auf seinem



Abb. 127. Siegfrieds Leiche von Schnorr von Carolsfeld.

(Aus Bröcker «Kunstgeschichte».)

Tier daherjagend, die Teuerung der Lebensmittel aus, die die Hungersnot im Gefolge haben wird. Auf gestrecktem Pferd sprengt ein vierter daher. Ein Turban verrät seine Abkunft: er kommt aus dem heißen Morgenland (= die Pest). Vom Sturmshauch dieser wilden Jagd berührt, sinken die Menschen unten in dichten Massen dahin. Die Gewalt des wilden Daherstürmens kommt mit packender Kraft zum Ausdruck! Diese Reiter und Pferde sind von einer so überirdischen Wildheit erfüllt, daß einem ihr Herbrausen durch die Luft hoch über dem festen Boden ganz selbstverständlich erscheint. Und die wenigen Menschen unten, wirken sie nicht in dem dichten Knäuel von sich reckenden, abwehrenden und hilflos sinkenden Gliedern als eine große Masse, die schon vor dem Sausen der grimmen Waffen vergehen muß? An uns vorüber saust es, braust es wie ein furchtbare Wetter. Das Werk ist, obwohl es ja gedanklich schon von Dürer vorgebildet ist, künstlerisch doch eine vollkommen eigene Tat, denn Cornelius hat die Motive zeichnerisch größtentheils in selbständiger Weise verwertet und stellt sich mit seiner Leistung ebenbürtig neben den großen altdeutschen Meister. (Die Gruppe unten möge Gestalt für Gestalt beachtet, zergliedert und eingehend beschrieben werden!) Auch Cornelius mißachtet die Farbe, und der Vorwurf, nicht naturfrische Gemälde, sondern kühl «kolorierte Kartons» geschaffen zu haben, trifft auch ihn.

Abb. 127. In die deutsche Heldensage greift als echter Romantiker (man erinnere sich auch der Lieblingsstoffe der Romantiker der deutschen Literatur: Uhland u. a.)

* Vgl. das «Meisterbild» des Kunstwart-Verlages: «Die apokalyptischen Reiter» von Albrecht Dürer.

** Dürers «Tod» im Holzschnitt «Die Reiter der Apokalypse» ist ein unheimlicher, zahnloser, schrecklich abgemagerter Alter, der nicht so leidenschaftlich vorgeht. Er reitet auf dürrrem Klepper dahin und sieht über seine Opfer weg, die unter seinem Pferd wehrlos hinfallen.

auch Schinorr von Carolsfeld. Das Licht von zwei Fackeln beleuchtet grell den Zug mit der Leiche des erschlagenen Siegfried, den Ausgang eines Tannenwaldes und eine Straße, die durch Hügelland führt. Hinter dem grellen Lichtstrich erscheint als undurchdringliche schwarze Fläche der Nachthimmel wirkungsvoll angedeutet. Die Gruppen des von Ruhe und feierlich-stillem Wesen erfüllten Zuges sind geschickt getrennt und verbunden, die Gestalten von edler Würde (man vergleiche die ruhige, einfache Linienführung mit der lebhaften auf dem Bilde von Cornelius), dabei trefflich charakterisiert. Reue, böses Gewissen, Trauer und wilder Trotz — Hagen der Führer! —



Abb. 128. Der Tod als Erlöser von Alfred Rethel.

kommen klar zum Ausdruck. Man beachte auch die wirkungsvolle Verwertung der Schatten auf dem Boden, die Hunde usf. Die uns heute vom kleinsten Theater her als «unrichtig» bekannte Tracht dürfte gleichwohl auch einem Pedanten die Freude am Bild — der Wert eines Gemäldes hängt von anderen als von solchen Nebendingen ab! — nicht verleiden.

Abb. 128. Der Alte hat immer redlich geschaffen. Aber heute ist er frühzeitig müde geworden, ist eingeschlummert und hat das Läuten versäumt. Da ist ein anderer langsam die Treppe herausgekommen, ein Pilgersmann, und der zieht nun die Glocke. Jeder weiß nun wohl, was dem alten Mann geschehen ist. Er ist gestorben und die Stätte seines Wirkens erglänzt nochmals im Abendfrieden um ihn. Die Fenster sind offen und ebenso die Türe, die zur Turmhöhe führt. Gotische Fialen schauen überall herein, ein gotischer Wasserspeier streckt sich (links) in die Luft. Tief unten liegt das weite Land.

Die Sonne ist im Sinken und sendet mächtige Strahlengarben in den Himmel. Ein Vöglein singt hell auf der Brüstung und der Frühlingswind zieht durch den offenen Torbogen und das Fenster ins stille Gemach. Der Alte hört den kleinen Sänger nicht mehr. In sich zusammengesunken sitzt er da, die arbeitsmüden Hände im Schoß, das kahle Haupt mit dem spärlichen Haar, das tief in den Nacken hängt, zurückgelegt in die hohe Lehne des Armstuhles. Und der Pilger läutet. Ein «heiliges Läuten», das in das Land hinaustönt und zu klingen scheint aus diesem Bilde, das in unübertrefflicher Weise das Friedvolle eines stillen Todes nach einem Leben voll Mühe und Arbeit verkündet.



Abb. 129. Marias Gang über das Gebirge von J. Führich in Wien.

Abb. 129. Die Charaktere und die Stimmung der Landschaft klingen zu einer überaus friedlichen, kindlich-einfachen Wirkung zusammen. Der Künstler hat seinen Stoff — wie wir es schon bei Dürer sahen — mit gutem Grunde in unsere Gegenden übertragen. Ein Weg führt eine sanft ansteigende Anhöhe hinauf; hinter dunklen Hügelkonturen die lichte Wölbung des Himmels. Ein heimatlicher Wald, nicht finster und unheimlich dicht, sondern mit freundlichen Ausblicken ins Helle. Darin schreitet nun Maria, ganz versunken in ihre Gedanken, hin. Man beachte, wie das trefflich zum Ausdruck gebracht ist: sie setzt den Stab vor sich leicht auf und schreitet mechanisch aus. Man sieht, daß die Bewegung nicht einem kräftigen Willensakt entspringt, sondern unabhängig vom Gedankenablauf, dessenträumerische Art das Gesicht ausspricht, vor sich geht. Engel, die Rosen streuen und singen, gehen der Madonna voraus und folgen ihr. Man beachte den kleinen Dirigenten, der für ein richtiges Einfallen seiner Genossen im Singen mit bezeichnenden, klar sprechenden Gebäuden Sorge trägt. (Zu beachten, wie er mit der rechten Hand dem Engel zur Rechten noch wehrt!) Diese Kinder mit Rosen und Liedern ergänzen treffend das Stimmungsbild, kennzeichnen das zarte, frommen Träumen folgende Innenleben Marias. Josef, der die Rosen sammelt, die zu seinem Erstaunen reichlich

niederregnen, bringt einen leicht humoristischen Ton in das schlichte Bild. Die Bewegung des Bückens im Schreiten, die dem komplizierten Motiv klar angepaßte Gewandführung gehören, wie Maria und die fliegenden Engel, zu den beachtenswertesten Teilen des Werkes.*



Abb. 130. Waldkapelle von Moritz von Schwind.

Abb. 130. Man kann wirklich sagen, daß die Künstler (Dichter, Maler und Komponist) Dinge hören und sehen, die ein gewöhnliches Auge und Ohr nur ahnen, die ihm aus dem dunklen Ahnen erst im Werke klar erfaßbar gegenüberstehen. So hat Richard Wagner im «Waldweben» des Musikdramas «Siegfried» das kaum hörbare Weben und Leben stillen Waldfriedens, all das leise Summen der Käfer, das Blätterwehen, die fernen Geräusche des Lebens und vieles anderes, das man nur aufnimmt, ohne es zergliedern zu können, zu einem klaren musikalischen Ausdruck gebracht. So hat auch Schwind als Maler all die Friedensgeheimnisse des Waldes hier in einem Bild gesammelt und in ihren klarsten Äußerungen mit Hinweglassung alles Zufälligen, alles nicht der Erzielung einer Grundstimmung Dienenden dargestellt. Zu einer Zeit, da viele in Mißachtung der heimatlichen Natur nach Italien gingen, ist er den zauberhaften Wirkungen der

* Ein bedeutendes Werk sind die Fresken Führichs in der Altlerchenfelder Kirche zu Wien.

deutschen Gegenden nachgegangen und hat sie in vielen tief und ernst empfundenen Werken zur Geltung gebracht.* Hier die einsame Waldstraße mit den dunklen, dicht gestellten Bäumen zur Seite und der einfachen Kapelle. Ernste Schatten dämpfen alle Farben ab und erhöhen den Eindruck tiefen Friedens. Nur die Spitzen der Bäume und die Berggipfel drüben tauchen noch in das milde, weiche Licht der Abendsonne. So recht eine Stelle und Stunde, um zu beten. Da hat sich auch eine müde Frau,



Abb. 131. Dantes Fahrt unter Führung Vergils nach den Gefilden der Verdammten von Delacroix.

die barfuß des Weges kam, unter der Macht dieser Waldstimmung vor dem großen Gitterfenster der Kapelle müde im Betstuhl niedergelassen und versinkt ganz in eine andächtige Stimmung. Sprechen nicht Hände und Gesicht die frommen Gedanken des müden Menschenkindes unübertraglich aus? Man betrachte nur die Haltung der Hände, die Stellung von Leib und Haupt, die leise Erschlaffung der Gesichtszüge, die Augen!

Abb. 131. Für Delacroix, der kräftige Farben und Bewegungen in der Natur suchte, war das so recht ein Stoff. Wie er orientalische Motive wegen der Farbenpracht der Trachten, der gesättigten Töne im starken südlichen Lichte, der reich gefärbten Tierwelt liebte, so zog ihn an diesem Stoffe ähnliches an, vor allem die Möglichkeit, machtvolle Bewegungen weißer Menschenleiber im unheimlich gefärbten dunklen Gewässer, im Lichte brennender Bauten am Ufer zu geben. Dargestellt ist Dantes Fahrt unter Führung

* Schwind hat auch die deutschen Sagen und Märchen, die alle in stimmungsreichen Örtlichkeiten — tiefen Wäldern, wie «Rübezahl»; einsamen Wassern, wie «Melusine» — spielen, in prächtiger Weise illustriert.

Vergils nach den Gefilden der Verdammten. Da kommen sie heran, versuchen aus der quägenden Flut an der Barke heraufzuklettern (der Mann, der sich am Bootsrand ganz links aufzieht, und der rechts von Vergil!), stürzen wieder verzweifelt zurück, versinken mit schmerzlichem Stöhnen (die Frau und der Mann an der Vorderseite) oder mit ergebungsvollem Schmerz (der Bärtige rechts vorn). Diese leidenschaftlich zuckenden Glieder erhalten noch besondere Eindrucksfähigkeit durch das unruhige «Gewoge der Tinten», durch die scharfen Gegensätze der Farben — einheitlich helle und ganz dunkle Töne nebeneinander —

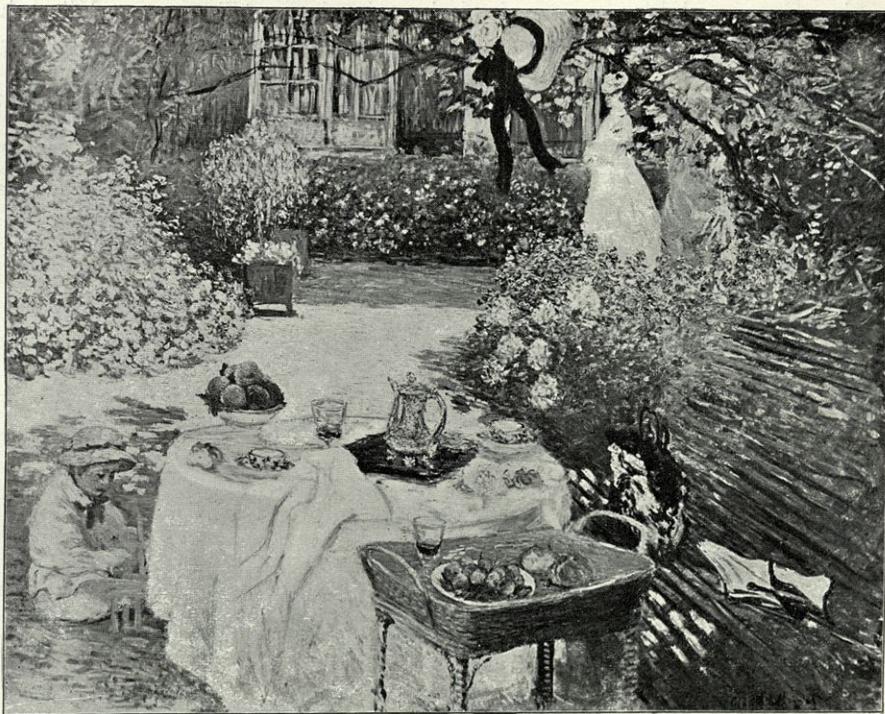


Abb. 132. Frühstück von Claude Monet.

(Nach Photographie Giraudon.)

und durch die eigenartige Beleuchtung. Die beiden Dichter, der eine hell, der andere ganz dunkel gekleidet, der eine unruhig und nach der Hand des anderen, ruhigen fassend, das alles ist auch im einzelnen prächtig gegeben; die mächtigste Wirkung aber erhält das Bild erst durch die Farbe, die Delacroix nach langen Zeiten, in denen die Zeichnung mit blasser Kolorierung (die Klassizisten!) vor allem herrschte, wieder zu Ehren brachte.

Abb. 132. Wer aufmerksam an einem Sommertage in grellem Sonnenschein eine Landschaft, etwa mit einem Dorf darin, Tieren, Menschen usf., betrachtet, der findet, sofern er zu schauen versteht und nicht nur gedankenlos vor sich hinsieht, daß im Vergleich zu einem trüben Tage (etwa bewölktem Himmel nach langem Regen) alles anders aussieht. Die einzelnen Gegenstände sondern sich nicht mehr in Farbe und Form so klar voneinander, der grelle Glanz, ein gewisses Flirren und Flimmern, löst alle Umrisse auf, es verschwimmt alles mehr in der leuchtenden, zitternden Luft. Nun gar ein Menschengewühl in solchem Lichte! Man blicke doch einmal an einem solchen Sommertage Sonntags in einen großen von Menschen belebten Park (etwa um die Mittagsstunde) oder in einen großen dicht besetzten Gasthausgarten. Flimmert es nicht bunt und unruhig? Da kommt noch etwas dazu: die Menschen bleiben nicht ruhig, es ist ein stetes Kommen und Gehen.

Das stellt der Malerei eine weitere schwere Aufgabe, die die Vertreter der modernen Kunst aber mit Vorliebe aufsuchen. Sie wollen den allgemeinen, verwirrenden Eindruck malen, den bewegte Massen (wechselndes Licht, gehende Menschen) geben. Die vortreffliche Echtheit der Lichtwirkung kommt auch in der Schwarz-Weiß-Abbildung gut zur Erscheinung. Hier ist jeder Gegenstand ganz unter dem bestimmenden Einfluß der besonderen Lichtfülle, nicht in Unabhängigkeit davon gegeben. Früher hätte man es reinlich, in festen Linien bis in alle Einzelheiten gezeichnet.* Man beachte die Sträucher und die Blumen vorne! Wenn wir über eine Wiese blicken, so sehen wir nicht von allen den tausenden Gras- und Blumenstengeln jeden einzelnen völlig genau. Wir sehen nur

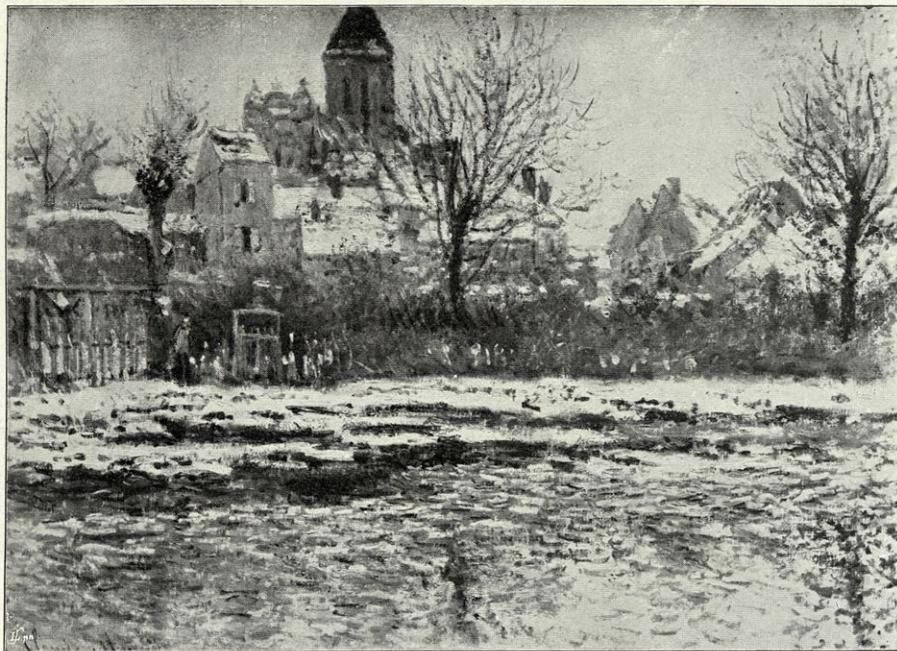


Abb. 133. Das Dorf Vetheuil von Claude Monet.

(Nach Photographie Giraudon.)

ein allgemeines Gewoge von Grün und Rot u. dgl. Wir haben eben einen Gesamteindruck. Der moderne Maler versucht nun, diesen gesamten, ersten Eindruck (= impression; die Maler dieser Art: Impressionisten) wiederzugeben. Wir erhalten von dieser Art der Malerei hier eine Vorstellung. Da ist nicht Stück um Stück in der Reihenfolge gemalt. Man sehe schließlich das Bild aus größerer Entfernung an.

Abb. 133. Ein weiteres Mittel, den Farben jene Leuchtkraft zu geben, die sie unter dem Einfluß des Lichtes erreichen können, ist die Zerlegung der Farben auf dem Malgrunde. Die Farben werden nicht auf der Palette gemischt, sondern in kleinen Strichen oder Tüpfchen auf die Leinwand nebeneinander gesetzt. In der Nähe erscheint ein solches Bild als ein wüstes Durcheinander von Farbenfleckchen, aus einiger Entfernung aber betrachtet, ergibt sich die Mischung (der auf der Leinwand ungemischt nebeneinander

* Eine Begrenzung durch feste Linien haben eigentlich Menschen, Tiere, Bäume usf. nicht. Daher verschmäht es der moderne Maler, in der Rundung eines Leibes Grenzen und Umrisse in scharfen Strichen zu geben.

stehenden Farben) im Auge des Beschauers mit der Wirkung einer viel größeren Leuchtkraft, als sie ohne diese Behandlung der Farbe erreicht werden kann.* So sehen wir hier ein «in Sonne gebadetes» Dorf unter hellem Sommerhimmel, umgeben von Wiesengrün. Wir müssen freilich zugeben, daß erst der Anblick eines Originals eine richtige Vorstellung von dem Vorteil der Malweise Monets mit ihrer naturwahren, unübertrefflichen Lichtwirkung geben kann.**

Abb. 134. Arnold Böcklin hat die «Toteninsel» fünfmal gemalt. Diese Gemälde, in der Hauptsache einander ähnlich, zeigen doch im einzelnen mancherlei Unterschiede. Am

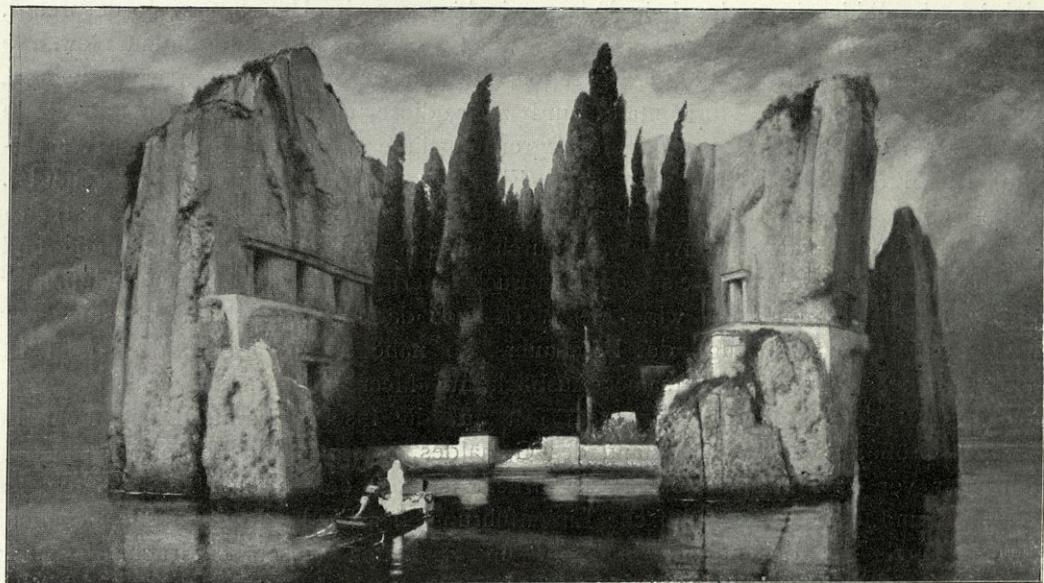


Abb. 134. Die Toteninsel von Arnold Böcklin.

(Nach Photographie von F. Bruckmann, München.)

feierlichsten wirkt wohl die — am meisten verbreitete — sogenannte «dritte Redaktion» des Bildes. Wenn wir gleichwohl hier nicht diese, sondern eine andere abbilden, so geschieht es, weil die üblichste Wiedergabe der «Toteninsel» durch die Zurschaustellung in den Kunstdälen und die Abbildung in Handbüchern der Kunstgeschichte schon überaus bekannt ist.

Wir sehen auf unserer Abbildung ein hochfelsig mit senkrechten Wänden aus dem Wasser aufsteigendes, einsames Eiland. Die Felswände umschließen im rechten Winkel eine dunkle Masse dicht zusammenstehender, die Felsen zum Teil noch ein wenig überragender Zypressen, die zwischen den Kalkwänden wie eingeklemmt erscheinen. Über die Felsen hängen an verschiedenen Stellen dunkle Moos- oder Gestrüppsträhne nieder. In die Wände sind rechteckige Grabkammern, Gräfte, gehauen, die in der Anlage gewissen uralten Felsengräbern in Lykien (vgl. Bd. I, Abb. 31, S. 34) ähnlich sind. Im Vordergrunde schließt eine niedere, helle und glatte Steinwand (auf der

* Es ist hiemit die Technik der Pastellmalerei, in der sich besonders leuchtende zarte Fleischtöne wunderbar erreichen lassen, in die Ölmalerei übertragen.

** Unter seinen Nachfolgern kam es freilich zu Ausartungen auf diesem Gebiete. Nur wirklich bedeutende Meister verfügen über eine genügende Kenntnis der Natur, um das Prinzip der Farbenzerlegung richtig und mit der Wirkung, die Monet erzielte, anzuwenden.

dritten Ausgabe des Bildes eine Geröllmauer) die Insel rampenartig ab. Zwischen zwei etwas höheren, Löwen tragenden Pfeilern ist der Eingang. Das Wasser umlagert dunkel und schwer das Eiland. Auf die Insel zu wird ein Kahn gerudert, in den vorne querüber ein weißbedeckter, blumenbekränzter Sarg gestellt ist, hinter dem groß und gerade eine in Weiß gekleidete menschliche Gestalt aufragt.

Wodurch kommt nun der Eindruck der Feierlichkeit und Schwere, der Eindruck des Monumentalen in dieses Bild? Erstens durch die Geschlossenheit des Aufbaues, durch die überaus ruhige, fast symmetrische Anlage und durch die einfache Linienführung. Die Insel erscheint als ein fast rechteckig begrenzter Block. (Auf der dritten Redaktion des Bildes ist rechts kein Felsen wie hier von der Hauptmasse losgesprengt, die Wirkung also noch einheitlicher.) Er ist seitlich von senkrecht aufragendem Gewände begrenzt. Neben diesen lotrechten Linienzügen, die auch in den Zypressen wiederkehren, spielt eigentlich nur die Horizontale, und zwar diese eine sehr bedeutende Rolle (= vorderer Abschluß der Insel, obere Begrenzungslinie derselben; Rand der Wasserfläche). Die Mittellinie ist sehr stark betont (Eingangspfeiler und Öffnung dazwischen!*). Böcklin selbst sagte einmal: «Die Symmetrie ist entweder langweilig oder feierlich.» Hier ist durch das ganze Motiv, ferner durch eine Symmetrie, die Abwechslung und Reichtum in Einzelheiten aufweist, der Eindruck feierlicher Größe in unnachahmlicher Weise geschaffen. Monumental wirkt das Werk auch dadurch, daß der Felsenstock der Insel so dicht vor das Auge des Beschauers, so nahe an den Bildrand gerückt ist und daß daneben nur ein sparsamer Ausblick auf Meer und Himmel gestattet wird. Dadurch wird der Blick des Beschauers fest auf die Insel gebannt. Diese steht in mächtiger Größe, als Hauptgegenstand des Gemäldes, in sparsamen Begrenzungsflächen unmittelbar vor uns. Die schwere Masse drückt fast auf den Beschauer. Ist durch die Symmetrie und die überaus einfache Linienführung der Eindruck der Ruhe gegeben, so wird durch die Behandlung in Licht und Schatten dieser Eindruck zu einer dumpfen, lastenden, bedrückenden Ruhe gemacht. Jeder Lichtmangel wirkt, wie in der Natur, auch im Bilde beängstigend (vgl. Bd. I, «Ästhetische Vorschule», S. 7 u. 8, Anmerkung). Und ganz bedeutend spricht hier die atmosphärische Stimmung zur Erzielung eines bestimmten Eindrückes mit. Die Schatten herrschen überall bedeutend vor. Wohl liegt das Wasser ruhig und glatt, aber es wirkt trotz dieser Ruhe nur schwer und unfriedlich, denn es trägt den unheimlichen Widerschein des Himmels: fahles Licht neben dem tiefen Dunkel schwerer Wolkenmassen. Es ist also nicht die friedliche Ruhe eines heiteren Sommertages, sondern die dräuende Stille vor Sturm und Gewitter, die aus diesem Bilde auf uns wirkt.** Dazu diese grenzenlose Einsamkeit! Nur Wasser und Himmel, der düstere Gräberort, die stille Fähre mit dem Toten und den stummen

* Auf der dritten Redaktion ist dies noch deutlicher. Auf dieser sind nur die Torpfeiler (neben dunkler Geröllmauer) blendend weiß, dabei höher und schmäler als hier. Der Eingangsraum selbst ist nicht durch eine weiße Treppe gegeben, sondern das Wasser tritt als schwarze Fläche noch zwischen den Pfeilern in die Insel ein. Der Kahn mit dem Sarg fährt dort gerade auf den Inseleingang zu. Es ist höchst wünschenswert, daß die hier verglichene Ausgabe des Bildes, nach Betrachtung und eingehendster Beschreibung der vorliegenden Abbildung, auch wenigstens in einer Wiedergabe gezeigt wird.

** Man beachte auch, daß die Spitzen der Zypressen von einem leichten Winde bewegt werden. Auf der dritten Redaktion des Bildes sind links einige Felsblöcke im Meer. Das Wasser rauscht hier leicht schäumend in weißem Gischt um die Steine. Hier verrät sich also auch schon der Sturm in Vorboten, wenn man nicht einen durch unterirdische Kräfte bewegten Wasserstrudel, also auch eine unheimliche Bewegung, annehmen soll.

Begleitern, alles Momente, die mitsprechen. Licht und Schatten sind hier disharmonisch verwendet und gerade ihr absoluter Gegensatz tut viel zum unheimlichen Eindruck des Ganzen. Blendend und grell gleißt das helle Licht auf den Pfeilern der Vormauer, auf dem aufgemauerten Umgang rechts auf halbem Felsen, undurchdringlich schwarz liegen die Schatten vorne im Wasser. Wie unergründlich tief sieht nicht das Meer rechts aus, wo sich der gesonderte Felsen bis zu beträchtlicher Tiefe düster spiegelt! (Auf der dritten Redaktion sind die Kontraste von hell und dunkel noch viel stärker. Besonders links an der Felsenwand!) Auch die Wolkenbildung und die Himmelsbeleuchtung sind dort noch beunruhigender.) Zu all dem muß noch das Format des Bildes (mehr breit als hoch) gerechnet werden. Alles fügt sich zu einem monumentalen Eindruck zusammen. In dem Gleichgewicht und der fast architektonisch klaren und mächtigen Gliederung des Ganzen, in seiner Linienführung und Begrenzung in den Verhältnissen des Bildes liegt es, wenn es groß und mächtig wirkt, nie in der Größe des Blattes, auf dem gemalt wird. Böcklins «Toteninsel» wirkt auch in der kleinsten Nachbildung machtvoll. Andere Gemälde zeigen bei aller Größe des Formates doch keine Größe. Zu dem beängstigend schweren und erhabenen Eindruck kommt noch ein phantastischer dadurch, daß zweierlei Perspektiven im Bilde wirken: Boot und Insassen sind viel kleiner gegeben, als es für den Standpunkt des Beschauers angebracht und als es im Verhältnis zur Entfernung und Behandlung der Insel richtig wäre. Diese optische Täuschung gibt etwas Befremdliches, dessen man sich in seinen Ursachen nicht gleich bewußt wird. Man wird aber dadurch unwillkürlich aus dem Gebiete des Natürlichen hinausgedrängt, etwas Traumhaftes tritt ergänzend zu dem übrigen Stimmungsausdruck des Bildes. Böcklin hat vor dem halbfertigen dritten Entwurf zur Bestellerin des Bildes gesagt: «Es soll so still werden, daß man erschrickt, wenn an die Tür gepocht wird.» Und ein andermal hat der Meister seine «Toteninsel» ein «Bild zum Träumen» genannt.

Wir konnten oben (bei Rembrandts «Landschaft») davon reden, daß der Maler, wie der Musiker, durch seine Bilder bestimmte Gefühle im Menschen anregen kann. Auch Böcklin gibt hier mehr, als was sich bloß gegenständlich darbietet. Niemand bildet sich ein, Schönheit und Wert dieses Bildes erschöpft zu haben, wenn er sich klar gemacht hat, was hier zu sehen ist. Unwillkürlich sucht er bei allem Gesehenen auch, was es bedeutet. Er erkennt, daß Böcklin hier nicht nur ein «schönes» oder «interessantes» Stück Natur malen wollte — man sieht ja wohl, daß hier nicht ein Stück Erden-schönheit gewöhnlicher Art gegeben ist, — sondern daß er die Landschaft nur benutzte, um einem Gefühl, das ihn beherrschte oder bedrückte, Ausdruck zu verschaffen. «Was Böcklin in der „Toteninsel“ vor uns hinstellt, ist also nicht ein Ausschnitt aus der Natur, ein Stück Meer allein, eine Insel und Bäume, sondern, und das ist das Entscheidende: Böcklins Gemüt, gerade zu stiller Melancholie neigend, zeigt uns in dem Bilde die große Natur als Trägerin seines schwermütigen Sinnens über Zeit und Ewigkeit. Das Kommen und Gehen der Menschen ist Episode, das Bleibende ist die Ruhe der Ewigkeit. Die Zeit selbst ist es, die hier leise durch die Wipfel streicht.» (Strzygowski.) Böcklin zeigt die unerschütterliche, stumme und hehre Größe der Natur gegenüber dem Los der einzelnen von uns Sterblichen. In ihr allein kommt das Zeitlose, Dauernde, nie Veraltende, das allen Stürmen Trotzende gegenüber der Vergänglichkeit und Flüchtigkeit des Menschlichen zum Ausdruck. Diese Stimmung als Gefühlsergebnis der

Betrachtung solcher Gegensätze, als schweinäugiger Ausdruck des vom einzelnen immer schmerzlich empfundenen Kontrastes von «ewig» und «vergänglich», diese Stimmung spricht aus Böcklins «Toteninsel»*.

Dem Leser sind gewiß viele Bilder Böcklins bekannt, so seine «Ruinen am Meer». Auch hier ist in der Natur (in der gleichmäßig ruhigen Brandung des «ewigen» Meeres) das Sinnbild des alle einzelnen Lebewesen Überdauernden gegeben; in den Ruinen ist ein Ausdruck für den Verfall menschlicher Werke, menschlichen Stolzes, menschlichen Glückes geboten. Durch die atmosphärische Stimmung (eine Ruine am Meere z. B. bei



Abb. 135. Die ersten Schritte von Jean François Millet.

(Nach einem Kohledruck von Fraun u. Ko. in Dornach.)

Sonnenaufgang könnte auch verhältnismäßig freundlich wirken!) kommt dann das hinzu, was der Künstler vom Betrachter in das Bild hineingelegt, beziehungsweise herausgelesen sehen möchte. Böcklin ist ein Meister darin, die Stimmung des Beschauers zu leiten. Besonders das Meer mit seinen herrlichen Farbenspielen (Nietzsche nennt es den «Pfau der Pfauen») gibt er in einer großartig wirkenden Weise. Man denke auch an seine oft abgebildete «Villa am Meer». Eine Villa in einsamer Gegend bei melancholischer Abendbeleuchtung (schwarze Wolkenballen am Himmel, die See in Bewegung, die hohen, schwarzen Zypressen vom Winde gebeugt). Eine Dame im Trauerkleid steht am Ufer und blickt hinaus auf das unendliche Wasser. Die Landschaft ist auch hier nur da, uns die Gefühle dieser verlassenen Frau zu verdeutlichen. Auch hier also redet die Landschaft an Stelle des Menschen (das Gesicht der Frau ist gar nicht deutlich) zu uns. Böcklin überträgt eben immer die «Regungen seiner Seele stets in die Außenwelt, die mit ihm lachen und weinen, still sein oder jubeln muß». (Strzygowski.)

* Es ist, um die Bedeutung der Absichten des Künstlers recht würdig zu lernen, gelegentlich vor Kunstschriften folgendes zu empfehlen: Man denkt sich Einzelheiten, deren Wert für die Wirkung eines Bildes oder dgl. von uns hoch angeschlagen wurden, anders, als sie der Künstler gab, denkt sich z. B. hier einmal die Mauer vor der Insel dunkel statt hell, die Form des Eilands lockerer, freier, umrißreicher, das Meer lichter oder bewegter, die Bäume niedriger oder höher u. dgl. m. Man lernt so das für die Wirkung ausschlaggebende oder Mitbestimmende richtig einzuschätzen und vom Unwesentlichen unterscheiden.

Abb. 135. «Die Schönheit liegt in der Harmonie des Menschen mit seiner Tätigkeit . . . Schönheit ist Ausdruck, — wenn ich eine Mutter male, so versuch' ich, sie schön zu machen allein durch ihren Blick auf ihr Kind.» Solche Schönheit alleine dürfen wir bei Millet, der diesen Ausspruch tat, suchen. Hübsch und fein gekleidet ist weder der Landmann noch die junge Frau hier. Auch «reizendere» Kinder dürfte man schon gesehen haben. Aber das innere Glück, das diese einfachen Arbeitsmenschen in



Abb. 136. Englischer Gruß von Jean François Millet.

dem Augenblick empfinden, das kommt in der drastischen Stellung und Bewegung des Mannes, in der sorglichen der Frau voll zum Ausdruck.* Daß auch hier ein feines Gefühl des Künstlers in der Anordnung der Figuren und in der Einteilung der Landschaft und nicht die blinde Laune des Zufalls und der «Wirklichkeit» gewaltet hat, erkennt, wer sich tiefer in das Bild versenkt.

Abb. 136. Millet malt keine Landkinder mit zarten Lärvchen, fein gelegten Röcken und zierlichen Schuhen. Millets Ausspruch von der Schönheit, die er sucht und den wir oben zitierten, trifft hier ganz besonders zu. Welche Gefühle der Abendfriede und das Abendgeläute in diesen einfachen, armen Naturkindern auslöst, das ist hier geschildert. In der traurigen Einfachheit der Landschaft und der Gestalten liegt eine gewisse Größe, eine hohe Verklärung der «Poesie des Alltäglichen». Aus diesen Gestalten, die sich schwer und dunkel über das weite Land erheben, spricht das Verständnis für die Bedeutung

* Der Mann hat eben in kniender Stellung mit dem Spaten im Gärtnchen seines Gehöftes gearbeitet. Da kommt ihm durch die offene Gartentüre sein Kind entgegen — zum erstenmal geht es selbst — und seine Bewegung nun erklärt sich aus der ihr vorhergegangenen Arbeitsstellung.



Abb. 137. «Wasser» von Torio.

(Aus Westermann, Heft 589.)

des Standes, der die Scholle bearbeitet und den Samen ausstreut. Die beiden Menschen hier sind nicht zwei beliebige Bauernkinder, es sind Vertreter des Standes, sind der Bauer und die Bäuerin, die ihr Leben still und geduldig in harter Arbeit verbringen.

Abb. 137. Ganz anders, als wir die Dinge zu sehen und unsere Maler sie abzubilden pflegen, zeigen sie sich hier. Der Japaner malt nicht pedantisch genau, sondern impressionistisch. Er sucht den Hauptindruck festzuhalten und er übergeht das Nebensächliche. Die Bewegung der Welle zeigt er in kecken Strichen mit unnatürlich scharfer Umgrenzungslinie. Er setzt Randleisten mit Inschriften (links unten, rechts oben) in das Bild hinein. Man beachte, wie die Bäume gegeben sind. Und das Licht! (Vgl. den vom Hellen ins Dunkel gehenden Bildrand.) Woher kommt es? Es ist eine Eigentümlichkeit japanischer Malerei, daß ein seltsames Eigenlicht die Bilder erhellt, keine bestimmte Lichtquelle sichtbar gemacht oder vorausgesetzt ist. Ganz unmögliche Perspektiven kommen — höchst beabsichtigt — hinzu, oft wird durch ebenso unnatürlich



Abb. 138. Ideale Landschaft (japanisch).

(Aus Münsterberg «Japan. Kunstgeschichte», II. Bd., Seite 33, Fig. 18.)

eingeflochtene Nebelschleier das Seltsame, Unwirkliche, Unirdische solcher Landschaftsbilder noch erhöht. Die Schatten sind ganz unrealistisch gewählt. Ein in «unermeßliche Weiten zurückgehender Horizont» findet sich sehr oft vor. Er trägt hier nicht wenig zum Reiz des Bildes bei. Die zahlreichen hintereinander auftauchenden Buchten und Vorsprünge führen den Blick mit sicherer Gewalt in die Tiefe.

Abb. 138. In die samtartig weiche, duftige Darstellungsweise japanischer Feinmalerei führt dieses Bild ein. Auch hier wirkt das Licht, das aus der Mitte kommt (die Ränder sind zum Teil dunkel), ungemein phantastisch. Die japanische Malerei hat auf die moderne Malerei (Impressionismus, vgl. S. 134) sehr stark gewirkt. Besonders die Märchenillustration hat (namentlich in England) viel von ihr gelernt. Der Japaner hat einen ungemein feinen Farbensinn. Selbst wenn er auf Gewändern, Vasen, kleinem Hausrat, Wandschirmen die lebhaftesten Farben mischt, wird er einen gewählten Geschmack nicht verleugnen und rohe, grelle Wirkungen vermeiden.

Abb. 139. Blaues Meer und blauer Himmel, ein einsamer Strand und ein Menschenkind, das, nackt und hilflos, im Bewußtsein seiner Kleinheit im Anblick der sieghaften Schönheit des Meeres überwältigt in die Knie sinkt. Das Bild, ein prachtvoller Hymnus auf die Größe und Schönheit der Natur und ihre Macht über das Menschenherz, bilde den Schluß unseres kleinen Führers, der in das der Natur an Unendlichkeit gleiche mächtige Gebiet der Kunst und nur in flüchtiger, bescheidener Weise einzuführen hatte.



Abb. 139. An die Schönheit von Max Klinger.



Inhalt.

Seite		Seite	
Die frühchristliche Kunst	5	Die Renaissance in Deutschland	84
Die byzantinische Kunst	13	Die Plastik	91
Die Kunst des Islam	20	Die neuere Zeit	95
Die karolingisch-romanische Kunst	24	Albrecht Dürer	99
Der gotische Stil	34	Das Barock	107
Die Renaissance	47	Das Rokoko	119
Die Frührenaissance	47	Die neueste Zeit	123
Die Hochrenaissance	57		

Verzeichnis der Abbildungen.

1 a. Reste von der Palastanlage des Kaisers Diokletian in Spalato (Dalmatien)	6	27. Grundriß zu einer gotischen Kathedrale	35
1 b. Cubiculum in den Calixtkatakomben	7	28. Gotisches Bausystem vom Dome in Amiens	36
2. Basilika S. Apollinare in Classe bei Ravenna	8	29. Kapelle des hl. Ludwig in Paris	37
3. Basilika S. Apollinare in Classe bei Ravenna (Inneres)	9	30. St. Stephan in Wien (Inneres)	38
4. Fensterverschluß der Kirche S. Lorenzo in Rom	10	31. Dom zu Köln am Rhein	40
5 a. Alte Petersbasilika in Rom	11	32 a. Notre-Dame-Kirche in Paris	41
5 b. Grundriß der Petersbasilika in Rom	11	32 b. Burg Karlstein in Böhmen	42
6. Hagia Sofia in Konstantinopel (Inneres)	13	33. Pfeilerquerschnitte	43
7 a. Grundriß der Hagia Sofia in Konstantinopel	14	34. Frühgotisches Kapitell	43
7 b. Aus der Hagia Sofia	15	35 a. Frühgotisches Kapitell	43
8. Mosaik der Kaiserin Theodora in S. Vitale in Ravenna	16	35 b. Knospenkapitell	44
9 a—f. Kapitelformen aus der Basilika zu Parenzo	17—18	36. Spätgotisches Kapitell	44
10. Fries aus Dana in Syrien	19	37. Gotische Krabben	44
11. Grabmoschee des Sultans Kait-Bai in Kairo	20	38. Kreuzblumen	44
12. Alhambra, Löwenhof, in Granada	21	39. Gotische Ornamente	44
13 a. Stalaktitengewölbe	22	40. Madonna in der Rosenlaube von Stefan Lochner	45
13 b—d. Arabesken	22	41 a. Gotisches Wohnhaus	45
14 a. Grundriß der Palastkapelle Karls des Großen in Aachen	24	41 b. Hofansicht eines gotischen Hauses	45
14 b. Durchschnitt durch die Palastkapelle Karls des Großen in Aachen	25	41 c. Gotischer Krug	45
15. Schema eines Kreuzgewölbes	26	41 d. Wimpelp	45
16. Grundriß einer romanischen Basilika	26	42 a. Dom in Florenz	47
17. Michaeliskirche in Hildesheim	27	42 b. Fassade des Domes in Florenz	48
18. Burgkapelle in Nürnberg (unterer Teil)	28	43 a. Palazzo Pitti in Florenz	49
19. Dom in Speyer	29	43 b. Parterrefenster mit Brunnen; Palazzo Pitti	50
20 a. Romanisches Kapitell	30	43 c. Hoffenster im ersten Stock; Palazzo Pitti	50
20 b. Romanische Säulenkuppelung	30	44. Certosa bei Pavia	51
21. Romanisches Fenster	30	45. Palazzo Vendramin in Venedig	52
22. Romanisches Kapitell	30	46 a. Colleoni-Standbild in Venedig von Verrocchio	53
23. Romanisches Ornament	30	46 b. Colleoni-Standbild in Venedig; Gesamtansicht des Denkmals	54
24. Romanische Schmuckformen	31	47. Fresko von Giotto in Padua	55
25. Sandsteinrelief aus dem Teutoburger Walde	31	48. Mariä Verkündigung von Fra Angelico da Fiesole	56
26. Relief am Lettner des Domes zu Naumburg Romanisches Radfenster	32	49. Grundriß der Peterskirche in Rom	57
	33	50 a. Peterskirche in Rom	58
		50 b. Peterskirche in Rom (Frontansicht mit den Säulengängen)	59
		51. Peterskirche in Rom (Inneres)	60
		52. Palazzo Farnese in Rom (Stirnseite)	61
		53. Palazzo Farnese in Rom (Hofansicht)	62
		54. Cancelleria in Rom (Hofansicht)	63

Seite	Seite		
55. Loggetta und Biblioteca di San Marco in Venedig	64	96. <i>Albrecht Dürer</i> , Rast der heiligen Familie	102
56. Villa Scassi bei Genua	64	97. Ritter, Tod und Teufel	103
57. Kirche S. Maria di Carignano in Genua	65	98. Hieronymus im Gehäus	104
58. David von <i>Michel Angelo</i> in Florenz	66	99. Randzeichnung aus dem Gebetbuche des Kaisers Maximilian	105
59. Rechte Hand Davids	66	100. Selbstbildnis	106
60. Mōses von <i>Michel Angelo</i> in Rom	67	101. Rasenstück	106
61. Grabdenkmal des Lorenzo di Medici von <i>Michel Angelo</i> in Florenz	68	102. Kirche Santa Maria della Salute in Venedig von <i>Longhena</i>	107
62. Der Tag von <i>Michel Angelo</i>	69	103. Ignaz-Altar der Herz Jesu-Kirche in Rom von <i>Andrea Pozzo</i>	108
63. Die Nacht von <i>Michel Angelo</i>	69	104. Nikolauskirche in Prag	109
64. Kopf der Aurora am Grabmal der Medici von <i>Michel Angelo</i>	71	105. Tor und Portal vom Stift St. Florian	109
65. Das letzte Abendmahl von <i>Lionardo da Vinci</i> in Mailand	72	106. Kreuzabnahme von <i>Peter Paul Rubens</i> in Antwerpen	111
66. Mona Lisa von <i>Lionardo da Vinci</i> in Paris	74	107. Amazonenschlacht von <i>Peter Paul Rubens</i> in München	112
67. Die Schöpfung des Lichtes auf der Decke der Sixtinischen Kapelle von <i>Michel Angelo</i>	75	108. <i>Rembrandt</i> , Gelehrter	113
68. Sibilla Delphica von <i>Michel Angelo</i>	76	109. Gelehrter	114
69. Madonna del Granduca von <i>Raffael</i> in Florenz	77	110. Christus und seine Jünger in Emmaus	115
70. Madonna im Grünen von <i>Raffael</i> in Wien	78	111. Jan Six am Fenster	116
71a. Madonna della Seggiola von <i>Raffael</i> in Florenz	79	112. Jan Six mit Handschuhen	117
71b. Befreiung Petri von <i>Raffael</i> in Rom	79	113. Ideale Landschaft	118
72. Der Tag von <i>Correggio</i>	80	114. Spiegelsaal aus der Amalienburg	119
73. Der Zinsgroschen von <i>Tizian</i>	80	115. Schmuckform des Rokoko	120
74. Mariä Himmelfahrt von <i>Tizian</i> in Venedig	81	116. Innendekoration im Stil Ludwigs XVI.	120
75. Renaissanceornament	82	117. Empiremöbel	121
76. Vorhalle des Rathauses in Köln	84	118. Möbelstück des Empire	121
77. Friedrichsbau des Heidelberger Schlosses	85	119a—g. Schmuckformen des Empire	122
78. Erker im Schlosse zu Torgau	86	120. Altes Museum in Berlin von <i>Gottfried Schinkel</i>	123
79. Zimmer aus Schloß Feldthurns in Tirol bei Brixen	87	121. Nikolaikirche in Potsdam	124
80. Zimmerdecke im Schloß Fürsteneck in Jever	87	122. Griechenfürsten im Zelte Achills von <i>Carstens</i>	124
81. Zimmerdecke (Kassettendecke)	88	123. Die Nacht von <i>Thorwaldsen</i>	125
82. Truhe aus der Zeit der Renaissance	89	124. Goethe-Schiller-Denkmal von <i>E. Ritschl</i> in Weimar	126
83a—e. Haus- und Schmuckgeräte im Stile der deutschen Renaissance	89	125. Verkauf Josefs von <i>Overbeck</i>	126
84. Louvre in Paris	90	126. Die apokalyptischen Reiter von <i>Peter Cornelius</i>	127
85. Altar aus der Kirche zu St. Wolfgang am Wolfgangsee (Oberösterreich)	91	127. Siegfrieds Leiche von <i>Schnorr v. Carolsfeld</i>	128
86. Passion Christi, Sandsteinarbeit von <i>Adam Krafft</i> in Nürnberg	92	128. Der Tod als Erlöser von <i>Alfred Rethel</i>	129
87a. Sebalodusgrab von <i>P. Vischer</i> in Nürnberg	92	129. Marias Gang über das Gebirge von <i>J. Führich</i> in Wien	130
87b. Petrusstatue am Sebalodusgrab in Nürnberg	93	130. Waldkapelle von <i>Moritz v. Schwind</i>	131
88. Standbild des Königs Artus in der Hofkirche zu Innsbruck	94	131. Dantes Fahrt unter Führung Vergils nach den Gefilden der Verdammten von <i>Delacroix</i>	132
89a, b. Flügel vom Genter Altar in Brüssel	95	132. Frühstück von <i>Claude Monet</i>	133
90. Musizierende Engel vom Genter Flügelaltar in Berlin der Brüder <i>van Eyck</i>	96	133. Das Dorf Vetheuil von <i>Claude Monet</i>	134
91. Madonna von <i>Holbein</i> in Darmstadt	97	134. Die Toteninsel von <i>Arnold Böcklin</i>	135
92a—d. Aus <i>Hans Holbeins d. J.</i> «Totentanz»	98	135. Die ersten Schritte von <i>Jean François Millet</i>	138
93. <i>Albrecht Dürer</i> , Der Kampf der Engel mit den Drachen	100	136. Englischer Gruß von <i>Jean François Millet</i>	139
94. Dreifaltigkeitsbild	101	137. «Wasser» von <i>Torio</i> (Japan)	140
95. Schmerzens-Jesu	102	138. Ideale Landschaft (Japan)	141
		139. An die Schönheit von <i>Max Klinger</i>	142

NARODNA IN UNIVERZitetna
KNJIŽNICA

A standard linear barcode is positioned at the top of the label. It consists of vertical black bars of varying widths on a white background.

00000512055

