





Digitized by the Internet Archive
in 2016

<https://archive.org/details/dasmuseumeineanl08spem>

DAS MUSEUM

DAS MUSEUM

EINE ANLEITUNG
ZUM GENUSS DER WERKE BILDENDER KUNST

VON

WILHELM SPEMANN

MIT BEITRÄGEN VON

W. BODE, R. BORRMANN, B. BERENSON, J. BRINCKMANN, A. BRÜNING, L. v. BÜRKEL, P. CLEMEN,
C. CORNELIUS, O. FISCHEL, U. FLERES, M. J. FRIEDLÄNDER, W. GENSEL, A. GOLDSCHMIDT, R. GRAUL,
G. GRONAU, C. GURLITT, E. HANNOVER, H. HELFERICH, H. HYMANS, P. JESSEN, M. JORDAN,
L. JUSTI, L. KAEMMERER, R. KEKULE v. STRADONITZ, P. KRISTELLER, O. KÜMMEL, K. LAMPRECHT,
J. LESSING, F. LIPPMANN, H. MACKOWSKY, A. G. MEYER, C. NEUMANN, W. v. OETTINGEN,
G. PAULI, E. SCHAEFFER, H. A. SCHMID, P. SCHUBRING, W. v. SEIDLITZ, W. SINGER, J. SPRINGER,
R. STETTINER, J. STRZYGOWSKI, U. THIEME, H. v. TSCHUDI, A. VENTURI, J. VETH, R. VISCHER,
W. VOEGE, A. WARBURG, P. WEBER, W. WEISBACH, H. WEIZSÄCKER, F. WINTER, H. WÖLFFLIN,
K. WOERMANN, R. ZAHN, E. ZIMMERMANN, M. G. ZIMMERMANN

HERAUSGEGEBEN VON

RICHARD GRAUL UND RICHARD STETTINER

* * * *
* * * *



VERLAG VON W. SPEMANN IN BERLIN UND STUTTGART

Druck der Hoffmannschen Buchdruckerei Felix Kraus in Stuttgart.



INHALTS-VERZEICHNIS

	Seite
HEINRICH ALFRED SCHMID. Jean-François Millet	1
KARL WOERMANN. Velazquez; seine Volks- und Landschaftsbilder	5
KARL WOERMANN. Velazquez; seine Historienbilder	9
KARL WOERMANN. Velazquez; seine Bildnisse	13
HANS MACKOWSKY. Karl Blechen	17
ERNST ZIMMERMANN. Die Porzellanplastik Kändlers	21
WALTHER GENSEL. Gustave Courbet	25
LUDWIG JUSTI. Andrea Pisano	29
PAUL SCHUBRING. Giotto	33
MAX J. FRIEDLÄNDER. Die Kölnischen Maler	37
GEORG GRONAU. Masaccio	41
GEORG GRONAU. Florentiner Monumentalmalerei im späteren Quattrocento	45
OSKAR FISCHEL. Raffael als Zeichner	49
PAUL KRISTELLER. Giuseppe Ribera	53
L. von BÜRKEL. Heinrich Bürkel	57
WALTHER GENSEL. James Mc. Neill Whistler	61
WILHELM VÖGE. Zur gotischen Gewandung und Bewegung	65
JUSTUS BRINCKMANN. Geschmackswandlungen in Deutschland im 19. Jahrhundert	69
Erläuterungen der Tafeln	75
Verzeichnis der Abbildungen im Text	94
Künstlerverzeichnis	95
Tafel 1—160.	



Millet, Der Hirt. Früher Paris, Sammlung Marmontel.

Jean-François Millet.

JEAN-FRANÇOIS MILLET nimmt in der französischen Kunst eine ähnlich hervorragende Stellung ein, wie Böcklin in der deutschen. Freilich ist das Temperament, die Wahl der Vorwürfe, das Aussehen der Bilder, zumal das Kolorit bei beiden sehr verschieden und ebenso die Wirkung, die jeder auf die Kunst seiner Nation und auf die der anderen ausgeübt hat und noch auszuüben berufen ist. Aber auch Millet, obwohl dreizehn Jahre älter als Böcklin, ist die grösste Künstlergestalt seines Volkes in der Generation, die der Freilichtmalerei unmittelbar vorausging, und sein Schicksal war ebenfalls ein ähnliches. Er hat lange Jahre viel geschmäht, und mit Familie darabend, in der Abgeschlossenheit seiner Kunst gelebt, ohne jene Verbindungen zu suchen, die auch dem mässig Begabten oft zu Reichtum und höchstem Ansehen verhelfen. Mit unerschütterlicher Charakterfestigkeit und Treue verfolgte auch er das, was er als ernsthafte Kunst erkannt hatte, und es ist ihm auch beschieden gewesen, dass ihm noch vor dem Tode die ehrendsten Huldigungen ungesucht, wenn auch sehr willkommen in den Schoss fielen. Man möchte sogar Millet, den Sohn der

Normandie, auch als einen Abkömmling der grossen germanischen Völkerfamilie halten, so heimisch mutet uns Antlitz und Gestalt und etwas im Ton seiner Schilderungen an.

Millet war Bauernmaler. Er ist der erste Bauernmaler gewesen, der den Landmann weder ironisch, humoristisch, noch sentimental, weder bei Festen und anderen „besonderen Gelegenheiten“, sondern bei seinen täglichen Verrichtungen, vor allem bei der Arbeit schildert, so wie er im Schweisse seines Angesichtes das Brot verdient, die nährende Erde bestellt, das Vieh besorgt. Er that dies auch gleich mit solch wuchtigem Ernst, dass er seinen Zeitgenossen viel zu brutal erschien. Als er auftrat, stritten sich noch die Klassizisten und die Romantiker, und auch für die zweite, später aufgekommene Richtung war die Schönheit „etwas Weitentferntes“. Der grösste unter den Romantikern, Eugen Delacroix, fand seine Vorwürfe vorzugsweise noch in den Thaten der Vergangenheit, in der Poesie oder im fernen Orient. Freilich stand er als Kolorist von Gottes Gnaden, als Maler der Leidenschaft und der Bewegung der modernen Kunst weit näher als

seine Gegner. Für die Klassizisten aber galt im Grunde schon die markige, rückhaltlose Wiedergabe des Individuellen, wenigstens ausserhalb des Bildnisses, als ein Verbrechen gegen die Kunst. Millets Thätigkeit ist dagegen der Anstoss zu den Darstellungen der Arbeit in den Fabriken, in den Kohlenbergwerken, auf dem harten Boden der Hochalpen gewesen. Selbst Menzels berühmtes Walzwerk in der Berliner Nationalgalerie gehört in diesen Kreis, und bei dem Bildhauer Meunier und dem Maler Segatini glaubt man noch von dem Stile, den der Franzose sich für seine Schöpfungen gebildet hat, etwas zu spüren. Bei dem allen war Millet weit davon entfernt, nur eine derbe „Malfaust“, nur eines jener starken und urwüchsigen, aber auch rohen und nüchternen Talente zu sein, die hauptsächlich durch den Gegensatz gegen eine schwächliche Modekunst eine erfrischende Wirkung ausüben. Gustave Courbet, der mit Millet zum Durchbruch der modernen Auffassung das meiste gethan hat, ein Mann, der da behaupten konnte, es sei der reinste Unsinn, wie Raffael und Michelangelo etwas zu malen, das man nie gesehen habe, Courbet hatte etwas von dieser Art. Millet war eine weit feinere und namentlich auch eine weit reichere Natur, er verfügt über die zartesten, elegischen Stimmungen, wie auch über ein ergreifendes Pathos, nur das schwächliche, geleckte und manierierte hat er verabscheut, es fehlte ihm auch durchaus nicht an Sinn für Anmut und weibliche Schönheit. Aus seinen Bildern, wie aus überlieferten Worten spricht ein tiefes Mitgefühl für den Menschen, den er dargestellt hat, er war ein Malerpoet; der Bauer wird unter seinen Händen zum Heros; sein Gesamtwerk mutet an wie ein feierliches Preislied auf die Urformen der Arbeit, auf die nährende Erde, die französische Landschaft.

Millet gehört mit Corot, Diaz, Rousseau, Dupré, Daubigny und Troyon zu jener Gruppe von Künstlern, die man in Deutschland als die Schule von Fontainebleau oder von Barbizon bezeichnet, weil der Wald von Fontainebleau ein bevorzugtes Gebiet ihrer Studien und das Dörfchen Barbizon am Nordrande desselben ihr Absteigequartier war. Sie haben alle zusammen in der Landschaft und dem Tierstück eine ähnliche Umwälzung hervorgerufen, wie Millet und Courbet in der Darstellung des Menschen.

Als Millet indessen im Januar 1837 nach Paris kam, war seine Zeit noch nicht gekommen und das Publikum wandte eben seine Sympathien in Litteratur und Kunst von den Romantikern wieder mehr den Klassizisten zu. Ingres, damals noch in Italien, feierte erst nach seiner Rückkehr im Jahre 1840 seine höchsten Triumphe. Vielleicht den weitesten

Beifall freilich, jedenfalls den grössten Zulauf an Schülern hatte in jenen Tagen noch Paul Delaroche mit einer realistischen Historienmalerei, ähnlich derjenigen des späteren Piloty.

Unser Künstler ist mit einem Stipendium von Cherbourg nach Paris gekommen, bereits zweiundzwanzig Jahre alt, ein schöner und grossgewachsener, aber wild und unkultiviert aussehender Mensch, unbeholfen und schüchtern, aber selbstbewusst, ein Mann, der schon wusste, was er wollte, oder doch, was er nicht wollte. Er ist im Gegensatz zu fast sämtlichen Malern der armen Leute weder im Wohlstand, noch in üppigem Reichtum aufgewachsen. Er war der Sohn einer normannischen Bauernfamilie, die nicht gerade zu den Aermsten gehörte, aber seit Menschengedenken ein dürftiges Erdreich bebaute, das sich oberhalb der steilen Felsküste ausbreitet. Es waren Menschen von altem Schrot und Korn; sie zeichneten sich aus durch Rechtlichkeit und Frömmigkeit und beteiligten sich deshalb auch nicht an dem dort landesüblichen Schmuggel. Die Wahrhaftigkeit und Beharrlichkeit, die Millets Kunst auszeichnete, war ein Erbteil seiner Väter. Auch geistig hervorragendere Menschen wie Aerzte und Priester, waren schon aus der Verwandtschaft des Vaters wie der Mutter hervorgegangen.

Der Maler ist am 4. Oktober 1814 geboren an der Westküste, in der Nähe von Cap de la Hague, in dem Weiler Gruchy und aufgewachsen im Anblick des Meeres; er hörte von klein auf die Stürme über den Aermelkanal wüten, sah die Schiffe stranden und die Leichen derer, die man nicht retten konnte, ans Land treiben. Als Knabe fiel er durch seinen hellen Verstand auf und er erhielt von einem Geistlichen einen so tüchtigen Unterricht, dass er die Bibel und den Virgil im Latein lesen konnte. Aber als er heranwuchs, hörten diese Studien auf, und er wurde neben Knechten und Mägden der erste Gehilfe seines Vaters bei der Feldarbeit. Von bildlichen Darstellungen sind ihm damals nicht viel mehr als die Illustrationen einer Familienbibel zu Gesicht gekommen. Allein allmählich regte sich doch der Drang zur Kunst immer stärker, und nachdem eine Zeichnung nach einem gebückten Alten besonders aufgefallen war, wandte man sich an einen Maler Mouchel in Cherbourg, um sich zu erkundigen, ob der Jüngling genug Talent habe, um mit der Kunst sein Brot zu verdienen. Dieser erkannte sofort die aussergewöhnliche Begabung. Millet blieb in Cherbourg und erhielt die erste Anleitung. Diese bestand übrigens mehr in Ratschlägen als in einem methodischen Drill. Ein zweiter Maler Namens Langlois, dessen Lehre er später in Cherbourg genoss, richtete dann unaufgefordert an den Magistrat eine Eingabe, in der er mit pathetischen Worten

die Väter der Stadt aufforderte, den Jüngling zu unterstützen. Millet hat im Ganzen etwa ein Jahr (Herbst 1835 bis Januar 1837) in Cherbourg zugebracht und namentlich nach den Schätzen kopiert, wie sie ein kleineres Provinzialmuseum bietet: ein Bild des XV. Jahrhunderts, aus der Schule der alten Niederländer und wiederum solche aus dem späteren XVII. und aus dem XVIII. Jahrhundert. Er hat sich damals auch mit einem Buchhändler Feuardent angefreundet und einen grossen Teil der Dichter kennen gelernt, an denen sich die französischen Romantiker begeisterten: Shakespeare, Walter Scott, Byron, Victor Hugo, Chateaubriand und Goethe, wenigstens im Faust. Er war also, wie er nach Paris kam, von moderner Kultur keineswegs so unberührt, wie er aussah.

Von der Heimat schied er unter den Ermahnungen seiner Grossmutter und seiner Mutter, die für den jungen Mann das Schlimmste in einer Stadt fürchteten, die für diese Landleute ebensogut, wie für manch' braven deutschen Mann ein modernes Babel bedeutete. Er hat ihre Mahnung, seine Kunst nur zur Ehre seines Gottes zu verwenden, nun allerdings nicht wörtlich befolgt, nicht in dem Sinne, wie sie gemeint war, aber angesichts seines Gesamtwerkes hätte sich auch seine Mutter wahrlich nicht zu schämen brauchen. Erstaunlich ist vielmehr die Sicherheit, mit welcher er gleich anfangs nach dem griff, was ihn zu seiner schlichten Kunst führen sollte. Die Genüsse der Hauptstadt lockten ihn durchaus nicht, er schmachtete nach freier Luft, imponiert hat ihm dort nur der grosse Vorrat alter Kunst, den der Louvre birgt, und auch da stiess ihn das Decadente wie das Schwächliche ab. Er schwärmte für die Quattrocentisten, zum Beispiel für einen Fra Angelico, und bewunderte an ihnen die Inbrunst und Reinheit der Empfindung, vor allem war er aber völlig hingerissen von Michelangelo und dann wieder von Poussin. Auch für die Venetianer und Rubens empfand er eine sehr starke Bewunderung, das sogenannte Konzert von Giorgione, jenes herrliche Bild mit den musizierenden Jünglingen und den nackten Mädchen in der schönen Landschaft, das später Manet zu seinem Frühstück im Grünen veranlasst hat, soll das einzige Bild gewesen sein, das er in jener Zeit kopiert hat.

Weniger schon sagte ihm Velazquez zu. Für die zierlichen Gestalten der grossen Franzosen des XVIII. Jahrhunderts hatte er dagegen nur Mitleid oder Abscheu. Er hätte den ganzen Boucher für ein Weib von Rubens gegeben. Für die Darstellung weiblicher Schönheit war er mithin durchaus nicht unempfindlich, aber er liebte nur das starke, gesunde, vollblütige oder auch heroische. Mehr aber als eine sinnenfrohe Kunst begeisterten ihn die

Werke, in denen ein hochentwickeltes Geistesleben zum Ausdruck kommt und den Eindruck des Bildes mit bestimmt.

Unter den Modernen, die er damals im Luxemburg vorfand, sagte ihm nur Delacroix zu. Dagegen erschien ihm die Kunst eines Delaroche gleich anfangs theatralisch, und er konnte schon das wirkliche Theater sein Leben lang nicht ausstehen. Da er aber immerhin noch etwas zu lernen hatte, ist er schliesslich doch in dessen Atelier eingetreten. Auch der dritte Lehrer hatte Achtung vor dem ungefügen Schüler; aber er hat ihm einmal beim Rompreis einen anderen vorgezogen, der es eingestandenermassen weniger verdiente, und daraufhin verliess Millet sein Atelier und suchte sich von nun an selber weiter zu bilden. Zehn Jahre lebte er nun teils in Paris teils in Cherbourg und Havre. Er hat sich in dieser Zeit zweimal verheiratet und in einer zweiten Frau die Gefährtin fürs Leben gefunden. Er malte biblische und mythologische Stoffe, Szenen aus dem Leben, das ihn umgab, Kinder, Arbeiter, kleine Leute, auch schon Landleute, wie er sie etwa bei Ausflügen getroffen, er malte Bildnisse und was der Tag mit sich brachte, namentlich auch jene kleinen anmutigen Genrescenen in antikem und modernem Gewande, wie sie damals beliebt waren und auch einen Diaz reich und berühmt gemacht haben. Es waren Bildchen, die den bekannten Schäferscenen des Rokoko oft sehr nahe gekommen sind, nur dass sie bei Millet nie lasciv, stets weniger decadent, oft von wirklich naiver Anmut, aber doch weniger graziös gewesen sein mögen. Die Arbeit ging ihm unglaublich leicht von der Hand; viele, wohl die meisten dieser rasch hingeworfenen Schöpfungen sind verschollen oder unzugänglich. Ein Hauptwerk dieser Zeit war die Auffindung des ausgesetzten Oedipus; einen heiligen Hieronymus hat er selbst wieder zerstört. Im Salon ist er 1840 zuerst mit einem Bildnis erschienen. Allmählich traten aber in seiner Phantasie die Gestalten in den Vordergrund, die ihn später fast ausschliesslich beherrscht haben, und es wuchs damit der Widerwille gegen den bisherigen Frondienst. Da hört er eines Tages gegen Ende des Jahres 1848, wie die Sage geht, vor einem Schaufenster, wo eines seiner Bilder ausgestellt ist, einen Maler zu seinem Kollegen sagen: „das ist der Millet, der immer nur nackte Weiber malt“, und im Innersten getroffen geht er nach Hause, erzählt seiner Frau das Erlebte, sagt, wenn sie wolle, werde er nie mehr dieser Art Malerei machen, das Leben werde noch härter sein, aber er werde frei sein und vollenden, was er schon lange im Sinne habe. Frau Millet war bereit; er hat das Gelübde gehalten; aber freilich das unvollendete Bild der Sammlung Mesdag „Hagar und Ismael

in der Wüste“, an dem er in jener Zeit malte und das er infolge jenes Ereignisses aufgegeben haben soll, ist auch keine leichte Ware mehr und zeigt schon ganz den grosszügigen Stil der Reifezeit. Bereits im Salon ausgestellt war sogar seit März jenes Jahres der Kornschwinger, und dieser nimmt sich geradezu wie ein Manifest der neuen Richtung aus (Taf. 6). Im Sommer 1849, als in Paris die Cholera wütete, siedelte er dann nach Barbizon über. Als Wohnung diente ihm mit Frau und drei Kindern zuerst das eine von zwei Zimmern eines Bauernhauses, als Atelier eine Hütte, die in der Nähe stand. Er fand hier Rousseau, mit dem er sich bald enge befreundete, und andere schon vor.

Hier nun in Barbizon erfüllte ihn der langentbehrte Anblick von jungfräulichem Walde und freiem Felde mit einer namenlosen Begeisterung. Nach einer Zeit der Unthätigkeit, in die ihn die überwältigenden Eindrücke versetzt haben, entwickelt sich eine fabelhafte Produktionslust und es beginnt die lange Reihe von Werken, die ihn unsterblich machen sollten. Er schrieb damals an seinen Freund Sensier: „Mein Wunsch, eine Winterlandschaft zu malen, ist zur fixen Idee geworden. Ich habe auch Pläne im Kopf zu Gemälden mit Hammeln. Ich habe aller Arten Pläne im Kopf. Wenn Sie sehen würden, wie schön der Wald ist! ich laufe manchmal dahin am Abend, wenn mein Tagewerk vollendet ist, und ich komme immer ganz vernichtet zurück. Das ist alles von einer Ruhe, von einer Schauer erweckenden Grösse, ich ertappe mich oft dabei, wie ich wirkliche Furcht habe. Ich weiss nicht, was diese unheimlichen Gestalten (eigentlich: Bettler) von Bäumen unter einander reden, aber sie sagen sich etwas, das wir nur nicht verstehen, weil wir nicht dieselbe Sprache reden; daran liegt es allein. Aber ich glaube, dass sie wenig Kalauer machen.“ Man hört den Mann, der auch das Gewitzel des Grossstädtlers satt hat. Den Wald von Fontainebleau suchte er mehr zur Erholung auf, er fühlte sich als Figurenmaler; anfangs ist die menschliche Gestalt in seinen Werken noch fast immer die Hauptsache.

Er liebte es, in eine weite Ebene, die er aufzarteste bis gegen den Horizont abstuft, eine oder einige wenige Figuren zu stellen, die im Duft der Atmosphäre schwimmen, aber sich doch in klaren, grossen, einfachen Linien vom Horizonte abheben. Seine Kunst hat etwas monumentales, man stellt sich die Bilder nach der Abbildung grösser vor und ist regelmässig erstaunt, wie klein die berühmten

Originale sind. Der Angelus hat etwa die doppelte Höhe unseres Letternsatzes. Die Art aber, wie Millet in der menschlichen Figur immer nur die Hauptsache der plastischen Form hervorkehrt, und im Gesamtwerk auf schlichte grosse Wirkung ausgeht, erinnert an die Griechen der Blütezeit; in der That war er ein begeisterter Verehrer der antiken Plastik. Das erste grössere Werk, das in Barbizon entstand, war der Sämann (1850), hier hatte ihn der melodische Rhythmus in der Bewegung des Säendens gereizt; es folgten 1857 die Aehrenleserinnen im Louvre (Bd. I, Taf. 54); 1859 der berühmte Angelus (Bd. IV, Taf. 159). In den fünfziger und im Beginn der sechziger Jahre hatte er noch vielfach mit Not zu kämpfen, und noch 1863 erregte der „Mann, der sich auf eine Hacke stützt“, einen Sturm der Entrüstung. Gleich beim Erscheinen allerdings gefiel das anmutige Bild der „Schafhirtin“ (Taf. 7), das im folgenden Jahre, 1864, im Salon ausgestellt war.

Um diese Zeit wandelte sich die öffentliche Meinung für immer zu seinen Gunsten und dauernder Wohlstand trat an die Stelle der beständig sich wiederholenden Geldverlegenheiten. Im Jahre 1868 erhielt er unter allgemeinem Beifall der Künstlerschaft das Ritterkreuz der Ehrenlegion, und andere Ehrungen folgten nach. Bei seinen Darstellungen des Landmanns hatte er allmählich auf die Durchführung der Landschaft mehr Gewicht gelegt. Seit Mitte der sechziger Jahre entstehen dann eine Reihe von grösseren Werken, in denen die menschliche Figur keine Rolle mehr spielt. Er schuf 1866 einen „Winter“, im Jahre 1870 den „Novemberabend“ der Berliner Nationalgalerie. Als er dann vor den Schrecken des Krieges in seine Heimat geflüchtet war und auch noch den Sommer 1871 in Gréville zubrachte, entstanden seine Marinen. Es folgte wieder in Barbizon 1872 die „Kirche von Gréville“ (Bd. II, Taf. 159) und der „Frühling“ im Louvre. Seinen Ruhm hat er nicht mehr lange genossen, er ist am 20. Januar 1875 gestorben. Die Versteigerung seines Nachlasses brachte aber seiner Familie ein Kapital, das sie vor jeder Not schützen sollte.

Seither ist die Malerei über ihn hinausgegangen. So duftig seine letzten Gemälde erscheinen, den leuchtenden Farbenglanz der Natur hat der Pleinairismus noch überzeugender wiederzugeben gelernt. Allein auch in dieser Zeit noch ist die Schätzung seiner Werke gestiegen. Er bleibt eine der grössten und edelsten Gestalten der französischen Kunst.

Heinrich Alfred Schmid.



Diego Velazquez, Die essenden Knaben. London, Apsley House.

Velazquez

(Seine Volks- und Landschaftsbilder.)

IM MITTELALTER hatte die Kunst im Dienste der Kirche gestanden. Weltliche Stoffe wurden ihrer selbst wegen nur ausnahmsweise behandelt. Die allmählich erwachende Freude am Volksleben und an der Landschaft wagte sich in künstlerischem Gewande zunächst nur als Beiwerk hervor. Die Ueberzeugung, dass künstlerische Darstellungen ihrer selbst willen da seien, musste Künstlern und Kunstfreunden erst in Fleisch und Blut übergegangen sein, ehe Volks- und Landschaftsbilder ohne kirchlichen oder geschichtlichen Vorwand gemalt oder gekauft wurden. Die Niederländer gingen auf diesem Gebiete voran. Schon im fünfzehnten Jahrhundert wurden hie und da „Badestuben“ u. dgl. ihrer selbst willen dargestellt. Selbst Quinten Massys' „Kaufmannstube“ von 1514 im Louvre ist ein Jahrhundert älter als Fr. Herrera's „Bodegoncillos“ in Spanien. In Italien hatte inzwischen Caravaggio versucht, die Bilder aus dem Volksleben zu beseelen, indem er einen geistigen Vorgang, wie das Kartenspiel, das Lautenspiel oder die Wahrsagerei, zu ihrem Inhalt machte, und das Beispiel Caravaggios wirkte noch auf einige Vlaamen und Holländer zurück, die

Zeitgenossen des Velazquez waren. In Flandern war Th. Rombouts (1597—1637), in Holland waren Hend. Terbruggen (1587—1629) und Ger. van Honthorst (1587—1629) die Hauptvertreter des Caravagesken Sittenbildes. Das spanische Volksbild dieser Zeit aber verschmähte die Spuren des Italieners, um sich an niederländische Meister wie Pieter Aertsen (1507—1575) und Joach. Benkelaar (nach 1575) anzuschliessen, die das Küchenstück in die Kunst einführten, den Hintergrund ihrer Markt- und Küchenbilder aber freilich noch mit biblischen Vorgängen auszustatten pflegten, die die volkstümliche Darstellung entschuldigen sollten. Von den „Bodegoncillos“ Herrera's, der als der Vater der spanischen „Genremalerei“ gilt, lässt sich mit Sicherheit freilich kein einziges mehr nachweisen. Am meisten innere Verwandtschaft aber haben die jugendlichen Sittenbilder des Velazquez mit denen des Frans Hals, seines holländischen Zeitgenossen, der seine Volksfiguren nahm, wo er sie fand und wie er sie fand, und sie nicht des Gegenstandes, sondern der Persönlichkeiten wegen darstellte.

Gehört hatte man in Spanien damals jedenfalls

von den Volksstücken, die in den niederländischen, auch den damals in Abfall befindlichen Provinzen beliebt waren; und möglich ist es immerhin, dass es sich auch hier nur um eine jener im ersten Velazquez-Aufsatz (Bd. VII S. 61 ff) hervorgehobenen künstlerischen Aneignungen handelt, die durch das frei von Land zu Land schweifende Wort vermittelt werden. Je äusserlicher in solchem Falle die einem Zeittriebe entsprechende, von aussen gekommene Anregung gewesen, um so selbständiger ist natürlich die Aufnahme der neuen Richtung; und das Lob der Selbständigkeit lässt sich den spanischen Volksbildern dieser Art in der That nicht vorenthalten.

Velazquez hat sich, durch seinen Lehrer Herrera beeinflusst, in seiner Frühzeit an die „Bodegoneillos“ im eigentlichsten Sinne des Wortes gehalten, an die Budenbilder, die „Ess- und Trinkbuden“, an die Küchenstücke vom reinsten Wasser. Um Essen oder Trinken handelt es sich fast immer in seinen Bildern dieser Art. Die Figuren sind in ihnen stets die Hauptsache. Nie werden, wie bei einigen niederländischen Meistern, selbst noch bei Snyders, der Raum oder das Stilleben zur Hauptsache. Das Gerät, das Gemüse oder die Früchte, so trefflich sie gemalt sind, ordnen sich dem Gesamtbilde mit natürlicher Bescheidenheit unter. Die Räume pflegen jene kühlen, mit hochliegenden Fenstern versehenen Erdgeschosszimmer zu sein, in denen in Spanien wie in Italien ähnliche Vorgänge, wie Velazquez sie schildert, sich abspielen. Daher das scharf von einer Seite und von oben einfallende „Kellerlicht“, das seine früheren Bilder dieser Art mit den späteren des Caravaggio teilen. Es ist nicht nötig, eine Beeinflussung anzunehmen, wo die gleiche Wirkung schon durch die Gleichheit der Vorwürfe bedingt wird.

An Velazquez' eigentlichen Volksbildern lässt sich nicht, wie an seinen Bildnissen oder Historien, sein ganzer malerischer Entwicklungsgang nachweisen. Aber der Unterschied zwischen seinem Jugendstil und dem Stil seiner reifsten Spätzeit tritt uns gerade auf diesem Gebiete in seiner ganzen Schärfe entgegen. Auf der einen Seite stehen eine Reihe seiner Jugendbilder, die ihre ganze Formen- und Farbenkraft, ihre ganze Schärfe des Gegensatzes der Licht- und Schattenteile, aber auch den Anflug von Härte und Erdenschwere zur Schau tragen, der des Meisters Frühzeit kennzeichnet; auf der anderen Seite steht, ziemlich einsam, ein Hauptbild seiner letzten Zeit, das Bild der Spinnerinnen in der Teppichfabrik, das die ganze Freiheit und Feinheit der Lichtsprache seines Altersstils vertritt.

Die Volksbilder der Jugendzeit des Meisters mit Armstrong als langweilig und stumpfsinnig einfach beiseite zu schieben, geht nicht an. Auch diese Bilder zeigen schon die Klaue des Löwen; auch in

ihnen pulsiert schon ein künstlerisches Etwas, das uns fesselt. Die Art, wie die einzelnen Gestalten mit absichtsloser, aber sicherer Berücksichtigung der Gesetze künstlerischer Anordnung hingesezt und der einheitlichen Lichtführung und ruhigen Farbengebung des Gesamtbildes unterworfen sind, ohne sich selbst aufzugeben, lässt jenem künstlerischen Reize, der nicht auf dem „Was“, sondern nur auf dem „Wie“ der Darstellung beruht, Spielraum genug sich zu entfalten.

Velazquez selbst scheint seine frühen Bilder dieser Art zunächst als Uebungsstudien für seine künstlerische Weiterentwicklung angesehen zu haben. Ehe die Herren und Herrscher der Erde zu ihm kamen, sich gegen gute Bezahlung von ihm malen zu lassen, ging er hinaus zum Volke, um seinerseits die Gestalten zu bezahlen, die ihm sass. Doch ist er hierin nicht so weit gegangen, wie Frans Hals. Vielfach hat er denselben jungen Burschen dargestellt, von dem wir hören, dass er sich ihn eigens als Modell gehalten habe. Essend oder trinkend erkennen wir den Burschen des Velazquez auf seinen besten Bildern dieser Art. Das beste und berühmteste von allen ist der „Wassermann“ der Sammlung Wellington im Apsley House zu London (Taf. 11). Es ist ein grosses Kniestück; der stramme bärtige corsische Wasserverkäufer steht, nach links gewandt, an einem Holztisch; seine gesenkte Linke ruht noch am Henkel des mächtigen steinernen Wasserkrugs; mit der Rechten überreicht er dem aschblonden jungen Burschen ein Glas, das bis zum Rande mit dem klaren Nass gefüllt ist. Zwischen beiden, im Schatten des Hintergrundes, steht ein zweiter, von vorn gesehener Knabe, der seinen Trinkkrug an die Lippen setzt. Das Bild war von jeher berühmt. Schon Mengs feierte es. Jedenfalls atmet es mehr Natur und mehr Kunst zugleich als irgend ein Sittenbild Caravaggios; und seinem Inhalt nach zieht es uns, als „der Durst“ betrachtet, doch unwillkürlich in eine physiologisch nachempfindbare Stimmung hinein.

Dasselbe gilt von dem zweiten derartigen Bilde des Apsley House, den „essenden Knaben“. An der linken Seite des Breitbilds kommt der Küchentisch mit seinem ursprünglich fein gestimmten, durch eine Orange belebten Geschirr als Stilleben zur Geltung, während sich rechts an ihm die beiden Burschen rekeln, von denen der vorn sitzende, halb von hinten gesehene noch eine Trinkschale zum Munde führt. Auch dieses gut zusammengestellte Bild, das den Begriff des Ausruhens von der Arbeit zu verkörpern scheint, war schon im achtzehnten Jahrhundert berühmt. Die „Eierkuchenbäckerin“ bei Sir Francis Cook in Richmond (Taf. 12) und „der Winzer“ bei Don Leandro Alvear in Madrid sind die Besten der

übrigen Bilder dieser Art des Meisters, die sich erhalten haben. Besonders erwähnt werden aber muss das Bild „Christus bei Martha und Maria“, das seit 1892 der Londoner National Gallery gehört. Hier stellt auch Velazquez sich ausnahmsweise auf den Boden jener niederländischen Meister, die einen biblischen Vorgang in den Hintergrund verlegen zu müssen meinten, um das Küchenstück des Vordergrundes zu rechtfertigen. Marthas Küche ist das vordere Hauptbild mit grossen Halbfiguren. Rechts im Hintergrunde aber leuchtet das Zimmer, in dem in kleinen Figuren dargestellt ist, wie Maria zu den Füßen des Heilandes liegt. Endlich dürfen wir nicht vergessen, dass auch das grosse Schlussbild der ersten Schaffenszeit des Meisters, „Bacchus die Trinker bekränzend“, da es von den meisterhaft dargestellten lebensgrossen Zechern aus der untersten Volksschicht beherrscht wird, zunächst als spanisches Volksstück wirkt (Bd. IV Taf. 3. 4). Aehnliche Stücke spanischen Volkslebens hatten die spanischen Dichter in Schauspielen und Romanen schon längst in die spanische Kunst eingeführt. Wenn Velazquez ihren Spuren folgte, so verpflanzte er damit nur ein echt spanisches Reis auf den Boden der Malerei.

In der mittleren Zeit des Meisters tritt die sittenbildliche Auffassung, die ihm im Blut lag, in seiner „Schmiede Vulkans“ noch ebenso unverfälscht hervor, wie im Bacchusbilde (Bd. V Taf. 27. 28). Im Uebrigen entsprach sie seiner damaligen Stellung in Kunst und Leben nicht völlig. Nur in seinen Zwergenbildnissen und seinen Bildnissen mit Zwergen kam sie immer wieder zum Durchbruch. In seinen letzten Lebensjahren aber schuf Velazquez, alle Strahlen seiner alten Volksliebe wie in einem Brennpunkt zusammenfassend, gerade auf diesem Gebiete noch ein Werk, das zu den grossen bahnbrechenden Schöpfungen der Weltgeschichte der Kunst gehört. Es ist das schon genannte grosse Bild der Spinnerinnen in der Teppichfabrik, das der Stolz des Madrider Museums ist (Bd. II Taf. 28. 29). Zwei ineinander gehende Räume einer Madrider Fabrik von Wandteppichen sind dargestellt. In dem vorderen, von grauen Wänden begrenzten Arbeitsraum ist das links angebrachte Fenster teilweise durch einen schweren roten Vorhang verhängt, den eine der Arbeiterinnen gerade zurückschiebt; in dem um einige Stufen erhöhten, sich in der Mitte als Hintergrund öffnenden Empfangsraum aber, dessen Wände mit farbigen Bilderteppichen behängt sind, schimmert und flimmert das hellste Sonnenlicht, das, mächtig von der linken Seite hereinflutend, in der Staubatmosphäre breite sichtbare Strahlenstreifen bildet. In dem vorderen Raum sind fünf lebensgrosse Arbeiterinnen, arme Tagelöhnerinnen aus dem Volke, in natürlichster und doch kunstvollster An-

ordnung, lebhaft bewegt, mit dem Spinnen und der Zubereitung der Wollfäden beschäftigt. Im hinteren Gemache betrachten drei vornehme Damen die aufgehängten Teppiche. Seinen höchsten künstlerischen Reiz erhält dieses Gemälde durch die Darstellung des Lichtes selbst in den beiden geschlossenen Räumen. Man meint die Luft zu sehen, die die Zimmer erfüllt; und in der Luft das Licht, das sie bezwingt. Aehnliche Wirkungen erzielte ziemlich gleichzeitig in kleinerem Masstabe Pieter de Hooch in Holland. Aber das grosse Bild des Spaniers übertrifft alles, was die Holländer in gleicher Richtung geleistet, an Unbestechlichkeit der Naturanschauung und an überlegener Grösse des Stilgefühls. Als kühner, bahnbrechender Neuerer trat der alternde Velazquez mit diesem Bilde schon durch die Wahl seines Gegenstandes in die Schranken. Es ist, wie schon Justi bemerkt hat, „das älteste Arbeiter- oder Fabrikstück“. Erst das neunzehnte Jahrhundert hat die Arbeit als solche für die Kunst wiederentdeckt. Menzels „Walzwerk“ ist noch ein direkter Nachkomme von Velazquez' „Spinnerinnen“. Eine kühne bahnbrechende Neuerung war es auch, dass Velazquez das ganze Bild, die Figuren, den Raum und das Licht, in ihrem Zusammenwirken vor der Wirklichkeit studiert, nicht erst nachträglich im Atelierlicht zu einem Ganzen verbunden hat. Auch das hat erst die zweite Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts dem grossen Sevillaner wieder abgesehen. Dem allen entspricht die „impressionistische“ Pinselführung des Bildes, deren Wirkung schon Raphael Mengs vor diesem Bilde in solchem Masse nachempfand, dass er sagte, es scheine nicht mit der Hand, sondern nur mit dem Willen gemalt zu sein.

Dass Velazquez auf seinen Wegen wie zum Volksbild so auch zur Landschaft kommen musste, versteht sich beinahe von selbst. Gleichwohl scheint der Meister die wenigen reinen Landschaftsbilder seiner Hand, die sich erhalten haben, nur als Studien angesehen zu haben, wie auch Dürers köstliche Wasserfarben-Landschaften zunächst als solche gemalt waren. Vollständig verselbständigte sich die Landschaft auch in den übrigen Ländern erst im Laufe der Lebenszeit des Velazquez.

Welche Bedeutung seine beiden 1630 in Rom gemalten Landschaftsstudien aus der Villa Medici (im Madrider Museum; vgl. Taf. 13 u. Abb. Bd. VII S. 63) für des Meisters eigene Weiterbildung, für die Entwicklung seiner landschaftlichen Hintergründe, aber auch überhaupt für seine Darstellung der Figuren in dem sie umfliessenden Lichte hatte, habe ich schon in meinem ersten Aufsätze über Velazquez betont. Es muss aber doch ausgesprochen werden, dass um 1630 noch kein Italiener, kein Franzose, ja selbst kein Niederländer,

einschliesslich van Goyen's, die Landschaft so frei, so breit, so wahr, so durchflossen von echter Luft und echtem Lichte wiedergegeben hat, wie Velazquez in diesen Bildern. Schon 1879 schrieb ich vor ihnen: „In den klaren, aber kühl gedämpften Lokalfarben der mächtigen grünen Cypressen, der bräunlich-grauen Strasse und der weisslichen Mauermassen, in der wunderbaren Wirkung des hellen Sonnenlichts, das kühl durch die dunklen Baumwipfel bricht, in der leichten, skizzenhaften, aber doch meisterhaft sicheren Breite der Pinselführung erkennt man sofort des grossen Meisters geniale Hand.“ Die Mehrzahl der übrigen Landschaftsbilder, die im Madrider Museum auf Velazquez zurückgeführt, jetzt aber allgemein nur als Schulbilder angesehen werden, bezweifelte ich schon damals: die römische Landschaft mit dem Titusbogen (Nr. 1108) sogut wie die Ansicht von Buen Retiro (Nr. 1111); und erst recht die drei ähnlichen Stücke Nr. 1112, 1113 und 1114. Nur den Ansichten aus dem Park von Aranjuez stand ich damals nicht so skeptisch gegenüber, wie heute Beruete und andere jüngere Forscher, wenigstens der Landschaft mit dem Tritonenbrunnen (Nr. 1109) nicht, in der auch Justi nur die Figuren des Vordergrundes nicht als eigenhändig ansah. „Der Tritonenbrunnen“, bemerkte ich mir damals, „ist so geistreich, wie die beiden kleinen Skizzen aus der Villa Medici, ebenso breit und leicht behandelt, aber auch mit dem gleichen wunderbaren Verständnis für die Luftperspektive und die Wirkung des Lichtglanzes hinter den Bäumen und an den Wasserstrahlen.“ Ob ich das heute noch unterschreiben würde, kann ich freilich aus der Ferne nicht sagen.

Wunderbar sind die Guadarrama-Landschaften in den Hintergründen einiger Hauptbildnisse, die Velazquez nach seiner ersten italienischen Reise gemalt hat; köstlich kommt die grüne, an sich farbige und trotz des nordischen Nebelschleiers, der sie mit Grau umspinnt, klare Landschaftsferne in der „Uebergabe von Breda“ zur Geltung. Am vollständigsten verwertet aber erscheint die landschaftliche Anschauung des Meisters in einigen Jagd- und Reiterbildern. Hierher gehört in der Londoner National Gallery die berühmte Wildschweinjagd, deren Landschaft von Armstrong doch wohl mit Unrecht auf Velazquez' Schüler Mazo zurückgeführt wird, hierher gehört beim Lord Ashburton die, umgekehrt, von Armstrong anerkannte, von anderen bezweifelte „Hirschjagd“, die in weiter Landschaft ein überaus reiches Leben entfaltet.

Schliesslich malte Velazquez gegen Ende seines Lebens noch ein Bild, das wir nicht wohl anders denn als „heroische“ oder „historische“ Landschaft

bezeichnen können. Sie gehört dem Madrider Museum. Ihre „Heroen“, die räumlich in der That der Landschaft völlig untergeordnet sind, sind Helden der christlichen Legende. Dargestellt ist der Besuch des heil. Antonius bei dem heil. Einsiedler Paulus in der Einöde (Taf. 14). Es ist eine grossartige Felsenlandschaft von idealem aber doch durchaus naturwahrem Ansehen. An ähnlichen Felsenthälern mit überhängenden Kalkfelsen fehlt es in Castilien nicht. Dass eine von der Natur gemalte Studie zu Grunde liegt, ist durchaus nicht unwahrscheinlich. Rechts schliesst die mächtige, von Naturzinnen bekrönte Felswand, die unten einen Einblick in die dämmerhelle Höhle des Eremiten gestattet, den Mittelgrund, während vor ihr ein hoher, spärlich belaubter Baum den Sitz der beiden Einsiedler vergeblich zu beschatten sucht. Links blickt man in das weite, kahle, von grossen Berglinien umrahmte, von Flusswindungen durchzogene Thal. Der Himmel ist leicht bewölkt. Die Farbenstimmung beruht überall auf der Gegeneinanderstellung eines feinen Blaugrün und eines entschiedenen Braun, die beide durch die grauen Töne, in die sie übergehen, gehoben und einander genähert werden. Der feine, kühle Farbendreiklang, der das Bild beherrscht, ist durchaus charakteristisch für Velazquez. Die freie, leichte, dünne Pinselführung kennzeichnet die Spätzeit des Meisters. In der That hören wir, dass das Bild 1659 gemalt worden. Obgleich es eine Heiligenlegende darstellt, besitzt es den grössten landschaftlichen Gehalt von allen Bildern des Meisters.

In den Gemälden, in denen er am meisten er selbst ist, war Velazquez stets am weitesten davon entfernt, sich einer Einteilung in Gattungen der Malerei zu unterwerfen. Ob eine Landschaft, ob ein Innenraum seine Gestalten umfing, ob ein Stück Volks- oder Hofleben von dem freien oder eingeschlossenen Lichte umspielt wurde, galt ihm gleich. Es kam ihm darauf an, den Ausschnitt aus der Welt der Erscheinungen, der sich seinem Auge darbot, so wiederzugeben, wie sein Auge, sein grosses Künstlerauge, ihn sah und wie seine Hand, seine grosse Künstlerhand, ihn festzuhalten verstand. Aber wir wollen doch nicht vergessen, dass er sich an seinen Bildern aus dem Volksleben zum grossen Bildnismaler, an seinen Landschaftsstudien zum grossen Lichtmaler herangebildet, und dass noch am Ende seiner künstlerischen Laufbahn ein grosses Bild aus dem Volksleben und eine religiöse Landschaft weiterhin leuchtend als Merksteine seiner Kunst stehen. Hierauf beruht unser Recht und unsere Pflicht, Velazquez zuerst als grossen Schilderer des Volkslebens und als grossen Landschaftler zu feiern.

Karl Woermann.

Velazquez

(Seine Historienbilder).

DIE Geschichts- und Geschichten-Malerei ist bei den christlichen wie bei den heidnischen Völkern die Mutter der Kunst in höherem Sinne gewesen. Die Kunst der Darstellung entwickelte sich an der künstlerischen Bewältigung eines religiösen oder geschichtlichen Inhalts, um dessen Wiedergabe es dem Auftraggeber zunächst zu thun war. Velazquez gehörte zu den frühesten südeuropäischen Malern, unter deren Händen die Kunst, die sich Selbstzweck ist, sich von der Kunst, die des Inhalts wegen da ist, ablöste. Aber er war von Haus aus und sein Leben lang weit davon entfernt, die Darstellung kirchlicher, mythologischer und weltgeschichtlicher Vorgänge zu verschmähen.

Neben seinen Volksbildern und Bildnissen stehen von Anfang an Kirchenbilder, um diese zuerst zu nennen. Zu seinen frühesten Werken dieser Art gehörten „Maria auf dem Halbmond“ und „Johannes auf Patmos“, zwei Gemälde, die Justi noch im englischen Privatbesitz sah, Beruete aber jetzt für verschollen erklärt. Ihnen schliessen einige Bilder sich an, die erst Beruete in die Kunstgeschichte eingeführt hat: ein heil. Ildefons, ein Apostel Petrus und ein „Christus in Emaus“, alle drei im spanischen Privatbesitze, in dem sie von uns aus schwer nachzuprüfen sind.

Die Reihe der biblischen Bilder des Velazquez, die ich aus eigener Anschauung kenne, beginnt mit seiner schon unter den Sittenbildern genannten Darstellung des Heilands bei Martha und Maria, die seit 1892 der National Gallery in London gehört. Wenn die kunstgeschichtliche Entwicklung nicht den umgekehrten Weg gegangen wäre, könnte man sagen, dass die biblische Darstellung sich hier erst schüchtern in den Hintergrund des Volksstücks dränge, von dem Velazquez ausgegangen war. Dann aber folgt bereits ein grosses Hauptbild des Madrider Museums, die 1619 gemalte „Anbetung der Könige“. Hier ist der zwanzigjährige Meister innerhalb seines Jugendstils schon völlig er selbst. Rechts ist die heilige Familie vor altem Gemäuer dargestellt; links vorn knien und stehn die drei Magier, hinter denen der bekannte junge Bursche des Velazquez als Page hervorblickt. Maria und Joseph sind einfache Leute aus dem Volke. Wunderbar natürlich, kindlich und majestätisch zugleich, sitzt das in einen langen spanischen Mantel gehüllte Christuskind stramm aufgerichtet auf dem Schosse seiner Mutter, die es mit beiden Händen festhält. Das Bild ist seiner

Anordnung, seiner Färbung und seinen Typen nach durch und durch spanisch, könnte aber auch in Spanien nur von Velazquez gemalt sein. Obgleich es manche Anklänge an Ribera zeigt, würde doch kein Kenner auf den Gedanken kommen, es dem „kleinen Spanier“ zuzuschreiben, dessen Natur- und Stilgefühl es bereits übertrifft.

Schon aus diesem Grunde ist es wahrscheinlich, dass die „Anbetung der Hirten“ in der Londoner National Gallery, die man für das einzige Gemälde des Velazquez erklärte, in dem er Ribera nachgeahmt habe, irrtümlich auf ihn zurückgeführt wurde, wie sie denn inzwischen auch im amtlichen Katalog der Londoner Galerie aus der Reihe der Werke des Velazquez gestrichen worden ist.

Das nächste biblische Bild des Meisters ist 1630 in Rom als Gegenstück zu seiner „Schmiede Vulkans“ entstanden. Wie diese, zeigt es den Einfluss, den seine italienische Reise auf ihn ausgeübt. Es ist „der blutige Rock Josefs“, ein grosses Breitbild, das im Escorial aufbewahrt wird. Der Vorgang ist in eine mit Schachbrettfliessen bedeckte, von innen, aus der Landschaft her beleuchtete Halle im Hause Jakobs verlegt. Links stehen lebhaft bewegt die nur halb bekleideten Hirten, die Josefs Brüder mit dessen blutigem Rock zu ihrem Vater vorausgeschickt haben. Die Brüder selbst nahen, völlig bekleidet, im Mittelgrunde. Jakob sitzt einsam rechts vorn und erhebt erschreckt die Hände. Sein Hündchen bellt die Eindringlinge an. Durch die an sich sittenbildliche Anordnung, die ebenso neu wie geistreich, ebenso natürlich wie kunstgerecht ist, weht ein Hauch dramatischen Lebens. Das grossartige Bild, das freilich nicht tadellos erhalten ist, pflegt selbst von Velazquezkennern unterschätzt zu werden.

Dann folgt der „Christus an der Säule“ (Bd. IV, Taf. 109) in der Londoner National Gallery. Der Heiland sitzt nach der Geisselung, aufs tiefste erschöpft, ein Jammerbild, am Boden vor der Säule, an die seine Hände mittels eines langen, durch seinen Sturz straff gespannten Strickes befestigt sind. Das schmerzreiche Antlitz wendet er nach Pacheco's Vorschrift dem Beschauer zu. Sein Schlagschatten fällt hinter ihn auf den kahlen Boden. Hier kniet, von einem erwachsenen, in Hochrot und Goldbraun gekleideten Engel geleitet, ein Kind, ein wirkliches, irdisches Kind in langem Hemdchen, und blickt, vom tiefsten Mitleid bewegt, anbetend zum Heiland hinüber. Eine

eigenartige Schöpfung! Der Heiland, nur mit weissem Schurz bekleidet, ist eine Athletengestalt von wunderbarer Durchmodellierung des Nackten. In allem zeigt sich, wie selbständig Velazquez seine italienischen Erinnerungen, deren Nachklang das Bild allerdings durchzittert, verarbeitet hat. In keinem zweiten Bilde lässt der Meister uns mit gleicher Klarheit in die Empfindungstiefen seines eigenen Herzens blicken.

Annähernd gilt dasselbe nur von seinem berühmten „Christus am Kreuz“ im Madrider Museum (Taf. 18). Ohne Nebenfiguren, ohne Beiwerk, ohne landschaftlichen Hintergrund füllt der bereits verschiedene Gekreuzigte mit seinen ausgebreiteten Armen an dem an allen vier Seiten durch den Rahmen beschnittenen Holzkreuz die ganze dunkle Bildfläche. Den nackten Körper in Todesqualen oder den toten Körper unter dem Einfluss der Erstarrung und seiner eigenen Schwere zu zeigen, verschmähte Velazquez offenbar, weil er das nicht hätte nach der Natur studieren können. Das Fussbrett macht die geringe Spannung der Arme wahrscheinlicher. Bezeichnend ist, dass Velazquez, den Vorschriften seines Schwiegervaters Pacheco entsprechend, zu den vier Nägeln der frühmittelalterlichen Kunst zurückkehrte, an deren Stelle das hohe Mittelalter die drei Nägel gesetzt hatte, von denen einer die beiden gekreuzten Füße zugleich durchbohrt. Mit der feierlich altertümlichen Anordnung paart sich in diesem Bilde die freie moderne Pinselführung. Eigenartig pathetisch aber wirkt der Zug, dass dem Heiland die rechte Hälfte seines Haupthaars vornüber ins Angesicht gefallen ist, das es beschattet. Dazu das niederrinnende Blut, das mit der Bescheidenheit der Natur und eben deshalb um so ergreifender wiedergegeben ist. Es ist ein unvergessliches Bild.

Das letzte grosse Kirchenbild, das Velazquez, abgesehen von der schon besprochenen Landschaft mit den beiden heiligen Einsiedlern, gemalt, ist die Krönung der Maria im Madrider Museum (Taf. 17). Sie war für den Betsaal der Königin Marianne bestimmt. Ikonographisch ist die Komposition durchaus vorschriftsgemäss; aber in ihrer zugleich strengen und freien Symmetrie ist sie von wunderbar abgewogener Ruhe und Klarheit; und grossartig wirkt gerade in diesem Bilde die Verbindung gediegenster Formendurchbildung mit der breiten und leichten Malweise der Spätzeit des Künstlers; und ergreifend wirkt gerade hier die satte aber gedämpfte Farbenglut, die gegenüber dem feinen grauen Tönen des übrigen Bildes, durch die Nebeneinanderstellung verschiedener Abstufungen von Rot, Purpur, Violett und Blau in den Gewändern bedingt wird. Justi waren diese Farbenakkorde noch nicht sympathisch; in hohem Grade aber waren sie es schon seinem fran-

zösischen Zeitgenossen Lefort; und wir, die wir uns durch die moderne Malerei an ähnliche Farbenzusammenklänge gewohnt haben, werden gerade in ihnen den Reiz der eigenartigen Stimmung sehen, die das Bild umfließt.

Dann die mythologischen Bilder des Meisters! Wie ernst das Zeitalter der Renaissance es mit der Wiedergeburt der antiken Kultur nahm, zeigt sich nirgends deutlicher, als in der Unbefangenheit, mit der seine Kunst den alten heidnischen Olymp als gleichwertig mit dem christlichen Himmel behandelte. Zwar waren manche Erinnerungen an die altheidnische Götterwelt während des ganzen Mittelalters nicht verklungen gewesen. Aber erst im fünfzehnten Jahrhundert stellen sich die heidnischen Göttergestalten so unbefangen neben die christlichen Heiligen, als sei es ein Frevel, an ihrer Ebenbürtigkeit zu zweifeln. Das siebzehnte Jahrhundert übernahm auch in dieser Beziehung die Hinterlassenschaft des sechzehnten, um frei mit ihr zu schalten. Im hochchristlichen Spanien freilich gehörte die ganze geistige Ueberlegenheit des Velazquez dazu, sich vor der Darstellung der alten Heidengötter nicht zu fürchten. Zurbaran, Roélas, Murillo und Alonso Cano, um nur diese zu nennen, haben sich niemals an sie herangewagt. Velazquez aber hat von den grossen Heidengöttern keine geringeren als Bacchus, Apollo, Vulkan, Merkur, Mars, Venus und Amor in sieben verschiedenen Gemälden dargestellt. Seine beiden ersten mythologischen Bilder sind zugleich die Hauptgemälde seiner ersten und zweiten Schaffenszeit; und es ist bezeichnend, dass der Meister in diesen beiden Bildern, die zu den Schätzen des Madrider Museums gehören, den mythologischen Vorgang durchaus volkstümlich, ja sittenbildlich behandelt hat. Wie Rembrandt in seinem „Ganymed“ keine Satire schaffen wollte, sondern sich nur vorstellte, wie ein Knabe, den ein Adler den Himmel trüge, sich wohl benehmen würde, und dieses dann freilich nicht ohne Humor darstellte, so fragte Velazquez sich, als er an die Ausführung seines Bacchusbildes (Bd. IV, Taf. 3, 4) ging, offenbar nur, wie es wohl zugehen würde, wenn der Weingott, von einem Satyr begleitet, im Volke erschiene, um seine Verehrer mit Kränzen zu belohnen; und zwar dachte er beim Volke nicht an das alte griechische und römische, sondern an das spanische der damaligen Gegenwart, ja nur an die unteren Klassen seines Volks, in denen allein die Verehrung des grossen Freudenbringers nicht als unschicklich galt. Ohne Humor hat auch er den Gegenstand nicht dargestellt. Bacchus, der nackt auf einem Fass sitzt, und sein hinter ihm liegender Begleiter sind in ihrer Art vortrefflich gekennzeichnet, wenn sie auch mehr aus dem Rubens'schen als aus dem Griechischen ins Spa-



Velazquez, Die Uebergabe von Breda (Mittelstück). Madrid, Prado.

nische übersetzt erscheinen. Die sieben Männer aber, die ihn umringen, einer schon bekränzt, einer im Begriff, knieend den Kranz aus den Händen des Gottes zu empfangen, die übrigen ihrer Bekränzung harrend, gehören ihren Typen wie ihrer Anordnung nach zu den grossartigsten und lebensvollsten Volkscharakteren, die jemals geschaffen worden sind.

In der „Schmiede Vulkans“ (Bd.V, Taf. 27, 28) erscheint Apollo, der Lichtgott, um dem ihm gegenüberstehenden Feuergott, der zornig-erschreckt die Augen rollt, die Geschichte von der Untreue seiner erlauchten Gemahlin zu erzählen, während seine vier halbnackten Schmiedegesellen unwillkürlich mit ihrer Arbeit innehalten, um mit dem Ausdruck neugieriger Spannung in den Mienen zu lauschen. Aller Augen sind auf den Lichtgott gerichtet, dessen lorbeerbekröntes Haupt im hellen Strahlenkranz leuchtet. Seine Körperformen sind jugendlich zart; sein Gewand ist lichtgelb. Wenn man mit Velazquez von

allem bildlich Hergebrachten absieht, so wird man diese Neugestaltung des Sonnengottes durchaus nicht im Widerspruch mit der poetischen Ueberlieferung, in hohem Masse überzeugend aber den hageren, sehnigen, ältlichen Typus des Feuergottes finden, dessen Hinken sogar in seiner Körperhaltung zum Ausdruck kommt, obgleich seine Beine verhüllt sind. So sorgfältig und doch so frei und breit war Nacktes wohl noch nie gemalt worden, und so natürlich waren verschiedene Lichtquellen, die sich kreuzen, wohl noch nie ineinander übergeleitet worden, wie auf diesem Bilde. Außerordentlich erscheint es zunächst als die grossartigste Darstellung einer Schmiedewerkstatt, die es giebt. Aber durch die mächtige Gestaltung des dramatischen Augenblicks wird gerade hier auch dem „Historienbild“ als solchem sein volles Recht. Justi sagt: „Die sofortige Wirkung des Bildes beruht auf dem unerreichten Ausdruck der Ueberraschung.“

Die übrigen fünf mythologischen Bilder des Velazquez waren bestellte Arbeit. Als Zimmerdekorationen im eigentlichen Sinne des Wortes ordnen sie sich ihren Formen und Farben nach in höherem Masse als andere Bilder seiner Hand gegebenen räumlichen Bedingungen unter; als Werke der reifsten Schaffenszeit des Meisters aber zeigen sie die ganze Fülle seines Könnens, den ganzen Reiz der ihm eigentümlichen Pinselführung. Eines von ihnen, der Mars (Taf. 19), jetzt im Madrider Museum, prangte in der Torre de la Parada zwischen den Bildern des griechischen Dichterphilosophen Aesop und Menipp (Bd. VI, Taf. 27, 28). Dass Mars ruhend dargestellt ist, ist in diesem Zusammenhang wohl kein Zufall. Wenn der Kriegsgott rastet, blühen die Künste und Wissenschaften des Friedens. In seiner Haltung kommen unverkennbar Erinnerungen an Marsstatuen zum Ausdruck, die der Meister in Rom gesehen hatte. Aber Velazquez wäre nicht Velazquez gewesen,

wenn er sich an die Formensprache einer antiken Marsgestalt gehalten hätte. Selbstverständlich wählt er einen kräftigen, elastischen spanischen Krieger als Modell. Woran die Kunstkritik vor 50 Jahren noch Anstoss nahm, erscheint uns heute beinahe als selbstverständlich. Nur über den spanischen Schnurrbart, den er seinem Modell gelassen, lässt sich streiten. Im Uebrigen trifft Justi auch hier das Rechte, wenn er sagt: „Hiernach dürfte sowohl Motiv als Formensprache mehr im Sinne der Antike sein, als man sich einbildet“.

Die vier anderen mythologischen Bilder des Meisters waren für den reich aus Meisterwerken verschiedener Zeiten und Völker geschmückten Spiegelsaal des Madrider Schlosses gemalt, wo sie bescheiden die liegenden Rechteckfelder oben zwischen den Fenstern füllten. Erhalten haben sich nur zwei von ihnen, Merkur und Argos im Madrider Museum, Venus und Amor in der Sammlung Morritt zu Rokeby Park in Yorkshire. Das rechteckige Breitformat bedingt hier wie dort die liegende Stellung der Hauptfiguren; und beide Darstellungen beruhen auf durchaus reifen, durchaus neuen, durchaus selbständigen Erfindungen. Auf dem Argosbilde ruht der eingeschläfert Gott der Wachsamkeit in spanischer Hirtengestalt vorn am Boden; und kriechend schleicht Merkur sich heran, ihn zu töten. Das Venusbild in Rokeby-Park ist vielleicht das „modernste“ von allen Gemälden des Velazquez. Es könnte in unseren Tagen in Paris gemalt sein, — nur nicht so gut. Venus ruht, vom Rücken gesehen, auf ihrer rechten Seite; ihren Kopf sieht man nur in dem Spiegel, den der zu ihren Füßen knieende kleine Flügelgott ihr vorhält. Der Rücken des weiblichen Aktes ist wundervoll verstanden und köstlich gemalt. Das Fleisch steht kühl und wahr zu dem Purpur der Decke, zum Hellrot des Spiegeltuches und zum Blau der Schärpe. Auch hier, wie im Mars- und wie im Merkurbilde, wiederholt sich also jener blau-rot-graue Farbendreiklang der „Krönung Maria“, den wir Modernen wieder mitempfinden. Wahrlich! auch in den mythologischen Bildern des Velazquez spiegelt sein ganzer künstlerischer Entwicklungsgang und sein eigenstes künstlerisches Eigenleben sich wider.

Aber auch um die wirkliche Geschichtsmalerei kam Velazquez nicht herum. Ist dieser Kunstzweig doch auch so alt wie die Kunst selbst und wird er doch ein Hauptzweig der an Herrscherhöfen gepflegten Kunst bleiben, so lange Könige Kriege führen und sich in ihren Haupt- und Staatsaktionen verherrlicht sehen wollen. Man muss sich nur wundern, dass Philipp IV. so selten eigentliche Geschichtsbilder von seinem grossen Hofmaler ver-

langte. Sein erstes grosses Gemälde dieser Art, „die Vertreibung der Mauren aus Spanien im Jahre 1609“, entstand 1627, als Velazquez im Vollbesitze seines „ersten“ Stils war. Es ist wahrscheinlich bei dem Madrider Schlossbrande des Jahres 1734 zu Grunde gegangen. Wir kennen es aus Palomino's Beschreibung. In der Mitte des Bildes stand neben dem König die Gestalt der „Hispania“ in römischer Tracht. In diesem Zeitbild glaubte also auch Velazquez, dem Zeitgeschmack Rechnung tragend, der allegorischen Gestalt nicht entbehren zu können. Freilich hatte er es auch in einem von seinem Herrscher ausgeschriebenen Wettbewerb mit drei Meistern der alten Schule zu thun; und wenn er als Sieger aus diesem Kampfe hervorging, so verdankte er das vielleicht mit dem allegorischen Zugeständnis, das er den altmodischen Preisrichtern gemacht hatte.

Bahnbrechend war dagegen wieder das zweite und letzte eigentliche Geschichtsbild des Meisters: seine Darstellung der „Übergabe von Breda“ (Bd. II, Taf. 94, 95) im Madrider Museum. Zwischen 1639 und 1641 gemalt, steht dieses Werk auf der Höhe seines zweiten Stils, ja bereits im Übergange zu seinem letzten Stil. Festgehalten ist der Augenblick, in dem der Kommandant der belagerten Festung dem belagernden Feldherrn die Schlüssel der Stadt überreicht. Beide sind vom Pferde gestiegen. In der Mitte des Bildes ist die Handlung der Schlüsselübergabe überaus ungezwungen und natürlich, ja herzwiegend wiedergegeben. Wunderbar sind die Typen der links aufmarschierten niederländischen und der rechts aufmarschierten spanischen Soldaten dargestellt. Der übliche pyramidale Aufbau ist vermieden; im Gegenteil, in der Mitte der isokephalen Figurenmassen findet eine Senkung statt, die den Blick auf Breda, um das es sich handelt, enthüllt. Alles ist mit der grössten Treffsicherheit abgewogen; die 28 Lanzen, die im rechten Drittel des Bildes fast senkrecht in die Luft ragen — nach ihnen hat das Werk den Beinamen „Las Lanzas“ erhalten — haben ältere Kritiker, wie Raphael Mengs, gestört. Nach unserem Gefühl erhöhen sie nur den Zug stilvoller Grösse, der dem ganzen Bilde trotz seines ausgesprochenen Realismus eigen ist. Ein gutes Stück der Unmittelbarkeit und Echtheit der Frans Hals'schen Schützenstücke pulsiert in diesem vollendeten Geschichtsbilde. Velazquez hat in ihm ein für allemal gezeigt, wie man Geschichte malen muss, ohne unwahr, allegorisch oder theatralisch zu werden. Insofern ist auch dieses Bild eine künstlerische Offenbarung. Von welcher Seite wir uns auch Velazquez nähern, überall tritt er uns als der grosse, hellsehende Meister entgegen, dessen Auffassung und Technik bestimmt ist, vorbildlich für Jahrhunderte zu werden.

Karl Woermann.

Velazquez (Seine Bildnisse.)

DIE Griechen glaubten, die Tochter des Töpfers Butades habe die Bildnismalerei erfunden, als sie den Schatten ihres Geliebten an der Wand nachzeichnete; und schattenrissartig war in der That die älteste Malerei der Griechen; und eine Jahrtausende lange Entwicklung lag zwischen dieser Silhouetten-Bildniskunst, die an die Profilstellung gebunden war, und der freien, den vollen Schein der Wirklichkeit gebenden, das äussere Gebaren und das innerste Wesen des Dargestellten enthüllenden Bildnismalerei des Velazquez. Gerade auf diesem Gebiete aber bleibt Velazquez der unerreichte Grossmeister, der der Natur alle ihre Rätsel entlockt und diese mit der geistigen Ueberlegenheit eines nicht nur denkenden und sehenden, sondern auch vollkünstlerisch empfindenden Meisters löst; und gerade in seiner Bildnismalerei lässt sich der ganze Entwicklungsgang des Meisters, wie wir ihn im ersten Velazquez-Aufsatz (Bd. VII S. 61 ff.) kennen gelernt haben, mit besonderer Deutlichkeit verfolgen, gerade in ihr aber auch eine geistige Entwicklung, die sich von den einfach schmackhaften ersten Reifestufen der goldenen Früchte dieses Kunstzweigs allmählich zu jener Edelreife entfaltet, die die duftigsten Seelenwürzen in sich aufgenommen und das hellste Sonnenlicht eingesogen hat.

Dass der grosse Bildnismaler die Persönlichkeit, der er ewiges Leben verleihen will, von den Zufälligkeiten der Stunde, in der sie ihm „sitzt“, befreien, dass er den Kern ihres körperlichen Daseins und ihres geistigen Wesens blosslegen, dass er ihr Bildnis zu einem individuell und typisch gleich wahren Charakterbild gestalten muss, ist eine schon oft betonte, aber deshalb nicht veraltete Wahrheit. Velazquez ist auch in dieser Hinsicht erst allmählich zu den höchsten Stufen emporgestiegen. Natürlich setzt diese höchste Bildnismalerei auch die genaueste Bekanntschaft mit den dargestellten Persönlichkeiten voraus; und gerade in dieser Beziehung fielen Velazquez schon durch seine Stellung als Hofmaler König Philipps IV von Spanien die reifen Früchte von selbst in den Schooss. Er malte ja keine beliebigen Persönlichkeiten für Geld. Er malte, von Ausnahmen abgesehen, nur den spanischen Hof; und er malte ihn in allen seinen Würdenträgern vom König, der Königin und den Prinzen an bis hinab zu den Hofzwerge, die die königlichen Gemächer neben den Hunden, denen sie gleich geachtet waren, bevölkerten. Er hatte daher den Vorzug, alle Persön-

lichkeiten, die er darstellte, durch den täglichen Umgang genau zu kennen, ihre Züge und ihre Haltung auswendig zu wissen, aber auch ihre Charaktere zu durchschauen und in ihren Seelen zu lesen; und er hat diese Vorteile wahrlich in vollstem Masse auszunutzen verstanden. Schon deswegen ist der Bildersaal, in den die Bildniskunst des Velazquez uns geleitet, einzig in seiner Art.

Weitaus die meisten Gemälde des Velazquez sind Bildnisse; und weitaus die meisten seiner Bildnisse sind, eben weil sie für den Madrider Hof gemalt waren, auch in Madrid geblieben. Das Prado-Museum ist die klassische Stätte, an der sie studiert und genossen werden können; schon die zweite Heirat Philipps IV mit Marianne von Oesterreich lässt es aber auch natürlich erscheinen, dass nächst dem Pradomuseum die kaiserliche Galerie zu Wien die meisten echten Bildnisse seiner Hand, besonders solche seiner reifen Spätzeit, besitzt.

In den übrigen Museen Europas ist Velazquez, von einigen englischen Sammlungen abgesehen, überhaupt ausschliesslich mit Bildnissen vertreten. Einstimmig für echt gehalten werden von diesen heutzutage jedoch kaum noch die Hälfte: in Italien doch das schöne Selbstbildnis des Meisters auf dem Kapitol (Bd. II Tf. 89), das Prachtbild Papst Innozenz X in der Galerie Doria zu Rom (Bd. IV Tf. 81) und das vornehme Bildnis des Herzogs Franz von Este in der Galerie zu Modena; in Deutschland immerhin das Brustbild des Oberjägermeisters Juan Matéos in der Dresdner Galerie (Bd. I Tf. 34), das männliche Bildnis der Münchener Pinakothek und die eigenhändige Wiederholung eines Wiener Bildnisses der Infantin Marguerita im Städelschen Institut zu Frankfurt a. M.; in Frankreich die Bildnisse derselben Prinzessin und der 16jährigen Königin Marianne im Louvre, dann der sogenannte „Geograph“ im Museum zu Rouen; in der Ermitage zu St. Petersburg die Bildnisse Papst Innozenz X und des Herzogs von Olivares; in der Londoner National Gallery eigentlich nur das späte Brustbild Philipps IV; in den englischen Privatgalerien aber immerhin noch eine Reihe von Bildnissen, von denen das Doppelbild des kleinen Don Baltasar mit seinem Zwerge aus Castle Howard, das sich seit kurzem auf amerikanischem Boden in Boston befindet, das Bildnis des Olivares in ganzer Gestalt im Dorchester House, das Bildnis eines Unbekannten in Apsley House zu London und das Bildnis des Juan de



Velazquez, Don Baltasar und sein Zwerg.
Boston, Museum of fine arts.

Pareja in Longford-Castle hervorgehoben seien.

Von diesen auswärtigen Bildern trägt z. B. das Bildnis des Olivares im Dorchester House alle Merkmale der Frühzeit des Meisters; der vollen zweiten Entwicklungsphase des Meisters gehört von ihnen, ausser dem Matéos der Dresdner Galerie, vor allen Dingen jenes Knabenbildnis des Infanten Don Baltasar mit seinem Zwerge an, ein Bild von fast erschreckender psychologischer Wahrheit, aber auch von wunderbar satter Farbenpracht. Im Uebergang zum dritten Stil des Meisters steht das Papstbildnis in Rom. Das rot in rot und weiss in rot gehaltene Bild ist fast schattenlos gemalt: ein Wunderwerk der Pinselführung; zugleich ein Wunderwerk der unmittelbaren Erfassung und Wiedergabe einer starken Individualität in ihrer eigensten, nur leise ins Typische erhobenen Wesenheit. „Alles übrige,“ so sagte man schon 1650 in Rom, „sei Malerei, dieses Bild allein sei Wirklichkeit.“ In ihrem vollsten Glanze aber zeigen die letzte Malweise des Meisters die Prinzessinnenbilder in Paris und Frankfurt, wengleich

die besten und ursprünglichsten Bilder dieser Art sich doch auch in der Madrider und der Wiener Galerie befinden, die wir nach diesem nicht mehr zu verlassen brauchen.

Seine Laufbahn als Bildnismaler hatte Velazquez in Madrid 1623 mit dem leider verschollenen Bildnis seines Gönners, des Kanonikus Don Juan de Fonseca y Figueroa begonnen, der ein hohes Hofamt bekleidete. Dieses Bildnis verschaffte ihm den ersten Auftrag, den König zu malen. Die Spanier erzählen, der ganze Hof sei so entzückt von dem Gemälde gewesen, dass der König befohlen hätte, alle seine älteren Bildnisse aus dem Schlosse zu entfernen. Wie Alexander nur von Apelles, wollte Philipp IV in Zukunft nur noch von Velazquez gemalt sein. Rasch nacheinander malte der junge Meister den König als Brustbild, in ganzer Gestalt und als Reiter. Da das Reiterbildnis verloren gegangen, ist das Porträt des Königs in ganzer Gestalt (Prado Nr. 1070) am besten geeignet, uns die Bildniskunst des Velazquez in seiner ersten Madrider Zeit zu vergegenwärtigen (Bd. VII Tf. 121). Der König steht in der gerade 1623 neu geschaffenen schlanken schwarzen Hoftracht neben rot gedecktem Tische, auf den er seine linke Hand stützt. Ausser dem Tische sind keine Raumandeu-

tungen vorhanden; bei noch scharf von links einströmendem Lichte fällt des Königs Schlagschatten ins Leere des grauen Hintergrundes. Alles ist darauf berechnet, die sorgfältig gemalte Gestalt des achtzehnjährigen Herrschers plastisch und charaktervoll hervortreten zu lassen.

An der Spitze der höfischen Bildnisse des Madrider Museums, die die zweite Entwicklungsphase des Meisters kennzeichnen, stehen drei Bilder, die man als die drei Jäger bezeichnet hat (Bd. VII Tf. 137/139), und drei andere, die man als die drei Reiter bezeichnen könnte. Die drei Jäger sind König Philipp selbst, sein Bruder, der Kardinal-Infant Ferdinand und Philipps Sohn, der sechsjährige Prinz Don Baltasar. Jeder von ihnen steht in kleidsamem Jagdanzug neben seinem Hunde unter einem grossen Baume vor der weiten Guadarrama-Landschaft. Das Räumliche kommt hier voll zur Geltung, wengleich das Licht der an sich frisch und luftig behandelten Landschaft die Figuren, die ihre volle Selbständigkeit behalten, noch nicht völlig mitumfasst. Jede der Gestalten ist von

vornehmstem Eigenleben erfüllt; und die Hunde neben ihnen zeigen Velazquez zugleich als Tiermaler ersten Ranges. Rührend wirkt die Gestalt, des kleinen sechsjährigen Jägers, neben dem sein Hund, der fast so gross ist, wie er selbst, zu liegen scheint, um ihn zu bewachen.

Dann die drei Reiter! König Philipp IV, der siebenjährige Prinz Baltasar und der Herzog Olivares! Das Königsbild ist vielleicht das gewaltigste Reiterbildnis der Welt (Tf. 25). Wie angegossen sitzt der königliche Reiter auf dem schweren Rotfuchs, der mit erhobenen Vorderbeinen in richtiger „Pesade“ auf den Hinterbeinen ruht. Wie von neuem frischen Leben durchglüht erscheint hier das bekannte, oft so maskenhafte Antlitz des ritterlichen Königs. Jeder Zoll ein König, aber auch jeder Zoll ein Reiter! Entzückend ist das Reiterbildnis des kleinen Prinzen, der mit dem Kommandostab in der erhobenen Rechten in majestätischer Haltung mit kindlich fröhlichem, stolzem Blicke auf seinem kühn verkürzten lebensprühenden hellbraunen Pony durch die thaufrische Landschaft zum Bilde heraussprengen zu wollen scheint (Bd. V Tf. 45).

Endlich das Reiterbildnis des Herzogs Olivares, der, bildeinwärts einer Phantasieschlacht entgegensprengend, sich mit erkünsteltem Siegerblick nach dem Beschauer umwendet! Wenn es innerlich unwahrer wirkt als die anderen beiden, so liegt das nicht am Künstler, sondern am Dargestellten, der in dieser für ihn durchaus unwahren Pose der Nachwelt überliefert werden wollte. Velazquez konnte hier nichts anderes thun, als diese innere Unwahrheit mit künstlerischer Wahrheit zum Ausdruck zu bringen (Bd. VII Tf. 122).

Die Wiener Galerie besitzt aus dieser mittleren Zeit des Velazquez das meisterhaft gemalte Bildnis des kleinen Don Baltasar, wie er als „kleiner Freiersmann“ schwarz gekleidet in durchweg rot gehaltener Umgebung dasteht. Von Velazquez' Bildnissen aus dieser Zeit im Madrider Museum aber sind noch das eines Bildhauers (Nr. 1090; vgl. Bd. VII Tf. 38), das des Spassmachers Pablillos von Valladolid (Nr. 1094) und das des Zwerges el Primo, der mit verdriesslichklugem Gesichte in einem riesigen Folianten blättert, jedes ein Meisterwerk in seiner Art.

Die Bildnisse der Hofnarren, Hofzwerges und Spassmacher nehmen in der letzten Entwicklungs-



Velazquez, Franz von Este. Modena, Galerie.

phase des Meisters zu. Nach all den korrekten Bildnissen der Hofleute, die er zu malen hatte, konnte es ihm fast eine Erholung sein, auch einmal die unregelmässigen Umriss der Missgeburten und die überindividuellen Charaktere der Narren festzuhalten; jedenfalls konnte er gerade diesen Modellen gegenüber seiner Pinselführung die Zügel schiessen lassen; und in der That verraten, woran schon bei einer früheren Gelegenheit erinnert worden, einige Bildnisse dieser Art, wie das des sogenannten Don Juan von Oesterreich (Bd. VII Tf. 123), die letzte freie Malweise des Meisters in ihrer ganzen scheinbar, aber auch nur scheinbar skizzenhaften Breite und schimmernden Farbe. Wie komisch-prächtig steht der kleine Don Antonio ingles (Prado Nr. 1097) neben seinem mächtigen Hunde! Wie trotzig blickt der Pernia-Barbaroja (N. 1093) aus seiner malerischen türkischen Tracht heraus! Wie blödsinnig grinsend kauert der schielende kleine Bobo de Coria (Nr. 1099) am Boden! Ueber die Erdschwere der erblichen Belastung hebt die Kunst des Velazquez sie alle siegreich hinaus.

In den Königsgemächern kam der letzte Bildnistil des Meisters hauptsächlich den weiblichen Bildnissen, die er bis dahin vernachlässigt hatte, zu gute; und unter diesen weiblichen Bildnissen der Spätzeit des Meisters, die aus der Not der unmalerischen Reifrocktracht mit so hoher künstlerischer Ueberlegenheit eine Tugend machen, dass Whistler, der grosse englische Maler, gerade sie als Kunstwerke den Elgin-Marbles ebenbürtig erklärt, stehen diejenigen der Königin Marianne und ihrer Tochter der kleinen Infantin Marguerita voran. Von den Bildnissen der jungen gleichgültig dreinblickenden Königin ist das der Wiener Galerie (Nr. 617) kaum so anziehend, wie das des Louvre, das als Vorstudie zu ihm erscheint, während sich im Pradomuseum ihre Bildnisse Nr. 1078 und Nr. 1079 (Tf. 26) um den Preis der Schönheit streiten. Liebenswürdiger, zarter, duftiger noch aber sind die Bildnisse der kleinen Prinzessin Marguerita. Entzückend ist in der Wiener Galerie das Kinderbild (Nr. 615), das früher Maria Theresia genannt wurde. Wenn man hört, dass die Kleine im Rosakleid vor grünem Vorhang neben blauer Tischdecke steht, auf der ein Blumenstrauß prangt, so kann man sich doch noch keine Vorstellung von der flimmernden, feinen Farbenstimmung machen, in die das Bild gehüllt ist. Dazu muss man es sehen. Einige Jahre älter erscheint sie in ihrem zweiten Wiener Bildnis (Nr. 619; vgl. Bd. V Tf. 102), dessen koloristischer Reiz auf der feinfühligsten Behandlung des rot [in] rot [beruht]. Das schönste, reifste und liebenswertigste von allen aber ist das des Madrider Museums (Nr. 1084), das sie mit einer Rose in der linken Hand darstellt. Ein Wunder der Malerei ist endlich aber auch das Gegenstück zu dem zuerst genannten Prinzessinnenbilde, das Wiener Bild des zweijährigen Prinzen Prosper (Nr. 666, vormals 621; vgl. Tf. 27), neben dem ein weisses Hündchen auf dem roten Stuhle liegt. Der Meister hat den ganzen Zauber seiner Palette, die ganze Leichtigkeit seines Pinsels angewandt, um dem armen schwächlichen früh gestorbenen kleinen Prinzen wenigstens im Königreiche der Kunst eine Stelle zu sichern.

Als grösstes Meisterwerk, das Velazquez überhaupt gemalt, aber gilt mit Recht das einzige grosse Bildnisgruppenbild seiner Hand, das wir besitzen. Es steht daher auch mit Recht am Schluss unserer Betrachtung

der Bildnisse, wie aller Werke des Velazquez. In ihm sind alle Strahlen des künstlerischen Könnens des Meisters wie in einem Brennspiegel gesammelt; und gerade auf dem Gebiete der Bildnismalerei fasst es alles zusammen, was Velazquez zu malen pflegte: den König und die Königin, die Prinzessin Marguerita und ihre vor ihr knienden und knixenden Hofdamen, die Hofzwerge, den Zimmerhund, den Hausmarschall, die Diener und — last not least — den Maler selbst, der links vor seiner Staffelei steht, den König und die Königin zu malen. Diese selbst, die etwa dort stehend zu denken sind, wo der Beschauer steht, sieht man nur in dem gegenüber an der Wand hängenden Spiegel; aber die ganze übrige Gesellschaft, die, mit der Prinzessin Marguerita an der Spitze, nur dazu da ist, den König und die Königin während der „Sitzung“ zu unterhalten, schliesst sich zu dem einzigen Bilde zusammen, das Idealisten und Realisten mit gleichem Entzücken zu erfüllen pflegt. Das Licht des hell rechts vorn erleuchteten Zimmers stuft sich bis zum Dämmergrau des Hintergrundes mit unerhörter Feinheit in der Wiedergabe der Wirklichkeit ab. Die Wand des Hintergrundes ist aber wieder von einer Thür durchbrochen, durch die man ins helle Freie hinausblickt. Die feinsten Lokalfarben und das zarteste Hell-dunkel greifen harmonisch ineinander. Alle Reize jener letzten Malweise des Velazquez, die die moderne Kunst sich wieder anzueignen versucht hat, sind in verschwenderischer Fülle über dieses einzige Bild ausgegossen. In fesselnder Weise klar und verständlich, lässt es zugleich unserer Phantasie einen weiten Spielraum. Schon Luca Giordano nannte es „Die Theologie der Malerei“. Ueber den Sinn dieses Ausspruchs hat man gestritten. Meiner Ansicht nach würde man ihn am richtigsten als „Evangelium der Malerei“ in unsere Ausdrucksweise übersetzen.

Eben weil dieses Bild die ganze höfische Bildnismalerei des grossen Sevillaners in sich zusammenfasst, führt es uns aber auch eindringlich vor Augen, dass diese Bildnismalerei des Velazquez, wie in anderer Weise die des Frans Hals, unvermerkt zur Geschichtsmalerei wird. Sie bildet in ihrer Gesamtheit als getreues Spiegelbild der spanischen Hofsitte jenes Zeitalters eine sittengeschichtliche Urkunde allerersten Ranges.

Karl Woermann.

Karl Blechen.

POETEN, wie etwa zur gleichen Zeit in Frankreich, waren es nicht, die im Beginn des XIX. Jahrhunderts in Deutschland, zumal in Berlin, den Landschaftsmalern die Augen für die intimen Reize der Natur öffneten. Wir hatten keinen Bernardin de St. Pierre, der von der jungfräulichen Schönheit der Tropen zu berichten wusste, keinen Chateaubriand, der die Einbildungskraft in das phantastische Dunkel ferner Urwälder gelockt hätte. Unsere beste künstlerische Kraft auf dem Gebiet der landschaftlichen Schilderung war Schinkel, aber noch befangen in den Traditionen der Claude'schen Nachahmer. Ein Künstler nach Goethes schon geheimrätlich abgekühlten Herzen, das den Rausch der Werther'schen Naturschwärmerei lang überwunden und vergessen hatte. Schinkel ist auch als Landschaftler Archäologe, Altertumsfreund im Sinne Winckelmanns, nicht Psycholog, Entdecker und Kündler selbst des Unbeseelten. Nie kam er über die Ideen der Sulzer'schen Aesthetik hinaus, zu denen er sich noch 1825 schriftlich bekennt, als seine berühmteste kulturhistorische Landschaft „die Blüte Griechenlands“ fertig auf der Staffelei stand. „Landschaftliche Aussichten, meint er, gewähren ein besonderes Interesse, wenn man Spuren menschlichen Daseins darinnen wahrnimmt. Der Reiz der Landschaft wird erhöht, indem man die Spuren des Menschlichen recht entschieden hervortreten lässt, weil der Mensch das am liebsten erfahren will, wie sich Seinesgleichen der Natur bemächtigt, darinnen gelebt und ihre Schönheit genossen haben.“ Aus solchen Prinzipien, die der absichtsvoll komponierten Landschaft das Wort redeten, konnte die moderne Stimmungslandschaft nicht die zu ihrer Entwicklung nötige Kraft ziehen.

Statt des Poeten, der ausblieb, war es ein Naturforscher, der ein bisher ungekanntes Gefühl für den Ausdruck des Landschaftlichen zu erregen verstand und eine neue Sehnsucht zu wecken wusste. Im Winter 1827 auf 28 hielt Alexander von Humboldt den berühmten *Cyclus* von Vorlesungen über physische Weltbetrachtung. Auf langen Reisen in kulturfernen Gegenden hatte er die Natur in der Majestät und in der Ungebrochenheit ihrer Kraft gesehen, wie sie unbekümmert um alles Menschliche ihre eigene Schönheit aussprach. Ihren unermesslichen Reichtum an Einzelformen wie an Stimmungen liess er in jenen Schilderungen ahnen, und manches Künstlerherz wird höher geschlagen haben, als Humboldt auf die Landschaftsmalerei als eine Anregung

zum Naturstudium zu sprechen kam. Er erinnerte an die noch wenig studierte und dargestellte Physiognomie der Natur, an den Wert der Skizzen, im Angesicht der Naturszenen gemalt; er warnte vor der missleitenden Hilfe sog. botanischer Abbildungen oder vor Treibhausgewächsen und pries die idealisierende Geisteskraft, die sich in der Landschaftsmalerei als einer mehr oder minder begeisterten Naturdichtung zu offenbaren vermöge. Die Natur sei in jedem Winkel der Erde ein Abglanz des Ganzen, alle Teile des weiten Schöpfungskreises vom Aequator bis zur kalten Zone erfreuten sich einer begeisternden Kraft auf das Gemüt. Und er vergass, unter den Vorbildern in der Naturdarstellung und Beschreibung nicht den grossen Meister der Dichtung, der mächtig wie kein anderer hingezogen habe, in das ihm geistig heimische Land, wo

ein sanfter Wind vom blauen Himmel weht,
die Myrte still und hoch der Lorbeer steht.

Dahin, dahin! rief es in unserem jungen Künstler. Im Herbst 1828 trat Karl Blechen die Reise nach Italien an. Er war dreissig Jahre alt.

Blechens Leben ist durchaus tragisch, schwer sich emporringend aus dem Dunkel nicht nur gedrückter äusserer Verhältnisse, sondern auch des ungeklärten Wollens, mit einer kurzen Sonnenhöhe und einem jammervollen Ende. Sein ganzer Ruhm ruht auf der Arbeit von kaum einem Jahrzehnt. Wenn die Mitwelt, die ihn nie ganz verstand, ihn schnell vergass, und die Nachwelt noch keineswegs sein Verdienst zu schätzen weiss, so entschuldigt solche Gleichgültigkeit vielleicht jener allzu knapp bemessene Zeitraum, da der Garten seiner Kunst die reifen Früchte hergab.

Blechen stammt aus Cottbus, wo er am 29. Juli 1798 als Sohn eines unbemittelten Steuerbeamten geboren wurde. Sein künstlerisches Talent regte sich schon während der Gymnasialzeit, aber der Maler und Buchbindermeister Lemmerich, dem er sich anvertraute, verstand sich wenig auf die Pflege eines solchen Gewächses. Wären die Mittel bei der Hand gewesen, so hätte sich wohl nach dem Wunsch der Eltern ein in den Mussestunden dilettierender Staatsbeamter oder ein auf gesegneter ländlicher Pfarre fleissig der Kunst obliegender Geistlicher heranbilden lassen. So aber hiess es: erwerben — und der junge Blechen trat 1814 zu Berlin in die Handlung ein. Dann kam das Militärjahr und endlich die Anstellung als Kassier und Disponent der Firma A. Köhne. Aber der Kurszettel und das



Blechen, Blick auf Gärten und Häuser.
Oelskizze auf Pappe. Berlin, kgl. Nationalgalerie.

Hauptbuch gewährten keinen Ersatz für die geknechtete Künstlerschaft. In den mühselig dem Beruf abgerungenen Abendstunden, unter phantastischen Kompositionen und qualvoll träumerischem Sehnen reifte der Entschluss, sich loszureissen. Der Sekretär der Akademie, Prof. Schumann, bot hilfreiche Hand, sorgte für eine Freistelle, und unter dem Direktorat des alten Schadow bezog Blechen 1823 die Berliner Akademie.

Dank der Fürsorge Friedrich Wilhelms III. gehörte diese Kunstschule zu den am besten organisierten Anstalten. Was z. B. Gottfried Keller noch 1840 umsonst in München suchte, besass sie schon damals: eine Landschaftsklasse. Prof. Lütke leitete sie. Seine Motive entnahm dieser Künstler mit Vorliebe den sog. vaterländischen Gegenden und legte, nach alter Weise, besonderen Wert auf das Detail. „Die Baumgattungen, sagt Schadow, einzeln dargestellt und von ihm selbst gezeichnet, begründeten die Elemente dieses Kunstfaches auf die angemessenste Weise.“ Das Pedantische einer solchen Lehrmethode konnte dem nun schon fünfundzwanzigjährigen Blechen wenig zusagen. Zu lange auf sich selbst gestellt, zu reif schon innerlich in seinen künstlerischen Anschauungen lockte ihn mehr die Grosszügigkeit Schinkels. Allein mehr noch als dessen komponierte Landschaften, mit denen er sich für seine beschränkte Bauthätigkeit zu entschädigen liebte, machten seine Dekorationsmalereien Eindruck. Durch Schinkel war nach Schadows Ausdruck in diesem Kunstfache ein Licht aufgegangen. Männer wie Verona und vor allem Gropius hatten sich in seine Schule begeben. Die Richtung, in der sie sich bewegten, war durch die Ritter- und Waldromantik der Zeit gegeben. Webers 1821 in Berlin aufgeführter

Freischütz kann als das volkstümlichste dieser Werke alle anderen vertreten. Unter den älteren Vorbildern zogen Blechen ebenfalls die romantischen Gegenden an, am meisten die Klosterruinen und sumpfigen Waldgegenden Ruisdaels und die stäubenden Wasserfälle, die Everdingen in Norwegen gemalt hatte. Schon auf seiner ersten Studienreise nach Dresden lernte Blechen derartige Werke kennen.

Der grossartig phantastische Zug in Blechens ersten landschaftlichen Entwürfen, verbunden mit der Neigung zum räumlich Imposanten erregte Schinkels Aufmerksamkeit. Auf seine Empfehlung kam Blechen 1824 an das neu erbaute Königsstädtische Theater, wo alsbald zweifacher Ruhm laut wurde. Hier gründeten Henriette Sontag als Sängerin und Karl Blechen als Maler ihren Ruf.

Das leichtere Genre, das an dieser Bühne gepflegt wurde, erweiterte für den Maler den Kreis der Darstellungen, wenn auch schliesslich alle Dekorationskunst immer wieder auf die Darstellung dessen herauskam, das Goethes Muse im Prolog zur Eröffnung des Schauspielhauses aufzählt:

Was alt' und neue Zeit gebäulich wies
Nach düstrer Burgen stolzem Rittersaale
Erblickt Ihr Türme, kirchliche Portale,
Kreuzgang, Kapelle, Keller und Verlies.

Eine Reihe dieser Entwürfe in durchaus Schinkelschem Geiste ist noch erhalten. Ihr Bestes zeigen sie in der Kühnheit der Phantasie, in der Genauigkeit ihrer perspektivischen Konstruktionen und in der Beherrschung der optischen Kniffe. Ueber einige Stilwidrigkeiten muss man hinwegsehen, wie z. B. in der Felsenhalle mit der Chronosstatue und dem Trecentopalast-Einbau. Bei den Interieurs ist die Ausstattung noch dürftig; das magische Mobiliar der Hexenküche mit einem ganzen Waschkorb voll Totenschädel erweckt heute ein mitleidiges Lächeln. Was Blechen als Illusionist auf diesem Gebiete leistete, ist weniger staunenswert als die Sicherheit, mit der sein Talent der Gefahr der Theatermalerei entging. Denn das falsche Licht, das Fortissimo der Effekte, diese Natur unter der Gasflamme ist eine verhängnisvolle Schule für einen Koloristen.

Seinen gleichzeitigen Gemälden haftet ebenfalls eine etwas aufdringliche bühenmässige Wirkung an. Freischütz-Stimmung beherrscht sie, das Kolorit neigt zum Dunkeln und Düstern, ein dämonischer Zauber scheint in dieser Natur zu walten. Unheimliche Figuren durchschleichen dies Dunkel: Eremiten und Mönche, Vampyre und die Spukgestalten der Wolfschlucht. Der Aufruhr in der Natur mischt sich

hinein; finster drohendes Gewölk zieht herauf, Regen peitscht an zerzausten Bäumen vorbei, grelle Blitze zerreißen das Dunkel. Die Unsicherheit im Figürlichen stört immer, aber die Kraft der Stimmung und das Grossräumige der Darstellung bezwingen noch heute. Eine höchst seltsame, auf pathologischer Grundlage beruhende Persönlichkeit, kräftig und trotzig im Widerstand gegen alle Konvention, aber ungeklärt und von heftigem Wollen getrieben, offenbart sich in diesen Jugendarbeiten. Auch als Blechen 1827, der groben Effekte der Bühnenkunst müde, seine Stellung am Theater aufgab, gelang es ihm nicht, sich durchzuringen. Weder der „Aufbruch des Semnonenlagers“ (1828) mit dem dramatischen Wolkenleben, das die Fluchtstimmung des Ganzen fast orchestral illustriert, noch das „Venusfest“ zeigen ihn befreit aus dem dumpfen Phantasieleben seiner Jugendjahre. Das Venusfest blieb unvollendet; die Sehnsucht nach dem Süden packte ihn über der Arbeit, die ja selbst schon in ihrem Motiv ein Ausdruck dieses Gefühls war. Und hier, in Italien, nahm ihn statt eines Meisters, der ihn nur verwirrt hätte, die Natur selbst an die Hand.

Karl Blechen ist der erste, der Italien mit modernen, von keiner historischen Tradition geblendeten Augen geschaut hat. Als auf der Ausstellung der Nationalgalerie 1881 die glänzende Reihe von Studienblättern zum Vorschein kam, staunten die Wenigen, die das Wesen des Künstlers damals zu fassen wussten, über die ungeheure Modernität dieser Arbeiten. Eine Unschuld des malerischen Sehens offenbarte sich hier, von der die stets allzu zahlreichen Italienfahrer uns ziemlich entwöhnt hatten. Das war nicht das Italien der Engländer und der Touristen, das war das Italien der Italiener in der Ruhe seiner grossen Linien, in der Harmonie seiner Bodengestaltung, in dem durchsichtigen Glanz seiner Farben. Eine wundervoll vereinfachte Welt von Form und Licht: so stand es vor Blechens Augen. Nur Böcklin noch und Nietzsche haben diesen Blick für Italien besessen. Die Unruhe der Städte mit ihren „bedeutenden“ Baudenkmalern und den „interessanten“ Volkstypen — das Rom Goethes und das Italien Schinkels — mied Blechen. Mit seinem Malgerät auf dem Rücken wanderte er über den einsamen Apenninenkamm, wo ihn etwa der Blick auf die silbrig im Graugrün der Oliven schimmernde Ebene oder auf eine breit am Horizont hingelagerte Stadt lockte. An der Küste, dicht vor der Meeresbläue, stellte er seine Staffelei auf, wo

neben Fischerhütten ein paar Schiffsmaste in den abendlichen Himmel ragen oder die blaue Flut mit weissen Schäumen gegen den gelben Strand spült. Vor allem beobachtete er auch hier das atmosphärische Leben, das mit seinem beständigen Wechsel die Stimmung der Landschaft ausspricht. Die Luft wird ihm ein lebendiges Wesen mit einer Seele, die er verstehen lernt. Er kennt ihre heiteren Stunden, wenn sie entwölkt und durchsichtig in Millionen Sonnenstäubchen über der flimmernden Ebene zittert, die Stunde ihrer Leidenschaft, wenn sie im schwülen Duft durchsonnter Gärten gleichsam den Atem anhält, den Augenblick ihrer Erhabenheit im feierlichen Brand der Abendröte, ihrer Schwermut nach dem Regen, ihrer Trauer im Schwefelgelb des letzten Lichtstreifens am Himmel, oder wenn sie abgeheilt über regungslosem Meer steht. Und ebenso enthüllte sich ihm das Individuelle in der Formation des Erdbodens: die grosse Öde, die das Land so unvermittelt neben dem Überschwang des Blühens zeigt, der Schwung an einander geketteter Hügel, die Verlassenheit der kleinen weiss zwischen Weingärten liegenden Städte. Seine Staffage ist einfach: Hirten, Mädchen mit Wasserkrügen, Ziegen, die zwischen verbogenen Agaven klettern. Im Süden der Halbinsel, wo es noch heute am ursprünglichsten zu finden ist, hat Blechen Italien gesucht; mit der Treue des Porträtisten hat ihn sein Genius dort walten lassen. —

In den dreizehn Monaten dieses italienischen Aufenthaltes ist Blechen zum Meister seiner Kunst gereift. Die Studien dieser kurzen Zeit bilden die Unterlage für fast alle Bilder, die er noch malen



Blechen, Märkische Landschaft.

In Wasserfarben auf Papier. Berlin, kgl. Nationalgalerie.

durfte. Heimgekehrt, begann er die Skizzen bildmässig zu verarbeiten. Er komponierte nicht etwa hinzu, sondern vereinfachte und hob hervor, was den Eindruck bestimmen sollte. Bei solchem Verfahren brachte er die Monumentalität des Motivs zu völliger Erscheinung. Von der Kritik erntete er reiches, aber doch leicht verlegenes Lob. Dagegen fand er einige begeisterte Liebhaber seiner Kunst, namentlich den Bankier Brose, und die Akademie übertrug ihm die Stelle des verstorbenen Lütke als Lehrer der Landschaftsklasse. Mit der neugewonnenen malerischen Einsicht ging er bald auf neue Studien im Umkreise seiner Heimat aus. Das 1830 auf der Pfaueninsel bei Potsdam erbaute Palmenhaus lockte ihn durch die Pracht seiner exotischen Gewächse. Aber auch für die versteckteren Reize seiner Umgebung zeigt er ein feines Gefühl. Der „Blick auf Dächer und Gärten“ besteht noch heute gegen die besten Studien eines Menzel und die grossartig elegische Landschaft mit dem „Walzwerk bei Eberswalde“ rückt Blechen dicht in die Nähe der gleichzeitig in Frankreich auftretenden Maler des paysage intime.

Aber kaum auf der Höhe seines Könnens, so musste er auch schon hinab in die Dunkelheit. Ein Gehirnleiden zehrte an ihm. Eine kurze Reise, eher ein Ausflug, 1835 nach Paris schien die Katastrophe glücklich aufzuhalten, aber das Leiden stand nur scheinbar still. Seinen letzten Arbeiten warf die Kritik zu seinem Schmerze vor, „dass bei Blechen der poetische Effekt die Naturwahrheit manchmal vergewaltige.“ 1839 musste er seine akademische Lehrthätigkeit an W. Schirmer abtreten und ein Jahr später, am 23. Juli 1840 machte er selbst seinem gebrochenen Leben ein Ende.

Schnell vergass man ihn. Wie fast alle starken Eigennaturen hat auch er keine Schule gebildet. In den Händen Weniger waren seine Werke der Öffentlichkeit entzogen, sein Nachlass lag wohl verpackt auf der Akademie. Das Urteil seiner Zeitgenossen fasst am besten der alte Schadow zusammen, der Blechen als „den unvergleichlichen Skizzierer“ rühmt und seine „poetische Richtung“ bewundert. Das sind Urteile, aus denen doch eine Verlegenheit, eine Unsicherheit spricht. Auch haften sie zu sehr an Äusserlichkeiten, um dauernde Gültigkeit zu besitzen.

Erst auf dem Umweg der modernen Naturauffassung sind wir Blechen wieder nahe gekommen. Wir sehen seine grossen Verdienste, und wie seine Schwächen vor ihnen hinfallen. Modern erscheint Blechen darin, dass er vor die Landschaft mit dem Blick des Porträtmalers trat. Er bricht mit dem Claudeschen Kompositionsschema von den beiden dunkeln Seitenkulissen und der hellen, weit in die

Ferne gedehnten Mitte. Er besitzt das sichere Gefühl für das Individuelle jedes Motivs. Er ist ein grosser Physiognomiker der Landschaft, der die Hebungen und Senkungen des Bodens, das Profil der Felsen, die Form des Baumwuchses für einen charaktervollen Gesamtausdruck zu verwerten weiss. Er besitzt die Witterung für das, was die Philosophie seiner Zeit „den Ausdruck der Gegenstände der niederen Realität“ nennt. Nie verwirrt er sich am kleinlichen Detail, nie versucht er durch die Staffage das Interesse am Gegenständlichen zu erhöhen. Seinem Auge vertraut er über sein Wissen hinaus: er malt nur, was er sieht, nicht wovon er weiss, dass es dem Gegenstand eigentümlich ist. Die absolute Sicherheit seines Raumempfindens verblüfft auch auf der flüchtigsten Skizze. Seine Farbe, zuerst trüb und schwer, lichtet sich in Italien auf, namentlich am Studium der Atmosphäre und des Meeres. Nur in der Undurchsichtigkeit seiner Schatten haftet ihm ein koloristischer Mangel an.

Die Schlichtheit und Grösse seiner Naturauffassung hat nicht wirken können in einer Zeit, wo das Interessante auch im Landschaftlichen gesucht wurde. Nicht einmal Humboldt hat für Blechen Verständnis gehabt. Sonst wäre nicht auf seine Empfehlung ein Bellermann nach Venezuela, ein Ed. Hildebrandt nach Brasilien gezogen. Der Chimborasso, die Palme, das Lama, der Condor beherrschen die Landschaft der Nach-Blechenschen Zeit, und der Indianergeschmack verlangt auch die Steigerung des Lichteffects ins Unnatürliche. Nur Menzel scheint ihn damals schon begriffen zu haben.

Blechen ist eine Vorahnung manchmal von Courbet, oft vom Böcklin der 60er Jahre. Eine Abhängigkeit von einem Zeitgenossen — selbst an Turner hat man gedacht — will sich nicht nachweisen lassen. Er nimmt kühn die Resultate einer langen Entwicklung vorweg. Man möchte es dem Schicksal verdenken, dass es dieses Talent so achtlos behandelt hat. Blechens äusseres Los erinnert merkwürdig an das seines nächsten Geistesverwandten, des Dresdener Landschafters Caspar David Friedrich. Eine Sentenz aus dessen Nachlass zeigt, wie nah sich die Geister berührten und wie schon damals sich regte, was erst heute lebendig geworden ist. „Der Maler soll nicht bloss malen, was er vor sich sieht, sondern was er in sich sieht. Sieht er aber nichts in sich, so unterlasse er auch zu malen, was er vor sich sieht. Sonst werden seine Bilder den spanischen Wänden gleichen, hinter denen man nur Kranke oder gar Tote erwartet. Dieser Herr N. N. hat nichts gesehen, was nicht jeder andre auch sieht, der nicht geradezu blind ist, und vom Künstler verlangt man doch, dass er mehr sehen soll.“

Hans Mackowsky.



Johann Joachim Kändler. Meissener Porzellanfiguren.

Harlequin. — Winzer. — Kesselschmied. — Harlequin.

Polin. — Tanzender Schuster. — Türke. — Tanzende Schusterin. — Citronenverkäufer.

Die Porzellanplastik Kändlers.

IM 18. Jahrhundert wurde die europäische Plastik durch eine der interessantesten Erfindungen, die je gemacht, um einen plastischen Stoff bereichert: um das Porzellan.

Sie trat damit eigentlich überhaupt zum ersten Male auf das Gebiet der Keramik über. Die europäische Keramik, als Kunst sehr spät erst seit den Tagen des Untergangs des römischen Weltreichs, wieder erwacht, hatte sich bisher durch die Materialien, die sie bis dahin kannte, kaum sehr für bildhauerische Zwecke geeignet. Sowohl die Majolika bzw. die Fayence mit ihrer dichten Emailsicht, als auch das Steinzeug in der Form des damaligen rheinischen und sächsisch-fränkischen hatten nur die Ausbildung plumper Formen ermöglicht, die allein durch die Zuthat an Farben über das Niveau des Gewöhnlichen sich erheben konnte. Nur ganz gelegentlich finden sich daher aus diesen Stoffen plastische Erzeugnisse, sie gehen bisweilen selbst ins Grosse, aber ein Typus, ein aus dem Wesen des Materials herausgebildeter Stil ist nirgends geschaffen worden. Es blieb nur ein Nachahmen fremder Stilarten, die mit der Keramik selber in keiner Weise enge verwachsen. Nur auf dem Gebiete der Terrakotta stellte sich in Ländern, die in ihrem Mangel an Hausteinen aus der Not eine Tugend machten, eine

meist farbige Reliefplastik ein, die wenigstens nach der dekorativen Seite hin nicht ohne Bedeutung blieb.

Nach der Erfindung des europäischen Porzellans durch Böttger im Jahre 1709 war man keinen Augenblick zweifelhaft, dies Material auch für die hohe Kunst zu verwenden. Hatte Böttger doch auch bereits das schon vor dem Porzellan brauchbar gemachte rote Steinzeug, seine erste keramische Erfindung in den Dienst der Plastik, ja selbst der Architektur stellen wollen, in Wirklichkeit wenigstens, teils in Nachbildung chinesischer Vorbilder, teils in freier Erfindung kleinere und grössere Rundplastik und Reliefs schaffen lassen, die dann auch für die Porzellanplastik der Ausgangspunkt geworden sind. Der König selber, Böttgers hoher Gönner, erschien in beiderlei Materialien. Aber weder zu Böttgers, noch in der nächsten Zeit gelang es einen eigenen plastischen Porzellanstil zu finden, in dem sich das ausdrücken liess, was man in diesem Material hatte plastisch ausdrücken wollen. Eine ganze Reihe von fahrenden Künstlern, die vorübergehend für die Manufaktur arbeiteten, hat sich damals in Meissen darin versucht, aber was aus dieser Zeit an Plastik übrig geblieben ist, erscheint mit wenigen und vereinzelt Ausnahmen plump,

dilettantenhaft, völlig entgegengesetzt dem Stil, der später die Porzellanplastik zu voller Blüte entfalten sollte. Man wusste mit diesem delikaten Material auf diesem Gebiete nichts Rechtes anzufangen.

Das geschah erst durch Kändler, dem noch immer nicht genug gewürdigten Plastiker der Meissener Manufaktur, und es geschah nicht für Meissen allein, sondern für ganz Europa überhaupt. Es ist ein nicht hoch genug anzuschlagendes Glück für die Entwicklung des gesamten europäischen Porzellans gewesen, dass gerade diesem genialen Manne diese wichtige Aufgabe zufiel, nach deren Lösung die auf das Delikate gehende Zeit verlangte, auf die

das Porzellan als ein eigenartiger, zugleich plastisch wie farbig wirkender Stoff auch allen Anspruch hat. Mit unvergleichlichem Geschick und scheinbar ohne allzu viel Lehrgeld hat Kändler diesen Stil zu finden und nach den mannigfaltigsten Seiten auszunützen gewusst. Denn Technik und Kunst, sie waren damals — wie anders als heute! — noch ein zusammenhängendes Ganzes, und so konnte sich auch ein genialer Künstler, wie Kändler in der neuen Technik künstlerisch schnell genug zurecht finden.

Johann Joachim Kändler ist 1731 an die Meissener Manufaktur berufen worden. Er war 1706 zu Seligstadt bei Bischofswerda als Sohn eines Pfarrers geboren, hatte eine gute klassische wie auch künstlerische Erziehung genossen und war 1723, seinem inneren Drange folgend, bei dem Dresdner Hofbildhauer Thomä in die Lehre gekommen. Hier erwarb er sich das Rüstzeug für seine ganze spätere Kunst, lernte daneben auch Zeichnen und studierte die Antike. Durch einen Auftrag für das grüne Gewölbe trat er dann mit dem König August dem Starken in Verbindung, der über die „Eleganz und Kraft“ seiner Leistungen, in der That Haupteigenschaften seiner ganzen späteren Kunst, entzückt, ihn 1730 zum Hofbildhauer ernannte, dann an die Meissener Manufaktur berief. Hier ist er bald der erste unter den Plastikern geworden, bald auch fast der einzige, von dessen Werken man etwas weiss. Er beherrschte durch sein Können und seinen Fleiss den ganzen plastischen Stil der Manufaktur, hat ununterbrochen und immer mit derselben Rüstigkeit sein Werk fortgesetzt, bis 1775 seiner Lebenslaufbahn ein Ziel gesetzt worden ist. Zwar erhielt er in dem Franzosen



Joh. Joach. Kändler. Paduaner Hahn.
Meissener Porzellan.

Acier schon zu Lebzeiten einen Nachfolger, zum Teil weil man ihn selber nicht mehr auf der Höhe der Zeit und des Geschmacks glaubte. Die Geschichte indessen hat über dies Verhältnis anders geurteilt und zeigt wieder einmal, wie wenig Zeitgeschmack absoluter Geschmack ist.

Kändler ist ausdrücklich auch als eigentlicher Bildhauer an die Meissener Manufaktur berufen worden. Er sollte die grossen Tiere, die August der Starke für die Ausstattung des japanischen Palais in Dresden mit Porzellan bestimmt hatte, mit herstellen helfen. So ward ihm der Uebergang von der traditionellen Grossplastik zu der in Porzellan erst zu schaffenden

Plastik überhaupt erleichtert. Wodurch freilich der König darauf gekommen ist, für diese neue Plastik auch Motive zu wählen, die die bisherige christliche Kunst als selbständigen Typus noch kaum gekannt hatte, ist noch nicht aufgeklärt. Jagd- und Tierliebhaberei des Königs können hier nicht allein mitgesprochen haben, da diese keineswegs das damals übliche Mass überschritten haben. Auch war dies Jahrzehnt noch keins beginnenden Naturalismus, in dem der Kunst durch diesen ein neues Gebiet der Natur hatte zugewandt werden können. Wahrscheinlich ist — und dies scheint auch der Anblick der frühesten Schöpfungen dieser Art zu bestätigen, dass Tiere in ruhiger Lagerung, oder auf plumpe Beine aufgestützt, im Brande sich besser hielten, als die bisherigen ausschliesslichen Motive der Plastik: die Menschen, deren



Joh. Joach. Kändler. Crinolingruppe.
Meissener Porzellan.

schmale Standfläche der Füße zu der darüber lastenden Höhe des ganzen Körpers in einem weit ungünstigeren Verhältnis steht. Hatte man doch selbst bei den Tieren, wie die in Porzellan ausgeführten selber beweisen, mit den grössten Schwierigkeiten zu kämpfen. Später freilich ist man, fortschreitend in der Technik, auch zu kühneren Versuchen gelangt, aber gerade Kändlers einziger Versuch, eine grössere Figur in Porzellan zu bilden, der Apostel Petrus in der Porzellansammlung zu Dresden steht noch heute als ein warnendes Beispiel da, in diesem heiklen Material nicht zu viel versuchen zu wollen.

Von Anfang an tritt Kändler schon auf diesem Gebiete als ein bedeutendes Genie auf. Sein Vorgänger Kirchner hatte es scheinbar noch nicht für nötig gefunden, seine Tiere wirklich der Natur nachzubilden. Noch barocker Phantast, nahm er zunächst Geschöpfe, die er zum grössten Teil nie selber gesehen hatte: Löwen, Elefanten, Rhinocerosse u. dergl., gestaltete sie so, dass sie zum Teil heute selbst nicht von Fachmännern zu bestimmen sind. Stilistisch freilich sind sie nicht immer schlecht. Einige sind so vereinfacht, dass man ein wenig an die moderne Tierplastik des Kopenhagener Porzellans gemahnt wird. Das ändert sich jedoch alles, sobald Kändler auf den Plan tritt. Der Stoff, der neu aus der Natur gewonnen wurde, führte ihn auch dieser zu. Er wählte sich Tiere, die ihm erreichbar waren, die er beobachten konnte, nichts Exotisches, nichts Grusliges, nichts Kolossales: das Nächstliegende, Vögel, Haustiere und das jagdbare Wild sind ihm Inhalt seiner Kunst; aber wie er sie auffasst, ihr Leben, ihre Seele: dadurch wurden sie bedeutend und für die Kunst darstellungswert.

Auch für Kändler ist der Ausgangspunkt seines künstlerischen Schaffens, wie bei allem Arbeiten in Porzellan die Technik, der Brand gewesen. Auch er bevorzugt bei Vierfüsslern die liegende oder hockende Stellung oder fügt sie zu Gruppen zusammen. Die Vögel, meist wohl als prächtige Farbenträger gewählt, setzt er mit ihren für die Porzellantchnik an sich so ungeeignet dünnen Beine aus gleichem Grunde in ihr Milieu, d. h. er schiebt ihnen Felsen und Pflanzen unter oder auch ihre Jungen,

ihre Beute u. dergl. mehr. Ganz ist es hierbei nicht ohne Gezwungenheit abgegangen. Manches Motiv erscheint gequält. Aber im allgemeinen kann man nur staunen, mit welcher Geschicklichkeit sich Kändler aus dieser schwierigen Affaire gezogen hat. Ja manchmal wie beim radschlagenden Pfau hat er sogar die Schwierigkeiten der Technik direkt herausgefordert.

War so den Tieren das Steife, Gezwungene genommen, so gab ihm ein völlig eingehendes Studium ihrer Formen, ihrer Bewegungen, ihrer Seele, gefördert durch das echte Barocktemperament Kändlers, das sich durch seine ganze Plastik hindurchzieht, eine Lebendigkeit und Frische, die doppelt in Erstaunen setzt, bedenkt man, dass hier zum ersten Male seit der Antike wieder dies Stoffgebiet zu grösserer künstlerischer Behandlung gelangte. Kändler ist entschieden einer der grössten Tierplastiker, die wir kennen. Wenn man absieht von seinen Vögeln, die ja überhaupt mehr zur Malerei als zur Plastik sich eignen, weiss er seinen Tieren einen Rhythmus der Gruppierung, der Bewegung, der Umrisse und zugleich ein natürlich inneres Leben und eine natürlich äussere Oberflächencharakterisierung zu geben, wie es wenige andere vermocht haben. Namentlich im Rhythmus dürfte der Barockkünstler allen seinen späteren Nachfolgern überlegen sein.

Nach den Tieren war es Kändler vergönnt, eine ganze Reihe von grösseren Gruppen, da man auch für dies Gebiet das Porzellan für das geeignete Material hielt, zu bilden: die Kreuzigung, den Opfertod des

Franz Xaver, den hl. Hubertus, die dänische Gruppe, den Ehrentempel, vor allen aber als höchste Leistung das figurenreiche Reiterdenkmal, das für seinen neuen Gönner, den König August III in Porzellan ausgeführt werden sollte. Alle Vorzüge Kändlerischer Kunst stellten sich hier wieder ein: ihr Rhythmus, das Temperament, die Gruppierung. Die technischen Schwierigkeiten scheinen auch hier wie spielend gelöst. In der Auffassung der Figuren und ihres inneren Lebens herrscht naturgemäss, da er sich hier innerhalb eines traditionellen wohl angebauten Gebietes bewegt, nicht dieselbe Natürlichkeit, wie bei den Tieren: er steht hier unter dem Einfluss der Zeitempfindungen und des Zeitgeschmacks, aber



Joh. Joach. Kändler. Puttengruppe
zwei Weltteile darstellend.
Meissener Porzellan.

auch innerhalb dieser Grenze fällt er auf als einer der besten. Namentlich sein Reiterdenkmal wäre, wenn es zu stande gekommen, ein würdiges Gegenstück zu Schlüterscher und Berninischer Denkmalkunst geworden, und in dem prächtigen, durchstudierten Pferde, auf dem der König reitet, ist noch einmal die ganze Grösse des Tierbildhauers zum Durchbruch gekommen.

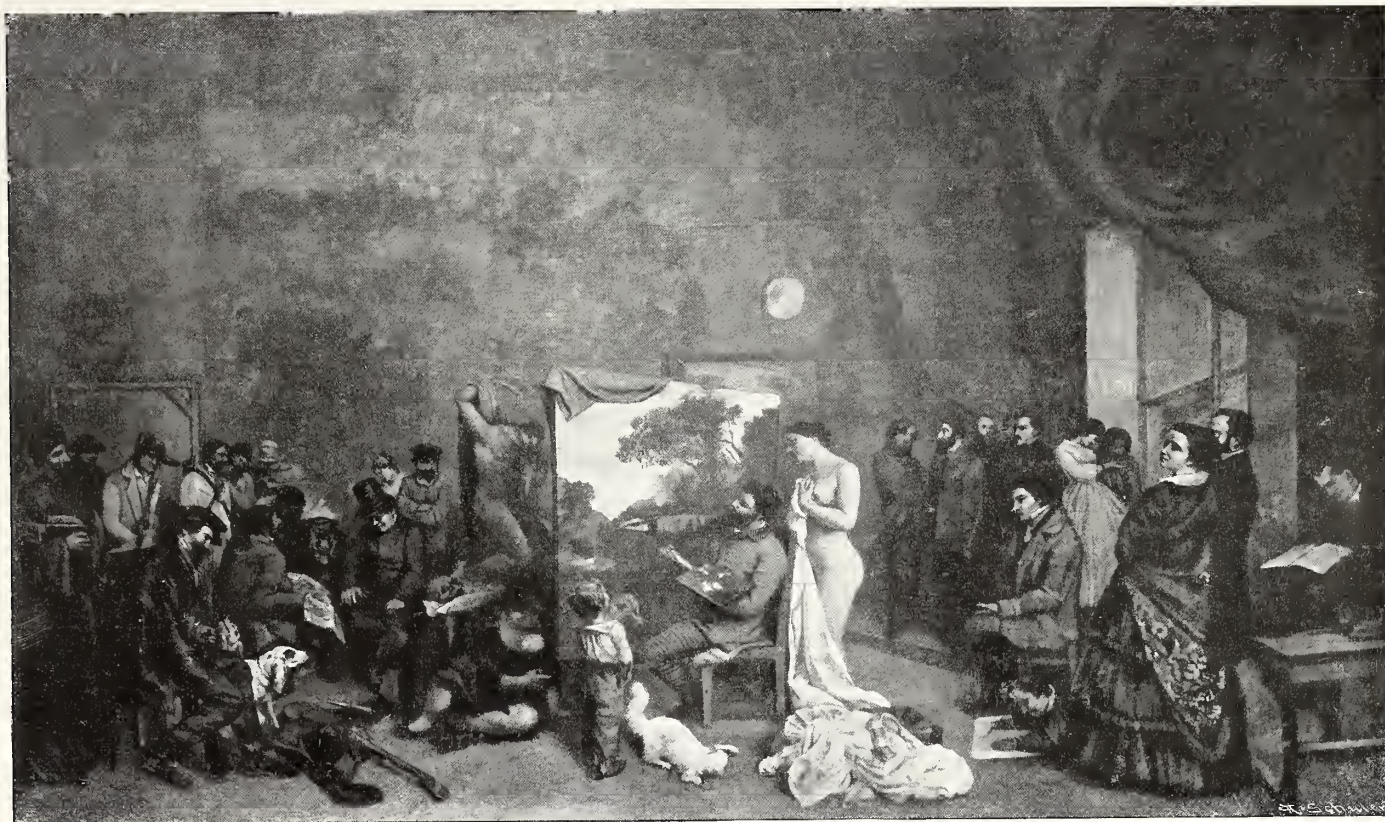
Alle diese Arbeiten sind wohl diejenigen gewesen, die Kändler als die eigentliche That seines Lebens gegolten haben. Für uns erscheinen sie nur wie ein Nebenher, denkt man an diejenigen Schöpfungen dieses Mannes, die heute als die eigentliche Porzellanplastik erscheinen, durch die er der eigentliche Bahnbrecher seiner Zeit geworden ist: an die Porzellanfiguren. Mit diesem Worte thut sich sogleich eine ganze Welt auf, die wie durch ein Verkleinerungsglas alles zeigt, was damals Menschliches in dem Gesichtskreis der Menschen lag: Sage und Geschichte, Religion und Allegorie, Geographie und Naturwissenschaft und das menschliche Leben auf den Höhen, wie in den Tiefen, in Krieg und Frieden, in Freud und Leid. Es ist als wenn alles das, was durch die Holländer für die Malerei gewonnen war, nun durch Kändler für die Plastik erobert ist, dass aber, wie auch jene Holländer diese neue Welt nur in den kleinen Formaten ihrer Kabinettbilder, so auch dieser sie nur in den kleinen Figuren einer Kleinplastik darzustellen noch erst den Mut hatte.

Die Auffassung dieser Welt freilich ist bei Kändler, dem Hofbildhauer, vorwiegend eine heitere. Kein ganz ernster Ton darf anklingen, dafür der Scherz desto mehr über die Stränge schlagen und auch die Liebe im Zeitalter des Rokoko um keinen Preis vergessen werden. Kändlers Kleinplastik erscheint etwas unter dem Gesichtswinkel des Hofes: ein wenig frivol, wo es die Liebe gilt, ein wenig spöttisch, wo der einfache Mann auftritt, die menschliche Weisheit, die Allegorie giebt sich in Gemeinplätzen, aber künstlerisch hat Kändler diese mythologisch-allegorischen Nacktheiten, diese derben Vertreter des misera plebs, diese in Reifröcken gespreizte Hofgesellschaft mit gleicher Liebe durchgeführt, nur mit jenem Unterschied in der frischen künstlerischen Auffassung, den alte und neue künstlerische Vorwürfe stets bedingen werden. Das Nackte,

das Religiöse erscheint somit manirierter, als das rein Naturalistische. Dort herrscht die Routine, hier die Beobachtung, alles aber durchzieht mit nie versiegender Abwechslung wieder jenes Leben, jenes Temperament, jener Rhythmus, ohne den Kändler dank seiner Anlage und seiner Schulung nicht hat schaffen können. Wahrhaft erstaunlich jedoch ist die Fülle dieser vielen reizvollen Einzelwerke, von keinem Bildhauer wohl wieder erreicht und doch ist sie ja nur das Nebenher der Thätigkeit des Grossplastikers und des auch die Geschirrmodelle der Porzellanmanufaktur erfindenden Künstlers.

Mit der künstlerischen Beherrschung des neuen Stoffes zugleich gelang Kändler jedoch auch hier die künstlerische Beherrschung der neuen Technik. Ausgehend von der Freiheit des Barocks, mit der Natur beliebig künstlerisch umzuspringen, benutzte er diese zu Gestaltungen, denen selbst ein unbeabsichtigtes Verziehen im Brande noch nicht den Eindruck der Unnatur gab. Verrenkungen sehen, wenn nicht zu stark, wie aus der erregten Seele des Dargestellten mit Selbstverständlichkeit entstanden aus. Zu gleicher Zeit führt ihn die die Form verschleiernde Glasur dazu, auf jede miniaturartige Durchbildung der Form zu verzichten, vielmehr durch grosse einfache Flächenbehandlung die Frische der Skizze zu erreichen, in der die künstlerische Idee mehr als die Form selber zur Durchführung gelangt, und die überhaupt durch die Grösse der Auffassung den Anschein erweckt, als hätten auch diese Figuren alle gleich dem Reiterdenkmal im Grossen ausgeführt werden sollen. Seine Weise ist frei von aller Kleinlichkeit und weit entfernt von jenem Stil, den wir heutzutage unseren Porzellanfiguren verleihen. Alle jene Kleinschöpfungen aber sind ursprünglich gedacht als Farbenträger, bald für Farbenflächen, bald für Farbflecke. Einträchtlich verband sich hier der Plastiker mit dem Maler. Gerade in der Möglichkeit dieser Polychromie lag für das Zeitalter des Barocks und Rokokos ein ganz besonderer Reiz dieser Porzellanplastik. Und in der That, Kändler hatte das Glück, eine kongeniale Persönlichkeit zur Seite zu haben, die durch die Kraft und den Reichtum ihrer Palette seine Werke auch zu den koloristisch bedeutendsten Porzellanwerken dieser Zeit gemacht hat.

Ernst Zimmermann.



Gustave Courbet, Das Atelier. Bezeichnet 1855.
Früher Paris, Sammlung Desfossés. Auf Leinwand, h. 3.59, br. 5.96.

Gustave Courbet (1819—1877).

NOCH immer ist das Urteil über die grossen Meister des 19. Jahrhunderts empfindlichen Schwankungen unterworfen. Eben erst ist ein lange Verkannter zur verdienten Schätzung gelangt, da versucht man ihn schon wieder zu stürzen oder doch wenigstens seine Bedeutung einzuschränken. Zum nicht geringen Teil liegt es daran, dass die Werke dieser Meister noch durchaus nicht so bekannt sind, wie man denken sollte. Die guten Tizian, Rubens, Rembrandt sind seit langem in der überwiegenden Mehrzahl in öffentlichen Besitz übergegangen, die besten Corot, Millet, Manet befinden sich in weitverstreutem, zuweilen unzugänglichem Privatbesitz. Was das Louvre und einige Provinzialmuseen besitzen, ist durch zufällige Schenkungen dahin gelangt oder durch Staatsankäufe, bei denen jetzt längst überwundenen Bedenken, Neigungen und Abneigungen Rechnung getragen werden musste. Selbst Millers Glaneuses ragen nicht an den Hammelpark oder den Ruhenden Winzer heran. Und so verhält es sich erst recht mit dem Maître-peintre des 19. Jahrhunderts, dem Ahnherrn der modernen Wirklichkeitsmalerei, Gustave Courbet. Sein Begräbnis von Ornans ist an einen so dunklen Ort und so hoch gehängt, dass es schlechterdings nicht zu geniessen ist, und mit dem Schlupfwinkel der Rehe und dem Hirschkampf ist es kaum besser bestellt. Von den

Provinzstädten besitzt nur das weitabgelegene Montpellier eine grössere Anzahl von seinen Werken. Die berühmten Steinklopfer, die nicht nur auf die französische sondern vielleicht noch mehr auf die belgische Kunst einen entscheidenden Einfluss ausgeübt haben, kennen wohl nur die Besucher der Weltausstellung von 1889, das Atelier, dieses Wunderwerk von Tonschönheit, war nur gelegentlich der Versteigerung der Sammlung Desfossés im April 1899 zwei Nachmittage lang sichtbar. Was aber von seinen Werken in den Handel kommt, das sind fast ausschliesslich Bilder aus seiner späteren, sehr fruchtbaren aber ungleich schwächeren Zeit. Solchen Werken stehen dann Kritiker wie Publikum gleich ratlos gegenüber. Sie begreifen nicht, wie man diesen altmeisterlich malenden Künstler einen Revolutionär hat nennen können, sie sprechen den zum Teil in etwas matten Tönen gehaltenen und obendrein nachgedunkelten Landschaften jedes Naturgefühl ab, sie stossen sich an Unebenheiten und Flüchtigkeiten und bedenken nicht, dass der alt gewordene Meister in fieberhafter Hast arbeitete, ja zuweilen nur leicht übergangene Arbeiten von Schülern signierte, um die ihm für seine Schuld am Umsturz der Vendôme-Säule auferlegte Entschädigungssumme aufzubringen.

Dazu kommt dann bei Courbet noch, dass wir seine Kunst zu wenig von seiner Person trennen.

Um Millet, den patriarchalischen Bauernsohn, um Delacroix, den feinsinnigen, vornehmen Weltmann, hat sich ein Nimbus gebildet, der die beiden Männer uns von vornherein sympathisch macht. Bei Courbet denken wir zunächst an den sozialistischen Radaumacher, an den ebenso eiteln wie ungebildeten Renommisten. Es ist aber für die Kunst, für seine Kunst höchst unwesentlich, dass er sich für den grössten Maler aller Zeiten hielt, vor jedem Buch einen unwiderstehlichen Abscheu zur Schau trug, Raffael verachtete und Corot verspottete und von seinen Zusammenkünften mit dem hundert Jahre vorher verstorbenen Hogarth erzählte.

Endlich hat unser Meister darunter zu leiden, dass seine Nachfolger weit über ihn hinausgegangen sind. Wir sind heute geneigt, im Impressionismus und der Freilichtmalerei die Haupterrungenschaften der modernen Kunst zu sehen. Courbet aber war kein geistreicher Impressionist wie Manet oder Degas, und als Freilichtmaler zeigt er sich nur in wenigen Bildern und auch da nur bis zu einem gewissen Grade. Aber Manets Atelierfrühstück und sein Bar in den Folies Bergère wären ohne seine Vorarbeit nicht möglich gewesen. Und dann besitzen seine Bilder doch manche Vorzüge, die wir bei Manet fast immer vergeblich suchen, Vorzüge, von denen allerdings die nichts wissen wollen, die im richtigen Treffen der Farbenwerte das Wesen und Ziel der Malerei sehen.

Es wird immer zwei Arten von Malern — im Gegensatz zu den Zeichnern — geben. Die einen benutzen die Farbe gewissermassen zur Herstellung glänzender Teppiche, in die sie alle Wunder der Geschichte, der Sage und der Einbildung hineinweben, die andern suchen und finden das malcrisch Reizende in den Erscheinungen des Lebens und geben es so treu wie möglich wieder. Rubens und Velazquez stehen an den End- und Gipfelpunkten dieser beiden Auffassungen. Der Rubens des 19. Jahrhunderts heisst Eugène Delacroix. „Wer Kunst sagt, sagt Poesie. Es giebt keine Kunst ohne ein poetisches Ziel,“ lautete sein ceterum censeo denen gegenüber, die da meinten, er habe schon im Zusammenstellen von Farben und Tönen Befriedigung gefunden. Allein er illustrierte nie dichterische Gedanken, sondern aus dem Gelesenen und Gehörten ergab sich eine Stimmung, die sich ihm, dem Maler, in Farben umsetzte. Courbet möchte ich nun nicht mit Velazquez vergleichen, von dem eher Manet etwas hat. Velazquez stand hoch über den Dingen, an denen er seinen Spieltrieb ausliess, Courbet hatte materiellere Beziehungen zu ihnen. Aber das spontane Erfassen des Malerischen in der Wirklichkeit ist ihnen gemeinsam.

Auch von Millet trennt ihn eine Kluft, von

Millet, der nämlich nichts weniger als ein Realist, sondern vielleicht der reinste Idealist war, den die französische Kunst besessen hat. Millets Bilder sind Predigten, in denen er die Schönheit der Natur, die Herbheit des Menschenloses und das Walten der Gottheit verkünden wollte. Courbet rühmte sich unter dem Einfluss seines Freundes Proud'hon gern seiner sozialistischen Ideen, aber diese klingen höchstens in den Steinklopfen ein wenig an. Manchmal mag ihn auch die Lust, die Philister zu ärgern, „d'embêter le bourgeois“, zur Wahl eines Gegenstandes getrieben haben. Dafür galt er denn auch für einen „Lumpensammler, der die Wahrheit im Strassenschmutz aufsucht“. Endlich verlieh er seinem Hass gegen den Klerus zuweilen einen grotesken Ausdruck. Meistens aber bewegte ihn keine andere Tendenz als die, ein Geschautes malerisch wiederzugeben.

So hat er fast nie etwas gemalt, was er nicht gesehen hat. Sein erstes bedeutendes Bild „Une Après-dînée à Ornans“ (jetzt im Museum zu Lille), vier lebensgross gemalte um einen Tisch sitzende Männer, ist eine Zusammenstellung von Porträts. Das Begräbnis in Ornans, das die an ihre vornehmen Leichenbegängnisse gewöhnten Pariser für eine tolle Karikatur hielten, riecht förmlich nach Naturlichkeit. Genau so muss der Totengräber ausgesehen haben, der zu dem Maler äusserte: „Was für ein gutes Jahr hätte ich gehabt, wenn die ‚Scholera‘ zu uns gekommen wäre.“ Von den beiden Veteranen von 1793 wissen wir es, dass sie dem Maler gegessen haben und stolz darauf waren, und unter den weinenden Frauen befinden sich Courbets Mutter und Schwester. Ebenso ist das „Atelier“ aus lauter Porträts und im Leben beobachteten Gestalten zusammengesetzt.

Indess so sehr der Maler nur einen Ausschnitt aus dem Leben geben will, so kann er doch der Komposition nicht entraten. Ein Bild, das nicht komponiert wäre, würde durchaus unruhig und zerfahren wirken. Aber der eine komponiert eben in Linien, der andre in Farben oder in hellen und dunklen Massen. Wenn Rembrandt einen dunklen Fleck neben einen hellen setzt, so setzt er ihn so, dass sie sich das Gleichgewicht halten, sich heben und verdeutlichen. Auch Courbets gute Bilder wirken durchaus geschlossen, man kann nichts entnehmen und nichts hinzuthun, ohne den Eindruck zu zerstören. Auf dem Begräbnis, auf dem die Figuren so zwanglos wie nur möglich verstreut zu sein scheinen, sind die weissen, roten und schwarzen Massen der Leidtragenden vor der grünen Landschaft und dem dunklen Himmel mit vollendetem Geschmack gegeneinander abgewogen. Und das Atelier ist sogar ein Meisterwerk allerersten Ranges in Bezug auf

die Komposition, ein Werk, vor dem es als keine Blasphemie erscheint, an das höchste Werk der ganzen Gattung, die Meninas, zu denken. An sie erinnert die vollkommene Verschmelzung der Töne, die freie und doch beinah symmetrische Wiederkehr gewisser Töne, die Wiederholung der Farben an der Wand, bis sie am oberen Rande des Bildes wie Töne leicht zu verschweben scheinen. Einzelne Seitenpartien wirken für sich genommen etwas unruhig — ganz wie bei den Meninas —, aber diese Unruhe verschwindet, wenn man das Riesenbild als Ganzes ins Auge fasst und sie nur als Folie für die Mittelgruppe betrachtet. Diese Mittelgruppe aber ist geradezu überwältigend schön. Das höchste Licht trägt nicht das nackte Modell, sondern das Laken, das es hält, und das weisse Kätzchen. Mit unerhörter Feinheit sind dazu nun die Töne des Fleisches, die abgeworfenen Unterkleider, der Himmel des auf der Staffelei stehenden Bildes abgestuft. Gewiss, das alles wirkt altmeisterlich, aber altmeisterlich in dem besten Sinne, den wir dem Worte beilegen können. Denn das Erlernte ist hier von einem durchaus persönlich empfindenden Malerauge zu etwas vollkommen Neuem verwendet. Es mag sein, dass die Zeit zu dieser wundervollen Verschmelzung aller Töne mit beigetragen hat, dass die schwächeren Partien jetzt mehr zurücktreten als früher. Wie man aber früher von einer „Karikatur der alten Meister“ hat sprechen können, erscheint trotzdem unbegreiflich.

Nicht alle Bilder freilich sind in der Komposition so grandios wie diese „der Wirklichkeit entnommene Allegorie“. Zuweilen sind die Linien unruhig, dann wieder führen die Lokalfarben ein etwas schreiendes Dasein, oftmals fehlt die rechte Luft zwischen den Dingen. Auf einigen Bildern, wie insbesondere dem Bettler und den Ringern, lässt den Künstler auch sein zeichnerisches Vermögen in empfindlicher Weise im Stich. Ganz im allgemeinen gesprochen und immer die Ausnahmen abgerechnet, ist Courbet doch in erster Linie ein Maler des „morceau“. Die Epidermis des Dinges, das er gerade vor sich sah, gelang ihm am besten. So war er vor allem ein unvergleichlicher Stillebenmaler — was übrigens auch von Manet gilt. Der Shawl der Frau rechts auf dem Atelier ist mit einer so ausserordentlichen Maëstria hingesezt, wie sie heute vielleicht nur Zuloaga besitzt, und nicht minder prächtig sind etwa die „Aepfel“ der Sammlung Mesdag im Haag. Wenn aber ein belgischer Schriftsteller meint, dass Courbet auch aus dem Menschen nur ein „accessoire de l'énorme nature morte“ gemacht, dass er weder einen denkenden Kopf noch eine leidende Seele gemalt habe, so ist das doch nur bis zu einem gewissen Grade richtig. Denn dann

hätten nie seine prächtigen Bildnisse unter seinem Pinsel hervorgehen können.

Unter den „morceaux“ nehmen die weiblichen Akte einen hohen Rang ein. Allerdings sind es keine nackten sondern ausgezogene Frauen, wie man früher so schön zu unterscheiden pflegte, die er malt. Nun wir sind heute nicht mehr so zimperlich wie vor einem halben Jahrhundert. Auch Rubens und Jordaens malten ausgezogene Frauen, und Klinger und Greiner malen sie erst recht. Wenn die Poren nur zu atmen, die Muskeln zu spielen und die Adern zu pulsieren scheinen, dann fragen wir nicht danach, ob die Gestalt dem Meeresschaum entstieg ist, oder ein Mieder getragen hat. Und das ist bei den Badenden von Courbet und bei dem Modell seines „Atelier“ im höchsten Masse der Fall. Sie sind kraftstrotzend, von einer animalischen Gesundheit und Lebenswärme, selten aber frivol oder pikant. Die kaum knospenden und doch schon halb verblühten Formen einer Manerschen Olympia hätte dieser naiv sinnliche Sohn der Provinz nie malenswert gefunden. Zuweilen freilich suchte er das Nackte zu idealisieren. Das bezeichnendste Beispiel dafür ist seine Frau mit dem Papagei, die im Herbst 1902 wieder bei Cassirer in Berlin ausgestellt war. Als sie im Pariser Salon erschien, war man entzückt darüber, dass der Künstler auch „so hübsch“ malen könne. „Nichts Schreiendes, keine falsche Note; alles war harmonisch.“ Dem Zauber des von goldenen Locken umrahmten Kopfes, des prächtigen lebenatmenden Oberkörpers können wir uns auch heute nicht entziehen, den bläulichrosa Ton, der darüber ausgegossen ist, und die akademische Haltung der zweiten Gestalt empfinden wir aber recht eigentlich als „falsche Noten“. Und so ziehen wir einen viel reineren Genuss aus der frischen Skizze zu dem Bilde, die Mesdag besitzt.

Nicht minder bewundernswert sind Courbets Tierstücke. Auf der Weltausstellung von 1900 waren ein paar Kühe ausgestellt, die es getrost mit den besten Werken eines Troyon aufnehmen konnten. Seine Spezialität aber sind die Tiere des Waldes, zumal die Hirsche und Rehe. Man meint ordentlich das Gefühl ihres sammetweichen Felles in der Hand zu spüren. Und wie weiss er dieses Fell mit dem Waldboden und dem Grün der Bäume zusammenzustimmen, wie versteht er es, das Licht auf ihm spielen zu lassen! Auch die Bewegungen vom jähen Aufschrecken des schüchternen Rehkahls bis zur wilden Kampfeswut des brünstigen Hirsches sind aufs natürlichste und packendste wiedergegeben. Doch steht auch hier der Teil oft über dem Ganzen. Den verendeten Rehbock der Mesdagschen Sammlung, ein meisterliches Stilleben, finden wir auf dem grossen Bilde La Curée wieder, und nicht minder

vortrefflich sind hier die Hunde beobachtet, wie sie voll Gier die Eingeweide verschlingen. Die Jäger dagegen scheinen den Eindruck eher zu zerstören als zu erhöhen.

Wenn wir Courbets Landschaften ganz gerecht werden wollen, müssen wir uns immer daran erinnern, dass sie vor der Freilichtmalerei entstanden sind. Aber selbst den Barbizonern gegenüber erscheinen sie zuweilen beinahe veraltet. Die dramatischen Himmel Duprés, die neckischen Sonnenstrahlen von Diaz, die zarten Farbnuancen von Daubigny suchen wir auf ihnen meist vergebens. Und erst recht vermischen wir auf ihnen den Pantheismus Rousseaus und die lyrische Stimmung Corots. Rousseau malte gewissermassen das innere Leben des Baumes, der für ihn ein befreundetes Wesen mit einer lebendigen Seele war; Corot fasste ihn als gastliches Dach, unter dessen Schatten die Vögel zwitschern, die Käfer summen oder liebliche Nymphen tanzen; Courbet sah sich ihn nüchterner, naturwissenschaftlicher an und gab ihn auch so wieder. Dafür malte er dann aber auch die äussere Erscheinung mit wunderbarer Treue. Auch in der Natur war es eben die Epidermis, die ihn in erster Linie anzog. Die Landschaft ist eine „affaire de tons“, lautet einer seiner beglaubigten Aussprüche. Niemals ist das Moos, das sich über verwitterte Steinblöcke oder über die Rinde alter Bäume zieht, echter wiedergegeben worden. Felspartien, besonders aber Wälder, waren seine Lieblingsmotive. Der Himmel spielt in ihnen fast gar keine Rolle. Da sich aber die Bäume über das ganze Bild erstrecken und den Rahmen fast zu sprengen scheinen, entsteht gerade dadurch das Gefühl der Weiträumigkeit im höchsten Grade. Selten durchbrechen Sonnenstrahlen die mächtigen Baumkronen, meist herrscht ein gleichmässiges mildes Licht. Unbeschreiblich schön sind zuweilen die weiten Durchblicke zwischen den mächtigen Baumstämmen hindurch. Hin und wieder entsteht dadurch sogar, was dem Künstler sonst fast immer abgestritten wird, der Eindruck einer zarten Poesie. Ueberhaupt wäre es durchaus verkehrt, seinen Werken jeden poetischen Zauber abzusprechen. Verstand es Courbet auch nicht wie Corot selbst die unscheinbarsten Gegenstände zu poetisieren, so wusste er doch die allen verständliche Poesie herauszuholen. Freilich muss man auch hier sehr die Spreu von dem Weizen sondern. Selten hat ein Meister seinem Ruhm so geschadet wie Courbet

durch seine Massenfabrikation mittelmässiger Landschaften. Nicht ganz so hoch wie andre, die in ihnen den Gipfelpunkt seines Könnens sehen, möchte ich seine Marinen stellen. Seine dicke schwere Malerei eignet sich doch nicht recht zur Darstellung des ewig Wechselnden. Die Wahrheit der Töne ist aber auch hier erstaunlich.

Ein ausgezeichnete Maler des Nackten, ein wundervoller Tiermaler und ein höchst schätzenswerter Landschaftler: in diesen drei Eigenschaften wird Courbet bei der Nachwelt fortleben. Die Tendenzen, die er seinen Bildern unterlegen wollte, werden von ihr bald vergessen sein. Seine Bedeutung für die Entwicklung der Malerei im verflossenen Jahrhundert aber wurzelt nicht nur in seiner aufrichtigen und unbedingt treuen Wiedergabe des umgebenden Lebens, sondern vor allem in seiner Art zu malen. Die Franzosen sagen von seinen Bildern, sie seien *magistralement brossés*, ein Ausdruck, der sich nicht gut übersetzen, aber in seiner Deutlichkeit wohl nachempfinden lässt. Da ist nichts von Untermalungen und Lasuren zu sehen, breit und kühn und unfehlbar sicher sind die Pinselstriche nebeneinandergesetzt; nur das Farbmesser und der Daumen haben kräftig mitgeholfen. Hier ist sein Einfluss auch heute noch ganz ausserordentlich. In Deutschland waren es hauptsächlich Leibl und Trübner, die von ihm lernten. Es giebt Bildnisse von ihm, die man unbedingt als von einem der beiden gemalt ansprechen könnte. Und heute scheint — trotz Böcklin — diese „bonne peinture“ gerade in den besten Kreisen der deutschen Künsterschaft beinahe als die allein mögliche zu gelten. Es muss also doch nicht allein des Meisters enorme Leistungsfähigkeit im Biertrinken gewesen sein, der die Münchner Künstler bei seinem Aufenthalt in der Isarstadt zujubelten. Wie eine rücksichtslose aber segensreiche Operation hat sein Erscheinen hier gewirkt.

Bei all unserer Bewunderung dürfen wir aber auch die Grenzen von Courbets Begabung nicht aus den Augen verlieren. Mit rücksichtsloser Energie ist er der Natur auf den Leib gerückt und mit erstaunlicher Bravour hat er sie wiedergegeben. Aber er steht nicht über ihr und weiss darum auch uns nicht über sie zu erheben. Aus Rembrandts, Millets, Rousseaus Werken klingt dem empfänglichen Beschauer eine geheimnisvoll erhabene Melodie entgegen, Courbets Werke bleiben stumm. Ihr Schöpfer ist ein grosser Maler, aber kein grosser Maler gewesen.

Walther Gensel.

Andrea Pisano.

AM Eingang der neueren italienischen Kunst steht auf einsamer Höhe ein begnadeter Genius, Giovanni Pisano, ein Plastiker, ein selbstherrlicher Schöpfer von Form und Bewegung, der an Begabung, an Kraft und an Temperament nur mit den grössten, mit Michelangelo selbst, zu vergleichen ist. Es ist ein merkwürdiges Schauspiel, wie der neuen Kunst, nach kurzem Anlauf, gleich dies überragende Genie ersteht. Der Durchschnitt der produzierenden Kräfte war freilich noch nicht reif ihn zu verstehen — er machte nicht Schule. Abgesehen von wenigen glücklichen Werken, die unter seinem unmittelbaren Einfluss entstanden, entfernen sich seine Nachfolger schnell von ihm, ja selbst eine Wiederholung des äusserlichen Gebarens seines Stils findet man nach seinem Tode — trotz der Fülle der Produktion — kaum, im Gegensatz zu der erschreckenden Nachahmung Michelangelos, in all den verschraubten Marmorfiguren, die seit dem Cinquecento Italiens Kirchen bevölkern.

Schon zu Giovanni's Lebzeiten macht sich ein ganz anderer Geist bemerkbar, eine Auffassung, die ihren grossen Meister in Giotto hat. Soviel dieser Maler dem grossen Plastiker verdankt — die Grundrichtung seines künstlerischen Empfindens ist völlig verschieden: er ist Freskomaler, und aus seiner Aufgabe, der farbigen Dekoration grosser Wandflächen, der eindringlichen Erzählung heiliger Geschichten, bildet sich sein Stil; als Ganzes dem Stil jenes Marmorkünstlers völlig entgegengesetzt. Nun ist es wiederum überraschend, wie sich die Plastik diesem Freskostil anempfiehlt; überraschend wenigstens für uns, die wir an Plastik und Malerei mit ganz verschiedenen Begriffen und Wünschen herantreten — die Florentiner haben den Unterschied bis ins Cinquecento hinein weniger scharf empfunden, Malerei und Plastik standen in Wechselwirkung.

Andrea Pisano (1273—1348), der glänzende Meister der Generation nach Giovanni, steht in durchgreifendem Gegensatz zu Giovanni; er ist kein Plastiker in dessen Sinne, sondern er vollendet den Stil Giottos: die feine Flächendekoration und die feine Erzählung. Sein Hauptwerk ist die Bronzetür an der Südseite des Florentiner Baptisteriums (modelliert 1330), die Tafel 58. 59 wiedergiebt.

Während Giovanni ein feuriges Temperament ist, empfindet Andrea weich und sanft; Zartheit und Feinheit ist bei ihm das Wesentliche in der Auffassung wie in der Durchführung. Giovanni's Figuren

agieren und gestikulieren mit grosser Heftigkeit, manchmal wie im Fieber; bei Andrea halten sie sich im Zaum, bleiben bei gemessenen und weichen Bewegungen auch in Momenten hoher dramatischer Spannung. In demselben Geist erzählt er seine Geschichten, ganz einfach und schlicht, mit wenigen Figuren, in stillem Beieinander, mit fein beobachteten Zügen — dem Geiste Giottos verwandt. Die stille, reservierte Auffassung überrascht besonders bei den Szenen, die sonst stürmischer gegeben werden — wie bei der Verkündigung an Zacharias oder gar den leidenschaftlichen Szenen aus der Salome-Tragödie: der Strafpredigt des Propheten, dem Tanz, der Ueberreichung des Hauptes.

Diesem Temperament, dieser Auffassung entspricht sein künstlerisches Formgefühl, sein Stil.

Der Gesamteindruck einer Relieftafel kann nicht verschiedener sein als bei Giovanni und Andrea. Die Grundrichtung des Kunst-Empfindens und Wollens ist verschieden: Giovanni will Form und Bewegung geben, Andrea Linie und Harmonie. Giovanni interessiert sich für die einzelnen Figuren, die er mit immer neuem und immer gesteigertem plastischem Reichtum erfüllt, und die er in beliebiger Zahl, voll prometheischer Schöpferlust, in den Marmor hineinmeisselt — ein unklarer Eindruck entsteht so, allenfalls der Eindruck grossen, freilich chaotischen Formenreichtums; der volle Genuss kommt erst beim Studium der einzelnen Figuren. Andrea dagegen denkt in erster Linie an den Zusammenklang, die Schönheit des Ganzen, er empfindet alles in der Wirkung als Flächendekoration.

Er hat ein ganz aussergewöhnliches Gefühl für die Bedingungen der zu dekorierenden Fläche, seine Komposition bekommt so etwas, man möchte sagen, Geometrisches; man vergleiche z. B. unsere Textabbildungen, Andreas Darstellung der Geburt Johannis mit einer analogen Szene bei Giovanni. Es ist nicht bloss die Empfindung für schöne und selbstverständliche Raumfüllung, wie wir sie oft finden, sondern noch etwas tiefer gehendes. So hat man ihm nachgerechnet — und nicht mit Unrecht — wie er in seinen berühmten Türreliefs die Mittelaxe empfindet und in der Komposition fühlen lässt.

Und so konzipiert er die Figuren nicht in erster Linie als plastische Motive, sondern als Teile der Flächendekoration, ihr Umriss und ihr Flächeninhalt sind ihm die Hauptsache, nicht Form und Bewegung an sich. Sind mehrere Figuren als Chor zu geben,



Giovanni Pisano. Die Geburt Christi.
Marmorrelief (von der Kanzel). Pisa, früher Dom, jetzt Museo civico.

so werden sie zusammengeschlossen, eine Figur löst sich ein wenig heraus mit deutlicher Gebärde, für die übrigen sprechend, während bei Giovanni oder Donatello etwa in den Paduaner Reliefs jeder Einzelne wie eine Statuette für sich konzipiert und durchgeführt ist. Der Gesamtumriss der Gruppe ist einfach, geschlossen; sie steht als Fläche da und ist wohlproportioniert zu der Figur gegenüber wie zur Gesamtfläche. Man vergleiche dafür die Gruppen vor Zacharias beim Heraustreten aus dem Tempel und bei der Namengebung; die Gruppen vor Johannes bei der Predigt, dem Hinweis auf Christus und der Taufe; die Jünger vor Christus. Ein Auflösen der Gruppe in individueller Anteilnahme giebt die Szene mit den Jüngern vor dem Gefängnis: nach rechts hin der Umriss gelockert, einzelne Figuren frei bewegt, links der feste gradlinig schliessende Chor; von links nach rechts gehen auch die Bewegungen, verstärken sich die Empfindungen.

Zu jenem Gefühl für die Flächendekoration stimmt nun auch die Reliefbehandlung. Giovanni arbeitet beliebig tief in den Marmor hinein, bis er seine plastischen Motive geformt hat, es ist ihm gleichgültig, ob er hier einen Arm oder eine ganze Figur frei ablöst und dort die Formen verkürzt zusammenschiebt, es ist ihm gleichgültig, wie sich der Beschauer in dem Ineinander und Uebereinander zurechtfindet — Andrea hält alles in einem möglichst gleichmässigen, nicht sehr starken Relief. Er lässt — ganz im Unterschied von Giovanni — sehr viel Reliefgrund als glatte Fläche stehen, gleich dem Goldgrund der Gemälde. Das Auge empfindet diese

durchgehende Fläche; die stark-profilirte gotische Umrahmung hält ja immer das Bewusstsein von der dekorativen Absicht wach, im Gegensatz zu einem einfach schliessenden viereckigen Rahmen; so empfindet man stets die feine Proportionierung des Flächeninhalts der Figuren zur Grundfläche.

Auf dieser Grundfläche erhebt sich das Figurierte in einer ziemlich flachen Schicht. Auch da zeigt sich wieder seine feine massvolle Empfindung: obwohl er beim Thonmodellieren leicht dazu hätte kommen können, vermeidet er es, einzelne Formen, z. B. Arme, nach vorn heraus-springen zu lassen, wie das Ghiberti thut. Das mag durch die Rücksicht auf den Guss mitbedingt sein, hauptsächlich aber

geht es hervor aus einer bestimmten Reliefauffassung, die seine Conception und Formung bis in ihre Grundlagen hinein beherrscht: er bemüht sich, eine möglichst gleichstarke und nach vorn geradflächig schliessende Reliefschicht zu geben. Das Zusammenhalten der Formen kann durch die Guss-schwierigkeiten veranlasst sein, nicht aber das gleichmässige Schichten. Mit dieser Reliefauffassung hängt zusammen — als Folge oder Ursache, wie man will — dass er die Bewegung in der Silhouette giebt, bei der Gesamtkomposition wie bei den einzelnen Figuren. Giovanni stellt und bewegt seine Menschen ohne Rücksicht auf die Hauptaxen: wie eine Figur schreitet, sich beugt, wie ein Kopf oder Arm erscheint, selbst bei einfachen Statuen, das bestimmt sich für ihn nicht nach jenen Grundrichtungen, er will nur Form und Bewegung an sich schaffen, nicht in einem bestimmten Aspekt. Andrea dagegen stellt seine Figuren in jene flache Reliefschicht und legt deshalb ihre Bewegung, und damit den Ausdruck des Einzelnen wie das Hin und Her der Komposition in die Silhouette. So löst sich aus der einfach umrissenen geschlossenen Gruppe ein Oberkörper, eine Hand heraus, nicht schräg oder nach vorn, sondern dem Reliefgrund entlang (man vergleiche die vorhin genannten Gruppen). Und so wird man überall die Bewegung parallel der Grundfläche finden: die Ueberreichung des Hauptes, die sitzenden und herankommenden Frauen bei der Geburt Johannes; das Schwert des Henkers bewegt sich parallel zur Grundfläche, und so fort. Auf die Bewegungen der einzelnen Figuren brauchen wir gar nicht hinzuweisen; man gehe die

Arme daraufhin durch, soweit sie betont sind: ob sie nun auf dem Grund selbst oder auf der betreffenden Figur hinlaufen. Von den Allegorien unten hat er die vier äusseren (mit feinem Geschmack) in Profil gegeben, die vier inneren in Vorderansicht — die sind ihm am wenigsten gelungen, die strenge Bindung in der Armbewegung wirkt hier fast störend.

Wie das ganze Relief in einer gleichstarken Schicht gehalten ist (die Bewegung in der Silhouette bedingend), so sind auch die einzelnen Figuren aufgefasst: nicht vollplastisch herausgerundet, sondern vorn geradflächig schliessend. Bei bewegten Figuren, wie den Wärterinnen in der Geburtsszene, werden die Teile des Körpers so zusammengeordnet, dass sie als eine Fläche wirken. Ebenso bei den ruhigen Gewandfiguren: sie sind nicht nach einem betonten Punkt oder einer Linie vorwärts entwickelt, sondern bleiben möglichst geradflächig — die Bewegung, der Ausdruck ist eben in den Umriss verlegt, was dieser einschliesst, hat sekundäre Bedeutung. Da sehen wir recht, dass Andrea kein Plastiker ist im Sinne Giovanni's und Michelangelos. Die Faltenzüge sind nicht plastisch empfunden, sondern wenn man so sagen darf nur linear, sie dienen nicht so sehr der Darstellung der Form, der Andeutung der Bewegung, sondern sollen schöne Linien sein, die an sich dem Auge wohlthun wie eine Haydn'sche Melodie dem Ohr. Während Giovanni flott und grossartig die Faltenränder herausmeisselt, giebt Andrea eine gerade Fläche, auf der schmale, scharf profilierte Faltenrücken hinlaufen; man empfindet nicht ein Auf und Nieder der Form, ein Vorwärts und Rückwärts, sondern eine Fläche mit schöner Zeichnung darauf. Nur wo es unbedingt sein muss, bei starker Bewegung (den knieenden Figuren z. B.) vertieft er die Faltenränder energischer. An und für sich beherrscht er ja Bewegung und Form vielfach sicherer als Giovanni, aber es fehlt ihm dessen leidenschaftliches Interesse dafür: wenn er den Umriss gefunden hat, so bleiben ihm die übrigen Formen und Bewegungsmöglichkeiten gleichgiltig.

Dieser Umriss, die Silhouette, ist nun keineswegs lebhaft bewegt und reich gegliedert, sondern schlicht und reserviert wie seine ganze Kunst. Wie

die Gruppen in einfachem Umriss zusammengeschlossen sind, so die einzelnen Figuren: nur was der Zusammenhang erfordert, löst sich heraus, meistens ein Arm in sprechender Gebärde — im Uebrigen laufen möglichst gerade, ungebrochene Linien rechts und links zum Boden herab. Nicht nur im Ganzen ist der Umriss geradlinig — selbst bei wenig geeigneten Figuren: Sitzenden, Knieenden — auch im kleinen sucht er die gerade scharfe Umrisslinie: wo er — bei der grösseren Zahl der Figuren — nicht senkrechte Falten giebt, sondern quer verlaufende Kurven, lässt er die Mehrzahl von diesen kurz vor dem Figurenrand in die Fläche einmünden, um dort die scharfe Linie geben zu können. Giovanni empfindet darin ganz anders, er liebt das Ausladende der Bewegung, das scharfe Herausspannen

eines Ellbogens etwa, und wo die Körperform geradlinig verläuft, giebt er wenigstens das Gewand möglichst eingeschnitten und abgetreppt; die Gesamtbewegung führt er in temperamentvollem Zug durch die ganze Figur durch. Andreas Figuren dagegen haben etwas massiges, geschlossenes, fast rechteckiges.

Während die Umrisslinie grad und einfach ist, sind die Linien der Innenzeichnung weich und fein bewegt, hier ergeht sich das ornamentale Gefühl in reichen eleganten Kurven oft ganz spielerisch (z. B. bei der Heimsuchung). —

Das alles ist bei Giotto ähnlich: auch Giotto lässt viel Grund stehen, schliesst die Chöre zusammen, für die nur Eine Geste spricht, reduziert die Erzählung auf wenige Hauptfiguren, proportioniert den Flächeninhalt der Chöre und Hauptfiguren zur Gesamtfläche; auch er giebt Komposition wie Einzelbewegung in der Silhouette, in schlichter Klarheit, lässt den Umriss der Gruppen möglichst geradlinig verlaufen. Es passt das zu seiner Aufgabe und zu seinem Material: der Freskomalerei als eindringlicher Erzählung und als hellfarbiger Dekoration grosser Wandflächen. Die Bewegung in der Silhouette, die uns bei dem Plastiker Andrea auffällt, war für Giotto eine Forderung der Klarheit, da er die Verkürzung noch nicht genügend beherrschte. Giottos Nachfolger in der Malerei haben sich mehr an Aeusserlichkeiten



Andrea Pisano. Die Geburt Johannis.
Bronzerelief. Florenz, Baptisterium, Südtür.

seiner Formensprache gehalten, und sind auf die Bereicherung und Verbesserung der malerischen Ausdrucksmittel bedacht gewesen: das Feine und Ewiggiltige in seinem Stil haben sie nicht erfasst; Andrea Pisano dagegen, der Plastiker, hat den grossen Maler ganz verstanden — vielleicht zu sehr! In Florenz tritt Andrea nach Giotto's Tod in dessen Stelle ein, als Bauleiter am Campanile; er führt dort die bekannten Reliefs aus, offenbar im Anschluss an Vorlagen, Entwürfe Giotto's, wenn auch im Einzelnen natürlich in eigener Formensprache: sie zeigen daher die Grundrichtung seines künstlerischen Empfindens nicht so rein wie die Bronzetüren. In seiner Jugend, um 1300, hat Andrea unter Giovanni gearbeitet. Aber erst als hoher Fünfziger tritt er in das Licht der Geschichte, wir kennen bisher keine Jugendwerke von ihm; sie würden wohl Spuren der plastischen Gesinnung Giovanni's zeigen, die aber in den uns bekannten, späten Werken gegen jenes zarte lineare und dekorative Empfinden zurückgetreten sind. Sein Temperament wird wohl von vornherein milder, seine künstlerische Empfindung weniger plastisch gewesen sein als die seines Meisters, und so wird er sich Giotto's Einfluss, als er dessen Werke kennen lernte, gern hingegeben haben: wer überhaupt Empfindung für harmonische Dekoration hat, und, von einer Relieftafel Giovanni's kommend, vor den klaren Aufbau eines Giotto'schen Fresko tritt, der muss davon gefangen werden. Doch zeigt Andrea diese Anempfindung an Giotto nicht nur als Reliefbildner, sondern auch bei Freifiguren. Ueberliefert sind solche nicht, doch lassen sich ihm einige nach dem Stil mit Wahrscheinlichkeit zuschreiben; am feinsten sind die ihm von Schmarsow gegebenen Statuetten des Christus und der Reparata in der Florentiner Opera. Sie zeigen dieselben Eigentümlichkeiten wie die Figuren an den Bronzetüren, aber es fehlt ihnen in ihrer Isolierung das Beste dort: die Proportionierung an den anderen Figuren und zur Gesamtfläche; so haben sie etwas Mattes — der Mangel an plastischer Auffassung ist empfindlicher. Sie bilden eine geschlossene, glatt umrissene Masse. Die plastische Durcharbeitung und die Bewegung sind minimal; nur eine leichte Schwingung geht hindurch, die Arme kleben am Körper. Vorn bleibt eine möglichst gerade Fläche, auf der die Faltenzüge als Zeichnung wirken; so fällt der Mantelsaum bei Reparata in jener reichen scharf gezeichneten Kurve, die wir von den Türreliefs kennen, aber die ganze Partie ist wie flachgedrückt, nicht dreidimensional empfunden; wie reich kann die Silhouette gestaltet werden durch die Benutzung eines solchen Motivs! Andrea aber lässt den Umriss rechts und links in einfacher Linie herablaufen. Das ist nicht zu verwechseln mit dem Einhalten des Blockvolumens: auch Giovanni hält sich

an den Block, aber er bewahrt dessen Grenzen nur an den äussersten Punkten seiner Statue, die so einen idealen Zusammenhang behalten, dazwischen aber meisselt er stark hinein. Die schrägen Faltenzüge an der linken Seite der weiblichen Figur liegen flach auf gleich einem Verband — wie anders hätte das Giovanni gemacht! Wie scharf hätte er das Herumschlagen des Mantels gegeben, wie hätte er das Spielbein durchfühlen lassen, und die Festigkeit des Standbeins, die Bewegung der Arme. Andrea strebt nach einem weichen eleganten Gesamteindruck, wie es sich in der leichten Neigung des edlen Kopfes vielleicht am feinsten ausspricht.

Die Beziehungen Andreas zu Giotto kommen aus einer Anempfindung, keineswegs aus äusserlicher Nachahmung. Die Verschiedenheit ist so gross, dass man schwer versteht, wie bei Andreas Türen an Entwürfe Giotto's gedacht werden konnte. Man könnte sagen, dass Andrea die grundlegende Empfindung, die Giotto's Kunst trägt und bestimmt, noch klarer und feiner in sich trug und entwickelte: die Vereinfachung der Gruppen und ihres Umrisses, der Einzelfiguren und ihrer Bewegung, die Oekonomie im Rahmen — alles ist noch delikater als bei Giotto, steigert sich bis zu jenem fast geometrischen Gefühl; die umgebende Architektur ist zu blosser Andeutung reduziert und in einer Weise mit der Komposition und der Reliefschicht zusammengeordnet, von der Giotto nichts ahnte. (Vergl. die Jünger vor dem Gefängnis, die Grablegung.) Ausserdem ist Andrea feiner in der Durchführung des Einzelnen. Die Linie hat bei Giotto vielfach noch etwas hartes, gefrorenes, Andrea giebt wundervolle weichgelöste Kurven, die melodisch dahinfließen. Vielleicht verfeinerte er dies Linienspiel im Lauf seiner Tätigkeit; jedenfalls folgen ihm die späteren darin und steigern jene Linienmelodien immer mehr, bis zu den völlig barocken Kadenzen, den korkzieherartigen Verschnörkelungen, in denen sich die Plastiker um 1400 ergehen. Ausserdem kommt schon mit Orcagna eine stärkere Relieferung, der Faltenzüge sowohl wie der Komposition, mehrere Figurengründe sind übereinandergeschichtet, von stark schattendem Rahmen umgeben. Endlich wird der geschlossene Umriss gesprengt, freilich nicht aus plastischem, sondern aus linearem Empfinden: die Silhouette bekommt etwas zeretztes, das Gewand flattert mannigfach von der Figurmasse hinaus. Als bleibendes Erbeil von Andrea behält die Trecentoplastik — bis zu Ghiberti hin — ein feines Gefühl für Eurhythmie, in Linien und Massen. Andreas Reliefs an der Bronzetür sind aber zu keiner Zeit übertroffen worden als feinsinnige Erzählungen wie als Flächendekorationen, da sie in diesen beiden Beziehungen vollendet sind.

Ludwig Justi.

Giotto.

DAS Wort des Sophokles: *Πολλὰ τα δεινά γ' οὐδέν*
ἀνθρώπων δεινότερον πέλει (Viel Gewaltiges
giebts; doch nichts ist gewaltiger als der Mensch)
lässt sich gewissermassen als Ueberschrift über die
ganze italienische Kunst setzen. Denn ihr Thema
ist der Mensch und nichts als der Mensch; sein
Gebilde ist der Träger aller Lebensmöglichkeiten,
wie sie der Südländer begreift. Eine wie wichtige
Rolle spielt auf dem Genter Altar die Landschaft
und das Zimmer! Wie leuchtet die Zelle der Ver-
kündigung auf Matthias Grünewalds Altar in Colmar!
Und wie stolz predigt sich das Wasser- und Waldes-
evangelium Ruisdaels herunter! Die italienische Kunst
dagegen bestreitet alles mit dem Menschen. In ihm
scheint den Künstlern des Südens sich der Sinn der
Natur und des Lebens am
klarsten auszuprägen. Nicht
nur Michelangelo ist ein sol-
cher Fanatiker des Menschen-
leibes. Sieht man näher zu,
so haben sie alle am liebsten
darin geschwelgt. Es gilt das
auch von dem Entdecker der
bewegten Menschengestalt, von
Giotto.

Schon als Anfänger nimmt
dieser Künstler eine Aus-
nahmestellung ein. Vieles lag
hinter ihm; vor ihm lag ein
ungelichtetes Dunkel. Wie
stark muss seine innere Sicher-
heit gewesen sein, dass er in
dieser Dämmerung den schmalen
Pfad fand, der in das
neue Land führte! Er hat ihn nicht rasch ge-
funden; zögernd und ängstlich sucht seine junge
Hand die Formen. Gewiss verhalf ihm dann der
grosse Auftrag in Assisi zu festerem Mute; galt es
hier doch, eine jungfräuliche Legende zu meistern.
Das war ein seltenes Glück. Aber alle Teilnahme der
Seele für den Heiligen, alle Leidenschaft für eine
neue Botschaft gibt noch nicht neue Formen heraus.
Die Nazarener auf Monte Trinità in Rom sind uns
eine eindringliche Warnung und das beste Beispiel,
dass alle Herzensergiessungen eines kunstliebenden
Klosterbruders dem bildenden Drang wenig helfen.
Es braucht die feste nüchterne Beobachtung des Tat-
sächlichen, um eine neue Kunstsprache zu finden. Das,
was Giotto vor allem beobachtet hat, war der Mensch.

Es ist noch heute das Geheimnis jedes Italieners,
dass er etwas aus seiner Erscheinung machen kann;
„fare una buona figura“ ist die Sehnsucht seiner Träume.
Ein erstaunlicher Takt, die edle Haltung und den
harmonischen Ausdruck des Leibes zu finden, durch-
zieht das von seiner alten Kultur treu getragene Volk.
Könige wandeln im Ghetto und fürstliche Frauen
in den letzten Gassen. Daraus ergibt sich die Leiden-
schaft dieser Leute für alles Scenische; die Strasse
wird zur Bühne und jeder schauspielert. Die kirch-
lichen und profanen Rappresentazioni lehren uns
zur Genüge, dass der Italiener alles, was Menschen-
herz bewegt, aufzuführen wünscht. Ein Podium,
eine Rückwand und die seitlichen Schrägen ge-
nügten; die Hauptsache war der Mensch, der die
Phantasie in Bewegung zu
setzen hatte. Als Bühnenbil-
der begreifen sich auch Giot-
tos Franzbilder am besten.

Dabei ergibt sich dann
folgendes: bei wenigen Per-
sonen ist jede Person eine
Welt für sich. Gut und böse,
schwarz und weiss, Engel und
Teufel stehen sich nackt gegen-
über. So kommt Giottos
saubere Rechnung zu stande.
Diese Gegensätze berühren
sich nicht gelegentlich, sondern
im festlichen Momente höchster
Kraft in der Explosion. Jeder
der beiden „Partner“ kommt
natürlich mit seinen Trabanten
an; aber auch diese sind nicht



Giotto. Die Erschaffung Adams.
Padua. Cappella dell' Arena.

neutral: eine natürliche Neugierde treibt sie zu höchster
Spannung, wie ihr Führer seine Sache bestehen wird.
Daher fehlen alle Strassenbummler und faulen Treppen-
rärker. In allen Augen glüht ein Wunsch, und alle Blicke
hängen an den Lippen des Redners. Donatello hat
in seinen Bronzetüren in San Lorenzo, Luca della
Robbia in dem einen Campanilerelief solchen Dis-
putationen im Stadium der Siedehitze zu klassischer
Gestaltung verholten. Aber wenn man etwa die Dispu-
tation zwischen Franz und seinem Vater (Bd. V Taf. 9) in
Assisi betrachtet, so bricht hier auch schon die gleiche
Kraft der Gegensätze auf. Solche Abkürzung der Situa-
tion wird bei mittelmässigen Künstlern leicht wie Ar-
mut wirken; bei Meistern wie Giotto bezeugt sich die
Natur gerade innerhalb dieser Knappheit in ihrer

ganzen Fülle. Nichts ist gegeben als die Disputation zweier erregter Menschen; wir aber glauben fast eine Weltdebatte zu hören. Die Gegensätze Väter und Söhne, Helden und Welt, Angst und Kühnheit, Egoismus und Aufopferung werden lebendig; der typische Punkt ist in Erregung geraten und nun flackert ein reichliches Brennen vor uns auf. Ich möchte die Knappheit von Giotto's Sprache mit der des Parsifal vergleichen, welcher auch nur 1700 Worte zählt. Die Unterströmungen sind die Hauptsache; das breite Gewoge starker Erregungen schwillt unaufhörlich vorwärts; aber es verrät sich nur hie und da in Wellenköpfchen. Wir stellen uns dementsprechend Giotto wohl als hartverschlossene Natur vor, die vieles verbarg und nur selten sich mitteilte. Alle Quattrocentisten erscheinen neben ihm geschwätzig.

Man frage hier nicht nach der Perspektive und verspötte nicht die allzukleinen Häuschen. Sie sind nur scenische Notizen, wie Shakespeares berühmte „Wald“-Tafel. Der Italiener lebt ja faktisch auf der Strasse und alles Wesentliche spielt sich nicht im Zimmer ab. Darum sind sie auch keine Interieurmaler geworden. Dagegen steht es mit der Landschaft günstiger, als man meist anzunehmen pflegt. So verdankt bereits Giotto dem umbrischen Bergland seine schönen Landschaften; in dem zweiten Franz-Fresko (der Mantelspende) dämmert z. B. ein Abendtal zwischen zwei hohen Abhängen, das man gern zwischen Assisi und Perugia wiederfindet. Dem Florentiner musste das umbrische Land Rätsel aufgeben; denn hier fehlt jenes breite Talrund, in dem die Blumenstadt liegt, und der Höhenkranz schlingt sich nicht rings in ehrfurchtsvoller Ferne, sondern drängt in treuherziger Kameradschaft bis an die Tore der Stadt. Gerade in Bezug auf die Landschaft sieht man das Fremde besser als das Heimatliche, allzu Gewohnte. Auch im Quattrocento stand die umbrische Flusslandschaft in der Schätzung der Florentiner besonders hoch.

Genau in der Mitte seines Lebens kam Giotto nach Rom, im gleichen Alter wie Goethe, noch nicht zu alt wie Herder. Wie so vielen Berufenen, so hat die ewige Stadt auch ihm zur ruhigen Grösse verholfen und ihn gehoben, statt ihn zu entwurzeln. Trotz des Jubiläumsumrums hat er Zeit behalten, Auge und Herz den grossen schweigenden Mächten der römischen Vergangenheit und Gegenwart zu öffnen. Die schwerschimmernde Pracht der altchristlichen Basiliken, die Säulenreihen von Sa Maria maggiore und alle die Mosaiken von der Pudenziana bis zu Sa Maria in Trastevere haben ihm damals in die Seele geleuchtet und alles das weggefunktelt, was noch von kleinen hausbackenen Provinzgedanken dringeblichen war. Das beweist sein thronender

Christ vom Tabernakel in S. Pietro, das die feierliche Grösse der ihn umgebenden Apostel. Das antike Rhetorengeschlecht taucht hier auf; die Synodalen der Pudenziana finden hier ihre Geschwister. Wieder ist es die menschliche Figur, an der die Steigerung fühlbar wird. Ein Wachstum bietet sich unserm Staunen, wie es sich etwa in Mahomets Gesang beschrieben findet: „Und nun schwillt er herrlicher; ein ganz Geschlechte trägt den Fürsten hoch empor.“ Wie verschieden mögen die Gedanken dieser Monate von den bukolischen Jugenderinnerungen gewesen sein, die Giotto auf den Wiesen von Vespignano gesammelt hatte. Man hat den Eindruck, dass er sich erst jetzt ins Freie gekämpft habe.

So kann es denn nicht wundernehmen, dass auf Rom sein reifstes Werk folgt. Es ist die Arena-kapelle in Padua. Eine alte Tradition meldet, dass Giotto in Padua mit Dante zusammengetroffen sei; und gern denken wir uns die Gänge aus, auf denen diese beiden sich gegenseitig beschenken. Alles in der Arena zeigt das heitere Bemühen ruhiger Meisterschaft. Gern übernahm der Künstler den geschlossenen Apparat einer festen biblischen Ikonographie, um innerhalb des Bekannten das Eigenste zu geben. In der Kunst ist alle Tradition wertvoll und unentbehrlich; denn erst auf dem festen Besitz des Gutbekannten kann sich die höhere Konstruktion des Neuen errichten. Auch hier ist die Reduktion auf das Typische die Hauptarbeit des Künstlers gewesen. Die Gestalten erscheinen in jener vornehmen Huld und Grösse, die ihm Rom gelehrt hatte. Namentlich die Verkündigung, die das Thema für diesen der Vergine geweihten Raum angab, verrät die Meisterschaft statutarischer Emphase. Das entwickeltere Können hebt die Männer und Frauen der Legende in eine festliche Sphäre. Um die junge Braut Maria leuchtet es wie Maientag, als sie dem hochzeitlichen Palmbaum zuschreitet. Wenn man die Christusgestalt durchverfolgt, so kommt uns Brunelleschis Bekenntnis auf die Lippen: *Cristo era una persona delicatissima*. Mit weiser Absicht reiht sich ein Bild ans andere, die Linien des vorhergehenden aufnehmend und fortführend, sodass alles festgefügt erscheint. Es ist das Gegenteil eines aphoristischen Stiles. Nicht nur im kirchlichen Sinne wächst sich die Mariologie zur Geschichte der Menschenseele aus. Wir alle lesen dort unsere eigenen Lebensmöglichkeiten. Die Mariengeschichte beginnt mit der kurzen Wehmut des elterlichen Geschickes, erhebt sich dann bald zum bräutlichen Feste und Mutterglück, führt zur ruhigen, bedeutenden Betätigung des Mannes und dann zur Katastrophe, deren Ernst in der grandiosen Fermate der Pietà auf die letzte Tiefe führt. Man glaube nicht, dass

Giotto das nicht gefühlt hätte. Wir besitzen genug gedankenlose Christhistorie, wo es auf den Wänden geschwätzig predigt. Hier in Padua ist alles in höherem Sinne bezwungen. Möglich, dass Enrico Scrovegni, der humanistische Besteller, hier half. Sicher hat er die Tugenden und Laster selbst bestimmt, die an dem untern Sockel der Wände als Grisailen thronen und schweben. Sie wirken dort wie die Mächte der Höhe und Tiefe, ewig unveröhnlich und in jener erbitterten Feindschaft sich hassend, die auch das Drama der Oberwände veranlasst hat. Diese Gestalten sind die Kinder einer Zeit, die im Seelenleben noch ganz unausgeglichen und deshalb so kraftvoll ist. Wer leidet, muss damals Tränenströme vergiessen; wer eine schlimme Botschaft erfährt, wird regelmässig ohnmächtig; über einen guten Witz hat mancher sich totgelacht. Auch diese allegorischen Gestalten unterstehen solch elementaren Regungen. Sie sind darum so ungemein ausdrucksvoll. Das folgende Jahrhundert setzte seine Begriffe auf Triumphwagen und kutscherte mit grossem mythologischem Gepränge durch die Welt; die Fülle der zarten Andeutungen wollte dabei gar kein Ende nehmen. Hier bei Giotto braucht es nur eine Gestalt, die dennoch mehr überzeugt als all die Meiningeri des Quattrocento.

Als Raumkünstler steht Giotto auf den Schultern der mittelalterlichen Cyklier; namentlich bei Aufträgen wie in Padua und Assisi, wo sich die Fresken bandartig um die Längswände des Kircheninnern legen, übernimmt er die Gepflogenheiten einer langsam vorwärtsschreitenden Prozession. Aber innerhalb der einzelnen Felder macht er dann sehr bestimmte Halte und komponiert jedes Feld im einzelnen. Die Fenster der Oberkirche in Assisi geben ihm z. B. willkommene Cäsuren für das Freskoband. Im Grunde kann man hier nicht mehr von einer Reihe sprechen; jede Einzelszene ist zu selbständig in sich. Was Masaccio anstrebte: Maueröffnung, freien Durchblick, Einblick in zurückfliehende Gassen, wird von Giotto keineswegs gesucht. Seine Bühne ist schmal und nach hinten geschlossen. Es fiel den Menschen seiner Zeit übrigens auch gar nicht ein, sich aus der Kirche hinaus zu träumen, wenn sie hineingetreten waren, um sich hier zu sammeln.

In den kleineren Kapellen von Sa Croce, wo mit dem sitzenden und nicht dem wandelnden Be-

schaer gerechnet wird, kommt eine neue, wenn man will, modernere Raumrechnung durch. In drei Etagen bauen sich die Fresken übereinander. Das unterste Fresko ist ein breitgelagertes Rechteck, das wie ein Postament wirkt; das mittlere ist durch senkrechte Architekturen als Zwischengerüst charakterisiert, über dem dann die oberste Lünette schwebt. Die Lote dieser Fresken decken sich mit den Gerüstgedanken der wirklichen Architektur. Szenen wie die Stigmatisation des Franz werden an die Oberwand des Eingangsbogen (ausen) verlegt; so ist diese Scene als Bergvision einerseits und als Hauptthema der Legende andererseits gleich günstig lokalisiert. — Der knapperen Wand entspricht die knappere Erzählungsweise. Beim Apokalyptiker Johannes wird die Vision als Anfang, die Drusianaerweckung als Betätigung, die Himmelfahrt des Jüngers (Taf. 67) als Abschluss seiner Mission herausgegriffen. Was alles dazwischen lag, mochten fromme und geschäftige Seelen selbst ersinnen. Die Raumlinien des letzten Fresko mit dem seinem Herrn zuschwebenden Jünger sind ungemein reich. Selbst Michelangelo ist hier stehen geblieben und hat zwei Figuren der linken Seite nachgezeichnet (S. Abb.).



Michelangelo.
Zeichnung nach Giotto's Himmelfahrt
des Johannes (vgl. Taf. 67).
Paris, Louvre.

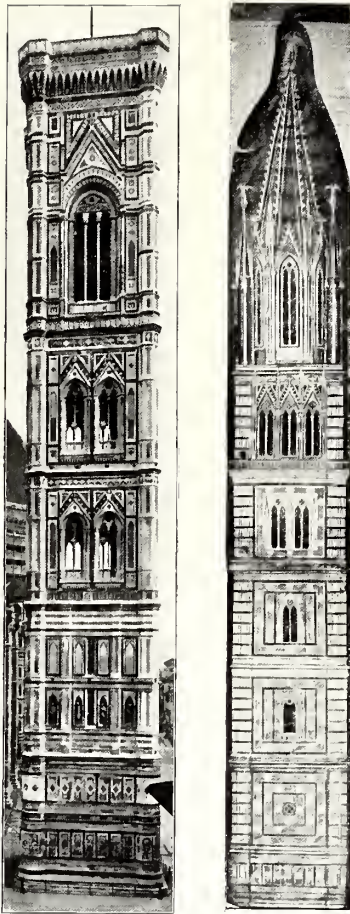
Nicht in Florenz lernt man den Maler Giotto richtig kennen; denn die Fresken in Sa Croce sind eine Ruine und die des Bargello gehören ihm nicht. Nur die beiden Tafelbilder in Sa Croce und der Akademie, namentlich die grosse Madonna aus den Ognissanti (Taf. 68), sein letztes Bild, bringen uns die Kunst seiner Spätzeit und vor allem seine Farbengedanken nahe. Ein Kolorist war dieser geborene Freskomaler nicht; wohl aber gab er gern die farbigen Mächte des kostbaren Materials mit voller Deutlichkeit wieder. So enthält die Predelle der Stigmatisation im Louvre (das Bild wurde für San Francesco in Pisa gemalt und 1815 widerrechtlich in Paris zurückbehalten) einen kostbaren Perser mit Greifenmuster. Farbige gemusterte Decken kommen in der Arena häufig vor; ebenso farbige Marmorwolken. Das Schönste aber ist das celeste schimmernde weisse Gewand der Madonna Ognissanti, das neben den bunten Energien der reichen Thronarchitektur und der Engelgewänder doppelt hell und rein erscheint. Wie mögen die Helden, Männer und Frauen, jenes Königssaales der „uomini famosi“ ausgesehen haben, den Giotto in Neapel ausgemalt hat! Vielleicht hätte ein längerer Aufenthalt am angiovinischen

Königshof, dessen festlicher Glanz sprichwörtlich war, ihm die letzte toskanische Nüchternheit benommen. Freilich war er wohl damals schon zu alt.

Als der Vielbeehrte, Vielgereiste, von manchen Fürstentischen als 65jähriger in seine Heimat zurückkehrte und seine müde Hand unruhig geworden, da boten ihm die Florentiner nicht nur die Fortführung des Dombaus, sondern auch eine Arbeit an, in der er ein völlig Eigenes schaffen konnte: den Campanile. Man setzte ihn natürlich, wie stets in Italien, frei neben den Hauptbau, aber ungewöhnlicherweise vorn neben die Fassade, an den besten Platz, der zu finden war. So sicher war man, dass hier Mustergültiges erstehen würde. Darf man Giotto's Campanile nicht getrost den besten Italiens nennen und ihn über Pisa und Ferrara stellen? Seine schwarz-weiss-rote Farbigkeit, seine klare Gliederung, die süsse Harmonie jeder Abteilung, die organische Anordnung der Fenster und Nischen, — alles das geht auf den Meister selbst

zurück, wenn er auch nicht mehr als den Sockel vollendet sah. Die Domopera in Siena verwahrt seine Zeichnung, die — zu allgemeiner Ueberraschung und vielleicht Enttäuschung — einen hohen vierseitigen Helm als Dach vorsieht. Wenn wir heute den graden Abschluss besonders geniessen, so bedenke man, dass nach Giotto's Tod durch Brunelleschi's Kuppel ganz neue Werte auf dem Platz erschienen und jener steile Hut sich neben der Riesenglocke nicht hätte verteidigen können. Die höchste Ehrung erhält Giotto's Campanile gerade dadurch, dass er auch heute noch trotz der gefährlichen Nähe der Kuppel uns schlechthin als Phänomen erscheint.

Es ist das Schicksal fast aller Grossen, nach ihrem Tode vergessen und erst später wieder begriffen zu werden. Der Apostel Paulus starb im Jahr 64; er wurde erst um das Jahr 180 wieder entdeckt. Auch Giotto wurde im Quattrocento wieder vergessen und erst das Cinquecento besann sich auf ihn zurück. Es ist falsch, Giotto als Erzähler zu



Der Campanile zu Florenz und Giotto's Entwurf in der Domopera zu Siena.

feiern; dies gerade konnten die Quattrocentisten. Wer Benozzo Gozzoli's Franzlegende in Montefalco oder Ghirlandaios gleiches Thema in der Sassetikapelle von Sa Trinità in Florenz mit den Fresken in Assisi vergleicht, wird den ungeheuren Abstand merken. Grade der Sinn für die grossen Notwendigkeiten verbindet Giotto mit dem Cinquecento, während das XV. Jahrhundert diese Kraft über andern Pflichten vergessen hat. Giotto's Zeitgenossen müssen dem Maler mit einer ungeheuren Phantasie entgegengekommen sein. Willig folgten sie der kleinsten Andeutung. Im Quattrocento wurde man anspruchsvoller. Das Interesse blieb am Detail haften und verlor den Instinkt für das Mächtigere. Wer wollte diese köstliche Zeit neuer Rüstungen tadeln? Aber man wird Giotto's Gericht in der Arenakapelle mit Raffaels Freske in S. Severo in Perugia oder mit seiner Disputa und mit dem Gericht Fra Bartolommeos in den Uffizien leichter zusammenbringen, als mit dem Giu-

dizio Signorellis in Orvieto. Gehören das XIV. und XVI. Jahrhundert aber so eng zusammen, so entscheidet sich damit auch die alte Streitfrage, ob Giotto schon zur Renaissance oder noch zum Mittelalter gerechnet werden müsse. Es ist weniger die Entdeckung des Menschen bei Giotto, auf Grund deren ihm das Prädikat des ersten Vorboden der Renaissance verliehen werden muss, als die Bewältigung des Themas im rein künstlerischen Sinne, das volle Vertrauen auf die Macht der Beobachtung und die grosse Rechnung der einheitlichen Wandfläche. — Man sieht bei Giotto wieder einmal deutlich, dass nicht die virtuose Beherrschung der Formen die Bedeutung eines Künstlers ausmacht, sondern die weise Meisterschaft in der Anordnung relativer Werte. Dazu kommt jene tiefe Leidenschaft, die für die einsamen Führer der einzige Begleiter ihres inneren Lebens ist, und schliesslich eine köstlich frische Frühluft der ganzen Atmosphäre, die zu hellen und festlichen Tagen herüberweht.

Paul Schubring.

Die Kölnischen Maler.



Vom Claren-Altar im Kölner Dom

DIE in Köln tätigen Maler waren gewiss nicht sämtlich Kinder dieser Stadt und haben nicht alle ihre Kunst hier erlernt. Dennoch gibt es Gemeinsames genug. Der Geist der Stadt scheint an den Malwerken mittätig gewesen zu sein. Man spricht gern von der kölnischen Malerei, man spricht sogar von der „Kölner Malerschule“, weil Colonia von der Tafelmalerei, die zwischen 1360 und 1560 geübt wurde, mehr als irgend eine andere deutsche Stadt bewahrt hat, und hier allein eine ununterbrochene Kette von Vorstellungen zu erlangen, etwas wie eine Entwicklung zu bemerken ist. Selbst Nürnberg besitzt diesen Reichtum nicht. Köln war im 14. Jahrhundert wohl die blühendste Stadt Deutschlands und blickte damals schon, wie kaum eine andere, auf alte Kultur zurück, die sich glänzend betätigt hatte in mittelalterlichen Kunstübungen, besonders, wie es scheint, in der Glasmalerei, im Email, in der Elfenbeinschnitzerei und in der Wandmalerei.

Wenn in Köln durch die Gunst der historischen Verhältnisse mehr als anderswo an Werken der Tafelmalerei erhalten ist, so ist die Gefahr nahe, dass die Bedeutung dieser Kunststätte überschätzt wird. Von Generation zu Generation, ja von Jahrzehnt zu Jahrzehnt verfolgen wir die kölnische Malerei durch die beiden Jahrhunderte, in denen es eine deutsche Malkunst gab. In Köln ist das erste dieser Jahrhunderte die Blütezeit. Wer von der oberdeutschen Kunst spricht, denkt an Dürer und Holbein, an die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts; wer von der niederdeutschen Kunst spricht, denkt nicht an Bartel Bruyn, sondern an den „Meister Wilhelm“ und an Stephan Lochner.

Ein scharfer Einschnitt um 1460, ein Bruch mit der Tradition hatte zur Folge, dass die Absichten der kölnischen Maler nicht mehr sicher die natürliche Richtung einschlugen. Das Unvergleichliche war dahin.

Man hat sich wissenschaftlich viel mit den Werken der kölnischen Maler beschäftigt. Das Bildmaterial, das bequem zugänglich ist, in der Hauptsache in zwei grossen Gruppen beieinander, in den Museen zu Köln und zu München, lockte zum Studium. Durch Stilkritik ist manches ermittelt worden. Die Urkunden aber blieben ziemlich stumm. Ein literarischer Wegweiser, ein Chronist, der die Namen der Maler überlieferte, Persönliches, Lebensumstände, ein Vasari fehlt leider, sodass unsere Vorstellungen allzu museologisch und recht einseitig sind.

Man hat die Bilder in Gruppen geordnet, historisch aneinandergereiht, man hat die Schöpfungen der Hauptmeister herauszustellen sich bemüht. Mit Künstlernamen signierte Bilder gibt es fast gar nicht, und die Brücke zwischen den Malereien und den in Urkunden überlieferten Namen zu schlagen, ist selten gelungen. Unsere Kenntnis ist schematisch, konstruiert und entbehrt ganz der novellistischen Belebung.

Für die früheste Zeit, die Blütezeit, hat das Herausarbeiten der Persönlichkeiten aus dem Bilder-material überdies seine grossen und besonderen Schwierigkeiten. Zwischen 1360 etwa und 1430 herrscht ein Stil, der das Hervortreten persönlicher Ausdrucksweise in Niederdeutschland nicht recht gestattet. Die Gestaltung ist von fester Typik beherrscht und gebunden. In den schönsten kölnischen Werken dieser Stilstufe, etwa in einigen Bildflächen des Claren-Altars, der jetzt als Hauptaltar im Kölner Dom steht, oder in dem populären kleinen Flügelaltar des Kölner Museums, der „Madonna mit der Erbsenblüte“ (Taf. 74), glaubt man einen bahnbrechenden Meister zu erkennen, der von der älteren Uebung der Tafelmalerei durch Naturbeobachtung zu einer freieren Art des Darstellens überging. Die ältere Uebung kennen wir wohl, aus einigen Andachtstafelchen und aus den um 1350 entstandenen Malereien an den Chorschranken des Kölner Doms. Flächendekorierende Zeichnung mit deutlichen Umrissen, in der typisch gotischen Formensprache: so war die ältere Malerei. Vielleicht ist es jener Meister Wilhelm, den die Limburger Chronik beim Jahre 1380 als „den besten Maler in deutschen Landen“ preist, der das Neue brachte. Die namenhungrige Kunstgeschichte hat das gern glauben gewollt und hat die schönsten Werke des neuen Stils auf diesen Namen getauft. Was gegen diese Kombination in neuerer Zeit vorgebracht worden ist, namentlich die Bedenken in Hinsicht auf die Datierung, scheint nicht gerade tödlich für die Hypothese. Der Wilhelm der Chronik, so hat man gefolgert, könnte Niemand anders sein als der in kölnischen Urkunden vorkommende Wilhelm von Herle. Der wäre schon 1377 gestorben; die Bilder aber, die ihm zugeschrieben worden seien, müssten einer späteren Periode angehören. Von dieser Vorstellung aus hat man schliesslich relativ altertümliche Schöpfungen für Wilhelm in Anspruch genommen und als den Bahnbrecher des jüngeren Stils Herman Wynrich von Wesel eingesetzt, einen Maler, von dem wir nicht viel mehr wissen, als dass er die Witwe des Wilhelm von Herle heiratete. Die neue Hypothese scheint durchaus nicht besser als die alte, populär gewordene. Zum mindesten giebt keine Stimme aus alter Zeit dem Meister von Wesel

so viel Ehre wie der Limburger Chronist dem Wilhelm. Und was die Entstehungszeit der Gemälde betrifft, so wissen wir so gut wie nichts. Die Datierungsversuche sind höchst fragwürdig. Es giebt noch keinen zwingenden Grund, den von freundlichen Vorstellungen begleiteten Namen des Meisters Wilhelm fahren zu lassen.

Wichtiger als die Namensfrage ist die, noch nicht ganz gelungene, Gruppierung des sehr umfangreichen Bildermaterials. Die Anfänge des neuen Stils müssen erkannt, das Nachgeahmte von dem Ursprünglichen geschieden, das spezifisch Kölnische abgetrennt werden. Den Claren-Altar zum Ausgangspunkt zu wählen, war schon deshalb ein glücklicher Gedanke, weil der neue Stil hier neben dem älteren auftritt, sichtbarlich einsetzt, so dass wir mit Wahrscheinlichkeit die frühe Schöpfung eines führenden Meisters vor uns haben. Die Art des Meisters Wilhelm ist nur auf den Aussenseiten des inneren Flügelpaars zu finden, während das äussere Flügelpaar in dem traditionellen starren Stil dekoriert erscheint.

Der Meister Wilhelm hat die Kindheit Christi in den sechs schmalen Feldern der unteren Reihe mit grösserem Erfolge als in der oberen Reihe die Passion dargestellt. Die Begabung für das Weibliche, Kindliche und Idyllische bleibt der kölnischen Malerei durch die Wandlungen der Formensprache hindurch. Die Schilderung des Mutterglücks hebt mit hellen Klängen an. Als die Kölner diesen Ton nicht mehr fanden, war es mit ihrer Kraft vorbei. Eine dauernde Tugend ihrer Kunst, die Feinheit, mit der die Figuren in der Bildfläche verteilt werden, bewährt sich hier unter schwierigen, bedrängenden Raumverhältnissen.

Die Malweise ist auffällig weich, eher mit Flecken als mit Linien sprechend, mehr modellierend als konturierend, ziemlich breit und flüchtig, geeignet, die zarte Körperlichkeit der Frau und des Kindes auszudrücken. Viele Merkmale, die wir wahrnehmen, gehören dem allgemeinen Stile der Zeit an, und Aehnliches wird in Böhmen, in den Niederlanden, in Westfalen und in Hamburg gefunden. Es ist ungemein schwer, das persönliche Verdienst des kölnischen Meisters zu messen. Gewiss ist aber, dass nirgends ein Malwerk dieser Stilstufe zu entdecken ist, das so viel Heiterkeit, so viel Wohllaut des lyrischen Ausdrucks, eine so zarte Schmiegsamkeit einschliesse, wie dieser Teil des Claren-Altars.

Im Kölner Dom, wo der Claren-Altar zwischen den Chorschranken mit ihrer strengen Dekoration steht, wird in einer Kapelle des Chorumgangs das „Dombild“ gezeigt, die Anbetung der Könige, die ehemals die Kapelle im Rathause schmückte (Bd. IV, Taf. 154–156). Der zweite Name der kölnischen Kunst, der Stephan Lochners, ist mit diesem ruhmreichen

Werke verknüpft. Das individuelle Schaffen tritt hier sicherer, selbstbewusster auf und ist nicht mehr zu verwechseln. Dieser Stil, der ausserhalb Kölns nicht zu finden ist, wurde gewiss von Stephan Lochner geschaffen, der vom Bodensee, von Konstanz her rheinabwärts nach Köln gekommen war, etwa 1430. Es fehlt nicht an Schöpfungen derselben Art und derselben Qualität. Ein glücklicher Zufall hat den Namen des Meisters bewahrt. Albrecht Dürer vermerkt in seinen Reisenotizen, er habe sich die Tafel Meister Stephans aufsperrern lassen. Diese kärgliche Notiz ist zum fruchtbaren Keime geworden. Man hat über den Meister allerlei Nachrichten in kölnischen Urkunden gefunden. 1451 scheint Stephan Lochner zu Köln an der Pest gestorben zu sein. Das „Dombild“ ist ausgezeichnet in jedem Sinne, hat monumentale Verhältnisse und umschliesst alles, was den Wert und den Reiz der kölnischen Malerei ausmacht, es wurde in seiner festlichen Pracht und seiner offenen Formenlieblichkeit schon zu einer Zeit bewundert, als man der altdeutschen Kunst im allgemeinen noch wenig Verständnis entgegenbrachte. Hier zumal hat sich die Liebe der Romantiker zur alten Malkunst entzündet, hier wurden die Augen für mehr verborgene Reize geöffnet. Den anbetenden Königen und ihren Leuten schliessen sich auf den Altarflügeln die Gestalten der kölnischen Lokalheiligen, Gereon und andere jugendliche Ritter und die Ursula mit ihrer jungfräulichen Gefolgschaft an. Die Malerei Stephans ist irdischer als die der älteren Meister in Köln. Sie enthält mehr Zufälliges, stärkere Charakteristik, mehr Individualisierung, weniger Typik, mehr Illusion, namentlich in den Gewandstoffen. Diese Wandlung lag in der Zeit. In der Richtung dieses natürlichen Fortschritts ging das Genie, das den Genter Altar geschaffen hat, um 1430 mit Riesenschritten voran. Das Persönliche des grossen Kölners, das dem Dombilde beglückend entströmt, liegt nicht in der Kraft der Illusion, sondern in Offenbarungen einer harmonischen Empfindung und eines Schönheitssinnes, wie er wenigstens diesseits der Alpen nirgends und nie wieder so glücklich am Werke war. Wie Fra Angelico, wenn gleich im Sinne der historischen Entwicklung ein Zurückgebliebener, zu den Grössten gehört, so bezaubert Stephan mit einer allgemein gültigen Schönheit. Wir denken vor dem Dombild nicht an den Genter Altar und denken an keine Vergleichung.

Der Glanz erlosch sehr bald. Die Kunst Stephan Lochners lebte sich nicht aus, sie wurde abgelöst. Neue Absichten, ein neuer Ehrgeiz kam von aussen in die Stadt. Die Malkunst, wie sie in den flandrischen Städten, in Brügge, Gent und Löwen in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts geübt wurde, reizte zur Nachahmung. Wurde das Beson-

dere der niederländischen Kunst, die neuen technischen Mittel, die tief eindringende Naturbeobachtung, das Streben nach Raumillusion, die Freude am Charakteristischen, selbst in Italien bewundert, so war dieses Vorbild gewiss stark genug, der Malerei in der niederdeutschen Stadt neue Wege



Vom Claren-Altar im Kölner Dom

vorzuschreiben. Seit 1460 etwa wurden die aus den Niederlanden einströmenden Anregungen in Köln fruchtbar, wohl hauptsächlich in der Weise, dass kölnische Maler, vom Ruhm der flandrischen Malkunst gelockt, ihre Lehrzeit im Norden durchmachten.

Von den besten Meistern, die in der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts in Köln tätig waren, kennen wir die Namen nicht. Man hat sich begnügen müssen, ihre Werke in Gruppen zu ordnen und die Persönlichkeiten, die mehr oder weniger deutlich hervortreten, in wissenschaftlicher Nottaufe, mit einem umständlichen Namen je nach einer ihrer Hauptschöpfungen zu bezeichnen. Der älteste, der den Niederländern nachstrebte, und wohl auch der grösste, ist der Meister des Marienlebens, der so genannt wird nach einer Bilderfolge in der Münchener Pinakothek (Bd. VII, Taf. 124). Dieser Maler sucht offenbar dem Dierick Bouts, dem Löwener Hauptmeister nahe zu kommen, seine Empfindung bleibt aber durchaus kölnisch. Mit einer durchsichtigen glasigen Lasurtechnik, einer höchst präzisen Zeichnung, einer mageren, spitzigen Formensprache, einer Kompositionsweise, die mehr locker und mehr zufällig ist als die der früheren kölnischen Generationen, strebt er nach Individualisierung und Raumvertiefung im Sinne der neuen Zeit. Weder konsequent noch rücksichtslos in seiner Bemühung, verzichtet er nicht auf den Goldgrund, der statt des blauen Himmels über seinen landschaftlichen Gründen prangt, als ein der Illusion gefährliches unwirkliches Schmuckmittel, das die Kölner ungern und zögernd aufgaben. Die Folge in München ist wohl das Schönste, was wir von diesem Meister besitzen. Die genrehafte Ausgestaltung des Familienhaften, die Fülle freundlicher, weiblicher Figuren, der leichte Fluss der Erzählung, die reine und heitere Empfindung, die das Ganze beseelt: mit solchen Reizen kann der Kölner bestehen neben gleichzeitigen Niederländern, die eine schärfere Charakteristik, eine porträtierende Naturbeobachtung, dafür aber nicht diese bewegliche Anmut besitzen.

Nichts ist charakteristischer für das Wesen der kölnischen Malerei als der geringe Erfolg ihrer besten Meister im Portraitfach. Die niederländische Malerei des 15. Jahrhunderts ist im eigentlichen und übertragenen Sinne fast nichts anderes als Portraitmalerei.

Mehrere Maler, die gegen das Ende des 15. Jahr-

hunderts in Köln tätig waren, haben den Zusammenhang mit der heimischen Tradition verloren, was an einer merkwürdigen Stilunsicherheit bemerkbar wird. Eine interessante Erscheinung, ein hochbegabter Meister ist jener Maler, der nach der Severinskirche benannt wird, weil er für diese Kirche eine ganze Reihe von Arbeiten ausgeführt hat. Sein „Werk“ besteht aus ungleichwertigen und ungleichartigen Stücken. Er zeigt genialisches Wesen, giebt oft das Abnorme an Stelle des Charakteristischen und wagt merkwürdige Vorstösse in neue Gebiete. Er ist oft eilig und skizzenhaft, verlässt den Boden der handwerklichen Ueberlieferung, indem er Lichtphänomenen und landschaftlichen Stimmungen zustrebt. Die spezifisch kölnische Grazie ist dabei eher versteckt als ertötet.

Ist der Severiner fahrig, so ist der Bartholomäus-Meister pedantisch, neigt aber ebenfalls zu Excentritäten und selbst Absurditäten. Seinen Namen führt dieser Maler nach einem Altare zu München, in dessen Mitte der heilige Bartholomäus steht (Bd. VII, Taf. 140). Man nennt ihn zuweilen auch nach dem Thomas-Altar, einem anderen Hauptwerke, das im Kölner Museum bewahrt wird. Der Bartholomäus-Meister erscheint fest verwachsen mit der kölnischen Tradition. Vielleicht aber gab es hier keinen organischen Zusammenhang, sondern ein bewusstes Anknüpfen, ein archaisierendes Bemühen. Jedenfalls bietet dieser Maler das Naive ohne Naiverät; die Zierlichkeit wird unter seinen Händen zur Geziertheit, das Gefällige zum Gefallsüchtigen, die Heiterkeit zu festlichem Gefunkel, die Empfindung zur Sentimentalität. Der Bartholomäus-Meister verfügt über die höchste Vollendung im Technischen und hat die Kraft, sein besonderes künstliches Wesen aufs klarste und schärfste zum Ausdruck zu bringen. Alles, was er geschaffen hat, ist für den Freund der alten Malkunst köstliche Arbeit.

Der Meister, der in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, fast als Alleinherrscher, mit grossem Fleisse die Bedürfnisse der Bürger nach Altarbildern und Bildnissen befriedigte, Bartel Bruyn ist eine mittlere Begabung und bietet relativ wenig Interesse. Seine Art hat kein starkes Profil. Die kölnische Kunst im 16. Jahrhundert gleicht einem müden, blutleeren Spätling aus altem vornehmem Stamme, während zu jener Zeit in Süddeutschland sich jüngere, mehr volkstümliche und frischere Kräfte regen.

Max J. Friedländer.



Masaccio, Die Anbetung der Könige.
 Berlin, kgl. Gemäldegalerie. — Auf Holz, h. 0.21, br. 0.61.

Masaccio.

SEIT den Tagen, da Giorgio Vasari in seinen Lebensbeschreibungen der italienischen Künstler der damals geltenden Tradition bleibende Form gab, steht die Persönlichkeit Giotto's als des Begründers der italienischen Malerei fest. Was auch die Forschung seither getan hat, um erfolgreich nachzuweisen, dass auch hier das Grosse nicht plötzlich eintrat, dass Giotto Vorgänger gehabt hat, deren Existenz sein Ruhm nur überschattete: daran hat sie nicht zu rütteln vermocht, dass er als erstes greifbares Genie anzusehen ist, als der Entdecker und Wegweiser, der den Zeitgenossen die von allgemeinen Vorstellungen befangenen Augen öffnete und sie sich selbst und die engste Umgebung auf Formen und Bewegung anschauen lehrte.

Der Fortschritt, der sich durch ihn vollzog, war ungeheuer. Selten ist die Kunstvorstellung der Menschen so revolutioniert worden, als durch den Hirtenknaben aus dem Mugello. Eine lange Lebensdauer ermöglichte es ihm voll auszureifen; zahlreiche Berufungen nach allen Seiten der Heimat gaben ihm einen von Nord bis Süd, von Padua bis Neapel reichenden Einfluss. Dass es auch neben ihm, besonders in Siena, selbständige Künstlernaturen gegeben hat, ändert an der Tatsache nichts, dass Giotto überall Anregungen austreute.

Dem modernen Beschauer erscheint der Ausdruck Giotto's, trotz der eindrucksvollen Grossartigkeit seiner Gestalten, oft primitiv. Es war nicht zu erwarten, dass er die komplizierten Vorgänge des modernen Sehens alle begriff, ja dass er auch nur die hauptsächlichsten sofort zu völlig täuschender Anschauung zu bringen vermochte. Hierzu bedurfte es der angestrebten Kunstübung zweier Jahrhunderte, und auch über die Leistungen der Cinquecento-Malerei hinaus hat die Folgezeit Fortschritte zu tun

vermocht, deren ganze Weite selbst die Gegenwart noch nicht überschauen kann.

Das Primitive der giottesken Kunst besteht hauptsächlich darin, dass er seine bedeutenden Gestalten nicht in die reale Welt, sondern auf eine Bühne stellt, auf einen Raum mit beengter Tiefenentwicklung, in dem sich die Fülle oft schwer genug ordnet. Kulissen schieben sich schräg von links und rechts heran und sollen dem Beschauer klar machen, an welcher Stelle man sich die Scene zu denken hat.

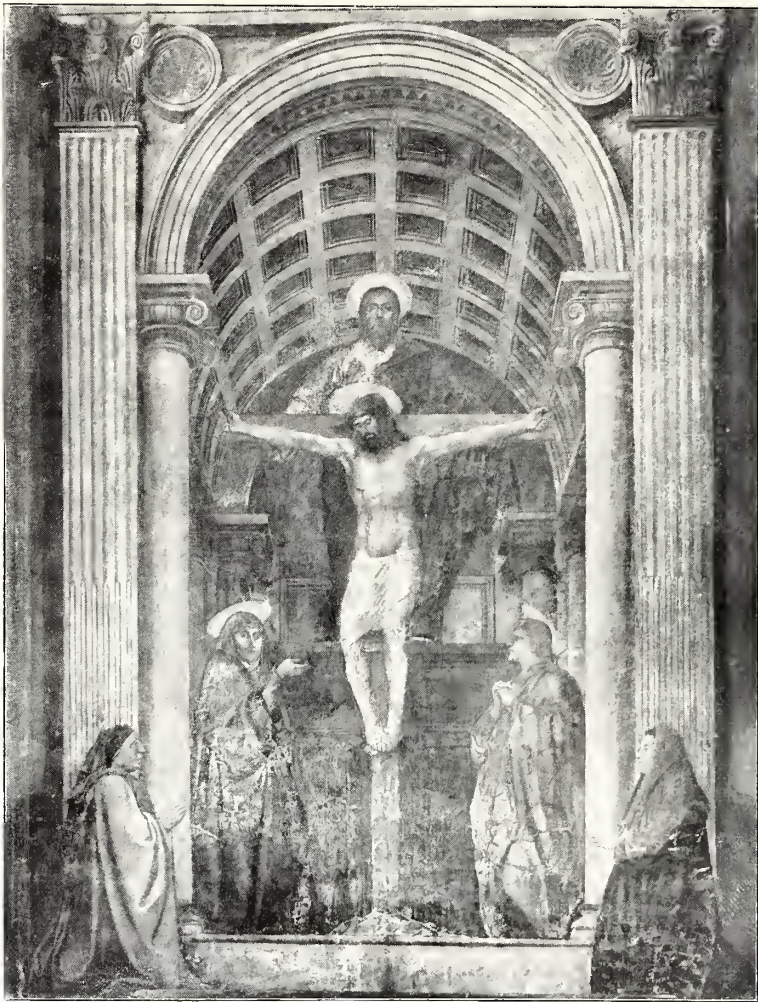
Bis zum Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts hat der giotteske Stil die florentiner Malerei beherrscht; stellenweis hat er noch Jahrzehnte darüber hinaus ein verglimmendes Dasein gefristet. Was bei Giotto unmittelbar gewirkt hatte, der ergreifende Ausdruck einer ausserordentlichen Persönlichkeit, wurde allmählich zur immer weniger verstandenen Formel.

Da trat, um 1420, Masaccio auf.

Er war mit dem Jahrhundert geboren (21. Dezember 1401) und beschloss seine Laufbahn mit sieben- oder achtundzwanzig Jahren. Seine Tätigkeit hat also kaum mehr als ein Jahrzehnt gewährt. Diese kurze Spanne hat genügt, einen Schritt vorwärts zu tun, der kaum geringer ist, als der, den Giotto selbst getan hatte.

Was die Malerei von jeder anderen Kunstübung unterscheidet, ist, dass sie mit künstlichen Mitteln dem Auge vorzutäuschen hat, es gäbe in die Bildfläche hinein eine Vertiefung. Masaccio hat der Malerei die Tiefendimension erobert.

Zweifach kommt diese Neuerung zur Anschauung. Während Giotto's Gestalten die plastische Rundung fehlt, sie vielmehr reliefartig erscheinen, sind Masaccio's Figuren zu voller Wirklichkeits-täuschung herausgearbeitet. Man hat feste, widerstandsfähige Körper vor sich, um die man glaubt



Masaccio, Die Dreieinigkeit.
Fresko. — Florenz, Sa. Maria novella.

herumgehen zu können. Das Auge empfindet eine Gestalt als hinter der andern befindlich, während in der älteren Kunst die eine auf der andern zu liegen schien. Dasselbe auf den Raum übertragen heisst, dass Masaccio zuerst es vermag, die Vorstellung des wirklichen Raums zu erwecken: Flachlandschaft mit in der Ferne verlaufender Bergkette oder Strassenperspektive oder was sonst.

Mit dieser Fähigkeit real Erschautes künstlerisch wiederzugeben, verbindet Masaccio eine Giotto völlig ebenbürtige erhabene Auffassung von der menschlichen Bildung. Verglichen mit dem älteren Meister formt er seine Gestalten ungleich individueller; er tut den Schritt hinüber vom Typischen zum Porträtmässigen: aber der ihm angeborene Zug ins Grosse verhindert, dass er sich verliert und als Repräsentanten der Gestalten der heiligen Schrift uns beliebige Bürger seiner Umgebung vorstellt, so wie es bald nach ihm anfängt Brauch zu werden. Er ist selbst äusserst vorsichtig, Porträts mit heiligen Geschichten in Verbindung zu bringen: nur in der Legende von der Erweckung des Königssohnes in der Brancaccikapelle ist die Volksmenge aus individuell Gebildeten zusammengesetzt. Wenn Masaccio auf der Berliner Tafel der „Anbetung der

Könige“ zwei Herren mit vornehmer Gleichgültigkeit zuschauen lässt, so mag er hier ausnahmsweise eine Konzession an den Willen des Stifters gemacht haben. In den Aposteln schafft er Vertreter je einer Altersstufe wie eines Temperaments. Von Johannes mit dem jugendlichen, energisch herausgearbeiteten Kopf oder von des heiligen Thomas stattlicher Männlichkeit, in der die Tradition Masaccios eigenes Abbild hat erkennen wollen, bis zu Petri greiser Hoheit Welch bedeutende Reihe!

Auf eine andere Einzelheit, dem modernen Menschen banale Selbstverständlichkeit, zu jener Zeit Errungenschaft des Genius, legt Vasari einen Hauptaccent: dass Masaccios Menschen fest mit den Fusssohlen auf dem Boden stünden. Auch das gehört zu seiner richtigen Auffassung des Raumes, dass die Füße nicht flächenhaft und unkörperlich wirken, sondern mit der Erde festen Kontakt haben. Im Gegensatz zu vielen unsicheren, tänzelnden Gestalten, an denen es auch nach Masaccio nicht fehlt, — man denke an Fra Filippo — haben alle Figuren bei ihm etwas festwurzelnd Erdständiges.

An bedeutenden Menschen wird äusserer Prunk nichts hinzufügen können. Die Zufälligkeiten einer Mode sind mit Werken, die bleibende Stoffe behandeln, unvereinbar. Masaccio folgt hier Giotto und gibt seinen

Aposteln die einfachste Tracht, die in grosszügigen Falten sich um den Körper legt. Das herrlichste, was er hier leistet, ist das Gewand des Apostels Thomas, das in der gesamten Malerei vielleicht an dem einzigen Mantel von Dürers Paulus einen Rivalen findet.

Der Monumentalstil erfordert endlich den Verzicht auf koloristisches Detail. Jedes Zuviel in dieser Hinsicht bedeutet Einbusse: darum haben es die Venezianer niemals zur wirklichen Monumentalmalerei gebracht. Die Farben Masaccios sind äusserst einfach; wenige Haupttöne ohne wesentliche Nuancen; man beobachtet eine gewisse Vorliebe für dunkles Orange. Immerhin sind die Fresken der Brancaccikapelle koloristisch sehr harmonisch und glücklich — soweit der gegenwärtige Zustand dieser Arbeit ein wirkliches Urteil über ihr ursprüngliches Aussehen zulässt.

Der Eindruck leidet dadurch etwas, dass die Oberfläche sehr unregelmässig geworden ist, in die tieferen Partien sich Staub abgesetzt hat und daher die Teile ungleich belichtet werden. Einzelne Fresken, besonders die Taufe, sind schlecht erhalten. Ausbesserungen haben zu Uebermalung einiger Partien geführt, wie denn u. a. der Kopf Christi im „Zinsgroschen“ besonders stark erneuert ist.

All das hat nicht vermocht, der tiefen Macht, die sie ausüben, Abbruch zu tun. Weniger wie die meisten Schöpfungen des Quattrocento bedürfen sie verstandesmässiger Erwägungen, um zu wirken: so stark ist auch heute die formale Kraft eines Künstlers, der doch mehr intuitiv das Wesentliche erfasst hatte, als dass er im Einzelnen Naturtreue zu erreichen vermochte. Die innere Wahrscheinlichkeit aber seiner Figuren, so viel höher zu stellen, als die gegenwärtig so hoch bewertete wirkliche Wahrheit, lässt es nicht zu, dass man an den Figuren, die man vor sich hat, zweifelt. Da ist etwa die in der Zeit Vasaris so gefeierte Figur des nackten Mannes auf der Taufe: ein Jüngling, der die Kleider abgelegt hat, wartet, dass an ihn die Reihe kommt, und erschauert leicht, indem die kühle Luft seinen Körper trifft. Er hat die Arme zusammenschlagen, die Beine eng aneinandergezogen und scheint sich in sich hinein zu verkriechen. Wie hätte dieser komplizierte Vorgang, die momentane Bewegung, die der Instinkt eingiebt, klarer beobachtet, treffender wiedergegeben werden können. Auch den modernen Beschauer, der mit naturalistischer Kunst gesättigt ist, stört nichts an diesem Akt.

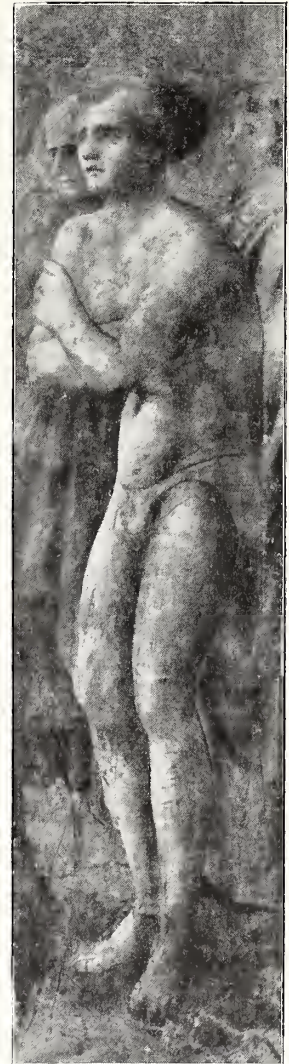
Hierin liegt überhaupt die ungeheuere Stärke Masaccios, wie er vorübergehende Zustände in Bewegungen ausdrückt. Unübertroffen durch die Folgezeit ist seine Darstellung der „Austreibung“ geblieben: das wankende Schreiten der zwei Figuren, deren Kniee man glaubt zittern zu sehen, der Ausdruck von Furcht und Scham gemischt in den Köpfen. Wie gewaltig wirkt da der ruhige Gestus des Engels.

Im Zinsgroschen ist in der Figur des Zöllners der Uebergang von einer Bewegung in die andere festgehalten. Der Mann kommt herangegangen, wendet sich zu Christus und dreht sich zugleich halb zurück, um auf das Stadttor zu weisen, wo er den Zins zu fordern hat. Der ganze Körper ist bewegt, während doch schon der linke Fuss den Ruhestand eingenommen hat. Diese Gestalt, auch darin eine Tat von grösster Kühnheit, dass sie, eine der Hauptfiguren und daher ganz im Vordergrund, vom Rücken gezeigt ist, muss auf die Zeitgenossen wie eine Offenbarung bewegter Form gewirkt haben. Eine völlig schwingende Bewegung gibt Masaccio dann in der Gestalt des Henkers, der Paulus enthauptet (auf der einen Berliner Predelle): eine oft nachgeahmte Figur.

Vermittelt Masaccio in diesen und andern Gestalten ganz unmittelbar sinnfällige Vorstellungen von Bewegungen, so hat er zudem die Gabe, seelische Zustände zu veranschaulichen, wie es allein dem Genius gegeben ist. Die Gestalten von Adam und Eva sind ein Beispiel; ein anderes ist auf dem Fresko der „Schattenheilung“ zu finden. Der Gesichtsausdruck des einen Krüppels, in dem sich tierische

Blödheit mit überzeugter Glaubensstärke paaren, ist schlechthin unübertroffen. Und so wird die stille Andacht der rings um den thronenden Petrus Knieenden — in der rechten Ecke der „Heilung des Königssohns“ — wie eine Offenbarung des Glaubens wirken. Die Tragik in den beiden Gestalten neben dem Kruzifixus, auf dem Trinitätsfresko in Santa Maria Novella, ist Donatellos oder Michelangelos würdig.

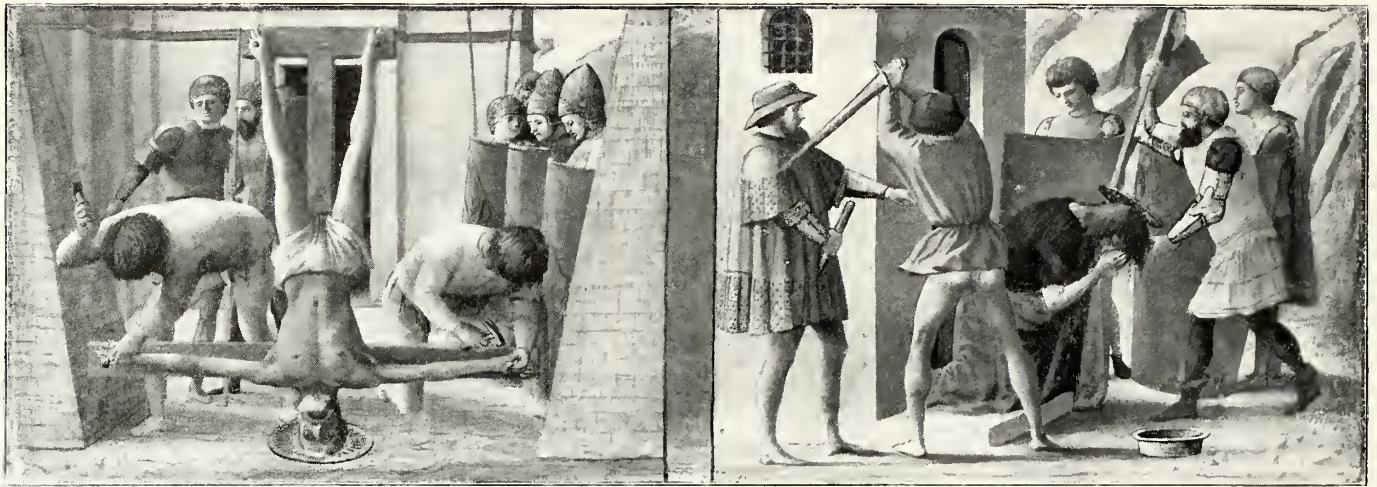
Ein Mann, der wie Masaccio über alle Ausdrucksmittel gebietet, wird in der Anwendung starker Accente sparsam sein, da er weiss, dass ein machtvoller Gestus, eine bedeutend hervortretende Bewegung erst inmitten einer wenig bewegten Umgebung die volle Wirksamkeit entfaltet. Die Macht des Gegensatzes hat keiner so tief empfunden und so energisch ausgedrückt, als er. Wie tritt Menschentum und göttliches Wesen sich unvergleichlich in den Figuren des Zöllners und Christi gegenüber! Hier hat nicht nur Tracht und Gesichtsbildung mitzutun, vor allem die Art, wie diese zwei sich bewegen, ist Enthüllung von Charakteren: hier das hastige Zufahren des gemeinen Mannes, dort die ruhige Gelassenheit einer Persönlichkeit, der die Dinge dieser Welt bedeutungslos sind. Und so Petrus auf dem Fresko der Schattenheilung im hochragenden Gegensatz zu dem Elend ihm zu Füssen: wie ein Fürst wandelt er vorwärts die Strasse, nicht achtend des Wunders, das der Schatten seiner Gestalt tut.



Ausschn. aus d. Fresko der Taufe. Florenz, Carmine.

Versucht man in dieser Weise Masaccio zu erfassen — eine Weise von vielen, ihm näher zu kommen —, so vergisst man völlig, worin seine Kunst noch tastete oder gar fehl ging. Die Form, so überzeugend sie wirkt, ist manchmal sehr ungewandt behandelt, Füsse und Hände sind ungeschickt im Umriss, und ohne dass das feinere Detail berücksichtigt ist.

Hier eben war der Punkt, an dem Masaccios Zeitgenossen und die Generation nach ihm anzusetzen hatten.



Masaccio. Das Martyrium des hl. Petrus und Johannes des Täufer.

Berlin, kgl. Gemäldegalerie. — Auf Holz, h. 0.21, br. 0.61.

Mit grossen Entdeckungen der Kunst wie der Wissenschaft geht es oft so, dass der Genius sie zu Tage fördert, ohne für alles, was er bietet, den Beweis zu erbringen. Anderen bleibt überlassen auszuführen, was intuitiv erfasst zu haben die eigentliche Tat war.

Masaccio hatte die Fundamentalgesetze perspektivischer Gestaltung begriffen und in seinen Fresken praktisch dargetan. Es galt nun, diese Gesetze im einzelnen zu erforschen, alle Schwierigkeiten zu lösen und damit den Weg für neue Taten genialer Konzeption zu bereiten. Künstler wie Castagno und Uccello haben hierfür ihre Kräfte hingegeben; sie haben oft die eigene Leistung dadurch in der Wirkung geschwächt, dass sie glaubten, ein Kunstwerk wäre um so wirkungsvoller, je mehr schwierige und komplizierte Probleme darin glücklich gelöst wären: zu allen Zeiten ein verhängnisvoller Irrtum, dass manuelle Geschicklichkeit künstlerischer Selbstzweck wird. Andererseits muss man sich sagen, dass solche Künstlernaturen notwendig sind, um alle Probleme gelöst, als überkommenes Erbe, anderen zu übermitteln, für die dann der Weg zu neuen Taten bereitet ist.

Es hat eigentlich nur dieser einen Leistung, der Fresken der Brancacci-Kapelle bedurft, dass so Grosses geschah. Die Zahl der Werke, die ausser ihnen widerspruchslos Masaccio zugeschrieben werden dürfen, ist sehr klein: das Fresko der Trinität mit zwei Stifterfiguren, das, sehr beschädigt, auf Leinwand übertragen, an der Eingangswand von Santa Maria Novella hängt, das frühe, noch befangene Bild der heiligen Anna selbdritt in der Florentiner Akademie und die zwei Predellen der Berliner Galerie,

Ueberreste eines 1427 für Pisa gemalten Altarbildes, wozu etwa noch das — weiter vorgeschrittene — Rundbild mit dem Besuch in der Wochenstube, ebenfalls in Berlin, kommen könnte. Nach der Ueberlieferung hat es noch einige andere Arbeiten gegeben: ein grosses Fresko, die Einweihung der Karmeliterkirche darstellend, ist besonders als verloren zu beklagen.

Immerhin kann die Zahl seiner Arbeiten nicht sehr gross gewesen sein. Denn er war kein schneller Arbeiter; was er machte, musste lang im Innern erwogen, durch ungezählte Beobachtungen kontrolliert sein, ehe es in Form und Farben dastand. Wenn man liest, wie Leonardos Abendmahl entstand, mit oft wochenlangen Unterbrechungen, so wird man auch eine Vorstellung von Masaccios Arbeitsart haben.

Ihm war sein Werk alles, das Aeussere des Lebens nichts. Er vernachlässigte seine Erscheinung. Verdienst und Wohlstand waren ihm gleichgültig. Was er einnahm, verlor sich ihm unter den Händen.

So ist es gekommen, dass der zweite unter den grossen Florentiner Malern, dessen Werke für alle Folgezeit Vorbild wurden, im Elend lebte und in der Vergessenheit starb. Noch hat man seine Steuererklärung (von 1427); danach hatte er nur Schulden. Vielleicht haben diese Sorgen ihn veranlasst, die Heimat zu verlassen; offenbar plötzlich, denn er hinterliess seine grosse Arbeit in der Brancacci-Kapelle unvollendet, und erst Filippino Lippi hat sie zum Abschluss gebracht.

Wie ein Namenloser ist Masaccio verschwunden. Die letzte Nachricht über ihn lautet: „er soll in Rom gestorben sein.“

Georg Gronau.



Domenico Ghirlandaio, Die Geburt der Jungfrau. Fresko. — Florenz, Sa. Maria novella.

Florentiner Monumentalmalerei im späteren Quattrocento.

GIOTTO wie Masaccio, von Natur mit tiefer Neigung für das Wahre begabt, hielten ihr Augenmerk stets auf den einfachsten Ausdruck bedeutend erfasster Vorgänge gerichtet. Das hatte sie davon abgehalten im einzelnen auszuführen, was, angedeutet, innerhalb einer Komposition seinen Zweck völlig erfüllt. Den Masaccio folgenden Generationen fiel die Aufgabe zu, das weite, von ihm eröffnete Land anzubauen, indem jeder von den Künstlern eine Domäne darin für sich übernahm; andere wiederum zogen aus dem Gesamtkönnen ihrer Zeit die Summe.

Auch innerhalb dieser Folgezeit des Jahrhunderts bleibt die Entwicklung der Florentiner Malerei mehr in den Freskencyklen, denn in den Tafelbildern beschlossen. Die Ungunst der Zeit, der Zufall, der hier zerstört, dort bestehen lässt, hat aber gerade von den Trägern des Fortschritts das meiste oder alles vernichtet; von andern wieder blieben die Hauptschöpfungen erhalten, so dass sie als die Führer erscheinen, während sie ihrem künstlerischen Rang nach in die zweite Reihe gehören.

Zu denen, deren berühmteste Werke zu Grunde gingen, zählen Meister wie Castagno, Domenico Veneziano und Baldovinetti; nur Filippo Lippi traf ein besseres Los; Gozzoli und Ghirlandaio dagegen treten uns heute noch entgegen mit dem vollen künstlerischen Gepäck beladen, das die Zeitgenossen an ihnen kannten. Es ist seltsam: gerade die Neuerer, die über Masaccio hinausgehend, neue Raum-, Licht- und Luftwerte entdeckten, hat das Geschick getroffen, die Dramatiker, die durch die Kraft ihrer Leidenschaft ergreifen, und die auch vor dem Unschönen, ja Brutalen nicht zurückweichen; diejenigen dagegen, denen die glückliche Gabe der Anpassungsfähigkeit verliehen war, erzählen uns ebenso, wie den Quattrocentromenschen, wie rasch sich das schwer Erworbene unter die Leute bringen lässt.

Fra Filippo ist unter den Genannten gewiss das grösste Talent. Die Arbeit ging ihm leicht von der Hand; ein heiteres Temperament teilt sich den Gestalten seiner Hand mit: so vermag er zwar nicht zu erschüttern, doch stets zu fesseln und an-

zuregen. Seine Fresken im Dom zu Prato sind nach Masaccios Brancaccikapelle die hervorragendste Leistung der Florentiner Monumentalmalerei; freilich nur, weil von den Cyklen der Castagno, Baldovinetti u. s. w. nichts bis zu uns kam. Das beste freilich, was ihm gelang, war nicht notwendig mit dem grossen Stil verbunden und sein Altarbild der „Anbetung des Kindes“ (Berlin) mit der am tiefsten empfundenen Schilderung des geheimnisvollen Waldinneren, die es aus dem ganzen Jahrhundert gibt, ja selbst gewisse Predellenbilder besitzen sämtliche Vorzüge des Frate im gleichen Masse.

Benozzo und Ghirlandaio aber waren geborene Freskomaler, Künstler, denen es offenbar erst wohl wurde, wenn sie grosse Räume zu dekorieren bekamen und sich in cyklischer Darstellung ausleben konnten; daher bleiben sie in ihren Einzelbildern erstaunlich weit hinter dem Durchschnittsmass ihres Könnens im Fresko zurück. Ihrer Anlage nach sind sie geistesverwandt; aber man muss in Erinnerung halten, dass Gozzoli, obwohl er Ghirlandaio überlebte, fast um eine Generation älter war als dieser, durch seinen Lehrer Fra Angelico noch mit einer älteren Ueberlieferung in direktem Zusammenhang stand, dahingegen der jüngere schon wieder eine Fülle von Anregungen, eine Erweiterung auf dem Gebiete des Darstellbaren mitbekam, die es ermöglichten, die ihm gestellten Aufgaben mit glücklicherem Erfolg zu lösen.

Von Benozzo Gozzoli ist ein Werk erhalten geblieben, das wäre es das einzige, welches man von ihm kennt, gewiss ihm einen höheren Rang verleihen würde, als ihm zukommt. Die Fresken, mit denen er die kleine Kapelle im alten Mediceerpalast schmückte, die ein glückliches Geschick viele Stürme überdauern liess, erwecken Teilnahme und Bewunderung auch bei denen, die der Quattrocentokunst fremd gegenüberstehen. Eine heitere, festliche Landschaft sieht einen langen Zug sich entfalten: so zogen die Herren dieses Hauses oftmals zur Jagd ins Land hinaus, wenn es galt fürstlichen Besuch zu ehren. Kostbaren Stoff hat man zu bewundern und reich aufgeschirrte Pferde und das Gefolge wetteifert mit den Herren an Pracht und Eleganz. Wie ein Wandelbild zieht es vorbei vor unseren Augen und der Glanz des Hauses Medici, so wie er in den Tagen des alten Cosimo sich zeigen konnte, erscheint mit jener Deutlichkeit, die keine Beschreibung der Welt zu vermitteln vermag.

Aber selbst in diesem seinem besten Werk darf man Benozzo nicht allzu genau aufs Gewissen befragen, man muss nicht eine Verkürzung kontrollieren wollen oder mit perspektivischen Zweifeln kommen. Er würde die Probe nicht bestehen, der man Castagno oder Uccello unterwerfen kann.

Dieselben Schwächen kann man überall finden, wo man Benozzo wiederbegegnet. Und man begegnet ihm oftmals: in dem hoch gelegenen umbrischen Städtchen Montefalco, wo er Szenen aus dem Leben des heiligen Franz malte, in San Gimignano, das u. a. die Darstellungen vom Wirken Sankt Augustins bewahrt, und vor allem in Pisa. Hier hat Benozzo im Laufe von sechzehn Jahren nicht weniger als zweiundzwanzig Fresken von gewaltigen Dimensionen gemalt. Sind jene beiden Cyklen weniger bekannt, als sie verdienten, so haben die Pisaner Fresken mit zuerst der Nachwelt quattrocentistische Kunst wieder nahe gebracht. Eine bekannte Anekdote berichtet, dass Stiche nach diesen den Anstoss gaben zur Gründung der Praeraphaeliten-Verbindung. Bis auf die Gegenwart gehören sie zu den bestbekanntesten und gefeierten Werken jenes Jahrhunderts.

Und doch muss man sagen, dass Gozzoli eigentlich nie begriffen hat, worauf es bei einem monumentalen Werk ankommt. Er kopiert hier und dort ein Stück des wirklichen Lebens, erfüllt den Raum mit aneinander gereihten Geschichten, und da nun irgendwo auf dem Fresko ein Heiliger erscheint, so ist es eben ein Vorgang aus dem Leben eines Heiligen. Unter den Fresken in San Gimignano ist z. B. die Szene dargestellt, wo St. Augustinus von seinen Eltern zur Schule gebracht wird. Da sieht man eine prachtvolle Strasse mit vielen Gebäuden; vorn kommen eine Menge Kinder mit ihren Schulgeräten; eines darunter, das sich eine Unart zu Schulden kommen liess, wird gerade in jener Weise gestraft, die einstmals als unvermeidliche Notwendigkeit im Schulkodex galt. Dazu kommt dann ein Elternpaar von links und übergibt ein Knäblein dem Lehrer; und da ja schön in Lateinisch darunter zu lesen steht, was es bedeutet, so wird jeder sich klar sein, dass hier Sankt Augustins Laufbahn beginnt. Und in der gleichen Weise geht es weiter.

Im Pisaner Camposanto sind besonders die Fresken mit Noahs Trunkenheit und mit dem Turmbau zu Babel gefeiert (zweifellos die besten in der Serie, wie sie die frühesten sind). Und wer betrachtete nicht mit der naiven Freude am Abbild des Lebens die Leute bei der Weinlese, die anmutige Gruppe der die Trauben Pflückenden, den Mann, der so wacker die gesammelten Schätze im Bottich stampft, und alle die einzelnen, der Wirklichkeit entnommenen Gestalten? Mit der gleichen Genauigkeit wird uns dort die Bautätigkeit gezeigt; und so wird man, den Maler begleitend, immer etwas finden, das unser Interesse weckt. Aber im Grunde ist es nicht ein ästhetisches Interesse, das hier seine Befriedigung findet; es ist die angeborene Neugier,

die auch das Ereignis des Tages im Wochenblatt gern abgebildet sieht: gewiss sich also gern mit fast photographischer Treue zeigen lässt, wie sich das und jenes Ereignis im Leben des Quattrocento vollzog.

Konnte Benozzo bei einer relativ geringen Begabung reichen Ruhm ernten, so hat Ghirlandaio gewiss ungleich mehr Anrecht auf unsern Anteil. Auch er hat, bei kurzer Lebensdauer, erstaunlich viel Freskenreihen hinterlassen: die Kapelle der Santa Fina in San Gimignano, in Florenz die Sassetikapelle in Santa Trinità und die grosse Chorkapelle der Tornabuoni in Santa Maria Novella hat er ausgemalt. Verglichen mit dem immer derben Benozzo ist er ein Mensch mit den Manieren eines gebildeten Florentiners. Er weiss, dass allzu grosse Häufung ermüdet, allzu reiche Pracht protzig wirkt, dass vornehme Leute sich gemessen bewegen. Der Renaissancegeist, der sparsam ist mit den Mitteln, hat auch in ihm einen Adepten. Ghirlandaios früheste Fresken, eben die aus dem Leben der heiligen Fina, finden sich in einer kleinen Kapelle der Collegiatskirche, die, von fein erwogenen Verhältnissen, bei sparsamen Mitteln bedeutenden Eindruck macht, und es scheint, als ob etwas von diesem Raumgefühl an Ghirlandaio haften blieb.

Nirgends vielleicht wirkt er so glücklich, harmonisch, von echtem künstlerischem Geist erfüllt, wie hier, schon aus dem ganz äusserlichen Grunde, weil jede Wand nur ein Fresko enthält, während in seinen späteren Florentiner Arbeiten ihn die Form der gotischen Kapelle zu der Neben- und Uebereinanderschachtelung mehrerer Kompositionen zwang. Wie Ghirlandaio hier die zwei Szenen — Tod und Bestattung der Heiligen — würdevoll und dabei vorsichtig im Detail gibt, gehört zum Besten, was wir an schildernder, ruhig erzählender Kunst überhaupt besitzen.

In dem Augenblick aber, wo er aufhört Gesehenes wiederzugeben, wo er gross und dramatisch wirken will, wird offenbar, dass ihm hierzu die Vorbedingungen fehlten. Ghirlandaio zeichnet korrekt, doch unpersönlich; er vermag es nicht, seinen Gestalten die wirkliche Körperlichkeit zu geben. Das sieht man, wo immer eine stark bewegte Figur bei ihm vorkommt, z. B. in der Mittelgruppe der Austreibung Joachims. Legt ihm der Stoff nun gar die Notwendigkeit auf, alles in Bewegung darzustellen, wie bei dem „bethlehemitischen Kindermord“, so scheidet er völlig. Daher sind überall jene Fresken mit verhältnismässig wenigen Gestalten, besonders wenn diese unbewegt oder mit gemessenen Posen gegeben sind, die bestgelungenen, so vorzüglich in der Sasseti-Kapelle die beiden Lunetten mit der Lossagung des heiligen Franz und der Bestätigung des Ordens, in Santa

Maria Novella u. a. die Heimsuchung, sowie die zwei so nah verwandten mit der Geburt, hier der Maria, dort des Täufers, auf welche letzterem die hereinlaufende Magd doch beinahe die erfreuliche Wirkung paralytisiert.

Aber auch bei dem Eindruck, den Ghirlandaios Werke machen, ist unleugbar vielerlei im Spiel, das mit Kunst nichts zu tun hat. Das Gegenständliche fesselt uns, hier etwa die Schilderung der Wochenstube, die Dekoration des Raumes und die kostbare Tracht der Frau, die zum Besuch kommt; dort interessiert ein Charakterkopf, von dem wir hören, es ist der oder jener berühmte Mann aus diesen glanzvollsten Tagen der Florentiner Republik. Wir danken Ghirlandaio, dass er uns Lorenzo Magnifico und seine drei Sprossen (darunter den späteren Papst als Kind mit schon völlig ausgeprägten Formen), dass er uns mehr als ein Abbild der hochadligen Florentinerin um 1490 völlig getreu übermittelte. Und gern anerkennt man, wie scharf er das Porträt fasst, wie rein und sicher seine Hand die Gesichtsform umschreibt, wie trefflich er im Einzelfall charakterisiert. So den Bischof, der bei den Exequien des heiligen Franz zu Häupten des Toten steht: glaubt man nicht den näselnden Ton zu hören, mit dem er die vorgeschriebenen Formeln halb singt, halb spricht?

Ist aber der Gedanke richtig, dass in einer künstlerischen Darstellung nicht die Nebensachen zuerst das Interesse wecken sollen, sondern dass wirklich grosse Kunst ein Geschehnis in einem Hauptmoment zusammenfasst, auf eine Wirkung alle Kräfte konzentriert und ihr zuliebe opfert, was sie aufheben oder auch nur stören könnte, wenn ferner eigene, rein persönliche Prägung der Form und plastische Gestaltungskraft erforderlich sind, um die Absicht dem Beschauer sinnlich glaubhaft erscheinen zu lassen, dann gehört Ghirlandaio doch nicht in eine Reihe mit den ganz Grossen, nicht dorthin, wo Giotto und Masaccio in einsamer Höhe ragen, aber selbst dort noch nicht, wo die Castagno, Baldo-
vinetti, Piero della Francesca, Fra Filippo (nur einige von nicht vielen) ihre Stelle haben.

Und dies macht allein der Vergleich anschaulich, besonders derselben Scene, durch Verschiedene dargestellt. Wer neben einander den „Tanz der Herodias“, so wie ihn Giotto in der Peruzzikapelle in Santa Croce, Ghirlandaio in Santa Maria Novella schilderte, vergleicht, wird sich sagen müssen, dass Giotto ohne Kenntnis des menschlichen Körpers, ohne Kenntnis der Perspektive die ganze Spannung des Augenblicks uns mitteilt, während man bei Ghirlandaio zuerst voll Interesse die prachtvolle Halle betrachtet, die Prunktafel und die daran sitzen, denn es interessiert uns lebhaft zu wissen, wie der vor-

nehme Florentiner damals zur Tafel sass; dass aber in der Mitte eine Frau tanzt, stört nur, weil die Bewegung unglaublich ist; und dass das Ganze ein dramatischer Vorgang sein soll, geht uns überhaupt nicht auf.

Noch lehrreicher ist der Vergleich einer der beiden Versionen des „Abendmahls“, die Ghirlandaio hinterlies (in San Marco und Ognissanti), mit andern Darstellungen. Wie bewegungslos und undramatisch erscheint sein Werk, wenn wir Castagnos Abendmahl in Sant Apollonia uns vorstellen. Hier fehlt zwar auch der Handlung der Mittelpunkt, aber die einzelnen Gestalten leben, reden mit einander; jeder der Apostel ist ein Charakter; bei Ghirlandaio aber ist keine Verbindung hergestellt und aus den einzelnen Gestalten hat er nichts als ältere oder jüngere, übrigens ganz beliebige Männer zu machen gewusst. Blickt man vollends vorwärts zu jener Lösung, die im selben Jahrzehnt, da Ghirlandaio aus dem Leben schied, dem Genius gelang, sucht man aus den Fragmenten im Refektorium von Santa Maria delle Grazie sich wieder erheben zu lassen, was Leonardo hier gegeben: dann verblasst Ghirlandaio ganz zum Schemen, nicht weil er Quattrocentist war, sondern weil seine schwächliche Begabung dem erhabenen Stoff nicht ein lebendiges Moment abzugewinnen verstand.

An einigen Stellen kann man solche Vergleiche an den Kunstwerken selbst anstellen, ohne des Mediums der Erinnerung zu bedürfen. In der Kirche Ognissanti sind einander gegenüber zwei Heilige gemalt, Hieronymus und Augustinus, von Ghirlandaio und von Botticelli. Man könnte aus diesen Werken das Wesen der beiden Künstler fast erschöpfend ausdeuten — den liebenswürdig äusserlichen Domenico, der bei allen Nebensachen verweilt, und darüber vergisst, dass er in einer Menschengestalt den Mittelpunkt für die Einzelheiten geben soll; den herb innerlichen Sandro, der den Charakter im Moment der Inspiration darstellt. Zum zweiten Mal trifft man beide, dieses Mal mit andern Florentinern und Umbrenn, in der sixtinischen Kapelle, die sie im Wettstreit um die Anerkennung des Roverepapstes schmückten. Wie tief steht hier Ghirlandaios Berufung der Jünger, wo die Haupthandlung erdrückt wird von der gleichgültigen „Assistenz“, gegenüber der glänzen-

den Raumkunst Peruginos, und der erschütternden Dramatik Botticellis!

Der letztgenannte aber zeigt in diesem Raum zwei völlig verschiedene Seiten seines Wesens: neben der überaus erregten „Rotte Korah“ sieht man von ihm ein wunderbar zart empfundenes Werk, das Szenen aus Moses' Leben vereinigt. Hier ist das einzige Idyllenbild zu finden, das der Florentiner Monumentalstil aufzuweisen hat, die Scene, da Moses den Töchtern Iethros begegnet: unter dem Schatten einer Baumgruppe der alte Ziehbrunnen, schlanke Mädchen, mit deren Locken der Wind sein Spiel treibt, eine kraftvolle Männergestalt ihnen gegenüber, die das Vieh tränkt, all das mit einer unsagbaren Grazie und Zartheit vorgetragen.

Der jüngste Ausläufer quattrocentistischer Kunst, Filippino Lippi, begann mit grossen Versprechungen, als er Masaccios nachgelassenes Werk, die Fresken der Brancaccikapelle, in einer des erhabenen Vorbilds nicht unwürdigen Weise, zwar nicht dramatisch konzentrierend, doch auch nicht episch auflösend, besonders glücklich im Erfassen einzelner Persönlichkeiten, vollendete. Aber bald verlor er die Haltung, und indem er selbständig in bewegten Szenen starke Effekte versuchte, trat seine Unfähigkeit gerade hiefür kläglich zu Tage. An Liebreiz kam er gelegentlich Botticelli nahe, aber heftige Bewegung wurde ihm sofort zur Karikatur. Von seinen Werken, die sich aus lauter übertrieben bewegten, haltlos gestellten Figuren zusammensetzen, wendet man sich mit dem Gefühl des Unbehagens, ja Abscheus. Die Kunstentwicklung eines Jahrhunderts, das mit Masaccio angehoben hatte, endet mit Filippinos Fresken in Santa Maria Novella: einen tieferen Sturz findet man nicht leicht in der gesamten Kunstentwicklung!

Zur Zeit aber, als diese letzten Ausläufer quattrocentistischer Darstellungsweise geschaffen wurden, waren die Meister der klassischen Kunst schon längst am Werk. Doch der Schwerpunkt künstlerischen Schaffens war verlegt, und in Rom ging die Saat auf, die in Florenz vorbereitet worden war. Ein einziger nur hat noch im Cinquecento am Arno grosse Schöpfungen monumentalen Stiles hervorgebracht, diese freilich in ihrer Art das höchste, was dramatische Kunst geben konnte: Andrea del Sarto in seinen letzten Fresken des Scalzohofes.

Georg Gronau.

Raffael als Zeichner.

ZEICHNUNGEN verlangen vielleicht unter allen Kunstwerken beim Betrachter das regste Empfinden. Dem grossen Publikum werden sie darum immer unbekannt bleiben. Selbst bei manchem aus der kleinen Gemeinde, die sie kennt und schätzt, geht ihre Wirkung nicht weiter, als durch das Auge in den Kopf, und jene feinen Schwingungen, für die allein die Saiten im Innern gespannt sein müssen, soll ungetrübter und „interesseloser“ Kunstgenuss entstehen, bleiben bei ihnen ungeweckt.

Nicht weil die Zeichnung die Vorstufe einer Komposition enthält, hat sie für uns Wert — da müssten wir, um sie zu geniessen, erst etwas über sie wissen —; eher schon, weil wir den Künstler darin bei der Arbeit sehen, an seinen Versuchen und Anstrengungen den Stoff zu gestalten teil nehmen, Zeugen seiner Inspiration und seiner Gewissenhaftigkeit sind — aber mit alledem bliebe die Beschäftigung mit Zeichnungen gebildeter oder gelehrter Sport.

In diesen kleinen flüchtigen, nie fertigen und doch vollendeten Kunstwerken spricht der Künstler ohne Umschweife und Umstände, nie zu anderen, er überlegte darum nicht, wie er wirken würde, er skizzierte hier einen Eindruck von aussen, dort einen Gedanken, der ihm plötzlich vielleicht aus vielen Erinnerungsbildern aufstieg, und wie er nur für sich diese Linien zog, diese Figuren hinwarf, so sind sie unfertig, anspruchslos, kaum in Form gebrachte Gedanken, eben erst aus dem Unbewussten hervortauchende Gestalten und Bewegungen.

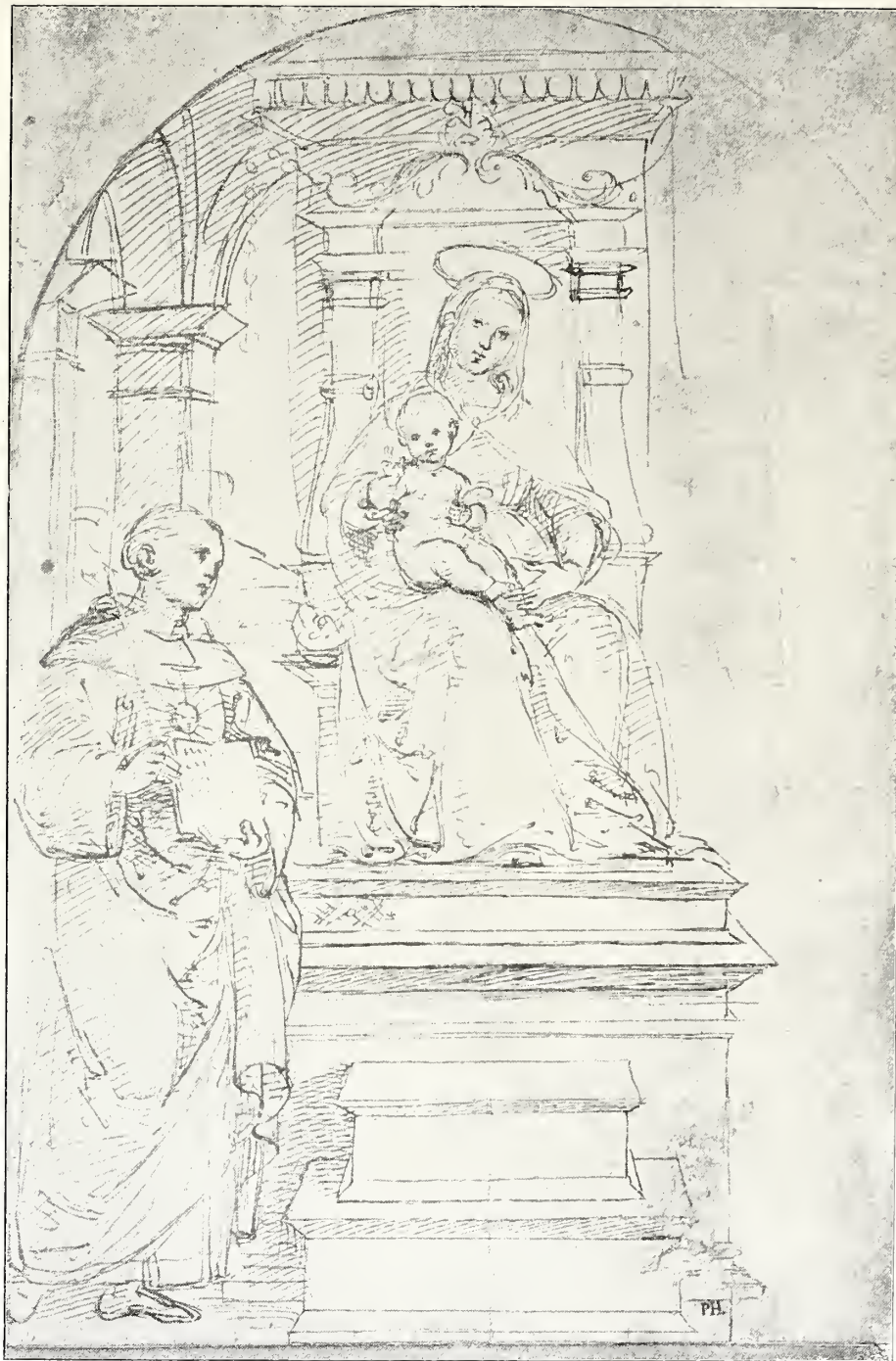
Da bietet keine vollendete Form, keine liebevolle Ausführung dem Betrachter einen Vergleichspunkt mit der Natur, es gilt, den oft wortkargen Künstler zu verstehen, seine leisesten Andeutungen zu fassen, von einem kaum ausgesprochenen Gedanken zum nächsten, vielleicht weit entfernten zu springen, oft aus Gewirr und Ueberfülle von Linien, unter verschiedenen Lösungen die einzig mögliche herauszufinden. Diese Blätter enthalten den stärksten Zauber, den Kunst üben kann: aus ihnen spricht der Wille des Künstlers schrankenlos, hier stürmt sein Temperament sich aus, dem später die Ueberlegung des Schaffens oft Zügel anlegt, und jede Erregung, so mächtig oder zart sie sein mag, steht plötzlich ohne Uebergang, ohne ermüdenden Weg, in ihrer ursprünglichen Kraft vor uns.

Für ein empfängliches Auge kann sich durch die Zeichnungen das Bild selbst der grössten Meister

noch bereichern weit über die Anschauung hinaus, die ihre ausgeführten Werke geben. So ersetzen bei Lionardo die zahlreichen über seine Manuskripte verstreuten Skizzen geradezu etwas von dem, was zu vollenden diesem ewig ringenden und gestaltenden Geist versagt blieb. Für Dürer war Stift, Feder und Tusche das seinem Schaffensdrang augenblicklich gehorchende Material, wo Oel und Pinsel seiner Hand widerstrebten. Aus Michelangelos Blättern kommt uns das mächtige Chaos seiner bildnerischen, malerischen und architektonischen Gedanken entgegen, und sie entschädigen uns für alles das, was das Schicksal bei ihm im Keim zurückhielt oder unvollendet liess. Die zahllosen Skizzen Rembrandts zeigen ihn der Natur gegenüber vielleicht als den umfassendsten unter den grossen Zeichnern, sicherlich als temperamentvollsten.

Mit ihnen kann sich Raffael als Zeichner an Universalität nicht messen. Was andere im Vorübergehen notierten — die ganze bunte, grosse und kleine Welt wird man in seinen Blättern vergeblich suchen. Kein Tier, keine Blume, keine Landschaft! Seine Bilder beweisen, dass er das alles gesehen hat, aber er merkt es sich nur mit dem Auge und vertraut es seinem untrüglichen Gedächtnis an, das es jeden Augenblick wiederzugeben vermag. Was er als Skizzen zeichnet, sind Entwürfe, ein Gedränge von Bildern, die ihm später selten ganz so wie er sie skizzierte, meist weitergeführt und gerundet, zu Gemälden werden. Und dann kontrolliert er sich in den sorgfältigen Studien vor dem Modell für die Richtigkeit der Einzelgestalt. Diese Skizzen und Studien sind die vielbewunderten Zeugnisse seiner klassischen Art zu schaffen. Bis in die flüchtigste Linie, ja bis hinein in die Strichlagen der Schattierung lässt sich hier die innere Harmonie verfolgen, die ihm selbst in der Erregung des Schaffens treu blieb.

Als Zeichner so wenig wie als Maler ist Raffael ein Neuerer, der sich in Gegensatz zu seinen Lehrern stellte. Neu ist nur die Meisterschaft, wie er in den einfachen Mitteln des Silberstifts und der Feder die Formen, kaum umzogen, schon schwellen, sich runden, sich verkürzen lassen kann. Mit wenigem die volle Wirkung zu erreichen, ist die Kunst, in der Raffael seine Lehrer schon früh hinter sich lässt. Perugino und Pinturichio zeichneten sauber mit ununterbrochenem Kontur und einem Netz von gekreuzten Strichlagen für die Schattenpartien, korrekt in jedem Strich und so uninteressant, wie nur Künstler es sein



Raffael. Altarentwurf, die Madonna mit dem hl. Nikolaus von Tolentino.
Federzeichnung. Frankfurt a. M., Staedelsehes Institut.

können, die ohne sonderliche Wallungen ihres Temperaments in phlegmatischer Gewohnheit schaffen.

Als Maler im technischen Können, hat der junge Raffael alles von ihnen zu lernen; dagegen scheint er mit der Meisterschaft, Stift und Feder zu führen, auf die Welt gekommen. Wo er sie ansetzt und um eine Form den Kontur zieht, da steht sie schon rund und fertig da, auch ohne die modellierenden Strichlagen, deren seine Lehrer nicht entbehren können. Seine Konturen sind nicht bloss begrenzend; wie sie aus der Feder, dem Silberstift kommen, fliessen sie bald stärker, bald schwächer, und schon allein in diesem An- und Abschwellen runden sich die Glieder und drängen vorwärts aus dem Bild

oder verklingen in den Grund hinein. Im Moment, wo sein Auge an der Form entlang gleitet, folgt — ein wahrer Siegeszug! — die Hand auf dem Papier und so entstehen in wenigen Strichen die entzückendsten Madonnen, Kompositionen, die sein Lehrer mit trockener Sorgfalt zeichnet und mit handwerklicher Routine malt. Aber wenn es nun gilt, diese lebendigen Entwürfe auszuführen, ist der junge Meister der Zeichnung wieder ganz Schüler. Sein Pinsel geht vorgeschriebene Bahnen. Trotz ihres grossen Reizes erheben sich seine Gemälde damals wenig über die Peruginos; derselben Hand, die jene kleinen Oxforder und Liller Skizzen mit Mutter und Kind und die kräftigen Figuren der Frankfurter Madonna (Abb. Seite 50) zeichnet, gelingen nur so befangene Bildchen wie die Berliner Madonnen. Die grosse Krönung Mariae bereitet er, Figur für Figur in reizend frischen, zart und wieder stürmisch empfundenen Studien vor; aber im Gemälde scheint er wieder kaum mehr als Peruginos bester Schüler; nur dass als Frucht solcher Vorbereitung die Gestalten bis in jeden Finger und jede Gewandfalte wahr sind, während der alte Meister damals schon aus dem Vorrat seiner fertigen Figuren und Draperien schablonenmässig geistlos sich selbst wiederholt.

Ohne diese Zeichnungen behielten diejenigen Recht, die in Raffael nichts als das Produkt aus

einer Anzahl grosser Künstler sehen; so aber findet man ihn vom ersten Schritt an originell in einem wichtigen Teil der Kunst, den Meistern, die seine Selbstständigkeit zu bedrohen gross genug wären, überlegen, ja fast kritisch in aller Naivität, wenn er Kompositionen seines Lehrers gewissenhaft von neuem durchdenkt und schöpferisch beseelt.

Bei diesen Blättern lohnt es in den jugendlichen Zügen von Feder und Stift seiner Handschrift nachzugehen; man spürt das leichte Ansetzen der Hand, den elastischen, sich rhythmisch wiederholenden Zug schräg aufwärts, den bald enger bald weiter bemessenen Sprung zum nächsten Strich, dessen Spur das feine Häkchen am Ende ist. An den

Gewändern der beiden Frauen im Karton zum Traum des Ritters, an den Beinen des Schlafenden (Taf. 97), am Hals des Pferdes beim St. Georg (Taf. 99), überall die gleiche, sich auf dem Weg zur Meisterschaft mehr und mehr steigende Einfachheit der Mittel. Nur selten in schwierig verkürzten, an Ueberschneidungen reichen Partien braucht er gekreuzte Lagen. Der ganze St. Georg ist fast nur mit Strichlagen in einer einzigen gleichmässigen Richtung modelliert, der Unterarm z. B. mit dem reinen Kontur; bei dem kindlichen Traum des Ritters muss er noch öfter die Lagen kreuzen, aber die Hügel und Täler der Landschaft gehen schon durch den blossen Umriss zurück.

Dieser zeichnerischen Sparsamkeit, Schatten aus Lagen fester Striche zu bilden, bleibt Raffael treu, auch wenn ihn, wie in Florenz und vollends später in Rom das weichere Material der Kreide und des Rötels zu tonigen Wirkungen hätte verlocken können; ganz anders wie Lionardo in seinen gezeichneten Köpfen die gewischten Töne willkommen sind, um das Duftige der Haut im gleitenden Licht zu geben, oder Michelangelo, der damit in den Kreidestudien seine Formen zu fast steinerner Glätte rundet.

Raffael greift überhaupt nur selten zu der breiteren Technik; was er an Einfällen festhalten will, vor allem die grosse Zahl der Madonnenskizzen in seiner florentiner Zeit, die Studien zur Grabiegung, alles ist Federzeichnung. Mit der Feder, in peinlich durchgeführten grossen Figuren bereitet er den Parnass (vgl. Taf. 103) vor, zur Disputa zeichnete er nur ganz wenig in Kreide; für die Schule von Athen besitzen wir den Karton, ganz in Kohle gezeichnet, aber nirgends ein Ton gewischt, sondern alle Weichheit und Rundung durch Strichlagen erreicht. So entstand der wundervolle Karton zur hl. Katharina (Taf. 101). Was hier der Kontur an Wangen, Kinn, Hals und Schultern, am rechten Arm, am Gelenk der rechten Hand und den Fingern der linken für Zauber von weicher Modellierung wirkt, braucht kaum noch durch Schatten unterstützt zu werden. Ein sanftes Schwellen, ein Steigen und Ausklingen geht durch diese Linien, eine solche Fülle des zartesten, weichsten Lebens, dass keine weitere Ausführung, am wenigsten die im Gemälde, die Wirkung zu heben vermöchte. Wieviel



Raffael. Entwurf zur Madonna Esterhazy in Pest.
Federzeichnung. Florenz, Uffizien.

Seele liegt allein schon in der leicht umrissenen, ganz schattenlosen Hand!

Eine Steigerung dieser einfachsten Mittel der Zeichnung hat Raffael auch auf der letzten Höhe seiner Kunst nicht gesucht. Man könnte glauben, dass der vielbeschäftigte, dem über dem Bauamt von St. Peter, den Ausgrabungen und der Restauration des alten Rom, den päpstlichen Festen kaum Zeit zum Malen blieb, der die malerische Ausführung der vatikanischen Fresken, der Farnesina, die Teppichkartons seinen Schülern überlassen musste, wenigstens noch gezeichnet habe. Aber aus dieser Zeit ist uns wenig mehr von seiner Hand erhalten, das meiste kommt auf den Anteil seiner Schüler.

Allerdings fallen in die römische Zeit die wenigen Blätter in Rötels, die wir von ihm besitzen. Diese stolzeste und dankbarste Technik der Zeichnung



Raffael. Skizzen zur sog. „Madona im Grünen“ in Wien.
Federzeichnung (Ausschnitt). Wien, Albertina.

erlaubte ihm im gleichen Augenblick rasch zu markieren und breit auszuführen. So entstand, vielleicht eine der frühesten in Rom, die Madonna Alba, das Doppelblatt der Liller Sammlung (vgl. Taf. 102 und Abb. Band I S. 1), ein unschätzbare Beispiel, für das reiche Beieinander seiner Phantasie, wie für die Grazie seines Schaffens in dieser glücklichsten Zeit.

Fünf Skizzen auf einmal, eine davon, die Madonna Alba so fertig, dass er auf der Rückseite gleich die Modellstudie für die Ausführung vornimmt; die Bewegung des Kindes weitergeführt bereitet auf eine andere Madonna vor; zwei kleine Skizzen oben fangen an sich zu runden zur Madonna della Sedia und dazu kommt eine Architektur in Grundriss und Aufriss. In dem runden Entwurf der Madonna Alba ist alles und nichts fertig; ausser dem Kind ist keine Form begrenzt, überall ein Wählen und Prüfen, aus dem doch die Anmut der Bewegungen schon voll herausleuchtet. Hier triumphiert die Skizze über das Bild: mit einem Oval und wenigen Druckern der ganze Schmelz des Ausdrucks im Kopf; Seele in der Linie des Körpers bis in die biegsamen Gelenke, das schwanke Gleichgewicht in den Gliedern durch diese wie hingehauchten Konturen gegeben; es wogt von Linien durch den Raum, der Arm geht in den Grund zurück, die Hand kommt vorwärts, das Bein mit einem nichts von Strichen gerundet, verkürzt, bewegt. Oben darüber ein rasches Suchen, Finden und Abschliessen; energisch wird die endgültige Lösung konturiert, als sollte damit alles andere durchstrichen werden, aber daneben treibt es weiter und er steht kurz vor der Madonna della Sedia!

Nur eine Zeichnung hat diesen Zauber, weil sie die Grazie seines Schaffens, den geringen aber sicheren Aufwand von Kraft geniessen lässt; die sorgfältig durchgeführten Bilder erzählen von diesen vor-

überhuschenden Stimmungen wenig, oft gar nichts. Wer möchte z. B. die kleine Madonna in Wien vermessen (Abgeb. Band I Seite 70), die zugleich mit einer Skizze zur Disputa entstand, ohne je im Bild ausgeführt zu sein, eine Schwester in mancher Hinsicht der Madonna Alba, auch in der elastischen Haltung, die, weit über das kühne Bewegungsmotiv — sie hockt lesend, das unruhige Kind zwischen den Knien, am Boden — geradezu Verkörperung der inneren Grazie ist; oder das Wiener Blatt mit den verschiedenen Lösungen der Madonna im Grünen und den Putten dazu (Abb. S. 52), die in ihrer naiven Devotion zu den reizendsten Kinderdarstellungen gehören.

Raffaels Bild als Zeichner ist freilich nicht minder entstellt wie das als Maler. Zeichnungen umbrischer Schulgenossen, die unter Perugino bleiben, mutet man ihm seit Alters als Jugendwerke zu: so genießt ein Skizzenbuch in Venedig noch immer die Ehre seines Namens. Später hielt man ihn für den Autor aller der Blätter, die in irgend einem Zusammenhang mit seinen Werken stehn, seine Kompositionen oder einzelne Figuren wiedergaben. So hat man sich selbst sein Schaffen durch Schüler- oder Copistenarbeiten verdunkelt, die der Kritik nicht standhalten. Vor Raffaels eigenen Blättern werden immer die Angriffe in nichts zerfallen.

Für den Genuss an einem Blatt mag es gleich sein, wen es zum Autor hat; für das Urteil über einen Künstler ist es nötig, sein Bild rein zu erhalten. Auch wer glaubt, sich von Raffael zu Rembrandt wenden zu müssen, weil Harmonie heut vielfach als Mangel an Individualität und Leben gilt, sollte vor diesen Blättern nicht unbewegt verweilen. Sie sind doch darum nicht weniger wert, weil in ihnen ein Geist nach Ausdruck drängt, dem das Leiden erspart blieb, und weil sie Zeugen sind, wie einem starken Wollen ein rascher Sieg folgte.

Oskar Fischel.

Giuseppe Ribera

NICHT nur für Deutschland ist das XVII. Jahrhundert eine Zeit des tiefsten Verfalles, auch in Italien bietet das Leben einen recht unheimlichen Anblick. — Nur das befreite und freie Holland schwingt sich empor. — Der Kampf der Leidenschaften nimmt überall einen hinterlistigen, tückischen Charakter an; der grosse Zug, den die vergangenen Jahrhunderte selbst im gewalttätigen Eigennutz gezeigt hatten, ist verschwunden. Ein schwerer, dicker Nebel scheint auf dem geistigen Leben zu lasten. Es war nicht nur die Macht der Gegenreformation, die Inquisition, die in die intimsten Beziehungen der Menschen einzudringen sucht und selbst dem kühnsten Forscher das Wort der Wahrheit auf den Lippen ersterben machte, es ist auch der Einfluss des spanischen Regimes mit seiner Kälte und gefühllosen Grausamkeit, der in Italien diesen moralischen Verfall herbeigeführt hat.

Auf dem Gebiete der Kunst ist besonders charakteristisch die Form, die der Wettstreit der Personen annimmt. Die Zeit, in der ein Michelangelo fast mit Gewalt zur Ausführung riesenhafter Aufträge gedrängt werden musste, in der sich auch ein Wort tiefgefühlter Begeisterung des Künstlers für das Werk eines Genossen vernehmen lässt, sind vorüber. Die wilde Jagd nach den grossen Aufträgen, die fürstliche und kirchliche Gönner zu vergeben haben, erschöpft den besten Teil ihrer Kräfte. Alle Mittel der Verleumdung und hinterlistiger Gewalt sind gut, den Konkurrenten aus der Gunst des Herren, die allein gilt, zu verdrängen. Bezeichnend ist auch die abenteuerliche, vagabondierende Lebensweise vieler Künstler, ihre Sucht, mehr durch die bizarre Originalität der Persönlichkeit als durch ihre Arbeit Eindruck zu machen. Das Interesse am Stofflichen, am Romanhaften des Gegenstandes tritt noch viel stärker hervor als im XVI. Jahrhundert. Die Kunst, die nur danach strebt, durch neue, frappierende Effekte zu bestechen, den anspruchsvollen Auftraggeber schnell und billig zu bedienen, wird zum Virtuositum. Staunenswert ist die technische Routine fast aller besseren Maler der Zeit. Es ist eine wilde, wechselvolle Flucht von Gestalten, die vor dem Beschauer über die Bühne eilen. Fast immer aber sind es dieselben Statisten, die als neue Figuren wieder auftreten. Das Gold, das dieser breite Strom mit

sich führt, setzt sich nur selten in festeren Massen ab. Uns heute wird es schwer, unter den vielen Formeln die individuellen Formen herauszuerkennen. Die Nachwelt stellt sich dem Virtuositum, das die Zeitgenossen entzückt, gleichgiltig, ja feindlich gegenüber, sie sucht, mit Recht anspruchsvoll, nur die Offenbarung aus der Naturanschauung des Genius.

Die Reaktion gegen diesen Manierismus, der in der Darstellung religiöser und sinnlicher Ekstase schon bis an die Grenzen des Möglichen gegangen war und seine Mittel erschöpft hatte, konnte nicht ausbleiben. In Italien ist Michelangelo Mirisi da Caravaggio, der erste, der den unmittelbaren Natureindruck in der Malerei wieder zur Geltung zu bringen sucht, und der als der vornehmste Vertreter des seicentistischen Naturalismus einen grossen Einfluss gewonnen hat.

Es dringt aber auch von Spanien her ein starker Strom gleichartiger künstlerischer Ideen ein, diese Richtung der italienischen Malerei zu fördern. Man wird dies leicht erklärlich finden, wenn man sich erinnert, dass das Königreich Neapel und Sicilien, ebenso wie die Lombardei damals unter spanischer Herrschaft standen und vor allem, dass die spanische Kunst, Literatur wie Plastik und Malerei im Beginne des XVII. Jahrhunderts dem Höhepunkte ihrer Entwicklung nahe waren. Der merkwürdige Gegensatz strenger Gebundenheit in der durch einen starren geistlichen Kanon vorgeschriebenen Behandlung der kirchlichen Darstellungen zu einem kühnen Realismus in der Wiedergabe der Formen, der Kampf der anezogenen Kälte und Härte des Gefühlsausdruckes mit der heissen Sinnlichkeit des Temperamentes haben der spanischen Malerei ihren eigenartigen Charakter aufgeprägt. Seit sie sich zur Selbständigkeit und technischen Freiheit zu erheben beginnt, ist sie im Grunde eine im höchsten Grade realistische Kunst geworden.

Spanien hat im Beginne des XVII. Jahrhunderts in Giuseppe Ribera einen seiner bedeutendsten Maler nach Italien gesandt. Spanier ist Ribera, der 1588 in Játiva bei Valencia geboren wurde, nicht nur durch seine Abstammung, sondern auch durch seine erste künstlerische Erziehung, die er bei Francesco Ribalta in Valencia genossen hat, und vor allem durch seinen künstlerischen Charakter, wenn er



Ribera. Der Dichter.
Radierung, h. 0.18, br. 0.12.

auch durch seine späteren Studien, durch seinen dauernden Aufenthalt in Italien und durch seine starke Einwirkung auf die Entwicklung der italienischen Malerei so fest mit seiner zweiten Heimat verbunden ist, dass man ihn oft, nicht ohne Berechtigung, der italienischen Schule zurechnet.

Ribera muss in jungen Jahren nach Italien, wo auch sein Lehrer sich aufgehalten hatte, gekommen sein, um in eifrigen Studien den grossen Meistern des Colorismus, vor allen Correggio und Tizian, ihre Geheimnisse abzulauschen. Er wird zumeist als Schüler Caravaggios bezeichnet; aber weder lassen sich persönliche Beziehungen zwischen den beiden nachweisen, noch ist überhaupt die Verwandtschaft ihres Stiles so gross, dass ein solches Verhältnis Riberas zu Caravaggio daraus gefolgert werden müsste. Abgesehen von dem ihnen gemeinsamen Realismus und der Neigung zu starken Licht- und Schattenkontrasten zeigen die beiden in Auffassung, Formen und Technik weit mehr Gegensätze als Berührungspunkte.

Im Wesentlichen ist Ribera als echter Meister ein selbstgemachter Mann, der jede Aufgabe in seiner eigenen und ganz eigentümlichen Weise anfasst und mit

seiner Kunst etwas ganz Neues, Staunen-erregendes bietet. Der frappierenden Eigenart seiner Darstellungs- und Malweise soll er auch seinen ersten Erfolg verdankt haben. In Neapel, wo er als unbekannter Maler in Dürftigkeit lebte, gelang es ihm, durch ein Gemälde, das das Martyrium des hl. Bartholomäus darstellte, und das er zum Trocknen aufgestellt hatte, die Aufmerksamkeit des Vizekönigs auf sich zu lenken. Er wurde bald zum Hofmaler ernannt und mit Aufträgen für den Vizekönig von Neapel, für König Philipp IV von Spanien, für Kirchen und Vornehme überhäuft. In Reichtum und Ehren lebend, konnte er sich wohl leicht über die gehässigen Verleumdungen und Schmähungen der missgünstigen Neapolitaner Künstlerclique hinwegsetzen. Auch bei ihm, wie bei so vielen anderen, sind Hass und Neid ebenso wie die Lust am Fabulieren geschäftig gewesen, das Bild seiner Person und seiner Schicksale mit einem dichten Netze von romanhaften und romantischen Erzählungen zu umspinnen, das nur an wenigen Stellen die Wirklichkeit durchblicken lässt.

Seine Persönlichkeit erscheint aber aus den von seinem Leben bekannten Tatsachen und besonders aus seinen Werken doch in einem wesentlich gün-

stigeren Lichte als aus den Erzählungen der Neapolitaner Kunstschriftsteller, die ihn als einen der rücksichtslosesten und hinterlistigsten Gesellen in dem wilden Kampfe um die grossen Aufträge für Neapolitaner Kirchen hinstellen. Tatsächlich scheint sich Ribera vielmehr einer stolzen Zurückhaltung befleissigt zu haben und mit den Bologneser Manieristen gar nicht in Konkurrenz getreten zu sein, da er überhaupt nie al fresco gemalt hat.

Auch aus den ärmlichsten Gestalten in seinen Bildern spricht ein hoher Edelsinn und tiefe Empfindung, eine feine Melancholie, die trübe Schwermut des überlegenen Geistes, der sich durch äussere Eindrücke belastet fühlt. Wie hätte eine feine Natur damals anders empfinden können, zumal ein Spanier! Auch keinem der Menschen, die Velazquez darstellt, fehlt diese Bedrücktheit der Stimmung. — Man vergleiche damit den freien Stolz, die frische Lebensfreude der Männer in holländischen Bildern der Zeit, z. B. in den Bildnissen des Frans Hals! —

Es ist bezeichnend, dass Ribera nie nach Spanien hat zurückkehren wollen. Wenn auch unter spanischer Herrschaft, fühlte er sich in Italien doch wohl

freier und sicherer. Trotzdem ist gerade von jener Seite das Unglück über ihn gekommen. Bedachtlose Eitelkeit verleitete ihn, Don Juan d'Austria, der zur Niederwerfung des Aufstandes des Masaniello (1648) nach Neapel gekommen war, in sein Haus einzuladen. Die Genugtuung, sich durch den fürstlichen Besuch geehrt und seine schöne Tochter Maria Rosa von ihm bewundert zu sehen, sollte er teuer bezahlen. Der prinzliche Bastard verführte und entführte die schöne Malerstochter und brachte sie dann in einem Kloster unter. Ribera soll sich, wie seine schadenfrohen Feinde erzählten, aus Schmerz hierüber ganz in die Einsamkeit zurückgezogen und sich dann das Leben genommen haben. Thatsächlich hat er aber noch eine Reihe von Jahren nach diesem Vorfalle bis an seinen Tod im Jahre 1656 in voller Kraft weiter gearbeitet und die Züge der verlorenen Tochter in mehreren Bildern, z. B. in der Madonna der Conception für das Isabellen-Kloster in Madrid wiedergegeben. Die Nonnen von S. Isabella jedoch nahmen an den Zügen der schönen Sünderin Anstoss und liessen das Gesicht übermalen.

In den Gegenständen seiner Darstellungen war Ribera natürlich wesentlich von seinen meist geistlichen Auftraggebern abhängig. Das ekstatische und asketische Element, das dem Zuge der Zeit gemäss notwendigerweise stark in den Vordergrund treten musste, kam aber seiner Neigung für die Gegenüberstellung starker Gegensätze, für die Urgierung der Charakteristik und für die unmittelbare Verwertung von Zügen aus dem Leben weit entgegen.

Das Publikum begnügte sich in Italien damals nicht mehr mit der Poesie idyllischen Lebens, durch die Raffael, Correggio und Tizian die Göttlichkeit dem menschlichem Empfinden näher zu bringen gesucht hatten, oder mit den zart angedeuteten Licht- und Farbenstimmungen, die sich nur dem andächtig Mitempfindenden enthüllen; es verlangte derbere Kost, stärkere Erregungen, gröbere Realitäten und plastisch schlagende Wirkungen.

Dem asketischen Naturalismus der Zeit musste auch Ribera huldigen, um sich geltend machen zu können. Er hat seine düsteren, effektvollen Marter-scenen, wie das Martyrium des hl. Bartholomäus (Madrid, Prado), den hl. Laurentius (Rom, Vatikan; Dresden) und zahlreiche asketische Einzelgestalten oft dutzendemale kopieren lassen müssen. Aber man irrt, wenn man den Kern und das Wesen seiner Kunst in diesen, durch naturalistische Derbheit der Typen und durch starke Farbenkontraste erzielten Effekten sieht. Er sucht sogar, wo irgend möglich, solche Szenen zu vermeiden, wie z. B. in den Altargemälden für die Cappella del Tesoro in Neapel, wo er statt des hier eigentlich geforderten Martyriums die Glorifikation des hl. Januarius darstellt.

Ribera war nichts weniger als ein roher Kraftmensch, der sich der Vergangenheit schroff ablehnend gegenüberstellte. Aus seinen Aeusserungen und aus seinen Werken spricht eine grosse Verehrung und Dankbarkeit für die Meister der Renaissance. Er wusste ihre Errungenschaften sehr wohl zu würdigen. Das zeigen besonders auch die kunstvollen Compositionen seiner Gemälde, z. B. die der herrlichen Pietà (von 1637) in S. Martino zu Neapel, „das unerreichte Bild tiefsten Seelenleidens“, in der die Klagenden mit höchstem Geschick um die Leiche konzentriert sind. Mehr als irgend ein anderer seiner italienischen Zeitgenossen hatte er die beste Lehre, die das Studium der alten Meister bieten konnte, den Hinweis auf die Natur, verstanden. Wie bei Rembrandt nimmt das Studium nach dem Modell aus rein künstlerischem Interesse auch in seinem Werke einen breiten Raum ein. Sicher hat er nie ohne Modell gearbeitet. Er wählt sie unter den charakteristischen Gestalten des niederen Volkes, die die äusseren Eindrücke in Mienen und Bewegungen mit voller Natürlichkeit widerspiegeln. So verleiht er seinen Darstellungen unmittelbare Lebenswahrheit, indem er sie als Geschehnisse der umgebenden Wirklichkeit erscheinen lässt. Er schaltet mit den heiligen Gegenständen fast so willkürlich, wie mit den historischen und mythologischen Stoffen und sucht sie ganz in die Sphäre der unmittelbaren Realität zu ziehen. Dasselbe charaktervolle Modell muss z. B. ebenso für einen „Archimedes“ (Madrid, Prado von 1631) wie für einen heiligen Rochus (ebendort, von 1631) und für andere Heilige dienen.

Ribera arbeitet so viel für sich selber, wie nur die grössten unter den Meistern der Kunst. Er legt so viel persönliche Empfindung in den Ausdruck seiner Gestalten, so viel tiefsinnige Geistesarbeit, so viel träumerische Schwermut, dass sie, trotz der erstaunlichen Naturwahrheit der Formen, doch schliesslich in ihrem innersten Wesen mehr dem Künstler als den Modellen gleichen. Er schafft seine Menschen nach seinem Ebenbilde. Zwar verschmährt er keineswegs den Reiz der schönen Form des jugendlichen weiblichen oder männlichen Körpers, die Magdalena der Akademie von S. Fernando in Madrid (von 1626), wie die Madonna in der Anbetung der Hirten im Louvre (von 1650), die Magdalena in Dresden, der Sebastian in Neapel (von 1651) und viele andere Bilder beweisen das, aber doch interessiert ihn ohne Frage vor allem der scharf ausgeprägte Charakter reifster Männlichkeit. Mit Vorliebe folgt er mit dem Pinsel den Spuren, die harte Mühen und Sorgen, schwere Arbeit des Körpers und des Geistes und seelische Kämpfe in den Formen der Menschen zurückgelassen haben. In den Gesichtern der harten, verwitterten, oft wilden Gesellen, die er uns als

heilige Anachoreten, Apostel oder antike Philosophen vorführt, bemerkt man eine geistige Vornehmheit, eine milde Melancholie, die zu der körperlichen Vernachlässigung einen beabsichtigten, poetisch wirkamen Gegensatz bildet. Nach dem ersten Eindrucke düsteren Ernstes und realistischer Herbheit wirkt diese milde und träumerische Weichheit des Ausdruckes, diese starke Hervorhebung des geistigen Lebens besonders überraschend und anziehend.

Ribera ist überhaupt ein Maler, dessen Studium Ueberraschungen bereitet. Das empfand schon der gute Sandrart, als er mit den Vorstellungen, die er sich wohl nach dem Hörensagen und nach den gewöhnlichen Marterstücken und nach den Schulbildern, die unter des Meisters Namen gingen und noch gehen, gebildet hatte, in Neapel von dem liebenswürdigen Künstler selber vor seine wirklich eigenhändigen und in künstlerischer Freiheit geschaffenen Werke geführt wurde. Er bricht in Staunen aus über „die Zierde, Annehmlichkeit, Schön- und Freudigkeit, mit beliebiger Grazie in Colorit, Zeichnung, Invention“, die er hier bewundern muss, und die er nicht erwartet hatte. In der Tat ist Riberas Colorit, im Gegensatze zu den schwarzen Tönen, die Nachdunkeln oder die Berechnung auf die geforderte asketische Wirkung in vielen seiner Bilder, vornehmlich in den zahlreichen Werkstattarbeiten hervorgebracht haben, in seinen besten und freiesten Werken von wunderbarer Wärme und Durchsichtigkeit. Das blühende, blonde Colorit Tizians, den goldigen Edelsteinglanz der Farben Correggios, die den Eklektikern und Manieristen eine unerfüllte Forderung ihres Programmes blieben, hat von allen italienischen Malern seiner Zeit er allein wieder erreicht und mit eigenen Reizen ausgestattet.

Die menschliche Gestalt, wie er sie im poetischen Licht- und Farbenglanze sieht, erfüllt seine künstlerische Empfindung vollständig, die Landschaft spielt in seinen Bildern fast gar keine Rolle. Meist fehlt der landschaftliche Hintergrund ganz, nur selten erblickt man, wie z. B. im Traum Jakobs (Prado, von 1626) oder in der Anbetung der Hirten (Louvre, von 1650) oder im hl. Paulus Eremita (Louvre) den Umriss einer kahlen Hügelkette, eine duftige Ferne unter dem stark beleuchteten Horizonte, scharfe Lichtstreifen unter lastenden Wolken. Auch hierin ist er ganz Spanier.

Die Formen des menschlichen, besonders des alten männlichen Körpers, weiss Ribera mit einer, auch moderner Virtuosität gegenüber, Staunen erregenden Meisterschaft wiederzugeben. In der Schärfe der Detailbeobachtung und in der Sicherheit des plastischen Bildens kommen ihm nur wenige der grössten Bildhauer gleich. Auch seine Maltechnik

scheint besonders darauf berechnet, der Haut den Schein natürlicher Körperlichkeit zu geben. Ribera ist in der Ausbildung der Maltechnik, man kann sagen, epochemachend geworden. Er ist jedenfalls in Italien der erste, der mit dem alten System der sozusagen stilisierten Maltechnik bricht und durch die Pinselführung unmittelbare Effekte erstrebt. Die bisherige Technik, selbst die der grossen Coloristen, ging im Grunde darauf aus, kompakte, emailartige Farbenflächen zu schaffen, in denen der einzelne Pinselstrich möglichst verschwinden sollte. Ribera zuerst sucht die Zufälligkeiten der Pinselführung zur Charakterisierung der Stoffe auszunützen, die Furchen der Pinselhaare in der Farbenmasse mitwirken zu lassen als Runzeln der Haut oder als Fäden des Stoffgewebes. Mit lockeren Pinselstrichen zieht er, die Formen modellierend und beleuchtend die durchsichtigen Farbschichten über- und ineinander, so dass sie sich wie Haut über der plastischen Fleisch- und Knochenmasse zu bewegen scheinen. Man kann deshalb Riberas Bilder fast immer auch in der Nähe betrachten, ohne die Illusion der Natürlichkeit zu verlieren.

In Spanien, wo seine Bilder hochgeschätzt wurden, und besonders in Italien, wo sich eine ganze Schule an ihn anschliesst, ist seine Technik und seine Coloristik lange vorbildlich geblieben, aber in ihrer Eigenart nicht wieder erreicht worden. Auch sein grösster Landsmann Velazquez, der freilich seine eigenen Wege ging, hat von ihm gelernt und sogar eines seiner Bilder fast genau nachgeahmt.

Wie viele seiner italienischen Zeitgenossen, hat sich auch Ribera in der Radierung versucht und eine Anzahl (18) Blätter hergestellt, die zu den künstlerisch wertvollsten und technisch interessantesten Arbeiten dieser Gattung gehören. Durch eine weiche, fliessende Strichführung und sehr kräftige, malerische Gegensätze von Licht und Schatten, durch fein berechnete Verbindung der Striche und Punkte der Schattierung mit den sehr leicht und locker ange deuteten Umrissen, sucht er mit grossem Geschick ihre Wirkung seiner malerischen Technik anzunähern. In dem trunkenen Silen (von 1628) wetteifert die Radierung in Farbigkeit und Lebendigkeit mit dem Gemälde des Neapler Museums (von 1626), in dem die gleiche Composition dargestellt ist. Ein eigenartiger Versuch des Porträtstiches, der leider ohne Nachfolge blieb, ist das äusserst zart und fein skizzierte Reiterbildnis des Don Juan d'Austria (von 1648). Das beliebteste und malerisch wirkungsvollste Werk seiner Nadel ist der „Dichter“ (s. die Abbildung), eine Gestalt, die diesen Namen mit vollem Recht trägt, wie der Künstler selber.

Paul Kristeller.

Heinrich Bürkel.

1802—1869.

DIE grossen politischen Umwälzungen der Wende des 19. Jahrhunderts hatten auch eine künstlerische Umwälzung zur Folge. Der Kontakt mit der alten Kunst wurde, soweit er noch vorhanden gewesen war, gelöst, der Malkunst wurden ihre Lehrer genommen. Den neuen Weg ebnete Winckelmanns Begeisterung für die Antike; ihn beschritten die Maler, um als Eklektiker das Grösste, was das Cinquecento in seiner Anlehnung an die Antike geschaffen hatte, in ihrer Art wiederzugeben und auf deutschen Boden zu verpflanzen. Dass diese südliche Monumentalkunst auf deutschem Boden nicht heimisch werden konnte, lag auf der Hand, hat doch der deutsche Charakter niemals an Dekorationen italienischen Sinnes auf längere Zeit Geschmack finden können. Die undeutsche Monumentalkunst starb mit dem Mangel an Aufgaben grossen Stiles.

Der Nutzen der Bewegung war das Wiedererwachen künstlerischen Strebens überhaupt. War so der Untergrund für neues Schaffen gelegt, so konnten nun auch die Meister vorwärtsschreiten, welche, unberührt vom Klassizismus neue Wege gehen wollten wie Heinrich Bürkel.

Sein Verdienst ist, umgeben von Schülern der Italiener, an die grosse deutsche Kunst wieder angeknüpft, auf die holländischen Meister des Genres zurückgegriffen zu haben. Demokratisch, wie die Kunst der Holländer, ist auch die des Pfälzers Bürkel; der Meister, im Landstädtchen Pirmasens aus kleinen Verhältnissen emporgewachsen, hat als Ziel seiner Kunst, wie die Ostade, Wynants, Wouverman die Schilderung des Volkslebens und der Landschaft, in der sich dieses entwickelt, ins Auge gefasst.

Er ist nicht der erste Deutsche, der von den Holländern lernte: Maler wie Dietrich und Tischbein waren hierin vorausgegangen; haben es aber jene nur zu Nachahmern gebracht, so wurde Bürkel den Holländern ebenbürtig; nicht wie jene suchte er Stoffe bei den Alten, er lernte nur bei ihnen für seine neuen Stoffe: und diese fand er im farbenreichen, heiteren Leben der Berge.

Das 18. Jahrhundert kannte eine Schilderung des Volkslebens nicht; die Kunst, die sich im armen, von Kriegen überwüteten Deutschland mühsam forternährte, konnte nicht für ein stolzes, selbstbewusstes Bürgertum schaffen, das allein solchen Vorwürfen Interesse entgegengebracht hätte, sie musste sich, den Zwecken der Fürsten dienstlich, an den Höfen konzentrieren. Ein Bedürfnis für eine Volkskunst war nicht vorhanden. Die Verhältnisse änderten

sich, als durch die Freiheitskriege der Sinn für das Deutschtum mächtig erblühte. Die Künstler hatten nun nicht mehr nötig, Hofmänner im engsten Sinn zu sein, in den gebildeten Bürgerkreisen regte sich von neuem ein Kunstbedürfnis.

Dieses zu stillen, war nicht Sache eines Cornelius, das Volk wollte deutsche Volkskunst. Und so entstand neben der hochfahrenden Gruppe um Cornelius, eine bescheidene, die aus dem Volke wuchs, Albrecht Adam, Peter Hess, Johann Adam Klein, Max Josef Wagenbauer. Sie alle holten ihre Motive aus dem Land, in dem sie lebten, die durchziehenden Kosaken des Jahres 1815, das Leben der Landstrassen mit ihren ungeheuren Lastwagen, Viehherden, Schiffszüge und anderes mehr finden wir wiedergegeben, dazu Szenen, die sie aus Italien mitbrachten. Die Serie von 15 Bildern des Johann Adam Klein im Nürnberger Rathaus kann einen guten Begriff des Wirkens dieser unmittelbaren Vorgänger unsres Meisters geben; in gedrängter Kürze sehen wir schon eine grössere Anzahl seiner Stoffe, noch um ein gut Teil härter in der Farbe, als Bürkels härteste Bilder. An die Werke dieser Künstlergruppe knüpfte Bürkel an, als er nach München kam.

Der Münchner Akademie stand Peter von Langer vor, der sich durch seine vernichtenden Urteile über später zu hohem Ansehen gelangte Künstler unsterblich gemacht hat: Cornelius war in seinen Augen talentlos, Heinrich Hess liess er wandern, Schwantaler wollte er bereden, einen anderen Beruf zu ergreifen. Auch der junge Pfälzer wurde so sehr vernachlässigt, dass er bald, wohl erkennend, dass er seine Lehrer anderwärts suchen müsse, die Akademie verliess. Von seinen älteren Kollegen, wie Peter Hess lernte er, um in Schleissheim seine eigentlichen Lehrer zu finden, in denen seine spätere Kunst wurzelte — seine Holländer. In Schleissheim, wo sich damals noch all die Perlen holländischer Kunst befanden, die heute unsre Pinakothek zieren, lernte er im Kopieren die Farbe und die Komposition der Holländer. Von der Galerie weg wagte er sich in die Natur und als fertiger Maler kehrte er nach München zurück, wo seine Bilder sofort heftig begehrt wurden. Schlichte Deutlichkeit, die sich auf gründlichem Studium aufbaute, war neben der Vielseitigkeit der Vorwürfe der Grund seiner Popularität, deren er sich während seiner langen Künstlerlaufbahn erfreuen durfte und die auch seinen Werken treu blieb, als er längst heimgegangen war.

Aus dieser frühen Zeit (1824 finden wir das erste nachweisbare, grössere Bild) verdienen vornehmlich die Treidler der Nationalgalerie zu Berlin und ein sehr schöner, ungeheuer reicher Pferdemarkt, der 1903 im Münchner Kunstverein zu sehen war, genannt zu werden. Vergleiche werden uns am besten auf die Vorzüge bringen, die schon diesen frühen Bildern nachzurühmen sind. Johann Adam Kleins Schiffzug im Nürnberger Rathaus ist ein im einzelnen hervorragendes Bild, dem jedoch gänzlich der Zug ins Grosse fehlt. Das Bild ist durch Aneinanderreihung vorzüglicher Einzelstudien entstanden; Kleins Tierstudien wusste auch Bürkel hochzuschätzen, die Radierungen des Nürnbergers waren neben den Stichen nach Bildern der Holländer in seinen Studienmappen unter Tausenden von eigenen Studien stets zu finden. Konnte er in der ersten Zeit vom Zeichner Klein lernen, so gewann er als Maler einen riesigen Vorsprung. Kleins Figuren fallen aus dem Bild, Bürkel holt seine Figuren aus dem Hintergrund; auch in seinen schlechteren Zeiten stehen seine Figuren unvergleichlich gut im Bild. In Kleins Bild ist ungerechtfertigte Ruhe, in Bürkels Kraft und Ungestüm, die Bewegung, der Fluss des Ganzen war ihm das Wichtige; und dazu malte er einen Himmel, wie wir ihn nur auf den besten holländischen Bildern finden; nicht mehr die altmeisterliche Klarheit stört, weich schwimmen seine Sichten. Diesen weichen Ton, den am auffallendsten die Bilder vor seinem italienischen Aufenthalt haben, kennen wir aus Wynants Werken vornehmlich. Jene angenehme blaugraue Harmonie des Holländers, die wir in dessen Bildern in der Antwerpener Galerie bis zur Flaueheit gesteigert finden, gibt den Bildern der dreissiger Jahre ihren Reiz. Nirgends aufdringliche Konturen, alles fügt sich als gleichberechtigter Teil der Gesamtheit in den Rahmen. Und hier sind wir auf unseres Meisters Hauptvorteil gekommen, der ihn heute noch leben lässt, wo seine Zeitgenossen nur mehr eine historische Berühmtheit geniessen; nicht wie sie hat er nur als Zeichner von den Alten gelernt, er ist den Alten als Maler in seinem neuen Stoffgebiet ebenbürtig geworden. Die Feinheit, die er in diesen, noch nicht durchweg ausgereiften Werken bewies, ist in seinen späteren Bildern selten wieder zu finden. Viel Schuld daran trägt sein italienischer Aufenthalt.

Im Jahre 1829 zog er, der Sitte folgend, auch nach Rom, nicht um, wie die meisten, die Blüten der italienischen Kunst zu kopieren und sich an ihnen weiterzubilden, sondern um, wie Peter Hess und Johann Adam Klein Szenen aus dem italienischen Landleben zu suchen. Mit dem gleichen klaren Blick, mit dem er in die charakteristische Eigenart der Gebirgsländer und seiner Bewohner eingedrungen

war, vermochte er in Italien das Charakteristische zu erfassen und mit dem Schönen zu paaren. Bürkel hat in den zwei Jahren seines römischen Aufenthaltes eine Unsumme von Arbeit geleistet und eine Unzahl von Skizzen seinen Mappen einverleibt. Die spätere Zeit wechselte er in Darstellungen aus den Alpen und aus Italien ab; das wenigste hat er zum Bild gediehen nach Hause gebracht, das meiste ist an der Hand seiner Skizzen, unterstützt von seinem vorzüglichen Ortsgedächtnis erst später entstanden. Aus der Campagna, aus den Albaner und Volsker Bergen, wie aus den pontinischen Sümpfen hat er seine unzähligen Motive geholt. An erster Stelle glaube ich seine Fernsichten auf Rom von einem der Wirtshäuser auf den Höhen um die ewige Stadt setzen zu müssen, Bilder, auf denen das Leben der italienischen Landstrasse ebenso meisterhaft gegeben ist, wie die Pracht des in duftiger Ferne zu Füßen ausgebreiteten Rom. An erste Stelle auch gehören seine Campagnabilder, deren Abendstimmungen vornehmlich eine Grösse der Auffassung innewohnt, die dem Meister, wie er sich in der Mehrzahl unserer deutschen Galerien präsentierte, gar nicht zuzutrauen ist. Im Vordergrund eine Schafherde in oder auf den Resten der grossen Wasserleitung des antiken Rom, vor uns endlos ausgebreitet die weite Campagna, in fernster Ferne begrenzt von den Bergzügen um Rom; zu Füßen der Berge grüsst, Roms Silhouette überragend, die gewaltige Kuppel von Sankt Peter. Der südliche Abend mit seiner Farbenglut ist über das Bild gebreitet; mit verschränkten Armen, ein Napoleon der Campagna schaut der Hirte hinaus in die Unendlichkeit der Steppe, seines Reiches. Zu Füßen jener Riesenkuppel der Ferne das erregte Leben der Grossstadt, hier das hehre Walten der Einsamkeit, in der ein elender Hirte König ist — ein köstlicher Vorwurf — auf das beste ausgeführt. In diesen Campagnastimmungen, wie in feinen Gemälden, die figurengeschmückte Landschaften um Tivoli und aus den Albanerbergen geben, hat der Künstler Bürkel seine Grosstaten geschaffen. Der Markt verlangte von ihm anderes. Um dem Geschmack seiner Zeit gerecht zu werden, musste er figurenreiche Kompositionen schaffen, unter diesen wieder jene wählen, welche das ewig reizvolle Thema „das neue Leben in den Ruinen“ illustrieren. Die Bilder seines italienischen Aufenthaltes, die den Weg in öffentliche Galerien gefunden haben, erfreuen bei weitem nicht in dem Mass, wie jene zur eigenen Freude geschaffenen seines Rücklasses. Drängt sich in den ersteren der spitze Pinsel, die überladene Komposition unangenehm auf, so dass sie in nichts die Werke des Peter Hess aus Rom und Umgebung übertreffen, so hat er in letzteren an Feinheit seinen

berühmten Zeitgenossen Carl Rottmann erreicht, wenn nicht übertroffen, obgleich sein Pinsel niemals Rottmanns kräftige Glut besessen hat. Bürkels grosses Bild aus dem Jahre 1834 „Vor einem Aquädukt in der Campagna di Roma“ in der Münchner Pinakothek hat so sehr das Gefallen seines hohen Besitzers, des Königs Ludwig I. gefunden, dass er es stets auf Reisen mit sich führte. Für mich hat es wenig Erfreuliches, der Meister selbst hat bei seiner Rückkehr geäussert: „Ich habe mich in Italien eher verdorben, als gebessert.“ Trotzdem begründeten jene Italienbilder des Meisters Weltruf. Thorwaldsen kaufte ihm zwei Bilder ab, die heute noch im Nachlassmuseum des grössten Bildhauers seiner Zeit in Kopenhagen zu sehen sind, der Grossherzog von Baden, der König von Württemberg, der Kronprinz von Sachsen, der Herzog von Cambridge bestellten Bilder, in München gehörte es zum guten Ton, einen Bürkel zu besitzen und bald fanden Dutzende von Bildern ihren Weg nach Russland und in die neue Welt.

Horace Vernet, der unseren Meister in Rom kennen lernte, wollte ihn bestimmen, in grösserem Figurenmassstab zu arbeiten, um den Bildern auch in Frankreich Eingang zu verschaffen; er dachte an den Ruhm des Schweizer Parisers Leopold Robert, dessen „heimkehrende Schnitter“ die Sensation der Pariser Ausstellung des Jahres 1831 gebildet hatten. Bürkel lehnte ab, „er müsste von Grund aus umlernen, er wüsste, warum seine Figuren nicht grösser sein dürften und die Holländer hätten es auch gewusst“. Es war ihm zuwider, aus den anspruchlosen Volksszenen eine grande affaire wie Leopold Robert zu machen. In Wirklichkeit hat sich wohl auch Horace Vernet getäuscht, wenn er glaubte, seine Pariser für Heinrich Bürkels Italiener interessieren zu können. Die tänzelnden, eleganten heimkehrenden Schnitter des Leopold Robert sind Franzosen; wenn Bürkels Italiener noch sehr mit Händen und Füssen gestikulieren, im Grunde fehlt ihnen doch das Flüssige, Weiche, Biessame des Italieners, im Grunde steckt unter jedem ein grobklotziger Bayer aus dem Oberland. Jeder ist deutsch gründlich für den Deutschen studiert, das raschflüssige Blut des Italieners besitzt keiner. Wollen wir uns darum einen Vergleich ersparen, beide schufen nationale Kunst, der eine französische, der andre deutsche, Roberts Szenen mussten prunkhaft pathetisch, Bürkels Szenen bescheiden und anspruchslos sein; der grössere Massstab hätte am Kern von Bürkels Gestalten nichts geändert. Keiner von Beiden gehörte zu den Malern, in deren Anschauung die Schranken der Nationalität schwinden; beide waren echte Kinder ihrer Scholle.

In der Zeit nach seiner Rückkehr entfaltete

Bürkel eine unglaubliche Produktivität, die es ihm möglich machte, die Gunst, in der er stand, voll auszunützen.

Dabei war jedes Gemälde, das sein Atelier verliess, in gediegenster Weise vollendet. Nur bei seinem Fleiss war es möglich, die Riesenarbeit zu leisten, um mit dem spitzen Pinsel jede Kleinigkeit aufs Solideste auszuführen. Und die Zeit verlangte grosse Kompositionen, Epen im Bild. Es entstanden die reichen Pferdemarkte, die Raufereien, die Heimkehr von der Bärenjagd, all jene Motive, die in der Folge von den Kunstvereinen so gerne als Mitgliedergeschenke gestochen wurden. Bürkels Bilder dieser Zeit sind Zeugen seines technischen Höhepunktes: in der Farbe sind sie freudiger und kräftiger als die früheren. Wir sind heute geneigt, die einfachen Motive unsres Meisters zu bevorzugen, wir werden uns trotzdem vor jenen überreichen Bildern nicht abwenden. Denn die Mehrzahl wirkt ebenso wenig überladen wie Wouvermanns wilde Schlachtgetümmel beispielsweise.

Auch über sie ist ein grosser Farbton gegossen, der jede Einzelheit aufs beste mit der Gesamtheit vereinigt, dessen Harmonie keine Einzelheit durchbricht. Und dieselbe Harmonie, die er in Anlehnung an seine Holländer in der Farbe erreichte, ist auch im Vorgang des Bildes gehalten, weil nur Geschautes in unaufdringlichster, selbstverständlichster Weise wiedergegeben wird. Bei einer Rauferei, wie sie die Leser auf Taf. 120 wiedergegeben finden, wird sich tatsächlich jedes einzelne Wesen genau so verhalten haben, wie wir es im Bilde sehen. Alles was die Hände frei hat, kommt herbei, um sich an der Rauferei zu beteiligen, der Hausknecht mit gespreizten Fingern achtet nicht der scheugewordenen Pferde, er muss dabei sein, der Alte muss trotz der Bitten von Frau und Kind hinein ins Schlachtgetümmel, ihm ist es heiliger Ernst, wild funkeln seine Augen. Die Raufenden haben schon einen Tisch umgeworfen, heulend flieht der begossene Hund und das Federvieh, das Brotkrumen suchte, stibt auseinander. Die Kellnerin schreit, erbost über den für das Geschirr gefährlichen Kampf, beruhigend kommt der Wirt aus der Tür. Auf der Altane werden Neugierige sichtbar, aus dem Hintergrund kommen wandernde Pfaffen und suchen mit den Augen den Grund des Lärmes zu erfahren, der ihnen durch das Haus verdeckt ist; unberührt von all der Aufregung ist der müde Wanderer über seinem kaum angetrunkenen Bierglas eingeschlafen. Mit vorzüglichem Humor ist das Ganze behandelt, nichts ist beschönigt, nichts utriert, ein rein erfreuliches Bild.

Unter den kompositionell gedrängten Szenen nehmen eine eigene Stelle die humoristischen Bilder des Meisters ein, in denen er eine heitere Handlung,



Bürkel. Der Postwagen in Nöten.
München, Privatbesitz.

den Postwagen in Nöten oder eine Ausplünderung eines Reisewagens in Italien, oder einen umgestürzten hochbeladenen Heuwagen bei nahendem Gewitter, zum Mittelpunkt machte. Auf's geschickteste ist stets das Witzige der Situation verständlich gemacht, der Gesamthumor der Darstellung durch feine Einzelbeobachtungen noch erhöht.

Künstlerisch höher zu stellen ist eine andere Gruppe seiner Arbeiten, Bürkels Regen- und Winterlandschaften. In der Schöpfung von Winterlandschaften sind ihm die Holländer vorausgegangen, dass er der emsige Wanderer in den Gebirgsgauen mit ihren ewigen Schneefeldern, auch der winterlichen Natur gegenüber nicht feiern wollte, war verständlich. Wie Bürkel zu den Regenbildern kam, erzählt eine hübsche Anekdote. Auf einer seiner Studienreisen war der Meister mit mehreren Kollegen in Partenkirchen eingeregnet worden. Die Stimmung der arbeitslustigen Künstlerschar war nicht die beste, als auch der nächste Morgen keine Besserung versprach. Drei taten sich zu einem Tarok zusammen, einer legte sich wieder zu Bett, Bürkel aber setzte sich unter das Haustor und „malte den Regen“. So entstand das erste seiner Regenbilder, von denen ein vortreffliches die Pinakothek ziert. Schwer hängt der Himmel über der Dorfstrasse und spendet jenes reichliche Nass, das man mit „Schnürlregen“ zu bezeichnen pflegt, über die Traufen eilen Sturzbäche auf die Strassen. Triefend vor Nässe treibt die mit einem alten Parapluie bewaffnete Kuhdirne das Vieh zum Stall. Ein Bild, voll von Können und frischstem Humor. Auch ein grosses Winterbild ist in der Münchener Staatssammlung zu finden; es kann jedoch nur einen schwachen Begriff geben von den Reizen, die Bürkel der winterlichen Landschaft abzugewinnen wusste.

Unser Meister ist seinen Göttern in seinem ganzen Lebenswerk treugeblieben. Wer Bürkel einmal als den Schüler der Holländer erfasst hat, wird in jedem Bild wieder die Geheimnisse verwendet finden, die er in seiner Jugend den Holländern in Schleissheim abgelauscht hat. Der Wouvermansche Schimmel ist auf seinen italienischen Herden, Hufschmieden, Brigantentransporten ebenso zur Lösung des Farbproblems herangezogen, wie auf seinen Rasten am Wirtshaus der Hochstrasse, auf seinen oberbayerischen Pferdemarkten, Schiffzügen und Pferdeweidern. Die Diagonale im Aufbau der Bilder, eine andre Lehre holländischer Kunst, ist fast stets gehalten, eine Bildseite geschlossen, die andre offen. Wer dagegen in der Heimkehr von der Bärenjagd eine absichtliche Pyramidenkonstruktion erblicken will, der dichtet dem Meister eine Kenntnis der Kompositionsregeln des Cinquecento an, die er stets scheu vermieden hat. Denn sogar in den römischen Galerien kopierte er seine Holländer und wollte nichts von italienischer Kunst annehmen.

Bei all dieser Verehrung für die ältere deutsche Schule, war Bürkel nicht engherzig und kurzsichtig Gutem gegenüber, das von anderwärts kam; er ist nie ein Alter geworden, der am Neuen mäkelte; die neue französische Richtung liess er wohl gelten. „Da ist viel Gutes drin, aber ich müsste von vorne anfangen, dazu bin ich zu alt.“ Die Münchner Künstler standen kopfschüttelnd vor Makarts gleissenden Frauenakten. „Nun, was sagst jetzt du, Bürkel?“ frug einer, ein Verdammungsurteil erwartend. „Ich habe seit Rubens kein so schönes Fleisch gemalt gesehen,“ war die Antwort.

Er selbst aber beschränkte sich weise auf die Kunst, die er gelernt hatte und verstand. Diese Beschränkung, die er schon des Horace Vernet Anfrage gegenüber bewiesen hatte, ist zur Grundlage seiner Bedeutung geworden, jedes Werk ist ausgereift, keine Halbheit, keine Flüchtigkeit zu finden. Wenn nun auch schwächere Bilder in seinem Lebenswerk begegnen, so ist das nur selbstverständlich. Keiner kann durchweg Bestes schaffen; niemals aber war er flüchtig, der Tod raffte den Uermüdlichen von der Staffelei weg.

„Es beschränkt sich selten ein Künstler auf das, was er vermag; die meisten wollen mehr tun als sie können und gehen gar zu gerne über den Kreis hinaus, den die Natur ihrem Talent gesetzt hat.“ In diesen Worten Goethes ist Heinrich Bürkel ein herrliches Denkmal gesetzt, denn er hat es verstanden, sich auszunützen und zu schonen.

L. von Bürkel.



Whistler. Blick auf das Parlamentsgebäude. Radierung.

James Mc. Neill Whistler.

1834—1903.

AUF der Münchner Ausstellung von 1892 erregten die Amerikaner zum ersten Male als Gruppe in Deutschland grösseres Aufsehen. Bis dahin hatte man wohl bei uns amerikanische Künstler, aber keine amerikanische Kunst gekannt; die in München lebenden waren zu Münchnern, die in Paris lebenden zu Parisern, die in London lebenden zu Engländern geworden. Seitdem hat sich diese amerikanische Kunst beinahe zusehends aus ihrer Umgebung immer stärker herauskristallisiert. Ja die Pariser Kolonie, die grösste und einflussreichste von allen, hat nicht nur im Kunstleben der Seinestadt eine starke Rolle gespielt, sondern die ehemaligen Schüler haben sogar begonnen auf ihre Meister Einfluss zu üben. 1889 konnte der Generalkommissar der Weltausstellung in seinem Bericht noch schreiben: „Die Sektion der Vereinigten Staaten war nur ein glänzender Annex der französischen Es würde schwierig sein, viele Männer zu nennen, die ihre Inspirationen nicht unmittelbar den französischen Meistern entlehnen.“ 1900 bildete die amerikanische Sektion eine der geschlossensten, einheitlichsten und eigenartigsten Abteilungen der ganzen Ausstellung.

Freilich etwas spezifisch Amerikanisches haben diese Künstler mit verschwindenden Ausnahmen nicht. Von dem ungestümen Vorwärtsdrängen einer jugendlichen Nation ist kaum etwas in ihnen zu spüren, alles was an Heimatskunst erinnern könnte, liegt ihnen meilenweit fern, religiöse, politische, soziale Ideale scheinen sie nicht zu berühren. Ja es ist, als ob die Dinge selbst sie kaum interessierten, nur der farbige Abglanz, der über ihnen liegt; die Farbe oder vielmehr der Ton, die Harmonie ist alles. Kurz, die Kunst dieses jungen demokratischen

Volkes ist die aristokratischste, kosmopolitischste, abgeklärteste und raffinierteste von allen.

Der jüngst verstorbene James Whistler, ihr genialster und konsequentester Vertreter, war gerade für diese Art Kunst prädestiniert wie kein anderer. In Amerika geboren, verbrachte er seine Jugend in Russland, wo sein Vater als Hauptingenieur der Petersburg-Moskauer Eisenbahn eine ebenso angesehenere wie gewinnbringende Stellung innehatte, und studierte dann in Amerika und in Paris. Mit einem ausserordentlichen Geschmack begabt, machte er sich das Delikateste zu eigen, was die Kunst aller Zeiten hervorgebracht hat: von Velazquez die kühlen Harmonien und die Luft zwischen den Dingen, von den Impressionisten das Momentane der Erscheinung und das abgekürzte Verfahren, von den Japanern die geistreiche, überraschende Raumverteilung, und wusste dies alles doch mit eigenem Geiste zu erfüllen.

Von allen Anhängern des L'Art pour l'Art war er der intransigenteste. Theoretisch war für ihn die Kunst lediglich ein Spiel mit Farben, wie die Musik ein Spiel mit Tönen ist. Harmonien oder Symphonien liebte er seine Bilder zu taufen, da die Sprache keine gleichwertigen Ausdrücke für die Kunst der Augen hat. Blau und Gold — eine Nachtlandschaft mit Wasser, Himmel und funkelnden Lichtern, Silber und Rosa — ein Damenbildnis. Ja er sprach wohl zuweilen sogar davon, dass ein Bild in E-dur oder in C-moll gemalt sei. Allein der Vergleich mit der Musik lässt sich doch nicht vollkommen durchführen. Musik kann man schliesslich in mathematische Formeln auflösen, die Malerei, wenn sie nicht zum blossen Ornament

werden soll, arbeitet mit Gegenständen der sichtbaren Welt. Dinge aber, leblose oder lebende, sind keine Formeln, sind keine blossen Farben-träger. Ein Porträt ist nicht nur eine mit Farbe ausgefüllte Silhouette. Aber so hat es der Meister wohl auch nie gemeint und höchstens gesagt — wenn er missverstanden sein wollte. Das Wichtige ist, dass ein Bild auch ohne Rücksicht auf den Gegenstand bloss durch den Wohlklang seiner Farben und ihre Verteilung im Raum unmittelbares Wohlgefallen erregt und dass dieser rein farbige Eindruck mit dem Gegenstand im vollkommenen Einklang steht. 1900 war in Paris des Meisters „Dame am Kamin“ ausgestellt. Ein weisses Kleid und der weisse Kamin, dazu die milden roten und blauen Farben eines Orchideenstrauches, eines Blumentopfes, einer japanischen Vase und eines japanischen Fächers. Dieser zarte Zusammenklang lenkte sogleich die Aufmerksamkeit des Besuchers auf sich, wenn er in den Saal trat, und umschmeichelte ihn wie der Duft einer seltenen wohlriechenden Blume. Dann nahm ihn auch die Gestalt selbst gefangen, eine zarte wehmütige Frauengestalt mit geneigtem Kopfe und schlaff herabhängendem Arm, aber dieser Eindruck verschmolz zuletzt wieder völlig in Eins mit der stillen Farbenharmonie.

Das Seltsamste ist nun, dass dieser Farbenkünstler ganz und gar kein Kolorist im gewöhnlichen Sinne war. Nicht nur alles Laute und Schreiende, sondern auch alles Leuchtende und Funkelnde war ihm zuwider. Meist dominiert in seinen Bildern ein Schwarz, Grau oder Weiss. Das sind aber im Grunde genommen überhaupt keine Farben, sondern Negationen von Farben. Allein sie werden ja nicht im absoluten Zustande angewandt. Von dem Momente an, wo sie sich materialisieren, sind sie nicht mehr rein, gewinnen sie Farbenwerte. Wie vielerlei entzückende Nuancen kann Grau annehmen, vom Silbergrau und Perlgrau bis zu all seinen rötlichen, bläulichen und grünlichen Schattierungen! Zu diesem Grundton gesellen sich dann meist allerlei gebrochene, wie verlöschende oder verwelkende Farben, Rosa, Mattgelb, Hellblau, Silber. Und selbst wenn Blau, Rot und Grün auftreten, wie in dem eben genannten Bilde, bekommen sie etwas wie eine Patina, ähnlich den Unterglasurfarben der Porzellanmalerei.

Whistlers junge Frauen und Mädchen sind fast immer in Weiss gekleidet; so die „Dame blanche“, die 1863, von der Jury des Salons abgelehnt, in dem vielleicht ein wenig über Gebühr gepriesenem Salon der Zurückgewiesenen figurierte, so die entzückende kleine Miss Alexander und die „Dame am Kamin“. Auch das kleine Mädchen, das in der mit Recht berühmten „Piano Picture“ an den Flügel gelehnt dem Spiele der Mutter lauscht, ist ganz weiss gekleidet.

Etwas farbiger ist die „Prinzessin aus dem Porzellanlande“ (Tf. 121), das Bild, das in seinem Werke am deutlichsten den Einfluss der Japaner verrät — nicht nur im Stoffe, sondern auch in seiner Behandlung. Bei älteren Personen herrscht dagegen meist ein Braun oder Grau vor, dem sich die andern Töne unterordnen. Die berühmtesten Bilder aus dieser Reihe sind die beiden schon im „Museum“ abgebildeten Parallelstücke „Porträt meiner Mutter“ im Luxembourg (Bd. II Tf. 103) und „Carlyle“ im Museum zu Glasgow (Bd. IV Tf. 111). Auf beiden sitzt die dargestellte Person in ganzer Figur im Profil an einer Wand, und auf beiden ist diese Wand mit Bildern belebt. Wiederum ist es sehr bezeichnend für unsern Künstler, dass diese Bilder weder als starke Farbenflecke wirken, noch uns etwa über den Geschmack ihrer Besitzer Aufschluss geben; es sind Kupferstiche, deren weisse Ränder und dunkle Rahmen die graue Wand angenehm unterbrechen und doch mit ihr völlig harmonieren und deren Gegenstände völlig gleichgültig sind. Ein Kritiker, der sie hätte näher bestimmen wollen, hätte ebenso sicher Whistlers Erstaunen und Wut erregt, wie Velazquez jeden Versuch die Bilder im oberen Teile seiner Meninas auszudeuten unbegreiflich gefunden hätte. Bei einigen seiner Bildnisse, besonders bei Herrenbildnissen ist Whistler sogar bis zu einem „Arrangement in Schwarz“ gegangen. Es stimmt das ganz zu unserm modernen Empfinden, das uns jedes Auffallen, in der Tracht wie im Wesen, verbietet — wobei übrigens ganz beiläufig erwähnt werden mag, dass Whistler selbst mit seinem übermässig langen Rock und seinem plattkrämpigen Cylinder in den Strassen Londons beinah eine komische Figur spielte. Ausser diesen dunklen Tönen trägt auch die abgekürzte, breite und doch dünne Malweise des Meisters dazu bei, dass uns viele seiner Gestalten zunächst etwas schemenhaft erscheinen. Wir sind durch so viele moderne Bilder daran gewöhnt, dass die Figuren geradezu aus dem Rahmen herausspringen, dass man die Lackstiefel, die Hüte und Handschuhe geradezu mit Händen greifen zu können vermeint, und stehen nun hier vor Gestalten, die in den Nebel zurückzuweichen scheinen. Photographisch-realistische Treue war Whistler verhasst; was er geben wollte, war etwa die Art, wie bekannte Wesen in der Erinnerung an unserm Geiste vorbeiziehen, sodass nur die charakteristischen Merkmale hervortreten und alles Uebrige verschwimmt. Eins seiner berühmtesten Herrenbildnisse dieser Art ist der Sarasate, der 1885 in den Suffolk Street Galleries den Ehrenplatz erhielt.

Zu dieser Auffassung des Porträts passt nun auch durchaus seine Auffassung der Landschaft. Eine zeitlang war auch er wohl ein Anhänger der Freilichtmalerei gewesen, die die Begabtesten unter

den jungen Unabhängigen in ihren Bann gezogen hatte, später wurde er, wenn nicht ihr erbitterter Gegner, so doch ihr ausgesprochenster Antipode. Sonnenschein und heller Tag erschienen ihm gerade gut genug für die Philister. „Wenn die Sonne zur Rüste geht, erhebt sich die Sonne der Kunst,“ diesen Ausspruch Corots kann man auch über seine Werke setzen.

„Wenn der Abendnebel die Ufer mit Poesie umkleidet wie mit einem Schleier“, heisst es in dem berühmten Ten o'clock, dieser Mischung von geistreichen Wahrheiten und kaum minder geistreichen Paradoxen, in der aber die ersteren bei weitem überwiegen, „und die ärmlichen Gebäude sich an dem bleichen Himmel verlieren und die hohen Essen zu Campanilen werden und die Speicher Paläste in der Nacht sind und die ganze Stadt im Himmel hängt und Zauberland vor uns sich ausdehnt — dann eilt der Wanderer nach Hause; der Arbeitsmann und der Kulturmensch, der Weise und der Lebemann hören auf zu verstehen, da sie ja aufgehört haben zu sehen, und Natur, die diesmal melodisch zu singen angehoben hat, singt ihren herrlichen Gesang für den Künstler allein, ihren Sohn und ihren Meister — ihren Sohn darin, dass er sie liebt, ihren Meister darin, dass er sie kennt.“

Wann ist die Poesie der Abenddämmerung je schöner geschildert worden? So empfand der Künstler, der andre Male in seinem Eigensinn behauptete, die Natur sei niemals schön; schön sei nur der Extrakt, den der Künstler daraus gebe. Seine Extrakte gleichen nun freilich sehr wenig den gewöhnlichen Bildern; sie sind mehr Andeutungen von solchen. Der Beschauer muss ein empfängliches Herz besitzen, das den dargereichten Faden weiterspinn, wie oftmals ein einzeln angeschlagener Akkord gleichgestimmte Seelen „ganz zu lösen“ vermag. Die Engländer besaßen keine so gleichgestimmte Seelen; sie machten sich darüber lustig, dass man die Bilder ja ebenso gut verkehrt hängen könne, oder sprachen, wie Ruskin, von Farbentöpfen, die er dem Publikum an den Kopf geworfen habe. Es ist erklärlich, dass der grosse englische Kritiker, der so oft das Ethische mit dem Künstlerischen vermischte, mit Whistler zusammenstiess; doch hätten ihn die letzten Werke seines heissgeliebten Turner vorsichtig machen sollen. Uebrigens wusste unser Künstler sehr gut, Grobes mit Grobem zu vergelten, wie seine amüsante Broschüre: *The gentle Art of making enemies* beweist.

Ueber dem Maler Whistler dürfen wir den Radierer Whistler nicht vergessen, der ebenso lange leben wird, ja in seinem Fache einen noch bedeutenderen Platz einnimmt als jener in dem seinen. Es soll hier nicht die Geschichte der modernen

Malerradierung erzählt werden. Zwischen den Burinisten und den revolutionären Aquafortisten, den Engravers und Etchers herrschte dieselbe Fehde wie zwischen den Akademikern und den Unabhängigen. Die junge Schule erhob die — anscheinende — Regellosigkeit zur Regel, die Willkür zum Gesetz, und Whistler, der 1857 zuerst auf dem Plan erschien, wurde der Kapriziöseste von allen.

Er war ein entschiedener Anhänger der alten Aetzkunst, wie sie Rembrandt geübt. Von der raffinierten Mischung der verschiedensten Techniken, wie sie z. B. Rops liebte, wollte er nichts wissen, und er verachtete gewiss die Praktik so vieler Moderner, in deren charakterlose Nadelzeichnung erst die Kunst des Druckers Licht und Schatten und Farbe hineinbringt. Der echte Radierer beschränkt sich auf die eigentlichen Mittel seiner Kunst und zieht höchstens für die feinsten Linien der Hintergründe und des Himmels die kalte Nadel zu Rate. Er kannte ganz genau ihre Grenzen und verlangte von ihr nichts Unmögliches. Seine Kunst besteht darin, mit dem wechselnden Spiel feiner und kräftiger Linien Valeurs und Raumwirkungen hervorzubringen, nicht aber Stoffliches mit peinlicher Treue nachzuahmen. Mit je geringerem Aufwand von Mitteln er seine Wirkung hervorbringt, um so überraschender wird diese sein. Die Radierung ist also vor allem eine Kunst der Suggestion. Dem Druck und dem Papier wandte er die grösste Sorgfalt zu wie alle guten Radierer. Die so beliebte Papierverschwendung aber hasste er; in seiner späteren Zeit verzichtete er sogar auf jeden Rand.

Das einzige, was man dem Meister zum Vorwurf machen könnte, ist, dass er zuviel radiert hat. Wedmores Katalog umfasst mit dem Supplement eines Amateurs zusammen nicht weniger als 372 Nummern. Davon ist natürlich nicht alles ersten Ranges. Drei Serien in diesem Werke haben mit Recht besondere Bewunderung gefunden, die Sixteen Etchings, der sogenannte Venice Set und die viel späteren Twenty-six Etchings. Letztere gehören bereits zu den gesuchtesten Seltenheiten auf dem Kunstmarkt. Der Gegenstand der ersten Serie ist das London der Themse-Ufer. Wie Méryon das Vieux Paris entdeckt hatte, so entdeckte er das alte London. Die Romantiker hatten sich schon mit Inbrunst in die Bauten der Vorzeit versenkt, und insbesondere den Lithographen hatten diese reichliche Nahrung gegeben, wie z. B. die unendlich lange Publikation der *Voyages pittoresques* des Barons Taylor beweist, an der die besten Künstler Frankreichs und Englands mitgewirkt hatten. Whistler entdeckte das Romantische im alltäglichen, in den einfachen Ziegelhäusern mit ihren grossen Firmenschildern, den Speichern und Kähnen. Sie sind mit der grössten Einfachheit und doch mit

einer Echtheit gegeben, die sie zu historischen Dokumenten machen wie etwa Canalettos Bilder. Nicht nur geographisch in eine völlig andre Welt führen uns die venezianischen Radierungen. Auch hier zeigt er uns ganz andre Bilder als man sonst zu sehen gewohnt ist. Er führt uns nicht nur auf den Markusplatz und den Canale grande, sondern auch in die entlegensten Calle e Canali und wohl selbst unter einen alten Torweg mit Bettelvolk, und er zeigt uns nicht nur den strahlend blauen Himmel der Lagunenstadt, sondern auch Nacht und Nebel. Allein die Gegenstände werden hier vollkommen zur Nebensache und dienen nur als Anhaltspunkte für ein zierliches und keckes Spiel. An die Japaner erinnern die verblüffenden Ausschnitte. Wie etwa das Menschengewimmel auf der Riva degli Schiavoni oder die Tauben auf dem Markusplatze hingeworfen sind, das ist vielleicht das geistreichste, was die moderne Kunst an Abkürzung hervorgebracht hat. Manchmal ist uns des Geistes vielleicht sogar ein wenig zuviel, wünschten wir uns eine etwas substantiellere Kost. Die 26 Radierungen, die uns in der Hauptsache wieder nach London führen, vermitteln dann zwischen den beiden Methoden und bringen sie zur höchsten Höhe.

Ausser den Städteansichten hat Whistler auch Porträts von Freunden, Damen und Kindern, Bäume, Interieurs und Stilleben radiert. Ueberall folgte er dem Grundsatz, mit möglichst wenig viel zu sagen, mehr anzudeuten als auszusprechen. Bei dem Cellospieler ist z. B. nur der Kopf ausgeführt, das Instrument und den Körper ahnt man eigentlich nur.

War Whistler in der Wiederbelebung der Originalradierung nur einer unter einer ganzen Anzahl, und waren ihm die Franzosen hier vorangegangen, so ist der neue Aufschwung der Originallithographie recht eigentlich auf ihn zurückzuführen. Er war es, der 1878 für den Verleger Way die ersten Steinzeichnungen lieferte. Freilich an die plakatmässigen farbigen Lithographien, mit denen jetzt Deutschland überschwemmt wird, darf man bei ihm nicht denken; so grobe Mittel hätten ihm im Innersten widerstanden. Aber die Kunst des liebenswürdigen Shannon, die prickelnden Momentbilder von Toulouse-Lautrec und viele andre basieren auf seinen Blättern. Es sind geistreiche Skizzen, mehr mit dem Kreidestifte hingehaucht als fest gezogen, Städtebilder wie bei den Radierungen und ähnliches, dann auch viele Porträts.

Eine besondere Erwähnung verdienen die entzückenden Akte junger Mädchen. In ihnen zeigt sich ganz besonders, ein wie eminenten Zeichner der Meister gewesen ist; denn in dieser Technik gibt es keine *pentimenti* wie etwa bei der Oelmalerei.

Von Whistlers äusseren Lebensschicksalen ist kaum etwas zu erzählen. Sein Hauptaufenthaltort war Paris, wo er eine grosse Zahl von Schülern um sich gesammelt hatte, er besass aber auch ein Atelier in London und machte viele Reisen. Seltsam mag es zunächst erscheinen, dass der Meister, dessen Bilder vielleicht am wenigsten von allen Stoff zu literarischen und anekdotischen Bemerkungen bieten, der Held ungezählter Anekdoten ist. Das lag in seinen Sonderbarkeiten, seinem ewig schlagfertigen Witz und seinem fehdelustigen Temperament.

Whistlers Kunst wird niemals populär werden. Das grosse Publikum will Anhaltspunkte haben, von denen aus es Gedanken weiterspinnen kann, und diese Anhaltspunkte gibt sie nicht. Es ist eine Kunst für Feinschmecker, sie will genossen sein wie das Bouquet eines edlen Weines.

Es liegt etwas Dekadentes in ihr, insofern, als sie nicht vorwärts weist, keine starke Erregungen auslöst. Aber sie hat doch keineswegs das Krankhafte, das die eigentlichen Dekadenten besitzen. Ihre Schönheit ist keine Allerweltsschönheit, aber sie ist doch echte Schönheit.

„In der langen Krümmung des schmalen Blattes, die durch den geraden grossen Stengel ihre Korrektur erfährt, lernt der Künstler, wie Anmut sich mit Würde vermählt, wie Kraft die Lieblichkeit steigert, sodass Eleganz das Ergebnis ist.“

„In dem zitronengelben Flügel des bleichen Schmetterlings, mit seinen niedlichen Orangeflecken sieht er vor sich stolze Hallen von hellem Gold mit ihren schlanken safranfarbenen Pfeilern, und lernt, wie die zarte Zeichnung oben an der Mauer in zarten goldfarbenen Tönen gehalten und an der Basis in Noten von kräftigerer Farbe wiederholt werden soll.“

So sieht nur ein echter Künstler die Natur an. Alles in Allem: Whistler gehört zu den ganz wenigen Künstlern vom letzten Drittel des 19. Jahrhunderts, die Anspruch auf Unsterblichkeit haben. Vor wenigen Jahren lebten noch Böcklin, Leibl, Puvis, Segantini; jetzt sind sie alle dahin gegangen und er ist ihnen gefolgt, vielleicht der am schwersten zu fassende, sicher nicht der schlechteste unter ihnen.

Walther Gensel.

Zur Gotischen Gewandung und Bewegung.

DIE Gewandung hat in der Gotik das grosse Wort. Es erscheint selbstverständlich in einer Kunst, die das Nackte nur ausnahmsweise zulässt, deren Absicht so oft auf den schönen oder rauschenden Effekt, weniger auf tiefensten Eindruck oder stille Spiegelung ging. Ihre Figuren sind häufig nur Gestelle für eine wundervolle Draperie; sie schwelgt in Falten, als suchte sie Ersatz für Formen, die ihr nicht gegeben waren. Denn der Falten ist sie Meister.

Ihre Stärke ist zwar während der eigentlich schöpferischen Zeit der gotischen Architektur noch nicht die virtuose Charakteristik der Stoffoberfläche, des Gewebes. Ihre Stoffe machen meist den Eindruck von Wollstoffen, bald leichteren, bald schwereren. Minder deutlich — doch seltsamer Weise z. B. bei den archaischen Sachen des 12. Jahrhunderts — fühlt man sich an die kostbaren orientalischen (und abendländischen) Seidengewebe erinnert, die damals doch so gesucht und bewundert wurden, für deren verschiedene Arten Dichter und Chronisten uns so viele, oft rätselhafte Namen überliefern.

Zu einer peinlichen Wiedergabe des Stoffcharakters, einem berechneten Gegenüber verschiedener Stoffe gelangte im allgemeinen erst die Spätgotik, das spätere 14. und das 15. Jahrhundert.

Das Charakteristische wurde im Laufe des 13. Jahrhunderts die immer stärkere Plastik der einzelnen Faltenhügel. Das Gewand, das anfangs gern etwas Feinfaltiges, Anschmiegsames hatte (Museum VI, 142), löste sich mit seiner Masse mehr vom



Madonnenstatue, um 1250
Paris, Notre Dame.

Körperlos; der Stoff war damit sich selbst, seiner eigenen Schwere freier hingegeben. Die feinen Aeusserungen dieses seinen Sonderlebens nun — im Widerspiel gegen mannigfache Hemmungen — wissen die Gotiker darzustellen, ohne ins Kleine zu geraten. Wie die hoch herausragenden Kämme rücklings einsinken und schlaff übereinanderfallen, wie die schlanken Züge niederwallend sich stauen, so dass feine Brüche und Knicken sich bilden (Museum VII, 88), wie sie am Boden schleifend, ein wenig in Unordnung kommen, als laufe ein Windhauch über ihre Rücken (Museum VII, 45), wie der schwere Stoff hängend hinsteht oder bei schwebendem Faltenbogen in winklig sich absetzende Stücke auseinanderfällt, diese und ähnliche Motive zeigen, wie das schöne Arrangement durchsetzt ist von Anschauung. Die letztere aber ist nicht an der ausgestaffierten Puppe des Ateliers genährt, sie suchte ihre Nahrung in freier Luft, ob schon im Fluge, zu haschen.

Trotz jener Loslösung des Gewandes vom Körper wirken Gewandzeug und Figur bei den guten Sachen wunderbar zusammen. Besonders die französische Gotik hat Gestalten von unübertroffenem Einklang geschaffen, bei denen jeder Zug auf das Ganze gestimmt ist. Reflektieren sich

die Glieder des Leibes auch wenig, ja verschwinden sie vielfach in der Umhüllung, so gab diese doch ein Echo der Bewegungsmotive. Die Falten spinnen wohl, introduzierend, das Thema an, ehe der Körper es aufnimmt; sie machen es schwellen und langsam verhallen, weit ausholend.

Man beobachtet es besonders an den schwung-

voll bewegten Gestalten. Die Kurven der Faltenläufe und die ausgeschwungene Haltung verstärken einander, etwa wie zwei Wellen sich erreichend in eine zusammenwogen, emporschlagend.

Je weniger die Gotik bei ihrer eigentümlichen monumentalen Gebundenheit ihren Standfiguren eine kräftige und einseitige Bewegung zu verleihen vermochte, um so mehr musste sich ihr Bewegungsdrang im Beiwerk der Falten zu entladen trachten. Er fuhr unruhig an den Säumen her; in der Belebung der grossen Flächen aber war er auf Heraushebung weniger, starker Accente aus, die Hauptzüge gern an einer Stelle zusammenführend, da, wo der Körper die Ausladung zeigte.

Die gotische Gewandung ist aber auch Stimmungsträger, ein bedeutsam sprechendes Symbol geistiger Charakteristik.

Die Gewandbehandlung der zwei hier abgebildeten weiblichen Figuren z. B. mag bei flüchtigem Hinsehen allerlei Verwandtes haben. Die Faltenzüge laufen hier und dort in schlanken Bogenlinien zur linken Hüfte hin. Doch in den Faltenlinien der Pariser Madonna (Notre Dame, nördl. Querhaus, um oder bald nach 1250) sind einzelne lebhaftere Accente, einige schärfere Brüche bemerkbar. Der ganze Stoffcharakter hat etwas Frischeres. In der Gewandung lebt gleichsam das beweglichere Naturell der Trägerin. Die grössere (geistige und körperliche) Elastizität dieser ein wenig unbedeutenden aber lebenswürdigen knospenhaften Gestalt klingt in diesem schlankeren Emporstreben der schärfer gerefften Faltenzüge.

Ein stilleres, ernsteres Geblüt ist die Heilige mit dem Buche (Paris, Cluny-Museum, 14. Jh.). Ein Zug von Entsagung liegt um die Lippen. Bei innerer Festigkeit ist etwas Träumerisches im Blicke, im sanften Sichneigen des Hauptes; letzteres weicher, voller, auf zarteren, abfallenden Schultern. — Kaum spürbar ist die leise Bewegung des Körpers; und sanfter begleitet das Gewand, als nähme es Anteil; es ist minder gespannt; ruhvoll schweben die weiten Bogenfalten des Mantels, weicher, lässiger gleitet, schleift das Kleid. Schön auch der Widerschein der leisen Schwermut in den auffalend betonten, senkrecht von den Händen fallenden Partien.

In dem Reimser Josef (Abb. S. 67, Taf. 135) wiederum neue Nüancen. Dieser Mantel verrät etwas

von dem lebensfrohen, kecken, beweglichen Franzen, der darunter steckt. Das weichliche, müssige Undulieren an den Säumen — sonst der Gotik so geläufig — fehlt hier ganz, überhaupt das sorgfältig Gelegte, Ausgeglättete. Sorglos vielmehr ist der Mantel übergeworfen. Obwohl jeder einzelne Zug vom Künstler berechnet ist, fahren die Linien scheinbar regellos querüber; in spitzen Winkeln stossen die sich spannenden, straffen Mantelsäume zusammen. Es ist in ihrem flotten Gang dieselbe Beweagsamkeit, die in den spitz zulaufenden Linien des Gesichts, in den abfallenden Schultern ist. Im Zuschnitt der Gestalt sind ähnliche Kontraste aufgesucht, wie in der Gewandung.

So lädt der Kopf, der nach oben sich zuspitzt, wie nach unten, in der Mitte weit aus zu dem kühn bewegten, prachtvollen Lockenhaar. Ganz ähnlich greift der Mantel, der über der Brust sich spannt, unterhalb des rechten Ellenbogens in weiten, eckig gebrochenen Faltenmärgen aus, als habe der Arm des temperamentvollen Heiligen ihn durch eine hastige Bewegung ausgeweitet; weiter unten zieht er sich wieder dichter um den Körper. Es ist in alledem eine Geschlossenheit und Sicherheit des Stilgefühls, die nicht zu übertreffen ist, aber gleichzeitig, wie das Falten-detail zeigt, eine grosse Frische der Naturbeobachtung.

Man glaubt meist, das Wesen der gotischen Schönheit erschöpft zu haben, indem man auf die schwärmerische Vorliebe für das Sanft-Gerundete, für das Undulierende in der Faltenzeichnung sowohl als in der Postierung der Gestalten hinzeigt. In der Tat hat auch die Joseffigur in den unteren Faltenpartien einen Anflug jenes Wohl-lauts, der so leicht einen Stich ins

Schwächliche bekommt. Doch es ist nicht die ganze Gestalt von ihm umspielt; es ist hier eine Mischung von (abrundender) Feinheit und Frische, wie in dem Wesen des Dargestellten neben dem Kecken das Verbindliche.

Hat sich nun die einseitige Leidenschaft für das Gerundete, die seit dem 14. Jahrhundert überall so auffallend hervortritt, zu einem Schwelgen wird, z. B. bei Andrea Pisano und Ghiberti, erst im Lauf der Hochgotik allmählich durchgesetzt oder kennt schon die Frühgotik diese „gotische“ Schönheitslinie?

Sie ist tatsächlich schon etwas Frühgotisches. Es gibt schon damals einen Stil, der sich an der



Heiligenstatue, 14. Jahrh.
Paris, Musée Cluny.

schlanken Bogenlinie nicht ersättigen kann, der am liebsten alles in ihr und in ihr allein aussprache. Allerdings sind damals die Säume gern noch schlicht, die Falten gleich feinen Riefeln. (Museum VI, Taf. 142.)

Aber es gibt daneben noch eine andere früh gotische Strömung, die das Gegenteil will, die an härteren, an geraden Linien, am eckigen Umbruch der Falten just ihr Gefallen hat. Man sieht, für den gotischen Geschmack ein Schlagwort zu finden, ist nicht einfach, er bewegt sich in Gegensätzen!

Jene Richtung auf das fließend Geschwungene ist so ziemlich in allen frühgotischen Centren nachweisbar; man kann einzelne Orte nennen, wo sie vor herrscht, z. B. in Sens, in Laon, in Chartres und in Reims.

Der härtere Stil aber scheint von Paris auszugehen, wo er auch in hochgotischer Zeit noch nachwirkte (Mus. VII Taf. 88), er greift von hier über auf Amiens.

Dieses ist bedeutsam, dass die hartfaltige (schwerfaltigere, in der Zudeckung der Körperformen rücksichtslosere, hierin „gotischere“) Manier so früh im Norden heimisch wurde. Denn hier herrscht sie ja später. Zu der Zeit, als Ghibertis Weise in immer kühneren Wellenlinien ausschweift, tüfteln die nordischen Meister an einer barocken Häufung scharfbrüchigen Faltenwerks; so einseitig bevorzugten sie es oft, als wollten sie die gotische Kurve mit dem Winkelmass austreiben.

Schon bei frühen Sachen dieser Richtung kommt es gelegentlich zu jenen Aufschiebungen scharfbrüchigen Faltenwerks, wie sie für das 15. Jahrhundert so typisch sind. Die Abbildung auf S. 68 kann es erläutern. Man kann neben diese Figur aus der Zeit von 1225—30 Skulpturen des 15. Jahrhunderts stellen (z. B. die Grabfigur der Agnes von Burgund von Jacques Morel), die fast dieselben Motive bringen. Die form-schöpferische Kraft der ersten Blüte hat diese Manier vorweggenommen.

Interessant ferner, wenn das Geschwungene auch ganz ausserhalb des gotischen Gebietes zu Hause ist, am Rhein, wo es an Sachen begegnet, die man noch romanisch heisst. Allerdings sind die



Josef. Reims, Kathedrale.

französischen Einflüsse hier noch nicht abgeschätzt. Gerade im Umkreis dieser Manier aber — in der Linie Chartres-Reims — entwickelt sich zuerst auch die geschwungene Pose, während in der frühen Amienser Gotik die ausgeschwungene Haltung überhaupt nicht vorkommt. Angesichts dieses Entwicklungszusammenhangs begreifen wir, warum später gerade bei den Gestalten mit Gesamtschwung die Gewandung noch so stark am Bewegungseindruck beteiligt ist. *Die Gewandung war es eben ursprünglich allein, was an der gotischen Statue in Schwingung war.* An ihr übt sich jener Drang, während die Körper noch starr und gleichmässig auf beiden Füßen ruhen.

Diese Vorstufe vergegenwärtigen z. B. die Statuen in Senlis; aber sehr gut auch die Chartreser Figuren. Mus. VI, Taf. 142. Die schlanken Faltenkurven der Gestalt rechts (am Mantel und Untergewand) laufen im wesentlichen schon wie an so vielen hochgotisch-bewegten Statuen, vom linken Fuss zur rechten Hüfte hin. Nur ist diese garnicht ausgeschwungen.

Man hat einen Augenblick wohl die Illusion, als komme die Figur angewandelt oder halte im Schreiten inne; es ist eine Täuschung zuwege gebracht durch ein Faltenspiel.

Einzelne andere Chartreser Statuen gehen — schüchtern — schon über diese Stufe hinaus. Die entscheidende Entwicklung bringt erst Reims. Hier begegnen die ersten grossen Gestalten mit durchgebogenem Körper, bei schleifend nachgezogenem Spielbein, Figuren, die eine eigentümliche Drehung um ihre eigene Achse vom Fuss des Spielbeins bis zur (diagonal entgegengesetzten) Schulter hin zeigen. (Mus. III, Taf. 78.)

Es vollzog sich diese Erlösung zum Rhythmus an einem Bau, der der Plastik Spielraum gab, der das starre, beengende Stützen- und Rahmenwerk auffallend — fast ungotisch — zurücktreten liess.

Doch man darf nicht denken, dass nun ein schwebend Sichwiegen alle gotischen Statuen erfasst habe. Gleichmässig auf beiden Füßen ruhende Figuren, oder solche, die bei leiser Scheidung von Stand- und Spielbein, doch schlicht und aufrecht stehen, sind in der Hochgotik häufig. Ich verweise auf die herrliche, noch vom 18. Jahrhundert hochgehaltene Statue des Jakobus d. J. aus der Sainte-Chapelle (Mus. VII, 88). Durch eine Draperie von erlesenstem Geschmack und feinsten Stofflichkeit — wie viele Gewandfiguren der Frührenaissance würden daneben überladen und kleinlich erscheinen! — ist die stolz-zarte Gestalt wie verhängt; in den schweren Falten des weichen Stoffes überall winklige Brüche und Stauungen, wie zufällig, dennoch von den Fingern einer Meisterhand eingedrückt. Wir haben hier ein hochgotisches Beispiel jener auf winklig gebrochene, selbst ein wenig knitterige Faltenzüge ausgehenden Richtung, die von Paris kommend, sich, wie gesagt, in Amiens entwickelt hatte. Auch hier geht die Ablehnung der geschwungenen Pose, die völlige Uebertäubung der Figur durch das Faltenwerk mit diesem — männlicheren — Faltengeschmack Hand in Hand. Ist aber eine Figur wie diese minder gotisch als die geschwungenen? Gerade das, was diese der Regel nach zeigen, die Hindurchmodellierung der einen Körperseite (oder doch des Schenkels) durch die Gewandung ist ja sicher ein antikes, auf dem Wege altchristlich-byzantinischer Ueberlieferung fortgeerbtes, vereinzelt auch durch antike Marmorbilder wieder nahgebrachtes Motiv. Auch die Unterscheidung von Stand- und



Prophet, um 1230.
Amiens, Kathedrale.

Spielbein — eine Vorbedingung des Gesamtschwunges — war antikes Erbe.

So könnte man gerade in den starrer posierten Amienser Statuen, ihrem schwereren, brüchigeren, die Formen — nordisch — verdeckenden Faltenwerk das eigentlich Mittelalterliche grüssen wollen. In der Tat hängen diese Pose, diese Falten mit dem strengeren, dem klassischen gotischen Baugeist zusammen.

Es ist charakteristisch für die Faltengebung der Hochgotik, dass jene — oben geschiedenen Richtungen — sich mehr als früher vermischen; obwohl sie daneben gesondert weiterbestehen. Faltenarrangements, deren Schlüssel gleichsam in der Kurve liegt, sind vielfach nachweisbar; doch geben sie nicht die entscheidende Note. Charakteristisch ist eben die Verbindung weicherer und herberer Linien, ist die Fülle feiner Linienkontraste. An dem Reimser Josef ist dies schon erläutert. Auch an dem Engel (Mus. VII, 45) könnte man es zeigen. In den schleppenden Falten unten Weichheit ohne Glätte; oben dagegen, wo der Mantel um die Schultern schliesst,

eine ans Nüchterne streifende Geradlinigkeit. Es sind diese Gegensätze, die den Eindruck schwächerer Manier nicht aufkommen lassen.

Erst mit dem 14. Jahrhundert gewinnen die aus der Kurve konstruierten Draperien wieder mehr die Oberhand. — —

Es wäre lehrreich, in Hinsicht der Faltengebung Gotisches und Griechisches zu vergleichen. Neben jonisch-attische Sachen gehalten, erscheinen die gotischen — im ganzen — eigen monoton; ihre kahle Schlichtheit macht sich bemerkbar angesichts einer bezaubernden Fülle zarter, kühner Kontraste, die den Werken der Griechen eignet. Die gotischen Kontraste erscheinen nun uninteressanter. Ich sagte oben, dass die Gotik auf ein Gegeneinander verschiedener Stoffe weniger aus war. Für die griechische Kunst ist gerade dies und zwar seit ältester Zeit charakteristisch. Das griechische Leben wies darauf. Doch auch der Eigenwille der Kunst war hier mehr auf den interessanten Gegensatz, die Gotik mehr auf angenehmen Ausgleich bedacht. Sie hat mehr System — auch in der Falte. Ihre Faltengebung hat etwas wie gleichmässigen Wellenschlag.

Allerdings die gotische Gestalt ist selten für sich allein gedacht, sie ist kein Mikrokosmos, der die Gegensätze in sich trägt, sondern der Teil eines Ganzen. Ihre Schlichtheit ist oft berechnet für flimmernde Folie.

Wilhelm Vöge.



Zimmer im Baron Voghtschen Hause in Klein-Flottbek, um 1820.

Aquarell, Hamburg, Privatbesitz.

Geschmackswandlungen in Deutschland im 19. Jahrhundert.

UM das Jahr 1800 steht in Deutschland der Geschmack in den bildenden Künsten unter dem Zeichen des Rückgriffs zur Kunst des klassischen Altertums. Dieses war bei uns auf anderen Wegen als in Frankreich zur Herrschaft gelangt. Schon vier Jahrzehnte zuvor war die erste Anregung von den Gelehrten ausgegangen. Während hier Winkelmann die edle Einfachheit und stille Grösse der griechischen Kunst als Vorbild pries und in der Nachahmung der Alten den einzigen Weg zu einer Erneuerung des guten Geschmackes in der Gegenwart sah, befürwortete dort Diderot den grossen strengen antiken Geschmack und das Studium der Antike „um die Natur sehen zu lernen“. Aber noch ein Menschenalter verfloss, bis der Sieg der Antike ein allgemeiner war. In Frankreich zeitigte die neue Richtung zunächst die zierliche Nachblüte der Renaissance, die von Ludwig XVI. ihren Namen trägt. Erst als der Klassizismus sich mit der Revolution verbündet hatte, gelangte er zur Herrschaft. Die alten Republiken mussten als Vorbilder wie für die

Organisation des Staates, so auch für die Kunst und den Geschmack dienen. Die Franzosen begannen sich als Römer zu fühlen. Von da war, als die politischen Verhältnisse zum Kaiserreich drängten, der Weg gewiesen. Das Rom der Kaiserzeit sollte wiedererstehen im Paris des Empire. Dieselbe mächtige Woge nationaler Begeisterung, die für eine Weile die Franzosen einer Weltherrschaft nahebrachte, überflutete auch die Künste, die Tracht, den Hausrat, die öffentlichen Feste. So wurde in Frankreich der antikisierende Stil ein einheitlicher vollkommener Ausdruck seiner Zeit und der das französische Volk in der Sturm- und Drangzeit der Revolution und in den Ruhmesjahren des Kaiserthums bewegenden Ideen.

Anders in den deutschen Landen, wo die antikisierende Strömung, anstatt von einer nationalen Hochflut geschwellt zu werden, gelehrten und literarischen Anregungen entfloß und um 1800 schon Gegenströmungen auftreten. Goethes und Schillers „Propyläen“ leben nicht über die Wende des Jahr-

hundreds; man will nicht mehr hören „nehmt euch die Griechen zum Muster“. Schon hat Wackenroder im Ehrengedächtnis Albrecht Dürers von der Zeit geschwärmt, da dieser den Pinsel führte und der Deutsche auf dem Völkerschauplatz unseres Weltteils noch ein eigentümlicher Charakter von festem Bestand war, der nun verloren gegangen sei. Nicht bloss unter italienischem Himmel, unter majestätischen Kuppeln und korinthischen Säulen, auch unter Spitzgewölben, kraus verzierten Gebäuden und gotischen Türmen wachse wahre Kunst hervor. Und das erste Jahr des neuen Jahrhunderts bringt Schadows Streitschrift gegen Goethes Ausblick auf die deutsche Kunst am Ende des verflossenen Jahrhunderts. Dem Vorwurf Goethes, das allgemein Menschliche werde in der jungen Kunst durch das Vaterländische verdrängt, stellt Schadow gegenüber, im Vaterländischen liege das Allgemein-Menschliche, aber nicht umgekehrt im Allgemein-Menschlichen das Vaterländische. Leonardo da Vinci, Ghiberti, Michelangelo, Raffael, Rubens hätten nicht die Sprache der Griechen oder Römer geredet, sondern die Sprache, womit der Himmel sie begabt hatte. Wer wie ein Grieche fühle, möge so machen. Er verspottet die Franzosen — bei denen eben Davids Kunst auf ihrer Höhe stand — ob ihrer krampfhaften Anstrengungen, den atheniensischen Uhus nachzuheulen, zieht den antikisierenden Malern der Engländer ihren Hogarth, ja noch die damaligen englischen Karikaturen vor. In einem warmherzigen Schlusswort stellt er dem Goethe, der sagte, „Homeride zu sein, auch nur als letzter, ist schön“, den Goethe gegenüber, der die Essenz unseres Zeitalters sei, wie Homer die des seinigen war, und wünscht sich die Macht, diese unverzeihliche Bescheidenheit zu verbieten.

Einstweilen erwiesen diese deutschen Unterströmungen sich aber nicht mächtig genug, um die Einflüsse antikisierender Kunst zu überwinden, die den Eroberungszügen der napoleonischen Heere folgten. Wohl versucht man hie und da, schüchtern unter dem Elend der Fremdherrschaft, entschiedener in der Begeisterung des siegreichen Freiheitskampfes auch in Fragen des Geschmackes, das fremde Joch unter Anrufung deutscher Kunstüberlieferung abzuschütteln, ja man trachtete sogar ernstlich, eine deutsche Nationalkleidung zu finden, aber die Not der Zeit hinderte die Entfaltung der neuen Kräfte auf allen Gebieten, die, wie die Baukunst und die gewerblichen Künste unter Entbehrungen nicht blühen, nur inmitten eines in Wohlstand lebenden Volkes volle Früchte bringen.

Aus der wirtschaftlichen Zerrüttung, in der die deutschen Staaten sich nach den Freiheitskriegen wiederfanden, konnten sie nur langsam sich emporarbeiten. Die Ueberlieferungen des Handwerks

waren an vielen Orten geschwächt oder zerstört. Hinzukam, dass die Hoffnungen, mit denen Deutschlands Söhne in den Freiheitskampf gezogen waren, sich auf politischem Gebiete nicht erfüllten und was die französische Revolution an fruchtbaren Gedanken auch bei uns ausgestreut hatte, unter dem Alldruck reaktionärer Gewalten lange nicht zum Keimen gedieh. Während die Kräfte der Nation sich mehr nach innen wandten, die romantische Dichtung neue Wege fand, die Tonkunst zu klassischer Höhe sich erhob, lastete auf allen, mit der Schönheit der äusseren Lebensgestaltung verknüpften Schaffensgebieten die Not der Zeit. Unter ihrem Druck erwuchs nun auf dem Boden, den die Antike des Empire gedüngt hatte, ein neuer Geschmack, wie er so rein damals weder in Frankreich, das weit rascher die wirtschaftlichen Schäden der Kriegsjahre überwand, noch in dem reichen England zur Herrschaft gelangte.

Diese neue deutsche Geschmacksrichtung, die annähernd das zweite bis vierte Jahrzehnt des Jahrhunderts ausfüllt, ist lange unbeachtet geblieben oder gar verachtet worden. Gewisser ihrer Vorzüge wurde man sich erst bewusst, als man zwei Menschenalter danach in einer Zeit der Uebersättigung mit Ornament und Dekoration auch das Einfache wieder schätzen lernte. Dem Namen, der, man weiss nicht wie, dem neuen Geschmack beigelegt wurde, als man ihn als einen eigenartigen erkannt hatte, haftet ein spöttelnder Beigeschmack an, gleichwie der „maniera gotica“ der Italiener, die zum „Gotischen Stil“ Gevatter stand, gleichwie dem Perücken-Stil, dem Rococo- und dem Zopf-Stil, die doch alle, abgesehen von den vermeintlichen oder wirklichen Geschmackswidrigkeiten, die der Name verspotten wollte, an Zeiten erinnern, in denen herrliche Kunstwerke entstanden und gewerbliche Künste in Blüte standen. Wurde auch mit der Bezeichnung Biedermeier-Stil dessen philiströse Schwunglosigkeit bespöttelt von denen, die zuerst sie anwandten, so dürfen wir doch gleich uns erinnern, dass Genügsamkeit, Schlichtheit und Ehrlichkeit keine schlechten Eigenschaften sind, vielmehr als Heilmittel gepriesen zu werden verdienen von Leuten, denen unter der Herrschaft entgegengesetzter Richtungen des Geschmackes endlich übel geworden ist.

Noch leben im Biedermeierstil viele Erinnerungen an den Empire-Geschmack weiter, aber dessen Formenschatz hat doch seine heroischen Bestandteile eingebüsst, die vordem sich so oft am unrechten Platze breitgemacht hatten. An deren Stelle dringen allmählich Motive aus dem Ideenkreis der Romantiker ein; gotische Architekturformen schon früh, aber nur spärlich und dürftig. Der Blumen-Naturalismus, den schon der Empirestil gekannt, aber nicht in sein Fleisch und Blut hatte aufnehmen

können, gedeiht weiter, doch nur bescheidenlich, wie denn im allgemeinen das Ornament als solches zurücktritt und nirgends die einfache, als zweckgemäss erachtete Form überwuchert. Erst als der Biedermeier-Stil sich ausgelebt hat und man, der Schlichtheit überdrüssig, nach grösserem Reichtum der Erscheinung verlangt, beginnt ein neuer Eroberungszug des Ornaments gegen die Form. Ehe die Entwicklung dahin vorschritt, mussten aber noch andere Formengebiete zu Hilfe gerufen werden.

In Frankreich hatte der Sturz des Empire keineswegs auch den Sturz des nach ihm genannten Geschmacks herbeigeführt; die Lebensdauer, auf das seit etwa drei Jahrhunderten jeder Stil es gebracht hat, ein Menschenalter annähernd, war noch nicht abgelaufen. Nicht unmittelbar erfolgte mit der Restauration des Königtums der Rückgriff zum Stil Ludwigs XV. Allmählich nur dringt das Rococo wieder ein, in Deutschland erst nachdem der Biedermeierstil seine Zeit gehabt hatte, gegen Ende der 30er Jahre. Etwas früher war er in Frankreich wieder erschienen und hatte sich dort, wie bald auch in Deutschland, mit dem Blumennaturalismus verschwistert und diesem weit üppigere Entfaltung gestattet, als ein Jahrhundert zuvor das Ur-Rococo.

Kunsthistorische Studien hatten inzwischen auch

in Deutschland eine Zersplitterung des Geschmacks herbeigeführt. Schinkel und seine Schüler hielten noch treu zur Antike, ohne darum der mittelalterlichen Bauweise feindlich entgegenzutreten. Die auf Wiederbelebung des Mittelalters gerichteten, auf religiösem und literarischem Gebiete mächtigen Strömungen führten in der Baukunst zunächst zu Wiederherstellungsarbeiten, dann, als bei diesen die Baumeister und ihre Handwerker sich gekräftigt hatten, zu einer Geschmacksströmung, die das Bett der kirchlichen Kunst weit überflutete und der eine Weile einige ihrer Vertreter die Kraft zutrauten, alle anderen Strömungen zu überwinden.

Wie diese verschiedenen Bestrebungen über den Empirestil hinaus Neues zu schaffen versuchen in Anlehnung an Formen älterer Stile und in Anwendung natürlicher Gebilde für die Ausschmückung der Kunstsachen, trat vor aller Augen, als sich am 1. Mai des Jahres 1851 die Pforten der Ausstellung im Kristallpalast zu London erschlossen, der ersten weltumfassenden Ausstellung, deren idealer Schwung und deren nützliche Wirkungen von keiner späteren Weltausstellung erreicht worden sind. Der üble Stand aller dem Geschmacks dienenden Gewerbe lag unverhohlen zutage. Man beklagte, die Ausstellung biete was das Ornament betreffe, keine



Zimmer im gotischen Stile.

Nach Entwurf von C. G. Ungewitter in Cassel, um 1850.

Formen, keine Einzelheiten, die nicht in vergangenen Zeiten schon durch und durch gearbeitet wurden. Man fand, dass der Geschmack schlechthin unerzogen erscheine, und dass, wo dies ausnahmsweise nicht der Fall, dies französischem Einfluss zu danken war, der sich in Rückgriffen zu den Stilen der Renaissance und des Louis XV. ausspreche. Der antikisierende Stil zeigte sich nur noch in wenigen Beispielen. Der gotische Stil trat gegenüber den älteren Stilen des Mittelalters ganz in den Vordergrund, aber wesentlich mit architektonischen Formen, die missverstanden auf Möbel und Gerät übertragen waren. Ganz allgemein fiel auf, dass das Ornament so häufig die Sache verdränge, die es verzieren sollte, während es doch nur Zugabe, nicht Ersatz des Zwecklichen sein dürfe. Im Gegensatz zu den von der Ueberfülle des angebrachten Ornamentes erdrückten Gegenständen abendländischer Mache und zu den an völliger Verkennung der Flächenverzierung leidenden abendländischen Geweben und Tapeten, fiel das sich unterordnende, harmonisch zum Ganzen wirkende Ornament der Erzeugnisse Indiens auf. Von den Japanern konnte man noch nicht reden, denn sie waren nicht vertreten und noch nicht entdeckt als ein Volk höchster Kunstbegabung. Gottfried Semper sprach damals von dem anerkannten Sieg, den die halbbarbarischen Völker, vor allen die Indier, in einigen Punkten mit ihrer herrlichen Kunstindustrie über die Europäer davontrugen. In Redgraves kritischen Berichten wird dargelegt, welche Gefahren, wie die Ausstellung zeige, in der Benutzung von Abbildungen überlieferten Ornaments liege. Ein ursprünglich in Stein gemeisseltes Ornament wird für Metall oder Holz verwendet, oder schlimmer noch, für einen Fussteppich; heilige Kultgefäße werden für weltliche Zwecke nachgeahmt; griechische Aschenurnen stehen als Trinkgefäße wieder auf; Tempelsäulen verwandeln sich in Leuchter; Sarkophage in Weinkühler; Stuckdekorationen von Plafonds erscheinen auf Fussteppichen. Während so die einen abergläubisch an den Ueberbleibseln vergangener Zeiten hängen, verachten die anderen die Vergangenheit und fühlen sich frei, ohne rückwärts zu blicken, aus den ergiebigen Quellen der Natur Eigenes zu schöpfen — diesen war die damals neue naturalistische Richtung zu verdanken, die alle Möbel, Kredenzen, Bilderrahmen, mit ungeheuren Anhäufungen nachgeahmter Blumen, Früchte und Tiere überlud und dieselben Dinge in plastisch erscheinender Darstellung auch überall da anwandte, wo ein Flächenmuster am Platz gewesen wäre.

Der Eindruck, den alle Einsichtigen von dem damaligen Stande des Geschmackes auf der ersten Weltausstellung empfingen, hatte zunächst die Wirkung, dass man überall einsah, die alten Vorbilder

müssten gründlicher erfasst, in ihrer technischen Herstellung und ihrer Zweckbestimmung verstanden werden, ehe man sich ihrer bedienen dürfe. Mit so guten Theorien ging man alsbald, zuerst in England, an die Gründung der Kunstgewerbemuseen und studierte gründlicher die alten Stile — um in der Praxis vollends in deren Bann zu verfallen. Bald gab es keinen Stil mehr, von dem Denkmäler den Künstlern vorgeführt werden konnten, der nicht hier oder dort seine Nachbeter fand. Eine Periode rückgrifflicher Kunstübung hebt an, der auch wieder ein gutes Menschenalter den Geschmack zu beherrschen gegeben wird.

In Deutschland befanden einander die beiden, schon gegen das Ende des Biedermeier-Stiles wetteifernden Richtungen. Die eine, die aus dem Mittelalter schöpft, bereichert ihren Formenschatz durch Rückgriffe zur vorgotischen Kunst, und greift mit Nachdruck, unter Führung hervorragender Männer bisweilen siegreich zu allem, was das Leben fordert an Werken der technischen Künste. Die andere, die ganz allgemein aus den Ueberlieferungen der Renaissance ihre Kraft schöpft, und in deren Mittelpunkt Gottfried Semper steht, erweist sich aber als die mächtigere, gewinnt die Oberhand und drängt die mittelalterliche Richtung von der Betätigung für das profane Alltagsleben mehr und mehr zurück auf das kirchliche Gebiet.

Indem sich das Verständnis vertieft für die alten Stilformen und die treibenden Kräfte, die in ihnen sich ausdrückten, lernte man mit der Zeit die nationalen Ausprägungen eines Stiles besser würdigen. Jene grosse geistige Bewegung, die sich auf anderen Gebieten in dem Vordrängen der Nationalitäten als natürliche politische Einheiten im Gegensatz zu den künstlichen Einheiten der Staatenbildungen äusserte, musste auch den Geschmack in den bildenden Künsten beeinflussen. Ohne dass man sich dessen bewusst war, wurde Schadows an der Schwelle des Jahrhunderts erhobene Forderung des vaterländisch Eigentümlichen ein Wahlspruch für den Geschmack. Wie die Renaissance vom deutschen Geist vor drei Jahrhunderten geprägt worden war, so erschien sie dem neuen Geschlecht, das die Wiederaufrichtung des deutschen Reiches miterlebte, als das strahlende Vorbild, dem man nur nachzugehen brauche, um wieder einen nationalen Geschmack zu haben, wie man wieder ein einheitliches Deutschland gewonnen hatte. In Wien 1873 noch schüchtern unklar, trat die deutsche Renaissance in München schon 1876 als die den Geschmack beherrschende Stilrichtung siegreich hervor. Und sie hat unter der Führung von Architekten und Bildhauern sich lange behauptet, trotzdem sie mit regerem Eifer aus den schon getriebenen Quellen der Spätzeit schöpfte, als aus den



Hans Makarts Atelier.

Nach der Abbildung im Auktionskatalog, 1885.

reineren und kräftigeren der Zeit Dürers, von der einst Wackenroder schwärmte. Getragen von nationalem Hochgefühl, wie es ähnlich die Franzosen unter der Republik und ihrem ersten Kaiser für den antiken Geschmack begeistert hatte, behauptete sich die deutsche Renaissance. Nur zu bald aber wurde der neue Geschmack einer rasch nach glanzvoller und üppiger Lebensentfaltung drängenden Gesellschaft dienstbar. Ohne dass überall die Mittel ausreichten, dem glänzenden Schein der Dinge das gediegene Sein zu Grunde zu legen, wurden die neu entdeckten Formen zu dekorativen Spielereien und wieder war man so weit, über dem Ornament die Form zu vergessen. Das Spielen mit den äusseren Formen einer Kultur, die nicht diejenige der neuen Zeit war, führte auch dahin, mancherlei unnützen und sinnlosen Hausrat unter der Firma „altdeutsch“ einzuschmuggeln, und nur zu oft wurde das Atelier des Künstlers mit seiner dekorativen Häufung alter oder gefälschter Möbel, Geräte und Stickereien vorbildlich für die Wohn- und Empfangsräume der Begüterten, denen dann auch minder Wohlhabende mit billiger und schlechter Fabrikware nachahmten.

Ein Höhepunkt der Entwicklung war erreicht, auf dem man sich unbehaglich zu fühlen begann.

Man sehnte sich nach neuen Formen und fand diese, nachdem man eine Weile mit der Barocke und dem Rococo getändelt hatte, bei dem Empire. Von diesem war nur ein kleiner Schritt bis zum Stil der Biedermeierzeit, dessen als eines in sich geschlossenen Stiles man sich erst bewusst geworden war, als man seine Leistungen aus grösserer Entfernung überschauen konnte und aus der Fülle der ornamentalen Gesichte sich in eine ruhigere Formenwelt zurücksehnte.

Dieser Rückgriff fiel aber in eine Zeit, da völlig neue, von ihren jeder Rückgriffskunst abholden Vertretern mit Heftigkeit verteidigte, Geschmacksströmungen vieler Orten in Deutschland hervorbrachen. Einige sahen das Heil in der reinen Zweckform, der äussersten Beschränkung des Ornamentes, der vollkommenen Ehrlichkeit in der Verwendung des Stoffes. Sie berührten sich nah mit denen, die ihre Zuflucht schon zur schlichten Ehrbarkeit der Biedermeierzeit genommen hatten. Einige von diesen wollten die Pflanzenwelt wieder in ihre Jahrtausende alten Rechte einsetzen, der Zierkunst neue Motive zu liefern — und Otto Eckmann, da er zu Anfang seiner kurzen glänzenden Laufbahn noch diesem Gedanken lebte, drückte das auf dem Titelblatt einer kunstgewerblichen Zeitschrift aus,

indem er darstellte, wie ein mit klassischem Akanthuswerk geschmücktes Tongefäss zersprengt wird vom Wurzelndrang der in ihm sprossenden Christrose. Wieder andere verschmähten, die Pflanzen- oder Tierwelt um ihre Beihilfe anzugehen; sie wollten, wie der in Deutschland tätige Belgier van de Velde und seine Nachfolger alles Schöne aus der Natur der Sache, dem besonderen Stoff, der Konstruktion, der höchsten Zweckmässigkeit ableiten und die ästhetische Wirkung nur mehr durch die ausdrucksvolle Linienführung und Flächenschwünger erreichen. Logische Folgerichtigkeit sollte auch das künstlerische Schaffen leiten.

Starke Naturen warfen sich zu Führern auf und zogen jüngere, unfreie in ihren Bannkreis, die ihnen nun abguckten, wie sie sich räusperten und spuckten. Die Mehrzahl der Künstler, die führende Kraft betätigten, waren von der Malerkunst herübergekommen; als Maler fühlten sie sich freier von den Banden der Ueberlieferung, als die Stilarchitekten, die bis dahin die oberste Leitung in den Fragen des Geschmackes gehabt hatten. Während die Vertreter der neuen Richtungen, deren es fast so viele gab, wie Mittelpunkte des Kunstschaffens, sich wechselseitig, oft auf das heftigste befehdeten, stritten sie doch einmütig gegen die ganze übrige Welt der Bekenner der Rückgriffskunst, die noch von den alten Stilformen, mit denen man so lange gewirtschaftet hatte, Heil erwarteten. Was von ihren Werken als Ausdruck künstlerischer Persönlichkeit bei manchen Beifall, bei vielen Aufsehen erregt hatte, verfiel nur zu leicht dem Schicksal, dem in Sachen des Geschmackes in unserer Zeit Gutes wie Schlechtes leider nicht entgehen kann, der sinnlosen Nachahmung. Wieder verfielen die Nachahmer in den alten Fehler, im Ornament das Wesen des Geschmackes zu finden, es daher zu übertreiben, mochte das nun ein neu und seltsam naturwidrig geartetes Pflanzenwerk oder die geschwungene Form ohne Beziehung auf irgend welche Naturform sein. Unter der Firma „Jugendstil“ verfiel man darauf, wieder denselben Unfug zu treiben, mit dem man unter der Firma „altdeutscher Stil“ eine ehrenwerte ältere Geschmackströmung zu Grunde gerichtet hatte.

Während so der Geschmack des ablaufenden Jahrhunderts sich auf neuen Bahnen versuchte, griffen zugleich von aussen Anregungen ein, die nicht ohne Einfluss selbst auf diejenigen blieben, die von Rückgriffskunst nichts wissen wollen. Die Kunst Japans, in Frankreich und England schon früher in ihrem hohen Wert erkannt, begann auch in Deutschland verstanden zu werden. Neu-englischer Geschmack drang zeitweilig ein und berührte sich einerseits mit dem Streben nach zweckangemessener Einfachheit des Hausrates, andererseits mit der Wiederbelebung des Buchschmuckes, zu dem in England William Morris die Wege gewiesen hatte. Weitverbreitete Teilnahme für die Ueberbleibsel ländlicher Geschmacksbetätigung versuchte den Begriffen „Heimatskunst“ und „Volkskunst“ neuen Inhalt zu geben.

Inmitten dieser vielen und vielerlei örtlichen und persönlichen Eindrücke, die wir Menschen von gestern und heute in Sachen des Geschmackes erfahren, hält es schwer, sich freien Ausblick zu wahren über die in den wechselnden Erscheinungen wirksamen Kräfte, zu unterscheiden zwischen Erzeugnissen der oberflächlichen Laune des Tages und den Ergebnissen tiefgründiger Ursachen, die in weiten Schichten des deutschen Volkes, den meisten unbewusst, wirken und schliesslich zu einem neuen, eine Weile herrschenden Geschmack empor- oder abwärtsführen. Eine abschliessende Beurteilung wird erst dann möglich werden, wenn unser Blick unbeirrt durch die stets wechselnden Augenblicksbilder von einer höheren Warte die Gesamtheit der Geschmackskultur zu überschauen und zu würdigen vermag. Schon jetzt aber dürfen wir der Zuversicht Ausdruck geben, dem Zusammenwirken so vieler frischen Kräfte werde gelingen, das Ziel zu erreichen, dem sie in ernster Arbeit zustreben, und damit eine Geschmackskultur herbeizuführen, die sich nicht nur von den Trümmern vergangener Kulturen nährt, sondern, ohne das Kulturerbe unserer Väter gering zu achten, einen vollkommenen und eigenartigen Ausdruck unserer Zeit mit ihren neuen Ansprüchen an äussere Lebensgestaltung und ihren neuen technischen Errungenschaften darbieten wird.

Justus Brinckmann.

ERLÄUTERUNGEN.

- 1. Hals: Mann mit dem Schlapphut.** Rembrandt ist in Cassel besser als in irgend einer anderen deutschen Sammlung vertreten, Frans Hals ist nur in Berlin reicher repräsentiert. Unter den sieben Bildern von Frans Hals in Cassel ist das hier abgebildete Portrait das berühmteste, nicht nur weil eine vortreffliche Radierung von Unger seine Popularität gefördert hat, sondern auch infolge der frappierenden Wirkung der mit ausserordentlicher Bravour aufgefassten Halbfigur. Um 1660 entstanden, gehört das Gemälde der späten Periode des Meisters an, da Hals auf den Effekt der Lokalfarben fast ganz verzichtete und in schwärzlichen Tönen mit breitem Pinsel kühn und skizzenhaft das Wesentliche des Charakters in Form und Bewegung zur Darstellung brachte. Die Auffassung ist genrehaf. Zufälliges, Gelegentliches, Momentanes im Ausdruck und in der Haltung ist erfasst. Eine ungebundene temperamentvolle Heiterkeit belebt diese Gestalt; von dem starren und müden Geist, der viele Alterwerke des Meisters erfüllt, ist hier nichts zu spüren.
 - 2. Rembrandt: Evangelist Matthäus.** Dieses von 1661 datierte Bild ist ein charakteristisches Beispiel der persönlichen, selbst eigenartigen Art, mit der Rembrandt in seiner letzten Schaffenszeit die Motive der Religionsmalerei gestaltete. Kirchliche Bedürfnisse hatte holländische Kunst des 17. Jahrhunderts nicht zu befriedigen. Es gab damals in Holland keine offizielle, keine normale Religionsmalerei. Rembrandt war auf diesem Gebiete frei und vogelfrei. Wie stark muss der innere Antrieb gewesen sein, der den Meister immer wieder zu den biblischen Vorstellungen hinzog! Der schreibende Evangelist wird als Matthäus betrachtet. Vielleicht ist doch Johannes dargestellt. Das uralte Motiv, das die göttliche Inspiration naïv veranschaulicht, — der Engel spricht ins Ohr des Evangelisten — ist in Rembrandts Gestalt kaum wieder zu erkennen. Die farbige und fremdartige Kostümierung tut nicht viel zur Erhöhung und Steigerung der gemeinen Wirklichkeit; die Färbung, das Hell-dunkel und der Ausdruck bringen die geheimnisvolle Wirkung hervor.
 - 3. Lochner: Madonna mit dem Veilchen.** Als Schöpfung des grossen Meisters, der das Kölner „Dombild“ (Bd. IV. Taf. 154 bis 156) gemalt hat, ist die hier abgebildete Madonnen-tafel seit lange und fast ohne Widerspruch angesehen worden. Die Stifterin hat man nach dem Wappen erkannt als das Stiftsfräulein von St. Cäcilien Elsa von Reichenstein, die 1452 Aebtissin wurde und 1485 starb. Unser Bild ist jedenfalls vor 1452, wahrscheinlich schon um 1430 entstanden und gehört zu den früheren Werken des Stephan Lochner. In den Eigentümlichkeiten der weichen Formensprache, die bei den monumentalen Verhältnissen dieser Mariengestalt besonders deutlich hervortreten, und in den Vorzügen, wie der blumigen Pracht der Färbung, der Grazie, der Haltung und der Lieblichkeit des Ausdrucks, ist die Tafel ein höchst charakteristisches Werk des Meisters.
 - 4. Antikes Bildnis eines Mannes.** Die besonders kunstvoll unwickelte Mumie mit dem hier wiedergegebenen Bild des Toten an der Stelle des Kopfes stammt aus den Grabungen von Flinders Petrie in Hawara am Eingang des Fayum, der im späteren Altertum besonders von Griechen besiedelten mittel-ägyptischen Landschaft. Auf eine Holztafel sind die zähen pastosen Wachsfarben aufgesetzt, meist nicht mit dem Pinsel, sondern einer Spatel, und dann durch Amäherung eines heissen Eisens etwas vertrieben. Es ist dies eines der Verfahren, die als enkaustische Malerei bezeichnet werden. Das Bild sieht so einem flott behandelten Oelgemälde sehr ähnlich. Von einem blaugrauen Hintergrund hebt sich der Kopf mit dem schwarzen Haar und der braunen Hautfarbe kräftig ab. Es ist das gewiss noch zu seinen Lebzeiten gemalte Bildnis eines Griechen, dessen Blut nicht mehr ganz rein gewesen sein wird. Nach den mit Sicherheit erfassten wesentlichen Zügen, der energischen Bewegung des Kopfes, dem sprechenden Ausdruck des Blickes gehört das Gemälde zu den allerbesten dieser Gattung. Die grösste Sammlung dieser Bilder, die im letzten Jahrzehnt an verschiedenen Orten ausgestellt wurde, ist die des Wiener Kunstliebhabers Graf. Wir bekommen durch Werke, wie das vorliegende, grosse Achtung von dem Kunstvermögen der
- Kaiserzeit in einer Gegend, die doch weit entfernt von den Brennpunkten griechisch-römischer Kultur war.
- 5. Orpheus und Eurydike, antikes Relief.** Die in mehreren Wiederholungen erhaltene Darstellung geht auf ein attisches Werk aus der Zeit des Parthenon zurück, das nach wahrscheinlicher Annahme als Weihgeschenk für einen Sieg in den dramatischen Festspielen dargebracht war. Die Beziehung zur tragischen Dichtung scheint in der Schilderung des Vorganges ausgesprochen, die, indem sie zugleich auf das vorher Gesehene zurückweist und das Nachfolgende erraten lässt, einen entscheidenden Moment der Handlung vor Augen führt, wie Orpheus, von Liebe bewegt, sich zu der Gattin umwendet; durch diese Uebertretung des göttlichen Gebotes ist Eurydike der Unterwelt wieder verfallen. Der flüchtige Augenblick des Wiedersehens vereinigt die Liebenden zu schmerzlichem Abschied, in stiller Hingabe neigen sie sich zu einander, während Hermes, der Seelenführer, schon herantreten ist und wie von Mitleid ergriffen, doch unerbitlich seines Amtes waltend, Eurydike bei der Hand gefasst hat, um sie wieder hinabzuführen. Von der Fähigkeit der älteren griechischen Kunst, „heftige Affekte in milder Schönheit, wie gedämpft, und dennoch mit ergreifendem Ausdruck darzustellen“, gibt diese gehaltene einfache Komposition, in der alles Einzelne dem Ganzen untergeordnet ist, einen hohen Begriff. Das Relief ist in einer Zeit entstanden, in der die griechische Kunst noch nicht dahin gelangt war, seelische Erregungen in den Gesichtern zum Ausdruck zu bringen. Die Köpfe der Figuren sind, jeder für sich betrachtet, allgemein und empfindungslos, aber im Zusammenhange mit der Bewegung der Gestalten gewinnen sie Leben und Ausdruck und erscheinen von innerer schmerzlicher Stimmung bewegt, die über das Ganze gebreitet ist und den Beschauer zu dauernder Teilnahme fesselt.
 - 6. Millet: Kornschwinger.** Erstaunlich ist bei diesem Werke, wie der Meister es damals wagen konnte, einen Vorgang, der so gar nicht aufregend war, darzustellen, und erstaunlich ist noch heute, wie packend ihm dies gelungen ist. Scheinbar mit wenigen Farbenklexen ist alles Wesentliche an der Gestalt des Mannes wiedergegeben, man spürt die Muskeln, den kräftigen Knochenbau, meint die Bewegung des Schüttelns zu sehn und versenkt sich in die stille Tätigkeit des Mannes. Er trägt ein rotes, in der Abbildung nicht kenntliches Kopftuch, weisses Hemd und blaue Hosen, und diese Farben bilden mit dem Gelb der aufsteigenden Spreu eine feine Harmonie. Das Exemplar von 1848 (vgl. S. 4) soll in Amerika zugrunde gegangen sein, diese Wiederholung des Motivs gelangte mit der Sammlung Thierry in den Louvre.
 - 7. Millet: Schafhirtin.** „Die Schäferin, die ihre Schafe heim führt“, hat gleich bei ihrem Erscheinen im Salon 1864 so viel Beifall gefunden, dass der Staat das Bild um die nach heutigen Begriffen lächerlich kleine Summe von 1500 Frs. zu erwerben suchte. Allein schon einige Monate vorher war dasselbe von einem Privaten um einen höheren Preis gekauft worden. Das Bild wirkt in der Abbildung wohl am reizvollsten von allen Schöpfungen Milletts und wurde von der Kritik gleich auch als ein koloristisches Meisterwerk bezeichnet. Es ist später Nachmittag, die Sonne steht oben hinter den Wolken und sendet bereits goldene Strahlen über die Ebene. Am fernen Horizont sieht man einen blauen Hügelzug. Das Kopftuch des Mädchens ist rot, sein Mantel wirkt goldbraun, der Rock ist blau. Das Feld ist in gedämpften Tönen gehalten.
 - 8. Luca della Robbia: Madonnenrelief.** Das Spedale degli Innocenti darf sich des Besitzes erlesener Robbia-Arbeiten rühmen, draussen am Platz die Reliefs der Wickelkinder, im Hof eine herrliche Lünette mit der Verkündigung von Andrea; und in der kleinen Galerie das schöne Madonnenrelief von Luca. Wo immer dieser das Thema von Madonna und Kind behandelt, formt er einen so hoheitsvollen Frauenkopf, ein so ernsthaft schönes Kind, dass man sich stets an griechische Kunst erinnert fühlt. Hierdurch, durch die klassische Bildung, unterscheiden sich Lucas eigenhändige Werke von den Arbeiten des Neffen und der übrigen Robbiaschule. Auf dem Relief des Findelhauses sind zahlreiche Farbreste zu beobachten. Die Haare waren reich vergoldet, und golden ebenfalls Mariens Kleid gesäumt. Die Pupillen sind in zarter blauer Farbe ange-

geben. Der schmale Sockel, mit einem auf Mariens Magdschaft deutenden Spruch (daher der Gestus der rechten Hand der Madonna) ist in dunklerem Blau gefärbt.

- 9. 10. Van Dyck: Genuesischer Senator und seine Gattin.** 1901 wurden die beiden hier abgebildeten Porträts für die Berliner Gemäldegalerie erworben. Sie kamen mit anderen Dingen aus dem Besitze des Sir Robert Peel im Sommer 1900 zu London zur Versteigerung. Der grosse Staatsmann, der ein überaus glücklicher und einsichtiger Sammler war, wie seine herrliche Kollektion holländischer Gemälde, die ein Bestandteil der Londoner National Gallery geworden ist, zeigt, hatte im Jahre 1827 auf Anregung des Malers David Wilkie dieses Bildnispaar in Genua erworben, angeblich aus einem Palazzo Giacomo Balbi. Aeltere Beschreibungen erwähnen die Bilder in einem Palazzo Spinola. Bei den vielfachen und verwickelten Beziehungen und Verbindungen unter den grossen genuesischen Familien lässt sich aus der Herkunft der Gemälde kein Schluss auf die Namen der Dargestellten ziehen. In England galt der Mann als Bartolommeo Giustiniani, doch scheint diese Benennung nicht auf zuverlässiger Tradition zu ruhen. Sicher ist nur, dass der Mann die Tracht der genuesischen Senatoren trägt; die Gemälde sind während des Meisters Aufenthalt in Genua, also wahrscheinlich zwischen 1620 und 1625 entstanden. Das vornehme und einfache Arrangement, die aristokratische Haltung, die tiefglühende, harmonische Färbung, die nach dem Muster Tizians gebildet ist, teilen unsere Porträts mit allen Bildnissen, die van Dyck in jener glücklichen Periode schuf. Es gibt aber nur ganz wenige Porträts in der sehr langen Reihe, die sich an Feinheit und Schärfe der Charakteristik mit diesem Paare messen können.
- 11. Velazquez: Wasserträger.** Dieses schöne Bild ist das älteste aller Bilder des Meisters, das berühmt geworden. Es gehörte schon im achtzehnten Jahrhundert zu den am meisten gefeierten Werken des Velazquez; auch unser Meugs hat es gepriesen, hat besonders die Feinheit hervorgehoben, mit der der scharfe Gegensatz zwischen den Licht- und Schattenseiten des Bildes zum Ausdruck gekommen. Der korsische Wasserverkäufer von Sevilla, eine prächtige Gestalt mit klassischem Kopfe, steht, nach links gewandt, in einem kellerartigen, von links oben erleuchteten Raume vor seinem Tische. Seine schöneren Wasserkrüge sind sorgfältig verdeckt, damit kein Staub hineinkommt. Der bekannte halbwüchsige Bursche, den Velazquez öfter gemalt, steht vor ihm, im Begriff ein Glas voll des köstlichen klaren Nasses in Empfang zu nehmen. Die rechten Hände des Alten und des Jungen berühren sich leicht bei der Übergabe des Glases. Die „Handlung“ ist hier aufs deutlichste gekennzeichnet, und als dritter im Bunde vollendet der im Schatten des Mittelgrundes zwischen beiden dastehende, von vorn gesehene grössere Bursche, der sein Glas gerade durstig an den Mund setzt, den in sich abgeschlossenen, einheitlichen Eindruck des Bildes. Das Dursten und das Stillen des Durstes kommt wie Sehnsucht und Erfüllung zur Geltung; dazu ist wenigstens der Wasserverkäufer selbst trotz seines zerrissenen braunen Kittels mit einem Zuge stilvoller Grösse ausgestattet; kurz, es ist erklärlich, dass dieses Bild von Anfang an für etwas mehr als ein gewöhnliches „Küchenstück“ angesehen worden ist.
- 12. Velazquez: Eierkuchenbäckerin.** Urkundlich oder literarisch ist dieses „Küchenstück“ echtster Art nicht als Arbeit des grossen Meisters von Sevilla beglaubigt, wohl aber durch die Stilkritik. Es unterliegt nicht dem mindesten Zweifel, dass es von derselben Hand gemalt ist, wie das vorhergehende Bild, der berühmte „Wasserträger“. Wir halten es aber für älter als dieses, da es, so vortrefflich alle Einzelheiten in ihm beobachtet und wiedergegeben sind, in der „Bildwirkung“ doch noch unreifer erscheint. Als „Küchenstück“ echtster Art legt es auf das Beiwerk, auf die Töpfe, Teller, Mörser, Pfannen, Flaschen noch beinahe ein so grosses Gewicht, wie auf die Figuren. Doch ist die Alte, die nach links gewandt, neben dem Küchentische vor ihrer Eierpfanne steht, um mit dem Löffel in der erhobenen Rechten in ihr zu rühren und mit der Linken noch ein Ei an ihrem Rande zu zerschlagen, dem Leben mit erstaunlicher Wahrheitsliebe abgesehen. Sie hat ein echtes Köchinnengesicht bester Art. Der grosse gutmütige Junge, der vor ihr steht mit der Melone im rechten Arm, der Weinkaraffe in der linken Hand, ist nicht minder treu der Wirklichkeit entlehnt. Aber man sieht noch, dass er dem Meister eigens zu dem Zwecke gestanden. Die beiden Menschen sind noch nicht in deutliche Beziehung zueinander gesetzt. Nur sie redet. Es scheint, dass sie im Begriff ist, den Jungen, der ihr zuhört, mit einem Auftrag fortzuschicken. Das von oben hereinfallende „Kellerlicht“, das diesen Stücken eigentümlich ist, zeigt sich besonders deutlich an dem Schlagschatten, den vorn in der Mitte das Messer auf die Schüssel wirft, über die es gelegt ist.
- 13. Velazquez: In der Villa Medici.** Man streitet darüber, welche der beiden Landschaftsskizzen, die Velazquez 1630 in Rom gemalt hat, die schönere sei, jene bereits in Band VII auf Seite 63 veröffentlichte, auf der eine helle Terrassenmauer sich von dunklen, den Mittelgrund abschliessenden Steineichen

und Cypressen abhebt, oder die hier wiedergegebene, die durch einen von immergrünen Eichen beschatteten Bogenbau einen Blick auf etwas fernere Laubbäume und Cypressen eröffnet. Beruete und Michel haben entschieden Partei für jene zuerst genannte ergriffen. Wir wollen uns freuen, beide zu besitzen. Was jene an grossartiger stilvoller Massenverteilung voraus hat, holt diese durch die geistvolle Beobachtung und Behandlung des Lichtes ein, das gerade hier in bahnbrechender Weise zum „Freilicht“ geworden ist. Sorgfältig abgewogen ist dabei die frei-symmetrische Verteilung der Gegenstände und Figuren im Raum. Unter dem mittleren Bogen ist die berühmte antike Liegestatue der Ariadne angebracht, d. h. das Exemplar, das sich jetzt im Palazzo Pitti zu Florenz befindet. Links im Mittelgrund steht ein Fremder, der sie betrachtet. Im Vordergrund naht ein Arbeiter in demütiger Haltung dem vornehmen Herren, der ihm Befehle erteilt. Alles ist flüchtig, breit, geistvoll hingestellt, wie es einer von der Natur gemachten, auf die Wiedergabe des Gesamteindrucks gerichteten Skizze geziemt. Auf die Bedeutung des Bildes für die Geschichte der Gartenkunst sei allen diesen Vorzügen gegenüber nur nebenbei hingedeutet.

- 14. Velazquez: Antonius und Paulus.** Velazquez wusste jedem Gegenstand, dessen Darstellung er in Angriff nahm, die angemessenste Gestaltung zu verleihen. Auch diese einzige „historische Landschaft“, die aus seinem Pinsel geflossen, ist klassisch in ihrer Art, eben deshalb aber nicht klassizistisch im Sinne einer „Verbesserung“ der Naturformen durch den Anschluss an die Antike, sondern frisch und natürlich in ihrer besonderen, durch unmittelbaren Anschluss an die Natur erreichten Stilisierung. Da auf die künstlerische Bedeutung dieses Bildes, das zu den reifsten der Spätzeit des Meisters gehört, im Text auf Seite 8 näher Bezug genommen ist, sei hier vor allen Dingen der Inhalt der dargestellten Legende erläutert. Dem heiligen Einsiedler Paulus in der Wüste, der durch den Raben Gottes, der ihm täglich ein halbes Brot brachte, gespeist wurde, war bestimmt worden, dass er leben werde, bis er von einem seinesgleichen besucht werde. Als er 113 Jahre alt geworden, stattete ihn der heilige Abt Antonius, von höherer Macht dazu getrieben, diesen Besuch ab. Die Abenteuer, die er auf dem Wege zum heiligen Paulus erlebte, sind im Bilde in kleinen Figuren dargestellt. Hinten im Tale sehen wir den Satyr ihm nahen, der ihn versuchte, rechts im Mittelgrunde sehen wir ihn, lange vergeblich um Einlass bittend, am Lattentor des älteren Einsiedlers pochen. Vorn aber sitzen die beiden Heiligen, denen der Rabe heute ein ganzes Brot statt eines halben bringt, in ekstatischer Aussprache einander gegenüber. Das Weitere folgt links im Mittelgrunde. An der Leiche des heiligen Paulus kniet der heilige Antonius; und die Löwen der Wüste graben ihm sein Grab. Die Sitte, verschiedene aufeinanderfolgende Szenen derselben Handlung im gleichen landschaftlichen Rahmen dem Beschauer gleichzeitig vor Augen zu führen, ist so alt, wie die historische Landschaft überhaupt. Sie findet sich schon auf den hellenistischen Odysseelandschaften der frühesten römischen Kaiserzeit. Erst die moderne, mit dem Verstand gemachte Kunsttheorie hat über sie gelächelt; aber gerade wenn, wie hier, der perspektivische Grössenunterschied in den dargestellten Szenen den Zeitabstand markiert, mag die moderne Kunst gelegentlich getrost zu ihr zurückkehren. Velazquez' Bild ist ein klassisches Zeugnis dafür.

- 15. Millet: Der Tod und der Holzsammler.** Unter den zahllosen Darstellungen aus dem Kreise der „Totentänze“, die die Kunst des 19. Jahrhunderts hervorgebracht hat, ist die Millets eine der schlichtesten und ergreifendsten. Am Rande eines Hohlweges ist der alte müde Holzsammler zusammengesunken, da kommt der Tod (im Französischen La Mort, also eine weibliche Gestalt) mit Stundenglas und Hippe, fasst ihn an der Schulter und heisst ihn mitgehen. Das Bild wurde im Jahre 1859 von der Jury des Pariser Salons zurückgewiesen. Als Antwort auf diese fast unbegreifliche Ungerechtigkeit liess die Leitung der Gazette des Beaux Arts es durch Hédouin, dem Millet selbst dabei behilflich war, radieren und veröffentlichte es mit einer massvollen, aber warmen Würdigung des Malers von Paul Mantz.

- 16. Desiderio da Settignano: Christus und Johannes.** Als Bildner amütiger Kindergestalten findet Desiderio unter seinen Kunstgenossen nicht seinesgleichen, ein Ruhm, den er erst mit Hilfe der Stilkritik seinem Meister Donatello streitig machen musste. Keines seiner Werke auf diesem Gebiet ist so gut beglaubigt, wie das schon von Vasari im Besitze des Grossherzogs Cosimo erwähnte, kürzlich aus Casa Niccolini nach Paris gelangte Marmorrelief. Die Vereinigung der beiden von der christlichen Legende zu Spielgefährten verbundenen heiligen Kinder tritt zu dieser Zeit in Florenz um so häufiger auf, als man es liebte, in ihnen die Bildnisse der eigenen Kinder in religiöser Symbolik darzustellen. Vor unserem Werke wird man indessen den Gedanken an ein Doppelbildnis nicht festhalten dürfen. An die Stelle individueller Züge ist Desiderios bekannte Typik getreten. Ein ausserordentlich zartes und ganz flach behandeltes Relief unterstützt hier, wie auch sonst in dem Werke des Meisters, den Eindruck frischer Kindlichkeit.

17. Velazquez: Die Krönung Mariä. Velazquez hat dieses feierliche Bild des Triumphes der Himmelskönigin für seine irdische Königin, offenbar für Philipps IV zweite Gemahlin, die Königin Marianna, zwischen 1650 und 1660 gemalt. Die Himmelzeremonie geht in den Wolken vor sich. Auf Wolken thront Maria mit majestätischer Würde und grossartiger Bewegung in der Mitte des Bildes; auf etwas höheren Wolken thront rechts die Greisengestalt Gottvaters, links die kräftige Männergestalt Gottes des Sohnes. Mit ihrer rechten Hand halten beide die Rosenkrone über dem Haupte der Gebenedeiten. Zwischen ihnen, über der Krone aber, von Lichtstrahlen, wie von Radspeichen umgeben, schwebt in Taubengestalt Gott der heilige Geist. Man hat das Bild daher als „Trinidad“ bezeichnet. Aber Maria ist doch die Hauptperson; auf sie bezieht sich doch die Handlung der Dreieinigkeit, und ihr dienen doch die Engel und Seraphim, die als Flügelknäbchen und Flügelköpfe unter ihr und in den Wolken schweben. Man kann sich denken, dass es so recht ein Bild nach dem Herzen einer spanischen Königin war. Für uns andere Sterbliche ist es zu zeremoniell, um zu unserem Herzen zu sprechen. Aber gemalt ist es grossartig im freiesten, flüssigsten Altersstil des Meisters; und schliesslich zeigte sich dessen richtige künstlerische Einsicht doch wohl auch darin, dass er die himmlische Haupt- und Staatsaktion mit zeremonieller Würde ausstattete und in eine ernste, erdenferne Farbenfülle hüllte.

18. Velazquez: Christus am Kreuze. Im Jahre 1638 für das Nonnenkloster San Placido in Madrid gemalt, gehört dieses ergreifende Bild zu den reifen Meisterwerken der mittleren Zeit des grossen Sevillaners. Der Hintergrund ist raumlos schwarz. Auch dass alle vier Kreuzesarme den Bildrand berühren, erhöht den Eindruck der Idealität dieses Raumes. Aber das Kreuz selbst, aus dem das blutüberströmte Fussbrett, gerade von vorn gesehen, plastisch hervortritt, ist ein wirkliches Holzkreuz; und der Heiland, der, schon verschieden, an ihm hängt, ist in voller malerischer Körperlichkeit dargestellt. Es ist der vorzüglich gemalte Akt eines wohlgebauten dreissigjährigen Mannes. Altertümlich streng, wie die vollkommene Frontalität des gerade von vorn gesehenen Körpers, wirkt die Stellung der einzeln genagelten Füsse nebeneinander, die seit Jahrhunderten zugunsten der Annäherung der gekreuzten Füsse mit einem gemeinsamen Nagel aufgegeben, von Pacheco aber als archäologisch richtig, wieder theoretisch empfohlen worden und hier von seinem Schwiegersohn Velazquez wieder in die Praxis eingeführt worden war. Modernpathetisch aber wirkt das Motiv der durch die Neigung des Kopfes des Heilands vornübergefallenen rechten Hälfte seines braunlockigen Haupthaars, dessen Schatten sich mit den Schatten des Todes in seinem Antlitz vermischen. Praechtvoll ausgeglichen ist der nackte Leib gerade von vorn beleuchtet. Das hellste Licht ist in dem blendend weissen Schurze zusammengefasst. Massvoll, aber realistisch ist das den Wunden entströmende rote Blut wiedergegeben, wogegen der aus kurzen Lichtstrahlen gewebte Heiligenschein hinter dem Haupt des Erlösers uns wieder der irdischen Wirklichkeit entrückt. Wer jemals vor diesem Bilde gestanden, wird es ewig vor Augen behalten.

19. Velazquez: Mars. Waren die mythologischen Bilder der früheren Zeit des Velazquez, wie Bacchus unter den Trinkern und Apoll in der Schmiede Vulkans, ihrem innersten Wesen nach sittenbildlicher Natur, so sind die mythologischen Darstellungen seiner Spätzeit, zu denen unser Kriegsgott gehört, von Haus aus Zimmer- und Saal-Dekorationen gewesen. Der Mars war in der Torre de la Parada zwischen zwei griechischen Philosophenbildern des Meisters angebracht. Es ist ein ruhender Kriegsgott, wie der marmorne Ares Ludovisi, der sich jetzt im National-Museum zu Rom befindet. Das Motiv des angezogenen linken Beins entlehnte Velazquez, worauf schon Justi aufmerksam gemacht hat, dieser Statue. Im übrigen aber dachte er natürlich nicht daran, eine Marmorstatue nachzuahmen, um ein Gemälde zu schaffen. Er übersetzte sich das Motiv des anruhenden Kriegsgotts ins Malerische und zugleich ins Realistische. Dass wenig mehr dabei herausgekommen, als eine mit dem Helm geschmückte männliche Aktfigur die auf ihrem herabgefallenen roten Mantel am Bettrand sitzt, während ein Schild und andere Wehr und Waffen zu ihren Füssen liegen, lässt sich freilich nicht in Abrede stellen. Aber der nackte irdische Krieger, der Velazquez Modell gesessen, ist von wunderbar ebenmässigem und wunderbar kräftigem Körperbau gewesen; und die Oberfläche seines Körpers ist mit dem vollsten Verständnis der reifsten Zeit des Meisters modelliert; das Blau des Schurzes und das Rot des herabgeglittenen Mantels bilden mit dem gesunden Fleishton einen sonoren Dreiklang; und die feinen Reflexe im Helm und im blanken Schild, in dem der rote Mantel sich spiegelt, verbreiten eine gewisse künstlerische Verfeinerung über das Bild. Ein Velazquez echter Art ist und bleibt auch dieser Kriegsgott.

20. Tizian: Donna Isabella von Portugal. Tizian hat Karls V Gemahlin zweimal gemalt, ohne sie je im Leben gesehen zu haben, einmal auf einem Bild mit ihrem kaiserlichen Gatten, das anderemal allein. Jenes Bild ist verloren, dieses im Prado

erhalten. Ueber die Entstehung dieses Bildes sind wir ziemlich genau unterrichtet. Im Juli 1543 hatte Tizian von Karl ein „sehr ähnliches, obschon mittelmässiges“ Porträt Isabellens (die damals bereits verstorben war) als Vorlage erhalten, ungefähr ein Jahr später richtete Aretino an den Kaiser einen der bei ihm üblichen Briefe, in welchem er das Bild mit Ueberschwang preist; Anfang Oktober 1545 waren Bild und Vorlage in Händen des spanischen Gesandten in Venedig. Der Kaiser scheint das Bildnis sehr hoch gehalten zu haben; es hat ihn, mit mehreren tizianischen Arbeiten, in seine Einsamkeit nach Yuste begleitet. — Unter Tizians Bildnissen nimmt es einen sehr hohen Rang ein; vielleicht ist es das schönste Frauenporträt seiner Hand. Die Farben sind rot, karmoisin und weiss, das Antlitz von rötlichem Haar umrahmt, sehr blass, daneben in tiefen Farben der Landausschnitt im Fensterrahmen.

21. Allori: Judith. Alloris Judith ist eines der wenigen Florentiner Bilder aus der nachklassischen Zeit, das beachtet wird und bekannt ist. Die meisten zieht wohl der sinnlich schöne Kopf der Heroine an, mit dem nachtschwarzen Loekenhaar und dem verschleierte Blick. Für den alten Ruf der Bilder spricht wie manche Kopie, so der Roman, der seit Jahrhunderten herausgelesen wird: in dem Haupt des Opfers habe der Maler sich selbst dargestellt, Judith sei der Gegenstand seiner Liebe und die Dienerin das Porträt der Mutter seines schönen Modells. Etwas schwülleidenschaftliches ist in dem Bild; daher mag die Anekdote um so eher Glauben gefunden haben. Die Malerei ist kühl, porzellanartig-glatt, die Farbengebung, in der scharfe Gelb — das Gewand Judiths — hervorspringt, entbehrt der Harmonie.

22. Rembrandt: Der Schiffsbaumeister. Rembrandts jugendliche Gestaltungslust fand in Porträtaufgaben, die ihm schon in den 30er Jahren des 17. Jahrhunderts zu Amsterdam in grosser Zahl zukamen, keine volle Befriedigung. Seine Versuche, den Bildnissen dramatisches Leben mitzuteilen, führten nicht immer zu Ergebnissen, die uns ganz befriedigen. Einem solchen Versuch verdanken wir die „Nachtwache“, die als Gildenstein fast unverstänlich ist. Von den grossen Doppelbildnissen des Meisters, den Porträts von Ehepaaren, ist das hier abgebildete, von 1633 datierte, wohl das älteste. Das novellistische Motiv bringt eine übermässig starke Bewegung, eine fast peinliche Spannung in die Darstellung. Da die Bedeutung des also hastig gebrauchten Briefes uns verborgen bleibt, ist die lebhaft Aktion für uns inhaltslos und befremdend. Davon abgesehen, gehört das Gemälde zu den vortrefflichsten seiner Art und seiner Periode, besitzt eine prächtvoll feste Modellierung und die schönste Klarheit des Helldunkels. Die Entwicklung in der Kunst Rembrandts wird offenbar bei einer Vergleichung dieser Komposition mit dem Berliner „Anso“ von 1641.

23. 24. Francesco di Simone: Grabmal Tartagni. Ohne das Prunkgrab, das seine Söhne ihm errichteten, und ohne die Medaille, die Sperandio von ihm machte, wüssten wir heute kaum etwas von Alessandro Tartagni, dem Rechtsgelehrten, der 1424 zu Imola geboren, in Padua, Ferrara und zuletzt bis zu seinem Tode 1477 in Bologna Jus lehrte. Die kunstgeschichtliche Bedeutung des Monumentes besteht darin, dass es das Muster des florentinischen Nischengrabes nach Bologna übertrug und dort mit dem bisher üblichen Schema des Professorengrabes aufräumen half. Im Aufbau schliesst sich Francesco mit fast ängstlicher Genauigkeit an Desiderios Mazuppignigrab in S. Croce zu Florenz an (Band I, Taf. 103/4); gewisse Partien der dekorativen Ausschmückung, z. B. die untere Sockelstufe und der Sarkophag sind dort und hier identisch. Auch die liegende Porträtstatue ist in Lage und Faltengebung sehr dem Staatssekretär des Desiderio angelehnt. Während aber im übrigen von dem figürlichen Schmuck, den Desiderio anwandte, abgesehen ist, hat Francesco, die Marmortafelung der Rückwand mit den Statuetten des Glaubens, der Liebe und der Hoffnung ausgefüllt. Diese sitzenden Figuren in dem Reichtum ihrer brüchigen Falten zeigen ihn mit der Schule des Verrocchio in engstem Zusammenhang. Wird erst einmal die Herkunft dieses Meisters aus dem Atelier des Desiderio wissenschaftlich begründet sein, so wird die künstlerische Entwicklung des Francesco di Simone, die über Desiderio zu Verrocchio führt, als eine ganz natürliche, der Notwendigkeit der Verhältnisse ungezwungen folgende erscheinen.

25. Velazquez: Reiterbildnis Philipps IV. Das erste Reiterbildnis Philipps, das Velazquez schon 1623 gemalt hatte, war, wie es scheint, der Raub einer Feuersbrunst geworden. Anlass zu dem zweiten Reiterbildnis gab das Reiterstandbild des Königs, das 1634 bei dem Florentiner Bildhauer Pietro Tacca bestellt wurde. Tacca verlangte ein von Velazquez gemaltes Vorbild; und Velazquez schickte ein solches in kleinem Massstabe nach Florenz, das, wie es scheint, in dem dortigen kleinen Bilde des Palazzo Pitti erhalten ist. Lebensgross wiederholte er es dann für seinen königlichen Herrn in Madrid; und dieses grossartige Bild, das Velazquez im Vollbesitze der kraftvollen Malweise seiner mittleren Zeit zeigt, ist das im Prado-Museum erhaltene. Man legte damals Gewicht darauf, die Pferde unter ihren Reitern in einer der selteneren Gangart der hohen Schule zu

zeigen, bei denen die Vorderbeine erhoben wurden und die ganze Last von Ross und Reiter einige Augenblicke auf den Hinterbeinen des Tieres ruhte. Als „Pesade“ wird die Stellung bezeichnet, in der König Philipp sein Rotross unter sich malen liess. Es ist ein prächtiges Tier der damaligen Moderasse, kurz, kräftig, langmählig, feurig; und prächtig sitzt auch der königliche Reiter im Harnisch und Federhut, im Profil nach rechts gewandt, auf dem edlen Geschöpfe, das er mit der Linken zügelt, während er den Feldherrnstab in der Rechten hält. Die Profilstellung tut den Zügen des Königs gut; sie lässt sie energischer erscheinen, als ihre Vorderansicht; aber auch die dargestellte Situation erheischt diese erhöhte Energie. Der Feldherrnblick des Königs schweift ins Weite; und die ganze Landschaft leuchtet in dem klaren Morgenlichte, das sein Antlitz umspielt.

26. Velazquez: Königin Marianne. Ein neues Feld der Tätigkeit eröffnete die zweite Heirat Philipps IV mit seiner Nichte Marianne von Oesterreich auch seinem Hofbildnismaler. Die Heirat fand 1649 statt; von 1649 bis 1651 aber hielt Velazquez sich in Italien auf. Erst nach seiner Rückkehr konnte er die junge Königin malen. Seine Bildnisse der Königin Marianne stammen daher alle aus dem letzten Jahrzehnte seines Lebens. So auch das unsere. Es ist wunderbar, wie Velazquez es verstand, die unglaublich unförmige Reifrocktracht künstlerisch zu bewältigen. Je schlichter und schlanker die männliche Hoftracht unter Philipp IV geworden war, um so gebauschter und ungeheurerlicher wurde die weibliche. Dem tischartig erweiterten Korbrock, aus dem die Büste sich, geometrisch eingeschnürt, geradlinig erhob, entpricht die weitabstehende Lockenfrisur, über die eine Straussenfeder in mächtigem Bogen herabfällt. So steht die blasierte junge Königin auf unserem Bilde leicht nach links gewandt da. Mit der Rechten hält sie sich an der Lehne eines Stuhls; in der Linken hält sie das Spitzentäschentuch, das zur Grösse eines Handtuchs angewachsen ist. Das schwarze Kleid ist mit breiten Silberborten besetzt. Links über ihr bauscht sich ein rötlicher Vorhang, rechts hinter ihr steht eine goldene Standuhr auf dem Tisch. Wie gelangweilt sieht die Königin aus! Wie langweilig muss es aber auch gewesen sein in diese Hoftracht zu schlüpfen, der die Hofetikette entsprach. Die eigenhändige Wiederholung unseres Bildes (No. 1079), die unter No. 1078 im Prado-Museum, unterscheidet sich nur in Kleinigkeiten von dem unseren; der obere Teil des Vorhangs fehlt; das Stuhlbein unten links ist ganz an den Bildrand gerückt; aber wir sind mit Bernete der Ansicht, dass das unsere das frischere und ursprünglichere ist.

27. Velazquez: Infant Philipp Prosper. Das kleine Prinzen, das unser Bild darstellt, wurde dem König Philipp IV von Spanien und seiner Gemahlin, der Oesterreicherin Maria Anna, am 28. Dezember 1657 geboren, um ihnen schon am 1. November 1661 wieder entrissen zu werden. Man sieht es dem zarten Pflänzchen an, dass es ihm nicht bestimmt war, sich im warmen Lichte der Sonne zu blühendem Leben zu entfalten. Die rechte Hand legt der Kleine auf die Lehne eines Kinderstühlchens, auf dessen rotem Polster in anmütiger Bewegung ein allerliebstes weisses Hündchen liegt. Das mit Silberborten geschmückte zartrote Kleid des Prinzen wird zum grössten Teil durch die mächtige weisse Spielschürze bedeckt, an der ein Glöckchen, ein Pfeifchen und eine Rassel herabhängen. Der Vorhang, ein Teppich und das Kissen auf dem Tischchen rechts hinter dem Prinzen prägen in tiefem, sattem Rot. Die Zimmerwand ist grau, Weiss-rot-grau mit etwas Blond und Blau sind die Töne, die in diesem koloristischen Meisterwerke aufs feinste zu wunderbarer Gesamtwirkung ineinandergreifen. Est ist eines der letzten Gemälde, die aus des Meisters Hand hervorgegangen. Charakteristischeres als dieses melancholische Kinderköpfchen hat Velazquez nie geschaffen, aber auch nie etwas Malerischeres, als dieses mit breitstem, leichtestem Pinsel zu köstlicher Harmonie zusammengestimmte Gesamtbild.

28. Jan Steen: Die Morgentoilette. In der königlichen Galerie zu London, die, was die holländischen Kleinmeister betrifft, höchstens von der Peel-Sammlung — in der National Gallery — übertroffen wird, ist das hier nachgebildete Genremalerei — der beste „Steen“. Mit dem Namen des Meisters signiert, wie viele Stücke, und datiert, wie wenige — von 1663 —, zeichnet die Malerei sich durch sorgfältige Durchführung, fast in der Art des älteren Frans Mieris aus, ohne doch die besonderen Eigenschaften Steens, namentlich die geistreiche und amüsante Auffassung, zu entbehren. Die Rahmung im Bilde ist witzig kontrastiert mit dem intimen und lustigen Anblick, den das feierliche Portal umschliesst. Wir werden an französische Darstellungen aus dem 18. Jahrhundert erinnert. 1779, beim Verkauf der Sammlung Verhulst, brachte unser Bild 315 fl.

29. Adriaan van Ostade: Die Bauernfamilie. In dieser gemütvollen Darstellung steht Adriaan van Ostade auf der Höhe seines Könnens, namentlich hinsichtlich der Färbung und Beleuchtung. Die Lokalfarben heben sich deutlich aus dem goldenen Helldunkel heraus, wie in allen Bildern aus der späteren Zeit des Meisters. Unsere Tafel ist 1668 datiert. In seinen Bauerntypen merkwürdig gleichförmig, ist Adriaan reich an Bewegungsmotiven und erquickt stets durch die herzliche Auf-

fassung, mit der er die harmlosen Freuden, die friedliche Behaglichkeit in dem armen Leben der Landleute veranschaulicht. Während die flämischen Bauernmaler fast nur das Wirtshaus und die Dorffestlichkeit beachten, liebt der Holländer das tägliche Mahl und die tägliche Feierstunde in den Bauernhütten. — Dieses Bild brachte beim Verkauf der Sammlung Smeth van Alpen im Jahre 1810 5000 fl.

30. Wouwerman: Die Heuwagen. Mit seiner überaus geschickten Gruppierung des Figurenreichtums und seiner sicheren Zeichnung besitzt dieses typische Gemälde Wouwermans Tugenden, die vor 100 Jahren höher als heute geschätzt wurden. Der Geschmack unserer Tage vermisst in solchen fehlerlosen, gut gemalten Bildern Frische, Eigenart und unmittelbaren Zusammenhang mit der Natur. Es herrscht viel Atelierkonvention in den Arbeiten des allzufruchtbaren Malers. Die früheren, vorwiegend landschaftlichen Darstellungen Wouwermans finden heute wärmeres Interesse. Unser Gemälde ist signiert und gehört der letzten Periode des Meisters an. Es brachte 1810 auf der Versteigerung Smeth van Alpen 4200 fl.

31. Carolus-Duran: Die Dame mit dem Handschuh. Unser Gemälde ist eins der frühesten und anziehendsten aus der langen Reihe der Bildnisse dieses erfolgreichsten aller französischen Damenmaler der Gegenwart. Die wahrhaft königliche Haltung, die vollendete Wiedergabe des Stofflichen und die ungemein vornehm wirkende Zusammenstellung kühler grauer und grüner Töne vermögen uns heute noch stark zu fesseln und lassen uns die geringe Tiefe des seelischen Ausdrucks und die metallische Härte des Fleischtons beinahe vergessen. Die Dargestellte ist die Gattin des Künstlers, die selbst als Malerin nicht Unbedeutendes geleistet hat. Jung nach der Hochzeit gemalt, wurde das Bild im Salon von 1869 ausgestellt und mit eine Medaille ausgezeichnet.

32. Desiderio da Settignano: Christusknabe. Büste. Im Dunkel zweier Nischen über den Seitentüren, die von dem Hauptschiff der Kirche in die sogenannte Reliquienkammer führen, befinden sich als Gegenstücke die Büsten des jugendlichen Johannis und des Christusknaben. So lange galten sie mit einer Reihe nah verwandter Arbeiten für Werke des Donatello, bis der Vergleich mit den schildhaltenden Putten am Marzuppinigrab (Bd. I, Tf. 103/104) und mit den Seraphimköpfen am Fries der Pazzicappelle die Autorschaft Desiderios augenfällig ergab. Im Gegensatz zu dem kürzlich in diesem Bande (Tf. 16) publizierten Relief des gleichen Meisters in Paris möchten wir in dieser von aller Frische und allem Liebreiz des Kindesalters verklärten Büste ein Porträt erkennen, wenn auch noch in einer der Zeit eigenen Mischung von Realität und religiöser Idealisierung. Da der Grundstein der Kirche, die den kleinen Schatz beherbergt, erst im 16. Jahrhundert gelegt wurde, so bietet der Aufbewahrungsort leider keinen Anhalt zur Identifizierung der Persönlichkeit oder auch nur der Familie, die ihren reizenden Sprössling von Desiderio darstellen liess.

33. Joos van Cleve: Männliches Bildnis. Die Persönlichkeit des Meisters, dem das hier abgebildete Porträt zugeschrieben wird, ist recht unklar. Ein Maler des Namens Joos van Cleve hat das Bildnispaar, das im Schlosse zu Windsor bewahrt wird — das Selbstporträt und das Porträt seines Weibes — gemalt. Und diesem Meister werden wegen der Stilverwandtschaft eine Reihe anderer Bildnisse, dabei wohl auch mit Recht unser aus der Blenheim-Galerie stammendes Bild zugeschrieben. Ob aber die aus Antwerpener Urkunden ermittelten Daten, nach denen die Tätigkeit des Joos van Cleve in die Zeit von 1511 bis 1540 fällt, sich auf diesen Porträtmaler beziehen, oder ob sie sich auf einen älteren Maler desselben Namens beziehen, steht nicht fest. Der Bericht von Manders, dass ein Joos van Cleve 1554 in Wahnsinn fiel, lässt sich keineswegs mit den Antwerpener Daten vereinigen. Das feine, von empfindlichem, melancholischem Hoehmut beseelte Antlitz unseres Porträts scheint einem Künstler, einem Maler zu gehören. Gern würde man an ein Selbstbildnis denken. Das Selbstporträt in Windsor zeigt andere Züge und Formen. Eine Kopie unseres Porträts, von der Hand des Rubens, befindet sich in der Münchener Pinakothek.

34. Jan van der Heijde: Strasse am Kanal. Jan van der Heijde, der in seiner Spezialität, der Darstellung holländischer Strassen und von Baulichkeiten in der Landschaft, eine unübertreffliche Virtuosität entfaltete, lebte bis ins 18. Jahrhundert hinein und ist einer der letzten grossen holländischen Meister. Seine Kunst ist eine zierliche Kleinkunst — innerhalb ihrer Grenzen aber tadellos und vollkommen. Die fast pendantische Sachlichkeit in der Wiedergabe des Architektonischen, der feine Geschmack in der Wahl des Standpunktes, die ausserordentliche Feinheit der Maltechnik und der Beobachtung von Licht- und Luftverhältnissen machen seine Schöpfungen zu hochgeschätzten Kostbarkeiten. Die Figuren in den Gemälden dieses Meisters werden fast stets dem Adriaan van de Velde zugeschrieben, da seine Staffage aber stets denselben Stil und die gleiche Vortrefflichkeit zeigt, muss man wohl glauben, dass er selbst das Figurenmalen nach dem Vorbilde Adriaans erfolgreich geübt hat. Unser Bild stammt aus der Sammlung des Grafen de Vence und wurde im Jahre 1750 mit 700 Frs. bezahlt.

35. Hobbema: Waldlandschaft. Die hier abgebildete Landschaft zeichnet sich weder durch Umfang — sie gehört zu den mittelgrossen Bildern Hobbemas — noch durch besonders hohe Qualität aus, wenigstens nicht, wenn man den Reichtum an ausgezeichneten Werken des Meisters im englischen Besitz in Betracht zieht. In einer Galerie Deutschlands, wo der, wenn nicht grösste, so doch von den Sammlern am höchsten geschätzte holländische Landschaftsmaler merkwürdig schlecht vertreten ist, würde ein Bild wie dieses immerhin schon viel bedeuten. Dieses Gemälde vertritt charakteristisch einen besonders häufigen Typus im „Werk“ des Meisters, dem Motiv, der Komposition und der Beleuchtung nach. Ein dunkler, recht belangloser Vordergrund, im Mittelgrunde eine der Bildfläche parallel laufende Wand von Bäumen, deren Stämme wellig hoch emporstreben. Die Bäume sind wirkungsvoll gruppiert und stehen nicht dicht beieinander, so dass zwischen den Stämmen der hell beleuchtete, farbige Hintergrund mit Baulichkeiten sichtbar wird. Das flache Land ist mit grosser Kunst perspektivisch dargestellt. Unser Bild ist signiert und 1668 (1665 ?) datiert.

36. Rustici: Predigt Johannes. Nachdem Andrea Pisano und Lorenzo Ghiberti die prächtvollen eihernen Türen für die Florentiner Taufkirche gearbeitet hatten, stellte sich die Notwendigkeit heraus, auch die hässlichen Marmorfiguren, die seit 1240 über den Türen standen, durch würdigere Werke zu ersetzen. Den ersten Auftrag dazu erhielt (1502) Andrea Sansovino, dessen von Vincenzo Danti vollendete und von Innocenzo Spinazzi durch eine dritte Figur vervollständigte Gruppe der Taufe Christi über der Paradiesestür steht. 1506 schloss man den Kontrakt mit Rustici ab. Der Auftrag wurde für den Meister eine Quelle von Missvergnügen und Aerger. Zunächst konnte er den Termin nicht einhalten, dann misslang der an Bernardino di Milano übertragene Guss, daneben liefen die Knausereien der Konsuln der bestellenden Zunft. Der Mahnungen und Bittgänge müde verkaufte schliesslich Rustici ein ererbtes Landgut, um die Kosten des Auftrages selbst zu bestreiten. Erst am Johannistage 1511 konnte die Gruppe aufgestellt werden. Sie zeigt den Täufer predigend zwischen einem fetten, kahlköpfigen Leviten und einem skeptischen Pharisäer. Ihre kunstgeschiehtliche Bedeutung beruht vor allem darin, dass sie den Stil Leonardos auf die Plastik übertragen zeigt. Die Gebärde des Johannes, der Typus seiner alttestamentarischen Gegner und die Gewandbehandlung sind ohne Leonardo nicht denkbar. Der Zusammenhang dieses Werkes mit dem grossen Meister wird um so enger, wenn wir erfahren, dass Rustici als einer der vertrautesten Freunde unter den Augen Leonardos, der sich 1506 und 1507 viel in Florenz aufhielt, seine Arbeit begann und fortführte.

37. Vincenzo Danti: Enthauptung Johannis. Nachdem Vincenzo Danti die von Andrea Sansovino bei seinem eiligen Aufbruch nach Genua im Stich gelassene Gruppe der Taufe Christi fertig gestellt hatte, konnte ihm ein gewisses Anrecht auf die Ausführung des dritten Türgiebelsmückes an der Florentiner Taufkirche nicht gut strittig gemacht werden. 1571 hatte Danti seine neue Arbeit beendet. Sie stellte den Schlussakt aus dem Drama des Täufers, die Enthauptung, dar, zusammengezogen in eine klarbewegte Gruppe von drei Personen: dem in der Mitte unter einem Tabernakel knieenden Opfer, dem zum Streich ausholenden Henker und der mit der goldenen Schlüssel bereit stehenden Salome. Glänzend bewährt sich in den sonst nicht originell erfundenen Figuren die gute Tradition der Florentiner Skulptorenschule. Gelernter Goldschmied, wie Vincenzo Danti es war, griff er zum Material der Bronze und stellte einen nicht minder vollendeten Guss her, als wie es ihm schon in der Heimat an der Statue des Papstes Julius III gelungen war. Seine Lust am Ornament befriedigte er auf den Sockeltrommeln, wobei er dem weit zurückgesetzten Bein des Henkers noch eine besonders kunstvolle Fussstütze gab.

38. Blechen: Campagna-Landschaft. Das Bild, eine Frühe seiner italienischen Studienreise, zeigt die Vorzüge der Blechenschen Raumdarstellung. Das Motiv entnahm der Künstler dem stromaufwärts gelegenen Teil der römischen Campagna. Am Horizont erhebt sich in strahlender Bläue, rein gefegt von der klaren Frühlingsluft der Soracte, den schon Horaz in einer seiner Oden feiert. Während dieser sanftgerundete Berg im Hintergrunde über der Hochebene ansteigt, neigt sich der Vordergrund zu einem tiefen Taleinschnitt, wo am Brunnen-trog Wäscherinnen unter lustigem Geplauder ihre Arbeit verrichten. Links auf der Höhe stehen bei den Cypressen Kirche und Kloster, rechts führt ein sanfterer Anstieg des Terrains zur Höhe des Plateaus im Hintergrunde. Die schweren blauen Schatten beeinträchtigen ein wenig die farbige Haltung des Bildes, die von dem Gelb des Terrains bestimmt ist. Eine Oelstudie zu dem Gemälde bewahrt ebenfalls die Nationalgalerie in ihren Blechen-Mappen.

39. Blechen: Walzwerk. Ludwig Tieck war der Ansicht, dass eine Natur, die im Dienste des Menschen arbeitet, dadurch unpöetisch wirke, weil sie ihrer herben Jungfräulichkeit beraubt sei. Blechen aber, der als Romantiker begann, hat auch diesen

Teil des romantischen Programmes überwunden und mit der abgebildeten Skizze sein malerisches Meisterwerk geliefert. Schon 1881 auf der Blechen-Ausstellung erkannte man diese kleine Landschaftsdarstellung als „ein ganz einziges Phänomen“. Das Wagnis, das in diesem Bildchen steckt, wird heute kaum noch als solches empfunden. Aber hält man eine Schirmersee oder eine Lessingsche Landschaft dagegen, so erkennt man erst, wie Blechen hier im besten Sinne modern ist. „Das Poetische“, wie man zu seiner Zeit das Romantische mit Vorliebe nannte und das bei ihm in seinen Jugendarbeiten oft überwuchert, tritt hier ganz zugunsten einer grossartig gehaltenen Naturstimmung zurück. Die zeichnerische Reife in der machtvollen Silhouette der Fabriksehornsteine werden von durchaus gleichwertigen malerischen Feinheiten unterstützt. Auf dieser kleinen Tafel lebt Blechens reinste und geläutertste Künstlerschaft.

40. Blechen: Palmenhaus. Auf der Pfaueninsel, wo einst unter dem Grossen Kurfürsten Johann Kunkel Rubinglas glühte, hatte Friedrich Wilhelm III. 1830 ein (jetzt nicht mehr vorhandenes) Palmenhaus errichten lassen. Der kontemplativen Natur dieses Königs sagte bei vorrückenden Jahren die idyllische Einsamkeit dieses Havelleilandes immer mehr zu. Eine Rosenzucht wurde zunächst angelegt, dann, was das dicke Strauchwerk und Laubholz begünstigte, eine Fasanerie, die sich allmählich zu einer alle Tierarten umfassenden Menagerie auswuchs. Endlich kam, wohl auf Anregung Alexander v. Humboldts, das Palmenhaus. Während für unser heutiges Gefühl der buntfarbige maurische Geschmack dieses Baues und seine Eisenkonstruktionen an „Etablissements“ etwas fragwürdiger Natur erinnert, träumte man damals, wie Kopisch schreibt, auf der Pfaueninsel in Indien zu sein. Diese exotische Stimmung hat Blechen in der Staffage der kauernenden Orientalinnen, halb Odaliskens, halb Bajadere, festgehalten. Unser Bild stammt mit einem ähnlichen, das den Raum von einer anderen Seite darstellt und in die Kunsthalle nach Hamburg kam, aus der 1898 versteigerten Sammlung Kuhlts. Beiden ist bei eingehendem Studium der breit ausladenden Gewächse und des Schattens ihrer fächerförmigen Blätter ein etwas unruhiges und zum Bunten neigendes Kolorit eigen.

41. Dürer: Flügel des Paumgartnerschen Altars nach der Restaurierung. Dass die Flügel des Paumgartner-Altars, die porträtartigen Gestalten mit den Attributen der ritterlichen Heiligen Georg und Eustachius, wie sie bis vor kurzem in der Pinakothek hingen und wie wir sie abgebildet haben (Bd. II, Tf. 18, 19), nicht im Originalzustande wären, wusste man sehr wohl. Eine Anstüekelung an beiden Seiten, wodurch die Tafeln über ihre natürliche Breite hinaus vergrössert waren, zeigte sich deutlich. Und die Landschaften erschienen verdächtig. Dennoch hatte niemand wohl geglaubt, dass so vieles spätere Zutat wäre, wie sich jetzt herausstellt. Die Anregung zu der merkwürdigen Enthüllung gab der Umstand, dass die aus der Wiener Sammlung Klinkosch stammenden Kopien der Paumgartner-Flügel nach München kamen. Die Frage ward nahegelegt, wie weit etwa die Originale in ihrem Urzustande mit den Kopien übereingestimmt hätten. Die durch Herrn Prof. Hauser vorgenommene Reinigung der Originale brachte das Resultat, das unsere Abbildungen veranschaulichen. Die Landschaften, die Pferde, die Hehne und vieles andere stellte sich als Beitrag heraus, mit dem wahrscheinlich der bayerische Hofmaler J. G. Fischer zu Anfang des 17. Jahrhunderts die Dürersche Erfindung bereichert hatte. Das Enthüllte erscheint zuerst befremdend und kahl, bald aber durchaus stilgerechtere und als das allein Mögliche. Auf der Rückseite der einen Flügeltafel ist eine Marienfigur von Dürers Hand unter dem Anstrich gefunden worden.

42. 43. Velazquez: Las Meninas. Dieses mächtige, 1656 gemalte Bildnisstück zeigt die freie, breite Malweise der letzten Zeit des Meisters auf der Höhe ihrer Entwicklung. Kein zweites Bild der Welt ist ihm an überzeugender Wiedergabe eines Stückes der Erdenwirklichkeit überlegen. Luft und Licht eines geschlossenen Raumes, in dem menschliche Wesen sich bewegen, sind niemals in gleicher Natürlichkeit und gleicher künstlerischer Feinfühligkeit mit dem Pinsel auf die Fläche gebannt worden. Es hat daher von jeher das höchste Entzücken der Künstler und der Kenner gebildet. „Die Theologie der Malerei“ nannte Luca Giordano es. „Das Evangelium der Malerei“ würden wir es nennen. Zugleich zieht es den Vorhang vor dem innersten häuslichen Leben der spanischen Königsfamilie im Schlosse zu Madrid hinweg und enthüllt uns, sittenbildlich im höchsten Sinne des Wortes, den Umgang König Philipps IV und seiner Gemahlin mit ihrem Töchterchen Margarita, ihrem Hofmaler, ihren Hofzweigen und ihren Edelfräulein. Eigentlich zeigt das Bild uns den Meister, der links an seiner Staffelei steht, im Begriffe, den König und die Königin zu malen, die draussen vor dem Bilde, etwa an der Stelle des Beschauers stehend zu denken sind. Wir sehen sie nur in dem Spiegel, der an der Rückwand des Zimmers hängt. Unvermerkt aber wird die kleine Prinzessin Margarita, die bei dieser Gelegenheit von den Ehrendamen, las meninas, nach denen das Bild genannt ist, herbeigeholt worden, ihre hohen

Eltern zu begrüßen und zu unterhalten, zum Mittelpunkt der Darstellung. Das links knieende Edelfräulein überreicht der kleinen Verwöhnten knieend eine Schale Wasser; hinter ihr knixt das zweite Edelfräulein. Rechts vorn ist der grosse alte Hund, dem man die Langeweile der Unentbehrlichkeit ansieht, mit der hässlichen Zwergin Maria Barbola und dem dünnen Zwerge Pertusato zu einer Haustiervogelgruppe vereinigt. Hinter ihnen im Dämmerlicht des Mittelgrundes stehen zwei königliche Hofbeamte, eine Ehrendame in Klostertracht und ein Kammerherr. Vom hellsten Lichte umflossen aber steht der Hausmarschall, einen Türvorhang zurückschlagend, im Hintergrund auf dem Treppengange. Das hier durch die offene Tür hereinströmende Licht vermischt sich mit dem durch das rechts vorne zu denkende Fenster eindringende Hauptlicht in der Mitte des Zimmers zu magischer Dämmerhelle. Rein malerisch angesehen, lässt die Darstellung freilich nichts zu erraten übrig; aber der Geist des Beschauers vertieft sich unwillkürlich in die Züge aller dieser hier vom Schicksal an allerhöchster Stelle zusammengewürfelter Gestalten zu verschiedener Herkunft, deren Seelenzustände ihm tausend Rätsel zu raten aufgeben.

- 44. Fra Angelico: Tod des heiligen Nikolaus.** Nach schriftlicher Ueberlieferung hat Fra Angelico im Jahre 1437 das Altarbild für die Nikolauskapelle in S. Domenico zu Perugia gemalt. Wie die — bis auf zwei Tafelchen — in der Pinakothek daselbst aufbewahrten Reste beweisen, haben wir uns das Gemälde als ein Polyptychon zu denken. Unsere Abbildung zeigt nur die rechte Hälfte einer der Tafeln, die vermutlich die Predelle bildeten; sie führt uns an die im Hofraum des Klosters aufgebahrte Leiche des hl. Nikolaus, der noch im Tode an Krüppeln und Lahmen, die sich zu seiner Bahre schleppen, seine hilfreiche Wunderkraft erweist. Während die Komposition das aus dem Trecento für ähnliche Stoffe überkommene Schema im wesentlichen beibehält, erkennt man in dem Realismus, mit dem die Charaktere dargestellt sind, in der Ausgestaltung des Raumes und in dem Studium der Beleuchtung den sorgsam beobachtenden Geist der Quattrocentokunst. Dem Meister religiöser Ergriffenheit ist die Trauer der Klagenden und Weinenden besonders gelungen. Der Widerschein, den das, durch das Rundfenster in der linken Schmalwand einfallende Licht in die Schwärze des Schlagschattens auf der Querwand malt, ist einer der stärksten Beweise für die liebevoll eingehende malerische Ausführung. Zwei andere Tafeln der Predelle hat der Zufall nach Rom in die Vatikanische Galerie entführt.
- 45. Signorelli: Klage um den Leichnam Christi.** Die geringe Anzahl der datierten Bilder des fruchtbaren Meisters, die früh erreichte und lang behauptete Höhe seiner Meisterschaft erschweren beträchtlich die chronologische Aufreihung seiner Gemälde. Nimmt man als Kriterium die Komposition, so finden wir in der vorliegenden Tafel den Maler auf einer Höhe, die er nicht wieder erreicht hat. Durch das schräg in den Hintergrund geschobene Steinpiedestal, auf dem der Leib des Herrn von dem hilfsbereitesten und lieblichsten der Engel in Armen von fast weiblicher Schönheit gehalten wird, und durch die elliptisch darum gruppierte Schar von Erzengeln und Heiligen bekommt das Bild eine perspektivische Tiefe, die ein meisterliches Schalten mit den Dimensionen des Raumes bekundet. Der Ausdruck dieser in kummervoller Ergebenheit, meist mit niedergeschlagenen Augen um den Toten gescharten Versammlung zeigt eine seltene psychologische Tiefgründigkeit. Alle ihm von umbrischen Vorbildern etwa überkommene Sentimentalität ist hier vertieft zu erschütterter trauernder Demut. Nichts Seelenvolleres in Signorellis gesamter Kunst als die prachtvoll gebaute Mittelgruppe mit dem blonden Engel, dem die Locken über die Schultern fallen. Die sichere, kühl verkürzte Zeichnung, die kräftige Modellierung in bräunlichen Schatten offenbaren die reife Meisterschaft. In dieser Tafel haben sich umbrische Empfindungstiefe und florentiner Formenstrenge zu höherer Einheit verschmolzen. Die Rückseite des frei auf dem Hochaltar aufgestellten Bildes zeigt die zwischen den hl. Petrus und Paulus thronende Madonna, ebenfalls von Signorelli, doch wohl zu späterer Zeit gemalt.
- 46. Kändler: Porzellanmodell für ein Reiterdenkmal.** Zugleich mit der Erfindung des europäischen Porzellans ward auch seine Ueberschätzung geschaffen. Man hält es zu allem fähig. Schon König August der Starke, unter dem die Erfindung erfolgt war, verlangte von diesem Stoffe das Kolossale, das Monumentale, wie er es beim chinesischen Porzellan in jenen grossen Vasen gesehen hatte, die noch heute eine Zierde der Dresdener Porzellansammlung ausmachen. Er verlangte lebensgrosse Figuren, liess mehr oder weniger grosse Tierdarstellungen anfertigen, er wollte auch eine ganze Kapelle mit diesem neuen Materiale ausstatten. Unter seinem Nachfolger, der sich an sich weniger für Porzellan interessiert zu haben scheint, nahm dennoch diese Neigung nicht ab. Eine weitere Reihe von Tieren wurde ausgeführt, der König selber in halber Lebensgrösse gebildet, mehrere figurenreiche Gruppen geschaffen. Den Gipfel jedoch erreichte dieser Grössenwahn in dem Projekt,

dem König selber ein grosses Reiterdenkmal in diesem Material zu schaffen, und dieses Projekt hat sich allen Ernstes angeschickt, zur Tat zu werden. Die kgl. Porzellansammlung besitzt noch heute das von Kändler in Porzellan ausgeführte Modell desselben, zu gleicher Zeit den Gipsabguss des schon in beabsichtigter Grösse ausgeführten Kopfs des Königs. In der Tat sind in Meissen schon grosse Teile des Denkmals fertig gewesen, als der siebenjährige Krieg ausbrach und Zeit, Mittel und Neigung zur Fortsetzung raubten. So ist die seltsamste Idee, die je auf diesem Gebiete gefasst worden, unausgeführt geblieben. Das erhaltene Porzellanmodell jedoch beweist, dass Kändler wohl der Mann gewesen, ein grosses Reiterdenkmal zu schaffen. Reichtum und Lebendigkeit vereinigen sich hier mit echt Kändlerischem Liniengefühl, das die Fülle der Einzelheiten kräftig zusammenfasst. Die Reiterfigur gehört zu den besten der Zeit und namentlich das Pferd ist, wie schon ein noch erhaltenes Skizzenbuch beweist, mit grösster Sorgfalt ausgeführt.

- 47. Kändler: Kämpfende Hunde.** Diese Gruppe gehört zu den zahlreichen grösseren Tierdarstellungen, die Kändler, der Hauptbildhauer der Meissner Porzellanmanufaktur, am Beginn seiner dortigen Tätigkeit für die von König August dem Starken beabsichtigte Gesamtaus schmückung des japanischen Palais in Dresden-Neustadt mit Porzellan in diesem Stoffe ausgeführt hat. Sie muss zu seinen schönsten Arbeiten auf diesem Gebiete gerechnet werden. Sie ist auch ein typisches Beispiel derselben. Wie immer bei Kändlers Tierdarstellung ist das Motiv einer Natur entnommen, die jener selber beobachten konnte, und dementsprechend auch durchgeföhrt. Ein temperamentvoller, kein ruhiger, das innere Leben verschleiender Vorgang ward mit diesem Kampf eines bössartig bissigen Bullenbeissers gegen das mehr seiner Behendigkeit vertrauende, nun aber gefesselte Windspiel gewählt, in dem Kändler die seine ganze Kunst durchsetzende Lebendigkeit und frische Erregtheit offenbaren konnte. Zugleich, welch ein Rhythmus, welch ein Formgefühl im Aufbau und in den Linien, die alle völlig ungezwungen sich zu der wichtigsten Grundform der Plastik der Pyramide vereinen! Und doch hat ihm der ganze Aufbau in erster Linie dazu gedient, durch festeres Zusammenfassen der Glieder und Verbreitung der Basis erst überhaupt die Möglichkeit zu gewinnen, ein solches Werk in dem schwierigen und gefährlichen Material des Porzellans auszuführen. Es ist erstaunlich, dass gerade dies Werk Kändlers bisher so wenig Beachtung gefunden hat.
- 48. Werenskiöld: Ibsen.** Werenskiöld, der unter den malenden Norwegern jetzt wohl den ersten Rang einnimmt, gehört zu den glücklichen Skandinaviern, die nordischen Ernst und nordische Tiefe mit französischer Leichtigkeit des Schaffens zu vereinigen wissen. Ueberall in der Natur findet er Malerisches, und alles, was er erfasst, gelingt ihm: schwierige Beleuchtungsprobleme und seltsame Farbeneffekte; Volksszenen, Landschaften und Bildnisse. Von den letzteren sind die seiner beiden berühmten Landsleute Ibsen und Björnson die bekanntesten. Schon in der Haltung spricht sich der Unterschied der beiden Charaktere deutlich aus. Während Björnson der Politiker und Volksmann, in einer Tallandschaft an einer Brüstung sitzend aufgefasst ist, als wollte er gerade aufspringen und eine Rede halten, scheint es Ibsen, dem einsamen Grübler, der die Hände auf dem Rücken ganz für sich allein dasteht, sogar un bequem zu sein, dass das Malerauge auf ihn ruht. Das Bild ist ganz hell in hell, fast weiss in weiss gemalt. Besonders bewundernswert ist es, wie der im vollen Lichte stehende Kopf mit dem weissen Bart und Haupthaar sich von der hellen Wand löst.
- 49. Rembrandt: Christus zu Emmaus.** Die Darstellung des mit den beiden Aposteln an Tische sitzenden, das Brot brechenden Christus ist eines der innigsten und reinsten Werke Rembrandts. Die Komposition ist einfach, sinnvoll und harmonisch. Der Gegensatz der Charaktere, die Weihe des Augenblicks, das Ueberirdische im Irdischen tritt deutlich und ergreifend hervor. Die unkirchliche protestantische Evangelien darstellung hat Rembrandt in hundert Radierungen und Zeichnungen, aber in wenigen Bildern geübt. Das berühmte Gemälde war ehemals im Besitze des Bürgermeisters Six, der dem Meister, wie bekannt ist, ein treuer Gönner und Freund war; Louis XVI kaufte es im Jahre 1774. Es ist voll bezeichnet und 1648 datiert, stammt also aus dem Jahrzehnt, in dem Rembrandt seiner Meisterschaft sicher wurde.
- 50. Rembrandt: Frau im Bade.** Voll bezeichnet und von 1654 datiert, ist diese Darstellung eines nackten Frauenleibes in natürlicher Grösse von um so höherem Interesse, als Rembrandt monumentale Aktmalerei nicht häufig geübt hat. Er wollte hier Frauenschönheit verherrlichen. Eine Vergleichung mit entsprechenden Gestaltungen des Rubens ist lehrreich. Ueber die Banalität des Motivs führt der erste Ausdruck im Antlitz der Badenden und der Lichtzauber über dem Ganzen leicht hinweg. Der Vorwurf des Bildes — oder der Vorwand — ist wohl Bathseba im Bade, einen Brief Davids in der Hand haltend. Hendrikje Stoffels, die zweite Gattin Rembrandts, hat wahrscheinlich hierzu Modell gesessen, wenigstens zeigt der

Kopf ihre Züge. Das Gemälde kam mit der Galerie Lacaze 1869 in den Louvre und war vorher in den Sammlungen W. Young Ottery, Peacock und Marquis Maison.

51. Fiorenzo di Lorenzo: Ein Wunder des hl. Bernardin.

Unsere Abbildung gibt das erste von acht gleich grossen, mit einem sauberen Rahmenornament gezierten Holztäfelchen wieder, die ehemals dem Sakristeischrank von San Francesco in Perugia als Türfüllungen dienten. Auf allen sind Wunderthaten eines der jüngsten Heiligen, des Bernardin von Siena (1380—1444) dargestellt. Eine der Tafeln trägt inschriftlich das Datum 1473. Sie zeichnen sich ohne Unterschied durch das Ueberwiegen der architektonischen Kulisse oder des landschaftlichen Hintergrundes über das Figürliche aus, durch die Sauberkeit der Ausführung und durch die helle Färbung. Weist namentlich das Kolorit auf Piero della Francesca, einen der führenden Geister in der Entwicklung der umbrischen Malerschule, zurück, so führt die stilistische Analyse auf mehrere Künstler, die sich zwischen Bonfigli und Fiorenzo di Lorenzo bewegen. Unsere Tafel stellt das Wunder dar, das der Heilige an einem bisher unfruchtbaren Weibe vollzogen hat. Unter der Halle links ist das Wochenbett aufgeschlagen, mit der glücklichen Wöchnerin, zu deren Füssen der nicht mehr erhoffte Sprössling von der dankbaren Sippe bestaunt wird. Unter den modisch gekleideten Besuchern rechts darf man wohl in den beiden mit dem Talar Einherstolzenden der Tracht nach die Aerzte erkennen, deren Diagnose der hilfskräftige Heilige zu schanden gemacht hat.

52. Herakles reinigt den Stall des Augias, Metope.

Dem im Museum Bd. IV, Taf. 86, abgebildeten Herakles-Atlasbilde fügen wir hier aus der Reihe der Metopenreliefs des olympischen Zeustempels ein zweites hinzu, das die Reinigung des Augiasstalles zum Gegenstande hat. Der Künstler hat in kluger Zurückhaltung den Stall selbst nicht dargestellt, sondern es dem Beschauer überlassen, ihn sich hinter der am Bau links anstossenden Triglyphe zu denken. Er hat die ganze Kraft seiner Schilderung in die mit der grossen Stange gewaltig arbeitende Gestalt des rüstigen Helden gelegt und hinter diese in wirkungsvollem Kontrast die ruhig dastehende Figur der Athena gestellt. Die Göttin finden wir auch in den übrigen Metopenbildern dem Helden zur Seite, sie begleitet ihn wie eine Fremdin in den gefährlichen und schwierigen Abenteuern. Die Vorstellung dieses innigen Verhältnisses der Götter zu den Heroen und Menschen, auf einem frommen und einfachen Glauben beruhend, findet ähnlich, wie in der bildenden Kunst, in der gleichzeitigen Dichtung, am stärksten in den Tragödien des Aeschylos, ihren Ausdruck.

53. Courbet: Die Kornsieberinnen.

Die Kornsieberinnen bildeten für fast alle Besucher der „Centennale“ auf der letzten Pariser Weltausstellung eine vollkommene Ueberraschung. Denn wenn sich der Meister, über dessen schwärzliche, im schlechten Sinne altmeisterliche Farben so viel geschrieben worden ist, auch nicht gerade als ein konsequenter Impressionist enthüllte, so zeigte sich in diesem Bilde doch ein Verständnis für die lichte Harmonie und die vibrierende Luft eines hellen Innenraumes, das man ihm niemals zugetraut hätte. Dabei stammt das Werk keineswegs aus seiner späteren Zeit, sondern gehört zu den zehn, die die Weltausstellung von 1855 enthielt. Es zeigt in der Hauptsache verschiedene Abstufungen von Grau, aus denen nur die Kleider der Mädchen farbiger heraustreten. Als Komposition gehört es nicht zu den glücklichsten Schöpfungen des Meisters.

54. Courbet: Der Bach.

Das Bild („Le Ruisseau du Puits noir“) weist die Lieblingsmotive des Landschafters Courbet auf: moosüberspannte Felsblöcke, Wasser, dichtes Laubwerk. Auch das zum Becken vertiefte und erweiterte Bachbett finden wir auf anderen Bildern des Meisters wieder. Die vom Rahmen durchschnitene Baummasse zu beiden Seiten geben das Gefühl der Abgeschlossenheit und Einsamkeit, aber die sonnenüberstrahlte Partie des Hintergrundes zeigt uns den Ausweg in die freie Landschaft. Von den Hauptverdienen des Bildes, der harmonischen Abstufung der verschiedensten Grün- und der feinen Differenzierung des Laubwerks vermag die Reproduktion in Schwarz und Weiss nur eine unvollkommene Vorstellung zu geben.

55. Courbet: Die Welle.

Der Sturm scheint vorüber zu sein, aber der Himmel hat sich noch nicht aufgeklärt, und nahe dem Horizont steht noch eine dunkle Wolkenwand. Auch das Meer beginnt sich zu beruhigen, nur die gewaltige Höhe der majestätisch heranrollenden Wogen zeugt noch von dem Aufbruch. Der Maler hat den Augenblick gewählt, wo der vorderste Wellenkamm sich in weissen Schaum zerteilt, um im nächsten tosend herabzustürzen. Kein romantisches oder novellistisches Element gesellt sich zu der grossartig schlichten Darstellung des Naturschauspiels. Das in der Ferne mit den Wellen kämpfende Segel unterstützt lediglich das Gefühl der Unendlichkeit, die im Vordergrund verankerten Boote geben den Massstab für die Höhe der Wellen. Breite und Kraft des Vortrags vereinigen sich mit grösster Naturwahrheit und Feinheit der Luftstimmung. Das Bild wurde kurz nach dem Tode des Künstlers vom französischen Staate erworben.

56. Heda: Frühstückstisch. Das hier nachgebildete Gemälde vertritt eine Gattung der Stillebenmalerei, welche eine Zeitlang in Holland sehr beliebt war. Während die üppigen bunten Blumenstücke in der späteren Zeit des 17. Jahrhunderts die am meisten verbreitete Dekoration wurden, bevorzugte die ältere Generation der Holländer das farbenarme Beieinander von Tafelgeräten. Der halbgefüllte Römer und die Pastete fehlen selten dabei. Heda hat diesen Typus, wenn nicht geschaffen, so doch mit Vorliebe ausgebildet. Die Färbung in seinen Bildern ist stets grau, harmonisch, blond und sehr klar, das Stoffliche ist vortrefflich charakterisiert, der Aufbau schlicht und geschickt. Der in seiner Einseitigkeit sehr tüchtige Meister entstammt wohl der Schule des Frans Hals. Unser Bild ist signiert: Heda 1631.

57. Gainsborough: Thomas Linley. Während seines Aufenthaltes in Bath (1759—1774), dem damals von der Mode bevorzugten Badeort, hat Gainsborough vorwiegend mit Künstlern, Musikern und Schauspielern, verkehrt. Die gefeierten Violinisten Abel und Giasehini, der Hautboist Fischer sind seine Freunde. Die Musik verband ihn auch mit der Familie von Thomas Linley, des besten Lehrers in Bath, dessen Kinder alle durch ihre musikalische Begabung sich auszeichneten. Man nannte sein Haus ein „Nest von Nachtigallen“. Gainsborough hat den Vater und die Kinder alle gemalt: durch Erbschaft kamen diese Gemälde, mit Ausnahme des schönen Bildes, das Elza Linley und ihren Bruder Thomas vereinigt zeigt, in die Galerie von Dulwich College.

58, 59. Andrea Pisano: Bronzetür. Von den drei berühmten Türen des Florentiner Baptisteriums ist die hier abgebildete des Andrea Pisano die früheste. Die beiden andern, von Ghiberti in der ersten Hälfte des XV. Jahrhunderts ausgeführt, sind Bd. II Taf. 111/112 und Bd. IV Taf. 54/55 reproduziert. Andrea machte von Januar bis April 1340 die Wachsmodelle; nach jahrelanger Arbeit konnte dann die Tür aufgestellt werden, nicht ohne grosse Schwierigkeiten beim Guss, für den Andrea's technische Erfahrungen nicht ausreichten — ein fremder Bronzegegesser wurde hinzugezogen; Goldschmiede waren bei der Ciselierung und Vergoldung beschäftigt.

Der Hauptgegenstand der Darstellung ist das Leben Johannes des Tüfers in zwanzig Reliefs. Zunächst auf dem linken Türflügel die aufsteigende Linie seines Lebens: die Verkündigung an Zacharias, Zacharias den Juden gegenüber tretend, die Begegnung Marias mit Elisabeth, die Geburt des Johannes, die Namensgebung; wie Johannes (als Knabe) in die Wüste geht (mit interessanter Landschaft), dann wie er predigt, auf Christus hinweist, tauft; und endlich, als Höhepunkt, Johannes den Messias taufend. Auf dem rechten Flügel das Ende; die Busspredigt vor Herodes und Herodias, die Abführung ins Gefängnis; die Jünger vor dem Gefängnis ihres Meisters, die Jünger bei Christus, der vor ihren Augen Wunder tut; dann der Tanz der Salome, die Enthauptung des Tüfers; die Ueberbringung des Hauptes an Herodes, an Herodias; die Grabtragung, die Grablegung.

Unten zunächst die drei christlichen Kardinaltugenden — Spes, Fides, Caritas — zu denen die Humilitas gefügt ist; dann die vier weltlichen Tugenden: Fortitudo, Temperantia, Justitia, Prudentia.

60. Andrea Pisano: Reliefs von der Bronzetür.

Die Tafel gibt einzelne Stücke der Bronzetür in grösserem Massstab. — Die Jünger vor dem Gefängnis, mit der fein gesteigerten Bewegung (vergl. Text S. 32); die gebeugte wie die stehende Figur mit sehr charakteristischen Gewandmotiven. — Die Jünger vor Christus, der sie auf seine Wunder hinweist; vor ihm zwei Krüppel, dahinter die erstaunten und anbetenden Jünger. Wie dort schliesst der Chor links in einfacher Linie ab, die Bewegung geht nach rechts hin, wo die imposante Figur des Messias der Gruppe das Gleichgewicht hält: etwas grösser, einfach im Umriss, in Vorderansicht, mit schlichter Geste. — Von höchster Feinheit die beiden nächsten Szenen. Die Grablegung ganz ohne Hintergrund. Bei den vorderen Figuren bedächtiges Vorwärtsgen, bei der letzteren stärkeres Ausschreiten. Das schöne Faltenpiel verdeutlicht dies Bild der Bewegung. Während die drei vorderen Jünger auf den Weg achten, hängen die Blicke der drei letzten noch am Haupt ihres Meisters. — Die Grablegung ist im Innern eines heiligen Raumes gedacht. Fünf Jünger sind beschäftigt, den Leichnam zu versenken; ihre Körper neigen sich dabei, aber man hat nicht den Eindruck physischer Anstrengung, sondern andächtigen Schmerzes. Rechts und links rahmende Vertikalfiguren, mit innigem aber massvollem Ausdruck der Teilnahme. Die Architektur nur angedeutet, dem Vierpass schön eingeordnet, namentlich aber selbst die Komposition abschliessend und gliedernd, die Hauptgruppe betonend und die Standfiguren rahmend. — Unten zwei Tugenden, in den charakteristischen breiten und weichen Körperformen des Trecento. Die Spes in schöner Bewegung der Krone zustrebend.

61. Andrea Pisano: Hl. Reparata. Diese zarte und elegante Schöpfung des florentinischen Trecento wurde früher fälschlich Niccolò d'Arezzo zugeschrieben, zusammen mit dem Christus,

der ebenfalls in der Domopera aufbewahrt wird. Schmarsow (Jahrb. d. kgl. preuss. Kunstsammlungen 1887) hat die glückliche Vermutung ausgesprochen — der man jetzt wohl allgemein folgt —, dass wir es mit Werken Andreas zu tun haben: beide Statuetten stimmen mit den Bronzereliefs der Tür durchaus überein (vergl. Text S. 32). Von einzelnen Figuren dort wird man der Reparata am ähmlichsten finden die Begleiterin Marias bei der Heimsuchung.

62. Velazquez: Hofzwerg El Primo. Einer der allergeringsten Hofzwerges des allerhöchsten spanischen Herrscherhauses! Zugleich ein seiner Würde sich vollbewusster königlicher Hofgelehrter. Wenigstens spielt er einen solchen. In eleganter schwarzer Hoftracht sitzt der kleine Mann mit dem kurzhaarigen, sinnenden Kopfe am öden Guadarrama-Abhang im Freien am Boden. Neben ihm aufgeschlagen liegt der mächtige Foliant, in dem er blättert. Vor ihm am Boden liegt ein Schreibebuch, auf dem das Tintenfass steht. Andere Bücher liegen zur Seite. Der mächtige schwarze Hut, der ihm schief auf dem Kopf sitzt, schützt ihn in der baumlosen Einöde vor den Strahlen der Mittagssonne. Dass er, durch eine Störung verdrossen, aufblickte, wie man gesagt hat, können wir nicht nachempfinden. Wir sehen nur den Ausdruck eines Forschers in diesen Zügen, der im Begriff ist, niederzuschreiben, was er gelesen hat. Seiner Auffassung und Pinselführung nach gehört das Bild zu den allergrössten Meisterwerken der Malerei.

63. Velazquez: Hofnar Bobo de Coria. Ein Hauptwerk reifer, breiter, weicher, rein malerischer Pinselführung! Aber auch ein Meisterstück der Seelenschilderung eines Blödsinnigen — von herber, schauerlicher Wahrheit. Mit angezogenem linkem Bein hockt der arme schielende grinsende Unhold auf niedrigem Steinsitz. Die grüne Kleidung mit dem phantastisch breiten Kragen wirkt närrisch, wie der ganze Kerl. Kürbisse liegen links und rechts neben ihm. Vor ihm steht ein Gefäss. Es macht ihm offenbar Freude, dem grossen Hofmaler des Königs zu sitzen; denn vergnügt schlägt er mit der geballten rechten Hand in die offene Linke; und sein grinsendes Lächeln verrät tierisches Behagen. Nerven konnten die Monarchen freilich nicht haben, die sich mit den Grimassen solcher vom Schicksal Enterbten des Daseins Langeweile verkürzten!

64. Frédéric: Die Lebensalter des Arbeiters. Im Gegensatz zum Pointillismus, der unter den belgischen Freilichtmalern zahlreiche Anhänger gefunden hat, bevorzugt Frédéric eine breitere, mehr flächige Malweise. Die Zahl seiner Figuren ist oft so gross, dass auf den ersten Blick der Eindruck eines unentwirrbaren Gewimmels entsteht, nach und nach aber löst sich jede Gestalt vollkommen plastisch los. Jede ist trefflich beobachtet und in ihrem Gesichtsausdruck, ihrer Haltung und Bewegung meisterlich wiedergegeben. Nicht minder Bewunderung verdienen die Lichtbehandlung und die Wiedergabe des Landschaftlichen. Aus allen Werken des Künstlers strömt uns ein starkes soziales Empfinden entgegen, das ihn aber nicht zu tendenziöser Schwarzmalerei verführt, sondern ihn Licht- und Schattenseiten gerecht abwägen lässt. Die Form des Triptychons finden wir auch bei seinen anderen Hauptwerken wieder, von denen der von Beethovenscher Musik inspirierte „Bach“ durch die Dresdener Ausstellung von 1902 bekannt geworden ist. Bei seinen Landsleuten gilt Frédéric seit langem für einen der allerbesten Vertreter der an Talenten nicht armen modernen belgischen Malerei.

65. Rembrandt: Hendrikje Stoffels. Wie schon das Kostüm erkennen lässt, haben wir hier kein auf Bestellung ausgeführtes Bildnis vor uns, eher die Darstellung einer Frau, die dem Maler nahestand, und die er nach seinem Geschmack mit der reichen Rahmung von Pelzwerk und funkelndem Schmuck umgab. Doch ist die Malerei nicht studienhaft, sondern höchst eingehend und porträtartig. Hendrikje Stoffels, die seit 1650 etwa in Rembrandts Hause lebte, scheint dargestellt zu sein. Ihre schwere frauenhafte Anmut entsprach dem Ideal des Meisters. Unser Bild ist wohl kurz vor 1655 entstanden. Das Malwerk zeigt jene Mischung von leuchtender emailartiger Helligkeit und verschleiender Dämmerung, von scharfer Genauigkeit und breiter Freiheit, die den Meisterwerken aus Rembrandts reifer Zeit eigen ist.

66. Giotto: Pietà. Die Darstellung der Grablegung bildet in Giotto's breiter Vorführung der Passion Christi den tragischen Ruhepunkt nach viel Leidenschaft und Leid, nach all der Erregung und Empörung in den vorhergehenden Bildern. Aber über dem zur Ruhe gekommenen Helden flattert noch die heisse Trauer unruhig auf und ab. Der Südländer resigniert im Schmerz nicht und braucht gerade bei starker Erregung die mächtigste Geste. Die Mutter sucht noch einmal das Auge des Sohnes und die drei (an den Gloriolen kenntlichen) Marien suchen den Blick voller Sehnsucht. Die höchste Note der Bewegung in Seele und Gebärde trägt Johannes vor; dagegen bilden die beiden kauenden weiblichen Rückenfiguren einen unvergleichlichen Ausdruck dumpfen, fast betäubten Schmerzes. Die lauten Accente der Mitte finden ein stilleres Echo in den gefassteren Männern zur Rechten, Josef von Arimathia, dem vornehmen und Simon von Kyrene, dem ländlichen Juden.

Der Trauer des Menschen steht die dramatische Leidenschaft der in rasender Bewegung über der Gruppe kreisenden Engel noch als Steigerung gegenüber. Als hätte die Luft und die Weite des ewigen Raums einen Mund bekommen, so klagt es in dieser Himmelsregion. Das Zerfleischen der Wangen mit den Fingernägeln kommt schon bei Homer als Ausdruck höchster Schmerzleidenschaft vor.

67. Giotto: Himmelfahrt des Johannes Ev. Die Legende berichtet, der 90jährige Apostel sei auf den Berg zum letzten Gebet gestiegen; unterdessen hätten die Jünger ihm in der Kirche ein tiefes Grab gegraben. Dort habe sich der Meister, in den Mantel gehüllt, zum Schlaf niedergelegt. Am andern Morgen hätte man das Grab leer und nur noch die Sandalen des zum Himmel Entrückten gefunden. Giotto führt die Aufahrt zugleich mit dem Staunen der Jünger und des Volkes vor, unbedenklich das Gebärde durchbrechend und ohne Sorge dem mächtigen Leib des Apostels den peimlichen Erdenrest der Schwere nehmend. Er will mit voller Absicht hier Mächte sichtbar werden lassen, die an keine Kausalität gebunden sind. Die Seitengruppen verraten rechts mehr die hochgemute Teilnahme des esoterischen Kreises an der Seligkeitsstunde des Meisters, links die dumpferen Bezeugungen mermesslichen Staunens und Rätsels. Vor der Figur des stehenden und des sich herabbeugenden Zuschauers hat der junge Michelangelo betroffen stillgehalten, wie die Zeichnung im Louvre beweist (vergl. S. 35). Stauffer-Bern bezeichnete dies Fresko der Peruzzi-Kapelle als den Höhepunkt von Florenz.

68. Giotto: Madonna Ognissanti. Diese grosse Madonnen tafel, nur wenig kleiner als das grösste Altarbild, das Florenz in der Madonna Rucellai von Duccio besitzt, ist 1334 von dem fast 70jährigen Künstler, als sein letztes Bild, für den Hauptaltar der Ognissanti gemalt worden, wo sie Jahrhunderte lang neben Giovanni da Milanos grossem Blatte, das heute im Korridor der Uffizien hängt, die Gebete der Gläubigen empfangen hat. Als Mittelpunkt des liturgischen Hochamtes bewahrt die Tafel den monumentalen Stil der Maestà; mit Unrecht hat man daraus auf eine frühere Arbeit Giotto's schliessen wollen. Wenn Crowe-Cavalcaselle ausserdem vor 40 Jahren behaupteten: „Farbenreize fesseln das Auge nicht“, so dürfen wir heute getrost das Gegenteil sagen. Gerade in dieser Tafel, wie auch in der Krönung Marias (Altarbild von der Medici-Kapelle von Sa Croce) beweist Giotto einen äusserst feinen koloristischen Sinn. Der flamme Marmor des Thrones mit den reizvollen Einlagen an den Stufen, die stille Schönheit der englischen Gewänder, vor allem aber die seidige Pracht des celesten weissen Kleides der Jungfrau geben ein so feingestimmtes Niveau, dass wir von hier aus den entwickelten Kolorismus der späteren Giottoisten, namentlich Bernardos da Firenze und Giotto's wohl verstehen. Man beachte ferner die Inbrunst, mit welcher die 14 Engel (je zwei Vertreter der 7 Denominationen) die Allokutionsgebärde des kleinen Christ verfolgen. Maria nimmt alle die Huldigungen und Geschenke wie etwas Selbstverständliches entgegen.

69. Giotto: Die Hoffnung. Die Siebenzahl, welche das scholastische Trivium und Quadrivium des Mittelalters beherrscht, liegt auch den Tugenden und Lastern zugrunde, welche Giotto unter die mariologischen Fresken der Anna-Kapelle gemalt hat. Gewiss hat Enrico Scrovegni, der Auftraggeber, hier als humanistischer Berater geholfen, aber für die Erfindung des Einzelnen ist Giotto allein verantwortlich. Der Hoffnung steht die Verzweiflung, der Milde der Neid, dem Glauben der Unglaube, der Gerechtigkeit die Ungerechtigkeit, der Mässigung der Zorn, der Tapferkeit die Unbeständigkeit, der Weisheit die Torheit gegenüber. Unsere Tafel zeigt die geflügelte Spes, der Krone des Lebens entgegenschwebend, ein Bild ruhiger Gewissheit und schönen Verlangens. Hell hebt sich das weisse Mädchen vom dunkeln Fenster ab. Selbst der Marmor charakterisiert in seinen ruhigen Tönen das Beruhigte, während die Umrahmungen der Fenster getrammte unruhige Steine zeigen. Während manche dieser Allegorien uns heute nicht mehr ins Herz gehen, erscheint die Spes wie ein unübertroffenes Gebilde, in dem sich die Sehnsucht jeder Zeit wiederfinden wird.

70. Maenade: Relief. Die Reliefplatte, im Jahre 1875 bei Porta Maggiore in Rom gefunden, ist ein Ausschnitt aus einer grossen runden Basis von etwa 2,30 m Durchmesser, auf deren Aussenfläche ein Maenadenchor dargestellt war. In feierlich leidenschaftlichem Zuge bewegten sich die Schwärmenden, Opfermesser und zerschnittene Opfertiere, Thyrsen und Tamburin in den Händen, tanzend und musizierend auf den Altar und das Idol des Dionysos zu. Die Basis, von einem attischen Meister des V. Jahrhunderts geschaffen, ist später nach Rom überführt worden und hier, wie die zahlreich erhaltenen, zumeist auf einzelne Teile des Ganzen beschränkten Wiederholungen zeigen, unzählige Male kopiert worden. Aber die Platte des Konservatorenpalastes ist vielleicht ein Stück des Originalen selbst. Sie hat in den wundervollen, auf- und absteigenden, klaren Linien des in noch fast altertümlicher Gebundenheit behandelten Körpers, um den sich die zeichnerisch ausgeführten Faltenmassen des Gewandes schlingen, den ganzen Reiz der älteren griechischen Reliefkunst, an deren Werke voll strenger Anmut die Schöpfungen der italienischen Quattrocentisten vielfach erinnern.

71. Meister von 1536: Grablegung Christi. Ausserhalb der Kirche liess im Jahre 1536 der Kanonikus Gerardus Berendonk fünf Sandsteingruppen aus lebensgrossen Figuren aufstellen, die Kreuzigung ganz frei, mit den Kreuzen der Schächer zur Seite, und vier Szenen in tiefen Nischen, Christus am Oelberg, Christus dem Volke vorgestellt, die Grablegung und die Auferstehung. Auf jeder der Darstellungen hat sich der Stifter selbst anbringen lassen, im Gebet in knieender Stellung. Am wenigsten auffallend kommt er auf der Grablegung zur Erscheinung, wo er gleichsam zu den Leidtragenden gehört und seinen Platz ganz hinten rechts in der Ecke eingenommen hat. Die Grablegung ist diejenige der Gruppen, die für die Aufstellung in einer tiefen Nische am meisten geeignet war. Wir blicken hier gleichsam in die Grabkammer hinein, die durch ein Kreuzgewölbe bedeckt wird. Die Tiefe verleiht den hinteren Figuren einen geheimnisvollen Schatten, und das Kunstwerk erhält dadurch ein stark malerisches Gepräge. Das passt zum Charakter der spätestgotischen Kunst, der diese Arbeit noch zuzuweisen ist, obgleich schon über ein Drittel des sechzehnten Jahrhunderts verlossen war. Faltenwurf und Trachten folgen noch älteren Vorbildern, nur die im Vordergrund knieende Magdalena zeigt uns offenbar eine Frauengestalt aus der Entstehungszeit selbst.

72. Donner: Der hl. Martin. Die im Jahre 1865 unternommene „Restaurierung“ des alten gotischen Krönungsdomes zu Pressburg begann man mit der Zerstörung des Hochaltars, einem Meisterwerke G. R. Donners. Den Schreiber dieser Zeilen schmerzt es heute tief, dass er damals als Schulbuben auch sein Scherflein zu diesem Vandalismus beitrug. Donners Altar hatte neben seinen grandiosen künstlerischen Qualitäten entschiedenes Lokalkolorit, er zeigte über dem Altartisch die kolossale Reiterstatue des hl. Martin — im Husarenkostüm! Diesen Reiter also setzte man zunächst buchstäblich auf die Strasse — wohin er einzig gehöre, wie man entrüstet annahm —, um an seine Stelle schwächeren „stilgerechten“ gotischen Firlefanz treten zu lassen. Donner verfertigte dieses Reiterbild im Auftrage des Fürsten Emerich Esterházy, Fürstprimas von Ungarn, 1733—34. Eine Vergleichung mit Donners Marmorstatue des Fürsten von 1732 in eben dieser Kirche lehrt, dass der hl. Martin die jugendlicher aufgefassten Züge des Bestellers selbst wiedergibt. Die Reiterstatue ist, wie so viele Werke des „österreichischen Schlüter“, Bleiguss, im Material zwar ungemäss charakteristisch für seine Kunstweise, aber freilich nicht für die Strasse berechnete. Man sollte die oben gekemzeichnete Barbarei wenigstens insofern gut zu machen trachten, dass man, wie dies bei Donners Mehmarktbrunnen in Wien längst geschehen, das Blei in Erz verwandelt. Man macht das bekanntlich mit Gold. Oder wäre es selbst für dieses Zauber mittel bereits zu spät?

73. Költnischer Meister um 1350: Diptychon. Auf der Rückseite der Tafel zur Rechten ist die Verkündigung dargestellt, doch ist diese Malerei nicht so unversehrt wie die abgebildeten Innenseiten. Das Werk ist ein besonders gutes Speizmen der ältesten Stilart der niederrheinischen Tafelmalerei. Es soll in den 60er Jahren des 19. Jahrhunderts in Köln gewesen sein. Mit einiger Wahrscheinlichkeit ist anzunehmen, dass es sich um kölnische Arbeit handelt. Das Diptychon war im Besitz des Sir Charles Robinson zu London und ausgestellt in der New Gallery 1900. 1902 erst wurde es für die Berliner Gemäldegalerie erworben. Sehr interessant ist der aus einem Stück mit der Bildtafel hergestellte Rahmen mit farbiger Ornamentik, die Emailwerk nachzuahmen scheint, und mit Vertiefungen, in denen Schmucksteine oder auch Reliquien sich befinden haben.

74. Meister Wilhelm: Madonna mit der Erbsenblüte. Das unter dem Namen „Madonna mit der Bohnenblüte“ berühmte Bild, das hier botanisch richtiger bezeichnet ist, gehört als Mittelbild einem kleinen Flügelaltar an. Auf dem Flügel rechts die hl. Katharina stehend, in ganzer Figur, links die hl. Barbara. Auf der Aussenseite der Flügel ist die Verspottung Christi, relativ grob und flüchtig dargestellt. Die weich gemalte, lieblich aufgefasste Madonnadarstellung ist die populärste und eine der vortrefflichsten Schöpfungen jenes Stils, der gewöhnlich, wenngleich jetzt nicht mehr allgemein, mit dem Namen des Meisters Wilhelm verbunden wird. In dem Text (vgl. S. 38) ist die Unsicherheit dieser Zuschreibung auseinandergesetzt. Neuerdings sind selbst Zweifel geäussert worden, ob dieses Werk von derselben Hand wäre wie die jüngeren Bildtafeln des Claren-Altars im Költner Dom.

75. Lochner: Madonna in der Rosenlaube. In der langen Reihe lieblicher Madonnen, die die kölnische Malerei geschaffen hat, gebührt Stephan Lochners „Madonna in der Rosenlaube“ der Preis. Die Kunst des Meisters entfaltet sich in den bescheidenen Raumverhältnissen, in der einfachen Aufgabe, die eine einheitlich ruhige und sanfte Gestaltung gestattete und forderte, reiner noch und glücklicher als in dem grossen an Gegensätzen reichen „Dombilde“. Unser köstliches Werk ist eine Schenkung des Herrn F. J. von Herwegh, die 1848 dem Költner Museum zukam. Vgl. die Abbildungen des „Dom-

bildes“ Bd. IV, Taf. 154—156. Der Stil der Madonnen tafel erscheint ein wenig altertümlicher, knospenhafter als der Stil des „Dombildes“, die Wiedergabe der Gewandstoffe ist etwas fließender, etwas weniger naturalistisch.

76. Meister des Marienlebens: Madonna mit dem hl. Bernhard. Im Költner Museum ist der Meister des Marienlebens mit keinem anderen Werke so gut vertreten wie mit dem hier abgebildeten Tüfelchen, das erst 1894 aus der Sammlung Clavé-Bouhaben in städtischen Besitz kam. Nach Art und Qualität schliesst sich diese Darstellung der Gottesmutter, die dem hl. Bernhard Milch zuspritzt, ganz besonders eng an die Folge in der Münchener Pinakothek an, nach der der Meister seinen Namen empfangen hat. Vergl. die Abbildung Band VII, Tafel 124. Die eigentümlich verbundene Gruppe der Madonna mit dem hl. Bernhard ist in ähnlicher Weise wie hier öfters in der kölnischen Kunst dargestellt worden.

77. Meister des hl. Bartholomäus: Kreuzabnahme. Die Tafel, die im Louvre unter allen möglichen falschen Namen ausgestellt war und auch jetzt noch nicht richtig benannt wird, ist das grösste Werk, das wir von dem Bartholomäus-Meister besitzen, obwohl die Flügelbilder fehlen. Sie stand ehemals in Paris in einem Hause der Jesuiten in der rue S. Antoine und kam in der Zeit des ersten Napoleon in den Louvre. Das T-Kreuz mit der Glocke, das in der rahmenden Ornamentik mehrfach zu sehen ist, bedeutet vielleicht, dass der Altar für eine Antoniterkirche bestimmt war. Die helle Pracht der Lokalfarben, die diesem Werke wie allen Malereien des Meisters eigen ist, wird hier leider verdeckt durch trübe Firnis schichten. Die Durchführung ist trotz den grossen Verhältnissen nicht weniger fein und sorgfältig als in seinen übrigen Hauptwerken, als im Thomas-Altar und im Kreuz-Altar zu Köln und im Bartholomäus-Altar zu München (Bd. VII, Taf. 140). Eine nah verwandte Darstellung der Kreuzabnahme von der Hand dieses Meisters befindet sich in englischem Privatbesitz.

78. Meister der hl. Sippe: Kalvarienberg. Das figurenreiche Hauptwerk des Meisters der heiligen Sippe war ehemals in der Kirche von Richterich bei Aachen, kam dann in den Besitz der Herrn v. Lilienstern und v. Schleinitz und schliesslich in die Sammlung Weyer, die 1862 zu Köln verkauft wurde. In den Katalogen der Brüsseler Galerie ist das von der deutschen Kritik seit lange richtig bestimmte Werk unter mehreren irr tümlichen Bestimmungen aufgeführt worden, nämlich als „Aldegrever“ — dazu gab der Buchstabe „A“ in einer Fahne die Veranlassung — dann als „inconnu“ und endlich das „Dunwegge“. Die zu diesem Mittelbilde gehörigen, auf beiden Seiten bemalten Flügel waren ehemals in der Sammlung Lyverberg, später Vornich zu Bonn und sind vor kurzem in das Jesuiten-Kollegium von Falkenburg gekommen. Auf dem einen Flügel ist die Anbetung der Könige dargestellt, auf dem anderen die Auferstehung Christi, aussen aber auf den Flügeln die Verkündigung Mariä mit dem hl. Petrus und Bartholomäus.

79. Meister von Severin: Anbetung der Könige. Aus dem gliederreichen „Werke“ des Severin-Meisters ist diese „Anbetung der Könige“ zur Abbildung gewählt, als umfangreiche und besonders charakteristische Arbeit und auch deshalb, weil sie leichtlich bestimmt datiert werden kann. Der Stifter Christian Conreshem ist hier mit seiner zweiten Gattin dargestellt. Da die erste Frau aber 1511 noch am Leben war, so muss die Tafel nach diesem Termin, also sehr spät entstanden sein. Der Goldgrund und die Kompositionsweise sind für diesen Zeitpunkt altertümlich und selbst rückständig. In dem flüchtigen, malerischen Vortrag aber und in der Neigung zu charakteristischer Hässlichkeit stellt sich der Maler in bewussten Gegensatz zu der kölnischen Tradition und fühlt sich als ein Sohn der neuen Zeit.

80. Niederdeutscher Meister um 1530 (nicht Bruyn der Äellere, wie fälschlich auf der Tafel steht). Das tüchtige deutsche Porträt, das in den älteren Verzeichnissen der Frankfurter Sammlung (No. 94; h. 0.57, br. 0.45) als Arbeit des älteren Barthel Bruyn verzeichnet wurde und durch ein Versehen unter dem Namen dieses Meisters von uns veröffentlicht worden ist, scheint schwer bestimmbar zu sein. Die Landschaft im Hintergrunde erinnert an holländische Werke, an Jan Seorel etwa. Die kühle Färbung und die Schwäche der Zeichnung, namentlich in den Händen, sprechen dafür, dass das Bildnis eher in einer niederdeutschen als in einer niederländischen Provinz entstanden ist. Das Gemälde gelangte 1843 als Geschenk von J. D. Passavant in die Frankfurter Galerie.

81. Rubens: Die zweite Gattin des Meisters mit ihren Kindern. In blonder Harmonie strahlend, ist dieses Bild eine Gelegenheits schöpfung, leicht, in glücklicher Stimmung in einem Zug gemalt, ein ganz persönliches Werk, das Rubens gleichsam ausserhalb seiner Berufstätigkeit geschaffen hat. Helene Fourment, die zweite Gattin, mit der der Meister sich im letzten Lebensjahrzehnt eine zweite Jugend gewann, ist mit ihren beiden Kindern dargestellt, mit Clara Johanna, die 1632 geboren hier etwa vierjährig erscheint, und mit dem 1633 geborenen Frans. Das Gemälde ist unfertig, äusserlich nur un-

fertig. Was den Meister interessierte, ist in höchster Vollendung ausgedrückt. Rubens war gewöhnt, seine Bilder von Gehilfen fertig machen zu lassen. Zum Glück besitzen wir mehrere Bilder, die „unfertig“ sind, an die er keinen Gehilfen heranliess. Das Gemälde war im 18. Jahrhundert in verschiedenen Häusern der französischen Aristokratie und ward 1784 für den König erworben.

82. 83. Masaccio: Zinsgroschen. Die Weihung der Kirche, in der Masaccio die Kapelle Brancacci mit Fresken geschmückt hat, fand im Jahre 1422 statt. Wenig später wird der Künstler im Auftrag des Felice Brancacci an die Arbeit gegangen sein. Die Forschung hat sich bis auf die Gegenwart nicht darüber einig werden können, ob der ganze ältere Freskenzyklus ihm gehört oder ob nicht drei der Fresken, die einen befängeneren Stil zeigen, dem Masolino (Tommaso di Cristofano Fini, geb. 1383) zuzuschreiben sind. Sechs Fresken sind dagegen unbestrittene Schöpfungen Masaccios; unter ihnen das Hauptwerk: der Zinsgroschen. Zugrunde gelegt ist eine Erzählung im Matthäus-Evangelium, Kap. XVII. Christus kommt mit den Jüngern nach Kapernaum. Am Stadttor heischt der Zöllner einen Stater als Zoll. Auf Christi Geheiss geht Petrus an den Meeresstrand, entnimmt die Münze dem Mund eines Fisches und erstattet sie dem Zöllner. Es entspricht der Kompositionsweise der älteren Zeit, an der das ganze fünfzehnte Jahrhundert hindurch festgehalten wird, dass die drei Szenen nebeneinander innerhalb des gleichen Raums sich abspielen. Allerdings ist die Hauptszene schon durch die Zahl der beteiligten Personen hervorgehoben: im Mittelpunkt stehen die eigentlich handelnden drei Personen. Besonders zu beachten ist hier (als vielleicht erster derartiger Versuch), wie die Gesten das gesprochene Wort wiedergeben sollen. Hierdurch wird Masaccio der unmittelbare Vorläufer von Leonardo. Die zweite Szene ist ganz an die Seite geschoben und nach dem Hintergrund zu verlegt; die dritte spielt sich rechts allein zwischen Petrus und dem Zöllner ab. Man gebe hier auf die gewaltig konzipierte Gestalt des Apostels besonders Obacht. Der Schauplatz ist nur, soweit zum Verständnis notwendig, gegeben; welche eine bedeutende Wirkung aber ist erreicht durch die allmählich in der Ferne sich verlierende Bergkette! Eine mit naturalistischem Detail behandelte Landschaft hätte die Wirkung nur beeinträchtigen können. Eine alte Tradition will in der Gestalt des Thomas — des Apostels, der in der Mittelgruppe ganz rechts seinen Platz hat — des Künstlers Selbstporträt erblicken. Wieviel dies Fresko in einzelnen eingebüsst hat, kann man aus Vasaris Schilderung entnehmen, der mit der grössten Bewunderung hervorhebt, wie der Kopf Petri im Rücken nach dem Fisch sich dunkel färbt. Jetzt ist diese Figur nur noch in den Hauptlinien der Bewegung kenntlich. So werden viele Einzelschönheiten verloren gegangen sein.

84. 85. Masaccio: Auferweckung des Königssohnes. Die in diesem Fresko dargestellte Wundergeschichte findet sich in der goldenen Legende. Petrus thront auf königlichem Stuhl als Fürst aller Könige wegen der Wunder, die er getan, deren eines die Auferweckung des Königssohnes ist. Der König von Antiochien hatte den Petrus ins Gefängnis setzen lassen, um eine Bekehrung seines Volkes zu verhindern. Paulus wies ihn darauf hin, dass er besser täte, einem Mann die Freiheit zu geben, der so grosse Wunder tun könnte. Darauf sagte der König, wenn Petrus in stande sein würde, seinen Sohn, der seit vierzehn Jahren tot war, wieder ins Leben zu rufen, so wolle er mit seinem Volk die neue Lehre annehmen. Paulus versprach das Wunder in Petri Namen und so geschah es denn. — Auch auf diesem Fresko sind mehrere Szenen vereinigt: nämlich die Wundertat und die Erhöhung Petri in Cathedra (das rechte Stück). Eine Fülle bedeutender Einzelheiten ist hier zu beachten: die ruhige und gelassene Art des Petrus, der seiner Kraft sicher ist, während neben ihm Paulus die Hilfe des Himmels im Gebet anruft, die kalte, den Vorgang fast absichtlich nicht beachtende Weise des Königs, das beginnende und wachsende Staunen seiner Umgebung. — Dieses Fresko blieb bei Masaccios Fortgang unvollendet und erst 1484 hat es durch Filippino Lippi die gegenwärtige Erscheinung erhalten. Man erkennt seine Mitarbeit leicht an der stärkeren Porträtmässigkeit der Figuren heraus, die Masaccio mit feinem Gefühl noch vermieden hatte. So gehört dem Filippino die linke Gruppe der Florentiner Bürger an; von ihm ist das Mittelstück rechts von Petrus, nämlich der Knabe, in dem der spätere Maler Francesco Granacci porträtiert ist, und die hinter ihm rechts stehenden Leute bis zu der Gruppe der Mönche, die wieder völlig Masaccio gehört. Auch die Porträtfiguren ganz rechts mögen von Filippino wenigstens übergangen sein. Von Filippino rührt dann die Architektur und der abschliessende Hintergrund, wenigstens in der Ausführung her. Doch darf man annehmen, dass Filippino die Absichten Masaccios nicht wesentlich geändert hat: nur dass die „Assistenten“, die Zuschauergruppe, bei jenem nicht so bemerkbar hervorgetreten wäre. Auch das körperliche Zusammenstossen der beiden Szenen (durch eine von Filippinos Porträtfiguren verursacht) hätte Masaccio gewiss vermieden.

86. Masaccio: Austreibung aus dem Paradies. An dramatischer Konzentration hat Masaccio hier — und nicht nur innerhalb seiner Zeit — das Höchste geleistet. Er stellt die Gestalten des richtenden Engels und des schamerfüllten ersten Menschenpaares in erschütternden Gegensatz. Aus der Haltung der Figuren ergibt sich der Vorgang mit völliger Klarheit. Diese Szene findet sich am linken Eingangspfeiler der Kapelle; gegenüber ist der Sündenfall dargestellt, diese beiden die einzigen Fresken der Kapelle, die nicht Szenen aus dem Leben des Petrus behandeln. Gerade diese zwei Darstellungen von Adam und Eva sind stilistisch auffällig von einander verschieden: so befangen und altertümlich (bei unleugbarem Streben nach naturalistischer Wiedergabe) die Formen auf dem „Sündenfall“ sind, so wenig dramatisch die Verbindung der Gestalten, so frei beherrscht der Künstler der „Austreibung“ Form und Inhalt. Die Verschiedenheit der Qualität beider Arbeiten ist so ungeheuer, dass ihn zu erklären, der Abstand weniger Jahre u. E. nicht ausreicht. Vielmehr kann man hier, vielleicht am offenbarsten in der gesamten Kunst, den Abstand, der Talent vom Genie trennt, ermessen lernen.

87. Mädchenfigur aus dem Herkulanum. An der vorzüglich erhaltenen Figur fehlen nur die Attribute, die in den Händen gehalten waren. Man kann an Schale und Kanne, richtiger vielleicht für die rechte Hand an einen länglichen schafftförmigen Gegenstand, etwa einen Weihrauchständer (Thymiaterion), für die rechte flach geöffnete Hand an ein Kästchen oder eine zusammengerollte Binde denken, jedenfalls werden es im Dienste des Kultus verwendete Geräte gewesen sein, die das Mädchen darreichend heranbringt, wie in der Darstellung des Parthenonfrieses die attischen Jungfrauen Kultgeräte tragend im Festzug einherschreiten. Und es mag daher der Anlass zur Herstellung des Originals der Statue eine Weihung gewesen sein, die im Bilde des Mädchens selbst deren Teilnahme an religiöser Handlung in Erinnerung halten sollte. Der Besitzer der Villa von Herkulanum hatte die Figur mit den grösseren oder Originalen ungefähr der gleichen Zeit zurückgehenden Bronzestatuen der sog. Tänzerinnen zusammen aufgestellt, von denen Bd. II Taf. 69 eine abgebildet ist. Sie steht aber nicht mit dieser Gruppe in ursprünglichem Zusammenhang. Sie ist in der viel weniger feierlichen Auffassung und in der formalen Ausführung namentlich des Gewandes, dessen Faltenlagen, in wenigen grossen und breiten Zügen gegeben, frei von aller Konvention ganz einfach der Wirklichkeit nachgebildet sind, von den „Tänzerinnen“ wesentlich verschieden. Wir sehen in ihr das Bild jugendlicher, noch kindlicher Anmut so liebenswürdig, in so unbefangener Natürlichkeit geschildert, wie wir es ähnlich ein zweites Mal nur in der aus derselben Epoche stammenden Statue des Dornauszichers (Bd. II Taf. 54) wiederfinden.

88. Apollo aus Pompeji. Die vorzüglich erhaltene Statue ist eine vermutlich gegen Ende des ersten vorchristlichen Jahrhunderts oder zu Anfang unserer Zeitrechnung gefertigte Nachbildung eines altgriechischen Werkes, in dem Apollo in der Linken die Leier, in der Rechten das Plektron haltend, dargestellt war. Die für den leierspielenden Gott ungewöhnliche Nacktheit erklärt sich aus den Kultgebräuchen besonderer, dem Apollo heiliger Feste: nach neuerer Vermutung wird die Figur mit dem bei der Gymnopaedienfeier in Sparta verehrten Bilde des Gottes in Verbindung gebracht. Sie entstammt der Kunst derselben Epoche, aus der die Skulpturen des Zeustempels von Olympia hervorgegangen sind. Die herbe, strenge Schönheit dieser Kunst fand später unter den Römern viele Bewunderer, zu ihnen gehörte auch der Besitzer des grossen, nach dem Funde der Statue „casa del citarista“ genannten Hauses in Pompeji, der ebenso durch den gewählten Bilderschmuck seiner Wohnung ein Zeugnis seiner Kunstliebhaberei und Kennerschaft hinterlassen hat.

89. 90. Gozzoli: Aus dem Zug der hl. drei Könige. Es sind noch drei Briefe Benozzos erhalten, aus dem Jahre 1459, in denen er dem Piero de Medici, des alten Cosimos Sohn, Bericht erstattet über den Fortgang seiner Arbeit in der Kapelle des medicaischen Palastes. Dieses Hauptwerk Benozzos ist in guter Erhaltung auf uns gekommen. Um sich das Bild des Ganzen vorzustellen, muss man sich auf dem Altar Filippo Lippis „Madonna“ — jetzt in der Berliner Galerie — denken. Rechts und links davon an Schmalwänden Engelgruppen, die das Kind (auf Filippos Bild) verehren. Um drei Wände des Raums zieht sich der lange Zug der Könige, die nach Bethlehem sich auf den Weg machten. Jede der Hauptfiguren ist ein Porträt: Cosimo der Alte erscheint hier als einer der Könige, Piero de Medici als ein anderer; der reich in Brokat gekleidete König auf dem einen hier reproduzierten Stück wird als das Porträt des ostgriechischen Kaisers gedeutet (der eben damals wegen des Konzils in Florenz gewesen war), was aber mit seinem authentischen Bildnis, mit Pisanellos Medaille, im Widerspruch steht. Als der griechische Patriarch gilt die Figur des Greisen, der ein kostbar geschirrtes Maultier reitet. Vor ihm her berittene Edelleute, unter ihnen ein liebenswürdiger junger Gesell, der hinter sich auf dem Sattel den Jagdleoparden — man sieht im Hintergrund einen solchen den

Hirsch verfolgen — hat. So entfaltet sich vor unseren Augen der glänzende Tross des Mediceerhauses in den Tagen höchsten Glanzes.

91—94. Gozzoli: Noahs Weinernte. Das gefeiertste unter den Fresken, die Benozzo Gozzoli im Pisaner Campo Santo ausgeführt hat, ist sein Erstlingswerk an dieser Stelle, welches er im Jahr 1469 ausführte; der Turmbau zu Babel, durch günstige Erhaltung vor den übrigen, zum Teil von der Witterung arg mitgenommenen Fresken ausgezeichnet, wurde als drittes Fresko 1470—1471 gemalt.

Benozzo schildert die Erlebnisse Noahs in drei verschiedenen Szenen: Weinlese, Weinprobe und Trunkenheit. Die Weinlese ist als treuer Ausschnitt aus dem Leben kulturell höchst beachtenswert; sie ist auch künstlerisch besser wie die meisten seiner Arbeiten, obwohl die Schwächen einzelner Motive nicht übersehen werden können. Sehr glücklich ist die in den Mittelgrund gerückte Gruppe, wo eine Frau dem auf der Leiter stehenden Mann den Korb mit Trauben abnimmt: gut gesehen, richtig erfasst, charakteristisch wiedergegeben. Bei dieser Gelegenheit spielt Noah eine völlig gleichgültige Rolle. Die zweite Szene ist episodisch behandelt, die dritte, schon durch die Anordnung ganz im Vordergrund hervorgehoben. Die Gestalt des Patriarchen ist fast zerstört. Ganz in der Ecke gewahrt man eine Frau, die die Hand — mit gespreizten Fingern — sich vors Gesicht hält: weltbekannt als „vergognosa di Pisa“.

Bei dem Turmbau interessiert wieder das „Aktuelle“ am meisten, das lebendige Abbild aus der Wirklichkeit, Nimrod ist durch seine Grösse hervorgehoben. Des biblischen Stoffes wird man nur gewahr, wenn man zufällig links oben Gottvater beachtet. Von der Wirkung seines Zorns aber keine Spur. Die Mittelgruppe wird zu beiden Seiten eingefasst von Porträtfiguren, die mit der Handlung keinen Zusammenhang haben, nach einer damals verbreiteten, darum nicht minder tadelswerten Florentiner Unsitte. In dieser Assistenz will man (mit Recht?) einige Porträts der Mediceerfamilie finden. Im Hintergrund rechts baut Gozzoli die Stadt Babylon aus einem Gemisch von florentiner und römischen Reminiscenzen auf, links bietet er ein hübsches Stück toskanischer Landschaft.

95. Ghirlandaio: Todverkündigung an die hl. Fina. Die besondere Lokalheilige des toskanischen Bergstädtchens „mit den alten Türmen“, die heilige Fina, liegt in der Collegiata am Ende des rechten Seitenschiffes in einer 1468 von Giuliano da Majano entworfenen Kapelle begraben. Benedetto, des Baumeisters Bruder, errichtete ihr an der Rückwand ein marmornes Grabdenkmal, Ghirlandaio übernahm den Freskenschmuck der Seitenwände und überliess die Decke dem Pinsel seines Genossen und späteren Schwagers Mainardi.

Ghirlandaios Fresken gehören zu seinen frühesten Arbeiten (vor 1475) und zeigen aufs deutlichste die Herkunft des Künstlers aus der Werkstatt des Florentiners Baldovinetti. Auf der rechten Wand ist die Todverkündigung durch den hl. Gregor dargestellt. In die ärmlich mit Holzbank und geringem Gerät ausgestattete Behausung der Heiligen kommt durch die offene Tür in einem Kranze von Cherubim der hl. Gregor hereingeschwebt. Gross geöffneten Auges mit gefalteten Händen starrt die noch Jugendliche von ihrer Pritsche die feierlich ihr Schicksal verkündende Erscheinung an. Aus dem harten Holz des Lagers blühen unter dem Rücken der Heiligen Blumen hervor, unter ihren Füßen duckt sich eine Ratte, während zwei andere den Pfosten der Bank an der Wand benagen. (Die Abb. bleibt diesen, auf die Legende deutenden Zug schuldig.) Die Locken des Hauptes ruhen in der Hand der treuen Amme Beldia, deren Augen erschreckt die Ersehung anstarren, während eine jüngere Gevatterin durch die emporgehobene Hand ihr Entsetzen äussert. Nur der Blick der Heiligen ruht verklärt auf dem Glanze, der von der Erscheinung ausstrahlt und einen hellen Schein hinten auf die Wand wirft. Durch das geöffnete Fenster und vom Garten durch die offene Tür weht die linde Kühle des Abends herein. Die über der Wandbank aufgehängte Tafel enthält in lateinischer Sprache die Worte, mit denen der Heilige den nahen Tod anmeldet. In der (auf der Tafel nicht abgebildeten) abschliessenden Lünette erblickt man die von Engeln emporgetragene Seele.

96. Ghirlandaio: Tod der hl. Fina. Das Fresko der gegenüberliegenden Wand lässt uns an den Esequien der Heiligen teilnehmen. Vor dem Altar mit der weitgespannten Bogennische liegt sie jung mit langgeöffnetem Haar auf kostbarem Brokat aufgebahrt. Der Bischof zelebriert das Totenamt, assistiert von dem jüngeren Klerus, dem die Würdenträger der Stadt beiwohnen. Die Wundergewalt der Toten offenbart sich zunächst an der alten Amme, die durch Berührung des Leichnams mit den Händen von ihrer Krankheit geheilt wird, sodann an einem Chorknaben, der durch Anlegung des Gesichtes an den nackten Fuss der Heiligen das Augenlicht wiedergewinnt. Rechts und links schauen die alten stolzen Türme der Stadt, die ihr noch heute den seltsamen, mittelalterlichen Anblick geben, herein. Wo an dem schlanksten mit dem spitzen Helme sich die Glockenstube öffnet, fliegt ein Engel herzu, den schweren Schlegel zu rühren und mit feierlichem Glocken-

klänge dem Land die Trauerbotschaft zu verkünden. Die strenge Symmetrie der Komposition, die sich an vorhandene Schemata anschliesst, verrät die noch jugendliche Meisterhand. Aber auch hier schon zeigt sich Ghirlandaio als geborener Porträtschreiber, ein Ruhmestitel, der seine anderen, weniger fest begründeten, überlebt hat. In den drei mit Mützen bedeckten Gestalten hinter dem Bischof hat Vasari im mittelsten den Künstler selbst, in dem links am Bildrand stehenden dessen Bruder David, im dritten, etwas vorgebeugten den Schwager Mainardi erkennen wollen. Die Bildnisse der Gegenseite sind noch nicht gedeutet, werden aber unter den Stiftern der Kapelle oder den Beamten des Magistrats zu suchen sein.

97. Raffael: Traum des Ritters, Gemälde und Karton. Das kleine Täfelchen, das mit seinem Karton in einem Rahmen vereinigt in der Nationalgalerie hängt, birgt ein grosses Rätsel. Was es darstellt und wann und in welcher Umgebung Raffael es gemalt hat, ist der überreichen Raffaelforschung noch nicht zu ermitteln gelungen. Mit dem Gegenstand würde man noeh am ehesten fertig. Er bietet nichts Dunkles, wenn man auch nicht weiss, woher der Künstler die Anregung erhalten hat. Rein begriffliche Allegorien zu malen lag wenig in dieser Zeit; es waren gewöhnlich dem Maler und seinem Publikum geläufige Gestalten irgend einer Dichtung, die man im Bilde in einer allen verständlichen Situation aufleben liess. Hier mag ein klassisch gebildeter Dichter seinen jungen Ritter in die Lage des Herakles gebracht haben, der zwischen dem Pfad zur Tugend und zum Vergnügen zu wählen hat. Solche Entlehnungen aus der antiken Mythologie, die dann ins romantische Kostüm der Ritterzeit gebracht sind, durchziehen die ganze italienische Renaissance-literatur bis Ariost und Tasso. Immer wieder kommen christliche Helden in Situationen wie ihre heidnischen Vorläufer. Man darf sich bei Raffaels Bild seinen Augen überlassen und wird über alles Aufschluss erhalten, so deutlich und zielbewusst, in aller Naivität ist die Sprache des Künstlers. Der schlummernde Ritter am Fuss des Lorbeers hat freie Wahl zwischen den Gestalten, die so gleich wie auf einer Wage ihm zu Häupten und Füßen erscheinen. Zierlich geputzt und wie zum Tanz geschürzt, das Haar mit dem feinen Schleier und Blumen den Lüften preisgegeben, mit Korallenketten über dem blau und rosagelben Gewand bietet ihm die eine mit tiefem lockendem Blick ihre Blumen; die andere dunkel, ja farblos gekleidet, den Körper bis auf die Unterarme im faltigen Rock verhüllt, selbst das Haar fast versteckt, reicht ihm, freundlich drängend, das Schwert und wägt in der Linken das Buch den Blumen der anderen gleich. Den alten Zwiespalt zwischen Weltfreude und Erhebung zum Höheren, der von dem Italiener der Renaissance wieder besonders stark empfunden wurde, hat Raffael in diesen beiden Figuren so einleuchtend wie möglich gegeben: einfache Falten in farblosem Stoff und unruhig heiteres Durcheinanderwollen bunter Gewänder, genau wie er als reifer Mann die beiden Philosophen, mit denen sich in höheren geistigen Regionen derselbe Gegensatz verkörperte, Plato und Aristoteles in der „Schule von Athen“ eharakterisiert. Schwerer als die Deutung zu finden ist es, dem Bildehen unter Raffaels Werken seine richtige Stellung anzuweisen. Vor diesem Werk kreuzen sich alle die verschiedenen Vermutungen und Behauptungen über seine jugendliche Entwicklung. Man hat in dem Bild bolognesische Züge finden wollen: die Köpfe der Frauen, die Landschaft, schliesslich die Färbung (der Panzer des Ritters indigoblau, die Hosen gelb, der Mantel über der Schulter grün), milder als Peruginos tiefe glasfensterartige Farben, die Raffael dann annimmt. Danach sollte das Bild zu Raffaels frühesten Werken gehören, die er in seiner Heimat Urbino, unter dem Einfluss des Francia-Schülers Timoteo Vitti gemalt hätte. Dem steht entgegen, dass das Bild ohne Peruginos Einfluss garnicht denkbar ist. Die Rüstung des Ritters ist das übliche Theaterkostüm, das — ganz unhistorisch und phantastisch — bei Peruginos alle ritterlichen Heiligen und Helden tragen; ganz wie die Figur rechts, bis über die zierlichen Knöchel geschürzt gehen Peruginos Frauen. Am wahrscheinlichsten gehört das Bild an das Ende von Raffaels Zeit in Perugia, wo er von aller Manier Peruginos in Stellung, Augenaufschlag, Fingerhaltung und Faltenwurf frei auch in seinen Bildern die Frische erreicht, die ihn in den Zeichnungen längst seinem Lehrer überlegen erscheinen lässt. Fast übertrifft sogar hier der Eindruck des Bildes den der Zeichnung, die als Karton gedient hat und zur Uebertragung der Komposition auf die Tafel in den Konturen durchstoichen ist. Dadurch haben manche Linien ihre Feinheit besonders an Füßen, Händen, Köpfen (der rechte ist zudem durch einen Fleck entstellt) eingebüsst. Interessant ist es, zu vergleichen, worin der Künstler sein Werk über den Entwurf weitergeführt hat: Abweichungen in der Landschaft, Vereinfachungen in den Figuren; so wurde bei der Verkörperung der Weltlust das an der Brust durchscheinende Gewand höher hinaufgeführt; an ihrer Draperie ist alles was im Bild malerisch und in Licht und Schatten wechselt, auf der Zeichnung in festen Linien ausgedrückt.

98. 99. Raffael: Der hl. Georg mit dem Schwert, Gemälde und Zeichnung. Die Ansicht über die Entstehungszeit des

Bildchens schwankt mit der über die übrigen frühen Werke Raffaels. Es wird am ehesten gegen Ende seines Aufenthaltes in Perugia, das er um 1504 mit Florenz vertauschte, entstanden sein, vielleicht bei einem Besuch des Künstlers in seiner Heimat Urbino. Für den Gönner seiner Familie, Herzog Guidobaldo von Montefeltro, hat Raffael denselben Gegenstand noch einmal gemalt. Es ist der „St. Georg“ in Petersbnrg, zum Unterschied von diesem „St. Georg mit der Lanze“ genannt. Mit ihm dankte der Herzog im Jahre 1506 dem englischen König für die Uebersendung des Hosenbandordens. Zu beiden Bildern der Heiligen finden sich die Zeichnungen in der Sammlung der Uffizien. Unser Blatt erhebt sich in manchem lebendigen Zug über die Ausführung: der Hieb ist durch die zeichnerisch spielend gelöste Verkürzung des Unterarms weit kräftiger gegeben; das Pferd ersetzt durch fast anatomische Modellierung im einzelnen manche Schwäche im ganzen; auch der Sprung des Drachens ist stürmischer, seine Tatzen drohender als im Bild. Dafür fehlt naturgemäss der Zeichnung der malerische Reiz der hübschen blinkenden Silhouette vor der helleren Luft und der landschaftlichen Ferne, auch die dramatische Gestalt der fliehenden Königstochter, deren Flucht, offenbar nach dem Splittern der Lanze, den Kampf nur noch gefährlicher erscheinen lässt. Das Pferd ist ohne die antiken Rosse vom Monte Cavallo kaum möglich; aber man darf nicht daraus schliessen, dass Raffael sie schon damals gesehen habe oder dass dies Bild erst in seine römische Zeit zu setzen wäre. Die Rossbändiger gehörten, wie der Dornauszieher und die Drei Grazien, zu den niemals in Vergessenheit geratenen antiken Motiven. Sie wurden in unzähligen Wiederholungen verbreitet fortwährend von den Künstlern benutzt.

100. 101. Raffael: Die hl. Catharina, Gemälde und Karton.

Um die Zeit seines Ueberganges von Florenz nach Rom, etwa 1507 oder 1508, muss Raffael die Heilige gemalt haben. Sie steht der „Belle Jardinière“ und den Frauen der „Grablegung“ etwa ebenso nahe wie den Museen im Parnass und der „Poesie“ an der Decke der Stanza della Segnatura. Mit Sorgfalt wurde das Werk vorbereitet. Ein Blatt in Oxford zeigt den zurückgeworfenen Kopf der Heiligen und den Entwurf für ihre Haltung neben dem Rade; sorgfältig bis in jede Schattenlage durchgeführt und doch wie eine Inspiration wirkt der Karton im Louvre. Nirgends lässt sich besser erkennen, als hier, wie Raffaels Gestaltungskraft bis zum letzten Augenblick rege bleibt und selbst bei der abgeschlossenen Fassung des Kartons noch nicht resigniert. Im ausgeführten Bild ist etwas ganz anderes aus der Gestalt des Kartons geworden. Sie ist hier mit einem landschaftlichen Bild nicht bloss, sondern mit Luft und Raum als ein Ganzes gedacht. Das kleine Stück, um das der Künstler die Figur nach unten verlängert, ist von ausschlaggebender Bedeutung für ihre gesamte Haltung. Hier beginnen die Gegensätze in der Gestalt, die ihr in jenem Teil und im Ganzen — nicht bloss in der Schönheit von Kopf und Händen — ein stärkeres Leben geben. Ein Zug aufwärts, von dem vorgesetzten Bein nach der rückwärts liegenden Schulter, bis in den emporgeworfenen Kopf hinein, drückt, einem sanften Wirbel nicht mähnlich, die Erregung der Gestalt aus. Im einfachen Kontur vor der Luft, könnte man sie sich in ganzer Figur ergänzt in der Stellung etwa einer antiken Muse denken. Sie hat das Statuarische vieler Gestalten und Gruppen, die damals in Florenz gemalt sind. Auf dem Wege zu neuen grösseren Formen und zu dem stärkeren Leben, das ihre Grösse verlangt, versucht sich Raffael damals in den stark dissonierenden Farben der Florentiner, indem er, der umbrische Kolorist, die Gegensätze, nicht gerade glücklich, durch changierende Töne auszugleichen sucht. So wirkt das Bild in neuen Ausdrucksmitteln, die sich seiner Absicht noch nicht völlig fügen, weniger erfreulich als der bis in den leisesten Strich empfindungsreiche Karton. Kein Zweifel, dass dieser einen ungetrübteren Genuss gibt, aber ebenso gewiss kündigt sich in dem Gemälde künftiges Grosses bedeutungsvoll an.

102. Raffael: Madonnenentwürfe. Den Entwurf zu dem Rundbild und ebenso die Modellstudie auf der Rückseite desselben Blattes (abgeb. Bd. I, Seite 1) zeichnete Raffael in Rötel, die kleinen Madonnenskizzen oben und das Kind unten in Feder, sodass die Wirkung des Blattes für das Auge schon durch die leuchtend roten und tief braunschwarzen Striche auf dem hellen Papiergrund einen mehr als gewöhnlichen Reiz hat. Dazu kommt die freie Grazie der Bewegungen, der die Leichtigkeit der Zeichnung entspricht: Das Schwellen der Formen mit den scharfen Umrissen allein gegeben, der Ausdruck der Köpfe schon durch ihre kaum angedeutete Haltung kenntlich, strahlend bei dem Christkind, hingebend teilnehmend bei der Madonna, oben in den kleinen Kompositionen noch fast flüchtiger.

Das Blatt lehrt, dass der Gedanke zur Madonna Alba und zur Madonna della Sedia gleichzeitig in Raffael anstieg; noch hat das schöne Bild im Palazzo Pitti seine Rundform nicht angenommen, aber das Hauptmotiv: die Madonna mit angezogenem Knie, das Kind darauf, die Köpfe aneinandergeschmiegt, ist schon da. In der viereckig abgegrenzten Komposition oben hielt die Madonna ursprünglich das Kind um die Mitte unter

den Armen gefasst, dann streckte sich der Arm, um des Kindes Füsschen zu stützen, der Kopf des Johannesknaben taucht hinten auf, ein Vorhang scheint angedeutet, wie in der Weiterbildung der Madonna della Sedia, der sogenannten „Madonna della Tenda“ (d. i. „mit dem Zelt“, von einem Schüler, in München). In diesem Blatt drängen sich die Einfälle, sie stossen und verdrängen einander. Im Rundbild brachte der kleine Johannes zuerst ein Lamm, dessen Kopf das Christkind streichelte; Maria scheint ein Andachtsbened währenddessen halb angeschlagen in der Luft gehalten zu haben, das man flüchtig verkürzt unter den Büumen auf dem Hügel links sieht. Dann erhob Christus die Hand in derselben Stellung, wie er sie im Bild an das Stabkreuz legt. Das Schwanken des Künstlers verrät sich in einer gewissen Unklarheit des Motivs, die auch im ausgeführten Bild der Mitte eigen geblieben ist. Uebrigens ist das Petersburger Bild kaum von Raffael selbst gemalt. Für ihn mochte sich das Interesse in der Komposition erschöpft haben. Sie ist das letzte Glied in der Kette der „Madonnen im Grünen“. Die Mutter im Freien, ohne die künstliche Zuhilfenahme einer natürlichen Bank am Boden sitzend, musste mit den Kindern gruppiert zu kühner Bewegung, einem Spiel elastischer Linien vollkommen Anlass geben. Zum erstmal macht sich hier der grosse Zug, den alles in Rom annimmt, fast möchte man sagen, die Römerin als solche geltend. Ganz zur gleichen Zeit muss das Fresko mit den drei Tugenden in der Stanza della Segnatura entstanden sein (abgeb. Bd. III, S. 69); die Mässigung mit dem Zamm in Händen hat fast die gleiche Stellung; nur im Gegensatz wie die Madonna und merkwürdig genug tritt diese Verwandtschaft mehr bei der Liller Skizze als bei dem Petersburger Bilde hervor. Auch in den kletternden, answeichenden, aufwärtsweisenden Kindern der Zeichnung erkennt man unschwer das Geschlecht der wunderbaren kleinen Füllwesen wieder, durch die jene Lunette mit dem rhythmischen Fluss kühner Bewegung zu den vollkommensten Werken Raffaels gehört.

103. Raffael: Apollo, Studie zum „Parnass“. Nächst den Bildern an der Decke der Stanza della Segnatura ist wohl der Parnass das früheste Fresko, das Raffael von den grossen vatikanischen Arbeiten in Angriff nahm. So erklärt sich auch am besten die Sorgfalt, mit der er das ungewohnt grosse Werk vorbereitete. Ein Dutzend Studien, zu einzelnen Figuren, Körper, Draperien, Köpfe, Hände, Füsse sind uns noch erhalten, alle in der Präzision und im engsten Anschluss an das Modell gezeichnet wie der Apollo. Auf der Rückseite dieses Blattes findet sich die ausführliche Studie für das Gewand des Homer. Hier ist nichts von dem flüssigen Strich der umbrischen und florentiner Zeit, sondern ein oft kompliziertes Strichnetz modelliert die Formen anatomisch exakt; die Striche der Schattenlagen machen förmlich die Schwellung der Muskelpolster mit. Fern von jugendlicher Frische zeugen diese Blätter in ihrer Herbheit von gesammelter Kraft. In ihnen beginnt ein neues malerisches Prinzip sich zu regen: ein feines Helldunkel erfüllt die Schatten, gleitende Lichter — das alles besonders an dem zurückgestellten Bein des Apollo — eine Freude an den Halbönen künden koloristische Prinzipien an, die sich in den wenigen eigenhändigen Fresken Raffaels aussprechen sollten. — Sieht man, wie die Technik des Freskos Raffael damals noch Mühe macht — er kommt ohne Retouchen („al secco“) in den ersten Wandbildern nicht aus —, so gewinnen diese Studien an Wert. Es ist die letzte Stufe vor der freien Meisterschaft, die Blätter wie der Apollo bezeichnen.

104. Raffael: Kampfszene. Als Relief in einer jener flachen, viereckigen Füllungen, die zu den knappen und herben Schmuckstücken von Bramantes und nach seinem Vorgang auch Raffaels Architektur gehören, findet sich auf der „Schule von Athen“ unsere Darstellung. So fremdartig es berührt, dass dieses stolze Blatt einem so kleinen Zweck dienen musste, was wäre zu gross gewesen, wenn es galt, diese Architektur zu schmücken, die erste Offenbarung von Bramantes Peterskirche. Der schlanke Apoll von der Parnassstudie scheint hier aufgestanden und als Sieger einherzuschreiten. Man sagt nichts, wenn man vor diesem Blatt die Namen Michelangelo und Leonardo nennt. Gewaltiger, kühner haben sich die Figuren bewegt, leidenschaftlich erregter und graziöser zugleich ist der Schritt nie dargestellt. Mit heller Freude sind sie gezeichnet, nun schon frei, nicht mehr wie die zum Parnass nach dem Modell, sondern in voller Beherrschung des Körpers, in der Wonne des Nachschöpfens aus dem Gedächtnis. Das Blatt ist das männliche Gegenstück zu jener Madonna Alba. Wo das meiste Leben ist die denkbare Einfachheit der Mittel; welch feines Gefühl für die Formen spricht sich aus in diesen markigen Konturen, wie leicht sind am Oberkörper des Schlagenden, bei dem Unterliegenden die schwierigen Verkürzungen gegeben.

105. Ribera: Maria Magdalena. Die Heilige soll die Züge der schönen Tochter des Malers, Maria Rosa, tragen. Ihre Bildung ist in der Tat ganz individuell und von der unschuldvollen Schönheit noch halb kindlich-unbewusster Jungfräulichkeit, die wenig für die heilige Sünderin, wohl aber für die damals (1641) noch im zartesten Mädchenalter stehende Tochter Riberas passt.

Das Bild gehört zu den bewundertsten und anziehendsten Werken des Künstlers. In der düsteren Gruft, umrahmt von der Fülle schwarzen Haares, leuchtet das schöne Gesicht der Heiligen wie in überirdischem Glanze stiller Verklärung. Die Farben- und Lichtkontraste sind zu einem warmen, goldig-klaren Tone zusammengestimmt, wie durch einen Sonnenstrahl, der in dies Dunkel hineingedrungen ist. Ebenso bewunderungswürdig ist die malerische Wiedergabe des Stofflichen, besonders der zarten Haut der knospenhaften Gestalt.

106. Ribera: Klumpfuss. Vor dem XVII. Jahrhundert, vor der ersten Epoche des Naturalismus im modernen Sinne hätte man kaum gewagt, einen so abstossenden Gegenstand, eine Studie nach einem hässlichen, klumpfussigen, taubstummten, halb blödsinnig grinsenden Betteljungen in Lebensgrösse und in ganz bildmässiger Ausführung mit aller Sorgfalt und Kunst auf die Leinwand zu bringen. Ueber eine Skizze wären selbst die kühnsten Realisten der Vergangenheit nicht hinausgegangen. Es ist dabei nicht etwa die Arbeit eines neuerungssüchtigen Jünglings, die wir vor uns haben, sondern das wohlbedachte, mit aller Ruhe der Beobachtung und mit voller Meisterschaft der Technik ausgeführte Werk des in der Vollkraft des Könnens und auf der Höhe seines Ruhmes stehenden Meisters, der auch nicht versäumt hat, es mit seinem vollen Namen und der Jahreszahl (1642) zu bezeichnen.

107. Ribera: Anbetung der Hirten. Die „Anbetung der Hirten“ kann als Beweis dienen, wie wenig die düsteren Extravaganzen des Asketismus, die er oft zu schildern gezwungen war, den eigentlichen Kunstcharakter Riberas erschöpfen. Gerade bei solchen Bildern des stillen, beschaulichen Daseins, solchen Schilderungen des inneren Lebens der Menschen verweilt er mit der grössten Liebe. Kurz nachdem ein schwerer Schicksalsschlag ihn getroffen, hat der alternde Meister — das Bild ist 1650 gemalt — dies lebensfrische Idyll stiller und inniger Freude mit aller Hingebung und künstlerischer Vollendung auszuführen vermocht. Das reizende, für ein Neugeborenes allerdings recht stattliche Christkind beleuchtet die Mutter und die Hirten mit dem Glanze, der von ihm ausgeht. Ribera folgt hierin also noch den Traditionen, die von Correggio ausgingen. In der Madonna soll Ribera das Bild seiner Tochter Maria Rosa dargestellt haben. Die Gestalt ist jedenfalls dieselbe wie in der Magdalena in Dresden; auch die Form der Hand ist die gleiche. Nur zeigt sie hier reifere, frauenhaftere Formen und Ausdruck, so wie das Bild der früh verlorenen Tochter sich in der Erinnerung gestaltet haben mochte.

108. 109. Tizian: Die Glorie. Karl V, dem bei religiösen Uebungen, sobald sein spanisches Blut und das unheilvolle Erbe seiner Mutter über ihn Macht gewann, Uebersinnliches zur greifbaren Vorstellung geworden, hatte seinem Hofmaler eine Aufgabe gestellt, bei der eines Geringeren als Tizians Gestaltungskraft wohl zuschanden geworden wäre. Ein Traumbild musste er malen, den Tag des jüngsten Gerichtes, so wie ihn der Kaiser zu schauen hoffte. Ein Trost in trüben Tagen wurde das Werk dem Besteller und begleitete ihn in die weltvergessene Waldeseinsamkeit von Yuste; in seinen Anblick versunken, schied er, in dessen Reich die Sonne niemals unterging, aus dem Leben. Sie neigen sich alle, die einst Menschen waren und die Sünde trugen, vor Gottes Thron; Noah, Moses, David, die Evangelisten und Kirchenväter. Engel schliessen den Kreis um die Dreieinigkeit. Die Himmelskönigin nähert sich dem göttlichen Sohne, erbarmungsvoll ruht ihr Blick auf einer Gruppe bebender, bussfertiger Wesen. Vorn kniet der Kaiser in weissem Totenhemd neben der Krone, wie seine Gemahlin von Schutzengeln geleitet, dahinter die Schwester und Philipp der Sohn. Endlich der Maler. Morgendämmerung ruht über dem Erdball.

110. Hermes. Das Original dieser Figur, dessen Schöpfer leider nicht bekannt ist, muss in der späthellenistischen und augusteischen Zeit, als man sich für die älteren Werke der griechischen Kunst allgemein und lebhaft interessierte, sehr berühmt und namentlich in Künstlerkreisen sehr geschätzt gewesen sein. Denn man hat die Statue nicht nur kopiert, sondern einer der damaligen Meister, Kleomenes, hat sie als Vorbild für die Porträtfigur eines Römers benützt. Dieses ausgezeichnete Werk ist Bd. III Taf. 102 abgebildet. Nach ihm wird der an der Kopie des Museo nazionale abgebrochene und modern zugefügte rechte Arm mehr nach dem Kopfe hin gehoben zu denken sein, in der Gebärde des Redners, wie sie ebenso auf altattischen Vasenbildern ausgedrückt ist, die dem in der ersten Hälfte des 5. Jahrhunderts entstandenen Original der Statue zeitlich nahe stehen. An der Kopie sind auch ausser den Füssen der Daumen und der Zeigefinger der rechten Hand mit dem Beutel falsch ergänzt, die Hand hielt den Heroldstab, dessen oberes Ende an den Oberarm anlehnte und hier das von der Schulter herabgeglittene Gewand festhielt. In der Statue ist der Gott in dem Bilde jugendlicher Kraft und Schönheit dargestellt, so wie er auch in den Werken der entwickelteren und jüngeren Kunst geschildert ist. Aber zu der Zeit, als das Original der Figur entstand, war das jugendliche Hermesideal noch eine neue Erscheinung: es ist erst gegen Ende des 6. oder zu Anfang des 5. Jahrhunderts an die Stelle eines älteren bärtigen Typus getreten.

111. Lucien Simon: Prozession. Lucien Simon und sein Freund Charles Cottet sind die bedeutendsten Vertreter der bretonischen Schule. Seit vielen Jahren suchen sie jeden Sommer die Bretagne auf. Nicht um hübsche anekdotische Züge ist es ihnen zu tun, auch nicht um das Kostüm in erster Linie, sondern um den Charakter dieser erstnen Flachlandschaft und ihrer wetterharten schweisgsamen und schwerfälligen Bewohner. Cottet hat sie meist in dunklem Alltagsanzug gemalt, Simon im farbigeren Festkleide, oft haben sie aber auch die Rollen vertauscht. So ist unsere „Prozession“ ausschliesslich auf ein leuchtendes Weiss und ganz dunkle braune und schwarze Töne gestellt. Ueber der geblichgrauen Landschaft, auf der hinten ein Streifen des Meeres sichtbar wird, schwebt ein bewölkter Himmel. Kühles Morgenlicht gleitet über die Köpfe, Gesichter und Gewänder der Teilnehmer an der Prozession. Das Bild ist mit einer ganz ausserordentlichen Kraft und Breite gemalt.

112. Giovanni della Robbia: Tabernakel. Seitdem der schöne Sakristeibrunnen in Santa Maria Novella als Jugendwerk des Giovanni della Robbia, des jüngsten in der ruhmreichen Trias, dokumentarisch gesichert ist, darf man anstandslos das diesem stilistisch eng verwandte Tabernakel in der kleinen Apostelkirche ihm gleichfalls zurückgeben. Die etwas oberflächliche Bildung der Engel, deren lockige Köpfe bei aller Annuit leer sind, ist gerade für seine Art charakteristisch. Im Aufbau entspricht das Werk dem Tabernakel Desiderios in San Lorenzo (vergl. Bd. III, T. 104), das für Ciborien überhaupt vorbildlich gewesen ist. In der Kapelle der Acciajuoli, die im Borgo SS. Apostoli ihren Palast hatten, aufgestellt, ist es nach dem Wapen eine Stiftung dieser Familie gewesen.

113. Coello: Don Carlos. Von König Philipps Sohn, dem durch Schillers Dichtung berühmt gewordenen Don Carlos, ist uns ein Bildnis überkommen, das romantisch Veranlagte enttäuscht, dem Psychologen bei seiner meisterhaften Charakteristik manch dankenswerten Aufschluss über die Veranlagung des unglücklichen Prinzen gewährt.

114. Van Goyen: Winter am Flusse. In Dresden, wo Jacob Ruissdael reich und Wouwerman überreich vertreten ist, sind von van Goyen, der nicht minder fruchtbar war als Ruissdael und Wouwerman, nur drei Bilder zu sehen, unsere Winterszene, das Pendant hierzu, eine sommerliche Flusslandschaft und ein bescheidenes Stück von 1633, aus der Frühzeit des Meisters. Als die Dresdener Galerie entstand, schätzte man den van Goyen nicht hoch. Sein Ruhm erwuchs ziemlich spät im 19. Jahrhundert, namentlich in Paris. Durch die Bestrebungen der modernen Landschaftsmaler belehrt, entdeckte man den holländischen Meister, der früher als Jacob Ruissdael und Hobbema schlichte Ausschnitte der heimischen Natur gemalt hat. Van Goyen verzichtet auf starke Wirkungen, verzichtet fast ganz auf die Lokalfarbe. Seine Ansichten erscheinen eintönig, bald grau, bald grünlich oder bräunlich, stets hell, blond, leicht gemalt, wie getuscht flüchtig gestrichelt. Die Abstufung der Tonwerte, die Weite des Bildes, die Luftperspektive, die zitternde, wassererfüllte Atmosphäre ist ihm das wesentliche. Ein hoher Himmel, ein niedriger Horizont, ein undeutliches Gewimmel vieler, gut bewegter Figürchen. Nichts tritt scharf hervor. Pantheistische Gleichgültigkeit gegen das Einzelne scheint die konsequent und naiv festgehaltene Betrachtungsweise des bescheidenen und selbständigen Malers zu erfüllen. Unser Bild ist wie das Gegenstück mit der aus „V“ und „G“ zusammengesetzten Signatur und mit der Zahl 1643 versehen.

115. Jacob Cornelisz: Christus mit Maria Magdalena. Der etwas derbe Holländer, der in den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts zu Amsterdam eine fruchtbare Tätigkeit entfaltete, indem er Porträts und Altartafeln ausführte und für den Holzschnitt zeichnete, ist erst neuerdings bekannt geworden. Es hat recht lange gedauert, bis man seine Signatur, die aus J, einer Art Hausmarke und A gebildet ist, recht deutete. Mehrere Gemälde und Holzschnitte zeigen diese Signatur. Unser Bild ist nicht signiert, wohl aber datiert — 1507 — mit einer auffallend frühen Jahreszahl. Die Prüfung des Stils lässt keinen Zweifel, dass die Tafel, die ehemals oberdeutschen Malern zugeschrieben wurde, eine Arbeit Jacobs ist. Ungewöhnlich hell und nüchtern gefärbt, eigentümlich scharf, trocken und pastos gemalt, stimmt sie in den Typen und in dem absonderlichen Faltenwurf durchaus mit den beglaubigten Werken des Meisters überein.

116. 117. Raffael: Galathea. Für Agostino Chigi, den grossen Siensesehen Bankier und Finanzverwalter des Papstes, fand Raffael Zeit in einer Periode seines Lebens, da selbst Fürsten um Bilder seiner Hand baten. Während in den Vatikanischen Fresken, den Kartons für die Teppiche — von den Tafelbildern gar nicht zu reden — der Anteil der Schüler mehr und mehr zu herrschen beginnt, scheint Chigi es verstanden zu haben — und Vasari führt dafür die hübschen Klatschgeschichten an —, den Meister selbst für seine Aufträge zu interessieren. Die Sibyllen in S. Maria della Pace und die Galathea sind ein Beweis dafür: beide ganz von ihm gemalt; während aber an dem Sibyllenfresko durch fremde Uebearbeitung der Genuss nicht

unbeträchtlich erswert ist, hat sich die Galathea vor unbefugten Händen rein erhalten und zum Glück nur diejenige Zersetzung der Farbe erfahren, deren störende Wirkung dem Betrachter bei einiger Pietät, Geduld und Sammlung bald schwindet.

Die Galathea ist eines der besten Beispiele gegen die sprichwörtlich gewordene Benützung der Antike durch die Kunst der Renaissance. Sie steht himmelweit abseits von der Antike in allem was Form ist; fast soweit wie Rubens! aber eben weil kein Ballast von Gelehrsamkeit und Erinnerungen die Freiheit der Gestalten hemmt, kommt sie ihr im freien Lebensgefühl am allernächsten.

Die Anregung hat Raffael nicht aus der antiken Literatur, sondern aus einer damaligen Fassung der alten mythologischen Sage: Angelo Poliziano, der Freund des Lorenzo Magnifico, beschreibt in einem allegorischen Lobgedicht auf ein glänzendes mediceisches Turnier den Palast der Venus und seinen Bilderschmuck: Da sieht man auf einem Relief den wüsten Cyclophen sitzen, mit einem Eichenkranz geschmückt, die riesige Hirtenflöte neben sich, wie er dem Zug der geliebten Nymphe nachblickt. Galathea steht und lenkt mit eigener Hand die beiden hübschen Delphine vor ihrem Muschelwagen, Seegeschöpfe in tollem Liebespiel umtummeln sie. Das ist Raffaels Quelle geworden. Was sonst von aussen an Anregungen hinzukam, ein paar Gestalten aus antiken Tritonenzügen wie der Centaur hinten, ist völlig in der Phantasie des Künstlers aufgegangen: ihm wurde der Mythos wieder das, was er seinem Erfinder gewesen war, der lebhafteste Ausdruck einer Naturstimmung. Dies Aufzauchen der Liebespaare, das Dröhnen der Muscheltrompeten, Pferdewiehern, Flattern von Haaren und Mähnen, Wehen von Mänteln und Schleiern, das leichte sanfte Spiel der flatternden Amorinen darüber, das alles drückt schon in Linien die frische Bewegung des Meeres aus. Dazu die Farbe, die hier — in einem eigenhändigen Fresko aus Raffaels bester Zeit — seine ganze koloristische Begabung zeigt; auch sie auf frische Seeluft gestimmt, immer noch wirksam für den liebevoll Verweilenden, obwohl stellenweise erstarben: das Wasser graugrün, ein wundervoll kühler Grund für den lebenswarmen Fleischton der Gestalten; an einigen Stellen wie links bei dem trompetenden Reiter, dessen heller Ton herrlich zu dem grauen Pferd stimmt, dann der erhobene zartrosige Arm der Nymphe links vor ihrem gelben Schleier, die Köpfe von Nymphe und Centaur über dem Horizont, die herrlich bewegte Kontur der Galathea vor dem rot und grau changierenden Mantel — klassische Beispiele für Raffaels oft verkannten Kolorismus. —

Zum Verständnis der Komposition ist wesentlich, dass im Wandfeld daneben Polyphem gedacht ist, der sehnsüchtig herüberblickt. Ihn hatte Sebastiano del Piombo gemalt, der mit ganz venezianisch wirkenden Fresken in diesem Saal der Farnesina seine römische Tätigkeit begann. Bald galt ihm Raffael, dem er hier noch friedlich benachbart erscheint, als gehasster Nebenbuhler, den er mit Michelangelos Hilfe zu besiegen suchte.

118. Bernini: Costanza Buonarelli. Aus Berninis Jugendtagen wird von seinen Beziehungen zu der Frau des Bildhauers Matteo Buonarelli berichtet; er machte ihr Bildnis in Marmor, er malte sie als Gegenstück zu einem Selbstbildnis. Mit einer bösen Szene, die Bernini fast mit den Gerichten in Berührung brachte, endete dies Verhältnis. Der Künstler schenkte die Büste der Costanza einem Bentivoglio, der sie seinerseits 1640 dem Herzog von Modena überreichte. In Florentiner Inventaren erscheint die jetzt im Museo Nazionale bewahrte Büste zuerst 1704, ohne Namen; später wird sie dann als Bildnis der Buonarella bezeichnet. Es ist also durchaus nicht gesichert, dass dieses schöne und geistvolle Stück, das allein in dieser Sammlung die Kunst der Spätzeit vertritt, das Porträt jener Frau ist. Vielerlei spricht dafür: so mag man sich die leichtsinnige Costanza nach den paar spärlichen Notizen, die man über sie hat, vorstellen. Die Auffassung ist ausserordentlich unmittelbar und reizvoll; die Fleischpartie geglättet, Haar und das über der Brust etwas geöffnete Hemd in grossen Zügen behandelt. Der feine Sockel geht in äusserst geschmackvollen Voluten aus.

119. Bürkel: Abend in der Campagna. Vor unseren Blicken die Campagna, in fernster Ferne die Höhen vor Rom und die Kuppeln von St. Peter, die Silhouette der Stadt überragend. Auf Resten der alten Wasserleitung gelagert Schäfer mit ihrer Schafherde und deren Begleittieren, dem Pferd, den Muli und den Hunden; ein primitives Hirtenzelt als Abschluss an linker Seite. Die Hunde heulen in den Abend hinein, ein Schäfer steht mit verschränkten Armen und mustert sein Reich, die Campagna, auf der der glühende römische Abendhimmel ausgebreitet ist. Ein fast vollendetes Bild, vorzüglich in seiner Stimmungsgrösse.

Tivoli. Eine andere Frucht seines römischen Aufenthaltes, wunderbar zart im Kolorit. Der Meister hat es verstanden, in der Art die gewaltig sich aufbauende Landschaft mit Figuren zu beleben, dass diese trotzdem vorzüglich im Bilde stehen und die Landschaft noch heben. Im Vordergrund waschen Frauen an einem Brunnen, noch weiter nach vorne weidet eine Schafherde. Die vorzügliche Feinheit des Bildes lässt sehr bedauern,

dass es unvollendet blieb und dass der köstliche Vorwurf sonst nicht verwendet wurde.

120. Bürkel: Rauferei. In der Zeit nach seiner Rückkehr von Rom wechselte Bürkel mit Bildern aus der römischen Landschaft und aus dem Oberland. Es folgt die Zeit seines höchsten Könnens, zugleich die Zeit seines kräftigsten Kolorits. Die figurenreiche Rauferei ist ein Zeugnis dieses Höhepunktes. Jede Einzelheit trefflich studiert, aufs fleissigste gegeben, aufs beste mit der Gesamtheit verbunden; das Bild wirkt darum, trotz allen Figurenreichtums, nicht überladen. Vor einem Wirtshaus an der Hochstrasse ist zwischen den Fuhrleuten und anderen Gästen eine aufs kräftigste geführte Rauferei entstanden; des Meisters Humor weiss sehr anregend den Eindruck der Szene auf die Beteiligten zu schildern.

Schenke vor Rom. Grosses Galeriebild, das mit zu dem Schönsten gehört, was Bürkel während seines römischen Aufenthaltes geschaffen hat. Die Duftigkeit und Weichheit des Farbtones wird ergänzt durch den Mangel an Härte im Figürlichen, ein Vorteil, der, wie erinnerlich, nicht allen italienischen Galeriestücken unseres Meisters nachzurühmen ist. Das H. BÜRKEL signierte Bild ist auch in Grösse ausserordentlich. Vor einem spaccio di vino a minuto con cucina famosa bedient der Wirt seine „Stehgäste“. Unter einem Strohdach zur Linken kneipen die Sesshafteren; die Strasse führt hinab in die ewige Stadt, die sich zu Füssen im Mittagsdunst ausbreitet.

121. Whistler: Die Prinzessin aus dem Porzellanlande. Das im Jahre 1864 gemalte Bild ist eines der bezeichnendsten Beispiele aus des Meisters japanisierender Periode. Die Figur ist vermutlich ein Porträt, aber der Kopf tritt völlig zurück, verschwindet beinahe in der reizenden Symphonie ganz lichter zarter Farben. Die „Prinzessin“ ist eine Kostümstudie und nicht die Darstellung einer lebenden Figur — heisst es in der Kritik der Gazette des Beaux-Arts über den Salon von 1865. So begegnete der Künstler, der zwei Jahre vorher im Salon der Zurückgewiesenen stark beachtet worden war, fast allgemeinem Widerspruch. Der spätere Besitzer des Bildes aber war so begeistert davon, dass er sich eigens dafür einen Raum von Whistler als „P'faenzimmer“ dekorieren liess.

122. Signorelli: Zwei Apostel. Im malerischen Schmuck der Sagristia della Cura im Dome zu Loreto besitzen wir Signorellis früheste datierbare Arbeiten (1476—1479). Sehr einheitlich im Gedanken ist dieser Schmuck nicht, und für die Wölbungsfelder der Kuppel mit den Kirchenvätern und dem wunderbaren Engelreigen wird auch die eigenhändige Ausführung des Meisters nicht unbestritten anerkannt. Wohl aber gilt diese für die Wandfelder, an deren dreien je zwei Apostel in lebhafter Unterhaltung gemalt sind. Alles an ihnen weist auf einen wohl ausgenutzten Studienaufenthalt des Meisters in Florenz hin. War doch hier schon das Thema zweier in lebhafter Disputation vereiniger Figuren wie nirgends beliebt, z. B. in zwanzigfacher Variation allein von Donatello an den Bronzetüren der alten Sakristei in S. Lorenzo durchgespielt. Aber auch in ihrem ganz statuarischen Auftreten deuten Signorellis Apostel zurück nach Florenz und auf sein Studium der dortigen Plastiker. Die Phantasie eines Bildhauers eher denn eines Malers scheint diese gross umrissenen Apostelgestalten in ihren grandios drapierten Gewändern gegen den blassen Himmel gestellt zu haben. Im Kopfe des rechten lockigen Mannes wird ein Medici-Porträt lebendig, vielleicht nach der Aehnlichkeit der Züge Lorenzo der Prächtige selbst, der Florenz zur Zeit von Signorellis Aufenthalt beherrschte. Kaum, dass sich gegen die plastische Wucht dieser Gestalten das kleine, Stückchen bergiger Landschaft im unteren Teile des Hintergrundes heraufwagt. — Die geschickte Restauration Missaghis hat diese Fresken zu neuer Schönheit erstehen lassen.

123. Giampietrino: Die heilige Magdalena. Wie der Meister, von dem wir dies Bild der büssenden Magdalena reproduzieren, eigentlich geheissen haben mag, ist nicht bekannt. Der Name Giampietrino ist ihm zuerst von Giovanni Morelli beigelegt und seitdem in der Literatur beibehalten worden. Früher wurden seine Werke gemeinlich auf den Namen Salaino getauft. Es tut aber gut, sich zu vergegenwärtigen, dass weder der eine noch der andere jener Namen auf irgend einem der zahlreichen Gemälde des noch nicht identifizierten Leonardoschülers verzeichnet steht. Der sogenannte Giampietrino ist ein keineswegs ungeschickter Meister der engeren Gefolgschaft Leonardos, der indessen im Gegensatz zu seinen vornehmen Genossen Boltraffio und dem Dilettanten Melzi, seine Kunst offenbar als Mittel eines eifrigen Broterwerbs betrieb. So erklären wir uns die zahlreichen eigenhändigen Repliken und Varianten seiner Bilder. Am meisten Glück hatte Giampietrino mit seinen Halbfiguren weiblicher Schönheiten, die er gern als Madonnen oder als kaum verhüllte heilige Büsserinnen darstellte. Die Holdseligkeit von Leonardos Realtypus überträgt er auf zartere Gesichtszüge und einen schlankeren Körperbau. (Ein braunlicher Gesamttön und eine Vorliebe für tiefes Rot und Orange gelb in den Gewändern charakterisieren seine Farbgebung. Von dem hier reproduzierten Bilde existiert eine Schulwiederholung in der Sammlung Cook zu Richmond.

124. 125. Lykischer Sarkophag aus Sopin. Auf den Langseiten sind Eberjagd und Löwenjagd, auf den Schmalseiten Kentaurenkämpfe dargestellt und über diesen in den spitzbogigen giebelartigen Stirnflächen des Deckels das eine Mal gegeneinanderstehende Greifen, das andere Mal zwei sitzende Sphinxen. Diese letztere Gruppe in ihrer stimmungsvollen Schönheit zieht die Augen am meisten auf sich. Man vergisst die Löwenleiber und Tatzen der Sphinxen und glaubt, in diesen lockigen Köpfen zwischen den aufgespreizten Fittichen eher Engel als die schreckhaften Todesdämonen zu sehen. In der Art aber, wie die Figuren in die gegebene Fläche gestellt sind und sie ausfüllen, ist die Gruppe ein Meisterstück dekorativer Komposition. Mehr dekorativ als bildlich erzählend sind auch die übrigen Darstellungen gehalten, die Jagdszenen wie Parademanöver geschildert, bei denen die Beute oder der Gegner keine ernsthafte Rolle spielt, sondern alles auf die schöne Attitude der Beteiligten abgesehen ist. Diese starke Betonung des Dekorativen ist ein charakteristischer Zug der ionischen Kunst, der der Sarkophag angehört. Er zeigt uns ihre Entwicklung, die wir nur sehr unvollständig aus vereinzelt Bildwerken kennen, auf der gleichen Stufe, wie sie die attische Kunst in der perikleischen Zeit erreichte: Die Reiter in der Szene der Eberjagd erinnern in den Formen und Motiven so lebhaft an die Figuren des Parthenonfrises, wie die Sphinxgruppe, namentlich auch in der feinen Konturierung, den attischen Grabreliefs verwandt ist.

126. Terborch: Die Lautenspielerin. Die Dame, die Terborch oft mit Kavaliern zusammen in Gruppen voll zarter Novellistik dargestellt hat, sitzt allein, musizierend, mit der Laute im Arm, aufmerksam, belebt durch ihre Musik und ganz für sich. Die Vornehmheit, jene Eigenschaft, mit der Terborch alle Rivalen übertrifft, seine massvolle, andeutende, zurückhaltende Art, wie alle seine übrigen Tugenden werden in diesem Bilde deutlich. Der Meister hält sich etwas ängstlich in seinen engen Grenzen, ist aber auf seinem Gebiet schlechthin vollkommen. Seine Figuren sind mehr Herren und Damen als Menschen. Auf die Schönheit der Ausführung (namentlich die berühmte Malerei der Seidenstoffe) braucht nicht besonders hingewiesen zu werden. Wie reizvoll, wie abgewogen ist der Umriss der Figur, wie sicher die Zeichnung, etwa die Zeichnung der verkürzten Hände. Der Gesamton ist grau, silbrig, das Kleid weiss, die Jacke gelb; im blonden Haar eine Schleife mit einem hellroten Accent. Das Gemälde war schon in der Mitte des 18. Jahrhunderts in der Galerie der hessischen Fürsten, wie so viele Stücke der Kasseler Galerie zwischen 1806 und 1815 in Paris und kam glücklich zurück, was leider manche Kasseler Bilder nicht taten.

127. Potter: Auf der Weide. Merkwürdig und bewundernswert sicher trat Paul Potter die Herrschaft über sein Gebiet an. Wie wenn er gewusst hätte, dass nur ein Jahrzehnt der Tätigkeit ihm vergönnt sein würde, kam er mit dringendem Eifer, rascher als glaublich, über jugendliches Tasten hinweg zu selbständig besonnener Tüchtigkeit. Das Bild, das wir hier reproduzieren, schuf er als Neunzehnjähriger, und dieses Werk enthält alles Wesentliche seiner Kunst. Wir hören, dass Paulus Schüler seines Vaters Pieter zu Amsterdam, 1642 Schüler des Jacob de Wet in Haarlem war. Von dem Vorbild dieser Lehrer und etwa anderer Meister ist in dem Bilde von 1644 nicht viel zu spüren. Der sachliche, fast naturwissenschaftliche Geist des jungen Malers, seine erstaunlich scharfe Beobachtung der Natur waren sogleich wach, da er zu malen begann. Das weidende Vieh ist nach Körperbau und Bewegung meisterhaft wiedergegeben. Die Tiere sind so gestellt, dass jede Schwierigkeit sich bot, und jede Schwierigkeit ist überwunden. Härter hatte der Maler mit dem Landschaftlichen zu kämpfen, das in unserem Bilde, aber auch in mehreren seiner späteren Schöpfungen kärglich und stimmungslos erscheint.

128. Donatello: Crucifixus. Als Donatello — so wird erzählt — seinen Freund und Reisegefährten Brunelleschi vor dieses Werk führte, begierig sein Urteil zu hören, soll der Baumeister unmutig geäussert haben, Donatello habe einen Banern ans Kreuz geschlagen, und darauf mit einem anderen, heute in S. Lorenzo gezeigten Christus am Kreuz den enttäuschten Freund zu seiner Meinung bekehrt haben. So sehr man dieser Anekdote mit ihrer Pointe den literarischen Geschmack des 16. Jahrhunderts anmerkt, so wichtig ist sie uns noch heute für die ästhetische Bewertung des Kunstwerkes. Denn die Ansicht derer, die in dem derbgliederigen, kurzstämmigen Christusbild nur einen Bauern erkennen wollen, ist noch nicht ganz zurückgetreten vor der anderen, die dem mächtigen Gefühlsinhalt dieser grossartigen Figur gerecht wird. Für das Quattrocento ist Donatellos Gestaltung des Menschensohnes von streitbaren, im Tode gewaltsam gebrochenen Formen vorbildlich geworden. Auch aus dieser Erwägung heraus muss es ratsam erscheinen, die Entstehung der Arbeit, ihren stilistischen Merkmalen gemäss, in die Zeit von 1410—1415 zu setzen. (Vgl. Erl. zu T. 41.)

129. Mor: Selbstbildnis. In der Sammlung der Malerbildnisse zu Florenz sind die grossen Niederländer zumeist gar nicht und manche mit höchst fragwürdigen Porträts vertreten. Unser

Bildnis des Antonis Mor ist eine Ausnahme. Es ist nicht nur ein vortreffliches Werk dieses Meisters, von dem echte Stücke nicht eben häufig sind, sondern auch als Selbstbildnis durchaus beglaubigt. Die Inschrift lautet: Ant. Morus Philippi Hisp. Reg. Pictor sua ipse depictus manu 1558. Das wohl erhaltene Gemälde zeigt die grossen Eigenschaften in der etwas schwerfälligen, aber überaus gediegenen Kunst des Meisters aufs deutlichste. Mor war bei Scovel in Utrecht in der Lehre, kam vor 1550 nach Italien, trat mit Karl V. und Philipp II. in nahe Beziehungen und war an den Höfen von Madrid, Lissabon und London, sowie zu Antwerpen im Dienst des Herzogs von Alba tätig. Er überlebte Tizian kaum; sonst hätte er sich wohl rühmen können, der angesehenste Porträtmaler in Europa zu sein.

130. Giov. Boccati da Camerino: Madonna. Die volle Künstlerinschrift Opus Johannis Bochatis Chamereno und die Datierung 1447 weisen diesem Bilde eine kunstgeschichtlich hervorragende Stelle unter den Werken der frühumbrischen Schule an. Hinzu kommt, dass es von den wenigen Arbeiten des Meister die umfangreichste, der Ausführung nach sorgfältigste ist. Das Gemälde ist die Stiftung eines Mitglieds der Laienbruderschaft des hl. Dominikus, die ihren Ursprung bis ins XIV. Jahrhundert zurückführt, und war ehemals in der Kapelle der Konfraternität in San Domenico zu Perugia aufgestellt. Daraus erklärt sich manches Stoffliche des Bildes: der Hund, domini canis, der die Hand des Christkinds leckt, die puppenhaft kleinen Figuren in weisser Kutte, die von ihrem Schutzheiligen Franz (r.) und Dominikus (l.) der Madonna empfohlen, vor der untersten Stufe des Thronbanes knien. Näher der Göttlichen haben die vier durch die Unterschriften kenntlichen Kirchenväter Platz gefunden. Innerhalb und ausserhalb der Thronranken umgibt ein Doppelchor singender und anbetender Engel die Madonna, auf deren Schoss etwas steif und ältlich das Christkind sitzt. Die freudige Festlichkeit wird durch den Glanz der Farben, im besonderen Masse aber durch die Rosenlaube und die blühende Hecke erhöht, die oben und seitlich das Bild, auf dem es von hellen Kinderstimmen widerhallt, abschliessen.

131. Solari: Ecce Homo. Andrea Solari ist einer der hervorragendsten Vertreter der kleinen mailändischen Malerschule, die ihren Glanz von Leonardo empfing, der die besten Jahre seines Lebens in ihrem Kreise verbrachte. Mit der unwiderstehlichen Gewalt des Genius hatte der grosse Florentiner die gesamte Künstlerschaft der lombardischen Hauptstadt mehr oder weniger in seine Kreise gezwungen. Einige jüngere Maler verfielen rettungslos seinem Einfluss und verbrachten den Rest ihres Lebens damit, Idealfiguren und Kompositionen ihres Meisters zu variieren. Andere kräftigere Persönlichkeiten, die ihre Fähigkeiten unabhängig von Leonardo entwickelt hatten, blieben sich selbst getreu, wenn sie auch der Versuchung nicht widerstehen konnten, sich gelegentlich ein wenig von Leonardos süsser Schönheit zu erborgen. Zu ihnen gehört Andrea Solari. Ehe er mit Leonardo in Berührung kam, hatte er in Mailand seine Kunst erlernt und war unter den Eindrücken eines längeren Aufenthaltes in Venedig zum Meister herangereift. Neben der Vivarinischule war offenbar Antonello da Messina von Einfluss auf ihn gewesen. Doch hatte Solari keinem dieser fremden Vorbilder sein eigenes Wesen geopfert. Er offenbart sich uns als eine ernste, etwas schwerfällige Künstlernatur. Man möchte eine starke Beimischung germanischen Blutes in ihm vermuten. Die Vorliebe für gedrungene Körperformen, die Bedächtigkeit, mit der seine Gestalten sich bewegen, die sorgsame Stoffmalerei — alles das erscheint uns als nicht italienisch. Das Eccehombild der Sammlung Poldi in Mailand ist neben der *Vierge au cossin vert* im Louvre mit Recht das berühmteste seiner Bilder. Der Gesichtsausdruck des leidenden Heilands ist eine jener Schöpfungen, die nur in seltenen Stunden begnadeter Inspiration einem Künstler glücken, völlige Ergebung und eine tiefe mitleidvolle Trauer, die den körperlichen Schmerz zu vergessen scheint. So möchten wir ihn deuten. Man wird in der gesamten italienischen Malerei wenige seinesgleichen finden.

132. Sebastiano del Piombo. Die Auferweckung des Lazarus. Vor Sebastianos Bild haben viele, unter ihnen ein Kenner wie Kardinal Giuliano de Medici, der spätere Papst Klemens VII., geschwankt, ob es nicht den Vorzug verdienere vor Raffaels Transfiguration. So sehr schätzte man damals die Kühnheit der Bewegungsmotive Michelangelos im Verein mit der tiefen venetianischen Färbung. Sebastiano hatte gewusst, was er tat, als er den in Florenz anwesenden Michelangelo um seine Hilfe bat. Mit Michelangelo zusammen glaubte er es gegen Raffael wagen zu dürfen. „Ich glaube, mein Bild ist besser gezeichnet, als die Arrasweberei (Raffaels Teppiche), die aus Flandern gekommen ist,“ schreibt er an den Florentiner. Kardinal Giuliano spielte damals ihn und Raffael gegeneinander aus. Für seinen Bischofssitz Narbonne und für die Kirche S. Pietro in Montorio bestellte er bei beiden je ein Bild, es dem Ausgang überlassend, wessen Werk würdiger sein sollte, in Rom zu bleiben. Kaum vollendet ragte im Jahre 1520 die Transfiguration am Kopfende von Raffaels Totenbahre; sie blieb das letzte Werk

des Künstlers, in mehr als einer Beziehung sein letztes Werk. Trotzdem der Kardinal den Zweikampf zuliebt, und im Urteil der Zeitgenossen der Sieg sogar zweifelhaft scheinen konnte, behielt man Raffaels Werk in Rom. Uns ist es heute klar, dass Sebastianos Werk an innerer Wahrheit und Notwendigkeit neben Raffaels gar nicht in Frage kommen kann. Die Zeitgenossen konnte der starke Geist Michelangelos, der sich in der Hauptfigur ausspricht, und die fremde effektvolle Farbe verwirren. Tatsächlich wirkt der Kolorismus des Bildes auch heut noch unfehlbar. Aus dem düsteren — düster gewordenen — Ensemble glüht ein Smaragdgrün in vielen Schattierungen heraus, daneben ungemein wirksam Tomatengelb und -rot. Hinter den unheimlich düster bewegten Gruppen die kühn gezeichnete und beluchtete Landschaft: ein feurig lodender Abendhimmel über Ponte rotto und Aventin.

133. Baroccio: Die Einsetzung des Abendmahls. „Es war das letzte Bild, das Baroccio vollendete,“ sagt sein Biograph Bellori. Nach einer urkundlichen Angabe wäre der Künstler freilich schon 1590 damit beschäftigt gewesen. Das Bild hat von Anfang an in der Sakramentskapelle des Doms von Urbino gehangen. Mit allen Vorzügen und Fehlern des reichbegabten Urbinateen macht es vertraut. Sehr geschickt wird das Auge auf die Hauptfigur gelenkt, trotzdem diese weit zurück ihren Platz hat. Es ist reich an glücklichen Bewegungen, farbig feinen Effekten; Licht und Schatten sind mit Geschick verteilt. Aber es fehlt dem Bild an Einfachheit, um ein wahrhaft grosses Kunstwerk zu sein; Nebenfiguren drängen sich vor, bloss damit anmutige Stellungen gezeigt werden können; und inwieweit sind diese Jünger überhaupt noch an dem heiligen Vorgang beteiligt? An Stelle bezeichnender und bedeutender Bewegungen, die bei diesem Anlass gewiss nicht vermisst werden dürfen, sind banalste Alltagsgestalten getreten. Das Hereinziehen überirdischer Gestalten in irdisch gebildete Umgebung entspricht dem Zeitgeschmack. Dann aber doch wieder: wie glücklich einzelne Gruppen, z. B. die ganze rechte Ecke und vollends die durch die Türen sichtbar werdenden Figuren des Hintergrundes, im feinen malerischen Halblicht — fast niederländisch reizvoll.

134. Sassoferrato: Madonna. Etwas mehr Beachtung, als man ihm heute zu geben geneigt ist, sollte Sassoferrato finden. Wer sich erinnert, dass er ein Zeitgenosse Rembrandts ist, der ist nicht auf dem Wege zum Verständnis dieses einfachen Madonnenmalers. Der römischen Welt des 17. Jahrhunderts war er der gefeierte und beliebte Maler des Andachtsbildes, geehrt schon von den Zeitgenossen mit dem Beinamen des pittore delle belle madonne. Eigene Wege ging Sassoferrato freilich nicht, aber die stillen und rührenden Bilder entsprachen so gut dem Gefühl und dem kirchlichen Bedürfnis seiner Römer. Vor ihnen verrichteten Kardinäle ihre Andacht, aber auch der rauhe Singsang der Pifferari stieg zu ihnen empor. Das hier abgebildete Wiener Bild gibt Sassoferratos Art im typischen Beispiel. Uuzählige solcher Halbfiguren der Maria, allein oder mit dem Kind, gingen von der Werkstatt des Meisters aus. Seltener unternimmt er das Komponieren mit vielen Figuren, dann aber auch wohl mit grossem Glück, wie bei seinem besten Werk, dem Rosenkranzbild der Kirche Santa Sabina auf dem römischen Aventin. Aus den Kirchen und Kapellen wanderten Sassoferratos Bilder früh in die Sammlungen, um jetzt aus diesen wieder in die stille Provinz oder in die Depots gewiesen zu werden. Wo ein Sassoferrato noch neben anderen Italienern hängt, zwischen einem Carlo Dolee etwa und einem Domenichino, springt von weitem schon seine seltsame Färbung ins Auge. Das Rot, Blau und Weiss der Marienracht ist im stumpfen Kreideton gegeben, um die Gewandfärbung zu der exstatischen Blässe der Gottesmutter zu stimmen. Die einmal gefundene Weise wird nun immer wiederholt, von ihm nicht nur, auch von den Schülern und Nachahmern. Die Schulbilder sind sehr zahlreich, man hat sich noch kaum die Mühe genommen, sie vom Werk des Meisters zu sondern. Es erklärt sich, dass sie den eigenhändigen Arbeiten des so gleichmässigen und gar nicht kapriziösen Meisters sehr nahe kommen.

135. Westportal der Kathedrale in Reims. Die Tafel gibt einen Blick auf das linke Gewände des Hauptportals; im Hintergrunde erscheint der lachende Engel, der früher abgebildet wurde. Vorn rechts steht der Josef (um oder bald nach 1250). Das Liebenswürdige der Pose tritt stärker hervor, als bei der Faceansicht. Neben dem Josef sieht man eine der schönsten frühgotischen Statuen, die auf uns gekommen ist: es ist ein Prophet oder einer von Josefs Sippe. Die Ruhe der Haltung und Stimmung, die schwerere Bildung des Körpers fallen auf zumal neben jener geschmeidigen hochgotischen Figur. Diese frühgotische ihrerseits aus einem Gusse. Der Ruhe des Wesens entspricht der fest und einfach umgelegte, gross gegebene Mantel, durch den das Geschlossene der Armhaltung — der abgebrochene linke ruhte in der Mantelschlinge — wie des ganzen Umrisses zuwege gebracht wird. Aehulich geht das Kostüm auf in der Erscheinung bei der Königin von Saba, die weiter links an der Stirnseite des Strebepfeilers steht. Das Gewand ist sehr einfach; doch die Sicherheit und Eleganz, mit

der es getragen wird, zeigt die edle Frau an; man sehe, wie der leicht um die Schultern gelegte Mantel, durch die Arme ein wenig ausgebreitet, schlanken Falls herabgleitet. Der Kronreif ist schlicht; aber er steht gut; die Frau mit dem schönen, üppigen Kopf, dem leise spöttischen Lächeln ist eine echte Französin.

136. Bernardo Rossellino: Verkündigungsrelief. Dies graziöse Erstlingswerk des berühmten Architekten und Bildners, der an persönlicher Bedeutung und geistiger Kraft alle Nachfolger Donatellos überragt, ist schon 1433, also von dem 24jährigen Künstler geschaffen worden, als er die Fassade der Misericordia in Arezzo fertig stellte. Sowohl die im Giebel vorgeführte Aussendung Gabriels wie die Kulissen der Hauptszene erinnern an szenische Vorbilder, deren lebendige Anschauung wir der Beschreibung eines russischen Bischofs verdanken, welcher 1439 in der florentiner Annunziata eine Darstellung der Verkündigung miterlebte. Auch die Predella mit dem Auszug Marias und Josefs aus Nazareth (rechts) und ihre Ankunft in der fern auf der Waldhöhe gelegenen Zuflucht Elisabeths (links) ist völlig eigenartig, namentlich auch in der Behandlung der Landschaft. Nur die Marmorpredella des einen Altares in der Immacolata bei Florenz (von Michelozzo wohl nach 1542) gibt etwas ähnliches. Bernardos grosse Verkündigung in Empoli (1447) ist bedeutender und statutarischer; aber auch hier in dieser Jugendarbeit kommt schon das hohe Gefühl für adelige Schönheit und vornehmen Anstand deutlich zum Vorschein.

137. Bruyn der Aeltere: Männliches Bildnis. Unter den vielen Bildnissen von der Hand des älteren Bruyn, die uns erhalten sind, zeichnet sich das Paar in Frankfurt durch grosse Verhältnisse, durch starke Plastik und durch hoch entwickeltes Hell-dunkel aus. Wir bilden nur den Mann ab, wahrscheinlich einen angesehenen Kölner Bürger. Das Bildnispaar stammt aus dem Besitz des ausgezeichneten Kunstforschers J. D. Passavant, dem die Frankfurter Galerie viel verdankt. Der Dargestellte trägt einen Wappenring. Doch ist es noch nicht gelungen, mit dieser Hilfe die Persönlichkeit festzustellen. Man hat die Familie Querfurt vorgeschlagen, scheint aber damit nicht das Richtige getroffen zu haben. Die Tafel schloss ursprünglich, wie fast alle Porträts des Meisters, oben in geschweiftem Bogen ab und ward erst durch spätere Zutat geradlinig gemacht.

138. Bramantino: Knabe in Weinranken. Der Korridor der Brera birgt unter den kostbarsten Resten der lombardischen Schule, einer Reihe ausgesagter Fresken, auch dies entzückende Stück. Bramantino, des grossen Bramante Gehilfe, solange dieser in Mailand weilte, und sein Begleiter, als er nach Rom ging, vereinigt in sich die verschiedensten Schuleinflüsse; lombardisch-umbrisch-ferraresisch könnte man seine Kunst umschreiben, so vielgestaltig ist sie, so verschiedene, aber immer fesselnde und origiuelle Züge zeigt er in jedem seiner Werke. In diesem Bild sind alle fremden Anregungen und alles mühsame Lernen zur Ruhe gekommen. Die Perspektive, die er sonst wohl mit einigem Stolz zur Schau stellt, versteht sich hier von selbst. Sie dient nur dazu, den kleinen Mann auf seinem hohen Sitz noch lebendiger erscheinen zu lassen. Der Raum, in dem er ehemals auf dem Gesims sass — gewiss nicht allein — muss durch diese wundervolle Lichtmalerei eine Heiterkeit und Frische bekommen haben, als dränge Licht und Luft selbst durch die Mauern. Noch, wenn man die Abbildung hoch über sich hält, weht einen daraus die Frische an, die das Original an seinem ursprünglichen Platz ausgeübt haben muss.

139. Piero di Cosimo: Kleopatra. Seitdem in der Vespuccikapelle der Kirche Ognissanti zu Florenz das authentische Porträt der schönen Simonetta nachgewiesen werden konnte, hat unser Bildnis von allen seinen Ansprüchen zurücktreten müssen. Auch die Inschrift ist immer misstrauischer betrachtet und offen als späterer Zusatz erklärt worden. Nicht die Geliebte des Giuliano de' Medici, sondern Kleopatra haben wir vor uns, ein Idealbild, das die leidenschaftliche Aegypterin der Römerzeit umgewandelt zeigt in die zartgeformte florentiner Nymphe des Quattrocento. Nichts als der entblösste Busen und die um den Hals schmück geringelte Natter deuten das antike Urbild an. Das Werk gehört in einen Kreis von Jugendarbeiten des Künstlers, in denen er mythologische Stoffe bevorzugt. Sein künstlerisches Streben ist dabei auf die Erreichung eines einheitlichen, das ganze Bild beherrschenden Tones gerichtet, für den er im Anschluss an Leonardo ein duftiges Silbergrau wählt. Dieser Tonigkeit ordnet er alle Farben unter, trägt sie dünn und behutsam auf und stimmt die Lokaltöne matt und kalt. Aus dem zarten Farbenglanz dieses Gemäldes leuchtet nur das kräftige Gelbgrün des Natterleibes hervor, und dieses Vordrängen zum Schaden der koloristischen Harmonie scheint die Absicht des Künstlers, eine Kleopatra darzustellen, mit fast unbeholfener Deutlichkeit auszusprechen.

140. Justus van Gent: Das Abendmahl. Die niederländischen Maler des 15. Jahrhunderts wurden in Italien hoch geschätzt schon zu früher Zeit. Ihre sorgsam durchgebildeten Werke mit der strengen Formensprache und der tiefen, ersten Empfindung erschienen den Südländern im besonderen als religiös

und fromm. Das Meisterwerk des Hugo van der Goes erregte in Florenz Aufsehen und prägte sich den florentinischen Malern tief ein. Hans Memling schuf Bildnisse und Andachtstafeln für italienische Kaufleute. Die Handelsbeziehungen zwischen Brügge und Florenz schufen eine innige Verbindung auch in Dingen der Kunst, wie immer deutlicher hervortritt. Roger van der Weijden reiste durch Italien. Ein Meister aus Flandern, Justus van Gent, arbeitete längere Zeit zu Urbino für Federigo da Montefeltre. Das einzige durch Urkunden gesicherte Werk seiner Hand bilden wir ab, das Abendmahl Christi, das zwischen 1468 und 1474 für die Corpus-Christi-Brüderschaft ausgeführt in der Kirche S. Agata zu Urbino aufgestellt wurde. Justus hat in dem grossräumigen Bilde die Szene ungewöhnlich gestaltet, das alte Thema eigentümlich gewendet. Eher in kirchlich-symbolischer als in historischer Auffassung, nicht eigentlich das Abendmahl, die Einsetzung des Sakramentes ist dargestellt. Christus schreitet an den knieenden Aposteln vorüber, einem jeden das Sakrament spendend. Der Herzog Federigo, dessen scharf geschnittenes Profil nicht zu verkennen ist, mit dem venezianischen Agenten Caterino Jenö und zwei Begleitern wohnen der feierlichen gottesdienstlichen Szene bei. Der Stil ist rein niederländisch. Der Meister hat seine Art auf dem fremden Boden rein bewahrt. Dieser Justus van Gent darf nicht verwechselt werden mit einem „Justus d'Allamagna“, der 1451 zu Genua in S. Maria di Castello eine Verkündigung schuf und mit seinem Namen bezeichnete.

141. Rethel: Karl der Grosse. Immer gewaltiger und einsamer hebt sich Rethels Gestalt aus der Gruppe der deutschen Historienmaler in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts heraus. Er hat als einziger damals das besessen, was wir heute so eifrig und vergeblich suchen: den grossen monumentalen Wandstil. Die Fresken des Aachener Rathauses (1846—48) sind im Gefühl tiefster Verehrung vor der Stätte, an der sie stehen, begonnen worden; und der alte Kaisergeist, der die Mauern dieser Stadt noch heute umzieht, hat Rethels Arbeit gesegnet. Das Grösste aus diesem Cyklus ist die Studie zum Kopf Karls des Grossen, vor dessen heiliger Todesmajestät der junge Kaiser Otto III. die Knie beugt. Das Bild reicht weit über die historische Episode herüber. In ihm neigt sich das junge Deutschland von 1840 vor dem ewigen Symbol mittelalterlichen Kaiserglanzes. Dieser Kaiser lebt im höheren Chor. Der Schlaf der Jahrhunderte hat die ungeheure Gegenwart nicht brechen können, die in diesem Kopfe brennt. Obwohl die Krone fehlt, zweifeln wir keinen Augenblick an dem Kaisertum dieses Gebildes. Es scheint, als hätte Rethel die Formen vorausgeahnt, die erst lang nach seinem Tod dem Schutte Assyriens entrissen worden sind. Man fühlt die Bäche der Zeiten über diese Stirn und Augen rinnen; das Schicksal eines deutschen Jahrtausend ging über dieses Antlitz. Nun leuchtet es im Schein der Fackel wieder auf. — Rethel hat die Schauer der Seele, denen diese Gestaltenwelt entstiegen ist, mit früher Umnachtung bezahlen müssen; einer tragischen Kurzlebigkeit verdanken wir diesen Kopf der Ewigkeit.

142. Milde: Interieur. Der selbst in seiner engeren Heimat kaum gekannte, von der Kunstgeschichte absolut übergangene Künstler gehörte jenem kleinen Kreise der Hamburger Nazarener an, deren künstlerische Bedeutung auf dem Gebiete der Porträtmalerei liegt. Als ein intimer Freund des Erwin Specter ist er mit diesem 1825 nach München gezogen, um bei Cornelius zu arbeiten. Aus dieser Zeit stammt unser kleines, äusserst sauber ausgeführtes Aquarell; es ist rechts unten genau signiert: München 29. Oct. 25. Wir sehen in einem bürgerlichen Wohnraum aus jener Zeit, deren schlichter genügsamer Stil aus den geraden Linien seines Mobiliars, den weisslackierten Türen, den teppichlosen Fussböden und den schlichten Tapeten zu uns spricht. Unsere Abbildung gibt die Fensterecken in dem einfachen Gegensatz von Schwarz und Weiss eigentlich viel sonniger wieder als das Original. Es ist mehr das hohe gardinenlose Fenster, das ungehindert so viel Licht hereinlassen muss, dass Tisch- und Stuhlbeine, die Sofalehnen, die offenstehende Tür zum Nebenraum und der über ein Buch oder eine Arbeit gebeugte, am Tische sitzende junge Mann, wohl der junge Künstler selber oder sein Freund, grosse Schatten werfen. Zur Wirkung dieses Interieurs gehört auch die ganze Farbe. Die Tapete ist blau, abwechselnd ein breiter hellerer Streifen mit einem schmalen dunklen, so wie wir es heute wieder lieben, dazu oben unter der Decke und unten über der Lamperie ein rotes Muster, das durch seine Spitzbogenform auf das Wiedereindringen der Gotik auf dem ganzen Gebiete des Kunstgewerbes hindeutet; das Holz des Sofas gelb, die Kissen rötlich-braun; hinter der Tür die Mahagonikommode mit ihren Messinggriffen; dazu der kastanienbraune Rock des Mannes. In diesen Dingen liegt so viel Zeitcharakter, dass Lichtwark mit Recht sagt: „Kulturhistorisch werden künftig, wenn niemand mehr da ist, der in der eigenen Erinnerung die Bilder der bürgerlichen Einrichtungen aus der ersten Hälfte des XIX. Jahrhunderts bewahrt, Mildes Schilderungen mit den sorgfältigen Angaben des Drum und Dran der Zeit, von hohem Wert sein.“ Hingewiesen sei noch auf den doppelten Durchblick, ins Freie mit roten Giebelhächern und

blauem Himmel und in ein Nebenzimmer, dessen Bestimmung als Schlafräum der improvisierte Waschtisch anzeigt.

143. Bernini: Tod der Ludovica Albertone. Die Arbeit an dieser Statue fällt in das letzte Dezennium von Berninis Leben. Das Pontifikat Klemens X., der mit seinen 81 Jahren sich an umfassende künstlerische Unternehmungen nicht mehr wagte, liess Bernini zu ungewohnter Muse kommen. Ein Nepot des neuen Papstes, der Kardinal Paluzzo Altieri, sicherte sich für die pomphafte Familienkapelle in Trastevere den unbeschäftigten Meisel des Künstlers. Der Ausdruck der Ekstase, den Bernini wie die Spezialität eines Virtuosen meisterte, hat ihn auch in dieser Statue beschäftigt. Nur stellt er nicht innere Verzückerung, die Wollust einer entrückten Phantasie, sondern den letzten Krampf in der Stunde der Auflösung dar. Auch hier also wählte der alte Zauberer einen pathologischen Vorwurf, um sein eminentes Können in allem, was Oberfläche und Haut ist, zu erweisen. Die sel. Ludovica, wie sie dort im Krampf die blutlosen Hände an den zuckenden Busen drückt, ist künstlerisch die nächste Verwandte der hl. Therese von Bernini. Die schöne Linie der schmerzvoll Hingeworfenen mag die versöhnen, denen der Ausdruck ins Theatralische gesteigert und die Unruhe des Faltenwurfes störend erscheint. Dem Künstler trug das Werk hohen Lohn ein: der Kardinal-Besteller verlieh dem Sohne des Meisters, Monsignor Pier Filippo, eine hohe geistliche Pfründe. Fünf vorübergehende Päpste hatten den Meister selbst so mit Ehren überschüttet, dass für seine Person nichts mehr an Auszeichnungen zu erdenken war.

144. Brunellesco: Crucifixus. In seinem Konkurrenzrelief für die Baptistariumtür (abgeb. Bd. II, S. 25) hatte Brunellesco eine neue Kunst voll rücksichtsloser Wahrheit in Form und Empfindung proklamiert. Seine ruhmvolle Niederlage gegen den milderen Ghiberti hatte den Sieg dieser Richtung nicht aufhalten können. Donatello vertrat sie mit der Konsequenz seines riesigen Temperaments. Als Brunellesco nach Jahren mit diesem Holzkruzifix wieder einmal einen vereinzelt Versuch in der Plastik machte, ist ihm ein Werk gelungen, in dem von der Einseitigkeit jenes Naturalismus nichts zu spüren ist. In diesem schönsten Crucifixus der Renaissance liegt auf dem körperlichen Leiden jene überirdische Verklärung, die man sonst nur den grossen Meistern der Hochrenaissance zutraut. Den gewiss von vielen empfundenen Unterschied zwischen seiner und Donatellos Leistung (Taf. 128) charakterisiert am besten Vasaris reizende Erzählung, die bereits in der Erläuterung zu Tafel 128 angedeutet, hier ausführlicher folgen mag. Als Donatello sein Holzkruzifix (in S. Croce) beendet hatte, war er mit sich sehr zufrieden, und darum zeigte er es seinem guten Freund Filippo Brunellesco, um auch dessen Meinung zu hören. Aber Filippo, der nach den Worten Donatellos etwas viel Besseres erwartet haben mochte, lächelte für sich. Da beschwor ihn Donatello bei ihrer Freundschaft, er möchte ihm seine Meinung sagen. Darum antwortete Brunellesco, freimütig wie er war, er meine, Donatello habe einen Bauern ans Kreuz geheftet und nicht einen edlen Körper, wie den Jesu Christi, des in jeder Weise vollkommensten Menschen, der je gelebt. Donato empfand den Stachel mehr als er glaubte, wo er doch gehofft hatte gelobt zu werden, und so antwortete er: Wenn du es ebenso leicht machen wie urteilen könntest, würde mein Christus dir schon wie Christus erscheinen und nicht wie ein Bauer; nimm doch Holz und versuche selbst einen zu machen. Filippo sagte nichts darauf, aber wie er nach Hause kam, fing er an, ohne dass es jemand wusste, einen Crucifixus zu machen. Als er fertig war, lud er eines Morgens Donato ein, mit ihm zu Mittag zu essen, und Donato nahm die Einladung an. So gingen sie zusammen zu Philippos Hause, und als sie auf den alten Markt kamen, kaufte Filippo einmiges ein, gab es Donato zu tragen und sagte: Geh damit nach Hause und warte auf mich, ich komme gleich nach. Als Donato nun in den Flur des Hauses trat, sah er da schön beleuchtet Philippos Crucifixus; und da er innehielt, um ihn zu betrachten, fand er ihn so vollendet, dass er ganz überwältigt und voller Staunen, wie ausser sich, die Hände ausbreitete, mit denen er sein Schurzfell gehalten hatte: so dass Eier, Käse und die anderen guten Dinge zur Erde glitten und alles durcheinanderfiel. Aber das störte ihn nicht in seinem Staunen und er stand noch wie betäubt, als Filippo zu ihm trat und lachend sagte: Was hast denn du vor, Donato? was sollen wir jetzt essen, wo du alles hast hinfallen lassen? Da antwortete Donato: Ich habe für heut mein Teil; dir ist es gegeben, einen Christus zu machen, und mir einen Bauern.

145. Rubens: Isabella Brant. Aus dem Besitze des Porträtmalers Winterhalter in das Schloss der kunstsinnigen Kaiserin Friedrich gelangt, wurde das hier abgebildete Porträt weiteren Kreisen erst zugänglich, als es vor einigen Monaten in der Berliner Galerie zur Aufstellung kam. Falls wirklich die erste Frau des Meisters dargestellt ist, kann die Malerei nicht wohl nach 1615 entstanden sein. Wir besitzen Bildnisse der Isabella Brant, wie dasjenige in dem bekannten Doppelporträt der Münchener Pinakothek. Rubens gehört nicht zu den Porträtmalern, die das Charakteristische, das Individuelle scharf betonen; andere Wünsche und Absichten traten der eigentlichen Aufgabe des Bildmalers

entgegen. Deshalb werden auch sorgfältige Vergleichen schwerlich Sicherheit bringen, ob hier die erste Gattin oder etwa eine der Schwestern der zweiten Gattin dargestellt ist. Ausgezeichnet unter den Frauenbildnissen des Meisters ist unser Gemälde durch die liebevolle Durchbildung des Kopfes, die, wenn auch leichtere, so doch nicht minder vortreffliche Ausführung des reichen Kostüms, sodann durch die ausserordentlich brillante Färbung. Der Hintergrund ist ein feuriges Rot.

146. Schongauer: Die Geburt Christi. Bis vor kurzen ganz unbekannt, verborgen im englischen Privatbesitz, ist die abgebildete Tafel unter den wenigen, die dem Martin Schongauer mit Recht zugeschrieben werden, die bedeutendste — abgesehen von der grossen Madonna in Kolmar. Verwandt ist sie ganz besonders den beiden scharf und sorgsam durchgebildeten Madonnenbildchen in Wien und München. Die Vergleichung mit den Kupferstichen des Kolmarer Meisters, die durch das Namenszeichen als sein Werk beglaubigt sind, macht deutlich, dass unser Gemälde nach Art und Qualität eine Schöpfung Schongauers ist. Ueber das, was die Kupferstiche lehren, hinaus, enthüllt das Gemälde Kraft und Harmonie der Färbung und überraschendes Naturgefühl in der Landschaft des Hintergrundes. Das Bild ist auf Eichenholz gemalt und vortrefflich erhalten.

147. Der Meister von Flémalle: Bildnis eines Mannes. Mit ausserordentlicher Wirkung des Körperlichen steht der Bildniskopf, auf weissem Grunde, abnorm geformt, mit Zügen von charaktervoller Hässlichkeit. Das Weiss des Grundes ist etwas höchst Ungewöhnliches in einem niederländischen Porträt des 15. Jahrhunderts. Die Drastik der Erscheinung wird dadurch gesteigert, und auch durch die Knappheit der Rahmung. Der Kopf wirkt ungemein gross. Die Tracht und namentlich der Schnitt des Haars gestalten eine Datierung. Das Bild ist eher vor als nach 1450 entstanden. Der Meister von Flémalle, der seinen Namen nach einem Altarwerk der Abtei Flémalle (jetzt im Städelchen Institut zu Frankfurt a. M.) führt, hat mehrere ähnliche Bildnisse geschaffen, wie ein vortreffliches Bildnispaar in der National Gallery zu London. Unser Porträt wird in der älteren Literatur nirgends erwähnt, da es erst vor kurzer Zeit auf einer Londoner Versteigerung auftauchte.

148. Hugo van der Goes: Die Geburt Christi. Zu den wenigen erhaltenen und bekannten Schöpfungen des Hugo van der Goes ist das grosse, merkwürdig pedellenartig geformte Bild, das wir reproduzieren, sehr spät hinzugetreten. Karl Justi war der erste, der in einem Schlosse zu Madrid in den Bewegungsmotiven und Typen dieser Geburt Christi die Hand des grossen Meisters erkannte, der den Portinari-Altar geschaffen hat. Aus dem Nachlasse des Don Sebastian de Bourbon kam das Gemälde vor einem Jahre etwa in die Berliner Galerie. Die stürmische dramatische Belegung, der visionäre Ausdruck in den Köpfen der Propheten, die, den Vorhang zurückziehend, die Szene enthüllen, gehören zu den hervorsteckendsten Eigenschaften des Hugo van der Goes. Dem Marienbilde zu Brügge stilistisch besonders nah verwandt, stammt die Tafel wohl aus der allerletzten Zeit des Meisters und ist noch etwas jünger als der in den 70er Jahren des 15. Jahrhunderts ausgeführte Portinari-Altar (Bd. I Taf. 67).

149. Geertgen von St. Jans: Johannes der Täufer. Erst auf der Brügger Leihausstellung wurde das Werk des Geertgen von St. Jans bekannt, das wir als eine neue Erwerbung der Berliner Museen abbilden. Die kühne Originalität des holländischen Meisters ist in der Farbenwahl und in der Haltung des träumenden Täufers nicht zu verkennen. Graublau und Braun im Gewande des Einsamen bilden mit dem weichen Grün der Landschaft einen merkwürdigen Dreiklang. Die Figur, mit der Landschaft in innigem Zusammenhange, wirkt gar nicht repräsentativ, nicht kirchlich, eher lyrisch und jedenfalls ganz menschlich. Haarlem wurde im 17. Jahrhundert die Stadt der Landschaftsmaler; der Haarlemer Meister gegen Ende des 15. Jahrhunderts wurde von einer frühen Neigung zur Landschaftsmalerei sehr weit geführt.

150. Giovanni Bellini: Die Auferstehung Christi. Urkundliche Nachforschungen haben ergeben, dass das Gemälde, das (ca. 1810) nach Bergamo zum Grafen Roncalli kam, für die Kapelle der Auferstehung in S. Michele bei Venedig gemalt wurde. Es ist dort in dem jetzt von Kunstwerken ganz entleerten Kirchlein der Toteninsel wahrscheinlich bereits 1478 zur Aufstellung gelangt. Venedigs ältester Historiograph Francesco Sansovino hat zuerst den Namen Giovanni Bellini vor der Tafel ausgesprochen (1581). Dann tauchen seit der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts fast alle Namen der bekannteren Bellini-Schüler auf, am häufigsten der des Cima da Conegliano. Die eifrig aufgenommenen stilkritischen Untersuchungen, als das Werk vor Jahresfrist in das Berliner Museum kam, haben, wenn auch nicht ohne Widerspruch, Sansovinos Angabe bestätigt. Der enge Anschluss an Mantegna, der sich nicht nur in Einzelheiten, wie in den Kostümen der Krieger oder in dem antiken Schild der Wache verrät, sondern den auch die Raumbildung und die Formbehandlung im allgemeinen offenbart, spricht für ein Jugendwerk des Bellini. Auf den grossen, Mantegna weit überflügelnden Koloristen weist die naturalistisch

dargestellte und durchgeführte Beleuchtung: dieser über der leicht erglühenden Landschaft in farbigen Tinten aufziehende Morgen, in den sich alle Linien und Umrisse fest und hart zeichnen. Auch fällt die Uebereinstimmung mit Bellinis beglaubigten Frühwerken schwer ins Gewicht. Endlich tritt für das Original aus Meisterhand die erkleckliche Anzahl mehr oder weniger freier Wiederholungen ein, die das Bild ganz oder teilweise im Kreis der Schüler und Nachahmer gefunden hat. Noch Tizian hat sich die Komposition in einem Werke seines Altersstils (Galerie von Urbino) zum Vorbild genommen.

151. Antonio Tamagnini: Büste des Acellino Salvago. „Eine jener Naturen, sagt Justi, von wenig, aber feiner und zäher Materie, denen rastlose Tätigkeit in privaten und öffentlichen Geschäften, die andere aufreissen würde, ein Lebenselement ist.“ Acellino di Meliaduce Salvago entstammte einer alten Guelfenfamilie. Volle sechzig Jahre in Aemtern und Geschäften erst grau, dann fast kahl geworden, griff er öfters mit seinen amtlichen Befugnissen auch in die öffentliche Denkmalpflege über. Bei unbeschränktem Vertrauen genoss er fast vollständige Selbständigkeit im Vorgehen und trat mit Baukünstlern und Bildhauern in persönliche Beziehungen. Stark gegen Ende seines Lebens († 1504) traf er auf Tamagnini. Die Büste, die er dem Künstler auftrug, zeigt ihn alt, aber ungebrochen, mit dem Ausdruck lebensvollster Energie in einer charakteristischen Aufwärtswendung des Kopfes, die ihm vielleicht als eine besondere Eigenheit anhaftete, wenn er zum Worte griff. In der genauen Ausgestaltung der Einzelheiten, wie der Bartstoppen, der Kerbschnitte der Lippen, vor allem der riesigen Ohren nähert sich das Werk dem Ideal nordischer, vornehmlich niederländischer Porträtreue. Der geschmackvolle Italiener lässt seine Phantasie in dem Ornament des Büstenab schlusses walten mit den leichten Voluten und den zierlich umrandeten Schrifttafeln, die vorn den Namen des Dargestellten mit dem Datum 1500, auf der Rückseite den des Künstlers enthalten. Ein vermutlich nach dem Tode zu öffentlicher Ehrung gefertigtes Relief mit gleichen Stileigenschaften befindet sich in Berliner privatem Besitze. Die Büste gelangte als ein Andenken an die Kaiserin Friedrich aus der Sammlung in Schloss Friedrichshof an das Berliner Museum.

152. Giovanni Pisano: Zwei Sibyllen. Die beiden, jetzt ins Berliner Museum gelangten Statuetten stammen aus dem Besitze Adolf von Beckeraths. Es sind Werke aus Giovannis Spätzeit, wahrscheinlich Teile der alten Pisaner Domkanzel, deren Sibyllenzyklus ja unvollständig ist. — Die breite, weiche, flächenhafte Behandlung des schweren Gewandzeugs herrschte damals vor bei Giovanni. Wie wundervoll sie stimmt zu dem melancholischen Grundton! Man betrachte bei der grübelnd Uebergebeugten das nachlässige Nieder- und Uebereinanderfallen der schweren Faltengänge rechts oder dies achtlose Schleifenlassen über den hochgestellten Fuss hinweg. Das Selbstvergessene, Verlorene der melancholischen Stimmung ist ausgegossen über das Faltenwerk, in dem wir lesen wie in den Falten eines Angesichts. — Ähnlich feine Spiegelungen bei der Schwester. Zu beachten etwa, wie das ängstlich Betroffene des Wesens hier in den zarten, leis zur Seite weichenden Kurven des Kopfschleiers mitschwingt.

153/160. Raffaello Santi: Das Märchen von Amor und Psyche. Im Jahre 1511 war die Villa des Agostino Chigi im Bau vollendet. Die Erfindung der wunderbaren Architektur, für die schon Vasari das höchste Lob fand, hat man bald Raffael, bald Peruzzi, diesem mit grösster Wahrscheinlichkeit, zugeschrieben. Jedenfalls ist der Sieneser der erste, der an der malerischen Ausschmückung des Innern beschäftigt war. Von ihm stammt die geschmackvolle Teilung der Decke in einem anderen Saal, dem Galatheazimmer durch plastisch gemaltes Rahmenwerk, das so täuschend war, dass Tizian nicht geglaubt haben soll, es sei gemalt; auf ihn geht der Schmuck des einen oberen Saales zurück, wo perspektivische Durchblicke die Mauern zu öffnen scheinen.

1511 bringt der Bauherr aus Venedig den Sebastiano del Piombo und eine Geliebte mit, die nach Jahren, auf Papst Leos X Drängen, seine Gattin wird. Sebastiano malte im Galatheasaal die Lünetten, so dass damit die Decke vollendet war. Gleichzeitig entstand im oberen Stock Sodomas Meisterwerk „Alexanders Hochzeit mit Roxane“. Ueber diesem Werk scheint schon Agostinos Liebesstern gewaltet zu haben, wie über allem was seitdem zum Schmuck der Villa geschah. Die Galathea ist eine einzige grosse Liebeshymne und sie war erst der Anfang des Wand schmucks in diesem Raum. Man weiss nicht, was hier noch kommen sollte und was noch gekommen wäre, wenn nicht in eben dem Jahre ihrer Vollendung 1514 Raffael das Bauamt von St. Peter, das Erbe Bramantes übernommen hätte und so von der umfassenden, ihm ins Weite führenden Tätigkeit gehindert wurde, Werke zu unternehmen, die seine eigne Hand verlangten. Noch mag er selbst geglaubt haben, den heiteren Mythos von Amor und Psyche zu seiner eignen Freude malen zu können, als er den Schmuck der Decke im offenen Gartensaal auszuführen versprach. Aber wie das Werk heut vor uns steht, hat er kaum einen Strich daran machen

können. Genug, dass er die Idee des Ganzen angab und die Kräfte seines Ateliers so geschult hatte, dass die Gehilfen den von ihm entworfenen Szenen und den ohne ihn undenkbar heroischen Gestalten diese reiche Lebensfülle geben konnten. So haben Giulio Romano und Gianfrancesco Panni die Figuren gemalt, während Giovanni da Udine seine Meisterschaft als Schilderer von Blumen und Früchten für Girlanden in den Dienst von Raffaels Werk stellte. Ganz neu und originell ist die Idee zur malerischen Behandlung der Decke. Ihre architektonische, figurlichen Erzählungen nicht sonderlich günstige Gliederung — fast genau wie die der sixtinischen Kapelle, ein Spiegelgewölbe mit Stuckkappen — hat Raffael der Heiterkeit des Gartensaals entsprechend, in das luftige umgedichtet: um vieles frischer, offener, muss sie gewirkt haben, als die Gartenwand noch nicht durch Fenster geschlossen war. Da mochten sich die Genossen von Agostinos berühmten Festen in einer grossen Laube glauben, durch deren luftiges Dach die Olympier selbst herabblickten, und je menschlicher sie dort oben erschienen, um so göttlicher fühlten sich die Geniessenden drunten.

Hier war durch die Gunst der Umstände einer jener Festräume dauernd geworden, wie sie die verschwenderische Phantasie der Renaissance für Augenblicke in vergänglichem Material schuf: die offene Halle von einem luftigen Gerüst aus Girlanden überwölbt und oben durch grosse Schattentücher oder Teppiche geschlossen. In Raffaels Malerei ist nichts, was nicht in Wirklichkeit sich so konstruieren liesse, von den ganz unter Gewinden verschwindenden Bögen und Rippen, bis zu den an lauter Nägeln ausgespannten, horizontal schwebenden Teppichen der Decke. Die Folge der Darstellungen erklärt sich aus Apulejus, Erzählung von Amor und Psyche, die der Renaissance schon vor Raffael bekannt, in der florentinischen und venetianischen Kunst dargestellt worden war.

Danach hat der Künstler folgende Szenen des Mythos gewählt: (1) Venus fordert ihren Sohn Amor auf, sie an der Psyche zu rächen, die durch ihre Schönheit die Menschen von der Verehrung der Göttin ablenkt. Sie zeigt ihm die Sterbliche und Amor scheint den Pfeil fast drohend zu erheben. Aber das Geschoss wendet sich gegen ihn selbst; unruhig durchflattert er den Luftraum (2) und weist den erstaunt und neugierig ihn musternden Grazien den Grund seines Schwärmens. Er entführt Psyche zum höchsten Zorn seiner Mutter, die nun (3) hilflos gegen die Feindin und den Sohn die Göttinnen Juno und Demeter anruft. Mit kaum verhehlter Schadenfreude lassen die Göttinnen sie ziehen: Juno bedauert mit falschen Augen, ihr nicht helfen zu können, Ceres scheint sie ebenso aufrichtig zu beklagen, wie sie ihr das Unglück gönnt. Im Zorn geht Venus davon, die versteckten Feindinnen mit einem Blick durchschauend. Auf ihrem Taubenwagen (4) strebt sie, mit dem Blick voll Sehnsucht ihrem Flug voraus, dem Sitz des höchsten Gottes zu. Hier (5) versteht sie sich aufs Schmeicheln so gut, dass der Blitz schwingende Gott fast ihre Bitte darüber vergisst. Merkur wird ausgesandt, (6) im tönenden Flug durch-eilt er die Luft, um Psyche zu suchen.

Venus quält sie auf alle Weise; aber bei den fast unmöglichen Aufgaben, die sie ihr aufbürdet, findet Psyche wunderbare Hilfe. So holt sie die Büchse aus der Unterwelt (7) und erscheint damit vor der erstaunten Göttin, demütig, wie um

das Ende der Qualen bittend (8). Inzwischen ist Amor aus der Haft, in die seine Mutter ihm gebracht, entflohen, bittet den Göttervater um Psyche (9) und erhält mit einem Kuss die Gewährung, Hermes muss die Psyche zum Olymp hinaufführen (10); wo sich inzwischen die Götter zum grossen Rat versammeln (Deckenbild I). Die beiden Parteien, noch immer unerbittlich Venus, Amor flehend, erscheinen vor dem Thron des Jupiter, der durch ein doppeltes Versprechen sich gebunden fühlt und seinem Herzen, das auf Amors Seite ist, noch nicht zu folgen wagt. Doch alle andern, Juno, Diana, Minerva blicken günstig auf den Amor, während die Worte der Venus mindestens von Poseidon und Pluto nicht eben beifällig aufgenommen werden. Die andern Götter sitzen in der frohen Zuversicht, dass hier nichts tragisch enden könne, auf ihren Wolken und schon reicht Hermes mit herzlichem Blick der abseits der Entscheidung harrenden Psyche den Trank der Unsterblichkeit. Die Hochzeit (Deckenbild II) vereinigt alle in wieder hergestelltem Frieden: die Liebenden ganz in sich verloren, Zeus über den Freuden des Mahls gleichwohl mit unwölkter sorgender Stirn, lässt Juno Zeit, ihre Nachbarn Poseidon und Amphitrite zu stören; Pluto, der finstere neben der jugendlichen, sehnsüchtigen Gattin, die anmutigste Hebe mit Herakles, das ungleiche Paar, sein Glück am fremden messend. Dann die mehr als versöhnte Venus: die Rivalin sitzt an der Seite des Sohnes, bewundert; da lenkt sie die Blicke der Götter auf sich; mit Blumen geschmückt, geschürzt tritt sie zum Tanze hervor, scheint von Apoll und den Musen die Begleitung verlangt zu haben. Ihr Gatte Vulkan sieht ihr, die sich wieder vor aller Augen verjüngt, nicht gerade entzückt zu. Amoren spielen sich durch die einzelnen Gruppen hindurch in drolliger Dienstbereitschaft; die Horen streuen Blumen, die Grazien schütten Wohlgerüche aus und Bacchus und Ganymed warten des Schenkenamts. Alle diese Figuren in den Zwickeln und auf den Teppichen der Decke bewegen sich vor blauem Grund, ebenso in den Kappen des Gewölbes die Amoren mit den Insignien aller Götter, die den Triumph der Liebe über das Weltall darstellen sollen im selben Raum, wo sich Götter von der Liebe besiegt zeigen.

Heute stören gewisse Veränderungen des Kolorits im Fleisch und nachträgliche Uebermalungen, besonders die Auffrischung des blauen Grundes den Genuss der farbigen Erscheinung nicht unbedeutend. Im Jahre 1650 etwa hat Maratta in der unter den Farneses etwas verkommenen Villa Restaurierungen und Uebermalungen vorgenommen, die den Bildern recht ungünstig geworden sind. Vor allem hat die Beweglichkeit des Konturs durch das Nachziehen des blauen Grundes gelitten und das Fleisch steht jetzt härter zur Luft, als das ursprünglich geplant war. Gleichwohl klagten schon die Zeitgenossen über den schlechten farbigen Eindruck des Werks, und ein Korrespondent Michelangelos — also allerdings einer von Raffaels Gegnern — berichtet 1518 von der Enthüllung der Deckenbilder: *chosa vituperosa a un gran maestro* — eine Schande für einen grossen Maler. Der Vorwurf fällt immer auf den Anteil der Schüler. Ihr Geist hat nie die Feinheit dessen fassen können und auszudrücken vermocht, der gleichzeitig Höhen und Tiefen, Ernstes und Heiteres mit seinen Gedanken ermessen konnte.

ABBILDUNGEN IM TEXT.

S. 1. Millet, Der Hirt. — S. 5. Diego Velazquez, Die essenden Knaben, London. — S. 11. Velazquez, Die Uebergabe von Breda (Mittelstück), Madrid. — S. 14. Velazquez, Don Baltasar und sein Zwerg, Boston. — S. 15. Velazquez, Franz von Este, Modena. — S. 18. Blechen, Blick auf Gärten und Häuser, Berlin. — S. 19. Blechen, Märkische Landschaft, Berlin. — S. 21. Johann Joachim Kändler, Meissener Porzellanfiguren. — S. 22. Joh. Joach. Kändler, Paduaner Hahn — Crinolingruppe. — S. 23. Joh. Joach. Kändler, Puttengruppe, Zwei Weltteile darstellend. — S. 25. Gustave Courbet, Das Atelier. — S. 30. Giovanni Pisano, Die Geburt Christi, Pisa. — S. 31. Andrea Pisano, Die Geburt Johannes, Florenz. — S. 33. Giotto, Die Erschaffung Adams, Padua. — S. 35. Michelangelo, Zeichnung nach Giotto, Paris. — S. 36. Der Campanile zu Florenz und Giottos Entwurf in der Domopera zu Siena. — S. 37 und 39. Zwei Tafeln vom Claren-Altar im Kölner Dom. — S. 41. Masaccio, Die Anbetung der Könige, Berlin. — S. 42. Masaccio, Die Dreieinigkeit, Florenz. — S. 43. Masaccio, Ausschnitt aus dem Fresko der Taufe, Florenz. — S. 44. Masaccio, Das Martyrium des heiligen Petrus und Johannes des Täufers, Berlin. — S. 45. Domenico Ghirlandaio, Die Geburt der Jungfrau, Florenz. — S. 50. Raffael, Altarentwurf, die Madonna mit dem heil. Nikolaus von Tolentino, Federzeichnung, Frankfurt a. M. — S. 41. Raffael, Entwurf zur Madonna Esterhazy in Pest, Federzeichnung, Florenz. — S. 52. Raffael, Skizzen zur sog. „Madonna im Grünen“ in Wien, Federzeichnung, Wien. — S. 54. Ribera, Der Dichter, Radierung. — S. 60. Bürkel, Der Postwagen in Nöten, München. — S. 61. Whistler, Blick auf das Parlamentsgebäude, Radierung. — S. 65. Madonnenstatue, um 1250, Paris. — S. 66. Heiligenstatue, 14. Jahrhundert, Paris. — S. 67. Josef, um 1250, Reims. — S. 68. Prophet, um 1230, Amiens. — S. 69. Zimmer im Baron Voghtschen Hause in Klein-Flottbek, um 1820, Aquarell, Hamburg. — S. 71. Zimmer im gotischen Stile. Nach Entwurf von C. G. Ungewitter in Cassel, um 1850. — S. 73. Hans Makarts Atelier.

KÜNSTLER-VERZEICHNIS.

- Achenbach.** Andreas Achenbach, Maler, geb. Kassel, 29. Sept. 1815, lebt in Düsseldorf. — Vergl. Text Bd. VII S. 8. — Bd. I Taf. 109. Landschaft, Stuttgart. — Bd. VII Taf. 14. Fischmarkt in Amsterdam, Köln.
- Aertsen.** Pieter Aertsen, Maler, geb. Amsterdam, 1507, begraben ebenda, 3. Juni 1575. — Bd. III Taf. 91. Die Köchin, Brüssel.
- Allemagna.** Giovanni de Allemagna, Maler, tätig in Venedig von 1440—1446. — Vgl. Text Bd. VI S. 54. — Bd. VI Taf. 106. Triptychon, Venedig.
- Allori.** Christofano Allori, Maler, geb. Florenz, 17. Okt. 1577, gest. daselbst 1621. — Bd. VIII Taf. 21. Judith, Florenz.
- Aldorfer.** Albrecht Aldorfer, Maler, geb. vor 1480, gest. Regensburg, bald nach dem 12. Febr. 1538. — Text Bd. IV S. 21 ff. — Vergl. Text Bd. VII S. 6. — Bd. I Taf. 154. Auffindung des Leichnams des hl. Quirinus, Nürnberg. — Bd. IV Taf. 42. Die Geburt Christi, Berlin. — Taf. 43. Susanna im Bade, München. — Bd. VII Taf. 10. Landschaft, München. — Abb. im Text Bd. IV S. 23. Das Liebespaar, Holzschnitt. S. 24. Landschaft, Radierung.
- Altichiero.** Altichiero da Zevio, Maler, geb. vermutl. Zevio bei Verona um 1350, tätig zu Verona und Padua, gest. nach 1382. — Abb. im Text Bd. V S. 6 und 8. Ausschnitte aus der Kreuzigung, Padua.
- Amadeo.** Giov. Ant. Amadeo, Baumeister und Bildhauer, geb. Binasco bei Pavia, um 1447, gest. Mailand, 27. Aug. 1522. — Bd. V Taf. 156. Colleonenidenkmal, Bergamo.
- Amberger.** Christoph Amberger, Maler, geb. um 1500, tätig in Augsburg, gest. daselbst zwischen 1. Nov. 1561 u. 19. Okt. 1562. — Bd. I Taf. 90. Sebastian Münster, Berlin.
- Angelico.** Fra Giovanni da Fiesole, gen. Fra Angelico, Maler, geb. Vicchio im Florentinischen, 1387, gest. Rom, 18. März 1455. — Text Bd. I S. 55 f. — Bd. I Taf. 92. Madonna mit dem Stern, Florenz. — Bd. III Taf. 21. Krönung Mariä, Florenz. — Bd. IV Taf. 74. Christus als Pilger, Florenz. — Bd. VIII Taf. 44. Der Tod des hl. Nikolaus, Perugia.
- Antike Kunst.** — Bd. I Taf. 13. Weiblicher Kopf aus Pergamon, Berlin (Text S. 5 f.). — Taf. 31, 32. Venus von Milo, Paris (Text S. 6). — Taf. 45. Mosaik der Alexanderschlacht, Neapel (Text S. 22; vergl. auch die Abbildung ebenda). — Taf. 46. Alexandersarkophag, Konstantinopel (Text S. 22; vgl. auch die Abbildung S. 23). — Taf. 53. Der sterbende Gallier, Rom (Text S. 34). — Taf. 61. Medusa Ludovisi, Rom. — Taf. 70. Athenagruppe vom Zeusaltar aus Pergamon, Berlin (Text S. 34). — Taf. 85. Laokoon, Rom (Text S. 41 ff.; vgl. auch S. 34). — Taf. 93. Sophoklesstatue, Rom (Text Bd. III S. 68). — Taf. 116. Reiterstatue des Marc Aurel, Rom. — Taf. 125. Augustusstatue, Rom. — Taf. 133. Caracallabüste, Berlin. — Taf. 141. Zwei Brunnenreliefs, Wien. — Taf. 148. Apoxyomenos (nach Lysippos), Rom (vgl. Text Bd. V S. 70 u. Bd. VI S. 62 ff.). — Taf. 157. Hermes von Praxiteles, Olympia. — Bd. II Taf. 5. Göttergruppe vom Parthenonfries, Athen. — Taf. 21. Weibl. Figur von der Akropolis, Athen. — Taf. 38. Gefallener Krieger aus dem Ostgiebel des Athenatempels von Aegina, München (vergl. Text Bd. IV S. 51 f.). — Taf. 46. Athena, Weihrelief von der Akropolis, Athen. — Taf. 54. Dornauszieher, Bronzestatue, Rom (vgl. Text Bd. II S. 25 ff.). — Taf. 62. Idolino, Bronzestatue, Florenz (vgl. Text Bd. V S. 70). — Taf. 69. Tänzerin aus Herkulanum, Bronzestatue, Neapel. — Taf. 77. Reliefs vom Ludovisischen Thron, Rom. — Taf. 85. Knöchelspielerinnen, Gemälde aus Herkulanum, Neapel. — Taf. 93. Lاپithe und Kentaur, Metope vom Parthenon, London. — Taf. 107. Herakles und Telephos, Wandgemälde aus Herkulanum, Neapel. — Taf. 108. Diskuswerfer, Rom. — Taf. 124. Der Doryphoros (nach Polyklet), Neapel (vgl. Text Bd. V S. 70). — Taf. 133. Der Diadumenos aus Vaison (nach Polyklet), London (vgl. Text Bd. V S. 71). — Taf. 143. Grabmal des Thraseas und der Euandria (aus Athen), Berlin. — Bd. III Taf. 6. Betender Knabe, Bronzestatue, Berlin. — Taf. 13. Sitzendes Mädchen, Tanagrafigur, Berlin (vgl. Text S. 6.). — Taf. 22. Apollo von Belvedere, Rom (nach Leochares?). — Taf. 30. Der Amazonenkampf, London (Werk des Skopas; vgl. Text Bd. IV S. 64). — Taf. 38. Das Eleusinische Relief, Athen. — Taf. 46. Marsyas, Marmorstatue, Rom (Werk des Myron). — Taf. 53. Periklesbüste, London (nach Kresilas?; vgl. Text S. 65). — Taf. 77. Demeter von Knidos, Marmorstatue, London. — Taf. 84. Narciss, Bronzestatue, Neapel. — Taf. 92. Gruppe des Künstlers Menelaos, Rom. — Taf. 102. Römer, Marmorstatue, Paris (Werk des Kleomenes). — Taf. 110. Athenaschale, Berlin. — Taf. 118. Relief einer Säule aus Ephesos, London. — Taf. 134. Aeschines, Marmorstatue, Neapel. — Taf. 136. Demosthenes, Marmorstatue, Neapel. — Taf. 142. Euripides, Marmorbüste, Neapel (vgl. Text S. 68). — Taf. 157. Amazone, Berlin (vgl. Text Bd. V S. 71). — Bd. IV Taf. 6. Gallier und sein Weib, Marmorgruppe, Rom. — Taf. 14. Figur von einem attischen Grabdenkmal, Marmor, Berlin. — Taf. 22. Menelaos mit der Leiche des Patroklos, Marmorgruppe, Florenz (vgl. Text S. 62 ff.). — Taf. 30. Schutzfliehende, Marmorstatue, Rom. — Taf. 44. Apollo, Bronzestatue, Paris. — Taf. 61. Jünglingskopf, Marmor, Athen. — Taf. 70. Jason und Pelias, Wandgemälde, Neapel. — Taf. 73. Wagenlenker, Bronzestatue, Delphi. — Taf. 86. Herakles und Atlas, Metope, Olympia. — Taf. 100. Apollostatue, vom Westgiebel, Olympia (vgl. Text S. 49 f.). — Taf. 101. Kentaur und Lapithin, vom Westgiebel, Olympia (vgl. Text S. 49 f.). — Taf. 110. Weibl. Figur vom Esquilin, Marmorstatue, Rom (vgl. Text Bd. V S. 71). — Taf. 121. Menelaos, Marmorkopf, Rom (vgl. Text S. 62 ff.). — Taf. 147. Sandalenbinderin, Marmorrelief, Athen. — Taf. 158. Heraklesschale vom Hildesheimer Silberfund, Berlin. — Bd. V Taf. 4 Kopf des Dionysos, Neapel. — Taf. 14. Der Athlet, München. — Taf. 30. Relief von der Ara Pacis, Florenz. — Taf. 46. Zeus von Otricoli, Rom. — Taf. 60. Praxiteles, Musenrelief von Mantinea, Athen. — Taf. 70. Euty-chides, Antiochia, Rom. — Taf. 93. Weibl. Figur von der Akropolis, Athen. — Taf. 96. Griechischer Spiegel, Berlin. — Taf. 109. Römisches Ehepaar, Rom. — Taf. 117. Das Grabmal des Aristonantes, Athen. — Taf. 125. Grabmal, Athen. — Taf. 126. Grabmal, Athen. — Taf. 137. Amazone, Rom (vgl. Text Bd. V S. 71 f.). — Taf. 138. Amazone, Rom (vgl. Text Bd. V S. 71 f.). — Taf. 149. Grabmal der Hegeso, Athen. — Bd. VI Taf. 6. Wölfin, Bronzestatue, Rom. — Taf. 37. Der Schleifer, Marmorstatue, Florenz. — Taf. 52. Juno Ludovisi, Rom. — Taf. 53. Die Hieronschale, Berlin. — Taf. 69, 70. Die Nike von Samothrake, Paris. — Taf. 93. Apollo, Marmorstatue, Rom. — Taf. 110. Platte vom Fries des Apollotempels zu Phigalia, London. — Taf. 125. Hellenistisches Relief, Rom. — Taf. 134. Artemis von Gabii, Marmorstatue, Paris. — Taf. 157, 158. Reitergruppen vom Parthenonfries, London. — Bd. VII Taf. 6. Homer, Potsdam. — Taf. 30. Knabenkopf, Berlin. — Taf. 70. Eirene des Kephisodotos, München. — Taf. 86. Porträtkopf eines Dichters aus Herkulanum, Neapel. — Taf. 89, 90. Amphora des Exekias, Rom (vgl. Text S. 46). — Taf. 91. Trinkschale aus Vulci, Berlin (vgl. Text S. 47). — Taf. 92. Skyphos aus Chiusi, Berlin (vgl. Text S. 47). — Taf. 102. Aphrodite, Paris. — Taf. 117. Poseidonkopf aus Porcigliano, Rom. — Taf. 118. Athlet aus Ephesos, Wien. — Taf. 134. Hermes aus Herkulanum, Neapel. — Taf. 149. Aktäon-Metope, Palermo. — Taf. 150. Aphrodite, Rom. — Bd. VIII Taf. 4. Bildnis eines Mannes vom Kopfende einer ägyptischen Mumie, Berlin. — Taf. 5. Orpheus und Eurydike, Marmorrelief,

- Neapel. — Taf. 52. Herakles reinigt den Stall des Augias (Metope vom Zeustempel), Olympia. — Taf. 70. Maenade, Marmorrelief, Rom. — Taf. 87. Mädchenfigur aus Herkulanum, Bronze, Neapel. — Taf. 88. Apollo aus Pompeji, Neapel. — Taf. 110. Hermes, Marmorstatue, Rom. — Taf. 124, 125. Lykischer Sarkophag, Konstantinopel. — Abb. im Text. Bd. I S. 21. Alexanderherme, Paris (vgl. Text S. 22). S. 33. Gigantenkopf vom Zeusaltar aus Pergamon, Berlin (vgl. Text S. 34). — Bd. II S. 1. Metope vom Parthenon, London. S. 2, 3, 4. Frauengruppe, Jüngling, Pferdekopf aus dem Ostgiebel des Parthenon, London. S. 26. Dornauszieher, Marmorstatue London (vgl. Text S. 27). S. 49. Sog. Aldobrandinische Hochzeit, Rom (vgl. Text S. 49 ff.). S. 50. Wandgemälde aus Herkulanum (Text S. 51) und aus Pompeji. S. 51. Ausschnitt aus der Aldobrandinischen Hochzeit. — Bd. III S. 5. Vasenbild (vgl. Text S. 5) und Eros, Tanagrafigur, Berlin. S. 6, 7, 8 Frauen (vgl. Text S. 6) und Bäcker, Tanagrafiguren, Berlin. S. 66. Köpfe vom Grabmal des Prokleides (Text S. 67). S. 67. Platonbüste, Rom (Text S. 67 f.). S. 68. Sokrates. Büste, Rom (Text S. 68). — Bd. IV S. 49. Westgiebel des Athenatempels von Aegina (vgl. Text S. 51 f.). S. 50 u. 51. Ost- und Westgiebel des Zeustempels von Olympia (vgl. Text S. 49 ff.). S. 52. Fragmente eines Giebels, Athen (vgl. Text S. 50). S. 61, 62 u. 64. Reliefplatten vom Fries des Mausoleums (vgl. Text S. 64). S. 63. Pasquino, Marmorfragment, Rom (vgl. Text S. 61 ff.). — Bd. V S. 69. Kopf des Doryphoros des Polyklet, Neapel (vgl. Text S. 70). S. 72. Münzen von Argos mit der Hera (vgl. Text S. 69). — Bd. VI S. 61. Wandmalereien, Neapel (vgl. Text S. 64). S. 62. Kopf des Apoxyomenos (nach Lysippos), Rom (vgl. Text S. 63). — Bd. VII S. 24. Gemme aus der röm. Kaiserzeit, Florenz. S. 45. Hochzeitszug von der Françoisvase, Florenz (vgl. Text S. 46). S. 46. Teil eines Thonsarkophages aus Klazomenai, Berlin (vgl. Text S. 46). S. 48. Attischer Skyphos, Berlin (vgl. Text S. 74).
- Antonello.** Antonello da Messina, Maler, geb. Messina, um 1444, gest. Venedig, um 1493. — Bd. IV Taf. 65. Männliches Bildnis, Berlin. — Taf. 141. Der hl. Sebastian, Dresden. — Bd. V Taf. 61. Der hl. Hieronymus, London. — Bd. VI Taf. 85. Der sog. Condottiere, Paris.
- Arca.** Niccolò dell'Arca, Bildhauer, geb. Bari?, gest. Bologna, 2. März 1494. — Bd. III Taf. 96. Der hl. Bernhardin, Berlin.
- Asselijn.** Jan Asselijn, Maler, geb. Diepen, 1610, begr. Amsterdam, Okt. 1652. — Bd. VI Taf. 4. Der Schwan, Amsterdam.
- Avercamp.** Hendrik Avercamp, Maler, geb. Amsterdam, 1585, gest. Kampen, nach 1663. — Bd. VII Taf. 67. Belustigung auf dem Eise, London.
- Baldovinetti.** Alesso Baldovinetti, Maler, geb. Florenz, 14. Okt. 1427, gest. 29. Aug. 1499. — Bd. VI Taf. 36. Madonna, Paris.
- Baldung.** Hans Baldung gen. Grien, Maler, geb. bei Strassburg, zw. 1475 und 1480, gest. Strassburg, 1545. — Vgl. Text Bd. VII S. 6. — Bd. III Taf. 145. Das Martyrium der hl. Dorothea, Prag. — Bd. VI Taf. 77. Die Beweinung, London.
- Barbari.** Jacopo de' Barbari, Maler, geb. Venedig (?), um die Mitte des XV. Jahrh., gest. vor 1515. Tätig Venedig, Deutschland, Niederlande. — Bd. VII Taf. 75. Männliches Bildnis, Wien.
- Baroccio.** Federgio Baroccio, Maler, geb. Urbino, 1526, gest. ebenda, 30. Sept. 1612. — Bd. VIII Taf. 133. Die Einsetzung des Abendmahls, Urbino.
- Barye.** Antoine-Louis Barye, Bildhauer, geb. Paris, 24. September 1796, gest. ebenda, 25. Januar 1875. — Bd. III S. 32. Löwe und Schlange, Paris.
- Bartholomé.** Albert Bartholomé, Bildhauer, geb. Thiverval, 29. Aug. 1848, lebt in Paris. — Text Bd. VI S. 37 ff. — Bd. II Taf. 136, Bd. VI Taf. 73—75, Abb. im Text Bd. VI S. 37, 39, 40. Kirchhofsmemorial, Paris. — Bd. VI Taf. 76. Christus, Bouillant.
- Bartolommeo.** Fra Bartolommeo della Porta, Maler, geb. Suffignano bei Florenz, 1475, gest. Florenz 1517. — Text Bd. IV S. 37 ff. — Bd. II Taf. 125. Madonna, Besançon. — Taf. 148. Die Beweinung, Florenz. — Bd. IV Taf. 75. Christus als Pilger, Florenz. — Taf. 84, 85. Die Madonna della Misericordia, Lucca. — Abb. im Text Bd. IV S. 37. Madonnenstudie, Chantilly. S. 38. Studienblatt, Weimar. S. 39. Madonna, Florenz. S. 40. Vision des hl. Bernhard, Florenz.
- Bastien-Lepage.** Jules Bastien-Lepage, Maler, geb. Damvilliers (Meuse), 1. Nov. 1848, gest. Paris, 10. Dez. 1884. — Bd. I Taf. 151. Heuernte, Paris.
- Begas.** Reinhold Begas, Bildhauer, geb. Berlin, 15. Juli 1831, lebt in Berlin. — Bd. III Taf. 112. Menzellbüste, Berlin.
- Beham.** Barthel Beham, Maler und Stecher, geb. Nürnberg, 1502, gest. Italien, 1540. — Text Bd. VI S. 69 ff. — Bd. VI Taf. 139. Das Kreuzeswunder, München. — Abb. im Text Bd. VI S. 70. Leonhart von Eck, Kupferstich. S. 71. Madonna, Kupferstich, S. 70 u. 71. Kampfszenen, Kupferstiche.
- Beham.** Hans Sebald Beham, Maler und Stecher, geb. Nürnberg, 1500, gest. Frankfurt, 22. Nov. 1550. — Text Bd. VI S. 69 ff. — Abb. im Text Bd. VI S. 69. Bauernhochzeit, Holzschnitt, und Marktbauer, Kupferstich. S. 70, 71. Bauernhochzeit, Bauern in der Laube, kämpfende Bauern, Kupferstiche. S. 72. Der Genius mit dem Alphabet, Kupferstich.
- Bellini.** Gentile Bellini, Maler, geb. Padua oder Venedig, 1426 oder 1427, gest. Venedig, 23. Febr. 1507. — Text Bd. II S. 29 ff. — Bd. IV Taf. 78. Bildnis der Catarina Cornaro, Budapest. — Abb. im Text Bd. II S. 29. Predigt des hl. Marcus, Mailand, und Selbstportr., Ausschnitt aus dem Gemälde: Miracolo della S. Croce, Venedig.
- Bellini.** Giovanni Bellini, Maler, geb. Venedig, um 1430, gest. ebenda 29. Nov. 1516. — Text Bd. II S. 29 ff.; vgl. Text Bd. VII S. 13. — Bd. I Taf. 121. Doge Loredano, London. — Bd. II Taf. 43. Madonna, Venedig. — Taf. 59, 60. Madonna, Venedig. — Taf. 24. Venus, Venedig. — Bd. V Taf. 134. Die Verklärung Christi, Neapel. — Bd. VII Taf. 25. Madonna, Mailand. — Bd. VIII Taf. 150. Die Auferstehung, Berlin.
- Bellini.** Jacopo Bellini, Maler, geb. Venedig, 1405 (?), gest. Venedig, 1470 (?). — Text Bd. II S. 29 ff.; vgl. Bd. VI S. 53 ff. — Bd. VI Taf. 92. Madonna, Paris. — Taf. 105. Madonna, Venedig. — Abb. im Text Bd. II S. 30. Seite aus dem Pariser Skizzenbuch.
- Bernini.** Lorenzo Bernini, Bildhauer, geb. Neapel, 7. Dez. 1598, gest. Rom, 28. Nov. 1680. — Text Bd. II S. 41 ff.; vgl. auch S. 19 und Bd. III S. 35 f. — Bd. II Taf. 40. Die Reiterstatue Constantins, Rom. — Taf. 80. David, Rom. — Taf. 82, 83. Grabmal Urbans VIII, Rom. — Bd. III Taf. 60. Fontana dei quattro fiumi, Rom. — Bd. VIII Taf. 118. Büste der Constanza Buonarelli, Florenz. — Taf. 143. Tod der Ludovica Albertone, Rom. — Abb. im Text Bd. II S. 41. Apollo und Daphne, Rom. S. 42. Verückung der hl. Teresa, Rom.
- Bertoldo.** Bertoldo di Giovanni, Bildhauer, geb. Florenz, um 1410, gest. ebenda, Ende 1491. — Vgl. Text Bd. VI S. 17 und S. 60. — Bd. V Taf. 78. Reiterschlacht, Florenz. — Bd. VI Taf. 120. Medaille auf Muhamet II. — Abb. im Text Bd. VI S. 17. Madonnenrelief, Paris.
- Besnard.** Paul Albert Besnard, Maler, geb. Paris, 2. Juni 1849, lebt daselbst. — Text Bd. V S. 45 ff. — Bd. V Taf. 94, 95. Das Laboratorium. Die Darreichung der Arznei, Paris. — Abb. im Text Bd. V S. 45. Landschaft, Paris. S. 46. Studienkopf. S. 47. Ein Kupferstecher, Paris.
- Bisschop.** Christoffel Bisschop, Maler, geb. Leeuwarden, 22. April 1822, lebt im Haag. — Bd. IV Taf. 38. Sonnenschein in Haus und Herz, München.
- Bissolo.** Pier Francesco Bissolo, geb. in Treviso, tätig 1490 bis 1530. — Vgl. Text Bd. VII S. 14.
- Blake.** William Blake, Maler, geb. London, 28. Nov. 1757, gest. ebenda, 12. Aug. 1827. — Bd. VI Taf. 102. Illustration zu Miltons Ode auf die Geburt Christi, Manchester.
- Blechen.** Karl Blechen, Maler, geb. Cottbus, 29. Juli 1798, gest. Berlin, 23. Juli 1840. — Text Bd. VIII S. 17 ff. — Bd. VIII Taf. 38. Campagnalandschaft, Berlin. — Taf. 39. Das Walzwerk bei Eberswalde, Berlin. — Taf. 40. Das Palmenhaus auf der Pfaueninsel, Berlin. — Abb. im Text Bd. VIII S. 18. Blick auf Gärten und Häuser (Oelskizze), Berlin, S. 19. Märkische Landschaft, Berlin.
- Boccati.** Giov. Poccati da Camerino, Maler, tätig zu Perugia, nachweisbar 1435—1460. — Bd. VIII Taf. 130. Madonna, Perugia.
- Böcklin.** Arnold Böcklin, Maler, geb. Basel, 16. Okt. 1827, gest. Florenz, 16. Jan. 1901. — Text Bd. I S. 23 f.; vgl. Text Bd. VII S. 8. — Bd. I Taf. 16. Das Gefilde der Seligen, Berlin. — Bd. IV Taf. 56. Mutter und Kind, Berlin. — Vgl. Bd. III Taf. 80.
- Böttner.** Wilhelm Böttner, Maler, geb. Ziegenhayn, 1752, tätig in Kassel, gest. 1805. — Bd. II Taf. 35. Königin Luise, Kassel.
- Bologna.** Giovanni da Bologna, Bildhauer, geb. Douai, 1524, gest. Florenz, 1608. — Vgl. Text Bd. II S. 19. — Bd. II Taf. 71, 72. Der Raub der Sabinerinnen, Florenz.
- Boltraffio.** Giovanni Antonio Boltraffio, Maler, geb. Mailand, 1467, gest. ebenda, 15. Juni 1516. — Bd. VII Taf. 61. Madonna, London. — Taf. 141, Madonna, Mailand.
- Bonheur.** Rosa Bonheur, Malerin, geb. Bordeaux, 16. März 1822, gest. Fontainebleau, 25. Mai 1899. — Bd. IV Taf. 80. Beim Pflügen, Paris.
- Bonifazio.** Bonifazio Veronese d. Aelt., geb. Verona, gest. Venedig, 1540. — Vgl. Text Bd. VII S. 16.
- Bonington.** Richard Parkes Bonington, Maler, geb. Arnold bei Nottingham, 25. Okt. 1801, gest. London, 23. Sept. 1828. — Bd. V Taf. 56. Marine, Berlin.
- Bordone.** Paris Bordone, Maler, geb. Treviso, etwa 1500, gest. Venedig, 19. Jan. 1571. — Vgl. Bd. VII S. 17 f. — Bd. II Taf. 129. Ueberreichung des Markusringes, Venedig. — Bd. IV Taf. 150. Hl. Georg, Rom.
- Borgognone.** Ambrogio da Fossano gen. Borgognone, tätig in Mailand 1481—1522, gest. wahrscheinlich Mailand, 1523. — Bd. VI Taf. 18. Die Darbringung, Lodi.

- Bosboom.** Jan Bosboom, Maler, geb. Haag, 18. Febr. 1817, gest. ebenda, 14. Febr. 1891. — Bd. IV Taf. 37. In der Kirche S. Laurentius zu Alkmaar, Rotterdam.
- Botticelli.** Sandro Botticelli, Maler, geb. Florenz, 1446, gest. ebenda, 17. Mai 1510. — Text Bd. III S. 37 ff. — Bd. I Taf. 132. Bildnis des Piero de' Medizi, Florenz. — Bd. II Taf. 2. Der Frühling, Florenz. — Taf. 101. Die Verlassene, Rom. — Taf. 122. Die Geburt der Venus, Florenz. — Taf. 142. Die Anbetung der Könige, Florenz. — Bd. III Taf. 26. Madonna, Rom. — Taf. 67, 68. Die Rotte Korah, Rom. — Taf. 74. Das Magnificat, Florenz. — Taf. 75. Dante und Beatrice (Zeichnung), Berlin. — Bd. VI Taf. 156. Weihnacht der Märtyrer, London. — Abb. im Text Bd. III S. 37. Bacchus und Ariadne, Stieh nach Botticelli. S. 38. Die Fruchtbarkeit (Zeichnung), London. S. 40. Ausschnitt aus dem Opfer des Aussätzigen, Rom.
- Boucher.** François Boucher, Maler, geb. Paris, 19. Sept. 1703, gest. ebenda, 30. Mai 1770. — Bd. V Taf. 13. Diana, Paris.
- Bouts.** Dirk Bouts, Maler, geb. Haarlem, zw. 1410 und 1420, gest. Loewen, 6. Mai 1475. — Vgl. Text, Bd. I S. 35. — Bd. III Taf. 147. Sakramentsaltar, Loewen, München, Berlin. — Bd. V Taf. 41. Männl. Bildn., London. — Bd. VI Taf. 114. Die Grablegung, London.
- Bracci.** Pietro Bracci, Bildhauer, geb. Rom, 26. Juni 1700, gest. ebenda, 13. Febr. 1773. — Bd. III Taf. 15, 16. Die Fontana Trevi, Rom (vgl. Text Bd. III S. 36).
- Bramantino.** Bartolommeo Suardi gen. il Bramantino, Maler, erwähnt Mailand, Rom 1491—1529, gest. gegen 1536. — Bd. VIII Taf. 138. Knabe in Weinranken, Mailand.
- Brekelenkam.** Quirin van Brekelenkam, Maler, geb. Zwammerdam, gest. Leiden, 1668. — Bd. IV Taf. 96. Frau mit Magd, Berlin.
- Briot.** François Briot, tätig in Besançon und (1585 bis 1615) in Montbéliard. — Vgl. Text Bd. II S. 66 ff. — Bd. II Taf. 135. Temperantiaschüssel, Berlin. — Abb. im Text Bd. II S. 68, Porträtstempel.
- Bronzino.** Agnolo di Cosimo gen. Bronzino, Maler, geb. Monticelli bei Florenz, um 1502, gest. Florenz, 23. Nov. 1572. — Vgl. Text Bd. VI S. 68. — Bd. III Taf. 73. Stefano Colonna, Rom. — Bd. IV Taf. 153. Lucrezia de' Pucci, Florenz. — Bd. VI Taf. 133. Ugolino Martelli, Berlin. — Text Bd. VI S. 67. Eleonora von Toledo, Berlin.
- Brouwer.** Adriaen Brouwer, Maler, geb. wahrscheinlich Oudenarde in Flandern, 1605, begraben Antwerpen, 1. Febr. 1638. — Bd. II Taf. 146. Raufende Kartenspieler, München.
- Brown.** Ford Madox Brown, Maler, geb. Calais, 16. April 1821, gest. London, 6. Okt. 1893. — Bd. VI Taf. 71. Die Fusswaschung, London. — Taf. 111. Arbeit, Manchester.
- Brüggemann.** Hans Brüggemann, Bildhauer, geb. Husum, um 1480, gest. ebenda, um 1540. — Bd. IV Taf. 151. Ecce Homo, Holzschnitzerei, Schleswig.
- Brueghel.** Peeter Brueghel der Ältere, geb. bei Breda, um 1525, gest. Brüssel, 1569. — Bd. III Taf. 141. Die Blinden, Neapel. — Bd. VI Taf. 149. Die Bauernhochzeit, Wien. — Bd. VII Taf. 77. Der Bauerntanz, Wien.
- Brunellesco.** Filippo Brunellesco, Bildhauer, geb. Florenz, 1377, gest. ebenda, 15. April 1446. — Vgl. Text Bd. II S. 28. — Bd. VIII Taf. 144. Crucifixus, Florenz. — Abb. im Text Bd. II S. 25. Das Opfer Isaaks, Florenz.
- Bruyn.** Bartholomäus Bruyn der Ältere, Maler, geb. 1493, gest. Köln 1555. — Vgl. Text Bd. VIII S. 40. — Bd. VIII Taf. 137. Bildnis eines Mannes, Frankfurt a. M. — Vgl. die Erläut. zu Bd. VIII Taf. 80.
- Buchillustration.** Italienische Bücherillustration der Renaissance. Text Bd. VII S. 37 ff. — Bd. VII Taf. 73. Seite aus Vita, Epistole de Sancto Hieronymo, Ferrara, 1479. — Taf. 74. Seite aus Lodovico Vivaldi's Opus Regale, Saluzzo, 1507. — Abb. im Text Bd. VII S. 38. Illustr. aus „Laude di diverse persone“, Florenz, XV. Jahrh. S. 38. Illustr. aus „Historia e Morte di Lucretia Romana“, Florenz, XV. Jahrh. S. 39. Bildnis aus „de elaris mulieribus“, Ferrara, 1497. S. 39. Illustration aus der Malermischen Bibelübersetzung, Venedig, 1492.
- Bürkel.** Heinrich Bürkel, Maler, geb. Pirmasens, 29. Mai 1802, gest. München, 10. Juni 1869. — Text Bd. VIII S. 57. ff. — Bd. VIII Taf. 119. Abend in der Campagna, München; Tivoli, München. — Taf. 120. Rauferei, München; Schenke vor Rom, München. — Abb. im Text, Bd. VIII S. 60. Der Postwagen in Nöten, München.
- Burckmair.** Hans Burekmair, Maler, geb. Augsburg, 1473, gest. ebenda, 1531. — Vgl. Text Bd. II S. 20. — Bd. I Taf. 149. Madonna, Nürnberg. — Bd. V Taf. 129. Martin Schongauer, München. — Abb. im Text Bd. I S. 25. Studie zu Taf. 149, Berlin. — Bd. II S. 17. Kaiser Maximilian, Holzsehnitt.
- Burne-Jones.** Edward Burne-Jones, Maler, geb. Birmingham, 28. August 1833, gest. 16. Juni 1898. — Vgl. Text Bd. III S. 16 und 19. — Bd. III Taf. 58. Der Stern von Bethlehem, Oxford. — Abb. im Text Bd. III S. 13. Das Haus des Todes.
- Cano.** Alonso Cano, Maler, geb. Granada, 19. März 1601, gest. ebenda, 3. Okt. 1667. — Bd. V Taf. 91. Die Madonna mit dem Sternenkranz, Madrid.
- Canova.** Antonio Canova, Bildhauer, geb. Possagno bei Bassano, 1. Nov. 1757, gest. Venedig, 13. Aug. 1822. — Bd. III Taf. 55, 56. Das Grabmal Clemens XIII., Rom.
- Caparra.** Niccolò Grosso gen. Caparra, Kunstschmied, arbeitete in Florenz im XV. Jahrh. — Vgl. Text Bd. V S. 67, 68 — Bd. V Taf. 130. Fackelhalter, Florenz.
- Capelle.** Jan van de Capelle, Maler, geb. Amsterdam, 1624 oder 1625, begr. ebenda, 22. Dez. 1679. — Bd. VI Taf. 43. Seestück, London.
- Caravaggio.** Michelangelo Amerighi gen. Caravaggio, Maler, geb. Caravaggio, 1569, gest. Porto d'Ercole, 1609. — Bd. VI Taf. 141. Der Tod Mariä, Paris.
- Carpaccio.** Vittore Carpaccio, Maler, geb. Istrien (?), malte 1489—1522 in Venedig. — Vgl. Text Bd. VII S. 14.
- Carpeaux.** Jean-Baptiste Carpeaux, Bildhauer, geb. Valenciennes, 11. Mai 1827, gest. Bécon bei Asnières, 12. Okt. 1875. — Text Bd. VI S. 13 ff. — Bd. I Taf. 29. Der Tanz, Marmorgruppe, Paris. — Bd. VI Taf. 31. Die vier Weltteile, Paris. — Taf. 32. Gêrômebüste, Paris. — Taf. 88. Bildnisbüste, Paris. — Abb. im Text Bd. VI S. 13. Gruppe am Pavillon der Flora, Paris.
- Carriès.** Jean Carriès, Bildhauer, geb. Lyon, 15. Febr. 1855, gest. Paris, 1. Juli 1894. — Text Bd. VII S. 9 ff. — Bd. V Taf. 136. Schlafender Säugling und Selbstbildnis, Hamburg. — Bd. VII Taf. 22. Selbstporträt, Paris. — Taf. 23. Die Infantin, Paris. — Abb. im Text Bd. VII S. 9. Schlafender Faun, Paris. S. 10. Der kleine Schlingel, Paris. S. 11. Büste eines jungen Mädchens, Paris. S. 12. Doppelmaske, Paris.
- Castagno.** Andrea del Castagno, Maler, geb. Mugello bei Florenz um 1390, gest. Florenz, 19. August 1457. — Text Bd. VII S. 21 f. — Bd. VII Taf. 41. Farinata degli Uberti, Königin Tomyris, Florenz. — Taf. 42. Grabfigur des Niccolò da Tolentino, Florenz. — Taf. 43. San Gerolamo und die Trinität, Florenz. — Abb. im Text Bd. VII S. 21. Kreuzigung, Florenz. — S. 22. Die Fresken der Villa Soffino (nach Zeichnung).
- Catena.** Vincenzo Catena, Maler, geb. Treviso, um 1470, gest. Venedig, um 1531. — Vgl. Text Bd. VII S. 13 f.
- Cazin.** Jean-Charles Cazin, Maler, geb. Samer (Pas-de-Calais), 1841, lebt in Paris. — Bd. I Taf. 134. Ismaël, Paris. — Bd. III Taf. 54. Landschaft, Berlin.
- Cellini.** Benvenuto Cellini, Bildhauer, geb. Florenz, 1500, gest. ebenda, 13. Febr. 1571. — Text Bd. VII S. 29 ff. — Vgl. Text Bd. III S. 61. — Bd. II Taf. 151, 152. Perseusstatue, Florenz. — Bd. V Taf. 6. Tafelaufsatz, Wien. — Bd. VII Taf. 57. Herzog Cosimo I., Florenz. — Taf. 58. Christus am Kreuz, Escorial. — Abb. im Text Bd. III S. 61. Nymphe, Paris. — Bd. VII S. 29. Jupiter vom Sockel des Perseus, Florenz. S. 32. Medaille auf Pietro Bembo.
- Champaigne.** Philippe de Champaigne, Maler, geb. Brüssel, 26. Mai 1602, gest. Paris, 12. Aug. 1674. — Bd. VI Taf. 97. Richelieu, Paris. — Taf. 124. Das Gebet, Paris.
- Chapu.** Henri Chapu, Bildhauer, geb. Le Mée (Seine-et-Marne), 29. Sept. 1833, gest. Paris, 20. April 1891. — Bd. I Taf. 40. Jeanne d'Arc, Marmorstatue, Paris.
- Chardin.** Jean-Baptiste Siméon Chardin, Maler, geb. Paris, 2. Nov. 1699, gest. ebenda, 6. Dez. 1779. — Bd. II Taf. 155. Mutter und Sohn, Wien. — Bd. V Taf. 103. Das kleine Mädchen mit dem Federball, Paris.
- Chodowiecki.** Daniel Chodowiecki, Maler, geb. Danzig, 16. Okt. 1726, gest. Berlin, 7. Februar 1801. — Text Bd. V S. 9 ff. Vgl. Bd. III S. 4 und Taf. 5. — Bd. III Taf. 34. Männliches Bildnis, Berlin. — Bd. V Taf. 22. Das Atelier des Künstlers, Radierung. — Abb. im Text Bd. V S. 9. Berliner Predigertrachten, Radierungen; Modelbild aus dem Gotaischen Hofkalender auf 1782. S. 10. Illustration zu Sophiens Reise, Radierung. S. 11. Figurenstudie, Berlin. S. 12. Einwanderung der Franzosen, Radierung.
- Cima.** Cima da Conegliano, Maler, geb. Udine, tätig von 1489—1508 in Venedig und Friaul. — Vgl. Text Bd. VII S. 13 f.
- Civitali.** Matteo Civitali, Bildhauer, geb. Lucca, 20. Juli 1435, gest. ebenda, 12. Okt. 1501. — Vgl. Text Bd. VI S. 19. — Bd. II Taf. 64. Engel, Lucca. — Bd. V Taf. 72. Der Glaube, Florenz.
- Coello.** Aionso Sanchez Coello, Maler, geb. im Königreich Valencia, 1515, gest. Madrid, 1590. — Bd. VIII Taf. 113. Der Infant D. Carlos, Madrid.
- Constable.** John Constable, geb. East Bergholt (Suffolk), 11. Juni 1776, gest. Hampstead, 1. April 1837. — Bd. III Taf. 128. Das Kornfeld, London. — Bd. VI Taf. 54. Das Keno-taph, London.
- Conti.** Bernardino de' Conti, Maler, geb. Pavia, tätig in Mailand von 1499 bis nach 1522. — Bd. V Taf. 97. Francesco Sforza als Knabe, Rom.

- Coques.** Gonzales Coques, Maler, geb. Antwerpen, 1618, gest. ebenda, 18. April 1684. — Bd. I Taf. 156. Der junge Gelehrte und seine Schwester, Kassel.
- Cornelisz.** Jacob Cornelisz van Amsterdam, Maler, geb. Oostsanen, gest. Amsterdam, nach 1532. — Bd. VIII Taf. 115. Christus mit Maria Magdalena, Kassel.
- Cornelius.** Peter Cornelius, Maler, geb. Düsseldorf, 23. Sept. 1783, gest. Berlin, 6. März 1867. — Text Bd. II S. 53 ff.; Bd. III S. 45 ff. — Bd. II Taf. 110. Die Auslegung der Träume Pharaos und Joseph gibt sich seinen Brüdern zu erkennen, Berlin (aus der Casa Bartholdy). — Bd. III Taf. 94. Faust und Mephisto, Zeichnung, Frankfurt a. M. — Taf. 95. Die apokalyptischen Reiter, Carton, Berlin. — Abb. im Text Bd. II S. 53 und 55. Erster Entwurf für ein Bild der Casa Bartholdy. — Bd. III S. 45. Rechte Seite der Nordwand des geplanten Camposanto. — S. 48. Der Morgen, Carton, Berlin.
- Corot.** Camille Corot, Maler, geb. Paris, 20. Juli 1796, gest. ebenda, 23. Febr. 1875. — Bd. I Taf. 94. Landschaft, Paris.
- Correggio.** Antonio Allegri gen. Correggio, Maler, geb. Correggio, 1494, gest. ebenda, 5. März 1534. — Text Bd. III S. 53 ff. — Bd. II Taf. 41. Die hl. Nacht, Dresden. — Bd. III Taf. 105. Madonna Campori, Modena. — Taf. 106. Christi Abschied von Maria, London. — Abb. im Text Bd. III S. 53. Johannes Parma. S. 55. Ganymed, Wien. S. 56. Putten, Parma.
- Cosimo.** Piero di Cosimo, Maler, geb. Florenz 1462, gest. ebenda 1521. — Bd. VI Taf. 44. Giuliano da San Gallo, Haag. — Bd. VIII Taf. 139. Cleopatra, Chantilly.
- Cossa.** Francesco Cosa, Maler, tätig in Ferrara seit 1450 etwa, begab sich 1470 nach Bologna. — Bd. I Taf. 74. Der Herbst, Berlin. — Bd. III Taf. 156. Die Weberinnen, Ferrara. — Bd. VII Taf. 50. Giovanni II. Bentivoglio und seine Gemahlin, Paris.
- Costa.** Lorenzo Costa, Maler, geb. Ferrara 1460, gest. Mantua, 5. März 1535. — Bd. V Taf. 34. Mythologische Szene, Louvre.
- Courbet.** Gustave Courbet, Maler, geb. Ornans, 10. Juni 1819, gest. Vevey, 1. Januar 1878. — Text Bd. VIII S. 25 ff. — Bd. I Taf. 79. Rehe, Paris. — Bd. IV Taf. 23. Ein Begräbnis zu Ornans, Paris. — Bd. VI Taf. 151. Selbstbildnis, Paris. — Bd. VIII Taf. 53. Die Kornsieberinnen, Nantes. — Taf. 54. Der Bach, Paris. — Taf. 55. Die Welle, Paris. — Abb. im Text Bd. VIII S. 25. Das Atelier, früher Paris.
- Court.** Joseph-Désiré Court, Maler, geb. Rouen, 14. Sept. 1797, gest. Paris, 22. Januar 1865. — Bd. VII Taf. 94. Bildnis eines jungen Mannes, Paris.
- Cranach.** Lucas Cranach, geb. Kronach in Franken, 4. (?) Okt. 1472, gest. Weimar, 16. Okt. 1553. — Text Bd. III S. 17 ff. — Vgl. Text Bd. VII S. 6. — Bd. III Taf. 2, 3. Ruhe auf der Flucht, früher München, jetzt Berlin, kgl. Gemäldegal. — Taf. 37. Venus und Amor, Petersburg. — Abb. im Text Bd. III S. 17. Randverzierung im Gebetbuch Kaiser Maximilians, München.
- Credi.** Lorenzo di Credi, Maler, geb. Florenz, 1459, gest. ebenda, 12. Jan. 1537. — Abb. im Text Bd. I S. 30. Studienkopf, Wien. — Bd. III Taf. 12. Verkündigung, Florenz.
- Cristus.** Petrus Cristus, Maler, geb. Baerle, lebte noch 1472 in Brügge. — Vgl. Text Bd. II S. 33 f. — Abb. im Text Bd. II S. 34. Der hl. Eligius, Köln.
- Crivelli.** Carlo Crivelli, Maler, geb. Venedig um 1470, tätig bis 1493. — Text Bd. V S. 13 ff. — Bd. I Taf. 140. Madonna, Berlin. — Bd. V Taf. 26. Verkündigung, London. — Abb. im Text Bd. V S. 13. Hl. Magdalena, Berlin.
- Cuijp.** Aelbert Cuijp, Maler, geb. Dordrecht, Oktober 1620, beerdigt ebenda, 15. November 1691. — Vgl. Text Bd. IV S. 46 ff. — Bd. I Taf. 124. Landschaft, Rotterdam. — Bd. VI Taf. 98. Kühe am Flussufer, London. — Taf. 115. Dordrecht, Amsterdam.
- Dampt.** Jean Dampt, Bildhauer, geb. Venarey (Côte d'Or), 2. Januar 1854, lebt in Paris. — Bd. II Taf. 160. Der Kuss der Grossmutter, Paris.
- Dannecker.** Johann Heinrich Dannecker, Bildhauer, geb. Waldenbuch bei Stuttgart, 15. Okt. 1758, gest. Stuttgart, 8. Dezember 1841. — Bd. I Taf. 80. Ariadne, Marmorstatue, Frankfurt a. M. — Bd. II Taf. 104. Schillerbüste, Stuttgart.
- Danti.** Vincenzo Danti, Bildhauer, geb. Perugia, 1530, gest. Florenz, 26. Mai 1576. — Bd. VIII Taf. 37. Die Enthauptung Johannes des Täufers (Bronzegruppe), Florenz.
- Daubigny.** Charles-François Daubigny, Maler, geb. Paris, 15. Febr. 1817, gest. ebenda, 20. Febr. 1878. — Bd. IV Taf. 102, 103. Der Frühling, Paris. — Bd. VII Taf. 7. Frühlingslandschaft, Berlin.
- David.** Jacques-Louis David, Maler, geb. Paris, 31. August 1748, gest. Brüssel, 29. Dezember 1825. — Bd. I Taf. 118. Bildnis der Madame Récamier, Paris. — Bd. II Taf. 113. Der General Bonaparte, Paris. — Bd. III Taf. 103. Marat, Brüssel.
- David.** Pierre-Jean David d'Angers, Bildhauer, geb. Angers, 12. März 1789, gest. Paris, 5. Jan. 1856. — Bd. IV Taf. 160. Goethebüste, Weimar.
- Defregger.** Franz Defregger, Maler, geb. Dölsach (Tirol), 30. April 1835, lebt in München. — Bd. I Taf. 5. Tiroler Landsturm, Berlin.
- Degas.** Hilaire-Germain Edgard Degas, Maler, geb. Paris, 19. Juli 1834, lebt in Paris. — Bd. V Taf. 150. Auf der Rennbahn, Paris.
- Delacroix.** Eugène Delacroix, Maler, geb. Charenton St. Maurice, 26. April 1799, gest. Paris, 13. August 1863. — Bd. I Taf. 71. Algerische Frauen, Paris. — Bd. II Taf. 92. Danteparke, Paris. — Bd. IV Taf. 144. Das Gemetzel auf Chios, Paris.
- Desiderio.** Desiderio da Settignano, Bildhauer, geb. Settignano bei Florenz, 1428, gest. Florenz, 16. Jan. 1464. — Vgl. Text Bd. I S. 64 und Bd. VI S. 18. — Bd. I Taf. 103, 104. Grabmal des Carlo Marsuppini, Florenz. — Taf. 152. Büste einer urbinatischen Prinzessin, Berlin. — Bd. III Taf. 104. Tabernakel, Florenz. — Bd. IV Taf. 32. Büste der Marietta Strozzi, Berlin. — Bd. VI Taf. 46. Der hl. Hieronymus, Dorpat. — Bd. VIII Taf. 16. Christus und Johannes als Knaben (Relief), Paris. — Taf. 32. Büste des Christusknaben, Florenz. — Abb. im Text Bd. VI S. 18. Madonnenrelief, Turin. S. 20. Madonnenstatuette, London.
- Dill.** Ludwig Dill, Maler, geb. Gernsbach (Baden), 2. Februar 1848, lebt in Karlsruhe und Dachau. — Vgl. Text Bd. VII S. 8. — Bd. VII Taf. 16. Trüffelbach bei Dachau, Dresden.
- Domenichino.** Domenico Zampieri, gen. Domenichino, Maler, geb. Bologna, 21. Okt. 1581, gest. Neapel, 15. April 1641. — Bd. IV Taf. 139, 140. Die Jagd der Diana, Rom.
- Donatello.** Donato di Niccolò di Betto Bardi, gen. Donatello, Bildhauer, geb. Florenz, 1386, gest. ebenda, 13. Dez. 1466. — Text Bd. I S. 37 ff.; Bd. VI S. 9 ff.; vgl. auch Bd. I S. 63 und Bd. II S. 19. — Bd. I Taf. 38. Büste des Uzzano, Florenz. — Taf. 63, 64. Gattamelata, Padua (vgl. auch die Abbildung im Text Bd. I S. 37 u. 38). — Taf. 72. Hl. Georg, Florenz. — Taf. 78. Verkündigung (Relief), Florenz. — Taf. 128. Grabmal Johannes XXIII. (gemeinsam mit Michelozzo), Florenz. — Bd. II Taf. 96. Davidstatue (Marmor), Florenz. — Taf. 102. Davidstatue (Bronze), Florenz. — Bd. III Taf. 24. Der Zuccone, Florenz. — Taf. 82. Laurentiusbüste, Florenz. — Taf. 149. Judith, Florenz. — Bd. IV Taf. 39, 40. Johannes der Ev. (Statue), Florenz. — Bd. VI Taf. 23. Madonnenrelief, Paris. — Taf. 127. Johannesbüste, Berlin. — Bd. VII Taf. 80. Putten vom Taufbrunnen, Siena und Berlin. — Taf. 96. Prophet Jeremias, Florenz. — Bd. VIII Taf. 128. Crucifixus, Florenz. Abb. im Text Bd. I S. 38. Kinderreigen, Florenz. S. 39. Putto (Relief), Padua. S. 40. Cupido, (Statue), Florenz. S. 40. Medaillons nach antiken Cameen, Florenz. — Bd. II S. 17. Der hl. Georg (Marmorrelief), Florenz. — Bd. VI S. 9. Madonnenrelief, Padua. S. 10. Madonnenrelief, Berlin. — Vgl. Bd. V Taf. 144.
- Donndorf.** Adolph Donndorf, Bildhauer, geb. Weimar, 16. Febr. 1835, lebt in Stuttgart. — Bd. I Taf. 144. Bismarck, Stuttgart.
- Donner.** Georg Raffael Donner, Bildhauer, geb. Essling, 25. Mai 1695, gest. Wien, 15. Febr. 1741. — Bd. VIII Taf. 72. Der hl. Martin (Bleiguss), Pressburg.
- Dossi.** Giovanni Luteri, gen. Dosso Dossi, Maler, geb. im Mantuanischen, etwa 1479, gest. Ferrara, 1542. — Bd. IV Taf. 98. Madonna, Modena. — Bd. VI Taf. 34. Der Narr, Modena.
- Dou.** Gerard Dou, Maler, geb. Leiden, 7. April 1613, begraben ebenda, 9. Febr. 1675. — Bd. II Taf. 139. Die Abendschule, Amsterdam. — Bd. III Taf. 20. Die junge Mutter, Haag. — Bd. V Taf. 84. Der alte Schulmeister, Dresden.
- Dupré.** Jules Dupré, Maler, geb. Nantes, 1812, gest. L'Isle-Adam bei Paris, 7. Okt. 1889. — Bd. V Taf. 110. Morgen, Paris.
- Duccio.** Agostino d'Antonio di Duccio, Bildhauer, geb. Florenz, 1418, gest. Perugia, um 1481. — Vgl. Text Bd. VI S. 17. — Abb. im Text Bd. VI S. 19. Madonnenrelief, Florenz.
- Dürer.** Albrecht Dürer, Maler, geb. Nürnberg, 21. Mai 1471, gest. ebenda, 6. April 1528. — Text Bd. I S. 15 f.; Bd. II S. 11 f.; Bd. III S. 49 ff. — Bd. VII S. 1 ff. — Vgl. Text Bd. VII S. 5 f. — Bd. I Taf. 1. Holzschuher, Berlin. — Taf. 27. Oswald Krell, München. — Taf. 41. Jugendliche Frau, Berlin. — Taf. 81. Madonna mit dem Zeisig, Berlin. — Taf. 97. Selbstbildnis, München. — Bd. II Taf. 12, 13. Die Apostel, München. — Taf. 18, 19. Der Baumgartnersche Altar, München. — Bd. III Taf. 81. Lautenspieler Engel, Zeichn., Berlin. — Taf. 100. Apostel, Zeichn., Berlin. — Taf. 101. Simson und die Philister, Zeichn., Berlin. — Taf. 140. Bildnis, Wien. — Bd. V Taf. 5. Die Melancholie, Kupferstich. — Taf. 33. Hans Imhoff, Madrid. — Taf. 145. Junges Mädchen, Berlin. — Bd. VI Taf. 89. Ritter, Tod und Teufel, Kupferstich. — Bd. VII Taf. 2. Das Rosenkranzfest, Prag. — Taf. 3. Ansicht von Trient, Bremen. — Taf. 9. Die grosse Kanone, Radierung. — Taf. 59. Christus als Knabe unter den Schriftgelehrten, Rom. — Bd. VIII Taf. 41. Flügel des Baumgartner Altares (nach der Restaurierung), München. — Abb. im Text Bd. I S. 13, 14, 15, 16. Vier Bildnisstudien, Wien. — Bd. III S. 49. Nürnberg, Tuschzeichnung, Bremen. S. 50. Magdalena, Zeichn., Paris. S. 51. Madonna, Zeichn., Windsor. S. 52. Seelenderinnen, Zeichn., Chantilly. — Bd. IV S. 58. Erasmus, Zeichn., Paris. — Bd. VII S. 1. Blatt des Skizzenbuchs, Chantilly.

- Duran.** Auguste-Emile Carolus-Duran, Maler, geb. Lille, 4. Juli 1837, lebt in Paris. — Bd. VIII Taf. 31. Die Dame mit dem Handschuh, Paris.
- Dyck.** Anton van Dyck, Maler, geb. Antwerpen, 22. März 1599, gest. London, 9. Dez. 1641. — Text Bd. IV S. 53 ff. — Bd. I Taf. 2. Die Kinder Karls I., Windsor Castle. — Taf. 22. Die Frau des Colyn de Nole, München. — Bd. II Taf. 1. Lord Wharton, St. Petersburg. — Taf. 89. Die Ruhe auf der Flucht, München. — Bd. IV Taf. 33. Wilhelm II. von Oranien, Petersburg. — Taf. 76, 77. Karl I. von England, Paris. — Taf. 97. Junger Edelmann, Wien. — Taf. 106, 107. Die hl. Dreieinigkeit, Budapest. — Bd. VI Taf. 116. Cornelius von der Geest, London. — Taf. 137. Maria Luisa de Tassis, Wien. — Bd. VII Taf. 109. Cardinal Bentivoglio, Florenz. — Bd. VIII Taf. 9 und 10. Bildnis eines Genuesischen Senators und seiner Gattin, Berlin. — Abb. im Text Bd. IV S. 53. III. Familie mit Engelreigen, Petersburg.
- Elsheimer.** Adam Elsheimer, Maler, getauft Frankfurt a. M., 18. März 1578, gest. Rom, um 1620. — Vgl. Text Bd. VII S. 7. — Bd. IV Taf. 83. Jupiter und Merkur bei Philemon und Baucis, Dresden.
- Enderlein.** Caspar Enderlein, geb. Basel, gest. Nürnberg, 1633. — Vgl. Text Bd. II S. 66 ff. — Abb. im Text Bd. II S. 66. Mittelbild von Enderleins Taufschüssel. S. 68. Porträtsstempel.
- Enzola.** Giov. Francesco Enzola, Medailleur, tätig zwischen 1456 und 1475 in Parma und Pesaro. — Bd. VI Taf. 119. Medaillen auf Constantius Sforza.
- Ercole.** Ercole Grandi, Maler, geb. Ferrara, um 1470, gest. 1531. — Bd. IV Taf. 116. Madonna, London.
- Eutychides.** Griechischer Künstler, um 300 vor Christi. — Bd. V Taf. 70. Stadtgöttin Antiochia, Rom.
- Exekias.** Vasenmaler, arbeitete in Athen etwa von 550—530 v. Chr. — Vgl. Text Bd. VII S. 47. — Bd. VII Taf. 89, 90, Amphora, Rom.
- Eyck.** Hubert van Eyck, Maler, geb. Maaseijck, um 1370, gest. Gent, 18. Sept. 1426. — Jan van Eyck, Maler, geb. Maaseijck, um 1390, gest. Brügge, 9. Juli 1440. — Text Bd. I S. 57 ff.; vgl. auch S. 35 und Bd. IV S. 18 ff. — Gemeinsames Werk der Brüder: Der Genter Altar, Berlin. Bd. I Taf. 114, 115, Taf. 122, 123, Taf. 130, 131, und Abb. im Text Bd. I S. 57, 58, 60. — Von Jan van Eyck: Bd. I Taf. 66. Der Mann mit den Nelken, Berlin. — Bd. IV Taf. 34. Madonna, Berlin. — Taf. 35. Die Verlobung des Arnolfini, London. — Bd. VII Taf. 44. Ritter des goldenen Vlieses, Berlin. — Taf. 145. Kardinal Santa Croce, Wien.
- Eysen.** Louis Eysen, Maler, geb. Frankfurt a. M. (?), 1843, gest. Meran, 1899. — Bd. VI Taf. 135. Die Mutter des Künstlers, Berlin.
- Fabrizio.** Gentile da Fabriano, Maler, geb. Fabriano, um 1370, gest. Rom, 1428. — Vgl. Text Bd. V S. 8. — Bd. V Taf. 10, 11. Die Anbetung der Könige, Florenz. — Abb. im Text Bd. V S. 5. Die Darstellung im Tempel, Paris.
- Fabritius.** Carel Fabritius, Maler, geb. Amsterdam, um 1620, gest. Delft, 12. Okt. 1654. — Bd. IV Taf. 29. Der Stieglitz Haag. — Bd. V Taf. 92. Der Landsknecht, Schwerin. — Taf. 139. Männliches Bildn., Rotterdam.
- Falconet.** Maurice-Etienne Falconet, Bildhauer, geb. Vevey, 1716, gest. Paris, 4. Jan. 1791. — Bd. IV Taf. 128. Die Badende, Marmorstatue, Paris. — Abb. im Text Bd. II S. 18. Reiterstatue Peter des Grossen, St. Petersburg.
- Fantin-Latour.** Henri Fantin-Latour, Maler, geb. Grenoble, 14. Jan. 1836, lebt in Paris. — Bd. III Taf. 158. Weibliches Bildnis, Berlin.
- Ferrari.** Gaudentio Ferrari, Maler, geb. Valduggia (Piemont), um 1471, gest. Mailand, 31. Jan. 1546. — Text Bd. V S. 57 ff. — Bd. V Taf. 115. Die hl. Anna, Selbdritt, Turin. — Taf. 116. Die Madonna mit dem Christuskind, Mailand. — Abb. im Text Bd. V S. 57. Madonnenkopf, Vercelli. S. 58. Verkündigung, Berlin. S. 59. Die Kreuzigung, Turin. S. 60. Christus und Pilatus, Varallo.
- Feuerbach.** Anselm Feuerbach, Maler, geb. Speyer, 12. Sept. 1829, gest. Venedig, 4. Jan. 1880. — Text Bd. I S. 70 ff. — Bd. I Taf. 39. Das Gastmahl des Platon, Berlin. — Taf. 143. Titanensturz, Wien. — Bd. V Taf. 127. Iphigenie, Stuttgart.
- Fiorenzo.** Fiorenzo di Lorenzo, Maler, urkundlich erwähnt von 1472—1521. — Bd. VIII Taf. 51. Ein Wunder des hl. Bernardin, Perugia.
- Forli.** Melozzo da Forli, Maler, geb. Forli, 1438, gest. ebenda, 8. Nov. 1494. — Bd. III Taf. 1 und 33. Engel, Rom. — Bd. VI Taf. 113. Die Musik, London. — Bd. VII Taf. 127. Christi Himmelfahrt, Rom.
- Fouquet.** Jean Fouquet, Maler, geb. Tours, etwa 1415, gest. um 1480. — Bd. I Taf. 107. Estienne Chevalier, Berlin.
- Francesca.** Piero della Francesca, Maler, geb. Borgo San Sepolcro, um 1420, begraben ebenda, 12. Okt. 1492. — Text Bd. VII S. 53 ff. — Bd. VII Taf. 93. Taufe Christi, London. — Taf. 100. Altarwerk, Perugia. — Taf. 101. Madonna mit Heiligen, Mailand. — Taf. 105. Altarwerk, Borgo San Sepolcro. — Taf. 106. Auferstehung Christi, Borgo San Sepolcro. — Taf. 107. Vision Kaiser Konstantins, Arezzo. — Taf. 108. Die Perserschlacht, Arezzo. — Abb. im Text Bd. III S. 12. Sigismondo Malatesta, Rimini. — Bd. VII S. 53. — Ausschnitt aus der Auferstehung, San Sepolcro. S. 55. Ausschnitt aus der Auffindung des Kreuzes, Arezzo.
- Francesco.** Francesco di Simone, Bildhauer, geb. Florenz, 1440, gest. ebenda 23. März 1493. — Bd. VIII Taf. 23, 24. Grabmal des Alessandro Tartagni, Bologna.
- Franciabigio.** Francesco Bigi gen. Franciabigio, Maler, geb. Florenz, 1482, gest. ebenda, 24. Jan. 1525. — Vgl. Text Bd. VI S. 66 f. — Bd. VI Taf. 130. Jüngling, Paris.
- Frédéric.** Léon Frédéric, Maler, geb. Brüssel, 26. Sept. 1856, lebt daselbst. — Bd. VIII Taf. 64. Die Lebensalter des Arbeiters, Paris.
- Frémiet.** Emmanuel Frémiet, Bildhauer, geb. Paris, 1824. — Abb. im Text Bd. II S. 20. Denkmal der Jeanne d'Arc, Paris.
- Gainsborough.** Thomas Gainsborough, Maler, geb. Sudbury (Suffolk), Mai 1727, gest. London, 2. Aug. 1788. — Text Bd. VI S. 29 ff. — Bd. III Taf. 111. Die Tränke, London. — Bd. IV Taf. 52. Mrs. Siddons, London. — Bd. VI Taf. 33. Mrs. Graham, Edinburgh. — Taf. 61. Die Schwestern Linley, Dulwich. — Taf. 62. Der „blaue Knabe“, London. — Taf. 63. Herzog und Herzogin von Cumberland, Windsor. — Taf. 64. Die Familie Baillie, London. — Bd. VIII Taf. 57. Thomas Linley, Dulwich. — Abb. im Text Bd. VI S. 30. Selbstbildnis, London.
- Gebhardt.** Eduard von Gebhardt, Maler, geb. St. Johannes in Esthland, 1. Juni 1838, lebt in Düsseldorf. — Bd. I Taf. 47. Das Abendmahl, Berlin.
- Geertgen.** Geertgen von St. Jans, Maler, tätig Haarlem zweite Hälfte des XV. Jahrh. — Bd. VII Taf. 62. Kreuzabnahme, Wien. — Taf. 63. Julianus Apostata lässt die Gebeine Johannes d. Täufers verbrennen, Wien. — Bd. VIII Taf. 149. Johannes der Täufer, Berlin.
- Gelée.** Claude Gelée gen. Lorrain, Maler, geb. Chamagne (Lothringen), um 1600, gest. Rom, 21. Nov. 1682. — Text Bd. VI S. 33 ff. — Bd. I Taf. 4. Landschaft, Dresden. — Bd. VI Taf. 66. Seehafen, London. — Taf. 67. Küstenlandschaft, Dresden. — Abb. im Text Bd. VI S. 33, 35, 36. Drei Radierungen.
- Genelli.** Bonaventura Genelli, Maler, geb. Berlin, 27. Sept. 1800, gest. Weimar, 13. Nov. 1868. — Bd. V Taf. 31. Letztes Blatt aus dem Leben einer Hexe.
- Gérard.** François Gérard, Maler, geb. Rom, 4. Mai 1770, gest. Paris, 11. Jan. 1837. — Bd. I Taf. 30. Napoleon I., Dresden.
- Géricault.** Théodore Géricault, Maler, geb. Rouen, 29. Sept. 1791, gest. Paris, 17. Jan. 1824. — Bd. II Taf. 87. Das Floss der Medusa, Paris.
- Geselschap.** Friedrich Geselschap, Maler, geb. Wesel, 5. Mai 1835, gest. Rom, 2. Juni 1898. — Bd. III Taf. 135. Der Krieg, Berlin.
- Ghiberti.** Lorenzo Ghiberti, Bildhauer, geb. Florenz, 1378, gest. ebenda, 1455. — Text Bd. V S. 17 ff. Vgl. Bd. II S. 28. — Bd. II Taf. 111, 112. Hauptportal des Baptisteriums, Florenz. — Bd. IV Taf. 54, 55. Nordportal des Baptisteriums, Florenz. — Bd. V Taf. 38. Der hl. Mathaeus, Florenz. — Taf. 39. Die Königin von Saba vor Salomo, Florenz. — Abb. im Text Bd. II S. 25. Das Opfer Isaaks (Bronzerelief), Florenz. — Bd. V S. 17. Relief vom Cenobius-Schrein, Florenz. S. 20. Frauengruppe aus dem Esanrelief, Florenz.
- Ghirlandajo.** Domenico Ghirlandajo, Maler, geb. Florenz, 1449, gest. ebenda, 11. Jan. 1494. — Vergl. Text Bd. VIII S. 16 f. — Bd. III Taf. 18, 19. Die Heimsuchung, Florenz. — Taf. 71, 72. Kreuzabnahme und Madonna della Misericordia, Florenz. — Bd. VIII Taf. 95. Die Todverkündigung an die hl. Fina, San Gimignano. — Taf. 96. Der Tod der hl. Fina, San Gimignano. — Abb. im Text Bd. IV S. 69. Giovanna Tornabuoni, Paris. — Bd. VIII S. 45. Die Geburt der Jungfrau, Florenz.
- Giampeetrino.** Giovanni Pietro Rizzi, gen. Giampeetrino, Maler, tätig in Mailand in der ersten Hälfte des 16. Jahrh. — Bd. VIII Taf. 123. Die hl. Magdalena, Mailand.
- Giorgione.** Giorgio gen. Giorgione, Maler, geb. Castelfranco (Venedig), 1478, gest. Venedig, 1510. — Text Bd. I S. 21. — Vgl. Text Bd. VII S. 13 f. — Bd. I Taf. 3. Madonna, Castelfranco. — Bd. II Taf. 120. Ein Konzert, Florenz. — Bd. V Taf. 89. Jüngling, Berlin. — Bd. VII Taf. 26, 27. Die sog. Familie des Giorgione, Venedig.
- Giotto.** Giotto di Bondone, Maler, geb. del Colle bei Florenz, um 1266, gest. Florenz, 8. Jan. 1337. — Text Bd. VIII S. 33 ff. — Vgl. Text Bd. V S. 6. — Bd. VIII S. 31 f. — Bd. V Taf. 9. Der hl. Franz sagt sich von seinem Vater los, Assisi. — Bd. VIII Taf. 66. Die Pietà, Padua. — Taf. 67. Die Himmelfahrt des Johannes Ev., Florenz. — Taf. 68. Die Madonna Ognissanti, Florenz. — Taf. 69. Allegorie der Hoffnung, Padua. — Abb. im Text Bd. IV S. 9. Joachim bei den Hirten,

- Fresko, Padua. — Bd. VIII S. 33. Die Erschaffung Adams, Padua. S. 36. Entwurf zum Campanile, Siena.
- Goes.** Hugo van der Goes, Maler, tätig seit 1465, namentlich in Gent, gest. 1482. — Vgl. Text Bd. I S. 35. — Bd. I Taf. 67. Mittelbild des Portinari-Altars, Florenz. — Bd. IV Taf. 41. Der hl. Victor und Donator, Glasgow. — Bd. VII Taf. 85. Beweinung Christi, Wien. — Bd. VIII Taf. 148. Die Geburt Christi, Berlin.
- Goijen.** Jan van Goijen, Maler, geb. Leiden, 13. April 1596, gest. im Haag, April 1656. — Bd. II Taf. 42. Ansicht von Dordrecht, Amsterdam. — Bd. VIII Taf. 114. Winter am Flusse, Dresden.
- Goujon.** Jean Goujon, Bildhauer, geb. um 1510, lebte in Paris, gest. zwischen 1564 und 1568. — Vgl. Text Bd. III S. 62 ff. — Bd. III Taf. 125. Diana, Paris. — Taf. 126. Brunnenreliefs, Paris.
- Goya.** Francisco Goya y Lucientes, Maler, geb. Fuentetodos (Aragon), 31. März 1746, gest. Bordeaux, 16. April 1828. — Bd. III Taf. 153. Bildnis des Malers Bayeu, Madrid. — Bd. V Taf. 108. Das Milchmädchen, Budapest. — Taf. 135. Die Familie Königs Karl IV., Madrid.
- Gozzoli.** Benozzo Gozzoli, Maler, geb. Florenz, 1420, gest. Pisa, 1498. — Vgl. Text Bd. VIII S. 46 f. — Bd. VIII Taf. 89 u. 90. Aus dem „Zug der heiligen drei Könige“, Florenz. — Taf. 91, 92. Noahs Weinernte, Pisa. — Taf. 93, 94. Der Turmbau zu Babel, Pisa.
- Graff.** Anton Graff, Maler, geb. Winterthur, 18. Nov. 1736, gest. Dresden, 22. Juni 1813. — Vgl. Text Bd. III S. 3 f. — Bd. III Taf. 5. Chodowiecki, Berlin.
- Greco.** Domenico Theotocopulos gen. el Greco, Maler, geb. Creta, 1548, gest. Toledo, 1625. — Bd. VI Taf. 145. Spanischer Edelmann, Madrid.
- Gros.** Antoine-Jean Baron Gros, Maler, geb. Paris, 16. März 1771, gest. Meudon, 25. Juni 1835. — Bd. IV Taf. 136. Die Pestkranken von Jaffa, Paris.
- Grünwald.** Matthias Grünwald, Maler, geb. Aeschaffenburg (?), zwischen 1470 und 1480, gest. nach 1529. — Vergl. Text Bd. VII S. 6.
- Guardi.** Francesco Guardi, Maler, geb. Venedig, 1712, gest. ebenda, 1793. — Bd. III Taf. 50. S. Maria della Salute, Paris.
- Hackaert.** Jan Hackaert, Maler, geb. Amsterdam, 1629, gest. ebenda, 1699 (?). — Bd. II Taf. 39. Die Eschenallee, Amsterdam.
- Hals.** Frans Hals, Maler, geb. Antwerpen, um 1580, begr. Haarlem, 7. Sept. 1666. — Text Bd. I S. 10 f. — Bd. VII S. 41 ff. — Bd. I Taf. 19. Die Amme mit dem Kinde, Berlin. — Taf. 65. Willem van Heythuysen, Wien. — Bd. II Taf. 61. Zigeunermädchen, Paris. — Taf. 130, 131. Die Offiziere der Georgsgilde, Haarlem. — Taf. 140, 141. Die Offiziere der Adriaensgilde, Haarlem. — Taf. 143. Bildnis eines Admirals, St. Petersburg. — Bd. III Taf. 9. Willem van Heythuysen, Brüssel. — Taf. 98. Der Künstler und seine zweite Gattin, Amsterdam. — Bd. V Taf. 82. Die singenden Knaben, Kassel. — Taf. 113. Hille Bobbe, Berlin. — Taf. 157, 158. Die Vorsteherinnen des Altmännerhauses, Haarlem. — Bd. VII Taf. 65. Bildnis eines Mannes, Kassel. — Taf. 66. Bildnis einer Frau, Kassel. — Taf. 81. Bildnis eines Mannes, Frankfurt. — Taf. 82. Bildnis des van Beresteijn, Paris. — Bd. VIII Taf. 1. Der Mann mit dem Schlapphut, Kassel. — Abb. im Text Bd. VII S. 42. Der Trinker, Amsterdam. S. 43. Lachendes Mädchen, ehemals Sammlung Habieh.
- Haug.** Robert Haug, Maler, geb. Stuttgart, 27. Mai 1857, lebt in Stuttgart. — Bd. VI Taf. 160. Die Preussen bei Möckern, Stuttgart.
- Heda.** Willem Claasz Heda, Maler, geb. Haarlem, 1594, gest. ebenda nach 1678. — Bd. VIII Taf. 56. Frühstückstisch, Dresden.
- Heem.** Jan Davidsz de Heem, Maler, geb. Utrecht, 1606, gest. Antwerpen vor 14. Okt. 1683 und 26. Apr. 1684. — Bd. VI Taf. 22. Fruchtstück, Haag.
- Heijde.** Jan van der Heijde, Maler, geb. Gorkum, 1637, gest. Amsterdam, 28. Sept. 1712. — Bd. IV Taf. 92. Das Kirchdorf, Berlin. — Bd. V Taf. 37. Der Kanal, Amsterdam. — Bd. VIII Taf. 34. Strasse am Kanal, London.
- Helst.** Bartholomeus van der Helst, Maler, geb. Haarlem, 1611 oder 1612, begr. Amsterdam, 16. Dez. 1670. — Bd. V Taf. 35, 36. Das Festmahl der Bürgerwehr, Amsterdam. — Bd. VI Taf. 11. Paul Potter, Haag. — Taf. 17. Gerard Bicker, Amsterdam. — Taf. 153. Kortenaar, Amsterdam.
- Hildebrand.** Adolf Hildebrand, Bildhauer, geb. Marburg, 6. Okt. 1847, lebt in Florenz. — Bd. III Taf. 80. Böcklinbüste, Berlin. — Bd. IV Taf. 104. Der Kugelspieler, Marmorstatue, Berlin.
- Hildebrandt.** Eduard Hildebrandt, Maler, geb. Danzig, 8. Sept. 1818, gest. Berlin, 25. Okt. 1868. — Vgl. Text Bd. VII S. 8.
- Hobbema.** Meindert Hobbema, Maler, geb. Amsterdam, 1638, begraben daselbst, 7. Dez. 1709. — Text Bd. I S. 17 ff. — Vgl. Text Bd. IV S. 47 f. — Bd. I Taf. 36. Allee bei Middelharnis, London. — Bd. II Taf. 114. Die Wassermühle, Amsterdam. — Bd. VIII Taf. 35. Waldlandschaft, London.
- Hogarth.** William Hogarth, Maler, geb. London, 10. Dez. 1697, gest. Chiswick bei London, 26. Okt. 1764. — Text Bd. VII S. 49 ff. — Bd. II Taf. 49. Der Schauspieler Garrick und seine Gattin, Windsor Castle. — Bd. V Taf. 81. Das Crevettenmädchen, London. — Bd. VII Taf. 24. Letztes Bild aus dem Zyklus „Mariage à la mode“, London. — Taf. 97. Zweites Bild aus dem Zyklus „Mariage à la mode“, London. — Taf. 98. Des Künstlers Dienerschaft, London. — Taf. 99. Die trauernde Ghismonda, London.
- Holbein.** Hans Holbein der Ältere, Maler, geb. Augsburg um 1460, gest. Isenheim, 1529. — Bd. VII Taf. 18. Martyrium des hl. Sebastian, München. — Taf. 19. Die hl. Barbara. Die hl. Elisabeth, München. — Taf. 20. Die Verkündigung Mariae, München.
- Holbein.** Hans Holbein der Jüngere, Maler, geb. Augsburg, 1497, gest. London, zwischen dem 7. Okt. und dem 29. Nov. 1543. — Text Bd. I S. 6 ff. Bd. IV S. 57 ff. — Vgl. Bd. III S. 23 f. — Bd. I Taf. 8. Die Darmstädter Madonna. — Taf. 9 (Kopie). Die Dresdener Madonna. — Taf. 37. Georg Gisze, Berlin. — Taf. 73. Moretto, Dresden. — Taf. 137. Jane Seymour, Wien. — Bd. II Taf. 97. Anna von Cleve, Paris. — Bd. III Taf. 25. Männliches Bildnis, Berlin. — Taf. 42. Männliches Bildnis, Basel. — Taf. 121. Frau und Kinder des Künstlers, Basel. — Bd. IV Taf. 113. Bonifacius Amerbach, Basel. — Tafel 114. Thomas Howard, Windsor. — Taf. 124, 125. Die Gesandten, London. — Bd. V Taf. 17. Bildnis der Mrs. Souch, Windsor. — Bd. VI Taf. 90. Erasmus, Holzschnitt. — Abb. im Text Bd. I S. 7 u. 8. Studien zur Madonna in Solothurn (Paris) und zur Darmstädter Madonna (Basel). — Bd. IV S. 57. Engländerin, Zeichn., Windsor. S. 59. Erasmus, Parma. — Bd. V S. 49. Eduard VI. als Kind, nach Stich von W. Hollar. — Bd. VI S. 45—48. Acht Bilder zum alten Testament, Holzschnitte.
- Hollar.** Wenzel Hollar, geb. Prag, 15. Juli 1607, gest. London, 28. März 1677. — Vgl. Text Bd. VII S. 7.
- Hooch.** Pieter de Hooch, Maler, geb. Utrecht, 1630, gest. Amsterdam, nach 1677. — Bd. II Taf. 86. Die Kartenspieler, London. — Bd. V Taf. 77. Gesellschaftsszene, London. — Taf. 107. Der Keller, Amsterdam. — Taf. 114. Der Hof, London.
- Houdon.** Jean-Antoine Houdon, Bildhauer, geb. Versailles, 20. März 1741, gest. Paris, 15. Juli 1828. — Text Bd. I S. 11 f. — Bd. I Taf. 15. Büste Molières, Paris. — Bd. II Taf. 56. Gluekbüste, Berlin. — Bd. III Taf. 144. Diana, Louvre. — Bd. IV Taf. 8. Voltairestatue, Paris. — Bd. VI Taf. 96. Louise Brongniart, Paris. — Abb. im Text Bd. I S. 9. Tonbüste der Comtesse de Sabran, Potsdam.
- Huber.** Wolfgang Huber, tätig, vermutlich in Passau, um 1515 bis 1530. — Abb. im Text Bd. IV S. 22. Christus am Kreuz, Holzschnitt.
- Hunt.** William Holman Hunt, Maler, geb. London, 1827, lebt in London. — Vgl. Text Bd. III S. 13 ff. — Bd. III Taf. 31. Rienzi's Racheschwur, Liverpool. — Abb. im Text, Bd. III S. 14. Bildnis Rossettis.
- Ingres.** Jean-Auguste Dominique Ingres, Maler, geb. Montauban, 29. Aug. 1780, gest. Paris, 14. Jan. 1867. — Bd. V Taf. 23. Die Quelle, Paris. — Taf. 24. Bertin senior, Paris.
- Israels.** Jozef Israels, Maler, geb. Groningen, 27. Jan. 1824, lebt im Haag. — Text Bd. II S. 23 f. — Bd. II Taf. 47. Mittagmahlzeit in einem Bauernhof bei Delden, Dordrecht. — Bd. IV Taf. 120. Die Familie beim Mahle, Glasgow.
- Japanische Kunst.** Text Bd. VII S. 33 ff. — Bd. VII S. 57 ff. — Bd. VII Taf. 8. Räuchergefäß (Koro) in Gestalt einer Dichterin, Hamburg. Arbeit des Nonomura Ninsei in Kioto (1658/60). — Taf. 111. Statue des Asanga Bodhisatva, Nara, 13.—14. Jahrh. — Taf. 112. Statue des Vasu Bandhu, Nara, 13.—14. Jahrh. — Taf. 113. Makimono, Tosa Nagataka zugeschrieben, XIII. Jahrh. — Taf. 114. Wasserfall, Malerei des Kano Motonobu, XVI. Jahrh. — Taf. 115. Die vier Schläfer, Malerei des Kano Tanju. XVII. Jahrh. Abb. im Text, Bd. VII S. 33. Japanisches Mädchen als Okimono. Arbeit der Frau Koren, zweite Hälfte des XIX. Jahrh. S. 35. Räuchergefäß, Werk des Honami-Koetsu, Ende des XVII. Jahrh. S. 35. Tropfenzähler. Bizen-Ware. 18.—19. Jahrh. S. 36. Knabe mit Korb als Okimono. Kioto-Ware. Ende des 18. Jahrh. S. 36. Hanya-Maske als Hängevase. Kioto-Ware. 18.—19. Jahrh. S. 57. Der Hodsugawafuß, Malerei des Marujama Okio (geb. 1733, gest. 1795). S. 59. Landschaft des Sesehu (um 1420—1506). S. 60. Bildnis eines Mädchens vom Miagawa Tschosun (1680—1752).
- Joos.** Joos van Cleve, Maler, tätig um die Mitte des 16. Jahrh. — Bd. VIII Taf. 33. Bildnis eines jüngeren Mannes, Berlin.

- Jordaens.** Jacob Jordaens, Maler, geb. Antwerpen, 19. Mai 1593, gest. ebenda, 18. Okt. 1678. — Bd. V Taf. 47. Familienbildnis, Madrid. — Bd. VII Taf. 69. Familiengruppe, Kassel.
- Justus** van Gent, Maler, tätig zu Gent u. Urbino zw. 1460 u. 1480. — Bd. VIII Taf. 140. Das Abendmahl, Urbino.
- Kändler.** Joh. Joachim Kändler, Bildhauer, geb. Seligstadt, 1706, gest. Meissen 1775. — Text Bd. VIII S. 21 ff. — Bd. VIII Taf. 46. Modell zum Reiterdenkmal August III. (Porzellan), Dresden. — Taf. 47. Kämpfende Hunde (Porzellan), Dresden. — Abb. im Text Bd. VIII S. 21. 9 verschiedene Porzellanfiguren. S. 22. Paduaner Hahn. Krinolingruppe. S. 23. Puttengruppe, zwei Weltteile darstellend.
- Kalckreuth.** Leopold Graf von Kalckreuth, Maler, geb. Düsseldorf, 1855, lebt in Stuttgart. — Bd. VI Taf. 143. Schloss Klein-Oels, Berlin.
- Kalf.** Willem Kalf, Maler, geb. Amsterdam, 1621 od. 1622, gest. ebenda, 31. Juli 1693. — Bd. VI Taf. 29. Stilleben, Amsterdam.
- Kauffmann.** Angelika Kauffmann, Malerin, geb. Chur, 30. Okt. 1741, gest. Rom, 5. Nov. 1807. — Vgl. Text Bd. III S. 4. — Bd. III Taf. 165. Selbstbildnis, Florenz.
- Keijser.** Thomas de Keijser, Maler, geb. Amsterdam, 1596 oder 1597, begraben ebenda, 7. Juni 1667. — Bd. II Taf. 145. Bildnis eines Mannes, Haag. — Bd. VI Taf. 138. Pieter Schout, Amsterdam.
- Kephisodotos,** Bildhauer, lebte in Athen erste Hälfte des IV. Jahrh. — Bd. VII Taf. 70. Eirene mit dem Plutosknaben. München.
- Key.** Adriaan Thomasz Key, Maler, tätig Antwerpen seit 1568, gest. ebenda nach 1589. — Bd. VII Taf. 133. Wilhelm von Oranien, Kassel.
- Klein.** Johann Adam Klein, Maler und Radierer, geb. Nürnberg, 24. Nov. 1792, gest. 21. März 1875. — Abb. im Text Bd. VII S. 7. Landschaftsmaler auf Reisen, Radierung.
- Kleomenes,** athenischer Bildhauer d. I. Jahrh. v. Chr. — Bd. III Taf. 102. Statue eines Römers, Paris.
- Knaus.** Ludwig Knaus, Maler, geb. Wiesbaden, 5. Okt. 1829, lebt in Berlin. — Bd. I Taf. 12. Salomonische Weisheit, Berlin.
- Koedijck.** Isack Koedijck, Maler, geb. London, 1616 od. 1617, gest. Amsterdam, nach 1677. — Bd. VI Taf. 117. Holländisches Zimmer, Brüssel.
- Koëtsu.** Honami Koëtsu, Japan, arbeitete gegen Ende des XVII. Jahrh. — Abb. im Text Bd. VII S. 35 (vgl. Text S. 35).
- Koninck.** Philips Koninck, Maler, geb. Amsterdam, 5. Nov. 1619, begraben ebenda. 4. Okt. 1688. — Bd. VI Taf. 84. Flachlandschaft, London.
- Koren.** Frau Koren, Japan, fertigte Töpferarbeiten in der zweiten Hälfte des XIX. Jahrh. — Abb. im Text Bd. VII S. 33. — Vgl. Text S. 34.
- Krafft.** Adam Krafft, Bildhauer, geb. Nürnberg, um die Mitte des 15. Jahrh., gest. vermutl. Schwabach, 1508/1509. — Text Bd. V S. 25 ff. — Bd. V Taf. 52. Sakramentshäuschen, Nürnberg. — Abb. im Text Bd. V S. 26. Relief vom Stationsweg, Nürnberg. — S. 27. Pergenstorffersches Grabdenkmal, Nürnberg.
- Kresilas,** athenischer Bildhauer des V. Jahrh. v. Chr. — Vgl. Text Bd. III S. 65. — Bd. III Taf. 53. Perikles-Büste, London.
- Krüger.** Franz Krüger, Maler, geb. Radegast bei Köthen, 3. Sept. 1797, gest. Berlin, 21. Jan. 1857. — Text Bd. VI S. 41 ff. — Bd. VI Taf. 81, Prinz August von Preussen, Berlin. — Taf. 82, 83. Die Parade, Berlin. — Abb. im Text Bd. VI S. 41. Ausritt zur Jagd, Berlin. S. 42, 43, 44. Bildnisse, Lithographien.
- Kühl.** Gotthard Kühl, Maler, geb. Lübeck, 1851, lebt in Dresden. — Bd. VII Taf. 152. Eine schwierige Frage, Paris.
- Lamour.** Jean Lamour, Kunstschmied, arbeitete 1738—1771 in Nancy. — Vgl. Text Bd. V S. 68. — Bd. V Taf. 131. Ziergitter, Nancy. — Vgl. Abb. im Text B. V S. 65.
- Landini.** Taddeo Landini, Bildhauer, lebte in Florenz und Rom, gest. 1594. — Vgl. Text Bd. III S. 34. — Bd. III Taf. 70. Fontana delle Tartarughe, Rom.
- Laurana.** Francesco Laurana, Bildhauer, geb. Laurana, Dalmatien, tätig in Frankreich und Sizilien 1461—1490. — Bd. IV Taf. 43. Weibl. Bildnis, Marmorbüste, Berlin. — Bd. VII Taf. 128. Weibl. Bildnis, Wien.
- Leibl.** Wilhelm Leibl, Maler, geb. Köln, 26. Oktober 1844, gest. Aibling, 1900. — Text Bd. VI S. 5 ff. — Bd. IV Taf. 71. Bildnis einer alten Frau, Berlin. — Bd. V Taf. 7. Die Dorfpolitiker, Berlin. — Bd. VI Taf. 7. Dachauer Bäuerinnen, Berlin. — Taf. 16. In der Küche, Berlin. — Abb. im Text Bd. VI S. 5. Bauernjägers Einkehr, Berlin. S. 7. Der letzte Groschen, Barmen. S. 8. Bildnis, München.
- Le Brun.** Charles Le Brun, Maler, geb. Paris, 24. Febr. 1619, gest. ebenda, 12. Febr. 1690. — Bd. VI Taf. 159. Die Familie Jabach, Berlin.
- Le Nain.** Die Brüder Le Nain, Maler, Frankreich, XVII. Jahrh. — Bd. VI Taf. 21. Heimkehr von der Heuernte, Paris.
- Lenbach.** Franz Lenbach, Maler, geb. Schrobenhausen in Oberbayern, 13. Dez. 1836, lebt in München. — Bd. II Taf. 33. Bildnis Kaiser Wilhelms I., Stuttgart.
- Lenoir.** Alfred Lenoir, Bildhauer, geb. Paris, 12. Mai 1850, lebt in Paris. — Abb. im Text Bd. I S. 5. Johannes-Büste, Paris.
- Leochares,** Bildhauer in Athen, lebte in der 2. Hälfte des IV. Jahrh. — Bd. III Taf. 22. Apollo von Belvedere, Rom.
- Leoni.** Pompeo Leoni, Bildhauer, tätig in Spanien seit 1570, gest. Madrid, 1610. — Bd. VI Taf. 14, 15. Grabmal Karl V. und Philipp II., Escorial.
- Léonard.** Léonard-Agathon van Weydevelde, Künstlernamen: A. Léonard, Bildhauer, geb. Lille, lebt in Paris. — Bd. VI Taf. 144. Tänzerin, Biscuitstatuette, Hamburg.
- Lessing.** Karl Friedr. Lessing, Maler, geb. Breslau, 15. Febr. 1808, gest. Karlsruhe, 4. Juni 1880. — Vgl. Text Bd. VII S. 8. — Bd. II Taf. 63. Gewitterlandschaft, Frankfurt a. M. — Bd. VII Taf. 12. Die tausendjährige Eiche, Berlin.
- Leyden.** Lucas van Leyden, Maler, geb. Leyden, 1494, gest. ebenda, 1533. — Text Bd. VI S. 1 ff. — Bd. III Taf. 76. Die Schachpartie, Berlin. — Bd. VI Taf. 5. Mohammed und der Mönch, Kupferstich. — Taf. 10. Die Rückkehr des verlorenen Sohnes, Kupferstich. — Abb. im Text Bd. VI S. 1. Ornamentstich.
- Liebermann.** Max Liebermann, Maler, geb. Berlin, 20. Juli 1849, lebt in Berlin. — Text Bd. III S. 19 f. — Bd. III Taf. 39. Die Netzflickerinnen, Hamburg. — Bd. V Taf. 40. Die Schusterwerkstatt, Berlin. — Abb. im Text Bd. III S. 20. Studie. — Bd. V S. 52. Kinderbildnis, Berlin.
- Liotard.** Jean-Etienne Liotard, Maler, geb. Genf, 1702, gest. Genf, um 1789. — Bd. I Taf. 91. Chokoladenmädchen, Dresden.
- Lippi.** Fra Filippo Lippi, Maler, geb. Florenz, um 1406, gest. Spoleto, 9. Okt. 1469. — Vgl. Text Bd. VIII S. 45 f. — Bd. III Taf. 115. Madonna, Florenz. — Bd. IV Taf. 2. Maria, das Kind verehrend, Berlin.
- Lippi.** Filippino Lippi, Maler, geb. Prato, 1457 oder 1458, gest. Florenz, 1504. — Vgl. Text Bd. VIII S. 48.
- Lochner.** Stephan Lochner, Maler, geb. Meersburg am Bodensee, wahrscheinlich Anfang des XV. Jahrh., gest. Köln, 1450 oder 1451. — Vgl. Text Bd. VIII S. 38 f. — Bd. IV Taf. 154, 155, 156. Dombild, Köln. — Bd. VIII Taf. 3. Madonna mit dem Veilchen, Köln. — Taf. 75. Die Madonna in der Rosenlaube, Köln.
- Longhi.** Pietro Longhi, Maler, geb. Venedig, 1701, gest. ebenda, 1762. — Pd. VI Taf. 126. Das Rhinoceros, London.
- Lorenzetti.** Ambrogio Lorenzetti, Maler, tätig in Siena 1323 bis 1348. — Bd. V Taf. 140, 141. Die Segnungen des guten Regiments, Siena.
- Lotto.** Lorenzo Lotto, Maler, geb. Venedig, 1480, gest. Loretto, 1556. — Text Bd. I S. 43 f. — Vgl. Text Bd. VII S. 15. — Bd. I Taf. 83. Maria mit dem Kinde und mit Heiligen, Wien. — Bd. IV Taf. 13. Familienbildnis, London. — Taf. 138. Weibl. Bildnis, London. — Bd. V Taf. 153. Weibl. Bildnis, Bergamo. — Bd. VI Taf. 49. Der Protonotar Giuliano, London. — Bd. VII Taf. 87. Die hl. Lucia vor ihren Richtern, Jesi. — Abb. im Text Bd. I S. 44. Triumph der Keuschheit, Rom.
- Lücke.** Christian Ludwig Lücke, Bildhauer, geb. vermutl. Dresden, um 1703, gest. Danzig, 1780. — Text Bd. I S. 46 f. — Abb. im Text Bd. I S. 46. Selbstbildnis, Berlin.
- Luini.** Bernardino Luini, Maler, geb. Luino am Lago Maggiore, zw. 1475 und 1480, gest. um 1533. — Bd. III Taf. 43. Die Bestattung der hl. Katharina, Mailand. — Bd. VII Taf. 146. Die Vermählung der hl. Katharina, Mailand. — Taf. 147. Madonna, Mailand.
- Lysippos,** griech. Bildh., aus Sikyon, bis etwa 330 v. Chr. — Text Bd. VI S. 61 ff. — Bd. I Taf. 148 und Abb. im Text Bd. VI S. 63. Apoxyomenos, Rom (Kopie nach Lysippos).
- Mabuse.** Jan Gossaert gen. Jan van Mabuse, Maler, geb. Maastricht, um 1470, gest. Antwerpen, 1541. — Bd. VI Taf. 154. Der hl. Lucas, Wien.
- Maes.** Nicolaas Maes, Maler, geb. Dordrecht, 1632, begr. Amsterdam, 24. Dez. 1693. — Bd. IV Taf. 62. Der unartige Trommler, Haag. — Taf. 89. Aepfelschälerin, Berlin. — Bd. VII Taf. 120. Lesende alte Frau, Brüssel.
- Majano.** Benedetto da Majano, Bildhauer, geb. Florenz, 1442, gest. ebenda 24. Mai 1497. — Vgl. Text Bd. VI S. 18. — Bd. II Taf. 158. Madonna, Berlin. — Bd. IV Taf. 16. Johannesstatue, Florenz. — Bd. V Taf. 87, 88. Kanzel, Florenz. — Taf. 112. Traum des Papstes, Berlin. — Taf. 151, 152. Ciborium, Siena. — Bd. VI Taf. 86. Die Geburt Johannes, London. — Taf. 120. Medaille auf Filippo Strozzi.
- Makart.** Hans Makart, Maler, geb. Salzburg, 29. Mai 1840, gest. Wien, 3. Okt. 1884. — Bd. VIII S. 73. Hans Makarts Atelier.
- Manet.** Edouard Manet, Maler, geb. Paris 1833, gest. ebenda, 30. April 1883. — Text Bd. V S. 33 ff. — Bd. II Taf. 31. Im Treibhaus, Berlin. — Bd. V Taf. 71. Chez le père Lathuille, Paris. — Taf. 79. Der Frühling, Paris.

- Manozzi.** Giov. Manozzi, gen. Giov. da San Giovanni, Maler, geb. San Giovanni di Valdarno 1590, gest. Florenz, 9. Dez. 1636. — Bd. III Taf. 10. Ein Künstlerschmaus, Florenz.
- Mantegna.** Andrea Mantegna, Maler, geb. Vicenza 1431, gest. Mantua 1506. — Text Bd. II S. 5 ff. — Bd. II Taf. 10. Das Martyrium des hl. Jakobus, Padua. — Taf. 106. Maria mit dem Kinde, Mailand. — Bd. IV Taf. 9. Bildnis des Kardinals Searampo, Berlin. — Taf. 66. Christus als Schmerzensmann, Kopenhagen. — Bd. V Taf. 154. Die Weisheit siegt über die Laster, Paris. — Abb. im Text Bd. II S. 5. Der Triumph des Scipio, London, und die Bronzestatuette des Mantegna, Mantua. S. 6. Der hl. Georg, Venedig.
- Marées.** Hans von Marées, Maler, geb. Koblenz 24. Dez. 1857, gest. Rom, 5. Juni 1887. — Bd. VII Taf. 52. Der hl. Georg, Berlin.
- Marinus.** Marinus von Roymerswale, Maler, tätig zw. 1520 und 1560. — Vgl. Text Bd. II S. 34 und Erläut. zu Bd. II Taf. 58. — Abb. im Text Bd. II S. 33. Der Geldwechsler, München.
- Marochetti.** Carlo Marochetti, Bildhauer, geb. Turin 1805, gest. Passy bei Paris, 3. Januar 1868. — Bd. II Taf. 24. Das Reiterdenkmal Emanuel Philiberts, Turin.
- Masaccio.** Tommaso di Ser Giovanni di Simone Guidi, gen. Masaccio, Maler, geb. Castello San Giovanni, 21. Dez. 1401, gest. Rom, 1428. — Text Bd. VIII S. 41 ff. — Bd. IV Taf. 18. Die Schattenheilung, Florenz. — Bd. VIII Taf. 82, 83. Der Zinsgroschen, Florenz. — Taf. 84, 85. Die Auferweckung des Königssohnes, Florenz. — Taf. 86. Die Austreibung aus dem Paradies, Florenz. — Abb. im Text Bd. VIII S. 41. Die Anbetung der Könige, Berlin. S. 42. Die Dreieinigkeit, Florenz. S. 43. Ausschn. aus dem Fresko der Taufe, Florenz. S. 44. Das Martyrium des hl. Petrus und Johannes d. Täufers, Berlin.
- Meister der Pelligrinikapelle.** Bildhauer, tätig in Florenz in den ersten Jahrzehnten des XV. Jahrh. — Abb. im Text Bd. VI S. II. Madonnenstatuette, London.
- Meister der Heiligen Sippe.** Maler, tätig in Köln zwischen 1480 und 1510. — Bd. VIII Taf. 78. Der Calvarienberg, Brüssel.
- Meister des hl. Bartolomäus.** Maler tätig in Köln um 1490 bis 1510. — Vgl. Text Bd. VIII S. 40. — Bd. VII Taf. 140. Die hl. Agnes, Bartholomäus und Cäcilia, München. — Bd. VIII Taf. 77. Die Kreuzabnahme, Paris.
- Meister des Marienlebens.** Maler, tätig in Köln um 1460 bis 1480. — Vgl. Text Bd. VIII S. 40. — Bd. VII Taf. 124. Begegnung Mariae und der hl. Elisabeth, München. — Bd. VIII Taf. 76. Die Madonna mit dem hl. Bernard, Köln.
- Meister des Todes Mariae.** Maler, tätig in Köln und Antwerpen zw. 1505 und 1525. — Bd. III Taf. 121. Selbstbildnis. — Bd. VI Taf. 146, 147, 148. Flügelaltar, München.
- Meister „H. W. G.“** Oberdeutscher Zeichner des XVI. Jahrh. — Abb. im Text Bd. IV S. 21. Landschaft, Holzschnitt.
- Meister von Flémalle.** Maler tätig in den südl. Niederlanden, 1438—1460. — Bd. IV Taf. 148, 149. Zwei Flügel des Werlaltars, Madrid. — Bd. VIII Taf. 147. Bildnis eines Mannes, Berlin.
- Meister von S. Severin.** Maler, tätig in Köln zw. 1490 und 1520. — Vgl. Text Bd. VIII S. 40. — Bd. VIII Taf. 79. Die Anbetung der Könige, Köln.
- Meister Wilhelm.** Maler, tätig in Köln um 1370. — Vgl. Text Bd. VIII S. 37 f. — Bd. VIII Taf. 74. Madonna mit der Erbsenblüte, Köln. — Abb. im Text Bd. VIII S. 37. Darbringung im Tempel (Flügel vom Clarenaltar), Köln. S. 39. Anbetung der Könige (Flügel vom Clarenaltar), Köln.
- Melchers.** Gari Melchers, Maler, geb. Detroit, Amerika 1860. — Bd. III Taf. 151. Die Familie, Berlin.
- Memling.** Hans Memling, Maler, geb. Mainz, vor 1430 (?), gest. Brügge, 11. Aug. 1495. — Text Bd. VII S. 65 ff. — Vgl. Text Bd. I S. 36. — Bd. I Taf. 50, 51, 52. Flügelaltar, Wien. — Bd. VII Taf. 129. Tafel vom Ursulaschrein, Brügge. — Taf. 130, 131. Diptychon, Brügge. — Taf. 132. Zwei Altarflügel Paris. — Abb. im Text Bd. VII S. 65. Ursulaschrein, Brügge. S. 67. Bathseba, Stuttgart.
- Menelaos.** Bildhauer aus der Zeit des Augustus. — Bd. III Taf. 92. Gruppe, Rom.
- Mengs.** Anton Raffael Mengs, Maler, geb. Aussig, 12. März 1718, gest. Rom, 29. Juni 1779. — Vgl. Text Bd. III S. 4. — Abb. im Text Bd. III S. 3. Selbstbildnis, Dresden.
- Menzel.** Adolf Menzel, Maler, geb. Breslau, 8. Dez. 1815, lebt in Berlin. — Text Bd. IV S. 1 ff. — Vgl. Text Bd. VII S. 8. — Bd. I Taf. 28. Flotenkonzert, Berlin. — Taf. 101. Das Eisenwalzwerk, Berlin. — Bd. IV Taf. 7. Cerele, Worms. — Taf. 127. Umbau des Berliner Museums, Berlin. — Bd. VII Taf. 13. Potsdamer Bahn, Berlin. — Abb. im Text Bd. IV S. 1. Skizze für ein Service, Berlin. S. 2. Aus dem Kinderalbum, Tuschzeichn., Berlin. S. 3. Bleistiftzeichn., Berlin. — Vgl. auch die Abb. im Text Bd. II S. 26. — Vgl. Bd. III Taf. 112.
- Mercié.** Antonin Mercié, Bildhauer, geb. Toulouse, 30. Okt. 1845, lebt in Paris. — Bd. II Taf. 88. Grabdenkmal, Paris.
- Merian.** Mathäus Merian d. Aelt., Kupferstecher, geb. Basel, 1593, gest. Schwalbach, 1650. — Vgl. Text Bd. VII S. 7.
- Metsu.** Gabriel Metsu, Maler, geb. Leiden, etwa 1630, begr. Amsterdam, 24. Okt. 1667. — Bd. IV Taf. 145, 146. Der Briefschreiber. Die Briefempfängerin, London. — Taf. 85. Das Geschenk des Jägers, Amsterdam. — Bd. VI Taf. 47. Die Musikstunde, London.
- Metsys.** Jan Metsys, Maler, geb. Antwerpen, 1509, gest. ebenda, vor dem 8. Oktober 1575. — Vgl. Text Bd. II S. 34. — Bd. II Taf. 67. Die Geizhals, Windsor Castle.
- Metsys.** Quinten Metsys, Maler, geb. Löwen, um 1466, gest. Antwerpen, zwischen dem 23. Juli und 16. Sept. 1530. — Text Bd. V S. 1 ff. — Vgl. Text Bd. II S. 34. — Bd. II S. 58. Der hl. Hieronimus, Berlin. — Taf. 66. Der Goldwäger, Paris. — Bd. V Taf. 1. Die hl. Magdalen, Antwerpen. — Bd. VI Taf. 35. Joh. Ev. und die hl. Agnes, Berlin. — Bd. VII Taf. 17. Bildnis eines hohen Geistlichen, Wien. — Abb. im Text Bd. II S. 35. Der Anwalt, Dresden. S. 36. Der hl. Hieronymus, Rom. — Bd. V S. 1. Medaille auf Erasmus von Rotterdam. S. 4. Löwener Altar, Brüssel (Ausschnitt).
- Meunier.** Constantin Meunier, Bildhauer und Maler, geb. Brüssel, 1831, lebt in Brüssel. Bd. V Taf. 8. Die Industrie, Brüssel. — Taf. 63. Der Puddler, Berlin.
- Michelangelo.** Michelangelo Buonarroti, Maler und Bildhauer, geb. Caprese bei Arezzo, 6. März 1475, gest. Rom, 18. Febr. 1564. — Text Bd. IV S. 33 ff. Vgl. Text Bd. VI S. 28. — Band I Taf. 6, 7. Moses, Rom. — Taf. 23, 24. Der David, Florenz. — Taf. 87, 88 und Taf. 95, 96. Grabmaler, Florenz. — Taf. 110. Sterbender Sklave, Paris. — Taf. 142. Die Beweinung Christi, Rom. — Bd. III Taf. 48. Die Madonna an der Treppe, Florenz. — Taf. 61 bis 64. Die Decke der Sixtinischen Kapelle, Rom. — Bd. IV Taf. 24. Bacchusstatue, Florenz. — Taf. 58. Die hl. Familie, Gemälde, Florenz. — Taf. 64. Der Kentaurenkampf, Marmorrelief, Florenz. — Taf. 67, 68. Das jüngste Gericht, Rom. — Taf. 72. Brutus, Marmorbüste, Florenz. — Bd. VI Taf. 56. Madonnenstatue, Florenz. — Abb. im Text Bd. I S. 27. Aktestudie, London. — Bd. IV S. 33. Erschaffung Adams, Rom. S. 34. Gruppe aus dem Karton der badenden Soldaten, nach einem Stich. S. 35. Vorhalle der Laurentiana, Florenz. S. 36. Kapitell am Capitulnischen Museum, Rom. — Bd. VI S. 25. Madonnenrelief, London. — Bd. VIII S. 35. Zeichnung nach Giotto's Himmelfahrt des Johannes, Paris.
- Michelozzo.** Michelozzo Michelozzi, Bildhauer, geb. Florenz, 1396 (?), gest. ebenda, nach 1470. — Vgl. Text Bd. I S. 63 f. und Bd. VI S. 17. — Bd. I Taf. 128. Grabmal Johannes XXIII. (gemeinsame Arbeit mit Donatello), Florenz.
- Michetti.** Francesco Paolo Michetti, geb. Tocco di Casauria, 2. Okt. 1851, lebt in Francavilla. — Text Bd. IV. S. 29 ff. — Abb. im Text Bd. IV S. 29. Bittgang Oelstudie.
- Mieris.** Frans van Mieris, Maler, geb. Leiden, 16. April 1653, gest. ebenda, 12. März 1681. — Bd. II Taf. 100. Der Cavalier bei der Seidenhändlerin, Wien.
- Mignard.** Pierre Mignard, Maler, get. Troyes, 17. Nov. 1612, gest. Paris, 30. Mai 1696. — Bd. I Taf. 84. Maria Mancini, Berlin.
- Milde.** Carl Julius Milde, Maler, geb. Hamburg, 16. Febr. 1803, gest. Lübeck, 20. Nov. 1876. — Bd. VIII Taf. 142. Interieur, Hamburg.
- Millais.** John Everett Millais, Maler, geb. Southampton, 8. Juni 1829, gest. London, 13. August 1896. — Vgl. Text Bd. III S. 13. ff. — Bd. III Taf. 23. Lorenzo und Isabella, Liverpool.
- Millet.** Jean-François Millet, Maler, geb. Gruchy bei Cherbourg, 4. Okt. 1814, gest. Barbizon, 20. Juni 1874. — Text Bd. VIII S. I ff. — Bd. I Taf. 54. Die Aehrenleserinnen, Paris. — Bd. II Taf. 159. Die Kirche von Gréville, Paris. — Bd. IV Taf. 159. Angelus, Washington. — Bd. VIII. Taf. 6. Der Kornschwinger, Paris. — Taf. 7. Die Schafhirtin, Paris. — Taf. 15. Der Tod und der Holzsammler, Kopenhagen. — Abb. im Text Bd. VIII S. I. Der Hirt, früher Paris.
- Mino.** Mino da Fiesole, Bildhauer, geb. Poppi, 1431, gest. Florenz, 11. Juli 1484. — Vgl. Text Bd. VI S. 18. — Bd. IV Taf. 88. Niccolò Strozzi, Berlin.
- Mittelalterliche Kunst.** Text Bd. I S. 49 ff. — Bd. III S. 21 ff. — Bd. VII S. 25 ff. — Bd. VIII S. 65 ff. — Bd. I Taf. 102. Kirche und Synagoge, Statuen am Strassburger Münster. — Bd. III Taf. 78. Maria und Elisabeth, Statuen an der Reimser Kathedrale. — Bd. IV Taf. 118, 119. Tod und Krönung Mariae, Reliefs am Strassburger Münster. — Bd. V Taf. 16. Karl IV., Berlin. — Taf. 119. Grabmal des Königs Ordoño II., Leon. — Bd. VI Taf. 103. Römische Marmorbüste, Berlin. — Taf. 136. Förichte Jungfrau mit dem Verführer, Statuen Strassburg. — Taf. 142. Die Begegnung, Statuen, Chartres. — Taf. 152. Reiterstatue, Bamberg. — Bd. VII Taf. 45. Engel, Reims. — Taf. 53, 54. Westportal, Chartres. — Taf. 55. Tympanon-

- Paris, Notre Dame. — Taf. 56. Königsstatue, Reims. — Taf. 72. Maria mit Kind, Lübeck. — Taf. 88. Zwei Apostel, Paris, Sainte Chapelle. — Bd. VIII Taf. 135. Westportal der Kathedrale zu Reims. — Abb. im Text Bd I S. 49. Kreuzgruppe zu Wechselburg. S. 51. Stifterpaar am Dom zu Naumburg. S. 52. Grabmal Heinrichs des Löwen, Braunschweig. — Bd. III S. 21. Selbstbildnis und andere Figuren eines Schreibers Wandalgarius, St. Gallen. S. 22. Kaiserbildnisse im goldenen Buch von Prüm, Trier. S. 23. Bildnis König Rudolfs von Habsburg, Wien (Kopie) und Büste des Baumeisters Parler, Prag. S. 24. Grabmal des Erzbischofs Peter von Aspelt, Mainz. — Bd. VII S. 25. Tympanon, Chartres, Westportal. S. 27. St. Firmin, Amiens. S. 28. Tympanon, Moissac. — Bd. VIII S. 65. Madonnenstatue, Paris. S. 66. Heiligenstatue, Paris. S. 67. Josef, Reims. S. 68. Prophet, Amiens.
- Montañez.** Juan Martinez Montañez, Bildhauer, geb. Alcalá el real in der Provinz Granada, 1585, gest. Sevilla, 1649. — Bd. VII Taf. 39. Die Madonna de las Cuevas, Sevilla.
- Mor.** Antonis Mor, Maler, geb. Utrecht, angebl. 1512, gest. zw. 1576 und 1578. — Bd. III Taf. 129. Königin Mary, Madrid. Bd. VI Taf. 25. Goldschmied, Haag. — Bd. VIII Taf. 129. Selbstbildnis, Florenz.
- Mora.** José de Mora, Bildhauer, geb. Mallorca, 1638, gest. Granada, 1725. — Bd. V Taf. 120. Der hl. Bruno, Granada.
- Moreau.** Gustave Moreau, Maler, geb. Paris, 5. April 1826, gest. 19. April 1898. — Bd. IV Taf. 31. Orpheus, Paris. — Bd. VII S. 135. Die Erscheinung, Paris.
- Morelli.** Domenico Morelli, Maler, geb. Neapel, 26. Aug. 1826. — Text Bd. II S. 13 ff. — Abb. im Text Bd. II S. 13. Christus in der Wüste.
- Moretto.** Alessandro Bonvicino gen. Moretto, Maler, geb. Brescia um 1498, gest. daselbst, 1555. — Bd. I Taf. 33. Justina, Wien. — Bd. V Taf. 148. Die Madonna von Paitone, Brescia.
- Moroni.** Giovanni Battista Moroni, Maler, geb. Bondo bei Bergamo, um 1525, gest. Bergamo, 5. Febr. 1578. — Bd. I Taf. 105. Schneider, London. — Bd. II Taf. 17. Pantera (?), — Florenz. — Bd. IV Taf. 137. Weibliches Bildnis, London.
- Morris.** William Morris, geb. Walthamstow, Essex, 24. März 1834, gest. London, 3. Okt. 1896. — Text Bd. III S. 29 ff. — Bd. III Taf. 58. Der Stern von Bethlehem, Oxford. — Taf. 59. Titelseiten des Werkes „News from nowhere“.
- Motonobu.** Kano Motonobu, Jap. Maler der Kanoschule, geb. Kioto um 1475, gest. ebenda, 1559. — Bd. VII Taf. 114. Wasserfall. (Vgl. Text S. 59.)
- Murillo.** Bartolomé Estéban Murillo, Maler, geb. Sevilla, Ende 1617, gest. daselbst, 3. April 1682. — Bd. II Taf. 36, 37. Die unbefleckte Empfängnis, Madrid. — Bd. III Taf. 109. Rastende Knaben, München. — Bd. VI Taf. 2, 3. Eleasar und Rebekka, Madrid.
- Myron,** athen. Bildh., um 450 v. Chr. — Bd. III Taf. 46. Marsyas, Rom.
- Nagataka.** Tosa Nagataka, Jap. Maler. Tosaschule. Zweite Hälfte des XIII. Jahrh. — Bd. VII Taf. 113. Makimono, Einfangen eines Pferdes.
- Neer.** Aart van der Neer, Maler, geb. Amsterdam, 1603, gest. ebenda, 9. Nov. 1677. — Bd. II Taf. 27. Winterlandschaft, Amsterdam.
- Netscher.** Caspar Netscher, Maler, geb. Heidelberg, 1639, gest. Haag, 15. Jan. 1684. — Bd. VI Taf. 155. Der Briefschreiber, Dresden.
- Ninsei.** Nonomura Ninsei, Jap. Töpfer, geb. in der Provinz Tamba, gest. Kioto, zwisch. 1658 u. 1660. — Bd. VII Taf. 8. Koro (Räuchergefäß) in Gestalt einer Dichterin, Hamburg.
- Ohmacht.** Landolin Ohmacht, Bildhauer, geb. Dunningen, 6. Nov. 1760, gest. Strassburg, 31. März 1834. — Bd. VII Taf. 136. Grabrelief, Hamburg.
- Okio.** Marujama Okio, Jap. Maler, geb. Anatamura, 1733, gest. Kioto, 1795. — Abb. im Text Bd. VII S. 57. Der Hodsugawafuß, Kioto (vergl. Text S. 59).
- Ostade.** Adriaen van Ostade, Maler, geb. Haarlem, 10. Dez. 1610, begr. ebenda, 2. Mai 1685. — Bd. IV Taf. 117. Der Maler, Dresden. — Taf. 83. Der Spielmann, Haag. — Bd. VIII Taf. 29. Die Bauernfamilie, London. — Abb. im Text Bd. V S. 41. Das Fest unter dem grossen Baum, Radierung.
- Ostade.** Isack van Ostade, Maler, geb. Haarlem, 3. Juni 1621, begr. ebenda, 16. Okt. 1649. — Bd. V Taf. 12. Die Dorfschenke, S. Petersburg.
- Ouwater.** Albert van Ouwater, Maler, tätig in Haarlem, etwa 1436—1460. — Vgl. Text Bd. I S. 36. — Bd. I Taf. 59. Auf-erweckung des Lazarus, Berlin.
- Overbeck.** Friedrich Overbeck, Maler, geb. Lübeck, 3. Juli 1789, gest. Rom, 12. Nov. 1869. — Text Bd. II S. 53 ff. — Bd. II Taf. 109. Verkaufung Josephs, Berlin (Casa Bartholdy). — Taf. 110. Die mageren Jahre, Berlin (Casa Bartholdy).
- Palma.** Giacomo Palma il Vecchio, Maler, geb. Serinalta bei Bergamo, um 1480, gest. Venedig, 1528. — Vgl. Text Bd. VII S. 14 f. — Bd. I Taf. 99. Jakob und Rahel, Dresden. — Bd. II. Taf. 57. Die heilige Barbara, Venedig. — Bd. IV Taf. 129. Weibl. Bildnis, Paris. Bd. V Taf. 142. Die drei Schwestern, Dresden.
- Paris.** Domenico di Paris, Bildhauer, thätig zu Ferrara um 1467. — Bd. VI Taf. 101. Madonna, Berlin.
- Parmeggianino.** Francesco Mazzola gen. il Parmeggianino, Maler, geb. Parma, 11. Jan. 1504, gest. August 1540. — Bd. V Taf. 25. Weibl. Bildnis, Neapel.
- Pasti.** Matteo de' Pasti, Medailleur, geb. Verona, tätig hier und in Rimini zw. 1440 und 1463. — Vgl. Text Bd. VI S. 59. — Bd. VI Taf. 119. Medaille auf Isotta da Rimini. — Abb. im Text Bd. VI S. 58. Medaille auf Alberti.
- Patinir.** Joachim de Patinir, Maler, geb. Dinant, etwa 1480, gest. Antwerpen, 1524. — Vgl. Text Bd. VII S. 6. — Bd. III Taf. 148. Landschaft, Berlin.
- Perugino.** Pietro Perugino, Maler, geb. Città della Pieve, 1446, gest. Castello di Fontignano, 1524. — Bd. III Taf. 35, 36. Die Schlüsselübergabe, Rom. — Bd. V Taf. 155. Kampf der Liebe und Keuschheit, Paris. — Bd. VI Taf. 68. Madonna, Cremona. — Taf. 78. Die Anbetung, Rom.
- Pettenkofen.** August von Pettenkofen, Maler, geb. Wien, 10. Mai 1821, gest. ebenda, 31. März 1889. — Bd. II Taf. 70. Rastende Zigeuner, Berlin.
- Piazzetta.** Giov. Batt. Piazzetta, Maler, geb. Pietrarossa im Trevisanischen, 13. Febr. 1682, gest. Venedig, 24. April 1754. — Vgl. Text Bd. III S. 26. — Bd. III Taf. 51. Fahnen-träger, Dresden.
- Pigalle.** Jean-Baptiste Pigalle, Bildhauer, geb. Paris, 26. Jan. 1714, gest. ebenda, 20. August 1785. — Bd. V Taf. 159. Das Kind mit dem Käfig, Paris.
- Pilgram.** Anton Pilgram, Bildhauer, arbeitet um 1500 in Brunn und Wien. — Bd. IV Taf. 112. Selbstbildnis, Steinrelief, Wien.
- Pilon.** Germain Pilon, Bildhauer, geb. Loué, um 1535, lebte in Paris, gest. 1590. — Vgl. Text Bd. III S. 64. — Bd. III Taf. 127. Die drei Grazien, Paris.
- Pinturicchio.** Bernardino Pinturicchio, Maler, geb. Perugia, 1454, gest. Siena, 11. Dez. 1513. — Vgl. Text Bd. V S. 21 ff. — Bd. IV Taf. 50. Penelope, London. — Bd. V Taf. 42, 43. Disputation der hl. Katharina, Rom. — Taf. 44. Susanna, Rom. — Abb. im Text. Bd. V S. 21. Bildnis des Papstes Alexander VI. (Stuck), Rom. S. 23. Innenansicht der Sala dei Santi, Rom. S. 24. Ausschnitt aus der Disputation der hl. Katharina, Rom.
- Piombo.** Sebastiano del Piombo, Maler, geb. Venedig, um 1485, gest. Rom, 21. Juni 1547. — Text Bd. V S. 37 ff. — Bd. IV Taf. 157. Junge Römerin, Berlin. — Bd. V Taf. 68. Der Violinspieler, Paris. — Taf. 73. Die sog. Fornarina, Florenz. — Taf. 74, 75. Der hl. Chrysostomus, Venedig. — Bd. VIII Taf. 132. Erweckung des Lazarus, London. — Abb. im Text Bd. V S. 37. Die hl. Familie, London. S. 38. Carondelet, Samml. des Duke of Grafton, und Pietà, Viterbo. S. 39. Kardinal Pucci, Wien. S. 40. Madonna, Neapel.
- Pisano.** Andrea Pisano, Bildhauer, geb. Pontedera, 1273, gest. Orvieto (?), 1348. — Text Bd. VIII S. 29 ff. — Bd. VIII Taf. 58, 59. Bronzetür, Florenz. — Taf. 60. Sechs Reliefs von der Bronzetür, Florenz. — Taf. 61. Die hl. Reparatur (Marmorfigur), Florenz. — Abb. im Text Bd. VIII S. 31. Die Geburt Johannis (Relief von der Bronzetür), Florenz.
- Pisano.** Giovanni Pisano, nachweisbar tätig (vornehmlich in Pisa und Pistoja) 1266—1313. — Text Bd. II S. 57 ff. — Vgl. Text Bd. VIII S. 29 f. — Bd. II Taf. 117. Die Geburt Christi (Kanzelrelief), Pistoja. — Taf. 126, 127. Kanzel, Pistoja. — Bd. VIII Taf. 152. Zwei Sibyllen, Berlin. — Abb. im Text Bd. II S. 57. Sibyllenstatue vom Dom zu Siena und Teile der Kanzel zu Pistoja. S. 59. Holzkruzifix zu Pistoja. — Bd. V III S. 30. Die Geburt Christi (Kanzelrelief), Pisa.
- Pisano.** Niccolò Pisano, 2. Hälfte des 13. Jahrh., tätig vornehmlich in Pisa, Siena, Perugia. — Text Bd. II S. 57 ff. — Bd. II Taf. 116. Die Geburt Christi (Kanzelrelief), Pisa.
- Pisano.** Vittore Pisano, gen. Pisanello, Maler und Bildhauer, geb. S. Vigilio am Gardasee, um 1380, gest. Rom (?), März 1451. — Text Bd. VI S. 21 ff.; vgl. S. 58. — Bd. III Taf. 124. S. Eustachius, London. — Bd. IV Taf. 105. Bildnis einer Estensischen Prinzessin, Paris. — Bd. VI Taf. 41. Lionello d'Este, Bergamo. — Taf. 55. Die Verkündigung, Verona. — Taf. 91. Antonius und Georg, London. — Taf. 118. Medaillen auf Domenico Malatesta, Lionello d'Este, Cecilia Gonzaga. — Abb. im Text Bd. V S. 7. S. Georg, Verona. — Bd. VI S. 21. S. Michael, Verona. S. 57. Medaille auf Alphon von Neapel.
- Pollaiuolo.** Piero Pollainolo, geb. Florenz, 1443, gest. vermutlich Rom, vor 1496. — Bd. III Taf. 137. David, Berlin.
- Polyeuctes.** athenischer Bildh. d. III. Jahrh. v. Chr. — Bd. III Taf. 136. Sophokles, Rom.

- Polyklet.** Bildhauer aus Sikyon, bis etwa 400 vor Chr. — Text Bd. V S. 69 ff. — Bd. II Taf. 124. Doryphoros, Neapel (Kopie nach Polyklet). — Taf. 133. Diadumenos aus Vaison, London (Kopie nach Polyklet). — Vgl. auch Bd. III Taf. 157. Amazone, Berlin. Abb. im Text Bd. V S. 69. Kopie nach dem Kopf des Doryphoros, Neapel. Vgl. auch die Abb. Bd. V S. 72. Münzbilder nach der Hera.
- Pontorno.** Jacopo Carucci gen. Pontorno, Maler, geb. Pontorno bei Empoli, 25. oder 26. Mai 1494, begr. Florenz, 2. Jan. 1575. — Vgl. Text Bd. VI S. 67. — Bd. VI Taf. 131. Vornehme Dame, Frankfurt a. M. — Abb. im Text Bd. VI S. 66. Kardinal Cervini, Rom. S. 68. Studie, Florenz.
- Porta.** Giacomo della Porta, Bildhauer, geb. Mailand, 1539, gest. Rom, 1604. — Vgl. Text Bd. III S. 34. — Bd. III Taf. 70. Fontana delle Tartarughe, Rom. — Abb. im Text Bd. III S. 33. Brunnen in Frascati.
- Potter.** Paulus Potter, Maler, get. Enkhuyzen, 20. Nov. 1625, begr. Amsterdam, 17. Jan. 1654. — Vgl. Text Bd. IV S. 48. — Bd. II Taf. 123. Die Weide, Paris. — Bd. VI Taf. 12. Der Stier, Haag. — Taf. 13. Die Kuh, Haag. — Taf. 45. Der Wolfshund, Petersburg. — Bd. VIII Taf. 127. Auf der Weide, Kassel.
- Poussin.** Nicolas Poussin, Maler, geb. Villers in der Normandie, Juni 1594, gest. Rom, 19. Nov. 1665. — Bd. I Taf. 20. Landschaft mit dem hl. Matthäus, Berlin. — Bd. III Taf. 90. Bacchische Szene, Kassel. — Bd. VI Taf. 140. Der Winter, Paris.
- Praxiteles.** Athenischer Bildhauer, um 350 vor Chr. — Bd. I Taf. 157. Hermes, Marmorstatue, Olympia. — Bd. V Taf. 60. Mäusenrelief von Mantinea, Athen.
- Preller.** Friedrich Preller, Maler, geb. Eisenach, 25. April 1804, gest. Weimar, 23. April 1878. — Vgl. Text Bd. VII S. 7. — Bd. II Taf. 55. Die Genossen des Odysseus und die heiligen Rinder, Weimar.
- Previtali.** Andrea Previtali, Maler, tätig 1502—1525 in Venedig und Bergamo, gest. in Bergamo, angebl. 7. Nov. 1528. — Bd. III Taf. 83. Christus am Kreuz, Venedig.
- Prud'hon.** Pierre-Paul Prud'hon, Maler, geb. Cluny, 4. April 1758, gest. Paris, 16. Febr. 1823. — Bd. III Taf. 79. Allegorie auf die Gerechtigkeit, Paris.
- Puvis.** Pierre Puvis de Chavannes, Maler, geb. Lyon, 14. Dez. 1824, gest. Paris, 24. Okt. 1898. — Text Bd. I S. 3f. — Bd. I Taf. 62. Hl. Genovefa, Paris. — Abb. im Text Bd. III S. 9. „Inter artes et naturam“, Rouen. S. 41. Christl. Inspiration, Lyon.
- Quercia.** Jacopo della Quercia, Bildhauer, geb. vermutlich zu Quercia Grossa bei Siena, um 1374, gest. Siena, 20. Okt. 1438. — Text Bd. IV S. 65 ff. — Bd. IV Taf. 133. Grabdenkmal der Ilaria, Lucca. — Taf. 134, 135. Das Hauptportal der Kirche San Petronio, Bologna. — Taf. 142. Relief der Sapientia, Siena. — Taf. 143. Vertreibung aus dem Paradies und Erdenleben, Bologna. — Bd. VII Taf. 78, 79. Taufbrunnen, Siena. — Abb. im Text Bd. IV S. 65. Die Fonte Gaia, Siena.
- Raffael.** Raffaello Santi, Maler, geb. Urbino, 28. März 1483, gest. Rom, 6. April 1520. — Text Bd. I S. 69 f., Bd. II S. 45 ff., Bd. III S. 69 ff., Bd. VIII S. 49 ff.; vgl. auch Bd. I S. 2. — Bd. I Taf. 14. Madonna della Sedia, Florenz. — Taf. 17. Madonna del Cardellino, Florenz. — Taf. 75, 76. Die Sixtinische Madonna, Dresden. — Taf. 98. Madonna del Granduca, Florenz. — Taf. 113. Die hl. Caecilie, Bologna. — Taf. 146, 147. Madonna di Foligno, Rom. — Taf. 155. Madonna aus dem Hause Alba, St. Petersburg. — Bd. II Taf. 25. Julius II., Florenz. — Taf. 65. Castiglione, Paris. — Taf. 73. Leo X., Florenz. — Taf. 81. La Velata, Florenz. — Taf. 90. Inghirami, Florenz. — Taf. 91. Navagero und Beazzano, Rom. — Taf. 118, 119. Die Madonna mit dem Fiseh, Madrid. — Bd. III Taf. 85, 86. Die Disputa, Rom. — Taf. 87, 88. Die Schule von Athen, Rom. — Taf. 107, 108. Der Parnass, Rom. — Taf. 116, 117. Die Vertreibung des Heliodor, Rom. — Taf. 130, 131. Die Messe von Bolsena, Rom. — Taf. 132, 133. Die Befreiung Petri, Rom. — Taf. 138, 139. Der Borgobrand, Rom. — Bd. V Taf. 2, 3. Die Verklärung Christi, Rom. — Taf. 69. Die Vermählung Mariä, Mailand. — Taf. 105. Kardinal Francesco Alidosi, Madrid. — Bd. VII Taf. 4, 5. Der wunderbare Fischzug, London. — Taf. 153, 154. Weide meine Lämmer, London. — Taf. 155, 156. Die Blendung des Elymas, London. — Taf. 157, 158. Paulus in Lystra, London. — Taf. 159, 160. Paulus in Athen, London. — Bd. VIII Taf. 97. Der Traum des Ritters, Oelbild u. Silberstiftzeichnung, London. — Taf. 98. Der hl. Georg mit dem Schwert (Oelbild), Paris. — Taf. 99. Der hl. Georg mit dem Schwert (Federzeichnung), Florenz. — Taf. 100. Die hl. Katharina (Oelbild), London. — Taf. 101. Die hl. Katharina (Karton in Kohle), Paris. — Taf. 102. Madonnen-Entwürfe (Rötel- und Federzeichnung), Lille. — Taf. 103. Apollo, Studie zum Parnass (Federzeichnung), Lille. — Taf. 104. Kampfszene (Entwurf in Rötel), Oxford. — Taf. 116, 117. Galathea, Rom. — Taf. 153 bis 160. Das Märchen von Amor und Psyche, Farnesina-Fresken, Rom. — Abb. im Text Bd. I S. 1. Madonnenstudie, Lille. S. 69, 70, 71, 72. Madonnenstudien in Oxford, Wien, Lille. — Bd. II S. 45. Agnolo und Maddalena Doni, Florenz. S. 46. Selbstporträt, Florenz. S. 52. Hochzeit des Alexander (nach Raffael), Rom. — Bd. III S. 69. Die Gerechtigkeit, Rom. S. 71. Uebergabe der Decretalen, Rom. S. 72. Ausschnitt aus der Disputa. — Bd. VIII S. 50. Altarentwurf, die Madonna mit dem hl. Nikolaus von Tolentino, Frankfurt a. M. S. 51. Entwurf zur Madonna Esterhazy in Pest, Florenz. S. 52. Skizzen zur „Madonna im Grünen“ in Wien, Wien.
- Rauch.** Christian Rauch, Bildhauer, geb. Arolsen, 2. Jan. 1777, gest. Berlin, 5. Dez. 1857. — Text Bd. I S. 53 ff. — Bd. I Taf. 111, 112. Das Denkmal Friedrichs des Grossen, Berlin. — Abb. im Text Bd. I S. 53. Statue der Königin Luise, Charlottenburg. S. 54. Viktoria, Walhalla bei Regensburg.
- Regnault.** Henri Regnault, Maler, geb. Paris, 30. Okt. 1843, gefallen bei Buzenval vor Paris, 19. Jan. 1871. — Bd. II Taf. 15. Bildnis des Generals Juan Prim, Paris.
- Rembrandt.** Rembrandt Harmensz van Rijn, Maler, geb. Leiden, 15. Juni 1606, begraben Amsterdam, 8. Okt. 1669. — Bd. I Taf. 10. Paulus, Stuttgart. — Taf. 77. Familienbild, Braunschweig. — Taf. 145. Saskia, Kassel. — Bd. II Taf. 44, 45. Die Staalmeesters, Amsterdam. — Taf. 105. Selbstbildnis, Haag. — Bd. III Taf. 29. Der Raub des Ganymed, Dresden. — Taf. 99. Der Künstler und seine Gattin, Dresden. — Taf. 114. Hendrickje Stoffels, Berlin. — Taf. 150. Lesender Jüngling, Wien. — Bd. IV Taf. 19, 20. Die Nachtwache, Amsterdam. — Taf. 59, 60. Die sog. Judenbraut, Amsterdam. — Taf. 108. Die Ruine, Kassel. — Taf. 115. Des Künstlers Bruder im Helm, Berlin. — Taf. 132. Polnischer Reiter, Dzikow. — Bd. V Taf. 18. Winterlandschaft, Kassel. — Taf. 29. Die Holzackerfamilie, Paris. — Taf. 54, 55. Anatomie, Haag. — Taf. 66, 67. David vor Saul, Haag. — Bd. VI Taf. I. Witwe Bas, Amsterdam. — Taf. 20. Die Landschaft mit den drei Bäumen, Radierung. — Taf. 80. Christus als Gärtner, London. — Taf. 99. Mädchen, Dulwich. — Bd. VII Taf. 37. Jakob seine Enkel segnend, Kassel. — Taf. 103. Bildnis des Titus, Paris. — Bd. VIII Taf. 2. Der Evangelist Matthäus, Paris. — Taf. 22. Der Schiffsbaumeister und seine Frau, London. — Taf. 49. Christus zu Emmaus, Paris. — Taf. 50. Die Frau im Bade, Paris. — Taf. 65. Bildnis der Hendrikje Stoffels, Paris. — Abb. im Text Bd. I S. 26. Landschaftsstudie, Wien.
- Reni.** Guido Reni, Maler, geb. Calvenzano bei Bologna, 4. Nov. 1575, gest. Bologna, 18. Aug. 1642. — Bd. I Taf. 42, 43. Aurora, Rom.
- Rethel.** Alfred Rethel, Maler, geb. Diepenbeind bei Aachen, 15. Mai 1816, gest. Düsseldorf, 1. Dez. 1859. — Text Bd. II S. 9 ff. — Bd. I Taf. 86. Die Zerstörung der Irmenstule (Entwurf zu einem Freskogemälde), Düsseldorf. — Bd. II Taf. 22. Die Gerechtigkeit (Zeichnung), Düsseldorf. — Taf. 23. Gebet vor der Schlacht bei Sempach (Zeichnung), Düsseldorf. — Bd. VIII Taf. 141. Karl der Grosse, Studie, Dresden. — Abb. im Text Bd. II S. 9. Aus „Auch ein Totentanz“.
- Reynolds.** Joshua Reynolds, Maler, geb. Plymton, 16. Juli 1723, gest. London, 23. Febr. 1792. — Text Bd. VI S. 29 ff. — Bd. IV Taf. 51. Mrs. Siddons, Dulwich. — Bd. V Taf. 104. Sophie Mathilde, Herz. von Gloucester, als Kind, Windsor. — Taf. 124. Isabella Gordon, London. — Bd. VI Taf. 57. Gräfin Albemarle, London. — Taf. 58. Selbstbildnis, London. — Taf. 59. Lady Cockburn, London. — Taf. 60. Doppelbildnis, London.
- Ribera.** Giuseppe Ribera gen. Lo Spagnoletto, Maler, geb. Jativa, jetzt San Felipe, 12. Jan. 1588, gest. Neapel 1656. — Text Bd. VIII S. 53 ff. — Bd. VIII Taf. 105. Die hl. Maria Magdalena, Dresden. — Taf. 106. Der Klumpfuß, Paris. — Taf. 107. Die Anbetung der Hirten, Paris. — Abb. im Text Bd. VIII S. 54. Der Dichter, Radierung.
- Richter.** Ludwig Richter, Maler, geb. Dresden, 28. Sept. 1803, gest. Loschwitz, 19. Juni 1884. — Text Bd. II S. 61 ff. — Bd. II Taf. 128. Die Ueberfahrt am Schreckenstein, Dresden. — Bd. VII Taf. 64. Der Brautzug, Dresden. — Abb. im Text, Bd. II S. 61. Vaterfreuden (Zeichnung), Dresden. S. 62 und 63. Studien zur Ueberfahrt, Dresden.
- Riemenschneider.** Tilman Riemenschneider, Bildhauer, geb. Osterode, 1468, gest. Würzburg, 1531. — Text Bd. VI S. 49 ff. — Bd. VI Taf. 100. Die Begegnung, Creglingen. — Taf. 112. Markus und Johannes, Berlin. — Abb. im Text Bd. VI S. 49. Der hl. Blutaltar, Rothenburg.
- Robbia.** Andrea della Robbia, Bildhauer, geb. Florenz, 28. Okt. 1435, gest. ebenda, 4. Aug. 1525. — Vgl. Text Bd. VI S. 19 f. — Bd. III Taf. 159, 160. Die Verkündigung, Florenz. —

- Bd. V Taf. 32. Wickelkind, Florenz. — Bd. VI Taf. 39. Madonnenrelief, London.
- Robbia.** Giovanni della Robbia, Bildhauer, geb. Florenz, 8. Mai 1467, gest. ebenda, 1529. — Bd. V Taf. 19, 20. Werke der Barmherzigkeit, Pistoja. — Taf. 21. Spes u. Justitia, Pistoja. — Bd. VIII Taf. 112. Tabernakel, Florenz.
- Robbia.** Luca della Robbia, Bildhauer, geb. Florenz, 1399 oder 1400, gest. ebenda, 20. Febr. 1482. — Text Bd. II S. 69 ff. — Bd. VI S. 9 ff. — Bd. I Taf. 159, 160. Reliefs mit tanzen- den und musizierenden Kindern, Florenz. — Bd. II Taf. 30. Die Heimsuchung (Gruppe), Pistoja. — Taf. 137. Knaben- büste, Florenz. — Taf. 138. Jünglingsbüste, Berlin. — Taf. 149. Grabmal des Bischofs Federighi, Florenz. — Bd. IV Taf. 69. Bronzetür zur Sagrestia nuova, Florenz. — Bd. VI Taf. 8. Madonnenrelief, Berlin. — Taf. 24. Madonnenrelief, Florenz. — Bd. VIII Taf. 8. Madonnenrelief, Florenz. — Abb. im Text Bd. II S. 69. Leuchtertragende Chorknaben, Florenz. S. 71. Büste eines Jünglings, Berlin. S. 72. Mädchenbüste, Florenz. — Bd. VI S. 12. Madonnenrelief, New-York.
- Rodin.** Auguste Rodin, Bildhauer, geb. Paris, 1840, lebt in Paris. — Bd. II Taf. 48. Büste des Bildhauers Dalou, Berlin.
- Roland.** Philippe-Laurent Roland, Bildhauer, geb. bei Lille, 13. Aug. 1746, gest. Paris, 11. Juli 1816. — Bd. III Taf. 40. Der Bildhauer Pajou, Paris.
- Romano.** Giulio Pippi gen. Romano, Maler, geb. Rom, 1492, gest. Mantua, 1. Nov. 1546. — Bd. V Taf. 146, 147. Ein Götterfest, Mantua.
- Rossellino.** Antonio Rossellino, geb. Florenz, 1427, gest. ebenda, um 1478. — Vgl. Text Bd. I S. 64 und Bd. VI S. 18. — Bd. I Taf. 135, 136. Grabmal des Kardinals von Portugal, Florenz. — Taf. 150. Christusknabe, Marmorbüste, Berlin. — Bd. VI Taf. 40. Madonnenrelief, Berlin. — Bd. VII Taf. 46. Porträt- büste, Berlin.
- Rossellino.** Bernardo Rossellino, Bildhauer, geb. Florenz, 1409, gest. ebenda, 1464. — Vgl. Text Bd. I S. 64. — Bd. I Taf. 119, 120. Grabmal des Leonardo Bruni, Florenz. — Bd. VIII Taf. 136. Verkündigungsrelief, Arezzo.
- Rossetti.** Dante Gabriel Rossetti, Maler, geb. London, 12. Mai 1828, gest. Birchington, 9. April 1882. — Text Bd. III S. 13 ff. — Bd. III Taf. 7. Ecce ancilla domini, London. — Bd. IV Taf. 87. Rosa Triplex, London. — Abb. im Text Bd. III S. 16. Beata Beatrix, London.
- Rottmann.** Carl Rottmann, Maler, geb. bei Heidelberg, 11. Jan. 1798, gest. München, 6./7. Juli 1850. — Vgl. Text Bd. VII S. 7. — Bd. VII Taf. 11. Cefalù, Köln.
- Rousseau.** Théodore Rousseau, Maler, geb. Paris, 15. April 1812, gest. Barbizon, 22. Dez. 1867. — Bd. III Taf. 143. Am Walde von Fontainebleau, Paris.
- Rubens.** Peter Paul Rubens, Maler, geb. Siegen, 28. Juni 1577, gest. Antwerpen, 30. Mai 1640. — Text Bd. III S. 57 ff. — Bd. I Taf. 25. Die Söhne des Meisters, Wien. — Taf. 57. Selbstbildnis, Windsor. — Taf. 58. Helene Fourment, Wind- sor. — Taf. 89. Madonna, Paris. — Bd. II Taf. 75, 76. Die Kreuzabnahme, Antwerpen. — Bd. III Taf. 27, 28. Der Ildefonsoaltar, Wien. — Taf. 97. Der Künstler und seine erste Gattin, München. — Taf. 113. Helene Fourment, Petersburg. — Taf. 122. Christus bei Simon, Petersburg. — Taf. 123. Löwenjagd, München. — Bd. IV Taf. 10. Liebesgarten, Madrid. — Taf. 53. Landschaft, Wien. — Taf. 90. Ebene bei Sonnen- aufgang, Berlin. — Taf. 91. Landschaft, Berlin. — Bd. V Taf. 49. Maria von Medici, Madrid. — Bd. VII Taf. 1. Bildnis eines jungen Mädchens (Chapeau de Paille), London. — Taf. 71. Landschaft mit Bäuerinnen, Wien. — Taf. 116. Bildnis eines Knaben, Wien. — Taf. 148. Landschaft mit Landleuten, Florenz. — Bd. VIII Taf. 81. Die zweite Gattin des Meisters mit ihren beiden Kindern, Paris. — Taf. 145. Isabella Brant, Berlin. — Abb. im Text Bd. III S. 57. Früchte- kranz, München. S. 60. Erzherzog Albert und Infantin Isa- bella, Brüssel.
- Rude.** François Rude, Bildhauer, geb. Dijon, 4. Jan. 1784, gest. Paris, 3. Nov. 1855. — Text Bd. VI S. 13 ff. — Bd. III Taf. 152. Fischerknabe, Paris. — Bd. VI Taf. 30. Der Aus- marsch, Paris.
- Ruisdael.** Jacob van Ruisdael, Maler, geb. Haarlem, um 1628, begraben daselbst, 14. März 1682. — Text Bd. I S. 17 ff. Vgl. Text Bd. IV S. 46 ff. — Bd. I Taf. 35. Der Judenkirchhof. Dresden. — Bd. III Taf. 66. Rheinlandschaft, Amsterdam. — Bd. IV Taf. 15. Ansicht von Katwijk, Glasgow. — Taf. 123. Schloss Bentheim, Dresden. — Bd. VI Taf. 79. Der Strand bei Scheveningen, London. — Bd. VII Taf. 51. Der Eichen- wald, Berlin. — Taf. 119. Bewegung See, Brüssel. — Abb. im Text Bd. IV S. 47. Landschaftszeichn., Berlin.
- Rustici.** Giovanni Francesco Rustici, Bildhauer, geb. Florenz 13. Nov. 1474, gest. Tours, 1554. — Bd. VIII Taf. 36. Die Predigt Johannis des Täufers (Bronzegruppe), Florenz.
- Salvi.** Niccolo Salvi, Baumeister, geb. Rom, 1699, gest. ebenda, 1751. — Bd. III Taf. 15, 16. Die Fontana Trevi, Rom (vgl. Text Bd. III S. 36).
- Sansovino.** Andrea Contucci del Monte Sansovino, gen. Andrea Sansovino, Bildhauer, geb. Monte Sansavino, 1460, gest. 1529. — Vgl. Text Bd. VI S. 26. — Abb. im Text Bd. VI S. 26. Maria und Anna, Rom.
- Sansovino.** Jacopo Tatti gen. Sansovino, Bildhauer, getauft Florenz, 3. Juli 1486, gest. Venedig, 27. Nov. 1570. — Vgl. Text Bd. VI S. 28. — Bd. II Taf. 14. Bacchusstatue, Florenz. — Bd. VII Taf. 125, 126. Die Statuen an der Loggetta, Venedig. — Abb. im Text Bd. VI S. 27. Madonnenrelief, Berlin.
- Santi.** Giovanni Santi, Maler, geb. Colbordolo, zw. 1430 u. 1440, gest. Urbino, 1. Aug. 1494. — Bd. VII Taf. 83. Heimsuchung, Fano. — Taf. 84. Madonna von Heiligen verehrt, Cagli.
- Sargent.** John S. Sargent, Maler, geb. Florenz, 1856, lebt in London. — Bd. VI Taf. 128. Familienbildnis, London.
- Sarto.** Andrea del Sarto, Maler, geb. Florenz, 16. Juli, 1486, gest. ebenda, 22. Jan. 1531. — Text Bd. I S. 29 ff. — Vergl. Bd. V S. 66 f. — Bd. I Taf. 26. Die Beweinung Christi, Wien. — Taf. 60. Madonna del Sacco, Florenz. — Bd. III Taf. 65. Selbstbildnis, Florenz. — Bd. IV Taf. 131. Lu- crezia del Fede, Madrid. — Bd. VI Taf. 129. Jüngling, Florenz. — Abb. im Text Bd. I S. 29, 30, 32. Studienköpfe in Florenz. — Bd. VI S. 65. Bildnisstudie, Florenz.
- Sassoferrato.** Giov. Batt. Salvi, gen. Sassoferrato, Maler, geb. Sassoferrato, 11. Juni 1605, gest. Rom, 8. April 1685. — Bd. VIII Taf. 134. Madonna, Wien.
- Savoldo.** Giovanni Girolamo Savoldo, Maler, geb. Brescia, gest. Venedig, tätig in der 1. Hälfte der XVI. Jahrh. — Bd. III Taf. 146. Die Anbetung der Hirten, Venedig.
- Schadow.** Johann Gottfried Schadow, Bildhauer, geb. Berlin, 20. Mai 1764, gest. ebenda, 27. Jan. 1850. — Text Bd. II S. 21 ff. — Bd. II Taf. 16. Das Grabmal des Grafen von der Mark, Berlin. — Taf. 34. Gruppe der Königin Luise und ihrer Schwester Friederike, Berlin. — Bd. VI Taf. 72. Goethe- büste, Berlin. — Abb. im Text Bd. II S. 21. Statue Fried- richs des Grossen, Potsdam. S. 22. Reiseskizzen, Berlin.
- Schadow.** Wilhelm Schadow, Maler, geb. Berlin, 5. Sept. 1789, gest. Düsseldorf, 9. März 1862. — Text Bd. II S. 53 ff. — Bd. I Taf. 158. Fresken (aus der Casa Bartholdy), Berlin.
- Schirmer.** Joh. Wilh. Schirmer, Maler und Radierer, geb. Jülich, 5. Sept. 1807, gest. Karlsruhe, 11. Sept. 1863. — Vgl. Text Bd. VII S. 7, 8.
- Schlüter.** Andreas Schlüter, Bildhauer, geb. Danzig, 20. Mai 1664, gest. St. Petersburg, Mai 1714. — Text Bd. II S. 37 ff. — Vgl. auch S. 20. — Bd. I Taf. 48. Kriegermasken (Schluss- steine), Berlin. — Bd. II Taf. 7, 8. Der Grosse Kurfürst, Berlin. — Taf. 78. Der Grosse Kurfürst (Abguss des Kopfes), Berlin. — Abb. im Text Bd. II S. 37. Supraport, Berlin. S. 38. Der Grosse Kurfürst (Totalansicht), Berlin. S. 39. Statue Friedrichs I., Königsberg in Pr. S. 46. Kopf des Grossen Kurfürsten (Gipsabguss) und Schlussstein am Ber- liner Zeughause.
- Schmitson.** Teutwart Schmitson, Maler, geb. Frankfurt a. M., 1830, gest. Wien, 2. Sept. 1863. — Bd. III Taf. 47. Auf der Weide, Berlin.
- Schnorr.** Julius Schnorr von Carolsfeld, Maler, geb. Leipzig, 26. März 1794, gest. Dresden, 24. Mai 1872. — Bd. II Taf. 134. Bildnis Friedrich Rückerts (Zeichnung), Wien.
- Schongauer.** Martin Schongauer, Maler, geb. Kolmar, um 1445, gest. ebenda, 1491. — Text Bd. I S. 61 f. — Bd. V Taf. 59. Verkündigung, Kupferstich. — Bd. VIII Taf. 146. Die Geburt Christi, Berlin. — Vgl. Bd. V Taf. 129. Bildnis des Schon- gauer. — Abb. im Text Bd. I S. 61. III. Familie, München.
- Schwind.** Moriz von Schwind, Maler, geb. Wien, 21. Jan. 1804, gest. München, 8. Febr. 1871. — Vgl. Text Bd. VII S. 8. — Bd. I Taf. 18. Liebesglück und Eidesbruch aus dem Cyklus „Die schöne Melusine“, Wien. — Bd. II Taf. 6. Die Hoch- zeitsreise, München. — Bd. VII Taf. 47. Jüngling auf der Wanderschaft, München.
- Seschu.** Japan. Maler, geb. Akahama, um 1420, gest. Kioto, 1506. — Abb. Text Bd. VII S. 59. Landschaft. (Vgl. Text S. 58 f.)
- Seekatz.** Joh. Konr. Seekatz, Maler, geb. Grünstadt, 1719, gest. Darmstadt, 1768. — Bd. II Taf. 150. Der Kaiserl. Rat Goethe und seine Familie, Berlin.
- Segantini.** Giovanni Segantini, Maler, geb. Arco, 15. Jan. 1858, gest. Maloja, 1899. — Text Bd. IV S. 31 f. — Bd. IV Taf. 63. Trübe Stunde, Berlin. — Abb. im Text Bd. IV S. 32. Die Wasserträgerin, Berlin.
- Seghers.** Hercules Seghers, geb. 1589, gest. Amsterdam, um 1650. — Bd. VI Taf. 19. Die Stadt Rheenen, Berlin.

- Siberechts.** Jan Siberechts, Maler; geb. Antwerpen, Jan. 1627, gest. in England, 1703. — Bd. II Taf. 154. Viehweide, München.
- Signorelli.** Luca Signorelli, Maler, geb. Cortona, vermutlich 1441, gest. ebenda, Nov. oder Dez. 1523. — Text Bd. II S. 43 f. — Bd. II Taf. 50. Der Chor der Auserwählten, Orvieto. — Taf. 68. Pan, Berlin. — Taf. 84. Männliches Bildnis, Berlin. — Bd. III Taf. 155. Madonna, Perugia. — Bd. V Taf. 123. Triumph der Keuschheit, London. — Bd. VIII Taf. 45. Klage um den Leichnam Christi, Cortona. — Taf. 122. Zwei Apostel, Loreto. — Abb. im Text Bd. I S. 26. Aktstudie, Paris. — Bd. II S. 44. Dante Zeichn., London.
- Simon.** Lucien Simon, Maler, lebt in Paris. — Bd. VIII Taf. 111. Die Prozession, Paris.
- Skopas.** griechischer Bildhauer des IV. Jahrh. v. Chr. — Bd. III Taf. 30. Amazonenkampf, London.
- Snyders.** Franz Snyders, Maler, geb. Antwerpen, 11. Nov. 1579, gest. daselbst, 19. Aug. 1657. — Bd. II Taf. 115. Stilleben, Haag. — Bd. VII Taf. 76. Der Obst- und Gemüseladen, München.
- Sodoma.** Giovanni Antonio Bazzi, gen. Sodoma, Maler, geb. Venedig, spätestens 1477, gest. Siena, 14. oder 15. Febr. 1549. — Text Bd. IV S. 13 ff. — Bd. IV Taf. 26, 27. Die Hochzeit der Roxane, Rom. — Taf. 28. Der hl. Sebastian, Florenz. — Bd. VII Taf. 68. Judith, Siena. — Abb. im Text Bd. IV S. 13. Christus das Kreuz tragend, Monte Oliveto. S. 16. Christus an der Säule, Siena.
- Solari.** Andrea Solari, Maler, tätig zu Mailand, nachweisbar 1490—1520. — Bd. VIII Taf. 131. Eeee Homo, Mailand.
- Solario.** Andrea Solario, Maler, geb. Mailand (?) um 1460 (?), tätig daselbst und in Venedig 1490—1515. — Bd. VII Taf. 60. Venetianischer Senator, London.
- Sperandio.** Sperandio Mantovano, Medailleur, tätig zw. 1460 und 1495 in Bologna, Venedig, Ferrara; sein eigentl. Name unbekannt. — Vgl. Text Bd. VI S. 59. — Bd. VI Taf. 119. Medaille auf Bartolomeo della Rovere.
- Sperl.** Johann Sperrl, Maler, geb. Buch bei Fürth, 3. Nov. 1840, lebt in Aibling. — Vgl. Text Bd. VII S. 8. — Bd. VI Taf. 38. Schwäbisches Dorf, Berlin.
- Spinelli.** Niccolò di Forzore Spinelli Fiorentino, Medailleur, tätig in Florenz um 1490. — Vgl. Text Bd. VI S. 60. — Bd. VI Taf. 120. Medaille auf Nomina Strozzi.
- Spitzweg.** Karl Spitzweg, Maler, geb. München, 5. Febr. 1808, gest. ebenda, 23. Sept. 1885. — Vgl. Text Bd. VII S. 8. — Bd. II Taf. 79. Ein Hypochonder, München.
- Staufer-Bern.** Karl Staufer-Bern, Maler und Kupferstecher, geb. Trubschachen im Emmental, 2. Sept. 1857, gest. Florenz, 24. Jan. 1891. — Bd. V Taf. 15. Gustav Freytag, Berlin.
- Steen.** Jean Steen, Maler, geb. Leiden, 1626, begraben ebenda, 3. Febr. 1679. — Bd. I Taf. 100. Das Bohnenfest, Kassel. — Bd. II Taf. 53. Der Wirtshausgarten, Berlin. — Bd. IV Taf. 94. Die Kindtaufe, Berlin. — Bd. V Taf. 76. Die Liebeskranke, Amsterdam. — Taf. 106. Die Menagerie, Haag. — Bd. VI Taf. 87. Die Musikstunde, London. — Taf. 101. Die Gesellschaft auf der Terrasse, London. — Bd. VII Taf. 110. Das Mahl im Garten, Florenz. — Bd. VIII Taf. 28. Die Morgentoilette, London.
- Stevens.** Alfred Stevens, Maler, geb. Früssel, 11. Mai 1828, lebt daselbst. — Bd. VII Taf. 151. Leidenschaftlicher Gesang, Paris.
- Stoss.** Veit Stoss, Bildhauer, geb. wahrscheinlich Nürnberg, um 1450, gest. ebenda, 1533. — Text Bd. V S. 25 ff. — Bd. V Taf. 53. Der englische Gruss, Nürnberg. — Taf. 64. Hochaltar, Krakau. — Abb. im Text Bd. V S. 25. Darst. aus der Passion, Berlin. Die hl. Katharina, Nürnberg.
- Strigel.** Bernhard Strigel, Maler, geb. Memmingen, 1460 oder 1464, gest. daselbst, 1528. — Bd. V Taf. 100. König Ludwig II. von Ungarn als Kind, Wien.
- Tamagnini.** Antonio della Porta Tamagnini, Bildhauer, tätig um 1500 zu Genua. — Bd. VIII Taf. 151. Büste des Acellino Salvago, Berlin.
- Tanju.** Kano Tanju, Jap. Maler der Kanoschule, geb. Kioto, 1602, gest. ebenda, 1674. — Bd. VII Taf. 115. Die vier Schläfer, Tokio. — Vgl. Text Bd. VII S. 59.
- Teniers.** David Teniers, Maler, geb. Antwerpen, 15. Dez. 1610, gest. Brüssel, 25. April 1690. — Text Bd. V S. 61 ff. — Bd. III Taf. 4. Kirrnes, Brüssel. — Bd. V Taf. 118. Das Dorffest, London. — Taf. 122. Die Galerie des Erzherzogs Leopold Wilhelm, München. — Taf. 132, 133. Schützenaufzug, S. Petersburg. — Taf. 143. Versuchung des hl. Antonius, Dresden. — Abb. im Text Bd. V S. 61. Des Künstlers Familie, Berlin.
- Ter Borch.** Gerard ter Borch, Maler, geb. Zwolle, 1617, gest. Deventer, 8. Dez. 1681. — Text Bd. II S. 15 f. — Bd. I Taf. 44. Das Konzert, Berlin. — Taf. 129. Der Brief, London. — Bd. II Taf. 26. Der Liebesbrief, München. — Bd. V Taf. 86. Musikstunde, London. — Bd. VI Taf. 108, 109. Der Friedensschluss zu Münster, London. — Bd. VIII Taf. 126. Lautenspielerin, Kassel. — Abb. im Text Bd. II S. 16. Studie, Wien.
- Thaulow.** Fritz Thaulow, Maler, geb. Christiania, 20. Okt. 1847, lebt in Frankreich. — Bd. V Taf. 111. Dorf im Mondschein, Berlin.
- Thoma.** Hans Thoma, Maler, geb. Bernau im Schwarzwald, 2. Okt. 1839, lebt in Karlsruhe. — Vgl. Text Bd. VII S. 8. — Bd. IV Taf. 152. Der Hüter des Tales, Dresden. — Bd. VII Taf. 15. Taunuslandschaft mit Reiter, München. — Taf. 48. Taunuslandschaft, München.
- Thorwaldsen.** Bertel Thorwaldsen, Bildhauer, geb. Kopenhagen, 19. Nov. 1770, gest. ebenda, 24. März 1844. — Text Bd. VII S. 69 ff. — Bd. V Taf. 80. Christus, Kopenhagen. Bd. VII Taf. 142. Selbstbildnis, Kopenhagen. — Taf. 143. Merkur, Kopenhagen. — Taf. 144. Hirtenknabe, Kopenhagen. — Abb. im Text Bd. VII S. 69. Teil des Alexanderzuges, Kopenhagen. S. 70. Jason, Kopenhagen. S. 71. Hebe, Kopenhagen. S. 72. Die Kunst und der lichtbringende Genius, Kopenhagen.
- Tiepolo.** Giov. Bat. Tiepolo, Maler, getauft Venedig, 16. April 1696, gest. Madrid, 27. März 1770. — Text Bd. III S. 25 ff. — Bd. III Taf. 44, 45. Das Gastmahl der Kleopatra, Venedig. — Taf. 52. Die Anbetung, München. — Abb. im Text Bd. III S. 25. Der Empfang, Berlin. S. 27. Die Griechen in Aulis, Vicenza. S. 28. Landschaft (Ausschnitt), Vicenza.
- Tinelli.** Tiberio Tinelli, Maler, geb. Venedig, 1586, gest. ebenda, 1638. — Vgl. Text Bd. III S. 26. — Bd. III Taf. 49. Giulio Strozzi, Florenz.
- Tintoretto.** Jacopo Robusti gen. Tintoretto, Maler, geb. Venedig, Sept. 1518, gest. daselbst, 31. Mai 1594. — Vergl. Bd. VII S. 17 f. Bd. V. Taf. 50, 51. Das Wunder des hl. Mareus, Venedig. — Bd. VII Taf. 29. Flucht nach Aegypten, Venedig.
- Tischbein.** Joh. Heinr. Wilh. Tischbein, Maler, geb. Hayna, 15. Febr. 1751, gest. Eutin, 26. Juni 1829. — Abb. im Text Bd. III S. 1. Goethe, Frankfurt a. M.
- Titi.** Tiberio Titi, Maler, geb. Florenz, 1573, gest. 1627. — Bd. V Taf. 99. Cardinal Leopoldo de' Medici als Kind, Florenz.
- Tizian.** Tiziano Vecellio, Maler, geb. Cadore im Friaul, 1477 (?), gest. Venedig, 27. Aug. 1576. — Bd. V S. 29 ff. — Vergl. Bd. VII S. 14 f. — Bd. I Taf. 11. Der Zinsgroschen, Dresden. — Taf. 49. Flora, Florenz. — Taf. 68, 69. Himmliche und irdische Liebe, Rom. — Taf. 138, 139. Der Tempelgang Mariae, Venedig. — Bd. II Taf. 51, 52. Die Madonna des Hauses Pesaro, Venedig. — Taf. 98, 99. Die Himmelfahrt Mariae, Venedig. — Bd. III Taf. 69. Madonna, Dresden. — Taf. 93. Kirschenmadonna, Wien. — Bd. IV Taf. 1. La Bella, Florenz. — Taf. 45, 46. Karl V. bei Mühlberg, Madrid. — Taf. 47. Karl V., München. — Taf. 82. Dornenkrönung Christi, München. — Taf. 122. Lavinia, Berlin. — Bd. V Taf. 57. Papst Paul III. mit seinen Neponen, Neapel. — Taf. 58. Männl. Bildnis, Florenz. — Taf. 65. Jacopo de Strada, Wien. — Taf. 90. Männliches Bildnis, Cobham Hall. — Taf. 98. Tochter des Roberto Strozzi, Berlin. — Bd. VI Taf. 51. Bacchus und Ariadne, London. — Taf. 65. Der Mann mit dem Handschuh, Paris. — Bd. VII Taf. 28. Taufe Christi, Rom. Taf. 33. La Fede, Venedig. — Taf. 34. Der hl. Hieronymus, Mailand. — Taf. 35. Die Verkündigung, Venedig. — Taf. 36. Die Ausrüstung Amors, Rom. — Taf. 49. Männliches Bildnis, Kassel. — Bd. VIII Taf. 20. Donna Isabella von Portugal, Madrid. — Taf. 108, 109. Die Glorie, Madrid. — Vgl. Erl. zu Bd. II Taf. 120. Ein Konzert, Florenz. — Abb. im Text Bd. I S. 42. Laokoonkarikatur (Holzschnitt von Boldrini nach einer Zeichnung Tizians). — Bd. V S. 29. Selbstbildnis, Berlin. S. 30. Papst Paul III., Neapel. S. 31. Isabella von Portugal, Madrid.
- Torrigiani.** Picho Torrigiani, Bildhauer, geb. Florenz, 1472, gest. Sevilla, 1528. — Bd. VII Taf. 32. Maria mit dem Christkind, Sevilla.
- Troyon.** Constant Troyon, Maler, geb. Sèvres, 25. Aug. 1810, gest. Paris, 21. Febr. 1865. — Bd. II Taf. 144. Am Morgen, Paris.
- Trutat.** Felix Trutat, Maler, geb. Dijon, 27. Febr. 1824, gest. ebenda, 8. Nov. 1848. — Bd. VII Taf. 95. Der Vater des Künstlers, Dijon.
- Tschoschun.** Miagawa Tschoschun, Jap. Maler, geb. Miagawamura, 1680, gest. Edo (Tokio), 13. Nov. 1752. — Abb. im Text Bd. VII S. 60. Bildnis eines Mädchens, Japan (vergl. Text S. 60).

- Tuailon.** Louis Tuailon, Bildhauer, geb. Berlin, 1862, lebt seit 1885 in Rom. — Bd. III Taf. 8. Amazone, Berlin.
- Turner.** Joseph Turner, Maler, geb. London, 23. April 1775, gest. ebenda, 19. Dez. 1851. — Bd. III Taf. 14. Der Téméraire, London. — Abb. im Text Bd. V S. 53. Wintermorgen, London.
- Uccello.** Paolo Dono gen. Uccello, Maler, geb. Florenz, 1397, gest. ebenda, 11. Dez. 1475. — Vgl. Erläut. zu Bd. IV Taf. 99. Weibl. Bildnis, London.
- Uhde.** Fritz v. Uhde, Maler, geb. Wolkenburg (Sachsen), 22. Mai 1848, lebt in München. — Bd. III Taf. 119. Die Anbetung der Weisen, Magdeburg.
- Unbekannte Künstler.** Bd. III Taf. 120. Span. Meister des XVIII. Jahrh., Haupt Johannis, Altaraufsatz, Granada. — Bd. IV Taf. 49. Himmelfahrt Mariae, Vlämische Bildwerkerei um 1510, Berlin. — Taf. 79. Venezianischer Meister um 1500. Porträtbüste der Catarina Cornaro, Berlin. — Taf. 99. Florentinischer Meister um 1450, weibl. Bildnis, Gemälde, London. — Taf. 126. Bartholomäusstatue, deutsche Arbeit des XV. Jahrh., Frankfurt a. M. — Bd. V. Taf. 48. Nürnberger Meister um 1520, Mater dolorosa, Nürnberg. — Taf. 128. Grabmal Maximilian I., Innsbruck. (Gemeinsame Arbeit verschiedener Künstler). — Taf. 144. Nachf. des Donatello, Maria mit dem Kinde, Berlin. — Bd. VI Taf. 26. Holländischer Maler. 1. Hälfte des XVI. Jahrh. Die Anbetung, Amsterdam. — Taf. 122, 123. Vlämischer Maler von 1552. Flügel eines Triptychons, Brüssel. — Taf. 150. Florentiner Bildhauer aus der 2. Hälfte des XVI. Jahrh. Bacchisches Relief, Berlin. — Bd. VII Taf. 21. Schüler des Giovanni Bellini. Madonna, London. — Taf. 40. Schule des Montañez. Der hl. Bruno, Cadix. — Bd. VII Taf. 164. Grabplatte des Bürgermeisters Berg und seiner Frau, Lübecker Meister nach 1520. — Bd. VIII Taf. 71. Niederrhein. Meister von 1536, Grablegung Christi, Sandsteingruppe, Xanten. — Taf. 73. Kölnischer Meister um 1350, Diptychon, Berlin. — Taf. 80. Niederrh. Meister um 1530, Männl. Bildnis, Frankfurt a. M. — Abb. im Text Bd. I S. 41. Laokoongruppe, italienische Bronze des XVI. Jahrh., Berlin. S. 45. Familienbild, Bisquitrelief der Berliner Manufaktur. S. 47. Violinspieler, italienische Fayencefigur des XVIII. Jahrh., Berlin. — Bd. II S. 27. Paduan. Meister um 1490, Dornauszieher, Bronzestatue, Berlin. S. 28. Paduan. Meister um 1480, Dornauszieher, Tonstatue, Berlin. S. 31. Unbek. venet. Künstler des XV. Jahrh., Bildnis des Giov. Bellini (Zeichnung), Paris. S. 65. Zimnhumpen, Arbeit vom Ende des XVI. Jahrh., Berlin. — Bd. IV S. 25. Borten eines Wandteppichs, flandrische (?) Arbeit des XVI. Jahrh. Berlin. S. 28. Symbol. Darst. des Abendmahlweines, flandrischer Wandteppich um 1510. — Bd. VIII S. 69. Unbekannter Meister um 1820, Zimmer im Baron Vogtschen Hause, Aquarell, Hamburg. — Vgl. „Antike Kunst“, „Mittelalterliche Kunst“, „Japanische Kunst“ und die unter „Meister“ aufgeführten Künstler („Meister des Todes Mariae“ etc.).
- Ungewitter.** Georg Gottlob Ungewitter, Architekt, geb. Wanfried a. d. Werra, 15. September 1820, gest. Kassel, 1864. — Bd. VIII S. 71. Zimmer im gotischen Stile, Entwurf.
- Vasari.** Giorgio Vasari, Maler, geb. Arezzo, vor 1512, gest. Florenz, 27. Juni 1574. — Vgl. Text Bd. VI S. 67. — Bd. VI Taf. 132. Lorenzo de' Medici, Florenz.
- Veit.** Philipp Veit, Maler, geb. Berlin, 13. Febr. 1793, gest. Mainz, 18. Dez. 1877. — Vgl. Text Bd. II S. 53 ff. — Bd. II Taf. 110. Die fetten Jahre, Berlin (aus der Casa Bartholdy).
- Velazquez.** Diego Velazquez, Maler, getauft Sevilla, 6. Juni 1599, gest. Madrid, 4. Aug. 1660. — Text Bd. VII S. 61 ff. — Bd. VIII S. 5 ff. — S. 9 ff. — S. 13 ff. — Vgl. Text Bd. I S. 10 f. — Bd. I Taf. 34. Männliches Bildnis, Dresden. — Taf. 153. Weibliches Bildnis, Berlin. — Bd. II Taf. 28, 29. Die Spinnerinnen, Madrid. — Taf. 94, 95. Die Uebergabe von Breda, Madrid. — Bd. III Taf. 57. Alessandro del Borro, Berlin. — Taf. 89. Selbstbildnis, Rom. — Bd. IV Taf. 3, 4. Die Trinker, Madrid. — Taf. 57. Sibylle, Madrid. Taf. 81. Innocenz X., Rom. — Taf. 109. Christus an der Säule, London. — Bd. V Taf. 27, 28. Die Schmiede des Vulkan, Madrid. — Taf. 45. Don Baltasar Carlos, Madrid. — Taf. 102. Die Infantin Margarita, Wien. — Bd. VI Taf. 27. Aesopus, Madrid. — Taf. 28. Menippus, Madrid. — Bd. VII Taf. 38. Der Bildhauer Montañez, Madrid. — Taf. 121. Philipp IV. als Jüngling, Madrid. — Taf. 122. Olivarez, Madrid. — Taf. 123. Don Juan de Austria, Madrid. — Taf. 137, 138, 139. Die drei Jäger, Madrid. — Bd. VIII Taf. 11. Der Wasserträger, London. — Taf. 12. Die Eierkuchenbäckerin, Richmond. — Taf. 13. In der Villa Medici, Madrid. — Taf. 14. Landschaft mit Antonius und Paulus, Madrid. — Taf. 17. Die Krönung Mariae, Madrid. — Taf. 18. Christus am Kreuz, Madrid. — Taf. 19. Mars, Madrid. — Taf. 25. Reiterbildnis Philipps IV., Madrid. — Taf. 26. Bildnis der Königin Marianne, Madrid. — Taf. 27. Bildnis des Infanten Philipp Prosper, Madrid. — Taf. 42, 43. Las Meninas, Madrid. — Taf. 62. Der Hofzweig El Primo, Madrid. — Taf. 63. Der Hofnarr Bobo de Coria, Madrid. — Abb. im Text Bd. VII S. 62. Ausschnitt aus „Die Trinker“, Madrid. S. 63. Motiv aus der Villa Medici, Madrid. — Bd. VIII S. 5. Die essenden Knaben, London. S. 11. Die Uebergabe von Breda (Mittelstück), Madrid. S. 14. Don Baltasar und sein Zwerg, Boston. S. 15. Franz von Este, Modena.
- Velde.** Adriaan van de Velde, Maler, geb. Amsterdam, 1635 oder 1636, gest. ebenda, 21. Januar 1672. — Vgl. Text Bd. IV S. 48. — Bd. II Taf. 11. Der Künstler mit seiner Familie, Amsterdam. — Bd. IV Taf. 93. Die Farm, Berlin. — Abb. im Text Bd. IV S. 45. Die Kegelspieler, Zeichn., Berlin.
- Veneziano.** Domenico Veneziano, Maler, geb. Venedig, zw. 1400 und 1410, gest. Florenz, 1461. — Bd. III Taf. 17. Weibliches Bildnis, Berlin.
- Vermeer.** Jan Vermeer van Delft, Maler, geb. Delft, 31. Okt. 1632, begraben ebenda, 15. Dez. 1675. — Vgl. Text Bd. IV S. 19. f. — Bd. I Taf. 82. Lesendes Mädchen, Dresden. — Bd. II Taf. 3. Der Maler in seinem Atelier, Wien. — Taf. 147. Die Dame mit dem Perlenhalsband, Berlin. — Bd. IV Taf. 5. Ansicht von Delft, Haag. — Taf. 25. Frauenkopf, Haag. — Taf. 36. Der Musikunterricht, Windsor. — Taf. 95. Interieur, Berlin. — Bd. V Taf. 62. Holländisches Haus, Amsterdam.
- Veronese.** Paolo Caliari, gen. Veronese, Maler, geb. Verona, 1528, gest. Venedig, 19. April 1588. — Vgl. Bd. VII S. 17 f. — Bd. II Taf. 156, 157. Das Gastmahl des hl. Gregor, Vicenza. — Bd. VI Taf. 121. Die Vision der hl. Helena, London.
- Verrocchio.** Andrea del Verrocchio, Maler und Bildhauer, geb. Florenz, 1435, gest. Venedig, 1488. — Text Bd. I S. 19 f. — Vgl. Bd. II S. 19 und Bd. VI S. 25 ff. — Bd. I Taf. 21. Christus und Thomas, Bronzegruppe, Florenz. — Taf. 55, 56. Reiterdenkmal des Colleoni, Venedig. — Taf. 106. Die Taufe Christi (Gemälde), Florenz. — Bd. VI Taf. 55. Madonnenrelief, Florenz. — Abb. im Text Bd. I S. 17. Brunnenfigur, Florenz. S. 19. David, Bronzestatue, Florenz. S. 20. Tod der Tornabuoni, Marmorrelief, Florenz.
- Veth.** Jan Veth, Maler, geb. Dordrecht, 18. Mai 1864, lebt in Bussum bei Amsterdam. — Abb. im Text Bd. II S. 24. Bildnis Josef Israels, Lithographie.
- Vigée-Le Brun.** Elisabeth-Louise Vigée-Le Brun, Malerin, geb. Paris, 16. April 1775, gest. ebenda, 30. März 1842. — Bd. II Taf. 9. Selbstbildnis, Florenz.
- Vinci.** Lionardo da Vinci, Maler und Bildhauer, geb. Vinci bei Empoli, 1452, gest. Cloux bei Amboise, 2. Mai 1519. — Vgl. Text Bd. II S. 19. — Bd. II Taf. 4. Mona Lisa, Paris. — Bd. VI Taf. 9. Mailändische Prinzessin, Mailand. — Abb. im Text Bd. II S. 19. Reiterstudie, Windsor. Bd. IV S. 44. Der hl. Hieronymus, Rom.
- Vinci.** Pierino da Vinci, Bildhauer, geb. auf Kastell Vinci, 1520 (?), gest. Pisa, 1554 (?). — Abb. im Text Bd. VI S. 28. Madonnenrelief, Florenz.
- Vischer.** Hans Vischer, Bildhauer, geb. Nürnberg, zw. 1490 und 1500, gest. nach 1549. — Vgl. Text Bd. I S. 68. — Abb. im Text Bd. I S. 65. Bogenschütze, Nürnberg.
- Vischer.** Peter Vischer, Bildhauer, seit 1488 in Nürnberg, gest. ebenda, 1529. — Text Bd. I S. 65 ff. — Vgl. auch Text Bd. V S. 25 f. Erl. zu Bd. V Taf. 48. — Bd. I Taf. 117. Statue des Königs Arthur, Innsbruck. — Taf. 126. Sebaldusgrab, Nürnberg. — Abb. im Text Bd. I S. 66. Grabmal des Ottheinrich (Vischersche Werkstatt), München. S. 67. Selbstbildnis am Sebaldusgrab, Nürnberg, und Grabmal des Erzbischofs Ernst in Magdeburg. S. 68. Grabmal des Grafen von Henneberg, Römhild.
- Vittoria.** Alessandro Vittoria, Bildhauer, geb. Trient, 1524, gest. Venedig, 27. März 1608. — Bd. II Taf. 32. Grimani, Berlin.
- Vivarini.** Antonio Vivarini, Maler, tätig in Venedig von 1440 bis nach 1476. — Text Bd. VI S. 53 ff. — Bd. VI Taf. 106. Triptychon, Venedig. — Abb. im Text Bd. VI S. 53. Anbetung, Berlin.
- Vivarini.** Bartolomeo Vivarini, Maler, tätig in Venedig von 1450 bis um 1500. — Text Bd. VI S. 53 ff. — Bd. VI Taf. 107. Madonna, Venedig.
- Vogel.** Christian Leberecht Vogel, Maler, geb. Dresden, 6. April 1759, gest. ebenda, 11. April 1816. — Bd. III Taf. 11. Des Künstlers Sohn, Dresden.
- Vos.** Cornelis de Vos, Maler, geb. Hülst (Flandern), um 1585, gest. Antwerpen, 9. Mai 1651. — Bd. V Taf. 101. Die Töchter des Malers, Berlin.

- Vos.** Simon de Vos, Maler, geb. Antwerpen, 1603, gest. ebenda, 15. Okt. 1676. — Bd. IV Taf. 17. Selbstbildnis, Antwerpen.
- Waldmüller.** Ferdinand Georg Waldmüller, Maler, geb. Wien, 15. Jan. 1793, gest. ebenda, 23. Aug. 1865. — Bd. I Taf. 127. Nach der Schule, Berlin. — Bd. V Taf. 160. Heimkehr von der Kirchweih, Berlin.
- Walker.** Frederick Walker, Maler, geb. London, 26. Mai 1840, gest. St. Tillans, 4. Juni 1875. — Bd. VI Taf. 94. Die Landstreicher, London. — Taf. 95. Die Zufluchtsstätte, London.
- Watteau.** Antoine Watteau, Maler, getauft Valenciennes, 10. Okt. 1684, gest. Nogent bei Vincennes, 18. Juli 1721. — Text Bd. IV S. 5 ff. — Bd. I Taf. 108. Gilles, Paris. — Bd. II Taf. 20. Das Firmenschild des Gersaint, Berlin. — Bd. IV Taf. 11, 12. Einschiffung nach Cythere, Paris. — Taf. 21. Das Konzert, Potsdam. — Bd. V Taf. 121. Der Komponist Rebel. Kupferstich nach Watteau. — Abb. im Text Bd. I S. 28. Stehende Frau, Studie, Paris. Bd. IV S. 5. Rötelstudie, Paris. S. 8. Der Abbé Haranger, Studie, Berlin.
- Watts.** George Frederick Watts, geb. London, 1818. — Vgl. Text Bd. III S. 13 ff. — Abb. im Text Bd. III S. 14. Liebe und Leben, Paris.
- Werenskiöld.** Erik Werenskiöld, Maler, geb. Kongsringer, 11. Febr. 1855, lebt in Lysaker. — Bd. VIII Taf. 48. Porträt Hbæns, Christiania.
- Weyden.** Roger van der Weyden, Maler, geb. Tournay, 1399 oder 1400, gest. Brüssel, 16. Juni 1464. — Vgl. Text Bd. I S. 35 und Bd. III S. 22. — Bd. III Tafel 41. Bildnis, Brüssel. — Bd. IV Taf. 130. Ev. Lukas die Madonna zeichnend, München. — Bd. VI Taf. 42. Mariæ Heimsuchung, Lützenshena.
- Whistler.** James Mac Neill Whistler, Maler, geb. Lowell, Mass., U. S. A., Juli 1834, gest. 18. Juli 1903. — Text Bd. VIII S. 61 ff. — Bd. II Taf. 103. Die Mutter des Künstlers, Paris. — Bd. IV Taf. 111. Thomas Carlyle, Glasgow. — Bd. VIII Taf. 121. Prinzessin aus dem Porzellanlande, England. — Abb. im Text Bd. VIII S. 61. Blick auf das Parlamentsgebäude, Radierung.
- Witte.** Emanuel de Witte, Maler, geb. Alkmaar, 1607, gest. Amsterdam, 1692. — Bd. II Taf. 132. Kirche, Brüssel.
- Wouwermann.** Philipp Wouwermann, Maler, geb. Haarlem, 1619, gest. ebenda, 19. Mai 1668. — Bd. VIII Taf. 30. Die Heuwagen, London.
- Zarcillo.** Francisco Zarcillo y Alcaraz, Bildhauer, geb. Murcia, 12. Mai 1702, gest. ebenda, 1781. — Bd. VI Taf. 48. Das Abendmahl, Murcia.
- Zurbaran.** Francisco Zurbaran, Maler, geb. Fuente de Cantos in Estremadura, 7. Nov. 1598, gest. Madrid 1662. — Bd. VII Taf. 31. Ein hl. Ordensbruder, Madrid.

TAFELN



FRANS HALS

Der Mann mit dem Schlapphut.

Auf Leinwand, h. 0.79, br. 0.65.



REMBRANDT

Der Evangelist Matthäus.

Auf Leinwand, h. 0.96, br. 0.81. Bez. 1661.



STEPHAN LOCHNER
Die Madonna mit dem Veilchen.

Auf Holz, h. 2.105, br. 0.99.





BILDNIS EINES MANNES
vom Kopfende einer Mumie aus Aegypten.

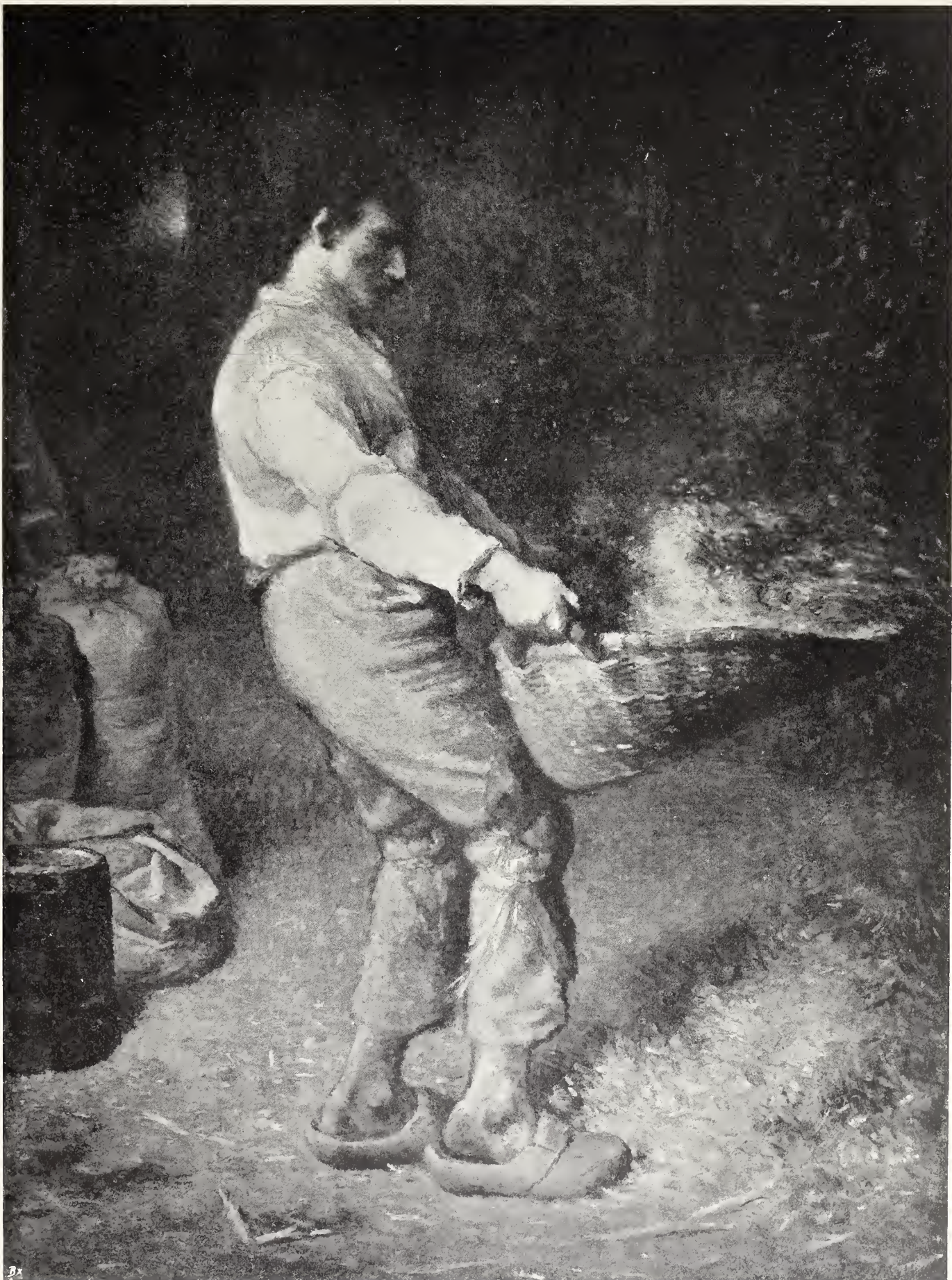
Wachsfarben auf Holz, h. 0.31, br. 0.21.





ORPHEUS UND EURYDIKE

Marmor, h. 0.119, br. 0.99.



Photographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.

JEAN-FRANÇOIS MILLET

Der Kornschwinger.

Auf Leinwand.



JEAN-FRANÇOIS MILLET

Die Schafhirtin.

Auf Leinwand.

Das Museum 7.



LUCA DELLA ROBBIA

Madonnenrelief.

Glasierter Thon, h. 0.73.



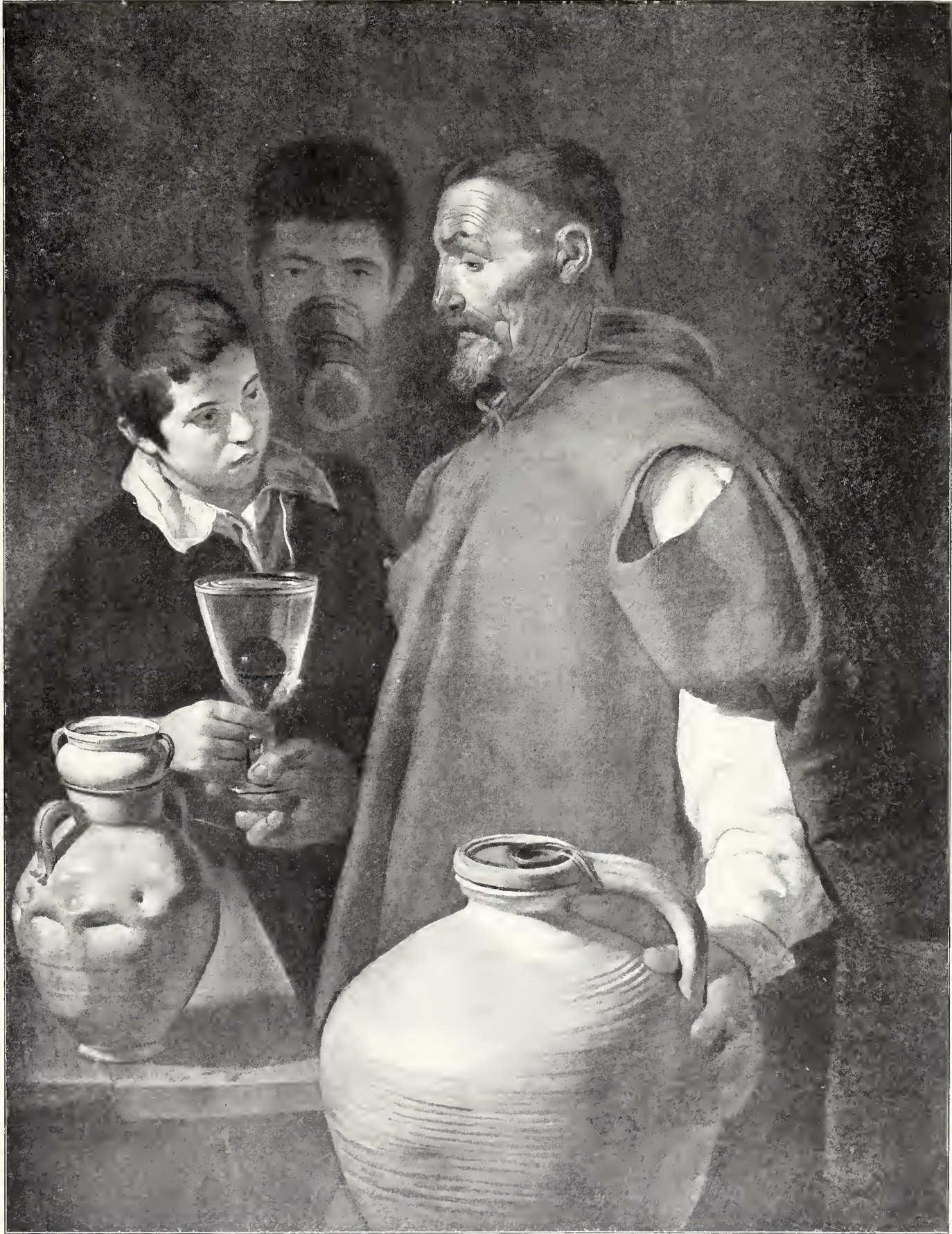
ANTON VAN DYCK
Bildnis eines Genuesischen Senators.
Auf Leinwand, h. 1.94, br. 1.14.



ANTON VAN DYCK

Bildnis der Gattin eines Genuesischen Senators.

Auf Leinwand, h. 1.94, br. 1.14.



Photographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.

DIEGO VELAZQUEZ

Der Wasserträger.

Auf Leinwand, h. 1.14, br. 0.87.



Photographie von Braun, Clement & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.

DIEGO VELAZQUEZ

Die Eierkuchenbäckerin.

Auf Leinwand, h. 1.05, br. 1.21.

Das Museum 12.



Photographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.

DIEGO VELAZQUEZ

In der Villa Medici.

Auf Leinwand, h. 0.44, br. 0.38.



Photographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.

DIEGO VELAZQUEZ

Landschaft mit Antonius und Paulus.

Auf Leinwand, h. 2.57, br. 1.88.



JEAN-FRANÇOIS MILLET

Der Tod und der Holzsammler. Auf Leinwand.

Das Museum 15.



DESIDERIO DA SETTIGNANO

Christus und Johannes als Knaben.

Marmor.

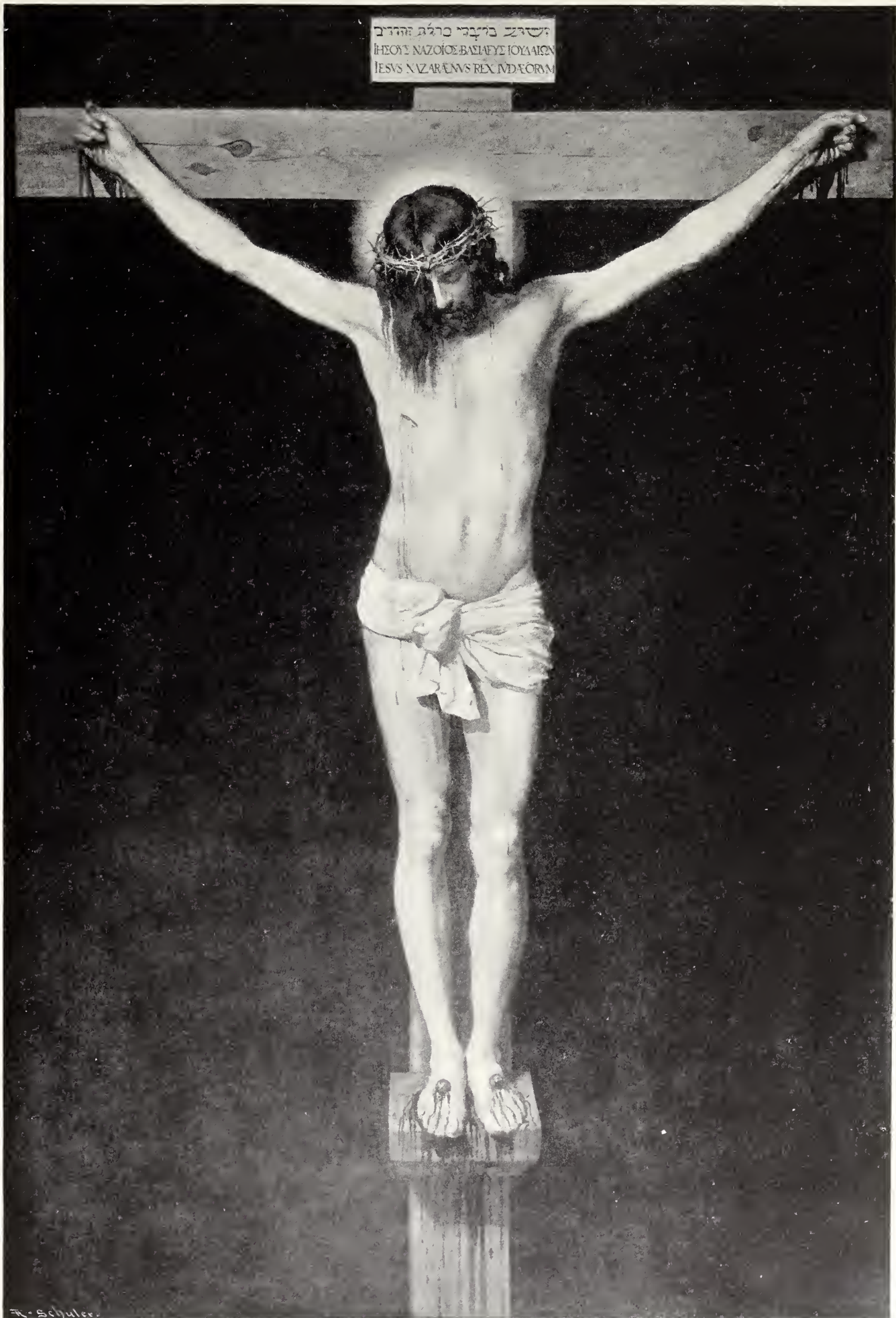


Photographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.

DIEGO VELAZQUEZ

Die Krönung Mariä.

Auf Leinwand, h. 1,76, br. 1,34.

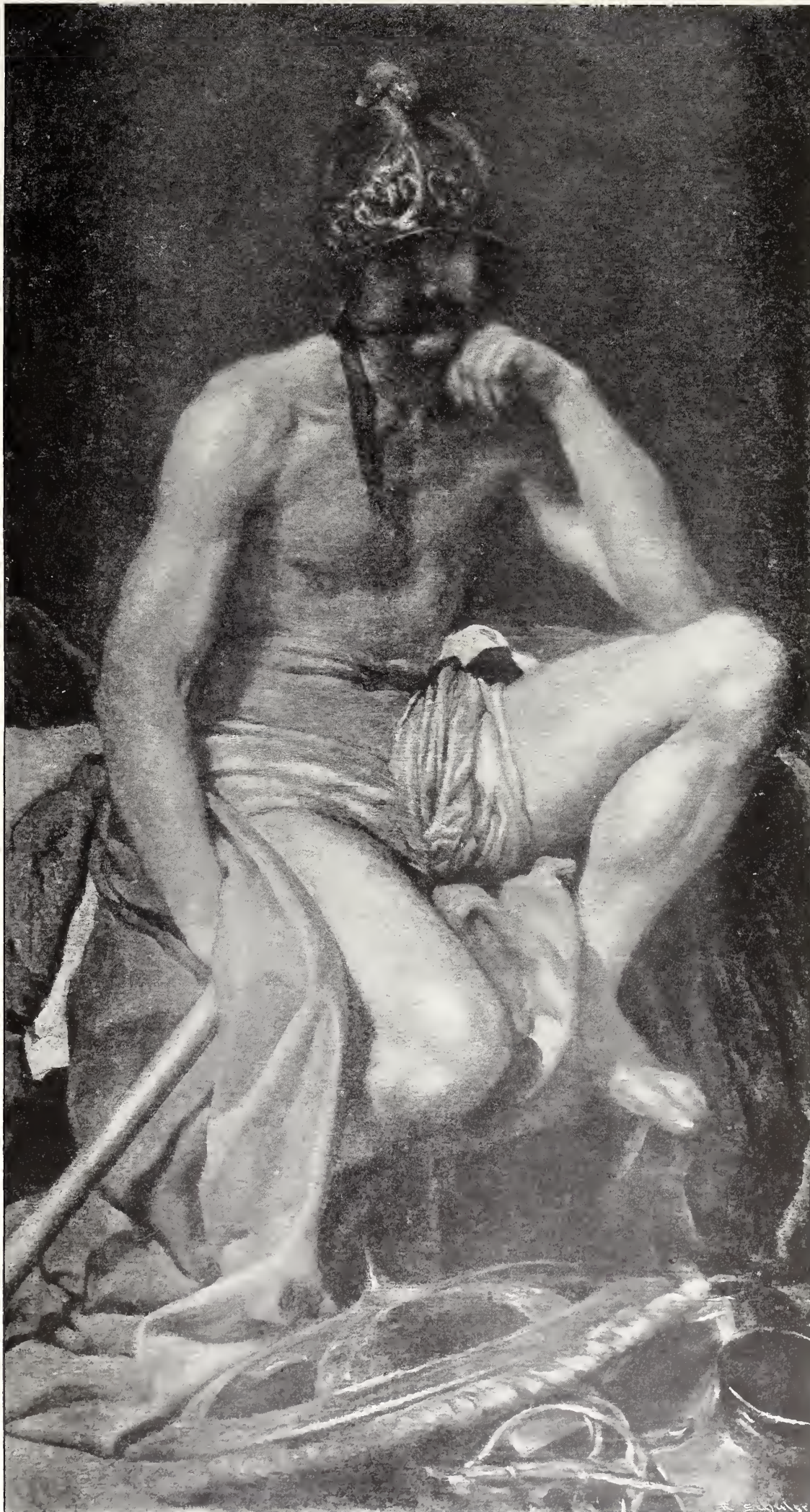


Photographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.

DIEGO VELAZQUEZ

Christus am Kreuz.

Auf Leinwand, h. 2,18, br. 1,69



Photographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.

DIEGO VELAZQUEZ

Mars.

Auf Leinwand, h. 1.70, br. 0.95.

Das Museum 19.

* * * * *



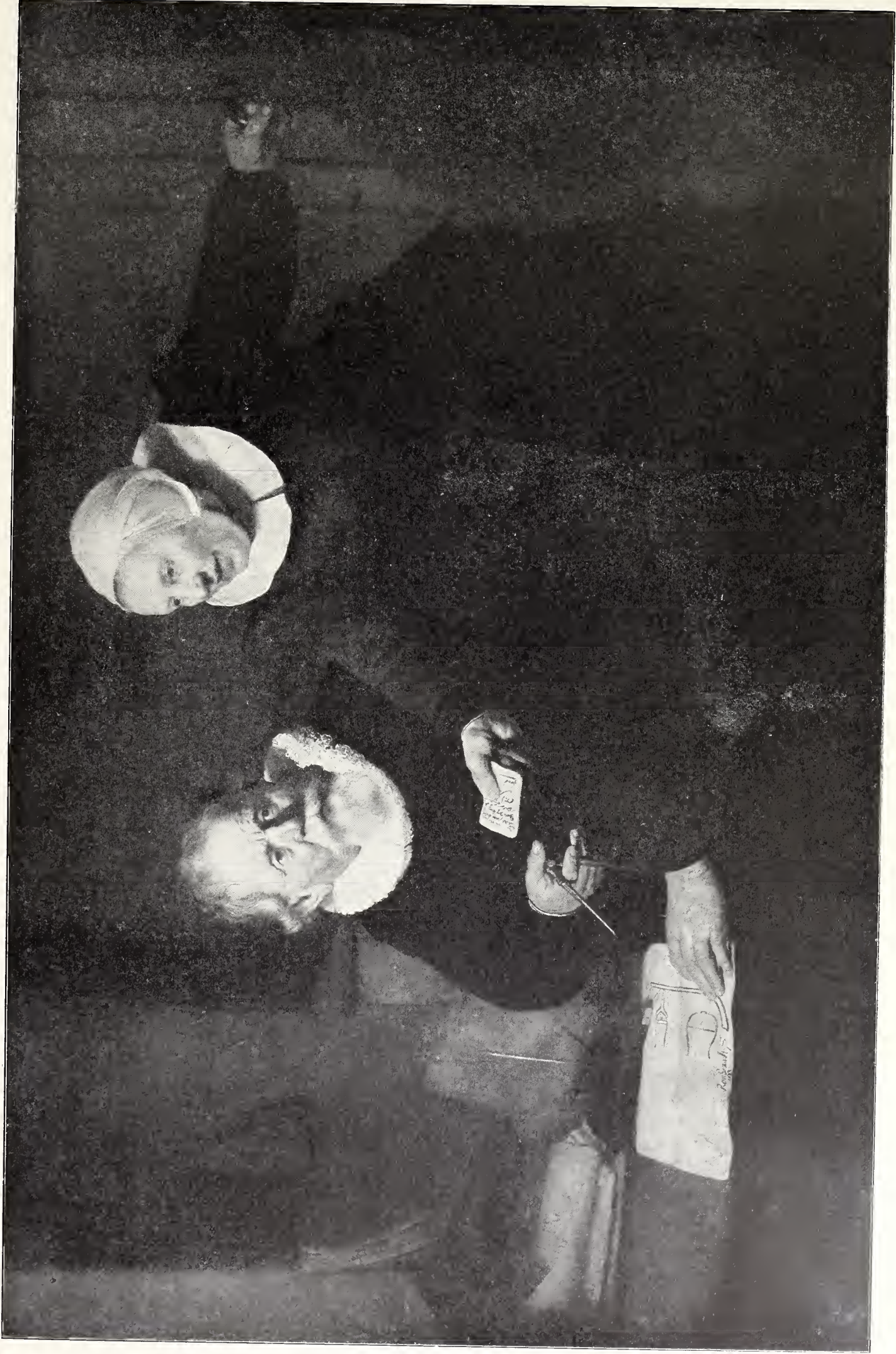
TIZIANO VECELLIO
Donna Isabella von Portugal.
Auf Leinwand, h. 1.17, br. 0.98.



CHRISTOFANO ALLORI

Judith.

Auf Leinwand, h. 1,40, br. 1,12.



REMBRANDT

Der Schiffsbaumeister und seine Frau.

Auf Leinwand, h. 1.05, br. 1.64.

Das Museum 22.





FRANCESCO DI SIMONE

Grabmal des Rechtsgelehrten Alessandro Tartagni.

Marmor.

Das Museum 28 24.



Photographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.

DIEGO VELAZQUEZ

Reiterbildnis Philipps IV.

Auf Leinwand, h. 3.01, br. 3.14.



Photographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.

DIEGO VELAZQUEZ
Bildnis der Königin Marianne.
Auf Leinwand, h. 2,31, br. 1,31.



Photographie von Braun, Clément & Cie., in Dornach i. E., Paris und New York.

DIEGO VELAZQUEZ

Bildnis des Infanten Philipp Prosper

Auf Leinwand, h. 1,28, br. 0,99.



JAN STEEN

Die Morgentoilette.

Auf Leinwand, h. 0.66, br. 0.53.



ADRIAAN VAN OSTADE

Die Bauernfamilie.

Auf Holz, h. 0,53, br. 0,41.



PHILIPP WOUWERMAN

Die Heuwagen.

Auf Leinwand, h. 0.64, br. 0.76.



AUGUSTE-EMILE CAROLUS-DURAN

Die Dame mit dem Handschuh.

Auf Leinwand, h. 2,28, br. 1,64.



DESIDERIO DA SETTIGNANO

Büste des Christusknaben.

Marmor.



JOOS VAN CLEVE

Bildnis eines jüngeren Mannes.

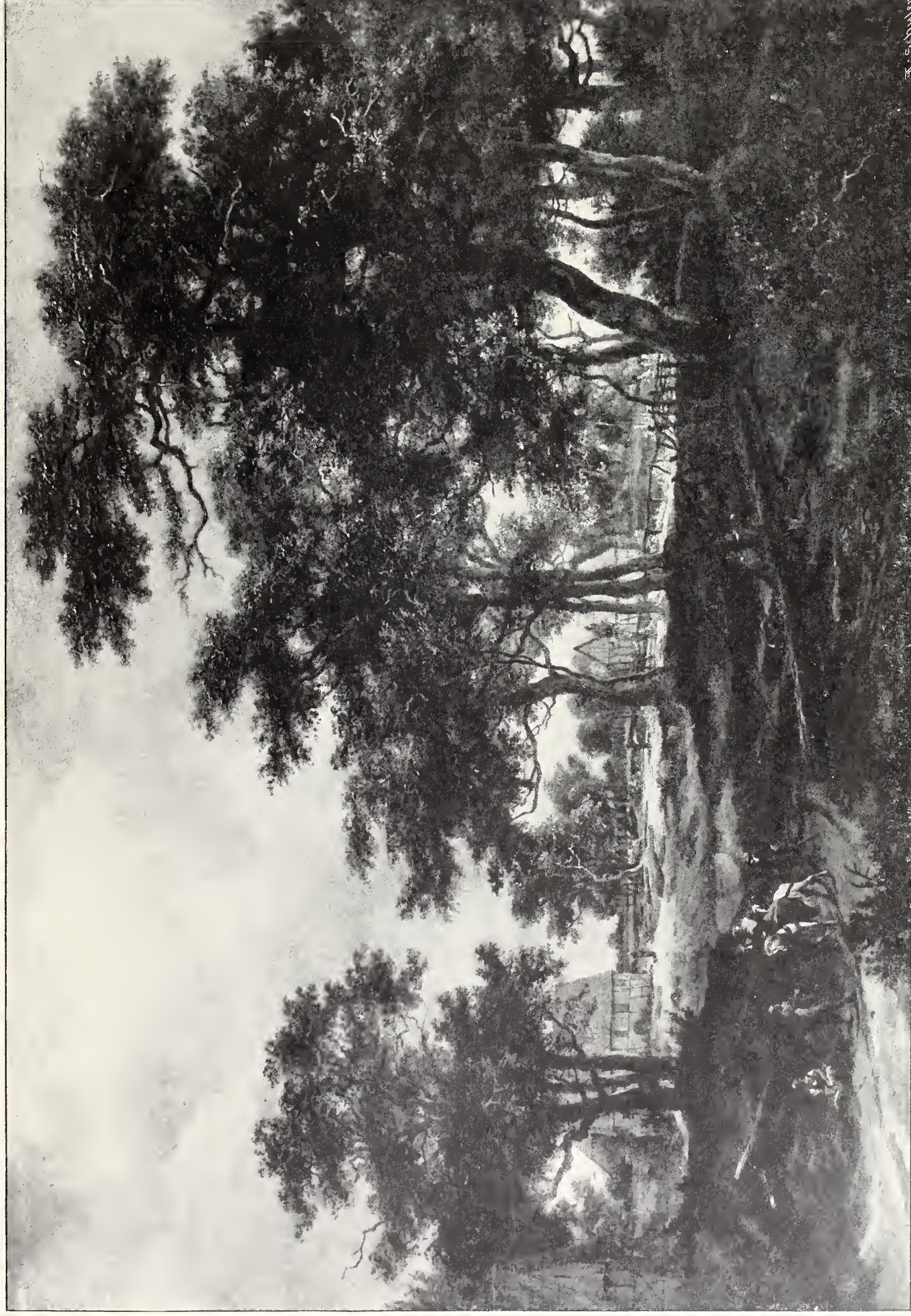
Auf Papier (das auf Holz geklebt ist), h. 0,44, br. 0,31.



JAN VAN DER HEIJDE

Strasse am Kanal.

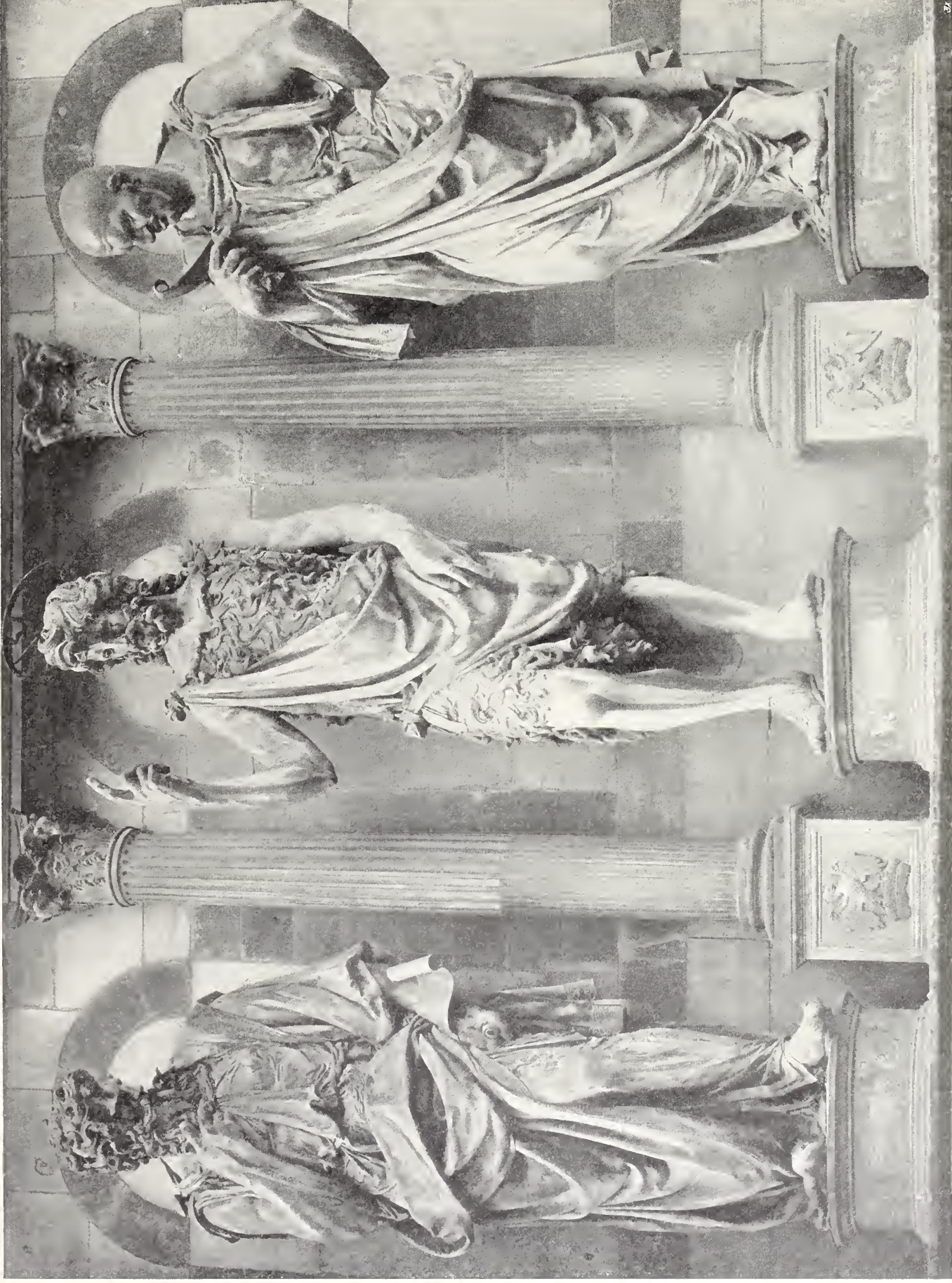
Auf Holz, h. o.47, br. o.53.



MEINDERT HOBBEEMA

Waldlandschaft.

Auf Holz, h. 0,71, br. 0,85.



GIOVANNI FRANCESCO RUSTICI

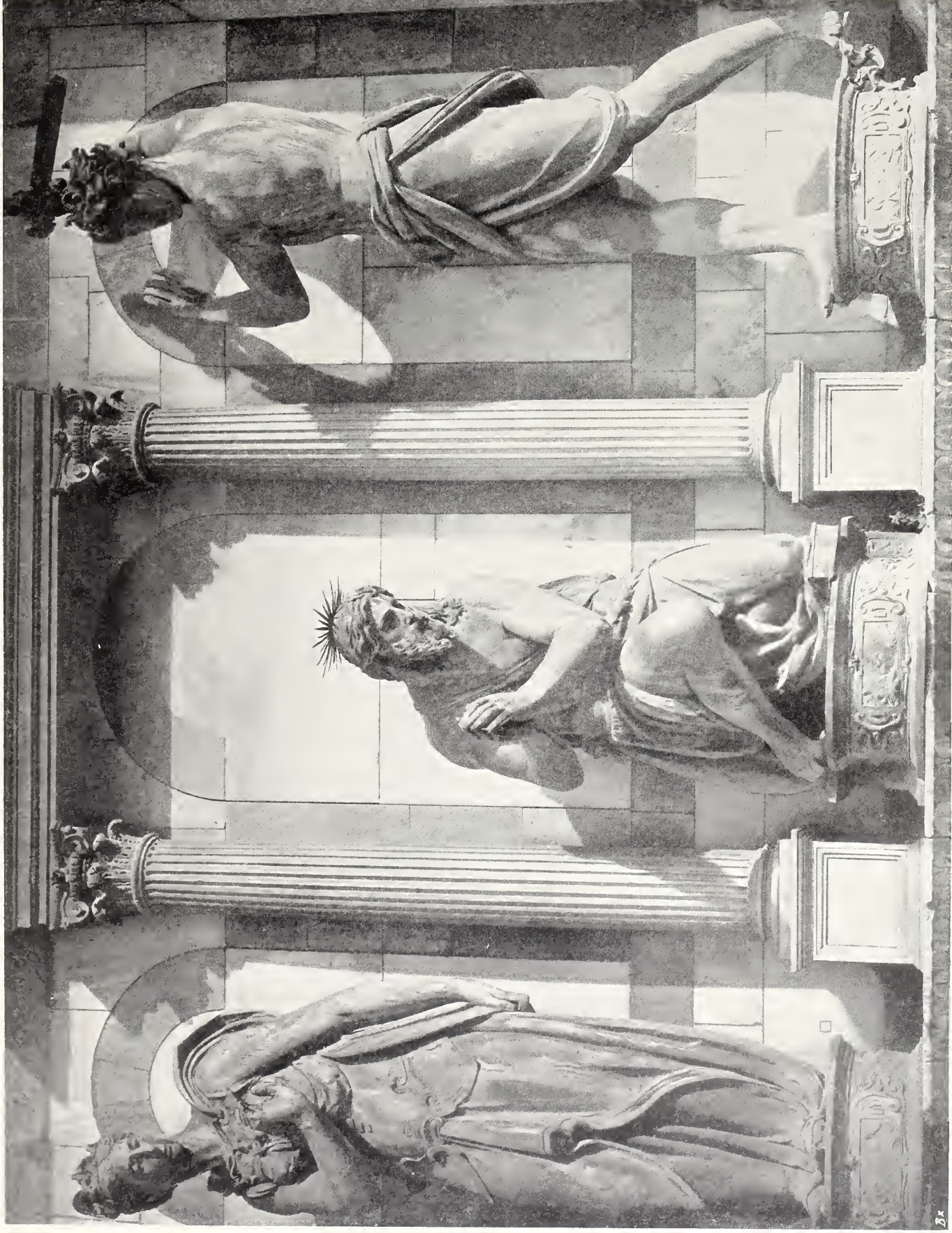
Die Predigt Johannis des Täufers.

Bronze, überlebensgross.

Das Museum 36.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.



VINCENZO DANTI

Die Enthauptung Johannis des Täufers.

Bronze, überlebensgross.



KARL BLECHEN

Campagnalandschaft.

Auf Leinwand, h. 1.04, br. 1.39.



KARL BLECHEN

Das Walzwerk bei Eberswalde.

Auf Holz, h. 0.26, br. 0.33.

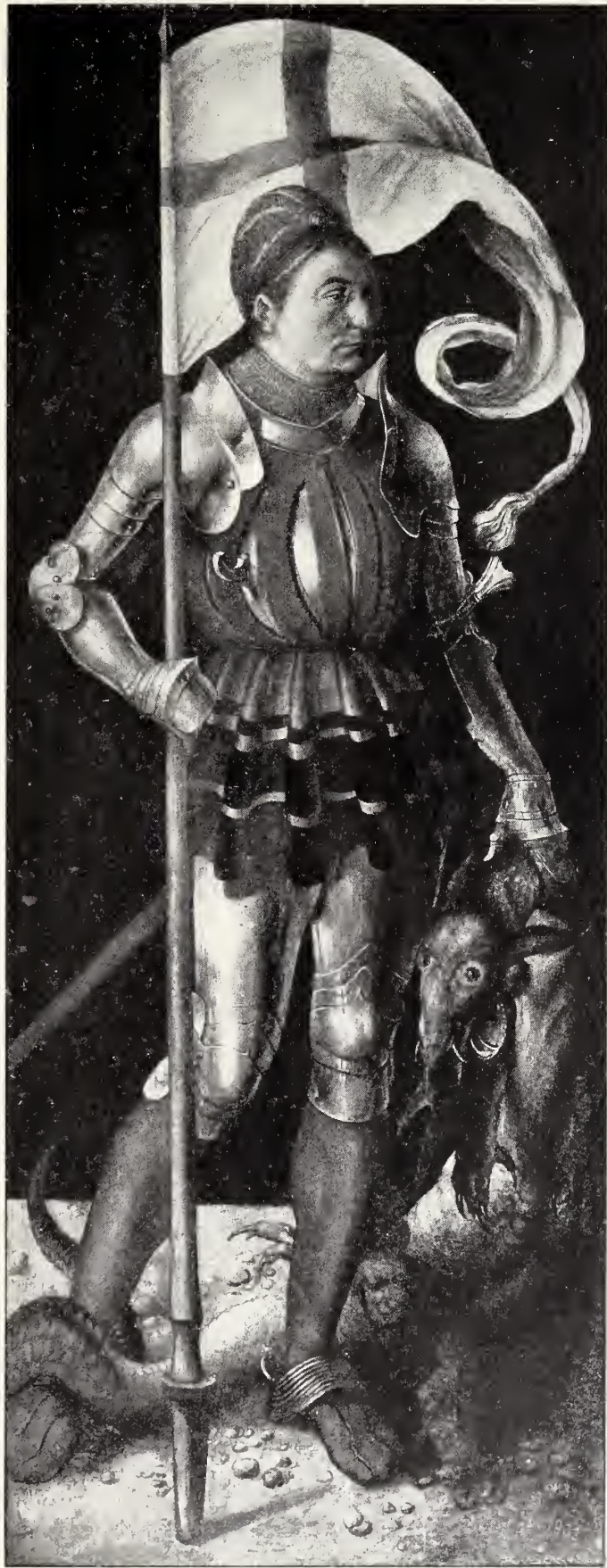
Das Museum 39.



KARL BLECHEN

Das Palmenhaus auf der Pfaueninsel.

Auf Leinwand, h. 0.64, br. 0.56.



Photographie F. Bruckmann, A. G. in München.

ALBRECHT DÜRER

Der hl. Georg. Der hl. Eustachius.

Flügel des Paumgartner-Altars, nach der Restaurierung (vgl. Bd. II Taf. 18. 19).

Auf Holz, h. je 1 52, br. je 0.60.

XVII. JAHRHUNDERT
Spanische Schule.

MADRID
Tiado.





Photographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.

DIEGO VELAZQUEZ

Las Meninas.

Auf Leinwand, h. 3.18, br. 2.76.

Einzelverkauf nicht gestattet

Das Museum 42. 43.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.



FRA GIOVANNI DA FIESOLE gen. FRA ANGELICO

Der Tod des hl. Nicolaus.

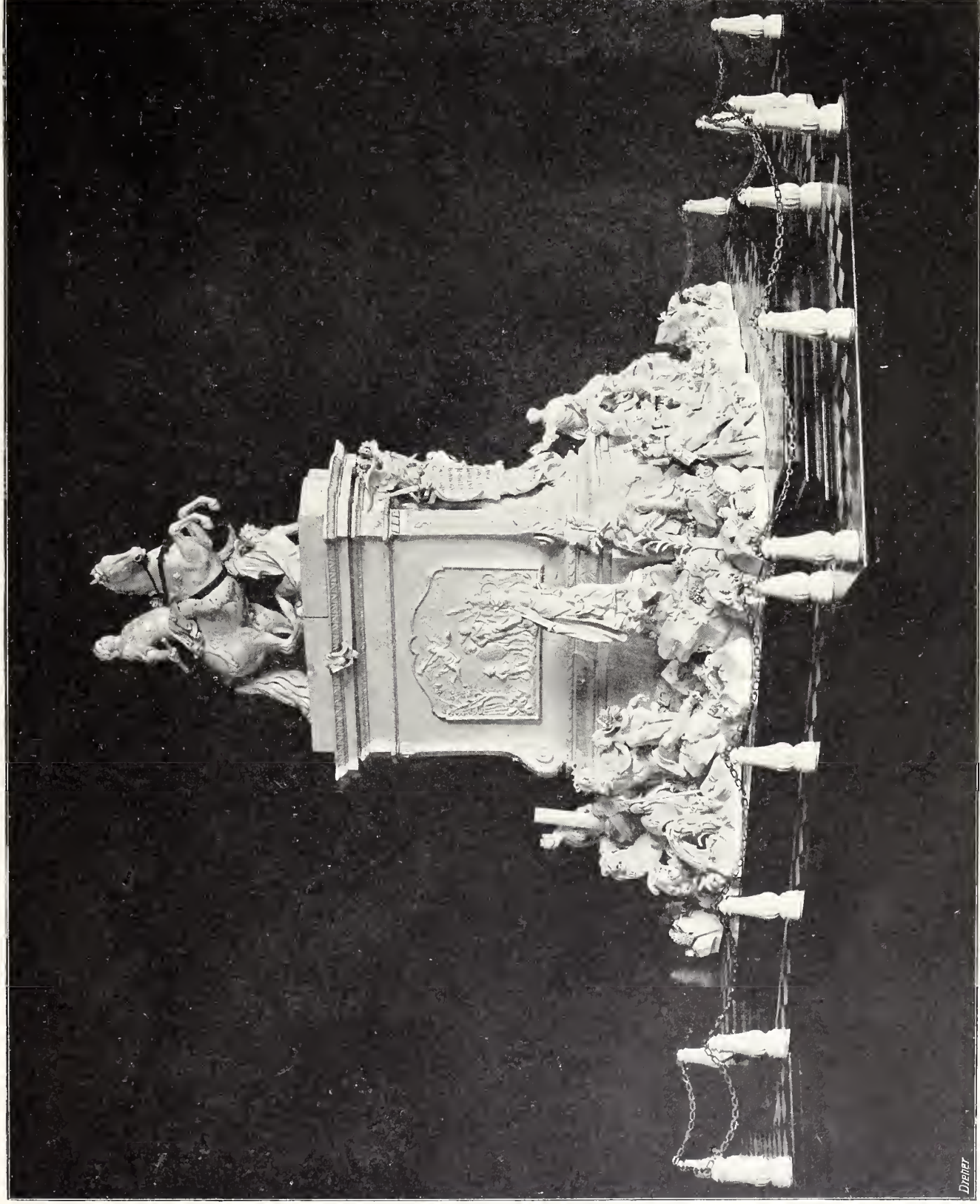
Auf Holz.



LUCA SIGNORELLI

Die Klage um den Leichnam Christi.

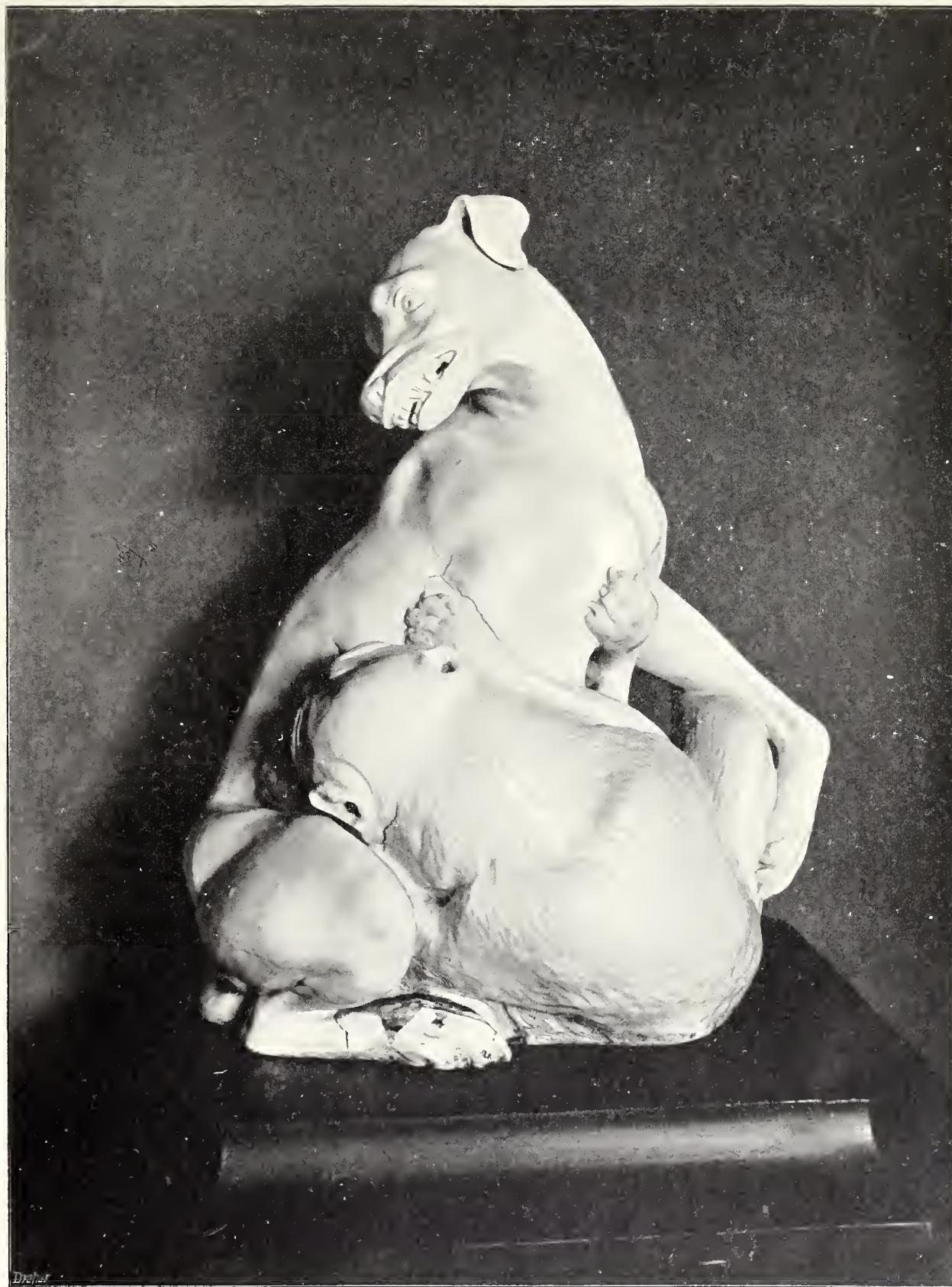
Auf Holz, h. 1.52, br. 1.72.



JOHANN JOACHIM KÄNDLER

Modell zu einem in Porzellan geplanten Reiterdenkmal für König August III.

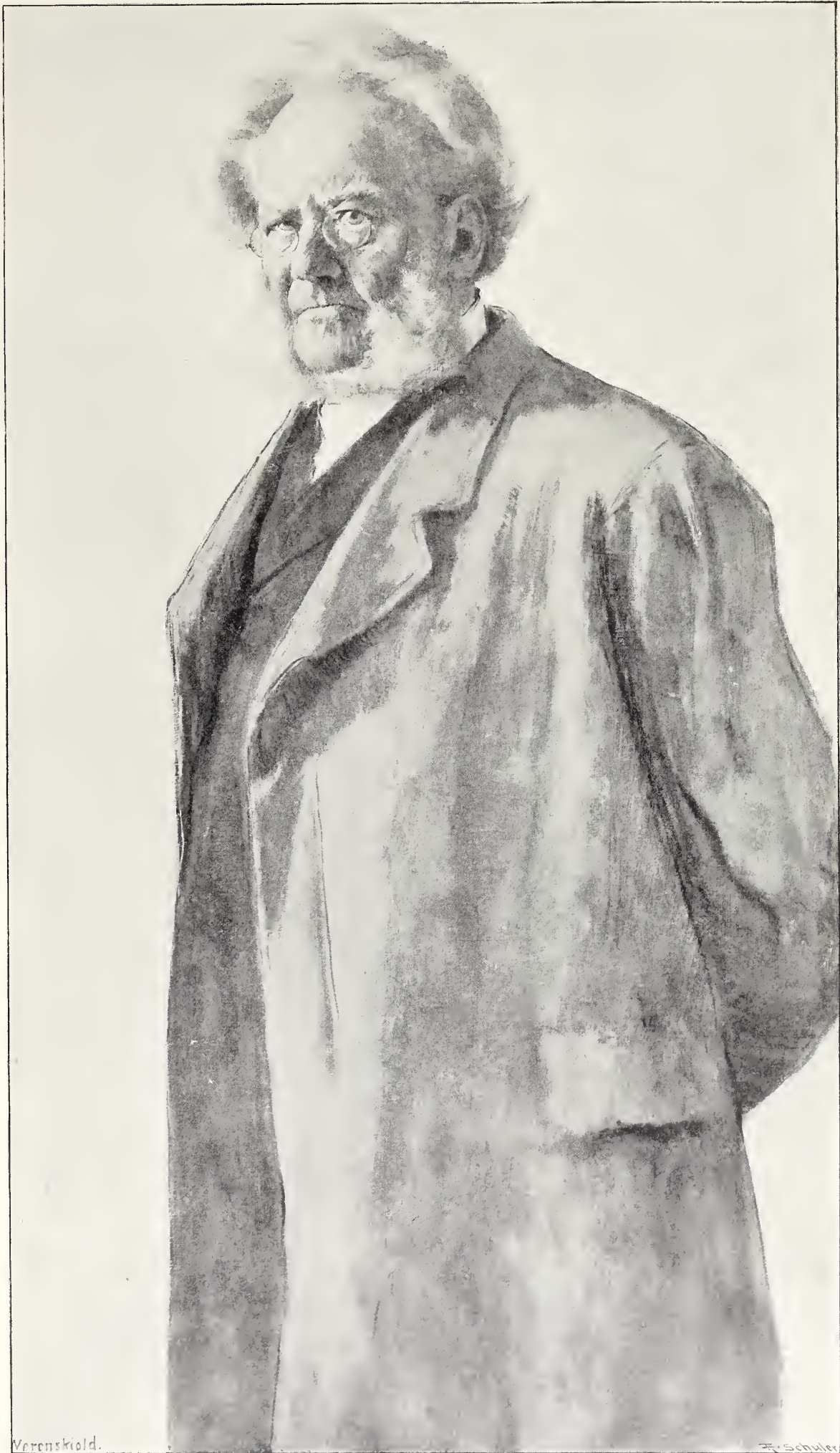
Unbemaltes Meissener Porzellan, h. 1,22.



JOHANN JOACHIM KÄNDLER

Kämpfende Hunde.

Unbemaltes Meissener Porzellan, h. 0.47.



ERIK WERENSKIÖLD

Porträt Ibsens.

Auf Leinwand.



REMBRANDT

Christus zu Emmaus.

Auf Holz, h. 0.68, br. 0.65. Bez. 1648.



REMBRANDT

Die Frau im Bade.

Auf Leinwand, h. 1,42, br. 1,42. Bez. 1654.



FIorenzo DI LORENZO (?)
Ein Wunder des heil. Bernardin.
Auf Holz.

Ba





HERAKLES REINIGT DEN STALL DES AUGIAS

Metope vom Zeustempel in Olympia.

Marmor, h. 1.62.





GUSTAVE COURBET

Die Kornsieberinnen.

Auf Leinwand.



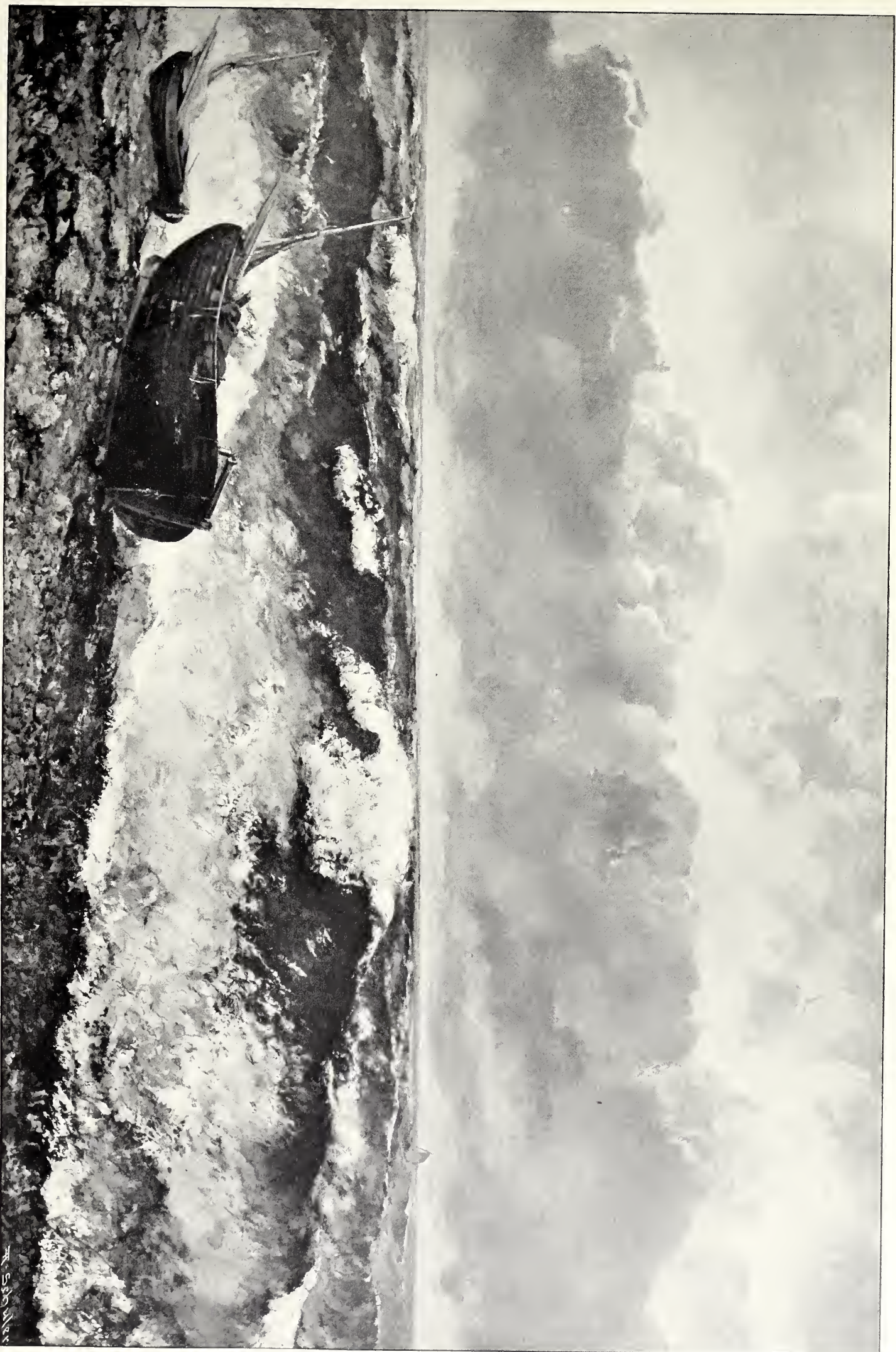


GUSTAVE COURBET

Der Bach.

Auf Leinwand, h. 0,90, br. 1,30.

Das Museum 54.



GUSTAVE COURBET

Die Welle.

Auf Leinwand, h. 1.15, br. 1.60

Das Museum 55.



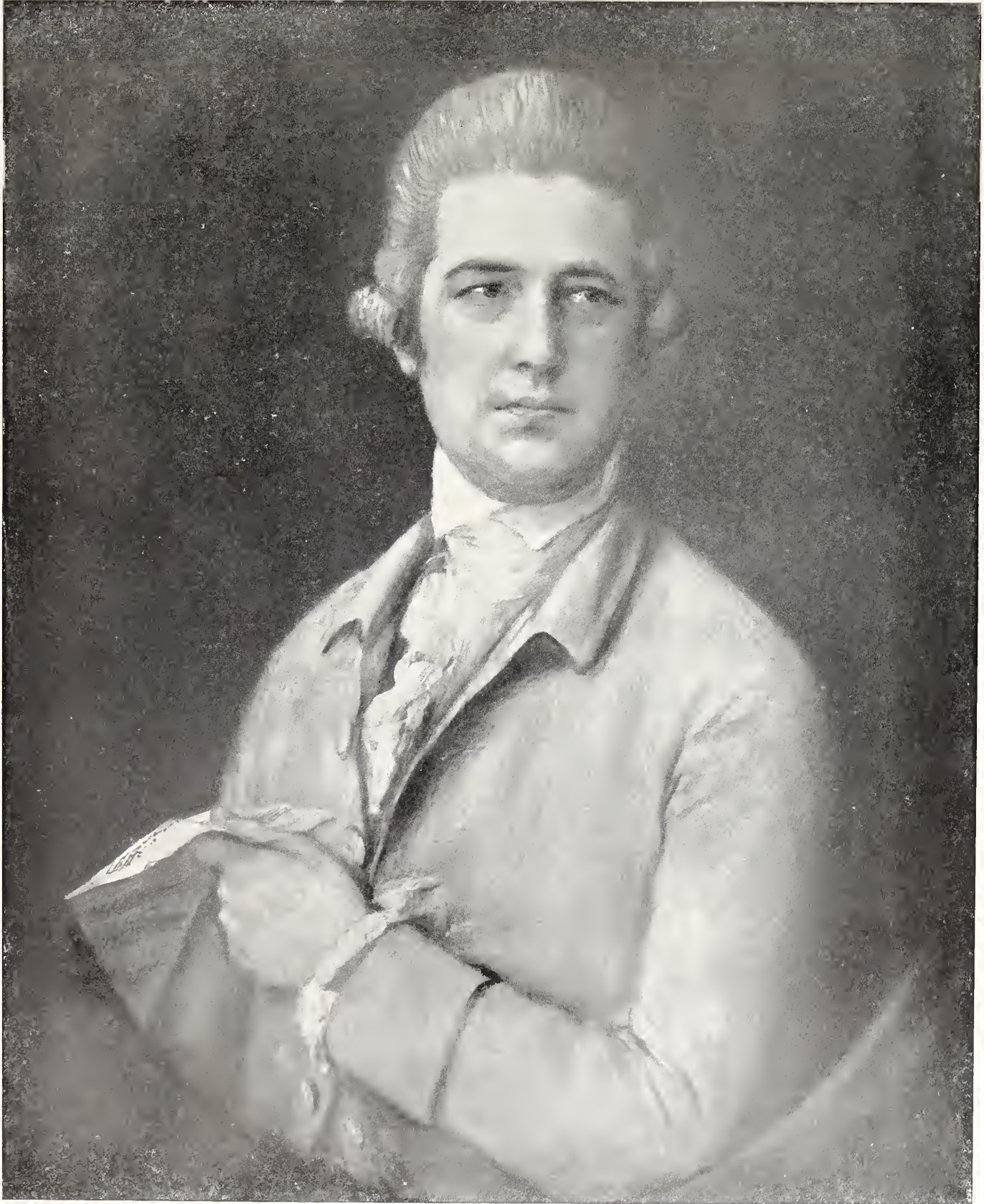
WILLEM CLAASZ HEDA

Frühstückstisch.

Auf Holz, h. 0,54, br. 0,82. Bez. 1631.

Das Museum 56.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.



THOMAS GAINSBOROUGH

Thomas Linley.

Auf Leinwand, h. 0,75, br. 0,62.

XIV. JAHRHUNDERT
Florentinische Kunst.



FLORENZ
Baptisterium.



ANDREA PISANO

Tür der Südseite.

Bronze.



ANDREA PISANO
Sechs Reliefs von der Tür der Südseite.
Bronze, jedes Relief h. 0,50, br. 0,42.



ANDREA PISANO

Die hl. Reparata.

Marmorstatuette.



Photographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.

DIEGO VELAZQUEZ

Der Hofzwerg El Primo.

Auf Leinwand, h. 1.07, br. 0.82.



Photographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York

DIEGO VELAZQUEZ
Der Hofnarr Bobo de Coria.
Auf Leinwand, h. 1.06. br. 0.83.



LÉON FRÉDÉRIC

Die Lebensalter des Arbeiters.

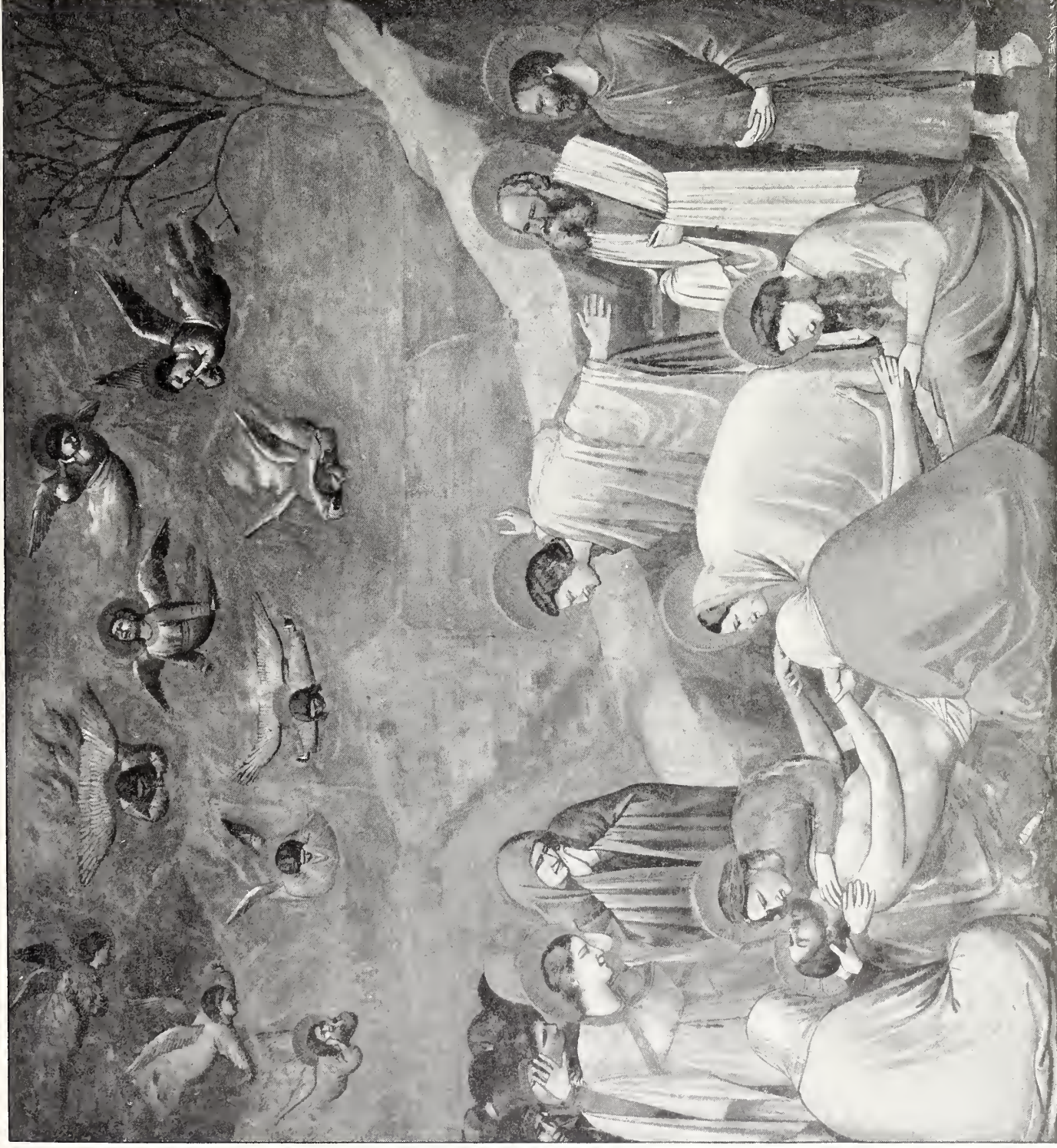
Auf Leinwand.



REMBRANDT

Bildnis der Hendrikje Stoffels

Auf Leinwand, h. 0.72, br. 0.60.



GIOTTO DI BONDONE

Die Pietà.

Fresko.



GIOTTO DI BONDONE

Die Himmelfahrt des Johannes Ev.

Fresko.



GIOTTO DI BONDONE

Die Madonna Ognissanti.

Auf Holz, h. 3.27, br. 2.03.



GIOTTO DI BONDONE

Allegorie der Hoffnung.

Fresko.



MAENADE

Marmor, h. 1.42.



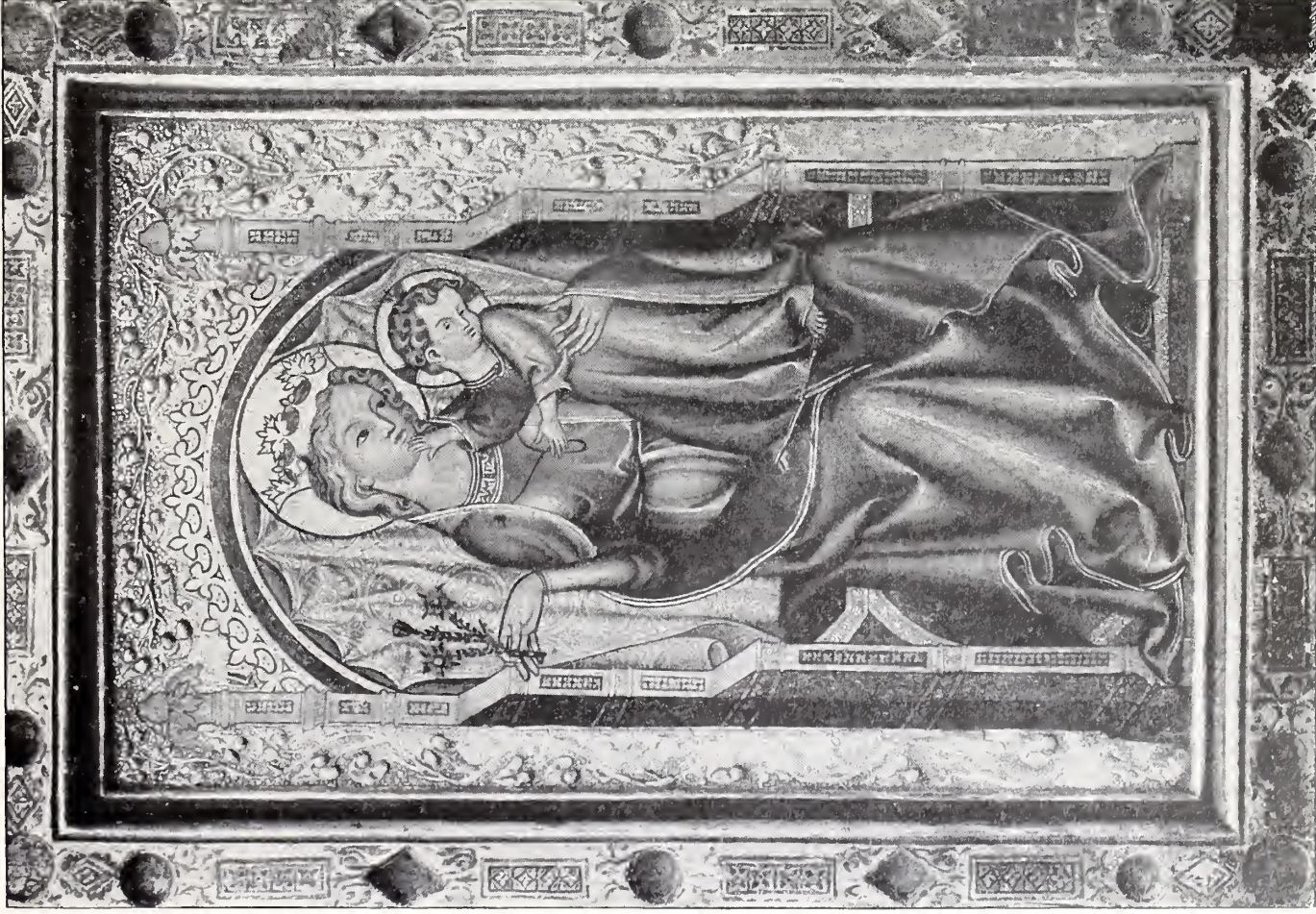
UNBEKANNTER MEISTER VON 1536

Die Grablegung Christi.

Sandstein, h. 2.25, br. 2.25.



GEORG RAFFAEL DONNER
Der hl. Martin.
Bleiguss, überlebensgross.



Maria mit dem Kinde.

KÖLNISCHER MEISTER UM 1350

Diptychon.

Auf Holz, h. 0.49, br. 0.33.



Die Kreuzigung Christi.



MEISTER WILHELM
Die Madonna mit der Erbsenblüte.

Auf Holz, h. 0,58, br. 0,39.



STEPHAN LOCHNER

Die Madonna in der Rosenlaube.

Auf Holz, h. c.46, br. o.36.



DER MEISTER DES MARIENLEBENS

Die Madonna mit dem hl. Bernhard.

Auf Holz, h. 0,31, br. 0,32.



DER MEISTER DES HL. BARTHOLOMÄUS

Die Kreuzabnahme.

Auf Holz, h. 2.20, br. 2.14



DIE MEISTER DER HEILIGEN SIPPE

Der Calvarienberg.

Auf Holz, h. 1,33, br. 2,11.



DER MEISTER VON S. SEVERIN

Die Anbetung der Könige.

Auf Holz, h. 1.13, br. 2.03.



BARTHOLOMÄUS BRUYN DER ÄLTERE

Bildnis eines Mannes.

Auf Holz, h. 0.79, br. 0.58.



PETER PAUL RUBENS

Die zweite Gattin des Meisters mit ihren beiden Kindern.

Auf Holz, h. 1.13, br. 0.82.

FLORENZ

Sa. Maria del Carmine.



MAS.

Der Zins

Fr

Das Muse



IO

schen.

FLORENZ

Sa. Maria del Carmine.



MA

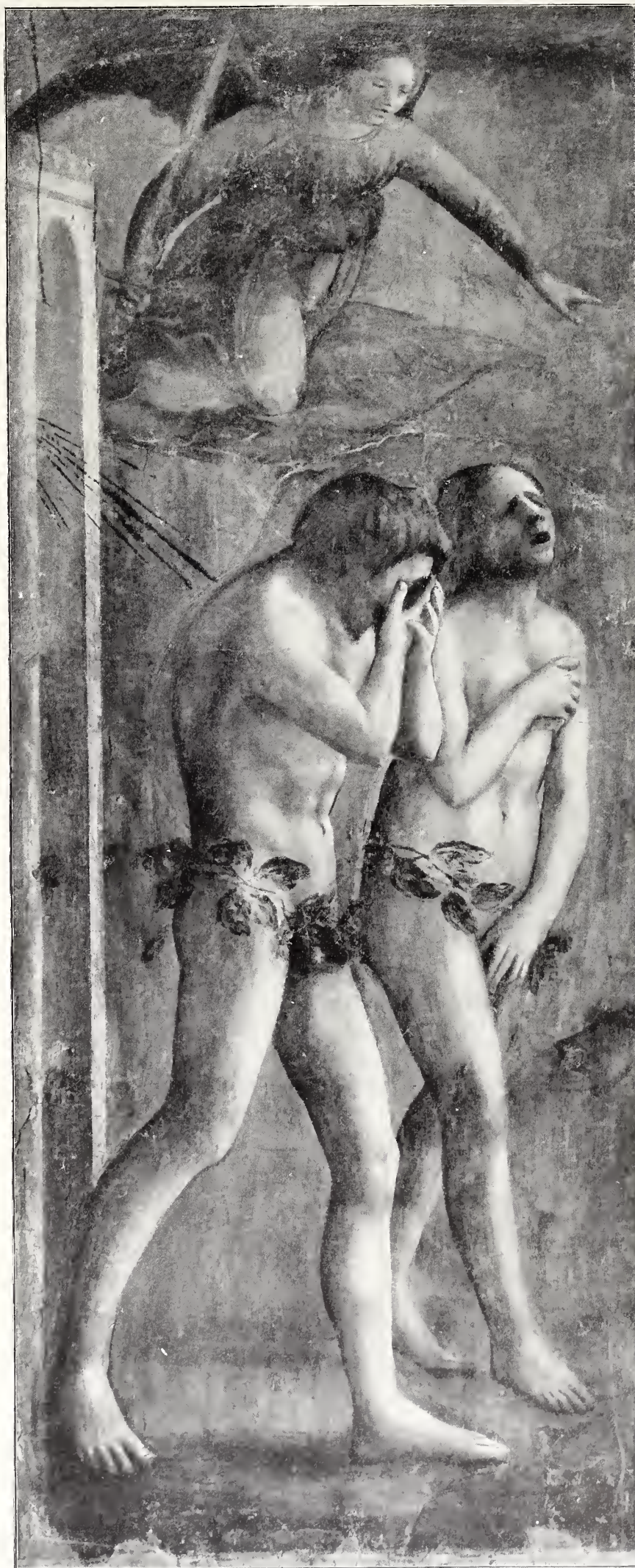
Die Auferwecku



CCIO

des Königsohnes.

o.



MASACCIO

Die Austreibung aus dem Paradies.

Fresko.

Das Museum 86.

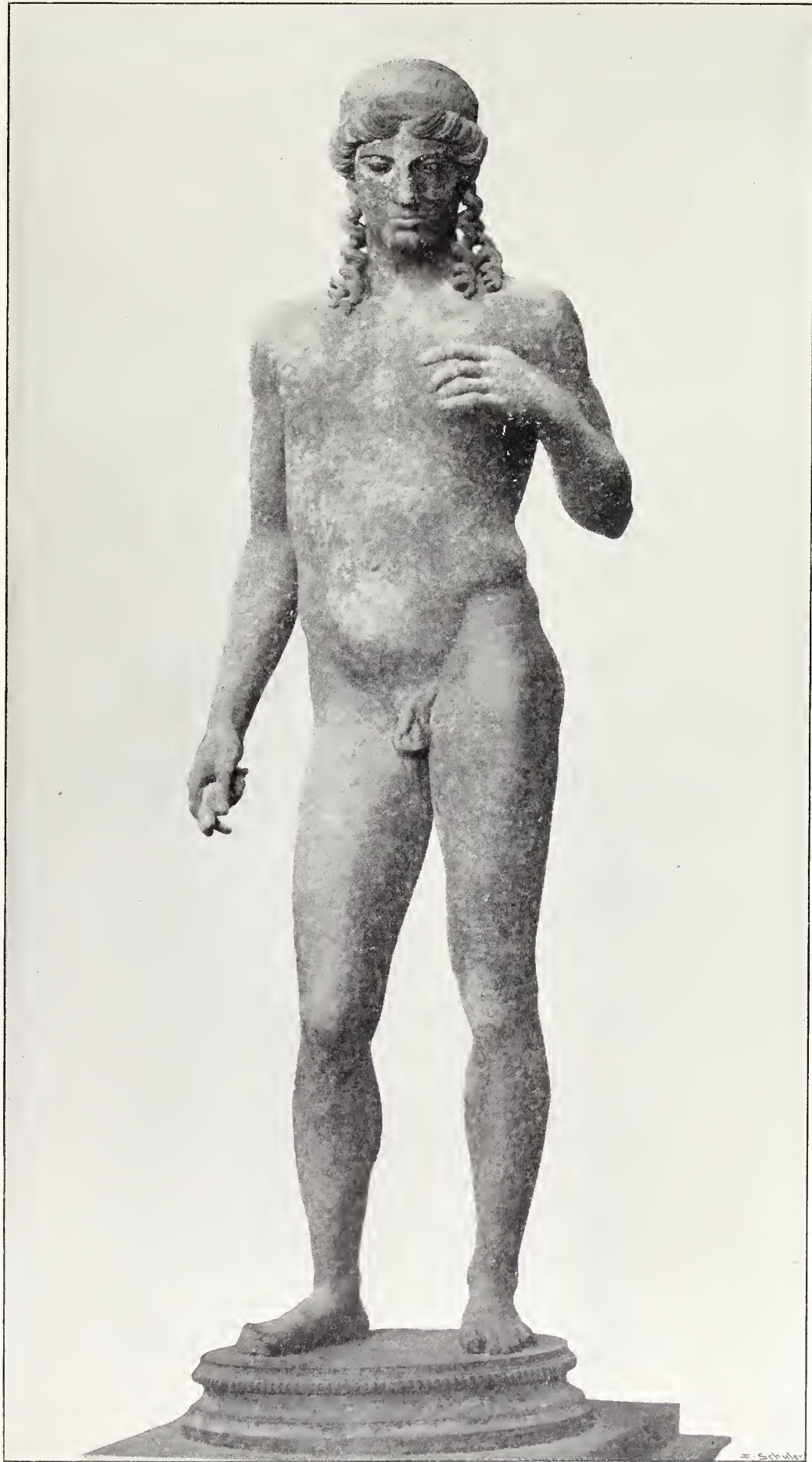
* * * *



MÄDCHENFIGUR

aus Herkulanum.

Bronze, h. 1.22.



APOLLO
aus Pompeji.

Bronze, h. 1,49, mit der Basis h. 1,59.



BENOZZO GOZZOLI

Aus dem „Zug der heiligen drei Könige“.

Fresko.



BENOZZO GOZZOLI

Aus dem „Zug der heiligen drei Könige“.

Fresko.



BENOZZO

Noahs



BOZZOLI

ernte.



BENOZZO

Der Turm



ROZZOLI

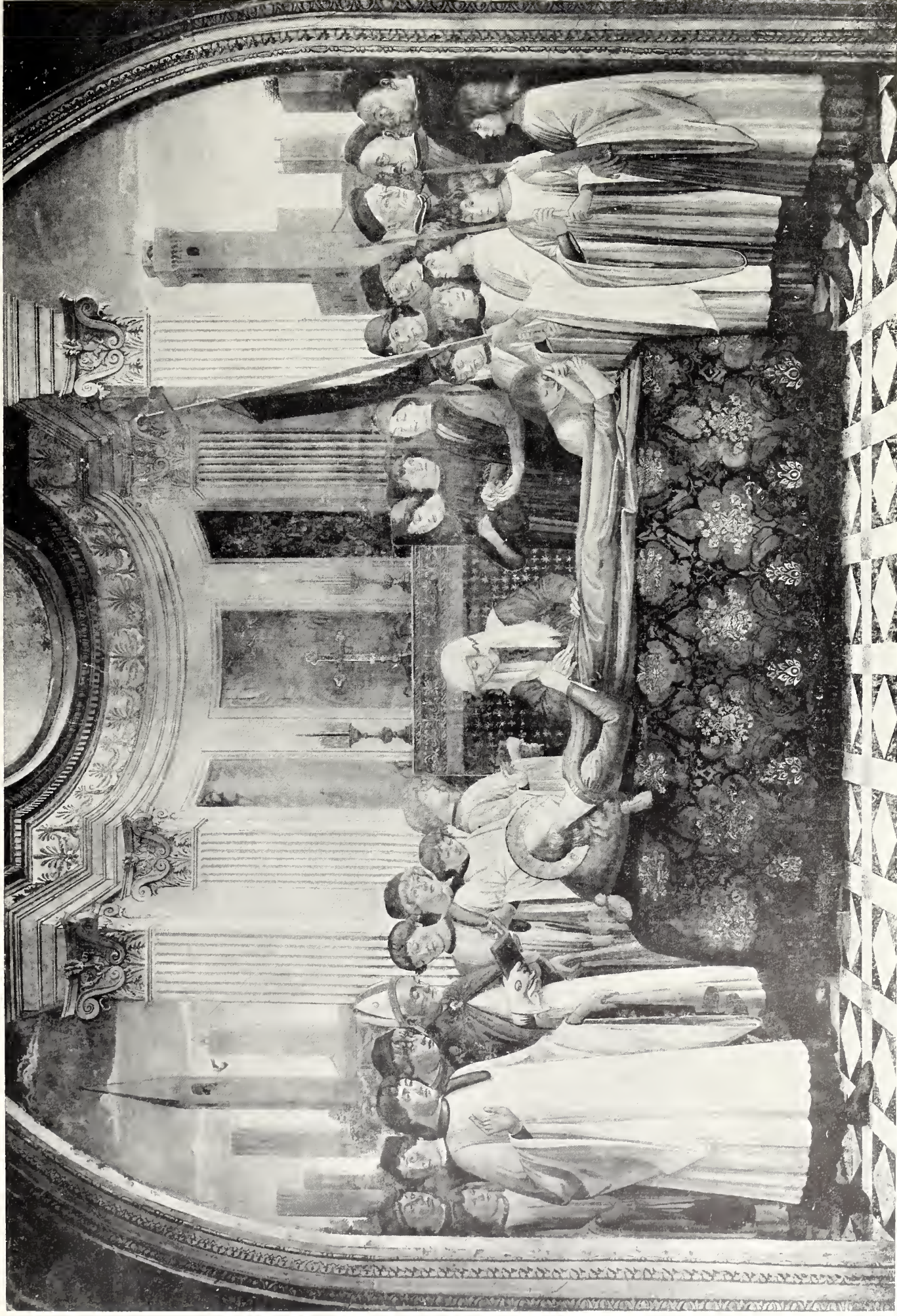
u Babel.



DOMENICO GHIRLANDAIO

Die Todverkündigung an die hl. Fina.

Fresko.



DOMENICO GHIRLANDAIO

Der Tod der hl. Fina.

Fresko.



RAFFAELLO SANTI

Der Traum des Ritters.

Oelbild, auf Holz, h. 0,18, br. 0,18.

Karton, Silberstift, etwa in gleicher Grösse.

Das Museum 97.





RAFFAELLO SANTI

Der heilige Georg mit dem Schwert.

Ölbild, auf Holz, h. 0,32, br. 0,27.



RAFFAELLO SANTI

Der heilige Georg mit dem Schwert.

Federzeichnung, die Figur ist etwa in derselben Grösse wie
auf dem Pariser Bild.





RAFFAELLO SANTI

Die hl. Katharina.

Ölbild auf Holz, h. 0.70, br. 0.55.



RAFFAELLO SANTI

Die hl. Katharina.

Karton für das Londoner Bild, Kohlezeichnung, etwa in gleicher
Grösse wie das Bild.





Madonna della Sedia.
Florenz, Palazzo Pitti.

RAFFAELLO SANTI

Madonnenentwürfe.

Rötel- und Federzeichnung.
Etwa Drittel-Originalgrösse.



Madonna aus dem Hause Alba.
S. Petersburg, Ermitage.





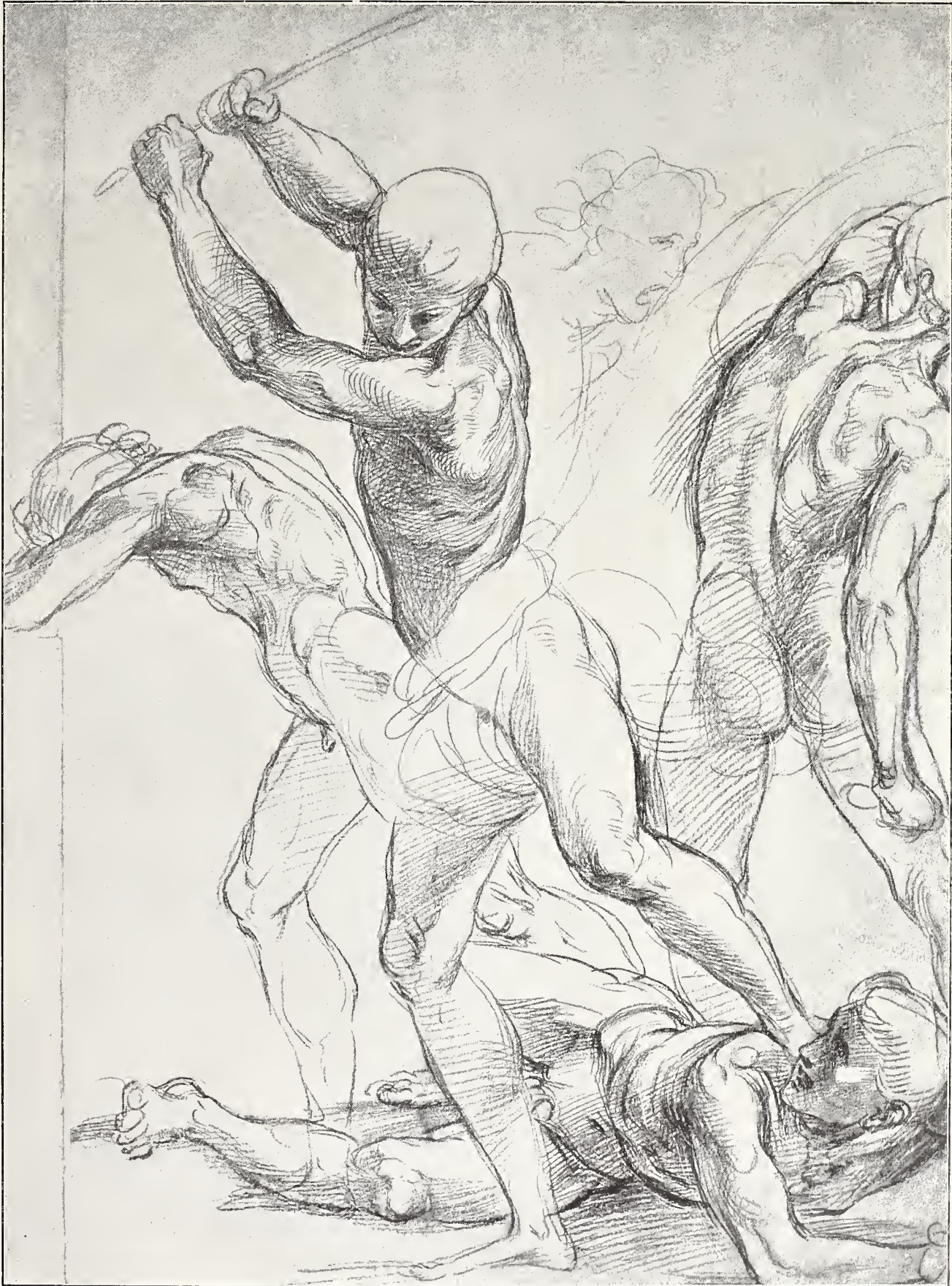
RAFFAELLO SANTI

Apollo.

Studie zum Parnass, vergl. den Ausschnitt.
Federzeichnung, etwa Drittel-Originalgrösse.



Ausschnitt aus dem Parnass.
Rom, Vatikan, Stanzen.



RAFFAELLO SANTI

Kampfszene.

Entwurf zu dem Relief am Sockel der Apollostatue
in der „Schule von Athen“, vgl. Ausschnitt.

Rötelzeichnung, h. 0.38 br. 0.28.



Ausschnitt aus der „Schule von Athen“,
Rom, Vatikan, Stanzen.





GIUSEPPE RIBERA

Die hl. Maria Magdalena.

Auf Leinwand, h. 2.02, br. 1.52. Bez. 1641.



GIUSEPPE RIBERA

Der Klumpfuß.

Auf Leinwand, h. 1.64, br. 0.92. Bez. 1642.

Das Museum 106.

* * * *





GIUSEPPE RIBERA

Die Anbetung der Hirten.

Auf Leinwand, h. 2,38, br. 1,79. Bez. 1650.





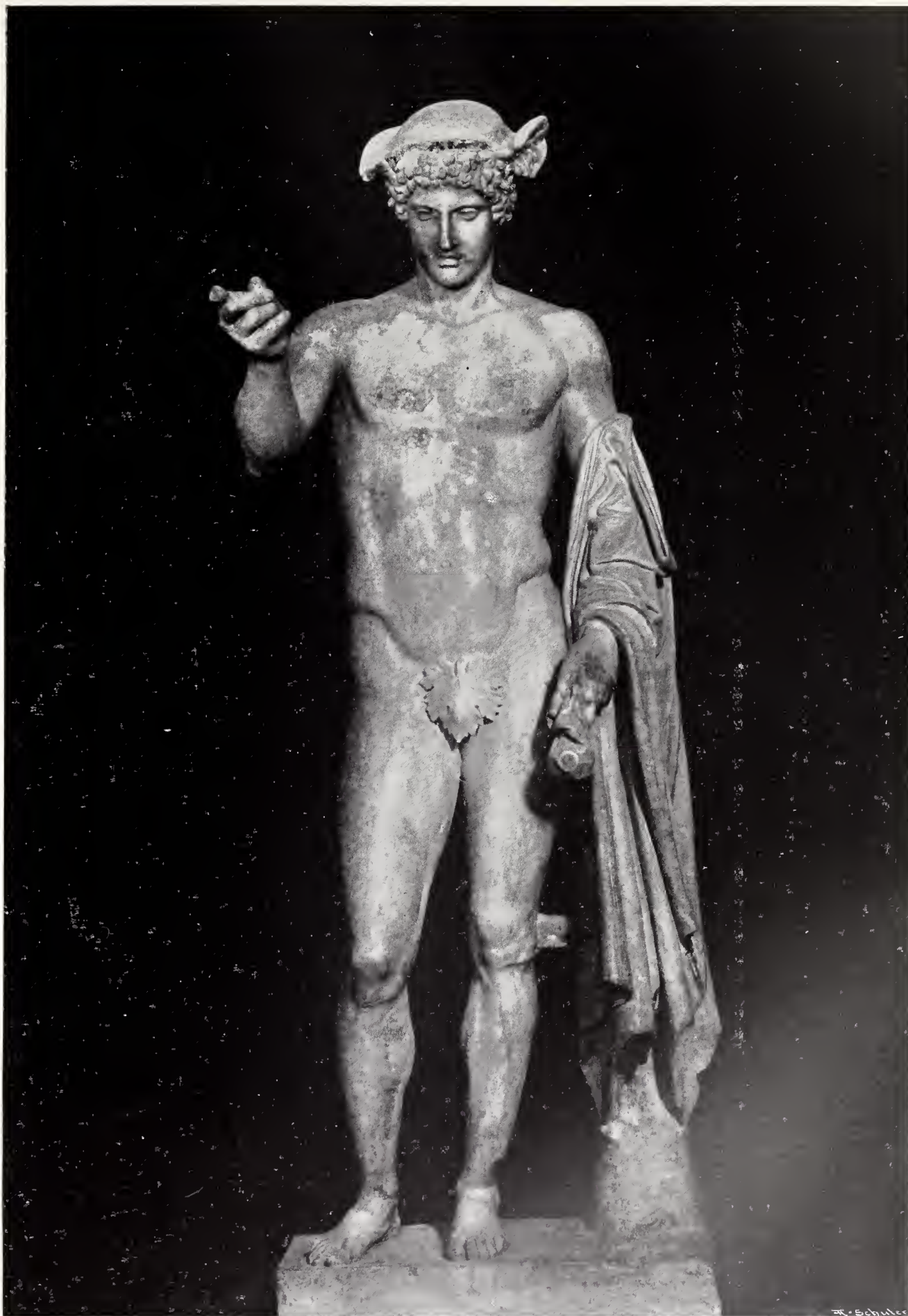


TIZIANO VECELLIO

Die Glorie.

Auf Leinwand, h. 3.46, br. 2.40.





HERMES

Copie nach einem griechischen Werk.

Marmor, h. 1.79.





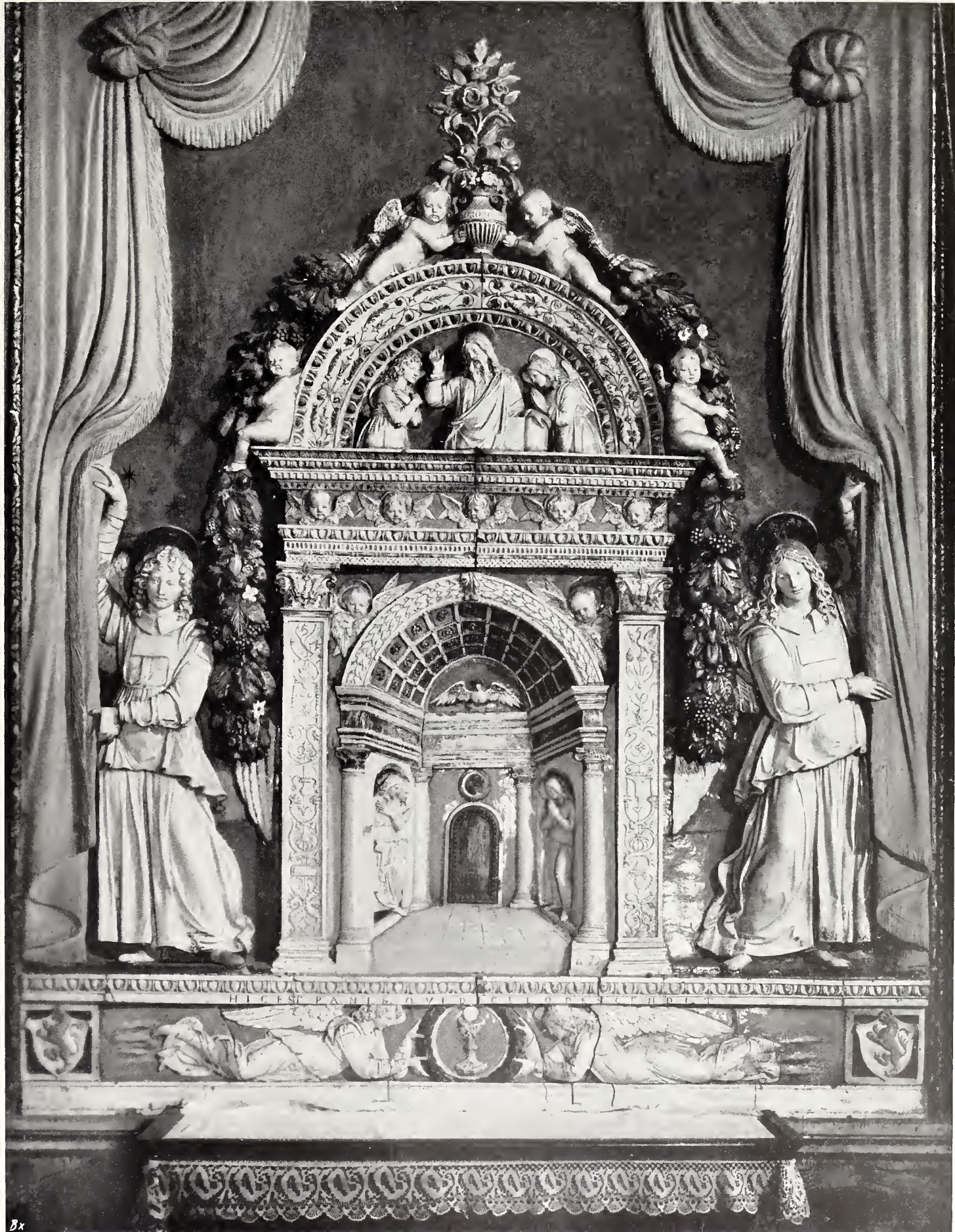
LUCIEN SIMON

Die Procession

Auf Leinwand.

Das Museum III.





GIOVANNI DELLA ROBBIA

Tabernakel.

Glasierte Terrakotta.



ALONSO SANCHEZ COELLO

Der Infant D. Carlos.

Auf Leinwand, h. 1.09, br. 0.95.





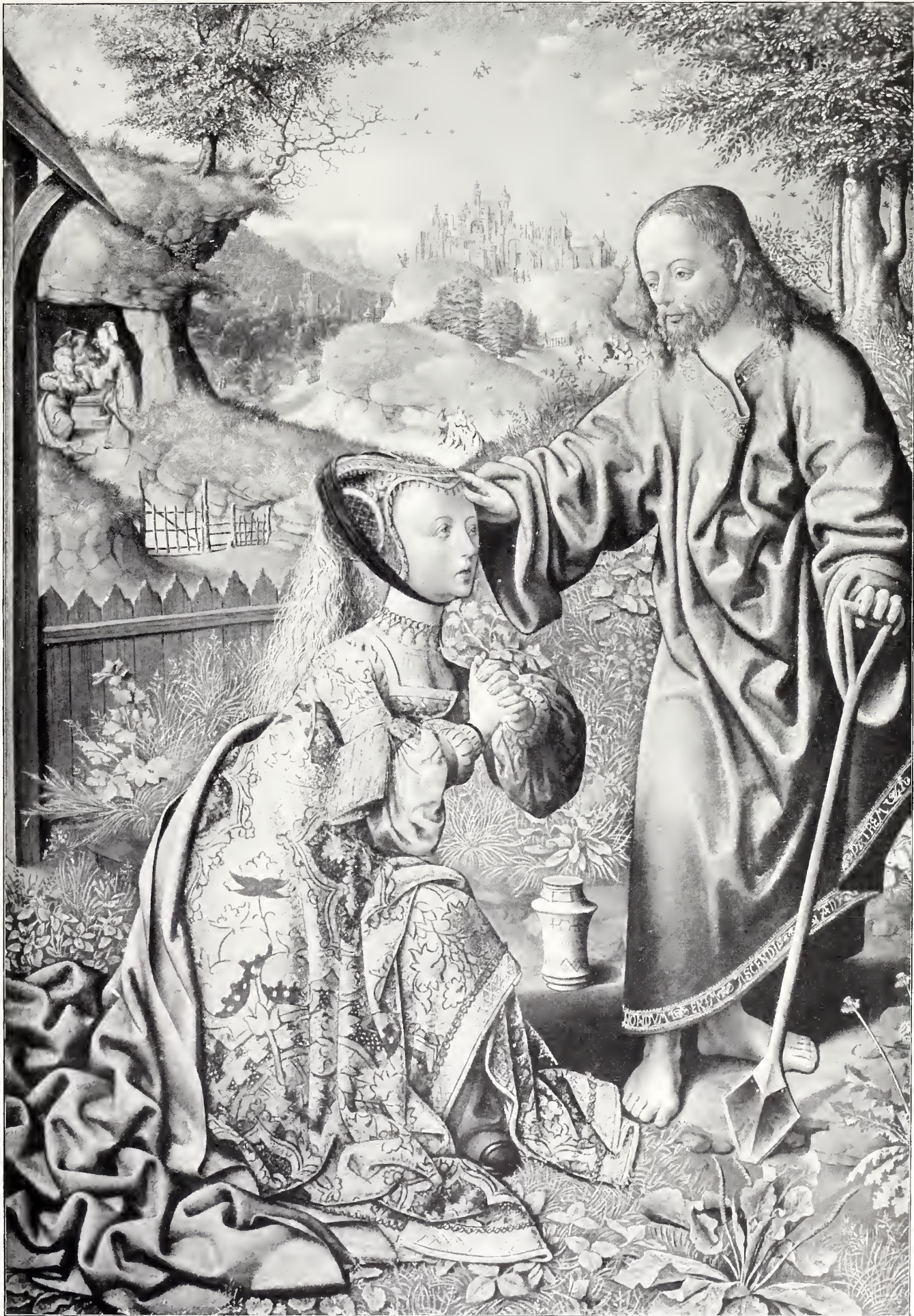
JAN VAN GOYEN

Winter am Flusse.

Auf Holz, h. 0.68, br. 0.90.

Das Museum 114.





JACOB CORNELISZ VAN AMSTERDAM

Christus mit Maria Magdalena im Garten.

Auf Holz, h. 0,52, br. 0,36.







RAFFAELLO SANTI

Galathea.

Fresko.





Photographie von Fratelli Alinari, Florenz.

LORENZO BERNINI
Büste der Costanza Buonarelli.

Marmor, h. etwa 0,50.





HEINRICH BÜRCEL

Abend in der Campagna. — Tivoli.

Auf Leinwand, h. 0.53, br. 0.76 und h. 0.56, br. 0.64.





HEINRICH BÜRKEL

Rauferei. — Schenke vor Rom.

Auf Leinwand, h. 0,41, br. 0,55 und h. 0,56, br. 0,81.





JAMES MC. NEILL WHISTLER
Die Prinzessin aus dem Porzellanlande.
Auf Leinwand.





LUCA SIGNORELLI

Zwei Apostel.

Fresko, h. ca. 3,00, br. 2,60.



GIAMPETRINO

Die heilige Magdalena.

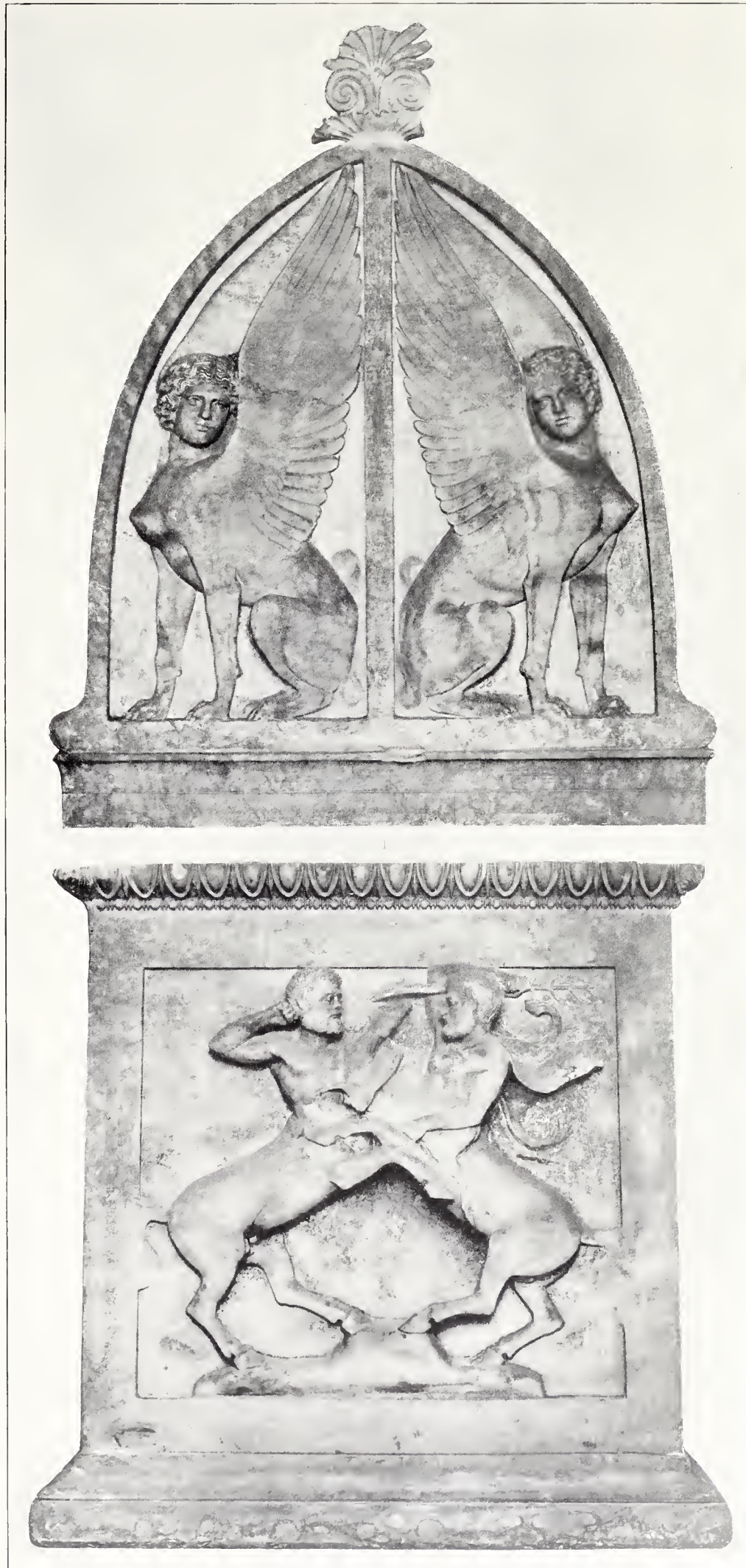
Auf Holz, h. 0,51, br. 0,38.



LYKISCHER SARKOPHAG AUS SIDON

Langseite mit Darstellung einer Eberjagd.

Marmor.



LYKISCHER SARKOPHAG AUS SIDON
Schmalseite, mit Kentaurenkampf und Sphinxen.
Marmor.



GERARD TERBORCH

Die Lautenspielerin.

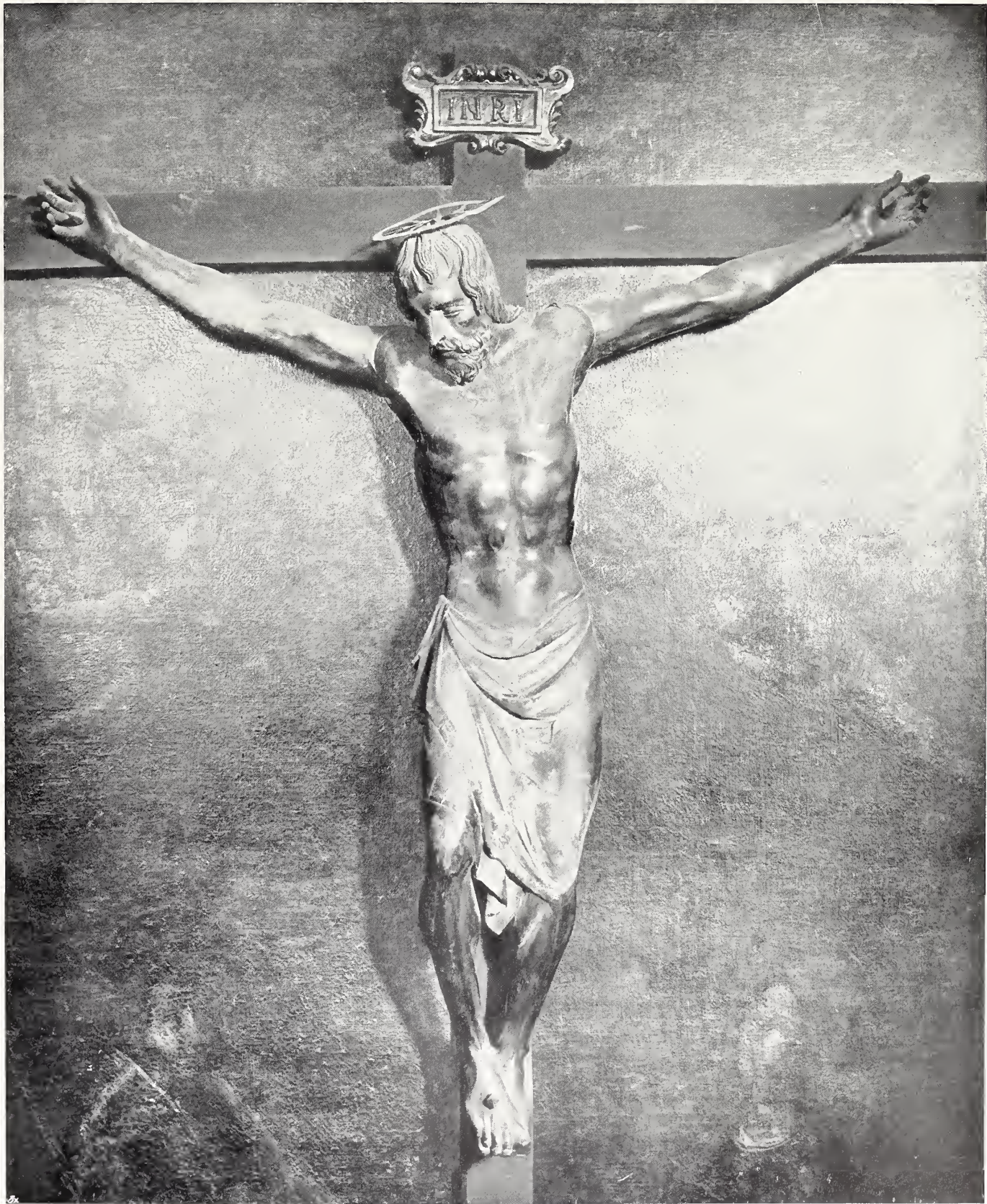
Auf Holz, h. 0.51, br. 0.37.



PAULUS POTTER

Auf der Weide.

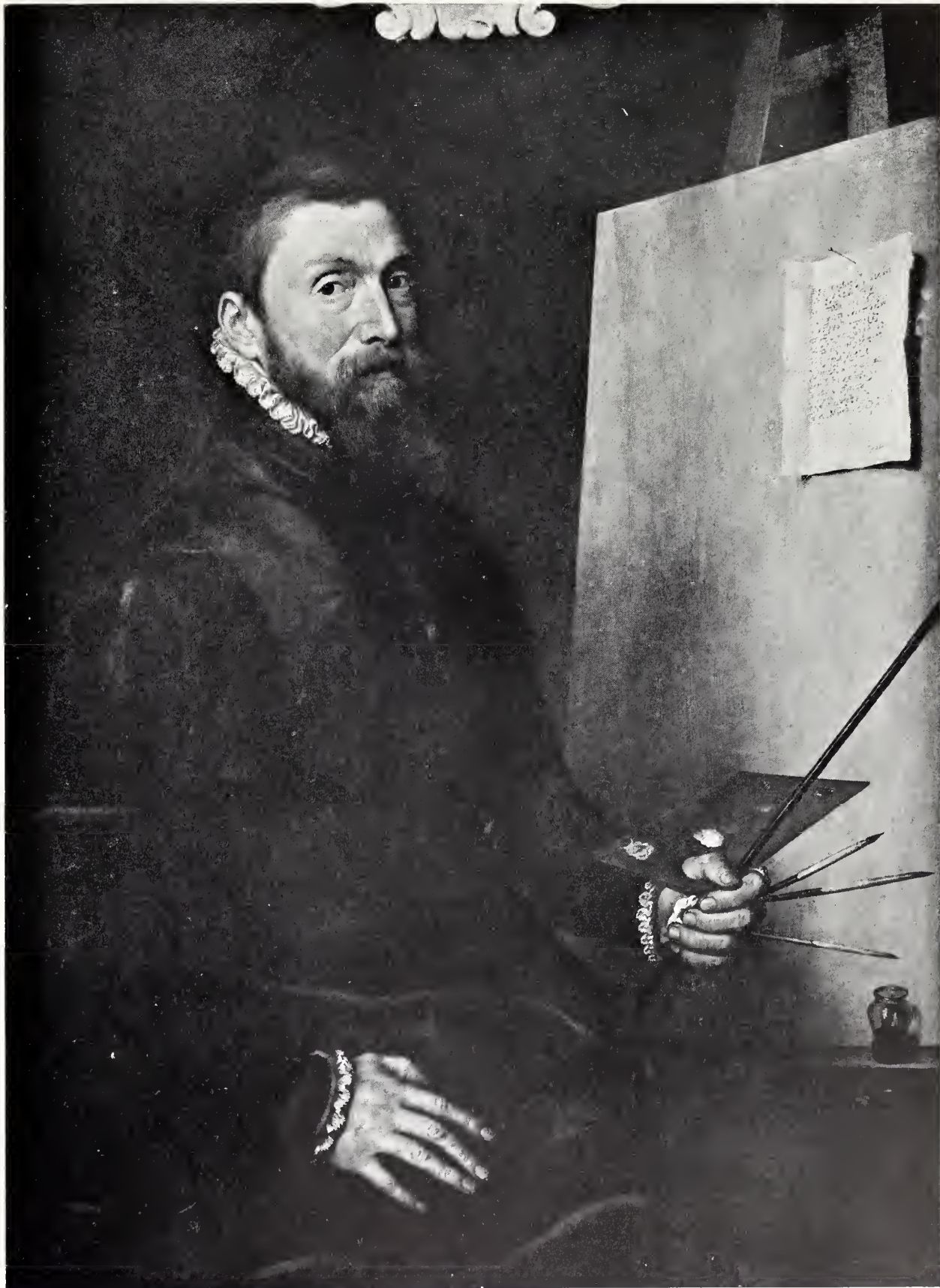
Auf Holz, h. 0.29, br. 0.36. Bez. 1644.



DONATELLO

Crucifixus.

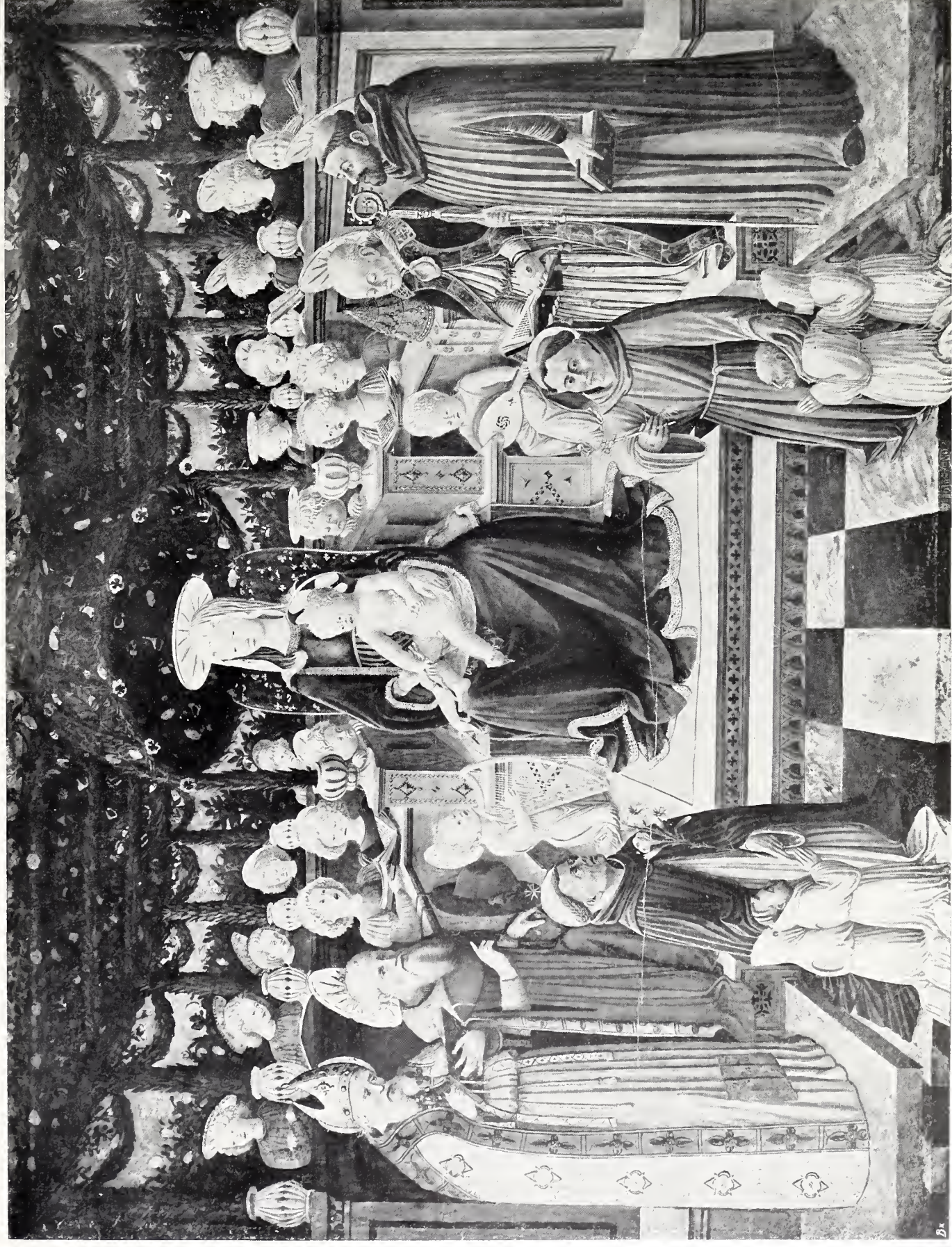
Holz.



ANTONIS MOR

Selbstbildnis.

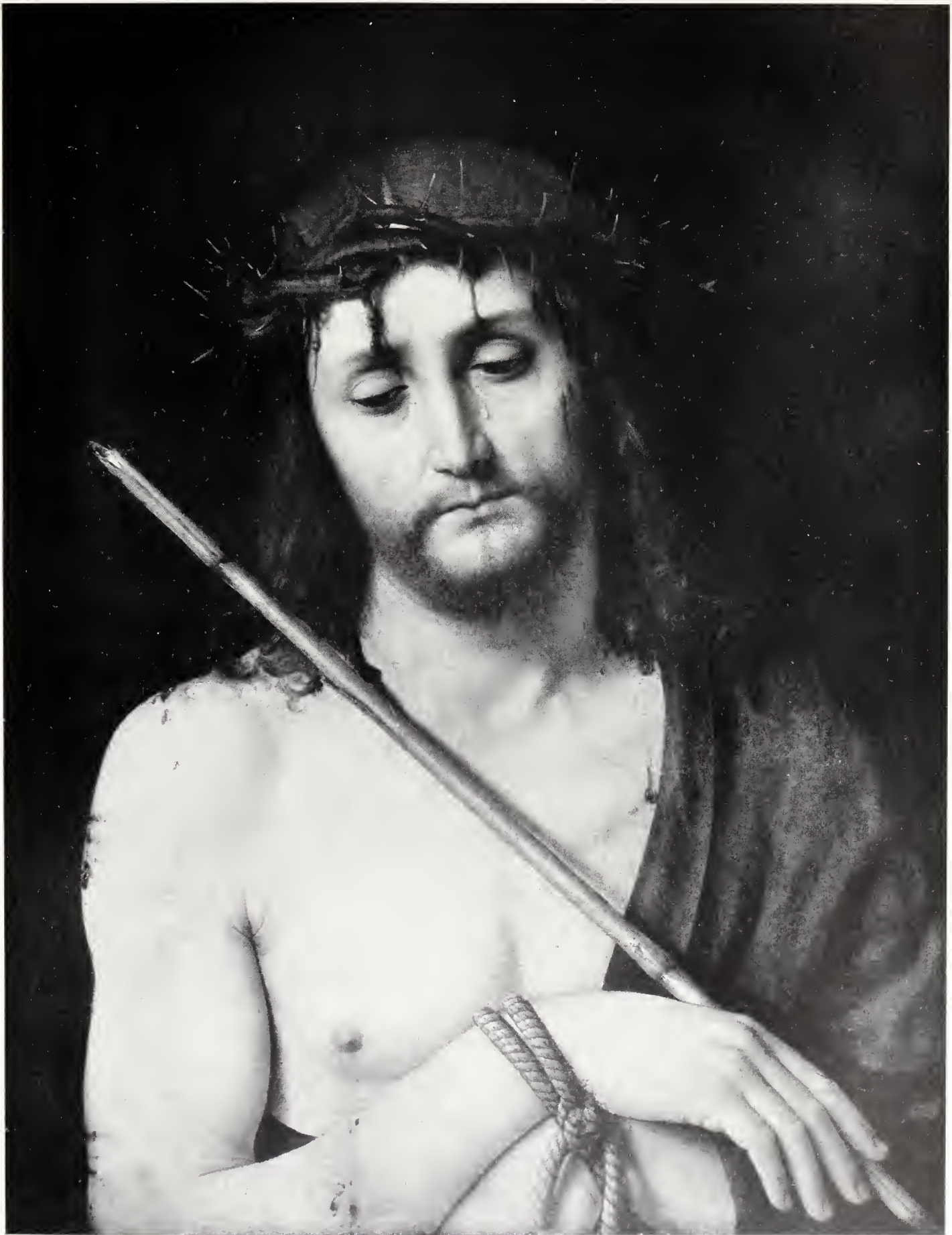
Auf Holz, h. 0.79, br. 0.63. Bez. 1558.



GIOVANNI BOCCATI DA CAMERINO

Thronende Madonna, von Engeln und Heiligen umgeben.

Auf Holz.



Photographie von D. Andersen Rom

ANDREA SOLARI

Ecce Homo.

Auf Holz, h. 0.43, br. 0.33



SEBASTIANO DEL PIOMBO

Die Erweckung des Lazarus.

Von Holz auf Leinwand übertragen, Figuren überlebensgross.



FEDERIGO BAROCCIO

Die Einsetzung des Abendmahls.

Auf Leinwand.



GIOV. BATT. SALVI gen. SASSOFERRATO

Maria mit dem Kinde.

Auf Leinwand, h. 0.75, br. 0.60.



WESTPORTAL

Blick auf die Steinfiguren des linken Gewände.



BERNARDO ROSSELLINO

Die Verkündigung.

Thonrelief.



BARTHOLOMÄUS BRUYN DER ÄLTERE

Bildnis eines Mannes.

Auf Holz, h. 0,79, br. 0,58.



BARTOLOMMEO SUARDI gen. IL BRAMANTINO

Knabe in Weinranken.

Bruchstück einer Freskodekoration, etwa lebensgross.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Das Museum 138.



PIERO DI COSIMO
Idealbildnis der Cleopatra.

Auf Holz, h. 0.57, br. 0.42.



JUSTUS VAN GENT

Das Abendmahl Christi

Auf Holz, h. etwa 3,00, br. etwa 3,30.





ALFRED RETHEL

Karl der Grosse.

Studie für das Fresko „Otto III in der Gruft Karls des Grossen“
im Aachener Rathaus.

Kreidezeichnung, mit Deckfarben übermalt, h. 0.53, br. 0.35.



CARL JULIUS MILDE

Interieur.

Aquarell, h. 0.22, br. 0.30. Bez. (18)25.



LORENZO BERNINI

Tod der sel. Ludovica Albertone.

Marmor, überlebensgross.

Das Museum 143.



FILIPPO BRUNESCO

Christus am Kreuz.

Holz, etwa lebensgross.



PETER PAUL RUBENS

Bildnis der Isabella Brant.

Auf Holz, h. 0,96, br. 0,70.



MARTIN SCHONGAUER

Die Geburt Christi.

Auf Holz. h. 0.37, br. 0.28.



DER MEISTER VON FLÉMALLE

Bildnis eines Mannes.

Auf Holz, h. 0.29, br. 0.18.

Das Museum 147.



HUGO VAN DER GOES

Die Geburt Christi.

Auf Holz, h. 0.96, br. 2.46.



GEERTGEN VON ST. JANS

Johannes der Täufer.

Auf Holz, h. 0.40, br. 0.27.



GIOVANNI BELLINI

Die Auferstehung Christi.

Auf Holz, h. 1.48, br. 1.28.



ANTONIO DELLA PORTA TAMAGNINI

Acellino Salvago.

Marmorbüste, h. 0.48.



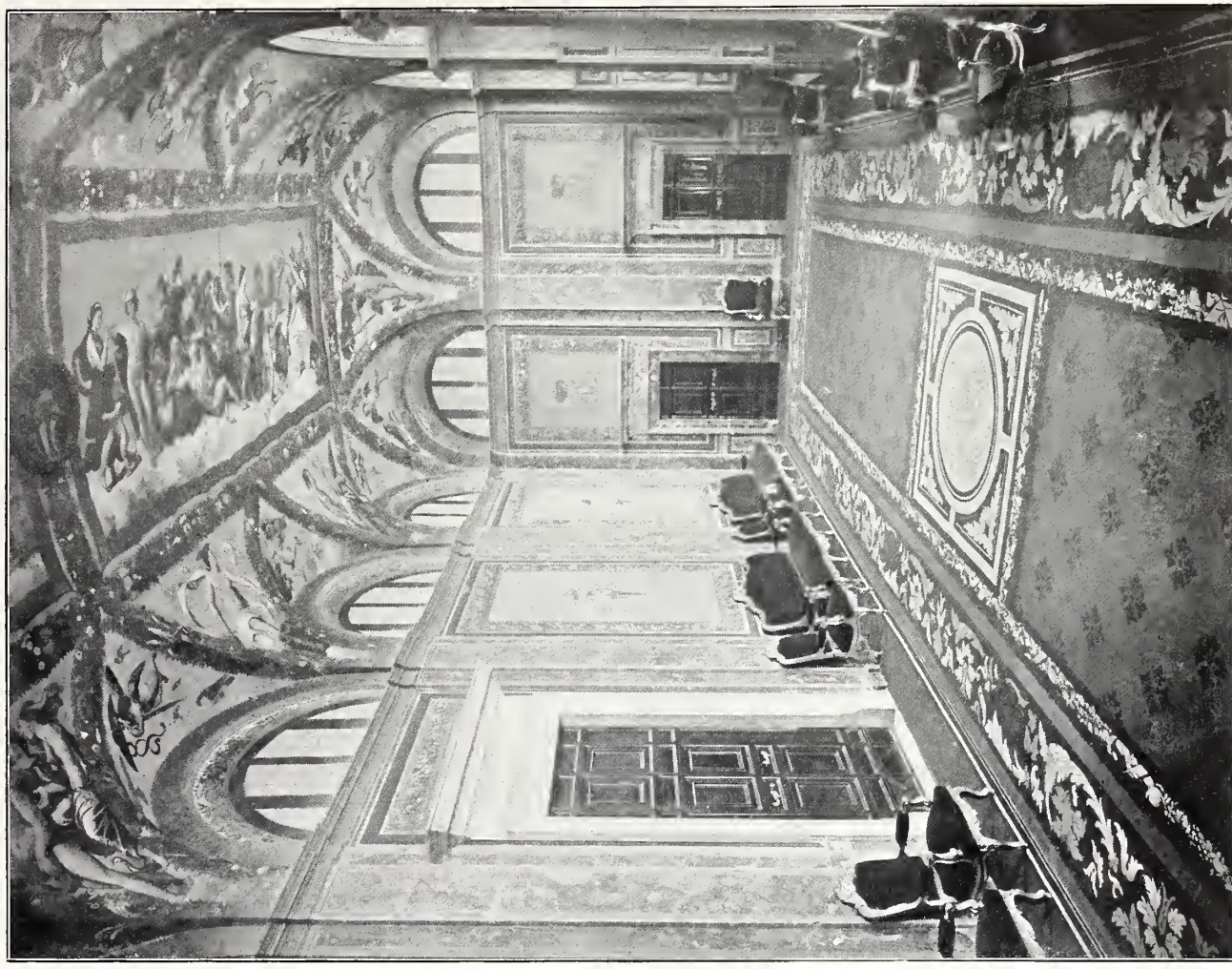
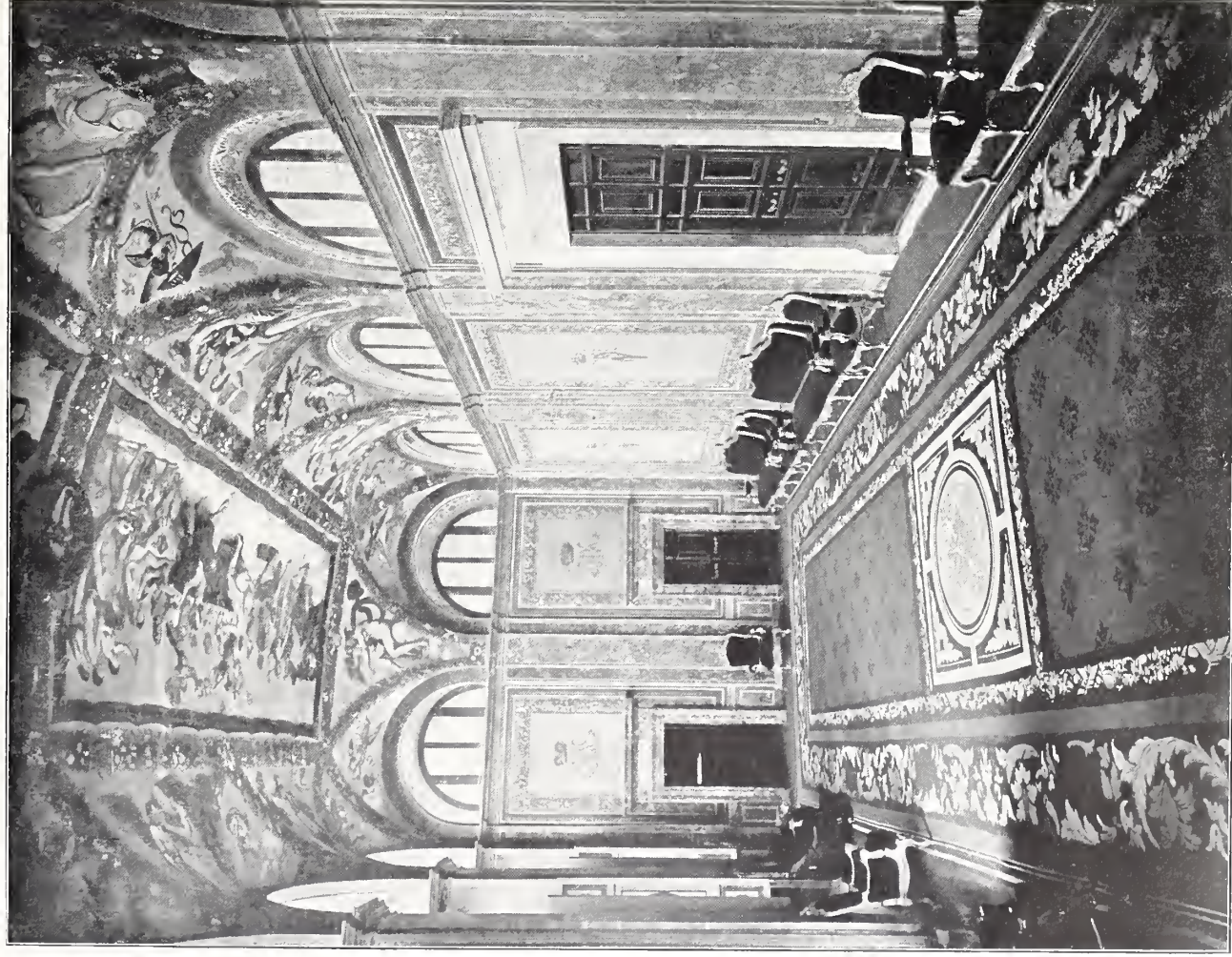
GIOVANNI PISANO

Zwei Sibyllen.

Hochrelief, Marmor, h. 0,57.

Das Museum 152.

* * * * *



RAFFAELLO SANTI

Das Märchen von Amor und Psyche.

Ansicht des Saales, lang 19,5, br. 7,15.



RAFFAELLO SANTI

Das Märchen von Amor und Psyche.

Venus fordert Amor auf, sie an der Psyche zu rächen. — Amor weist den Grazien die geliebte Psyche.

Fresko, Figuren überlebensgross.



RAFFAELLO SANTI

Das Märchen von Amor und Psyche.

Venus ruft die Hülfe der Juno und Demeter an. — Venus auf dem Wege zum Jupiter.

Fresko, Figuren überlebensgross.





RAFFAELLO SANTI

Das Märchen von Amor und Psyche.

Venus hilfesuchend bei Jupiter. — Merkur sucht Psyche.

Fresko, Figuren überlebensgross.



RAFFAELLO SANTI

Das Märchen von Amor und Psyche.

Psyche holt die Büchse, dem Auftrag der Venus gemäss, aus der Unterwelt und erscheint mit derselben vor Venus.

Fresko, Figuren überlebensgross.



RAFFAELLO SANTI

Das Märchen von Amor und Psyche.

Amor bittet Jupiter um Psyche. — Merkur geleitet Psyche zum Olymp.

Fresko, Figuren überlebensgross.



RAFFAELLO SANTI

Das Märchen von Amor und Psyche.

Götterversammlung.

Fresko, Figuren überlebensgross.



RAFFAELLO SANTI

Das Märchen von Amor und Psyche.

Hochzeit von Amor und Psyche.

Fresko, Figuren überlebensgross.



GETTY CENTER LIBRARY



3 3125 00619 4688

