

4493

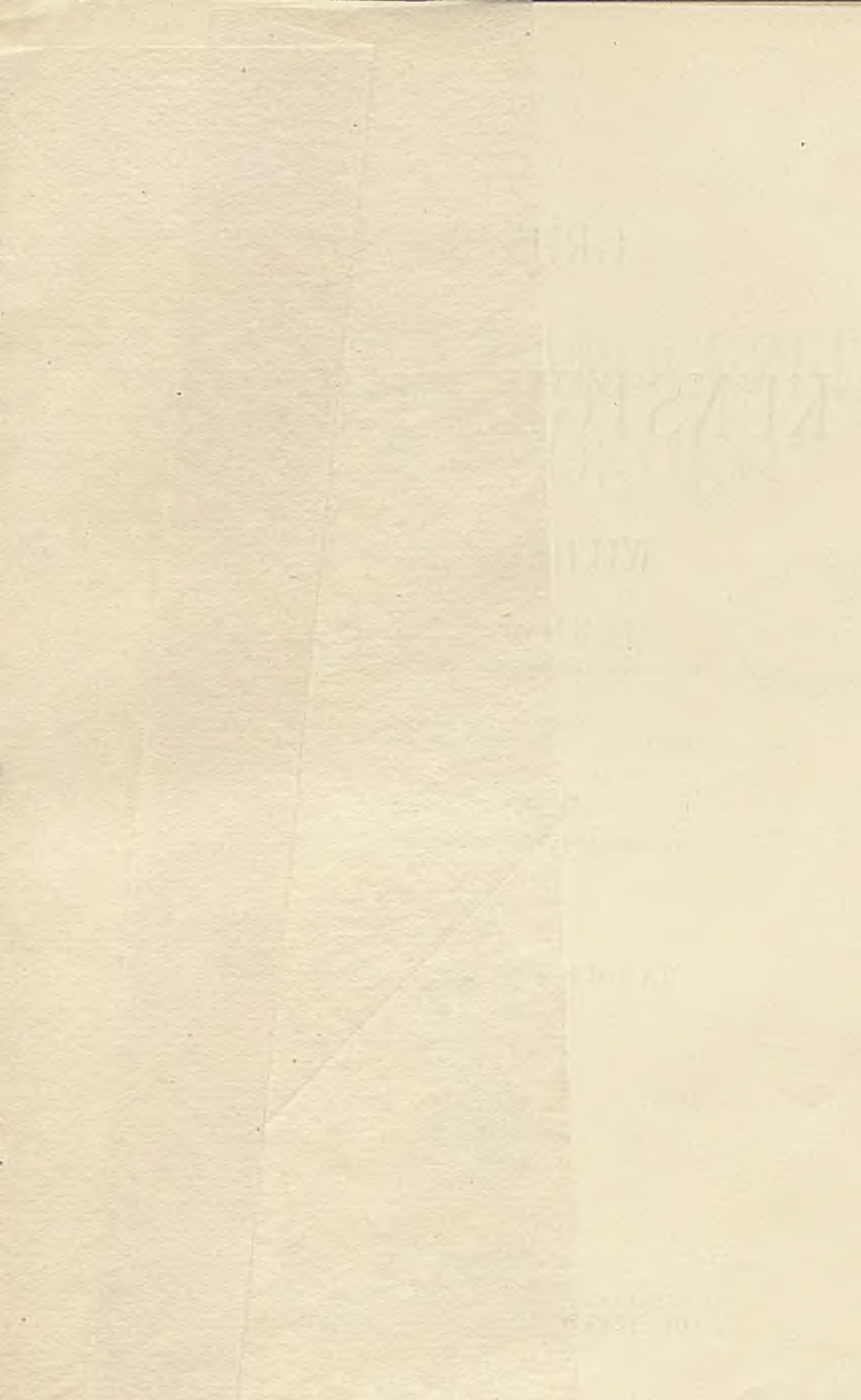
II 5.50



LÜBKE-SEMRAU
BAROCK UND ROKOKO



Der hl. Sebastian von Peter Paul Rubens
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum



GRUNDRISS
DER
KUNSTGESCHICHTE

VON
WILHELM LÜBKE

Vierzehnte Auflage

vollständig neu bearbeitet

von

Dr. Max Semrau

ao. Professor der Kunstgeschichte an der Universität Greifswald

IV.

BAROCKZEIT UND ROKOKO



ESSLINGEN A. N.
PAUL NEFF VERLAG (MAX SCHREIBER)

1913

74

DIE KUNST DER BAROCKZEIT UND DES ROKOKO

VON

DR. MAX SEMRAU

no. Professor der Kunstgeschichte an der Universität Greifswald



4493.11

Dritte (des Gesamtwerkes vierzehnte) Auflage

Mit 20 Kunstbeilagen und 443 Abbildungen im Text



ESSLINGEN A. N.

PAUL NEFF VERLAG (MAX SCHREIBER)

1918

Alle Rechte, besonders das der Übersetzung, vorbehalten

Vorwort zur zwölften Auflage

Für den größten Teil des vorliegenden vierten Bandes muß ich nach Inhalt und Form die alleinige Verantwortung übernehmen, da die wenigen Seiten, welche Lübke dem 17. und 18. Jahrhundert gewidmet hatte, kaum in Betracht kommen konnten . . .

Ich selbst möchte meinen Anteil an der Neugestaltung des „Lübke“ nicht beschließen, ohne des stets bereiten Entgegenkommens der Verlagshandlung namentlich bei der Beschaffung eines reichhaltigen Anschauungsmaterials rühmend zu gedenken.

Zur vierzehnten Auflage

Nach dem Tode von Professor Henry Hymans (1837—1912), der auf Wunsch der Verlagshandlung zur zwölften Auflage den Abschnitt über niederländische Malerei (damals S. 217—314) beigesteuert hatte, erschien es geboten, dieses Kapitel neu abzufassen. Es ist nicht bloß an Umfang (S. 223—333) gewachsen, sondern fügt sich vor allem, wie ich hoffe, nach Ton und Darstellungsart dem Bande nun vollkommen ein. Der Text wurde auch sonst genau durchgesehen, ergänzt und verbessert; die Zahl der Abbildungen ist von 385 auf 443, die der Kunstbeilagen von 7 auf 20 gestiegen.

Greifswald, im März 1913

Max Semrau

Inhalt

Einleitung: Renaissance und Barock S. 1

Erstes Kapitel: Die Architektur des Barocks — Italien S. 5 — Spanien S. 46 — Die Niederlande S. 60 — Frankreich S. 68 — England S. 88 — Deutschland S. 96

Zweites Kapitel: Die bildenden Künste im Zeitalter des Barocks S. 141 — Italien S. 142 — Frankreich S. 183 — Deutschland S. 204

Drittes Kapitel: Die niederländische Malerei im 17. Jahrhundert S. 223

Viertes Kapitel: Die spanische Malerei und Plastik im 17. Jahrhundert S. 334

Fünftes Kapitel: Die Kunst des Rokoko und des Klassizismus S. 368 — Frankreich S. 369 — Deutschland und die übrigen Länder S. 403

Register S. 439



Abb. 1 Inneres der Kirche il Gesù zu Rom (Nach Phot. Anderson)

Einleitung

Renaissance und Barock

Die Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts bedeutet, im ganzen betrachtet, keinen neuen Ansatz der geschichtlichen Entwicklung, wie die vorausgehende Epoche der Renaissance; sie war die historisch wie ästhetisch notwendige Fortsetzung und Abwandlung der letzteren und kann ohne sie in ihrem Wesen nicht begriffen werden. Dagegen darf diese Kunst nur insofern man die klassische Reinheit der Formensprache nach dem Muster der Antike zum Maßstabe nimmt, als eine Epoche der Entartung und des Niedergangs charakterisiert werden. Die starken treibenden Kräfte der Renaissancekunst sind vielmehr noch nicht erschöpft, sie bringen nur, genährt von neuen geistigen Strömungen der Zeit, andere Früchte. So gelangen neue große Ideenkreise erst jetzt zu ihrer künstlerischen Ausgestaltung, neue Techniken zur Ausbildung; die Malerei, die Radierkunst steigen zu den höchsten, ihrem Wesen nach erreichbaren Leistungen empor; ganze Völker, wie die Spanier, die Holländer, in manchem Betracht selbst die Franzosen, treten erst jetzt mit ihrem vollen Können auf den Plan. Auf allen Gebieten des künstlerischen Schaffens sehen diese Jahrhunderte reiche Tätigkeit, zum Teil bedeutensamen Fortschritt, und wenn die Ideale der Renaissance mehr und mehr verblasen, so treten dafür die ersten Zeichen einer neuen Epoche hervor, der modernen Kunst, zu welcher uns diese Zeit hinüberleitet.

Man hat sich gewöhnt, auf die Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts die Stilbezeichnungen Barock, Rokoko und Klassizismus in einer etwa dieser Aufzählung entsprechenden historischen Reihenfolge zur Anwendung zu bringen. Der Ausdruck „Barock“ (Barocco, Baroque), etymologisch nicht mit Sicherheit zu erklären, bezeichnet im übertragenen Sinn wohl das Absonderliche, Gesuchte und Regelwidrige der Formbildung, das man namentlich in einer Epoche, deren Schönheitsideal durch die klassische Antike bestimmt war, vielen Schöpfungen des 17. Jahrhunderts beimaß. Wir dürfen ihn — ohne diesen tadelnden Nebensinn — als allgemein verständliche Bezeichnung für die Stilepoche akzeptieren, die sich — in Italien etwa seit 1580 — unmittelbar an die Renaissance anschließt und vielfach in einem entschiedenen Gegensatz zu ihr steht. Worin dieser Gegensatz besteht, das bedarf im folgenden eingehender Erörterung. Zunächst auf die Formen der Architektur angewandt, die auch in dieser Epoche die Führerrolle beibehält, muß der „Barockstil“ doch auch von Plastik und Malerei verstanden werden, in denen die gleiche Kunstgesinnung zum Ausdruck kommt. Der Barock ist in einem noch umfassenderen Sinne der Stil seiner Zeit, als es die Renaissance gewesen war; er beherrscht ungeachtet aller Gegensätze der Nationalität und des Glaubens die Kunst des 17. Jahrhunderts fast allerorten und kommt in dem Schaffen Rembrandts nicht minder zum Ausdruck als in dem der Italiener.

Als Reaktion gegen die Überschwenglichkeiten des Barocks hielt die Zeit stets den Klassizismus bereit, d. h. den theoretisch strengen Anschluß an die Formen der Antike und der ihr nahestehenden Hochrenaissance. Diese Richtung hat erst am Ende des 18. Jahrhunderts auf kurze Zeit einen geschlossenen europäischen Kunststil („Empire“, „Zopfstil“) zu schaffen vermocht, aber sie ist in den verschiedenen Ländern immer wieder als retardierendes Moment der Entwicklung aufgetreten und vorübergehend zur Herrschaft gelangt.

Die Schlußphase des Barocks, in der besonderen Form, welche die heitere und liebenswürdige französische Kunst ihm gab, bezeichnet das Rokoko, ein Spottnamen, der zunächst in den Ateliers der klassizistischen Schulrichtung angekommen sein soll, dem Wortsinn nach sicher im Zusammenhang mit dem „genre rocaille“, dem bizarren Muschel- und Grottenwerk, wie es in den Gartendekorationen der Zeit beliebt war. Das Rokoko verhält sich zum Barock wie dieser zur Renaissance: es ist, aus kulturgeschichtlichen Verhältnissen erwachsen, die letzte mögliche Wandlung des Formengeschmacks auf dem im 16. Jahrhundert gelegten Grunde. — Die Franzosen benennen bekanntlich die verschiedenen Phasen der Stilentwicklung im 18. Jahrhundert mit dem Namen ihrer Könige, so daß „Louis XIV“ etwa dem Barock, „Louis XV“ dem Rokoko, „Louis XVI“ dem neubeginnenden Klassizismus entspricht, mit dem diese ganze Entwicklungsreihe ihren Schlußpunkt erreicht.

Der Barock ist nicht bloß, wie man gesagt hat, ein „verwilderter Dialekt“ der Sprache, welche die Renaissance redet, er ist der vollgültige, klare und künstlerisch gepflegte Ausdruck der Empfindungsweise seiner Zeit, genau in derselben Weise, wie die Renaissance sich ihre Kunstsprache gebildet hatte. Die ersten Laute dieser neuen Sprache tönen uns bereits aus den Werken der großen Renaissancemeister, eines Raffael, eines Correggio entgegen, ja die moderne spekulative Ästhetik vermeint ihren Klang sogar schon aus den Schöpfungen der florentinischen Quattrocentisten heraushören zu können¹⁾ und Michelangelo gilt ihr in jeder Hinsicht als der eigentliche Vater des Barocks. Es ist eben ein inneres Bedürfnis der Zeit, ja des menschlichen Herzens und damit des künstlerischen Schaffens überhaupt, das im Barock zum Ausdruck kommt, oft einseitig und

¹⁾ K. Horst, Barockprobleme. München 1912.

übertrieben, in machtvoller Drange die Fesseln der Form sprengend, aber nicht minder wahr und berechtigt als das Verlangen nach ausgeglichener Harmonie und Schönheit, das die Hochrenaissance leitet. Die Zeiten, in denen dieses Ideal die Herzen erwärmte und in großartigen Schöpfungen der Künstler betätigt wurde, gingen rasch vorüber. An die Pforte des Vatikans in Rom pochte, kaum daß Raffael und Michelangelo hier ihre Schöpfungen vollendet hatten, der Ruf nach kirchlicher Reform und machte der unbefangenen Hingabe an die Antike und ihr freies Menschentum, in welcher die Epoche Julius' II. sich gefallen hatte, ein Ende. Das Christentum siegte wieder über das verborgene Heidentum, der Glaubenseifer über den antiken Schönheitskultus. Auf dem Konzil von Trient (1547—63) wurden die Grundlinien der neuen kirchlichen Entwicklung gezogen, in dem Kampfe gegen die Reformation erhielt das Papsttum eine neue furchtbare Waffe durch die Gründung des Jesuitenordens (1540). Und die so entfachte Flamme zu schüren, erkannten die Führer der Gegenreformation in der Kunst ein wirksames Hilfsmittel. Umfassender als je stellte die Kirche das künstlerische Schaffen in ihre Dienste. „Bauen ist so gut wie Almosen geben“, war ein Wort Gregors XIII. Und so hat die katholische Kirche kaum je zuvor so zahlreiche und prächtige Kirchenbauten ausgeführt und mit Skulpturen und Malereien einheitlich geschmückt wie im Zeitalter der Gegenreformation und des Jesuitismus. Der Kampfstimmung aber, dem Glaubenseifer, der religiösen Inbrunst, die der Ansporn zu so fieberhafter Tätigkeit waren, konnte das abgeklärte Schönheitsideal der Renaissance nicht mehr genügen. Schon aus den religiösen und kirchlichen Bewegungen des Zeitalters also erklärt sich der unruhige Drang, die Leidenschaft und das Pathos, welche die Kunst des Barocks charakterisieren.

In ganz ähnliche Bahnen leitete diese Kunst der Dienst der Fürsten und Höfe. Das 17. Jahrhundert ist das Zeitalter der aufsteigenden Fürstenmacht; Großstaaten von einem Umfange und Machtbereich, wie sie Europa seit dem Zeitalter der Römer nicht mehr gesehen hatte, bestimmten die politischen Geschehnisse und nahmen zum Teil, wie Frankreich, auch die Pflege der Kunst von Staats wegen in ihren Schutz; dafür konzentrierte sich das künstlerische Schaffen ausschließlich als je zuvor auf die Bedürfnisse des Hofes und der fürstlichen Repräsentation oder wurde auch in seinen sonstigen Äußerungen von den hier gestellten Anforderungen beeinflusst. Das Verlangen nach Fülle des Ausdrucks, nach Prunk und Schwulst lag im Geiste der Zeit und macht sich nicht bloß in den Kunstwerken geltend. Auf der anderen Seite entsprechen die Charakterzüge der Barockkunst durchaus auch den großen Fortschritten der Zeit auf geistigem Gebiete. Die von der Renaissance angebahnte Erforschung der Natur führte ja erst jetzt durch *Kopernikus*, *Kepler*, *Galilei*, *Newton* zu weltumgestaltenden Ergebnissen; die Philosophie *Bacon's*, der Pantheismus *Spinoza's* konnten, jede auf ihre Art, die Vertiefung in das Studium der Natur nur fördern. Damit darf man wohl die Innigkeit und Stärke des Naturempfindens in Parallele setzen, welche die jetzt überhaupt erst als selbständige Gattung ausgebildete Landschaftsmalerei beseelt. Auch das Genrebild, das Stilleben bauen sich auf diesem vertieften und verfeinerten Naturempfinden auf und beanspruchen im Gesamtbilde der Zeit ihre Stelle.

Nicht ohne Bedeutung blieb die gleichzeitige Entwicklung der Künste des Tons: der Musik und des Theaters. Neben die Reform der katholischen Kirchenmusik durch *Palestrina* (1514—94) stellt sich die Schöpfung des geistlichen Oratoriums durch *Giacomo Carissimi* (1604—74) und des protestantischen Gemeindegesanges. Das musikalische Element nahm fortan im Gottesdienste einen breiten Raum ein und wandte sich gleichfalls vorwiegend an die sinnliche Empfindung, gestaltete den Ausdruck inbrünstiger Hingabe und Erregtheit. Den

umgewandelten Geist der poetischen Schöpfungsweise charakterisiert nichts schlagender als der Gegensatz zwischen *Ariosts* lächelndem Heidentum in seinem „Rasenden Roland“ und *Torquato Tassos* „Befreitem Jerusalem“ mit seiner schwärmerischen Verzücktheit. In die Tiefen des menschlichen Herzens griff auch der Humor des *Cervantes*, vor allem aber war es das Drama, das die fortreibende Sprache der Leidenschaft redete: *Shakespeare* steht neben *Rubens* und *Rembrandt* als der gewaltigste Verkünder des Geistes, der die Barockkunst beseelt und groß macht.

Wer alle diese treibenden Kräfte der politischen und Kulturgeschichte des Zeitalters, die Parallelercheinungen in der Philosophie, Wissenschaft und Literatur erwägt, wird nicht so leicht geneigt sein, das Übertriebene und Gewalttame in den Schöpfungen der bildenden Kunst einseitig zu betonen unter Hintansetzung alles dessen, was darin als notwendiger und berechtigter Ausdruck eines bestimmten Wollens sich darstellt. Große Aufgaben auf allen Gebieten der bildenden Kunst hatte die Renaissance ungelöst oder halbvollendet zurückgelassen. Noch war das hohe Ideal des Zentralbaues, wie es der Generation der Hochrenaissancemeister vorschwebte, nur in Bauten kleineren Umfangs verwirklicht und das eng damit verknüpfte Problem, eine auch den Bedürfnissen des Kultus entsprechende neue Form des Kirchengebäudes zu finden, harrte vollends seiner Inangriffnahme. Noch waren Raumschöpfungen von jener Großartigkeit, wie sie die aufgedeckten Ruinen der römischen Kaiserbauten in immer weiterem Umfange den überraschten Zeitgenossen vor Augen stellten, kaum gewagt worden. Nur die plastische Kunst schien, als *Michelangelo* starb, das Höchste erreicht und geleistet zu haben, was ihr beschieden sein konnte. Sie erlebte denn auch zunächst eine Periode der Verarmung, aus der sie erst durch den Einfluß ihrer Schwester, der Malerei, erlöst wurde. Dieser selbst hatte sich in dem Schaffen *Correggios* und anderer die Pforte zu einer neuen Welt aufgetan: die Entdeckung des eigentlich „Malerischen“ stellte sie an den Anfang eines Weges, den sie nach Überwindung einer Epoche des Stillstandes und Sichbesinnens mit frischen Kräften beschrilt. Das Hervortreten der großen malerischen Genies in den bis dahin zur Seite gestandenen Nationen, eines *Murillo* und *Velasquez*, eines *Rubens* und *Rembrandt*, gibt ihrer Geschichte im 17. Jahrhundert einen Glanz und einen Reichtum, der alle voraufgegangenen Epochen überstrahlt. Es beginnt das — noch heute kaum abgeschlossene — Zeitalter, in welchem die Werke der Malkunst das Interesse der Mitlebenden weit überwiegend in Anspruch nehmen.

Wie weit es danach berechtigt ist, diesen malerischen Charakter dem gesamten Kunstschaffen des Barocks beizulegen, muß die weitere Betrachtung lehren. Ihren Ausgangspunkt hat sie von Italien zu nehmen, dem Geburtslande des Barocks wie der Renaissance.

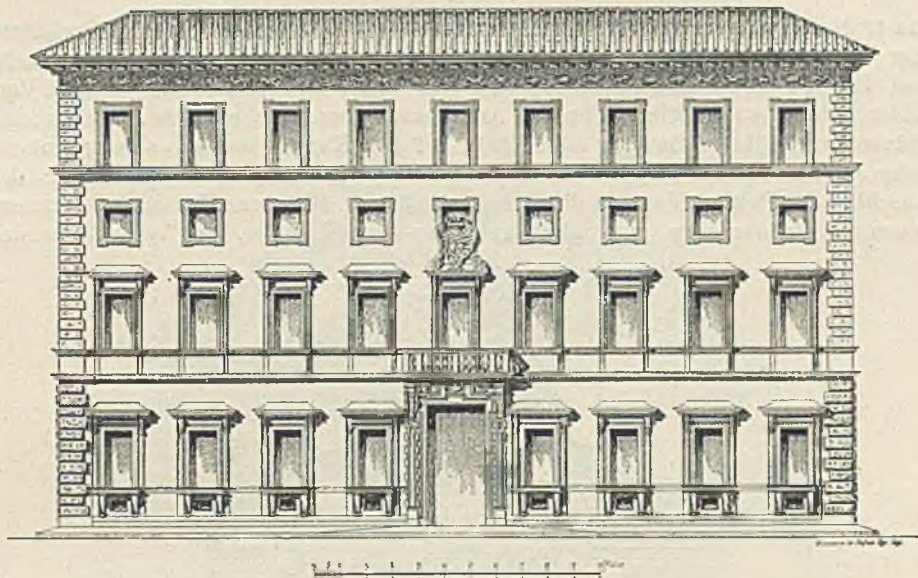


Abb. 2 Fassade des Palazzo Paluzzi zu Rom

ERSTES KAPITEL

Die Architektur des Barocks¹⁾

Italien

Der Stilwandel zum Barock²⁾, wie er im Laufe des 16. Jahrhunderts sich allmählich vollzog, kommt am klarsten in den Werken der Architektur zum Ausdruck. Und zwar ist es zunächst die römische Architektur, deren Geschichte uns über die leitenden Ideen und Bestrebungen aufklärt³⁾. Sie mußte unbedingt anknüpfen an die Schöpfungen des großen Meisters, der, nachdem alle anderen dahingegangen, die römische Kunst allein beherrschte: *Michelangelo*. In seiner Individualität liegen wesentliche Charakterzüge des neuen Stils bereits vorgebildet, deshalb übte sie auch einen so tiefgehenden Einfluß auf die Zeitgenossen aus. Das gewaltige Innenleben, das in seinen Mediceergräbern nach Ausdruck ringt, die erschütternde Stimmung der Zerknirschtheit, die das Wandgemälde des „Jüngsten Gerichts“ beherrscht, fanden lauten Widerhall, denn sie entsprachen dem gleichzeitig sich vorbereitenden Umschwung der Gesinnung. Das Kolossale der Formenbildung, die Versöhnung ringender Gegensätze in einem großen Gesamteindruck,

¹⁾ *C. Gurlitt*, Geschichte des Barockstiles, des Rokoko und des Klassizismus (I. Bd. Italien. II. Bd. Belgien, Holland, Frankreich, England. III. Bd. Deutschland). Stuttgart 1887—89.

²⁾ *H. Wölfflin*, Renaissance und Barock. Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien. München 1888. — *A. Schmarsow*, Barock und Rokoko. Eine kritische Auseinandersetzung über das Malerische in der Architektur. Leipzig 1897.

³⁾ *A. Riegl*, Die Entstehung der Barockkunst in Rom. Wien 1908. — *K. Escher*, Barock und Klassizismus. Studien zur Geschichte der Architektur Roms. Leipzig 1910.

wie er dort durch die zyklische Komposition so übermenschlich bewegter Gestalten, hier durch das nie zuvor so plastisch greifbar geschilderte Aufsteigen aus Nacht und Tod zu himmlischer Klarheit und Ruhe zum Ausdruck kam, schufen Vorbilder eines neuen Stils. Für die Architektur wurden die nach Michelangelos Plänen ausgeführten Bauten, die Paläste auf dem Kapitol und die streng einheitliche Anordnung des ganzen Platzes, die Biblioteca Laurenziana in Florenz, der Abschluß des Palazzo Farnese durch ein gewaltiges, die ganze Fassade zusammenfassendes Kranzgesims, vor allem sein Bau von St. Peter, der beim Tode des

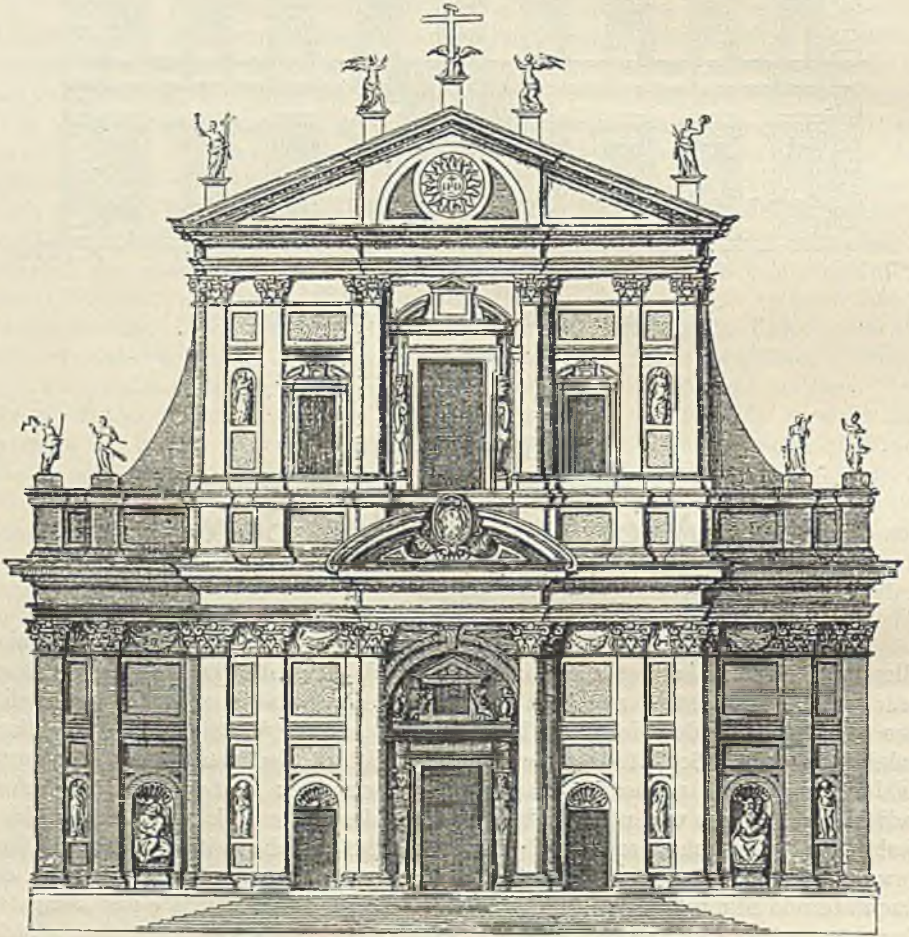


Abb. 3 Vignolas Fassadenentwurf für il Gesù

Meisters freilich erst bis zum Kuppelring gediehen war, von ausschlaggebender Bedeutung. Die großartige, in dieser Richtung über Bramantes Entwurf hinausgehende Einheitlichkeit seiner Raumgestaltung in St. Peter, die strenge Unterordnung der — infolgedessen allerdings oft und mit Bewußtsein willkürlich behandelten — Einzelheiten unter die Gesamtwirkung, z. B. am Konservatorenpalast, wiesen den Architekten die Bahn. Wenn das Streben der Renaissancebaukunst sich in dem Grundsatz zusammenfassen läßt: Schönheit ist Harmonie, so lautete die Devise des neuen Stils: Schönheit ist Kraft und Ausdruck innerer Bewegung.

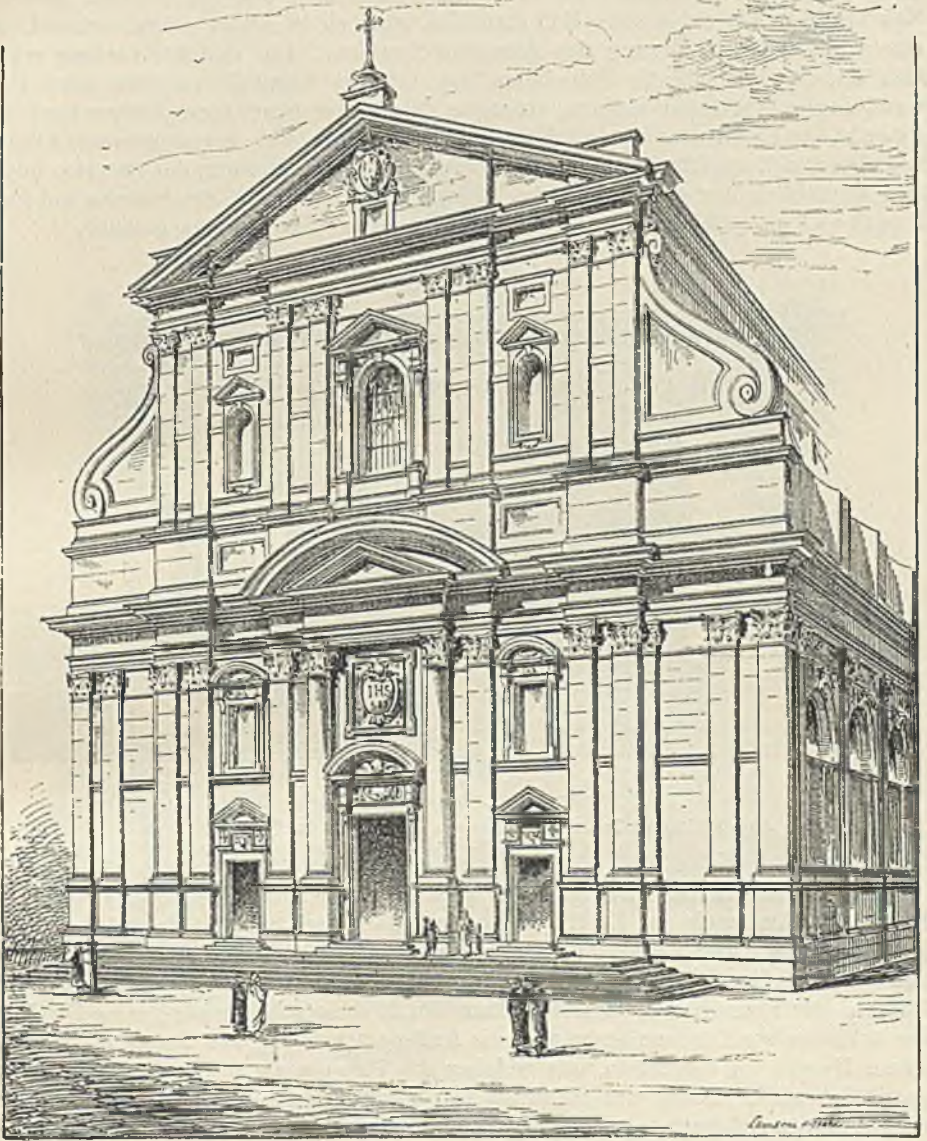


Abb. 4 Giacomo della Portas Fassade von il Gesù zu Rom

Sie tritt am Inneren wie am Äußeren des Baues hervor, nicht zuletzt auch in der Wirkung des architektonischen Details. Für das Innere sind beim Kirchenbau die weiten Dimensionen, das Schweigen in Raum und Licht, die durchgängige Anwendung der Wölbung charakteristisch. Die eigentlich entscheidende Wendung tritt mit der Wiederaufnahme des Langhausbaues an Stelle des Zentralbaues ein, wie sie bereits die — 1568 begonnene — Jesuitenkirche in Rom, il Gesù, aufweist (Abb. 1). Ihr Inneres ist auch durch die breite Entwicklung des Mittelschiffs, das die Seitenschiffe nur als eine Reihe halbdunkler Kapellen

begleiten, für die von dem neuen Stil angestrebte Einheitlichkeit der Wirkung vorbildlich geworden: die unbedingte Herrschaft des Hauptraums über die Nebenräume, wie sie bereits Michelangelos Plan zu St. Peter charakterisiert, ist eine wesentliche Forderung des Barockkirchenbaus. Für den Palastbau ergab sich daraus das schnelle Schwinden des luftigen Binnenhofes oder seine Umwandlung in longitudinale Form, dagegen das immer mächtigere Auswachsen der geschlossenen Baumasse, der nur noch selten frei herausgebaute Flügel, Loggien u. dgl. angefügt werden. Als Hauptrepräsentationsraum des Palastes bildet sich allmählich der große, oblonge, womöglich durch zwei Stockwerke gehende Festsaal aus, zu dem ein stattlich entwickeltes Treppenhaus geleitet.

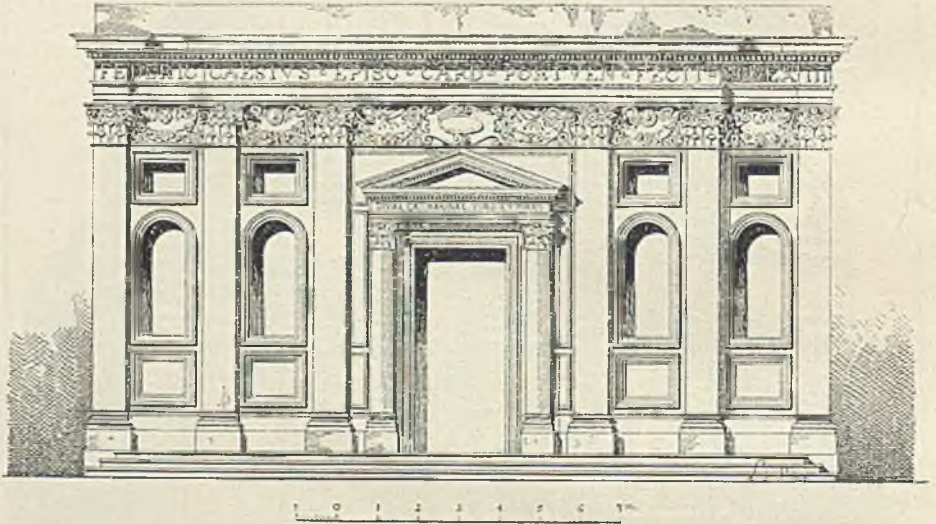


Abb. 5 Unterer Teil der Fassade von S. Caterina de' Funari zu Rom

Für den Außenbau gilt der gleiche Grundsatz: Zusammenhalten der Masse zum Ausdruck der Kraft. Besonders charakteristisch ist das völlige Aufgeben der von der Renaissance so bevorzugten Quaderteilung; bei Ziegelbauten wurde nun regelmäßig der Verputz angewendet, der Travertin aber, das Material der römischen Steinbauten, kam durch seine schwammig-poröse Struktur der ästhetischen Tendenz entgegen, die Außenseite des Baues als homogene Masse zu behandeln, aus welcher die Fassade als etwas Ganzes herausgearbeitet wird. Daher der reliefmäßige Charakter derselben, das Komponieren nach Licht- und Schattenmassen, das Verstärken oder Auflockern der Masse durch Pilasterstellungen oder Nischen; die Fassade ist nicht mehr das Echo des Innenbaues, sondern ein selbständiges Schaustück, ja die Wirkung wird oft geradezu auf den Kontrast der stark bewegten Außenseite mit einem ruhigen, verhältnismäßig einfachen Innenraum zugeschnitten.

Für den Übergang zum Barock ist ein Vergleich der beiden Fassaden von *il Gesù*, der nicht ausgeführten, in einem Stich erhaltenen, des *Vignola* (Abb. 3) und der noch heute bestehenden des *Giacomo della Porta* (Abb. 4) besonders lehrreich. Gemeinsam ist ihnen die strenge Betonung der dominierenden Mitte; aber man sehe, um wie vieles energischer dieser Gedanke von Porta ausgedrückt ist: er zieht die den Seitenschiffen entsprechenden Flügelteile, welche Vignola nur dürftig mit dem Mittelbau zu verbinden weiß, durch die breit durch-

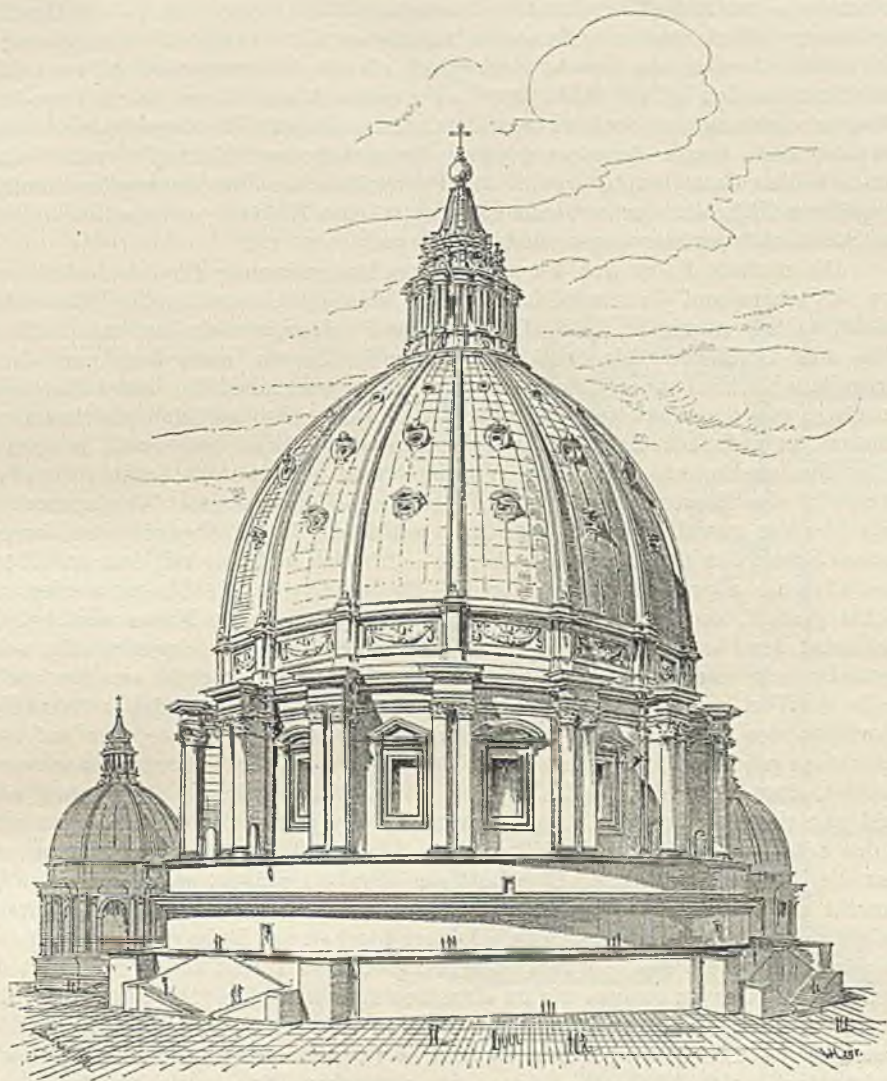


Abb. 6 Hauptkuppel von St. Peter zu Rom

geführte Attika über dem Gurtgesims und die doppelt geschwungenen Voluten mit in die Komposition, rückt die auf Sockel gestellten Pilaster paarweise zusammen und hebt durch Verdoppelung der Motive usw. die Mittelvertikale kräftig heraus. Solches Unterstreichen und Verdoppeln einzelner Glieder — man beachte z. B. die ineinandergeschachtelten Giebel über dem Hauptportal — bleibt für den Barock in seiner ersten Phase ganz besonders charakteristisch. In der Belebung der Fläche und der Anwendung von Statuenschmuck ungleich zurückhaltender als *Vignola*, weiß *Porta* seiner Fassade eine feierliche und strenge Würde zu wahren; diesem Eindruck sind mit Bedacht alle Einzelheiten untergeordnet.

Ganz ähnliche Tendenzen treten in der Fassadenbildung des römischen Barockpalastes hervor: die gleichmäßige Behandlung der drei Geschosse, die köstliche Rhythmisierung jedes einzelnen durch Fenstergruppen und Pilaster-

stellungen — wofür die Cancellaria in Rom das schönste Beispiel gibt — die Rustikagliederung endlich werden aufgegeben zugunsten einer einheitlichen Masseneinfaltung, wobei ein Geschoß energisch als das Hauptgeschoß (*piano nobile*) betont zu werden pflegt (Abb. 2). Dies geschieht vor allem durch imposante Höhenentwicklung des Stockwerks, sodann durch stärkere Umrahmung der Fenster, zuweilen auch durch Anordnung eines Halbgeschosses (*Mezzanin*) mit kleinen Fenstern über dem Hauptgeschoß. Das Prunkstück der Fassade wird namentlich in späterer Zeit, als der zunehmende Luxus eine Einfahrt erforderlich machte, das Portal mit darüber angeordnetem Balkon.

Die nächste Folge aus der veränderten Baugesinnung für das Detail war eine einfachere und derbere Bildungsweise. Wie der Gliederbau dem Massenbau weicht, so tritt nunmehr die Säule hinter den Pfeiler zurück; fast nur noch als Halb- oder Dreiviertelsäule fristet sie fortan ihr Dasein, auch dann gern durch horizontale Rustikabänder gleichsam an die Mauer geschmiedet — sonst aber meist verdrängt von dem flachen Pilaster. Ja, dieser selbst löst sich gleichsam nur mühsam, in mehrfachem Anlauf aus der Masse der Wand los: zwei-, ja dreimal hinter ihn geschobene Halb- oder Viertelpilaster gestalten ihn zum Pilasterbündel; eine Bewegung, ein im Übergangsstadium erstarrter Werdeprozeß ist auch hier der gewollte und erzielte Eindruck an Stelle des abgerundeten, harmonischen Seins, das die Renaissance bietet. — Ähnlich steht es mit dem auffälligen Hochdrang aller dekorativen Formen im Barockstil: die Säulen werden auf Sockel gestellt, die Herme mit ihrer nach oben wachsenden Masse wird beliebt, der Giebel des Portals durchbricht das Gesims des oberen Stockwerks oder seine eigene Dreieckslinie wird aufgeschlitzt etwa durch ein Wappenschild, eine Kartusche, die in der Vertikalachse aufwärts drängt. Am charakteristischsten ist das Verschwinden des ruhig-schönen Fenstermotivs der Renaissance, des auf zwei Halbsäulen ruhenden Giebelchens. Der Giebel bleibt und wird sogar immer schwerer gebildet, aber die Stelle der Halbsäulen ersetzt ein einfaches Rahmenprofil oder wohl gar ein Paar Konsolen. Die Umrahmung von Kartuschen und Nischen wird an den Ecken ohrenartig in die Höhe gezogen, der Inhalt drängt auch hier zumeist über die Umfassung hinaus. Eine Lust am formlos Üppigen, weich Flüssigen beherrscht alle Profile von Basen und Gesimsen, die Formen der Säulenkapitelle, wie die gesamte Dekoration; nicht die heitere Klarheit und Ruhe des Seins, sondern die gärende Unruhe des Werdens, des Sichgestaltens bringt die Formenwelt der Barockarchitektur im ganzen wie im einzelnen zu einem oft ergreifenden Ausdruck.

Wie die römische Renaissancearchitektur von dem in Oberitalien geschulten *Bramante* geschaffen worden war, so sind es fast durchweg auch oberitalienische Baukünstler, welche die erste Epoche des römischen Barocks beherrschen. Aus Mailand stammte der schon erwähnte *Giacomo della Porta* (1541—1604). In seiner Fassade von S. Caterina de' Funari — der untere Teil 1563 datiert — kommt das neue Streben erst schüchtern zur Geltung, hauptsächlich in der energischen Schattenwirkung der verschieden geformten Nischen (Abb. 5), während der reiche Reliefschmuck der Kapitellzone ihn noch als Anhänger der antikisierenden Schule *Vignolas* kennzeichnet. Die kleine Fassade von S. Maria de' Monti zeigt ihn in raschem Fortschritt auf die machtvolle Einheitlichkeit der Gesüsfassade zu, wie sie im Gegensatz zu dem Entwurf *Vignolas* oben analysiert wurde. Die Meisterleistung *Portas* ist sein Aufbau der Kuppel von St. Peter (1590 vollendet [Abb. 6]), nach dem Modell Michelangelos, aber doch in selbständiger Ausgestaltung; insbesondere scheint die feingefühlte sphäroidische Form der Kuppel auf seine Initiative zurückzugehen, so wie er auch bezeugtermaßen die ursprünglich halbkugelige Innenschale der Kuppel höher gestaltete — beides ganz im Sinne jenes stolzen Hochdrangs, den wir auch sonst im Schaffen der Barockbaukünstler

wirksam finden. — Für die Entwicklung des römischen Palastbaues hat *Porta* mit seinem Palazzo Paluzzi (vgl. Abb. 2) ein Vorbild geliefert, das die Grundzüge des Barockgeschmacks bereits in ziemlich reiner Form aufweist; sein Plan der Sapienza, der römischen Universität (seit 1575 [Abb. 7]), bringt mit dem imposant in longitudinaler Richtung entwickelten Pfeilerhof — an den erst später als Abschluß die Rundkapelle des hl. Ivo angebaut wurde — gleichfalls ein neues, die veränderte Geschmacksrichtung charakterisierendes Element hinzu. Aber auch zur Ausbildung eines für die Barockarchitektur sehr wichtigen Bautypus, der römischen Villa, scheint *Porta* wenigstens durch den ihm zugeschriebenen Bau der Villa Aldobrandini bei Frascati (1598—1603) beigetragen zu haben; andere Beispiele etwa aus gleicher Zeit sind die Villa Medici, Villa Borghese, Villa d'Este in Tivoli. Sie alle unterscheiden sich wesentlich von dem älteren Typus der Renaissancevilla, wie ihn in so heiterer Anmut z. B. die Villa Farnesina verkörpert. An Stelle der freien und leichten Gliederung des Baues tritt auch hier ein Streben nach schwerer Massenhaftigkeit, nach gravitätischer Würde. Die dem Eingang zugekehrte Seite insbesondere bleibt streng geschlossen, nur nach rückwärts, dem Garten zu, öffnet sich das Gebäude mit Loggien, Balkons und Freitreppen und wird mit Statuen geschmückt; eine oft imposante Anlage von Alleen, Freitreppen und Wasserkünsten, in der sich die Nachwirkung von Michelangelos Komposition des Kapitolsplatzes nicht verkennen läßt, führt auf das Gebäude zu.

Die Entwicklung des neuen Stiles vollzog sich nicht ohne Verzögerung und Rückschläge; so kommt *Porta*s Schüler *Martino Lunghi* d. Ä., wiederum ein Mailänder, nicht über die eklektische Verbindung der neuen Formen mit den Motiven des strengen Klassizismus der Spätrenaissance hinaus. Die Fassade seines Palazzo Borghese (seit 1590) ist eine imposante Anwendung des Barockschemas in der Art des Palazzo Paluzzi, den Hof dagegen schmückt eine schöne Hallenanlage mit gekuppelten Säulen toskanischer und ionischer Ordnung, mit Rundbögen darüber, das Ganze auch durch die wohligen und luftigen Raumverhältnisse ein köstlicher Nachklang der genuesischen Hochrenaissance. In seinen Kirchenfassaden (S. Girolamo de' Schiavoni, S. Maria della Vallicella) schließt er sich meist an *Porta* und den gleich zu erwähnenden zweiten Barockmeister, *Maderna*, an; das Turmpaar aber, mit dem er die Fassade von S. Atanasio schmückte, ist ein Import aus seiner oberitalienischen Heimat. — Der ausgesprochenste Klassizismus herrscht in den Bauten Sixtus' V., unter dem das Papsttum eine neue Glanzepoche erlebte; seine Baumeister waren die beiden Lombarden *Giovanni* und *Domenico Fontana*, hervorragende Techniker, als Architekten mit energischer Schaffens-

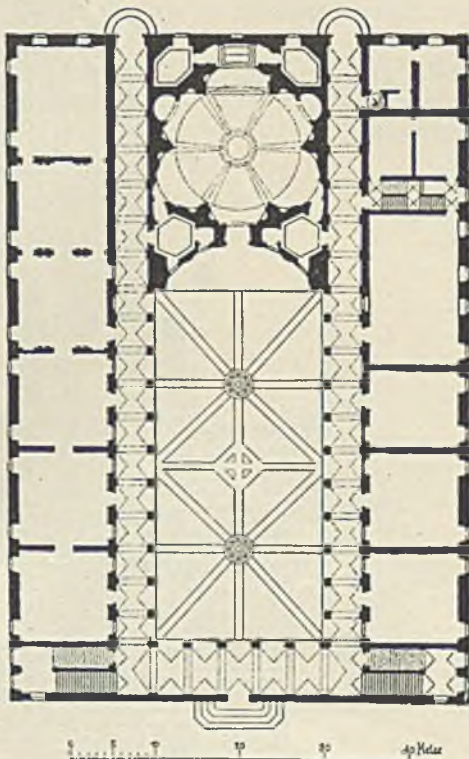


Abb. 7 Grundriß der Sapienza zu Rom

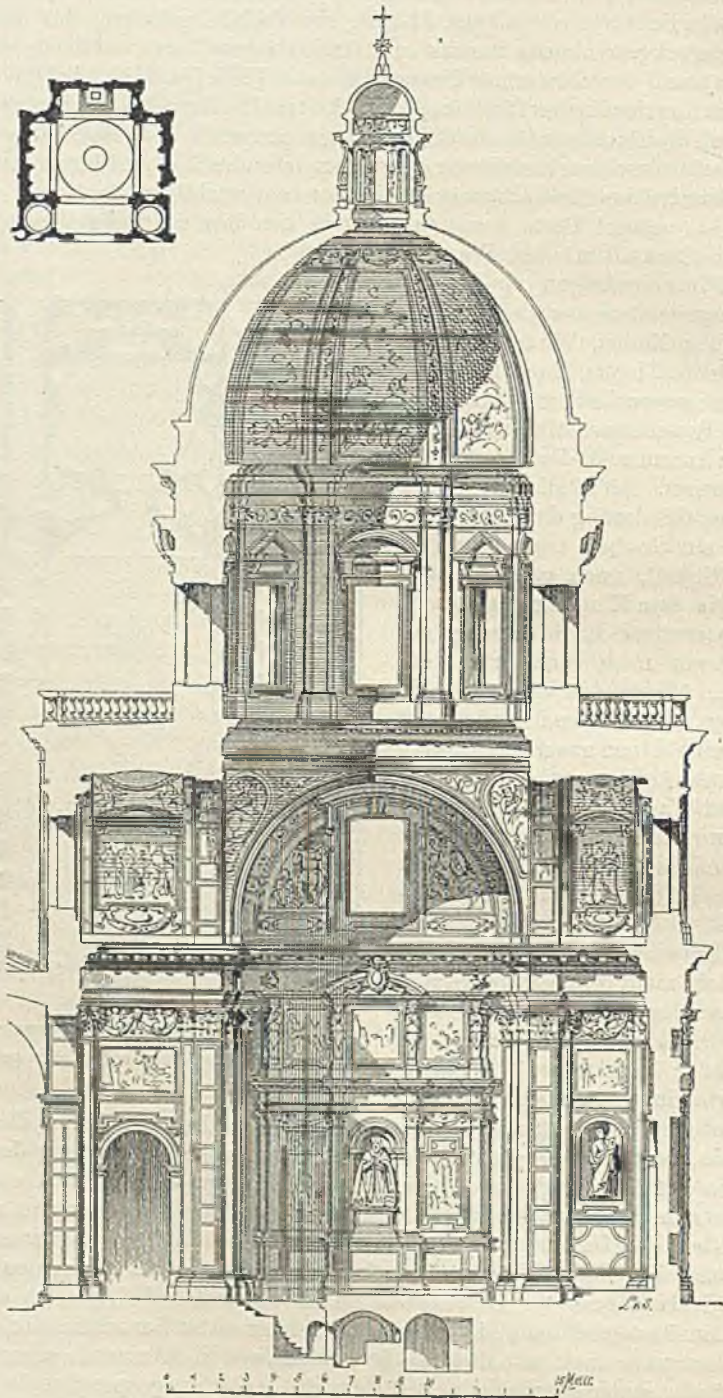


Abb. 8 Längenschnitt und Grundriß der Cappella del Presepio
an S. Maria Maggiore zu Rom

kraft begabt, auf mächtige Dimensionen und Verhältnisse ausgehend, aber ohne eigentliche künstlerische Originalität. Daher tragen ihre Bauten einen gesunden, tüchtigen, aber zumeist etwas trocken akademischen Charakter. Der jüngere und bedeutendere der Brüder, *Domenico Fontana* (1543—1607), fügte als Baumeister von St. Peter der Kuppel die Laterne hinzu und bewährte seine mechanischen Fertigkeiten bei der Aufrichtung mehrerer der gewaltigen Obelisken vor St. Peter, S. Maria Maggiore und dem Lateran, welche seitdem einen so bedeutsamen Faktor im architektonischen Gesamtbilde der ewigen Stadt ausmachen. Die von Sixtus V. noch als Kardinal 1584 begonnene Cappella del Presepio an S. Maria Maggiore (Abb. 8) zeigt ihn im wesentlichen den Idealen der Hochrenaissance zu-

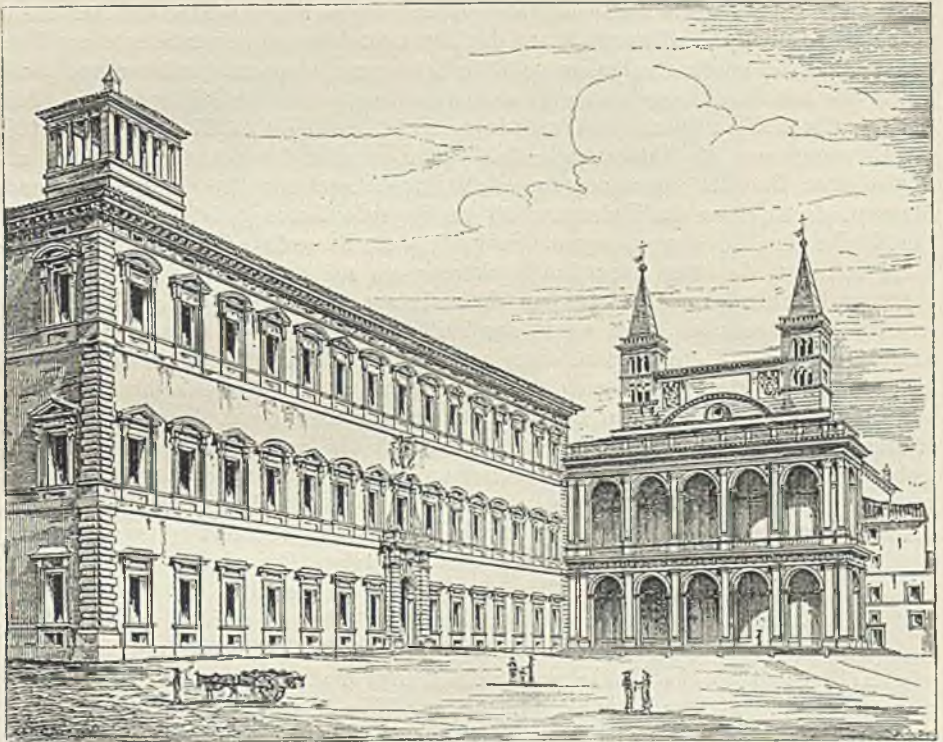


Abb. 9 Lateranpalast und Loggia von S. Giovanni in Laterano zu Rom

geneigt: es ist ein vollkommenes griechisches Kreuz mit kurzen Schenkeln und zwei quadratischen Kapellen in den der Kirche zugekehrten Winkeln, das Innere wie das Äußere durch korinthische Pilaster, Nischen und Füllungen klar und reich gegliedert. An der Fassade von S. Trinità de' Monti (um 1570) greift er das oberitalienische Motiv der Flankentürme wieder auf, und in dem seinen Dimensionen nach gewaltigen Palaste des Laterans (seit 1586) wirkt offenbar das Vorbild des Palazzo Farnese, aber ohne die modifizierende Wendung zur majestätischen Einheitlichkeit, welche Michelangelos Kranzgesims hineingebracht hatte (Abb. 9); die Fassade ist mehr eintönig als imposant. Ganz klassizistisch, zweigeschossig, mit Rundbögen zwischen Pfeilern, die durch toskanische und korinthische Halbsäulen belebt sind, ist die anstoßende Benediktionsloggia vor dem Querschiffende der Basilika S. Giovanni in Laterano gestaltet, die wohl schon 1586 von *Fontana* begonnen, allerdings erst 1636 vollendet wurde. Dieselbe korrekte, aber nüchterne Architektur

brachten die *Fontana* für jene großen Dekorationsbauten in Anwendung, mit welchen sie die Ausflüsse der in Rom mündenden, von Sixtus V. wieder in Betrieb gesetzten Wasserleitungen, die *Acqua Paola* und die *Fontana di Termini*, schmückten. Und immer wieder haben spätere römische Architekten darauf zurückgegriffen, wie *Giov. Batt. Soria* (1589—1657) in seiner Vorhalle von *S. Crisogono* in Trastevere (1623), in der Fassade von *Sa. Catarina da Siena* (1630), dem Portal vor *S. Gregorio Magno* (1633) u. a.

Aber der starke Strom der vorwärtsdrängenden Entwicklung konnte durch diese strengere akademische Richtung nur zeitweise aufgehalten werden. *Domenico Fontana* fiel 1592 bei *Clemens VIII.* in Ungnade und ging nach Neapel, wo er den riesenhaften, aber langweiligen *Palazzo reale* (1609) erbaute. Sein eigener Neffe und Schüler *Carlo Maderna* (1556—1629) war es, der den Sieg des Barocks in Rom herbeiführte. *Maderna* fußt auf den Errungenschaften seiner Schule, auf ihrer praktischen, an großen Aufgaben geübten Erfahrung, aber er ist kühner und geistvoller als sein Vorgänger und gibt sich dem Empfinden der Zeit freier hin. Sein erstes selbständiges Werk, die Fassade von *Sa. Susanna* (1595—1603 [Abb. 10]), ist allerdings nur ein Dekorationsstück, denn es gibt der Schlußwand einer altchristlichen Basilika ein neues Angesicht; durch rechts und links anschließende Mauern, deren Höhe das Untergeschoß der Fassade überragt, ist die Seitenansicht der Kirche den Blicken entzogen. So konnte die Fassade ganz ohne Zusammenhang mit dem dahinter liegenden Baukörper ein selbständiges Schaustück reliefmäßiger Flächendekoration werden. In wohlberechneter Steigerung ist die Mitte kräftig herausgehoben, aber auch hier bleiben die Säulen zu einem Drittel ihres Durchmessers in tiefe Rinnen eingelegt; Statuen in stark umrahmten Nischen beleben die Fläche, fügen sich aber doch ganz anders der Gesamtwirkung ein als etwa ähnliche Motive im Entwurf *Vignolas* für den *Gesù*. In starken Gegensätzen von Licht und Schatten bewegt, schließt die Fassade sich mit ihrer Umgebung zu einem malerischen Bilde zusammen: die Balustrade über den Flächenmauern kehrt, durch energisch aufwärts strebende Voluten vermittelt, als Abschlußmotiv des Giebels wieder! Mit diesem kleinen Meisterwerk war die endgültige Form für die Kirchenfassade des römischen Barocks gefunden, er hat seitdem nur Variationen dieses Typus zu liefern vermocht.

Für das fernere Schaffen *Madernas* war es offenbar nicht ohne Bedeutung, daß ihm die Aufgabe zufiel, den von *Pietro Paolo Olivieri* 1594 begonnenen Bau von *S. Andrea della Valle* nach dem frühen Tode dieses Architekten (1599) zu vollenden. Im Grundriß fast eine genaue Wiederholung des *Gesù* (Abb. 12), geht *S. Andrea* im Aufriß des Inneren (Abb. 11), das glücklicherweise durch keine schwelgerische Dekoration später Zeiten entstellt ist, durch das Streben nach großartiger Weiträumigkeit und durch schlichte Würde der Formen noch über jenen Schöpfungsbau hinaus. So wurde es für *Maderna* eine gute Vorschule zu dem großen Werk seines Lebens, der Vollendung der *Peterskirche*.

Daß *St. Peter* nicht als Zentralbau, wie ihn *Bramante* und *Michelangelo* geplant hatten, ausgebaut werden würde, stand nach dem Wandel, der sich in den künstlerischen und vor allem in den kirchlichen Anschauungen vollzogen hatte, ohnehin fest. Der reine Zentralbau galt jetzt als etwas Heidnisches, die Rücksicht auf die Anforderungen des Kultus stand allem anderen voran. Das Odium dieser Umgestaltung des Grundplans bleibt also nicht auf *Maderna* sitzen, sondern auf seinen Auftraggebern; zieht man die gegebenen Verhältnisse in Betracht, so hat er sich seiner Aufgabe immerhin mit Geschick und Takt entledigt. Er suchte, wie der Grundriß seines Langhauses (Abb. 13) zeigt, vor allem durch möglichste Verbreiterung des Mittelschiffs, wie am *Gesù* und an *S. Andrea della Valle*, den verderblichen Kontrast gegen die Kuppelanlage zu mildern; daher schrumpfen die

Seitenschiffe zu nebensächlicher Begleitung zusammen, so daß die Kuppeln darüber eine stark gequetschte ovale Form erhalten haben. Die Anlage zweier riesiger Kapellen am letzten Joch nach der Kuppel zu verkürzt ohnehin die merkbare Ausdehnung dieses Langschiffes auf zwei Joche. Es wirkt auch durch die Gestaltung

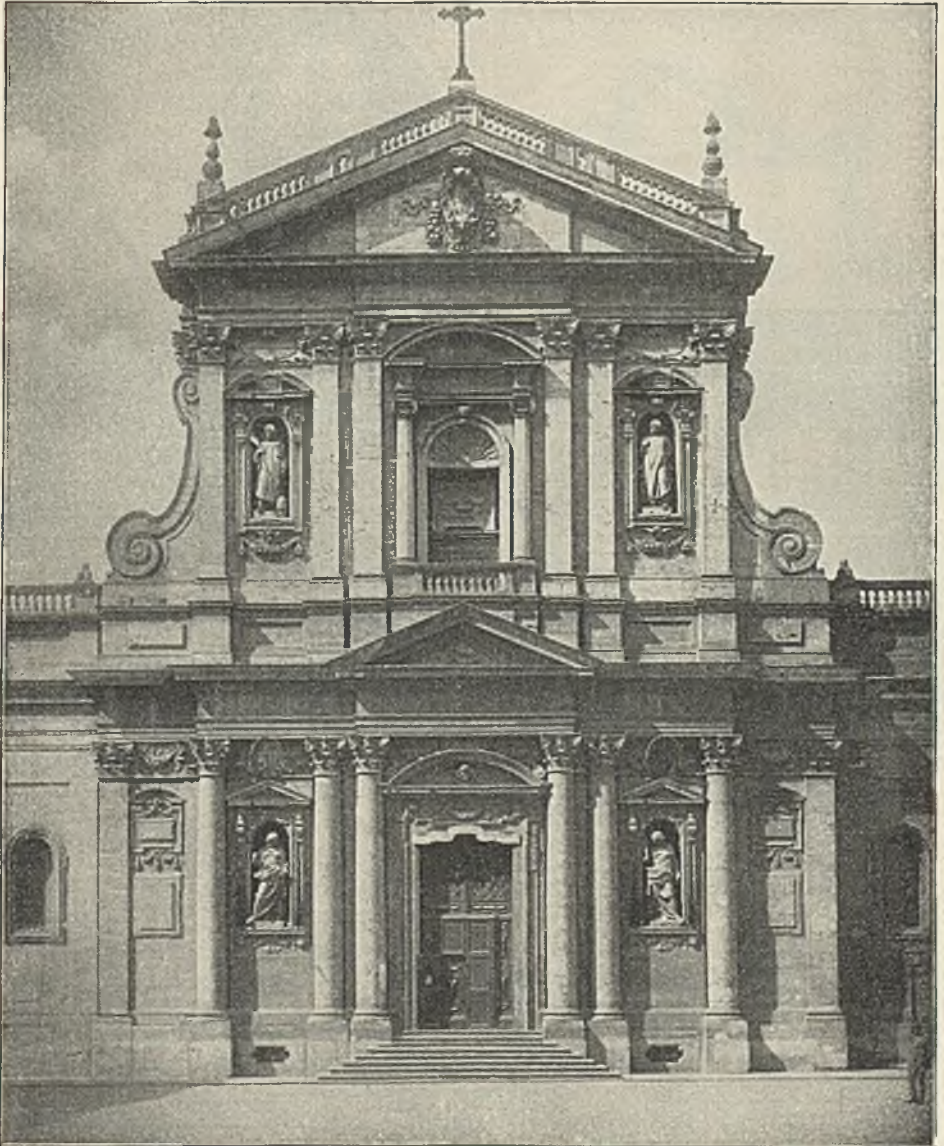


Abb. 10 Fassade von Sa. Susanna zu Rom von Carlo Maderna (Nach Phot. Alinari)

der Lichtverhältnisse nun wesentlich als künstlerische Vorbereitung auf den Kuppelraum. Denn nur durch Stichkappenfenster in dem Tonnengewölbe erhält es zunächst mäßiges Licht, in dem dritten Joch wird durch die Anbauten auch diese Lichtzufuhr abgeschnitten, so daß hier eine Verdunklung des Inneren eintritt, gegen welche der strahlende Glanz des Kuppelraums dann doppelt wirksam erscheint.

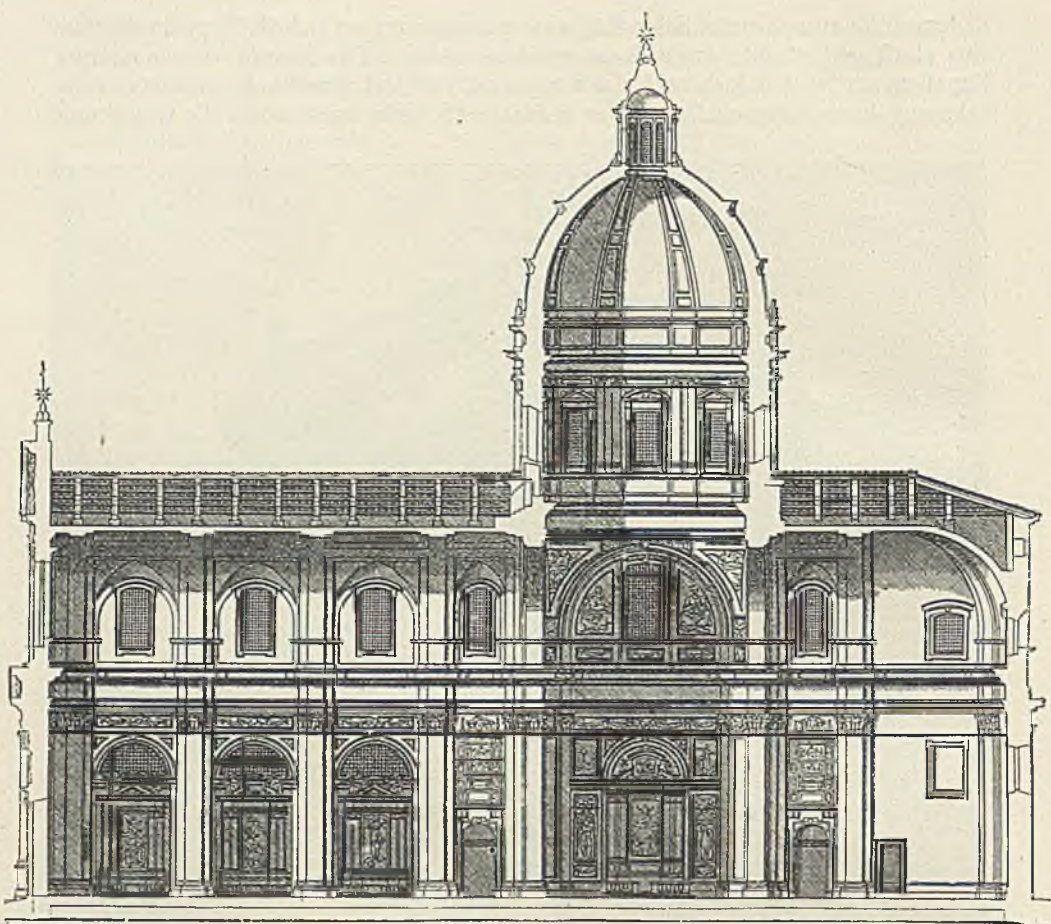


Abb. 11 Längenschnitt von S. Andrea della Valle zu Rom

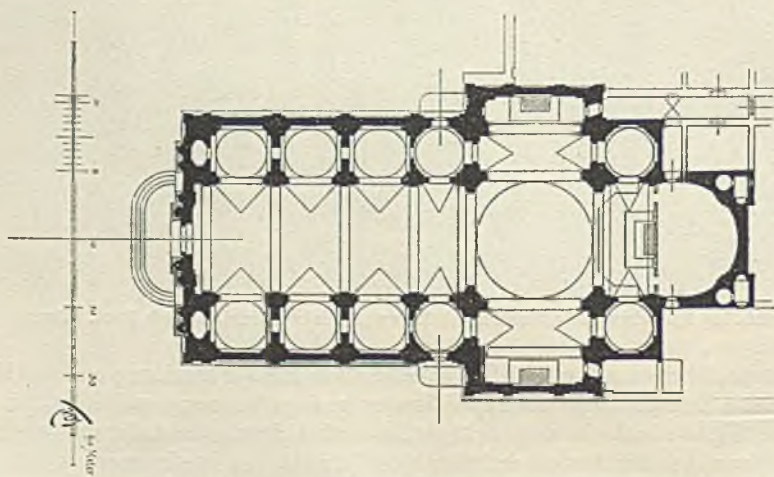


Abb. 12 Grundriß von S. Andrea della Valle zu Rom

Die Bildung des architektonischen Details, soweit sie auf Maderna zurückgeht, schließt sich im wesentlichen den vorhandenen älteren Mustern an. Auch in der Gestaltung seiner Fassade (Abb. 14) hat *Maderna* den Grundgedanken Michelangelos zu wahren gewußt, der eine Kolonnade von zehn Säulen und vor den mittleren vier eine zweite anordnete, welche letztere einen Giebel tragen sollte: nur sind — entsprechend dem neuen Gefühl für architektonische Massenentfaltung — die Säulen nicht von der Wand losgelöst, und diese begleitet nebst dem abschließenden Gebälk in Vor- und Rücksprüngen die Gliederung der Fassade; in den beiden Stockwerken der Interkolumnien und in der schweren Attika darüber kommt die Anordnung der Seitenfassaden zum Ausdruck, wie sie bereits Michelangelo gewollt hatte. Allerdings hat *Maderna* die Wucht dieser Breitenentfaltung noch mehr gesteigert durch die beiden gewaltigen Eckkrisalite, die er über die Breite des ganzen Baukörpers hinaus anfügte, und man muß zu ihrer gerechten Beurteilung erwägen, daß er sie durch luftige und doch ernste Turmbauten krönen wollte, die mit der Haupt- und den Nebenkuppeln sich zu einer für den Eindruck des Äußeren entscheidenden Gruppe vereinigen sollten. Der Tod verhinderte Maderna, diese Turmbauten auszuführen, die seiner Fassade erst den richtigen Ausgleich zwischen Höhen- und Breiten Dimensionen gebracht hätten. — Was Maderna als raumbildender Künstler, wo er ganz frei schuf, zu leisten vermochte, hat er in der Vor-

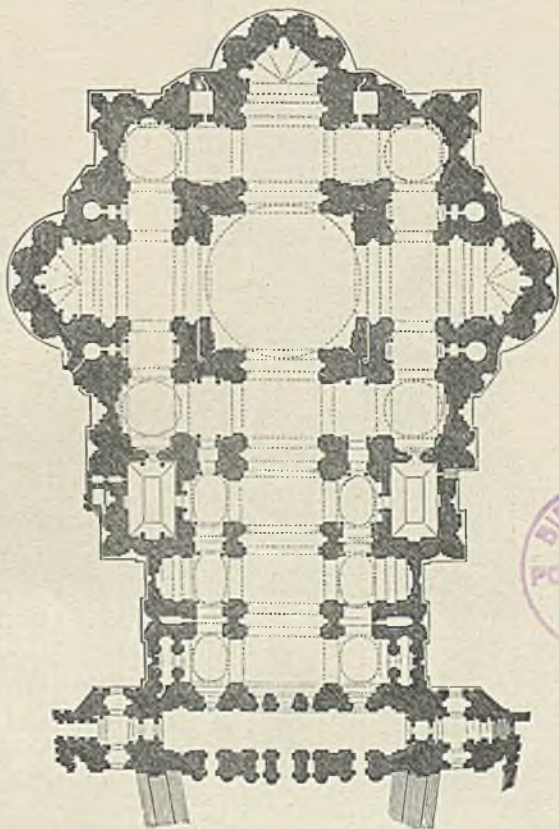


Abb. 13 Grundriß von St. Peter zu Rom

halle der Peterskirche gezeigt, die voll Kraft und Frische zugleich äußerst geschickt — trotz der schon höchst bedeutenden Dimensionen — den Charakter des Vorraums wahr, der weder Kirche noch Festsaal, den Eintritt in das Heiligtum vermitteln soll.

Daß von einem völligen Aufgeben der Renaissancetradition bei Maderna noch keine Rede ist, zeigen auch seine Palastbauten, von denen die Hofanlagen des Palazzo Mattei di Giove (1602) und Palazzo Chigi insbesondere an ähnliche Werke der Hochrenaissance in Genua und Oberitalien erinnern. Originell, wahrscheinlich durch die besondere Lage des Bauplatzes mitbestimmt, ist sein Grundplan zum Palazzo Barberini (1624 begonnen), der unter völligem Verzicht auf den Binnenhof zwei parallellaufende Baukörper durch einen breiten Mitteltrakt verbindet. Man wird in dieser Anlage, die sich mit ihren vorspringenden Eckflügeln in den umgebenden Garten hinausstreckt, eine Annäherung an die Form der römischen Villa (Farnesina!) und den ersten Anlauf zu einer mehr

4493. II

BIBLIOTECA POLITECNICA DI GENOVA

malerischen Gruppierung der Bauteile erkennen dürfen. Aber noch wahrte der römische Barock seine ernste Würde, wie man selbst an der von einem Maler, dem berühmten *Domenichino*, entworfenen (seit 1626 von *Orazio Grassi* ausgeführten) Kirche S. Ignazio sieht, die — abgesehen von der späteren Innendekoration — noch ganz an die Tradition Vignolas und Portas anknüpft.

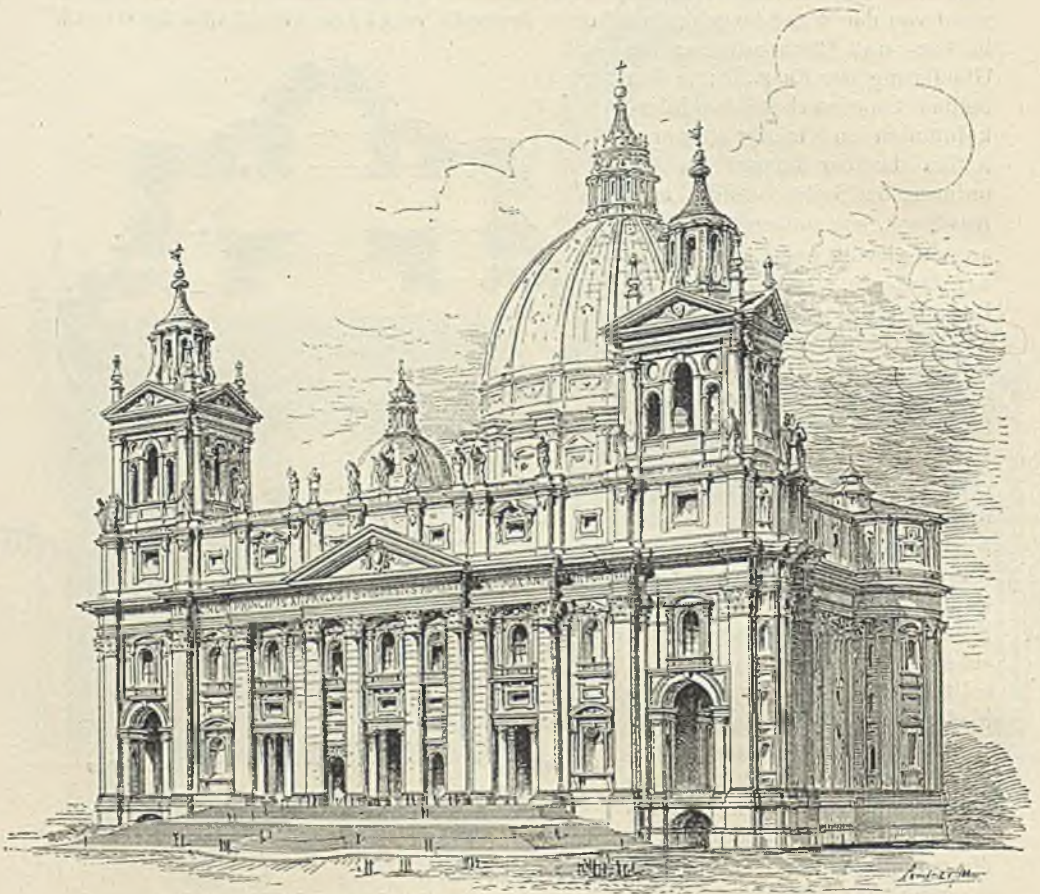


Abb. 14 Fassade von St. Peter nach dem Entwurf Carlo Madernas

Einen völligen Umschwung brachte erst das Auftreten des genialen *Lorenzo Bernini*¹⁾, der, 1599 von florentinischen Eltern in Neapel geboren, als Knabe mit seinem Vater, einem geachteten Porträtbildner, nach Rom kam und hier selbst als Bildhauer seine ersten Lorbeeren erntete. „Es ist bezeichnend für den Entwicklungsgang des ganzen Stils, daß dieser Träger des ferneren Schicksals von der Plastik ausgegangen, sich dann der Architektur zuwandte und auf Betrieb seines Gönners Urban VIII. auch die Malerei sich aneignete, so daß er alle drei Künste mit voller Meisterschaft auszuüben imstande war.“

Bernini hätte, bei aller angeborenen Begabung, nicht in solchem Grade die Bewunderung seiner Zeitgenossen erregen können, wäre die Natur seines Talentes nicht einer allmählich unwiderstehlich gewordenen Zeitströmung entgegen-

¹⁾ *St. Fraschetti*, *Il Bernini*. Milano 1900. — *F. Pollak*, *Lorenzo Bernini*. Stuttgart 1909.

gekommen. Das Papsttum und die katholische Kirche waren nun wieder zu einer Weltmacht geworden, die sich nicht mehr zur Defensive gezwungen fühlte. Man ging daran, die letzten Wurzeln heidnisch-antiken Denkens und Empfindens auszureißen; Sixtus V. ließ das Septizonium des Servus abtragen und krönte die Säulen des Trajan und Mark Aurel mit den Statuen der Apostelfürsten. Aber

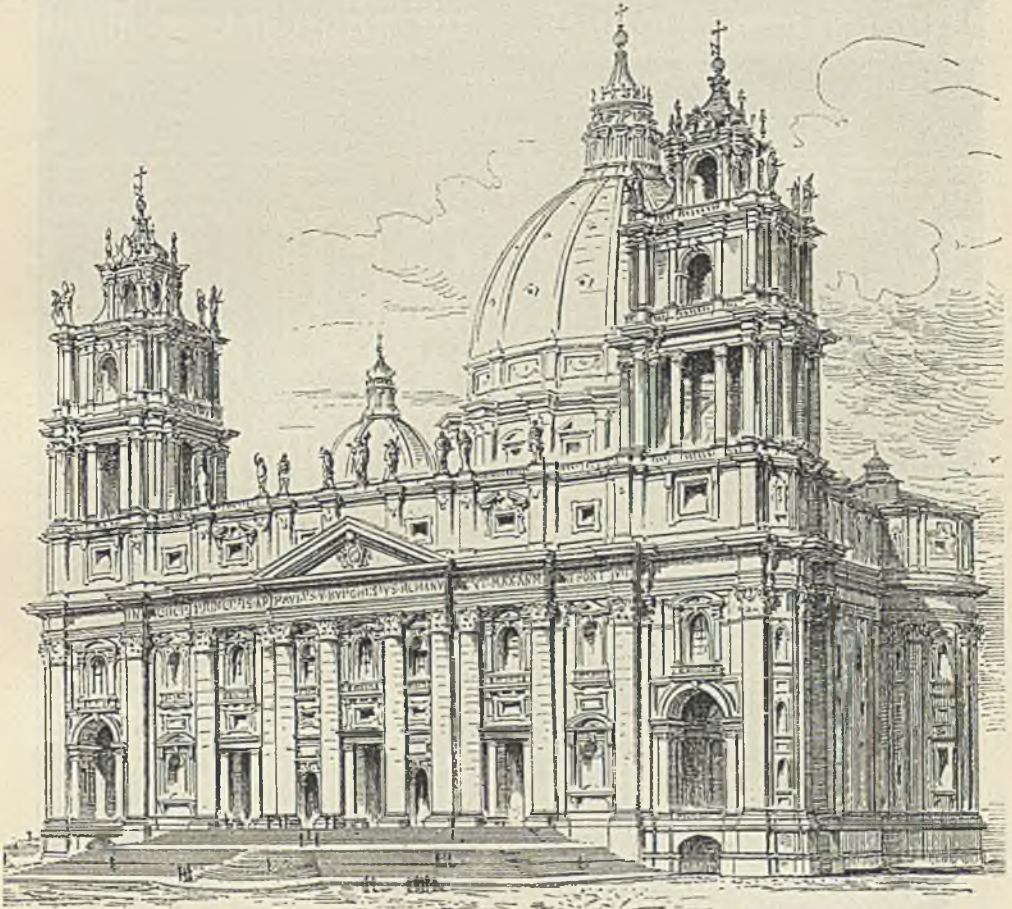


Abb. 15 Fassade von St. Peter nach dem Entwurf Lorenzo Berninis

der Triumph des Glaubens sollte auch durch Werke besiegelt werden, welche die des Altertums vergessen machten, indem sie ihre eigene machtvolle Sprache redeten. Tonfärbung und Lautcharakter erhielt diese Sprache je länger je mehr von dem Gebiete künstlerischen Gestaltens, das christliche Glaubensinnigkeit sich von jeher als adäquate Ausdrucksform erwählt hatte: von dem Malerischen.

Als Architekt hat Bernini seine Vorgänger mit Ernst studiert; das beweist seine erste Leistung, die schlicht, maßvoll und streng gehaltene Fassade von S. Bibiana (1625) und auch die Fassade von S. Anastasia (1636) am Palatinischen Hügel. Beim Weiterbau von St. Peter hielt er sich an das Turmprojekt Madernas und steigerte es nur zu einer reichen, doch formenstrengen Säulenarchitektur in zwei Geschossen übereinander, die heiter und schwungvoll ausklingt (Abb. 15). Als der zuerst ausgeführte Nordturm 1647 wegen des Sinkens

der Fundamente wieder abgetragen werden mußte, war damit das ganze Projekt der Ecktürme, das unter den gegebenen Verhältnissen allein die Fassade zu künstlerischer Geltung hätte bringen können, für immer begraben.



Abb. 16 Mittelteil des Palazzo Odescalchi zu Rom (Nach Phot. Anderson)

Auch den Palazzo Barberini baute Bernini als Madernas Nachfolger weiter; charakteristisch ist die ovale Grundrißform, die er dem einen Treppenhause und dem Vorsaal im Piano nobile gab: das Oval an Stelle des Kreises wird fortan ein neues Symbol für das Streben des Barocks nach Bevorzugung einer Richtungsachse an Stelle der allseitig gleichmäßig entwickelten Harmonie der Renaissance. Bei den Palazzi Ludovisi (jetzt Montecitorio) und Odescalchi (Abb. 16) kehrte er in Einzelheiten, wie der Anwendung der Rustika und der Fensterädikula, sogar zu den Formen des alten Stils zurück, schuf aber zugleich die Grundlagen eines neuen fruchtbaren Typus: die auf sockelartigem Untergeschoß sich erhebende, die oberen Geschosse zusammenfassende Kolossalordnung von Pilastern oder Halbsäulen, auf der dann unmittelbar das mächtige Hauptgesims und die abschließende Balustrade (ursprünglich mit Statuen) ruht. Auch das Hervortreten des Mittelrisalits vor den einfach behandelten Seitenflügeln gab der durch späteren Umbau veränderten Fassade eine lebhaftige Bewegung und malerischen Reiz.



Abb. 17 Petersplatz zu Rom (Nach Phot. Anderson)

Sein architektonisches Meisterstück schuf Bernini, zwanzig Jahre nach jenem für ihn beschämenden Ereignis beim Bau der Fassade, durch die Umgestaltung des Platzes vor der Peterskirche (Abb. 17) — ein Meisterstück nicht zum wenigsten auch deshalb, weil er es verstand, großherzig sich dem Werk eines anderen unterzuordnen und nur das Ziel eines möglichst machtvollen Eindrucks der vorhandenen Fassade im Auge zu behalten. Um die übermäßige Breitenausdehnung von Madernas Bau für das Auge einzuschränken, legte er daran seitlich im spitzen Winkel anstoßende geschlossene Gänge, deren Front mit gekuppelten toskanischen Pilastern geschmückt ist: die starken Horizontallinien ihres mächtigen, mit Statuenreihen bekrönten Gebälks heben die Vertikalen der Fassade kräftig heraus, und dem Auge, das sie an den immerhin schon 20 m hohen Eckpavillons dieser Kolonnaden mißt und sie mehr als doppelt so hoch findet, scheint die Höhe noch beträchtlicher. Auch die Trapezform des Vorplatzes läßt die Fassade schmaler und somit höher erscheinen, und im gleichen Sinne wirkt die ansteigende Gestaltung dieses Platzes mit seinen breiten Treppenanlagen, welcher selbst die Linien des Gebälks der Hallen unmerklich folgen. Doch Bernini ging mit sicherer Berechnung noch weiter: er schloß daran einen zweiten äußeren Vorplatz von ovaler Gestalt, der seitlich mit halbkreisförmigen Kolonnaden umgeben ist; sie werden von einer vierfachen Reihe kräftiger toskanischer Säulen gebildet und schließen mit je einem mächtigen Giebel auf Eckpilastern. Das Auge empfindet diesen Platz als kreisrund, indem es die leichter meßbare Ausdehnung der Querachse unwillkürlich auf die Längsachse überträgt; die Kirchenfront wird dadurch perspektivisch zurückgeschoben und erfährt wiederum einen scheinbaren Zuwachs an Wucht und Größe. Die einfachen, großen und noblen Formen dieser Architektur sind an sich des höchsten Lobes würdig, aber ihre entscheidende Wirkung für den Eindruck der Fassade beruht allerdings ganz auf dem malerischen Gesamtbilde und seiner perspektivisch fein berechneten Komposition; die architektonischen Massen als solche sind hier zum erstenmal reines Werkzeug in der Hand eines malerischen Illusionisten geworden. — Den Ideen des Petersplatzes ist noch ein zweites Kunststück gleichen Charakters entsprossen, das Bernini wohl schon einige Jahre früher (1661) ausführte: die *Scala regia* des Vatikans (Abb. 18 u. 19). Sie steigt in Verlängerung der Achse des rechten Ganges am Petersplatze an, auf leise sich verjüngendem Grundriß, dem durch kulissenartig vor die Wand gestellte Säulen und durch die allmählich sich verringernden Abmessungen auch des Aufbaus eine scheinbar noch größere Tiefenausdehnung gegeben wird. Damit ist das Gesetz der malerischen Theaterperspektive offenkundig in die Architektur eingeführt. Nicht die wirklichen Dimensionen eines Raumes, sondern das malerische Scheinbild, das er insbesondere dem Eintretenden bietet, stehen für den Architekten in erster Linie. Ovale Grundrißanlagen, mit der kürzeren Achse als Hauptachse, ein in flächenhafter Breite nach Art eines Bildes komponierter Gesamteindruck voll malerischer Bewegtheit werden für die Gestaltung von Innenräumen und Plätzen, für den Aufriß wie für die Fassade von grundlegender Bedeutung. Bernini hat, noch mit jener einfachen Derbheit der architektonischen Einzelgestaltung, die ihm eigen bleibt, in diesem Sinne die kleinen Zentralbauten von S. Assunzione della Vergine zu Ariccia (1664) und S. Andrea in Quirinale zu Rom (1678) gebaut. Doch größeren Eindruck als fast alle seine architektonischen Schöpfungen haben auf Zeitgenossen wie Nachwelt zwei Werke dekorativen Charakters gemacht, die am Anfang und am Ende seiner Tätigkeit stehen: das Altartabernakel (1633) und die Cattedra in St. Peter. Die Aufgabe, für den Altar unter der Kuppel der Peterskirche eine Überdachung zu schaffen, hatte ihre eigentümlichen Schwierigkeiten. Bernini hat sie nicht ohne Geist gelöst und durch sein Werk zugleich — in den Augen der begeisterten Zeitgenossen wenigstens — die ganze ältere Tradition der Renaissance über-

wunden (Abb. 20). In Konkurrenz mit den starken Vertikalen der Kuppelpeiler vermochte sicher nur ein so bewegtes Gebilde zu treten, wie er es schuf; auch die riesigen Maßverhältnisse sind an sich richtig, sie wirken nur unglücklich im Vergleich mit der scheinbaren Leichtigkeit des Aufbaus. Vier auf Marmorsockeln stehende Bronzesäulen von gewundener Form — wie sie zu dekorativen Zwecken selbst die antik-christliche Kunst bereits in der Umgebung des Petersaltars benutzt hatte — tragen den gleichfalls in Erz gegossenen Baldachin, der sich aus einem mit Lambre-

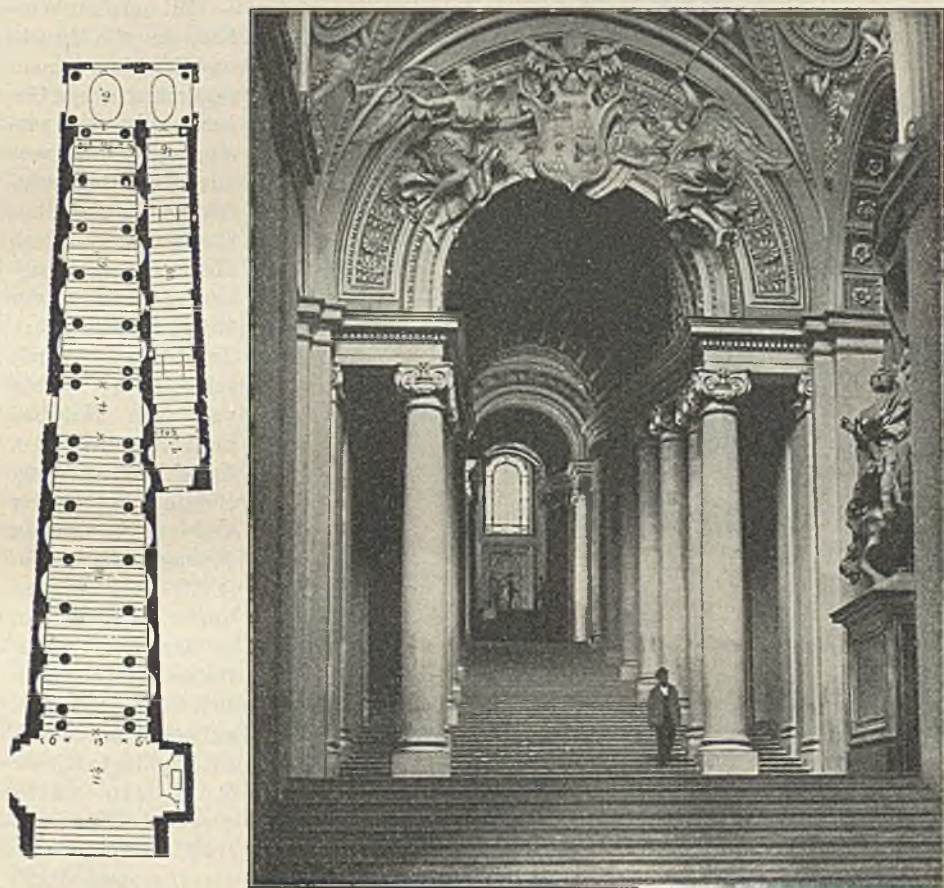


Abb. 18 u. 19 Grundriß und Ansicht der Sala regia im Vatikan zu Rom

quins geschmückten Rahmen und vier kuppelartig emporgeschwungenen Voluten zusammensetzt. Der ganze Bau knüpft leicht an die Form des altchristlichen Ziboriums an und bildet es doch ganz selbständig und in bestimmter Richtung fort; die verletzenden Anklänge an Tapeziererkunst namentlich in den oberen Teilen dürfen uns nicht hindern, anzuerkennen, daß im Sinne damaliger kirchlicher Anschauungsweise an dieser Stelle kaum etwas Wirkungsvolleres geschaffen werden konnte. Bernini ging freilich im dekorativen Taumel auch über das hier Geleistete noch hinaus, und sein Tabernakel mag noch verhältnismäßig ruhig erscheinen im Vergleich mit der „Cathedra Petri“. Dies ist ein von den bronzenen Kolossalgestalten der vier Kirchenväter getragener Aufbau, der den alten Thronessel der römischen Bischöfe

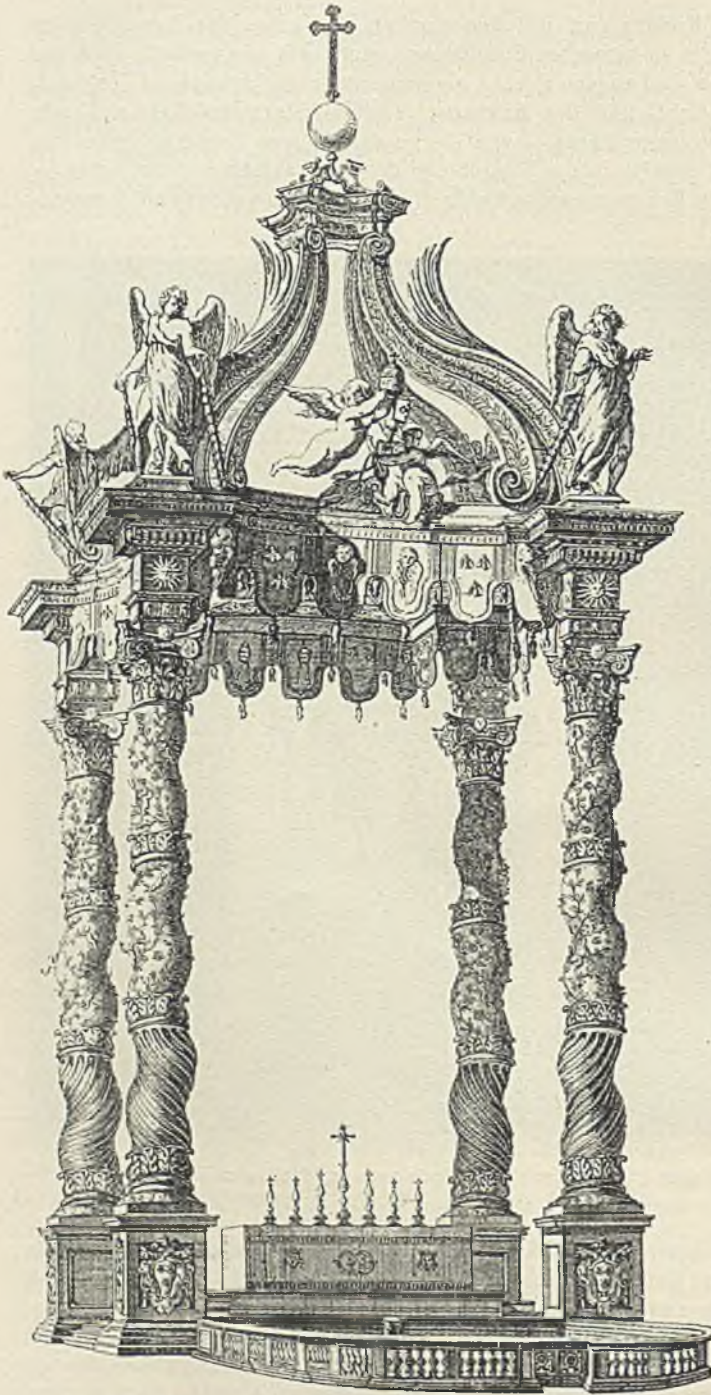


Abb. 20 Altartabernakel der Peterskirche zu Rom von L. Bernini

birgt: dahinter eine plastische Wolkendekoration mit Engelgestalten und der im Lichte eines gelbverglasteten Fensters schwebenden Taube des Heiligen Geistes. — Mit solchen Werken, die alle Künste und Effekte zu einem rein malerischen Gesamteindruck zu vereinigen wußten, war auch für die Architektur ein ähnliches Streben und zugleich die Schrankenlosigkeit in der Wahl der Mittel proklamiert. Ernst und Würde schwanden dahin vor dem Haschen nach einer fesselnden Augenblickswirkung. Berninis Mitarbeiter und Konkurrent *Francesco Borromini* (1599–1667), wiederum ein Mailänder, ist der typische Vertreter dieser neuen Richtung. Die kleine, auf beengtem Grundriß angelegte Kirche *S. Carlo alle quattro fontane* (1640–67) wurde zum ersten Prüfstein seiner glänzenden Begabung. Im Grundriß (Abb. 21) weiß er daraus eine Anlage von verblüffendem Reichtum zu machen, im Aufriß durch interessante Behandlung der Formen und geschickt angeordnete

Beleuchtung eine wuchtige Größe vorzutäuschen. Die Fassade verfolgt keinen anderen Zweck, als dem Auge auch in der perspektivisch verschobenen Seiten-

ansicht, wie sie die Enge der Straße nur gestattet, ein interessantes Bild zu bieten. Sie hat geschwungenen Grundriß, dem alle Gesimse und Wandflächen folgen, und auch die wagerechten Flächen biegen und bäumen sich empor, um an scheinbarer Ausladung zu gewinnen. Der ursprüngliche Sinn der architektonischen Glieder bleibt ohne Bedeutung, nur das Mitsprechen im malerischen Ensemble bedingt ihre Verwendung und Gestaltung. *Borromini* ist gewiß insofern ein echter Künstler, als er kein Motiv bloß der Tradition gemäß verwendet, sondern jedes auf seine besonderen Zwecke hin neu auffaßt und gestaltet: da diese aber völlig andere waren als die der früheren Zeit, so mußte die tektonische Wahrheit darunter in die Brüche gehen, es siegte der malerische Schein.

Deshalb wurde die Grundlinie von *Borrominis* Entwürfen die Kurve, im Inneren wie an den Fassaden (Oratorium di S. Filippo Neri um 1650, Kollegium der Propaganda um 1660); der Grundriß seiner Kapelle S. Ivo im Hofe der Sapienza (1660 [vgl. Abb. 7]) hat die Gestalt eines Sechspasses, und diese wiederholt sich in der Form des Kuppeltambours, der, gekrönt von einer höchst phantastisch gestalteten Laterne, den äußeren Aufbau beherrscht (Abb. 22), während die Kuppel selbst nur als flaches Steindach, dessen Hauptgurte durch strebepfeilerartige Mauerkörper angedeutet werden, darüber sichtbar erscheint. Alles an diesem

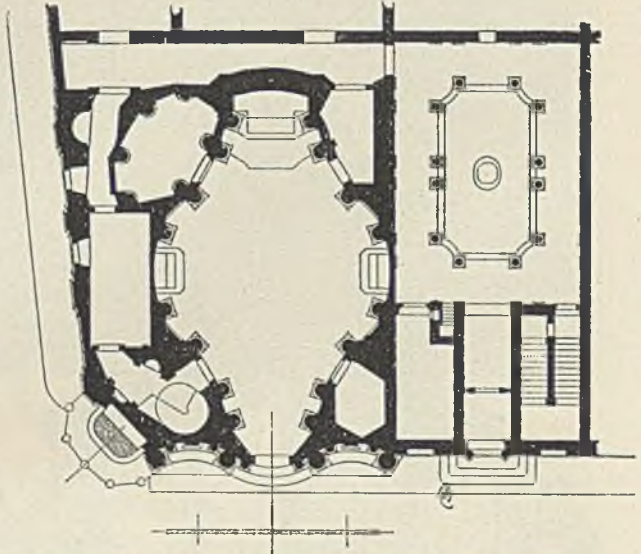


Abb. 21 Grundriß von S. Carlo alle quattro fontane zu Rom

Bau ist Bewegung, gleichsam das Abbild eines elastisch sich einziehenden und ausdehnenden organischen Körpers; das Prinzip der tektonischen Masse und Festigkeit ist beinahe aufgehoben zugunsten eines Strebens, das die Baukunst in unmittelbaren Wetteifer mit Plastik und Malerei treten läßt. Wiederholt doch *Borromini* im Hofe des Palazzo Spada im kleinen, und deshalb jedem Auge ohne weiteres verständlich, das Kunststück *Berninis* vom Petersplatze, indem er durch einen perspektivisch verkürzten Säulengang dem Hofe scheinbar weit größere Tiefe verleiht, als er in Wirklichkeit besitzt. — Das Schaffen *Borrominis*, eines genialen, aber krankhaft überreizten Mannes, der durch Selbstmord starb, blieb immerhin vereinzelt, wenn es auch deutlich den Weg anzeigt, den die Baukunst einzuschlagen gedachte. Seine römischen Zeitgenossen und Nachfolger nahmen wohl einzelne seiner Ideen, wie die bewegte Fassadenlinie, auf, hielten sich aber in der Einzelgestaltung weit mehr an den überlieferten Formenschatz. Dies gilt selbst von dem Maler, der als dritter führender Meister in dieser Epoche hervortritt, *Pietro Berettini da Cortona* (1596—1669). Seine Bedeutung für die Entwicklung des Barocks beruht allerdings in erster Linie darauf, daß er das neue System der Deckendekoration schuf; die Ausschmückung des Palazzo Barberini, der Prachtsäle im Palazzo Pitti in Florenz, der Chiesa Nuova, von S. Carlo al Corso u. a. zeigt ihn als genialen Dekorator. Der Grundgedanke

ist stets, daß über dem abschließenden Wandgesims eine neue Welt der Phantasie sich eröffnet, die der Künstler, unabhängig von der Konstruktion, durch selbständig hineingesetzte plastisch-architektonische Gliederungen gestaltet; Tafeln, Verdachungen, Muschelwerk, Ornamente teilen, brechen und beleben die einzelnen, mit Gemälden geschmückten Flächen (Abb. 23). Schwere verkröpfte Gesimse, zumeist vergoldet, im Verein mit weißen Stuckfiguren und den tiefen Farben der Gemälde ergeben einen festlichen Zusammenhang, der die davon erfüllten Räume freilich

weder zum behaglichen Wohnen noch zu ernster Andacht einladen läßt. Aber im Sinne des Prunkbedürfnisses der Zeit hat *Pietro da Cortona* das Höchste geleistet.

Doch auch als Architekt entfaltete er eine bedeutende Tätigkeit. S. Luca e Martina am Forum nimmt den Gedanken von St. Peter noch einmal auf und sucht mit frischer Kraft eine Lösung selbst für das Problem der Fassade des Zentralbaus über dem griechischen Kreuz: in der konvexen Gestaltung der Portalwand kommt der halbrunde Abschluß der Kreuzarme zum Ausdruck. Das gleiche Motiv, zugleich erhöht zu einer reizvollen halbrunden Vorhalle auf toskanischen Säulen, kehrt dann an der Fassade von S. Maria della Pace (vor 1659) wieder (Abb. 24), die auch in ihren zurückliegenden, den Vorbau im Halb-

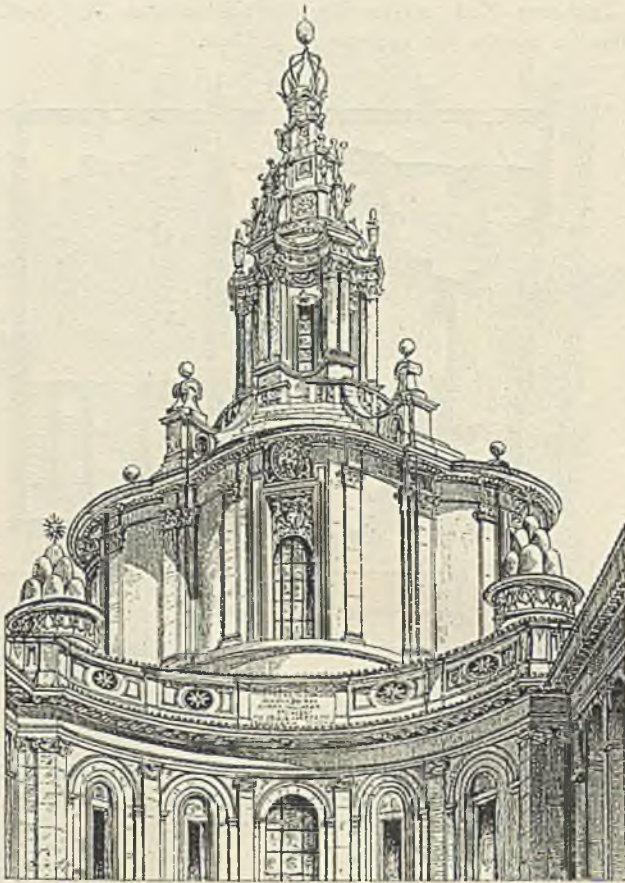


Abb. 22 Kuppel von S. Ivo alla Sapienza zu Rom

kreis umschließenden Teilen ein besonders anziehendes Beispiel ganz malerischer, mit erstaunlicher Sicherheit der perspektivischen Wirkung gehandhabter Kompositionsweise bietet.

Neben diesen Hauptmeistern besaß das römische Hochbarock in *Carlo Rainaldi* (1611—91) seinen bedeutendsten Architekten. Seine Kirche S. Agnese (1652) ist im Grundriß (Abb. 26) wie in der Fassadengestaltung (Abb. 25) einfach, ungekünstelt und von vornehmster Wirkung. Der von Bernini zuerst erfaßte Gedanke, die Kuppel mit zwei Fronttürmen zu einem malerisch gestalteten Breitbilde zusammenzufassen, dessen Ausführung bei St. Peter infolge der Ausdehnung des Langhauses scheitern mußte, ist hier auf kurzem Grundriß wirkungsvoll durchgeführt. Die konkave Biegung der Fassade mitte bildet mit den konvexen Grund-

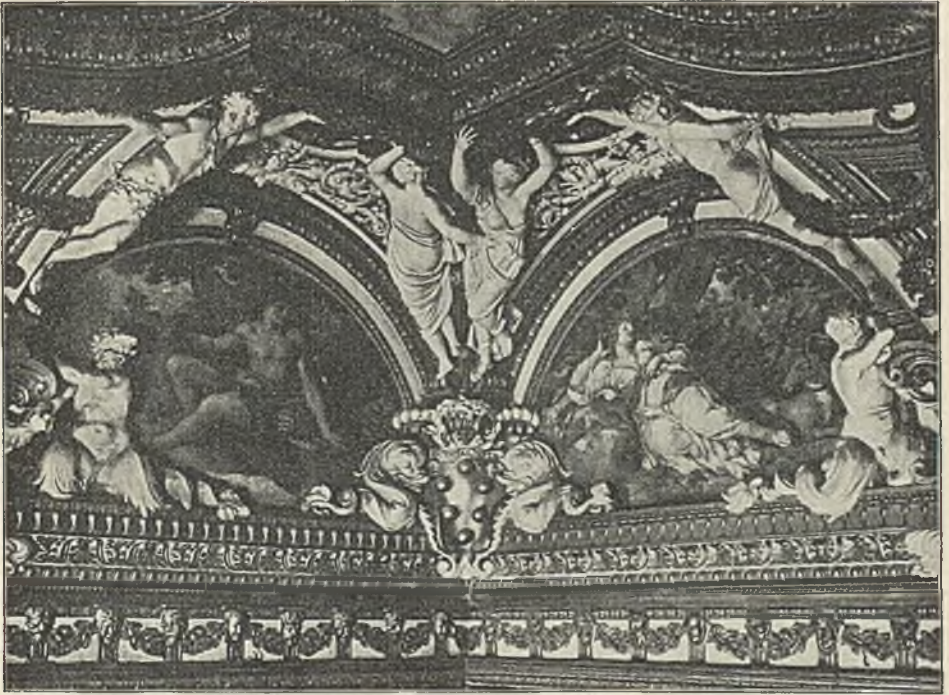


Abb. 23 Deckendekoration im Palazzo Pitti zu Florenz von Pietro da Cortona
(Nach Phot. G. Brogi)

linien der Kuppel, die auch in den — Bernini nachempfundenen — Türmen sehr fein anklingt, einen pikanten und künstlerisch berechtigten Gegensatz. Eine bedeutende Leistung Rainaldis ist seine Kirche S. Maria in Campitelli (1665), im Innern ein griechisches Kreuz mit künstlich nach der Altarapsis hin gesteigerter Lichtwirkung, die Fassade eindrucksvoll durch die mächtigen Kontraste von Licht und Schatten, wie sie durch frei vortretende Säulen, weit ausladende und stark verkröpfte Gesims- und Giebelplatten hervorgebracht werden. Wo die ruhige Fernwirkung es erheischt, kehrt Rainaldi, wie bei seinen beiden kleinen, den Eingang zum Corso an Piazza del Popolo flankierenden Kuppelkirchen, selbst zum einfachen Tempelgiebelmotiv zurück. — Jedenfalls ist das römische Barock gerade in dieser Periode seiner höchsten malerischen Entwicklung weniger als je zuvor geneigt, auf die Säule als Dekorationselement zu verzichten; den höchsten Grad in ihrer willkürlichen und, wenn man will, frivolen Verwendung bezeichnet wohl die Fassade von S. Vincenzo ed Anastasio (1650) von *Martino Lunghi* d. J. († 1657), wo sie reihenweise nebeneinander gestellt und — im oberen Geschoß — mit dreifach verkröpftem Gebälk und ineinandergeschachtelten Giebeln auftritt (Abb. 27).

Überboten werden konnte solche Art von Architektur in ihrem prickelnden Sinnenreiz nur von jener Gattung des Schaffens, die alle drei Künste gleichmäßig heranzieht, um ihren Phantasien Wirklichkeit zu geben: der Dekoration. In der Tat hat die rein dekorative Kunst niemals eine größere Rolle gespielt als im Hochbarock. Sie ist die notwendige Ergänzung der Architektur, deren Raumgebilde erst von ihr mit heiterem Leben erfüllt wird. Die Dekoration tritt mit dieser Rolle an die Stelle des Kunstgewerbes, das im italienischen Barock kaum bedeutsam hervortritt. Denn für das einem bestimmten Gesamtzweck dienende und

dabei künstlerisch durchgeführte Einzelstück war in der ausschließlich auf die große Gesamtwirkung gerichteten Barockarchitektur nur wenig Platz; kaum daß Altargeräte, Kanzeln und Gestühl für die Kirchen, Möbel und Beleuchtungsgegenstände



Abb. 24 Fassade von S. Maria della Pace zu Rom (Nach Phot. Anderson)

für den Palast in einer den schweren, reichen Formen der Architektur entsprechenden Weise ausgestaltet wurden. Aber die Freude an individueller Erfindung und Arbeit konnte dabei nicht aufkommen vor der Rücksicht auf das Ensemble. Selbst das Nebeneinander des historisch Gewordenen vermochte ein Stil, der seiner eigenen Kraft und Schönheit so sicher war, nicht zu dulden. So sah die Barockperiode zuerst jene erbarmungslosen „Restaurationen“ und Umgestaltungen älterer Bauwerke,

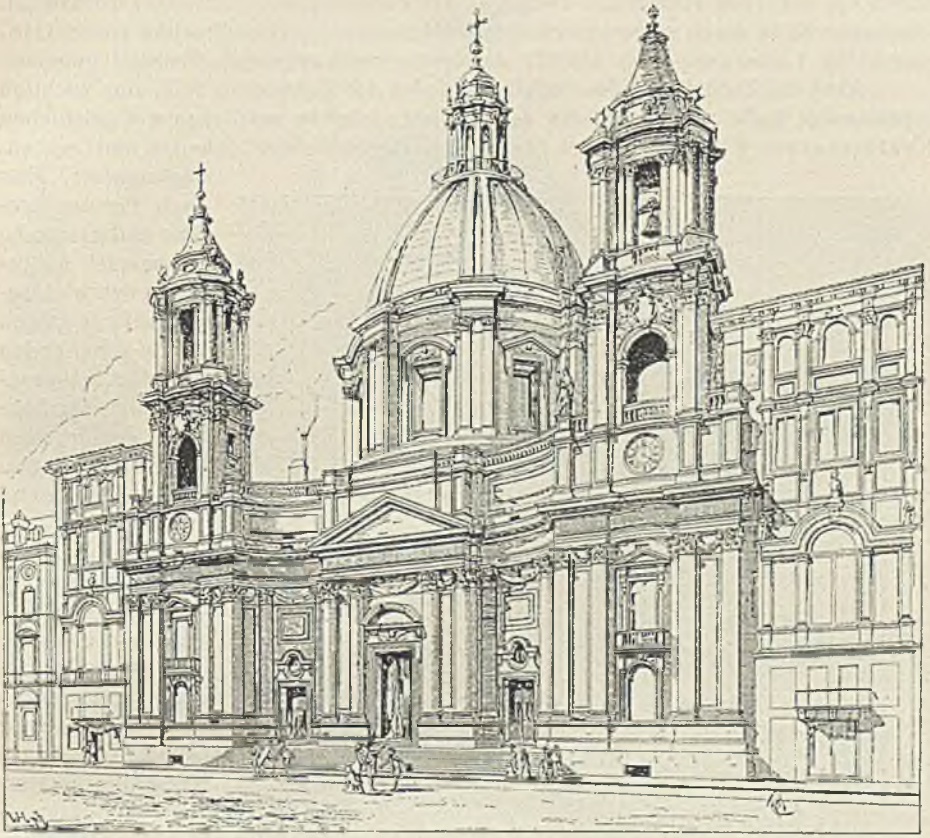


Abb. 25 Fassade von S. Agnese zu Rom

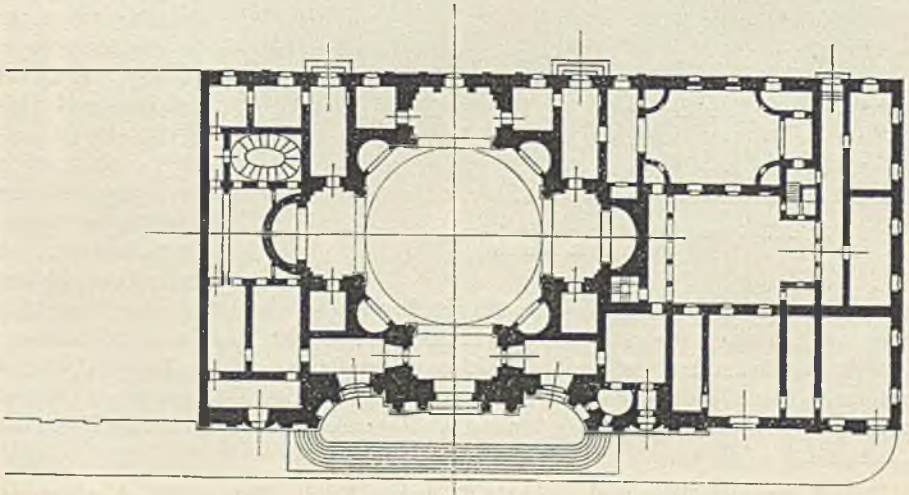


Abb. 26 Grundriß von S. Agnese zu Rom

durch die manches ehrwürdige Denkmal der Vergangenheit vernichtet worden ist. *Borromini* hatte durch seine barocke Innendekoration der alten Basilika von S. Giovanni in Laterano auch hierfür das erste verhängnisvolle Beispiel gegeben.

Aber die Bedürfnisse des Zeitalters wiesen der Dekoration auch eine wichtige selbständige Rolle zu: im Dienste des hochentwickelten weltlichen wie geistlichen Festapparats. Festdekorationen für Einzüge, Hochzeitsfeierlichkeiten und Leichen-

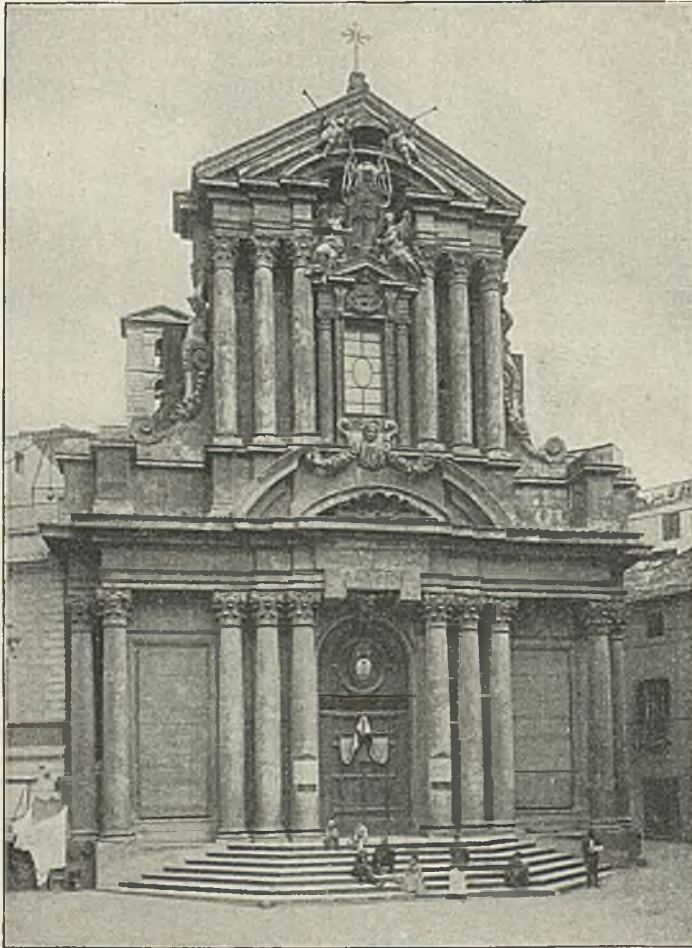


Abb. 27 Fassade von S. Vincenzo ed Anastasio zu Rom
(Nach Phot. Alinari)

begängnisse, aber auch für das profane und geistliche Schauspiel gehörten zu den wichtigsten Anforderungen an die schaffenden Künstler. Insbesondere die Kirchenfeste der Jesuiten brauchten einen reichen Aufwand an gemalten Prospekten, Kulissen und Scheinarchitekturen, um den Geschmack des Volkes zu befriedigen und auf die von der Leidenschaft des Glaubenskampfes erregten Gemüter anziehend zu wirken. Auf diesem Felde ist die Kunst des *Andrea Pozzo* (1642 bis 1709) und seiner Schule erwachsen. *Pozzo*¹⁾, aus Trient gebürtig und vielleicht ein italienisierter Deutscher, der jung in den Jesuitenorden eintrat, bedeutet in jeder Hinsicht den

Höhepunkt der rauschenden Feststimmung im Barock. Sein künstlerisches Programm hat er selbst in einem theoretischen Lehrbuch²⁾ kurz mit den Worten ausgesprochen: „Das Auge wird mit einer wunderbarlichen Belustigung von der Perspektivkunst betrogen.“ Diese belustigende Täuschung den Augen seiner Zeitgenossen zu bieten, hat *Pozzo* eine erstaunliche Beherrschung der Perspektive, eine fruchtbare Phantasie

¹⁾ *A. Hg.*, Der Maler und Architekt P. Andrea Pozzo. Ber. u. Mitt. d. Altertumsvereins zu Wien. XXIII. 1886.

²⁾ *Perspectivae pictorum et architectorum partes II.* Rom 1693. 1700.

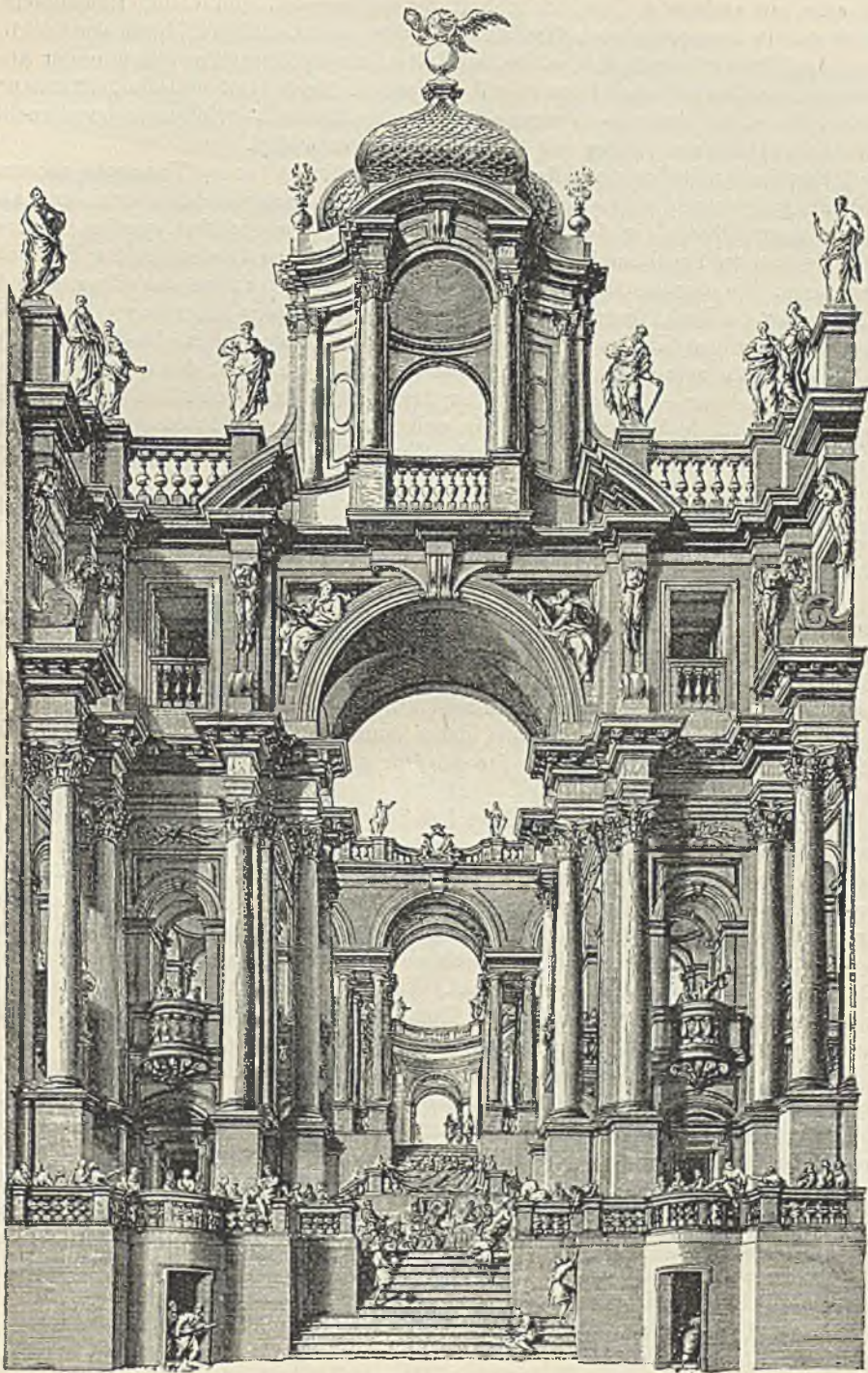


Abb. 28 Theatrum sacrum für S. Ignazio zu Rom

und eine nie verlegene Geschicklichkeit darangewendet. Im vollen Bewußtsein, daß er sich in der perspektivischen Malerei Dinge erlauben dürfe, die in der praktischen Ausführung unmöglich wären, wetteifert er an Skrupellosigkeit in der Anwendung architektonischer Formen mit Borromini. Berüchtigt sind die „sitzenden“ Säulen, die er in einem — übrigens nicht ausgeführten — Entwürfe angebracht hatte und in seinem Werke mit keckem Witze verteidigt.

Von der Herstellung architektonischer Dekorationen für das *Theatrum sacrum* (Abb. 28) ging er aus, aber viele seiner Entwürfe sind auch, nachdem er sie erst als Kulisse gemalt hatte, in den kostbarsten Materialien ausgeführt worden, andere hat er selbst in Freskomalerei auf die Wände und Gewölbedecken der Kirchen übertragen. Zu der ersten Kategorie gehören seine Dekoration des Chors von S. Ignazio zu Rom, ferner seine berühmten Altäre des hl. Aloysius Gonzaga in derselben Kirche und des hl. Ignatius Loyola im Gesù (Abb. 29), zu der letzteren seine Deckenmalereien in S. Ignazio, die — das Vorbild unzähliger anderer — mit meisterhafter Perspektive das Deckenfeld scheinbar in einen offenen Säulenhof umwandeln, in welchem man die Einführung des Heiligen in die Seligkeit erblickt. Die malerische Kunst Correggios ist hier von einer vorwiegend auf das Architektonische gerichteten Phantasie mit vollendeter Sicherheit und künstlerischer Kraft zur Anwendung gebracht. Endlich verstieg sich Pozzo auch zu Entwürfen für wirkliche Monumentalarchitekturen, von denen aber keine zur Ausführung gelangte.

Auf das profane Theater, für das der Meister selbst nur gelegentlich tätig war, sind seine Prinzipien dann hauptsächlich von der Künstlerfamilie der *Galli Bibiena* angewendet worden, deren bedeutendstes Mitglied *Fernando Galli Bibiena* (1657—1743) war. Zu internationalem Ruhm gelangt, hat diese Familie bis ins letzte Viertel des 18. Jahrhunderts hinein auf den Bau und die Ausstattung der Theater bestimmend eingewirkt und dabei einen Reichtum dekorativer Phantasie entfaltet, den die moderne, mehr für das Ohr als für das Auge bestimmte Bühne nicht kennt.

Unverkennbar weisen aber diese Leistungen auch schon auf den Niedergang des Barocks hin. Die überhitzte Phantasie der Künstler war auf einem Punkte angelangt, wo nur noch der Pinsel des Malers ihren überschwenglichen Erfindungen nachzukommen vermochte, eine Ausführung in wirklicher Architektur aber undenkbar erscheint. Und damit war die Notwendigkeit eines Umschwungs von selbst gegeben, der nun freilich nicht plötzlich eintritt, sondern sich bereits seit einem Jahrhundert allmählich vorbereitet hat. Die Wurzeln dieser rückläufigen Entwicklung liegen zum Teil außerhalb Roms, so daß wir nun zunächst auf die Barockarchitektur des übrigen Italien einen Blick werfen müssen.

In Florenz verlor durch die Errichtung des Großherzogtums Toskana die Architektur den Boden, auf dem sie in Rom gedieh: das Streben der reichen und mächtigen Adelsgeschlechter, es einander in der Großartigkeit ihrer Bauten zuvorzutun. Wo die Großherzöge nicht für sich selbst oder zum Nutzen des Staates bauten, erhielt die Architektur etwas Bürgerliches, der Palast fügte sich in Reih und Glied der Straßenfront und verlor den Charakter des festungsartigen Herrnsitzes, den er noch in der Renaissance so treu gewahrt hatte. Während früher das Erdgeschoß streng nach außen abgeschlossen blieb, erhielt es jetzt gerade das für den späteren florentinischen Palastbau am meisten charakteristische Schmuckmotiv, die „fenestra terrena“, das auf reichgeschmückter Sohlbank sich aufbauende, streng umrahmte Prachtfenster (Abb. 30), wie es bereits *Bartolommeo Ammanati* in das Erdgeschoß des Palazzo Pitti eingebaut hatte. In den Einzelformen sind die Florentiner Architekten, denen ja Michelangelos späte Werke vor Augen standen, barock genug: namentlich *Bernardo Buontalenti* (1536—1608) bemüht sich mit

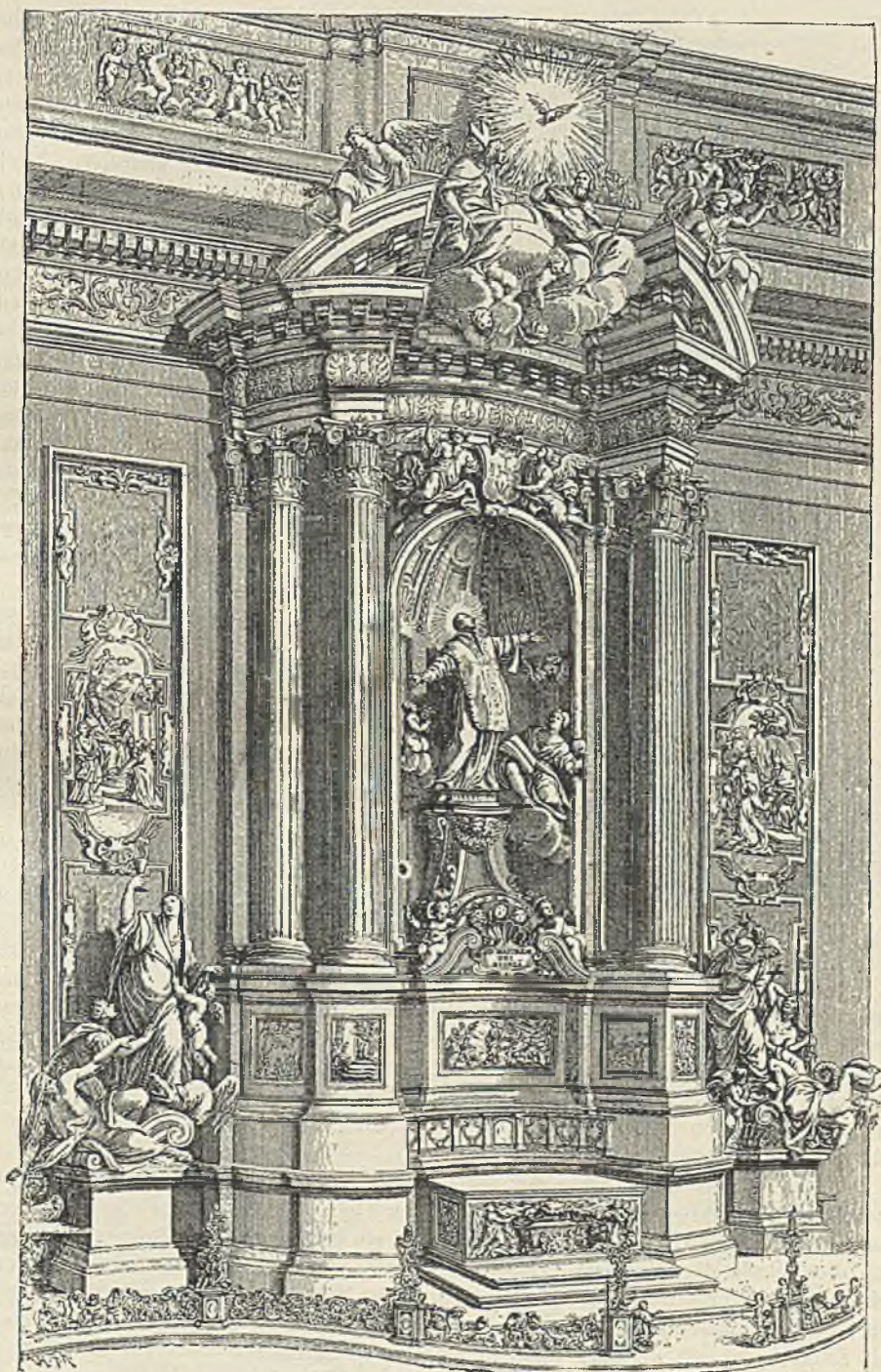


Abb. 29 Altar des hl. Ignatius im Gesù zu Rom, nach Pozzos Entwurf ausgeführt

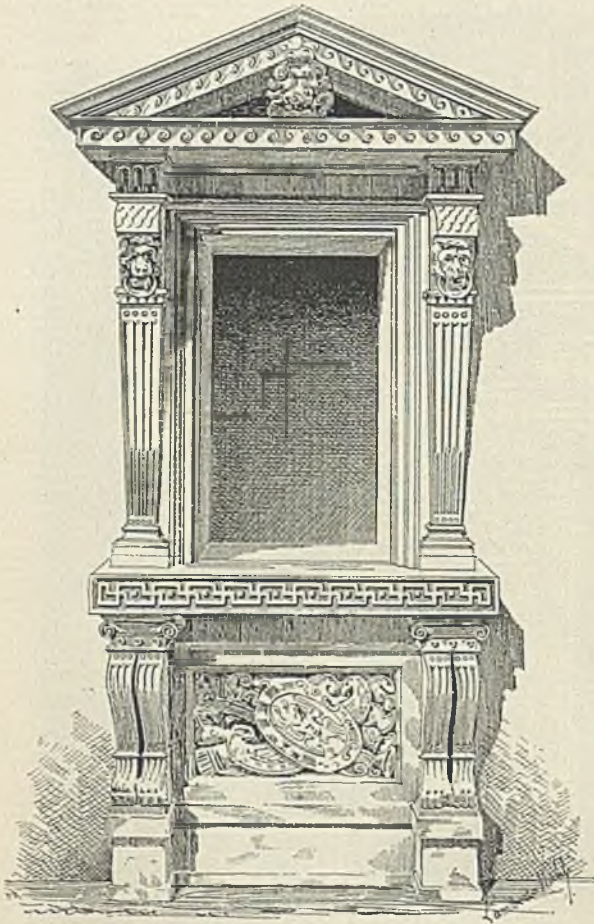


Abb. 30 Fenestra terrena an Casa Fiaschi zu Florenz

Erfolg, den Renaissancegiebel auflösend umzugestalten (Abbild. 31) oder in Kartuschen und Kapitellen dem Steinornament den Charakter von Leder und gerafften Stoffdraperien (Abb. 32) aufzuprägen. Aber in der Gesamtkomposition bleibt er stets kühl und klar, oft bis zur Kälte und Trockenheit, jedenfalls ohne den Gefühlsüberschwang, der die Entwicklung des neuen Stils auf römischem Boden begleitet. Bezeichnend hierfür ist seine knapp und kühl disponierte Fassade von Sa. Trinità (1570) (Abb. 34) im Vergleich etwa mit der gleichzeitigen Fassade des Gesù.

Buontalenti's Haupt Schüler, der Maler und Architekt *Ludovico Cardi*, gen. *Cigoli* (1559—1613), stellt wie sein bereits erwähnter Kunstgenosse *Pietro da Cortona* eine Vermittlung zwischen dem florentinischen und dem römischen Barock dar. In Florenz schuf er den ersten Palazzo Renuccini und die Hofarchitektur von Palazzo Nonfinito,

in Rom ist wenigstens das Erdgeschoß des prächtigen Palazzo Madama mit den charakteristischen Prachtfenstern sein Werk, während der weitere Aufbau ausgeprägt römische Formen zeigt; der Palast wurde von *Paolo Marucelli* (1642) vollendet. Aber auch durch die ersten Pläne für die Gestaltung der Fassade von St. Peter ist Cigoli mit dem römischen Barock eng verknüpft. — In Florenz selbst verlor mit der abnehmenden künstlerischen Bedeutung der Stadt auch die Architektur ihre selbständige Bedeutung.

Oberitalien hat zwar der päpstlichen Hauptstadt die für die Geschichte des Barocks wichtigsten Meister geliefert, an Ort und Stelle überwog aber noch lange die Tradition der Spätrenaissance, wie sie in Mailand und Bologna namentlich die Schule des *Pellegrino Tibaldi* bewahrte. Sie schuf im Kirchenbau eigenartige, zwischen Zentral- und Langhausbau in der Mitte stehende Grundrißbildungen mit noch einfach-edlen Formen des Aufbaus und hielt in der Anlage der Paläste mit Entschiedenheit an dem reich ausgebildeten Säulenhof fest. Die Barnabitenmönche *Giovanni Ambrosio Magenta* und *Lorenzo Binago* sind die Hauptmeister: jenem gehören die bedeutenden Kirchenbauten von S. Pietro, S. Salvatore (1605—1623) und S. Paolo (1611) zu Bologna, diesem die wohlgebildete Zentralanlage von S. Alessandro zu Mailand (seit 1602), die erst später eine barocke

Innendekoration und Fassade erhielt. Eng verwandt ist der 1604 von *Giovanni Battista Lantana* entworfene *Duomo nuovo* zu Brescia (Abb. 33). Auch nach Genua und über diese Stadt nach Neapel drang der Einfluß der Schule und ließ hier noch am Ende des 16. Jahrhunderts reine Zentralbauten, wie S. Ambrogio zu Genua (vollendet 1639) und *Gesù nuovo* zu Neapel entstehen.

Der eigentliche Barock beginnt in Mailand mit *Francesco Maria Ricchini*, der 1605—38 Dombaumeister war. Seine Kirche S. Giuseppe (1607—30) ist zwar noch ein ausgeprägter Zentralbau, aber mit einer ganz barocken Fassade. Unter seinen Profanbauten nehmen Palazzo Durini und Palazzo di Brera, das frühere Jesuitenkollegium, einen hohen Rang ein, der letztere namentlich durch den prachtvollen, auf doppelten Säulen und Rundbogen sich erhebenden Loggienhof (Abb. 35). In Bologna bezeichnet der stattliche Palazzo

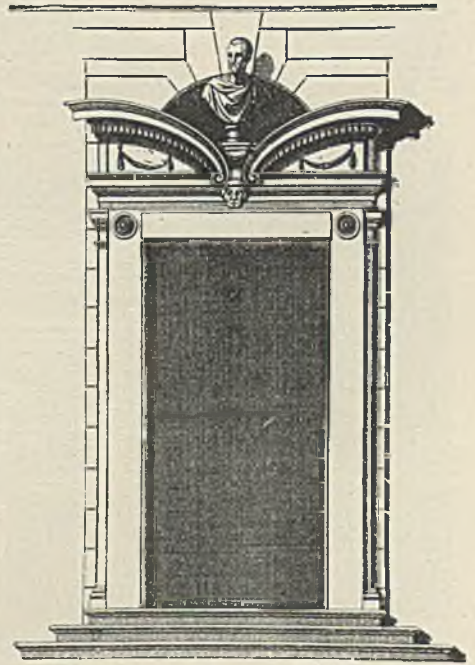


Abb. 31 Tür von den Uffizien zu Florenz

Bargellini-Davia von *Bartolommeo Provaglia* die gleiche Entwicklung zum Barocken, am auffälligsten in dem hier zum erstenmal auftretenden Motiv kollossaler, den Balkon über dem Hauptportal tragender Atlantengestalten. *Agostino Barella* († 1679), der auch in München am Bau der Residenz und als Architekt der Theatinerhofkirche tätig

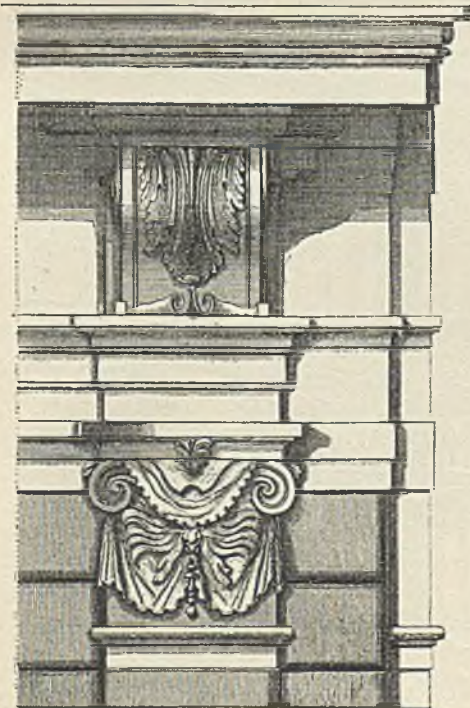


Abb. 32 Detail vom Portal des Palazzo Nonfinito zu Florenz

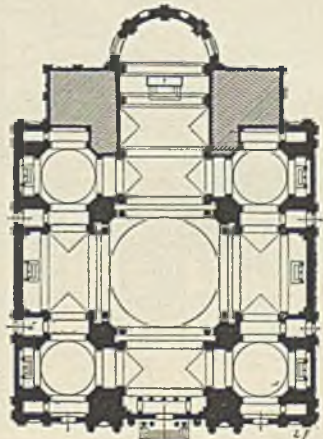


Abb. 33 Grundriß des Duomo nuovo zu Brescia

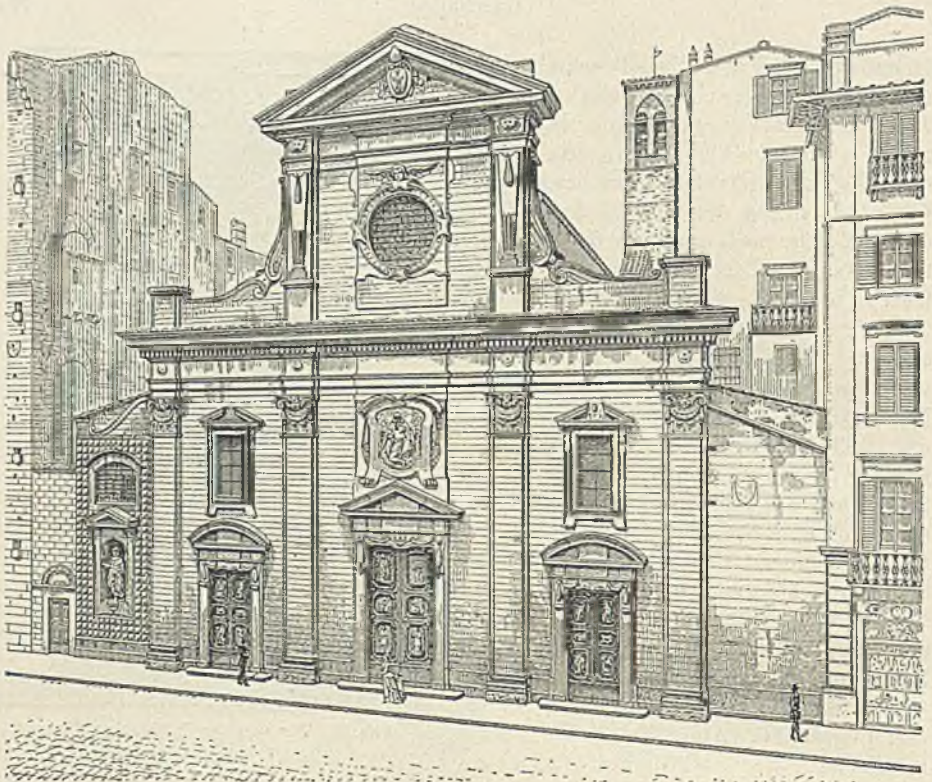


Abb. 34 Fassade von Sta. Trinità zu Florenz

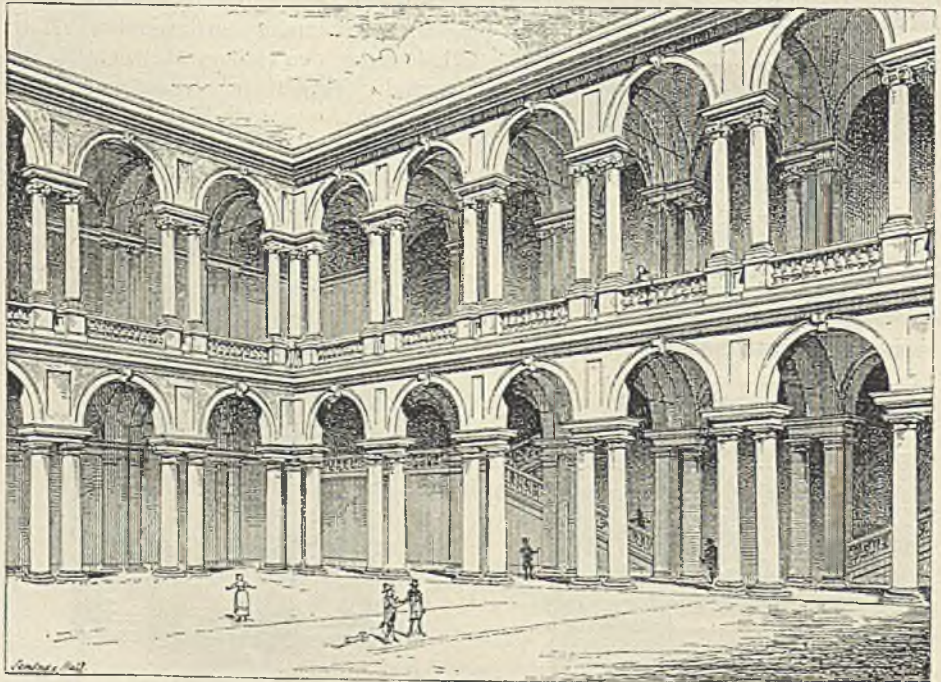


Abb. 35 Hof des Palazzo di Brera zu Mailand

war, errichtete seit 1668 bei Vicenza das Santuario della Madonna di Monte Berico, was die Grundrißanlage und die Innenarchitektur anlangt, nicht ohne sichtbare Anlehnung an den strengen Klassizismus Palladios, dessen berühmte „Villa Rotonda“ nur wenige Minuten entfernt steht, in der Durchbildung der Fronten aber sich dem barocken Schema voll anschließend.

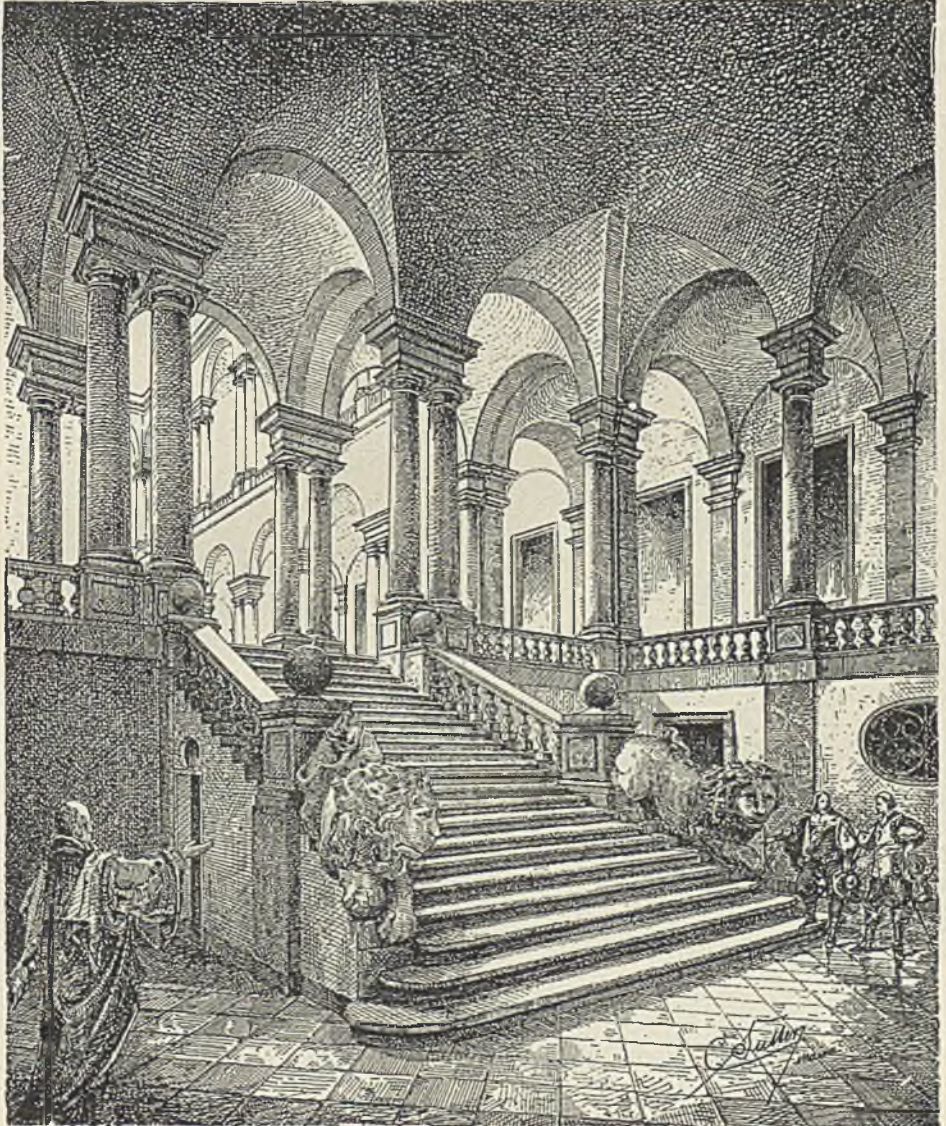


Abb. 36 Hof der Universität zu Genua

In den beiden großen Seestädten Genua und Venedig stand der Palastbau in erster Reihe, der auf Grund der lokalen Verhältnisse und eines hohen Luxusbedürfnisses schon in der Renaissance fest ausgeprägte Formen entwickelt hatte; der Barock ist daher hier zunächst nichts anderes als eine

bereicherte Renaissance. In Genua schloß sich der namentlich von der mächtigen Familie der Balbi viel beschäftigte Florentiner *Baccio di Bartolommeo Bianco* († 1656) der vorhandenen Richtung in der Ausgestaltung sowohl der Fassaden wie der Hofanlagen an. In seinem Palazzo Balbi (Durazzo) und in dem Bau der Universität (1623) wirkt er ohne Aufwand eigentlicher Schmuckformen groß durch die wuchtigen Verhältnisse und klare Massenverteilung. Von einem mit Säulenarkaden umgebenen Vestibül (Abb. 36) steigt eine Freitreppe zu dem höher gelegenen Hofe empor, dessen Hallen von gekuppelten Säulen getragen werden. Seine Villa Paradiso ist gleichfalls höchstens im Detail barock,



Abb. 37 Palazzo Pesaro zu Venedig (Nach Phot. Anderson)

sonst aber mit ihrer anmutigen Loggia ein noch ganz im Sinne der Renaissance empfundenes Werk. Auch im genesischen Kirchenbau (S. Annunziata, S. Maria delle Vigne, S. Siro) wird die Form der Säulenbasilika festgehalten, trotz der schweren Last eines erstaunlich reich dekorierten Tonnengewölbes, das den Oberbau bildet.

Den Geist der venezianischen Architektur hatte *Jacopo Sansovino* in seinem zierlichen Prachtbau der Markusbibliothek so unübertrefflich zum Ausdruck gebracht, daß dieses Muster, bei dem geringen Anspruch auf eigentlich architektonische Bedeutung, den das venezianische Prachtbedürfnis erhob, ständig fortwirkte. Die Strenge Palladianischer Gedanken klingt dagegen höchstens

in einigen Schöpfungen des hier sowie in Verona und Vicenza viel beschäftigten *Vincenzo Scamozzi* (1552—1616) an. Auch der bedeutendste Barockarchitekt Venedigs, *Baldassare Longhena* (1604—82), entfaltet in seinen Palastbauten vor allem dekoratives Talent. Den Höhepunkt seines Könnens bezeichnen die Palazzi Pesaro



Abb. 38 S. Maria della Salute zu Venedig (Nach Phot. Anderson)

(Abb. 37) und Rezzonico (um 1680). In die reichste Prachtentfaltung weiß er einen kräftigen architektonischen Rhythmus zu bringen, der das Ganze stimmungsvoll zu monumentaler Wirkung zusammenfaßt. Sein bedeutendster Kirchenbau, S. Maria della Salute (seit 1631) ist im Grundriß und in der einfach großen Innenarchitektur von Palladianischen Ideen beherrscht; an einen achteckigen Kuppelraum mit Kapellen legt sich ein quadratischer, saalartiger Gebäudeteil mit Kuppel

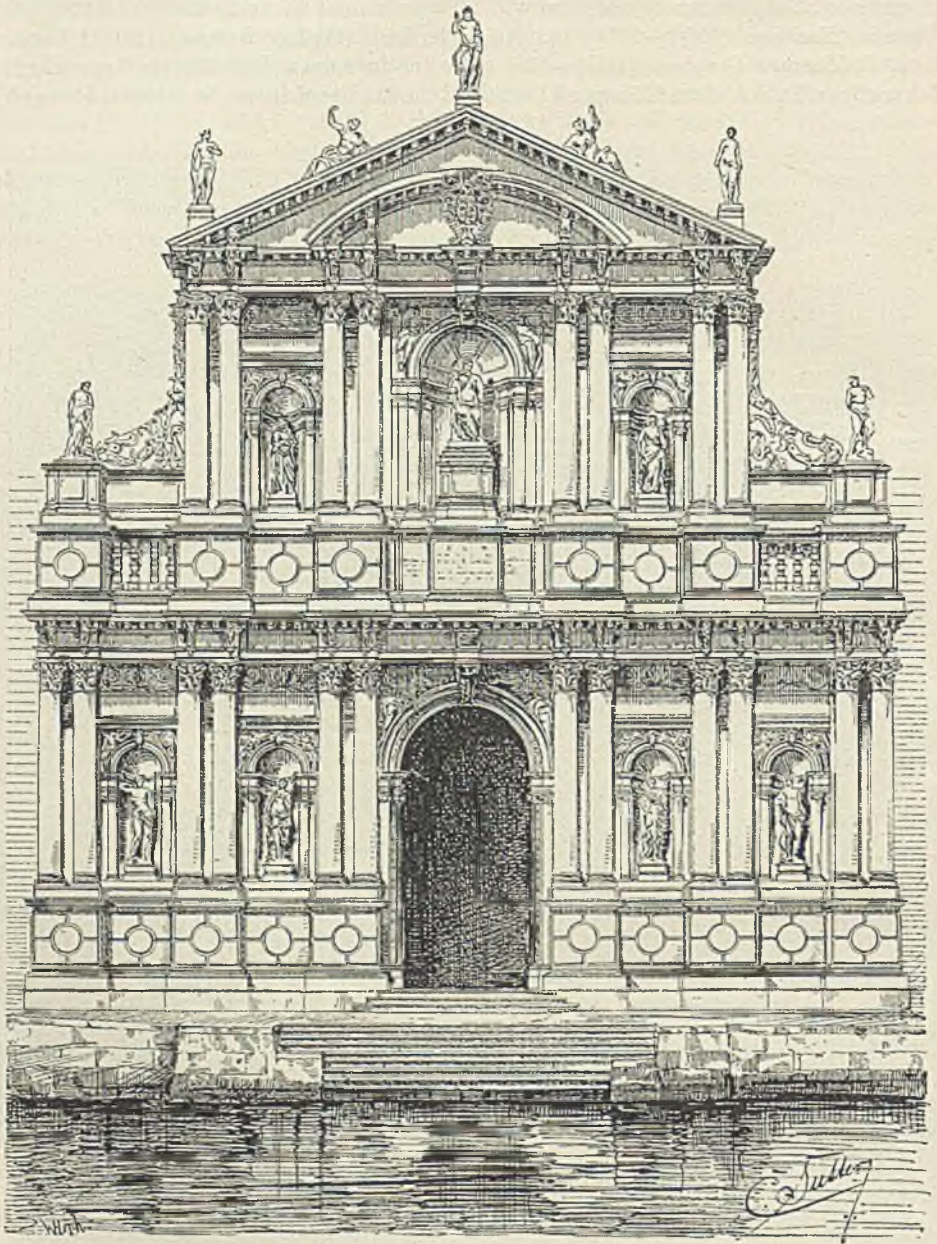


Abb. 39 Fassade von S. Maria ai Scalzi zu Venedig

und seitlichen Apsiden, an diesen der rechtwinklige Altarraum. Für die fehlende Einheitlichkeit der inneren Raumwirkung entschädigt das wunderbar malerische, alle Vorteile der Stadtlage meisterhaft ausnützende Gesamtbild des Äußeren mit der edlen Triumphbogenarchitektur des Portals und der Apsidenwände, zu welcher die mächtigen Voluten und Anläufe des Kuppeltambours einen pikanten Gegensatz bilden (Abb. 38). Dagegen geht die Wirkung der Fassade von Longhenas kleiner Ospedaletto-Kirche (1674) in der Überfülle rein dekorativer Formen ver-

loren. Nach seinem Entwurf wurde auch S. Maria ai Scalzi (seit 1646) gebaut, deren Fassade (Abb. 39) *Giuseppe Sardi* (Salvi) (1630—99) ausführte. Sardis selbständige Leistungen, wie die Fassade von S. Maria Zobenigo (1683) und andere Arbeiten der Longhena-Schule bleiben weit dahinter zurück. Der in der venezianischen Architektur durchweg bemerkbare Mangel an Monumentalität brachte es eben mit sich, daß die barocke Dekoration hier leichter als anderswo Halt und Maß verlor; doch hat der venezianische Barock auch fast allein unabhängig von den römischen Vorbildern sich rein aus nationalen Elementen heraus entwickelt, und *Longhena* gab ihm einen in seiner Art vollendeten Ausdruck.

Nach dem Süden Italiens wurde die römische Schule des Borromini durch *Cosimo Fansaga* (1591 bis 1678) übertragen, den Schöpfer des neapolitanischen Barocks. Er wußte sich trefflich dem Geschmack dieser Landstriche anzupassen, der überladenen Prunk mit Schönheit verwechselt. Bezeichnend dafür ist seine Innenausstattung von S. Martino,

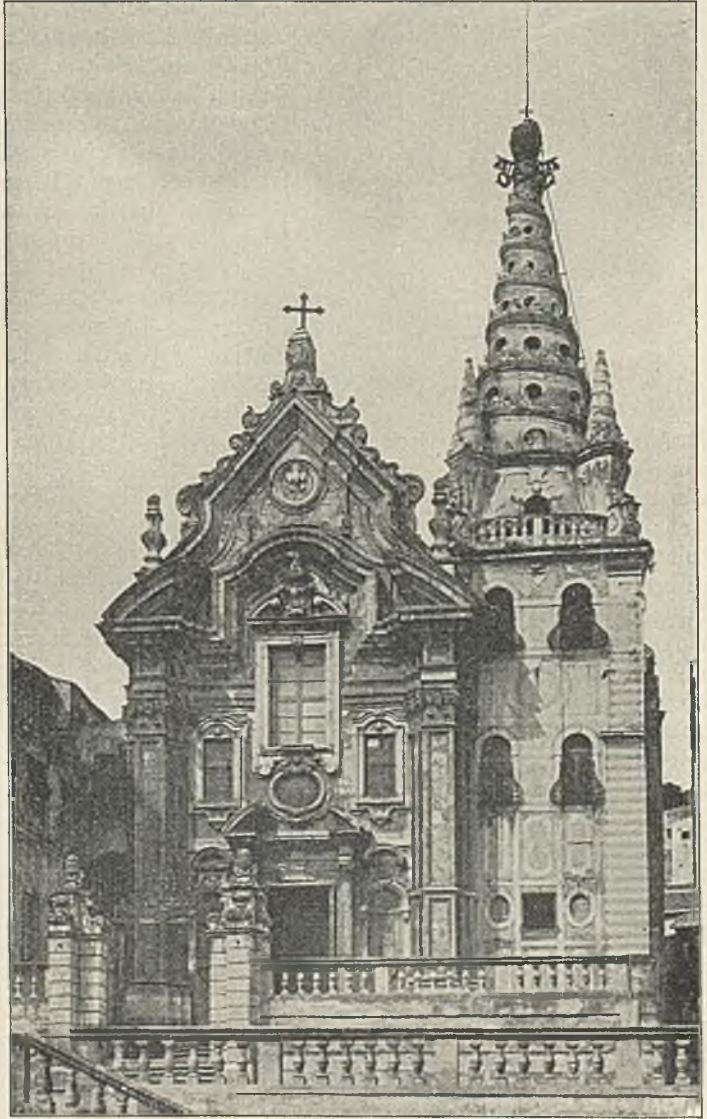


Abb. 40 Fassade von S. Gregorio zu Messina (Nach Phot. Anderson)

die unter die Herrschaft der farbenprächtigsten Buntheit gestellt ist. Architektonisch bedeutender wirkt seine Fassade der Sapienza, die in geschickter Anordnung eine Säulenloggia umschließt. Sonst scheint gerade unter dem Einfluß Fansagas die neapolitanische Palastarchitektur sich die schlimmsten Auswüchse Borrominesker Willkür — und noch dazu meist im billigen Stuckmaterial — zu eigen gemacht zu haben. Der Berührung mit dem spanischen Süden, in welchem

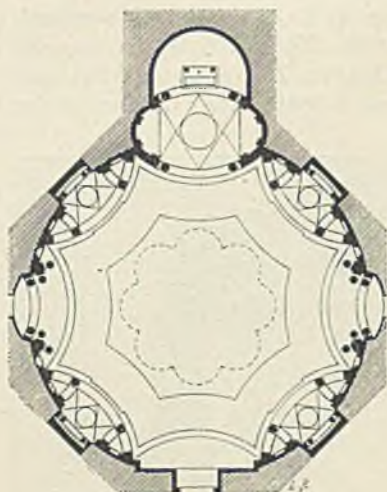


Abb. 41 Grundriß von S. Lorenzo zu Turin

der überaus verzwickten Grundrißbildung dieser Zentralbauten (Abb. 41) mit Absicht aus dem Wege; mit erstaunlicher künstlerischer Energie sucht er vielmehr überall das Niedergewesene, in keiner Regel Faßbare zum Ausdruck zu bringen und erzeugt voll grübelnder Tüftelei eine Stimmung mystischer Verzücktheit, wie sie dem von Blut und Weihrauch erregten Zeitempfinden wohl entsprach. Denn Guarini war trotz seiner mehr provinzialen Tätigkeit auch außerhalb Italiens ein gesuchter Baukünstler. In ihm dominiert die kirchlich-fanatische Richtung des Barocks, so wie in dem Jesuiten Pozzo die weltlich-prächtige.

Auf die Dauer läßt sich weder die eine noch die andere dieser Stimmungen festhalten, die Zeit war reif für einen Umschwung. Ihn gibt charakteristischerweise zuerst die Architektur derselben Stadt zu erkennen, die in Guarini den höchsten Ausdruck des Barockwillens gesehen hatte, Turin. Hier schuf *Filippo Juvara* (1685—1735) in der großen Klosteranlage der Superga bei der Stadt (1717—31) und weiter in dem Lustschloß Stupinigi die ersten Werke einer klassizistischen Reaktion, die sich — zum Teil nicht ohne Einflüsse von auswärts, namentlich von

ja auch die Erinnerung an maurische Kunst und Kultur noch durch zahlreiche Denkmäler gewahrt wurde, verdankt augenscheinlich auch der Meister die entscheidenden Anregungen, in dessen Werken die schwüle Sinnlichkeit, die ungesunde Überschwenglichkeit des Barocks am schrankenlosesten zum Ausdruck kommen, der Theatinermönch *Guarino Guarini* (1624—83), der, aus Modena gebürtig, eine Zeitlang in Sizilien tätig gewesen zu sein scheint. Seine Fassade von S. Gregorio zu Messina (Abb. 40) ist das berühmteste Beispiel barocker Willkür. Seine Hauptwerke schuf er im Auftrage der Herzöge von Savoyen in Turin, so die Accademia delle Scienze (1674), den Palazzo Carignano (1680), die Kirche S. Lorenzo, das Santuario della Madonna della Consolata, die Kapelle S. Sudario u. a. Dem Klaren, Leichtverständlichen geht Guarini schon in

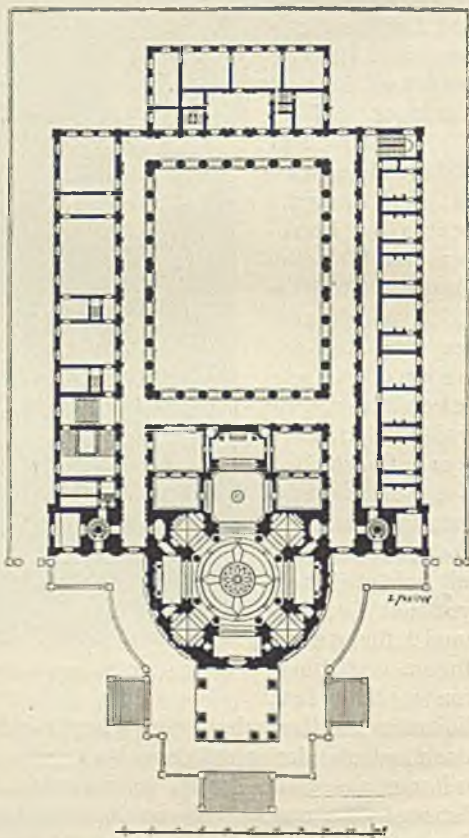


Abb. 42 Grundriß der Superga bei Turin (Aus: Klopfer, Von Palladio bis Schinkel)

Frankreich her — langsam vorbereitet hatte; der feinsinnige Archäologe *Scipione Maffei* (1675—1755) half ihr gleichzeitig literarisch zu Worte. In der Superga ist, umgekehrt wie bei der Sapienza in Rom, an eine Kuppelkirche ein geschlossenes Rechteck angebaut (Abb. 43). Die Kuppel, hoch und schlank über achteckigem Grundriß, tritt beherrschend hervor, flankiert von barocken Türmen auf den anstoßenden Flügelbauten, während nach der anderen Seite hin eine mächtige Säulenhalle von rein antikisierenden Formen vorgelegt ist (Abb. 42). Es gibt keinen



Abb. 43 Die Superga bei Turin (Nach Phot. Brogi)
(Aus: Klopfer, Von Palladio bis Schinkel)

größeren Gegensatz zu der grübelnden, unklaren Phantastik Guarinis, als diesen nüchtern klaren, aus den verschiedenen Stilrichtungen das Geeignete mit imposanter Wirkung zusammenfassenden Bau. In seinen Palastbauten schließt sich Juvara ganz an das französische Vorbild an, wie wir es noch kennen lernen werden; er hat in dieser Richtung einen Nachfolger an dem italienisierten Niederländer *Luigi Vanvitelli* (1700—73), der in seinem riesigen Schloß von Caserta das Muster von Versailles mit Geschmack und Einsicht nachahmte, während sein Umbau von Michelangelos Thermenkirche in Rom nicht das gleiche Lob verdient.

Auch der römische Barock blieb von den neuen Einflüssen nicht unberührt, namentlich da sein Hauptvertreter im 18. Jahrhundert, *Alessandro Galilei*

(1691—1737), lange Jahre in England, dem Hauptlande des strengen Klassizismus, zugebracht hatte. Das wichtigste Ergebnis dieser Mischung ist seine Fassade von S. Giovanni in Laterano (Abb. 44), ein mächtiger Dekorationsbau mit durchgehender Pilaster- und Säulenordnung, deren Wirkung durch die in die Interkolumnien gestellte zweigeschossige Architektur geschickt gesteigert wird. Die Fassadenidee von St. Peter ist hier in reinerer Form und daher mit glücklicherem Gelingen wieder aufgenommen. Auch die Cappella Corsini an der Lateransbasilika (1734) ist ein vornehm prächtiger Bau. Den Eindruck der Lateranfassade



Abb. 44 Fassade von S. Giovanni in Laterano zu Rom
(Nach. Phot. Anderson)

zeigt die Palastdekoration, vor welcher *Niccolo Salvi* (1699—1751) seine *Fontana Trevi* aufbaute (Abb. 45), obwohl gerade hier auch noch einmal der ganze Schwung und die echt malerische Empfindungsweise zur Geltung kommt, wie sie die besten Zeiten des Barocks kannten. Die wenig früher (1721—1725) entstandene *Spanische Treppe* von *Alessandro Specchi* und *Francesco de' Sancti* (Abb. 46) bezeugt nicht minder den scharfen Blick für große dekorative Wirkung, den der römische Barock noch nicht verloren hatte. Auch in den Werken *Ferdinando Fugas* (1699—1780), den *Palazzi della Consultà* und *Corsini*, sowie mehreren großen Palastbauten in Neapel macht sich dies geltend; sein Fassadenbau von S. Maria Maggiore löst nicht ohne Geschick die Aufgabe,

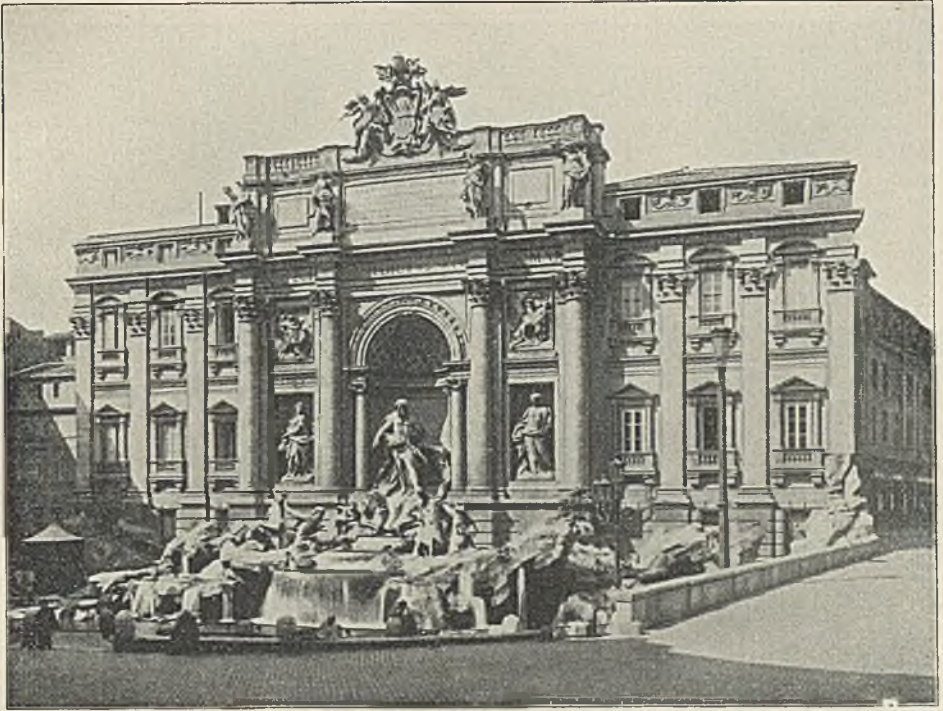


Abb. 45 Fontana da Trevi zu Rom

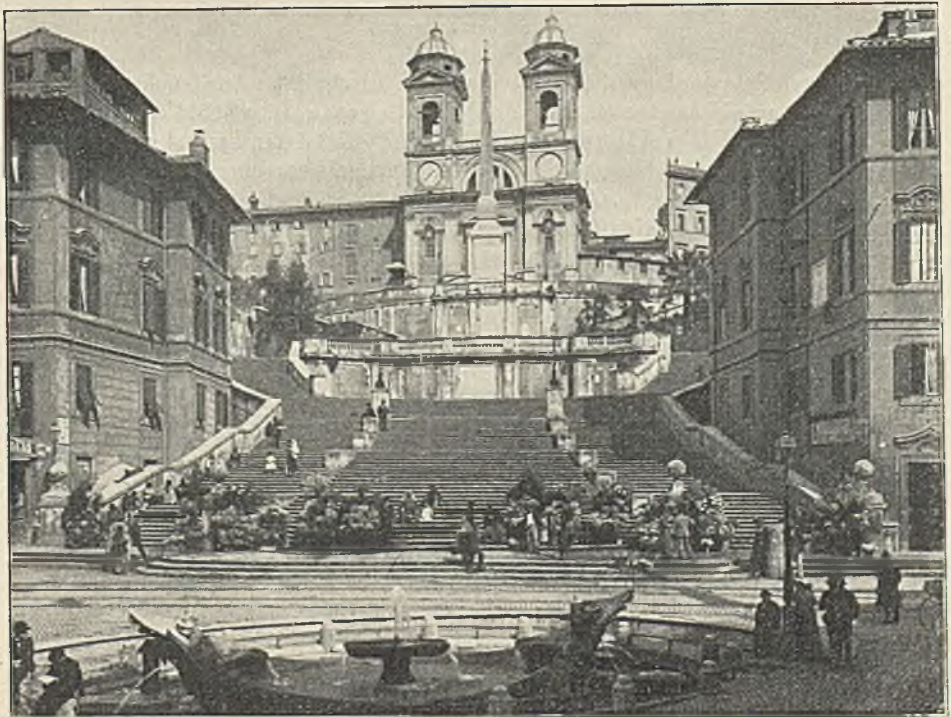


Abb. 46 Die Spanische Treppe zu Rom (Nach Phot. Anderson)



Abb. 47 Fassade von S. Croce in Gerusalemme zu Rom
(Nach Phot. Anderson)

inmitten einer Palastanlage die Front der alten Kirche zum Ausdruck zu bringen. *Domenico Gregoris* Fassade von S. Croce in Gerusalemme (1744) (Abb. 47) und *Carlo Marchionnes* Villa Albani (seit 1746) sind die letzten bemerkenswerten Erzeugnisse dieser Architektenschule, die zwei Jahrhunderte lang der Baukunst ihre Gesetze vorgeschrieben hatte. Groß in ihren Vorzügen wie in ihren Ausartungen, hatte sie stets die eigenwillige Kraft des künstlerischen Ich zur Grundlage des Schaffens gemacht. Die allmählich eintretende Erschöpfung der erfindenden Phantasie führte unmittelbar die Rückkehr zu der bewährten, durch das Ideal der klassischen Kunst geheiligten Regel herbei. Eine Weiterbildung des Barockgedankens zum Rokoko hat Italien nicht gekannt, diese Entwicklung vollzog sich völlig nördlich der Alpen.

Spanien ¹⁾

Den Höhepunkt der spanischen Renaissance bezeichnete der Bau des Escorial (seit 1563) durch den in Italien gebildeten *Juan de Toledo*, nach dessen Tode durch *Juan de Herrera*; er trägt, genau entsprechend dem Geiste des Philippinischen Zeitalters, das Gepräge eines strengen, kalten Klassizismus. In der Zucht dieser Schule blieb die spanische Architektur, namentlich infolge der von Philipp II. begründeten Madrider Kunstakademie, bis weit ins 17. Jahrhundert hinein. Herreras Schüler *Francisco de Mora* († 1610) und dessen Neffe *Juan Gomez de Mora*, seit 1611 königlicher Baudirektor, hielten im ganzen an dieser Richtung fest und strebten

¹⁾ *C. Uhde*, Baudenkmäler in Spanien und Portugal. Berlin 1892. — *M. Junghändel* und *C. Gurlitt*, Die Baukunst in Spanien. Dresden 1893. (Lichtdrucktafeln.) — *O. Schubert*, Geschichte des Barock in Spanien. Eßlingen a. N. 1908.

nur in Einzelheiten nach etwas größerer Freiheit und Leichtigkeit, als der strengen und ernsten Formensprache *Herreras* eigen war. Die steigende Geldnot des Staates ließ immer mehr den Klerus als wichtigsten Bauherrn hervortreten, und unter diesem wieder besonders den allmächtigen Jesuitenorden. Für die Predigtkirchen dieses Ordens aber blieb der bewährte Grundrißtypus des römischen Gesü maßgebend, in dem vielleicht schon spanische Einflüsse mitwirken. *Gomez de Moras* Hauptwerk, das 1617 begonnene Jesuitenkolleg in Salamanca, weist diese Kirchenform auf und ebenso seines Nachfolgers *Fray Francisco Bautistas* Jesuitenkirchen San Isidro el Real zu Madrid (1626—51)



Abb. 48 Fassade von San Juan Bautista zu Toledo
(Aus: Schubert, Geschichte des Barock in Spanien)

und S. Juan Bautista zu Toledo (Abb. 48 u. 49), alle drei mit der spezifisch spanischen Besonderheit eines ausgebildeten Emporengeschosses über den seitlichen Kapellenreihen und der Anordnung eines Turmpaares zu seiten der Fassade. Die Formgebung zeigt auf klassischer Grundlage eine fortschreitende

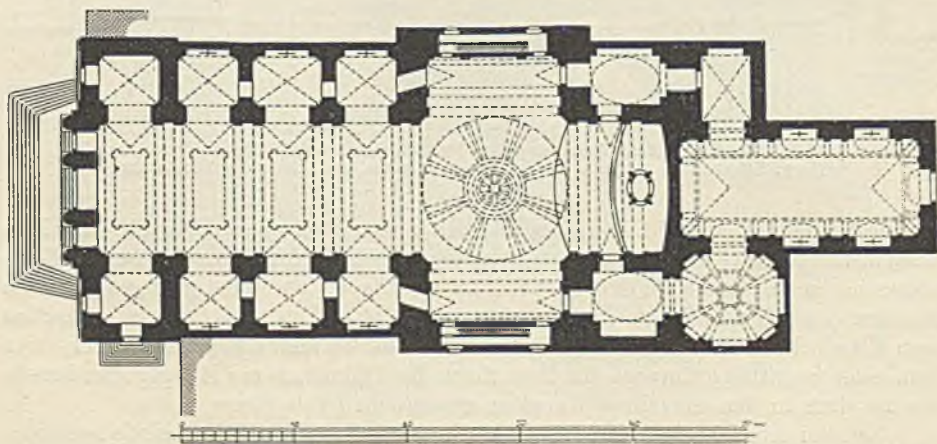


Abb. 49 Grundriß von San Juan Bautista zu Toledo
(Aus: Schubert, Geschichte des Barock in Spanien, Aufnahme des Verfassers)

Freiheit in der Anwendung barocker Motive: verkröpfter Gesimse, aufgerollter Giebel, „gehrter“ Umrahmungen, eingetiefter Wandflächen u. dgl. Besonders charakteristisch ist das Auftreten einer „neuen“ Säulenordnung mit Blätterkranz unter dem Echinus des dorischen Kapitells. Der Typus dieser spanischen Jesuitenkirchen übertrug sich, wie das Sagrario (Pfarrkirche) der Kathedrale von Sevilla (1618—62) von *Miguel Zumarraga*, Nuestra Sennora de las Angustias zu Granada (1610—69) u. a. zeigen, auch auf die größeren Parochialkirchen und ist schließlich grundlegend geworden selbst für die Lösung des Problems der

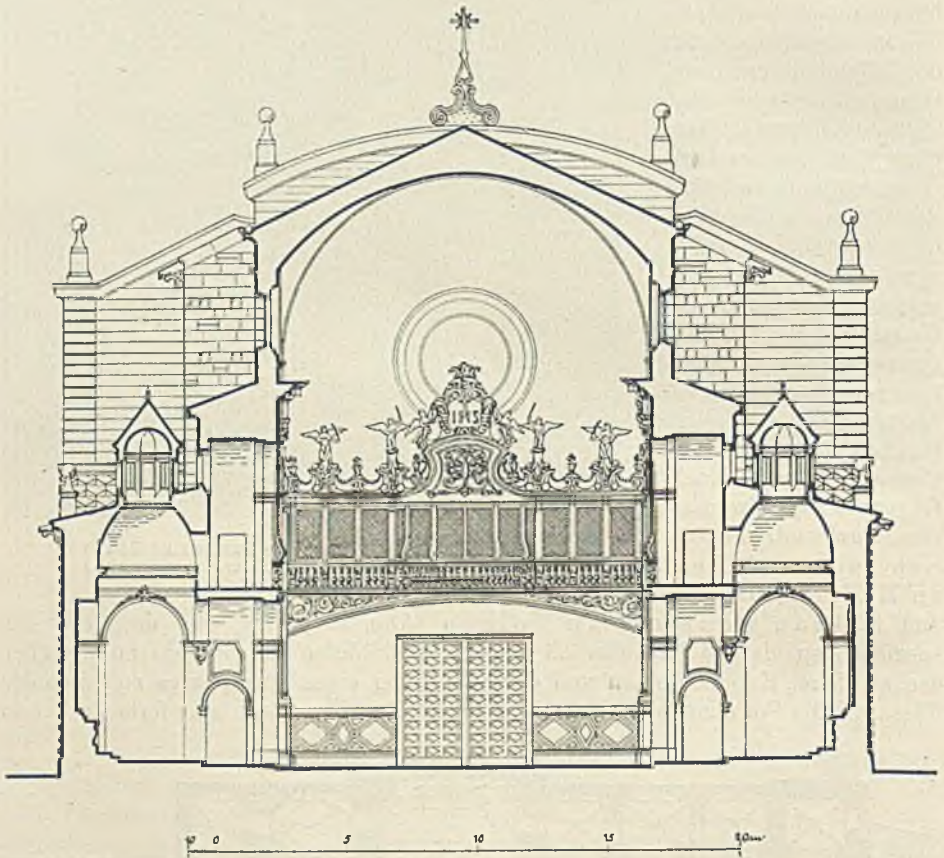


Abb. 50 Querschnitt der Jesuitenkirche Nuestra Sennora de Belen zu Barcelona (Aus: Schubert, Geschichte des Barock in Spanien, Aufnahme des Verfassers)

Hofkirche des 17. und 18. Jahrhunderts mit ihrem Bestreben, Predigt- und Prozessionskirche miteinander zu verbinden und zugleich für einen exklusiven Kreis abgeschlossene Räume im Obergeschoß zu gewinnen. Die einstige Jesuitenkirche Nuestra Sennora de Belen in Barcelona (1681—1729) zeigt zuerst zwischen dem Mittelschiff und den Seitenkapellen einen überwölbten Gang angeordnet, über dem eine vergitterte Empore den Besuchern die Teilnahme am Hauptgottesdienste wie an dem in den einzelnen Kapellen ermöglicht (Abb. 50).

In charakteristischem Gegensatz zu diesen für Predigt und Gemeinde bestimmten Langhausanlagen bauten die spanischen Jesuiten ihre eigenen Kollegiatkirchen zentral, am großartigsten in der dem Gedächtnis des Ordensstifters selbst

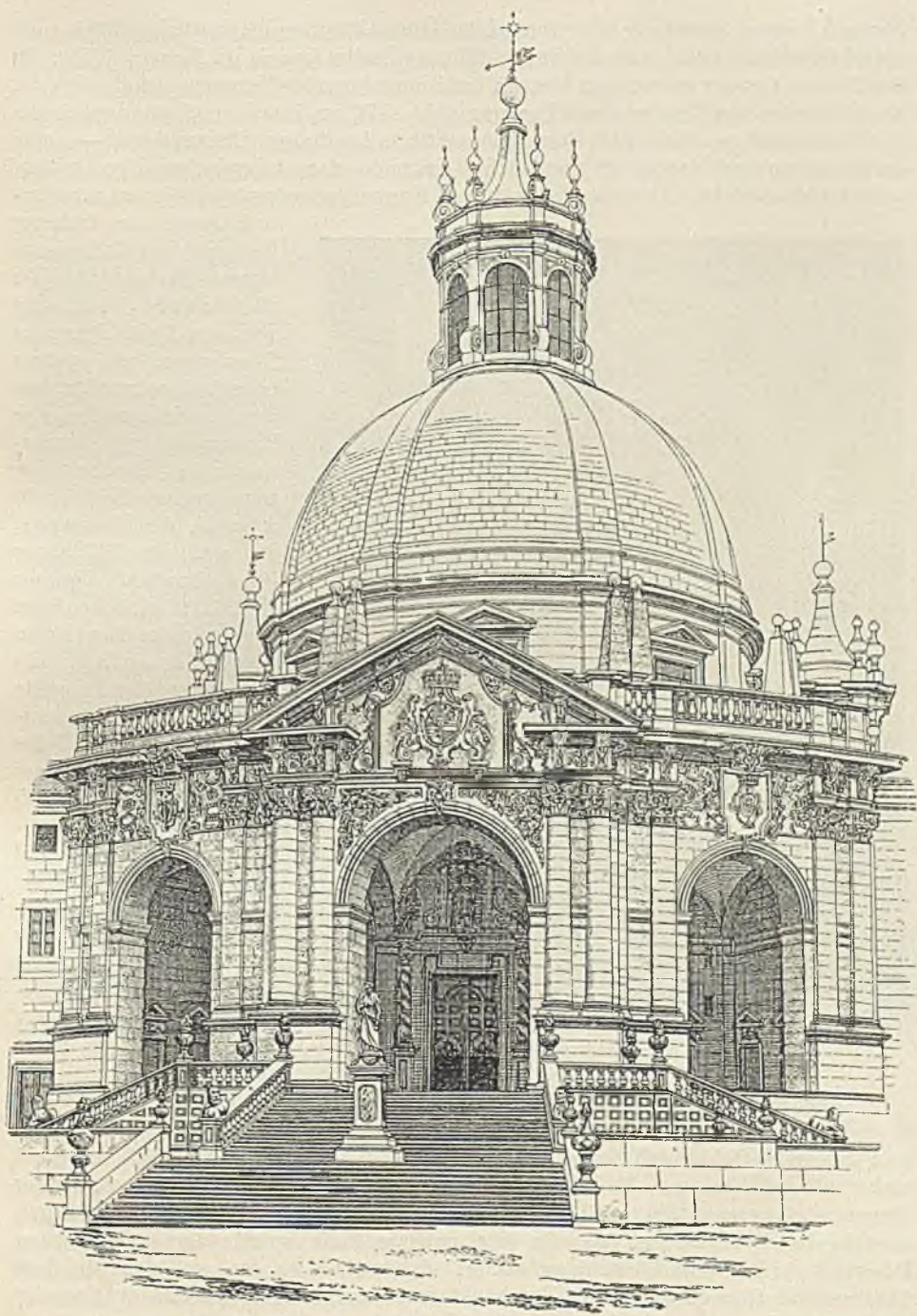


Abb. 51 Außenansicht des Jesuitenkollegs zu Loyola
(Nach Raquetet)

geweihten, sein Geburtshaus umschließenden Anlage des Collegio imperial de San Ignacio de Loyola (1689—1738). Der erste Plan wird auf *Carlos*

Fontana, einen Sprößling der römischen Architektenfamilie, zurückgeführt; den entscheidenden Einfluß auf die Bauausführung hatte *Ignacio de Ibero* († 1766). In der Frontmitte des in ruhigen Massen breit hingelagerten Konvents erhebt sich die Kuppelkirche, ein Rundbau mit Umgang (Abb. 51), im Innern mit wundervoll gezeichneter und geschickt verteilter Ornamentik in kostbarem Steinmaterial — „eine an Reichtum und Schönheit unerreichte Urkunde des italienischen Barocks auf spanischem Boden“. Ähnliche Zentral- und Kuppelbauten unter italienischem Ein-



Abb. 52 Inneres von S. Maria Magdalena zu Granada
(Aus: Schubert, Geschichte des Barock in Spanien)

fluß schon aus früherer Zeit sind das Collegio de Donna Maria de Aragon zu Madrid, 1590—99 von dem Maler *Domenico Theotocopuli* auf ovalem Grundriß entworfen, die durch reiche malerische Raumwirkung ausgezeichnete Kirche der Bernhardiner Nonnen in Alcalá de Henares, die auf den Bildhauer *Juan Bautista Monegro* († 1621) zurückgeführt wird, und das Pantheon des Escorial, die achteckige, überkuppelte Grabkapelle der spanischen Könige (1617 bis 1645). Ihr Erbauer, *Juan Baptista Crescenzi* (1585 bis 1660), war von italienischer Abkunft und als Maler ausgebildet: es sind in erster Reihe Dekoratoren, Bildhauer und Maler, die für diese Übertragung des italienischen Barocks auf spanischem Boden maßgebend wurden.

Aber eine Epoche, die gleichzeitig einen Cervantes, Calderon und Lope de Vega, einen Velazquez und Murillo als höchsten Ausdruck der spanischen Kultur in Poesie und Malerei erstehen sah, konnte auch in der Baukunst das nationale Element nicht unbetont lassen. Es drückt sich zunächst in einer bestimmten Art der Ornamentation aus, die, auf alte maurische und westgotische Überlieferungen zurückgehend, schon bei *Herrera* eine gewisse Rolle spielt: dem sogenannten Plattenstil. Seine Formweise erklärt sich wohl aus den auf den Steinbau übertragenen Gewohnheiten des Holzbaus. Denn wie ausgesägte und aufeinander gehaftete Holzbohlen schieben sich die verschieden geformten Steinplatten übereinander, aus denen Kapitelle, Friese und Flächendekorationen gebildet werden. Der vielseitig begabte, als Maler, Bildhauer und Architekt gleich bedeutende *Alonso Cano* (1601—67) hat diesen Ornamentstil, der in letzter Reihe auf die völlige Verdrängung der Säule durch einen eigenartig belebten Pfeilerbau hinausläuft,

in seiner auch architektonisch gestreich entworfenen Kirche S. Maria Magdalena in Granada zuerst konsequent durchgeführt (Abb. 52). Die bewußte Abkehr von der klassischen Tradition und ein auf neue, frei erfundene Lösungen und rein malerische Wirkungen ausgehendes Streben charakterisiert auch sein bedeutendstes Werk, die Fassade der Kathedrale von Granada (Abb. 53). Dem dreischiffigen Innern entsprechend ist hier ein dreiteiliges Triumphbogenmotiv gestaltet, in reinem Pfeilerbau mit tiefschattenden Nischen und Gesimsen und ge-



Abb. 53 Fassade der Kathedrale zu Granada
(Aus: Schubert, Geschichte des Barock in Spanien)

schickt verteiltem, malerisch wirkendem Schmuck im Plattenstil — ein Werk, das an neuartiger Kühnheit und starkem, wenn auch theatralischem Effekt sich wohl den Schöpfungen eines *Borromini* (vgl. S. 24) an die Seite stellt. Die Werke Canos, der bezeichnenderweise zuerst durch seine Festdekorationen beim Einzuge der Gemahlin Philipps IV. 1648 die Aufmerksamkeit auf sich lenkte, brachen einer eigentlich barocken Richtung in der spanischen Architektur Bahn. Die lange zurückgedrängte Freude des Volkes an reichem Schmuck trat, genährt durch einen unerhört prunkvollen Kirchendienst, nun mit voller Kraft hervor und verschaffte dem Barock in Spanien eine so üppige Entwicklung, wie kaum in Italien. Man knüpft diese Entwicklung zumeist an den Namen des Architekten und Zeichners *José Churriguera* (1650—1723) aus Salamanca an, den seine Zeitgenossen den „Michelangelo Spaniens“ nannten. Doch hat der Churriguerismus erst unter den Schülern und Nach-

folgen des Meisters im 18. Jahrhundert sich zu jener phantastischen Überfülle entwickelt, in der die seltsame Mischung des spanischen Nationalcharakters aus schwülem Mystizismus und heiterer Lebensfreude so eigenartig zum Ausdruck kommt. Etwas früher als Churriguera war der Maler *Josef Ximenez Donoso* (1628—90) in der gleichen Richtung architektonisch tätig. Sein Jugendwerk, der Hof des Kollegs S. Tomàs in Madrid (Abb. 54), einst als „ungeheuerlich“ verspottet, gilt uns heute als bescheiden anmutiger Ausdruck des Suchens nach neuen selbständigen Schmuckformen. Churrigueras eigene Arbeiten knüpfen teils, wie die Sakristei der Kathedrale in Salamanca, an die in Spanien hochentwickelte

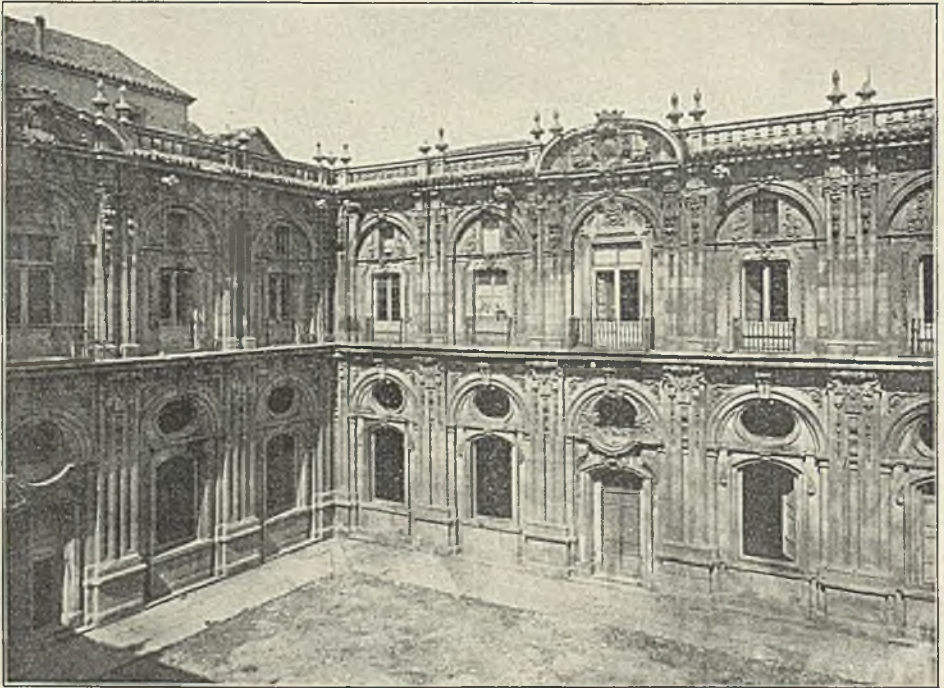


Abb. 54 Hof des Kollegs S. Tomàs zu Madrid
(Aus: Schubert, Geschichte des Barock in Spanien)

Spätgotik, teils, wie sein Entwurf für den Katafalk der Königin Maria Luise von Bourbon (1689) und zahlreiche holzgeschnitzte und vergoldete Altartabernakel, an die Dekorationsformen des römischen Hochbarocks an. Seine Hauptschüler *Pedro Ribera* und die Brüder *Tomé* konzentrieren in ihren Fassaden nach echt barocker Weise den Hauptschmuck auf die Portalachse und erzielen damit in Werken wie das Hospicio Provincial zu Madrid, die Universität in Valladolid, der Convent S. Martin Pinario in Santiago de Compostela eine höchst imposante Dekorationswirkung. In gleicher Weise mit einem die Fassade überragenden, in einer Bogenstellung geöffneten Prachtgiebel ausgestattet ist das Portal des Palastes San Telmo in Sevilla (Abb. 55), nach einem Plan des *Leonardo da Figuerou* (1725) etwa 60 Jahre später von seinem Enkel ausgeführt.

Noch schrankenloser entfaltet sich die Dekorationslust dieses Stils im Inneren der Kirchen, wo namentlich im Chor und in der Umgebung des Hochaltars alle drei Schwesterkünste zu höchstem sinnlichen Prunk aufgerufen werden. Ein erstes vielbewundertes Meisterwerk dieser Art schuf *Narciso Tomé* 1721—32 in dem

„Trasparente“, d. h. dem perspektivisch durchbrochenen Hochaltar der Kathedrale von Toledo. Ihren Höhepunkt erreicht die schwüle Phantastik dieser Dekoration wohl in der Sakristei der Kartause zu Granada (Abb. 56), nach dem Entwurf des Architekten *Fr. Manuel Vazquez* und des Bildhauers *Luis de Arevalo* 1727—64 ausgeführt. „Vom Fußboden bis zur Decke alle Flächen, alle Stützen, alle Gesimse in Bewegung aufzulösen, war das Bestreben des Künstlers.“ Der von schwülstigem Ornament förmlich zerhackte Aufbau kann seinen einzelnen Motiven nach wohl nur durch die Bekanntschaft mit indischen oder altmexikanischen Vorbildern erklärt werden. Kontrastwirkungen des farbigen Materials, virtuos berechnete Unterscheidungen und Reflexe steigern die Unruhe der Formen- und Detailsucht bis zum äußersten.

Eine Sonderentwicklung hat der Churriguerismus im spanischen Nordwesten gehabt, wo namentlich die altherühmte Wallfahrtsstätte Santiago de Compostela eine Reihe der prächtigsten Bauschöpfungen entstehen sah. Neben einem großzügigen Barock, wie er den vom Dombaumeister *Domingo Antonio de Andrade* († 1712) errichteten Glockenturm und die von seinem Nachfolger *Fernando Casas y Novoa* († 1751) geschaffene zweitürmige Prachtfassade der Kathedrale beherrscht, tritt hier mit überraschender Strenge und Folgerichtigkeit auch der Plattenstil auf, den ein Bau wie die Kirche San Francisco in Santiago von *Simón Rodríguez* (seit 1743) in einer klassisch zu nennenden Reinheit zur Geltung bringt.

In unverkleidetem Granitbau ausgeführt, erinnert das Innere (Abb. 57) durch seine konstruktive Klarheit und Folgerichtigkeit, der sich das Plattenornament sinngemäß einordnet, fast an gotische Bauten, denen auch der ausgeprägt basilikale Charakter der Anlage entspricht. Gotische Tendenzen kommen auch in der hochgiebelten Fassade der Kathedrale und ihren imposanten Türmen zur Geltung, überall freilich durch üppigstes Schmuckwerk im Churriguerastil umwuchert. In anderen Bauten, wie der Fassade des Nonnenkonvents von Santa Clara, hat *Rodríguez* mit seltener Kraft den Plattenstil im Sinne eines derben und eigenartigen Barocks ausgebildet. Auch die Künstlerfamilie *Sarela*,

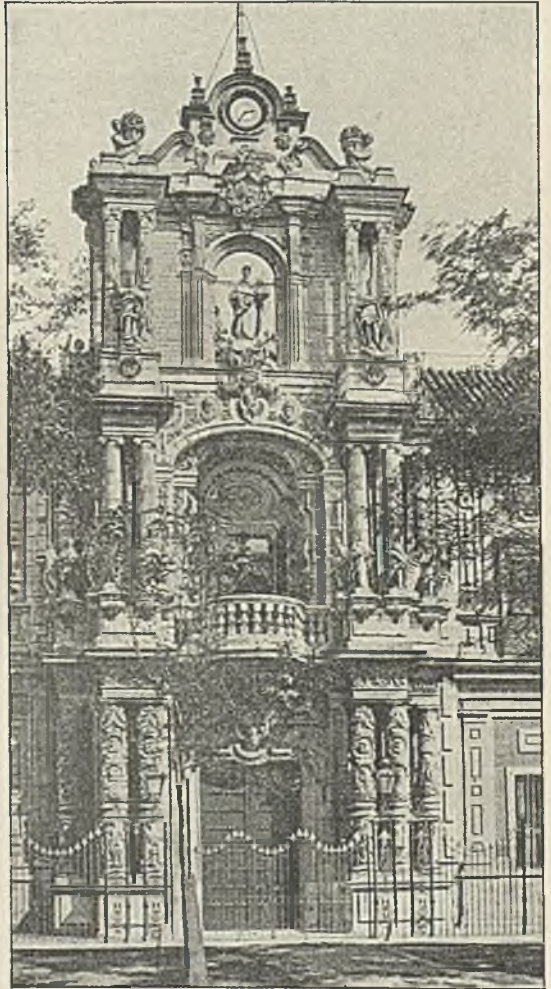


Abb. 55 Portalbau des Palastes S. Telmo zu Sevilla
(Nach Uhde)

von der *Clemente Fernandez Sarela* († vor 1769) als der Bedeutendste gilt, war in dieser Richtung tätig und hat in der *Casa del Cabildo* (Abb. 58) einen wirkungsvollen Profanbau des churrigueresken Plattenstils geschaffen.

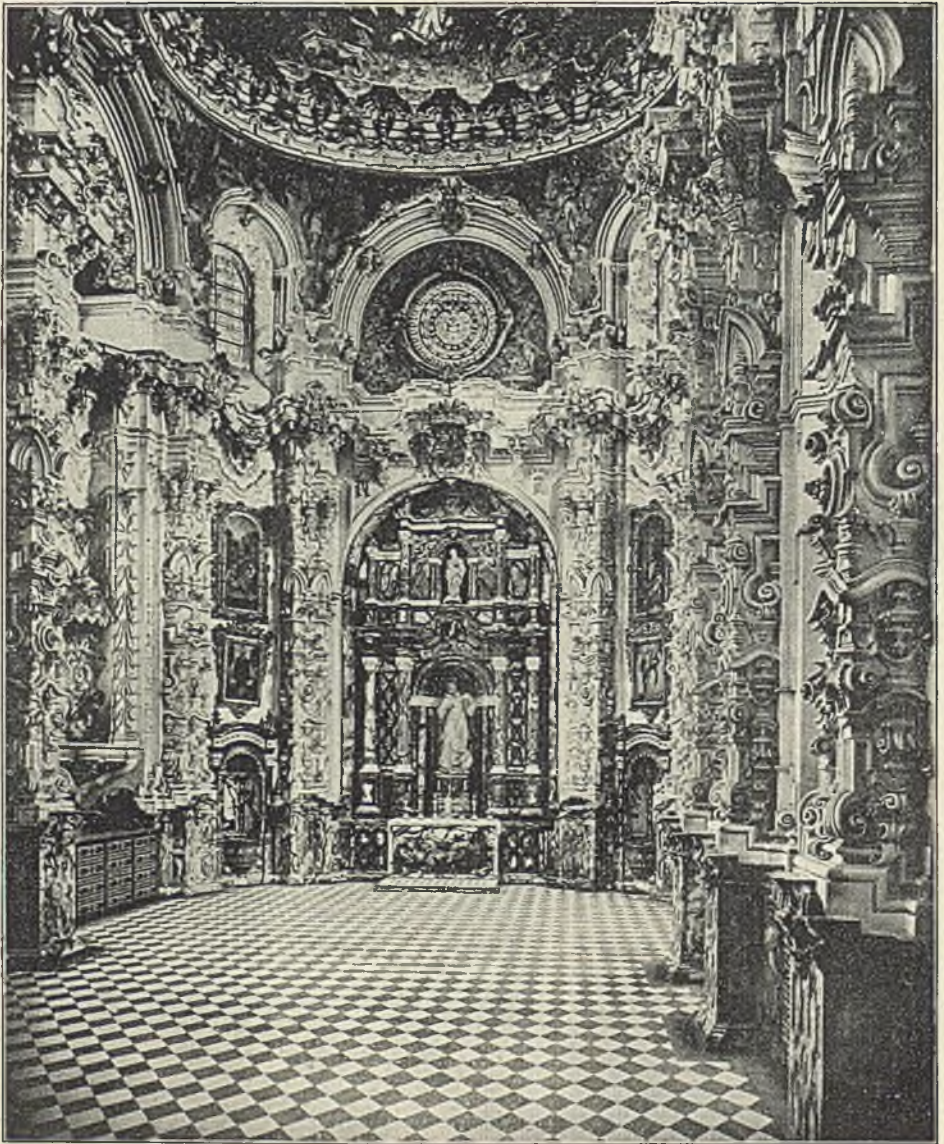


Abb. 56 Inneres der Sakristei der Kartause zu Granada (Nach Junghaendel-Gurlitt)

Die Herrschaft der Bourbonen führte im 18. Jahrhundert eine neue Wendung in der Geschichte der spanischen Barockarchitektur herbei. Das landfremde Herrscherpaar, Philipp V. und seine italienische Gemahlin, standen dem Churriguerastil verständnislos gegenüber; in den Traditionen eines akademisch gepflegten Klassizismus aufgewachsen, mußten sie darin den Ausdruck rückständiger Kultur erblicken, die sie durch die Berufung auswärtiger Künstler auf die Höhe ihrer Heimatländer zu heben

trachteten. So sind die Schloßbauten von San Ildefonso in La Granja (1721—39) von Ausländern entworfen worden. Der Hauptplan geht auf den Maler und Architekten deutscher Abstammung *Teodoro Ardemans* († 1726) zurück, die imposante Gartenfront mit palladianischer Säulenordnung (Abb. 59) ist nach dem Entwurfe *Filippo Juvaras* (vgl. S. 42) von dessen Schüler *Giov. Batt. Sacchetti* († 1764) ausgeführt; der berühmte Park von San Ildefonso mit seinen Kaskaden ist ein Meisterwerk der Gartenkunst nach Versailler Muster. *Juvara* und *Sacchetti* lieferten auch Pläne für den Wiederaufbau des 1734 abgebrannten Madrider Schlosses, und nach des letzteren Entwurf wurde der Neubau 1739 in den Formen des klassizistischen italienischen Palaststils begonnen. Für den Neubau des Schlosses zu Aranjuez (seit 1728) mußte auf königlichen Befehl der alte, 1574 von *Herrera* begonnene Bau zum Muster genommen werden — also auch hier eine bewußte Rückkehr zu antikisierender Kunstweise. Der Hauptleiter des Baus, *Giacomo Bonavia* († 1760), mit dem als Dekorationsmaler zumeist *Alexandro Velazquez* († 1777) zusammen arbeitete, erweist sich in anderen Bauten, wo er unbeschränkt schaffen konnte, als ein Raumkünstler von barockem Grundempfinden. Namentlich das Innere seiner Pfarrkirche San Justo y Pastor in Madrid erscheint durch die schräge Stellung der seitlichen Pilaster, die von diagonal sich schneidenden Gurtbögen überspannt werden, als ein aus lauter Kurven zusammengesetzter, scheinbar über das Tatsächliche hinaus gedehnter Raum und erinnert an ähnliche Raumbildungen *Guarinis* (vgl. S. 42) und der süddeutschen Barockmeister. Ähnliche Schöpfungen hatte der spanische Barock — abgesehen von den Jesuitenbauten (vgl. S. 47) — bis dahin nur in Valencia hervorgebracht, dem alten Mittelpunkt aller Handels- und Kulturbeziehungen des Landes zu Italien. Die geistvoll und fein auf engem Raum mit vorgeschwungenen Seitenarmen perspektivisch entwickelte Fassade der

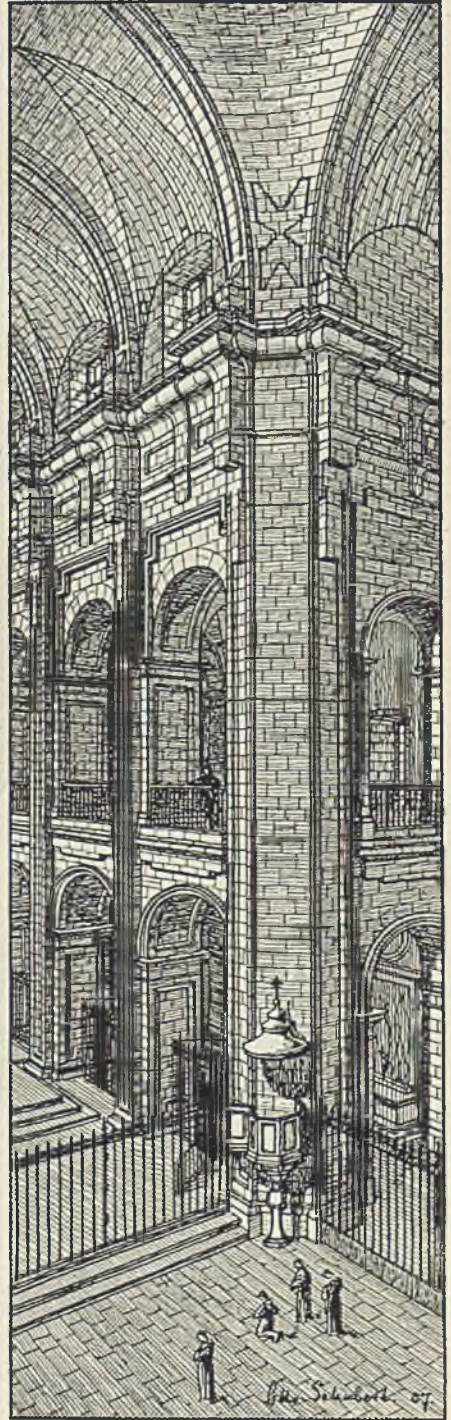


Abb. 57 Pfeilerdetail aus San Francisco zu Santiago de Compostela
(Aus: Schubert, Geschichte des Barock in Spanien Aufnahme des Verfassers)

Kathedrale daselbst (seit 1703) und die Einzelheiten an der Prachtfassade des Palastes des Marques de Dos Aguas, ursprünglich (1740) in Freskomalerei begonnen und dann in farbigem Marmorstück ausgeführt, „atmen mehr italienisches als spanisches Kunstempfinden“. Im übrigen aber macht auch in den Kirchenbauten des 18. Jahrhunderts sich der Einfluß des vom Hofe ausgehenden vitruvianischen Klassizismus mehr und mehr bemerkbar, zumal seitdem dieser in der 1752 begründeten Akademie San Fernando zu Madrid einen Stützpunkt fand.

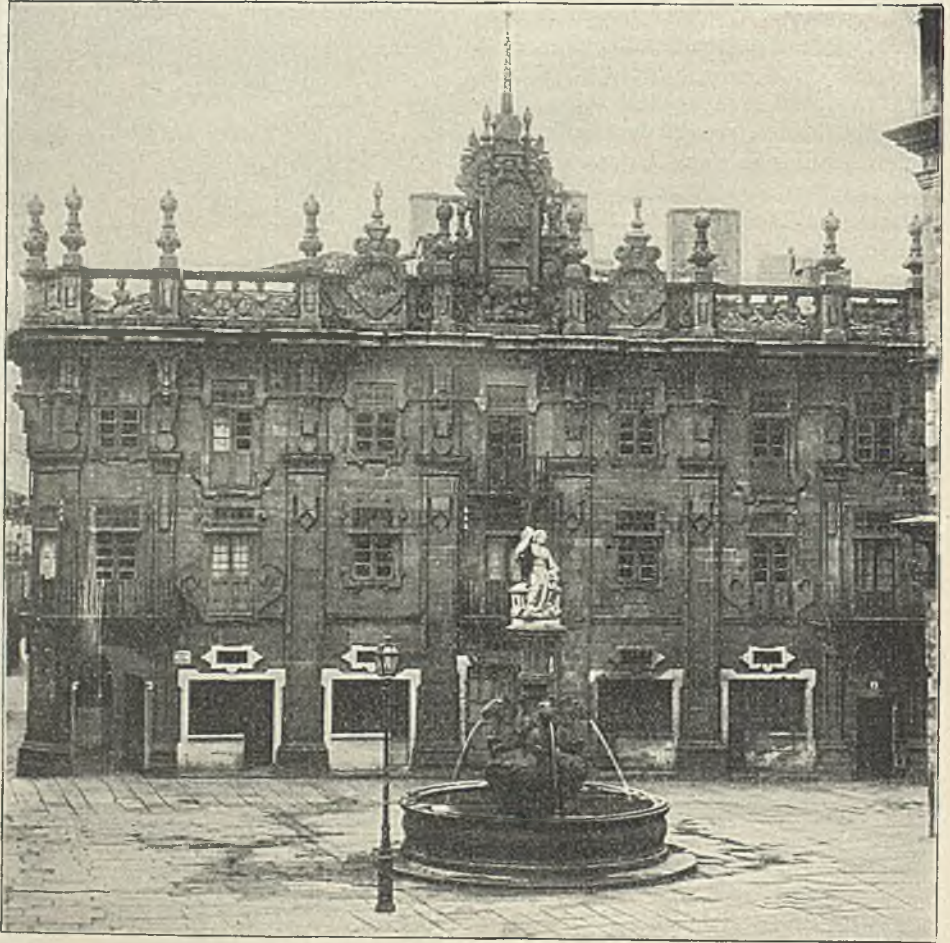


Abb. 58 Casa del Cabildo zu Santiago de Compostela
(Aus: Schubert, Geschichte des Barock in Spanien, Aufnahme für die Verlagshandlung)

Das Widerspiel und Nebeneinander der verschiedenen Richtungen läßt die 1722 begonnene, erst 1838 vollendete Kathedrale von Cadiz erkennen, ihrer Gesamtanlage (von *Vicente Acero*) nach die machtvollste Raumschöpfung des spanischen Barocks auf der Grundlage des dreischiffigen Kathedralplans mit Querschiff und zentral gestalteter Chorpartie. Das Innere vereinigt echt churrigueresken Reichtum an Überschneidungen, Verkürzungen und Ornamenten mit einer im ganzen klassizistischen Formensprache des Aufbaus, und auch in der Fassade (Abb. 60) kontrastiert die malerisch geschwungene Grundlinie mit Rundtürmen und großer

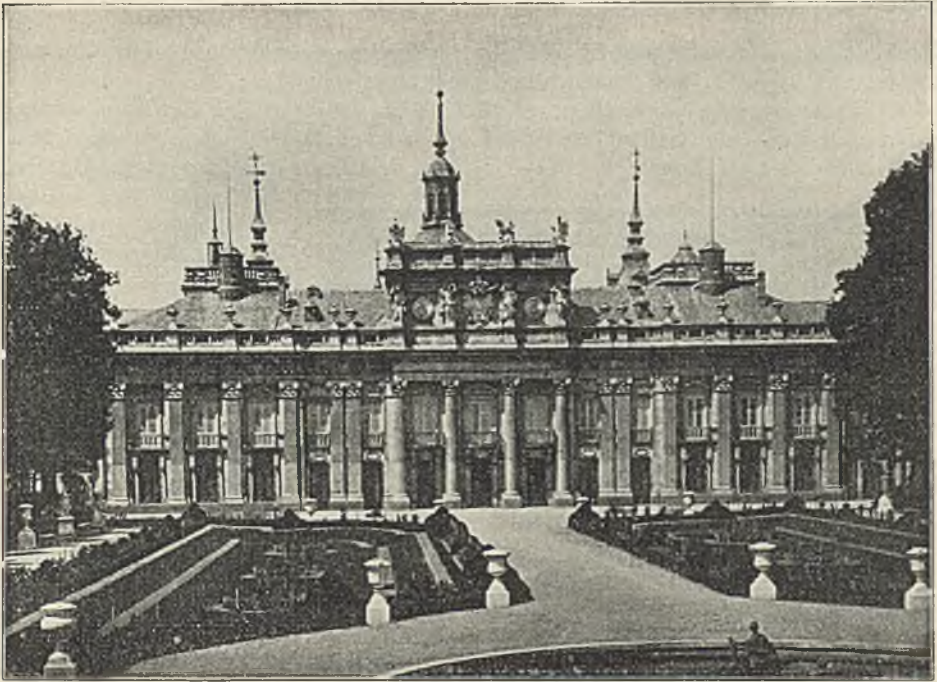


Abb. 59 Mittelrisalit der Gartenfassade von San Ildefonso zu La-Granja



Abb. 60 Neue Kathedrale zu Cadix
(Abb. 59 u. 60 aus: Schubert, Geschichte des Barock in Spanien)

Mittelnische seltsam gegen die kühle Zurückhaltung der Formgebung im einzelnen, die zuweilen auf Herrera zurückzugreifen scheint.

Dieser Gegensatz zwischen barocker Raumgestaltung und dem Streben nach einer einfacheren antikisierenden Formensprache beherrscht auch noch die frühen Bauten des *Ventura Rodriguez* (1717—85), des als Wiedererwecker einer nationalen

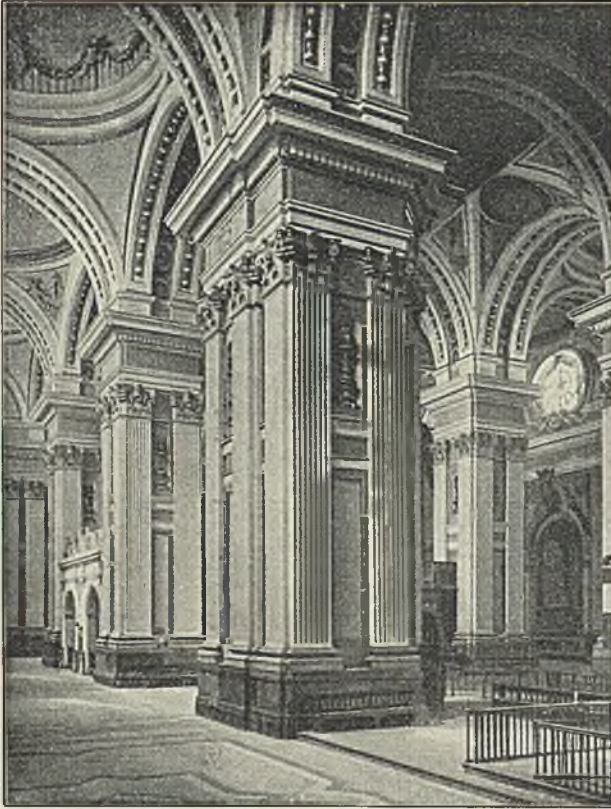


Abb. 61 Inneres von Nuestra Sennora del Pilar zu Zaragoza
(Aus: Schubert, Geschichte des Barock in Spanien)

Baukunst von seinen Landsleuten gefeierten ersten Lehrers der Architektur an der Madrider Akademie. Seine Kirche San Marcos in Madrid (1749—53) stellt im Inneren eine sehr wirkungsvolle Aneinanderreihung und Durchdringung elliptischer Raumbildungen im Sinne des römischen Barocks dar bei klassisierender Formgebung im Aufbau. In letzterem Sinne ist auch sein innerer Ausbau der im 17. Jahrhundert errichteten Kirchen de la Encarnacion in Madrid und Nuestra Sennora del Pilar in Zaragoza (Abb. 61) gehalten, während die von ihm neu errichtete Madonnenkapelle im Inneren dieser großen und reichen Kathedrale wieder mehr einem prunkvollen Barock zuneigt. Doch mehr und mehr gab sich Rodriguez in

seinen kirchlichen wie in seinen profanen Bauten dem Streben nach klassischer Ruhe, Einfachheit und Größe hin und knüpfte somit an die Epoche Juan Herreras und des Escorials wieder unmittelbar an. Die Komposition des Augustinerkonvents in Valladolid, seine nicht ausgeführten Entwürfe für die Fassaden von S. Francisco el Grande in Madrid und für die Kathedrale in Zaragoza, endlich die Fassade der Kathedrale von Pamplona (1783 [Abb. 62]) sind dafür charakteristische Werke. Seine Schüler *Francisco Sanchez* (1737—1800), *Agustin Sanz* (1724—1801) und *Manuel Martin Rodriguez* (1746—1823) machten diese Richtung zu der allein herrschenden. Die Schlußwendung in der Geschichte der spanischen Architektur brachte das Auftreten des *Francisco Sabatini* (1722—97), der, in Palermo und als Gehilfe *Vanvitellis* am Schlosse zu Caserta (vgl. S. 43) herangebildet, seit 1760 in Madrid die Puerta de Alcala, die Puerta de San Vicente und die Aduana (Zollgebäude) baute und in dem kleinen Nonnenkonvent von Santa Ana in Valladolid ein Werk von höchster Einfachheit und Zartheit schuf, das bereits mit



Abb. 62 Kathedrale zu Pamplona
(Aus: Schubert, Geschichte des Barock in Spanien)

den Leistungen der nordischen Hellenisten in Vergleich gebracht werden darf. *Juan de Villanueva* (1739—1811) vertritt mit Bauten wie das Prado-Museum (1785) und die Sternwarte in Madrid vollends die Wendung zur Neoklassik, wie sie durch das beginnende Studium der griechischen Baudenkmäler gleichzeitig auch in anderen Ländern einsetzt.

Portugal hat auch, nachdem es 1668 seine politische Unabhängigkeit von Spanien wiedergewonnen, eine eigene Baukunst nicht mehr hervorgebracht. Von italienischen Barockmeistern hat *Guarino Guarini* (vgl. S. 42), von den Klassizisten *Filippo Juvara* (Ayuda-Palast und Patriarchalkirche) in Lissabon größere Bauten aufgeführt. Im übrigen wirkten hier Einflüsse des spanischen und des nordischen Barocks mit solchen aus den Kolonien und der Tradition des schwülstigen Manuelinostils des 16. Jahrhunderts zusammen, um beispielsweise ein Werk entstehen zu lassen wie das „Haus des Mexikaners“ in Braga, bei dem sich

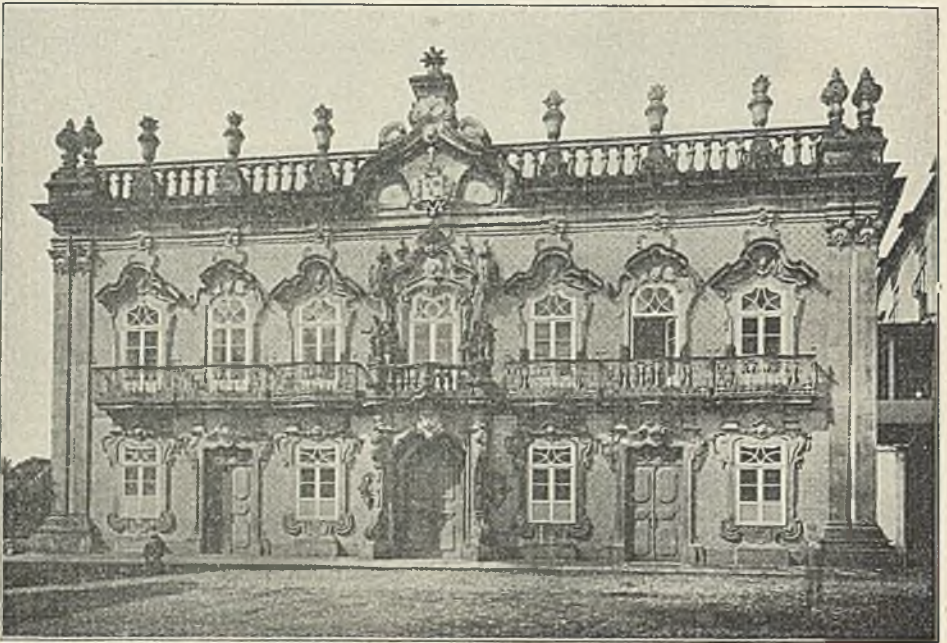


Abb. 63 Haus des Mexikaners zu Braga (Nach Uhde)

zu der derben Formensprache der Tür- und Fensterumrahmungen noch eine Flächenverkleidung mit blauen und weißen Fliesen hinzugesellt (Abb. 63). Das Hauptwerk des 18. Jahrhunderts, der ungeheure Palast- und Klosterbau von *Mafra* (1717—31) soll eine Übertrumpfung des spanischen Escorial sein, bleibt aber an künstlerischer Bedeutung weit hinter ihm zurück.

Die Niederlande

Als im Jahre 1609 der Waffenstillstand zwischen Österreich-Spanien und den holländischen Generalstaaten dem langen Ringen um Freiheit und Glauben ein Ende machte, hatte sich nicht bloß die politische, sondern auch die geistige Scheidung zwischen den nördlichen und den südlichen Niederlanden bereits vollzogen. Die Holländer standen, als ein Volk germanischen Stammes, auf seiten der Freiheit und des Protestantismus. Sie hatten ihr Staatswesen auf bürgerlich-demokratischer Grundlage aufgebaut und waren im Begriff, den Welthandel an sich zu reißen. Den Wissenschaften, insbesondere den klassischen Studien, bereiteten sie eine Stätte an ihren neugegründeten Universitäten, und Schriftsteller und Dichter wie *Hooft*, *Huygens*, *Joest van Vondel* legten den Grund zu einem nationalen Schrifttum. Die südlichen Provinzen, das heutige Belgien, mit ihrer

vlämischen und wallonischen Bevölkerung blieben dem Katholizismus und der spanischen Herrschaft treu; hier regierten die Jesuiten, und die Macht einer altererbten, auf romanischem Boden gewachsenen Kultur schloß das Land eng an die allgemeine Kunstbewegung der Zeit an. Ein Ausdruck dieses gegensätzlichen Verhältnisses zwischen den beiden Ländern ist es, daß die holländische Architektur aus der Stilrichtung einer national eigenartigen Renaissance in die des Klassizismus einlenkte, während Belgien ein wichtiger Schauplatz für die Entwicklung des nordischen Barocks wurde.

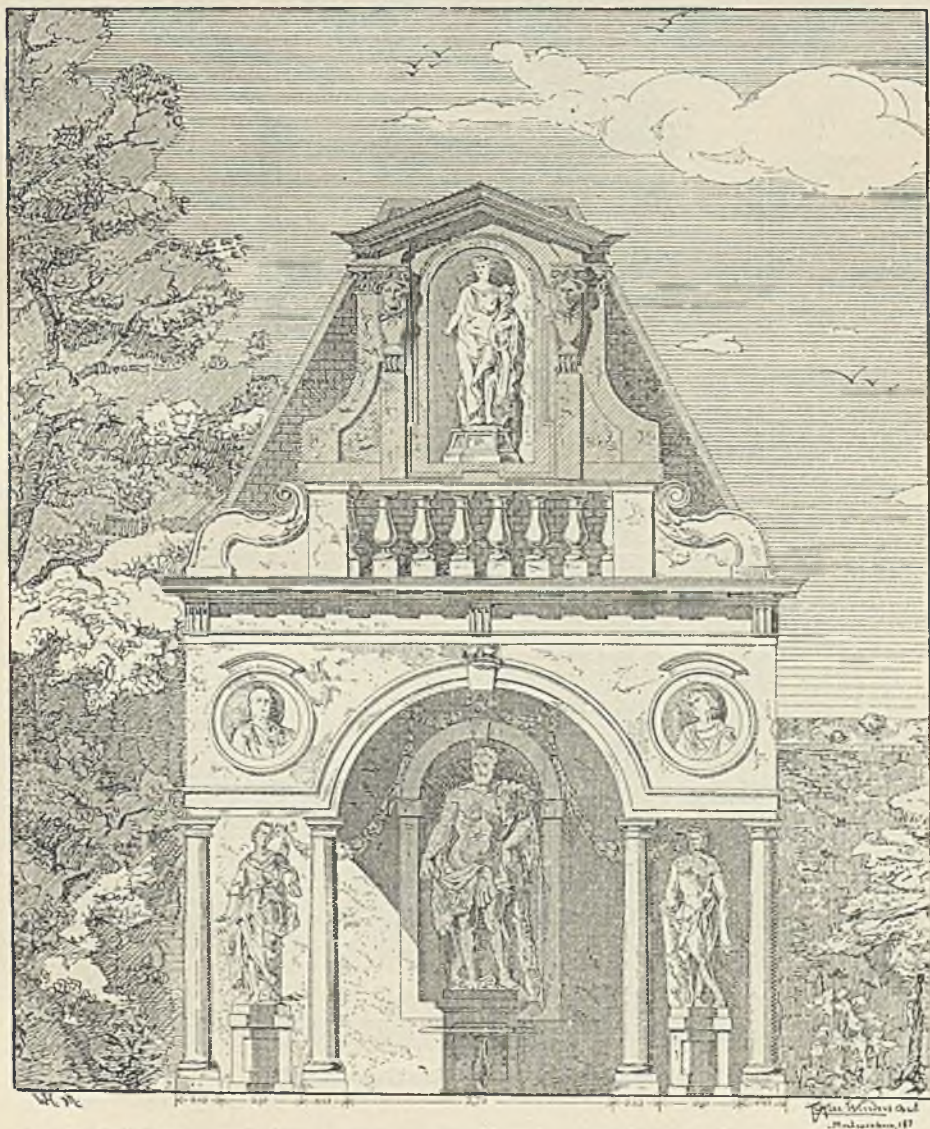


Abb. 64 Rubens' Gartenhaus zu Antwerpen

Sicherlich wurde der Grund zu dieser Entwicklung in Italien selbst gelegt. Ein Zeugnis davon ist einmal die Tätigkeit des *Sebastian* (1523—57) und *Jakob van Noyen* (1533—1600), die das Palais des Kardinals Granvella in Brüssel ganz

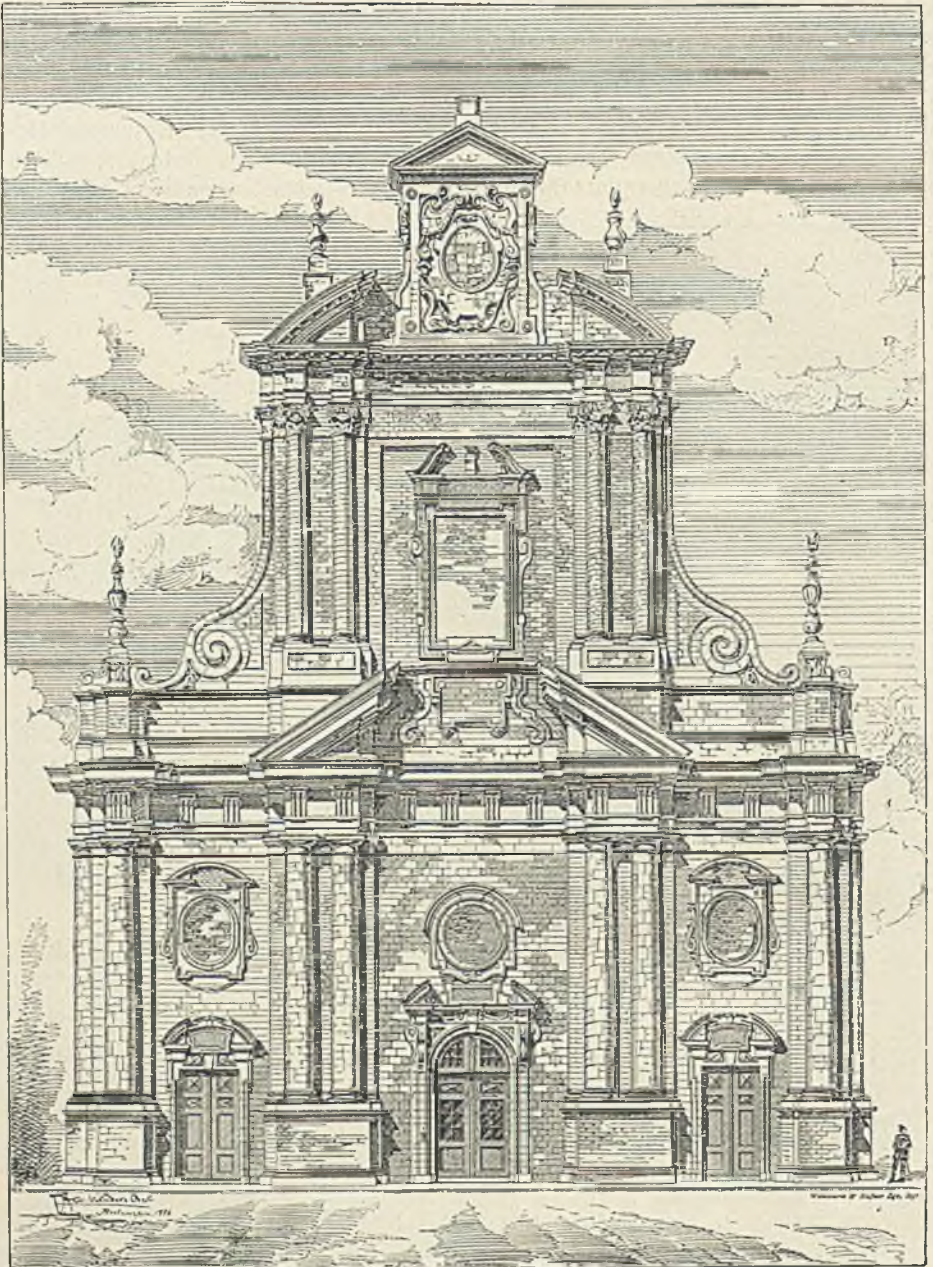


Abb. 65 Fassade der Augustinerkirche zu Brüssel

im Sinne der römischen Spätrenaissance errichteten und durch architektonische Publikationen ihr Studium der ewigen Stadt zu erkennen gaben, sodann aber auch die Teilnahme, welche der größte Meister der vlämischen Kunst, *Rubens*, durch eigene Entwürfe wie durch ähnliche literarisch-artistische Unternehmungen¹⁾ für

¹⁾ *P. P. Rubens*, Palazzi di Genova. Antwerpen 1622.

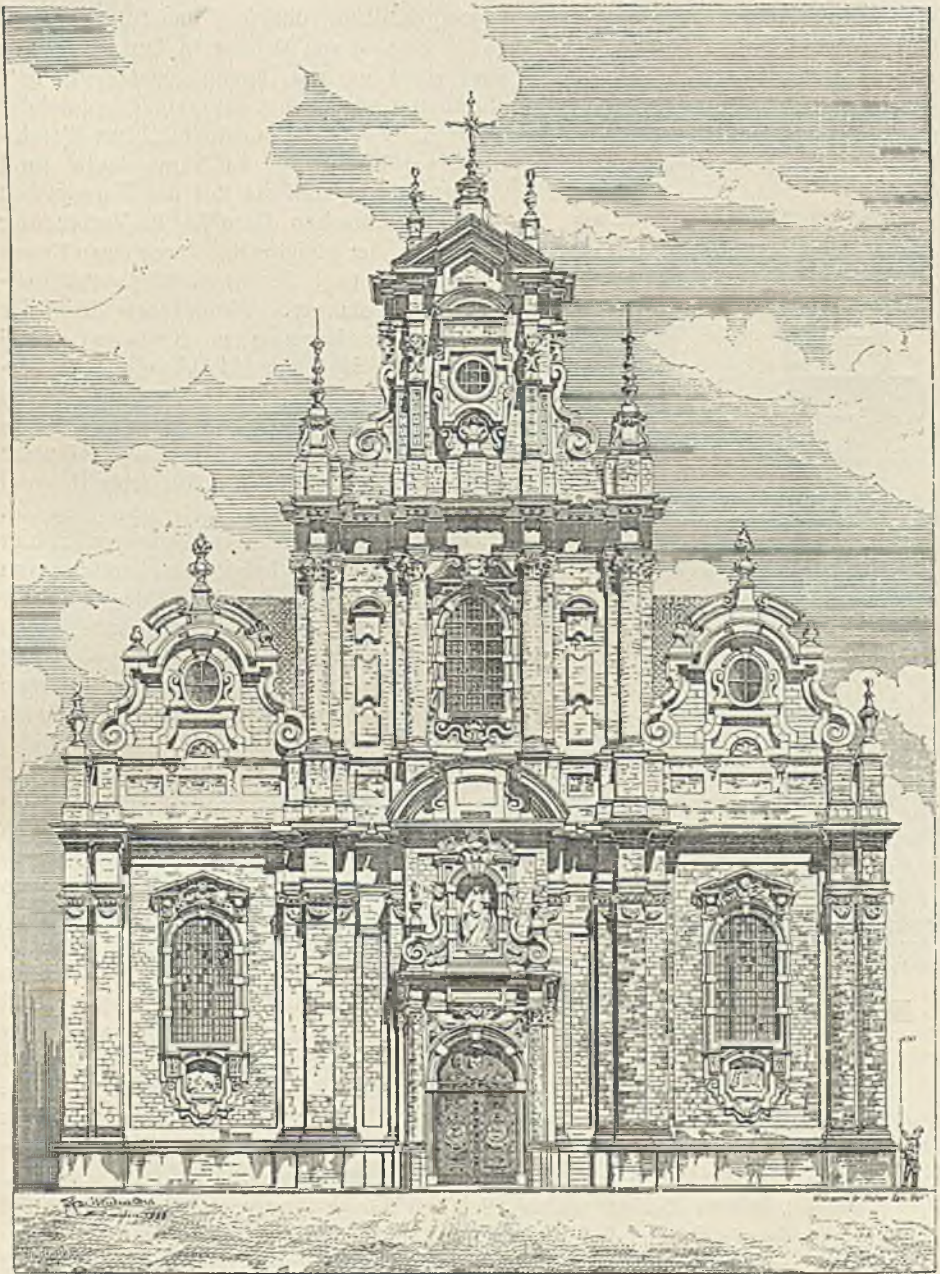


Abb. 66 Fassade der Beguinenkirche zu Brüssel

die Schöpfungen der gleichzeitigen italienischen Architektur bekundet. Aber der belgische Barockstil ist doch mehr als ein importiertes fremdländisches Gewächs; er ist erfüllt von der nationalen Kraft eines eigenartig empfindenden Volkes, das eine reiche künstlerische Vergangenheit besaß. So kommt die derbe Frische und vollsaftige Lebensfreude des vlämischen Volkscharakters auch in der Architektur

zur Geltung; die Freude an reicher Einzelgestaltung überwog das Streben nach imposanter Gesamtwirkung, ein malerischer Zug ist von Anfang an dem belgischen Barock eigen. Bezeichnend hierfür sind vor allem die „span'schen deurenken“, barock willkürlich gezeichnete Türumrahmungen, wie sie u. a. der erste Hauptmeister des belgischen Barocks, *Jacques Francquart* (1577—1651), in seinem „Livre d'architecture“ (1617) als vielbeachtete Vorbilder veröffentlichte; ihr Name deutet wohl

darauf hin, daß sie mit der Formenwelt des spanischen Barocks in Verbindung stehen, der gleichzeitig durch *Juan Gomez de Mora* (vgl. S. 46) u. a. zum Durchbruch gelangte. *Francquarts* Bau der Jesuitenkirche in Brüssel (1606 bis 1616) ist leider 1812 abgebrochen worden und nur in malerischen Abbildungen erhalten; so bleibt die Fassade der Augustinerkirche in Brüssel (später Hauptpost [1620—42]) das erste Beispiel eines voll ausgebildeten Barocks (Abb. 65). Die Verhältnisse des Aufrisses werden hier wie in anderen belgischen Kirchen zum Teil dadurch bestimmt, daß das Ganze offenbar nur die Neugestaltung eines älteren gotischen Kirchenbaus ist; aber die Wirkung beruht auch vor allem auf der üppigen Kraft der Durchbildung im einzelnen, wie sie die Umrahmungen von Giebeln, Türen und Fenstern zeigen. Auch die Jesuitenkirche in Antwerpen (1614—21), ein Werk der dem Orden angehörigen Architekten *Peter Huijssens* und *Peter Aquillon*, ist in dem von Rubens einst mit 36 Gemälden verzierten Inneren 1718 durch Brand zerstört worden; die Fassade, durch seitliche Treppentürme in die Breite gezogen, trägt reiche Dekoration, kommt aber der Brüsseler Augustinerkirche an Klarheit und Kraft nicht gleich. Auch Brügge, Lüttich und Ypern besitzen in ihren Jesuitenkirchen stattliche Denkmäler des belgischen Barockstils¹⁾.

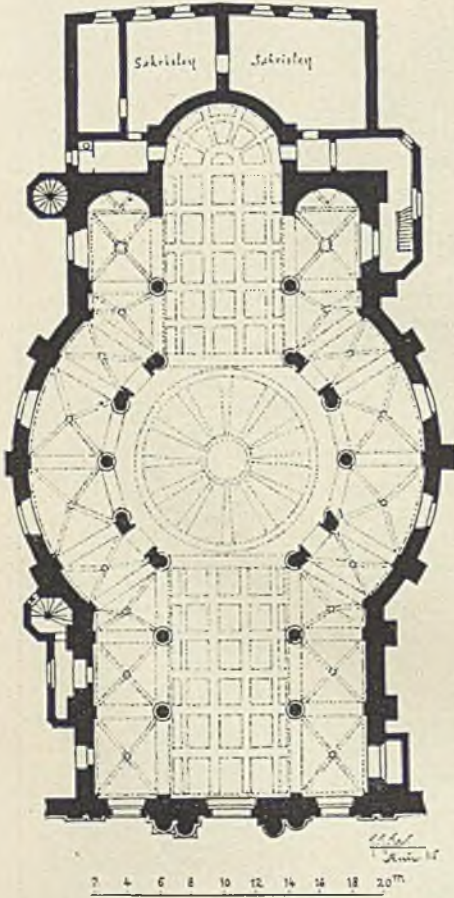


Abb. 67 Grundriß von Notre Dame d'Hanswyk zu Mècheln

Rubens, dessen Einfluß sicher auch bei der dekorativen Ausgestaltung der Antwerpener Jesuitenkirche in Frage kommt, hat beim Bau seines eigenen palastartigen Hauses namentlich durch ein triumphbogenartiges Gartentor sowie durch ein heute noch unverändert erhaltenes Gartenhäuschen (Abb. 64) von seiner ganz malerischen, aber stets erfindungsreichen und wirkungsvollen Auffassung der Barockformen ein Zeugnis hinterlassen. Sein Schüler *Lucas Faid'herbe* (1617—97), ursprünglich Bildhauer, entwickelte diese Richtung weiter. Seine Jesuitenkirche zu Löwen (1650—66), wiederum auf der Grundlage eines romanischen Baus, ist ein glänzendes Werk; noch mächtiger wirkt die Beguinenkirche

¹⁾ *J. Braun*, Die belgischen Jesuitenkirchen. Freiburg i. B. 1907.

in Brüssel (1657—76), sowohl durch die reiche Behandlung des Inneren wie durch die Fassade (Abb. 66), die das Nebeneinander der drei Kirchenschiffe nicht verschleiert, sondern in einer sehr lebendigen, malerisch bewegten Komposition zum Ausdruck bringt. Auch in einigen Grundrißanlagen, die Zentral- und Langhaus in organischer Art miteinander zu vereinigen suchen — während ein älterer Bau, die Abteikirche St. Peter zu Gent, dies durch einfache Aneinanderreihung angestrebt hatte —, erweist sich Faid'herbe als origineller und gedankenreicher Künstler; es sind dies die Kirche Notre Dame d'Hanswyk (1663—78) zu Mecheln (Abb. 67) und die Abteikirche von Averbode (1664—70).

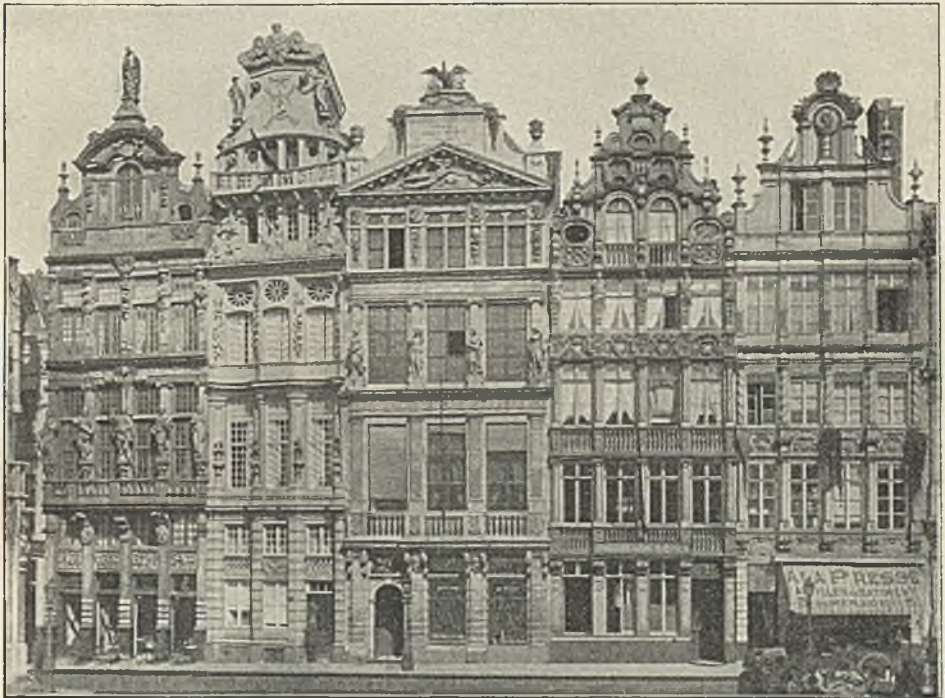


Abb. 68 Zunfthäuser am Markt zu Brüssel

Überall zeigt sich in seinem Schaffen neben der Begeisterung für die neue Kunst doch auch das Bestreben, die alten nationalen Grundlagen der nordischen Architektur zu wahren. Und dieser nationale Charakter blieb dem belgischen Barock eigen, ungeachtet der rein italienisierenden Richtung, wie sie namentlich in den Bauten des *Wenceslav Coeberger* (1560—1630 [Notre Dame zu Montaigne 1609—11]) und des *Jan van Xanten* (Giovanni Vasanzio) hervortritt. Auch die Profanarchitektur der Zeit hält fest an der Tradition des schlanken gotischen Giebelhauses, das nur, oft mit reichster malerischer Wirkung, zu barocken Formen umgestaltet wird. Die Zunfthäuser, wie sie namentlich den Markt von Brüssel umgeben (seit 1695), liefern die lehrreichsten Beispiele für die Keckheit und Frische, mit der die belgischen Architekten auch innerhalb dieser Grenzen den Barockstil zu handhaben wissen (Abb. 68).

Andersartig und beschränkter waren die Aufgaben der Baukunst in Holland¹⁾, und von vornherein ganz andersartig war auch die Gesinnung, mit der

¹⁾ *A. Galland*, Geschichte der holländischen Baukunst u. Bildnerei. Frankfurt a. M. 1890.
Lübke, Kunstgeschichte 14. Aufl. Barock und Rokoko

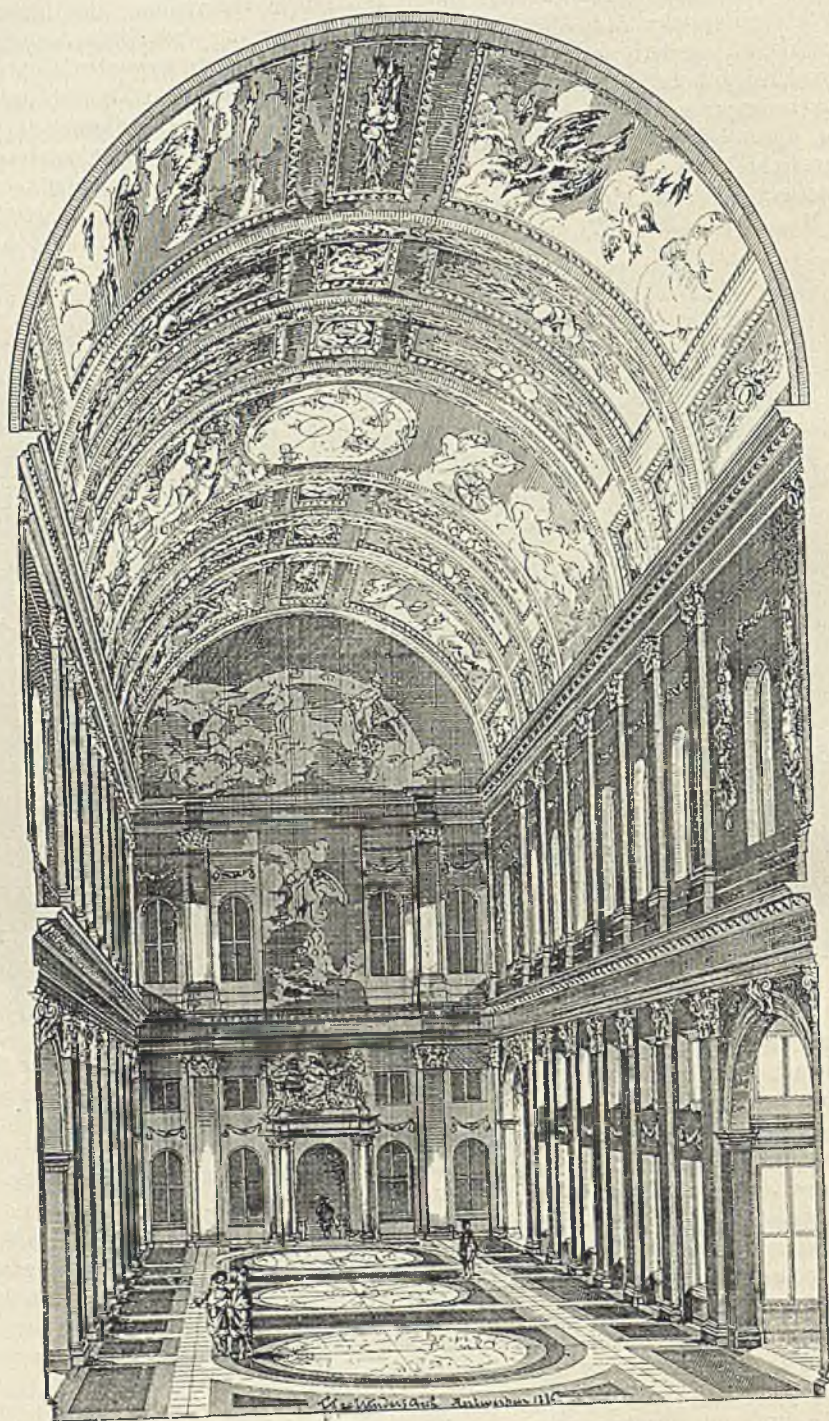


Abb. 69. Bürgersaal im Rathause zu Amsterdam

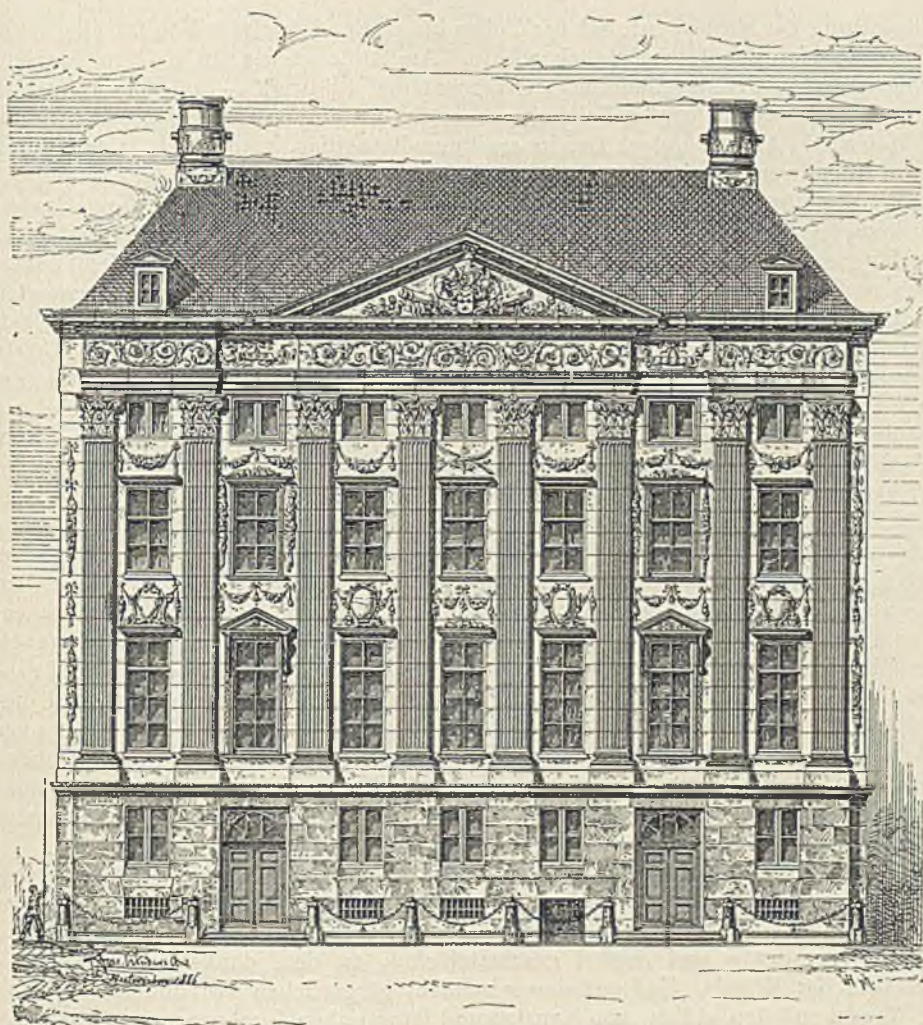


Abb. 70 Trippenhuys zu Amsterdam

man an ihre Lösung herantrat. Das Streben nach künstlerischer Einwirkung auf die Sinne und auf die Phantasie blieb in der kirchlichen Kunst durch die strenge Einfachheit des Gottesdienstes ausgeschlossen, ein Bedürfnis zu größeren Neubauten war überhaupt nur in beschränktem Maße vorhanden. Im Profanbau aber herrschte bis weit ins 17. Jahrhundert hinein die von *Hendrik de Keyser* (1565—1621) und seinen Nachfolgern entwickelte eigenartige holländische Renaissance, dekorativ reizvoll in ihrer Mischung von Haustein und Ziegelbau, aber ohne durchgreifende architektonische Gestaltungskraft. Einen Umschwung brachte erst der Bau des Amsterdamer Rathauses (seit 1648) durch *Jakob van Kampen* († 1657): er führt mit sicherer Klarheit die holländische Architektur in die Bahnen des palladianischen Klassizismus. Schon in einem früheren Werke, dem Hause des *Balthasar Kaymann* in Amsterdam, hatte Kampen seine Hinneigung zu jener vornehmen, alles bloß zierende Detail verschmähenden Einfachheit bekundet, wie sie die Bauten des Vicentiner Meisters predigen. In dem schon durch seine räumlichen Ausdehnungen imposanten Rathause tritt die architektonisch ruhige

Gestaltung der Massen mit solcher Vollendung auf, daß dieser Bau für alle nachfolgenden Jahrzehnte vorbildlich wirkte. Am Äußeren wie im Inneren herrscht eine schlichte Pilastergliederung; Ornament und Bildwerk — von dem Bildhauer *Artus Quellinus* mit großer Feinheit ausgeführt — ordnen sich streng dem architektonischen Aufbau unter. Die innere Raumdisposition, namentlich in dem durch zwei Stockwerke gehenden Bürgersaal (Abb. 69), ist ebenso einfach wie großartig; die über einem Sockelgeschoß aufgebaute, in zwei ganz gleichen Pilasterordnungen disponierte Fassade kann allerdings eine gewisse Eintönigkeit nicht verleugnen und die Verwendung des Giebelmotivs über dem Mittelrisalit bleibt äußerlich und gezwungen. Aber die Bestimmung als Mittelpunkt einer vielverzweigten demokratischen Gemeindeverwaltung ist dem Gebäude mit jener einfachen Selbstverständlichkeit aufgeprägt, die nur ein Schaffen ganz aus nationalem Geiste heraus verleiht. Neben Kampen tritt *Pieter Post* (1598—1669) durch das anmutige, infolge seiner Lage am Wasser malerisch wirkende *Mauritshuis* (1644) und das Sommerschloß *Huis ten Bosch* im Haag als tüchtiger Meister hervor. Sein Hauptwerk ist das städtische Rathaus zu Maastricht (1659—63), seine am strengsten klassifizierende Schöpfung die in Gestalt eines dorischen Tempelchens errichtete Stadtwaage in Gouda (1668). Für die bürgerliche Baukunst der Epoche aber war namentlich auch durch seine literarischen Publikationen *Philip Vingboons* (1608—75) maßgebend, dessen Landhäuser und Stadtpaläste (Haus des Jan Huydekooper am Singel in Amsterdam 1639) einen meist recht trockenen, nur durch einzelne barocke Zierglieder belebten Pilasterbau aufweisen. Zweifelhast ist seine Urheberschaft bei dem stattlichsten Bau dieser Epoche, dem *Trippehuis* in Amsterdam (1662 [Abb. 70]). Es zeigt dieselben Vorzüge und dieselben Mängel wie das Rathaus von Amsterdam: anspruchslose Unterordnung der Dekoration unter die architektonische Gliederung, aber auch eine ausgesprochene Nüchternheit und Leere; charakteristisch ist hier wie dort das Fehlen eines Haupteingangs, für den das starre Schema der klassizistischen Pilasterordnung keinen Raum ließ.

Nur hervorragende öffentliche Gebäude treiben überhaupt solchen architektonischen Luxus; die meisten, auch die reicheren Wohnhäuser, begnügen sich mit dem malerischen Kontrast des hellen Hausteins, aus dem allenfalls Friese, Architrave und Sockel gearbeitet sind, zu dem dunkelbraunen Ziegelmaterial der Wände. Und auf dieser schlicht bürgerlichen Wohnhausarchitektur im Verein mit den stillen, von Kanälen und Baumreihen durchzogenen „Grachten“ beruht in erster Linie der künstlerische Reiz der holländischen Städtebilder auch im Barockzeitalter.

Frankreich ¹⁾

Die politische Scheidung, die als eine Folge der religiösen Kämpfe die Niederlande auseinanderriß, trat in Frankreich nicht ein, da hier schon früh die Macht des absoluten Königtums zur Entwicklung gekommen war und das von Franz I. mächtig angeregte Nationalgefühl Katholiken wie Hugenotten gleichmäßig beherrschte. Hatten doch letztere zeitweise in dem König Heinrich IV. selbst einen Anhänger. Die römische Kurie war klug genug, unter solchen Umständen ihre Ansprüche auf Alleinherrschaft vorläufig zurückzudrängen, und jesuitische Schriftsteller, Lehrer und Prediger arbeiteten hier wie in kaum einem anderen Lande selbst mit an der Entwicklung des Volksgeistes. Das Edikt von

¹⁾ *H. v. Geymüller*, Die Baukunst der Renaissance in Frankreich (Handb. d. Architektur II, 6). Stuttgart 1898 ff. — *C. Gurlitt*, Die Baukunst Frankreichs. (Lichtdrucke.) Dresden.

Nantes (1598) konstituierte zwar den Katholizismus als Staatsreligion, wahrte aber auch dem Protestantismus das Recht einer anerkannten Glaubensgemeinschaft; die Konfession sollte auf die bürgerliche Stellung ihrer Bekenner ohne Einfluß bleiben. So finden wir gerade unter den führenden Meistern der französischen Architektur die Hugenotten stark vertreten; in der Verherrlichung der Königsmacht, in dem Herausarbeiten des nationalen Gedankens fanden die verschiedenen geistigen Richtungen ein gemeinsames Ziel.

Deshalb tritt auch der Grundzug des italienischen Barocks, der Ausdruck verhaltener Leidenschaft des Empfindens, in der französischen Architektur weniger hervor und ein so scharfer Gegensatz der Auffassungs- und Gefühlsweise, wie er etwa die belgische und holländische Bauweise scheidet, macht sich hier nirgends geltend. Allerdings hat vorübergehend auch in der französischen Baukunst der Geist der jesuitischen Gegenreformation Wurzel geschlagen und einen engen Anschluß an die Formen des römischen Barocks herbeigeführt. Die Regentschaft der Maria von Medici brachte naturgemäß das italienische Element auch in der Architektur in den Vordergrund. In dem für sie errichteten Palais Luxembourg lehnte sich *Salomon Debrosse* († 1626) an Ammanatis Hofarchitektur des Palazzo Pitti in Florenz an, ohne aber in der Grundrißbildung das auf alter Tradition beruhende nationale Programm aufzugeben (Abb. 71). So gliedert sich der Baukörper in vier durch einen Mitteltrakt verbundene Eckpavillons mit einem weiten, von niedrigen Flügelbauten umschlossenen Ehrenhof. In seiner Fassade der gotischen Kirche St. Gervais (1616—21) lieferte er das Musterbild eines Aufbaus

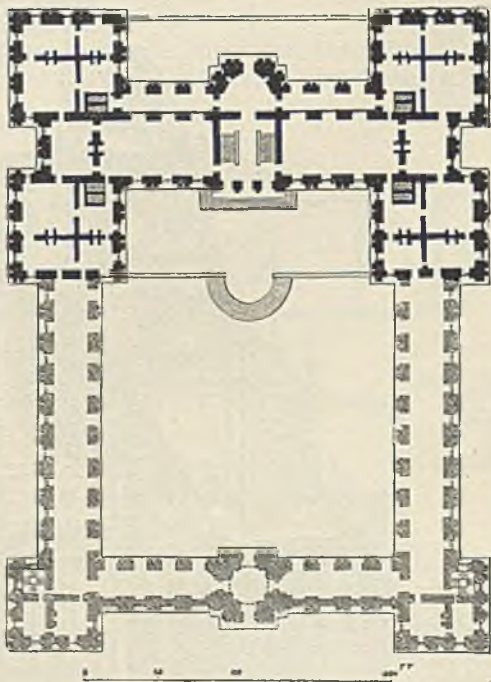


Abb. 71 Grundriß des Palais Luxembourg zu Paris

in den Formen der drei klassischen Säulenordnungen nach den Regeln der italienischen Spätrenaissance — voll Geschmack und architektonischer Einsicht, aber auch nicht ohne Kälte und Mangel an lebendigem Detail. Debrosse steht auf der Grenzscheide der Zeiten; alle guten Eigenschaften der französischen Renaissancearchitektur, ihre feine, auf Ernst und Schärfe des Denkens begründete Kompositionskunst, vererbt er auf die neue Generation, er besitzt aber auch schon etwas von jenem „grand style“, der sich als Ausdruck des Zeitalters Ludwigs XIV. entwickelt. Nicht in der Entfaltung wuchtiger Massenwirkungen, wie der italienische Barock, vielmehr in dem „königlichen Maßstab“ der Verhältnisse und dem männlich ernsten Charakter der Komposition suchen die französischen Architekten des 17. Jahrhunderts das Endziel ihres Schaffens. Deshalb hat die Antike, der sie sich im Hinblick auf die zahlreichen römischen Denkmäler auf französischem Boden auch national verwandt fühlten, für sie ständig eine höhere Bedeutung gehabt als für irgend ein anderes Volk. Das — nur noch in der Zeichnung erhaltene — Bethaus der Hugenotten zu Charenton entwarf Debrosse genau nach den Vorschriften Vitruvs

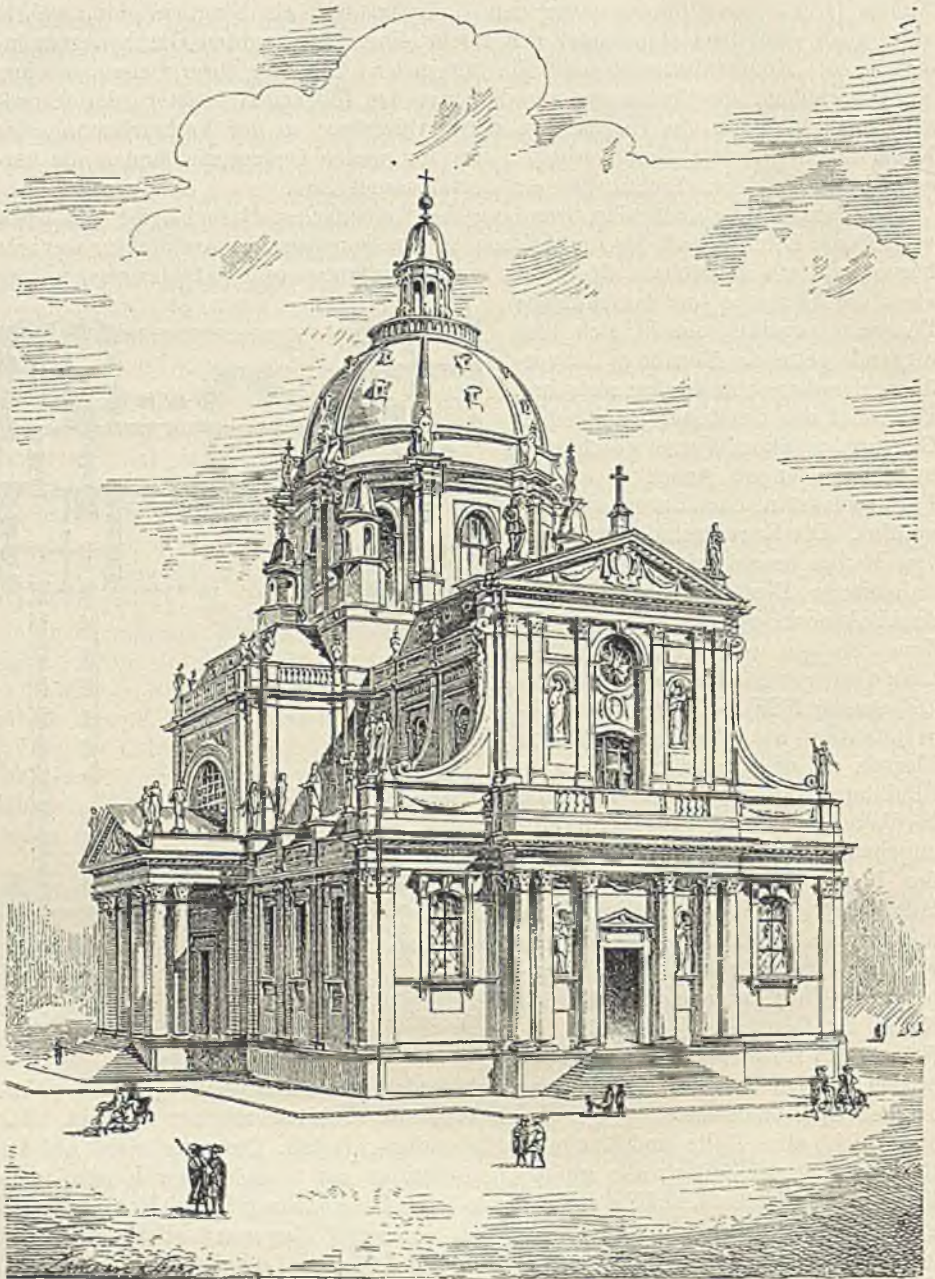


Abb. 72 Kirche der Sorbonne zu Paris

für die antike Basilika. Seine Schüler und Nachfolger *Clément Métezeau* (1581—1652) und *Jacques Lemercier* (1585—1654) folgten im wesentlichen seiner Richtung. Lemercier, der Hauptarchitekt des Kardinals Richelieu¹⁾, baute für diesen (seit 1629)

¹⁾ *H. Lemonnier*, *L'art français au temps de Richelieu et de Mazarin*. Paris 1893.

die Sorbonne, die Pariser Universität, deren künstlerisch bedeutendster Teil die Kirche ist (Abb. 72). Dem Grundplane nach ein Mittelding zwischen Zentral- und Langhausbau, weiß sie namentlich in der äußeren Erscheinung beide Formen mit klarer, einfacher Bestimmtheit zur Geltung und durch eine zierlich aufgebaute Halbkreiskuppel glücklich zum Abschluß zu bringen; allerdings griff Lemer cier um der größeren Höhenwirkung willen zu dem Auskunftsmittel, die innere Kuppel schale nebst Laterne durch eine äußere aus Holz konstruierte mit einer zweiten Laterne vollständig zu überbauen. In der Fassade, die sich im allgemeinen dem römischen Schema anschließt, bricht doch das Vorbild der antiken Tempelfront durch, das eine zweite vor das Nordende der Querachse gelegte Säulenhalle vollständig beherrscht. Dieser und andere Kirchenbauten *Lemerciers* (*Prêtres de l'Oratoire* und *St. Roch* zu Paris, beide erst im 18. Jahrhundert vollendet) stehen jedenfalls in einem merkbaren Gegensatz zu den rein italienisierenden Anlagen, wie sie namentlich die Jesuiten (*St. Paul et Louis* zu Paris) durch ihre Ordensarchitekten errichten ließen.

Doch überhaupt nicht im Kirchen-, sondern im Profanbau spricht sich der national französische Geist des Zeitalters am ungewungensten aus. Seine eigenste Schöpfung ist, ein charakteristischer Gegensatz zu dem italienischen Palazzo, das „Hotel“, das weitläufige und bequeme städtische Wohnhaus des Adels und der neuaufkommenden

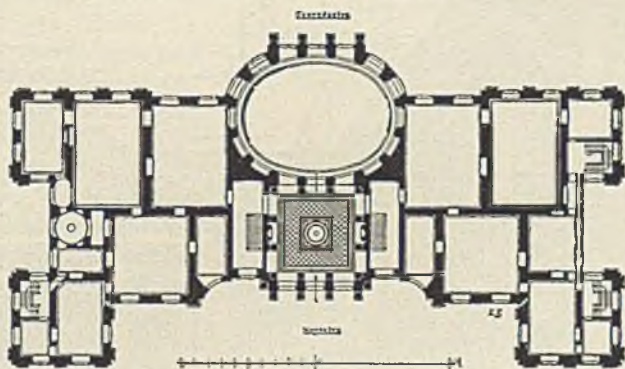


Abb. 73 Grundriß des Schlosses Vaux-le-Vicomte

Gesellschaftsklasse der reichen Industriellen und Geldmänner. Diese Wendung hängt aufs engste mit den politischen Geschicken Frankreichs zusammen, dessen große Staatsmänner, die Kardinalé Richelieu und Mazarin, in diesen Jahrzehnten durch Niederwerfung des Adels die Alleinmacht des Königtums fest begründeten und das gesellschaftliche und politische Leben des Landes in der Hauptstadt Paris konzentrierten. Es begann die Weltherrschaft des französischen „Salons“ auf dem Felde der Bildung und des Geschmacks. Und so entstand aus der Urform des altfranzösischen „Chateau“ mit seinem System von „Corps de Logis“, aber in strengster Verfolgung des Prinzips der Wohnlichkeit und der Rücksicht auf die Bedürfnisse des geselligen Verkehrs das Pariser Hotel, wie es zuerst, angeblich nach ihren eigenen Weisungen, sich die geistreiche Marquise Rambouillet bauen ließ. Ein von Seitenflügeln umgebener, nach vorn durch eine Mauer geschlossener Hof trennt es meist von der Straße; daraus schon ergibt sich für die Fassade eine prunkvolle Gestaltung als überflüssig, nur die rückseitige, dem Garten zugewandte Front, dem Besitzer und seinen Gästen allein sichtbar, ist meist reicher ausgestattet. Die Rücksicht auf das persönliche Behagen übergewog auch bei der Anordnung der Innenräume: auf bequeme Verbindung derselben, auf Beschränkung der Dimensionen im Interesse der Heizbarkeit, praktische Trennung der Wirtschafts- und Repräsentationsräume wurde das größte Gewicht gelegt.

An der Ausbildung dieses neuen Typus sind alle hervorragenden Architekten der Zeit beteiligt, *Lemer cier* u. a. durch das anmutige Hotel de Liancourt (in den Stichen *Jean Marots* erhalten); ihre Höhe erreicht sie aber erst durch die

Meister der Epoche Mazarins und der Jugendzeit Ludwigs XIV., *Levau*, *Lemuet* und *Mansart*. *Louis Levau* (1612—70) brach zuerst bei dem Schlosse Vaux-le-Vicomte bei Melun, für den großen Finanzmann Nicolas Fouquet erbaut, mit der alten Überlieferung, wie sie noch Debrosses Palais de Luxembourg u. a. fest-

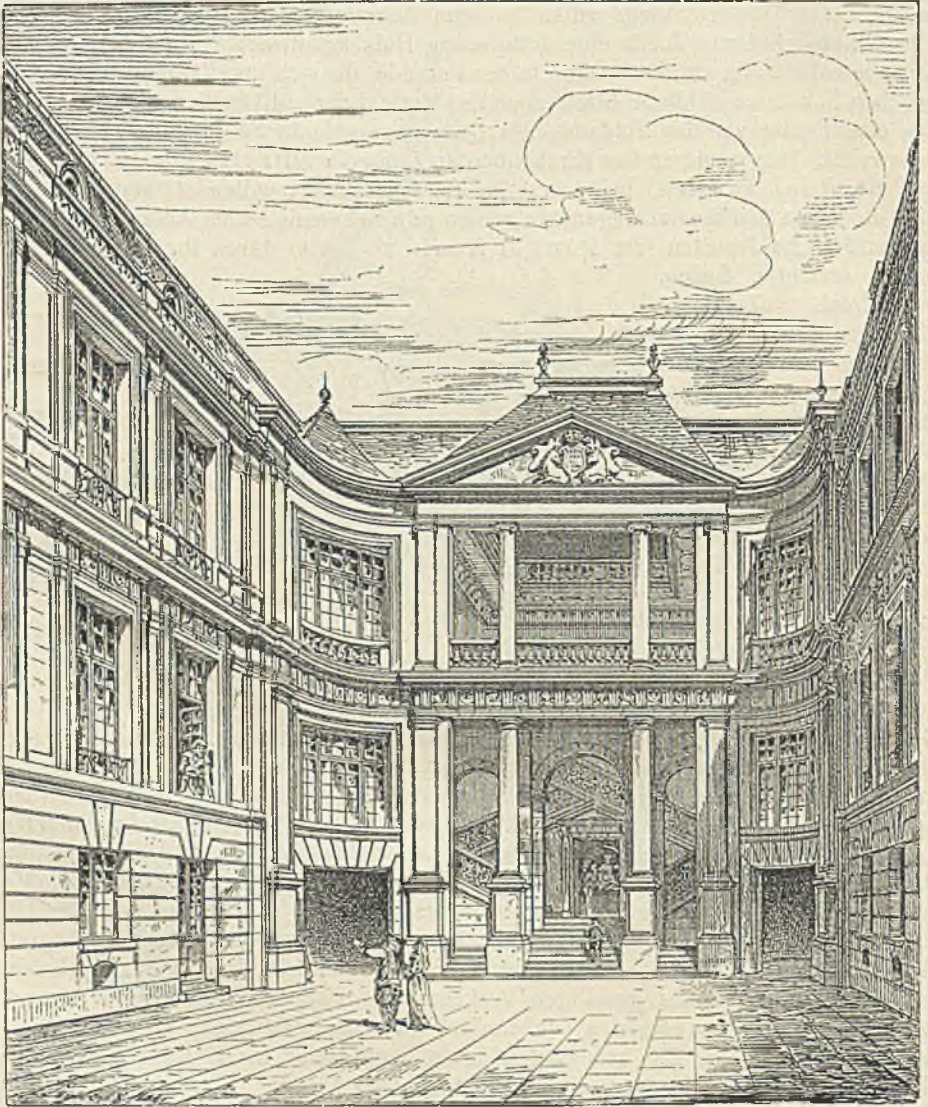


Abb. 74 Hofansicht des Hotels Lambert de Thorigny zu Paris

gehalten hatte. Der Grundriß (Abb. 73) zeigt eine geschlossene Anlage mit sinnreich kombinierten, untereinander bequem verbundenen Räumen; die Mitte bildet ein architektonisch streng durchgebildetes Vestibül, das unmittelbar zu dem großen ovalen Hauptsaal („Salon à l'italienne“) führt; die Treppen sind, um nicht zu stören, zur Seite verlegt und in bescheidenen Größen gehalten. In Paris gehören ihm u. a. die Hotels Henselin, Lejeune (jetzt abgebrochen) und

Lambert de Thorigny, letzteres durch die zierliche Architektur der Treppenanlage an der rückwärtigen Hofseite (Abb. 74) und durch die prächtige innere Ausstattung (von *Lesueur* und *Lebrun*) besonders berühmt. *Pierre Lemuet* (1591—1669), der in einem theoretischen Werk die neue Manier des Privatbaues zuerst literarisch fixierte, schuf 1633—40 das Hotel Tubeuf-Mazarin (jetzt Bibliothèque nationale und daher vielfach umgeändert) und nach 1650 das Hotel Chevreuse, das den neuen Typus der Anlage bereits vollkommen durchgebildet zeigt (Abb. 75). Aber seine klassische Vollendung erreichte dieser zuerst durch *François Mansart* (1598—1666), der zu der geschickten Anordnung des Grundrisses größere architektonische Kraft bei der Gestaltung des Außenbaues hinzufügte. Durch ihn ist die alte französische Form des hohen Walm-daches über jedem einzelnen Gebäudeteil, mit ragenden Schornsteinen und vorspringenden Giebelfenstern („Mansarden“) in der Baukunst heimisch gemacht worden. Der dadurch hervorgerufene bewegte Umriß der Dachpartien bedingte eine desto ruhigere und schlichtere Gestaltung der Wandgliederung; Mansart verschmäht für diese alle Mitwirkung der Skulptur und geht stets mit feinem Sinn auf die antiken Ordnungen einerseits, auf die anmutigen Schöpfungen der französischen Renaissancemeister anderseits zurück. So war sein Schaffen, getragen von der unbeugsamen Überzeugung eines eigenartigen und selbstbewußten Künstlers, das stärkste Bollwerk gegen das Aufkommen des Barocks in Frankreich. Nächst einem unvollendet gebliebenen Anbau an das Schloß zu Blois knüpfte sein Ruhm sich besonders an den Bau des Schlosses Maisons-sur-Seine bei St. Germain-en-Laye (Abb. 76), ein Muster vornehm-zierlicher Gestaltung eines Landsitzes, das Äußere einfach und edel, die Innenräume geschickt angeordnet und mit geschmackvollem Reichtum ausgestattet. An seinen Privatbauten in Paris (Hotel de la Vrillière, jetzt Banque nationale, 1635, Hotel Jars, um 1650, u. a.) verzichtet Mansart auf durchgehende Pilaster- und Säulenordnungen für das Äußere, gliedert die Mauerflächen meist durch einfache Umrahmungen und legt den Hauptwert auf möglichst zweckentsprechende Gestaltung des Grundrisses und der Innenräume. Alle ausdrucksvolleren Formen der Architektur, Säulen, Giebel, verkröpfte Gebälke und allen skulpturalen Schmuck sparte diese Baukunst mit weiser Mäßigung für ihre Aufgaben monumentaler Art, Paläste und Kirchen.

Eine der bedeutendsten dieser Aufgaben war der Weiterbau des Louvre in Paris, dessen Quadrat Ludwig XIII. auf das Vierfache zu vergrößern beschloß¹⁾. *Lemercier* fügte (seit 1624) an den damaligen Westflügel den schönen Pavillon d'Horloge und verlängerte darüber hinaus den Bau bis zur Mitte der Nordseite, in der Hofarchitektur sich eng an den vorhandenen Bau Pierre Lescots anschließend; *Leveau* setzte in Gemeinschaft mit seinem Schüler *François Dorbay* seit 1660 den Bau fort. Derselbe Architekt nahm aber auch — seit 1660 — den Bau der Tuileries wieder auf und begann im Auftrage des Königs den Umbau des Schlosses zu Versailles²⁾,

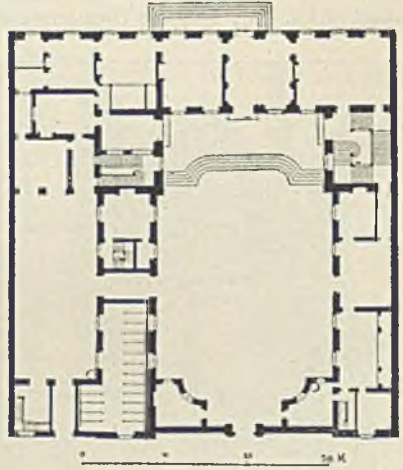


Abb. 75 Grundriß des Hotels de Chevreuse zu Paris

¹⁾ *A. Babeau*, Le Louvre et son histoire. Paris 1895.

²⁾ *P. de Nothac*, Histoire du Chateau de Versailles. Paris 1899. — *A. Pératé*, Versailles. Leipzig 1906.

das 1624 für Ludwig XIII. begonnen und 1627 erweitert worden war. Jetzt galt es eine abermalige Erweiterung, um den gesteigerten Anforderungen der königlichen Repräsentation zu genügen (Abb. 77). Vor den älteren, von den drei Gebäudeflügeln umschlossenen Hof (cour de marbre) wurde ein zweiter, größerer gelegt (cour royale) und durch Verlängerung der Flügelbauten mit dem ehemaligen Wirtschaftshof vereinigt, der nach dem Umbau der ihn seitlich einschließenden ehemaligen Stallgebäude eine riesige Cour d'honneur bildet; zugleich wurde der Kern des Schloßbaus nach außen hin mit neuen Fluchten umzogen, so daß eine auf das Vierfache des alten Umfangs gesteigerte riesenhafte Anlage entstand. Architektonisches Verdienst konnte dabei nur durch die geschickte Massengruppierung erhofft werden, wie sie in der Tat wenigstens die ältere Ansicht der Gartenfront des Schlosses (von 1674) zeigt (Abb. 78); spätere Umbauten haben den Eindruck der Eintönigkeit gesteigert.

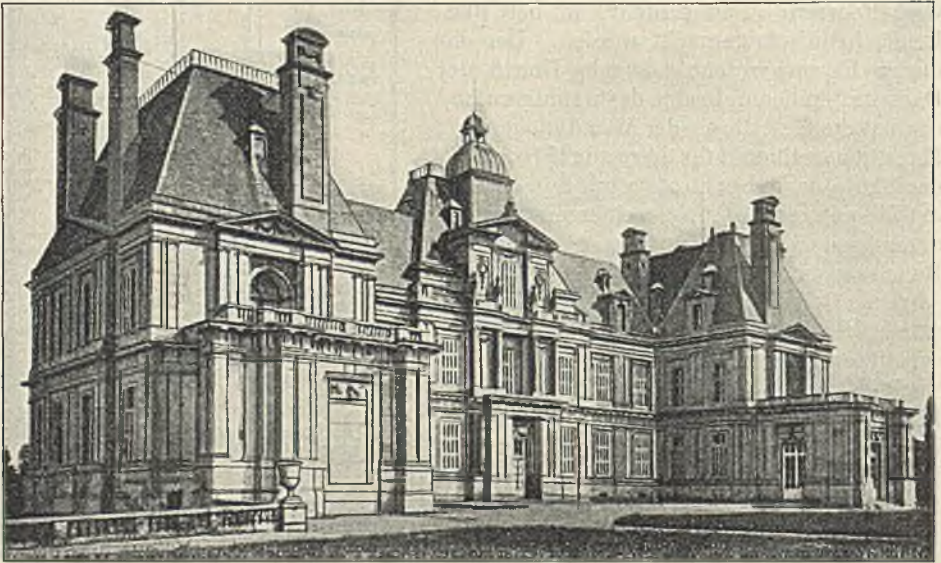


Abb. 76 Hofansicht des Schlosses Maisons-sur-Seine bei St. Germain-en-Laye

Aufgaben der kirchlichen Baukunst im größeren Stil zu lösen, bot die Zeit ihren Künstlern weniger Gelegenheit. *Fr. Mansart* versuchte 1632—34 in der kleinen Kirche der Dames de Sainte-Marie einen Zentralbau aus dem Kreise heraus zu konstruieren; eine Verbindung von Kirche und Palast im Sinne von S. Agnese zu Rom schuf *Levau* 1660—62 im Collège Mazarin (heute Institut de France). Das Hauptwerk wurde der Bau der Abtei Val de Grace, seit 1645 nach Plänen *Fr. Mansarts* von *Lemercier*, später von *Lemuet* u. a. fortgeführt. Die Kirche, der architektonisch bedeutendste Teil der Anlage (Abb. 79), erhebt sich in der Achse eines Ehrenhofes, mit stattlicher, durch eine antike Säulenvorhalle ausgezeichnete Fassade. Der Grundriß schließt sich in freier Form an den des römischen Gesü an, doch mit weit stärkerer Betonung der Kuppel, die sich mit doppelter Haube auf dem allzu schwer gebildeten Tambour als Abschluß des Langhauses erhebt.

Unerschüttert hatte ein halbes Jahrhundert lang die nationale Eigenart der französischen Baukunst in ihrer klassifizierenden Einfachheit, Klarheit und Kühle bestanden; da brachte das Zusammenwirken eines temperamentvollen Künstlers mit dem persönlichen Geschmack des jungen Herrschers, Ludwigs XIV., der 1661

selbst die Zügel der Regierung ergriff, einen Umschwung¹⁾. Der Maler *Charles Lebrun* (1619—90), der in Italien die Kunst des *Pietro da Cortona* in sich aufgenommen hatte, wurde — seit 1646 in Paris tätig — der Lieblingskünstler des prachtliebenden Königs. Mit ihm, seit 1660 Leiter der königlichen Bauten, zog der Geist des italienischen Barocks in die französische Kunst ein, und bei der ersten großen Aufgabe stießen die beiden Kunstrichtungen in hartem Kampfe aufeinander. 1665 wurde ein Wettbewerb um den Ausbau der äußeren (Ost-) Fassade des Louvre

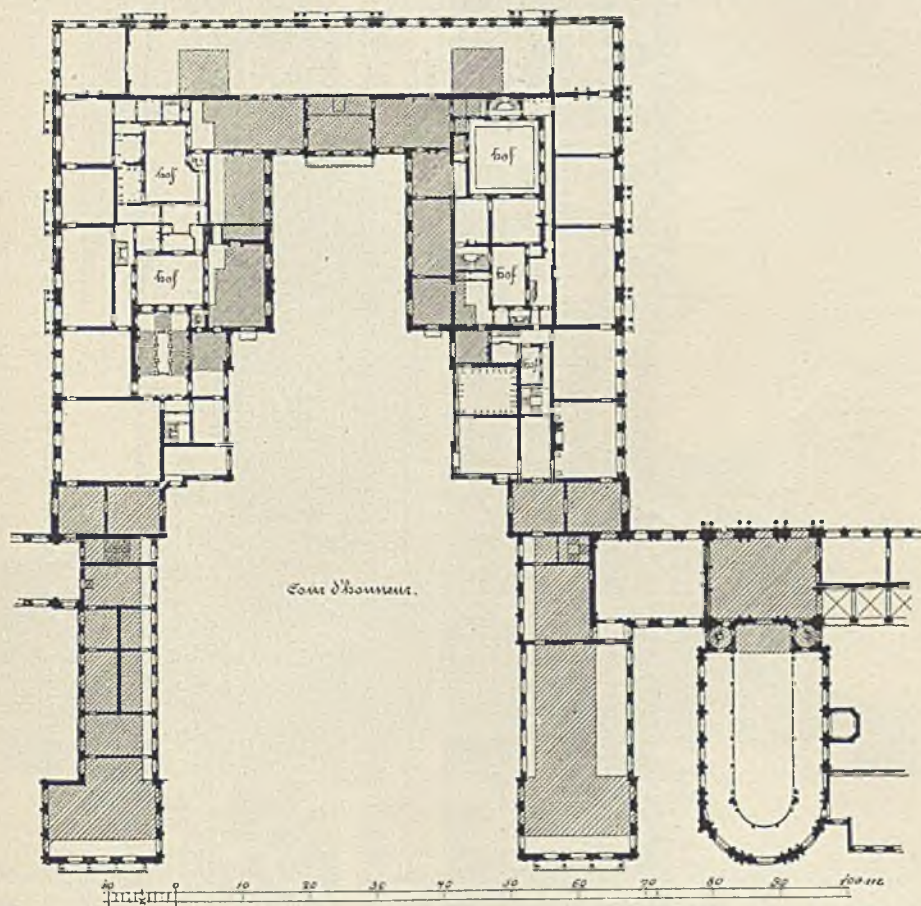


Abb. 77 Plan des Mittelbaus des Schlosses zu Versailles

ausgeschrieben. Die Entwürfe *Levasu*, *Fr. Mansarts*, *Lemerciers* u. a. fanden nicht den Beifall des Königs, man berief *Bernini*, den großen römischen Meister, nach Paris. Er kam, mit fürstlichen Ehren empfangen, und schuf, getreu seiner ganzen künstlerischen Anschauungsweise, einen Plan, der den gesamten bisherigen Louvrebau verwarf und daraus einen imposanten italienischen Barockpalast machen wollte: mit Rundbogenarkaden zwischen einer mächtigen korinthischen Halbsäulenstellung im Inneren des Hofes, der durch vierarmige Treppenanlagen in den inneren Winkeln eine kreuzförmige Gestalt erhalten hatte; nach außen, gegen Westen und Osten

¹⁾ *A. Maquet*, Paris sous Louis XIV. Paris 1883. Vgl. *E. Bourgeois*, Le Grand Siècle. Paris 1896.

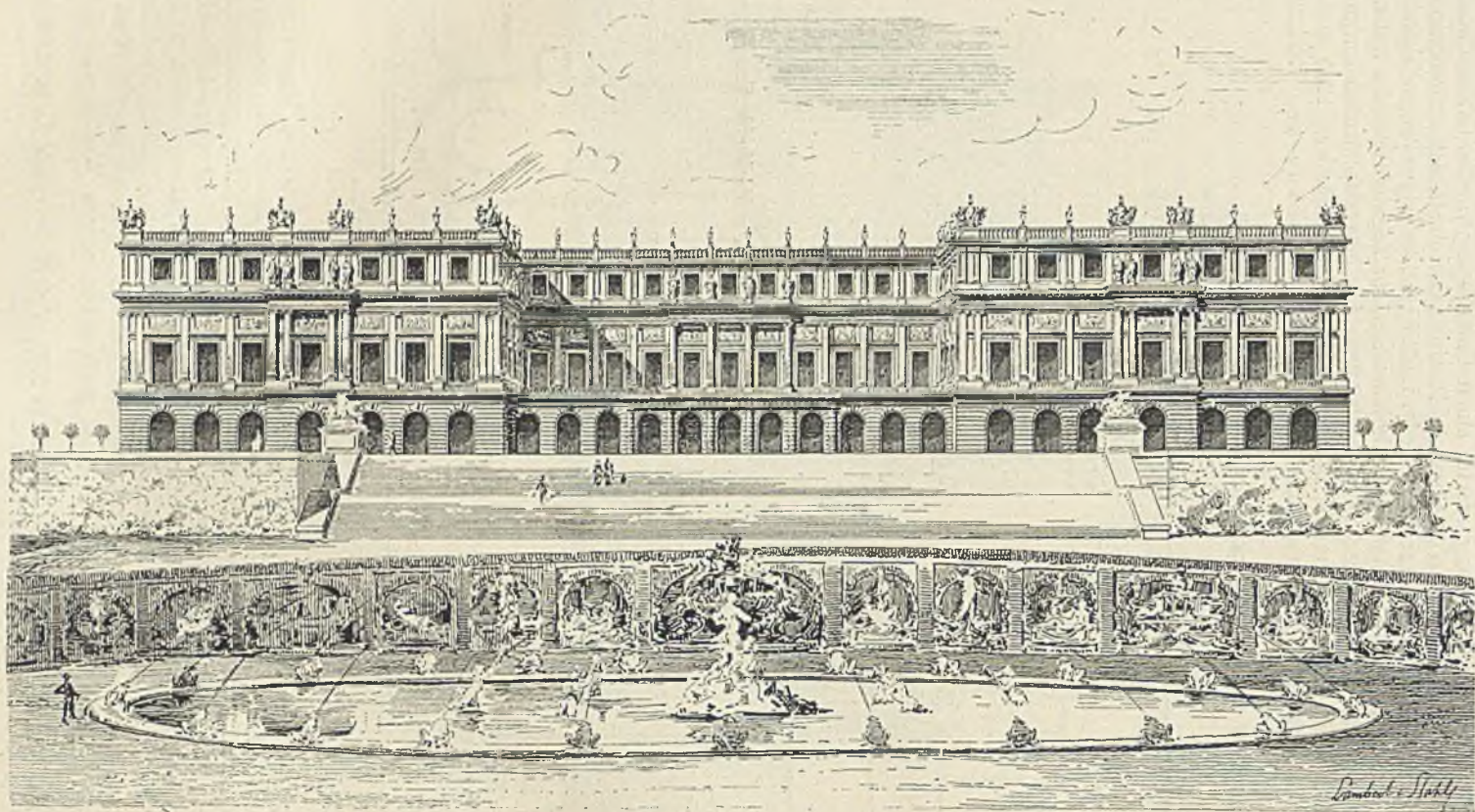


Abb. 78 Gartenfront des Schlosses zu Versailles nach einem Stich von 1674

hin, sollten durch Zwischenflügel verbundene Fassadenbauten sich anschließen, deren Durchbildung (Abb. 80) streng im Geist der römischen Barockbauten des Meisters mit einer einheitlich durchgeführten Halbsäulenordnung über schlicht gequadrtem Sockel gedacht war. Dieser Plan, der im ganzen wie in allen Einzelheiten dem nationalen Empfinden der Franzosen widersprach, wurde allerseits abgelehnt, und Bernini mußte unverrichteter Sache nach Rom zurückkehren. Dagegen trat nun ein Entwurf siegreich hervor, den *Claude Perrault* (1613—88), ein gelehrter Arzt,

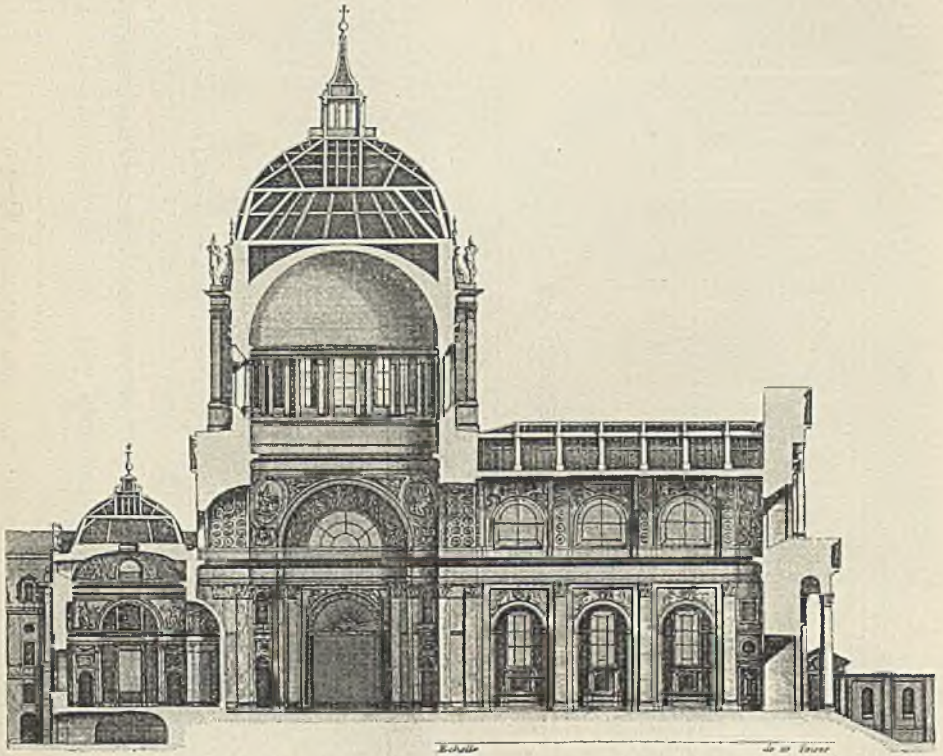


Abb. 79 Längenschnitt durch die Kirche Val de Grace

geschaffen hatte (Abb. 81), und der zur Ausführung gelangte. Er behält den Grundgedanken Berninis bei: die Zusammenfassung der beiden oberen Geschosse durch eine Ordnung und den Abschluß durch eine ununterbrochene Attika, aber er trägt dem nationalen Empfinden Rechnung durch die Verwendung klassischer Motive: das Mittelrisalit bekrönt ein Tempelgiebel, und vor die ganze Front ist eine schöne Kolonnade gekuppelter korinthischer Säulen gelegt, hinter welcher die Rücklagen zwischen Mittel- und Eckrisaliten ursprünglich nur mit Statuennischen und Kartuschenfeldern belebt waren. Allerdings ist auch Perraults Fassade nur ein dekoratives Schaustück, sie überragt an Höhe den dahinterliegenden Gebäudetrakt, so daß sie vom Hofe aus gesehen als glatte Mauer darüber emporsteigt, und ihre Breitenausdehnung ist so groß, daß dem Südflügel ein neuer, im gleichen System mit einer Pilasterordnung dekoriertes Bauteil vorgelegt werden mußte. Doch entsprach Perraults Werk, dem er selbst keine andere gleichbedeutende Arbeit mehr nachfolgen ließ, dem nationalen Geschmack der Franzosen in so hohem Grade, daß es für die ganze nachfolgende Entwicklung ihrer Architektur von vorbildlicher

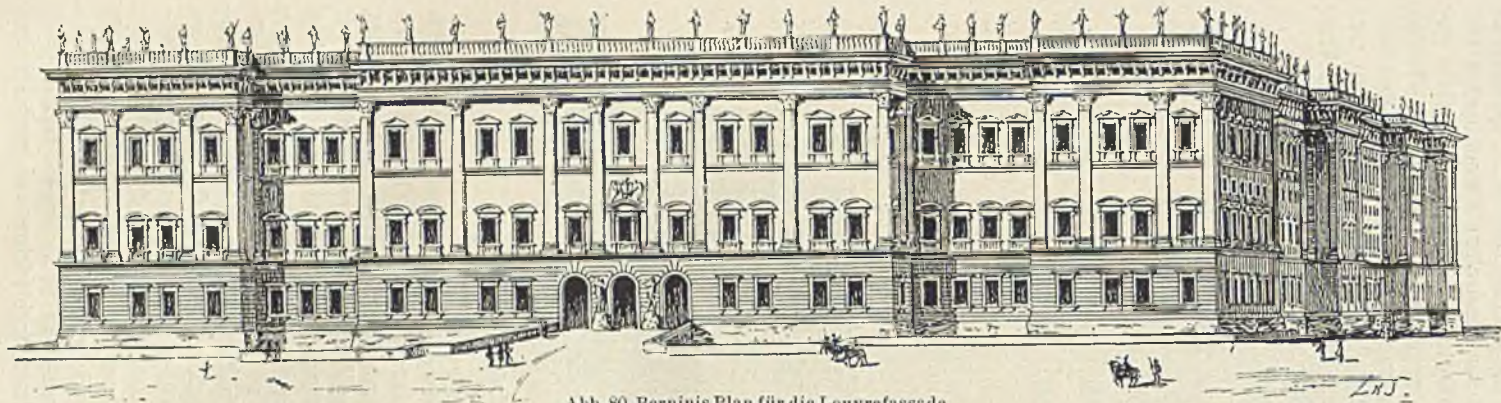


Abb. 80 Berninis Plan für die Louvrefassade

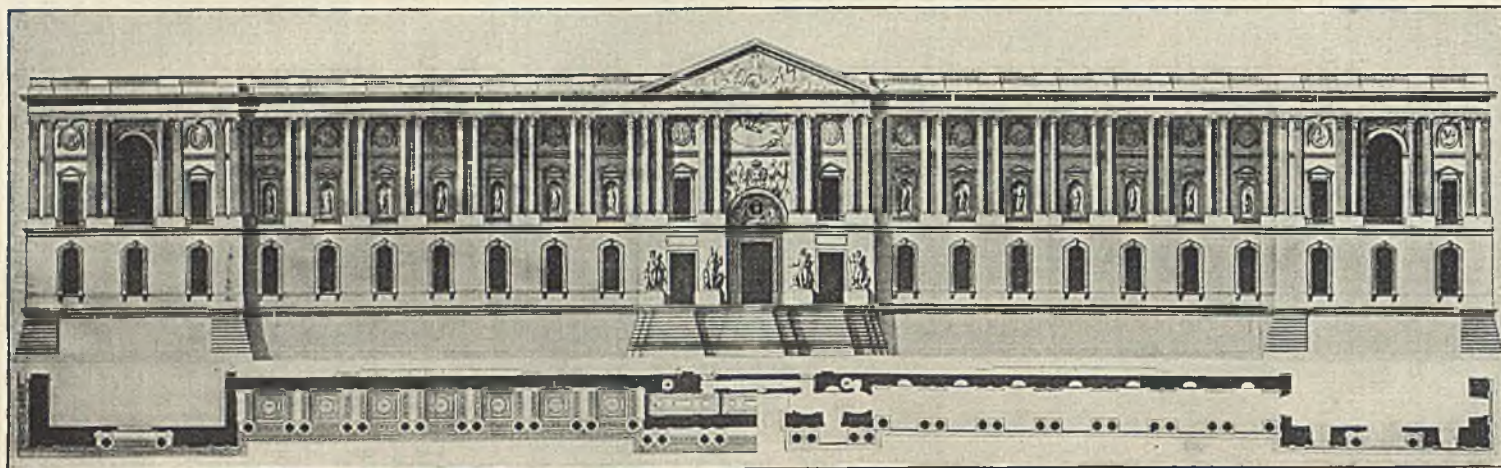


Abb. 81 Perraults Plan für die Louvrefassade (Nach einem Stich von F. Blondel)

Bedeutung wurde. Wesentlich unter dem Eindruck des Wettstreits um die Louvrefassade war 1671 die Académie royale de l'architecture gegründet worden, die unter ihrem ersten Direktor *François Blondel* (1618—86) ein Hauptstützpunkt der klassizistischen Bauweise wurde. Wie Perrault selbst den Vitruv übersetzt und erläutert hatte, so gab Blondel in seinem „Cours d'architecture“ eine Erneuerung und Vertiefung der Lehren des römischen Theoretikers. Von seinem eigenen Schaffen legt namentlich die gut disponierte, wenn auch etwas nüchtern-akademische Porte St. Denis in Paris (Abb. 82 [1672]) Zeugnis ab. Blondels Stellung in der Geschichte der Architektur beruht aber vor allem auf seinem Ansehen als Lehrer; durch ihn ist die Strenge und Einfachheit des Palladianischen Klassizismus dem nachfolgenden Geschlechte eingeimpft worden. *Pierre Bullet* (1639—1716), der Erbauer der Porte St. Michel (1674), der Hotels Crozat (1702) und Thiers (1707), des Schloßchens Issy (Abb. 83), *Pierre Cottart* († nach 1696) und *Libéral Bruant* († 1697) sind die Hauptmeister.

Aber die Vorliebe des Königs und des Hofes gehörte *Lebrun*¹⁾, und in seinen Werken prägt sich diese Epoche des französischen Geschmackes am glänzendsten aus. Seit 1662 etwa leitete er den Bau und vor allem die Innenausstattung des Schlosses zu Versailles, auch die durch Brand zerstörte Apollongalerie des Louvre



Abb. 82 Porte St. Denis zu Paris

(vgl. die Kunstbeilage) errichtete er von neuem. Voll glänzenden Reichtums der Phantasie, wohlverfahren in der Sprache höfischen Prunks und mit sicherem Verständnis für die Wirkung der kostbarsten Stoffe und Techniken schuf er in Versailles jene Flucht von Prunkräumen, welche die Macht und den Glanz des „Sonnenkönigs“ verherrlichen. Wohl erhebt er sich niemals ganz zu dem leidenschaftlichen Schwung und der geistvollen Unbekümmertheit der italienischen Dekoratoren vom Schlage eines Pietro da Cortona, Pozzo und Bibiena, aber was der französische Geist bei seiner angeborenen Neigung zu verstandesmäßiger Organisation an barocker Fülle und Mannigfaltigkeit der Erfindungen hervorzubringen vermochte, das prägt sich in Lebruns Raumgestaltungen am charakteristischsten aus (Abb. 84). Durch ihn wurde der Grund zu der Größe und Bedeutung des französischen Kunstgewerbes gelegt, wie es in der Manufacture des Gobelins (1667 zur Manufacture royale des meubles erweitert) einen mit staatsmännischer Einsicht gepflegten Mittelpunkt besaß. Unter den Künstlern, die in Lebruns Sinne teils als praktische Architekten, teils als Erfinder und Zeichner ihrer durch den Kupferstich vervielfältigten Entwürfe und Musterblätter den größten Einfluß auf die Zeitgenossen gewannen²⁾, ragen besonders die Brüder *Antoine* und *Jean Lepautre* († 1682) sowie *Daniel Marot*³⁾ (1650—1712) und *Jean Bérain*⁴⁾ (1638—1711) hervor.

1) *A. Genevay*, *Le Style Louis XIV.* Charles Le Brun. Paris 1886.

2) *D. Guilmar*, *Les maitres ornementistes.* Paris 1880.

3) *P. Jessen*, *Das Ornamentwerk des D. Marot, nachgebildet.* Berlin 1892.

4) *100 Planches principales de l'Œuvre complet de Jean Bérain.* Paris o. J.

In den letzten Regierungszeiten Ludwigs XIV. trat eine gewisse Abschwächung des Repräsentationsbedürfnisses ein: der König war alt und sehnte sich nach Ruhe; unter dem Einfluß der Frau von Maintenon wurde er religiösen Ideen zugänglich, am einst so lebenslustigen Hofe von Versailles begann ein ernsterer Ton zu herrschen. In der Architektur vertritt diese Epoche *Jules Hardouin-Mansart* (1648 bis 1708), der Lieblingskünstler Ludwigs nach dem Tode Lebruns. Er war ein Großneppe François Mansarts und ein Schüler der Akademie, aber seine Verbindung mit dem Hofe brachte es mit sich, daß er sich auch eng an die Weise Lebruns anschloß.

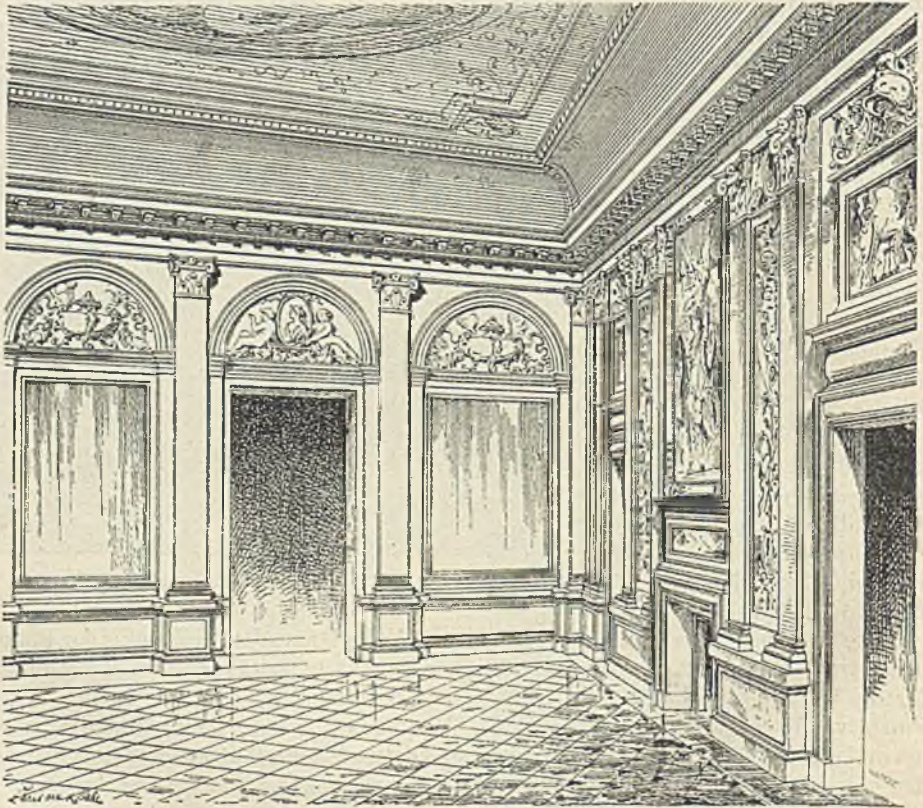
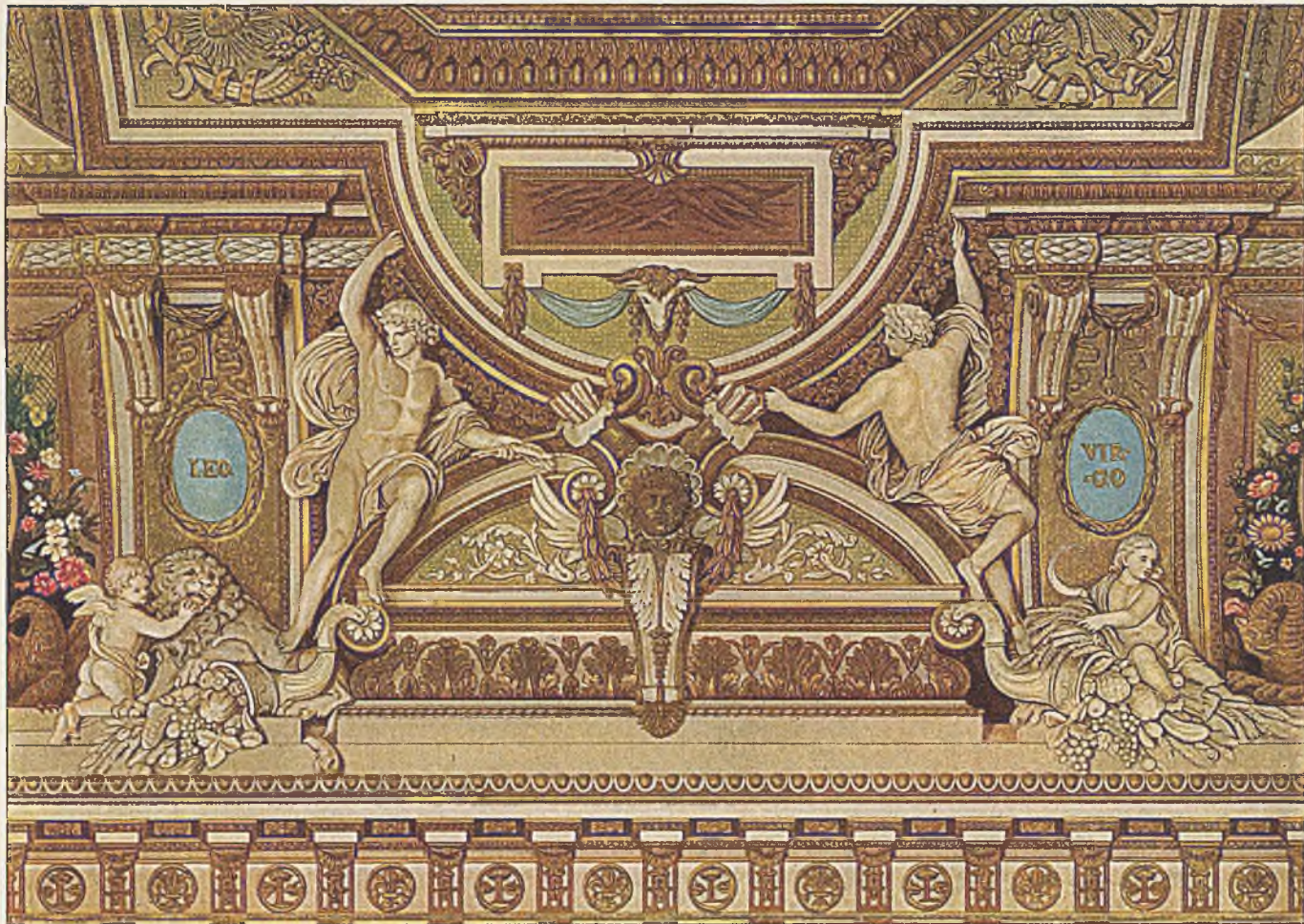


Abb. 83 Saal im Schloß Issy bei Paris

So arbeitete er bei der Vollendung des Schlosses zu Versailles mit diesem Hand in Hand. Der Einbau der Galerie des glaces zwischen die Eckrisalite der Gartenfront (vgl. Abb. 78) ist sein Werk; ebenso führte er die langgestreckten Flügel seitlich vom Mittelbau des Schlosses auf, die den Eindruck der Fassade noch eintöniger gestalten, sowie die Orangerie südlich vom Schlosse (1685—86). Endlich gab er dem weiten Platz vor dem Schlosse durch Erbauung der königlichen Stallungen an den Ecken der strahlenförmig einlaufenden Zufahrtsstraßen seinen architektonischen Abschluß. Ähnliche Aufgaben hatte er bei der Gestaltung zweier Pariser Plätze, der kreisrunden Place des Victoires (1685) und der Place de Louis le grand, des jetzigen Vendômeplatzes (1699), zu lösen. Überall zeigen seine Fassaden eine gewisse Leere und Mattheit; Größeres leistete er in der Innenarchitektur. Die Ausstattung der königlichen Gemächer



Teil der Deckendekoration in der Apollongalerie des Louvre
von Charles Lebrun

in Versailles weiß in trefflicher Weise die Fülle und Üppigkeit des barocken Ornaments mit strenger architektonischer Gliederung zu vereinen. Ansprechende Schöpfungen *Hardouin-Mansarts* waren die Bauten der Eremitage von Marly (in der Revolution zerstört) und des Grand Trianon im Park von Versailles, beide bestimmt, dem König ein zurückgezogeneres Leben im kleineren Kreise zu ermöglichen. Am bedeutendsten aber erscheint er in der Schloßkapelle (1699 bis 1710), die sich an den Nordflügel des Schlosses anlehnt und mit ihrem hochragenden Dache angenehm die langen Horizontalen der Frontansicht unterbricht. Die Anlage ist im Äußeren wie im Inneren zweigeschossig, und zwar ist das obere Geschoß,



Abb. 84 Spiegelgalerie im Schlosse zu Versailles

das mit seinen Emporen für den König und den Hof bestimmt war — ganz wie bei den Schloßkapellen des Mittelalters — als das Hauptgeschoß charakterisiert (Abb. 85): eine Reihe prachtvoller korinthischer Säulen mit geradem Gebälk öffnet es gegen das Mittelschiff, während die unteren Arkaden durch Rundbögen auf ornamentierten Pfeilern gebildet werden. Über dem Gesims sitzt ein von tiefen Stichkappen und Gurten gegliedertes Tonnengewölbe auf, das mit großen perspektivischen Malereien bedeckt ist. So gehen hier echt barocke Elemente einen originellen Bund ein mit der anmutigen Vornehmheit des französischen Klassizismus. Charakteristisch bleibt freilich, daß der Altar in dem architektonisch untergeordneten Erdgeschoß liegt, während das Hauptgeschoß den allerhöchsten Herrschaften vorbehalten ist, die von ihren Prunkgemächern unmittelbar auf die Emporen gelangen konnten.

Sein Bestes leistete *Hardouin-Mansart* in dem Invalidendom (1680 bis 1706) zu Paris, mit welchem er dem ausgedehnten Invalidenhaus *Libéral Bruants* den künstlerischen Mittelpunkt gab. An den Chor der älteren einfachen Langhaus-

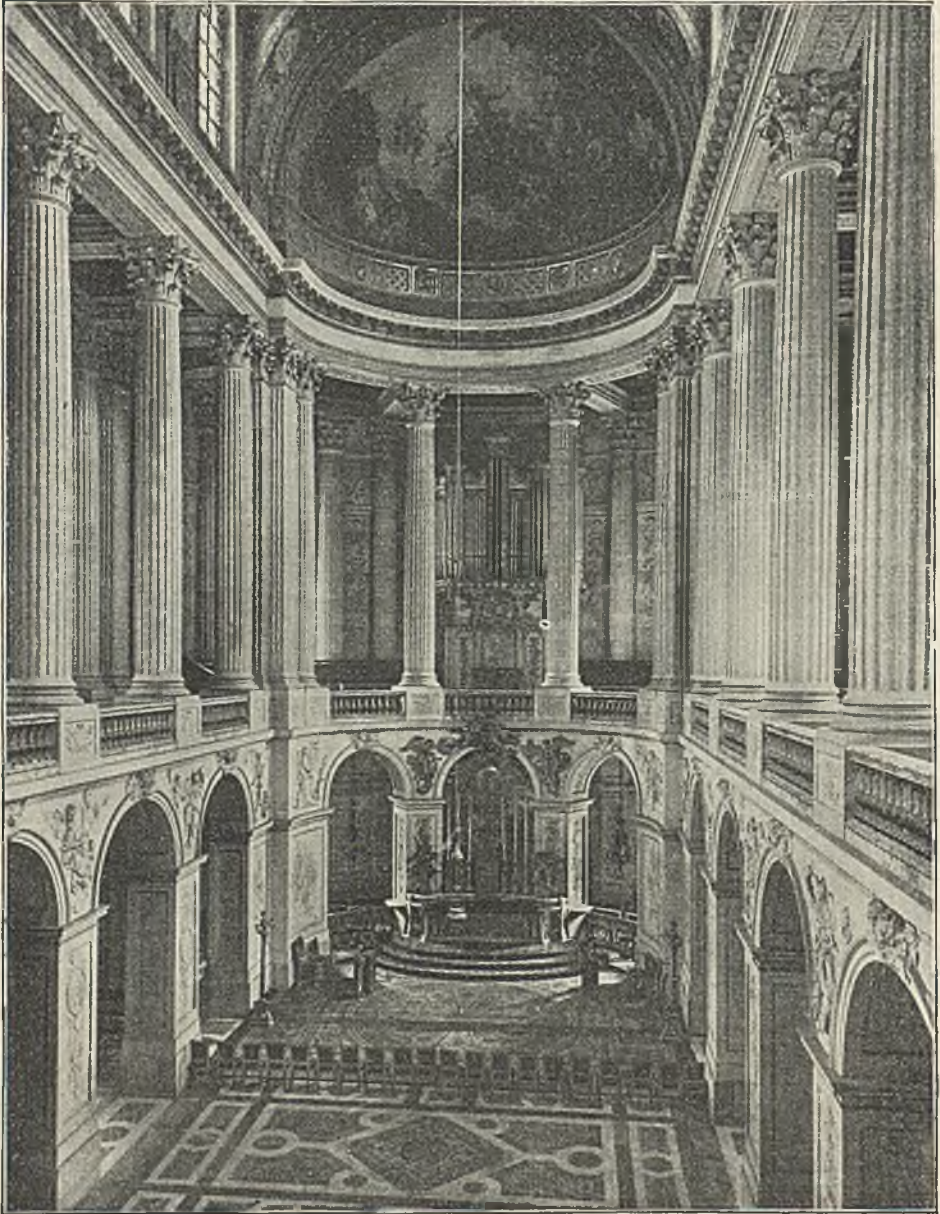


Abb. 85 Inneres der Schloßkapelle zu Versailles

kirche St. Louis des Invalides schloß er seinen Kuppelbau an, so daß der Altar beiden gemeinsam wurde; dem Grundrisse liegt deutlich das Vorbild von Val de Grace zugrunde, aber die Kuppel erhielt schlankere Wirkung namentlich auch dadurch, daß eine weite Mittelöffnung der inneren Kuppelschale den Blick auf eine zweite, mit großen Figurenmalereien bedeckte Wölbung fallen läßt, welche verborgenes Seitenlicht erhält — also wieder ein echt barocker Aufbau, der in so großem Maßstabe kaum in Italien vorkommt (Abb. 87). Die Außenansicht (Abb. 86), auch



Abb. 86 Fassade des Invalidendoms zu Paris (Nach Dohme)

an den Seitenfassaden gewissenhaft durchgebildet, übertrifft die des Val de Grace an imposanter Wirkung namentlich durch das glücklichere Verhältnis, in welches Tambour und Kuppel durch Einfügung eines Zwischengeschosses gebracht sind; die sehr fein geformte Laterne endet in einer schlanken Spitze. Der ganze Bau trägt weniger kirchlichen Charakter als vielmehr das monumentale Gepräge eines Sieges- und Ehrendenkmal.

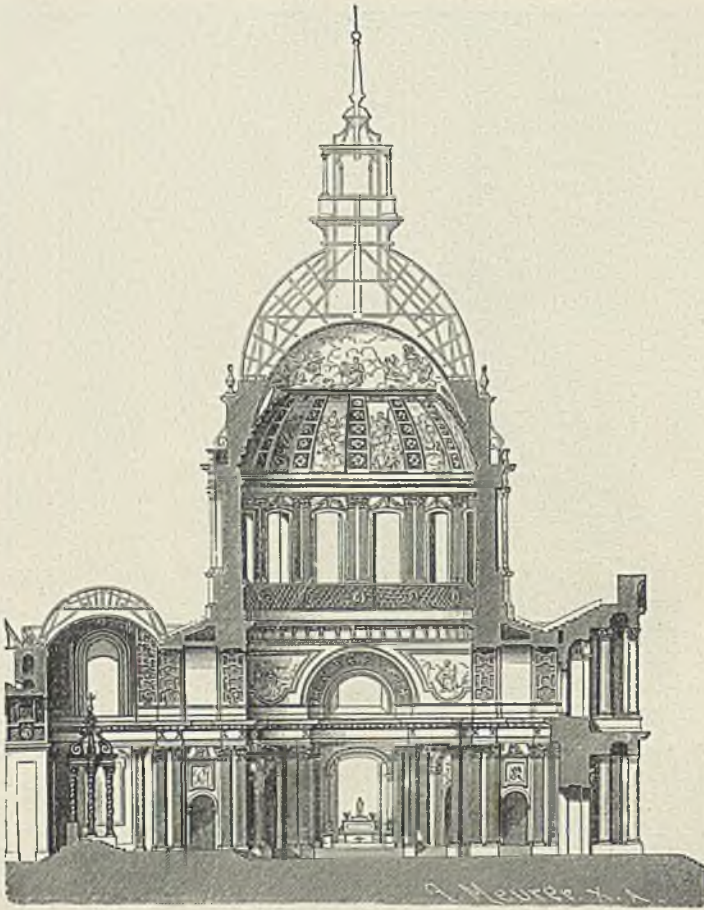


Abb. 87 Längensehnitt durch den Invalidendom zu Paris

Hardouin-Mansart war mehr als andere Meister der Zeit auch außerhalb Paris tätig: das Palais ducal (1682—92) und das Hospital (1697) zu Dijon, die Fassade des Hotel de Ville zu Lyon (1702) und mehrere Provinzschlösser werden auf ihn zurückgeführt. So schaffte er, kein großer Meister, aber ein feingebildeter und geschmackvoller Architekt, seinen Kunstanschauungen weiteste Verbreitung und wirkte Vorbildlich für die französische Baukunst selbst noch, da auf allen anderen Gebieten des künstlerischen Schaffens ein neuer Stil zur Herrschaft gelangt war: das Rokoko.

Eng verknüpft mit der Geschichte der französischen

Profanarchitektur ist die des Gartenbaus¹⁾; in noch weit höherem Grade als bei den italienischen Barockvillen gehören die Schöpfungen des Gartenkünstlers zu dem Gesamtbilde eines französischen Schloßbaus. In seinen Anfängen, wie dem Garten des Palais de Luxembourg, von italienischen und holländischen Vorbildern abhängig, erhob sich der französische Garten namentlich durch *André Lenôtre* (1613—1700) zu einem selbständigen Kunstgebilde von nationaler Bedeutung. In Vaux-le-Vicomte St. Germain-en-Laye, Fontainebleau sind die Vorstufen der in ihrer Art vollendeten Schöpfung zu sehen, welche der Park von Versailles darstellt. Der Grundgedanke ist stets die Überwindung der Natur durch die Kunst mit dem Ziel einer weiträumigen Monumentalwirkung, die aufs engste mit den großen Formen der Schloßarchitektur zusammengeht. Gleichsam als Ausdruck der alles beherrschenden königlichen Macht wurde die Mittelachse des Schloßbaus in möglichst großer Längenausdehnung freigelegt, auf der vorderen Seite als Zufahrtsstraße, auf der anderen als weite, architektonisch gestaltete Fläche in der ganzen Breite der Schloßfassade. So überschaut der Blick vom Schloß zu Versailles nach

¹⁾ *J. v. Falke*, Der Garten. Seine Kunst und Kunstgeschichte. Stuttgart 1884. — *Lambert u. Stahl*, Die Gartenarchitektur. Stuttgart 1878.

beiden Seiten hin eine gerade Länge von fast 7,5 Kilometern, wovon etwa die Hälfte auf den eigentlichen Park entfällt. Weite, durch niedrige Treppenanlagen verbundene Terrassen, in der unmittelbaren Umgebung des Schlosses mit Blumenparterres geschmückt, senken sich allmählich abwärts, nehmen Wasserbecken und Springbrunnen auf und werden weiterhin durch seitliche, in geradlinigen Formen gehaltene Baumreihen und Taxushecken begrenzt, während die Mittellinie sich durch lange Kanäle und Alleen scheinbar in unendliche Entfernung hin fortsetzt. Auch bei der Anlage der die Hauptachse teils senkrecht, teils diagonal durchschneidenden Nebenalleen wurde auf perspektivische Wirkungen das größte Gewicht gelegt. Das belebende Element in diesen mit überlegenem Gefühl für repräsentative Würde gestalteten Anlagen bilden zahlreiche, an den hervorragenden Punkten verteilte Pavillons, Grotten, Statuen, vor allem aber die mit barocker Phantasie höchst wirkungsvoll entworfenen Wasserkünste und Springbrunnen.



Abb. 88 Barockornament von Jean Lepautre

Wenn die französische Architektur bei ihrem ausgesprochenen und, wenn man will, einseitigen nationalen Charakter außerhalb des Landes nur geringen Einfluß gewann, so waren es gerade diese vielbewunderten Gartenkünste von Versailles, die allerorten, in großem oder in kleinem Maßstabe, nachgeahmt wurden. Noch auf einem anderen Gebiete bestehen enge Beziehungen des Auslandes zur französischen Kunst, die hier durchaus als vorbildlich anerkannt wurde: auf dem der Dekoration und des Kunstgewerbes¹⁾. Die schon von Heinrich IV. gepflegten Bestrebungen zur Zusammenziehung der kunstgewerblichen Tätigkeit in Staatswerkstätten verwirklichte Ludwigs XIV. großer Minister Colbert mit politischem Weitblick, zunächst allerdings im Interesse des von ihm befolgten merkantilistischen Systems: die Erkenntnis des nationalökonomischen Wertes künstlerischer Arbeit macht sich hier zum ersten Male geltend. Colberts künstlerischer Helfer war hauptsächlich *Lebrun*; unter seiner Leitung standen die Werkstätten für Tischler,

¹⁾ Vgl. Illustrierte Geschichte des Kunstgewerbes, herausgegeben von G. Lehnert u. a. Bd. II. Berlin 1908.

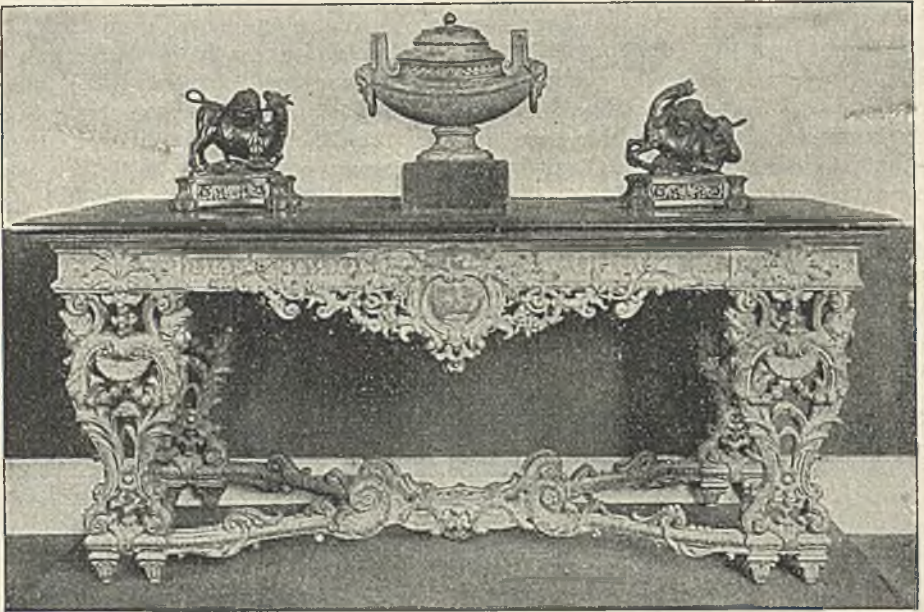


Abb. 89 Prunktisch im Stil Louis XIV.

Elfenbein- und Intarsiarbeiter, Goldschmiede, Graveure, Bronzegießer und Sticker, die seit 1662 im Louvre vereinigt waren, in seinem Geiste arbeiteten die bereits genannten „Desinateure“, deren Entwürfe (Abb. 88), im Stich vervielfältigt, den Ruhm des französischen Barocks weit über die Landesgrenzen hinaus trugen. Die Möbel ihrer Erfindung, wie sie in den Staatswerkstätten entstanden¹⁾, bewahren bei allem Reichtum geschwungener Formen und willkürlicher Behandlung des Orna-

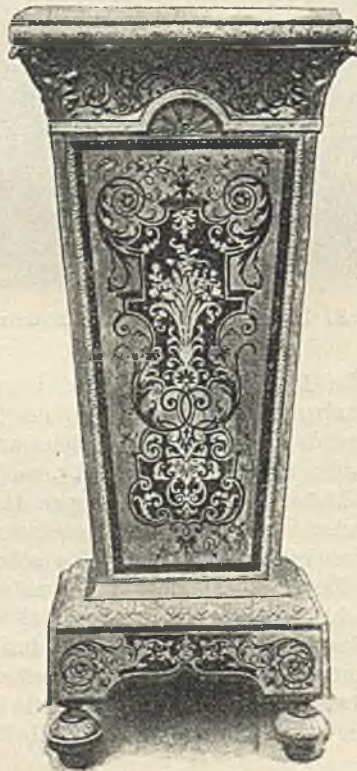


Abb. 90 Konsole in Boulle-Arbeit

ments noch die Grundzüge des architektonisch-konstruktiven Aufbaus der Renaissanceepoche (Abb. 89). Eine Zurückdrängung des plastischen Schnitzwerks bewirkte die Tätigkeit von *Charles André Boulle* (1692 bis 1732), der, von der alten Intarsiatechnik in Elfenbein und Ebenholz ausgehend, auch Schildpatt, Zinn und Kupfer zu Einlagen, fein ziselirte und vergoldete Bronze zu sparsam angefügten plastischen Verzierungen benutzte (Abb. 90). Die Boulle-Technik hielt sich — allerdings mit abnehmender Kraft — das ganze 18. Jahrhundert hindurch¹⁾. Von den hochgepriesenen Gold-

¹⁾ *E. Williamson*, *Les Meubles d'art du Mobilier national*. Paris 1882. — *E. Molierier*, *Le Mobilier du 17^e et 18^e siècle*. Paris 1901 (mit 100 Tafeln).

¹⁾ *H. Havard*, *Les Boulle*. Paris 1893.

schmiedearbeiten des *Claude Ballin* (1678) ist leider der größte Teil in Zeiten späterer Finanznot wieder eingeschmolzen worden; doch haben sich charakteristische bronzene Gartenvasen von seiner Hand (Abb. 91) in Versailles erhalten. Hauptsächlich dekorativen Wert hatten auch die zahllosen Statuen in Bronze und Blei, wie sie zum Schmuck der Gartenanlagen in den Gießereien von *Johann Balthasar Keller* (1638—1702) u. a. hergestellt wurden. Als berühmte Medaillen- und Stempelschneider treten *Bernard Jean le Blanc*, *Jean Duvivier*, *Mauger*, *Roussel* hervor. — Italienische, niederländische und deutsche Handwerker wurden zur Belebung und Fortbildung der gewerblichen Techniken ins Land gezogen. Die Seidenweberei von Lyon, die Tuchfabrikation der Normandie, die Spitzenindustrie um Alençon gelangten auch künstlerisch zu hoher Blüte. Das Aufkommen der gepolsterten Möbel stellte neue Ansprüche an den Geschmack und Empfindungsgeist der Musterzeichner. Die Tapezierkunst gewann immer größere Bedeutung und Einfluß auf die Gestaltung des Möbelstils, seitdem die höfische Sitte des „Lever“ das Prunk- und Paradebett in den Mittelpunkt der Innendekoration gerückt hatte; nahm doch das Bettzimmer Ludwigs XIV., von dem Tapezier *Delobel* (1701) kunstvoll geschmückt, den wichtigsten Platz im Schlosse zu Versailles, unmittelbar neben dem großen Festsaal, ein. Ganz besondere Aufmerksamkeit wurde der Teppichwirkerei zugewandt; zu den älteren, von Franz I. begründeten Werkstätten kam 1664 eine neue in der alten Wirkerstadt Beauvais, die 1692 Staatsfabrik wurde; die berühmteste Werkstatt aber wurde die seit 1630 nach der Familie *Gobelin* benannte, welche der ganzen Gattung der kostbaren Bilderteppiche den Namen gegeben hat¹⁾.

So bietet auch auf diesen Gebieten die französische Kunst das imponierende Bild einer geschlossenen Einheitlichkeit, eines zielbewußten Vorwärtsschreitens. Allerdings, ihre Stärke bedeutet auch eine Schwäche: die Vereinigung aller Kräfte an dem einen Orte, der Hauptstadt Paris, die Unterordnung unter einen Willen, den des Königs, die Gewöhnung an die eine Nährquelle, den Staat, brachte mit Notwendigkeit eine geistige Verarmung des ganzen übrigen Landes mit sich und bedeutet somit eine ernste Gefahr für die Zukunft der französischen Kunst.

1) *J. Guiffrey*, Les Gobelins et Beauvais. Paris 1906.



Abb. 91 Bronzefase von Claude Ballin

England¹⁾

Die spröde Zurückhaltung, die England gegenüber der Renaissance bewahrt hatte, bewies es in gesteigertem Maße dem Barockstil: es ist das einzige Land Europas, in welchem dieser so gut wie gar keinen Eingang fand. Das Zeitalter der Königin Elisabeth gab England zwar einen Dichter, in dem — neben seiner über alle Zeiten erhabenen echt menschlichen Größe und Freiheit — auch echte Barockstimmung pulsiert; die bildende Kunst schlug, als die Prachtliebe Jakobs I. sie zu monumentalen Schöpfungen aufrief, andere Bahnen ein. Der Schöpfer der modernen englischen Architektur, *Inigo Jones* (1572—1651), hatte sich in Italien an den Bauten Palladios

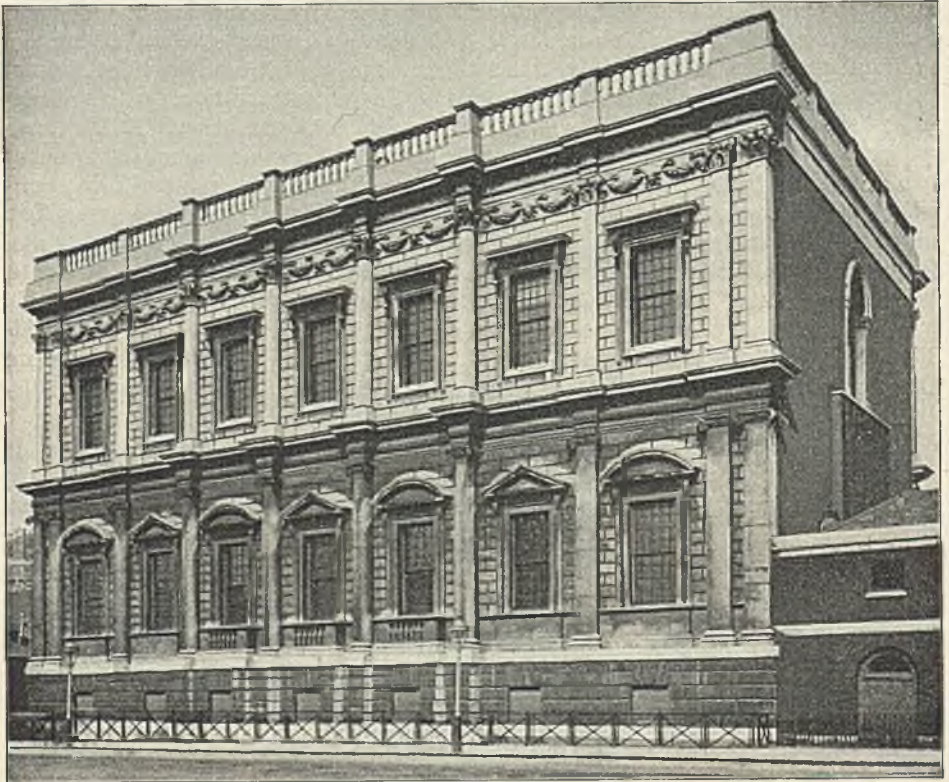


Abb. 92 Bankethalle des Schlosses Whitehall zu London

gebildet. Sein Plan zu dem gewaltigen Neubau des Schlosses Whitehall ist streng in den Formen des italienischen Klassizismus gehalten, und obwohl nur ein kleiner Teil davon, die Bankethalle (Abb. 92), 1619—22 zur Ausführung gelangte, für die ganze spätere Entwicklung maßgebend geworden. Edle Einfachheit, Klarheit und Würde ist der Fassade in hohem Maße eigen; aber vor der letzten Konsequenz des Gedankenganges des italienischen Meisters, der Zusammenfassung der Stockwerke durch eine Ordnung, schreckt der nordische Architekt bezeichnenderweise hier wie anderwärts zurück. In demselben Geiste sind die Schlösser Rainham

¹⁾ *C. Uhde*, Baudenkmäler von Großbritannien. Berlin 1894. — *A. Gotch* u. *W. Talbot*, Architecture of the Renaissance in England. London 1899. (Lichtdrucktafeln.) — *J. Beecher* und *M. E. Macartney*, Later Renaissance Architecture in England. London 1901.

Hall in Norfolk (1630), Wiltonhouse (1640), Coleshill in Berkshire (1650) sowie die anmutige Villa der Königin im Park von Greenwich (1639 [Abb. 93]) ausgeführt. Die reine Anordnung eines antiken Säulentempels, zum erstenmal auf den christlichen Kirchenbau übertragen, zeigt St. Paul in Conventgarden zu London, zugleich mit der einheitlichen Durchführung einer davorliegenden echt italienischen „Piazza“. *John Webb* (1611—74) und *William Talman* († vor 1715) setzten Jones' Bauweise in England fort, nach Schottland übertrug sie *William Bruce* († 1710), dessen Schloß Hopetownhouse in Linlithgow (1698—1702) sich als eine prächtige Nachbildung von Palladios Villa Rotonda darstellt. Einen eigentlichen Fortschritt brachte erst *Christopher Wren* (1632—1723), trotzdem er zu den „gelehrten“ Architekten gehörte, ein genialer Künstler und der echte Interpret seines Zeitalters. Von Haus aus Mathematiker, scheint er die Architektur im

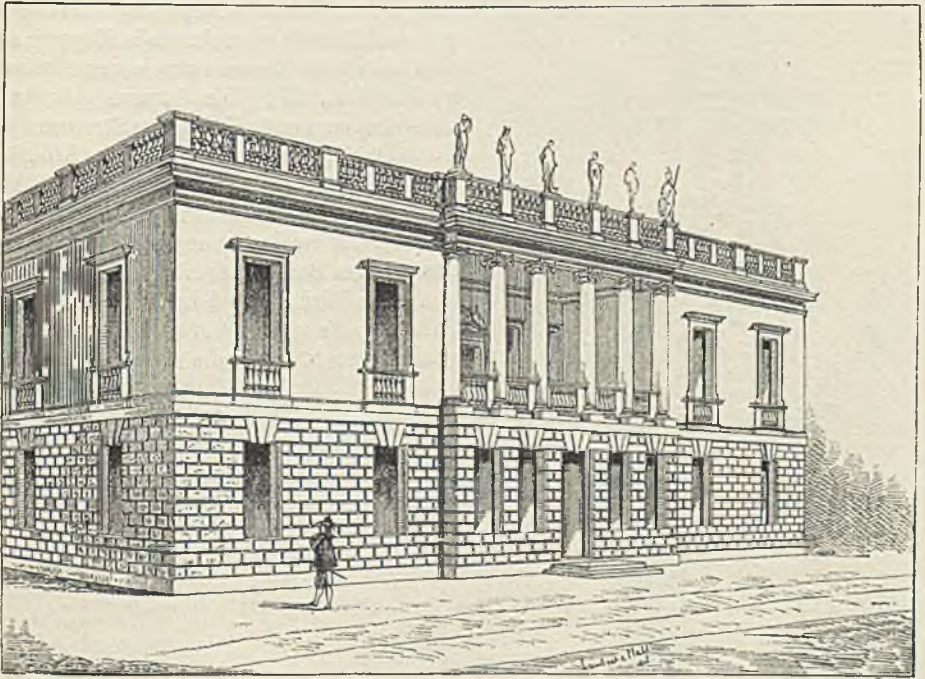


Abb. 93 Ehemalige Villa der Königin zu Greenwich

Sinne jener Zeiten als eine Wissenschaft studiert zu haben; seine ersten Bauten, das Sheldoniantheater zu Oxford, eine große Versammlungshalle (1663) und die Kapelle in Pembrokecollege zu Cambridge (1663—65), führte er für Universitäten aus. Eine Studienreise nach Paris (1665) und vor allem der große Brand von London (1666) eröffnen seine baukünstlerische Tätigkeit, die umfassendste, die wohl jemals ein Architekt ausgeübt hat. Wren wurde der Schöpfer des neuen London; sein Plan zum Wiederaufbau der Stadt, groß gedacht und charakteristischerweise um die Paulskirche und die Börse als Mittelpunkte angeordnet, gelangte zwar nicht zur Durchführung, aber allein mehr als fünfundzwanzig Kirchen entstanden nach seinen Entwürfen. Vor allem war es ihm vergönnt, die Paulskathedrale, eines der größten Baudenkmäler der Welt, nach seinem eigenen Plan 1675—1710 zu vollenden. Die kleineren Kirchen, unter denen St. Stephens in Walbrook (1681) als sein Meisterwerk gilt, bringen meist auf beschränktem Grundriß und in

einfachster Form den Gedanken der anglikanischen Predigtkirche zum Ausdruck, mit möglichster Zusammenlegung der Raumbildung um Altar und Kanzel.

Von hohem Reiz sind ihre keck entworfenen, Elemente der Gotik und Renaissance malerisch vereinigenden Türme, die noch heute bestimmend auf das Stadtbild Londons wirken (Abb. 94). Bei der Paulskathedrale drang ein älterer, geistreich aus dem Kreis heraus entwickelter Plan gegen den Widerstand der katholisierenden Hofkreise nicht durch; der Ausführung ist das Schema der alten englischen Langhauskirche mit doppeltem Querschiff zugrunde gelegt, dem Wren aber eine die ganze Breite der drei Schiffe einnehmende Kuppel als dominierenden Zentralraum einzugliedern wußte (Abb. 95). Die Formen des Aufbaus sind von palladianischer Strenge und Korrektheit, aber nur das Äußere (Abb. 96) übt eine bedeutendere Wirkung aus. Allerdings entspricht hier die imposante Durchführung der zweigeschossigen Fassade um den ganzen Baukörper nicht der architektonischen Wahrheit, denn die Dächer der Seitenschiffe gehen tief unter das Hauptgesims herab. Aber die elegant, offenbar



Abb. 94 Turm von St. Brides Church zu London

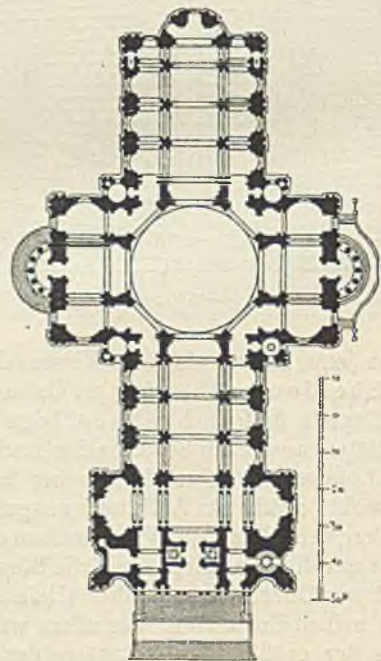


Abb. 95 Grundriß der Paulskathedrale zu London

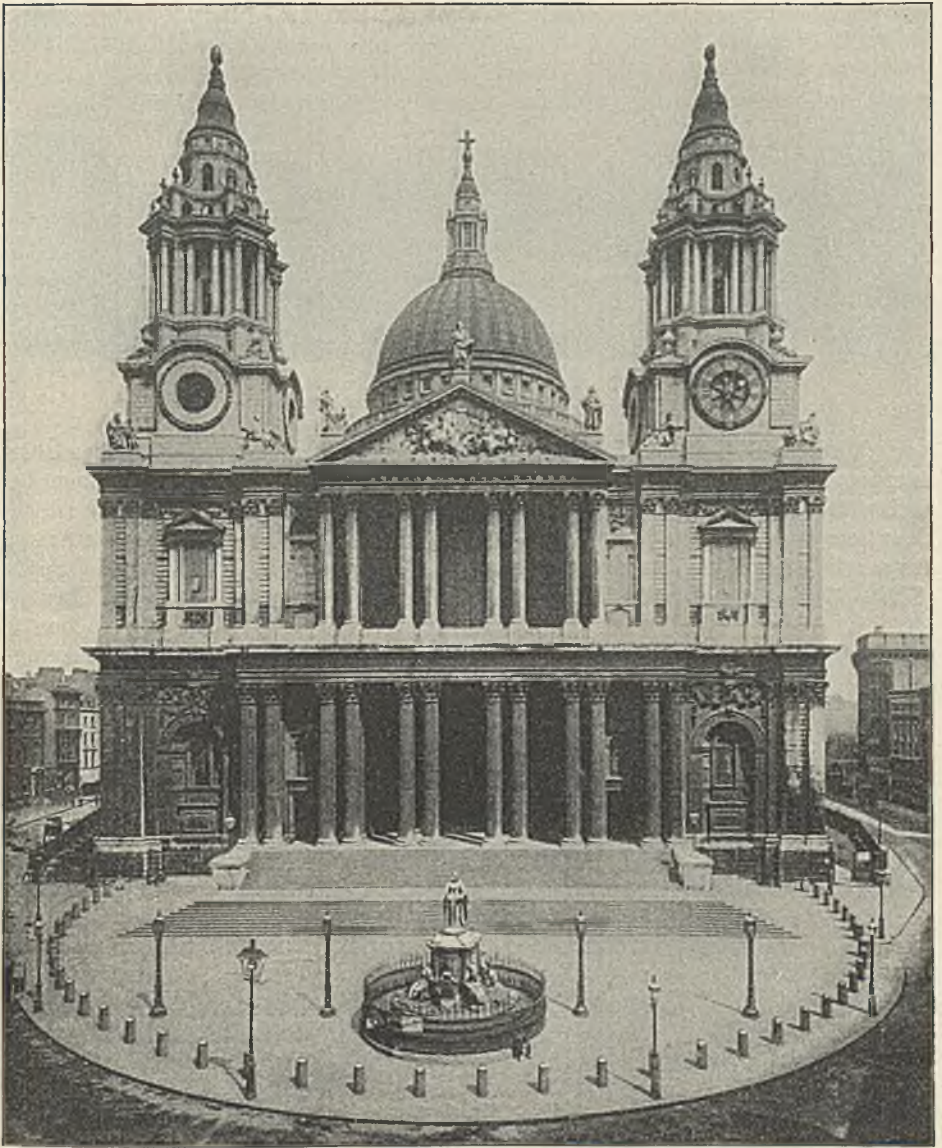


Abb. 96 Fassade der Paulskathedrale zu London
(Aus: Klopfer, Von Palladio bis Schinkel)

nach dem Vorbild Berninis für St. Peter entwickelten Türme, die mit einer prachtvollen Säulenhalle umgebene Kuppel — wie sie Bramante einst für die Peterskirche geplant und in kleinem Maßstabe an S. Pietro in Montorio ausgeführt hat — ergeben einen Eindruck von echter Monumentalität: über dem massigen Unterbau schwimmt die Kuppel, trotz ihrer ungeheuren Dimensionen, kühn und leicht im Äther.

Die bedeutendsten Profanbauten Wrens sind das zusammen mit seinem Schüler *Niclas Hawksmoor* († 1736) ausgeführte riesige Hospital zu Greenwich, der Hauptflügel des königlichen Schlosses Hamptoncourt, das Militärspital zu Chelsea und vor allem die prachtvolle Bibliothek des Trinity-College zu Cambridge.



Abb. 97 Blenheim Castle zu Oxford
(Aus: Klopfer, Von Palladio bis Schinkel)

Mischt sich in Wrens Schaffen bei aller Festigkeit seiner klassizistischen Überzeugung zuweilen schon eine Neigung zum Barocken, so tritt diese bei seinem bedeutendsten Rivalen *John Vanbrough* (1666—1726) noch mehr hervor. Er ist der Hauptmeister des Schloßbaus jener Epoche, in der eine mächtige und stolze Aristokratie mit dem Königtum an Reichtum und Prunk wetteiferte. Howard Castle (1702—14) und das für den Herzog von Marlborough erbaute Blenheim Castle

(1715 [Abb. 97]) suchen in der Großartigkeit der Anlage das Schloß von Versailles zu erreichen. Sie zeigen ernste Kraft in der Beherrschung gewaltiger Massen, klare und geschickte Gliederung, aber auch eine unerfreuliche Derbheit, ja Roheit der Formenbildung und bleiben namentlich in der Kunst der Innenarchitektur weit hinter den französischen Vorbildern zurück. Die ausschließliche Rücksicht auf die Repräsentation, der protzige Aufwand in den Fassaden sind barocke Elemente in Vanbroughs Schloßbauten, welche der Tradition des vornehmen Klassizismus geradezu widersprechen.

Daß aber die klassische Regel, deren Strenge und Nüchternheit der englischen Geistesrichtung in Politik und Kirche am meisten entsprach, nicht verloren ging, dafür sorgte der Einfluß der französischen Theoretiker der Architektur, deren

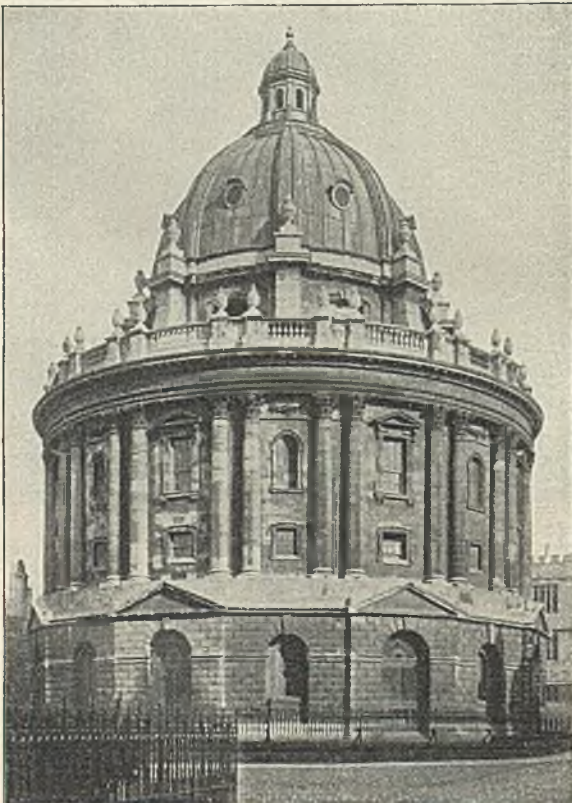


Abb. 98 Radcliffe-Bibliothek zu Oxford
(Aus: Klopfer, Von Palladio bis Schinkel)

Schriften von *Robert Morris*, *John Wood* u. a. den Engländern vermittelt wurden — vor allem aber der Kultus, den *Colen Campbell* († 1729) in seinem verbreiteten Werke „*Vitruvius Britannicus*“ (London 1715—31) Palladio und seinem englischen Propheten, *Inigo Jones*, widmete. So beherrschte der Palladianismus das ganze



Abb. 99 St. Mary le Strand zu London

18. Jahrhundert hindurch die englische Baukunst. Noch mit wirklicher Großartigkeit wandte ihn *James Gibbs* (1674—1754) in Bauten wie *St. Martin in the Field* an Trafalgar Square in London (1721—26) und in der *Radcliffe-Bibliothek* zu Oxford (1737—49 [Abb. 98]) an, die das Motiv des Kuppeltambours in einem mächtigen Rundbau mit durchgehender Säulenstellung zur Geltung bringt, über dem dann die eigentliche Kuppel allerdings nur noch eine schwächliche Wirkung

ausüben kann. In seinem beachtenswerten Kirchenbau St. Mary le Strand zu London (Abb. 99) wußte er selbst einen verhältnismäßig großen malerischen Reichtum der Außenarchitektur und eine geistreiche Lösung des Turmproblems zu verbinden; die einheitliche Saalform des Innenraums aber bringt den Gedanken der protestantischen Predigtkirche zum Ausdruck, deren Gestaltung auch andere englische und schottische Architekten der Zeit immer wieder in Angriff nehmen. In Schottland vertrat *William Adam* († 1748) diese Richtung, suchte aber auch Elemente der altheimischen Gotik in eklektischer Weise zu verarbeiten. *Campbells* eigene architektonische Leistungen besleißigen sich einer bis zur Nüchternheit gehenden strengen Zurückhaltung. *Georg Dance d. Ä.* (1695—1768) schuf in seinem



Abb. 100 Das Mansionhouse zu London
(Aus: Klopfer, Von Palladio bis Schinkel)

Mansionhouse zu London ein Hauptwerk dieser Schule, das der Pilasterfront nach holländischem Muster (vgl. Abb. 70) eine Tempelhalle auf überschulanken korinthischen Säulen vorlegt (Abb. 100). Der um 1750 vielbeschäftigte *James Paine* († 1790) übertrug diese Prinzipien auf zahlreiche Landschlösser der englischen Aristokratie. Den Höhepunkt strengen Verzichtes auf alle nur schmückenden

den Bauteile erreichte *William Kent* (1685—1748), der in enger Verbindung mit dem kunstbegeisterten *Earl of Burlington* († 1753) und unter dem Eindruck der ästhetischen Lehre des *Earl of Shaftesbury* (1670—1713) „All beauty is truth!“ seine Architekturen in schlichten, nüchternen Formen, mit dem Streben nach ruhiger Gliederung der Wandflächen aufbaute. Die Schlösser zu Holkham und Houghton, Devonshirehouse in London sind Beispiele seiner Art. Burlingtons Sitz Chiswick ist, wie manche andere Landhäuser dieser Epoche (vgl. S. 89), eine getreue Nachbildung der Villa Rotonda Palladios. Andere Bauten, wie die Stadthalle zu York (Abb. 101) zeigen direkte Aufnahme von Motiven aus der antikerömischen Ruinenwelt. Sie erinnern daran, daß die von reichen Aristokraten gebildete Gesellschaft der „Dilettanti“ in London zuerst planmäßige Reisen zur Entdeckung des Altertums ausführen ließ, daß seit 1751 die englischen Architekten *Stuart* und *Revett* mit der Durchforschung Athens beschäftigt waren, daß 1757 die erste Publikation der Ausgrabungen in Pompeji und Herkulaneum erschien. In der englischen Architektur, welche durch eine Tradition von anderthalb Jahrhunderten auf ähnliche Bauten verwiesen war, mußte die neugewonnene Kenntnis antiker Bauformen ganz besonders tiefen Einfluß ausüben, und so griff der Hellenismus in den Bauten der beiden Brüder *Robert* († 1792) und *James Adam*

(† 1794), des *George Dance d. J.* (1740—1825) und *John Soane* (1750—1837) hier schon früh Platz. Eine gewisse Reaktion dagegen bedeutet die Tätigkeit des letzten wirklich bedeutenden englischen Architekten *William Chambers* (1726—96); er griff mit Entschiedenheit auf das von der Renaissance entwickelte moderne Schmuckbedürfnis zurück und schuf in kleineren Bauten, wie *Abercornhouse* in *Duddingstone* (Abb. 102), vor allem aber in seinem großen Schloßbau *Somerset-house* in *London* Werke von edler Schönheit.

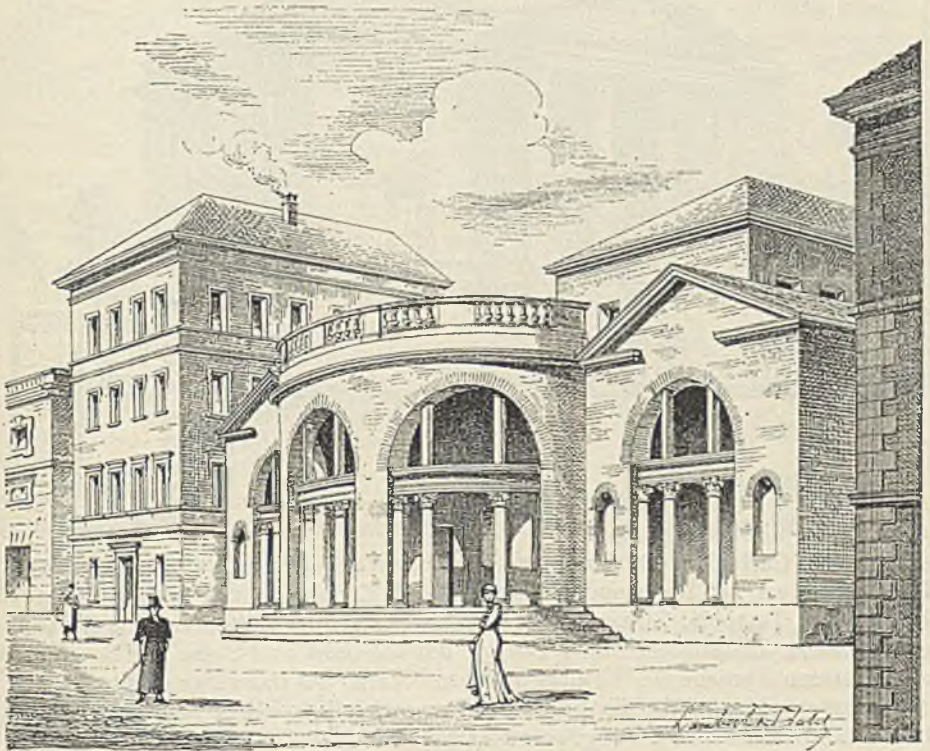


Abb. 101 Stadthalle zu York

Noch ein anderes divergierendes Element mischt sich eigenartig in die Entwicklung des englischen Klassizismus: die romantische Neigung zur Wiederbelebung gotischer Formen, zunächst allerdings mehr für dekorative Zwecke, wie sie von den schottischen Architekten, aber auch von dem kältesten aller Klassizisten, *William Kent* (1685—1748), gelegentlich gepflegt wurde. In merklichem Zusammenhange damit steht die neue Wendung in der Geschichte des Gartenbaus, welche hauptsächlich durch *Kent* herbeigeführt wurde. Er wollte auch hier die Kunst zur Einfachheit, zur Natur zurückführen, nicht der architektonische Zwang, wie in den Schöpfungen der französischen Gartenkünstler, sondern die Nachempfindung der ungekünstelten Naturschönheit sollte herrschen; der Garten sollte ein künstlerisch verdichtetes Gesamtbild der englischen Landschaft mit ihren sanften Hügelreihen, weiten Wiesenflächen, malerischen Baumgruppen geben. In diesem Sinne legte *Kent* die vielbewunderten Parks von *Chiswick*, *Stowe*, *Edger*, *Claremont*, *Rousham* an; seine Schüler *Lancelot Browne* und *William Gilpin* bildeten die Lehre weiter fort, und *William Chambers* gab ihr durch den Hinweis auf den stimmungs-

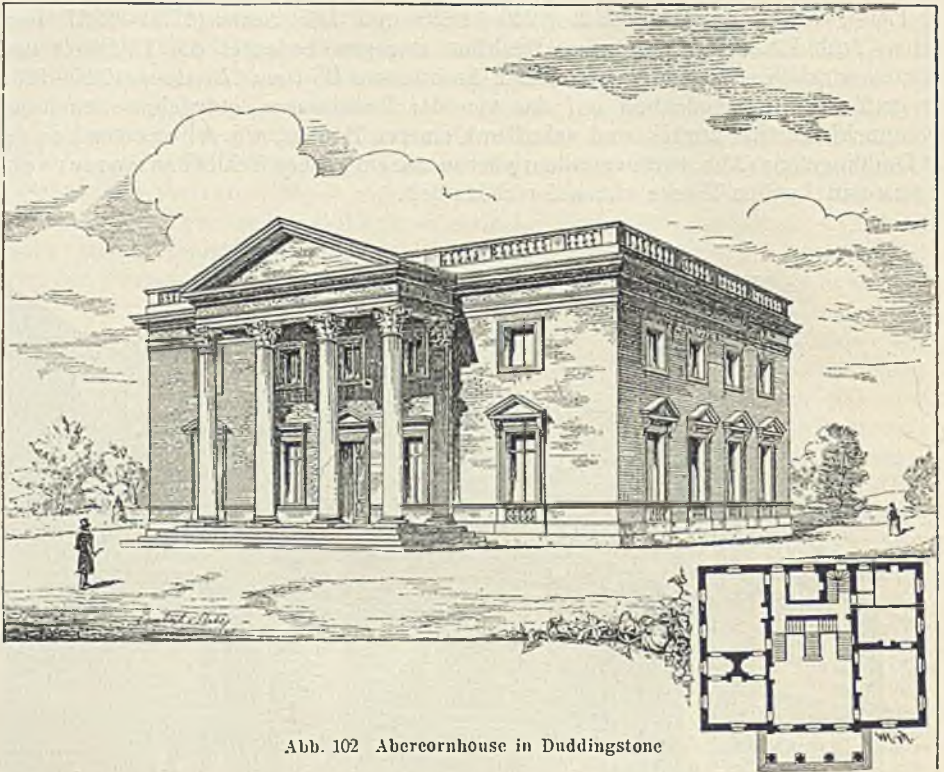


Abb. 102 Abereornhouse in Duddingstone

schaffenden Gartenbau der Chinesen eine neue Wendung: nun wurde — zuerst in Kew-Garden bei Richmond (1763) — durch Errichtung von bedeutungsvollen Bauwerken, Tempeln, Ruinen an geeigneten Stellen der Garten in eine Reihe abgeschlossener malerischer Bilder zerlegt, die auf Geist und Sinne des Beschauers eine bestimmte anregende Wirkung ausüben sollten. Die Bauwerke mußten sich der Natur unterordnen, nicht die Natur den Bauwerken. So regen sich auf allen Gebieten des Schaffens in der englischen Architektur zuerst Ideen und Anschauungen, die von der Kunst des Barocks und des Klassizismus hinüberleiten zur modernen Kunst.

Deutschland ¹⁾

Die deutsche Renaissance trug von Anfang an barocke Elemente in sich, denn sie war ja eigentlich nie mehr als ein ziemlich willkürliches Dekorationsspiel; kein unmittelbares Verhältnis zur Antike, kein selbständig ausgebildetes strenges Regelsystem hielt ihre Neigung zum Malerischen in Schranken. Der konstruktive Sinn, schon durch die üppig entwickelte Spätgotik erschüttert, trat in der Zeit der religiösen Umwälzung vollends zurück hinter den Ausdruck gefühlsmäßigen Überschwangs, der sich in der Häufung von Zierformen nicht genug tun kann.

So entwickelte sich bereits im Laufe des 16. Jahrhunderts eine Bauweise, die in beschränktem Sinne „barock“ genannt werden kann, aber wohl die Möglichkeit selbständiger Fortentwicklung in sich trug. Ihr machte der große Krieg ein Ende, der alle Kulturkräfte in Deutschland lahmlegte und nichts zurückließ als

¹⁾ R. Dohme, Geschichte der deutschen Baukunst. Berlin 1887. — Ders., Barock und Rokokoarchitektur, Berlin 1892 (Lichtdrucke). — C. Gurlitt, Das Barock- und Rokoko-Ornament Deutschlands. Berlin 1889.

Verödung, Armut und Barbarei. Als das Land in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts sich wieder zu erholen begann, da war der Faden der Tradition abgerissen, die baukünstlerische Übung infolge jahrzehntelanger Unterbrechung verloren gegangen. Zur Wiederherstellung auch nur der geschädigten und in Verfall geratenen Bauwerke mußten ausländische Werkmeister herbeigerufen werden. Deutschland war um ein Vierteljahrhundert in der Kultur hinter den anderen Nationen zurückgeblieben; in weit stärkerem Maße, als je zuvor, wurde fremder Einfluß auf sein Kunstschaffen bestimmend.

Deshalb gliedert sich die Geschichte des deutschen Barocks zunächst nach den Gebieten, von denen dieser Einfluß ausging, und den anderen, in denen er sich geltend macht. Der katholische Süden empfing seine Anregungen im Kirchenbau wie im Palastbau vorwiegend vom italienischen Barock, der protestantische Norden hatte an der strengen Bauweise Hollands ein Vorbild, das ein gelegentliches direktes Einwirken palladianischer Architektur namentlich auf die Gestaltung des Schloßbaues nicht ausschloß. Seit dem Ende des 17. Jahrhunderts machte sich infolge der politischen Verhältnisse der französische Einfluß allgemeiner geltend und gelangte im Verlaufe des 18. Jahrhunderts mehr und mehr zur unbestrittenen Herrschaft.

Die entscheidenden Anregungen, welche der Kirchenbau des deutschen Barocks von Italien aus erhielt, gehen bereits in die Zeit vor dem Dreißigjährigen Kriege zurück. In ihrem Bau von St. Michael zu München (1582—97) hatten die Jesuiten ein Muster hingestellt, das freilich niemals wieder erreicht worden ist, obwohl die Jesuitenkirchen zu Innsbruck und Hall ihm sichtlich nacheifern. Was in den späteren Bauten des Ordens als gemeinsam und charakteristisch hervortritt und mit Vorbehalt unter dem Namen eines „Jesuitenstils“ zusammengefaßt werden kann, das ist meist ein ziemlich trockener, der klassizistischen Regel Vignolas folgender Schematismus, mit kluger Rücksichtnahme auf die beschränkten lokalen Verhältnisse und die oft zugrunde liegenden gotischen Bauanlagen, deren Umgestaltung nach der Schulregel des Ordens die eigentliche Aufgabe des Architekten war. Namentlich die zahlreichen Jesuitenkirchen in Österreich und Bayern bieten bezeichnende Beispiele. Ein frischer Strom der Anregung ging von einem anderen bedeutenden Bau des beginnenden 17. Jahrhunderts aus, dem Dom zu Salzburg, der seit 1614 nach einem reduzierten Plan des *Vincenzo Scamozzi* durch seinen Schüler *Santino Solari* ausgeführt wurde. Durch die Gesamtanlage (Abb. 103), auf der Grundlage des *Gesù* in Rom erwachsen — die halbrunden Abschlüsse der Querschiffarme sind Reminiszenzen an die 1598 abgebrannte romanische Domkirche —, ist der Bau für manche deutsche Barockkirchen vorbildlich geworden, namentlich durch seine Fassade, welche — hier noch in etwas schwerfälliger Breitenentfaltung — die nördlichen Fronttürme mit dem zweigeschossigen römischen Schema zu verbinden trachtet¹⁾.

Als der Friede endlich errungen war, da hob im katholisch gebliebenen oder jetzt durch die Macht der politischen Verhältnisse und den Jesuitismus rasch in die

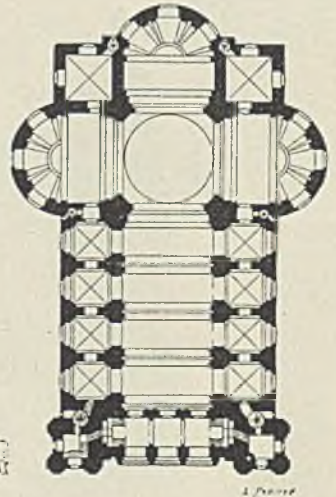


Abb. 103 Grundriß des Doms zu Salzburg

¹⁾ *J. Braun*, Die Kirchenbauten der deutschen Jesuiten. Freiburg 1908.

alte Kirche zurückgezwungenen Süden Deutschlands bald wieder eine lebhaftere Bautätigkeit an. Die Höfe von Wien, Prag, München und die reicheren Bischofssitze kehrten nach Maßgabe ihrer Mittel zu der gewohnten Prachtentfaltung zurück; das kirchliche Leben blühte überall wieder auf; selbst das Bürgertum vermochte sich dem ermutigenden Eindruck, den die Rettung Wiens vor der Türkengefahr (1683), den das im besten Sinne nationale Ankämpfen der Kaisermacht Österreich



Abb. 104 Fassade der Theatinerkirche zu München

gegen das Übergewicht Ludwigs XIV. hervorrief, nicht zu entziehen und wußte wenigstens in den größeren Städten, von denen insbesondere Wien, Prag, Breslau, Brünn, Graz, Innsbruck, Passau sich einer gewissen Blüte erfreuten, seinem Leben auch künstlerischen Wert zu verleihen. Vor allem aber waren es mehr als je zuvor die großen geistlichen Stifter der Benediktiner, Augustiner, Prämonstratenser und Zisterzienser, die jetzt entscheidend in die architektonische Entwicklung eingriffen. Fern von den größeren Städten, meist in landschaftlich schönen Gegenden belegen, stellten sie der Baukunst dankbare Aufgaben großen Stils, deren Lösung und die Art, wie sie erfolgte, ein wichtiges Element in dem Bilde des Gesamtchaffens der Zeit ausmacht.

Freilich, solange es an geschulten Kräften in der Heimat fehlte, mußten diese von auswärts herbeigeholt werden. Und dies geschah in Süddeutschland fast ausschließlich aus Italien und insbesondere von jenem Gebiet am Südabhang der Alpen,

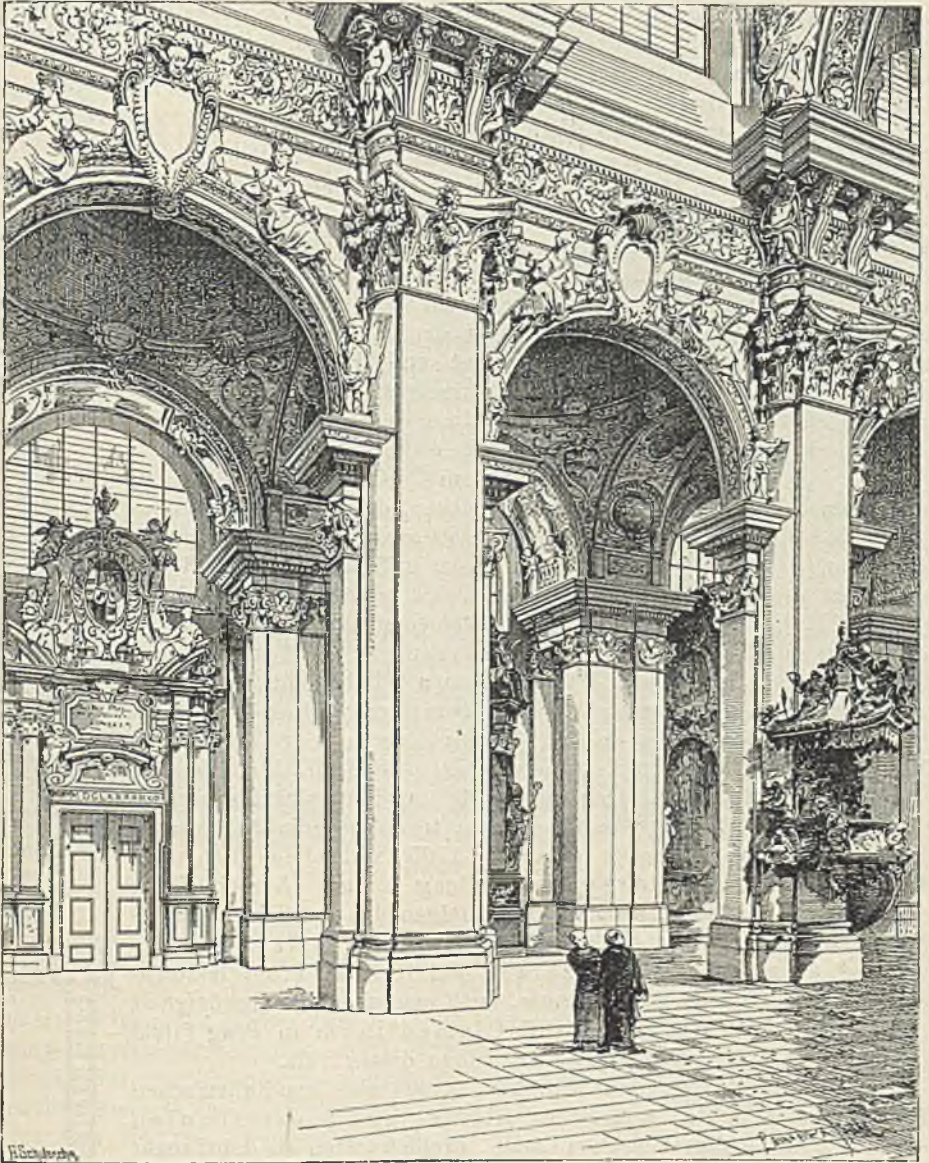


Abb. 105 Aus dem Langhause des Doms zu Passau

das auch die Hauptstadt der Kirche in dieser Epoche mit Architekten reichlich versorgte. Ganze Generationen von norditalienischen Baumeistern, Bildhauern, Stukkatoren und Dekoratoren lassen sich, weit zahlreicher als zur Zeit der Renaissance, jetzt in ihrer Tätigkeit auf deutschem Boden verfolgen. So die *Lurago* in Passau und Prag, die *Zuccali*, *Viscardi* und *Quaglio* in Bayern, die *Carnerali* und

Bussi in Wien und anderwärts, die *Bianchi* in Böhmen, die *Retti* in Schwaben; auch aus den Familien der *Pozzo* und *Bibiena* (vgl. S. 30 f.) waren mehrere Mitglieder an verschiedenen Orten Deutschlands lange Zeit hindurch in einflußreicher Stellung tätig. Immer tüchtig, geschickt und formensicher, aber selten originell und gedankenreich, haben sie wesentlich dazu beigetragen, die deutsche Neigung zum Eigenartigen, Individuellen durch den gefälligen Reichtum und die strengere Schulung des romanischen Geistes zu überwinden.

Ein erstes bedeutendes Werk in diesem Sinne war der Bau der Theatinerkirche St. Kajetan in München, durch *Agostino Barella* aus Bologna (vgl. S. 35) 1663 begonnen und von dem Graubündener *Enrico Zuccali* (bis 1675) fortgeführt, der namentlich das Innere mit reicher plastischer Stukkierung schmückte. Auch die unteren Teile der Fassade und die Türme (Abb. 104) gehören dieser Bauperiode an, während das obere Geschoß erst im 18. Jahrhundert hinzugefügt wurde. In demselben Geiste ist der 1662 abgebrannte Dom zu Passau durch *Carlo Lurago* erbaut und durch *Carl Antonio Carlone* (seit 1680) das Innere (Abb. 105) meisterhaft dekoriert worden. Durch den Bau der Stiftskirche von Haug in Würzburg (1670 bis 1691) begründete *Antonio Petrini* seinen Ruhm in den fränkischen Landen. Es ist ein im wesentlichen dem Gesù entlehnter Grundriß mit raumschöner Entwicklung des Mittelbaus, den eine trefflich ausgebildete Kuppel krönt. *Giovanni Antonio Viscardi*, seit 1686 bayrischer Hofbaumeister, entfaltet namentlich in der auf beschränktem Raum geschickt angelegten Dreifaltigkeitskirche zu München (1711—18), mit ihrer malerisch gestalteten Querschiffsfassade ein bedeutendes, an Borromini erinnerndes Können.

Auf dem Gebiete des Profanbaus¹⁾ haben die italienisch-süddeutschen Baumeister nicht minder bemerkenswerte Schöpfungen hinterlassen. Hier sprach schon früh allerdings auch das Vorbild des Versailler Schloßbaues mit, wie es in den breitgestreckten Fronten der Schlösser Schleißheim (Abb. 106) und Nymphenburg bei München, Mannheim, Schönbrunn u. a. sowie in dem weiten Ehrenhof des von *Giuseppe Frisoni* († 1735) vollendeten Schlosses Ludwigsburg bei Stuttgart zur Geltung kommt. Ausschließlich dem Vorbilde des italienischen Palazzo folgen die stattlichen Schloßbauten des böhmischen Adels, wie das Palais Nostiz (1658—60) und vor allem das Palais Czernin (um 1680) zu Prag, letzteres eine Palastfassade von gefühlsarmer, doch monumentaler Eintönigkeit (Abb. 107). Auch das Jesuitenstift Clementinum in Prag (1653 bis 1711) ist ein wirkungsvoller Prachtbau dieses Stils.

Das reichste Feld ihrer Tätigkeit fanden aber jene italienischen Barockmeister in den zahlreichen Stifts- und Klosterbauten der süddeutsch-österreichischen Lande. Freilich treten sie dabei mehr als Dekoratoren im großen Stile auf, die eigentlich architektonischen Aufgaben haben durch sie keine wesentliche Förderung erfahren. Immer wieder ist, wo nicht ältere Anlagen eine andere Form vorschreiben, das Innere der Kirche zu einem mächtigen Saalraum zusammengeschlossen oder ein Zentralgrundriß mit hoher Kuppel bildet die Unterlage zu dem üppigen Dekorationsspiel dieser ganz auf die



Abb. 106 Grundriß des Schlosses Schleißheim

¹⁾ H. Schmerber, Das deutsche Schloß und Bürgerhaus im 17. und 18. Jahrhundert. Straßburg 1902.

Schaulust der Menge und das Repräsentationsbedürfnis eines mächtigen Klerus berechneten Kunst. Aber in dem Zusammenfassen der Wirkung von Kirche und schloßartigem Klostergebäude zu einem imposanten Gesamteindruck, in dem Einklang dieses Bildes mit der landschaftlichen Umgebung, wie sie namentlich bei den hoch gelegenen Wallfahrtsorten angestrebt wurde, liegt das künstlerische Element eines Schaffens, das weit mehr, als es jemals der deutschen Renaissance beschieden war, aus dem Vollen und Ganzen arbeitete. Bezeichnend für diese Richtung ist namentlich die Tätigkeit der weitverzweigten Familie der *Carlone*, der u. a. das Kloster Kremsmünster (1680—1704), Garsten bei Steyr (1677—93), St. Florian bei Linz (1686—1708) und mehrere bedeutende Anlagen in Steiermark und Tirol entstammen.

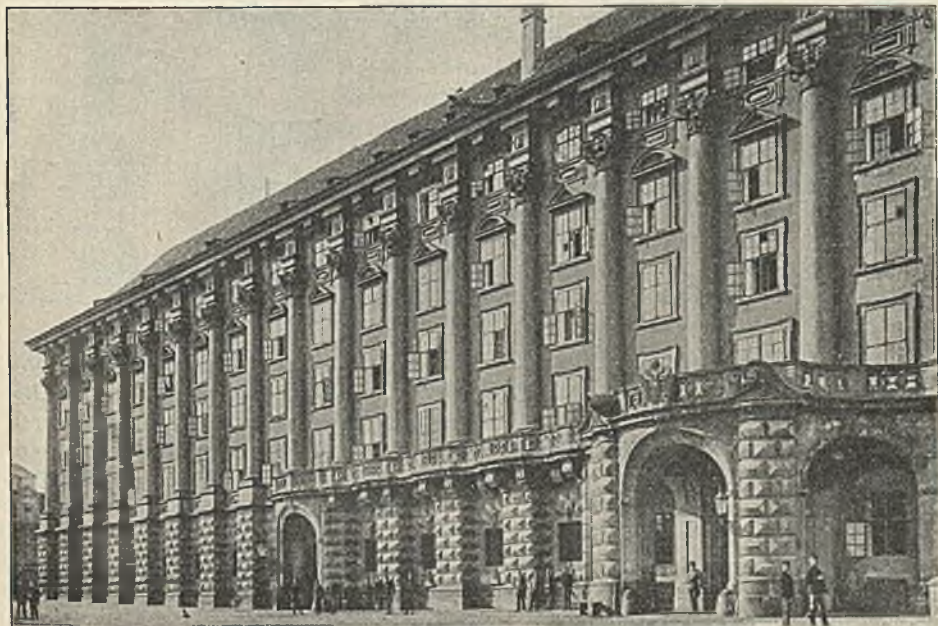


Abb. 107 Fassade des Palais Czernin zu Prag (Nach Dohme)

Doch es blieb nicht bei der Wirksamkeit dieser importierten Meister des Barockstils auf deutschem Boden: ihr Beispiel löste das Schaffen einheimischer Kräfte aus, die erfolgreich mit ihnen in Wettbewerb traten. Schon die Domkirche zu Kempten, von *Michael Beer* 1652 als eines der frühesten Werke nach Beendigung des Krieges begonnen, zeigt in ihrem Grundriß (Abb. 108) ein selbständiges Ringen mit den Gedanken des italienischen Kuppelbaues, wie es ähnlich in belgischen Kirchen der Zeit begegnet (vgl. S. 65). An die breite, dreischiffige Halle legt sich ein von zweigeschossigen Arkaden umgebener Zentralbau, ein ganz national empfundenes Bauelement nach Art der altromanischen Werke. Trotz aller importierten Muster und ultramontanen Einflüsse ließ sich der deutsche Hang zur Eigenart und die nationale Empfindungsweise eben doch nicht unterdrücken. Das zeigen am deutlichsten die großen Baumeisterfamilien, wie sie namentlich in den österreichischen Landen auftraten.

Die ältesten unter ihnen sind die *Dientzenhofer*¹⁾, deren Ahnherr *Georg D. d. Ä.*

¹⁾ *P. A. Weigmann*, Eine Bamberger Baumeisterfamilie um die Wende des 17. Jahrh. Straßburg 1902. — *H. Schmerber*, Beiträge zur Geschichte der Dientzenhofer. Prag 1900.

1614 in Aibling in Bayern geboren war; seine fünf Söhne, *Georg d. J.* (1643—89), *Johann Leonhard* († 1707), *Christoph* (1655—1722), *Johann* († 1726) und ein fünfter unbekanntes Vornamens errangen zunächst im Dienste des Bamberger Bistums beim Bau der Klöster Waldsassen, Ebrach, Schöntal und der Bamberger Residenz, zum Teil auch durch literarische Veröffentlichungen Namen und Ruf; den Ruhm der Familie über die Grenzen ihrer fränkischen Heimat hinaus begründeten *Johann*

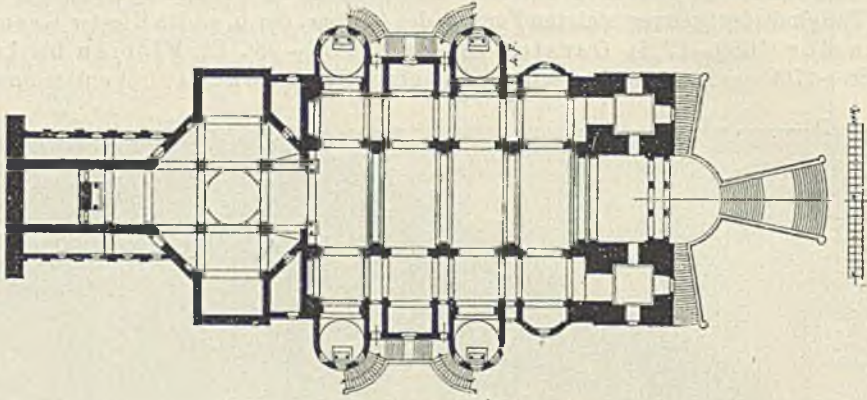


Abb. 108 Grundriß des Doms zu Kompten

Dientzenhofer durch seinen Dombau in Fulda und *Christoph D.* sowie dessen Sohn *Kilian* (1689—1751) durch ihre ausgedehnte Tätigkeit in Prag und Böhmen. Originell und folgerichtig durchgeführt, wenn auch zunächst vielleicht mehr durch kirchlich-symbolische als künstlerische Motive bestimmt, ist schon die Anlage der Dreifaltigkeitskapelle in Waldsassen (1685—89) auf kleeblattförmigem Grundriß mit dünnen Spitztürmchen in den Schnittpunkten der drei Konchen (Abb. 109). Sie hat in zahlreichen mit ähnlicher Freiheit aus dem Schema des Zentralbaus entwickelten deutschen Wallfahrtskirchen Zeugen einer gleichen Empfindungsweise. Nicht minder eigenartig sind die beiden unter sich nahe verwandten Klosterkirchen zu Banz bei Lichtenfels und Brschevnow bei Prag (1715—19), von *Johann* und *Christoph Dientzenhofer*:

in dem phantastischen Linienschwung ihres Grundrisses (Abb. 110), der sich bis in die Kurven der Gewölbedecke fortsetzt, erinnern sie unmittelbar an die Kühnheiten eines *Guarini* und *Bonavia* (vgl. S. 55). Als Vorstufe dazu erscheint der von *Johann Dientzenhofer* auf der Grundlage eines älteren Baues entwickelte Dom zu Fulda (1704—12), dessen Inneres sich in edlen, rhythmisch bewegten Formen um eine großartige Kuppel gruppiert. Der Hauptkirchenbau des *Christoph D.* ist St. Nikolaus auf der Kleinseite zu Prag, eine der

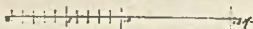
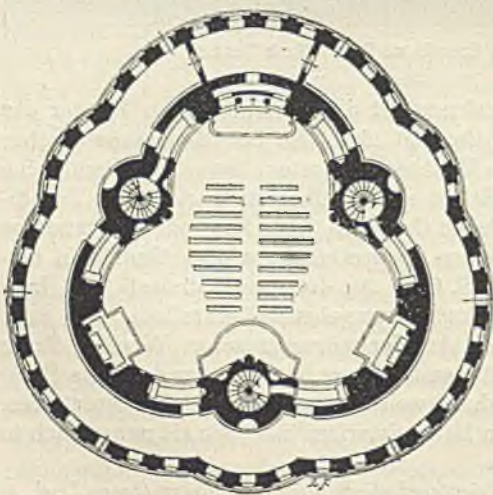


Abb. 109 Grundriß der Dreifaltigkeitskapelle bei Waldsassen

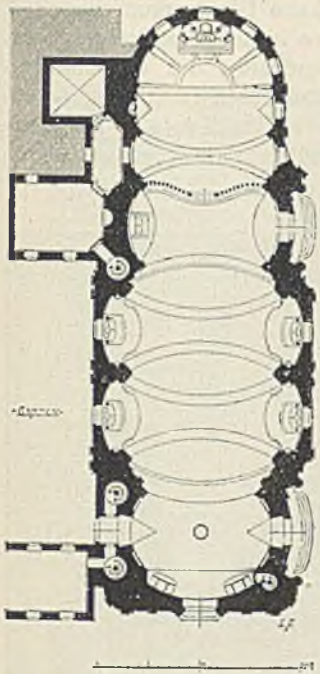


Abb. 110 Grundriß von St. Margareth zu Brschevnow

großartigsten Anlagen des Stils in ganz Deutschland, mit einer mächtigen, von Konchen umgebenen Kuppel. Die Fassade (Abb. 112), in wildbewegten Formen mit schweren Verkröpfungen gebildet, ist ein Werk des Kilian D.; ein keck neben die Kuppel gesetzter Eckturm gibt der Außenansicht besonders malerisches Leben.

Auch im Profanbau erreichten die letzten Glieder dieser Franken und Böhmen eine Zeitlang geradezu beherrschenden Architektenfamilie eine leidenschaftliche Größe und Kraft des Ausdrucks, welche ihre früheren, noch zaghaften und unsicheren Leistungen, wie die erwähnten Klosterbauten, kaum voraussehen lassen. Trocken und nüchtern, noch im strengeren Formenschema der Renaissance befangen, ist die Residenz zu Bamberg von *Joh. Leonhard Dientzenhofer* 1695—1703 errichtet. Aber schon die Schloßbauten seines begabteren Bruders *Johann* in Fulda (1707—13) und dem nahen Bieberstein zeigen die Formen des Barockstils mit Geschick und Eigenart gehandhabt. Vor allem aber ist sein großartiger Schloßbau zu Pommersfelden¹⁾ (1711—18) ein Hauptdenkmal des deutschen Barocks, das weithin vorbildlich gewirkt hat. Anregungen des französischen und Elemente des italienischen Schloßbaues sind hier mit voller Freiheit den deutschen

Bedürfnissen gemäß verarbeitet. Zum erstenmal auf deutschem Boden erscheint die vollausgebildete Hufeisenform der Anlage mit weit vorspringenden Flügeln, die in Eckpavillons enden; das Mittelrisalit (Abb. 111) ist nach der Hof- wie der Gartenseite kräftig vorgezogen und enthält ein durch alle drei Stockwerke reichendes imposantes Treppenhaus sowie den großen Festsaal, dem im Erdgeschoß die „sala terrena“ nach italienischer Manier entspricht. In zwei rechtwinklig gebogenen Läufern ist die Treppe zum Hauptgeschoß emporgeführt, innerhalb eines ringsum laufenden Galerienbaues, der im Erdgeschoß mit wuchtigen Pfeilerarkaden, im ersten Stock mit einer architravierten Säulenstellung, mit teilweise gepaarten Säulen, im obersten Stockwerk mit Rundbogenarkaden sich öffnet — das Ganze also fußend auf dem Gedanken des italienischen Arkadenhofes, wenn auch in rein dekorativer Absicht, denn den umlaufenden Galerien entsprechen keine dahinterliegenden Innenräume, sie öffnen sich mit Fenstern nach außen! Aber doch bleibt das Treppenhaus im ganzen wie im einzelnen eine der glänzendsten Schöpfungen des deutschen Barocks. — Die architektonische Gestaltung des Äußeren ist einfach und derb, nur am Mittelrisalit zu kräftiger Wirkung gesteigert.

Die Plandisposition von Pommersfelden wurde

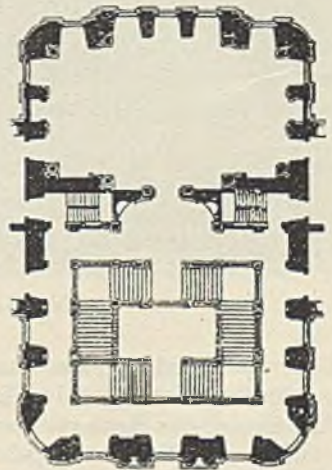


Abb. 111 Schloß Pommersfelden Grundriß des Mittelbaues

¹⁾ Kupferstichpublikation von Sal. Kleiner. Augsburg 1728.

maßgebend nicht bloß für spätere Schloßbauten Johann Dientzenhofers selbst, wie Kleinheubach bei Mainz (1723 ff.), sondern schuf ein Prototyp des deutschen Schloßbaus im 18. Jahrhundert; die Stallgebäude, die in Pommersfelden offenbar in Anlehnung an das Versailler Vorbild dem Hauptbau gegenüber halbkreisförmig angeordnet sind, wurden schon in Kleinheubach zur Seite verlegt, so daß die dreiteilig mit vorspringenden Seitenflügeln entwickelte Fassade sich zur Hauptschausseite des Schlosses gestaltete.



Abb. 112 St. Nikolauskirche (Kleinseite) zu Prag

In Bamberg, wo Johann Dientzenhofer bis zu seinem Tode wohnte, scheint er für den reichen Archivar Boettinger auch zwei stattliche Bürgerhäuser geschaffen zu haben, das Konkordiahaus und vielleicht das — jetzt leider verunschönte — Prellhaus. Die Formen gehen hier — namentlich an dem letzteren (Abb. 113) — aber schon mehr ins Üppig-Schwülstige über, wie es sonst erst für die Bauten der jüngeren Dientzenhofer-Schule charakteristisch erscheint. Diese jüngere Generation

steht bereits unter dem geistigen Einfluß des größten süddeutschen Barockmeisters, Fischer von Erlach.

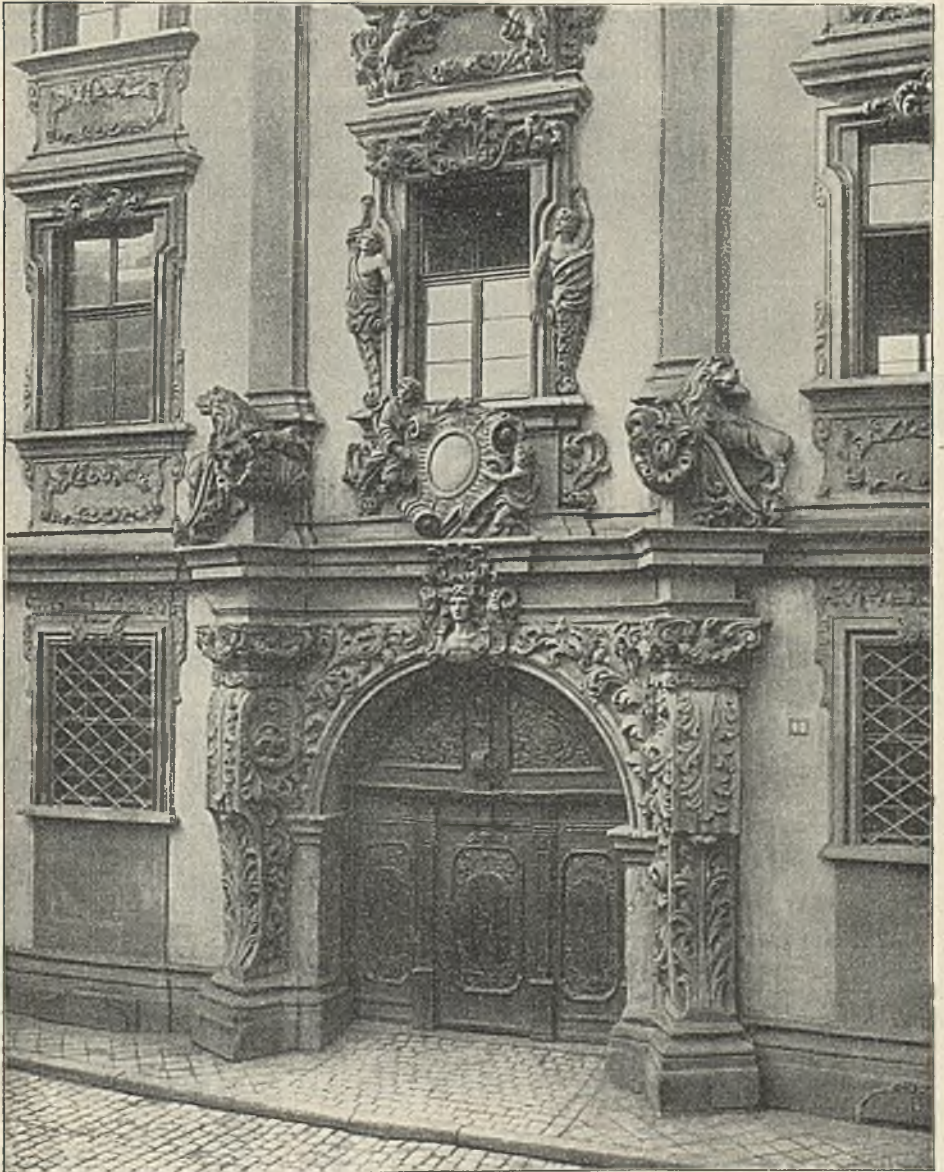


Abb. 113 Boettingersches Haus zu Bamberg

In den Werken der Dientzenhofer tritt ein ehrliches, aber schweres Ringen mit ihren Aufgaben und insbesondere mit dem Einfluß der großen fremden Meister hervor; im Anfang noch unbeholfen und nüchtern, erhebt sich mit Johann Dientzenhofer diese Richtung zur völligen Herrschaft über die Ausdrucksmittel des Barocks und weiß italienische wie französische Anregungen zu einer neuen einheitlichen Weise zu verarbeiten. Viel unbefangener und leichtherziger, mit einer Art von

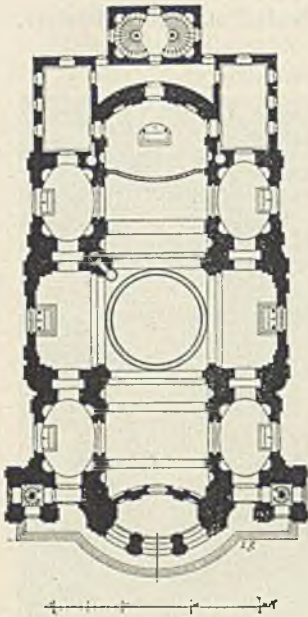


Abb. 114 Grundriß der Kollegienkirche zu Salzburg

das Kuppelmotiv auch für die Außenansicht zur Geltung zu bringen. Besser als hier gelang dies in der Peterskirche zu Wien (1702—1713), die als unmittelbare Vorstufe zu dem Hauptwerk des Meisters, der Kirche des hl. Karl Borromäus in Wien (1716—37), gelten darf. Die großen Probleme einer Verbindung von Zentral- und Langhausbau, von Kuppel und Türmen sind hier in einer neuen und geistvollen Weise gelöst, die allerdings so nur einem kenntnisreichen und geistvollen Künstler einmal gelingen mochte und methodisch keinen eigentlichen Fortschritt bedeutet. Der Grundriß (Abb. 115) zeigt einen in die Längsachse gestellten ovalen Kuppelraum, durch rechtwinklige An-

¹⁾ A. Hg., Die Fischer von Erlach. I. Wien 1895.

lächelnder Sicherheit steht *Johann Bernhard Fischer* (1656—1723)¹⁾ den fremden Mustern und Regeln gegenüber, wie uns am besten sein literarisches Werk „Entwurf einer historischen Architektur“ (Wien 1725) erkennen läßt. Fischer ist der erste und so gut wie der einzige Künstler seiner Zeit, der zu einer wahrhaft historischen Auffassung der verschiedenen Stilrichtungen gelangte. Mit unbefangenen Urteil sucht er nicht wie die übrigen Theoretiker in der Antike allein das Heil, sondern weiß die Eigenart aller Stilepochen zu würdigen. Diesen Standpunkt nahm er auch bei seinem Schaffen ein; vor haltlosem Eklektizismus aber bewahrte ihn die Fülle eigener Ideen.

In Graz als Sohn eines Bildhauers geboren, sah Bernhard Fischer in jungen Jahren Italien und wurde bereits 1687 in Wien Hofingenieur und Architekturlehrer des späteren Kaisers Joseph I. Sein erster größerer Kirchenbau, die Kollegienkirche zu Salzburg (1696—1707) ist dem Grundriß (Abb. 114) nach eine ins Barocke übersetzte Nachbildung der Sorbonne in Paris; die Fassade mit konvex vortretendem Mittelschiff sucht durch seitliche Verschiebung der Türme

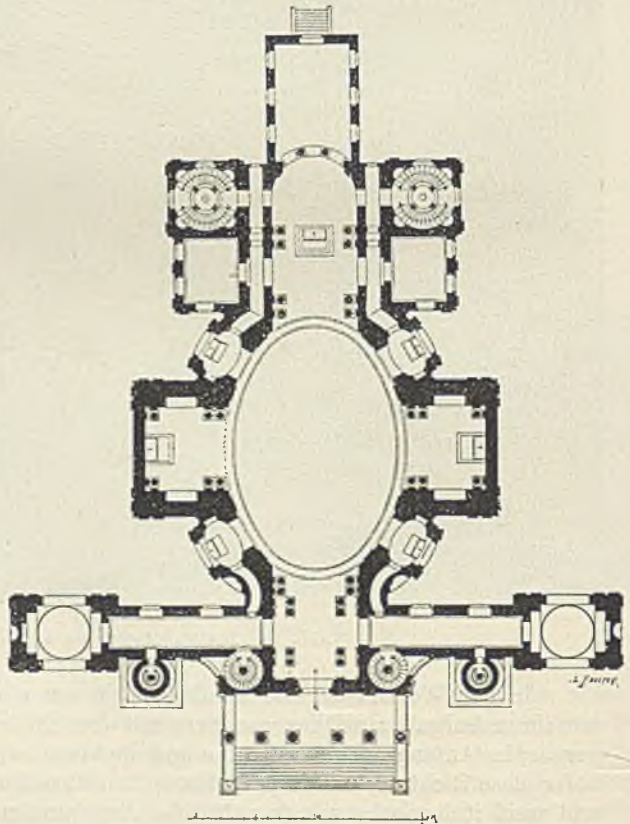


Abb. 115 Grundriß von St. Karl Borromäus zu Wien

bauten in den Achsen zur Kreuzform ausgebildet, während ihn im übrigen vier in die Diagonale gestellte, gleichfalls ovale Kapellen mit Emporen darüber umsäumen. Die Längsarme sind als Vorhalle und Chorraum ausgestaltet; den Chor schließt, wie bei venezianischen Kirchen, eine im Halbkreis gestellte Säulenreihe, welche den Durchblick nach der dahinterliegenden Sakristei eröffnet. Als Fassade legt sich im rechten Winkel ein rein nach dekorativen Rücksichten gestalteter

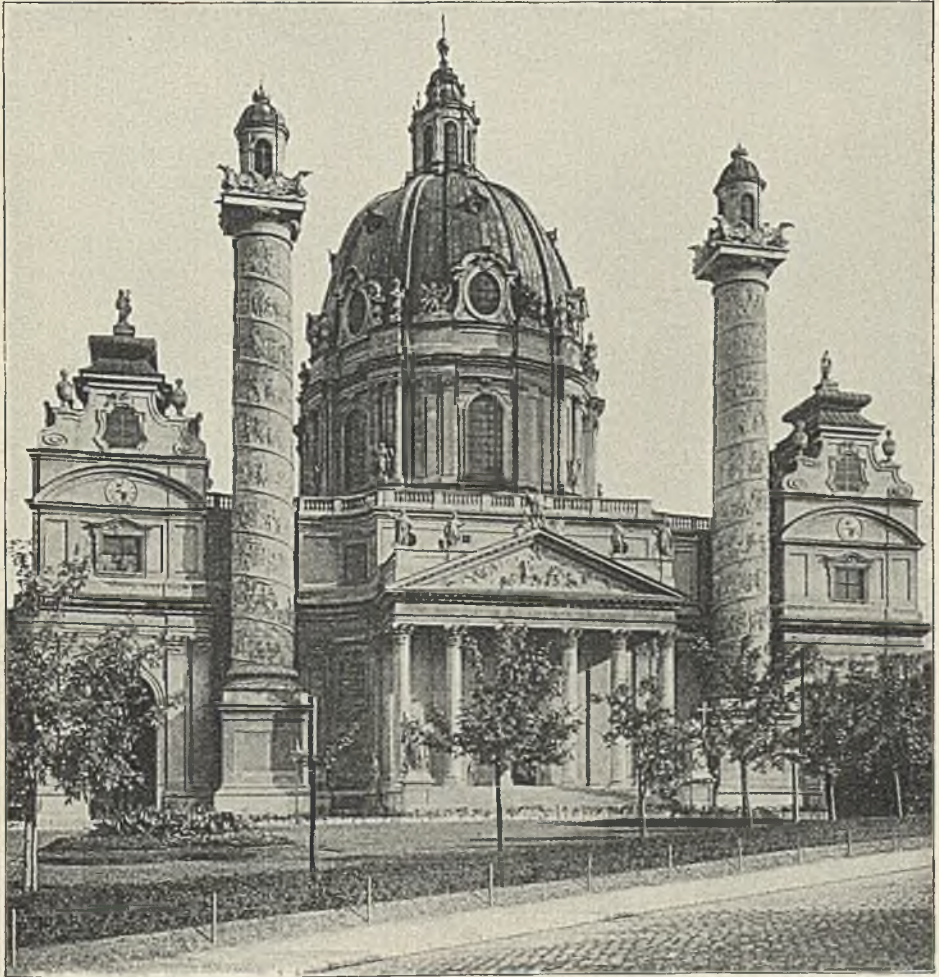


Abb. 116 St. Karl Borromäus zu Wien (Nach Dohme)

Baukörper vor, mit einer korinthischen Tempelfront, zu der breite Stufen emporführen, in der Mitte vorspringend und seitlich in niedrig gehaltenen barocken Anbauten ohne praktischen Zweck endigend; sie gewähren, wie die Flügelbauten der Peterskirche, dem Wagenverkehr Durchlaß. Die Stelle der Türme aber vertreten zwei vor die zurücktretenden Seitenteile der Fassade frei hingestellte Nachbildungen der Trajanssäule in Rom, die von kleinen Rundlaternen bekrönt sind. Dieser originelle Gedanke gibt der Fassade (Abb. 116) ihr frappantes Leben: die beiden Spitzsäulen gehen mit der hoch dazwischen aufragenden, edel



Abb. 117 Innenansicht der Hofbibliothek zu Wien

gestalteten Kuppel zu einem äußerst malerischen Bilde zusammen, das uns vergessen läßt, wie wenig organisch es entwickelt ist. Archäologische Reminiszenzen vermischen sich darin mit Motiven, wie sie etwa gleichzeitig Juvara in seiner Superga (vgl. S. 43) gestaltet hat. Es ist eine mit höchstem dekorativem Geschick

gefundene Augenblickslösung, die uns immerhin den deutschen Barockstil auf der Höhe seiner formalen Kraft zeigt.

Fischers Tätigkeit im Profanbau beginnt früh (um 1690) mit den nur zum Teil nach seinen Intentionen ausgeführten großartigen Entwürfen für Schloß Schönbrunn bei Wien. Eine noch wichtigere Aufgabe war ihm mit der Umgestaltung der kaiserlichen Hofburg gestellt, und er hat sie in dem Fassadenbau der Reichskanzlei, in dem Neubau der Winterreitschule und der Hofbibliothek¹⁾

mit jener glücklichen Verschmelzung französisch klassizierender Strenge und italienisch barocken Überschwangs gelöst, der durch ihn in die Wiener Bauschule eingeführt wurde. Neuerdings ist die Front nach dem Michaeler Platz mit dem imposanten Kuppelvestibül in seinem Sinne ausgeführt worden. Das Innere der Hofbibliothek (Abb. 117) mit der kecken Einbeziehung der Bücherwände in die architektonische Dekoration spottet der nüchternen Fassade, die erst unter der Leitung des Sohnes zustande gekommen zu sein scheint. Auch eine Reihe der glänzendsten Adelspaläste in Wien

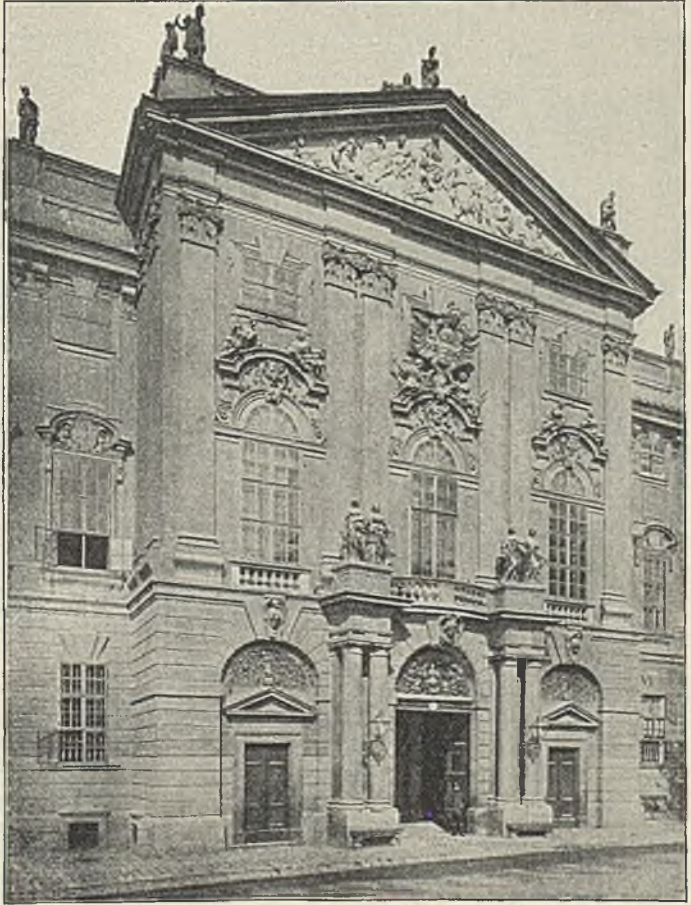


Abb. 118 Palais Trautson zu Wien (Nach Dohme)

und anderwärts gehen auf Bernhard Fischer zurück: der Palast des Prinzen Eugen (jetzt Finanzministerium) in der Himmelfortgasse (1703) hat namentlich in seiner Treppenanlage ein oft nachgeahmtes Vorbild üppiger, wuchtiger Pracht. Die Fassade des Palais Trautson (1720—30) (Abb. 118) vereinigt wahrhaft fürstliche Größe mit anmutigster Durchbildung im einzelnen, das Palais Clam-Gallas in Prag (1707—12) besitzt in seinen Risaliten mit den von Atlantenpaaren, die einen Balkon tragen, flankierten Prachtportalen charakteristische Beispiele der echt barocken Kunst, durch Konzentrierung der Massenwirkung eine sonst einfach gehaltene Fassade malerisch zu beleben.

¹⁾ C. List, Die Hofbibliothek in Wien (Lichtdrucke). Wien 1897.

Neben Fischer — dessen Sohn *Joseph Emanuel Fischer von Erlach* (1695 bis 1742) an die Bedeutung des Vaters nicht heranreicht — war *Johann Lukas von Hildebrand* (1666—1745) der hervorragendste Barockarchitekt Österreichs. Seine Hauptschöpfungen sind Lustschloß Belvedere, das Palais Daun (jetzt Kinsky), ein Teil des Stiftsgebäudes Göttweih und das Schloß Mirabell in Salzburg. Das Belvedere, 1693—1724 für den Prinzen Eugen von Savoyen, einen besonderen Gönner Hildebrands, erbaut, ist für die graziöse Leichtigkeit und malerische Bewegtheit seines Stils charakteristisch (Abb. 119). Den Niveau-

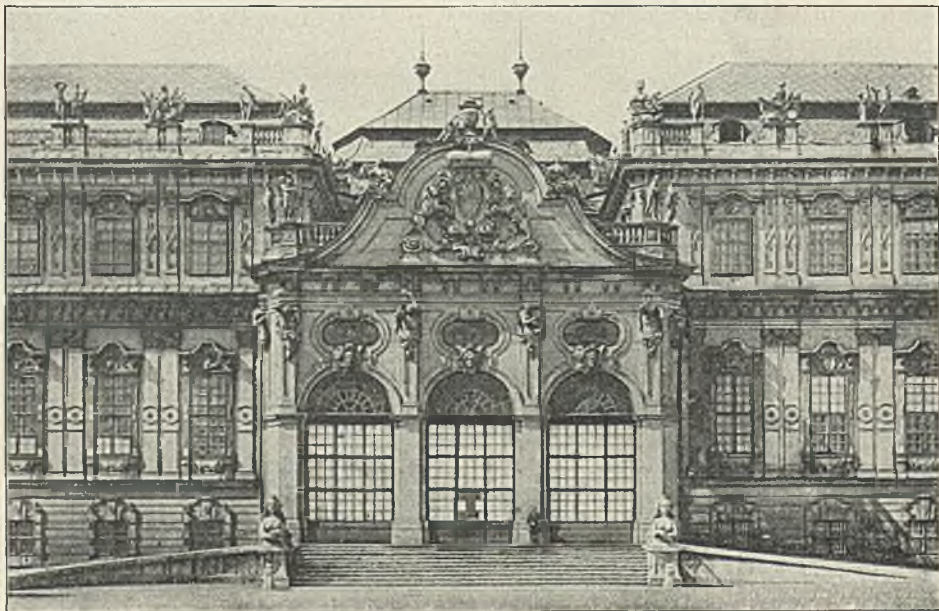


Abb. 119 Schloß Belvedere zu Wien (Nach Dohme)

verschiedenheiten des Geländes gemäß sind die verschiedenen Bauteile mit großem Geschick aneinandergesetzt und aufs reichste und zierlichste, mit sichtlicher Anlehnung an den französischen Geschmack, dekoriert. Eine großartige Gartenanlage erhöht den Reiz des anmutigen Baus. Das für den Feldmarschall Daun etwa 1709—13 erbaute Palais Kinsky trägt denselben Grundzug heiteren Schmucksinns; bezeichnend ist die Ersetzung der Pilaster im Mittelrisalit (Abb. 120) durch hermenartige Pfeiler. Hier wie im Schlosse Mirabell ist namentlich die Treppe mit ihrem in derbe Schnörkel aufgelösten Geländer (Abb. 121) für den barocken Übermut Hildebrandscher Dekorationsweise charakteristisch.

Was die Fischer von Erlach, Hildebrand und andere Architekten zum Teil italienischen Ursprungs — namentlich *Domenico Martinelli* (um 1650—1718) und *Felice Donato d'Allio* (um 1690—1780) werden oft genannt — für die Hauptstadt Wien bedeuteten, das waren *Jakob Prandauer* für das Erzherzogtum Österreich, die *Gump* für Tirol, *Kilian Ignaz Dientzenhofer* für Prag und Böhmen: durchaus deutsch empfindende Meister, welche unter dem Einfluß der in Österreich zusammenströmenden fremdländischen Stilrichtungen doch Werke von nationaler Eigenart hervorzubringen vermochten. *Jakob Prandauer* († 1727), von Haus aus ein einfacher Maurermeister in St. Pölten, ist der phantasiereiche, monumental gestaltende Schöpfer zahlreicher großer Stiftsbauten, wie Melk, Herzogenburg, Dürrenstein,

Sonntagsberg, St. Florian, geworden. Seine Anlage von Melk, mit der von zwei Prachtbauten flankierten, durch eine offene Säulenloggia auf die unten vorbeifließende Donau herabschauende Kirche (vgl. den Plan Abb. 122, oben) ist geradezu vorbildlich durch geniale Ausnutzung der natürlichen Lage und das künstlerische Abwägen der einzelnen Bauteile nach ihrer Bedeutung: während in allen Nutz-

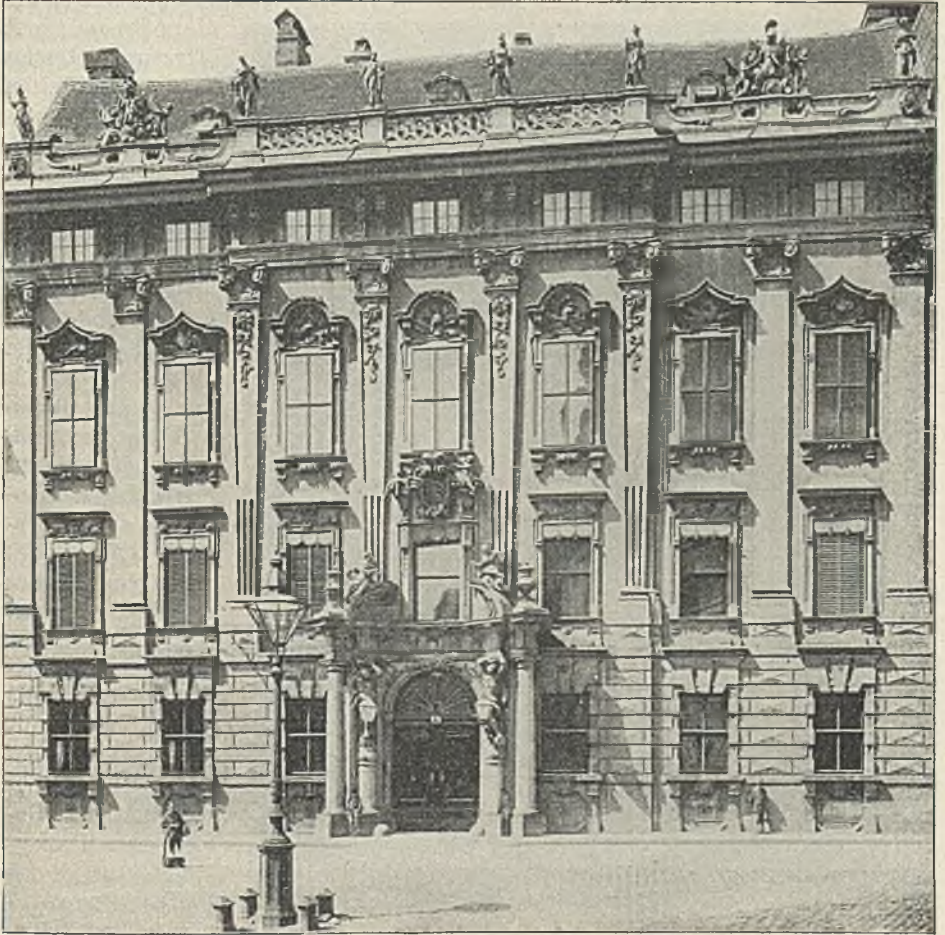


Abb. 120 Mittelrisalit vom Palais Kinsky zu Wien (Nach Dohme)

bauten absichtliche Zurückhaltung und Einfachheit herrscht, ist die Kirche am Äußeren und Inneren, in Formen wie Farben mit rauschender Pracht ausgestattet (Abb. 123), durchaus einheitlich und bei aller Übertreibung und Geziertheit voll mächtiger Wirkung. *Anton Gumpp* (1670—1730), ein Schüler des in Rom gebildeten und tätigen *Johann Paul Schor*, baute die *Jakobskirche* in Innsbruck (1717—24) auf originellem Grundriß von mächtiger Breitenenfaltung, sowie das durch seltene Entschiedenheit des monumentalen Charakters ausgezeichnete *Landhaus* (1719—1728) ebendasselbst. Seine wuchtigen Formen entsprechen nicht immer den Verhältnissen der von ihm ausgeführten Bauten, sind aber stets mit architektonischer Klarheit künstlerisch durchgebildet.

Eine führende Stellung in Prag, wo schon sein Vater Christoph zu Ansehen gelangt war, errang, gegen die Konkurrenz zahlreicher Italiener, *Kilian Ignaz Dientzenhofer* (1689—1751). Er vollendete die Nikolauskirche auf der Kleinseite, baute die zierliche „Villa Amerika“, vor allem aber zahlreiche Kirchen, wie die Ursulinerinnenkirche auf dem Hradschin (1720—28), St. Johann Nepomuk am Felsen, St. Thomas, St. Katharina, St. Nikolaus in der Altstadt; letztere ist seine bedeutendste



Abb. 121 Treppe im Schloß Mirabell zu Salzburg
(Nach Phot. Schmidt, Wien)

Zentralanlage, ein Kuppelraum mit kurzen Seitenflügeln, die breiten Pfeiler sehr wirkungsvoll zu ovalen Eckkapellen mit Emporen darüber aufgelöst. Der nach innen großartig wirkenden Kuppel fehlt leider die äußere Schale, ebenso wie sie an der gleichzeitigen und im Grundriß verwandten Sankt Maria Magdalenenkirche zu Karlsbad (Abb. 125) durch ein einfaches Kegeldach ersetzt ist. Dadurch erlangen in der Fassadenbildung die Türme das entschiedene Übergewicht. Sein Glanzwerk auf dem Gebiete der Profanarchitektur ist das Palais Piccolomini (jetzt Sylva-Tarouca) in Prag, voll edler Ruhe und

Vornehmheit in der Fassade, die aber doch von einem Zug heiterer Lebensfreude wie verklärt erscheint. Ähnliches gilt von dem Palais Golz, jetzt Staatsgymnasium (Abb. 124), das gleich jenem Bau nach den Plänen Dientzenhofers von *Anselmo Lurago* ausgeführt wurde. — Im engen Zusammenhange mit der Prager und Wiener Schule steht der Barock in Schlesien, soweit nicht auch hier direkt italienische Bauleute tätig waren, wie bei der Elisabethkapelle (1680) am Breslauer Dom. Als Architekt ihres Gegenstückes, der Kurfürstlichen Kapelle (1727), wird der jüngere *Fischer von Erlach* genannt, während *Joh. Lucas von Hildebrand* das jetzt leider zerstörte Schreyvogelsche Haus (später Hauptpost) entwarf, einen vornehmen Bau von kräftiger Formenbehandlung. Die bedeutendste Leistung der Kirchenarchitektur ist die Kloster-

kirche von Grüssau (1735). Sie trägt den Charakter der von Kilian Dientzenhofer begründeten Richtung, ihre Fassade ist eines der reifsten und kühnsten Beispiele ganz malerischer Kompositionsweise, welche die geschwungene Form für alle Flächen und Gesimse zum Prinzip erhebt. Andere Klosterbauten, wie die zu Trebnitz, Leubus, Heinrichau sind mehr durch das stattliche Gesamtbild und die Pracht der Innendekoration bemerkenswert, als durch architektonische Eigenart der Gestaltung. Die Jesuiten bauten 1689 bis 1698 ihre durch einfache und klare Gliederung hervorragende Kollegien- (jetzt Matthias-) Kirche in Breslau und begannen 1728 den Bau des Kollegienhauses, der heutigen Universität. Es ist, obwohl ein Torso der Länge und Höhe nach, der bedeutendste Profanbau Breslaus und eines der stattlichsten Werke des deutschen Barocks. Denn obwohl dem Generalentwurf zur Kirche und Universität — ohne zwingende Gründe — italienischer Ursprung zugeschrieben wird, so ist doch die Ausführung wenigstens der Universität augenscheinlich ganz das Werk deutscher Meister und erinnert in manchen Einzelheiten an die Wiener Schule¹⁾.

Außerhalb Österreichs glänzte als einer der bedeutendsten Architekten seiner Zeit *Johann Balthasar Neumann* (1687—1753), der Meister von Würzburg²⁾. In ihm fließen die Traditionen der fränkischen und der Wiener Schule, der Dientzenhofer und der Fischer von Erlach, zusammen mit einer künstlerisch reich begabten Persönlichkeit voll Empfindungs- und Talkraft. Das Glück, seine architektonischen Fähigkeiten voll entfalten zu können, verdankte *Neumann*, der von Beruf Artillerieoffizier war und als solcher zum Grade eines Obersten emporstieg, dem glanzliebenden Geschlechte der Grafen von Schönborn, von dem verschiedene Mitglieder gleichzeitig oder bald nacheinander die bischöflichen Sitze von Würzburg, Bamberg, Speyer, Konstanz,

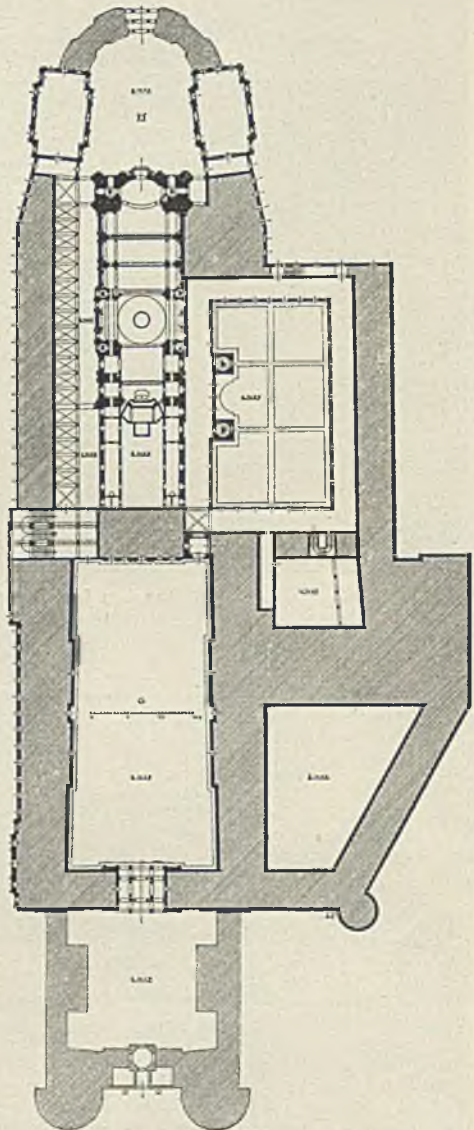


Abb. 122 Lageplan von Kloster Melk

¹⁾ *M. Semrau*, Die Bauten Breslaus. S.-A. Breslau 1901. — *I. Burgemeister*, Die Jesuitenkunst in Breslau. Breslau 1901.

²⁾ *J. Keller*, Balthasar Neumann. Würzburg 1896. — *E. Renard*, Die Schlösser zu Würzburg und Bruchsal; in der „Baukunst“, hrsg. von Borrmann und Graul.

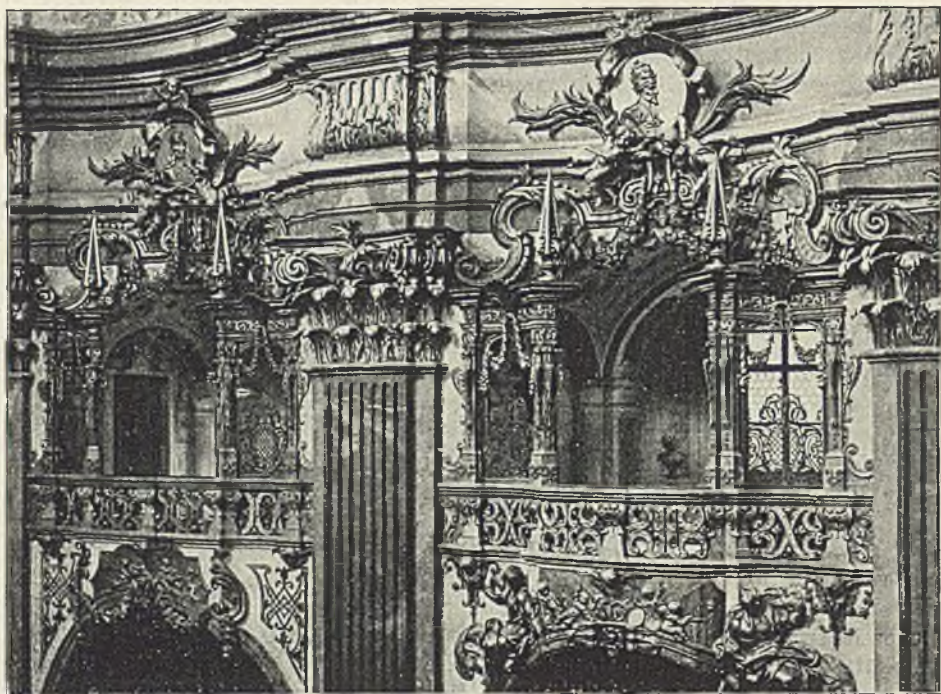


Abb. 123 Aus dem Langhause der Kirche von Kloster Melk
(Nach Phot. Reiffenstein)

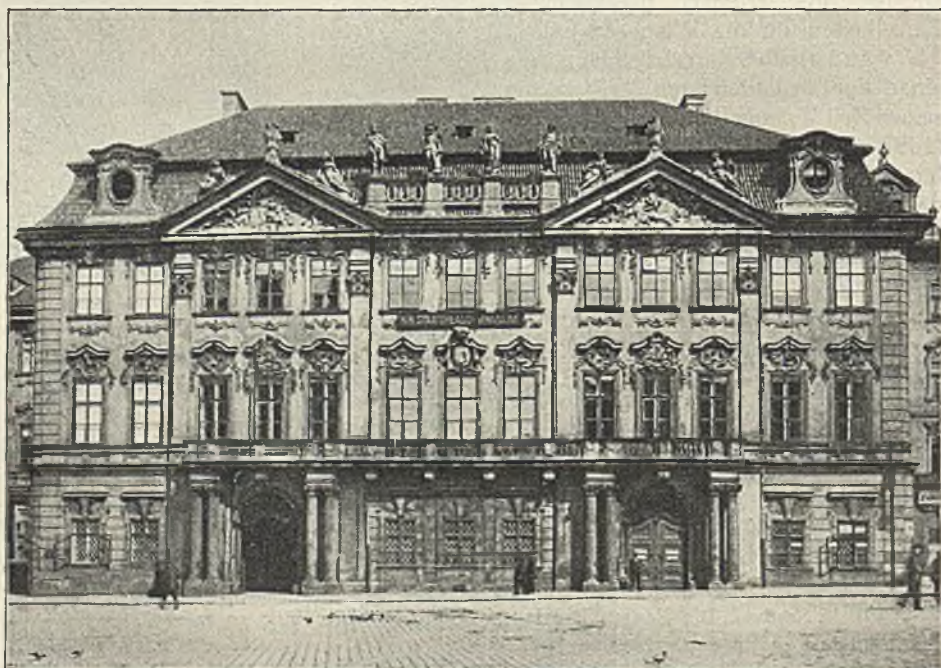


Abb. 124 Ehemaliges Palais Golz zu Prag

Worms, Trier und Mainz innehatten. Seine Hauptwerke in Würzburg waren die Schönbornkapelle am Dom (1721—36) und die bischöfliche Residenz. Erstere, ein prunkender Familiengrabbau (Abb. 126) schließt sich im Grundriß an die Peterskirche in Wien an, während die feine, zierliche Formbehandlung des Aufbaus bereits in die französische Richtung einlenkt, die später für Neumann maßgebend werden sollte. Die Residenz (1720—44) ist der großartigste und in mancher Hinsicht vollendetste Schloßbau des deutschen Barockstils. Der Grundriß (Abb. 127) zeigt eine um fünf Höfe, deren mittelster als Ehrenhof durchgebildet ist, gruppierte umfangreiche Anlage. Dem Brauche gemäß liegen in der Hauptachse die mächtige Vorhalle und der Gartensaal, die besonders monumental gestaltete Treppe schließt sich zur Linken an; sie bildet, im Schmuck der meisterhaften Deckenfresken Tiepolos, einen Repräsentationsraum von wahrhaft fürstlichem Glanz. Daran schließt sich im ersten Geschoß der große Kaisersaal und an den Außenfronten herumgeführt eine lange Reihe von Prachtsälen, wie sie in so vollendeter künstlerischer Durchbildung kaum ein zweites deutsches Fürstenschloß aufzuweisen hat. Langsam vollzieht sich dabei der Wandel zum Rokoko, für welches der glänzende Geist dieses Architekten ganz besonders vorbereitet war. Die Außenarchitektur (Abb. 128) ist dagegen in einem durch einige klassizistische Elemente, wie den Triglyphenfries des Erdgeschosses, gemäßigten Barock ausgeführt, dessen Pathos sich vor allem in dem prachtvollen Mittelgiebel entladet. Großartig gedacht, wieder durch eine geistreiche und reizvolle Treppenanlage besonders ausgezeichnet, ist auch das Schloß zu Bruchsal, das Neumann seit 1722 für ein anderes Mitglied der Familie Schönborn, den Fürstbischof von Speyer, ausführte. Andere hervorragende Profanbauten Neumanns sind Schloß Werneck und Abtei Oberzell im Würzburgischen, beide im Innern jetzt gänzlich verändert; ferner das frühere Katharinenspital und das Priesterseminar in Bamberg, sowie das „Dikasterialgebäude“ in Ehrenbreitstein, letztere mehr einfache Nutzbauten, deren künstlerische Wirkung hauptsächlich auf den schönen Verhältnissen beruht. Auch zu den Schloßbauten in Karlsruhe und Stuttgart lieferte er — nicht ausgeführte — Pläne, wie er denn überhaupt in ganz Südwestdeutschland und den Rheinlanden seinerzeit als die höchste Autorität in Bausachen gegolten zu haben scheint. Unter



Abb. 125 Magdalenenkirche zu Karlsbad

Abb. 128

seinen Kirchenbauten (St. Peter in Bruchsal, Gößweinstein, Neresheim) ragt die Wallfahrtskirche Vierzehnheiligen durch die malerische Gestaltung des Grundrisses hervor (Abb. 129); auch hier herrscht in der Innenausstattung bereits das volle Rokoko.

Die ungemein reiche und fruchtbare Tätigkeit Neumanns, die auch in Privatbauten, namentlich der Städte Würzburg und Bamberg wertvolle Zeugnisse

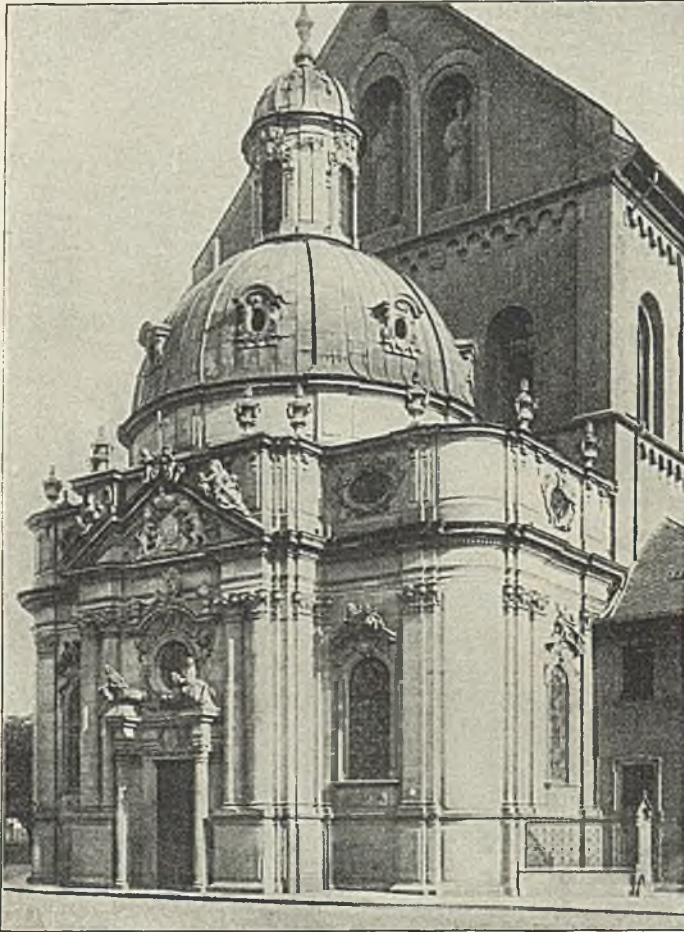


Abb. 126 Schönbornkapelle zu Würzburg
(Nach Phot. Gundermann)

hinterlassen hat, hielt den deutschen Barockstil noch bis in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts hinein gegen den einbrechenden französischen Klassizismus aufrecht. Als sein Schüler muß *Johann Conrad Schlaun*¹⁾ betrachtet werden, der den Plan des Schlosses zu Brühl am Rheinschuf und den Erbdrostenhof (Abb. 130) sowie das Schloß zu Münster in Westfalen erbaute. Auch in Mainz (Zeughaus, Großherzogliches Palais, Dalbergscher Hof) und Trier (Schloß, Justizgebäude, Kesselstädtisches Palais) hat diese Schule des süddeutschen Barocks bemerkenswerte Schöpfungen hinterlassen. — Eine sehr reiche und bedeutende Entwicklung hat die Barockarchitektur Südwestdeutschlands aufzuweisen. Auch hier erscheinen welsche Elemente, wie sie über die Alpen herüberdrangen, mit kräftigem deutschem Empfinden verarbeitet und neu gestaltet. In München²⁾ war *Joseph Effner* († 1745) der führende Meister, dem insbesondere der innere Ausbau des Schlosses Schleißheim (seit 1715) zu

¹⁾ *H. Hartmann*, *Joh. Konr. Schlaun*. Münster 1909.

²⁾ Vgl. *O. Aufleger*, *Süddeutsche Architektur des XVII. und XVIII. Jahrhunderts* (Lichtdrucke), mit Spezialpublikationen von *Ottobeuren* (Bd. I/II), *Münchener Profanbauten* (Bd. III/IV), *Schleißheim* (Bd. V), *Münchener Residenz* (Bd. VII/VIII) u. a. München 1891 ff.

verdanken ist; er gehört zu den glänzendsten Leistungen der deutschen Dekorationskunst. Auch die „reichen Zimmer“ der Residenz zu München scheinen von Effner entworfen und zum Teil ausgeführt zu sein. Das Preysingsche Palais (1740—50 [Abb. 131]) zeigt ihn als flotten Dekorateur in der Außenarchitektur, die nach ihrer Anlage wie Durchführung an das Hildebrandsche Palais Kinsky erinnert. Ein verwandter Meister ist *Johann Gunezrhainer* († 1763), der im Kirchen- wie im Privatbau Bayerns eine umfassende Tätigkeit entfaltete.

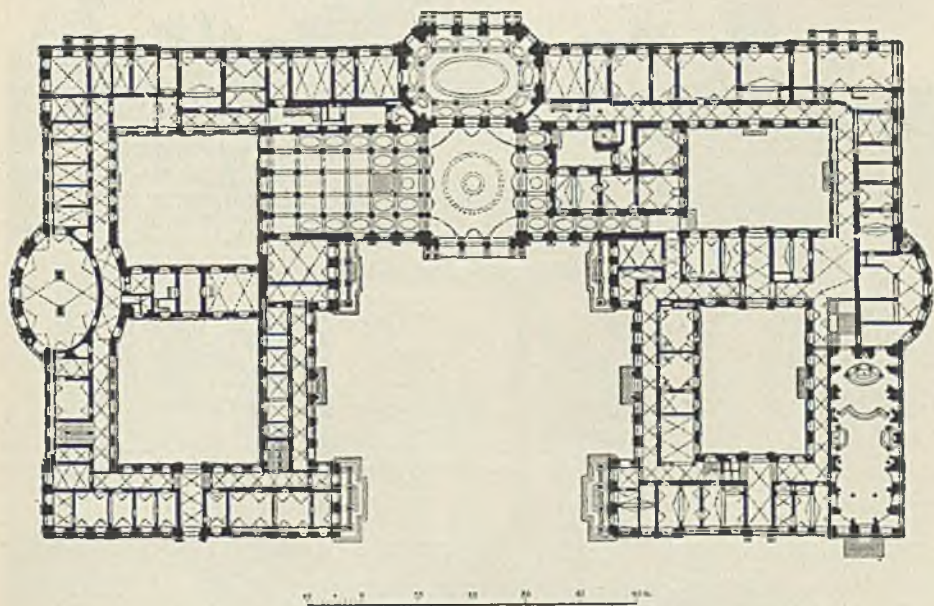


Abb. 127 Grundriß des Erdgeschosses der Residenz zu Würzburg

Ein besonderes Gepräge erhielt der südwestdeutsche Barock durch die Tätigkeit der Baumeister und Dekoratoren aus dem Bregenzerwalde (Vorarlberg), von denen seit 1650 bereits ganze Generationen in diesen Gegenden am Werke waren. Die Namen *Beer*, *Thumb*, *Moosbrugger* treten besonders hervor. Ihre Träger sind deutsch in ihrem Fühlen und Gestalten; ohne umfassendere Kenntnis der italienischen Formensprache schufen sie frei nach ihrem Sinn, vorzugsweise in der Durchbildung des Grundrisses ihre Stärke suchend. Der allmähliche Umbau der altberühmten Wallfahrtskirche des Klosters Einsiedeln in der Schweiz ist fast ganz von diesen Architekten vollzogen worden. Er wurde in seinem Streben nach Zusammenfassen des gesamten Grundrißinhalts einer älteren Langhausanlage zu einheitlicher Raumwirkung typisch für eine ganze Reihe origineller und prunkvoller Klosterkirchen, wie sie dann zumeist während der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts in den Landen um den Bodensee herum entstanden¹⁾. St. Gallen, Irsee im Algäu, Otto-beuren, Salem, Wiblingen, Weingarten, Ochsenhausen, Zwiefalten, Ehingen u. a. sind hier zu nennen. Zumeist wurde ein vollständiger Umbau des gesamten Kom-

¹⁾ Vgl. *W. Kick* und *B. Pfeiffer*, Barock, Rokoko und Louis XVI. aus Schwaben und der Schweiz. Stuttgart 1897, und die zusammenfassende Darstellung von *B. Pfeiffer* in: Die Kunst- und Altertumsdenkmale Württembergs, Donaukreis, S. 9—64.

plexes der Konventsgebäude unternommen, wobei die Kirche in die Mittelachse zu stehen kam, wie der nicht ganz zur Durchführung gelangte Lageplan von Kloster Wiblingen bei Ulm (Abb. 132) es zeigt. Im Aufbau der Kirche wird die

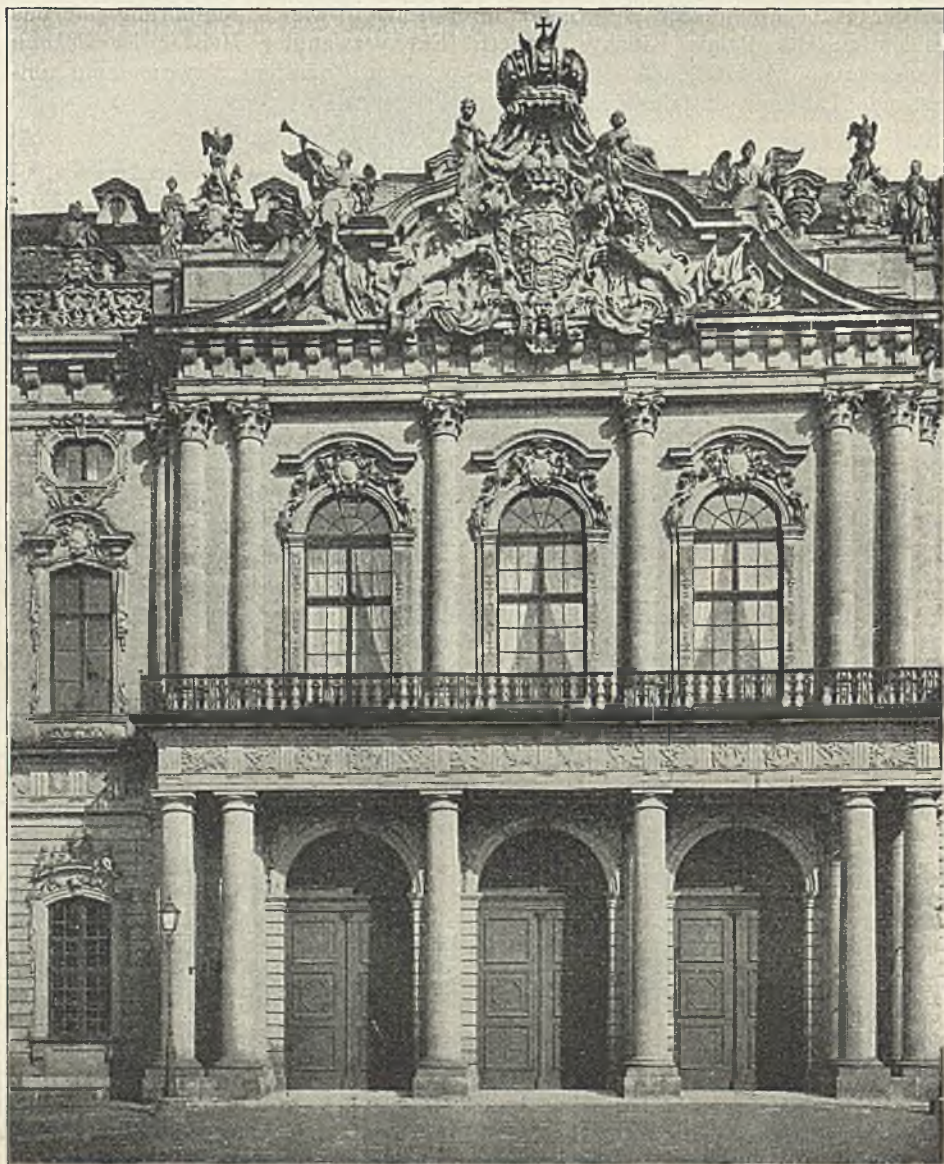


Abb. 128 Mittelbau der Residenz zu Würzburg (Nach Dohme)

erstrebte Raumwirkung entweder auf Grund einer ins Barocke übersetzten Hallenanlage mit aufgeteilten Seitenschiffen erreicht, oder durch Annäherung an den Zentralbau, mag dies nun, wie in Weingarten (Abb. 133), durch Aufnahme der Vierung mit Tambourkuppel in das Hallenschema erfolgen, oder durch ganz freie und dann um so eindrucksvollere Gestaltung eines beherrschenden Mittel-

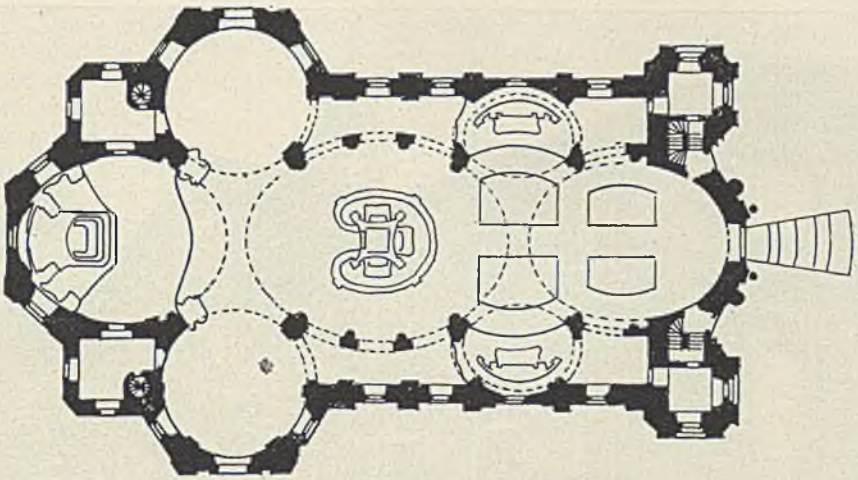


Abb. 129 Grundriß der Kirche zu Vierzehnheiligen

raums, wie es in großartigster Weise die Klosterkirche von Wiblingen (Abb. 134) zeigt. Hier ist durch einen majestätischen Rundbau, dessen Umfang über die Mauerflucht in flachen Bogenlinien ausgreift, eine höchst eigenartige, national empfundene Lösung des Zentralproblems erreicht, die unzweifelhaft zu den bedeutendsten Leistungen des deutschen Barocks zählt. Auch die Konviktskirche zu Ehingen ist ein solcher Zentralbau von mächtigster Raumwirkung, in seiner Anlage vielleicht durch Fischers Kollegienkirche zu Salzburg (vgl. S. 106) beeinflusst.

So fehlt es jenen vorarlbergisch-schwäbischen Architekten nicht an großen und fruchtbaren Gedanken für die Gestaltung des Innenbaues; seltener zeigen sie die gleiche glückliche Hand in der Einzelausführung. Ihre Fassaden sind zumeist plump oder nichtssagend. Die reizvolle Innendekoration der Kirchen aber ver-

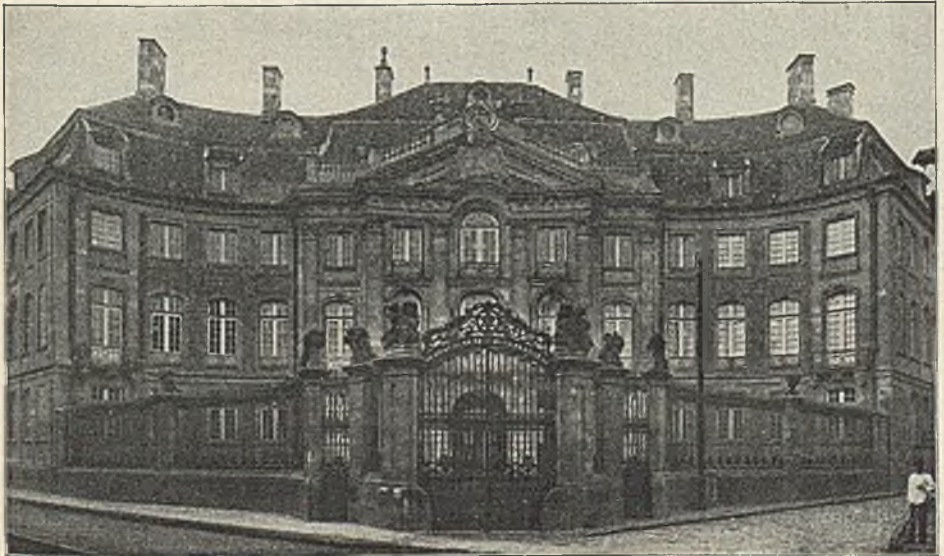
Abb. 130 Erdrostenhof zu Münster
(Nach Phot. Neue Photographische Gesellschaft)



Abb. 131 Preysingsches Palais zu München

danken sie fremden Mitarbeitern. Die Wessobrunner Stukkatorenschule¹⁾, welche damals in ganz Süddeutschland Proben ihrer Kunstfertigkeit ablegte, hat auch die meisten dieser architektonischen Schöpfungen mit ihrer reichen und zierlichen Formenwelt erfüllt. Ihre Leistungen bauen sich vorwiegend auf dem Studium italienischer und französischer Vorbilder auf. Gegen die Mitte des 18. Jahrhunderts aber gewannen wirklich bedeutende und phantasiemächtige Künstler die Herrschaft

¹⁾ G. Hager, Die Bautätigkeit und Kunstpflege im Kloster Wessobrunn und die Wessobrunner Stukkatoren. München 1894.

über diesen Zweig des Schaffens in Süddeutschland: die beiden Brüder *Cosmas Damian* (1686—1739) und *Egid Quirin Asam* (1692—1750)¹⁾. Als Söhne eines in Tegernsee, Benediktbeuren und anderen Klöstern beschäftigten Malers von Jugend auf der Kunst beflissen und in Italien gebildet, teilten sie sich in die Rollen des Malers und Stukkators. So haben sie gemeinsam die Klosterkirchen Ensdorf, Michaelfeld, Aldersbach, Einsiedeln, ferner den Dom zu Freising, die Jakobskirche in Innsbruck und mehrere Münchener Pfarrkirchen dekoriert. Als Maler begründete Cosmas Damian Asam seinen Ruf namentlich durch die glanzvollen Fresken der Klosterkirche Weingarten.

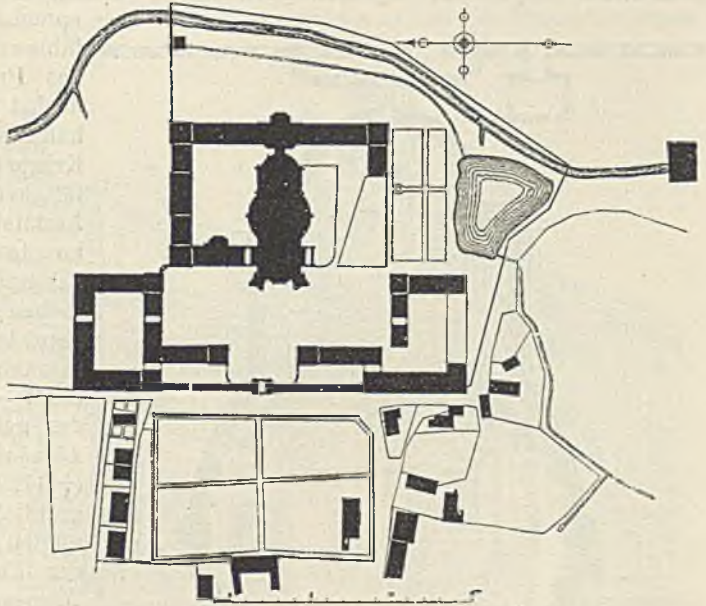


Abb. 132 Lageplan des Klosters Wiblingen bei Ulm

Die interessantesten Leistungen der Brüder aber sind die Klosterkirche zu Weltenburg an der Donau und die von ihnen größtenteils auf eigene Kosten erbaute Johanneskirche neben dem Wohnhause des Egid Quirin in der Sendlinger Straße zu München (Abb. 135). Beidemale geht auch der architektonische Entwurf sowie die ganze Ausstattung auf die Brüder zurück; die vom Barock

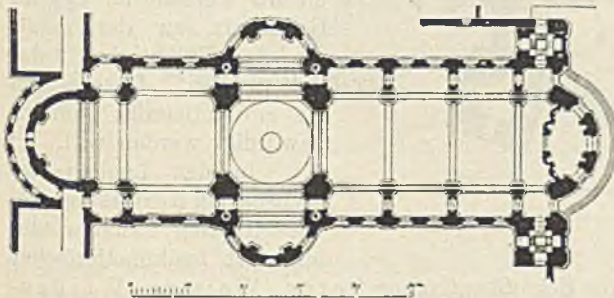


Abb. 133 Grundriß der Klosterkirche zu Weingarten

prinzipiell angestrebte Einheit des Kunstschaffens ist also hier im höchsten Grade erreicht, freilich auf Kosten der von der Architektur bisher beanspruchten Führerstellung. Das bezeugt nicht bloß das von einer unglaublichen Formenflut überströmte Innere der Johanneskirche, sondern auch die ganz malerisch aus

Felsblöcken emporwachsende Fassade derselben sowie das Äußere des Asamhauses, dessen künstlerische Gestaltung völlig der plastischen Dekoration anheimgegeben blieb, der die architektonischen Formen als etwas Bedeutungsloses untergeordnet sind.

¹⁾ Ph. M. Halm, Die Künstlerfamilie der Asam. München 1896.

Niemals zu dieser Auflösung der Grenzen zwischen den einzelnen Kunstgattungen hat sich die Architektur in den protestantischen Gegenden Deutschlands verstanden. Es mangelte der Antrieb dazu durch sinnlich-leidenschaftliches Empfinden; Regelrichtigkeit und kühle Klarheit der Gestaltung entsprachen vielmehr der Ge-

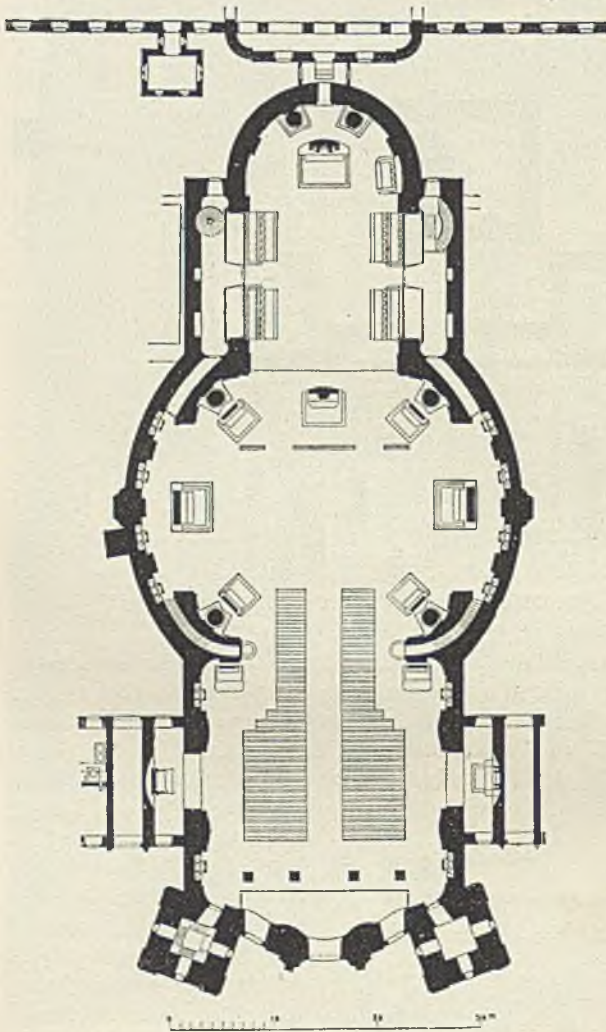


Abb. 134 Grundriß der Klosterkirche zu Wiblingen

fühlsweise des Nordens und des Protestantismus. Zunächst gestatteten die Verhältnisse nach dem großen Kriege überhaupt keine Bautätigkeit im größeren Stil. Architektonisches Wissen konnte sich nur literarisch betätigen, wie die mannigfachen Schriften des vielgereisten Ulmer Stadtbaumeisters *Joseph Furtenbach* (1591—1667) oder später des gelehrten Theoretikers *Leonhard Christoph Sturm* († 1729) bekunden. Dem praktischen Bedürfnis genügten die „Säulenbücher“ der *Kammermayer*, *Indau*, *Nonnenmacher*, *Senkeisen* u. a. wackerer Tischlermeister, welche die Formen der „*Architectura nova*“ behandelten, so gut sie es verstanden: in spießbürgerlichem Geiste, schwulstig und zopfig, doch auch mit jener Sorgfalt und Freude an der Einzelform, die im Gegensatz zu der geistreichen Flüchtigkeit der italienischen Dekoratoren als ein nationales Moment gewürdigt werden will.

In den Landen der sächsischen Kurfürsten entwickelte sich zuerst wieder eine Art baukünstlerischer

Tradition, wie insbesondere die Schloßbauten von Gotha, Weimar, Weißenfels, Friedrichswerth erkennen lassen. Der kursächsische Hofbaumeister *Moritz Richter* und seine Söhne, ferner *Kaspar Vogel* in Erfurt, *Jeremias Tüttelb* sind die führenden Meister. Ohne Feinheit in den Proportionen und Gliederungen, derb und ungeschickt im Ornament, wissen sie doch Gebäude zu schaffen, die auch ohne imposante Massenentfaltung — vgl. das Steueramtshaus in Erfurt (Abb. 136) — durch den Ausdruck einer biederen und frischen Gesinnung nicht ohne Wirkung bleiben. Im Kirchenbau¹⁾ ging man nicht über die von der

¹⁾ *K. E. O. Fritsch*, Der Kirchenbau des Protestantismus. Berlin 1893.

sächsischen Schule des 16. Jahrhunderts ausgebildete Grundform, die Hallenanlage mit Emporen zwischen den einbezogenen Strebepfeilern hinaus: selbst die Nachahmung gotischer Motive findet sich bis gegen das Ende des 17. Jahrhunderts. Höhere künstlerische Ansprüche rief aber die Bewegung des Pietismus hervor, die als Reaktion gegen das verknöcherte Pfaffenentum des orthodoxen Protestantismus

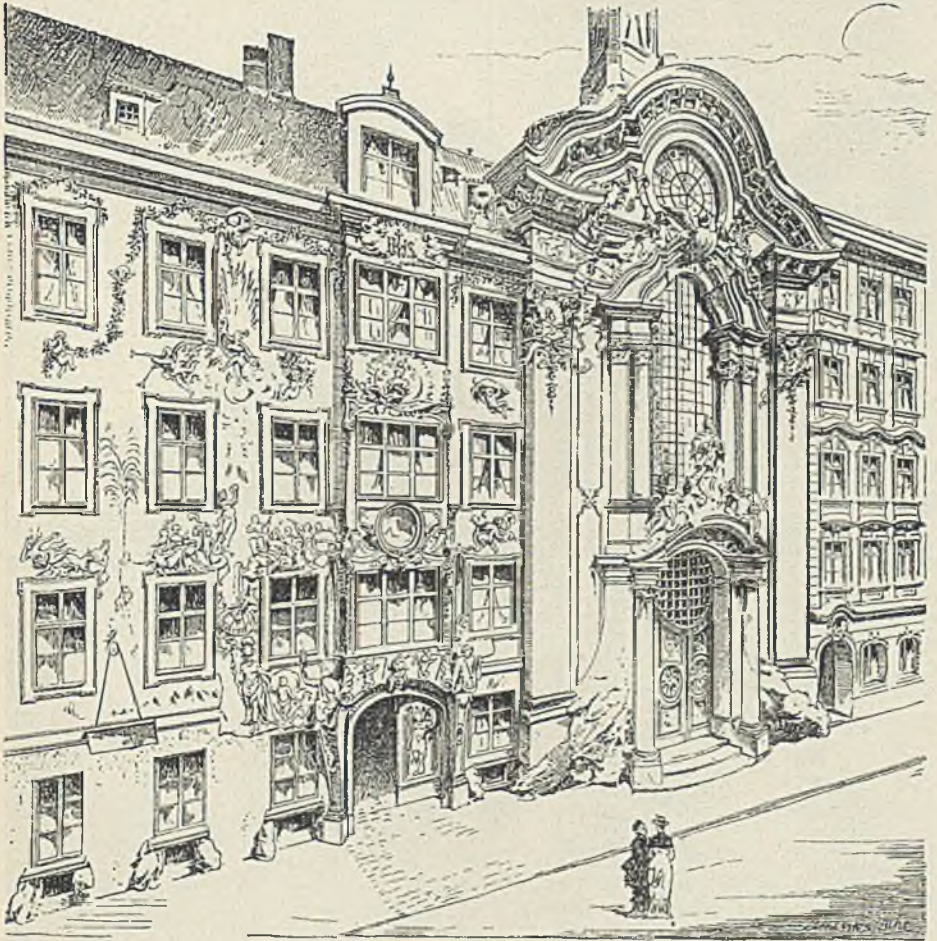


Abb. 135 Asambaus und Johanneskirche zu München

in dieser Zeit einsetzte und tief in die Herzen griff. Die Schloßkapelle zu Eisenberg (1680—92) mit ihren auf Säulenpaaren sich erhebenden Emporen und dem zierlichen Stukkatorschmuck und ähnlich die Schloßkapellen zu Weißenfels, Friedenstern, Koburg sind ein Ausdruck der wiedererwachten religiösen Innigkeit, die auch in der kunstvolleren und reicheren Gestaltung des Gotteshauses ihren Ausdruck sucht. Eine andere, gleichfalls öfters wiederholte Grundrißlösung versuchte der braunschweigische Hofarchitekt *Hermann Korb* (1655—1735) in der Garnisonkirche zu Wolfenbüttel: eine innere Ovalstellung von acht Säulen als Träger der Emporen innerhalb eines rechteckigen Raumes; Kanzel und Altar sind miteinander verbunden, wie häufig in dieser Zeit. Als wissenschaftlicher

Vertreter dieser auf die Gestaltung der Predigt- und Abendmahlkirche abzielenden Bestrebungen ist der schon genannte *Leonhard Christoph Sturm*, ein Mathematikprofessor, von Interesse, der in mehreren Schriften¹⁾ die zu erhebenden ästhetisch-architektonischen Forderungen klar formulierte und zu ihrer Lösung praktische Vorschläge machte. Er geht dabei vom Kreis, vom Kreuz mit abgestumpften Winkeln,

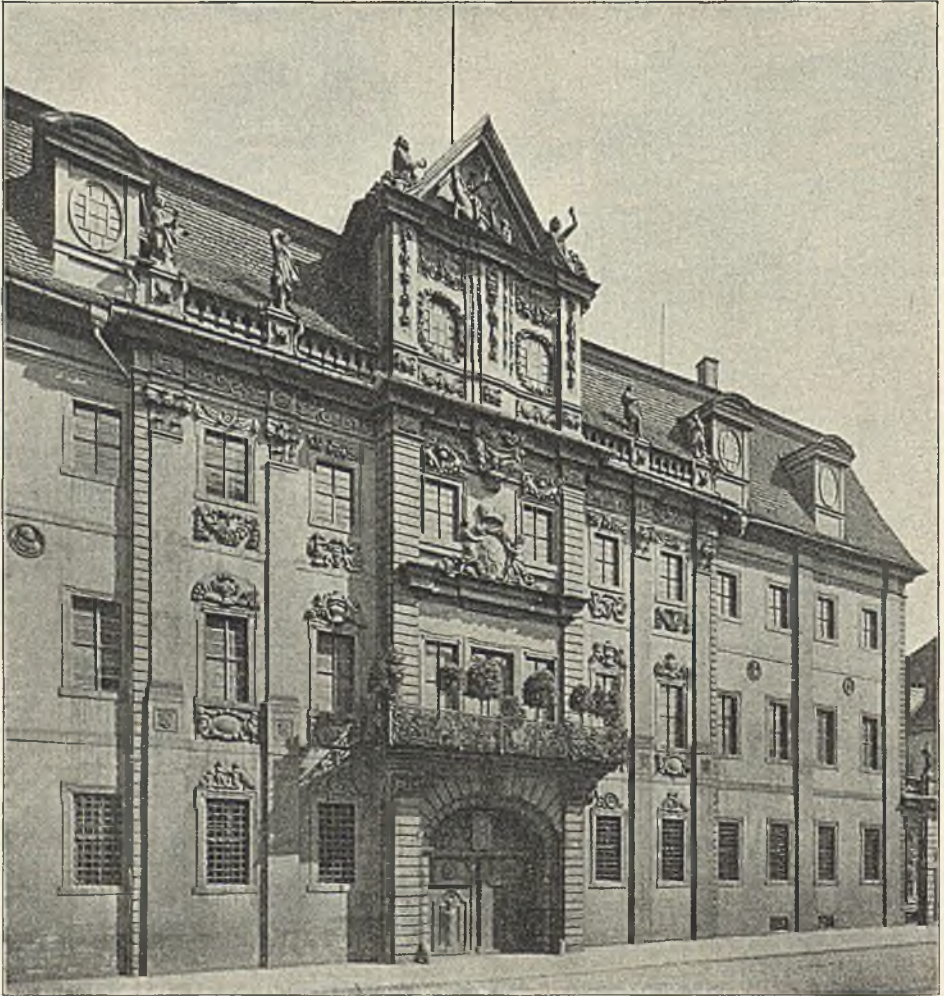
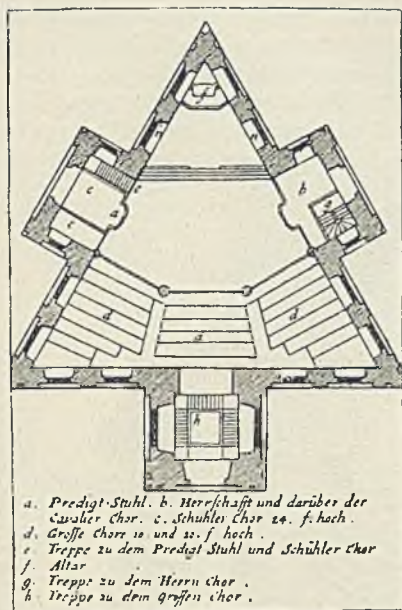


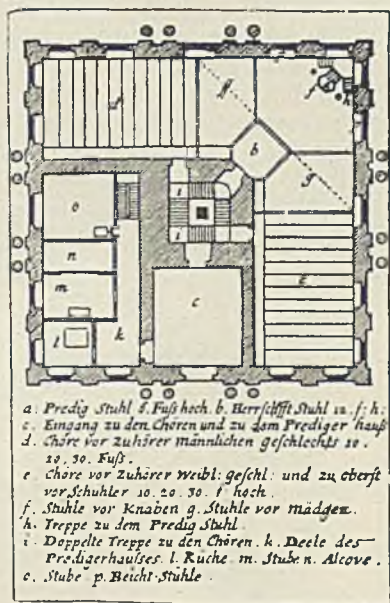
Abb. 136 Steueramtshaus zu Erfurt
(Aufnahme der Kgl. Meßbildanstalt, Berlin)

aber auch vom Dreieck (Abb. 137) und selbst von jener seltsamen Anlage in zwei rechtwinklig aneinander stoßenden Schiffen (Abb. 138) aus, welche unter dem Zwange lokaler Verhältnisse auch die frühere Zeit bereits gelegentlich angewendet hatte; Sturm füllt dabei, den Rationalismus auf die Spitze treibend, die innere Ecke des Grundrisses noch mit der Predigerwohnung zu einem Quadrat aus.

¹⁾ Architekton. Gedenken von protest. kleiner Kirchen Figur und Einrichtung. Hamburg 1812. — Vollständige Anweisung aller Art Kirchen wohl anzugeben. Augsburg 1718.



- a. Predigt-Stuhl. b. Herrschafft und darüber der
Kwader Chor. c. Schüler Chor 24. f. hoch.
- d. Große Chor 18 und 30. f. hoch.
- e. Treppe zu dem Predigt Stuhl und Schüler Chor
- f. Altar
- g. Treppe zu dem Herrn Chor.
- h. Treppe zu dem Großen Chor.



- a. Predigt Stuhl 8. Fuß hoch. b. Herrschafft Stuhl 12. f. h.
- c. Eingang zu den Chören und zu dem Prediger Haus
- d. Chöre vor Zuhörer männlichen geschlechts 18 .
20. 30. Fuß.
- e. Chöre vor Zuhörer Weibl. geschl. und zu oberst
vor Schuhler 10. 20. 30. f. hoch.
- f. Stühle vor Knaben g. Stühle vor Mädchen.
- h. Treppe zu dem Predigt Stuhl
- i. Doppelte Treppe zu den Chören. k. Decke des
Predigerhauses. l. Küche. m. Stube n. Alcove.
- o. Stube p. Beicht-Stühle.

Abb. 137 und 138 Grundrisse für protestantische Kirchen von C. L. Sturm

Gegenüber solchen nüchternen theoretischen Spielereien bedeuten die Bauten, welche in der aufblühenden sächsischen Residenz Dresden entstanden, die ersten künstlerischen Taten des norddeutschen Barocks. So vor allem das durch Größe und Einfachheit der Grundrißbildung ebenso wie durch eine gewisse saftige Frische des Details ausgezeichnete Palais im Großen Garten (1679—80 [Abb. 139]), angeblich von *Joh. Georg Starcke* († 1695) und *Joh. Friedr. Karger* (1650—1726) geschaffen. Hier entstand auch in *Georg Bähr* (1666—1738) der große Meister, der dem Ideal des protestantischen Kirchenbaus einen monumentalen Ausdruck zu geben

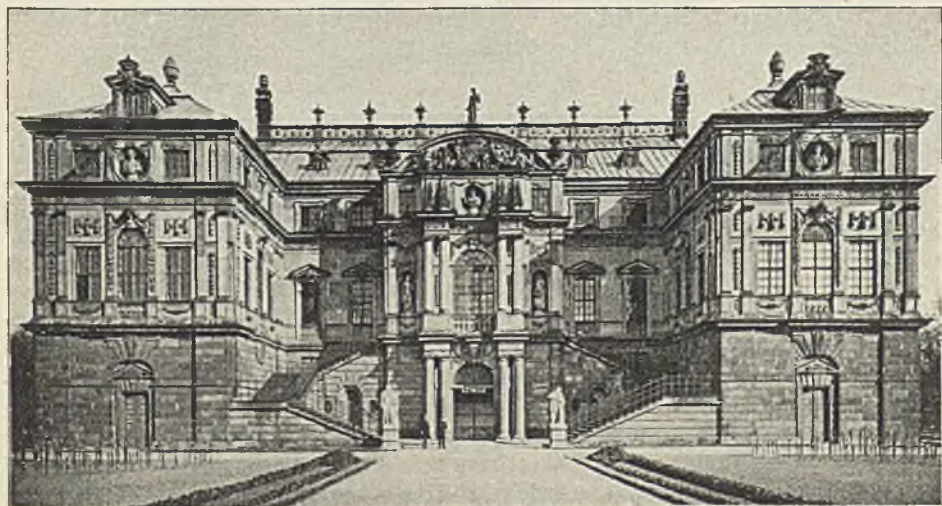


Abb. 139 Palais im Großen Garten zu Dresden

wußte. Seine Frauenkirche ¹⁾ zu Dresden (1726—40) besteht ihrem Grundriß nach (Abb. 140) aus zwei konzentrischen Achtecken von wechselnder Seitenlänge; der von radial gestellten Säulenpfeilern umgebene zentrale Kuppelraum öffnet sich nach den Achsen zu einem Kreuz, das die drei Portale und die halbrund hinausgebauete Chornische aufnimmt, während in den Diagonalen breite Treppentürme vorgelagert sind, die zugleich für den hochaufsteigenden zentralen Kuppelturm als

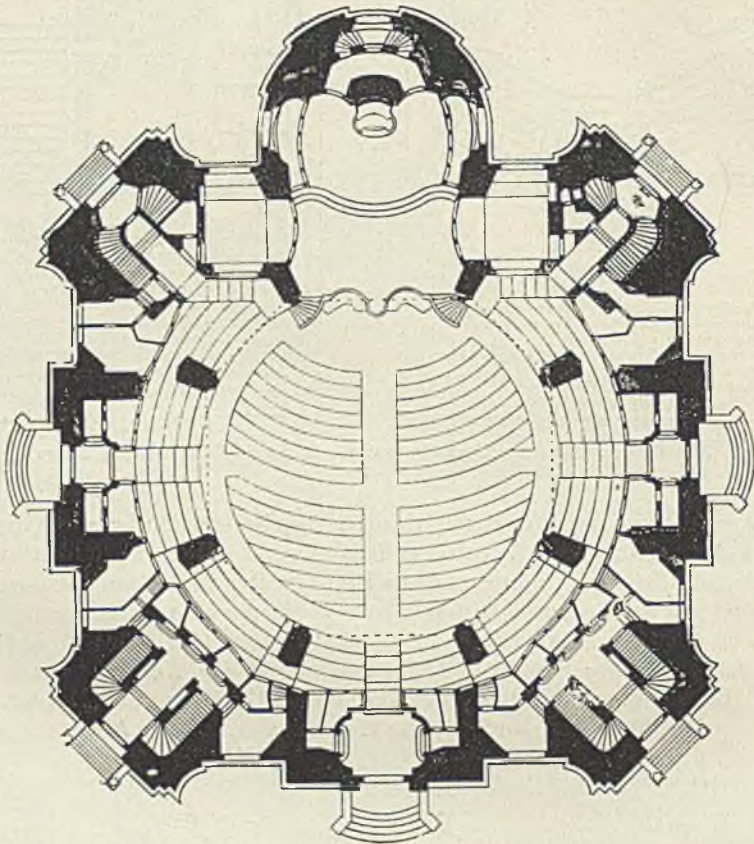


Abb. 140 Grundriß der Frauenkirche zu Dresden

Widerlager dienen. Zwischen den Pfeilern sind vier Emporen eingefügt, welche zwar die an sich groß gedachte innere Raumwirkung vernichten, aber mit ihrem mannigfach gestalteten Aufbau auch eine vom Künstler sicherlich ganz aus dem Geiste seiner Umgebung heraus angestrebte malerische Wirkung schaffen. Diese gipfelt im Aufbau des Chors (Abb. 141): eine doppelte Freitreppe mit einem Lesepult in der Mitte führt zu dem von einer geschwungenen Brüstung abgeschlossenen Altarraum; über dem in prunkvollstem Barock gebildeten Altar erhebt sich die Orgel. Trotz dieser katholisierenden Formen kommt in der Frauenkirche der protestantische Gedanke, die Konzentration der Gemeinde um Altar und Kanzel, zu klarem Ausdruck, ja aus diesem Gedanken ist eine Schöpfung von nationaler Eigenart und echter Monumentalität heraus entwickelt. Eine neue Grundrißidee wird mit sorg-

¹⁾ J. L. Sponzel, Die Frauenkirche zu Dresden. Dresden 1893.

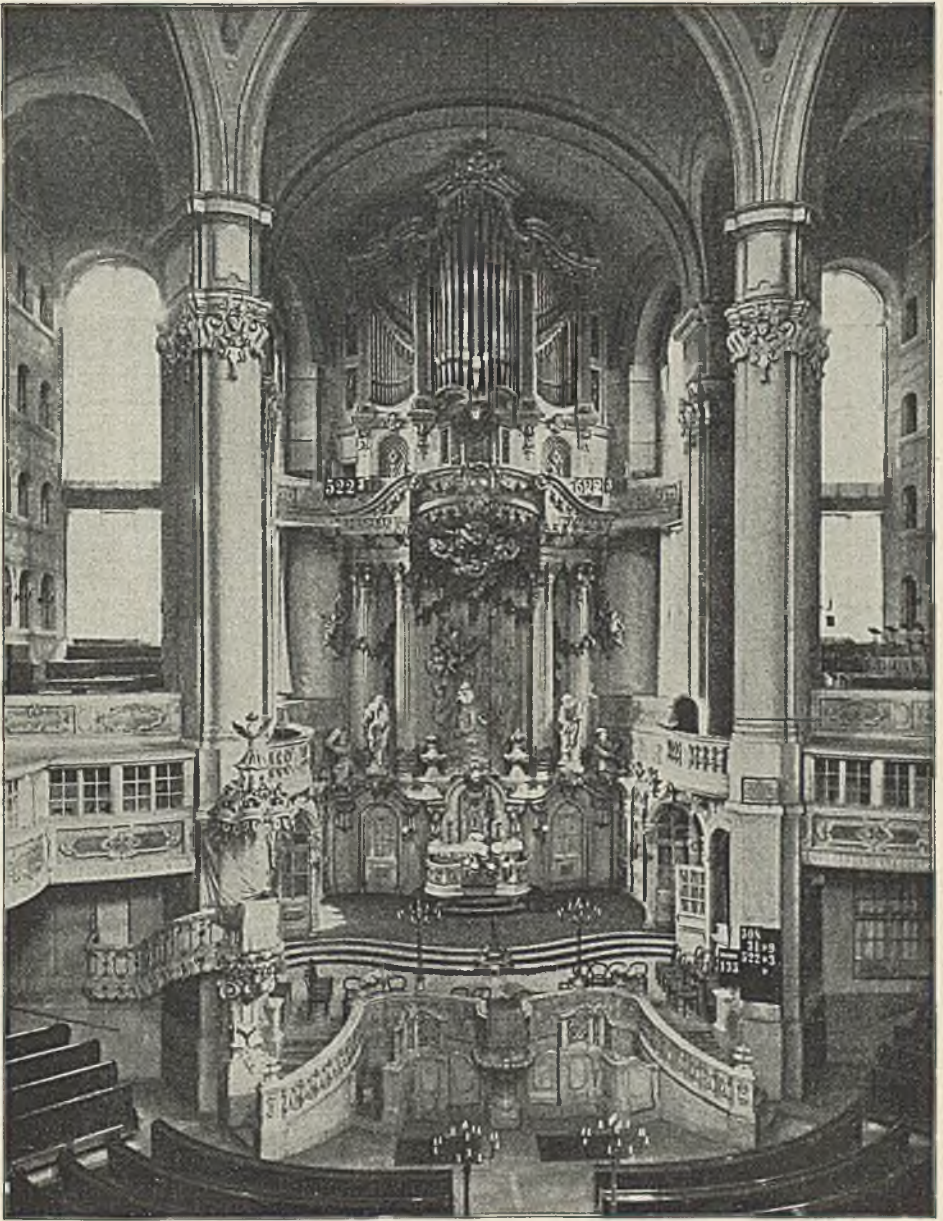


Abb. 141 Inneres der Frauenkirche zu Dresden

samster Abwägung der Konstruktion und in Formen des Aufbaus, die allem romanischen Wesen gleichsam instinktiv aus dem Wege gehen, in monumentalster Weise durchgeführt. Klingen doch in dem hohen Kuppelturm, der ganz aus Stein gewölbt ursprünglich mit einer Pyramidenspitze enden sollte, in seinen vier Trabanten, in den schlanken Fenstern selbst gotische Baugedanken noch fort. Aus dem Konstruktiven entwickelt sich das Künstlerische an dem Werk, das schon vermöge dieser klaren Folgerichtigkeit zu den bedeutendsten Leistungen des Zentralbaus aller Zeiten zählt.

Im weiten Abstände von der Meisterschöpfung *Georg Bührs*, aber doch als Zeugnisse desselben Volksgeistes müssen hier auch die protestantischen Kirchen Schlesiens genannt werden, dessen evangelische Bevölkerung unter der habsburgischen Herrschaft einen harten Kampf um ihren Glauben zu führen hatte. Von den nur in Fachwerkbau errichteten „Friedenskirchen“ zeigt die in Schweidnitz (1657—58 [Abb. 142]) kreuzförmigen Grundriß, dem die ringsum geführten doppelten Emporen eine recht malerische Innenwirkung geben. Als reine Zentralbauten mit einer Kuppel über dem griechischen Kreuz und Ecktürmchen sind die „Gnadenkirchen“ von Hirschberg (1709) und Landeshut (1711) errichtet.



Abb. 142 Inneres der Friedenskirche zu Schweidnitz
(Nach Bilderwerk schlesischer Kunstdenkmäler)

Die nüchterne Verständigkeit der norddeutsch-protestantischen Architektur in ihrem so bedeutsamen Gegensatz zu dem schwungvollen Pathos des katholischen Südens geht zum Teil auf direkte Einwirkung der französischen Hugenotten und der Holländer zurück, die als kunstgeübte Techniker und Bauleute damals allenthalben im protestantischen Deutschland gern und willig Aufnahme fanden. Sie entfalteten eine Tätigkeit im großen, denn ganze Stadtanlagen sind z. B. in Hanau, Kassel, Mannheim, Erlangen, Berlin von ihnen ausgeführt worden. Die hervorragende Künstlerfamilie *Du Ry*¹⁾ beherrschte mehrere Generationen hindurch die Bautätigkeit von Kassel und schuf dort u. a. die französische Kirche (1658—1710), das Orangerieschloß in der Au (1701—11), das Schloß Wilhelmstal und die Gemäldegalerie (1749—52) — alles in einem durch das

¹⁾ *O. Gerland*, Paul, Charles und Simon Louis Du Ry, eine Künstlerfamilie der Barockzeit. Stuttgart 1895.

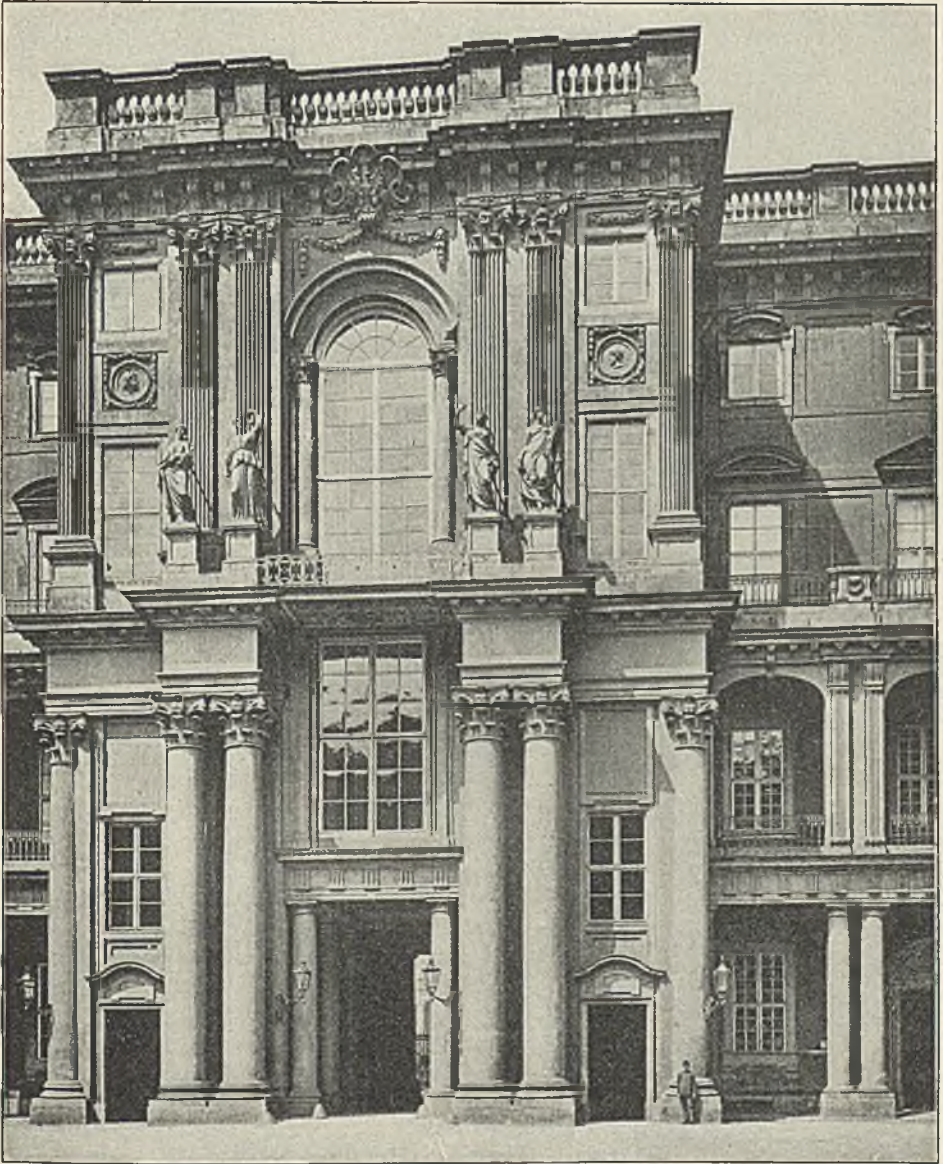


Abb. 143 Östlicher Hof des Berliner Schlosses (Nach Dohme)

Streben nach Sparsamkeit und Einfachheit ernüchterten Klassizismus. *Jean Clément Froimont* wurde der Erbauer des wenigstens seinen Dimensionen nach gewaltigen Schlosses zu Mannheim, während von dem ähnlich umfangreichen Schloßentwurf des *Rouge de la Fosse* für Darmstadt nur ein Teil zur Ausführung gelangte. *Jean Baptiste Broebes* († 1733), als Kupferstecher ein Schüler des Jean Marot, war in Bremen tätig und kam 1687 nach Berlin, wo schon vorher *Johann Gregor Memhardt* († 1687), *Michael Matth. Smids* († 1692) und andere Holländer die streng klassizistische Richtung der Architektur zur Geltung gebracht hatten. Ihnen ist die damalige Neuanlage der Stadt zu verdanken, die an Großartigkeit

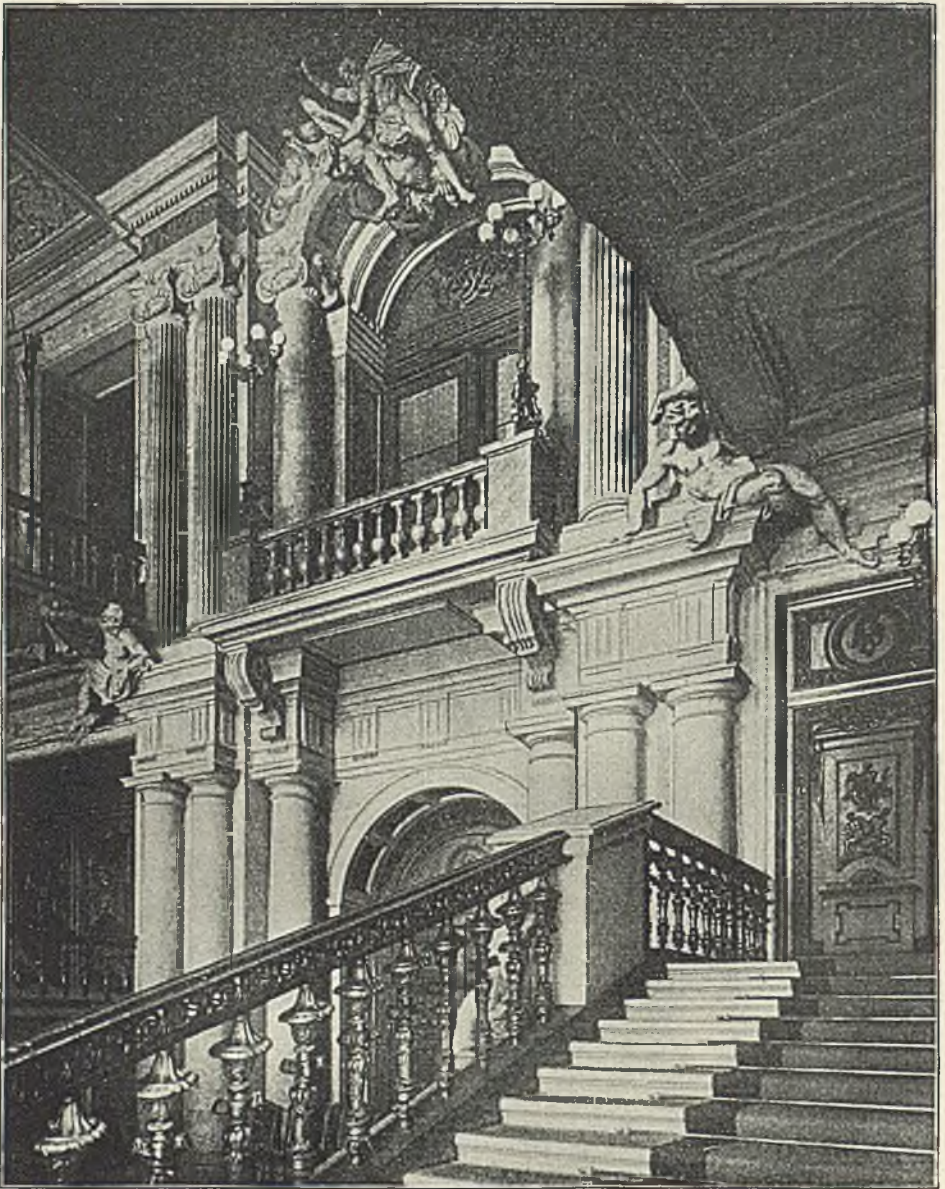


Abb. 144 Haupttreppe im Berliner Schlosse (Nach Phot. Stodtner)

des Plans in der Zeit allein steht, ein ruhmvolles Zeugnis auch für den kühnen Weitblick des Großen Kurfürsten, der alle diese Männer herbeirief und beschäftigte¹⁾. So entstanden in Fortführung einer von *Filippo di Chiesa* († 1673) begonnenen Anlage das Stadtschloß zu Potsdam durch *Memhardt*, das Schloß zu Köpenick (1681) durch *Rüdiger van Langerveld* (1635—95) u. a. Bauten, die jetzt zumeist verschwunden oder gänzlich verändert sind. Bezüglich des bedeutendsten, damals

¹⁾ *R. Borrmann*, Die Bau- und Kunstdenkmäler von Berlin. Berlin 1893. — Vgl. auch *G. Galland*, Der Große Kurfürst u. Moritz von Nassau, der Brasilianer. Frankfurt a. M. 1893.

in Berlin entstandenen Architekturwerks, des 1706 vollendeten Zeughauses, erscheinen allerdings die Zweifel gerechtfertigt, ob es dieser holländischen Architektengruppe zuzuschreiben sei, und der Entwurf dazu nicht vielmehr, wie neuere Forscher annehmen, von *François Blondel* (vgl. S. 79) herrühre. Der aus Holland gebürtige *Joh. Arnold Nering* († 1695), der früher als Urheber dieses imposanten Baues genannt zu werden pflegte, entwarf die Parochialkirche, die *Martin Grünberg* (1655—1707) ausführte, als Predigtsaal in der Grundform eines Quadrates mit polygonalen Apsiden, der sich andere, nicht eben bedeutende Zentralkirchen in Berlin anschließen.



Abb. 145 Schloß zu Charlottenburg (Nach Dohme)

Ein größerer Zug kam in die Berliner Architektur erst durch das Genie *Andreas Schlüters* (1634—1714), der in dem prunkliebenden König Friedrich I. einen willigen Mäzen fand¹⁾. Aus Danzig gebürtig, wie man nach den neuesten Forschungen doch wohl annehmen muß, und ursprünglich dort und im Dienste des Polenkönigs Johann Sobieski beim Bau des Schlosses Willanow tätig, kam Schlüter 1694 als Lehrer an der neubegründeten Kunstakademie nach Berlin und erhielt 1699 die Oberleitung des bereits seit mehreren Jahren im Gang befindlichen Berliner Schloßbaues²⁾ übertragen. Es ist noch nicht ausgemacht, ob der erste Entwurf zu dem — von Osten her allmählich fortschreitenden — Bau auf Schlüter selbst zurückgeht. Jedenfalls war er ganz im Sinne des römischen Barocks empfunden, wie die an der Schloßplatz- und Lustgartenfassade hervortretenden charakteristischen Momente — lange Fensterfluchten, die „fenestra terrena“ im Erdgeschoß, ein in Architrav und Fries des Hauptgesimses hineingebautes Mezzanin —

¹⁾ *C. Gurlitt*, *Andreas Schlüter*. Berlin 1891. Vgl. *G. Cuny*, *Danzigs Kunst und Kultur im 16. und 17. Jahrhundert*. Frankfurt a. M. 1910.

²⁾ *R. Dohme*, *Das Königl. Schloß zu Berlin*. Leipzig 1876 (mit Lichtdrucktafeln). Vgl. *C. Kloeppel*, *Fridericianisches Barock*. Leipzig 1908.

deutlich erkennen lassen. Schlüter unterbrach dieses Fassadensystem durch zwei Portale, von denen das nach dem Schloßplatz gelegene 1699, das auf der Lustgartenseite 1704 in Angriff genommen wurde. Dort legt sich — etwa nach dem Vorbilde der Louvrefassade Berninis — auf hohen Sockeln eine Kolossalordnung

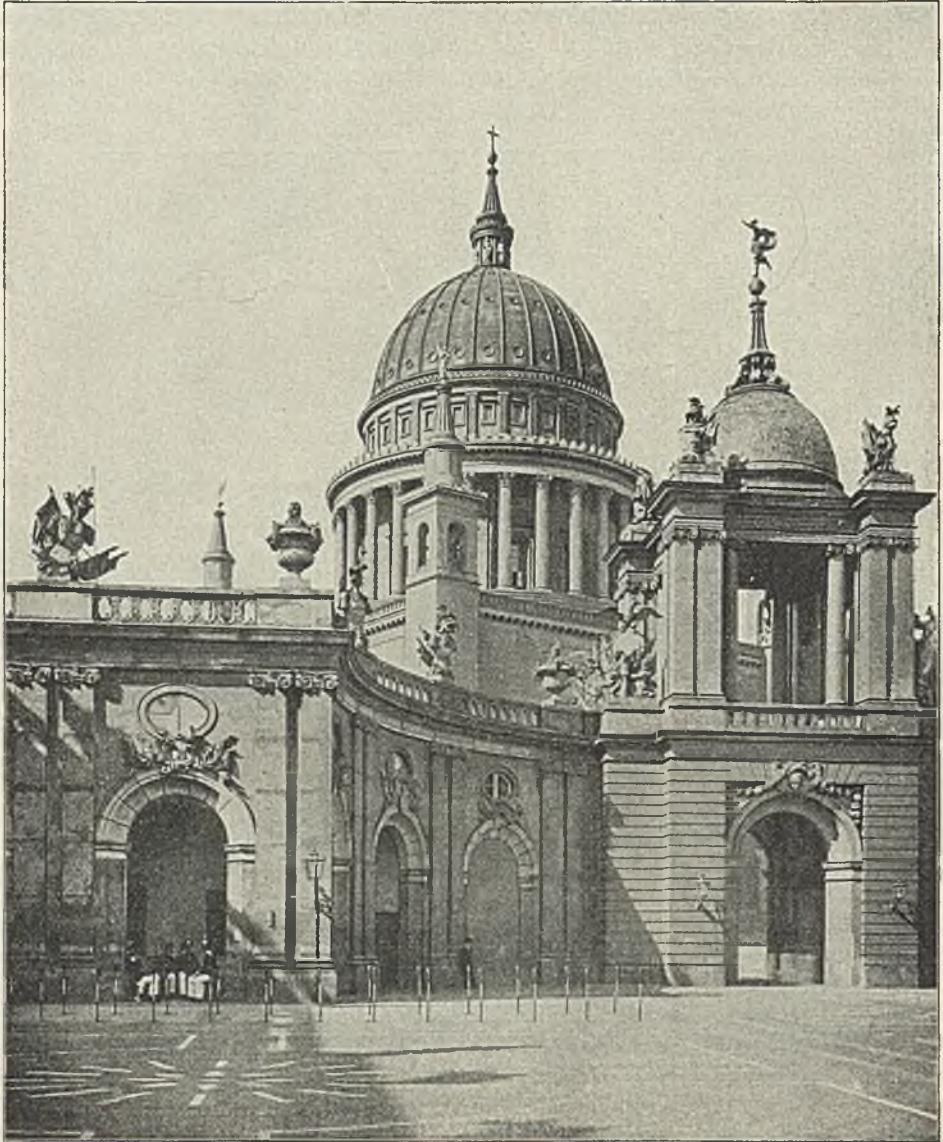


Abb. 146 Torbau am Stadtschloß zu Potsdam (Nach Dohme)

korinthischer Säulen mit schwerem Gebälk vor die Front, hier bauen sich in Karyatiden als Balkonträger endigende Pilaster auf. Vor allem aber gestaltete er (bis 1706) den östlichen Schloßhof, dessen pompöse Säulenarchitektur auf die Risalite beschränkt wurde, während ihn an den Rücklagen offene Doppelarkaden von reicher Wirkung umziehen (Abb. 143). Am glänzendsten offenbart sich Schlüters Phantasie

in der Innendekoration des Schlosses (Abb. 144), deren barocke Kraft und Fülle noch deutlicher als die Außenarchitektur den plastischen Grundzug seines Genies verrät. — Auch von seinen Privatbauten hat sich einiges erhalten, so die Loge Royal York (früher Kamekesches Lusthaus) und — bis 1889 — die „Alte Post“.

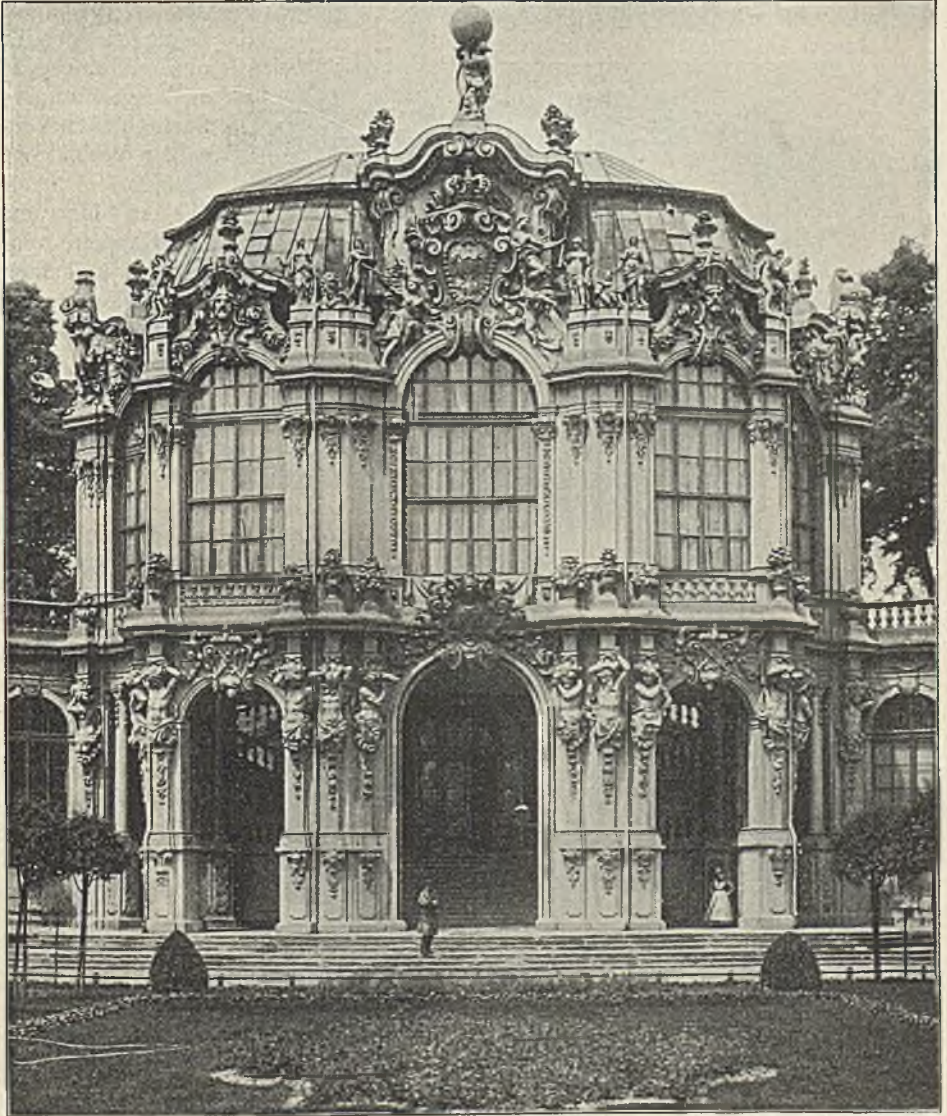


Abb. 147 Westpavillon am Zwinger zu Dresden

Schlüter fiel 1706 in Ungnade, da der von ihm — in deutlicher Anlehnung an holländische Architekturformen — errichtete Münzturm wieder abgetragen werden mußte; er ging dann nach St. Petersburg und ist dort, ohne daß sichere Werke seiner Hand sich nachweisen lassen, 1714 gestorben. Von seinen Mitarbeitern und Schülern in Berlin ist *Paul Decker* (1677—1713) hauptsächlich als architek-

tonischer Schriftsteller hervorgetreten; in den Entwürfen seines Hauptwerks¹⁾, das manchen süddeutschen Barockmeistern dekorative Vorbilder geliefert hat, macht sich die Erinnerung an den Berliner Schloßbau noch vielfach geltend. Die Erbschaft des großen Barockmeisters in Berlin aber trat wieder ein Architekt der klassizistischen Schulrichtung an, der Schwede *Joh. Friedrich Eosander* Freiherr von Goethe (1670 bis 1729). Ihm fiel die Fortsetzung des Schloßbaues zu, dessen Fronten auf Verlangen

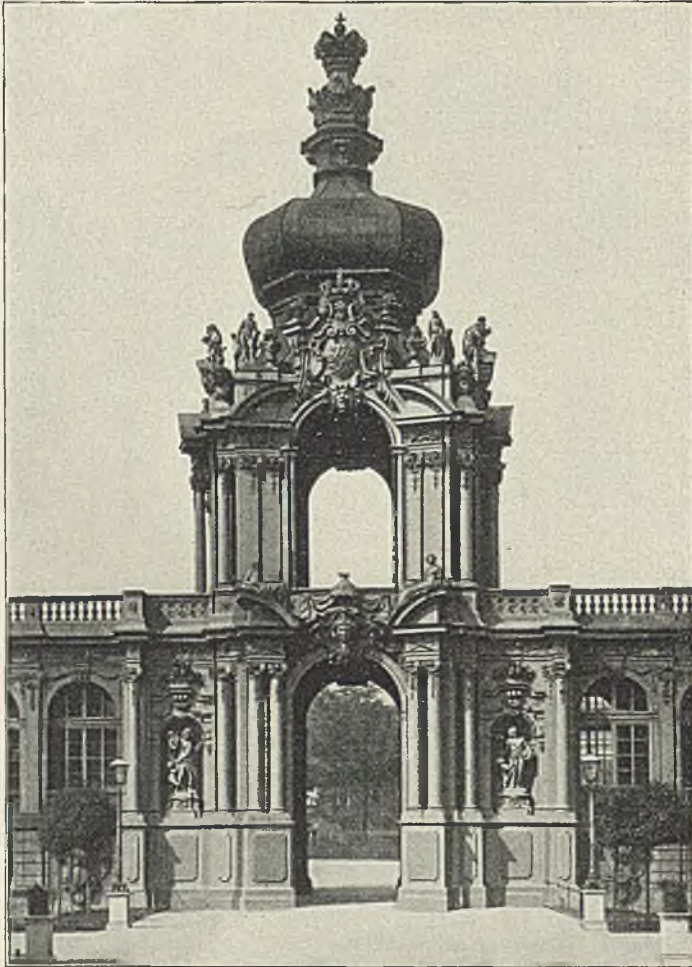


Abb. 148 Südlicher Turm am Zwinger zu Dresden
(Nach Phot. F. u. O. Brockmann Nachf.)

König Friedrichs I., um lange, repräsentative Zimmerfluchten nach Versailles Vorbild zu erlangen, nach Westen hin um das Doppelte verlängert und hier durch einen zweiten Querbau verbunden wurden. Die Mitte desselben bildet das nach Eosanders Entwurf in Nachahmung des Severusbogens zu Rom ausgeführte Prachtportal, ein Werk von großer dekorativer Wirkung, das aber den architektonischen Zusammenhang dieses Bautrakts vollkommen zerreißt. Auch das Schloß zu Charlottenburg (Abbild. 145), dessen erster Entwurf Schlüter zugeschrieben wird, baute Eosander in klassizistischen Formen um. Hier wie in Berlin be-

währt er sein dekoratives Geschick namentlich in der Gestaltung der Innenräume. An Feinheit und Schule ihm überlegen war der unter französischem Einfluß gebildete *Jan de Bodd* (1670—1745), der zunächst dem Zeughausbau seine abschließende Gestalt gab, indem er nach dem Vorbilde von Perraults Louvrefassade auf das Gurtgesims des ersten Stockes den Halbkreisbogen des Portals aufsetzte und die zierliche Balustrade mit ihren wirksamen Trophäengruppen über dem

¹⁾ Fürstlicher Baumeister oder Architectura civilis. Augsburg 1711—13.

Hauptgesims anordnete. Sodann fügte er dem Stadtschloß zu Potsdam (1701) den feinen und malerischen Hofabschluß durch eine im Halbkreis gebildete Arkade mit turmartigem Toraufbau in der Mitte (Abb. 146) hinzu, der einen Grundrißgedanken französischer Hotelbauten im Sinne der Schule *Mansarts* auf das Schloß übertrug.

Der Regierungsantritt des sparsamen Friedrich Wilhelm I. setzte der monumentalen Bautätigkeit in Berlin vorläufig ein Ziel. *Eosander* wie *Bodt* siedelten nach Dresden über, das fortan der hauptsächlichste Schauplatz des Kampfes zwischen Barock und Klassizismus in der norddeutschen Architektur wurde.

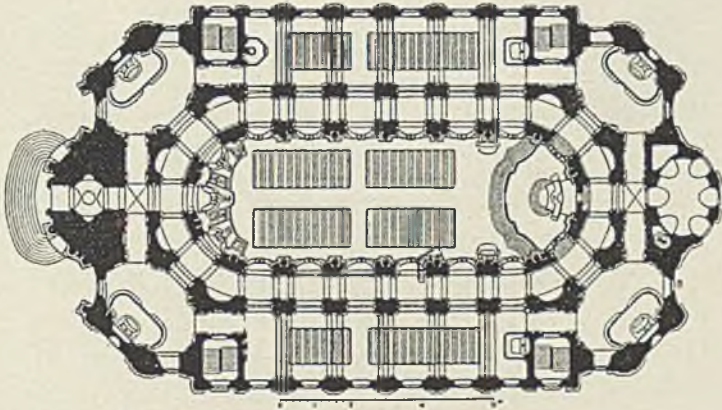


Abb. 149 Grundriß der katholischen Hofkirche zu Dresden

Hier hatte Kurfürst Friedrich August, seit 1698 König von Polen (August der Starke), die Umgestaltung der Stadt zu einer fürstlichen Residenz von monumentalem Charakter begonnen¹⁾. Namentlich seitdem 1701 das Schloß zu Dresden in seinen wesentlichen Teilen ein Raub der Flammen geworden, begann ein ununterbrochenes Planen großartiger Bauwerke, an dem der König, wie manche erhaltene Risse und Entwürfe zeigen, selbst tätigen Anteil nahm. In *Matth. Daniel Pöppelmann* (1662—1736) fand er den genialen Architekten, der seine Ideen in Taten umzusetzen verstand. Nicht weniger als elf verschiedene Entwürfe zum Schloßbau haben sich erhalten; zur Ausführung gelangte zunächst in den Jahren 1710—22, als die ruhigeren politischen Verhältnisse dies erlaubten, der Gedanke eines monumentalen Vorhofes und Festplatzes, der heutige Zwinger²⁾. Seinem Grundriß nach ist dies ein von eingeschossigen Hallen umgebenes Rechteck mit halbkreisförmigen Ausbauchungen an den schmalen Seiten; Türme von bewegtester Form (Abb. 148) betonen die Achsen, höchst wirkungsvolle Pavillons (Abb. 147) die Ecken. Enthält die Anlage somit unleugbar französische Bauelemente, so entspricht die Durchführung in ihrem übersprudelnden Reichtum, ihrer kecken Laune doch ganz dem deutschen Barockgeiste. Das verhältnismäßig ruhige Hauptmotiv der fortlaufenden Arkadenstellungen löst sich in den Eckpavillons und vollends in den Achsenbauten zu einem „sanften Ineinanderschwingen architektonischer Linien“ auf, dessen malerischer Wirkung kein anderes Werk gleichkommt. Unter dem anregenden Einflusse des Zwingerbaues stehen fast alle gleichzeitigen Dresdener Bauten, selbst die Frauenkirche z. B. in ihren Dachbildungen. Das Südtor (Abb. 148),

¹⁾ *P. Schumann*, Barock und Rokoko. Studien zur Dresdener Architekturgeschichte. Leipzig 1885. — *J. L. Sponzel*, Der Zwinger, die Hoffeste und die Schloßbaupläne zu Dresden. Dresden 1909.

²⁾ *K. Schmidt* und *M. Schildbach*, Der königl. Zwinger in Dresden. (Lichtdrucke.)

das auf seiner Spitze die polnische Königskrone trägt, ist dem Reichtum der Formen nach als Gipfelpunkt des dekorativen Prunks gedacht. Aber auch das wildeste

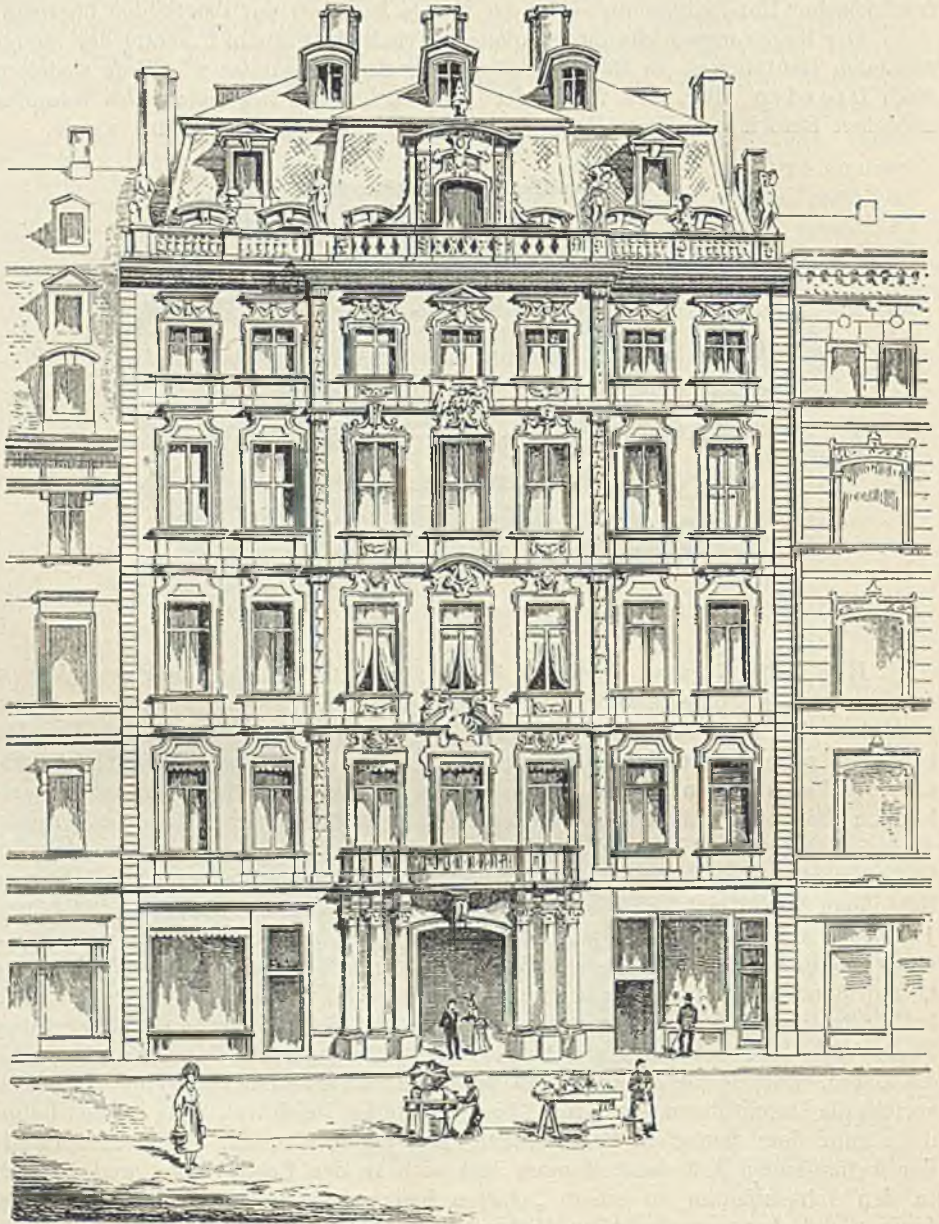


Abb. 150 Äckerleinsches Haus zu Leipzig

Fortissimo der Formen wird durch die einfache Klarheit der Plangestaltung und das unbeeirrte Schönheitsgefühl des Meisters der einheitlichen Gesamtwirkung untergeordnet, zu deren Würdigung man sich gegenwärtig halten muß, daß im Rahmen dieser Umgebung die Maskeraden, Karusselle und Turniere des glänzendsten aller

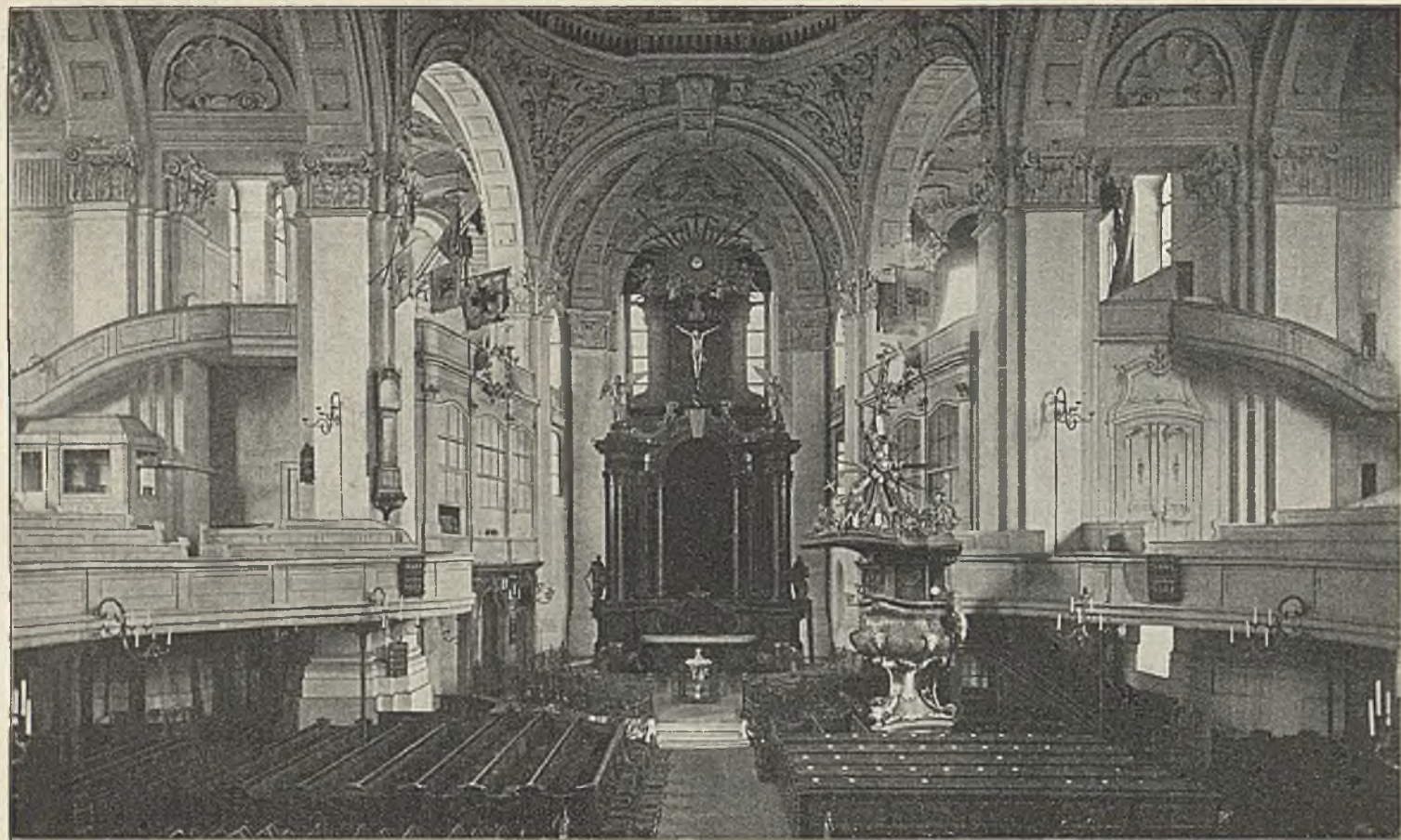


Abb. 151 Inneres der Michaeliskirche zu Hamburg

deutschen Fürstenhöfe sich abspielen sollten. Was hier in glücklicher Stunde und unter günstigen äußeren Bedingungen ein deutscher Meister schuf, dem kommt in Dresden an barocker Kraft und dekorativer Wirkung nur das Werk eines Italieners gleich: die katholische Hofkirche¹⁾ (1738—54) von *Gaetano Chiaveri* (1689 bis 1770). Dem Grundgedanken nach (Abb. 149) eine höchst originelle Vereinigung von Zentral- und Langhausbau, nach dem Vorbilde spanischer Jesuitenkirchen (vgl. S. 48) mit brückenartigen Emporen um das oval gestaltete Zentrum, dessen hohes Tonnengewölbe als Mittelschiff über die niedrigeren Seitenteile emporragt, wirkt die Kirche im Außenbau hauptsächlich durch die derbe Kraft der Fassadenarchitektur und den geistreich erdachten, luftig aufgebauten Turm. So stellt sie sich gegensätzlich neben das gleichzeitig entstandene Meisterwerk Georg Bährs, dessen zielbewußtes Hinstreben zum reinen Zentralbau hier durch die Rücksichten auf die Bedürfnisse des Kultus und der höfischen Repräsentation gehemmt erscheint.

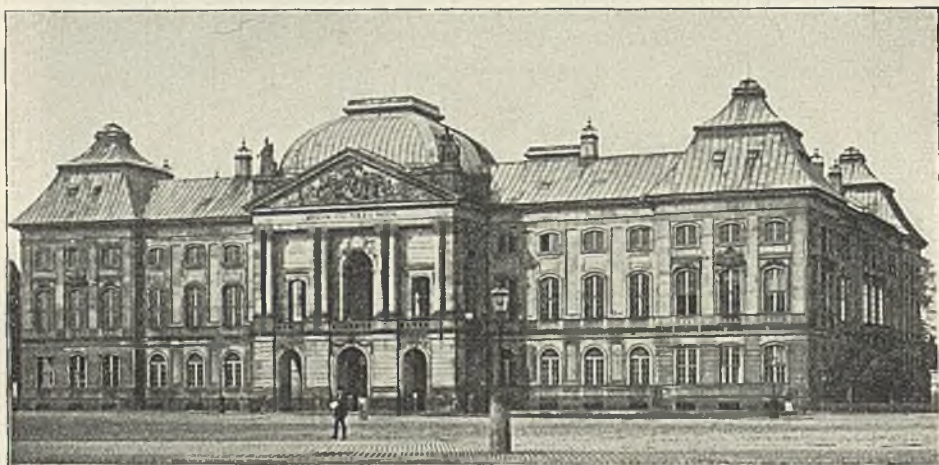


Abb. 152 Fassade des Japanischen Palais zu Dresden
(Nach Phot. F. u. O. Brockmann Nachf.)

Bähr, Pöppelmann und eine Reihe tüchtiger Architekten aus ihrer Schule, deren Prinzipien in dem Lehrbuch der Baukunst von *Joh. Rudolf Fäsch* theoretisch vertreten werden, haben dem sächsischen Privatbau des 18. Jahrhunderts auf längere Zeit sein Gepräge verliehen. Die schönen Barockbauten des Hotel de Saxe (1713—17), des British Hotel (1720) und das eigene Haus des Künstlers in der Seestraße von Georg Bähr, das zum Teil erhaltene Taschenberg-Palais (1711) von Pöppelmann, in Leipzig das stattliche Äckerleinsche Haus am Markt (Abb. 150), sowie manche noch gut erhaltene Privathäuser namentlich in der Katharinen- und Petersstraße, ferner zahlreiche stattliche Privatbauten in Magdeburg, Bautzen, Zittau u. a. geben nebst vielen anderen, die seitdem zerstört wurden, ein Zeugnis davon, wie diese Bauweise gerade in den bürgerlichen Kreisen feste Wurzeln geschlagen hatte. Als ein Nachklang der Frauenkirche müssen die Kirche zu Großenhain (1748) von *Joh. Georg Schmidt*, sowie die Kreuzkirche zu Dresden genannt werden, und auch die Hamburger Gotteshäuser, vor allem die bedeutende — 1906 abgebrannte — Michaeliskirche (1751—62) mit ihrer feierlich großen Raumwirkung (Abb. 151) gehören in diese Reihe, denn ihr Erbauer, *Georg Sonnin* († 1794), holte sich seine Anregungen in Sachsen. — Doch am Hofe und in der Aristokratie siegte in Dresden wie in Berlin die holländisch-

¹⁾ *J. Stückhardt*, Die kath. Hofkirche zu Dresden. Dresden 1883.

französische Geschmacksrichtung und mit ihr der Klassizismus. Das von Pöppelmann für den Grafen Flemming in einfacherer Anlage errichtete Palais wurde durch *Bodt* (siehe S. 134) und *Zacharias Longuelune* (1669—1748), einen Schüler Lepautres, im veränderten Geschmack umgebaut und erhielt vielleicht gerade deshalb, weil es die Formen dieser Architektur zuerst in Dresden einführte, den Namen Holländisches (später Japanisches) Palais. Es ist ein durch schöne Verhältnisse hervorragender Bau von ernster Formenstrenge in der Außenansicht (Abb. 152), während

an der Hoffassade mit ihren japonisierenden Hermenpeilern mehr die barocke Grundstimmung zum Ausdruck

kommt. Große Feinheit der Verhältnisse, aber auch bereits zur Kraftlosigkeit getriebene Zurückhaltung in den Formen zeichnen die Bauten des vielbeschäftigten *Joh. Christoph Knöffel* (1686 bis 1752) aus, für den besonders das — 1900 ab-



Abb. 153 Gartenfassade des Landhauses zu Dresden
(Aus: Klopfer, Von Palladio bis Schinkel)

gebrochene — Brühlsche Palais charakteristisch war. Theoretisch und praktisch vertrat zuletzt *Friedr. Aug. Krubsacius* (1718—90) den Standpunkt des orthodoxen Klassizismus im Sinne der französischen Akademiker; er führte als Lehrer der Baukunst an der 1763 gegründeten Akademie einen erbitterten Kampf gegen das Rokoko. Sein Hauptwerk ist das 1776 vollendete Landhaus (Abb. 153), das mit einer wohlproportionierten, aber auch unsäglich nüchternen Fassade noch einmal die Bestrebungen dieser Schule in lehrreicher Weise zusammenfaßt.

In Berlin ließ schon die Vorliebe Friedrich Wilhelms I. für alles Holländische, seine Neigung zu spartanischer Einfachheit gar keine andere Geschmacksrichtung aufkommen, und auch in der ersten Zeit Friedrichs des Großen blieb sie in Geltung. *Johann Boumann* aus Amsterdam (1706—76) baute 1753 das Rathaus in Potsdam nach dem Vorbilde desjenigen seiner Vaterstadt; die französische Kirche daselbst ist dem Pariser, die Hedwigskirche in Berlin (seit 1747) dem römischen Pantheon nachgebildet. Diese Vorliebe Friedrichs für das bewährte Alte führte auch sonst die Berliner Architektur auf wechselnde Bahnen. Zum Teil nach den Ideen des Königs selbst baute *Joh. Gottfr. Büring* (geb. 1723) das Palais des Prinzen Heinrich, die jetzige Universität (1754—64), und vor allem das Neue Palais bei Potsdam (1763 begonnen). Das Äußere dieses imposanten Werks (Abb. 154) ist in holländischem Ziegelrohbau mit Sandsteingliederungen ausgeführt, durch eine Kolossalordnung von korinthischen Pilastern gegliedert, aber auch mit überreichem plastischem Schmuck gezierl — im ganzen mehr ein Denkmal der

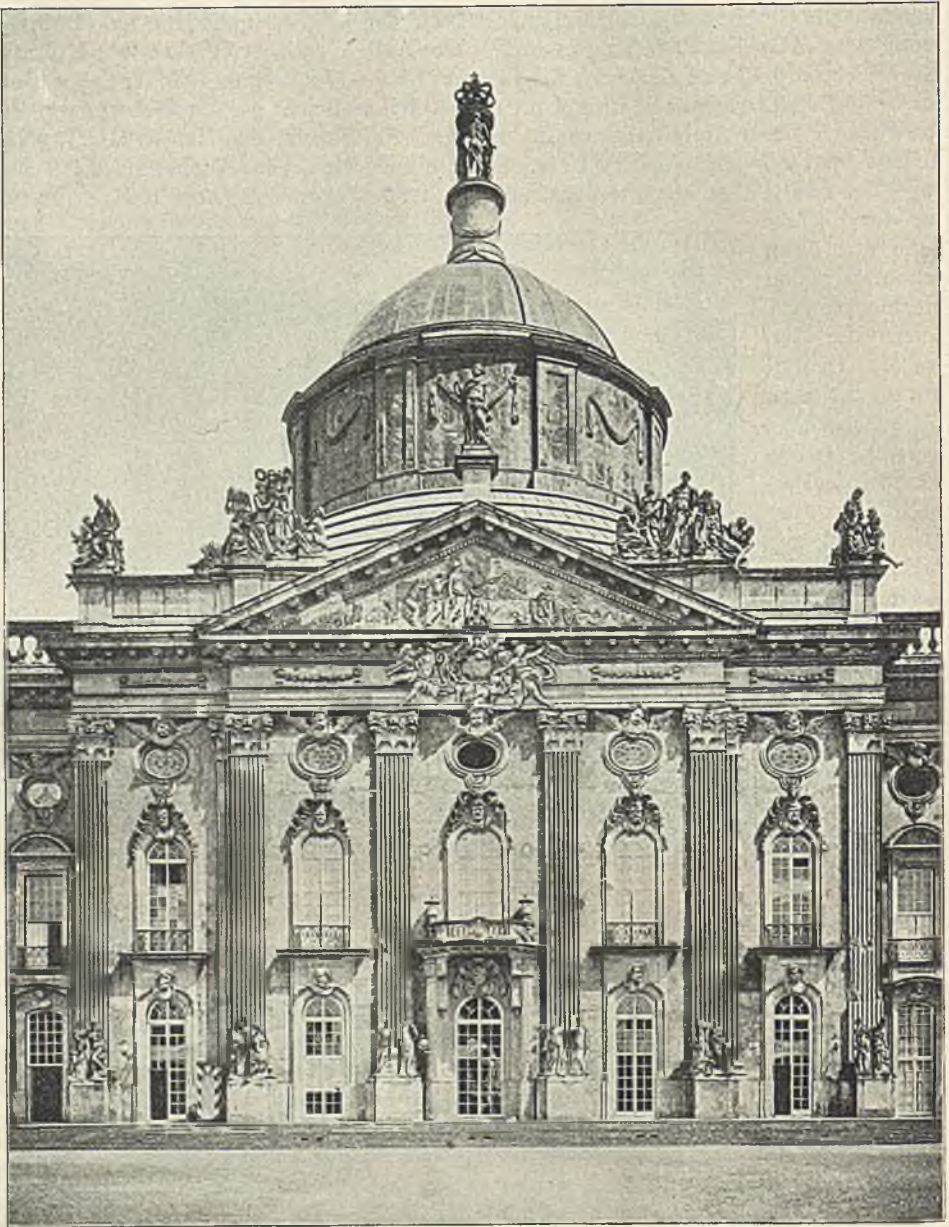


Abb. 154 Mittelbau des Neuen Palais zu Potsdam
(Nach Dohme)

unausgeglichenen Geschmacksrichtungen des großen Königs als ein Erzeugnis streng architektonischen Gestaltens. Die innere Anordnung und Ausstattung bringt noch einmal den ganzen rauschenden Festprunk deutscher Barockschlösser zu vorwiegender Geltung. In ähnlichem Sinne ist auch die Berliner Bibliothek 1775—80 nach Plänen *Georg Christian Ungers* (geb. 1743) errichtet, mit ihrer an Fischers Wiener Hofburg anklingenden geschweiften Fassade eines der letzten Werke barocken Kunstgeistes in Deutschland.



Abb. 155 Triumph Galateas von Agostino Carracci

ZWEITES KAPITEL

Die bildenden Künste im Zeitalter des Barocks

Die Geschichte der Malerei und Plastik im 16. Jahrhundert endete unmittelbar nach dem höchsten Aufschwung mit einem tiefen Niedergang, ja einer völligen Bankrotterklärung: dem Manierismus. Das Publikum und die Künstler, nicht bloß Italiens, sondern auch Deutschlands und der Niederlande, waren von den Schöpfungen der großen Meister der Hochrenaissance so gefangen genommen, daß man allerorten nur Ähnliches, womöglich Gleiches sehen und hervorbringen wollte. Jeder Bildhauer glaubte ein Michelangelo, jeder Maler ein Raffael oder Correggio sein zu müssen. Ohne innere Notwendigkeit, ohne eigene Empfindung und daher auch ohne überzeugende Kraft wurden die Stileigentümlichkeiten dieser Meister nachgeahmt, oft bis zur Karikatur. Diese Periode eines Irrwahns, wie er sich seitdem noch oft genug in der Kunstgeschichte wiederholt hat, dauerte zum Teil bis weit ins 17. Jahrhundert hinein, sie muß also als unmittelbare Vorstufe der Barockkunst gewürdigt werden, in der sie ihre Spuren hinterlassen hat. Denn diese Zeit schuf ja das Publikum, an das auch die Künstler des 17. Jahrhunderts sich zu wenden hatten: es war nicht mehr das Geschlecht der klassisch gebildeten Mäzene unter den Päpsten, Fürsten und Patriziern, das die Renaissance großgezogen hatte, sondern eine sehr viel mehr von vorwiegend politischen und kirchlichen Interessen bewegte Gesellschaft, die eben deshalb auch andere Ansprüche an das Schaffen der Künstler stellte. Es sollte rasch und leicht vonstatten gehen, Glanz und Fülle des Eindrucks wurden vor allem anderen verlangt und angestrebt. Daher jener unglaubliche Reichtum der Produktion, der uns selbst bei den Meistern der venezianischen Schule — der letzten, welche sich ihre künstlerische Selbständigkeit zu wahren wußte — in Staunen versetzt. Ohne diese Leichtigkeit und Fülle des Schaffens ist auch kein Barockkünstler denkbar; wo sie nicht auf Kosten der soliden Ausführung erreicht

wird, bildet ein hochgesteigertes technisches Können ihre notwendige Voraussetzung. Es ist ein Verdienst der Periode des Manierismus, daß sie die virtuose Beherrschung aller künstlerischen Schaffens- und Ausdrucksmittel gefördert hat.

Die Weiterentwicklung gestaltete sich nach den Ländern verschieden. Langsam und gründlich durch einen inneren Gesundungsprozeß mußte Italien den verhängnisvollen Einfluß der großen Kunst der Hochrenaissance, die es selbst der Welt geschenkt hatte, überwinden, um noch einmal, wenigstens zum Teil, die Führerrolle zu übernehmen, die es im Cinquecento gehabt hatte. Frankreich fand in der römischen Antike, wie man sie dort und damals verstand, die Lehrerin einer akademisch regelrechten Kunst, in der aber doch der Stolz und Ruhm des Landes, das die Herrschaft unter den Staaten Europas beanspruchte, zu bezeichnendem Ausdruck kam. Deutschland blieb es am längsten versagt, den Rückweg zu einer gesunden und selbständigen Kunstübung zu finden, da der große Krieg jeden möglichen Aufschwung lähmte. In den Niederlanden hatte die Epoche des Befreiungskampfes eine kraftvolle Belätigung ihrer nationalen Eigenart zur Folge, die den Höhepunkt ihrer gesamten Kulturentwicklung bildet, und auch in Spanien erhoben Malerei und Plastik als späte Frucht des nationalen Aufschwungs sich in diesem Jahrhundert erst zu einer Bedeutung und Größe, die sie gleich der niederländischen Kunst zu wichtigen Faktoren der europäischen Kunstgeschichte macht.

Italien¹⁾

Wie an allen Wendepunkten der Kunstgeschichte, gab es auch für die im Manierismus versunkene italienische Malerei nur einen Weg der Gesundung: die Rückkehr zur Natur. Denn im vermeintlichen Besitz eines unübertrefflichen, durch die Autorität der größten Meister geheiligten Formenkanons hatten die Manieristen im allgemeinen nichts mehr vernachlässigt als das redliche und unbefangene Studium. Schon die Hast ihrer Produktion drängte sie immer mehr dazu, eine haltlose, allgemeine Eleganz an Stelle der sorgfältig beobachteten und innerlich erfaßten Formenwahrheit zu setzen. Typisch dafür erscheint u. a. einer der gefeiertsten und beschäftigtsten Meister dieses Zeitalters, der in Rom tätige *Giuseppe Cesari (Cavalieri d'Arpino)* († 1640). Man kann der Leichtigkeit und Gefälligkeit seiner Kompositionen eine gewisse Anerkennung nicht versagen und fühlt sich doch immer wieder durch ihre formale und geistige Inhaltlosigkeit abgestoßen. Demgegenüber war es schon eine Tat, wenn das Studium der Natur wieder in seine Rechte eingesetzt wurde — und darauf zunächst beruht die epochenmachende Bedeutung der Malerschule von Bologna.

Freier von den Auswüchsen des Manierismus hatten sich im allgemeinen die Lokalschulen gehalten, welche fern von der verführerischen Nähe der großen römischen und florentinischen Vorbilder arbeiteten, und so darf der Urbinate *Federigo Barocci* (1526 oder 1535—1612) selbst zu den „Begründern des Barockstils in der Malerei“ gezählt werden²⁾. Während seine Erstlingswerke unter dem Einflusse des zeitweilig in Urbino tätigen venezianischen Michelangelonachahmers *Giambattista Franco* († 1561) und nach einem mehrmaligen Aufenthalt in Rom (1561—63 Deckengemälde im Gartenhause Pius' IV.) sich im allgemeinen dem Stil der dortigen Manieristen anschließen, arbeitet er sich in der großen Kreuzabnahme im Dom zu Perugia (1569) zu einer eigenen Kunstweise durch, die in ihrem wogenden Pathos und ihrer Helldunkelmalerei bereits ausgesprochen barock wirkt. Zu einem ersten

¹⁾ *H. Schmerber*, Betrachtungen über die italienische Malerei im 17. Jahrhundert. Straßburg 1906.

²⁾ *A. Schmarsow*, Federigo Barocci (Abh. d. phil. hist. Klasse der Sächs. Gesellsch. d. Wissenschaft, XXVI, 1909). Vgl. auch *R. H. Krommes*, Studien zu Fed. Barocci. Leipzig 1912.



Abb. 156 Madonna del Popolo von Federigo Barocci
(Nach Phot. Anderson)

Meisterwerke verdichtet erscheint dieses neue Wollen in der Madonna del Popolo in Arezzo (1579), jetzt in den Uffizien (Abb. 156), einer rhythmisch

bewegten Komposition voll strahlenden Glanzes und vieler köstlicher Einzelheiten. Werke wie die Grablegung Christi in S. Croce in Senigallia (1582), das Martyrium des hl. Vitalis (1583) in der Brera zu Mailand u. a. schließen sich an. Die Lebenslinie seiner Komposition ist in charakteristischer Weise die Diagonale, das Prinzip seiner Koloristik das Zusammenklingen der Farben zu einer melodischen Gesamtstimmung, die z. B. in seiner Entzückung der hl. Michelina



Abb. 157 Studie von Ludovico Carracci

(jetzt im Vatikan) fast zu monochromer Clairobscurmalerei abgedämpft erscheint. In größeren Altarbildern entwickelt Barocci eine konsequent in mehreren Tiefenschichten durchgeführte rhythmische Raumkomposition. So schon in dem kühn aufgebauten, durch einen eigenhändigen Stich des Meisters (1581) weitverbreiteten „Perdono di San Francesco“ in Urbino, vor allem aber in Gemälden wie der Beschneidung Christi (1590) im Louvre, der Darbringung Marias im Tempel (um 1594) in der Chiesa Nuova zu Rom, und in den beiden Abendmahlsdarstellungen in S. Maria sopra Minerva in Rom und im Dom zu Urbino. Wie hier der Blick des Beschauers durch Linien und Farben systematisch in die Raumtiefe hineingezogen wird, das zeigt bereits die bewußte Anwendung von Kompositionsprinzipien, wie sie

für die gesamte Folgezeit maßgebend bleiben. Durch seine Kunst der Komposition und Farbengebung geht Barocci in der Tat über Michelangelo und Correggio hinaus und hat trotz mancher manieristischer Äußerlichkeit Anspruch darauf, den großen Meistern des Jahrhunderts nahegestellt zu werden.

Auch andere Lokalmmeister wie der Genuese *Luca Cambiaso* († 1585), die *Procaccini* in Mailand, die *Campi* und die Schwestern *Anguisciola* in Cremona, abgesehen von einzelnen tüchtigen Bildnismalern, gehören immerhin zu den genießbaren Künstlern dieser Zeit. In Bologna war *Pellegrino Tibaldi* († 1591) tätig, ein freilich unter dem Banne Michelangelos stehender Maler, der aber in seinen Fresken in S. Giacomo maggiore und in der Universität auch Zeugnisse eines emsigen und treuen Natur-

studiums hinterlassen hat. Im gleichen Sinne gründete eben dort *Ludovico Carracci* (1555—1619) zusammen mit seinen Großvettern *Agostino* (1557—1601) und *Annibale Carracci* (1560—1609), nach dem Muster der bereits seit 1577 bestehenden, aber ganz manieristischen *Academia di San Luca* zu Rom, seine „Akademie“, deren Beiname „*degli Incamminati*“, d. h. „der auf den rechten Weg Gebrachten“, oder „*dei Desiderosi*“, der „Lernbegierigen“, bereits ihr Programm andeutet. Die Carracci gingen durchaus von der Zeitanschauung aus, daß die Kunst auf dem Erlernten beruhe, aber sie wollten an Stelle der sklavischen Abhängigkeit von einem bestimmten Meister zunächst das Studium aller großen Künstler der Vergangenheit setzen und damit sorgfältige Beobachtung und Wiedergabe der Natur verbinden. Ludovico hatte auf längerer Wanderschaft in Florenz *Andrea del Sarto*, in Parma *Correggio*, in Mantua *Giulio Romano*, in Venedig, wo er bei *Tintoretto* arbeitete, die großen Koloristen dieser Schule studiert und auch die beiden Brüder nach Parma und Venedig geschickt. In der Leitung ihrer Akademie, auf der fleißig nach dem lebenden und toten Modell, nach Gipsabgüssen, Zeichnungen und Kupferstichen gezeichnet wurde, konnten sie vermöge ihrer verschiedenartigen Begabung einander glücklich in die Hand arbeiten. Denn Ludovico war der organisatorische Kopf, ein gewandter Techniker und rühriger Experimentator, Agostino der vielseitig, auch literarisch gebildete Theoretiker der Schule, hervorragend als Radierer, Annibale das künstlerisch begabteste Talent unter den dreien und ein ungemein fruchtbarer Praktiker der Malerei. So gewann die Akademie der Carracci, trotz heftiger Anfeindung durch die handfertigen Manieristen, bald allgemeines Ansehen, und ihr Einfluß machte sich in ganz Italien geltend.

Mit der Forderung allseitigen Studiums der älteren Kunst war schon ungeheuer viel für die Gesundung des künstlerischen Schaffens gewonnen; die Carracci haben insbesondere das Verdienst, den zu ihrer Zeit bereits halb vergessenen *Correggio* wieder als belebendes Element in die Malerei eingeführt und durch das Studium der Venezianer den Farbensinn bereichert und erfrischt zu haben. Den Gefahren, die solch eklektisches Verfahren mit sich bringt, sind freilich sie und ihre Schüler nicht entgangen. Fast in keinem ihrer Werke mangelt es an Reminiszenzen aus der Vergangenheit; hier taucht ein Motiv *Michelangelos* — wie in *Annibales* Beweinung der Kopf und Arm des Christus aus der Marmorgruppe der *Pietà* — dort ein schwungvoller Linienzug *Raffaels* auf; der Lichteffect von *Correggios* „Nacht“ ist mehrmals nachgeahmt worden, wie denn auch Agostino und Annibale ganze Stücke aus den *Parmenser Kuppelfresken* sorgfältigst kopiert haben.

Trotzdem liegt das Schwergewicht der Bedeutung ihrer Schule auf dem *Naturstudium*, von dessen eifrigem Betriebe ihre ausgeführten Werke wie zahlreich erhaltene Zeichnungen (Abb. 157) Kunde geben. Die Schablonisierung der Form haben die Bolognesen ebenso bekämpft wie das falsche Pathos der Manieristen; ihre Farbengebung ist meist reich durchgebildet, die Beleuchtung sorgfältig studiert. Ein ernstes Streben nach selbständiger künstlerischer Auffassung liegt ihrem Schaffen zugrunde und die häufig durchbrechende Abhängigkeit von den großen Meistern geht doch niemals bis zu seelenloser Ausbeutung.

So begründete die Schule von Bologna in der Tat eine neue Epoche in der Geschichte der italienischen Malerei und führte sie aus manieristischem Verfall wieder zu gesundem Leben. Statt der verzerrten Reproduktion einer älteren Kunstweise boten ihre Werke einen im ganzen reinen Ausdruck der Empfindungsweise ihrer Zeit; sie sind die ersten Zeugnisse desselben *Barockgeistes*, den wir in der Architektur des Zeitalters wirksam gefunden haben.

Der Kreis der Aufgaben, welche die Malerei zu erfüllen hatte, blieb im ganzen derselbe, wie zur Zeit der Hochrenaissance. Freskenzyklen zum Schmuck von Kirchen, Kapellen und Palästen, und große Altargemälde, entsprechend den jetzigen

Dimensionen des Kirchenbaus und dem Grundton seiner dekorativen Ausstattung, standen obenan. Ferner wurden nach wie vor Tafelgemälde mythologischen, historischen und literarischen Inhalts gefordert, so wie sie Tizian und seine Nachfolger für Fürsten und Kunstfreunde ausgeführt hatten. Die Carracci brachten, gemäß der besonderen Richtung ihrer Studien, die neue Gattung lebensgroßer Charakterfiguren von genremäßiger Auffassung in Mode, wie sie namentlich Annibale (der „Bohnenesser“ im Pal. Colonna, der „Mann mit dem Affen“ in den Uffizien) gemalt hat (Abb. 158). Ebenso gebührt ihnen, und zwar wiederum hauptsächlich dem Annibale, das Verdienst, die Landschaftsmalerei als



Abb. 158 Der Bohnenesser von Annibale Carracci
(Nach Photogr. Alinari)

selbständige Gattung in Italien eingeführt zu haben. Aber wichtiger als diese Bereicherung des Stoffgebietes ist die veränderte Behandlung auch altgewohnter Themata, der Wechsel der Tonart. Hier macht sich die Stimmung der Gegenreformation geltend; mit stärkeren Mitteln als je zuvor warb die Kirche jetzt um die Seelen der Gläubigen, suchte sie zu warnen, zu schrecken, zu locken, zu überreden, und ihre getreueste Helferin wurde die

Kunst. Die alten Themata des Altarbildes wurden zum Teil durch neue, mehr erschütternde, ans Herz greifende ersetzt; Sterbeszenen, Martyrien, Wundertaten, Visionen, Himmelfahrten, Glorien stehen in erster Reihe, die Verklärung im Glauben, der Kampf gegen den Unglauben sind die mehr oder minder deutlich hervortretende Tendenz. Für das rein repräsentative Altarbild hatten schon Correggio und Tizian die feierliche, architektonische Symmetrie der älteren Kompositionsweise durch eine malerisch bewegte Anordnung ersetzt; diese bildete in erhöhtem Maße jetzt die Regel, ja um der größeren Wirkung willen wurde ein noch stärkerer Grad des Affekts, der Stimmung, selbst der Extase gern angewendet. Man sucht Kontraste, häuft die Motive, steigert und übertreibt die Bewegtheit der Gestalten und das Pathos des Ausdrucks bis zu inbrünstiger Verzückung. In allen diesen Dingen sind die Bolognesen durchaus Kinder ihrer Zeit; indem sie ihnen mit künstlerischer Wahrheitsliebe Ausdruck verliehen, haben sie den neuen Stil der Malerei begründet.

Die drei Carracci waren keine bahnbrechenden Genies, wohl aber ernste und arbeitsfreudige Talente, die die Resultate fleißigen Studiums mit einer gewissen Selbständigkeit der Empfindung künstlerisch zu gestalten wußten. Jene Hoheit der Gedanken, jener poetische Schwung und schließlich selbst jene Feinheit des Geschmacks, die uns an Werken der ersten Meister als etwas Selbstverständliches erscheinen, sind ihrem Schaffen nur ausnahmsweise beschieden; aber die Korrektheit der Formgebung, den Glanz der Farbe und Duft der Lichtbehandlung, die

empfundene Wärme des Ausdrucks darf man ihnen nachrühmen. Sie waren große Maler, ohne daß sie stets sich als große Künstler erwiesen.



Abb. 159 Teil der Deckenmalereien im Palazzo Farnese zu Rom

Die Tradition der Monumentalkunst des Cinquecento wahrten die Carracci durch eine Reihe bedeutender Freskenzyklen, die sie meist gemeinsam ausführten. Gemäß der auch sonst hervortretenden Eigenart ihrer Begabung glaubt man dabei gewöhnlich dem *Agostino* die Erfindung des Themas und Gedankengangs, dem *Ludovico* die Einzelkomposition, dem *Annibale* die hauptsächliche malerische Ausführung zuteilen zu dürfen. So bei den Friesen im Palazzo Fava zu Bologna (seit 1582) mit Darstellungen aus der Argonautensage und aus Vergils Aeneis, bei den Geschichten des Romulus und Remus im Palazzo Magnani (vollendet 1592) und bei den mythologisch-allegorischen Decken- und Kaminbildern im Palazzo Sampieri (um 1593). Dies waren die Vorbereitungen auf das Hauptwerk der Carracci, die Fresken im Palazzo Farnese zu Rom (1597 bis 1604). Allerdings zerbrach an dieser gewaltigen Aufgabe die bisherige Einigkeit der Genossen. Ludovico nahm von Anfang an daran nur geringen Anteil, die beiden Brüder entzweiten sich während der Arbeit, und Agostino verließ, nachdem er einige der schönsten Bilder geschaffen hatte, um 1600 Rom für immer. So gehört Annibale und seinen Schülern der überwiegende Teil der Fresken, aber das Ganze darf doch als ihr gemeinsames geistiges Eigentum betrachtet werden. Es ist nach Anlage und Ausführung, namentlich in der großen, von Giacomo della Porta erbauten Galerie¹⁾ des Palastes, das Meisterwerk der damaligen Deckenmalerei geworden. Freilich, bei der Erfindung des plastisch-architektonischen Gerüsts (Abb. 159), das über dem ab-

¹⁾ H. Tietze, Ann. Carraccis Galerie im Pal. Farnese und seine römische Werkstätte. Jahrb. d. östr. Kunstsammlungen XXVI.

schließenden Gesims der Saalwände an der zur flachen Decke sich emporschwingenden Voute die teils farbigen, teils monochromen Bildfelder einrahmt und scheinbar trägt, haben Michelangelo und Raffael und die Oberitaliener fast zu gleichen Teilen Pate gestanden; aber trotz der sichtbaren Anlehnungen ist doch etwas Ganzes, Glaubwürdiges, Lebendiges daraus geworden. Und es ist, im Vergleich namentlich mit Michelangelos Sixtinischer Decke, auch im Geiste der Zeit etwas Neues zum Ausdruck gebracht. Während dort die gemalte Architektur und die gemalte Plastik darum und darauf für sich bestehen bleiben, ohne notwendigen Zusammenhang, sind hier die scheinbar tragenden und drängenden plastischen Gestalten hineingezogen in die Raumgestaltung: sie wachsgleichsam aus den Umfassungsmauern empor und wölben die Decke, charak-



Abb. 160 Hochzeitszug des Bacchus und der Ariadne von Annibale Carracci

teristischerweise an den Ecken (Abb. 159) einen Ausblick ins Freie lassend, wo Amoretten einander in leichtem Spiel begegnen: das entspricht ganz der Auffassungsweise der Barockarchitektur, die das Werden und Sichbewegen der Massen, den Hochdrang der Kräfte (vgl. S. 10) in ähnlicher Weise zu betonen liebt.

Auch die Wahl des den Malereien zugrunde liegenden Themas ist charakteristisch für die Zeit: Liebesgeschichten der Götter, wie sie Raffael immerhin doch erst für das Badezimmer eines Kardinals geeignet erachtet hatte, schmücken hier den Festsaal des glänzenden Kirchenfürsten. Allerdings ist dabei das Heroische, die Prachtentfaltung mehr betont als das Erotische. So stellt das Hauptgemälde an der Decke den Hochzeitszug des Bacchus und der Ariadne dar (Abb. 160), eine reich bewegte, festlich-heitere Komposition, im ganzen wohl

das Meisterwerk *Anni-
bales*. Das schönste
Bild *Agostinos* da-
gegen, in der Mitte
der einen Langseite,
ist der Triumph Ga-
latheas (Abb. 155).
Das Bild unterscheidet
sich in einer für die
Begabung seines Ur-
hebers charakteristi-
schen Weise durch die
mehr plastisch ge-
fühlte Gruppierung,
die feine Abwägung
der Massen von der
Leistung des Bruders;
auch das Gegenstück
dazu, die Entführung
des Kephalos, gehört
dem Agostino, wäh-
rend die vier Hoch-
bilder, welche diese
Mittelfelder umrah-
men, mit ihrer mehr
erotischen Färbung,
von Annibale her-
rühren. Die Hauptbil-
der der Schmalseiten
sind dem Polyphem-
mythos entnommen,
die bronzefarbenen
Medaillons und die
kleineren Bilder über
den Fenstern und
Nischen wollen haupt-
sächlich dekorativ
wirken. Von diesem
Standpunkte aus muß
aber auch der gesamte
Freskenschmuck ge-



Abb. 161 Letzte Kommunion des hl. Hieronymus von Agostino Carracci

würdigt werden und zählt dann sicherlich zu den am einheitlichsten durchgeführten, wirkungsvollsten Leistungen dieser Art.

Als künstlerische Individualitäten kann man die drei Carracci am besten in der Pinakothek zu Bologna studieren. Da hängen nebeneinander drei Bilder, die uns noch überzeugender als manche andere in dieser Sammlung den Unterschied ihrer Stilweisen vor Augen führen: Ludovicos Bekehrung des Paulus ist ein imposantes Werk seiner Spätzeit und mag uns also zeigen, daß er auch dann noch seinen Michelangelo nicht vergessen hatte, koloristisch aber zuweilen in die etwas harte und bunte Haltung zurückfiel, die ihn in seiner Jugend das Studium Correggios erst überwinden ließ. Ludovico Carracci hat in die italienische Maltechnik den dunkeln, braunroten Bolusgrund eingeführt, auf dem er die Fleischtöne blaugrau untertuschte, um die Modellierung einfarbig auszuführen und mit sorgfältiger Lokalfarbenlasur zu vollenden. Wie dieses Werk für die Reifezeit, so ist ein anderes in der Pinakothek für seine Jugendzeit charakteristisch: die Predigt Johannes des Täufers, welche mit ihren kräftigen Gestalten aus dem Volksleben schon eine Art Programm darstellt. Den Übergang veranschaulichen etwa die schwungvoll komponierte Geburt Johannes des Täufers und die Begegnung des hl. Franziskus, Dominikus und Thomas. Auch eine Reihe bedeutender Fresken, wie die Darstellungen aus dem Leben des hl. Benedikt im Klosterhofe von S. Micchele in Bosco (1604/05) und die Engelchöre im Dom zu Piacenza gehören der Blütezeit dieses Meisters an, der trotz seiner soliden und daher langsamen Arbeitsweise während eines langen Lebens eine sehr große Zahl meist umfangreicher Werke vollendete.



Abb. 162 Madonna auf Wolken von Annibale Carracci

Die koloristische Harmonie, welche Ludovico selten ganz erreichte, weiß Agostino Carracci seiner Himmelfahrt Mariä ebenso wie seinem berühmten Hauptwerke, der Kommunion des

hl. Hieronymus (beide um 1590) (Abb. 161), in der Pinakothek hauptsächlich durch geschickte Imitation des Tizianischen Goldtons zu verleihen; beide Bilder zeichnen sich aber auch wiederum durch fein abgewogene Komposition aus, die ebenso wie der Ausdruck des Ekstatischen, z. B. in einigen Darstellungen des hl. Franziskus (Wien und Madrid), dem Agostino besonders gelang. Für die Feinheit seines Formenempfindens sprechen auch die erhaltenen Radierungen dieses Malers, der nicht minder durch Kupferstiche nach den Werken der Bolognesen und anderer Meister hervortritt und offenbar der vielseitigste Gebildete unter den Genossen war.



Abb. 163 Christus mit der Samariterin von Annibale Carracci

Annibale Carracci ist nach Ausweis seiner *Madonna auf Wolken* (Abb. 162) und anderer Werke, wie der *Himmelfahrt Mariä*, koloristisch stark von Paolo Veronese und Tintoretto beeinflusst, deren Silber-ton er gut mit dem Studium der zauberhaften Lichtwirkungen Correggios zu vereinen weiß. Noch ganz im Banne des Meisters von Parma zeigen ihn seine Jugendwerke, wie die *Himmelfahrt Mariä* in Dresden (1587), zu einem eigenen Stil fortgeschritten die großen Altarbilder *Erscheinung der Madonna vor Lukas und Katharina* (1592), *Auferstehung Christi* (1593, beide Bilder im Louvre), sowie das seinerzeit hochberühmte, mächtige Breitbild der Dresdener Galerie: *Almosenspende des hl. Rochus* (1595). Aber freilich sind auch diese Kompositionen oft überfüllt oder wirken durch übertriebene Heftigkeit der Bewegungen aufdringlich. Charakteristisch dafür erscheint z. B. das „*Domine quo vadis?*“ in der Londoner Nationalgalerie: Christus mit dem Kreuz auf der Schulter eilt in michelangeleskem Kontrapost der Bewegung an dem erschrocken zurückfahrenden Petrus vorüber. Ausgeglichenere und stimmungsvollere wirken meist die kleineren Tafelbilder des Meisters, wie einige *Madonnen* („*Vierge au silence*“ im Louvre, *Madonna mit der Schwalbe* in Dresden, *Halbfigurenbilder der Pietä* in Dresden) und andere, in denen gern eine Zweifigurengruppe religiösen oder mythologischen Inhalts in fein gestimmter landschaftlicher Umgebung gezeigt wird: Christus mit der Samariterin am Brunnen (Wien und Mailand) (Abb. 163), Pan und Bacchantin (Uffizien), Pan und Apollon (London) gehören darunter zu den bekanntesten. Hier führt Annibale in der Tat, seiner eigentlichsten Begabung entsprechend, die italienische Malerei auf neue Bahnen: zum gemäßigten und landschaftlichen Stimmungsbilde. Derselben Richtung gehören seine oft derb, aber auch frisch und geistvoll gemalten realistischen Studienköpfe und Bildnisse, sowie seine durch Radierung vervielfältigten Zeichnungen nach Bologneser Straßenfiguren an. Ganz original erscheint er

endlich als Schöpfer der italienischen Landschaftsmalerei, mag er auch hierin wohl sicher Anregungen durch die Tätigkeit der beiden Niederländer *Matheus* († 1584) und *Paul Brill* († 1626) in Rom erhalten haben. Auch von Agostino Carracci ist wenigstens eine, fein in Guaschfarben ausgeführte Landschaft (im Pitti) erhalten. Annibales ursprünglich für die Kapelle des Palazzo Aldobrandini gemalte Land-



Abb. 164 Angebliches Porträt der Beatrice Cenci von Guido Reni
(Nach Phot. Anderson)

schaften in der Galerie Doria zu Rom dürfen bereits als erste Beispiele der für die Entwicklungsgeschichte der „idealen Landschaft“ hochwichtigen Kirchenlandschaften gelten¹⁾.

Den Ruhm der Carracci erhöhte die Zahl bedeutender Maler, die aus ihrer Schule hervorging. Überhaupt zeigt uns diese Epoche einen Kunstbetrieb, der an Umfang, Glanz und Wertschätzung den des 16. Jahrhunderts übertraf. Mit fieberhaftem Interesse verfolgten die Zeitgenossen das Schaffen der Künstler und drückten in den Ehren, die sie ihnen erwiesen, und in den Preisen, die sie ihnen bezahlten, ihre Bewunderung

aus. Andererseits tritt auch darin eine Änderung des Verhältnisses der Künstler zu ihrer Umgebung hervor, daß stilles, selbstloses Schaffen um der Kunst willen selten wird; dagegen hören wir viel von Streitigkeiten und Intrigen der Künstler untereinander, von dem Buhlen um die Gunst mächtiger und reicher Mäzene. Jeder will der erste, womöglich der einzige sein, der Ruhm und Geld einheimst; der Typus des modernen Virtuosen ist damals geprägt worden, vornehmlich in Rom, dessen Glanz alle Schaffenden an sich zog.

Guido Reni (1575—1642) ist der erste Vertreter dieses Typus; er hat von allen Carracci-Schülern den größten Ruhm bei Mit- und Nachwelt errungen²⁾. Eine

¹⁾ *J. Gramm*, Die ideale Landschaft, ihre Entstehung u. Entwicklung. Freiburg i. B. 1912.

²⁾ *M. v. Boehn*, Guido Reni. Bielefeld und Leipzig 1910.

glänzend begabte, impulsive Künstlernatur voll heißen, wenn auch nicht tiefen Empfindens, gewann er mühelos den Sieg über alle Mitstrehenden; sein natürlicher Schönheitssinn, die blühende Frische seiner Farbentechnik machten ihn zum Liebling aller. Als er in seiner Vaterstadt Bologna auf dem Sterbebette lag, ordnete der Kardinallegat Gebete um seine Genesung an, und da er trotzdem starb, folgte die ganze Stadt seiner Bahre.

Doch war Guido Reni kein Künstler ersten Ranges; dazu fehlte ihm, trotz seines frühen Anschlusses an die Akademie seiner Vaterstadt, das innige Verhältnis zur Natur. Die Wirkung seiner Bilder beruht auf dem echt italienischen Charme der Erfindung und des Ausdrucks. Da sich aber nicht immer damit ein sorgfältiges Studium verbindet, so ist das Einzelne, oft in demselben Werke, ungleich an künstlerischem Wert. Zudem dient das gleiche Modell, dieselbe Kopfhaltung ohne Unterschied für eine Magdalena wie eine Kleopatra oder Dejanira; ein allgemeiner Idealtypus tritt an Stelle individualisierender Charakteristik. Das Schmachthende, Süße überwiegt in seiner Empfindungswelt; eine gewisse Gattung von sentimental, namentlich weiblichen Studienköpfen und Halbfiguren, für welche das fälschlich sog. Porträt der „Beatrice Cenci“ im Palazzo Barberini zu Rom



Abb. 165 Aurora von Guido Reni

typisch ist (Abb. 164), wurde durch ihn zuerst dem großen Publikum mundgerecht gemacht. Namentlich in den letzten zwei Jahrzehnten seiner Tätigkeit hat sich Guido Reni, durch ständige Spielschulden zu überhastiger Produktion veranlaßt, oft in unglaublicher Weise gehen lassen; die Entstehungszeit muß daher bei der Beurteilung seiner Werke sehr genau in Rechnung gezogen werden.

Die Hauptwerke seiner Jugendzeit sind nach der Zerstörung der frühen Freskenzyklen in Bologna in Rom zu suchen, wohin Guido Reni 1605 bereits zum zweiten

Male ging. Vorübergehend unterlag er hier dem Einfluß des großen Naturalisten Caravaggio, den wir noch kennen lernen werden, und schuf in seiner scharf akzentuierten Ausdrucksweise einige Bilder, wie die Kreuzigung Petri (in der Vatikanischen Pinakothek) und die beiden Einsiedler Paulus und Antonius (im Berliner Museum). Bald aber fand er seinen eigenen, blühenden Jugendstil, wie ihn namentlich das Engelkonzert in S. Silvia bei Gregorio magno und das berühmte, 1609 gemalte Deckenfresko der Villa Rospigliosi (Abb. 165) vertreten. In diesen Werken lebt noch der Geist der alten, hohen Kunst mehr als in irgendeiner anderen Schöpfung des 17. Jahrhunderts. Die Anordnung ist einfach, selbst in dem Deckenbilde reliefmäßig, nicht auf Untersicht berechnet. Dargestellt ist Apollon, der Sonnengott, auf seinem Wagen inmitten der tanzenden Horen, wie er, von der voranschwebenden Aurora geleitet, das



Abb. 166 Pietà von Guido Reni

nächtliche Dunkel vertreibt. Die in Jugendschönheit prangende Aurora und der wahrhaft ideale Sonnengott sind Guido Renis eigenste Erfindung; bei den Horen mag man sich fragen, welche Köpfe und Gestalten für die einzelnen Pate gestanden haben. Das Ganze aber ist noch von der freudigen Anmut Raffaels beseelt, in Form und Farbe wohl das größte Meisterwerk dieser nachgeborenen Kunst. Etwa gleichzeitig malte Reni für Papst Paul V. die Fresken in der Hauskapelle des Quirinals und in seiner Grabkapelle an S. Maria maggiore, einige Jahre später in S. Domenico zu Bologna, wohin er um 1612 zurückgekehrt war, das große Fresko der Aufnahme des Heiligen in den Himmel — Werke, die, ohne jene abgerundete Vollendung der „Aurora“ zu besitzen, doch gleichfalls viele Schönheiten im einzelnen und insbesondere großen Reichtum und Reiz der Farbe aufweisen.

In Bologna, das er seit 1622 nicht mehr verließ, entstand die Mehrzahl seiner größeren und kleineren Tafelbilder, wie sie heute den Ruhm des Meisters in fast allen Galerien Europas künden. Unter den großen Altarbildern gehört die Krönung Mariä in der Pinakothek noch der Jugendzeit an; den reifen Stil seiner Blütezeit vertreten ebenda der *Bethlehemitische Kindermord* und die *Pietà* (1616), die heide wieder die Gedanken des Beschauers unmittelbar auf Raffael zurücklenken. Denn der „Kindermord“ behandelt ein Thema, zu dem wir auch von Raffael — in Marcantons bekanntem Stiche — eine Komposition besitzen, und es ist augenscheinlich, daß Reni, entgegen dem sonstigen Geschmack seines Zeitalters, sich wie Raffael bemüht hat, das Grausige zu mildern und durch stilvolle Schönheit in den jammernden Müttern den Eindruck des Furchtbaren zurückzudrängen. Auch die „Pietà“ (Abb. 166) beruht



Abb. 167 Christuskopf von Guido Reni

auf einem Raffaelischen Gedanken, ebenso wie sie wohl in der Zweiteilung der Komposition auf die „Transfiguration“ hinweist. Aber Reni hat den einheitlichen Augenpunkt für die obere und die untere Hälfte des Bildes festgehalten und damit eine nachträgliche Rechtfertigung von Raffaels entgegengesetztem Verfahren geliefert. Denn die logische Klarheit der Exposition ist ihm darüber verloren gegangen und die Art, wie die Beweinungsgruppe auf einer ovalen Platte direkt über den Köpfen der Heiligen vorgeschoben wird, wirkt fast verletzend. Doch die ernste und schlichte Stimmung, die Summe von Einzelschönheiten oben wie unten sichern dem Werke seinen Eindruck. Weit pathetischer ist der Kreuzifixus mit Heiligen, der freilich im Aufbau der Gruppe nicht geringere Meisterschaft bewährt. Sein schmerzvoller Aufblick wird typisch nicht bloß für zahlreiche, meist auf die

Halbfigur oder den Kopf beschränkte Darstellungen des dornengekrönten Schmerzensmannes, unter denen die Pastellzeichnung in Bologna (Abb. 167) an Wert wohl obenan steht, sondern auch für die Mater dolorosa, Sebastian, Magdalena, den reuigen Petrus, Evangelisten, Propheten, Sibyllen usw., die alle auf den gleichen leidvollen Ton gestimmt sind. Man könnte geneigt sein, Guido Reni als den Perugino des 17. Jahrhunderts zu bezeichnen; weiß er doch wie der umbrische Meister in seinen besten Arbeiten dieser Art uns durch meisterhafte Durchbildung und glänzende Koloristik zu fesseln, während andere ganz fade und leer wirken. — Aber es wäre ungerecht, den Künstler vorwiegend nach solchen Leistungen, in denen



Abb. 168 Simson von Guido Reni

er dem Geschmacke des Zeitalters seinen Tribut entrichtet, zu beurteilen, obwohl auf ihnen hauptsächlich seine große Popularität beruht. Lassen doch mehr historische Einzelfiguren, wie der berühmte David (Louvre), der schöne, nur allzu theatralisch bewegte Simson (Bologna) (Abb. 168), die Salome (Pal. Corsini in Rom) u. a., die besten Eigenschaften seiner Kunst viel reiner genießen. Auch Darstellungen aus dem klassischen Altertum, wie die berühmte Fortuna (Galerie S. Luca in Rom u. a., die ruhende Venus (Dresden), der Raub der Helena (Louvre), der Raub der Europa (Petersburg) u. a. zeigen seinen feinen Schönheitssinn und die Kunst seiner Komposition ohne sentimentale Beimischung.

Überblickt man die Gesamtheit seiner Werke, so erscheint der Gedankenreichtum freilich nicht allzu groß. Mit Vorliebe bewegt er sich im Kreise jugendlich anmutiger Gestalten, Kinder und Engel weiß er mit zartem Liebreiz darzustellen. Seine Männergestalten sind schlank und edel, die Jünglinge erhalten oft etwas Mädchenhaftes. Das weibliche Ideal seiner früheren Zeit ist ein weicher, fast kindlicher Mädchenkopf, im Typus der angeblichen „Beatrice Cenci“, später lehnte er sich an die Köpfe der antiken Niobidenfiguren an, die er selbst als seine „Engel“ bezeichnet hat. Die Vorliebe für weite, rauschende Gewandmassen tritt bei Guido Reni besonders hervor und gibt manchen Kompositionen, wie seiner berühmten Himmelfahrt Mariä in der Münchener Pinakothek oder der sitzenden Madonna mit dem Kind zwischen ihren Knien (im Louvre) etwas äußerlich Aufgebauchtes. Die stereotype Wiederkehr gewisser Motive und Stimmungen ist schon oben bemerkt worden. Das Kolorit des Meisters ist in seinen besten Arbeiten reich und



Abb. 169 Begegnung des hl. Nilus mit Kaiser Otto III. von Domenichino

frisch, zumeist auf einen kräftigen Goldton gestimmt. neben dem erst in seinen späteren Jahren die Vorliebe für einen silbergrauen Ton hervortritt, der dann bald ins Kraftlose, Verblasene übergeht.

Als das künstlerische Gegenbild zu Guido Reni betrachteten die Zeitgenossen seinen etwas jüngeren Landsmann *Domenico Zampieri*, gen. *Domenichino* (1581

bis 1641). Den Unterschied ihres Wesens charakterisierte angesichts der beiden Fresken aus dem Leben des hl. Andreas, welche sie 1608 in S. Gregorio zu Rom wetteifernd ausgeführt hatten, schon Annibale Carracci treffend dahin: durchangeborenes Schönheitsgefühl und leichtere Begabung sei Guido ausgezeichnet, die größere künstlerische Durchbildung besitze aber *Domenichino*. Es war das Urteil des Lehrers über seinen Schüler, denn *Domenichino* war der bevorzugte Mitarbeiter *Annibales*, der ihn im Palazzo Farnese eine Reihe von Fresken selbständig ausführen ließ. Aber auch die ganze spätere Tätigkeit des Bologneser Schustersohns, der seiner Figur wegen den Diminutivnamen *Domenichino* erhalten, hat dieses Urteil bestätigt: er bleibt an Glanz der Wirkung hinter Guido Reni zurück, aber er übertrifft ihn bei weitem durch Schärfe der Beobachtung, Ernst des Studiums und strenge Hingabe an die künst-



Abb. 170 Kommunion des hl. Hieronymus von Domenichino

lerische Arbeit. So bringt er ein Streben nach Wahrheit und Treue in die Entwicklung der Schule, das sich mit anderen zeitgenössischen Richtungen begegnet und der etwas leichtfertigen Genialität Guido Renis glücklichen Widerpart hielt.

Domenichino ist der bedeutendste Freskomaler der Akademie und hat in Rom beinahe zwei Jahrzehnte hindurch auf diesem Kunstgebiet umfangreiche Werke ausgeführt. Die hervorragendsten darunter sind der Zyklus aus dem Leben des hl. Nilus in der Kapelle desselben zu Grottaferrata (1609—10), das Leben der hl. Cäcilie in der Kirche S. Luigi de' Francesi und die vier Evangelisten

in den Kuppelzwickeln, sowie die Wandbilder aus dem Leben des Titelheiligen in S. Andrea della Valle. Über der Ausführung eines gleich umfangreichen Zyklus aus dem Leben des hl. Januarius in der Schatzkapelle des Doms zu Neapel (1630—41) ereilte ihn der Tod, wie manche glaubten, infolge von Gift, das ihm die mißgünstigen neapolitanischen Maler beibringen lassen.

Wie man sieht, waren es Wandbilder vorwiegend historischen Inhalts, die Domenichino schuf, und dies entsprach ganz der Eigenart seiner Begabung. Man bewunderte mit Recht die kräftige Lebenswahrheit und Natürlichkeit, welche der Künstler seinen Schilderungen zu geben wußte, z. B. in der Geißelung des hl. Andreas, in der Begegnung des hl. Nilus mit Kaiser Otto III. (Abb. 169), in der Almosenspende der hl. Cäcilia; hier erscheint, namentlich in manchen Nebengruppen, gleichsam ein Stück Quattrocento wieder lebendig geworden.



Abb. 171 Triumph der Diana von Domenichino

Historischen Inhalts ist auch das berühmteste Altargemälde Domenichinos, seine Kommunion des hl. Hieronymus (jetzt in der Pinakothek des Vatikans), das nach Raffaels „Transfiguration“ als das schönste Tafelgemälde Roms galt (Abb. 170). Dem Wettstreit mit der Darstellung desselben Gegenstandes von Agostino Carracci (vgl. Abb. 161) ist Domenichino insofern aus dem Wege gegangen, als er sich eng an dessen Komposition anschließt, sie aber doch formell und geistig zu vertiefen sucht. Dies ist ihm in der klareren Gliederung, der feineren Abwägung der Massen, der stärkeren Betonung des Empfindungsausdruckes auch sichtbar gelungen; die künstlerische Arbeit der zwei Jahrzehnte, die dazwischen lagen, hat ihre Früchte getragen. Etwas Neues ist auch der erbarmungslose Realismus in der Darstellung des von Alter und Krankheit ausgemergelten Heiligen, den Carracci noch mit den herkulischen Formen Michelangelos ausgestattet hatte. Ähnlich verfuhr Domenichino gegenüber dem Tizianschen Vorbilde bei seiner Darstellung der Er-

mordung des Petrus Martyr (Bologna), nur daß er hier an Temperament doch weit hinter dem großen Meister zurückbleibt. Endlich enthüllt die Vorzüge wie die Grenzen seiner Kunst lehrreich ein anderes berühmtes Gemälde, der Triumph der Diana, in Villa Borghese (Abb. 171). Die Göttin steht, Bogen und Köcher schwingend, in triumphierender Haltung mitten unter ihren Nymphen, die sich zumeist mit Wetschießen belustigen, während andere die Hunde bändigen, im Flusse baden, erlegtes Wild herbeischaffen usw. Leben und Bewegung herrscht in allen Teilen des Bildes, die einzelnen Motive sind trefflich der Natur abgelauscht, und eine idyllische Landschaft, weiches, warmes Licht geben die rechte Stimmung.



Abb. 172 „Sibylle“ von Domenichino

Trotzdem wird man sich nicht verhehlen können, daß der Ton dieser lebenswürdigen Schilderung nicht eben hoch gegriffen ist; Diana ist, wie ihre Nymphen, nicht mehr als ein hübsches „Kind mit runder Brust“, und der Wiedergabe des Nackten fehlt selbst jene Vornehmheit, die Guido Reni in solchen Szenen zu entfalten weiß.

Das „Genre“ stand schon lange vor der Tür der italienischen Malerei. Es wurde nicht bloß durch das Beispiel der Niederländer ihr nahegelegt, sondern vor allem durch das Bedürfnis, den ausgeschöpften Stoffkreis der religiösen Kunst zu erneuern. Das Heilige in den Formen des alltäglichen Lebens dargestellt zu sehen, mußte den übersättigten Augen eine erwünschte Anregung bieten. So hatte sogar Guido Reni die „Madonna unter den Tempeljungfrauen“ so dargestellt, daß eine gewöhnliche Nähstube daraus geworden war.

Auf seiner „Darstellung im Tempel“ (Louvre) vergißt er nicht, einen Knaben anzubringen, der neugierig zwei als Opfergaben gebrachte Tauben betrachtet. Domenichino ging, seiner Begabung entsprechend, auf diesem Wege noch weiter. Er stört selbst die Erhabenheit des Altargemäldes durch Beimischung genrehafter Züge, wie auf der „Madonna del Rosario“ (Bologna) die beiden Engelkinder, die sich um einen Rosenkranz streiten, oder das andere, das die Gefährlichkeit der Dornenkrone unter den Marterwerkzeugen Christi mit dem Finger prüft. Ganz genrehaft aufgefaßt sind auch seine höchst sorgfältig, aber ziemlich trocken gemalten Einzelfiguren, wie die „Sibylle“ in der Galerie Borghese (Abb. 172), die „Cäcilie“ im Louvre u. a., sowie die zahlreichen kleinen Bilder religiösen, mythologischen und literarischen Inhalts, wie sie in fast allen großen Sammlungen wiederkehren. Dabei spielt die Landschaft meist eine bedeutende Rolle, wie denn Domenichino nächst Annibale Carracci der bedeutendste Landschaftsmaler der Schule ist und u. a. in Villa Ludovisi in Rom eine Reihe von Landschafts-

fresken ausgeführt hat. — Den Schwung des Idealstils hat er dagegen eigentlich nur einmal voll erreicht, in seinen oben erwähnten Evangelistenbildern in S. Andrea della Valle. Die pathetisch bewegten Gestalten sind — allerdings nicht ohne gewisse Anlehnungen an Michelangelo und Correggio — zugleich ungemein glücklich in den schwierigen Raum der Pendentifs hineinkomponiert.

Francesco Albani (1578—1660) war der Schulgenosse und der Freund des Guido Reni, bis Künstlereifersucht sie entzweite. Das Schicksal begünstigte ihn: er war der Sohn eines reichen Mannes, hatte sich eine größere Bildung angeeignet und erreichte in glücklichen Verhältnissen ein hohes Alter. Sein Talent aber war geringer, von kleinlicherem Zuschnitt, und er zog sich bald auf eine malerische Spezialität zurück, die ihm dann bei den Sammlern und Liebhabern mehr Ruhm verschafft hat, als er eigentlich verdiente. Er malte kleine Bilder auf Kupfertafeln, wie sie damals als Malgrund beliebt zu werden begannen, mythologischen oder allegorischen Inhalts, mit Engelreigen oder Amorettenspielen, jedenfalls immer mit reicher Verwendung nackter Bübchen in einer idyllischen



Abb. 173 „Die Erde“ von Francesco Albani

Landschaft. Die Putten, welche er in diesem kleinen Maßstabe liebenswürdig und reizvoll darzustellen weiß, sind ihm die Hauptsache, um ihretwillen wird selbst der mythologische Vorgang oft zur Staffage herabgedrückt, wie auf den „Amoretten-tänzen“ in Dresden und Mailand mit dem Raub der Proserpina im Hintergrunde. Seine Auffassung geht in größeren Bildern — und er hat selbst ganze Zyklen von Deckenfresken, z. B. im Palazzo Verospi-Torlonia, geschaffen — nicht über das Konventionelle hinaus und auch seine Landschaften auf jenen kleinen Kabinettstücken entbehren des individuellen Reizes. So hat Albani vornehmlich als einer der frühesten Vertreter des für einen bestimmten Kreis gebildeter Liebhaber schaffenden künstlerischen Spezialistentums, wie es seitdem in der modernen Malerei sich entwickelte, geschichtliches Interesse. Seine bekanntesten Leistungen auf diesem Gebiete sind die Rundbilder der „Vier Elemente“ in Turin und Rom (Abb. 173).

Eine andere Spezialität pflegte *Giovanni Lanfranco* (1580—1647), der Schüler des Agostino und Gehilfe des Annibale Carracci: er war der eigentliche Kuppel-maler der Bolognesischen Gruppe. Die Kuppelgemälde Correggios in Parma, der Vaterstadt Lanfrancos, waren von Anfang an der Leitstern seiner künstlerischen Tätigkeit. Ihre kühne Untersicht, ihre lockere Kompositionsweise und lichte Ge-



Abb. 174 Aushebung der hl. Petronilla von Guercino
(Nach Phot. Alinari)

samtwirkung wußte er sich in flottester Weise zu eigen zu machen und in den pathetischen Stil seiner Zeit zu übertragen. Die dekorative Wirkung seiner Bilder — auch der Staffelei-gemälde — ist groß, die Malweise resolut und lebendig, der Ausdruck aber meist leer oder übertrieben. Seine Hauptwerke dieser Art sind das Kuppelfresko in S. Andrea della Valle zu Rom und im Gesù, sowie in der Schatzkammer des Doms zu Neapel. Mit diesen und anderen Arbeiten steht Lanfranco am Beginn einer langen Reihe von Kuppelmalern, die gleich ihm hauptsächlich für den flüchtigsten dekorativen Effekt schufen und an ihrem Teil dazu beitrugen, daß gewissenlose Handfertigkeit in der Kunst zu Ehren gelangte.

Kein Schüler, aber in späteren Jahren der Führer der Bologneser Akademie war *Giovanni Francesco Barbieri* (1591—1666), der von einem Augenübel den Beinamen *il Guercino*, „der Schieler“, hatte. Sein Schielen hinderte

ihn nicht, die Dinge scharf und gut zu sehen, und die hieraus sich ergebende Richtung auf den Naturalismus zusammen mit einer hervorragenden Begabung für das Malerische sind die neuen Lebenselemente, die er der Schule zuführte. In dieser Weise malte er schon als junger Künstler in seinem Geburtsstädtchen Cento bei Bologna, wo er 1616 eine rasch in Aufnahme kommende Malerschule errichtete. Dann berief ihn sein Gönner, der Kardinal Ludovisi, der als Gregor XV. den päpstlichen Stuhl bestiegen hatte, nach Rom, und dort begründete er durch eine Reihe bedeutender Werke seinen Ruhm. Sein Deckenfresko im Kasino der Villa

Ludovisi (vgl. die Kunstbeilage) tritt direkt mit Guido Reni in Konkurrenz. Auch hier ist Aurora dargestellt, auf ihrem Wagen den Himmel durcheilend, von Putten mit Blumen umschwebt, wie sie inzwischen Albani in Mode gebracht hatte. Aber Guercinos Engelchen haben nichts ätherisch Unbestimmtes, es sind dralle, lebensfrische Bübchen venezianischer Herkunft. Von den Venezianern stammt auch die Art der Komposition und der Farbgebung: die Dreiviertelansicht von unten her — in charakteristischem Gegensatz zu Guido Renis klassifizierender Reliefanordnung — die gemalte, mit scharfen Ecken in das Bild einschneidende Architektur, das Kolorit, das so prächtig, leuchtend und harmonisch ist wie auf keinem anderen Fresko des Jahrhunderts. Die Ecken des Bildfeldes sind mit der Darstellung des nach der Gattin jammern den Tithonos und der von den Horen verschlechten Nacht ausgefüllt. Im Obergeschoß der Villa zeigt noch die allegorische Gestalt eines geflügelten Jünglings mit Blumenstrauß und Fackel in Händen — fälschlich „Fama“ genannt — den lebensvollen Idealstil des Meisters. Im allgemeinen aber fühlt sich Guercino auf Erden wohler als im Himmel. Das beweist klärlich sein bedeutendstes Altarbild aus dieser römischen Epoche: die Aushebung der heiligen Petronilla aus dem Grabe und ihre Aufnahme im Himmel (Konservatorenpalast, Abb. 174). Die irdische Handlung ist gut angeordnet, lebendig und interessant, wie nur je bei Tintoretto, die himmlische Szene, wie auch bei diesem zumeist, leer und konventionell.



Abb. 175 Abigail vor David Zeichnung von Guercino
(Nach Phot. Braun & Co., Dornach)

Nach dem Tode des Papstes (1623) kehrte Guercino in seine Vaterstadt zurück und übernahm erst 1642 die Führung der durch den Tod Guido Renis verwaisten Akademie in Bologna. Aber dieser Wechsel des Domizils übte keinen günstigen Einfluß auf seinen Stil aus, er geriet wie unwillkürlich in das Fahrwasser der letzten Manier seines Vorgängers, wurde kälter und flauer im Kolorit und führte zu Dutzenden die beliebten Halbfigurenbilder aus, wie Sibylle, Kleopatra, Judith, Magdalena, Sebastian, Johannes, die in seiner Auffassung, da ihm die

Liebenswürdigkeit Guido Renis fehlte, erst recht akademisch nüchtern erscheinen. Sein Bestes hat er während der beiden Perioden seiner Tätigkeit in Cento geleistet, in Bildern wie der Auferweckung der Tabitha (1618, Pal. Pitti), der Einkleidung des hl. Wilhelm (Pinakothek in Bologna), der Himmelfahrt Mariä (1623, Petersburg), dem Tod der Dido (1631, Pal. Spada in Rom) u. a. Hier entwickelt er den ihm eigenen dunkeln Schönheitstypus und eine malerische Gesamthaltung von großer Kraft und Tiefe. Eine Fülle guter Kompositionsgedanken enthalten seine zahlreichen und seinerzeit sehr geschätzten Zeichnungen (Abb. 175).

Nach Guercino hat die Schule von Bologna keinen auch nur ihm ebenbürtigen Meister mehr besessen. Aber ihre Überlieferungen pflanzten sich noch mehrere

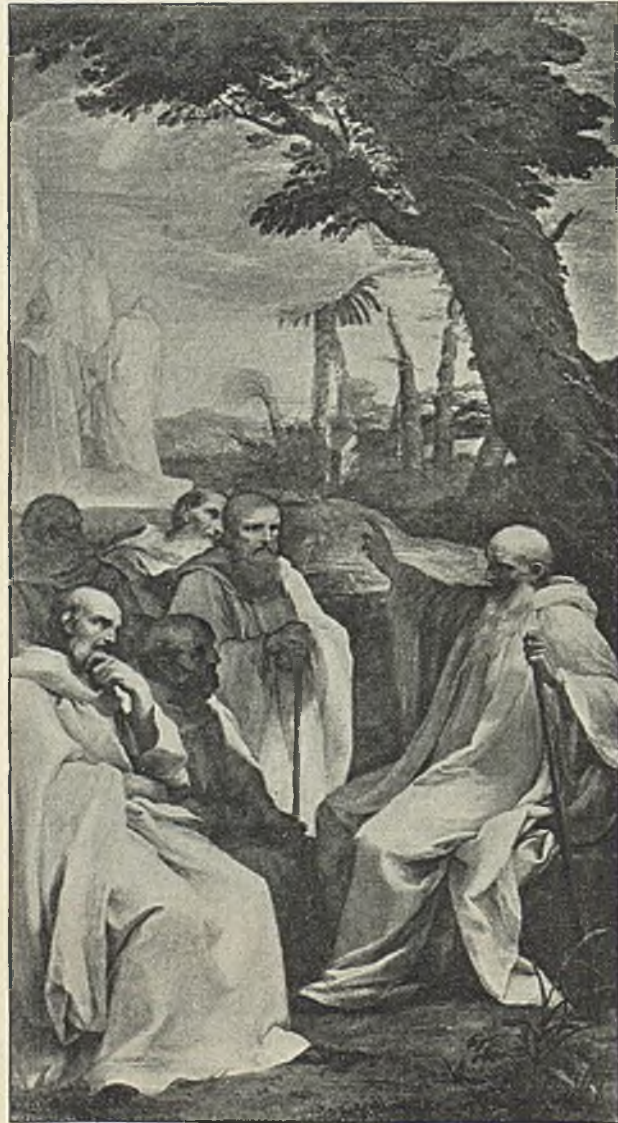


Abb. 176 Erzählung des hl. Romuald von einer Vision von Andrea Sacchi (Nach Phot. Alinari)

Generationen lang fort, und ihr Vorbild wurde für die Malerei auch an anderen Orten bestimmend. Außer einigen Schülern der Carracci selber, wie *Giacomo Cavedone* (1577 bis 1660), *Alessandro Tiarini* (1577—1668) u. a. verdienen noch einige tüchtige Maler aus der Gefolgschaft der zweiten Generation eine kurze Erwähnung. So gehören *Guido Canlassi*, gen. *Cagnacci* (1601—81) und *Simone Cantarini* (1612—48) zu den bedeutendsten Schülern Guido Renis, und aus der Lehre Francesco Albanis sind einige Maler hervorgegangen, die bis ins 18. Jahrhundert hinein die Prinzipien der Schule in Rom mit großem Ruhm vertraten. *Andrea Sacchi* (1598—1661) zeigt in seinem Hauptwerk, der Erzählung des hl. Romuald von seiner Vision der Himmelsleiter (Vatikanische Galerie, Abb. 176), eine vornehme Ruhe der Auffassung und eine Wärme des Kolorits, die noch an die Werke der goldenen Zeit heranreichen. Sein Schüler *Carlo Maratta* (1625 bis 1713), als Porträtmaler der bedeutendste seiner Zeit, ist in seinen religiösen und mythologischen Bildern



Aurora, Deckengemälde von Guercino
Rom, Villa Ludovisi

durch eine gewisse Poesie der Erfindung und Duftigkeit des Kolorits ausgezeichnet (Abbild. 177), erhebt sich aber doch selten über eine flaue und süßliche Gesamtwirkung (vgl. die Kunstbeilage). Sein Zeitgenosse *Carlo Cignani* (1628 bis 1719) und dessen Schüler sind die letzten Ausläufer dieser Richtung in Rom. Neben ihnen vertrat *Giov. Batt. Salvi*, nach seinem Geburtsort *Sassoferrato* genannt (1605—85), hauptsächlich jene von den Bolognesen eingebürgerte Gattung der Köpfe und Halbfiguren; er hat so fast ausschließlich die Madonna gemalt (Abb. 178) und durch schlichte Liebenswürdigkeit



Abb. 177 Heilige Familie von Carlo Maratta im Wiener Hofmuseum

der Auffassung nicht ungerechtfertigten Beifall gefunden, während seine Farbe in ihrer kreidigen und trockenen Manier ganz den späten Nachzügler verrät.

Auch die Malerei in Florenz wurde durch das Vorbild der Bolognesen von dem michelangelesken Manierismus, der sie in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts beherrschte, erlöst, und *Ludovico Cardi*, gen. *Cigoli* (1559—1613), gehört auch als Maler (vgl. oben S. 34) ebenso wie *Cristofano Allori* (1577—1621) in diesem Sinne zu den besten Meistern der Zeit. Aber die Entwicklungsfähigkeit dieser Schule war endgültig erschöpft, und sie endet mit *Carlo Dolci* (1616—86) in einer weichen und sentimental, nur in ihren besten Leistungen durch technische Solidität genießbaren Kraftlosigkeit (Abb. 179). In lockerem Zusammenhang mit der Schule steht der flotte und oft glänzende Freskomaler *Pietro da Cortona*, dessen Bedeutung für die Geschichte der architektonischen Dekoration bereits oben (S. 25) charakterisiert worden ist.

Das Gegenbild zu den Carracci und ihrer Schule ist *Caravaggio* und die von ihm begründete naturalistische Richtung. Jenen fiel der äußere Sieg zu, ihre Kunst war hoch angesehen und reich bezahlt. Caravaggio starb, wie so viele Bahnbrecher, in Dunkel und Dürftigkeit, er hat auch keine Schule begründet, aber die Prinzipien seines Schaffens wirkten fruchtbringend in einer Reihe der bedeutendsten Meister nach. Der zuerst so mächtige und breite Strom der eklektischen Malweise versickerte

allmählich im Laufe der Jahrhunderte, und er rinnt durch die Gegenwart nur noch in dünnen Fäden, die Kunstanschauung des Caravaggio ist, so stürmisch und ungeklärt sie zuerst auftrat, im Kern ihres Wesens die der modernen Zeit geblieben. Denn sie brachte zuerst wieder mit aller Rücksichtslosigkeit die persönlich-individuelle Auffassungsweise zur Geltung, die das ewige Gesetz aller Kunsttätigkeit bleibt, während der eklektische Anschluß an ältere Meister stets nur dem vorübergehenden Zeitgeschmack zu genügen vermag. Diesem Gesetz entspricht auch die Tatsache, daß in Caravaggio die Barockstimmung des Zeitalters noch weit schärfer zum Ausdruck kommt als in den Carracci: die gärende Unruhe, das Suchen nach etwas Neuem, die Verachtung aller bisher gültigen Regeln in Kunst und Leben; zum Teil schon in der Persönlichkeit und dem Schicksal ihres Urhebers finden die Werke dieses Malers ihre Erklärung.



Abb. 178 Madonna von Sassoferrato im Wiener Hofmuseum
(Nach Phot. Hanfstaengl)

Michelangelo Merisi (1569—1609), nach seiner Heimat, einem Flecken im Bergamaskischen, gewöhnlich bloß *Caravaggio*¹⁾ genannt, kam über Mailand und Venedig, wo er die Kunst erlernt haben soll, nach Rom und arbeitete sich hieraus untergeordneter Stellung — mußte er doch eine Zeitlang als Gehilfe des Cavaliere d'Arpino (s. S. 142) tätig sein! — nach einigen Jahren dank der Protektion eines Kardinals empor. Aber ruhiges Leben und Arbeiten war ihm nicht beschieden. Nicht bloß seine Kunst erregte heftigste Entrüstung bei den Bolognesen und ihrem Anhang, die gerade damals mit Stolz auf den im Entstehen begriffenen Freskenzyklus im Palazzo Farnese blicken konnten, sondern auch sein angeblich wüstes und zügel-

loses Leben. Schließlich mußte er einer Blutschuld halber 1606 aus Rom fliehen und brachte die nächsten Jahre unstet auf der Wanderschaft in Neapel, Sizilien und Malta zu. Allerlei Händel und Mißgeschick trieben ihn von Ort zu Ort, und schließlich starb er 1609 — auf der Rückkehr nach Rom begriffen, wo man ihm Begnadigung erwirkt hatte — unterwegs in Porto d'Ercole.

Schon dieser Lebenslauf zeigt uns *Caravaggio*, wie er ist: ein Kind des Volkes, bildungslos, voll Leidenschaftlichkeit und Abenteuerlust — im rechten Gegensatz zu den bürgerlich-wohlständigen Malern der guten Gesellschaft. Die Musikanten,

¹⁾ *W. Kallab*, Caravaggio, im Jahrb. d. östr. Kunstsammlungen XXVI, 1906.



Die heilige Familie von Carlo Maratta
Rom, Vatikan

Landsknechte, Spieler und Wahrsagerinnen, die er malte, waren für ihn kein Gegenstand des Studiums, dem er ein rein künstlerisches Interesse zuwandte, sondern seine Umgebung, seine Welt. Deshalb konnte er sie auch mit der Wahrheit des Selbsterlebten schildern, unaufdringlich, ohne irgendwelche Tendenz, rein um der malerischen Erscheinung willen. Daß er dabei nicht auf räumliche Wirkung oder psychologische Charakteristik, sondern auf Beherrschung der Form ausgeht, ist bei einem Italiener des 17. Jahrhunderts selbstverständlich. Die übliche Form des Halbfigurenbildes und der klare Goldton seiner früheren Werke, wie der schönen Lautenspielerin der Liechtensteingalerie, verraten die venezianische Schulung. Allmählich aber gestaltete Caravaggio seine Malweise um: zur Konzentration des Interesses am Bilde auf die menschliche Gestalt und die plastische Schärfe der Modellierung wandte er eine grelle, einseitige, meist von oben einfallend gedachte Beleuchtung — „Kellerlicht“ — an, welche einzelne Partien der Gestalten scharf heraushebt, den Hintergrund aber in dunkle Schatten hüllt, ein Kunstmittel, wie es in dieser oder jener Form schließlich alle Lichtmaler von Correggio bis Rembrandt angewendet haben. Die Manier Caravaggios hat unzweifelhaft etwas besonders Gewaltiges und gibt seinen Kompositionen leicht einen finsternen und schweren Ausdruck. Man fühlt sich versucht, die Schatten, welche das Leben des Malers umdüstern, auch in seinen Bildern zu entdecken.



Abb. 179 Heilige Cäcilie von Carlo Dolce
in der Dresdener Galerie

In dieser Art malte Caravaggio seine alten Themata aus dem Leben der Bohème, und der Vergleich der Falschspieler in Dresden (Abb. 180) mit der früheren Darstellung desselben Themas im Palazzo Sciarra zu Rom zeigt, wieviel die Bilder an packender Wirkung dadurch gewonnen haben. Auch einige hervorragende Porträts, wie das des Maltesergroßmeisters Alof de Vignacourt mit seinem Pagen, und die verschiedenen angeblichen Selbstbildnisse des Künstlers in Braunschweig (Abb. 181), Budapest, Florenz erhalten durch diese Malweise ihr besonderes Leben. Die Art seines Naturalismus zeigen Allegorien wie die „Himmliche und irdische Liebe“ sowie „Amor als Herrscher“ in Berlin, letzterer (Abb. 182) ein recht irdischer römischer Straßenjunge, vergnügt lachend, über einem trefflich gemalten Stilleben aus Waffen, Musikinstrumenten und anderen Attributen der verschiedenen Lebensmächte. Vor allem fand Caravaggio in seinem

neuen malerischen Stil das Mittel, den Stoffen der religiösen Kunst eigenartige und erschütternde Wirkungen abzugewinnen. Viele Zeitgenossen sahen dabei nur die naturalistischen Einzelheiten, den Mangel der gewohnten Feierlichkeit und Korrektheit, und seine Kirchenbilder wurden von der Geistlichkeit zurückgewiesen. So soll es seinem hl. Matthäus (jetzt in Berlin) ergangen sein, der ursprünglich für S. Luigi de' Francesi in Rom bestimmt war als Mittelstück zwischen einer Berufung und einem Martyrium des Apostels: es ist freilich nur das Porträt irgendeines glatzköpfigen Mannes aus dem Volke, den die Gegenwart des Engels sichtbar in Verlegenheit setzt. Ebenso wurde sein Tod Mariä aus der Kirche della Scala



Abb. 180 Die Falschspieler von Caravaggio (Nach Phot. Tamme)

entfernt, weil er die Madonna mit den naturalistisch getreuen Spuren der Krankheit und des Todeskampfes gemalt hatte. Aber schon hier packt uns — das Gemälde befindet sich jetzt im Louvre — der Ausdruck wahrer Trauer bei den Umstehenden. Und welch erschütternde Darstellung bietet die Grablegung Christi in der Vatikanischen Galerie (Abb. 183)! Völlig „regelwidrig“, in einseitigem Aufbau zeigt die Komposition eine Gruppe von Gestalten, in denen der Ausdruck eines tiefen Schmerzes lebendig und wahr, aber doch mit künstlerischer Überlegung abgestuft erscheint. Und diese Gruppe hebt sich in dem von oben herabfallenden Lichte eng geschlossen von ganz dunkelm Hintergrunde ab. Mehr äußerlich aufgefaßt erscheint der Vorgang in einem ähnlichen Bilde in Berlin: zwei Männer schleppen den Leichnam und der ältere scheint die Last nicht mehr tragen zu können, so daß der Körper zu Boden zu stürzen droht. Wir vermögen noch heute nachzufühlen, wie atembeklemmend eine solche Darstellung auf die Zeitgenossen wirken mußte. Aber echter Barockgeist, der aus Eigenem schafft und neue seelische Erregungen anstrebt, lebt in dieser wie anderen Schöpfungen des Caravaggio.

Zur Reife und Abgeklärtheit seines Stils ist Caravaggio, dem die Stürme seines Lebens einen frühen Tod brachten, nicht gelangt. Aber das „depingere bene ed imitar

bene le cose naturali“, das er selbst einmal als Kennzeichen des guten Malers fordert, hat er in einem hohen Grade besessen. Das erkannten seine bedeutendsten Gegner, wie Guido Reni und Guercino, selbst an, indem sie zeitweise sogar dem Einfluß seiner Malweise unterlagen. Auch in *Bartolommeo Manfredi* (1580—1617) und dem später zu Venedig tätigen *Carlo Saraceni* (1585—1625) fand Caravaggio Nachahmer; selbständig weiter entwickelt hat seine Prinzipien erst eine Gruppe von Künstlern, die man unter dem Namen der Schule von Neapel zusammenzufassen pflegt.

Neapel war im Beginn des 17. Jahrhunderts ein von den Malern heiß umstrittener Boden. Vergeblich suchten die Bolognesen hier festen Fuß zu fassen, sie mußten sämtlich nach kurzer Tätigkeit den gegen sie angesponnenen Ränken, zu denen sich nach Landessitte angeblich auch Gift und Dolch gesellten, weichen. Zur Herrschaft gelangte eine Richtung der Malerei, in welcher sich Anregungen von Caravaggio her mit Einflüssen der spanischen Kunst mischten. Denn seit dem Frieden von Crespy (1544) gehörte Neapel definitiv den spanischen Habsburgern. Ein geborener Spanier, *Jusepe de Ribera* (*lo Spagnoletto*) (1588—1652), ist der Mittelpunkt und das bedeutendste Talent dieser Künstlergruppe¹⁾. Man darf ihn zur italienischen Kunst zählen, denn neben dem ersten Unterricht durch die beiden *Ribalta*, die Hauptmeister seiner Heimat Valencia, hat er bezugtermaßen auf Studienreisen durch ganz Italien auch Einwirkungen namentlich durch Correggio und die Venezianer empfangen, und vor allem hat er die längste Zeit seines Lebens in Neapel ausschließlich gearbeitet. Ob er Caravaggio noch persönlich gekannt hat, ist nicht auszumachen, trotz mancher Berührungspunkte sind ihre Stilweisen im Grunde so verschieden, daß ein Schülerverhältnis kaum anzunehmen bleibt. Ribera teilt mit Caravaggio, aber auch mit

seinen spanischen Landsleuten, den ernstesten Wirklichkeitssinn, den er auch in kirchlichen Darstellungen betätigt, sowie die Vorliebe für eine gewisse Dunkelmalerei. Aber es fehlt ihm der für Caravaggio bezeichnende düstere Zug, die schwere Plastik der Gestalten; seine Behandlung ist weicher und malerischer, seine Auffassungsweise ruhiger und gleichmäßiger, trotz der vielen Schreckensszenen und blutigen Martyrien, die er gemalt hat (Abb. 184). Solche Stoffe entsprachen dem landesüblichen Geschmack, und neben der Wollust des Schmerzes und der Grausamkeit, neben der schwärmerischen Ekstase und der weltentrückten Seligkeit frommer Einsiedler wußte Ribera ebenso meisterhaft

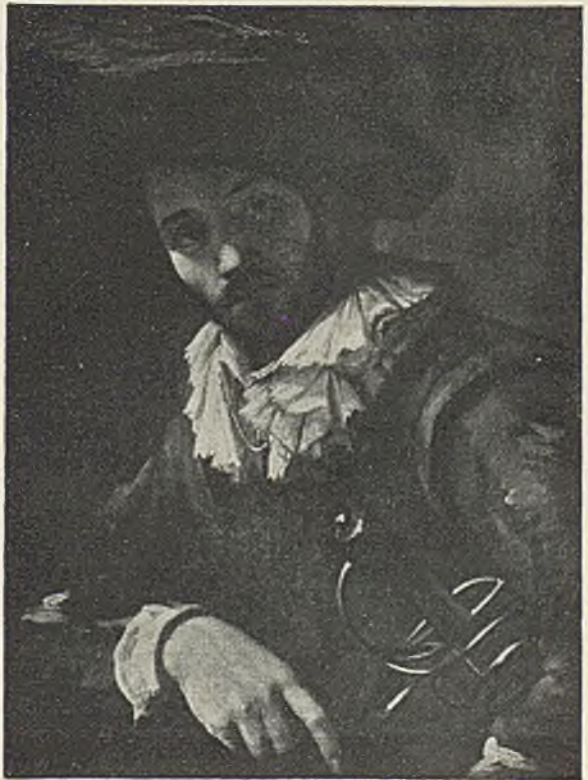


Abb. 181 Angebliches Selbstbildnis von Caravaggio

¹⁾ *A. I. Mayer*, *Jusepe de Ribera*. Leipzig 1908.



Abb. 182 Amor als Herrscher von Caravaggio

die schlichte Einfachheit der Hirten zu schildern, die das Christkind verehren (in dem Meisterwerke des Louvre); neben den runzlichen Greisen, die er mit Vorliebe malte — zahlreiche Köpfe und Halbfiguren dieser Art finden sich namentlich im Prado zu Madrid — gelang ihm auch ein Bild voll so reiner Anmut und Jugendschönheit wie die hl. Agnes, die vom Engel mit einem Linnengewand bekleidet wird (Dresden, Abb. 185). Ribera ist eine bedeutende künstlerische Individualität von eigenartigster Prägung; er interessiert uns nicht bloß durch die unabhängige, stets wirksame und künstlerisch abgewogene Auffassung, sondern auch durch seine energische Naturwiedergabe und reife, allen Anforderungen gewachsene Technik; namentlich die Haut des menschlichen Körpers hat kein Italiener vor ihm mit solcher Meisterschaft beobachtet und wiedergegeben. Die überaus große Zahl seiner Werke — das Madrider Museum besitzt allein

sechzig davon — unter denen zahlreiche Wiederholungen für die Beliebtheit sprechen, deren sich die Originale zu erfreuen hatten, wird noch vermehrt durch eine Reihe geistreich behandelter Radierungen, deren Stoffe mit Vorliebe dem antiken Kreise entnommen sind.

Auch seine Kunst findet ihre vollgültige Fortsetzung erst in der zweiten Generation, durch *Salvator Rosa* (1615—73), den Schüler des *Aniello Falcone* (1600—65), der neben *Massimo Stanzioni* (1585—1656) als der bedeutendste unter den Malern erscheint, welche Ribera nahe stehen. Denn *Luca Giordano* (1632—1705), der von seiner Schnellarbeit den Beinamen *Fa Presto* erhielt, ist in Florenz, wo er namentlich das riesige Deckengemälde in der Galerie des Palazzo Riccardi-Medici ausführte, ganz in die Bahnen Pietro da Cortonas eingelenkt, dessen Virtuosenmanier er in der Richtung auf eine ausschließlich malerische, jeder architektonischen Gliederung entretende Anlage der Komposition mit glänzender Technik entscheidend weiterbildete.

*Salvator Rosa*¹⁾ war eine echte Künstlernatur, vielseitig begabt, auch als Dichter, Musiker, Schauspieler hervorragend und nicht ohne gelehrte Bildung, denn er sollte ursprünglich Geistlicher werden. Abenteuerlust und die Freude an der Natur trieben ihn zur Malerei: jahrelang durchstreifte er in seiner Jugend die Einöden der Abruzzen und der unteritalischen Meeresküsten, und die Eindrücke von Menschen und Landschaften, die er damals sammelte, sind wohl für seine künstlerische Tätigkeit entscheidend gewesen. Mehr zufällig war es, daß ihn der Unterricht *Falcones*, der selbst als „*Oracolo delle battaglie*“ bekannt im Aufstand des

¹⁾ *L. Ozzola*, Vita e opere di Salvator Rosa. Straßburg 1908.

Masaniello als Bandenführer hervorgetreten war, der Schlachtenmalerei zu führte. Immerhin entsprach diese neue Gattung, welche durch die von Caravaggio eröffneten Einblicke in das Leben der Soldaten und fahrenden Leute ja schon vorbereitet war, so sehr dem allgemeinen Geschmack, daß Salvator Rosa in Florenz und Rom, wo er lange Jahre tätig war, hauptsächlich durch seine kleinen Landschaften und Schlachtenbilder allgemeine Beliebtheit gewann. Auf ihnen beruht auch seine kunstgeschichtliche Bedeutung, während seine größeren Figurenbilder, wie das einzige Kirchenbild, das er gemalt hat, die Befreiung der Heiligen Kosmas und Damian vom Scheiterhaufen in S. Giovanni de' Fiorentini zu Rom, leicht etwas Gequältes bekommen. Ganz frei und malerisch verfährt er in seinen Schlachtdarstellungen, von denen namentlich die Galerien von Paris und Wien sowie der Palazzo Pitti (Abb. 186) bemerkenswerte Stücke besitzen. Die ineinander gekeilten Massen der Kämpfenden, die aufwirbelnden Staub- und Dampfwolken, die Stimmung und Tönung der Landschaft vereinigen sich darauf zu einem fesselnden und überzeugenden Gesamtbilde. Aber am größten erscheint Salvator Rosa als Landschaftsmaler. Aus den Motiven der heimischen Natur komponiert er seine romantischen Bilder, in denen wilde Felsgegenden, dunkle Waldränder (Abb. 187), schäumende Wasserfälle, unter Umständen aber auch sonnenhelle Küsten- und Hafenmotive malerisch zusammenwirken. Noch ist die Kunst nicht bereit, die einfache Schönheit der Natur getreu wiederzugeben; aber mit Salvator Rosas aus selbst-erlebten Einzelheiten zusammengesetzten Landschaften kommt sie doch diesem Ziel schon sehr nahe. Die trefflich beobachteten Gestalten von Hirten, Jägern und Krieger, mit denen er seine Landschaften staffierte, hat Rosa dann auch gern in Einzelbildern und in ausgezeichneten Radierungen festgehalten.

Salvator Rosa ist der letzte italienische Maler des 17. Jahrhunderts, welcher die Kunst durch eigenartige, persönlich empfundene Werke bereichert hat. Nach ihm lohnt es sich nur noch



Abb. 183 Grablegung Christi von Caravaggio
(Nach Phct. Alinari)

wenige aus der großen Zahl derjenigen zu nennen, die tätig waren, die Kirchen und die Paläste und Bildersäle der Vornehmen mit ihren Werken zu füllen. Unmittelbar an die von ihm begründete Battaglienmalerei schließen *Michelangelo Cerquozzi* (1602—60) und der gleich ihm in Rom tätige Franzose *Jacques Courtois*, genannt *le Bourguignon* (1621—76), an; seine Manier der Landschaftsmalerei fand u. a. in dem italienisierten Niederländer *Pieter Mulier (il Cavaliere Tempesta, † 1701)* einen Nachahmer. Sonst aber behielt in Rom der Eklektizismus die Herrschaft bis ins 18. Jahrhundert hinein und hat dort namentlich in *Pompeo Batoni* (1708—87) einen hochgefeierten Nachzügler.

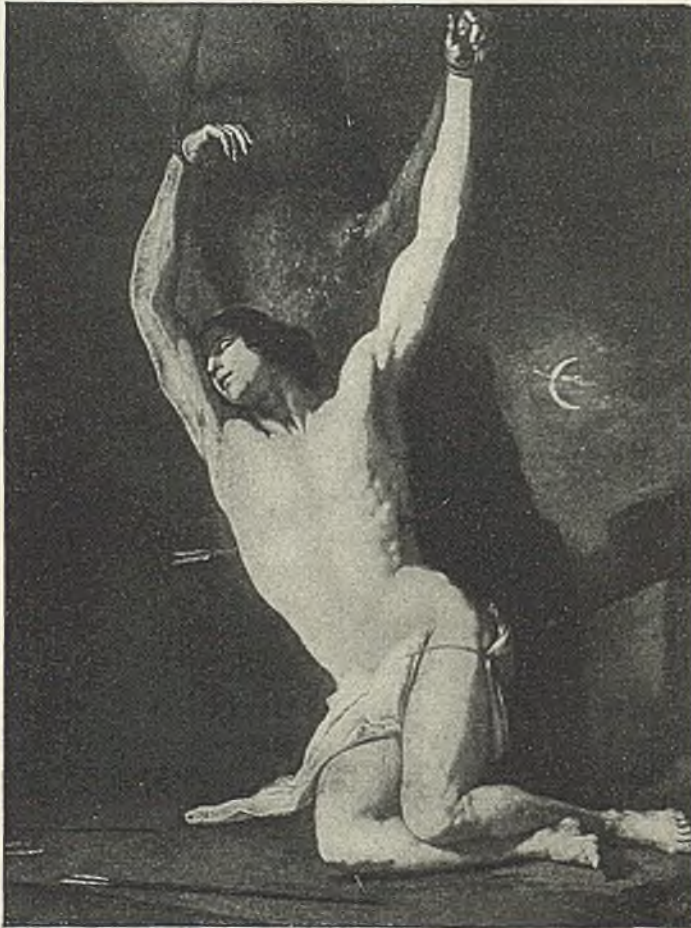


Abb. 184 Hl. Sebastian von Jusepe de Ribera im Berliner Museum

Battista Piazzetta (1682—1754) und *Giuseppe Nogari* (1699—1763) sind Eklektiker, die immerhin ein sorgfältiges Studium der Natur mit ihrem auf frapperende Licht- und Schattenbehandlung gerichteten Stil zu vereinigen wußten. Die schlichte Wiedergabe der Wirklichkeit allein macht jene Malergruppe beachtenswert, welche der Stadt Venedig selbst die Stoffe ihrer Bilder entnahmen. *Pietro Longhi* (1702—62) gab kleine Szenen aus dem venezianischen Leben seiner Tage, gut beobachtet, aber ohne besondere malerische Feinheit; die beiden *Canaletti*¹⁾ erhoben das auch vor ihnen schon gepflegte Genre der architektonischen Prospektmalerei zu

¹⁾ O. Uzanne, *Les deux Canaletto*. Paris 1906.

Oberitalien brachte in dem Genuesen *Bernardo Strozzi (Il Prete Genovese, 1581 bis 1644)* noch ein zweites, dem Caravaggio verwandtes, naturalistisches Talent hervor; Tätigkeit und Einfluß dieses Malers blieben aber ganz auf den Umkreis seiner Heimat beschränkt. Sonst galten auch hier überall die Prinzipien des Eklektizismus. Allein die Malerei Venedigs gewann aus der festen Tradition, welche sie mit ihrer großen Vergangenheit verknüpfte, eine gewisse Kraft und Selbständigkeit, so daß sie fähig blieb, noch im 18. Jahrhundert eine wirklich reiche und glänzende Nachblüte zu treiben. *Giovanni*

einer bedeutenden künstlerischen Höhe. *Antonio Canale*, genannt *Canaletto* (1697 bis 1768), ist der Klassiker dieses Faches. Er entfaltet in den zahlreichen Prospekten aus seiner Vaterstadt (Abb. 188), die er, oft in großem Umfange, gemalt hat, nicht bloß sorgfältige Treue, sondern auch einen malerischen Sinn, der ihnen über das gegenständliche Interesse hinaus ein poetisches Leben verleiht. Sein Neffe *Bernardo Belotto* (1720—80), der den Beinamen des Onkels annahm, hat

nicht immer mit demgleichen künstlerischen Reiz, wohl aber mit derselben realistischen Treue diese Kunst der Prospektenmalerei auch auf deutsche Städte angewandt, da er in München und Wien, hauptsächlich aber in Dresden tätig war; er starb als polnischer Hofmaler in Warschau. Unter den Schülern der *Canaletti* nimmt *Francesco Guardi* (1712—93) eine einigermaßen selbständige Stellung ein. — Aber den eigentlichen Glanzpunkt dieser venezianischen Spätzeit bildet *Giov. Battista Tiepolo* (1696 bis 1770)¹⁾, der Schüler *Piazzettas*, der aber wie ein Epigone *Paolo Veroneses* erscheint; in ihm klingt die Tradition der klassischen Zeit von Venedigs



Abb. 185 Die hl. Agnes von Jusepe de Ribera (Nach Phot. Tamme)

Malerei nach, ihre rauschende Festesfreude, ihr dekorativer Prunk und ihre geistige Leere. Als Fresken- wie als Tafelmaler gleich bedeutend, hat Tiepolo im ganzen venezianischen Gebiete, aber auch in Würzburg (vgl. S. 115) und später in Madrid, wo er starb, große dekorative Decken- und Wandbilder geschaffen, die an frischer Lebendigkeit der Wirkung sich den Werken seines berühmten Vorgängers wohl an die Seite stellen dürfen. Die Fresken in der Scuola del Carmine (1740—43), in der Scalzikirche (1743—44), in S. Maria della Pietà (1754—55) zu Venedig, ferner im erzbischöflichen Palast zu Udine (1732—33), in den Schlössern

¹⁾ *H. Modern*, *Giov. Batt. Tiepolo*. Wien 1902. — *P. Molmenti*, *G. B. T.* Mailand 1909. — *E. Sack*, *Giambattista und Domenico Tiepolo*. Hamburg 1910.



Abb. 185 Schlachtdarstellung von Salvator Rosa (Nach Phot. Alinari)

zu Würzburg (1750—53) und Madrid (1762—66) gehören zu den bedeutendsten Schöpfungen des vielbeschäftigten und hochgefeierten Malers. Sein Meisterstück aber hat er wohl in dem Festsaal des Palazzo Labia zu Venedig (1757) geleistet, wo in



Abb. 187 Landschaft von Salvator Rosa in der Galerie zu Karlsruhe

einer virtuos gemalten Scheinarchitektur auf beiden Hauptwänden das Mahl des Antonius und der Kleopatra und der Abschied des Antonius dargestellt sind (Abb. 189). Auf tiefere Wirkung und sorgfältigere Ausführung begründet erscheinen die Ölgemälde des Meisters, deren fast sämtliche großen Sammlungen Europas einige besitzen. Sein malerischer Stil aber bleibt auch hier der gleiche: Ströme blendenden Lichts durchfluten das Gemälde und lösen zuweilen, namentlich in den Deckenbildern, die Komposition fast zu sehr auf, so daß die Figuren haltlos in einem Äthermeer umherzuschwimmen scheinen. Aber eine festlich-heitere Wirkung von duftigster Leichtigkeit weiß Tiepolo stets zu erreichen, sein Kolorit ist leuchtend klar und durchsichtig, virtuos gemalte Prachtarchitekturen und kostbare Stoffe verstärken den Eindruck märchenhafter Phantastik.



Abb. 188 Blick auf den Canale grande zu Venedig von Antonio Canale

Allerdings, seine Kunst ist rein dekorativ, rein venezianisch; am unmittelbarsten berührt uns dies in den Würzburger Fresken, wo das Leben Barbarossas mit dem ganzen Festapparat der venezianischen Verfallzeit geschildert wird. Und an die Verfallzeit gemahnen auch die entnervten, haltlosen Gestalten, wie sie uns z. B. auf den Wandbildern des Palazzo Labia entgegentreten, gemahnt der ganze äußerliche, hohle Pomp seiner Malerei. Aber die künstlerische Triebkraft dieses Bodens war so reich, so groß, daß mitten im Verfall die ersten Keime neuen Blühens sichtbar werden. Tiepolo gilt heute mit Recht als einer derjenigen Maler, welche zuerst das moderne Problem des Freilichts in Angriff genommen haben. Noch mehr als die Gemälde lassen dies die geistvollen Radierungen¹⁾ des Künstlers und seiner beiden Söhne *Giovanni Domenico* und *Lorenzo* erkennen; sie wetteifern mit Rembrandt in der Kunst, das grelle Tageslicht und glühenden Sonnenbrand hineinzuzaubern in die meist phantastisch wilden Kompositionen. Diese Kunst war das Abschiedsgeschenk der venezianischen Malerei an die Neuzeit.

¹⁾ Acque-forti dei Tiepolo. Venedig 1879 (Heliogravüren), 1896 (Zinkätzungen).



Abb. 189 Antonius und Kleopatra von Tizpolo (Nach Phot. Alinari)

Die italienische Plastik des 17. Jahrhunderts hat nur einen großen Künstler aufzuweisen, *Lorenzo Bernini* (vgl. S. 18). Er war der Mann dazu, die Erinnerung an Michelangelo, welche bis dahin die bildnerische Kunst beherrscht und gelähmt hatte, zu überwinden durch stärkere Effekte, durch den Appell an das innerste Empfinden seiner Zeitgenossen, das keiner zu deuten wußte wie er¹⁾. Die entscheidende Wendung zum Malerischen hat, wie die Architektur, auch die Plastik erst durch Bernini empfangen. Wenn man den Künstler der Renaissance

¹⁾ *W. Weibel*, Jesuitismus und Barockskulptur in Rom. Straßburg 1909.

nennen soll, dem er in seiner Gefühlsart am nächsten steht, so ist es Correggio. Seine Typen, seine „selig lüsterne Welt“, sein malerischer Zauber, seine technische Virtuosität in der Wiedergabe des Fleisches, flatternder Gewandmassen und bauschiger Wolkenbetten leben, auf die Kunst der Plastik übertragen, in Berninis Werken wieder auf. Äußerlich genommen erscheint seine Plastik wie eine Fortsetzung der michelangelesken Tradition; in dem komplizierten Gruppenaufbau, in den Motiven seiner Grabmäler schließt er sich wohl an die Epigonen des großen Meisters an, welche bis dahin in der Plastik das große Wort geführt hatten, aber alles erhält unter seiner Hand einen anderen Sinn, eine Wesensverschiebung. Man kann sich dies nicht klarer vor Augen führen, als durch den Vergleich seiner Marmorgruppe des Pluto mit der Proserpina im Museo Ludovisi (1621, Abb. 191) etwa mit *Giovanni da Bolognas* Raub der Sabinerin in der Loggia de' Lanzi zu Florenz (1583, Abb. 192). Beidemal ein

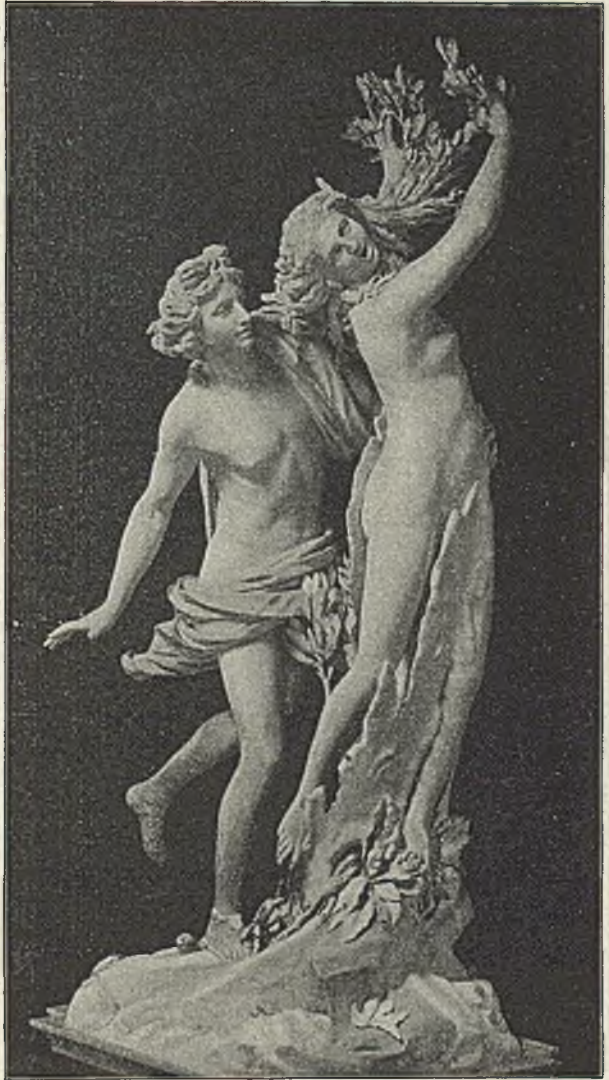


Abb. 190 Apollon und Daphne von Lorenzo Bernini

Aufbau aus drei Gestalten, bei Giovanni drei menschliche Leiber, bei Bernini — auch um der verstärkten Wirkung willen — darunter ein Tier, der Cerberus; dort eine kühne, an Kontraposten reiche Verschlingung plastischer Formen, auf die Ansicht von allen Seiten her berechnet, kühl und sicher, der Räuber nichts weiter als ein psychologisch uninteressanter Gewaltmensch, hier eine Komposition in der Vorderansicht, malerisch breit entwickelt, auf den Gegensatz zwischen der dämonischen Lüsterheit des härtigen Gottes und der sentimentaligen Klage des jugendlich üppigen Mädchens zugespitzt. „Die Art, wie Plutos Finger in das Fleisch der Proserpina hineintauchen, ist auf jede andere Wirkung berechnet, als auf die künstlerische“; sie findet sich ähnlich in manchen Gemälden Correggios. Auch Berninis Jugendwerk, Apollon und Daphne, mit dem er zuerst die Gunst des Kardinals Scipio Borghese gewonnen haben mag (Villa Borghese, Abb. 190), ist cor-



Abb. 191 Pluto und Proserpina von Lorenzo Bernini

reggesk in Form und Ausdruck; den zarten Schmelz jugendlich-schlanker Körperformen hat kein anderer ihm so kongenial nachempfunden. Schon hier entwickelt Bernini eine blendende Virtuosität des Meißels, aber er sorgt auch dafür, z. B. durch den Kontrast des weichen Mädchenkörpers und der rauhen Baumrinde, daß solche Vorzüge jedermann deutlich werden. Bei seinem David mit der Schleuder (Villa Borghese), der die Zähne zusammenbeißend in plastisch unmöglicher Haltung dasteht — nur ein wirrer Aufbau von Rüstungsstücken gibt ihm die nötige Stütze — mag man daran denken, wie der junge Michelangelo den Moment gefaßt hat, um sich zu überzeugen, welcher neuer Geist mit diesem Künstler in die Plastik eingezogen ist.

Diese Jugendwerke Berninis — zu ihnen gesellt sich als das früheste, bereits im Alter von 15 Jahren geschaffene, der Aeneas mit Anchises gleichfalls in Villa Borghese — enthalten bereits ein völliges Programm, das bei der überragenden Stellung des Künstlers maßgebend wurde für die ganze Epoche. Die rein malerische Kompositionsweise, das Transitorische der Darstellung, die virtuose Realistik zum Ausdruck höchsten seelischen Affekts sind fortan in der Plastik fest-

begründete Prinzipien des Schaffens. Bernini hat in noch frühen Werken, wie der Statue der hl. Bibiana in der Kirche der Heiligen (1627), der Statue der Markgräfin Mathilde in St. Peter, und dann vor allem in einer Reihe glänzender Porträtbüsten (Costanza Buonarelli im Museo nazionale zu Florenz, Scipio Borghese in der Akademie zu Venedig und mehrere Papstbüsten) sie mit einer gewissen Mäßigung betätigt. Die Umwälzung des Geschmacks offenbart sich erst deutlich in der Grabmalplastik. Für Urban VIII. († 1644, Abb. 193) und Alexander VII. († 1667) errichtete Bernini selbst die Grabmäler in St. Peter. Wiederum ist aus dem plastischen Dreiklang der Mediceergräber, wie ihn noch *Guglielmo della Porta* in seinem Denkmal Pauls III. gewahrt hatte, ein malerisches Bild geworden: die beiden unter sich kontrastierenden allegorischen Frauengestalten zu seitens des Sarkophags, das geflügelte Totengerippe mit der Inschrifttafel, der pathetisch segnende Papst — alles ist in Bewegung und greift ineinander wie die

Aktion eines Schauspiels. Die Verwendung dunkler Bronze für die Papstfigur, weißen Marmors für die Allegorien und farbigen Gesteins für die architektonischen Teile war schon durch Porta eingeführt; Bernini ergänzt sie durch den schärfsten Realismus in der Durchführung der — an sich vortrefflichen — Porträtgestalt, wie er sich seitdem auch auf alle Einzelheiten der Gewandung, Spitzen usw. zu erstrecken pflegt.

Dieses Streben nach einer Scheinhandlung, das Bernini in der Plastik heimisch machte — auf dem Grabmal Alexanders VII. hebt gar das Totengerippe einen großen Vorhang von buntgeflecktem Marmor, hinter dem die vier Tugendgestalten erschreckt hervorzukommen scheinen — hat am meisten zur stilistischen Verwirrung dieser Kunst beigetragen. Sie lernte die Darstellung ruhiger Existenz, das eigenste Gebiet des plastischen Schaffens, gering achten und suchte in der Einzelfigur wie in der Gruppe nur den Ausdruck einer inneren Erregung, eines Affekts, einer Idee. Am seltsamsten ist es, wenn in dieser Weise die Verkörperungen von Ideen, die Allegorien selbst untereinander gleichsam handgemein werden und ganze Handlungen aufführen, wie z. B. in den Gruppen zu seitens des Ignatiusaltars im

Gesü (vgl. Abb. 29), welche die Besiegung der Ketzler durch die Religion und den Sturz der Abgötterei durch den Glauben darstellen und das Vorbild unzähliger ähnlicher Begriffsspiele geworden sind. Natürlich brauchte eine solche Kunst reichlich konventionelle Ausdrucksmittel, wie sie in den bekannten Marmorwolken als Andeutung überirdischen Daseins, Heerscharen von Putten, Engeln, den verschiedenartigsten, mit klotziger Realistik gegebenen Attributen usw. vorliegen.

Am Schlusse seiner Tätigkeit ging Bernini in der völlig bildartigen Gestaltungsweise noch weiter: er schuf namentlich mit seiner Verzückerung der hl. Therese (Abb. 194) in S. Maria della Vittoria die „Wandskulptur“, d. h. ein an einer Wandfläche nach rein malerischen Prinzipien aufgebautes Bild aus Marmor, Stuck und anderen Materialien, die äußerste Leistung einer totalen Stilverwirrung. Denn während eine Nische oder sonstige Umrahmung den Gedanken eines Bildes festhält, dringen doch die Gestalten, Wolkenmassen und dergleichen ungeniert mit der Illusion

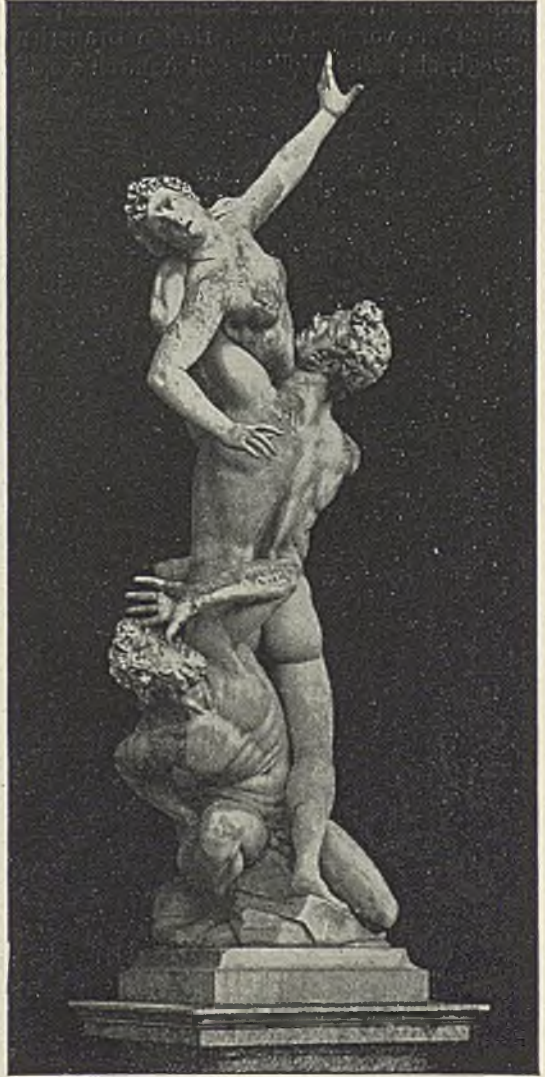


Abb. 192 Raub der Sabinerin von Giovanni da Bologna

körperlicher Wirklichkeit darüber hinaus; zentnerschwere Figuren schweben angeblich frei vor der Wand, riesige Draperien flattern wie von einem Windhauch bewegt, steinerne Wolken sollen durch die Textur ihrer Oberfläche wie ein leichter



Abb. 193 Grabmal Urbans VIII. von Lorenzo Bernini

Farbenfleck im malerischen Ensemble wirken. Solche Kompositionen, wie sie oft eine ganze Kirchenwand einnehmen, schlossen durch ihre aufdringliche Bravour die Nachbarschaft jedes ruhigen älteren Werkes aus und führten allmählich zu einer Umgestaltung des ganzen Inneren. An Berninis „hl. Therese“ — die Reiterfigur Konstantins vor dem sich bauschenden Vorhang am Ausgang der

Scala regia ist innerlich verwandt — frappiert immerhin die treffsichere Schilderung des pathologischen Zustandes bei der Heiligen (vgl. die Kunstbeilage) und die virtuose Marmortechnik; die meisten Werke dieser Art wirken durch Idee wie Ausführung nur grotesk.

Den reinsten Eindruck erzielt die malerische Plastik da, wo die Natur selbst ihr zu Hilfe kommt, im Freien. Auch unter *Berninis* Arbeiten gehören der Brunnen mit den vier Hauptströmen der Erde auf Piazza Navona und vor allem der Tritonsbrunnen auf Piazza Barberini (Abb. 195), abgesehen von kleineren Schöpfungen dieser Art, zu den gelungensten. Der sichere Blick des Meisters für dekorative Wirkung und malerische Silhouette siegt hier über alle Bedenken, welche der im einzelnen gekünstelte Aufbau etwa erregen mag. Wahrscheinlich ist ihm auch der Entwurf des plastischen Teils der Fontana Trevi (vgl. S. 45) zuzuschreiben.

Die dekorative Wirkung ist im besten Falle auch das Rühmensewerte an den bedeutenderen Arbeiten seiner Schule. Doch eben dies Streben nach dekorativer Wirkung hat die plastische Kunst des Zeitalters so ins Breite und Weite geführt, daß sie dem Versuche der historischen Würdigung sich entzieht. Hatte doch Bernini selbst allein für die



Abb. 194 Verückung der hl. Therese von Lorenzo Bernini

Kolonnaden des Petersplatzes 162 Kolossalstatuen von Heiligen zu besorgen und kleinere Reihen für die Fassade der Kirche selbst und für die Engelsbrücke. Niemals seit den Tagen der Antike sind so große materielle Mittel an die plastische Produktion gewandt worden, aber auch niemals eine so geringe Anzahl künstlerischer Ideen. Wir fragen nur selten nach den Meistern der ungeheuren Barockaltäre und Grabaufbauten, welche die Kirchen füllen, der Statuenreihen, welche ihre Fassaden besetzt halten, weil wir sie gar nicht als Äußerungen einer Künstlerpersönlichkeit empfinden, sondern mehr nur als Charakteristika einer Zeit, der diese pathetische Ausdrucksweise ein Bedürfnis geworden war. Es frappiert schon, wenn man unter den Scharen übermäßig bewegter Figuren eine ruhige findet, und diesem Umstande verdanken Werke wie die tote hl. Cäcilia von *Stefano Maderna*

(1571—1636) in S. Cecilia zu Rom ihren Ruf, obwohl auch ihnen offenbar eine raffinierte Berechnung des Effekts zugrunde liegt.

Unter den Zeitgenossen Berninis, für die alle, auch wenn sie persönlich ihm feindlich gegenüberstanden, sein Vorbild maßgebend wurde, sei der Bolognese



Abb. 195 Tritonsbrunnen von Lorenzo Bernini

Alessandro Algardi (1602 bis 1654) genannt, der u. a. in St. Peter das Grabmal Leos XI., sowie das für die Schulrichtung charakteristische Wandrelief der Vertreibung Attilas, im Konservatorenpalast die Bronzestatue Innocenz' X. schuf. Gesunder und gewissenhafter als die meisten Berninianer ist, wohl infolge seiner vlämischen Abstammung, *François Duquesnoy* (1594 bis 1642) geblieben, der ebenso wie Algardi durch oft recht naive und schöne Kinderfiguren Beachtung verdient; sein hl. Andreas in St. Peter, die hl. Susanna in S. M. di Loreto in Rom gehören zu den besten Barockstatuen Italiens. Als eines der bedeutendsten Papstgräber muß dasjenige Gregors XIII. (1723 errichtet) von *Camillo Rusconi* hervorgehoben werden. Sonst gehört zu den Adepten der Berninischule noch eine ganze Kolonie französischer Bildhauer, die später zu erwähnen bleiben.

Außerhalb Roms sind in Florenz *Giov. Bat. Foggini* (1652—1737) als Autor der Skulpturen in der Kapelle Feroni der Annunziata, der Kapelle Corsini im Carmine zu erwähnen, in Genua *Filippo Parodi* (1640—1701), der Meister der hier besonders zahlreichen Hochaltargruppen, in Venedig *Francesco Baratta* († 1666), *Michele Ongaro* u. a.

Nur der allmählich eintretende Überdruß an den schwülstigen Übertreibungen der Barockskulptur macht es erklärlich, daß *Antonio Canova* (1757—1822), der Verkündiger des neuen klassizistischen Ideals, insbesondere von seinen italienischen Landsleuten mit so maßloser Begeisterung gefeiert werden konnte, obwohl er im Grunde genommen ein recht schwacher Vertreter der plastischen Kunst ist. Aber er brachte der Welt zuerst den Begriff eines rein plastischen Idealstils wieder, der ihr mit Bernini verloren gegangen war — und in diesem Sinne ist er „der Markstein einer neuen Zeit“.



Kopf der hl. Therese von Lorenzo Bernini

Rom, S. Maria della Vittoria

Frankreich

Frankreich erlebte im 17. Jahrhundert seine Glanzepoche als politische und kulturelle Macht. Es ist das Zeitalter seiner klassischen Literatur, durch die Namen Racine und Molière verherrlicht — und die Franzosen betrachten diese Epoche auch als die klassische ihrer bildenden Kunst. Da muß denn freilich hervorgehoben werden, daß die französische Malerei und Plastik des Jahrhunderts ohne die gleichzeitige italienische Kunst schwer denkbar ist, ja in manchem ihrer Werke fast wie ein Ableger der letzteren erscheint. Und gerade die bedeutendsten französischen Maler sind in Rom groß geworden oder haben sogar einen reichlichen Teil ihres Lebens in der ewigen Stadt verbracht.

Jedenfalls zeigt sich die Malerei und Plastik keines anderen Landes im 17. Jahrhundert der italienischen so eng verwandt, wie die französische; der nationale Grundzug, der die französische Architektur dieser Epoche charakterisiert, erfährt in den bildenden Künsten eine Abschwächung durch das den italienischen Meistern gewidmete Studium. Die Eröffnung einer Filiale der 1648 begründeten königlichen Académie de Peinture in Rom (Académie de France) im Jahre 1666 ist der deutlichste Ausdruck für das Bestreben Frankreichs, mit dieser klassischen Stätte der Kunst zweier Weltalter, der Antike und der Renaissance, in dauernder Verbindung zu bleiben.

Diese Tatsache kennzeichnet noch einen anderen Grundzug in der Entwicklung der französischen Malerei: die von der Staatsverwaltung, dem Könige und den vornehmen Liebhabern, welche zugleich die führenden Männer im Staatswesen waren, ihr zugewandte Fürsorge. In der Tat trägt die französische Kunst jetzt mehr als je zuvor einen aristokratisch-repräsentativen Charakter, sie schafft in erster Linie für den höfischen Kreis feingebildeter Kenner und unter Aufsicht einer vom Staate organisierten Vereinigung von Fachmännern. Dies sichert ihr eine wohlbegründete technische Tradition, hält sie aber von der ständigen Berührung mit den Volkskreisen und mit der Kirche, die in der Kunst meist das volkstümliche Empfinden repräsentiert, fern. Etwas akademische Kälte und hofmännische Eleganz bleibt der französischen Kunst daher auch in ihren bedeutendsten Leistungen anhaften.

Die französische Malerei war, nach dem Aussterben der Schule von Fontainebleau, ohne geschulte Kräfte, die imstande gewesen wären, den neuen Anforderungen einer verfeinerten Kultur zu genügen. Diesem Umstande verdankt *Simon Vouet* (1590—1649) den hohen Ruhm, den er bei seinen Landsleuten und Zeitgenossen fand; er malte die großen Gemälde und wurde infolgedessen für einen großen Maler gehalten. Uns erscheint er heute als ein sorgfältiger, aber unselbständiger Eklektiker, der sich während seines langen Aufenthalts in Italien (1612—1627) bald dem Vorbilde des Paolo Veronese, bald dem des Caravaggio und dann wieder dem Guido Renis hingab. Nach Frankreich zurückgekehrt, wurde er von Ludwig XIII., dem Kardinal Richelieu und vielen Großen des Hofes beschäftigt, bildete zahlreiche Schüler heran und ließ seine Bilder von seinen Schwiegersöhnen, den Kupferstechern *François Torteбат* († 1690) und *Michel Dorigny* († 1666) vervielfältigen, so daß auch dadurch sein Ruf große Verbreitung fand. Doch sein Stil wurde immer seelenloser und oberflächlicher.

Auch kräftigere Talente als Vouet ließen in dieser Zeit sich von dem Einfluß der italienischen Meister überwältigen. So ist der unter dem Namen *Le Valentin* bekannte Maler (vielleicht identisch mit dem 1591 geborenen *Jean de Boulogne* aus Coulommiers en Brie?) ein geschickter Nachahmer Caravaggios, den er seinen Lebensdaten nach kaum noch persönlich gekannt haben kann. Er starb angeblich 1634 in Rom, wohin er schon sehr jung gekommen sein soll. Gleich seinem Vorbilde

malte er auch vorwiegend Szenen aus dem Soldaten-, Musikanten- und Zigeunerleben, oder musikalische Unterhaltungen u. dgl., meist in lebensgroßem Maßstabe. Andere, wie die Brüder *Le Nain*¹⁾ (*Antoine* 1588—1648, *Louis* 1593—1648, *Matthieu* 1607—77), erinnern nur noch entfernt durch ihre willkürliche Lichtführung an den römischen Naturalisten; sie zeigen dagegen eine auffallend selbständige Auffassung der Szenen aus dem Volksleben, welche sie gern darstellen. Noch ohne innere Lebendigkeit der Komposition — die Figuren gruppieren sich, als wenn sie Modell-



Abb. 196 Der Porträtmaler von Louis le Nain
(Nach Phot. Bruckmann)

wieder. Der Louvre besitzt sieben Bilder von diesen eigenartigen Malern, deren Arbeiten noch heute nicht mit Sicherheit voneinander geschieden werden können; „die Schmiede“, „die Tränke“, „das ländliche Mahl“ zeigen schon durch ihre Titel, wie weit ab von dem sonstigen Interessenkreise der Barockkunst sie blieben. Auch der Porträtmaler der Münchener Pinakothek (Abb. 196), angeblich von Louis le Nain, ist für ihre Art charakteristisch.

In diesem Zusammenhange muß *Jacques Callot* (1592—1635) genannt werden, obwohl er seiner Nationalität nach kein Franzose, sondern ein Lothringer war und höchstens gelegentlich gemalt, desto eifriger aber gezeichnet, radiert und in Kupfer gestochen hat²⁾. Auch er folgte dem Zuge nach Italien, wo er von 1609—21 weilte, aber nicht so sehr die dortigen großen Meister, als das italienische Volksleben bildete den Gegenstand seines Studiums und wurde von ihm mit unbefangener Beobachtung und groteskem Humor in Radierungen vom größten bis zum kleinsten Format dargestellt. Die um 1617 zu Florenz herausgegebenen *Capricci di varie figure*, 50 kleine Blätter mit florentinischen Straßenszenen, und die umfangreiche Radierung mit der Darstellung des Jahrmarktes bei der *Madonna dell' Impruneta* sind die Hauptwerke seiner Frühzeit. Dann lebte und arbeitete er in seiner Vaterstadt Nancy und die dort entstandenen Werke nahmen allmählich in Technik und Stil einen mehr nationalen, nordischen Charakter an. Besonders ragen die beiden Radierungsfolgen „*Les misères de la guerre*“ hervor, die in wahrhaft erschütternder Weise das Elend des Dreißigjährigen Krieges schildern (Abb. 197). Callot versteht es, obwohl seine Zeichnung im einzelnen nicht sehr korrekt und oft ziemlich manieriert ist, Volksmengen, Soldatenhaufen, bewegte Massenszenen mit sprechender Lebendigkeit darzustellen und entwickelt dabei oft

¹⁾ A. Valabrègue, *Les frères Le Nain*. Paris 1904.

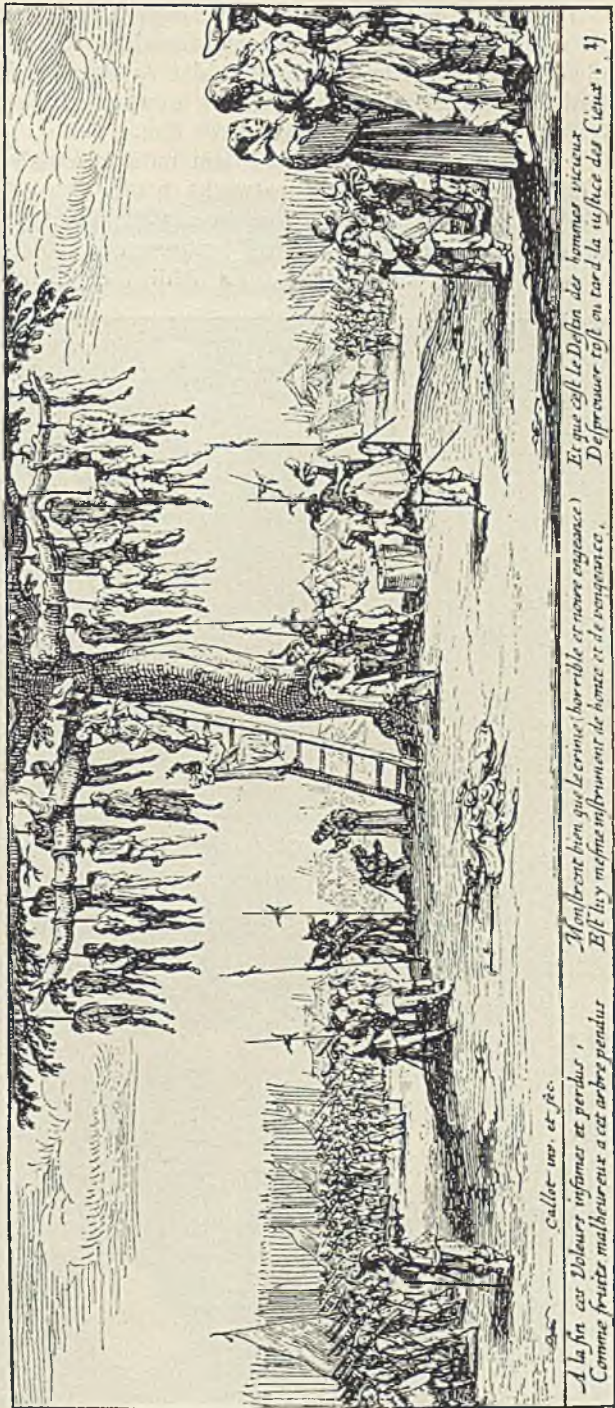
²⁾ H. Nasse, *Jacques Callot (Meister der Graphik I)*. Leipzig 1909.

schneidigen Ernst und wuchtige Satire. Er gehört aber mehr zu den ausgeprägtesten Charakterköpfen der allgemeinen Kunstgeschichte des 17. Jahrhunderts, als daß er auf die französische Malerei besonderen Einfluß geübt hätte. Seine technische Manier, die Radiernadel nach Art des Grabstichels zu handhaben, wurde von *Abraham Bosse* (1605—78) weiter ausgebildet.

Der Begründer einer nationalfranzösischen Malerei wurde *Nicolas Poussin* (1593—1665)¹⁾. Er hat freilich nur den kleineren Teil seines Lebens in der Heimat verbracht, nachdem er 1616 die Lehre des Malers *Quentin Varin* in Amiens verlassen hatte, um in Paris sein Glück zu versuchen. Die Begeisterung für die Kompositionen Raffaels und Giulio Romanos, die er aus Stichen kennen lernte, lenkte seine Sehnsucht nach Italien und die Freundschaft des angesehenen Dichters *Giov. Batt. Marino* ermöglichte es ihm endlich, im Jahre 1624 nach Rom zu gelangen. Einer der ersten großen Eindrücke, die er hier empfing, war das antike Fresko der „Aldobrandinischen Hochzeit“; Poussin kopierte es (Gemälde in der Galerie Doria), und der Stil dieser Malerei, die reliefartige Anordnung, die klassische Ruhe der

Gestalten wurde bestimmend für sein eigenes Schaffen. Es ist bezeichnend, daß er

¹⁾ *E. H. Denio*, *Nicolas Poussin*. Leipzig 1898.



Callot inv. et fec.

*A la fin des Doleurs infames et perdus,
Comme fruits malheureux a cet arbre pendus*

*M'ont brüté bien que le crime (horrible et noire engeance)
Eût icy meisme instrument de honte et de vengeance.*

*Et que c'est le Dolon des hommes vicieux
D'éprouver c'est en tard la justice des Cieux.*

Abb. 197 Aus den „Misères de la guerre“ von Jacques Callot

sich außerdem vornehmlich an *Duquesnoy* (vgl. S. 182) und *Domenichino* (vgl. S. 158), die solidesten „Könner“ unter den damaligen Künstlern in Rom, anschloß. Vor allem aber studierte er die Welt der Antike, die Ruinen und Statuen und die römische Campagnalandschaft und gewann ein so reiches antiquarisches Wissen, wie kaum ein Künstler vor ihm.

Aus diesen Faktoren und dem nationalfranzösischen Sinn für Einfachheit, Würde und Einheit des Kunstwerks baute sich sein eigenes Schaffen auf. In seinen Bildern ist, wie er selbst es ausdrückte, „nichts vernachlässigt“, vielmehr alles einem strengen Stilbegriff untergeordnet, dessen wesentlichste Einzelzüge er von der Antike entlehnt. Es fehlt ihm nicht an reicher Phantasie, aber



Abb. 188 Martyrium des hl. Erasmus von Nicolar Poussin
(Nach Phot. Alinari)

sie ist stets gezügelt von der Überlegung und ihr Ausdruck erhält dadurch eine gewisse Kühle. Da die römische Antike ihm die allein gültige Norm aller Schönheit bot, so haben die Figuren und Kopf-typen seiner Gemälde etwas Eintöniges; oft meint man, antike Statuen darin kopiert zu sehen. Die relief-mäßige Anordnung der Komposition mit möglichstem Ausschluß aller Überschneidungen wurde für ihn je länger je mehr die Regel. Form und Linie überwiegen über die Farbe, die er nur in seiner mittleren Periode zu warmer Harmonie durchzubilden wußte. — *Poussin* ist nur auf kurze Zeit, 1640—42, nach Paris zurückgekehrt. Trotz der glänzenden Aufnahme und reichen künstlerischen Beschäftigung, die er dort fand, zog es ihn bald nach Rom zurück, wo er ein von allen Hofintrigen freies, nur der Kunst gewidmetes Leben führen konnte.

Es lag in der Kunstanschauung des Meisters begründet, daß die Stoffe seiner Gemälde fast durchweg historischen oder mythologischen Inhalts sind; eigentliche Altarbilder im Sinne der Zeit hat er wenig gemalt, ebenso selten Allegorien und Szenen aus Dichtern. Einige wenige Bildnisse, darunter das edle Selbstporträt von 1650 im Louvre, sind das einzige Band, das seine Kunst mit dem Leben der eigenen Gegenwart verknüpft.



Abb. 199 Erziehung des Jupiter von Nicolas Poussin (Nach Phot. Hanfstaengl)

Den ersten Ruhm brachten ihm zwei für den Kardinal Barberini ausgeführte Gemälde, der Tod des Germanicus (jetzt im Pal. Barberini), noch jugendlich unruhig und überfüllt, und die Zerstörung Jerusalems (Kopie in der Wiener Galerie). Dann folgte um 1630 u. a. die Pest unter den Philistern (Louvre), das seine überlegte, kühle Kompositionsweise bereits deutlich erkennen läßt. Doch zeigt das wenig spätere Martyrium des hl. Erasmus (aus der Peterskirche in die Vatikanische Pinakothek überführt), daß er gelegentlich sich auch mit großer Meisterschaft der Empfindungsweise eines Domenichino und Caravaggio zu nähern wußte (Abb. 198). An dramatischer Lebendigkeit innerhalb einer vollkommen abgerundeten Komposition wird dieses Bild nur von wenigen italienischen Werken übertroffen. Edel und innig ist die Folge der Sieben Sakramente (in Belvoir Castle in England, eine veränderte Wiederholung in der Bridgewater-Gallery). Der Raub der Sabinerinnen (Louvre), Pan und Syrinx (Dresden), der Triumph des Neptun (Petersburg) sind Proben seiner Behandlung antiker Stoffe aus dieser ersten Tätigkeitsperiode.

Die volle Reife seines Stils zeigen aber erst die nach dem Pariser Aufenthalt entstandenen Gemälde. Dahin gehören das Quellwunder Moses (1649, Petersburg), die Verkündigung und die Blinden von Jericho (1650), sowie die hl. Familie (1651) im Louvre, ferner mit unbestimmtem Datum die schöne Grablegung der Münchener Pinakothek u. a. Vor allem aber entstanden

jetzt jene Darstellungen aus dem klassischen Altertum, wie das Testament des Eudamidas, die Pest zu Rom (Gal. Czernin in Wien), die Erziehung des Jupiter (Berlin, Abb. 199), Midas vor Bacchus (München), der Parnaß (Madrid), die arkadische Hirtenszene (Louvre, Abb. 200), welche die Empfindungswelt und Ausdrucksweise des Künstlers in reinster Form gleichsam kristallisiert zeigen.



Abb. 200 Arkadische Hirtenszene von Nicolas Poussin

Dem letzten Jahrzehnt seines Schaffens gehören auch seine bedeutendsten Landschaftsgemälde an, ein Gebiet, auf dem er wahrhaft bahnbrechend gewirkt hat. Er hat die heroische oder historische Landschaftsmalerei geschaffen, d. h. die Darstellung der Natur im Einklang mit dem Stimmungsgelalt einer Szene aus der geschichtlichen oder mythologischen Vergangenheit. Die Motive lieferte ihm die Campagna oder das Sabinergebirge, deren stille Größe seinem Kunstgefühl am meisten entsprach. Poussin zeigt in diesen Gemälden, daß es ihm an Naturempfindung und an der Fähigkeit, die malerischen Reize der Atmosphäre und der Beleuchtung festzuhalten, nicht gebrach. Für eine vollkommen unbefangene Naturwiedergabe war die Zeit noch nicht reif, wie uns ja auch die Landschaftsmalerei der Bolognesen (vgl. S. 152) und Salvator Rosas (vgl. S. 171) zeigt; Poussin setzte der romantischen Grundstimmung die klassische zur Seite und schuf damit einen Idealstil der Landschaftsmalerei, der dem Empfinden seiner Landsleute ganz besonders zusagte. Die schönen Landschaften mit Diogenes (1648), mit Orpheus und Eurydike (1659, Abb. 201) im Louvre, die vier Jahreszeiten, ebendasselbst (1660—64), die Ansicht der Aqua acetosa bei Rom mit Matthäus und dem Engel (Berlin) sind einige charakteristische Werke seiner Landschaftsmalerei, die auch uns heute aus dem ganzen Umkreis seines Schaffens noch am meisten zu sagen weiß.

Die Zeitgenossen Poussins, die überwiegend in Frankreich selbst tätig waren, entstammten der Schule Vouets und folgten seiner eklektischen Richtung. *Pierre Mignard* (1612—95) machte während eines 22jährigen Aufenthalts in Italien sich die Manieren aller großen Meister zu eigen und wandte sie mit liebenswürdigem Schönheitsempfinden an. Höchsten Ruhm bei den Franzosen, welche solche Werke noch nicht kannten, verschaffte ihm sein großes Kuppelfresko in der Kirche Val de Grace (vgl. S. 74) (1663), das ganz nach italienischem Muster ausgeführt ist. Im übrigen zeigt er sich namentlich in Porträts, wie das der Maria Mancini in Berlin, der Madame de Sevigné in Florenz u. a. von seiner besten Seite. Der jung verstorbene *Eustache Le Sueur* (1616—55) wird von seinen Landsleuten mit Raffael verglichen und er besitzt in der Tat etwas von seiner schlichten Anmut und Innigkeit, namentlich in den Szenen aus dem Leben des hl. Bruno (1645—48), die, ursprünglich für den kleinen Kreuzgang der Chartreuse in Paris ausgeführt, sich jetzt im Louvre befinden. Seine Jugendarbeiten, die Wandgemälde aus dem Hotel Lambert-Thorigny (vgl. S. 73), jetzt gleichfalls im Louvre, zeigen ihn noch viel mehr in Abhängigkeit von Vouet und den Carracci.



Abb. 201 Landschaft mit Orpheus und Eurydiko von Nicolas Poussin

Den bedeutendsten Einfluß auf die Kunstentwicklung seiner Zeit gewann aus dieser Gruppe *Charles Lebrun*¹⁾ (vgl. S. 79), der Schöpfer des französischen Barocks, der Begründer der Académie de Peinture (1648). Das Schwergewicht seiner ungemein reichen und umfassenden Tätigkeit liegt auf der Seite des Dekorativen: die Ausstattung der Apollongalerie (1661—66), des Schlosses zu Versailles (1679—83), die Entwürfe für die Gobelinmanufaktur sind seine Hauptwerke. So waren z. B. die Gemälde aus der Geschichte Alexanders des Großen (jetzt im Louvre), welche durch die Stiche *Audrans*, *Edelincks* u. a. weltbekannt geworden sind, zur Ausführung als Wandteppiche bestimmt und wollen also unter diesem Gesichtspunkte betrachtet werden. Ein Jugend-

1) *P. Marcel*, Charles Lebrun. Paris 1909.

werk, und vielleicht sein bestes überhaupt, sind die Geschichten des Herkules in der Galerie des Hotels Lambert-Thorigny. In Versailles, wo von ihm selbst die Bilder der Gesandtentreppe, der großen Galerie und der Säle des Krieges und Friedens herrühren, bildete er einen halb historischen, halb allegorischen Prunkstil aus, dem eine schwunghafte, packende Wirkung nicht abzusprechen ist. Seinen großen Altarbildern und Historien (Abb. 202) fehlt meist die religiöse Innigkeit; daß er aber unter Umständen auch einfach und ungekünstelt



Abb. 202 Jephtas Opfer von Charles Lebrun Florenz, Uffizien
(Nach Phot. Alinari)

sein konnte, zeigt das treffliche Gruppenbildnis des Bankiers Jachbach mit seiner Familie im Berliner Museum.

Ein rechtes Gegenbild zu Lebrun ist *Philippe de Champaigne* (1602—74), ein geborener Belgier und Anhänger der Janse-nisten, welche von dogmatischem Standpunkte aus gegen das äußerliche Kirchentum des Jesuitismus heftig Front machten. Der strenge und ernste Geist dieser kirchlichen Partei, die später für ketzerisch erklärt wurde, beherrscht auch die Kunst Champaignes, der übrigens trotz seiner dissentierenden Stellungnahme Professor an der Aka-

demie und „erster Maler der Königin“ wurde. Seine Kirchenbilder sind bei allem Ernst der religiösen Empfindung etwas kalt und leer; weit bedeutender erscheint er als Porträtist, vornehm und schlicht in der Auffassung, klar und warm in der Farbe. Auf der Mitte etwa zwischen beiden Gattungen seiner Werke steht das charakteristische Bild im Louvre (Abb. 203), welches eine kranke Nonne, die Tochter des Künstlers, darstellt, mit der für ihre Genesung betenden Oberin.

Doch solche Kunst mußte im Zeitalter Ludwigs XIV. bereits wie eine Art Anachronismus erscheinen. Die gesamte übrige Malerei, wie sie namentlich von den Mitgliedern der Akademie repräsentiert wird, schlug jetzt mit voller Entschiedenheit die Bahnen der Carracci und Poussins ein, wenn sie nicht vollends der dekorativen Richtung Lebruns folgte. *Jacques Stella* (1595—1657), *Laurent de la Hire* (1606—56), *Sebastien Bourdon* (1616—71), *Noël Coypel* (1628—1707) waren ihrerzeit hoch angesehene Vertreter der eklektisch-klassizistischen Schule. Als eigentliche Schüler Lebruns müssen *François Verdier* (1650—1730) und *Charles de la Fosse* (1636—1716) betrachtet werden, und auch die Mitglieder der Künstlerfamilien *Jouvenet* und *Boulogne* stehen ihm nahe.

Auf zwei Gebieten hat die französische Malerei dieser Epoche eine Reihe von Künstlern aufzuweisen, die mit selbständiger Kraft ein eigenes, aus dem Leben

der Zeit und dem Studium der Natur gewonnenes Ideal gestalten: im Porträt und in der Landschaft. Ein tüchtiger Bildnismaler der Lebrunschule war *Claude Le Fevre* (1633—75); den vollen Ausdruck des Zeitgeistes im Porträt finden wir aber erst bei seinem Schüler *François de Troy* (1645—1730), bei *Nicolas de Largillière* (1656—1746) und *Hyacinthe Rigaud* (1659—1743). *De Troy* malte die eleganten Damen, *Largillière* die perückengeschmückten Herren vom Hofe Ludwigs XIV.; den majestätischen Glanz des Sonnenkönigs selbst, seiner weltlichen und geistlichen Nachahmer (Abb. 204), die ganze aufgebauschte Vornehmheit und Würde des Zeitalters hat uns am fesselndsten *Hyacinthe Rigaud* geschildert. Denn er ist nicht bloß ein fein charakterisierender Porträtist, sondern auch ein großer Maler, der seinen Bildern eine abgerundete Wirkung zu geben weiß. Dadurch gehört er zu den bedeutendsten Bildniskünstlern aller Zeiten.

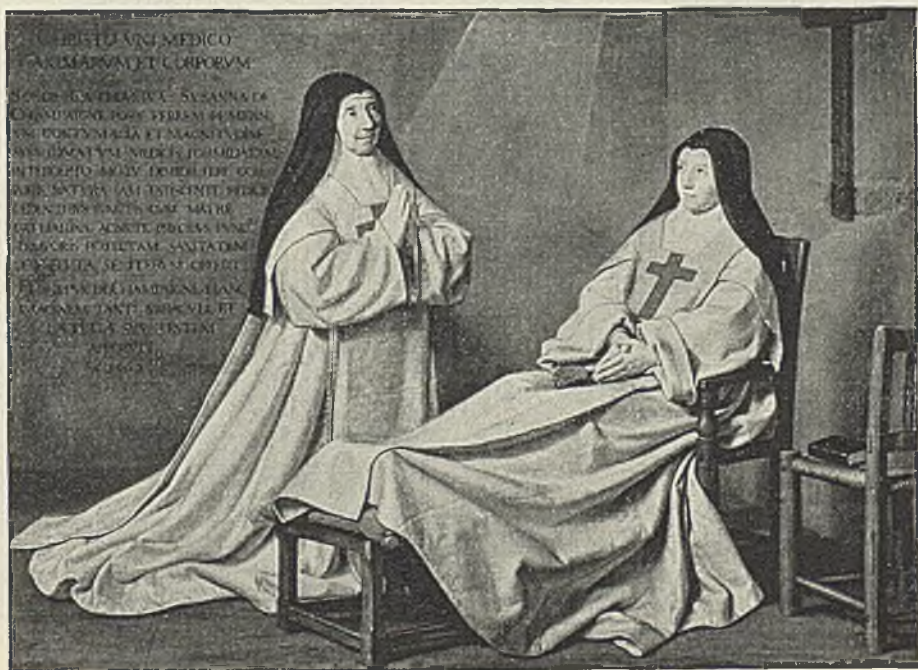


Abb. 203 Zwei Nonnen von Philippe de Champaigne

Die Landschaftsmalerei¹⁾ stieg auf den Bahnen Poussins durch eine Reihe von Künstlern, die sich ihr fast ausschließlich widmeten, zur Höhe der Vollendung empor. Poussins Schwager *Gaspard Dughet*, von den Zeitgenossen gewöhnlich gleichfalls mit dem berühmten Malernamen genannt (1613—75), wurde sein geschickter Schüler und Nachahmer. Auch er hat fast ausschließlich der Umgegend Roms, den Sabiner- und Albanerbergen seine Motive entlehnt, die er immer wieder aufs neue gruppierte und zusammenfügte, oft mit feinem Stilgefühl, zuweilen auch etwas konventionell und flüchtig. Eigen ist ihm die Vorliebe für Darstellung atmosphärischer Ereignisse: Sturm, Regen, Blitz hat er sorgfältig beobachtet und wiedergegeben. Seine schnelle Arbeitsweise — er soll oft an einem Tage ein großes Bild vollendet haben — führte ihn zu etwas summarischer Behandlung des Details: der sog. „Baumschlag“, d. h. die Wiedergabe des Laubes durch

1) *G. Lanoë u. A., Histoire de l'école française du paysage. Paris 1901.*

schematisch nebeneinander gesetzte kurze Pinselhiebe, ist von ihm eingeführt worden. Sein besonderes Gebiet sind große landschaftliche Wandbilder, wie er sie im Palazzo Colonna und in der Kirche S. Martino ai Monti als Fresken, an anderer Stelle für Pal. Colonna und für Pal. Doria in Tempera- resp. Ölmalerei ausgeführt hat. Sie sind im wesentlichen auf dekorative Linien-



Abb. 204 Bildnis des Bischofs Bossuet von Hyacinthe Rigaud

wirkung berechnet, während seine Staffeleibilder, wie sie namentlich die Galleria nazionale in Rom und die englischen Sammlungen in trefflicher Güte besitzen, oft auch durch einen warmen, goldigen Farbenton ausgezeichnet sind. Als sein schönstes Ölbild gilt die Landschaft mit Abraham und Isaak in der Londoner Nationalgalerie, aber auch vier Landschaften im Palazzo Pitti, andere in Petersburg, Wien (Abb. 205) und Dresden gehören zu seinen besten Werken.

An dem Studium der Werke beider Poussin, die er persönlich nicht gekannt hat, entwickelte sich *François Millet* (1642—79), ein in Antwerpen geborener, in Paris tätiger Künstler, zu einem Landschaftler ihres Stils; nur ist er gewöhnlich etwas weicher, tupfiger, namentlich in der Behandlung des Baumschlags, und hat gelegentlich wie auf dem schönen Bilde mit dem Orangenhain (Abb. 206) in der Münchener Pinakothek, welche seine drei bedeutendsten Arbeiten besitzt, eine mehr originale Selbständigkeit entwickelt.



Abb. 205 Gewitterlandschaft von Gaspard Dughet

Ihre klassische Vollendung erreichte die Ideallandschaft durch *Claude Gellée*, der nach seiner Heimat Lothringen gewöhnlich *Claude (le) Lorrain* genannt wird (1600—82)¹⁾. Er kam jung, angeblich als Pastetenbäcker, nach Rom, wurde von *Agostino Tassi* (1566—1642), einem dekorativen Landschaftsmaler aus der Nachfolge der Carracci, in der Kunst unterrichtet, hat sich dann aber, zum Teil im Zusammenleben mit dem deutschen Maler *Joachim von Sandrart*, durch eifriges Naturstudium erst selbständig entwickelt. Sehr zahlreiche Handzeichnungen Claudes, namentlich im Britischen Museum, erzählen davon, eine große Menge von Skizzen zu und nach seinen Gemälden hat er selbst zu einem jetzt in der Sammlung des Herzogs von Devonshire in Chatsworth befindlichen Bande („*Liber veritatis*“) vereinigt, um der Nachwelt ein beglaubigtes Inventar seiner echten Werke zu hinterlassen²⁾.

¹⁾ *M. Pattison*, *Claude Lorrain, sa vie et ses œuvres*. Paris 1884. *G. Grahame*, *C. L. painter and etcher*. London 1895.

²⁾ Publiziert in Faksimilestichen von Rich. Earlom, London 1777 u. 1819.

Auch *Claude Lorrain* scheint von der Ausführung dekorativer Landschaftsgemälde für römische Paläste ausgegangen zu sein und seinen persönlichen Stil erst ziemlich spät, gegen Ende der dreißiger Jahre, gefunden zu haben. Dann hat er ihn während einer mehr als vierzigjährigen Tätigkeit im ganzen festgehalten, wenn auch eine langsame Wandlung von ursprünglich weicher, bräunlicher Tonart zu



Abb. 206 Italienische Landschaft von François Millet
(Nach Phot. Bruckmann)

einer klaren, festeren Malweise, endlich zu dem feinen, durchsichtigen Silberton der fünfziger Jahre sich verfolgen läßt. — Von den Poussins, deren Werke ihm immerhin die entscheidende Anregung gaben, unterscheidet ihn von allem Anfang an der freiere, leichtere, harmonische Charakter seiner Bilder. Nicht mehr begrenzte Waldtäler und Felsgebirge, sondern die offene, klare, von lichtigem Ätherglanz erfüllte Ferne entspricht der Art seines Naturempfindens. Das Meer und weite Flußtäler bilden den Horizont; monumentale Gebäude, antike Ruinen oder prächtige Baumgruppen erheben sich im Mittelgrunde und lassen durch ihre fein geführten Konturen die Ferne um so duftiger erscheinen. Fast niemals fehlt eine breite Wasseroberfläche, welche die Fülle des Lichtes sammelt und zurückwirft. Hafen- und Küstenbilder mit stattlichen Kaibauten, Leuchttürmen, Schiffsgruppen sind ein gern gewähltes Thema. Der Vordergrund ist stets auf Grund sorgfältigsten Naturstudiums detailliert durchgeführt und mit einer oft allzureich entwickelten, meist der antiken oder der biblischen Geschichte entnommenen Staffage belebt. Der zuweilen unharmonische

Charakter dieser figürlichen Zutaten erklärt sich daraus, daß Claude Lorrain dieselben von anderen Malern — namentlich *Fil. Lauri*, *Guillaume Courtois* und *Jan Miel* werden genannt — ausführen ließ. Bestimmte Örtlichkeiten getreu wiederzugeben hat er verschmäht, wenn er auch mit Vorliebe gewisse römische Bauwerke, wie die Ruinen des Forum, das Kolosseum, den Tempel von Tivoli u. a., im Vorder- oder Mittelgrunde seiner Kompositionen anbrachte. Seine Landschaften sind der Ausdruck eines reinen, heiteren und frommen Gemüts; sie zaubern paradiesische Gefilde vor unsere Augen, in denen gute und glückliche Menschen wohnen und über denen das Wort des Psalmisten ertönt: Die Himmel erzählen die Ehre Gottes!



Abb. 207 Landschaft mit Abraham und Hagar von Claude Lorrain
(Nach Phot. Bruckmann)

Aus den vielen hundert Landschaftsbildern Claudes können hier nur einige wenige allgemein zugängliche und bekannte hervorgehoben werden, die für die Entwicklung seines Stils charakteristisch erscheinen. Zwei von 1639 datierte Gemälde des Louvre — der die reichste Zahl von Werken des Meisters besitzt —, ein Ländliches Fest und ein Hafengebäude, zeigen zuerst ihn im Vollbesitz seiner künstlerischen Mittel; sie sind für Papst Urban VIII. gemalt, dessen Gunst den Künstler bekannt machte. Eine italienische Küstenlandschaft im Berliner Museum von 1642 hat den bräunlich-goldigen Ton der ersten Epoche seines Schaffens: die Komposition ist noch etwas unruhig, ohne die klassische Harmonie der Linienführung, welche er später zu eigen gewinnt. Einen sichtbaren Fortschritt in dieser Richtung bezeichnen die Landschaft mit der Flucht nach Ägypten von 1647 (Dresden) und die berühmte „Mühle“ (Pal. Doria, Wiederholung von 1648 in der Londoner Nationalgalerie); hier ist namentlich die Ferne kühler, aber auch klarer und durchsichtiger, während der Vordergrund noch

im Bann der weichen braunen Töne ruht. Zu meisterhafter Sicherheit der Behandlung steigt Claude in den Bildern der „silbernen“ Tonart auf, die zumeist den fünfziger Jahren angehören; so die Abendlandschaft mit dem Kolosseum und Konstantinsbogen (1651, Herzog von Westminster), ferner die Landschaften mit der Anbetung des goldenen Kalbes (1655, ebendort) oder die beiden Landschaften mit Jakob und Rahel und der Ruhe auf der Flucht (1654/55, Petersburg). Auch die Landschaft mit Acis und Galatea (1657,



Abb. 203 Sonnenuntergangslandschaft von Claude Lorrain
(Nach Phot. Bruckmann)

Dresden) vertritt diese Periode eines festen, klaren, kühlen Maltons in hervorragender Weise. Aus den sechziger Jahren gehören hierher namentlich die Landschaft mit der Entführung Europas (1667, Buckingham Palace) und die beiden Gegenstücke der Münchener Pinakothek mit der Verstoßung Hagers (1668, Abb. 207) und Hagar und Ismael in der Wüste, in jedem Betracht zwei Hauptwerke des Meisters. Derselben Sammlung gehören zwei charakteristische Bilder der siebziger Jahre an: der Sonnenaufgang in einem Seehafen (1674), der noch klar und fest in der Gesamthaltung, während die Sonnenuntergangslandschaft mit musizierenden Hirten (1676, Abb. 208), bereits die schweren und trüben Töne aufweist, welche die Altersmanier des Meisters anzeigen. Doch stammt aus diesem Jahrzehnt auch noch ein so großartiges Bild wie der Apollontempel im Pal. Doria (um 1673). Claude Lorrain hat auch, vielleicht durch seinen engeren Landsmann Callot angeregt, gelegentlich radiert¹⁾, und einzelne seiner Blätter, wie der berühmte „Ochsenhirt“, geben den Gemälden an Vollendung nichts nach.

¹⁾ Eaux-fortes de Claude le Lorrain. Texte par G. Duplessis. Paris, o. J.

Poussin und Claude Lorrain haben, obwohl sie fast die ganze Zeit ihres Schaffens außerhalb Frankreichs verbrachten, eine entscheidende Einwirkung auf die französische Kunst ausgeübt. Denn es liegt in ihren Werken eine gewaltige stilbildende Kraft, die auch das sorgfältigste Studium der Natur nur zum Ausgangspunkte nimmt, um mit überlegener Kunst ein über die Wirklichkeit erhöhtes, ideales Dasein zur Darstellung zu bringen. Ähnliche Richtungen sind uns bereits in der französischen Architektur der Zeit begegnet: *Poussin*, der Normanne, und *Claude Gellée*, der Lothringer, vertreten in der französischen Malerei dieselbe Neigung zu ruhiger Harmonie und klassischer Einfachheit, welche die französischen Hugenottenarchitekten (vgl. S. 69) in ihren Schöpfungen bewiesen. Es ist das eigentlich germanische Element in dem Stammesgemisch der französischen Nationalität, das sich als das künstlerisch produktive bewährt, während in dem geborenen Pariser *Lebrun* die gallokeltische Liebe zur tönenden Phrase nach romanischer Art zum Ausdruck gelangt.



Abb. 269 Porträtstich von Antoine Masson

Die Geschichte der französischen Malerei im 17. Jahrhundert findet ihre Ergänzung durch einen Blick auf die gleichzeitige Entwicklung der graphischen Künste in Frankreich; ja, ein Teil des Ruhmes der ersteren beruht heute nur noch auf Werken der Kupferstecher, da viele Originale in den Stürmen der Revolutionszeit zerstört worden sind. Der reproduzierende Stich entwickelte sich überhaupt in Frankreich nach dem Vorbilde der Niederländer jetzt zu einem Glanze des Könnens, der ihm auch eine selbständige Bedeutung sichert. Vor allem aber war es der Porträtstich, welcher der französischen Kupferstecherei hohe künstlerische Blüte und nach dem Niedergange der vlämischen Stecherschule die Führung in dieser Kunst brachte. Als reproduzierende Stecher sind die bedeutendsten wie *Tortebat*, *Dorigny*, die Familie *Audran* schon gelegentlich der Maler, nach denen sie arbeiteten, genannt worden. Ihre Technik bediente sich in freier Weise aller Arbeitsmittel, des Grabstichels wie der Nadel und des Ätzwassers, um die farbigen Reize der Originale nachzuahmen, und erzielte damit die glänzendsten malerischen Wirkungen. Die Porträtstecher waren teils nach Gemälden, teils nach eigenen Zeichnungen tätig und wetteiferten mit De Troy, Largillière, Rigaud u. a. in der sicheren Eleganz und dem farbigen Eindruck ihrer Schöpfungen. *Jean Morin*

(um 1600—66), dann der in Paris tätige Antwerpener *Gérard Edelinck* (1640—1707), *Robert Nanteuil* (1623—78), *François* und *Nicolas de Poilly*, *Antoine Masson* (1636 bis 1700), *Pierre Drevet* (1663—1738) und seine Nachfolger sind die bedeutendsten Künstler aus diesem Kreise, der für ganz Europa vorbildlich schuf (Abb. 209).



Abb. 210 Porträtbüste des Pierre Mignard von Martin Desjardin Paris, Louvre

Der Barockgeist, der in der französischen Architektur und Malerei nur eine beschränkte Geltung gewann, herrschte desto unumschränkter in der französischen Plastik¹⁾. Die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts sah in *Jacques Sarrazin* (1583—1660) und *Simon Guillain* (1581—1658) die letzten Ausläufer der Schule des Giovanni da Bologna; sie schufen hauptsächlich Denkmäler und Porträtbüsten. Daneben waren für die Porträtplastik auch einige Niederländer, wie *Martin van den Bogaerts*, gen. *Desjardins* (1640—94), und der Medailleur und königliche Münzmeister *Jan Warin* (1604—72) tätig. Ihre Büsten (Abbild. 210) zeichnen

sich, analog den gleichzeitigen Porträtbildern, ebenso durch lebensvolle Auffassung wie technische Vollendung aus. Die Denkmalstatuen der Zeit sind leider fast sämtlich zerstört worden. *Gerard van Obstal* (1594—1668), *Philippe Buyster* (1595—1668), *Gilles Guérin* (1606—78), *Gaspard* (1624—81) und *Baltasar de Marsy* (1628—74) sind andere, hauptsächlich für dekorative Zwecke tätige Bildhauer dieser Epoche. Schüler Guillains waren die beiden Brüder *Anguier*; *François Anguier* (1604—69) schuf zumeist Grabmäler, unter denen das von Jacques-Auguste de Thou (jetzt im Louvre) das bedeutendste ist, *Michel A.* (1612—86) dekorative Skulpturen für Val de Grace

¹⁾ *L. Gonse*, *La Sculpture française depuis le XIV^e siècle*. Paris 1875. — *St. Lami*, *Dictionnaire des Sculpteurs français sous le règne de Louis XIV.* Paris 1906.

und für die Porte St. Denis (vgl. S. 79) zu Paris, aber auch zahlreiche Werke der Kleinplastik, wie die Statuette einer Amphitrite im Louvre und ähnliche Figuren der vier Elemente im Grünen Gewölbe zu Dresden u. a. Wenn der Einfluß Berninis in diesen Werken sich noch mit Maß äußert, so arbeiteten andere Künstler wie *Jean Théodon* († 1713), *Pierre Legros* d. J. (1666—1719), *Pierre Monnot* († 1733) längere Zeit in Italien unmittelbar unter dem großen Barockmeister und müssen zu seinen eigentlichen Schülern gezählt werden. Die Gruppen am Ignatiusaltar im Gesù (vgl. Abb. 29) von *Legros* und *Théodon* sind bereits erwähnt worden; von *Legros* rührt auch die Statue des hl. Ignatius selbst an diesem Altar, sowie des hl. Aloysius Gonzaga in S. Ignazio zu Rom her, von *Legros* und *Monnot* die Reihe der Apostelstatuen in den Pfeilernischen der Lateranbasilika, von *Monnot* allein das Grabmal Innozenz' XI. in St. Peter u. a.; in Deutschland sind bekannte Werke dieses Bildhauers die mythologischen Reliefs im Marmorbad des Orangerieschlosses bei Kassel.

Nicht als Schüler, sondern als ebenbürtiger Nebenbuhler Berninis fühlte sich *Pierre Puget* (1622—94)¹⁾, der bedeutendste französische Bildhauer des Jahrhunderts. Ursprünglich Verfertiger von Schiffsgalonen, ging er 1641 nach Rom, wo er Schüler des Malers Pietro da Cortona und sein Gehilfe bei den Deckendekorationen des Palazzo Pitti wurde, auch sonst sind noch etwa fünfzig Gemälde von ihm erhalten. Erst sehr viel später, nach abermaligem längerem Aufenthalt in Italien, wandte er sich definitiv der Bildhauerei zu. Sein berühmtes Erstlingswerk in dieser Kunst waren die Karyatiden am Hauptportal des Rathauses zu Toulon (Abb. 211), halbnackte athletische Männergestalten, welche mit dem Ausdruck gewaltigster Anstrengung den Balkon tragen (vgl. S. 35). Puget versteht so heftig bewegte Gestalten packend darzustellen, da er ihnen etwas von seinem eigenen



Abb. 211 Karyatide von Pierre Puget

leidenschaftlichen Empfinden einhaucht;

¹⁾ L. Lagrange, Pierre Puget. Paris 1868.

die Körperformen beherrscht er bis ins Detail hinein und behandelt den Marmor, der „vor ihm zitterte“, wie er sich einmal ausdrückt, mit blendender Technik. Im übrigen wandelt auch er in den Geleisen Berninis, überbietet ihn aber durch ungezügelter Wildheit. Sein Sebastian in S. Maria di Carignano zu Genua (1664) windet sich förmlich vor Qualen, die in dem Körper mit voller Genauigkeit des Details gekennzeichnet sind; sein Gegenstück, der hl. Ambrosius, ist ähnlich maniert im Motiv, aber ein Meisterstück malerischer Behandlung des Steins, namentlich in den bauschigen Prachtgewändern. Die Statue des seligen Alessandro Sauli (ebendort) drückt den höchsten Grad inbrünstiger Verzücktheit aus. Die kleine Marmorgruppe Alexanders des Großen (im Louvre) übertrumpft den Konstantin Berninis durch die leidenschaftliche Kraft des Vorwärtsdrängens: wie Halme vor dem Sturmwind, beugen sich drei überrittene Feinde unter dem Leibe des Rosses.

Puget übte seine Tätigkeit meist in Toulon, Marseille und anderen Provinzstädten; in Paris selbst festen Fuß zu fassen, gelang ihm nicht. Nur zwei Werke

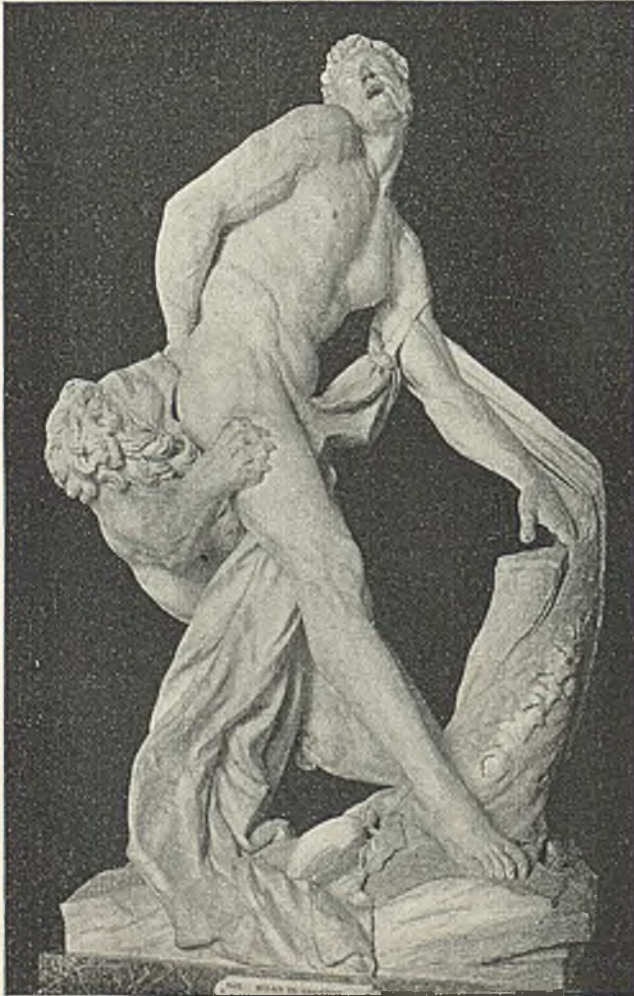


Abb. 212 Der Athlet Milon von Pierre Puget

bestellte der Minister Colbert bei ihm für das Versailler Schloß: das Relief mit der Begegnung von Alexander und Diogenes (1687), ein Marmorgemälde in dem üblichen, überfüllten Stil, und die Kolossalgruppe des Krotoniaten Milon (1682), der mit der Hand in einem Baumstamm eingeklemmt dem Überfall durch einen Löwen preisgegeben ist (beide Werke im Louvre) (Abb. 212). Größte körperliche Kraft im Zustande der Wehrlosigkeit dem sicheren Verderben geweiht — ein so nervenkitzelnder Einfall war selbst keinem italienischen Barockmeister gekommen und Puget erregte dadurch, sowie durch die bravouröse Art der Ausführung ungeheure Sensation. Er schien seinen Zeitgenossen das Können Michelangelos und den Geist Berninis zu vereinigen! — Als Gegenstück zu der Milongruppe entstand dann

noch die Befreiung der Andromeda (1684) in sehr bewegtem malerischen Aufbau. Die aufwühlende Art seiner Formenbehandlung weisen auch einige Bildnisse auf, vor allem sein eigener lebensgroßer Porträtkopf (Museum zu Aix) sowie das Medaillonrelief Ludwigs XIV. im Museum zu Marseille (Abb. 213).



Abb. 213 Medaillonrelief Ludwigs XIV. von Pierre Puget

Puget war ein Genie, ausgerüstet mit allem Stolz und aller Eigenart eines solchen; am Hofe von Versailles konnte er keine Rolle spielen, möglich auch, daß ihn die hier allmächtigen Künstler nicht aufkommen ließen. Die Dokumente seines Lebens erzählen von der feindseligen Stellung, die *Hardouin-Mansart* (vgl. S. 80) zu seinen großartigen Plänen einer „Place royale“ in Marseille einnahm. Der von *Lebrun* bevorzugte Bildhauer war *François Girardon* (1628 bis 1715), auch er, nur mit etwas geringerer Verve, ein Nachfolger Berninis. Seine Gruppe des Raubes der Proserpina (1699) in Versailles sucht die Vorzüge der Komposition des Giovanni da Bologna mit der weichen malerischen Formenbehandlung Berninis (vgl. S. 177 f.) zu vereinigen. Ganz im Sinne des letzteren ist sein bekanntestes Werk, das Grabmal Richelieus in der Kirche der Sorbonne (1694 [Abb. 214]), ein lebendes Bild: der Kardinal ruht sterbend auf seinem Sarkophage, von der Religion getröstet und von der Wissenschaft — oder was die mit reizvoller Intimität dargestellte weinende Frau am Fuße des Sarges sonst bedeuten soll — betrauert. Seine Meisterschaft

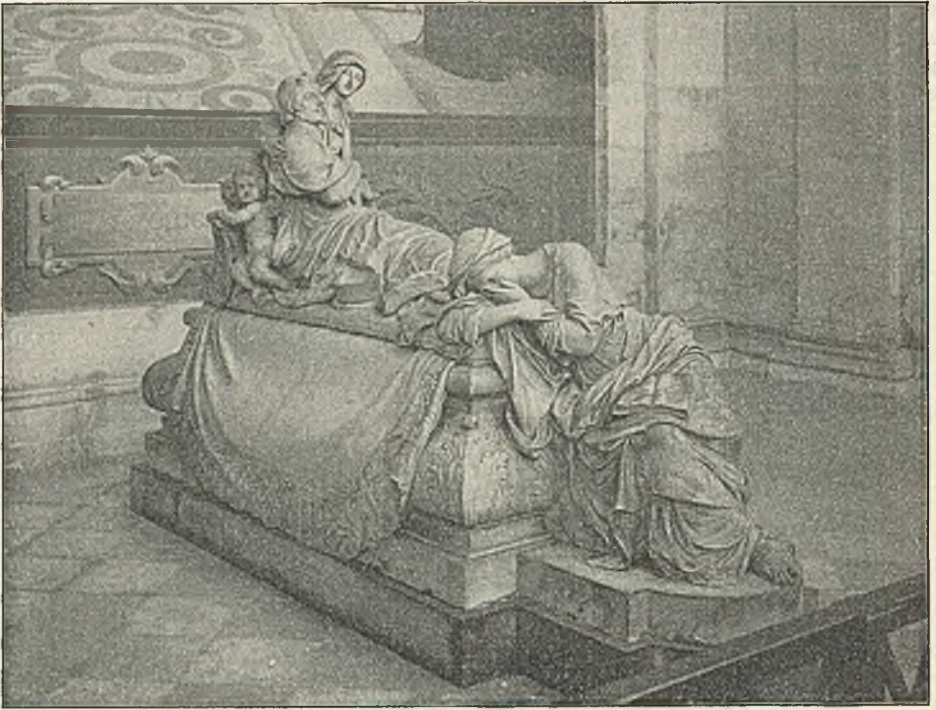


Abb. 214 Grabmal Richelieus von François Girardon

in der Bildung jugendlich weicher weiblicher Körper zeigen auch die — ursprünglich vergoldeten — Bleireliefs badender Nymphen an der Cascade de l'allée d'eau im Schloßgarten zu Versailles (Abb. 215); eine prächtige Porträtskulptur besitzt der Louvre in der Marmorbüste Boileaus, während die 1699 für den Vendômeplatz geschaffene Reiterstatue Ludwigs XIV. leider zerstört worden ist (das Modell im Louvre).



Abb. 215 Badende Nymphen Relief im Schloßgarten zu Versailles von François Girardon

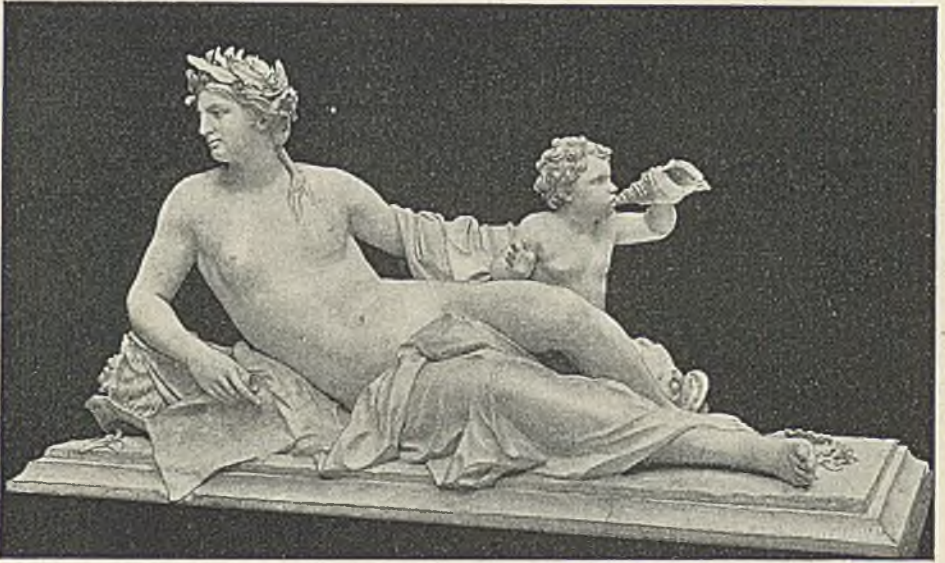


Abb. 216 Flußgottheit im Parke zu Versailles von Antoine Coyzevox

Ein vielbeschäftigter Meister aus dem Kreise Lebruns war *Antoine Coyzevox* (1640—1720)¹⁾, aus London gebürtig, aber seit 1671 dauernd in Paris tätig. Für Versailles schuf er Deckendekorationen und Gartengruppen von Flußgöttern und Nymphen (Abb. 216). Seine 1702 für das Schloßchen Marly gearbeiteten dekorativen Marmorgruppen des Merkur und der Fama sind seit 1719 im Tuileriengarten in Paris aufgestellt. Von seinen zahlreichen Grabdenkmälern (Minister Colbert in St. Eustache, Maler Lebrun in St. Nicolas du Chardonnet) ist dasjenige Mazarins aus dem Collège des quatre



Abb. 217 Porträtbüste Condés von Antoine Coyzevox

¹⁾ *H. Jouin, A. Coyzevox, sa vie et ses œuvres. Paris 1888.*

nations (1692), jetzt im Louvre, das bekannteste: die Marmorfigur des Verstorbenen kniet auf dem dunkeln Porphyrsarkophage, der von den sitzenden Bronzestatuen der Tugenden umgeben ist. Die von Bernini festgesetzte Rangordnung der plastischen Materiale ist hier also — offenbar aus dekorativen Gründen — in ketzerischer Weise umgekehrt. Am bedeutendsten erscheint Coyzevox in seinen Porträtbüsten, von denen der Louvre diejenigen Richelieus, Condés (Abb. 217), Charles Lebruns, sein Selbstbildnis u. a. vereinigt hat. Hier wetteifert Coyzevox mit Rigaud in der großartigen Auffassung der Persönlichkeit und der bis ins kleinste Detail hinein markanten und doch niemals kleinlich wirkenden Art der Ausführung. Diese Werke sind dabei von nervöser Lebendigkeit, frisch, fein und delikate. — Coyzevox' Neffen *Nicolas* (1658—1733) und *Guillaume Coustou* (1677—1748) arbeiteten mit ihm zusammen an dem großen Skulpturwerk in Notre Dame, welches das Gelübde Ludwigs XIII. darstellt. *Nicolas* lieferte außerdem dekorative Arbeiten für die Schloßkapelle, *Guillaume* für die Gärten von Versailles, und von letzterem rühren auch die prächtigen Rosse aus Marly auf der Place de la Concorde sowie das Grabmal des Kardinals Dubois in St. Roch her.

Deutschland

Das Gepräge der deutschen Kunst im 17. Jahrhundert ist die Armut: arm an Talenten, arm an selbständigen künstlerischen Ideen, arm an Gelegenheiten zur Betätigung, vermag sie in keiner Weise sich mit dem Kunstschaffen in den Nachbarländern zu messen. Eine eigene nationale Stilentwicklung fehlt, die hier und da auftretenden tüchtigeren Künstler stehen in keinem geistigen Zusammenhang untereinander und haben fast alle ihre Schulung in fremdem Lande gewonnen, zum Teil dort ihr Leben beschlossen.

Die deutsche Malerei¹⁾ dieses Zeitalters besitzt nur eine wirklich bedeutende Künstlerpersönlichkeit: *Adam Elsheimer* (1578—1610)²⁾. Er war in Frankfurt a. M. geboren und Schüler des dortigen Malers *Philipp Offenbach* (1566—1639), der durch seinen Lehrer *Hans Grimmer* mit *Matthias Grünewald* in Verbindung steht. Es ist bezeichnend, daß der einzige triebkräftig gebliebene Zweig der deutschen Malerei auf den malerischsten aller Meister des 16. Jahrhunderts zurückgeht! Doch bald nach Beendigung seiner Lehrzeit zog *Elsheimer* nach Italien, 1600 war er bereits in Rom, und dort ist er bis zu seinem frühen Tode verblieben. Die römische Künstlerkolonie schätzte ihn als einen unvergleichlichen Meister, Papst Paul V. sorgte für seinen Unterhalt, ein internationaler Ruhm aber, wie den römischen Malern französischer Nationalität, ist ihm zu Lebzeiten nicht beschieden gewesen. Und doch ist *Elsheimer* der unmittelbare Vorläufer des *Claude Lorrain*, er hat zuerst den Weg gefunden, den poetischen Stimmungszauber der römischen Landschaft im Bilde festzuhalten. Über die Art seines Naturstudiums berichtet uns *Sandrar!*, daß er fast nur mit den Augen durch stundenlanges Betrachten die Formen eines Baumes, einer Gegend in sich aufzunehmen suchte; eine unter dem Namen seines „Skizzenbuches“ erhaltene Sammlung von Zeichnungen (im Städelschen Institut in Frankfurt) enthält verhältnismäßig wenige Andeutungen landschaftlicher Motive und sonst nur Akt- und Figurenstudien, zum Teil nach italienischen Meistern. Für *Elsheimer* stand die poetisch erfaßte Einheit des Bildes im Mittelpunkt, ihr ordnete er die — übrigens stets sorgfältig und sicher gezeichneten — Einzelheiten unter. Diese Harmonie der malerischen Stimmung weiß er in Landschaften wie in Interieurs, bei heller Tagesbeleuchtung wie bei oft sehr komplizierter künstlicher

¹⁾ *H. Janitschek*, Geschichte der deutschen Malerei. Berlin 1886.

²⁾ *W. Bode*, Adam Elsheimer, in den Studien zur Geschichte der holländ. Malerei. Braunschweig 1883.

Lichtquelle zu erzielen. Dabei gehen Figuren und Umgebung inhaltlich und malerisch so zusammen, daß keines dieser beiden Elemente als das vorwiegende bezeichnet werden kann. Diese völlige künstlerische Durchdringung seiner Arbeiten weist dem deutschen Meister in gewisser Hinsicht den Vorrang selbst vor Claude Lorrain an, der die Staffage seiner Bilder nur in den allgemeinen Umrissen angab und von anderen ausführen ließ. Elsheimer hat allerdings fast ausschließlich Bilder kleinen, zuweilen kleinsten Formates gemalt und ist bei seiner verhältnismäßig kurzen Tätigkeit nicht zu jener klassischen Abrundung des Stils gelangt, die uns an dem großen Lothringer entzückt. Ebenso wenig hat er eine eigentliche Tonmalerei im Sinne der späteren Holländer entwickelt, „aber die Lokalfarben sind mit so feinem Gefühl zusammengestellt, die Übergänge so zart, daß er stets volle Harmonie zu erzielen vermochte. Höchstens kann man von dem Vorherrschen einer Lokalfarbe — meist ein tiefes Purpurrot — sprechen, wodurch dann die tiefe Stimmung des Ganzen bedingt wird“.



Abb. 218 Gebirgslandschaft von Adam Elsheimer (Nach Phot. Bruckmann)

Nicht ohne Eindrücke von den verschiedensten Seiten aufzunehmen hat sich Elsheimer zu der völligen Selbständigkeit, welche die Arbeiten seiner Reifezeit aufweisen, durchgerungen. Bezeichnend für den Einfluß Caravaggios ist z. B. das Kniestück einer Judith auf dunklem Grunde (Dresden), für den Correggios Die Ruhe auf der Flucht in Wien und die Anbetung des Kindes in der Galerie Czernin ebendasselbst. Auch die große Gebirgslandschaft in Braunschweig erinnert noch an die Manier des Annibale Carracci (Abb. 218). Diese Bilder entstammen seiner römischen Frühzeit; seit 1605 etwa datiert man die Reifeepoche des Künstlers. Hierher gehören die köstliche, in großen, klaren Formen mit feinem Luftton der Ferne entwickelte Landschaft, in deren Vordergrund die Brüder Josephs an der Zisterne dargestellt sind (Dresden, Abb. 219), die „Arkadische Waldlandschaft“ mit dem sitzenden Johannes dem Täufer

(Berlin), die Berglandschaften mit dem barmherzigen Samariter (Paris) und dem hl. Laurentius (Karlsruhe). Besonders oft hat Elsheimer die Flucht nach Ägypten gemalt, einmal in einer von hellstem Tageslicht durchleuchteten Ruinenlandschaft von zauberischem Schmelz der Färbung (Dresden), sonst meist im Abendlicht, auch bei Mondschein und Fackelbeleuchtung (München, Innsbruck, Paris). Mythologische Stoffe behandeln die köstliche kleine Landschaft mit Bacchus und den nysäischen Nymphen (Frankfurt a. M.), die Waldlandschaft mit Pan und Syrinx (Berlin), Merkur mit den Töchtern der Aglaja (Uffizien) u. a. Ein besonderes Meisterwerk ist der Besuch Jupiters und Merkurs bei Philemon und Baucis in der Dresdener Galerie (Abb. 220), als Interieurszene ausgestattet mit allen Reizen einer künstlich verteilten Beleuchtung und behaglichster Intimität.



Abb. 219 Joseph im Brunnen von Adam Elsheimer (Nach Phot. Tammé, Dresden)

Elsheimer ist einer der wenigen deutschen Meister, welche der internationalen Kunstgeschichte angehören. Die Spuren seiner Nachwirkung lassen sich nicht bloß im Süden verfolgen, sondern auch im Norden: Rembrandt hat ihn sehr genau studiert und verdankt ihm manche Anregung zu seinem früheren Landschaftsstil. In Deutschland selbst dagegen ist sein Schaffen so gut wie unbeachtet geblieben. An *Johann König*, der wahrscheinlich in Rom sich eine Zeitlang an ihn anschloß, hatte er einen unbedeutenden Nachahmer. Wer sonst etwa von deutschen Malern auf den von ihm eingeschlagenen Weg hätte weitergehen mögen, den vertrieb der Krieg in die Fremde. Es ist immerhin beachtenswert, wieviel tüchtige Maler auch im 17. Jahrhundert Deutschland an das Ausland abgegeben hat. So gehören *Johann Lingelbach* aus Frankfurt, *Kaspar Netscher* aus Heidelberg, *Govaert Flinck* aus Cleve, *Nikolaus*

Knüpfer aus Leipzig, *Ludolf Bakhuizen* aus Emden der Geschichte der holländischen Malerei an, und auch von den Malern, welche in England Ruhm und Geld gewannen, sind zwei der geschätztesten, *Sir Peter Lely* (Peter van der Faes aus Soest) und *Gottfried Kneller* (Kniller) aus Lübeck, deutschen Ursprungs.



Abb. 220 Jupiter und Merkur bei Philemon und Baucis von Adam Elsheimer
(Nach Phot. Bruckmann)

Elsheimers Vaterstadt Frankfurt a. M. hat noch eine kleine Reihe von Malern hervorgebracht, die für ihre Zeit eine gewisse Bedeutung besitzen. So *Joachim von Sandrart* (1606—88), der allerdings mehr durch seine „Teutsche Akademie der edlen Bau-, Bild- und Malerey-Künste“ (Nürnberg 1675—79)¹⁾, ein dürftiges Seitenstück zu Vasaris Lebensbeschreibungen italienischer Künstler, bekannt geworden ist, als durch seine künstlerischen Leistungen. Er vertritt in Deutschland den Typus des eklektischen Virtuosen, war erst Schüler des Kupferstechers *Agidius Sadeler* in Prag, dann des Malers *Gerard Honthorst* in Utrecht, durchwanderte England, lebte sieben Jahre lang in Italien und hat sich dann namentlich in Augsburg und Nürnberg längere Zeit aufgehalten. Seine Malerei reflektiert die Manieren der verschiedenen Meister, die er auf seinen Wanderungen kennen lernte, am glücklichsten die der Niederländer. Porträts, namentlich Gruppenbildnisse (Empfang der Maria von Medici durch die Korporalschaft des Kapitäns van Swieten, 1638, in Amsterdam, Gesandtenfestmahl zur Feier des Westfälischen Friedens, 1650, in Nürnberg) und Historienbilder sind seine Hauptwerke. Sein Schüler *Matthäus Merian* (1621—87), ein Mitglied der bekannten Frankfurter Verlegerfamilie, und

1) *J. L. Sponsel*, *Sandrarts Teutsche Academie*, kritisch gesichtet. Dresden 1896. Vgl. *P. Kutter*, *Joachim von Sandrart als Künstler*. Straßburg 1907.

sein Neffe *Johann Sandrart* sind als Künstler unbedeutend. Der Rubensschüler *Samuel Hoffmann* (1592—1648), una die aus holländischer Lehre hervorgegangenen bedeutendsten Vertreter der Stilleben- und Tiermalerei in Deutschland, *Abraham Mignon* (1640—79) und *Johann Heinrich Roos* (1631—85), waren gleichfalls hauptsächlich in Frankfurt tätig; in der Familie Roos wurde bis ins 18. Jahrhundert hinein die Tiermalerei nach der Manier der gleichzeitigen Niederländer gepflegt (Abb. 221).



Abb. 221 Ruhende Herde bei Sonnenuntergang von Joh. Heinr. Roos München, Alte Pinakothek (Nach Phot. Bruckmann)

Mangel an eigener künstlerischer Anschauungsweise und Tradition herrscht, wie bei dieser lokalen Gruppe, in der gesamten deutschen Malerei. Dabei macht sich ziemlich durchgängig dieselbe natürliche Scheidung, wie in der Architektur der Zeit, geltend: der Norden gravitiert nach den Niederlanden, der Süden nach Italien. Unmittelbare Schüler Rembrandts waren der Schleswiger *Jürgen* (Jurian) *Ovens* (1623—79), der sich später (Bilder im Dom zu Schleswig) mit einer gewissen Selbständigkeit entwickelte, sowie der Niedersachse *Christoph Paudiss*, der als Hofmaler des Bischofs von Freising um 1666 starb; er muß, auch nachdem ihm das bekannte Halbfigurenbild „Die Urkunde“ in Dresden endgültig ab- und dem Aert de Gelder zugesprochen worden ist, noch immer wegen des lebendigen Ausdrucks und der feinen koloristischen Haltung seiner Arbeiten (in Wien, München, Schleißheim) als der beste deutsche Rembrandtschüler gelten. Ein Enkelschüler Rembrandts war der in Schlesien für den Zisterzienserorden tätige Ostpreuße *Michael Leopold Willmann* (1629—1706). Schüler oder Nachahmer Wouwermans waren die Hamburger Schlachtenmaler *Mathias Weyer* († 1690) und *Mathias Scheits* († 1700).

In Süddeutschland lag die alte Kunststadt Nürnberg völlig brach; kaum daß ein tüchtiger Porträtmaler, wie *Lorenz Strauch* (1554—1630), zu nennen bleibt. In Augsburg war *Joh. Heinr. Schönfeld* (1609 bis nach 1675) tätig, ein italienisierender Eklektiker, der unzählige Werke des verschiedensten Inhalts in Kirchen und Schlössern Süddeutschlands hinterlassen hat. Hier war aber auch Heimat und Wirkungsstätte von *Georg Philipp Rugendas* (1666—1742), einem tüchtigen Soldaten- und Schlachtenmaler nach Art der Cerquozzi und Courtois, der namentlich in seinen Zeichnungen und Radierungen oft durch die kecke Sicherheit seiner Beobachtung und Wiedergabe momentaner Bewegungen überrascht (Abb. 222); sein Schüler ist



Abb. 222 Rast vor dem Wirtshause von G. Ph. Rugendas Gemäldegalerie in Augsburg
(Nach Phot. Höfle)

der in Wien tätige *August Querfurt* (1696—1761). — Die ungeheure Verarmung der deutschen Kunst gibt am eindringlichsten die Landschaftsmalerei zu erkennen. Auch ihre tüchtigeren Vertreter, wie der hauptsächlich in Augsburg tätige *Christian Ludwig Agricola* (1667—1719), an den sich eine ganze, namentlich in Österreich wirkende Schule angeschlossen, wagten es nicht, die heimische Natur frisch und unbefangen wiederzugeben, sondern suchten in aller Welt die Motive zu ihren nach Art Poussins und Claudes und ihrer holländischen Nachahmer zurechtgestutzten „heroischen“ Landschaften zusammen; es ist leicht verständlich, daß sie auf diesem Wege trotz oft sehr liebevoller Durchführung nicht über eine seelenlose Kulissenmalerei hinaus kamen. Das Übermaß der Bewunderung für die großen ausländischen Meister beeinträchtigte das eigene Kunstempfinden. Gerade die besten deutschen Künstler trieb es in die Fremde, und selten wußten sie hier ihre Selbständigkeit so zu wahren, wie *Karl Andreas Ruthart*, der vorzüglichste deutsche Tiermaler dieser Epoche; er stammte aus Süddeutschland, war in den Niederlanden und in Italien und soll in Rom um 1680 gestorben sein. Ruthart ist zu sehr Spezialist, um ein

großer Künstler zu sein, die Menschen und die Landschaft auf seinen Bildern sind ohne Interesse, aber Tiere stellt er meisterhaft dar, auf Grund eingehenden Einzelstudiums, wie es ihm für die wilden Tiere die niederländischen und italienischen Menagerien ermöglichen mochten. Auch in der heftigsten Bewegung des Kampfes und der Flucht charakterisiert er sie richtig und weiß der Darstellung überdies packende dramatische Kraft zu geben. Es geht ein kräftigerer, künstlerisch reiz-



Abb. 223 Selbstporträt von Johann Kupetzky Wien, Hofmuseum

voller Zug durch seine Gemälde, als ihn etwa die liebevoll und treu beobachteten, aber peinlich glatt gemalten Tierdarstellungen der ihrer Zeit hochberühmten Künstlerfamilie *Hamilton* besitzen.

Eine äußerlich sehr reiche, zum Teil glänzende Tätigkeit entfaltete die Malerei im Dienste des süddeutschen und österreichischen Kirchenbarocks. Große Kuppelfresken und Altargemälde sind die hauptsächlichsten Aufgaben der Künstler, welche sich dementsprechend meist in Italien heranbildeten. Ein geborener Münchener, *Karl Loth (Carlotto)* (1632 bis 1698) machte sich sogar ganz in Venedig ansässig.

Alle Gebiete einer regen Bautätigkeit, wie wir sie oben kennen gelernt haben, Oberschwaben¹⁾, Böhmen, Österreich und Tirol, beschäftigten fortgesetzt ganze Generationen dieser hauptsächlich dekorativ arbeitenden Maler; es genügt, einige hervorragende Persönlichkeiten zu nennen. In Österreich ist *Joh. Franz Michael Rottmayr* (1660—1730) ein Meister der Deckenmalerei, ausgezeichnet durch flotte, sichere Pinselführung und helle, heitere Farbengebung. Die Kuppelgemälde der Karlskirche und Peterskirche in Wien, die Deckenbilder der Klosterkirche in Melk, der Jesuitenkirche in Breslau (1690), endlich das Deckengemälde des großen Saales in Schloß Pommersfelden waren seine Hauptwerke. Nach

¹⁾ *B. Pfeiffer*, Die Malerei der Nachrenaissance in Oberschwaben. Württembergische Vierteljahrshefte, XII, 1903.

ihm erlangte *Daniel Gran* (1694—1757) die größte Bedeutung, der Meister der Kuppelmalereien in der Wiener Hofbibliothek, neben dem die Tiroler *Michelangelo Unterberger*¹⁾ (1695—1758) und *Paul Troger* (1698—1777) zu nennen sind. In Malern wie *Anton Franz Maulpertsch*, *Martin Knoller*²⁾, *M. J. Schmidt* („Kremser Schmidt“) setzte sich diese Richtung bis an den Beginn des 19. Jahrhunderts fort. Als Porträtmaler wurde mit Recht der in Wien, später in Nürnberg tätige *Johann Kupetzky* (1666—1740) geschätzt (Abb. 223). — In Prag war *Karl Sreeta* (1610 bis 1674)³⁾ ein typischer Vertreter des eklektischen Virtuositentums, sowie seine Nachfolger *J. P. Brandel*, *J. G. Heintsch* u. a. — In München bilden eine abgesonderte Gruppe die ja auch als Maler tätigen Gebrüder *Asam* (vgl. S. 121) und als letzter Ausläufer dieser Richtung der vielbeschäftigte *Januarius Zick* (1733—97).

Die deutsche Plastik des 17. Jahrhunderts wird nicht minder als die Malerei aus fremden Quellen gespeist. Und zwar ging der hauptsächlichste Einfluß von den Niederlanden⁴⁾ aus, oder, persönlich ausgedrückt, von Rubens. Das Behagen des vlämischen Naturells an gesunder Formenplastik tritt ja in den Schöpfungen des großen

Antwerpener Meisters selbst genugsam hervor. Seinem Kreise gehören die bedeutendsten Mitglieder der großen Bildhauerfamilien an, die um die Mitte des 17. Jahrhunderts die vlämische Plastik beherrschen; der *Colyns de Nole*, *Quellinus* und *Verbruggen* in Antwerpen, der *Duquesnoy* (vgl. S. 182) in Brüssel, der *Faid'herbe* in Mecheln. Da sie fast alle gleichzeitig Architekten waren, so hat ihre Bildnerei vorwiegend dekorativen Charakter. Sie füllen die belgischen Kirchen mit großen, oft aus verschiedenartigem Material (Bronze, schwarzem und weißem Marmor) gearbeiteten Altären, Kanzeln und Grabmälern, die reich und



Abb. 224 Kanzel in der Andreaskirche zu Antwerpen

1) *K. Zimmerer*, Michel Angelo u. Franz Sebald Unterberger. Innsbruck 1902.

2) *J. Popp*, Martin Knoller. Innsbruck 1905.

3) *G. Pazaurek*, Carl Sreeta. Prag 1889.

4) *E. Marchal*, La sculpture et l'orfèvrerie belges. Brüssel 1895.



Abb. 225 Pilaster-
ornament von
Artus Quellinus

prächtigt wirken, doch zumeist ohne durch Eigenart der Erfindung oder der Form sich dem Gedächtnis besonders einzuprägen. Am großzügigsten, von echtem Barockempfinden beseelt, erscheinen die Werke *Lukas Faid'herbes* (vgl. S. 64), namentlich in der von ihm selbst erbauten Markuskirche zu Mecheln. Charakteristisch durch ihre willkürlich aufgelöste, völlig malerische Komposition sind die holzgeschnitzten Kanzeln in der Kathedrale zu Brüssel (1699 von *Hendrik Verbruggen*) und in der Andreaskirche zu Antwerpen; dort ist die Vertreibung aus dem Paradiese, hier (Abb. 224) die Berufung der Apostel das Thema der Darstellung. Als Meister des Erzusses wie der Marmorbehandlung zeigt sich der Berninischüler *Jean Delcove* in den Bildwerken, mit denen er seit 1657 die Lütticher Kirchen schmückte. — In Holland entwickelte sich schon früh eine volkstümlich realistische *Genre bildnerei* in den Fassadenreliefs öffentlicher Gebäude, die Szenen aus dem Leben in diesen Gebäuden schildern. Ein Hauptmeister dieser Art von Reliefs war der Bildhauerarchitekt *Hendrik de Keyzer* (1565—1621), der aber auch das *Praechtgrabmal* Wilhelms von Oranien in der Neuen Kirche zu Delft (1616—20) und das *Standbild* des Erasmus von Rotterdam auf dem großen Markte zu Rotterdam (1622) geschaffen hat. Den wärmeren Stil der vlämischen Bildnerkunst brachte *Artus Quellinus d. Ä.* (1609—68) nach Holland durch seinen Skulpturenschmuck des Amsterdamer Rathauses (1648) (vgl. S. 68). Voll quellender Lebensfrische bringen seine Karyatiden in der Vorhalle des Gebäudes, die beiden Giebelgruppen mit der von Nymphen, Tritonen, See- und Landtieren und den huldigenden Personifikationen der vier Weltteile umgebenen Gestalt der Amstelodamia echt nationale Kunstgedanken in einer Form zum Ausdruck, der das Ideal der Antike die Selbständigkeit nicht geraubt hat. Unbefangenes Naturstudium, heitere Lebensfreude und gesunde Kraft der Empfindung offenbaren auch die vielen köstlichen Kapitelle, Frieze und Pilasterstreifen (Abb. 225), welche in reicher Fülle die architektonischen Formen schmücken¹⁾. Quellinus' Schüler *Rombout Verhulst* (1624—96)²⁾ schuf eine Anzahl großer Grabmäler, in denen namentlich die Gestalt des Toten von meisterhafter Ausdrucksschärfe ist. Diese Werke sind Höhepunkte der Entwicklung der niederländischen Plastik, die an Talenten und Können so reich war, daß sie im 17. Jahrhundert fast die gesamte deutsche Plastik beherrschte. Überall in Norddeutschland, wo die holländische Architektur Geltung gewann, treten auch die niederländischen Bildhauer oder ihre Werke auf, besonders in dem ja ganz unter holländischem Kunsteinfluß stehenden Berlin³⁾. Ein im Haag tätiger Wallone, *François Dusart* († 1661) schuf die feine Marmorstatue des jugendlichen Großen Kurfürsten (1651, jetzt im Portal V des Berliner Schlosses); wahrscheinlich von einem Schüler Quellinus' stammt das ausgezeichnete Grabmal des Grafen Christoph Sparr in der Marienkirche; der schon 1662 für den Großen Kurfürsten tätige *Bartholomäus Eggers* in Amsterdam kam 1687 selbst nach

¹⁾ Skulpturen im kgl. Palais zu Amsterdam von A. Quellinus. Nach den Radierungen von H. Quellinus. Berlin 1892.

²⁾ *M. van Notten*, Rombout Verhulst, sa vie et ses œuvres. Haag 1908.

³⁾ Vgl. die S. 65 und 130 angeführte Literatur.

Berlin und meißelte die dekorativen Kurfürsten- und Kaiserbildnisse für den Alabastersaal (jetzt im Weißen Saal) des Berliner Schlosses. Ein anderer Quellinusschüler, *Gabriel Grupello* (1644 bis 1730), seit 1695 in Düsseldorf tätig, schuf dort das barocke Reiterdenkmal des Kurfürsten Johann Wilhelm von der Pfalz.

In Süddeutschland freilich machten durchweg die Italiener den Niederländern den Boden streitig. In Salzburg errichtete *Antonio Dario* 1664—80 den kolossalen Hofbrunnen, ein schwungvolles Monumentalwerk voll berninesken Geistes. In Wien¹⁾ entstand 1687—93 nach dem Entwurf *Ottavio Burnacini's* die Pestsäule auf dem Graben, ein phantastischer Aufbau aus steinernen, mit zahlreichen Figuren belebten Wolken, der trotz seiner geschmacklosen Übertriebenheit nicht ohne zahlreiche Nachahmungen blieb. Das Beste daran sind einige Statuen von *Matthias Rauchmüller* (um 1660—1720), einem auch sonst im damaligen Öster-



Abb. 226 Der Winter am Zwinger zu Dresden von Balthasar Permoser (Nach Dehio und v. Bezold)

reich vielbeschäftigten Bildhauer, der namentlich in Schlesien (Grabdenkmäler der Magdalenenkirche in Breslau, Statuen der Piastengruft in Liegnitz) durch Einfachheit des Geschmacks, gesunde Charakteristik und vortreffliche Meißelführung ausgezeichnete Arbeiten hinterlassen hat²⁾. Stellenweise drang die italienische Manier auch nach Norddeutschland vor; in Sachsen hatte schon seit dem Ende des 16. Jahrhunderts sogar eine ganze Schulentwicklung sich an *Giov. Maria Nosseni* (1544—1620), dem Meister der Freiburger Domkapelle, angeschlossen. Aus ihrer Verbindung mit lokaler Tradition und holländischen Einflüssen gingen mehrere

¹⁾ *C. List*, Bildhauerarbeiten in Österreich-Ungarn von der Barocke bis zum Empire. Wien o. J. (Lichtdrucke).

²⁾ *B. Haendcke*, Matth. Rauchmüller der Bildhauer. Rep. f. Kunstw. XXV, 89 ff.

Schulen der Bildnerkunst hervor, die bis ins 18. Jahrhundert eine reiche Tätigkeit in den obersächsischen Landen entfalteten und namentlich in Grabdenkmälern und Altären für ihre Zeit sehr Tüchtiges leisteten¹⁾.



Abb. 227 und 228 Köpfe sterbender Krieger am Zeughause zu Berlin von Andreas Schlüter

Aber auch deutsche Künstler, die in Italien ihre Lehre durchgemacht haben, sind nicht selten. *Melchior Barthel* († 1674) aus Dresden, war in Rom zu Ansehen gelangt, hatte für Baldassare Longhena das hyperbarocke Riesengrabmal eines Dogen Pesaro († 1669) in der Frarikirche zu Venedig ausgeführt und war dann nach Dresden zurückgekehrt, wo eine Anzahl kleinerer, aber nicht minder verwegener Werke von seiner nur noch kurzen Tätigkeit Zeugnis ablegen²⁾.

Der hervorragendste Vertreter der italienisch-deutschen Barockplastik war *Balthasar Permoser* (1650—1732), ein geborener Pfälzer, der in Salzburg lernte, vierzehn Jahre lang in Italien, namentlich in Florenz, im Bannkreise des Pietro da Cortona, arbeitete und dann nach Deutschland zurückkehrte. 1704—10 war er in Berlin tätig, wo sich aber nur kleinere Werke von ihm nachweisen lassen, dann in Dresden. Hier hat er u. a. einen großen Teil der Bildwerke am Zwinger (Abb. 226),

¹⁾ *B. Haendcke*, Studien zur Geschichte der sächsischen Plastik der Spätrenaissance und Barockzeit. Dresden 1903.

²⁾ *G. O. Müller*, Vergessene und halbvergessene Dresdener Künstler des 18. Jahrhunderts. Dresden 1895. — Für diese ganze Künstlergruppe bieten die musterhaft gearbeiteten neueren Bände des Denkmälerinventars des Königreichs Sachsen unter Leitung von *C. Gurlitt* (Stadt Dresden u. a.) das meiste Material.

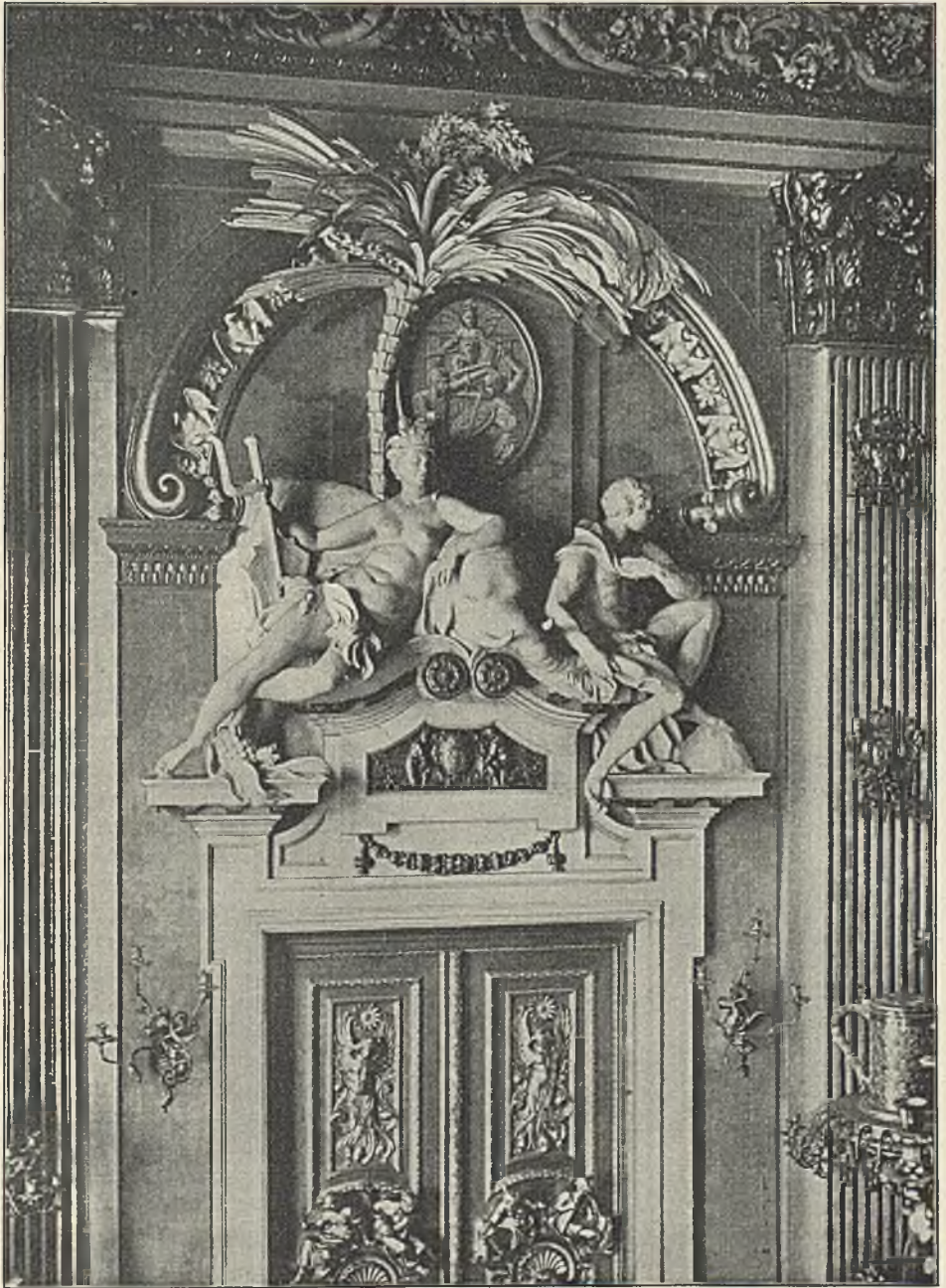


Abb. 229 Innendekoration aus dem Berliner Schlosse von Andreas Schlüter (Nach Dohme)

die schöne holzgeschnitzte Kanzel in der katholischen Hofkirche und sein eigenes Grabdenkmal auf dem Friedrichsstädter Kirchhof, eine Kreuzigungsgruppe, geschaffen. Es sind leidenschaftlich bewegte Kompositionen, die Gestalten maniert, aber von sicherer Anatomie und meisterhaftem Linienfluß. Der nervöse italienische Idealstil kommt darin zum Ausdruck in seinem charakteristischen Gegensatz zur

behändigen niederländischen Formenauffassung, aber auch das deutsche Wesen jener Tage in seiner Lust an ausgeklügelten Allegorien und Schnörkeleien.

Permoser war ein bedeutender und von seinen Zeitgenossen mit Recht bewunderter Künstler. Aber sein Ansehen verblaßt in den Augen der Nachwelt vor dem Ruhm *Andreass Schlüters* (vgl. S. 131): er allein hat in seinem Schaffen sich über die verwirrenden und einschränkenden Bedingungen, denen die zeitgenössische

deutsche Plastik unterlag, zu erheben vermocht. Anregungen bot ihm, dem Niederdeutschen, zunächst die stammesverwandte Kunst der Niederländer, aber er steht in der Größe des Wurfs auch hinter den Italienern nicht zurück. Sein erstes nachweisbares Werk als Plastiker in Berlin ist die Bronze-Statue des Kurfürsten Friedrich III. (1697), die heute vor dem Schlosse zu Königsberg steht; ursprünglich war sie vielleicht zur Aufstellung auf einen Triumphbogen bestimmt. Der Kurfürst steht in antiker Imperatorenracht, lebhaft vorschreitend, auf einem Rundschilde, die Rechte hält das Kurzzepter aufgesetzt, die Linke greift in den Hermelinmantel. Mit überraschender Kühnheit ist die zu plastischer Verkörperung nicht eben geeignete Gestalt des Herrschers porträtgetreu wiedergegeben und ihr doch vornehme Würde und Monumentalität verliehen. Aber auf der Höhe seiner Kunst zeigen ihn erst die Skulpturen am Zeughause: die Schlußsteine über den Toren und Fenstern des Erdgeschosses, prachtvolle antikisierende Helme und großartige Medusenmasken an der Außenseite und im Hofe die berühmten Köpfe sterbender Krieger (Abb. 227 u. 228). „Außen ist die glänzende, innen die furchtbare Seite des Krieges dargestellt — das Morden der Schlacht mit all seinem Grausen, das mißtönende Röcheln, das Erschlaffen der Züge, das

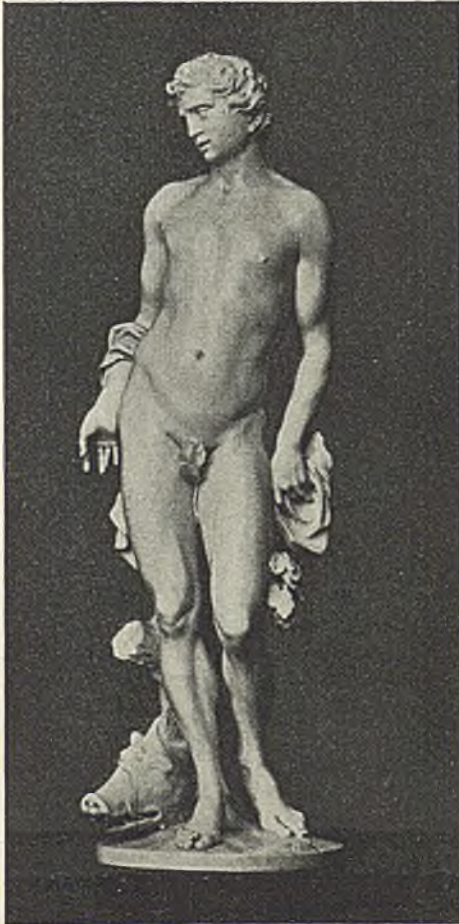


Abb. 230 Moleager Elfenbeinstatuette von J. Elhafen

Schmerzenswelken des Mundes, das Brechen des Auges, der ganze unsägliche Jammer ohne Erhebung, ohne Versöhnung.“

Sein größtes Werk wurde auch sein bestes: die Reiterstatue des Großen Kurfürsten auf der Langen Brücke (vgl. die Kunstbeilage). Der Kurfürst sitzt in römischer Feldherrnracht, aber mit der Allongeperücke, auf dem schweren Streitgaul; das von Natur kühn und groß gebildete Antlitz bringt ebenso wie die ganze schwingvolle Haltung der Figur den Charakter des Gebietenden, Herrschenden machtvoll zum Ausdruck. Es ist wunderbar, wie der Künstler trotz der idealisierenden Aufmachung das Ganze mit Wirklichkeitstreue zu durchtränken gewußt hat. Ist doch auch das Pferd kein Idealtypus, sondern das Porträt eines edlen Tiers aus



Reiterstandbild des Großen Kurfürsten von Andreas Schlüter
Berlin, Auf der Langen Brücke

dem kurfürstlichen Marstall. Das antike Kostüm war durch die Reiterstandbilder der Franzosen gewissermaßen unerlässlich geworden und *François Girardons* (vgl. S. 202) damals weltberühmtes, heute nur noch im Abbilde erhaltenes Denkmal Ludwigs XIV. scheint auch für den Schlüterschen Reiter Vorbildlich gewesen zu sein; er faßt eben das künstlerische Streben einer ganzen Epoche zusammen, aber in jener persönlichen Form, die nur das Genie zu finden vermag. — Auch der Aufbau des Denkmals, der Gesamtkontur, der Sockel und sein Verhältnis zur Figur sind mustergültig; dies verdient um so mehr Bewunderung, als hier das Werk verschiedener Hände vorliegt. Der Sockel hat ursprünglich eine weit einfachere, an den des Mark Aurel sich anlehrende Form, mit bescheidenen Eckvoluten. So wurde die 1700 gegossene Statue 1703 aufgestellt; erst später — 1708, also nach Schlüters Sturz — kamen die vier Eckfiguren und die schwungvollen Barockvoluten hinzu, welche sie als eine für die Gesamtwirkung des Denkmals sehr glückliche Zutat mit dem Sockel verbinden. Die Idee, gefesselte Sklaven zu Füßen des siegreichen Herrschers anzubringen, war nichts Neues, die Ausführung in einer flotten, dekorativen Manier erfolgte durch vier Schüler Schlüters. Den Guß sämtlicher Figuren vollbrachte der in Paris und bei J. B. Keller (vgl. S. 87) ausgebildete *Johann Jakobi*.

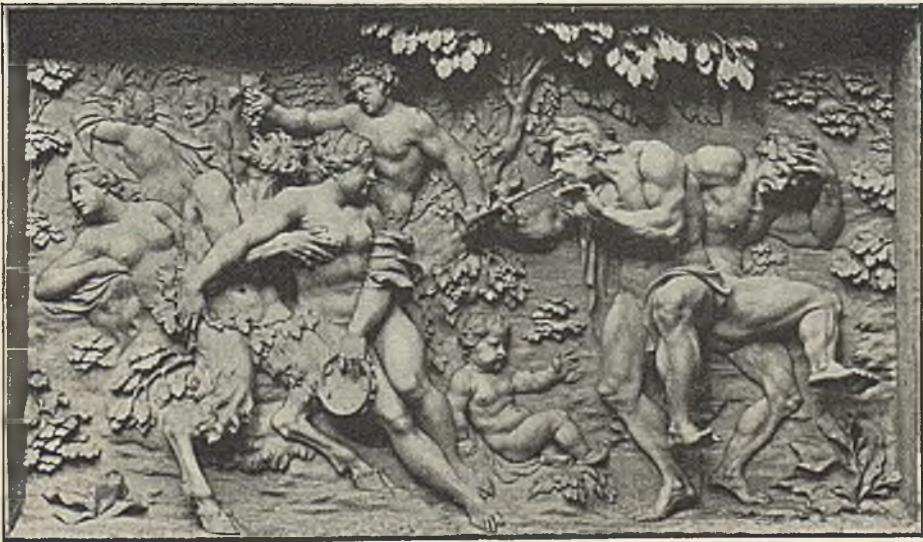


Abb. 231 Bacchanal Elfenbeinrelief von J. Elshafen

Von den sonstigen Arbeiten Schlüters in Berlin haben sich nur solche dekorativen Charakters erhalten: das Portal zum Erbbegräbnis des Goldschmiedes Männlich in der Nikolaikirche (1700), die Kanzel in der Marienkirche (1703), die, wie Berninis *Cattedra*, von Engeln an barocken Voluten getragen wird. Vor allem entstand nach seinen Entwürfen ein großer Teil der Innenausstattung der Schlösser Charlottenburg und Berlin; hier ist ihm die ganze Flucht der Räume bis zur alten Kapelle und besonders der „Rittersaal“ mit seinen prachtvoll geschnitzten Türen und den großen Reliefgruppen der vier Weltteile als Sopraporten (Abb. 229) zuzuschreiben. Auch mit den Prachtsarkophagen des Königs und der Königin, vielleicht beide nach dem Tode der letzteren (1705) entstanden, wird Schlüters Name wohl mit Recht in Verbindung gebracht.

Schlüters Sturz bedeutete zugleich das Ende der deutschen Barockplastik. Sein Nachfolger in dem Lehramt an der Berliner Akademie war noch ein Süd-

deutscher, *Georg Gottfried Weihenmeyer*, aber auch er starb bereits 1715. Franzosen, wie der 1700 aus Paris berufene *Guillaume Hulot*, der die späteren plastischen Arbeiten am Zeughause lieferte, *René Charpentier* (1677—1723), und Italiener, wie *Giovanni Simonetti*, nahmen ihre Stelle ein. Schlüters Name wurde so rasch vergessen, daß man bald nur noch den Gießer, nicht den Künstler des schönsten deutschen Monumentalstandbildes kannte.



Abb. 232 Vergoldete Silberschüssel mit der Befreiung der Andromeda
Augsburger Arbeit um 1625

Ein Gebiet, das im Rahmen der deutschen Barockplastik eine besondere Bedeutung gewann, ist die Kleinplastik in Elfenbein¹⁾. Seit dem Mittelalter hat keine Epoche, namentlich in Deutschland, das Elfenbein so häufig zu plastischen Werken benutzt wie die Barockzeit. Seitdem der Weltverkehr dieses Material in größeren Mengen herbeischaffte, wurde es nicht mehr bloß, wie in früheren Zeiten, für kirchliche Zwecke verwandt, sondern diente vorzugsweise dem weltlichen Luxus und der Kunstliebhaberei. Die schlanke Form des Elefantenzahns aber kam der Lust der Barockplastik an kühn aufgegipfeltem Gruppenbau, sein matter Glanz und die feine Textur dem Behagen an reizvoller Darstellung des Nackten ganz besonders entgegen. So haben nicht bloß hervorragende Plastiker der Barockzeit, wie *Duquesnoy*, *Quellinus*, *Melchior Barthel*, *Permoser*, *Rauchmüller*, vielleicht sogar *Schlüter*, gerade auch in Elfenbein vollendete Werke geschaffen, sondern es tritt auch eine ganze Reihe von Spezialisten des reizvollen Materials

¹⁾ *Chr. Scherer*, Elfenbeinplastik seit der Renaissance. Leipzig (Monographien des Kunstgewerbes, VIII). — Studien zur Elfenbeinplastik der Barockzeit. Straßburg 1897.

hervor, die an künstlerischer Bedeutung ihnen auf diesem Felde den Rang streitig machen. Hier seien nur *Georg Petel* in Augsburg († um 1634), *Christoph Angermayer* († 1632) in München, *Matthias Steinle* in Wien (1644—1727), die Familie *Lücke* in Schwerin und Dresden, *Jacob Dobbermann* in Kassel (1682 bis 1745), *Jgnaz Elhafen* in Düsseldorf (bis 1710 nachweisbar) genannt (Abb. 230 u. 231). Nach ihren und vieler anderer, zum Teil noch namenloser Künstler Werken, wie sie sich in den deutschen Sammlungen zahlreich erhalten haben, war die Elfenbeinplastik in Deutschland „das Schoßkind unter den Kleinkünsten der Barockzeit“ und übertraf an Umfang und Kunstwert die Leistungen aller übrigen Länder.

Die Elfenbeinplastik bildet bereits den Übergang zum Kunstgewerbe¹⁾, auf das zum Schlusse noch ein Blick geworfen werden muß.

Die deutsche Goldschmiedekunst, deren Hauptstätte noch immer Augsburg war, hielt sich nicht mehr lange auf der Höhe der Renaissancezeit. Das Streben nach Prunk verdrängte die Zierlichkeit der Arbeit. In den Schmucksachen wurde Schliiff und Schnitt der Edelsteine, insbesondere der Diamanten, mehr betont als die farbige Gesamtwirkung, welche die Renaissance zu solcher Höhe ausgebildet hatte. Bei Gefäßen, Krügen, Platten usw. strebte man nach ansehnlicher Größe und bevorzugte deshalb die getriebene, mit Punze und Hammer geformte Arbeit. Figürliche Darstellungen werden in rein malerischer Weise über die Fläche verteilt (Abb. 232). Das Ornament erhielt allzuoft einen breiten, schwammigen und derben Charakter und begann zu verrohen. Eine Spezialität der Barockzeit bilden



Abb. 234 Rasierbecken in Delfter Fayence

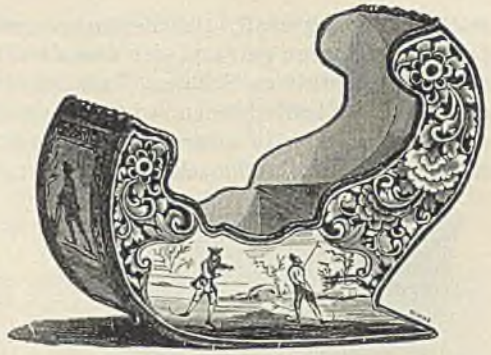


Abb. 233 Pfeifenschlitten in Delfter Fayence

jene Prachtwerke kunstvollster Juwelier- und Emailarbeit in Verbindung mit Edelsteinen und Kristall, welche die Dresdener Hofgoldschmiede *Gabriel Giffel* und namentlich *Johann Melchior Dinglinger* (1664—1731) zum Entzücken ihrer Zeitgenossen herstellten. *Dinglinger*²⁾ war ein Virtuose in der Bearbeitung aller kostbarsten Materialien und nicht ohne

¹⁾ *J. v. Falke*, Geschichte des deutschen Kunstgewerbes. Berlin 1888. — Illustr. Geschichte des Kunstgewerbes, hrsg. von G. Lehnert u. a., Bd. II. Berlin 1909.

²⁾ *J. L. Sponzel*, J. M. Dinglinger u. seine Werke. Stuttgart 1904.

reiche Erfindungskraft, die allerdings vorwiegend der Freude am „Curieusen,“ am prunkvoll Bizarren galt und sich deshalb oft ins Kleinliche verlor. Immerhin zeugen seine phantastischen Schalen, Tafelaufsätze und in unzähligen kleinen Figuren aufgebauten Theaterszenen, wie sie namentlich das „Grüne Gewölbe“ in Dresden enthält, von einer in allen Sätteln gerechten Technik und sind höchst charakteristisch für den Geschmack am Hofe Augusts des Starken.

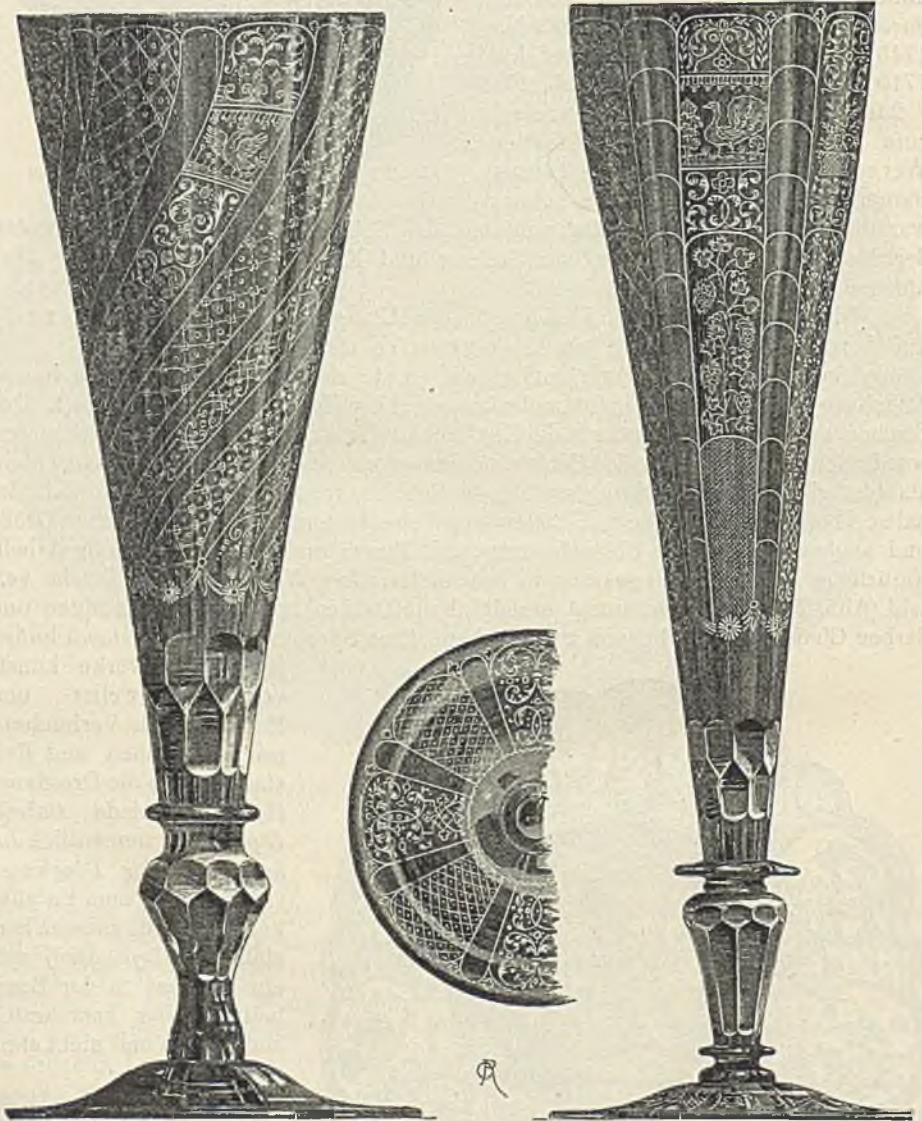


Abb. 235—237 Gravierte Gläser

Als billigerer Ersatz für das Silber erlebte das Zinn im 17. Jahrhundert seine letzte Glanzperiode¹⁾. Steht am Beginn dieser Epoche die berühmte Temperantiaschüssel des *Kaspar Enderlein* — allerdings wohl eine Kopie nach *François Briot* —

¹⁾ *H. Demiani, Fr. Briot, C. Enderlein und das Edelmetall. Leipzig 1897.*

so geht im weiteren Verlaufe das Zinn in den Dienst der bürgerlichen Kreise über und liefert manchen gutgeformten und nach dem Vorbilde der Silberarbeiten ornamentierten Gebrauchsgegenstand. Immerhin sind Zinnarbeiten von wirklichem Kunstwert in dieser Periode schon selten. Auch die Bearbeitung des Eisens verlor die feineren Techniken, wie Tauschierung und Ätzung, und nur die geschmiedete Arbeit behauptete Ansehen und Bedeutung, obwohl das Aufkommen der senkrechten Staketgitter an Stelle der kunstvoll verschlungenen und durchgesteckten Muster einen technischen und ästhetischen Rückschritt bedeutete.



Abb. 238 Stuhl aus dem 17. Jahrhundert



Abb. 239 Stuhl aus dem 18. Jahrhundert

Die Keramik machte im 17. Jahrhundert in Deutschland keine nennenswerten Fortschritte. Ein ganz neues Gebiet eroberten nur die Holländer in ihren durch chinesische Muster angeregten Delfter Fayencen (Abb. 233 u. 234). Die ebenso mannigfaltigen wie graziösen Formen und Dekors dieser durch ganz Europa wertgeschätzten Arbeiten wirkten vielfach zur Nachahmung aneifernd. In Deutschland blühte die Kreuzener Steingutfabrikation bis ins 18. Jahrhundert hinein, während die niederrheinische Töpferei seit dem Dreißigjährigen Kriege im Niedergange war. Dagegen fand das Glas eine neue Technik im Glasschnitt, d. h. im Gravieren des Glases mit dem Rädchen, wie es namentlich in Böhmen geübt wurde. Durch *Johann Kreylich* (geb. 1662) gewann das böhmische Glas mit seinen zierlich geformten und ornamentierten Arbeiten den Weltmarkt (Abb. 235—237). Die farbige Behandlung des Glases erhielt in der Erfindung des Rubinglases durch den Alchimisten *Kunkel* (geb. 1630) eine hochgeschätzte Spezialität.

Die deutschen Möbelformen des 17. Jahrhunderts folgten naturgemäß am treuesten der Entwicklung der Architektur: sie wurden schwerer, massiger, mehr auf plastische Wirkung als auf Flächenschmuck und zierliche Durchgliederung berechnet. Gewisse Eigenheiten der Architektur, wie die Spiralsäulen (Abb. 240), die

verkröpften Gesimse und Rahmen, die geschwungenen Flächen werden aufgenommen. Der französische Geschmack, namentlich auch die Boullearbeit (vgl. S. 86) gewann hier bald die entschiedene Führung. Das Sitzmöbel begann mit schweren, steifen Formen (Abb. 238), die aber bereits das Element der weiteren Umbildung, nämlich die feste Polsterung, enthalten. Dadurch entwickelte sich allmählich eine Anpassung an die Bedürfnisse des bequemen Sitzens, das Möbel wird leichter, in seinen Formen bewegter, der Sitz breiter, Rücken und Armlehnen folgen der Körperlinie (Abb. 239). Diese Umgestaltung, welche auch von der Bank Besitz ergriff und aus ihr das moderne Sofa machte, während die Truhe als Sitzmöbel ganz verschwindet, vollendete sich aber erst im 18. Jahrhundert.

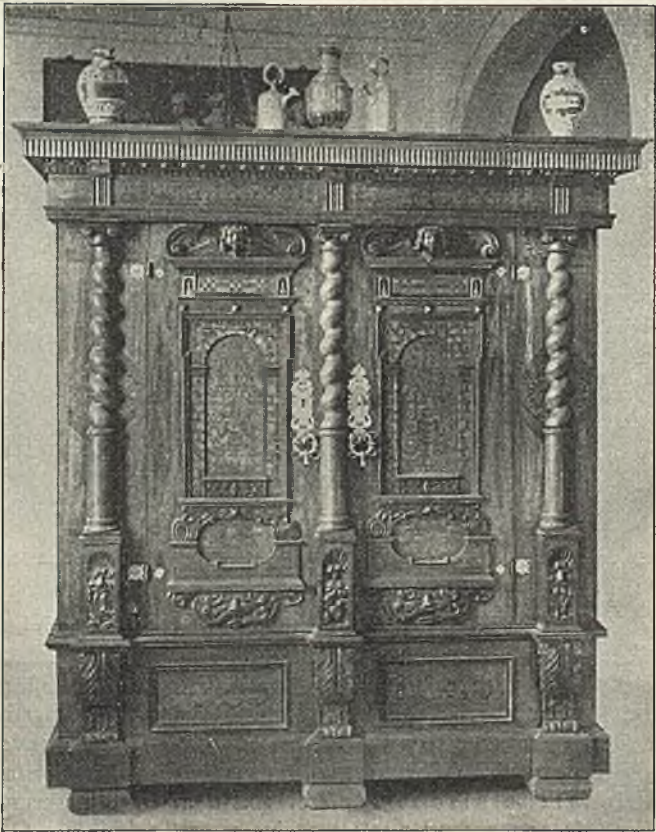


Abb. 240 Deutscher Barockschrank



Abb. 241 Verehrung der Trinität durch den Herzog von Mantua und seine Familie von P. P. Rubens
(Nach Phot. Anderson)

DRITTES KAPITEL

Die niederländische Malerei im 17. Jahrhundert¹⁾

Die führende Stellung der Niederlande in der Kunst des Jahrhunderts, zum Teil schon durch Architektur (vgl. S. 60) und Plastik (vgl. S. 211) begründet, kommt am machtvollsten zum Ausdruck in ihrer Malerei: sie hat der Gesamtentwicklung dieser Kunst zuerst wieder seit den Tagen der Renaissance frisches Blut, neue fruchtbare Antriebe und gesteigertes technisches Vermögen zugeführt. So kann die niederländische Malerei ihrem inneren Wesen nach wohl als eine Fortsetzung der Renaissance betrachtet werden, zu der sie doch äußerlich betrachtet vielfach in Gegensatz tritt. Denn der große, die Zeit spaltende Konflikt beherrscht auch sie, ja sie ganz besonders und zu klarer Gegensätzlichkeit, verkörpert in dem Nebeneinander nicht bloß des aristokratisch-katholischen Südens (Belgien) und des bürgerlich-protestantischen Nordens (Holland), sondern auch der beiden großen ihr Jahrhundert durchleuchtenden Künstlerpersönlichkeiten von Rubens und Rembrandt — zwei neuen Brennpunkten der Entwicklung für alle Folgezeit²⁾.

Der Fall Antwerpens (1585) hatte die südlichen Provinzen endgültig wieder unter spanische Herrschaft gebracht und die Staatskunst Philipps II. suchte nach so viel Blut und Haß ihnen rasche Erholung zu verschaffen — unter der selbst-

¹⁾ Quellenwerke: *A. Houbraken*, *De groote Schouburgh*. Amsterdam 1718—21 (deutsche Ausg. von A. v. Wurzbach, Wien 1880, in Quellenschr. z. Kunstgesch. XIV). — *J. C. Weijerman*, *De Levensbeschrijvingen der nederlandsche Konstschilders*. 's Gravenhage 1729. — *J. B. Decamps*, *La vie des peintres flamands, allemands et hollandais*. Paris 1753—64.

²⁾ Vgl. *E. Fromentin*, *Die alten Meister. Belgien-Holland*. Deutsch von E. v. Bodenhausen. Berlin 1903.

verständlichen Voraussetzung, daß alle Spuren des Abfalls und der Ketzerei getilgt wurden. Die Belehnung der Infantin Isabella und ihre Verheiratung mit dem Statthalter Erzherzog Albrecht (1598) machte aus den vlämischen Landen einen scheinbar selbständigen Bestandteil der spanischen Monarchie, der seinen Eifer für den katholischen Glauben in zahlreichen kirchlichen Stiftungen zu betätigen suchte, nach dem Muster der spanischen Hofhaltung aber auch Paläste und Rathäuser mit prunkenden Werken schmückte. Suchte und fand diese Kunsttätigkeit ihre Vorbilder zunächst im romanischen Süden, so waren die Vlamen doch nicht gewillt, ganz auf den Ausdruck ihrer Eigenart zu verzichten, deren Hauptzüge — urwüchsige Lebensfreude neben unbefangenen Natursinn und einem gewissen derben Humor — deutlich die germanischen Grundlagen dieser Volksindividualität verraten. Landschaft und Volksleben bildeten deshalb ja schon im 16. Jahrhundert bevorzugte Themata der vlämischen Malerei, an deren Spitze die große Erscheinung *Pieter Brueghels* (1525—69) steht. Die von ihm begründete Landschafts- und Genrekunst setzt sich, allerdings in schwächeren und mehr konventionellen Formen, bis weit ins 17. Jahrhundert hinein fort. Sein Sohn *Jan Brueghel d. Ä.* („Sammetbrueghel“, 1568—1628) und der Landschaftsmaler *Josse de Momper* (1564—1644) vertreten sie in Antwerpen, *Roelant Savery* (1576—1639) und *David Vinckboons* (1578—1629) verpflanzen sie nach Holland, und die schon erwähnten Gebrüder *Bril* (vgl. S. 152) verschafften ihr selbst in Rom Geltung und machten sie zu einem Entwicklungsfaktor der großen italienisch-französischen Landschaftsmalerei. Selbst die Spezialitäten der Tiermalerei (*Sebastian Vranx*, 1573—1647), des Seestücks (*Adam Willaerts*, 1577—1644), der Architektur- und Blumenmalerei hatte die vlämische Kunst gegen Ende des 16. Jahrhunderts bereits ausgebildet. Aber in der Wertschätzung der Zeitgenossen standen diese Richtungen offenbar weit zurück hinter der italisierenden Großmalerei, die Kirchen und Paläste mit ihren anspruchsvollen Bildern füllte und durch stattliche Porträts dem Repräsentationsbedürfnis der herrschenden Gewalten entsprach. Sie hatte schon seit *Mabuse* (1470—1541) und *Frans Floris* (1517—70) ihren Mittelpunkt in Antwerpen¹⁾, der glänzendsten Stadt der spanischen Niederlande, führte aber jetzt, in der Generation der Florisschule und ihrer Zeitgenossen, ein Dasein ohne hervorstechende Talente und Leistungen. Nur zwei dieser Antwerpener Romanisten besitzen kunstgeschichtliches Interesse, *Adam van Noort* (1562—1641) und *Otto van Veen* (1558—1629), die Lehrer des Rubens. Entgegen früheren Annahmen, die sie zu Repräsentanten der beiden einander widerstreitenden Richtungen, der vlämischen und der internationalen, machte; erscheinen sie beide in ihren gesicherten Werken als völlig italisierende Künstler²⁾. Auch Adam van Noort ist weder der grobe Trunkenbold noch der geniale Prachtmensch, den man früher aus ihm machen wollte, sondern ein regelrechter Romanist ohne markante Persönlichkeit, wie am besten — abgesehen von seinen gesicherten Zeichnungen und Stichen — sein großes Bild Christus und die Kinder im Brüsseler Museum erkennen läßt, worauf er sein Selbstporträt angebracht hat. Hauptsächlich scheint er als Bildnismaler tätig gewesen zu sein. *Otto van Veen* (*Vaenius*), ein geborener Holländer aus Leydenschem Patriziergeschlecht, ging 1575 nach Rom, wurde zehn Jahre später Hofmaler des Statthalters Alexander Farnese in Brüssel und siedelte nach dessen Tode (1592) nach Antwerpen über; auch der Nachfolger des Farnese, Erzherzog Ernst, ernannte ihn zu seinem Hofmaler, und bei dem Einzuge von dessen Nachfolger Erzherzog Albrecht und seiner Gemahlin scheint er an der Ausschmückung der Stadt hervorragenden Anteil gehabt zu haben. Seine noch zahlreich erhaltenen Altarbilder entstanden zumeist im Auftrage des

¹⁾ *M. Rooses*, Geschichte der Malerschule Antwerpens. München 1889.

²⁾ *F. M. Haberditzl*, Die Lehrer des Rubens (Jahrb. d. östr. Kunstsaml. XXVII, 1908).

Rats, der Kirchenbehörden und Zunftvorstände, auch für die Kunstkammer Kaiser Rudolfs II. hat er eine Reihe von Bildern gemalt — kurz, er ist der typische Hof- und Kirchenmaler und galt bis zum Auftreten von Rubens als der beste und angesehenste Meister in Antwerpen. Durch eine Anzahl von Kupferstichpublikationen historischen und allegorischen Inhalts, zu denen er die Zeichnungen lieferte, bewies er seine humanistische Gelehrsamkeit — seine künstlerische Bedeutung aber hat sich nie über ein mittleres Niveau erhoben. Die Bilder seiner früheren Zeit, wie das Familien-

gruppenpor-
trät von 1584 im Louvre, die Ver-
lobung der hl. Katharina von 1589 im Brüsseler Museum sind noch völlig flächenhaft komponiert und entnehmen ihr Bestes den italienischen Vorbildern. In den Werken seiner Reifezeit (Marter des hl. Andreas, 1599, in der Andreaskirche zu Antwerpen; Christus mit den vier bußfertigen Sündern, für den Altar der Kaufmannsgilde gemalt, jetzt in Mainz [Abb. 242]; Auferweckung des Lazarus, 1608, in St. Bavo zu Gent) strebt er nach einer mehr räumlichen, auch auf Lichtwerte auf-



Abb. 242 Christus mit den vier Büßern von Otto van Veen

gebauten Kompositionsweise und erreicht eine gewisse Ruhe und Klarheit. Aber seine Erfindung bleibt lahm, seine Gestaltenbildung schwächlich, sein Kolorit flau und bunt. An der Natur und dem Leben, deren Beobachtung und Darstellung einst die Größe der niederländischen Malerei ausmachte, geht er, gleich allen diesen Romanisten, achtlos vorüber.

Und doch ist aus diesem Kreise und dieser Lehre unmittelbar die Erscheinung des Meisters emporgewachsen, dessen unbegreifliches Genie die seit einem Jahrhundert vergeblich angestrebte Verschmelzung vlämischen Wesens mit italienischer Kunstform wirklich vollzog, der die Errungenschaften der ganzen reichen Vergangenheit in sich aufnahm, ohne daß er jemals aufhörte, er selbst, ein Vlame zu sein. *Rubens* hat der vlämischen Malerei, indem er sie aus der „manieristischen Verdunklung“

befreite und selbständig machte, ihre Bedeutung als eines lebendigen Faktors der Entwicklung zurückgegeben: mit ihm beginnt ein neuer Abschnitt in der gesamten Kunstgeschichte des Nordens. Aber auch die Geschichte der Barockmalerei hat mit ihm in besonderem Sinne zu rechnen: Rubens prägt ihr innerstes Wesen erschöpfender, besser aus als irgend ein italienischer oder französischer Meister des Jahrhunderts. Rauschende Fülle und Pracht, Massenentfaltung, Bewegungsfreiheit, höchste Intensität des körperlichen und seelischen Lebens — das alles findet sich in seinen Werken zusammen mit ebensoviel hinreißendem Temperament wie überlegter Kunst und Ruhe des Schaffens. Sie sind der Ausfluß einer großen und reichen Persönlichkeit, die — nicht bloß als Künstler — die Zeitgenossen überragt und ihnen mehr spendet, als sie jemals empfangen konnte.

*Peter Paul Rubens*¹⁾ ist nach Abstammung und Erziehung Antwerpener, obwohl das Geschick es fügte, daß er — am 28. Juni 1577 — in dem kleinen nassauischen Städtchen Siegen zur Welt kam²⁾. Nach dem Tode des Vaters (1587) unter der Obhut seiner edeln Mutter in gesicherten Verhältnissen aufgewachsen, auf der Jesuitenschule zu Antwerpen in den Wissenschaften und als Page der Gräfin Lelaing in den Regeln höfischer Sitte unterwiesen, erhielt er 1591 den ersten Kunstunterricht bei einem der Familie verschwägerten unbedeutenden Landschaftsmaler *Tobias Verhaeght* (1561—1632) und kam dann zu den obenerwähnten Meistern *Adam van Noort* und (1566) *Otto van Veen* in die Lehre; 1598 wurde er als Freimeister in die Antwerpener Lukasgilde aufgenommen, scheint aber noch in der Werkstatt van Veens tätig geblieben zu sein, bis er 1600 seine Italienreise antrat. Wie viel oder wie wenig Rubens diesem seinem Hauptlehrer verdankt, läßt sich mangels bezeugter Jugendwerke des Meisters nicht mit Sicherheit nachweisen. Darf die im Kölner Museum befindliche Kopie nach einem allegorischen Bilde „Venus und Pallas“ van Veens (in Stockholm) wirklich dem Rubens zugeschrieben werden, so sehen wir ähnlich wie bei Raffael in seinem Verhältnis zu Perugino trotz engem Anschluß an den Stil des Lehrers doch überlegene künstlerische Ausdrucksweise und Empfindung schon im Besitz des jugendlichen Meisters. In Italien trat er als Hofmaler in die Dienste des Herzogs Vincenzo Gonzaga von Mantua und damit in eine für seine künstlerische Ausbildung besonders förderliche Umgebung: die Kunstschatze der herzoglichen Residenz, vor allem die Gemälde Tizians und anderer Venezianer, die Wandbilder Mantegnas, Giulio Romanos und Primaticcios haben entscheidend auf ihn eingewirkt. Als Kopist nach den Werken der großen älteren Meister scheint der Herzog ihn auch hauptsächlich beschäftigt und u. a. 1601 nach Rom geschickt zu haben, wo er aber auch im Auftrage seines heimatlichen Fürsten, des Erzherzogs Albrecht, für die Kirche S. Croce in Jerusalem sein erstes großes Altarwerk malte, drei Tafeln mit den Darstellungen der hl. Helena, der Dornenkrönung und Kreuzaufrichtung. Sie befinden sich heute in der Hospitalkirche zu Grasse in Südfrankreich, arg beschädigt und übermalt, aber das Schwanken des jungen Meisters zwischen den verschiedenen Einflüssen deutlich verratend. Im Frühjahr 1603 ging Rubens nach Spanien, um dem Könige im Auftrage Gonzagas einige Geschenke zu überbringen, und die Kunstschatze Madrids — u. a. kopierte er hier Tizians Adam und

¹⁾ *M. Rooses*, Rubens' Leven en Werken. Amsterdam 1903. Deutsche Ausgabe Stuttgart 1904. *Derselbe*, L'œuvre de P. P. Rubens, 1886—92, 5 vols. in 4°. — *E. Michel*, P. P. Rubens, sa vie, son œuvre et son temps. Paris 1900. — Eine Übersicht bietet Rubens, Des Meisters Gemälde in 551 Abbildungen, m. Einl. v. *A. Rosenberg* (Klassiker d. Kunst V) 3. Aufl. Stuttgart u. Leipzig 1911. Doch vgl. *W. Bode* in Zeitschr. f. bild. Kunst, N. F. XVI, 200, und *G. Glück* in Kunstgesch. Anzeigen, 1905, 51. — *J. Burckhardt*, Erinnerungen aus Rubens. 2. Aufl. Basel 1889. *R. Vischer*, Peter Paul Rubens. Berlin 1904.

²⁾ Vgl. hierüber zusammenfassend *H. Riegel*, Beiträge zur niederländischen Kunstgeschichte. Berlin 1882.

Eva — fesselten ihn ein volles Jahr. Als eigene Arbeiten entstanden damals eine Reihe bemerkenswerter „Philosophen“-bilder (Abb. 243) und die Halbfiguren der zwölf Apostel, heute sämtlich im Pradamuseum befindlich. Nach Italien zurückgekehrt, malte er für die Jesuitenkirche in Mantua die Verehrung der hl. Dreieinigkeit, wovon Bruchstücke sich noch in der Bibliothek daselbst erhalten haben, die Porträtgruppe der herzoglichen Familie (Abb. 241) zumal voll schwungvoller Energie der Komposition und Auffassung. Die zunehmende Selbständigkeit und Wucht seines Stils aber bezeugen vor allem die großartigen Altarbilder der Beschneidung Christi in S. Ambrogio zu Genua und die Verzückung des hl. Gregor im Museum zu Grenoble — 1606 während eines zweiten Aufenthalts in Rom für die Kirche S. Maria in Vallicella entstanden —, wengleich der bestimmende Eindruck Caravaggios einer-, der großen Venezianer andererseits auch hier unverkennbar bleibt.

Ende des Jahres 1608 kehrte Rubens nach Antwerpen zurück, verheiratete sich hier im folgenden Jahre mit Isabella Brant und wurde etwa gleichzeitig zum Hofmaler des Regentenpaares ernannt. Seine Stellung und sein Ruf in der Heimat waren somit schnell begründet und es begann nun jene ein Menschenalter hindurch fortgesetzte künstlerische Tätigkeit, deren Umfang allein schon imposant wirkt. Die Lebenssphäre des glücklichen jungen Meisters — der bereits 1611 sein berühmtes palastartiges Haus zu bauen und mit Kunstschatzen zu füllen begann — und zugleich die feste, klare Malweise dieser Epoche führt uns das schöne Bild der Münchener



Abb. 243 Der lachende Demokrit von P. P. Rubens
(Nach Phot. Anderson)



Abb. 244 Selbstporträt P. P. Rubens' mit seiner ersten Frau
(Nach Phot. Bruckmann)

Pinakothek vor Augen (Abb. 244), das ihn selbst Hand in Hand mit seiner jungen Gemahlin vor einer Geißblattlaube sitzend darstellt. Diesen Stil behielt Rubens eine Reihe von Jahren bei, wie namentlich das 1613—15 entstandene Triptychon des Antwerpener Museums mit dem ungläubigen Thomas im Mittelbilde und den Bildnissen der Stifter, des ihm befreundeten Bürgermeisters Rockox und seiner Gattin, auf den Seitenflügeln erkennen läßt; ihn auch in großen und größten Aufgaben zu



Abb. 245 Triptychon der Kreuzabnahme von P. P. Rubens

betätigen war Rubens von allem Anfang an vergönnt. Schon 1608 bestellte der Antwerpener Rat das mächtige Breitbild der Anbetung der Könige, das dann bald darauf als Geschenk an einen spanischen Bevollmächtigten nach Madrid gelangt ist (Pradomuseum). Und bereits 1610 entstand die kolossale Kreuzaufrichtung — mit der Gruppe der Frauen und dem Hauptmann zu Pferde auf den Seitenbildern — in der Antwerpener Kathedrale. Die jetzt als Gegenstück dazu aufgestellte Kreuzabnahme mit Heimsuchung und Darstellung im Tempel als Flügelbildern (Abb. 245) folgte wenige Jahre später, und 1612 die jetzt in der Londoner Nationalgalerie befindliche Farbenskizze wiederum zu einem Breitbilde der Bekehrung des hl. Bavo, die später in anderer Form ausgeführt



Abb. 246 Romulus und Remus von P. P. Rubens

wurde. Gewiß erkennt man in allen diesen Bildern die Nachwirkung der italienischen Studienzeit. Der Aufbau der Komposition in Breitformat mit prächtigen Hintergrund-Architekturen in der „Anbetung“ und „Bekehrung“ erinnert an Paolo Veronese, die Zurschaustellung heftig bewegter herkulischer Gestalten geht auf das Studium Michelangelos zurück, und an Daniele da Volterra's berühmte Komposition schließt sich die „Kreuzabnahme“ im Gesamtaufbau wie in einigen Einzelgestalten an. Aber doch lebt in ihnen allen auch eine Kraft, ein Reichtum an seelischer und malerischer Wirkung, die uns wohl verstehen lassen, daß schon die Zeitgenossen sie als Beginn einer neuen Epoche der Malerei empfanden und bewunderten. Persönlicher und wärmer freilich tritt uns Rubens in kleineren Kompositionen religiösen und profanen Inhalts entgegen, die gerade in dieser Epoche zahlreich neben den großen Kirchenbildern entstanden. Hierher gehören von bekannteren Stücken die Verkündigung in Madrid, der betende hl. Franciscus im Palazzo Pitti und der Büsser Hieronymus in Dresden, die beiden schönen Darstellungen der Beweinung Christi im Wiener Hofmuseum — die eine davon 1614 datiert — der Christus mit den reuigen Sündern in der Münchener Pinakothek, der hl. Sebastian des Berliner Museums (vgl. die Kunstbeilage gegenüber dem Titel), der Kruzifixus in der Pinakothek und in Antwerpen u. a. m. Diesen Werken entströmt der Zauber der Jugend, der sich entfaltenden Kraft, die noch von einer gewissen Zurückhaltung gedämpft erscheint. Jedes Jahr bedeutet einen Fortschritt. Der Vergleich der noch

wurde. Gewiß erkennt man in allen diesen Bildern die Nachwirkung der italienischen Studienzeit. Der Aufbau der Komposition in Breitformat mit prächtigen Hintergrund-Architekturen in der „Anbetung“ und „Bekehrung“ erinnert an Paolo Veronese, die Zurschaustellung heftig bewegter herkulischer Gestalten geht auf das Studium Michelangelos zurück, und an Daniele da Volterra's berühmte Komposition schließt sich die „Kreuzabnahme“ im Gesamtaufbau wie in einigen Einzelgestalten an.

zu den frühesten Antwerpener Arbeiten zählenden Susanna in Madrid (Akademie S. Fernando) mit der gleichen Darstellung vom Jahre 1614 in Stockholm (Nationalmuseum) zeigt, wie das Manieristische, das äußerlich Bewegte, Flackrige rasch abgetan wird von dem Studium der Natur und des Lichts. Besonderen Ruhm genoß Rubens offenbar schon früh durch seine mythologisch-allegorischen Bilder, in denen der Reichtum seiner Erfindung, die Bravour seines Aktes, der auf dem Studium Tizians aufgebaute Glanz seiner Farbengebung ihre Triumphe feiern. Der Tod des Argos (Köln) und der gefesselte Prometheus (Oldenburg) mit dem in gleicher Lage effektiv gegebenen nackten Heldenleibe, die Gruppe von Ceres, Bacchus und Venus und Jupiter mit Kallisto (1613) in Kassel, Romulus und Remus in der Galerie des Kapitols (Abb. 246) seien als Beispiele genannt. Hierher gehören auch die köstlichen Kompositionen der Krönung des Helden und des trunkenen Herakles in Dresden (Abb. 247), wohl als allegorische Gegenstücke im Sinne von „Tugend“ und „Laster“ gedacht, die das Auftreten des üppigen weiblichen Modells mit dem seidig glänzenden Blondhaar in die Zeit der Findung des Erichthonios und der Venus am Spiegel in der Liechtensteinschen Galerie zu Wien verweisen. Neben diesen Werken aus der antiken Gestaltenwelt rundet eine Anzahl durch schlichte Größe ausgezeichnete Porträte, vor allem die alte Dame in Petersburg und der Dr. van Thulden in München, das Bild von Rubens' Antwerpener Frühzeit ab.



Abb. 247 Der trunkenene Herakles von P. P. Rubens (Nach Phot. Brockmann Nachf.)

Die nun folgende Epoche — etwa bis 1621 — ist seine erste Meisterschaftszeit, gleichzeitig aber schon durch das Hervortreten eines Moments charakterisiert, das in Rubens' Kunst fortan ständig bleibt: der Mitwirkung von Schülern und Gehilfen. Die Ansprüche, die an die Kunst des schnell berühmt gewordenen Meisters gestellt wurden, ließen sich ohne eine gewisse Arbeitsteilung eben nicht mehr befriedigen, und so beschäftigte Rubens wohl schon seit Jahren, wie es ein Besucher seines Ateliers im Jahre 1621 uns schildert, zahlreiche junge Maler, die nach seinen Vorzeichnungen Bilder untermalten und teilweise ausführten, an die er selbst dann die letzte Hand legte. In seiner Korrespondenz gibt Rubens oft genug unbefangenen an, wie weit ein Bild Original oder Schülerarbeit war. Diesen Unterschied müssen wir also etwa von 1615 an auch bei der Beurteilung seiner Werke machen, die aber in keinem Falle aufhören, das geistige Eigentum des Meisters zu bleiben, da sie nach seinen Entwürfen und unter seiner Aufsicht entstanden. Unter den älteren Mitarbeitern scheint er *Jan Brueghel* (vgl. S. 224) besonders geschätzt zu haben. Ein inschriftlich beglaubigtes Denkmal ihres Zusammenarbeitens ist das *Paradies* im Haag, worin Brueghel die Landschaft und die Tiere, Rubens die Figuren von Adam und Eva gemalt hat. Zahlreichen Bildern, namentlich Madonnenhalbfiguren Rubens', z. B. in München, Paris u. a., hat Brueghel durch eine gemalte Umrahmung von Blumen und Früchten besonderen Schmuck verliehen. Und Rubens' eigenhändiges Meisterwerk, der von Putten getragene Früchtekranz in der Münchener Pinakothek, darf wohl als aus solchen Anregungen hervorgegangen betrachtet werden. Schon früh arbeitete mit ihm zusammen auch *Frans Snyders* (1579—1657), der Tier- und Früchtemaler, und seit 1618 soll *Jan Wildens* (1586 bis 1653) häufig Landschaft und Tiere auf seinen Bildern ausgeführt haben. Am bedeutungsvollsten aber wurde — um 1615 — der Eintritt des jungen *Anton van Dyck* (1599—1641) in sein Atelier, des einzigen, der durch geniale malerische Begabung und temperamentvollen Vortrag dem Meister nahekommt. Nach Beendigung seiner Lehrzeit 1618 hat er noch einige Jahre mit Rubens zusammen gearbeitet und während dieser Zeit ist aus dem Atelier eine Anzahl von Bildern hervorgegangen, die durch ein eigenartiges warmes Helldunkel ausgezeichnet sind und in denen der Anteil der beiden Maler sich kaum scheiden läßt; dazu gehören der Achilles unter den Töchtern des Lykomedes in Madrid, die Auferweckung des Lazarus in Berlin, die große Löwenjagd und der Raub der Leukippiden in München. An der Ausführung der Deckenmalereien in der Jesuitenkirche zu Antwerpen (vgl. S. 64) ist die Teilnahme van Dycks urkundlich bezeugt und ebenso sicher hat dieser nach Skizzen und unter Beihilfe von Rubens die große Gemäldefolge zur Geschichte des Decius Mus in der Liechtensteingalerie gemalt, die als Vorlage für Gobelinwebereien bestimmt war.

Den Stil dieser Epoche in Rubens' Schaffen charakterisiert das Streben nach äußerer und innerer Größe; riesige Flächen mit einer Fülle leidenschaftlich bewegter Gestalten zu bedecken ist ihm eine Lust, wie er es selbst um diese Zeit einmal ausgesprochen hat: „Mein Talent ist derart, daß noch niemals ein Unternehmen, wie unermeßlich an Größe und Mannigfaltigkeit der Gegenstände es auch sein mag, meinen Mut überstiegen hat.“ Nachdem die ersten Fesseln des Könnens gesprengt sind, kommt die barocke Grundneigung zur Wucht und Leidenschaft zum Durchbruch. So enthalten seine Kirchenbilder in dieser Epoche vorzugsweise dramatisch bewegte Szenen aus dem Evangelium und der Legende: die Überwältigung Simsons (München), die Fußwaschung Christi durch Maria Magdalena (Petersburg), aus der Passion den Moment des Hinscheidens Christi auf dem unter dem Namen „Le coup de lance“ bekannten großen Bilde des Antwerpener Museums (1620). Den Unterschied der Tonart gegen die vorangehende Epoche veranschaulicht am besten ein Vergleich der Beweinung



Abb. 248 Höllenssturz der Verdammten von P. P. Rubens
(Nach Phot. Hanfstaengl)

Christi (Le Christ à la paille) im Antwerpener Museum (1617/18) mit den oben-erwähnten entsprechenden Darstellungen in Wien. Vor allem gehören hierher die etwa 1615—17 entstandenen Bilder aus dem Gedankenkreise des Jüngsten Gerichts, wie sie in vierfach verschiedener Fassung die Galerien in München und Dresden bewahren, darunter der Höllenssturz der Verdammten (Abb. 248) ein sicherlich ganz eigenhändiges Werk des Meisters. Die erste Anregung zu diesen Kompositionen geht wohl auf Michelangelos berühmtes Wandbild in der Sixtina

zurück, aber weder in der Gesamtanordnung noch in Einzelheiten ist Rubens von ihm abhängig, er baut den Gedanken selbständig nach der malerischen Seite hin fort. Von dem Schild des Erzengels Michael geht der Lichtstrom aus, der die Verdammten in das Dunkel der Hölle hinabschleudert; in dem aufsteigenden Brodem der Höllengluten leuchten die sich verkettenden Leiber der Stürzenden. Der Gesamteindruck des Bildes — eines der bedeutendsten, die Rubens geschaffen — ist ebenso kühn und frei, wie die Teile sicher und klar nach sorgfältigen Einzelstudien (in der Londoner Nationalgalerie) durchgeführt sind. Aus der Legende werden jetzt die pathetisch erregten Wunder- und Heilungsszenen bevorzugt: die Himmelfahrt Mariä (Brüssel, Wien u. a.), die Stigmatisation und die letzte Kommunion des hl. Franz (1619) (Köln und Antwerpen, Abb. 249), die Marter des hl. Laurentius (München) u. a. Besonders effektiv innerhalb einer Prachtarchitektur aufgebaut sind die großen Altarblätter mit den Wunderheilungen der Jesuitenheiligen Ignatius und Franz Xaver (in S. Ambrogio zu Genua und im Wiener Hofmuseum, letztere aus der Jesuitenkirche in Antwerpen stammend). Dann aber bilden eine besonders charakteristische Gruppe aus diesem Abschnitt seines Schaffens die Jagden, Schlachten und Bacchanalien. Neben der schon erwähnten Löwenjagd steht die Sauhatz der Dresdener Galerie (Abb. 250) oben als ein Bild voll atemloser Erregtheit und Leidenschaft: die Wiedergabe des Tiers in seiner Wildheit ist die Sache von Rubens doch noch in ganz anderem Maße, als selbst *Snyders* dies je vermocht hat! Die Schlachtenbilder, meist kleineren Formates oder nur skizzenhaft ausgeführt, wie der Reiterkampf vor Tunis im Kaiser-Friedrich-Museum, gipfeln in der Münchener Amazonenschlacht, einer Komposition voll hinreißenden Schwunges im Aufbau — der nur entfernt an Tizians „Schlacht bei Cadore“ anklängt — und in den glanzvollen Einzelheiten. Die Reihe der Bilder aus dem Kreise der Diana und des Bacchus beginnt um 1615 mit der noch edel verhaltenen Heimkehr Dianas von der Jagd (Dresden), um dann in dem Bacchanal der Eremitage und in dem Trunkenen Silen der Münchener Pinakothek (Abb. 251) bald ins ausgelassen Lustige überzugehen. Der Vergleich dieses Prachtbildes mit dem Trunkenen Herakles der Antwerpener Frühzeit (Abb. 247) kann am besten die Wendung vom Plastischen zum Malerischen, von kühler Sicherheit zu kühner Freiheit der Behandlung veranschaulichen. Gleichzeitig setzt die selbständige Landschaftsmalerei des Rubens ein mit den um 1615 etwa entstandenen Ruinen des Palatin im Louvre, denen als heimisches Motiv der mit echt niederländischer Treue gegebene Vlämische Bauernhof (mit dem „verlorenen Sohn“ als Staffage) im Antwerpener Museum gegenübersteht. Diese Anregungsquellen, die Heimat und Italien, wirken dann fort in Werken wie die Landschaft mit den Kühen (München) einerseits, der Schiffbruch des Äneas (Berlin) und die Gewitterlandschaft mit Philemon und Baucis (Wien) andererseits. Den meisterlich freien und abgerundeten Porträtstil dieser Jahre aber lassen Bildnisse wie das Ehepaar Cordes im Brüsseler Museum (1617/18), der Graf Arundel mit seiner Gemahlin in der Pinakothek (1620) und die Dame mit dem Federhut in der Londoner Nationalgalerie erkennen.

Mit dem Jahre 1621 beginnen Rubens' „Wanderjahre“: große auswärtige Aufträge, noch häufiger aber diplomatische Sendungen im Dienste der Infantin oder des Königs von Spanien führen ihn während des nun folgenden Jahrzehnts oft für längere Zeit ins Ausland; der berühmte Maler wird eine Persönlichkeit von internationaler Geltung, die ihrem Vaterlande und dem Frieden wichtige Dienste leistet. So war Rubens bis zum Jahre 1625 mehrmals in Paris, in Frankreich und Deutschland, dann nach dem Tode seiner Gemahlin (1625) in Holland, Spanien, England — überall mit den diplomatischen Unterhandlungen auch die Interessen



Abb. 249 Die letzte Kommunion des hl. Franziskus von P. P. Rubens
Museum zu Antwerpen

seiner Kunst wahrnehmend. Sein Ruhm verbreitete sich nun erst recht über ganz Europa und damit wuchsen die Ehren und Aufträge. Rubens erhielt den spanischen Adel und wurde vom König von England zum Ritter geschlagen; die Fürsten und Vornehmen warben, wie einst bei Tizian, um die Gunst seines Pinsels. Andererseits führte dies bewegte Leben mit Notwendigkeit zu einer Einschränkung seiner künstlerischen Tätigkeit; der Atelierbetrieb steht im Vordergrund, ganz oder wenigstens teilweise von ihm selbst ausgeführte Bilder werden in dieser Zeit seltener. Sie zeigen eine köstliche Reife und Abgeklärtheit des Stils.



Abb. 250 Wildschwehjagd von P. P. Rubens (Nach Phot. Bruckmann)

Das erste bedeutende Unternehmen dieser Jahre ist der Medicizyklus¹⁾, eine Folge von 21 großen Gemälden aus dem Leben der Königinmutter Maria von Medici, der Witwe Heinrichs IV., für eine Galerie im Palais Luxembourg (vgl. S. 69); die mit Hilfe der Schüler 1621—25 ausgeführten Gemälde befinden sich heute im Louvre, Rubens' eigenhändige Skizzen dazu in München und Petersburg. Eine gleiche Folge mit Darstellungen aus dem Leben Heinrichs IV. blieb infolge des Sturzes der Königin (1630) unvollendet (Teile daraus in den Uffizien). Diese Kompositionen sind, dem zeitgenössischen Geschmack entsprechend, ein oft seltsames Gemisch aus Historie und Allegorie, durch geistreiche Erfindung und glänzende Ausführung aber ein Meisterwerk repräsentativer Hofkunst. Ein ähnlicher Zyklus zur Verherrlichung König Jakobs I. für die Decke des FestsaaIs im

¹⁾ K. Großmann, Der Gemäldezyklus der Galerie der Maria von Medici von P. P. Rubens. Straßburg 1906.

Schlosse Whitehall zu London (vgl. S. 88) gemalt, befindet sich schlecht sichtbar noch an Ort und Stelle (Skizzen in Wien und Petersburg), ein dritter, zur Ausführung in Gobelinweberei bestimmt, entstand 1625—28 im Auftrage der Infantin Isabella für ein Madrider Kloster und hatte den „Triumph des Abendmahls“ zum Thema; die Farbenskizzen, wonach die Schüler die großen Kartons ausführten (einige davon im Louvre und beim Herzog von Westminster), sind jetzt im Museum zu Madrid und gehören zu Rubens' wirkungsvollsten dekorativen Erfindungen.



Abb. 251 Der trunkene Silen von P. P. Rubens (Nach Phot. Hanfstaengl)

Dieser dekorative Zug bleibt auch den verhältnismäßig wenigen großen Kirchenbildern eigen, die in dieser Zeit entstanden. Ein eigenhändiges, angeblich in ganz kurzer Frist gemaltes Hauptwerk ist die Anbetung der Könige vom Altar der Michaelskirche, jetzt im Museum zu Antwerpen (1624) — in seiner großzügigen, mit wunderbarer Leichtigkeit sich ineinander fügenden Anordnung, seiner lockeren Formensprache, seiner hellen, duftigen Färbung ein Vorbote und eine Verheißung weiterer malerischer Großtaten. Ganz dekorativ empfunden, flüssig und leicht sind auch der eigenhändige, 1625 bezeichnete Auszug Lots aus Sodom (Louvre), die Himmelfahrt Mariä in der Antwerpener Kathedrale (1626) und das



Abb. 252 Bildnis der Helene Fourment von P. P. Rubens
in der Pinakothek zu München
(Nach Phot. Bruckmann)

Altarbild der Augustinerkirche mit der von 14 Heiligen umgebenen thronenden Madonna (1628). Am anmutigsten tritt diese dekorative Erfindung in kleineren Gemälden auf, wie der lieblichen „Erziehung der hl. Jungfrau“ (Antwerpener Museum) oder den verschiedenen heiligen Familien im Louvre, in Madrid und in Windsor.

Zahlreicher als zuvor sind die Porträts in diesem Zeitabschnitt. Rubens war kein Porträtmaler im eigentlichen Sinne, er lebte und schuf selbst zu intensiv, um sich ganz in eine fremde Persönlichkeit hineinzu fühlen zu können. Seine Porträts geben selten mehr als das Äußerliche der Erscheinung und die Lebenssphäre des Dargestellten, diese allerdings mit höchster Anschaulichkeit und stärkster künstlerischer Wirkung. Beispiele sind, ab-

gesehen von höfischen Repräsentationsbildern wie Maria von Medici (Louvre) oder Anna von Österreich (Madrid), die Bildnisse des Abtes Yrsselius in der Galerie zu Kopenhagen oder des Antwerpener Stadtsekretärs Caspar Gevaerts. Um den interessanten Charakterkopf des spanischen Gouverneurs Ambrogio Spinola hat er sich (1625) mehrfach bemüht, am erfolgreichsten in dem ganz eigenhändigen Bildnis der Galerie Nostitz in Prag. Doch wahre Wärme, die uns zwingt, den Dargestellten innerlich in uns aufzunehmen, geht nur von den Selbstporträts (in den Uffizien und beim Herzog von Arenberg in Brüssel) und denen seiner Angehörigen, zumal seiner Kinder, aus; das berühmte Bildnis der beiden Söhne (in der Liechtensteingalerie), wohl bald nach dem Tode ihrer Mutter entstanden, gehört zu den köstlichsten Werken seines Pinsels.

Das letzte Jahrzehnt von Rubens' Leben wird beherrscht durch die Erscheinung der schönen Helena Fourment, die er in ihrem sechzehnten Lebensjahre 1630 heiratete. Mit ihr zog neues Glück und Leben in das Haus des Meisters ein und auch seine Kunst erlebte nun erst ihre glänzendste malerische Entwicklung. Das Brautbild Helenas, das sie in kostbarem Brokatgewande auf einem Stuhle sitzend zeigt (Münchener Pinakothek), ist das erste Dokument dieser vollendeten Malkunst, die bei allem Reichtum des einzelnen doch nur auf den Gesamt-



Abb. 253 Der Ildesonaltar von P. P. Rubens

eindruck hinarbeitet; in dieser Hinsicht ist der Vergleich mit dem Doppelbildnis von 1609 (Abb. 244) besonders lehrreich. Rubens hat seine Gattin noch oft gemalt, im Staatskleide und im Straßenanzug (Abb. 252), auf dem Spaziergang mit ihm im Garten seines Hauses (vgl. die Kunstbeilage), mit ihren Kindern beschäftigt oder einmal auch ganz intim, nur halb mit einem Pelzrock bekleidet — und alle diese Bilder gehören zu seinen größten Meisterwerken. Man sieht, welche Anregung die üppige, echt vlämische Schönheit dieser Frau seiner Kunst bot. So erscheint sie als Modell immer wieder auch in seinen kirchlichen und profanen Schöpfungen, als hl. Cäcilie (Berlin) wie als Bathseba (Dresden), als Andromeda (Berlin) wie als Schäferin (München); das weibliche Schönheitsideal in Rubens' Malerei trägt fortan die Züge seiner Gattin.

Das kirchliche Hauptwerk dieser Zeit ist der Ildefonsoaltar im Wiener Hofmuseum, 1630 von der Infantin Isabella für den Altar der Bruderschaft dieses Heiligen in der Kirche St. Jacques sur Caudenberg bestellt und 1632 vollendet (Abb. 253). Die Darstellung des Mittelbildes — Maria überreicht dem hl. Ildefons ein Meßgewand — wie die Porträts der Stifterin und ihres 1621 verstorbenen Gemahls auf den Flügeln gehören zu Rubens' glanzvollsten Schöpfungen. Andere eigenhändig ausgeführte Meisterwerke sind das Martyrium des hl. Livinus und die Kreuztragung im Brüsseler Museum (um 1635) sowie das Altarbild der von Heiligen umgebenen Madonna, das Rubens für seine eigene Grabkapelle in der Jakobskirche ausführte. An pathetischer Rhetorik der Komposition übertreffen die Passionsszenen, an flüssiger Pracht und strahlender Harmonie der Farben alle diese Bilder alles, was auch Rubens vorher geschaffen hatte. Die gleichen blendenden Eigenschaften heben in dem Bethlehemischen Kindermord der Münchener Pinakothek das Furchtbare in den Bereich der Schönheit und verklären in der Vlämischen Kirmes des Louvre und dem Bauerntanz des Pradomuseums die ungeschminkte Darstellung überströmender sinnlicher Lebenslust. Hat Rubens in diesen Bildern Themata behandelt, die wir bei den niederländischen Bauernmalern des Jahrhunderts wiederfinden werden, und sie alle an Kraft und Derbheit der Wirkung weit hinter sich gelassen, ohne je ins Banale zu verfallen, so gibt eine andere von ihm geschaffene Komposition die neue Fassung eines uralten Vorwurfs, die ein Jahrhundert lang weiter wirken sollte: der Liebesgarten, von dem zwei etwas verschiedene Kompositionstypen, durch die Exemplare in Madrid (Abb. 254) und bei Baron Eduard Rothschild repräsentiert, in mehrfachen Wiederholungen vorkommen, zeigt eine elegante Gesellschaft von Herren und Damen zu Füßen eines Venusbrunnens und von Amoretten umflattert in galantem Liebesgetändel. Rubens hat hier angeblich seine weibliche und männliche Verwandtschaft aus der Familie Fourment dargestellt, doch in so anmutig durchgeistigter Form, daß das gesamte Gesellschaftstück der Folgezeit darauf aufgebaut erscheint. — Aus der großen Anzahl mythologisch-allegorischer Darstellungen, die auch jetzt noch aus seinem Atelier hervorgingen, seien das kleine Merkur- und Argos-Bild der Dresdener Galerie, das Parisurteil in London und die üppig leidenschaftliche Komposition Die Folgen des Krieges (1637/38) im Palazzo Pitti hervorgehoben.

Eine Gattung der Malerei hat Rubens in diesem letzten Jahrzehnt mit offener Vorliebe gepflegt: die Landschaft. Es scheint, daß der Aufenthalt auf seinem 1635 gekauften Landschlosse Steen bei Mecheln ihn dazu besonders anregte, sowie andererseits die Gicht, die ihn in den letzten Jahren plagte, ihm die Ausführung umfangreicherer Gemälde verwehrte. Von seinen früheren Landschaften (vgl. S. 236) unterscheiden sich diese späteren Arbeiten durch das Zurücktreten der Staffage: die Natur selbst in ihrer Größe und Schönheit bildet den Inhalt der Darstellung. Darauf beruht der Wert von Rubens' Landschaftsmalerei, daß sie zuerst — ohne



Spaziergang im Garten von Peter Paul Rubens
Ausschnitt aus dem Bilde in der Münchener Pinakothek:



Abb. 254 Der Liebesgarten von P. P. Rubens (Nach Phot. Anderson)

die Phantastik und den konventionellen Aufbau der Landschaften des 16. Jahrhunderts — das Antlitz der Erde in seiner Ursprünglichkeit, seinem atmenden Leben erfaßt hat. Rubens' Temperament drängt allerdings auch hier nach dem Pathetischen, aber es sind doch selbst erlebte Eindrücke, die er wiedergibt. Am liebsten sieht er das Land unter der Einwirkung eines großen atmosphärischen Vorgangs: wenn der Regenbogen sich darüber ausspannt (Landschaften in München und Petersburg), beim Auf- oder Untergang der Sonne (Landschaften mit Odysseus und Nausikaa und mit den heimkehrenden Landleuten im Palazzo Pitti [Abb. 255]) oder auch im Scheine des Mondlichts (Landschaft in der Sammlung Mond in London). Neben Berg und Wald erscheint auch die niederländische Flachebene, bisweilen mit dem Schlosse Steen im Hintergrunde (Landschaft der Londoner Nationalgalerie). Ein großer Teil der etwa 40 Landschaftsgemälde, die man Rubens zuschreibt, ist von ihm selbst ausgeführt, andere hat unter seiner Leitung *Lukas van Uden* (1595—1672) gemalt, andere kennen wir nur aus Kupferstichen. Rubens war der erste nordische Maler, der den Kupferstich systematisch zur Vervielfältigung seiner Arbeiten benutzte und zu diesem Zwecke eine Anzahl von Stechern heranbildete¹⁾. Unter ihnen wissen namentlich *Pieter Soutman* (1580—1653), *Lukas Vorsterman* (geb. um 1580), *Paul Pontius* (1603—58), *Boëtius* und *Schelte a Bolswert*, endlich *Pieter de Jode* und *Jan Witdoeck* den saftigen und markigen „Rubensstil“ auch ihren Stichen zu verleihen, in denen uns manche unausgeführte Entwürfe oder verschollene Gemälde des Meisters erhalten geblieben sind. Die Arbeiten dieser Rubensstecher — denen sich mit gleicher Bedeutung für die Geschichte der graphischen Künste der Holzschneider *Christoph Jeyher* zugesellt — haben den Ruhm des großen Antwerpeners auch dorthin getragen, wohin keines der 1500 oder 3000 Gemälde — zwischen diesen Zahlen schwanken die Schätzungen — aus seiner Werkstatt drang. Als Rubens am 30. Mai 1640 starb, trauerte um ihn in der Tat eine ganze Welt.

Rubens steht im Mittelpunkte der vlämischen Malerei und beherrschte sie so völlig, daß alle anderen Meister nur in Beziehung mit ihm gedacht werden können. Von seinen Zeitgenossen und Mitarbeitern kommt ihm an Genie und Ruhm ein einziger nahe, aber ohne ihm doch an innerer Kraft und Größe zu gleichen: *Anton van Dyck* (1595—1641)²⁾. Aus der Lehre *Hendrik van Balens* (1575—1632), eines glatten, in kleineren Bildern elegant wirkenden Manieristen, kam van Dyck um 1615 in Rubens' Atelier und wurde 1618 Freimeister; doch blieb er, wie erwähnt, mit Rubens in enger Arbeitsgenossenschaft, bis er 1620 auf einige Monate nach England ging. Von 1621—27 hielt er sich in Italien, vornehmlich in Genua, auf, dazwischen 1622 bis 1623 wahrscheinlich wieder daheim. Auch nach seiner Rückkehr blieb er zumeist in Antwerpen, bis er 1632 als Hofmaler Karls I. nach London berufen wurde; doch war er vorübergehend (1634—35) wieder in Brüssel tätig und am Schlusse seines Lebens in Antwerpen und Paris; von hier krank nach London zurückgekehrt, starb er daselbst am 9. Dezember 1641. Schon dieses unruhig bewegte Leben spiegelt van Dycks künstlerisches Geschick: glänzend begabt, an Feinheit des Farbenempfindens vielleicht selbst einem Rubens noch überlegen, mit allen Vorzügen einer anziehenden Persönlichkeit ausgestattet, nimmt er einen raschen Aufstieg, ohne in der Heimat dauernd eine Position erringen zu können. Rubens, dem er so viel verdankte, stand, gewiß ohne es zu wollen, seinem Streben, insbesondere nach Ausführung großer religiöser und historischer Kompositionen, überall im Wege. So

¹⁾ *A. Rosenberg*, Der Kupferstich unter dem Einfluß und in der Schule des Rubens. Wien 1888.

²⁾ *J. Guiffrey*, A. v. Dyck, sa vie et son œuvre. Paris 1882. — *J. Cust*, Anthony van Dyck. London 1900. — *E. Schaeffer*, Van Dyck. Des Meisters Gemälde in 537 Abbildungen (Klassiker der Kunst XIII). Stuttgart und Leipzig 1909.



Abb. 255 Abendlandschaft mit heimkehrenden Landleuten von P. P. Rubens (Nach Phot. Anderson)

wird er ins Ausland und zur Porträtmalerei gedrängt und durch sie ein verwöhnter Liebling der Fürsten und der Frauen; nach dem Vorbilde seines Meisters organisiert er auch hierfür einen Großbetrieb, der manches gleichgültige und minderwertige Werk aus seiner Werkstatt hervorgehen läßt. Da er endlich nach Rubens' Tode freie Bahn für sich sieht und in Antwerpen und Paris um seine Nachfolge ambitioniert, bricht seine nervöse, durch ein Übermaß der Arbeit wie des Genusses erschöpfte Natur zusammen. Für seinen Ruhm ist er kaum zu früh gestorben. Denn was ihm versagt blieb: bedeutsame Monumentalwerke zu schaffen, das lag offenbar auch außerhalb der Grenzen seiner Begabung. Er empfindet weich und er malt oft hinreißend schön, aber seine Komposition ist selten originell erfunden und dramatisch zugespitzt, seine Zeichnung entbehrt der Bestimmtheit und Klarheit. Was er über Rubens hinaus zu geben hatte, erschöpft sich in dem warmen Helldunkel und der zarten Farbenharmonie, die er namentlich durch sein eifriges Studium der großen Venezianer gewann, und in der psychologisch feinfühligem, noblen Art einer Porträtauffassung, die freilich oft auch ins Kokette und Sentimentale umschlägt.

Zu den frühesten nachweisbaren Werken van Dycks gehören zwei Apostelfolgen, von denen sich einige Köpfe in Dresden und Althorp erhalten haben, ferner Gemälde wie der hl. Sebastian und die Susanna in der Münchener Pinakothek, die Aufrichtung der ehernen Schlange in Madrid u. a. Kein Werk dieser Zeit aber reicht an Geschlossenheit der Komposition und edler Auffassung an das Bild des hl. Martin mit dem Bettler heran, von dem sich ein Exemplar in Windsor, ein zweites in der Kirche zu Saventhem bei Brüssel befindet. Ganz unter Rubens' Einfluß steht auch die Verspottung Christi in Berlin. Die volle Kraft des frühreifen jungen Künstlers kommt in seinen Bildnissen zur Geltung, die von allem Anfang an schmiegsamer und individueller erfaßt sind als die seines Meisters und oft eine überraschende malerische Feinfühligkeit bekunden. Einige jugendliche Selbstbildnisse (Abb. 256), das alte Ehepaar (um 1618) und die Dame mit dem Kinde in Dresden, das Bildnis der Isabella Brandt mit einer Partie des Rubensschen Palastes in Petersburg, die Doppelbildnisse der Maler Frans Snyders und Jan de Wael mit ihren Gattinnen (Kassel und München) sind einige charakteristische Beispiele dieser Jugendarbeiten van Dycks. Die volle Reife erlangte seine Bildniskunst in Italien. Zumal die Mitglieder der stolzen genuesischen Adelsgeschlechter hat van Dyck mit einer geschmackvollen Noblesse der Auffassung und in einer tiefen, satten Farbengebung porträtiert, die uns wohl verstehen läßt, daß er mit diesen Bildern einen Weltruf gewann. Sie befinden sich größtenteils noch im Familienbesitze der Doria, Balbi, Durazzo-Pallavicini, Cattaneo u. a., einige sind in nordische Galerien gelangt; der Palazzo Pitti in Florenz besitzt das vornehme, geistvolle Bildnis des Kardinals Giulio Bentivoglio, die Galerie Liechtenstein in Wien die elegante Halbfigur des Don Livio Odescalchi (1624). Zwei glänzende Reiterporträts hat van Dyck damals geschaffen: des Prinzen Thomas von Savoyen (Turin) und des Antonio Giulio Brignole-Sale (Palazzo Rossi in Genua); letzteres, in der Verkürzung ganz von vorn gesehen, begründete einen neuen Typus. Das Studium Tizians, dem er sich nach Ausweis seines Skizzenbuches¹⁾ in Italien mit besonderem Eifer hingab, ließ eine Anzahl von Kirchenbildern entstehen, die wie Nachklänge der Kunst des großen Venezianers wirken. So die idyllische Ruhe auf der Flucht (vgl. die Kunstbeilage) und die Madonna mit dem Kind und dem Johannesknaben in der Münchener Pinakothek, die Grablegung Christi im Palazzo Borghese in Rom, das strahlend schöne Halbfigurenbild der hl. Familie in Turin, die Madonna

¹⁾ *L. Cust*, van Dycks Sketchbook in Chatsworth. London 1902.



Ruhe auf der Flucht nach Ägypten von A. van Dyck
München, Pinakothek

del Rosario in Palermo (1623) u. a. Selbst in dem 1629 gemalten Altarbilde mit dem die hl. Rosalie bekränzendes Christkinde (Wiener Hofmuseum) klingt das Arrangement von Tizians Pesaro-Madonna noch an.

Die eigentliche Meisterschaftsepoche van Dycks sind die Jahre, da er nach der Rückkehr aus Italien wieder in den Niederlanden tätig war. Jetzt fielen ihm auch einige große Kirchengemälde zu: die mächtigen Altarbilder der Kreuzigung in Dendermonde, Gent, Mecheln, der Kreuzaufrichtung in



Abb. 256 Jungliches Selbstbildnis von Anton van Dyck (Pinakothek zu München)

Courtrai u. a. Gemälde, wie die Beweinung Christi unter dem gestürzten Kreuz in der Pinakothek, die Madonna mit dem knienden Stifterpaar im Louvre, der hl. Sebastian in der Eremitage, die Kruzifixusbilder in Antwerpen, Wien, München sind damals entstanden. Sie zeigen nun freilich, daß van Dyck hinter Rubens an hinreißender Gewalt des Ausdrucks dauernd zurückbleibt und die Empfindung leicht ins Gefühlvolle, ja Sentimentale hinüberspielen läßt; so ist auch die Beweinung Christi unter den Passions-, die Marter des hl. Sebastian unter den Legendenszenen sein Lieblingsthema. Der Porträtstil van Dycks zeigt sich nun auf der Höhe seiner Ausbildung im charakteristischen Gegensatz zu Rubens. Durch lässige Eleganz der Haltung, durch effektvolle Pose und eine wie momentane Handbewegung oder Blickrichtung weiß er auch die schlichteste Persönlichkeit mit dem Schein der Vornehmheit und des Interessanten zu umkleiden (Abb. 257). Die ruhige Gelassenheit, die Rubens seinen Dargestellten verleiht, ist durch ein oft allzu fühlbares Streben nach gesellschaftlicher und persönlicher Bedeutung ersetzt. Immerhin gelingen ihm unter diesen Voraussetzungen Meisterwerke wie der feine Charakterkopf des Cornelius van der Geest in der Londoner Nationalgalerie, die liebenswürdig elegante Luise Maria de Tassis in der Liechtensteingalerie, der schwärmerische Organist Liberti in der Münchener Pinakothek u. a.



Abb. 257 Gemahlin und Töchterchen des Bildhauers Colyn de Nole von Anton van Dyck
(Nach Phot. Bruckmann)

Die Tätigkeit am englischen Hofe war der künstlerischen Fortentwicklung van Dycks vielfach nicht günstig. Die Fülle der Porträtaufträge entzog ihm der von ihm selbst sehnlichst erstrebten Betätigung in der Historien- und Kirchenmalerei.



Abb. 258 Beweinung Christi von Anton van Dyck



Abb. 258 Karl I. von England von Anton van Dyck

Immerhin sind in dieser Zeit die Ruhe auf der Flucht mit dem Engelreigen (Vierge aux perdrix) in Petersburg und die Beweinung (Abb. 258) des Antwerpener Museums entstanden, die reifsten Fassungen dieser beiden von ihm so oft dargestellten Vorwürfe. Die Beweinung, in deren Komposition der zwei klagenden Engeln die Wundmale Christi weisende Johannes einen Zug von Gesuchtheit hineinträgt, ist koloristisch ein ganz auf den zarten Zusammenklang von Weiß, Blau und Goldbraun gestimmtes Wunderwerk. — Unübersehbar groß ist die Zahl seiner englischen Porträts, von denen die in Museen befindlichen freilich sehr oft nur Atelierwerke und Schulwiederholungen sind, während die Originale in den englischen

Privatsammlungen versteckt blieben. Van Dycks Malweise entwickelt in dieser Zeit einen silbergrauen Ton von oft entzückender Feinheit und Harmonie, der erst gegen Ende hin einigermmaßen matt und fade wird. Seine Auffassung gewinnt noch an exklusiver Vornehmheit, wenn auch der konventionelle Hofton nicht ohne Einfluß bleibt; insbesondere die Hände werden zumeist nach einem bestimmten Schema elegant aber nichtssagend hingemalt. Doch sind damals eine Reihe von Bildern entstanden, die unbestritten zu den größten Meisterwerken der Porträtkunst zählen. Unter ihnen stehen die Bildnisse des Königs und seiner Familie der Zeit und zumeist auch der Qualität nach an erster Stelle: Karl I. hoch zu Roß in voller Rüstung, mit dem Stallmeister, der seinen Helm trägt (in Windsor), ein anderes Reiterbild desselben in der Londoner Nationalgalerie, das populär gewordene Bild des vom Pferde gestiegenen Königs im Louvre (Abb. 259), die Bilder des Königspaares in Petersburg u. a. m. Schon zu ihrer Zeit besonders beliebt und daher in mehrmaliger Ausführung und Wiederholung erhalten sind die liebenswürdigen Gruppenbilder der königlichen Kinder, die mit drei Kindern vom Jahre 1635 in Turin (Abb. 260) und Windsor — wovon das bekannte Dresdener Exemplar nur eine mäßige Kopie ist — und das mit fünf Kindern (1637) in Windsor (Kopie in Berlin). Ein anderes Kinderbildnis von liebenswürdiger Schlichtheit ist das der Söhne des Herzogs von Buckingham in Windsor (1635). Sonst hat van Dyck die reizvolle Aufgabe der Doppel-

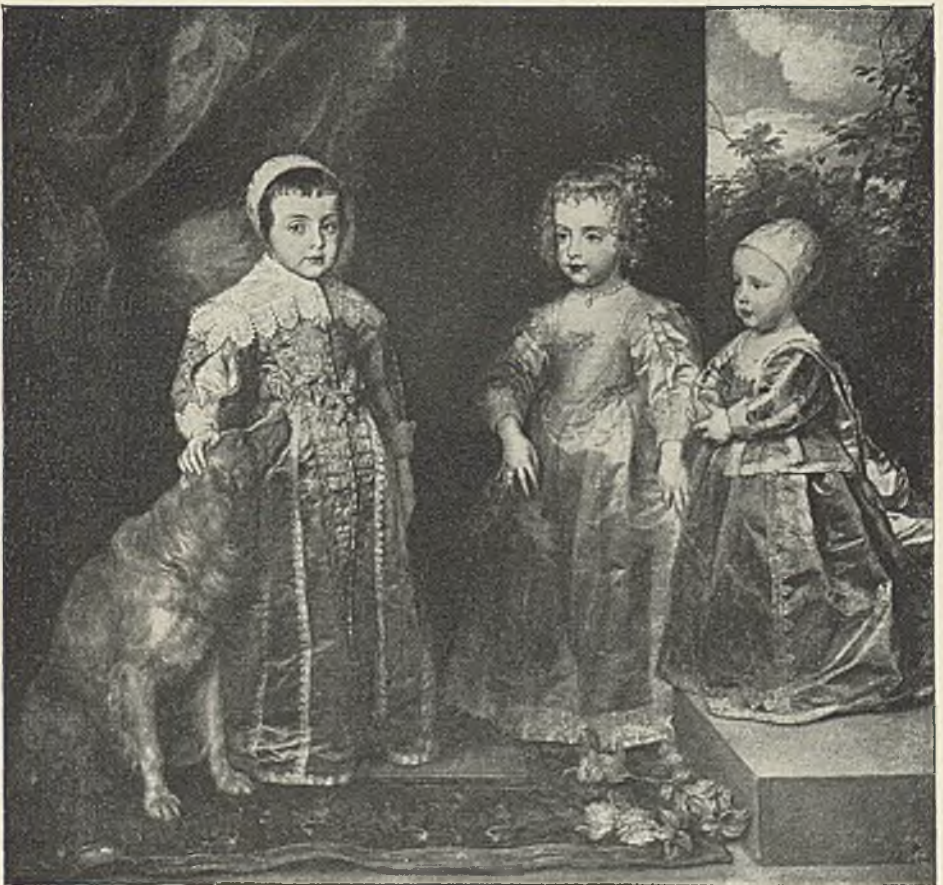


Abb. 260 Die Kinder Karls I. von England von Anton van Dyck (Nach Phot. Anderson)

porträts in dieser Epoche besonders meisterhaft gelöst in dem Bildnis von sich selbst mit seinem Freunde, dem Lord Bristol (Madrid) sowie dem der beiden Dichter Killigrew und Carew (1638, Windsor). Aus den Einzelporträts mögen als charakteristische Proben hervorgehoben sein der junge Lord Philipp Wharton (1632) und der Herzog von Richmond in Schäfertracht, Lady Venetia Digby, umgeben von Symbolen der Liebe und Unschuld (vor 1633), der jugendliche Wilhelm II. von Oranien in Feldherrnkostüm u. a. m. Bei aller Feinheit der malerischen Behandlung macht sich in der Art des Arrangements, des Beiwerks, des Hintergrundes — der zuweilen ganz willkürlich wallende Stoffdraperien mit baumbewachsenen Felswänden zusammenbringt — eine gewisse Flüchtigkeit und Monotonie bemerkbar. Die Grundzüge des höfischen Porträtstücks aber hat van Dyck nicht bloß für England und nicht bloß für das 17. Jahrhundert damals geschaffen. Gegenüber allen diesen stolz und kalt oder kokett und verführerisch blickenden Damen und Herren erscheint das doch wohl ganz eigenhändige Bildnis der zarten und schüchternen Lady Maria Ruthven, die er 1639 heiratete (Abb. 261), wie ein letztes Zeugnis seiner eigenen weichen und innigen Empfindungsweise.

Der Porträtkunst, deren Ausübung er schließlich als eine drückende Fessel empfand, hat van Dyck doch mit wirklicher Hingebung gedient, wie uns am besten seine berühmte „Ikongraphie“ erkennen läßt, eine Sammlung von Bildnissen der bekanntesten Fürsten, Staatsmänner, Gelehrten und Künstler seiner Zeit, die er nach seinen eigenen Tusch- und Ölskizzen von den tüchtigsten Kupfer-



Abb. 261 Bildnis der Maria Ruthven von Anton van Dyck
(Nach Phot. Bruckmann)

stechern ausführen ließ; sie erschien zuerst 1659 in Antwerpen und hat dann noch siebenzehn Auflagen erlebt. Aber auch eigenhändige Radierungen, meist Künstlerporträts (Abb. 262), besitzen wir von ihm, die zu den lebendigsten und geistvollsten Werken dieses Kunstzweiges gehören.

„Ein Kronprinz, der starb, da der Thron frei ward und der nicht zur Herrschaft gelangt ist“, diese Worte Fromentins fassen das tragische Geschick Anton van Dycks und der Rubensschule zusammen, unter deren übrigen Mitgliedern keiner sich

zur Nachfolge berufen erwies, so groß auch das Zutrauen und die Aufgaben waren, die die Zeitgenossen Meistern wie *Abraham Diepenbeeck* (1596 bis 1675), *Cornelis Schut* (1597–1655), *Theodor van Thulden* (1606–76), *Erasmus Quellinus* (1607–78) dem Bruder des Bildhauers (vgl. S. 212) — und selbst' noch dessen Sohne *Jan Erasmus Quellinus* (1674–1715) entgegenbrachten. Sie malten die großen Kirchenbilder und Historien in den Formen, aber ohne den Geist und das Feuer des Rubens; andere wie *Frans Wouters* (1612–59) entnahmen seinen Werken die Anregung durch Stoffe und Motive, um danach kleine Landschaften und mythologische Kompositionen auszuführen, die schon wie ein Schritt zum Rokoko des 18. Jahrhunderts wirken¹⁾.



Abb. 262 Bildnis des Jan de Wael
Radierung von Anton van Dyck

Selbständiger und darum bedeutender erscheinen diejenigen schon oben erwähnten Maler, die Rubens um einer speziellen Fertigkeit willen zeitweise als Mitarbeiter heranzog und die von ihm lernten, ohne eigentlich seine Schüler zu sein. *Frans Snyders* verdankt ihm den Antrieb, außer den Stilleben von totem Wild, Gemüse und Früchten, die er zeitlebens mit großer Meisterschaft der stofflichen Charakteristik und der dekorativen Wirkung ausführte, auch die lebendige Tierwelt in Kampf und Frieden darzustellen. Seine Jagdstücke, deren fast alle großen Galerien besitzen (Abb. 263), reichen an die Wucht der Rubensschen nicht ganz heran, sind aber doch höchst lebendig und frisch komponiert. *Jan Wildens* war auch in seinen selbständigen Bildern ein beliebter und geschätzter Landschaftler, wie schon die große Anzahl der danach von gleichzeitigen Kupferstechern ausgeführten Blätter erkennen läßt. *Lukas von Uden* vertritt in seinen meist kleinen Bildern den von Rubens geschaffenen Landschaftsstil mit Beschränkung auf heimische Motive in geschickter Art, nüchtern aber wahr und schlicht, nur mit einer noch altertümlich konventionellen Behandlung des Baumschlags. Selbständiger verhielt sich dem Rubens gegenüber anfangs auch eine Gruppe Antwerpener Großmaler, die in Rom durch ihre angeborene Vorliebe für den Realismus zur Gefolgschaft Caravaggios geführt wurde: *Abraham Janssens* (1575–1632) und seine Schüler *Gerard Zegers* (1591–1651) und *Theodor Rombouts* (1597–1637). Aber die

¹⁾ Vgl. *G. Glück*, Aus Rubens' Zeit und Schule (Jahrb. d. östr. Kunstsammlungen XXIV). Wien 1903.



Abb. 263 Eberjagd von Frans Snyders in der Dresdener Galerie
(Nach Phot. Bruckmann)

italienisierende harte Modellierung und kalte Färbung ihrer früheren Werke geht in den späteren fast regelmäßig in eine weichere, wärmere und hellere Behandlungsweise nach Rubensscher Art über und auch der nicht in Italien vorgebildete Brüsseler Hofmaler *Caspar de Crayer* (1584—1669) verleugnet in seinem ziemlich flauen Eklektizismus nicht den überwiegenden Einfluß Rubensscher Formgebung und Koloristik.

Allein das wirkliche Wesen seiner Kunst vermochte nur das Schaffen eines Meisters widerzuspiegeln, der gleich Rubens von den Grundlagen des vlämischen Volkscharakters aus seiner Natur gemäß sich selbständig entwickelte. Dieser Meister ist *Jordaens*¹⁾.

Jakob Jordaens (1593—1678) war gleich Rubens der Schüler und wurde 1616 der Schwiegersohn des Adam van Noort, nachdem er ein Jahr zuvor sich als Meister in seiner Vaterstadt Antwerpen niedergelassen hatte, die er erst nach seinem Tode dauernd verlassen sollte; denn als Anhänger der reformierten Lehre mußte er jenseits der holländischen Grenze bestattet werden. Seine Kunst ist also ganz aus dem heimischen Boden erwachsen und entfaltet ihre besten Eigenschaften, wo sie stofflich und geistig diesen nicht aufzugeben braucht; fast könnte man sagen, daß sie die monumentale Verherrlichung des vlämischen Familienlebens sei. Denn wer das wohl bald nach 1616 gemalte, in der Weise Adam van Noorts noch ziemlich raumlos gedrängte Familienbild in Kassel (Abb. 264) betrachtet, auf dem er sich selbst mit seiner jungen Gattin, seinen Geschwistern und Schwiegereltern dargestellt hat, der hat die hauptsächlichsten Bestandteile der für Jordaens bezeichnenden Gemälde eigentlich beisammen: die kräftigen vlämischen Gestalten, deren Anziehungskraft selten in den derben Gesichtern, aber häufig in den üppigen, gesundheitsstrotzenden Körpern liegt, und Musik und Blumen als Ausdruck ihrer unversieghlichen Lebensfreude. Diese Symbole fehlen auch nicht dem erheblich späteren Familien-

¹⁾ *M. Rooses*, *J. Jordaens*. Stuttgart 1908.

bilde mit dem Töchterchen in Madrid, wo der Maler bereits als bärtiger Meister erscheint und die schmucke Magd mit einem Fruchtkorb der Anordnung größere räumliche Tiefe verleiht. Solche ungezwungene Gruppen aber sind dann der Ausgangspunkt von Darstellungen ausgelassener Familienfeste, wie sie die Bilder mit dem Sprichwortstitel „Soo de oude songen soo pepen de jongen“ (Abb. 265), oder mit dem Dreikönigsmahl (Bohnenfest) bieten. Auch sie zeigen regelmäßig eine Familie, an reichbesetzter Tafel sich in tollster Heiterkeit dem Genuße des Augenblicks hingebend, und so fließt in ihnen das Familienbild mit dem Stilleben der Braten, der Fruchtschüsseln und Trinkgefäße, aber auch mit dem bürgerlichen Sittenstück zwanglos zusammen. Um auch die bäuerliche Sphäre heranzuziehen, wählt Jordaens gern die bekannte äsopische Fabel von dem Satyrn, der erstaunt ist, seinen ländlichen Gastfreund warm und kalt aus einem Munde blasen zu sehen, warm, indem er die erstarrten Hände anhaucht, kalt, indem er die heiße Suppe kühlt. Alle diese Bilder hat Jordaens mit geringen Abweichungen und offenbar unter größerer oder geringerer Mithilfe von Schülern immer wieder gemalt, so daß sie sämtlich in einer großen Anzahl von Exemplaren wechselnder Güte erhalten sind, ein Beweis für ihre große Beliebtheit bei den Zeitgenossen des Malers. Die üppigen Formen vlämischer Frauen wie die runzligen Leiber und verwitterten Gesichter der alten Weiber und Männer erhalten darin eine durch rückhaltlose Wahrheit wie malarische Vollendung gleich packende Wiedergabe. So war es von hier aus nur ein Schritt zu wirklichen Bacchanalien und ähnlichen mythologischen Szenen, so wie sie Jordaens eben auffaßt: als antike Bauernstücke und Rüpelszenen mit Zurschaustellung praller Körperformen und prächtiger Früchte,



Abb. 264 Der Künstler mit seiner Familie von Jakob Jordaens

im übrigen aber dem Sinne nach wenig verschieden von seinen vlämischen Familienfesten. Für den Mangel an Adel und Geschmack entschädigt vollauf die saftig breite Malweise, das prächtige Kolorit, die frische Ursprünglichkeit der Gesamtaufassung. Jordaens kommt hier Rubens näher als irgend ein anderer, ohne doch mehr als in einzelnen Motiven sich mit ihm zu berühren. Von einer Beeinflussung durch den großen Meister kann man höchstens insofern reden, als er allmählich zu einem weicheren Helldunkel und einer ausgeglicheneren Tonmalerei übergeht. Aber seine Selbständigkeit hat er stets gewahrt und ist auf eigene Faust geblieben, was er von Haus aus war, ein malerisches Genie. Auch in seinem Leben läßt sich ein



Abb. 265 Wie die Alten sangen, so zwitschern die Jungen von Jakob Jordaens
In der Münchener Pinakothek (Nach Phot. Hanfstaengl)

näheres persönliches Verhältnis zu Rubens nicht nachweisen; nur nach dem Tode des Meisters wurde er herangezogen, die unvollendet hinterlassenen Bilder desselben auszuführen. Genauer betrachtet waren sie ganz verschiedene Naturen, ungeachtet des gemeinsamen vlämischen Grundcharakters: Rubens der hochgebildete aristokratische Hofkünstler, in dessen Werken man vergeblich nach einem plebejischen Zug oder nach einer Neigung zum Humor suchen wird; Jordaens seiner Denkart und Lebensführung nach dem behäbigen Bürgerstande zugehörig, ein Mann des breiten Lachens, der robusten Natürlichkeit. Dieser Gegensatz der beiden Maler zeigt sich am deutlichsten in den Kirchen- und Historienbildern, deren auch Jordaens eine große Anzahl ausgeführt hat. Ihre Reihe beginnt schon 1617 mit der Kreuzigung in der Paulskirche zu Antwerpen, die Mehrzahl der zeitlich fixierbaren aber fällt in die Zeit nach dem Hinscheiden von Rubens und van Dycks, als Jordaens der berühmteste Antwerpener Maler war: 1645 das Opfer zu Lystra in der Akademie zu Wien, 1653 das Jüngste Gericht im



Abb. 266 Christus unter den Schriftgelehrten von Jakob Jordaens

Louvre, 1663 der Christus unter den Schriftgelehrten in Mainz (Abb. 266), wenig später wohl die Darstellung im Tempel in Dresden und das Abendmahl in Antwerpen, und noch 1669 eine Beschneidung und Anbetung der Hirten in der Kathedrale von Sevilla; 1650—52 führte er für das Oranierschlößchen im Haag, das Huis ten Bosch (vgl. S. 68) zwei große Wandgemälde aus, den Sieg des Todes über den Neid und den Triumph Friedrich Heinrichs von Nassau. Alle diese Kompositionen sind



Abb. 267 Bildnis des Abraham Grapheus von Cornelis de Vos
im Museum zu Antwerpen

reich an prächtigen Typen und malerisch interessanter Durchführung, aber sie enthalten auch oft Schwerfälligkeiten und Banalitäten der Komposition, die uns wohl verstehen lassen, daß Jordans, dem überderben Gegenstück des überfeinen van Dyck, in der Geschichte der Antwerpener Malerschule nur ein zweiter Platz angewiesen werden kann.

Ein Maler von gleicher bürgerlicher Art, wenn auch nicht von gleicher künstlerischer Kraft, war *Cornelis de Vos* (1585—1651), der hauptsächlich in seinen Bildnissen eine klare und

ruhige Vortragsweise voll eindringlicher Wirkung entwickelt. Sein Porträt des Abraham Grapheus, eines schiffbrüchigen Malers, der dann jahrzehntelang das Amt eines Hausmeisters bei der Lukasgilde verwaltete (Antwerpen) (Abb. 267), weiß in knapper malerischer Form ein ganzes Lebensschicksal zu erzählen. Cornelis de Vos war nur in Antwerpen tätig, ein anderer trefflicher Porträtmaler dieser Schule, *Justus Suttermans* (*Sustermans*) (1597—1681), trug dagegen seine Kunst ins Ausland und arbeitete an verschiedenen Höfen, hauptsächlich an dem der Großherzöge von Toskana in Florenz. Und so haben die Antwerpener Historien- und Porträtmaler der Generation nach Rubens, wenn auch mit rasch abnehmender künstlerischer Bedeutung, sich im In- und Auslande noch einen gewissen Ruf zu wahren gewußt, gegen den die Meister in anderen belgischen Städten, wie Brüssel, Mecheln, Brügge, jedenfalls nicht aufkommen konnten. Die Schlußphase dieser ganzen Entwicklung aber bereitete sich in Lüttich vor, der Hauptstadt des Teils der Niederlande mit überwiegend wallonischer Bevölkerung¹⁾. Hier schlug bereits *Gérard Douffet* (1593—1660) eine akademisch-klassizistische Richtung ein, die sich direkt der seines französischen Zeitgenossen Nicolas Poussin (vgl. S. 186) vergleichen läßt. Sie wurde durch seinen Schüler *Bartholet Flémalle* (1614—75) auf dessen Schüler *Gérard de Lairesse* (1641—1711) übertragen,

¹⁾ J. Helbig, *Histoire de la peinture du pays de Liège*. Lüttich 1903.

den geschickten und vielgeschäftigen Maler, Radierer und Kunsttheoretiker, der zumal nach seiner Übersiedlung nach Amsterdam ihr auch in den nördlichen Niederlanden zum Siege verhalf. Seine fast durchweg der antiken Fabel und Mythologie entnommenen — nach Komposition und Ausführung durchaus nicht verdienstlosen — Gemälde (Abb. 268) knüpfen mit vermehrter Sicherheit der Form, aber auch mit dem gleichen Mangel an Empfindung dort wieder an, wo die Generation der Antwerpener Romanisten vor Rubens aufgehört hatte. Doch bevor diese rückläufige Bewegung — eine abermalige Überwindung des germanischen durch den romanischen Kunstgeist — sich vollzog, hatte die Antwerpener Schule noch eine reiche Entwicklung nach ganz anderer Richtung und von nationalem Gepräge erlebt: den Realismus.



Abb. 268 Achill unter den Töchtern des Lykomedes von Gérard de Lairesse
(Nach Phot. Bruckmann)

Der Drang zur Beobachtung und Wiedergabe der Wirklichkeit hatte, wie oben erwähnt (S. 224), in der Antwerpener Malerei schon im 16. Jahrhundert zur Ausbildung einer besonderen Genre-, Landschafts- und Schlachtenmalerei geführt; auch neben Rubens und Jordaens blühten diese Spezialitäten fort und erreichten einen Höhepunkt ihrer Entwicklung. Das „Gesellschaftsstück“, die Schilderung des Lebens der höheren Kreise, wie es mit unerreichter Kraft der malerischen Wirkung Rubens etwa im „Liebesgarten“ gegeben hatte, fand in *Jakob Christian van der Lanen* (1615—61) und *Jeroom Janssens* (1624—93) sorgfällige und elegante, wenn auch temperamentlose Vertreter. *Gonzales Coques* (1618—84), der in der Hispanisierung seines Namens eine charakteristische Abschwächung des nationalen Bewußtseins zu erkennen gibt, malt zumeist Einzelporträts oder Familiengruppen

aus der Antwerpener Gesellschaft in ihrer Häuslichkeit und gibt dabei malerische Einblicke, die schon einigermaßen an die Werke der gleichzeitigen holländischen Interieurmaler erinnern (Abb. 269). Gestaltungsfähiger aber war und blieb die Darstellung des Volkslebens, wie sie Pieter Brueghel begründet hatte; sie fand in *Adriaen Brouwer* und *David Teniers* nun ihre größten Meister unter den vlämischen Malern.



Abb. 269 Der junge Gelehrte mit seiner Frau von Gonzales Coques
(Nach Phot. Hanfstaengl)

*Adriaen Brouwer*¹⁾ wurde um 1605/06 in Oudenaarde in Südflandern geboren und verlebte seine ersten Lehrjahre als Maler in Antwerpen. Die entscheidende Einwirkung hat er dann allerdings etwa seit 1625 in Amsterdam und namentlich in Haarlem durch die Persönlichkeit und die Kunst des großen *Frans Hals* erfahren, obwohl sich ein eigentliches Schülerverhältnis zu diesem nicht nachweisen läßt. Dann aber war er von 1631/32 bis zu seinem frühen Tode zu Beginn des Jahres 1638 wieder in Antwerpen tätig. Sein Leben war wohl kaum ein sehr regelmäßiges, so übertrieben auch die Klatschereien über seine Trink- und Spieleidenschaft sein mögen. Jedenfalls war er ständig von Schulden bedrängt und 1633 — vermutlich wegen eines politischen Vergehens — auf der spanischen Zitadelle von Antwerpen inhaftiert. Die niederländischen Kneipen aber mit ihrem oft recht wüsten Treiben hat er wenigstens als Künstler gekannt und gemalt wie kein anderer.

Brouwer hat während seiner kurzen Tätigkeit doch erhebliche künstlerische Wandlungen erlebt, deren Erkenntnis durch den Mangel an Datierungen auf seinen Bildern allerdings oft unsicher bleibt. Die Werke seiner früheren Antwerpener Zeit sind von durchaus vlämischem Charakter und erinnern in der altertümlichen Art der Ausführung und des Kolorits noch einigermaßen an die Bilder Pieter Brueghels. In Amsterdam und Haarlem vollzieht sich dann die Wandlung seiner Malweise

1) *W. Bode*, *Adriaen Brouwer* (Graphische Künste VI). Wien 1884. — *F. Schmidt-Degener*, *Adriaen Brouwer et son évolution artistique*. Bruxelles 1908.

durch Ausbildung jener Luftperspektive und jenes Hell-dunkels, die während der Antwerpener Meisterzeit in immer steigendem Maße das Prinzip seiner Kunst werden. Abgeschlossene überlegte Komposition, flotte Ausführung, meisterhafte Mimik charakterisieren diese Epoche seines Schaffens, der seine berühmtesten Bilder angehören (Abb. 270).



Abb. 270 Raufende Spieler von Adriaen Brouwer in der Münchener Pinakothek

Es sind meist sehr bewegte, dramatisch gespannte Szenen, die Brouwer darstellt: Messerkampf, Ertappung eines Falschspielers, schmerzhaft Operationen beim Dorfbader u. dgl. Aber er legt bei außerordentlicher Drastik des Ausdrucks doch den Hauptakzent stets auf das Malerische, auf die Harmonie des Raumbildes und des Farbeindrucks: hierin kommt er den besten Holländern gleich, während die Freude am knappen, pointierten Ausdruck ihn als echten Vlamen erweist. Einige Werke, offenbar aus der allerletzten Zeit des Meisters, wie z. B. die Würfelnden Soldaten der Münchener Pinakothek (Abb. 271), zeigen eine gedämpftere Tonart, ruhigere Szenen voll feinerer Psychologie; sie scheinen eine neue Entwicklung seiner Malerei anzukündigen, die nicht mehr zur Vollendung gelangte. Ähnlich steht es mit seinen Landschaften, die wohl gleichfalls sämtlich der letzten Zeit angehören. Aus einem Nichts an



Abb. 271 Würfelnde Soldaten von Adriaen Brouwer

Motiven, etwa ein paar Dünenhügeln und Bäumen (Berlin, Brüssel, Bridge-waterhouse) schaffen sie eine ergreifende Naturstimmung, die an Rembrandt und selbst schon an moderne Meister der Stimmungslandschaft denken läßt.

Maßgebenden Einfluß hat Brouwer auf Joos van Craesbeeck (um 1606—1660), den „Bäcker und Maler“, ausgeübt, dessen Bilder zu-

weilen mit den seinigen verwechselt werden, ohne doch jemals ganz an sie heranzureichen, und auf *Teniers*, den beliebtesten flandrischen Sittenmaler des 17. Jahrhunderts.

David Teniers (1610—90)¹⁾ gehörte einer durch vier Generationen verfolgten Malerfamilie an und wird von seinem gleichnamigen Vater gewöhnlich durch den Zusatz „der Zweite“ oder „der Jüngere“ unterschieden. Er war ein Schoßkind des Glücks; als Schwiegersohn Jan Brueghels d. Ä. und durch eifrige Arbeit in Antwerpen zu Ansehen und Vermögen gelangt, spielte er seit 1651 als Hofmaler und Galeriedirektor des Statthalters Erzherzog Leopold Wilhelm eine bedeutende Rolle in Brüssel und vermochte 1663 sogar die Gründung einer Kunstakademie in seiner Vaterstadt durchzusetzen. Diese äußeren Umstände erklären wohl zum Teil die besondere Wertschätzung seiner Kunst, in der er aber an Geist, Ursprünglichkeit und malerischer Vollendung mit Adriaen Brouwer kaum verglichen werden kann. Indessen entsprach gerade seine glattere, subtilere, temperamentlose Art dem sinkenden Geschmack des Zeitalters, das auch das Leben der niederen Stände in einer städtisch verfeinerten Aufmachung dargestellt sehen wollte. Charakteristisch für den Mangel an Naivität bei Teniers sind die vornehmen Herrschaften, die seinen Kirmessen und Bauerntänzen (Abb. 272) so häufig als wohlwollende Zuschauer beiwohnen. Deshalb geht es bei diesen auch meist ziemlich gesittet her, Derbheiten werden nur versteckt angebracht. Teniers ist übrigens nicht ausschließlich Bauernmaler; er hat auch andere Themata, mit denen er Erfolg hatte: die „Wachtstube“, den „Alchimisten“, die „Versuchung des hl. Antonius“, die „Affenküche“ immer wieder gemalt. Mit Recht schätzt man heute besonders seine feinen und schlichten Landschaften, deren er manche auch ohne vorwiegende Staffage geschaffen hat. Seiner amtlichen Tätigkeit entsprangen die interessanten Galeriebilder, d. h. Ansichten der Kunstsammlung des Erzherzogs, die mit ihren vielen genau wiedergegebenen Bildern eine wichtige Quelle der Gemäldegeschichte sind²⁾ — gleich den vielen Hunderten von Figürchen, die er nach Art der älteren Vlamen auf manchen Bildern anbringt, zugleich ein Zeugnis seines Fleißes und seiner Sorgfalt. Neben dieser unverbrüchlichen Solidität der Arbeitsweise bleibt aber auch die Fruchtbarkeit und Leichtigkeit der Erfindung bewundernswert, die er, ungeachtet mancher Wiederholungen, in seinen etwa 700 Bildern bewährt.

Die Entwicklung des malerischen Stils von Teniers läßt sich an der Hand seiner datierten Arbeiten ziemlich klar übersehen. Seine Jugendwerke stehen ganz unter dem Einflusse Brouwers, den er in allem Äußerlichen so vortrefflich nachahmt, daß die Zuschreibung mancher Bilder aus dieser Epoche zweifelhaft sein kann. Ungewiß bleibt auch, wie weit der ältere Teniers an dem künstlerischen Unterricht des Sohnes beteiligt war. Seine Farbenstimmung entwickelt sich von einem anfangs bräunlichen rasch zu einem klaren Goldton, der die besten Bilder der vierziger Jahre (Wachtstube 1642, Petersburg; Vlämische Zechstube 1643, München; Ländliches Fest 1645, Buckinghampalast, London; Versuchung des hl. Antonius 1647, Berlin u. a. m.) warm durchleuchtet. In diesem Jahrzehnt erscheint auf seinen Bildern häufig das Landschlößchen Perk, das Teniers besaß oder gemietet hatte. Die Bilder der fünfziger Jahre, nach seiner Übersiedelung nach Brüssel, sind durch einen feinen Silberton ausgezeichnet; so die Bauernhochzeit von 1651 in München, die große Dorfkirmes von 1652 in Brüssel, die Wachtstube von 1657 im Buckinghampalast. Die späteren, nur noch selten datierten Bilder besitzen nicht mehr die leichte Sicherheit und

1) *A. Rosenberg*, David Teniers d. J. Bielefeld und Leipzig 1902.

2) *Th. v. Frimmel*, Gemalte Galerien. Berlin 1896.



Abb. 272 Große Dorfkirchweh von David Teniers d. J. in der Dresdener Galerie (Nach Phot. Bruckmann)

Flüssigkeit der Pinselführung und werden allmählich wieder brauner und trüber im Ton. Noch 1680 hat sich der Meister in der Alchimistenfigur eines Bildes der Münchener Pinakothek selbst porträtiert.

Teniers' gefällige, in kleinen Figuren fein charakterisierende Malweise mußte zur Nachahmung anspornen, wie sie in den Bildern seiner Antwerpener und Brüsseler Schüler, der Brüder *Thomas* und *Ferdinand Apshoven*, des *Gillis van Tilborch*, *François Duchastel* u. a. in der Tat vorliegen. In ihren Bauernbildern nicht ohne Beeinflussung durch ihn, wenn auch im ganzen selbständiger, dabei trockener und eintöniger erscheinen die Mitglieder der Antwerpener Malerfamilie *Ryckaert*, von denen *David Ryckaert III.* (1612—61) der Bedeutendste ist. In kleinen Figuren vor landschaftlichem Hintergrunde lebendig zu charakterisieren, das ist auch das beste Können des *Peter Snayers* (1592—1667), der als Schüler des Sebastian Vranx (vgl. S. 224) hauptsächlich die Tradition der vlämischen Schlachtenmalerei fortsetzte. Wie er zum Teil in panoramaartigen, mehr kriegsgeschichtlich als künstlerisch interessanten Bildern die Schlachten des Hauses Habsburg verewigt hat, so stellte sein Schüler *Adam Frans van der Meulen* (1632—90) im Dienste Ludwigs XIV. die Schlachten, Jagden (Abb. 273), Einzüge und Auffahrten des Königs dar, zum Teil als Vorlagen für Gobelinwebereien; er zeigt sich in figurenreichen großen Kompositionen als ein Meister seines Faches, der die undankbare Aufgabe durch malerische Auffassung und koloristische Feinheit interessant zu machen weiß.

Auch die Marinemalerei wurde in Antwerpen durch Maler wie *Bonaventura Peters* (1614—52), das Architekturstück durch *Peter Neefs d. J.* (1620—75), das Tierstilleben durch Snyders' Schüler *Jan Fyt* (1611—61) fortgesetzt. Das Küchen- und Fruchstück hatte in *Adriaen van Utrecht* (1599—1652), das Blumenstück in dem Jesuiten *Daniel Seghers* (1590—1661) zwei hochberühmte einheimische Meister, und die eigentliche Landschaftsmalerei blühte wenigstens in der dekorativen Behandlungsweise, die ihr von den vlämischen Malern meist zuteil wurde, durch *Jacques d'Arthois* (1613—86), *Cornelis Huysmans* (1648—1727) u. a.

Doch im allgemeinen läßt die vlämische Malerei in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts einen unaufhaltsamen Niedergang erkennen. Hatten doch auch die äußeren Verhältnisse des Landes sich nach dem Tode der Infantin Isabella rasch zu seinen Ungunsten verändert: Spanien übte nun wieder die unmittelbare Herrschaft aus und seine politischen Mißerfolge wirkten auf Belgien nach. Die Abtretung der Scheldemündungen an die nördlichen Niederlande legte den Handel Antwerpens lahm und schlug dem Wohlstande des Landes, das in den französischen Kriegen auch andere wichtige Gebietsteile verlor, tiefe Wunden. So ging die vlämische Großmalerei zugrunde oder erstarrte in klassizistischer Nachahmung. Und in der bürgerlichen Kunst des Genrebildes, des Porträts, der Landschaft und der verschiedenen Spezialitäten der Klein- und Feinmalerei hatten die Südniederländer von Anfang an überlegene Konkurrenten an ihrem nördlichen Brudervolke, den Holländern.

Die Abschüttelung der spanischen Herrschaft, die Belgien nicht gelang, errang Holland, dessen rein germanische Bevölkerung zugleich auch der mit strengem Glaubenseifer aufgenommene Calvinismus von den südlichen Provinzen schied. Nach dem Waffenstillstand von 1609 und der Anerkennung ihrer Unabhängigkeit im Westfälischen Frieden erlebte die „Republik der Vereinigten Niederlande“ unter den Erbstatthaltern aus dem Hause Oranien und dem „Ratspensionär“ Jan de Witt (1650—72) die Zeit ihrer höchsten politischen Macht und erwarb in den Seekriegen gegen England unsterblichen Ruhm. Diese große Zeit Hollands war aber — ein seltener Fall in der Geschichte — zugleich die Epoche einer höchsten Blüte der Kunst, insbesondere der Malerei¹⁾. Während die Formen der holländischen Archi-

¹⁾ Quellenschriften vgl. S. 221; ferner: *C. Hofstede de Groot*, Quellenstudien zur Holländ. Kunstgeschichte. Haag 1893 ff. *Derselbe*, Beschreibendes und kritisches Verzeichnis der



Abb. 273 Szene aus einer Hofjagd von A. van der Meulen in der Nationalgalerie zu London
(Nach Phot. Hanfstaengl)

tektur und Plastik bei unzweifelhaft nationalem Gepräge doch nur als eine Abwandlung der überkommenen italienischen Renaissance erscheinen, ist ihre Malerei von Grund aus schöpferisch, neu gestaltend, ein völlig selbständiger Ausdruck nordisch-germanischen Wesens. Die Voraussetzungen dazu waren nicht bloß durch die Unabhängigkeit von der politischen und kirchlichen Tradition des Feudalstaates gegeben, sondern vor allem durch die Natur des Landes und des Volkes. Nicht mit Unrecht sind die Holländer als die „Venezianer des Nordens“ bezeichnet worden. Doch neben Seefahrt und Handel trieben sie auf ihren fruchtbaren Marschen auch den Ackerbau, Land und Meer standen ihrem Herzen gleich nahe. Noch ausschließlicher als in Venedig, das beispielsweise eine eigentliche Marinemalerei nicht hervorgebracht hat, wurde in Holland die Natur die Lehrmeisterin der Maler. Sie besaßen ja auch nicht jene mächtige Quelle künstlerischer Anregung, die Glaube und Ritus der alten Kirche so gut wie der Pomp italienischer Fürstenhöfe für die Kunst des Südens ständig bildeten. Ihre religiösen Bilder sind nicht für die Kirche gemalt, von der die strenge Regel des reformierten Bekenntnisses sie ausschloß, sondern für die private Erbauung. Vergeblich suchen wir auf ihnen wie auf den Darstellungen aus dem holländischen Leben die rauschenden Prachtgewänder des Tizian und Rubens, denn nach Vertreibung der Spanier war auch die ausländische Kleidermode verpönt und — mit Ausnahme etwa von Soldaten und Schützen — eine puritanisch einfache dunkle Tracht für Frauen und Männer eingeführt. Stoffliche und farbige Werke der hervorragendsten holländischen Maler des 17. Jahrhunderts. Eßlingen und Paris 1907 ff. Vgl. auch die Zeitschriften *Archief voor Nederlandsche Kunstgeschiedenis* I—VII. Rotterdam 1877—90, und *Oud Holland* I ff. Amsterdam 1883 ff. Darstellungen: H. Havard, *L'art et les artistes Hollandais*, I—IV. Paris 1879—82 W. Bode, *Studien zur Gesch. der holländ. Malerei*. Braunschweig 1883. Rembrandt und seine Zeitgenossen. 2. Aufl. Leipzig 1907.

Reize fand der holländische Maler allein in der Natur, und von der Versenkung in das Seelische konnten ihn dekorative Regungen nicht ablenken. Daher die großartige Entwicklung des Genrebildes, des Stillebens, des Architektur- und Seestücks, daher die tiefe Innigkeit holländischer Porträt- und Landschaftsmalerei. Die Großkunst der Holländer besteht nicht in historischen Wandgemälden — für Ausnahmefälle mußten sogar vlämische Maler herangezogen werden (vgl. S. 255) —, sondern in ersten Gruppenporträts, ihren bekannten Schützen- und Regentenstücken. Den Niederschlag humanistischer Gelehrsamkeit und Dichtung, Mythologie und Allegorik finden wir bei ihnen in den Werken nur weniger Maler. Die Bibel, die Natur und das zeitgenössische Leben sind fast die einzigen Stoffquellen für diese so gut bürgerliche Kunst, die doch Empfindung und Ausdrucksmöglichkeit für das Malerische bis zu höchster, vorbildlicher Feinheit entwickelt hat.

Es entspricht diesem Grundcharakter der holländischen Malerei, daß sie gleich schöpferisch und bahnbrechend in der Entwicklung der graphischen Kunst, und zwar gerade der malerischsten aller graphischen Techniken, der Radierung, vorangegangen ist. Die Malerradierung des 17. Jahrhunderts — von Italienern, Franzosen und Vlamen nur gelegentlich und in geringem Umfange geübt — hat ihre Hauptvertreter in den Holländern und gipfelt gleich der Malerei in Rembrandt, dem größten Radierer aller Zeiten.

Wie weit demgemäß die holländische Malerei unter den Stilbegriff des „Barocks“

fällt, ergibt sich aus dem Gesagten von selbst: sie bildet ihrem Wesen nach die wirksamste Gegenströmung gegen den Barock, soweit er als Ausfluß des Italianismus, des Klerikalismus und des Absolutismus auftritt, aber sie unterliegt ihm, wie erst die Einzelbetrachtung genauer zeigen kann, bis zu einem gewissen Grade, soweit er sich als bloßes Formprinzip, als allgemeiner Zeitstil darstellt. Näher verwandt ist die Kunst der Holländer, wie schon ihre Architektur (vgl. S. 65) und Plastik (vgl. S. 212) erkennen ließen, dem Klassizismus; und so treten auch in ihrer Malerei



Abb. 274 Erweckung des Lazarus von Abraham Bloemaert (1607)
in der Pinakothek zu München

ständig klassizistische Nebenströmungen auf, die an den Stätten klassischer Gelehrsamkeit, namentlich den Universitäten Leiden und Utrecht, ihre Ausgangspunkte hatten. Aus Leiden stammte *Otto van Veen*, dem eine so bedeutende Rolle unter den Antwerpener Romanisten zufiel (vgl. S. 224), und Utrecht, die alte Bischofsstadt, die in Hadrian VI. sogar einen Träger der päpstlichen Tiara geliefert hatte, glänzte schon im 16. Jahrhundert durch die italienisierende Kunst eines *Jan Scorel* (1495—1562) und *Antonio Moro* (1512—78). Diesen Charakter hat ihre Malerschule¹⁾ auch im 17. Jahrhundert bewahrt und damit ein Bindeglied zwischen den nördlichen und südlichen Niederlanden geschaffen, das jedenfalls gewichtiger ist als die zufällige Tätigkeit vlämischer Maler von der Art des *Roelant Savery* und *Adam Willaerts* (vgl. S. 224) in Utrecht.



Abb. 275 Szene beim Zahnarzt von Gerard Honthorst (Nach Phot. Bruckmann)

Abraham Bloemaert (1564—1651) war das Haupt dieser Schule. Ohne jemals in Italien gewesen zu sein, eignete er sich — vielleicht in der Lehre des *Hieronymus Francken* in Paris — den Stil der italienisierenden Manieristen etwa vom Schlage des *Otto van Veen* mit großer Vollendung an. Er malte religiöse und mythologische Kompositionen in ausgesprochen akademischem Charakter (Abb. 274), daneben Porträts und Stilleben. Für den Kupferstich, den namentlich sein Sohn *Cornelis Bloemaert* (1603—80) mit großer Virtuosität ausübte, hat er zahlreiche Vorlagen geliefert. Seine Schule wetteiferte ihrer Zeit an Umfang und Ansehen mit der Rubenschen und die Verschiedenartigkeit der aus ihr hervorgegangenen Maler legt ein gutes Zeugnis für die Einsicht und das Geschick des Lehrers ab. Am nächsten steht diesem selbst *Hendrik Terbruggen* (1587—1629), der berühmteste und bedeutendste wurde *Gerard van Honthorst* (1590—1654), der außer in Utrecht auch (1637—52) als Hofmaler der Oranier im Haag tätig war. Seine geschickte Nachahmung *Caravaggios* in Nachtstücken mit Kerzenbeleuchtung brachte ihm schon während seiner

¹⁾ S. Muller, Schilders Vereenigen te Utrecht. Utrecht 1880.

italienischen Studienzeit den Beinamen „Gherardo dalle notti“ ein. So hat er, meist in lebensgroßen Halbfiguren, sittenbildliche Themata mit echt niederländischem Realismus, derb und aufdringlich dargestellt (Abb. 275). Ganz verschieden von diesen Großmalern ist *Cornelis van Poelenburgh* (1586—1667), der Feinmaler, der die Darstellung religiöser oder mythologischer Szenen in idyllischen, meist der römischen Campagna entlehnten Landschaften kleinen Formats in die holländische Malerei einführte. In Rom soll er sich an Adam Elsheimer (vgl. S. 204) angeschlossen haben; die Art seiner Staffage und die glatte, oft süßliche Malerei erinnert aber auch an Francesco Albani (vgl. S. 161). Zahlreiche Schüler und Nachahmer verbreiteten die Manier Poelenburghs rasch in andere holländische Städte. Kaum minder groß war der Einfluß des Bloemaertschülers *Jan Both* (1610—52), der während seines langen Aufenthalts in Italien eine Fülle südlicher Natureindrücke aufnahm und in Studien festhielt, die er dann zu seinen ansprechenden, von glühendem Sonnenlicht durchleuchteten Kompositionen zusammensetzte (Abb. 276). Maler wie *Jakob*



Abb. 276 Italienische Abendlandschaft von Jan Both in der Münchener Pinakothek

und *Willem de Heusch*, *Hendrik Verschuring* u. a. führten seine zuweilen an Claude Lorrains Lichtpoesie streifende Landschaftskunst bis ins 18. Jahrhundert fort. In ähnlicher Weise verarbeitete *Giovanni Battista Weenix* (1621—60) in Italien Motive der Natur und des Volkslebens zu farbig bewegten, ruinengeschmückten Campagna- und Seehäfenbildern, während er nach seiner Rückkehr nach Utrecht (ca. 1649) daneben besonders große Küchenstilleben und Hühnerhöfe in frischer farbiger Auffassung zu malen pflegte. Diese Richtung setzt sich in seinem Sohne *Jan Weenix* (1640—1719) fort, dem berühmten Meister des Jagdstillebens (Abb. 277), das er oft in großem Umfange und durch parkartige Hintergrundlandschaften zu ganzen Wanddekorationen ausgesponnen ebenso fein und sorgfältig im einzelnen, wie malerisch und weich in der Gesamtwirkung zu behandeln weiß. Mit den Weenix hängt die Familie der *Hondecoeter* zusammen, von denen *Melchior d'Hondecoeter* (1636—95)

als „Epiker des Hühnerhofs“ wohlberühmt geworden ist; er schildert, gleich Jan Weenix, die Tiere lebensgroß, mit höchster Treue der Beobachtung und der stofflichen Wiedergabe, aber auch mit nicht geringerer Meisterschaft der koloristischen und dekorativen Wirkung.



Abb. 277 Stilleben mit einem toten Hasen von Jan Weenix in der Dresdener Galerie
(Nach Phot. Broekmann Nachf.)

Diese Maler waren teils noch in Utrecht, teils in Amsterdam und im Haag und — ihrem internationalen Ruhm entsprechend — auch vielfach im Auslande tätig. Der eigentlichen Bloemaertschule stehen sie bereits fern, ebenso wie *Jan Davidsz de Heem* (1606—84), der große Meister des Blumen- und Fruchtstücks, der zwar in Utrecht geboren war, hauptsächlich aber in Leiden und Antwerpen gearbeitet hat. Aus Blumen und Früchten, Gläsern und goldenen und silbernen Gefäßen baut er seine köstlichen Stilleben auf, die er gern von Käfern und Schmetterlingen umschwebt sein läßt; auch Vögel, Eidechsen und andere kleine Tiere bringt er häufig an (vgl. die Kunstbeilage). Alles ist mit edelsteinartig leuchtenden Farben in höchster Naturwahrheit gemalt und doch das Ganze zu einer Einheit von Kolorit und Ton gebracht, wie sie das Stilleben kaum wieder erreicht hat. Jans Sohn *Cornelis de Heem* (1671—95), der nur noch in Antwerpen tätig war, setzte die Kunst des Vaters mit etwas geringerer Wärme und Klarheit des Tons fort. Auf dem Gebiete des Stillebens erreicht die Eigenart der Utrechter Malerschule mit ihrem Streben nach abgerundeter Formensprache und reicher Farbewirkung jedenfalls ihren vollendetsten Ausdruck.

Ganz anders entwickelte sich die Malerei von Haarlem¹⁾, obwohl auch hier zu Anfang des 17. Jahrhunderts die klassizistische Kunstrichtung mit Nach-

¹⁾ *A. van der Willigen*, *Les artistes de Haarlem*. Haarlem und Haag 1870.

druck eingesetzt hatte. Ihre Vorkämpfer waren *Hendrik Goltzius* (1558—1616), als Maler ein Durchschnittsmanierist, als Kupferstecher ein Virtuose ersten Ranges, der nach eigenen und fremden Vorlagen eine große Anzahl bedeutender Blätter geschaffen hat. Neben ihm vertrat *Cornelis Cornelisz van Haarlem* (1562—1633) und der hauptsächlich als Biograph der niederländischen Künstler bekannte *Carel van Mander* (1548—1606) die gleiche italienisierende Manier. Ein in Rom wie in der Heimat gern gesehener Schilderer des italienischen Volkslebens war der Haarlemer *Pieter van Laer* (1582—1642), der eines körperlichen Fehlers wegen den Beinamen „Bamboccio“ erhielt. Aber in Haarlem, dem Zaragoza des niederländischen Freiheitskampfes, pulsierte das nationale Leben zu mächtig, als daß eine ausländische Kunstweise festen Fuß zu fassen vermochte. Und so sehen wir den Schüler van Manders, *Frans Hals*, bereits als Bannerträger einer echt holländischen Malerei den Ruhm der großen Haarlemer Schule begründen.

*Frans Hals d. Ä.*¹⁾ war zwischen 1581 und 1584 in Antwerpen, aber von Haarlemer Eltern, geboren und kehrte als Knabe bereits in die Vaterstadt zurück. Bis auf den Unterricht in der Zeichenschule van Manders ist über seine Jugendentwicklung nichts bekannt; sein ältestes bezeichnetes Bild, ein kleines Porträt, stammt aus dem Jahre 1613. Über sein Leben wissen die älteren Künstlerbiographen, ähnlich wie bei *Adriaen Brouwer*, manches Ungünstige zu berichten und aus zufällig erhaltenen Urkunden geht allerdings hervor, daß er sich 1616 wegen Trunkenheit und Mißhandlung seiner Frau zu verantworten hatte und daß 1652 Schulden halber sein Hausgerät und seine Gemälde versteigert wurden; zehn Jahre später, also etwa achtzigjährig, mußte er sich, da er nicht mehr erwerbsfähig war, mit der Bitte um Unterstützung an die Stadtverwaltung wenden und erhielt eine solche bis zu seinem Tode im Jahre 1666. Als Künstler genoß er jedenfalls großes Ansehen, wie nicht bloß aus seinen stattlichen Porträtmodellen hervorgeht, sondern auch aus den zahlreichen Schülern, die sich bei ihm in die Lehre gaben. Wenn wir aber seine Werke befragen, so sagen sie uns bestimmt genug, daß er ein kraftvoller und sicherer Mensch gewesen sein muß, der klar und fröhlich ins Leben schaute und aus eigenem starken Gefühl heraus ein überlegenes Verständnis für das Wesen der anderen besaß.

Frans Hals ist der Schöpfer der holländischen Porträtkunst. Von allen sichtbaren Dingen interessiert ihn — und man mag darin noch ein italienisch-flämisches Element seiner Kunstauffassung sehen — ausschließlich der Mensch, zunächst als physische Erscheinung, sodann als Persönlichkeit, endlich noch besonders als Holländer. Das Heldenzeitalter des niederländischen Bürgertums, das den neubegründeten Freiheitsstaat aufbaute und verteidigte, hat seine monumentale Verherrlichung in den Porträts des Meisters gefunden, vor allem in den acht großen Gruppenbildern von seiner Hand, die noch heute im Haarlemer Rathaussaale beieinander hängen. Sie markieren zugleich die Bedeutung dieses Malers für die echt nationale Kunstgattung des Schützen- und Regentenstückes, die durch ihn zuerst auf künstlerische Höhe gehoben wurde²⁾. Als Organisation der waffenfähigen Mannschaft spielten die Schützenkompagnien (*Doelen*) im städtischen Leben eine ebenso bedeutende Rolle, wie die „Regenten“kollegien der Gilden, Zünfte und gemeinnützigen Anstalten in der Verwaltung. Gruppenporträts ihrer Mitglieder waren schon im 16. Jahrhundert zahlreich geschaffen worden und das interessante Jugendwerk des oben genannten Haarlemers *Cornelis Cornelisz* von 1583 hatte bereits

¹⁾ *E. W. Moes*, *Frans Hals*. Haarlem 1908 (mit Heliogravüren).

²⁾ Zur Geschichte und Ästhetik dieser Gemälde vgl. die Untersuchungen von *H. Riegel* in *Beiträge zur niederländ. Kunstgeschichte*. Berlin 1882. *A. Riegl* im *Jahrb. d. österr. Kunstsammlungen* XXIII, 1902, und *W. del Court* und *J. Six* in *Oud Holland* XXI, 1903.



Das große Stilleben mit dem Vogelnest von Jan Davidsz de Heem
Dresden, Kgl. Gemäldegalerie



Abb. 278 Festmahl der Offiziere der Adriaens-Schützen (1627) von Frans Hals (Nach Phot. Hanfstaengl)



Abb. 279 Die Vorsteherinnen des Altmännerhauses zu Haarlem von Frans Hals

mit einer für den späteren Manieristen bewundernswerten Frische die steife Nebeneinanderordnung in Reihen durch die wirkungsvollere Komposition eines Schützenmahls ersetzt.

An dieses Motiv knüpft Hals in seinen Gruppenporträts der Georgschützen von 1616 und 1627 und der Adriaenschützen vom gleichen Jahre (Abb. 278) an, während er für die späteren Schützenbilder von 1633, 1637 und 1639 eine Versammlung unter freiem Himmel wählt: in ihnen macht sich, wie wir noch sehen werden, ein gewisser Einfluß der Amsterdamer Malerei, insbesondere Rembrandts, geltend. Drei Regentenstücke, die Vorsteher des Elisabethspitales von 1641 und die männlichen und weiblichen Vorsteher des Altmännerhauses (1664) (Abb. 279) vervollständigen

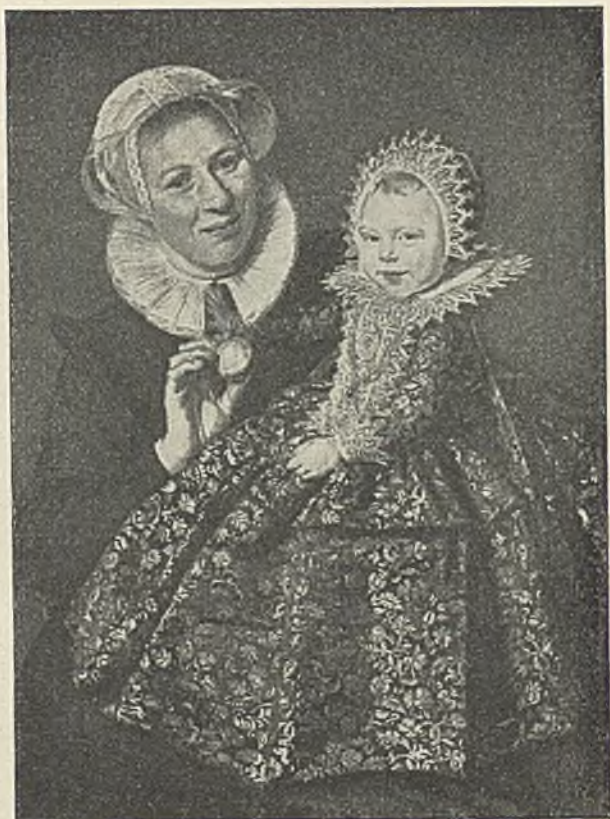


Abb. 280 Die Amme mit dem Kinde von Frans Hals

diese Reihe der Gruppenporträts, die uns von den Anfängen von Hals' künstlerischer Tätigkeit bis nahe an die Zeit seines Todes führt. Die Unterschiede in Auffassung und Malerei sind demgemäß sehr groß: die freudige Zuversicht der Jugend wird durch die ruhige Kraft der Reifezeit, diese endlich durch die müde Resignation des Greisenalters abgelöst und die Art des Vortrags wechselt von fester Stofflichkeit und Plastik zu farbig-malerischer Breite und schließlich in den Alterswerken zu einer großartig düsteren Farblosigkeit und Kargheit der Technik. Je nach eigener Empfindungs- und Geschmacksweise wird man dieser oder jener Periode der Entwicklung von Hals' Stil das größere Interesse entgegenbringen: gleich bewundernswert bleibt stets die Schärfe des Blicks für die einzelnen Individualitäten, die Größe der Auffassung und die Lebendigkeit der Scheinhandlung, welche die Gestalten zu einheitlicher Komposition verbindet. An sprühendem Leben im einzelnen wie im ganzen sind diese Gruppenporträts nur von ähnlichen Werken Rembrandts übertroffen worden.

Die gleichen Eigenschaften bewahrt Frans Hals in seinen zahlreichen Bildnissen und kleineren Porträtgruppen, die oft einen genrebildlichen Charakter annehmen: die Grenzen schwanken in einer für ihn bezeichnenden Art, denn wie seine Bilder von Leuten aus dem Volke — Zecher, Spieler, Sänger, Fischer, Dirnen, Zigeunerinnen u. dgl. — wohl alle nach dem Leben porträtiert sind, so erhalten seine eigentlichen Bildnisse durch die ungezwungene, lebhafteste Art der Darstellung oft einen genrehaften Zug: der breitspurig in keckem Selbstbewußtsein den Degen

aufstützende Herr von Huythuysen (Liechtensteingalerie) oder derselbe bequem auf seinem Stuhl schaukelnd (Brüssel), die Amme mit dem Kinde (Berlin) (Abb. 280), der Mann mit dem Schlapphut (Kassel) und das Doppelbildnis, angeblich des Künstlers selbst und seiner Gattin (Amsterdam) (Abb. 281) mögen dafür als Beispiele dienen. Die Mehrzahl seiner Porträts



Abb. 281 Doppelbildnis von Frans Hals

allerdings ist äußerlich ruhig, aber in einem so günstigen Moment erfaßt, daß die innerste Natur der Dargestellten packend zum Ausdruck kommt; sie sind — bei einer gewissen Verwandtschaft in der Pose — schlichter und doch tiefer als die Porträts van Dycks, mitteilbarer und doch monumentaler als die des Rubens, ganz holländisch aber in der Treue und Unmittelbarkeit ihrer Naturauffassung. Die sittenbildlichen Charakterfiguren — unter denen Bilder wie der Trinker und der Lautenspieler in Amsterdam, die Hille Bobbe in Berlin (Abb. 282), die singenden Knaben in Kassel weltberühmt sind — drücken den ungeschminkten von Humor durchgeistigten Realismus seiner Kunst noch energischer aus und bringen seine wunderbar sichere und energische, unverschmolzenen Ton neben Ton setzende Malweise zu uneingeschränkter Geltung. Sie entsprach folgerichtig seinem Bestreben, das Momentane in Ausdruck und Bewegung festzuhalten und hat wie dieses Streben selbst der Malerei ganz neue Bahnen erschlossen.

Ob die Zeitgenossen schon diese Bedeutung seiner Kunst erkannten und zu schätzen wußten, muß angesichts der bedrängten Umstände, in denen sich Frans

Hals während der letzten Jahrzehnte seines Lebens befand, zweifelhaft erscheinen. Auch über ihn ging offenbar die Kunstmode, die nach dem Abschluß der niederländischen Heroenzeit sich einer leichteren und inhaltlich mannigfaltigeren Art zuwandte, mit Nichtachtung hinweg. Sein jüngerer Bruder *Dirk Hals* (1591 bis 1656), der sein Schüler gewesen sein soll, schlug bereits diese Richtung ein und scheint fast größeren Erfolg gehabt zu haben als der Meister. Er stellt seinen flotten Pinsel in den Dienst der Eleganz und malt „Gesellschaftsstücke“ mit Darstellungen von Garten- und Tanzfesten (Abb. 283) — voll guter Beobachtung und fein im Ton, doch an malerischer Bedeutung den Werken des Bruders kaum vergleichbar. Neben ihm war der ältere, noch aus der Schule Manders stammende *Hendrik Gerritsz Pot* (um 1585—1657) in gleicher Richtung tätig, die dann gern auch das Leben der Soldateska der Zeit in ihr Stoffgebiet hineinzog und durch *Pieter Codde* (um 1600—78) nach Amsterdam, *Jakob Duck* (um 1600—60) nach dem Haag und *Anton Palamedes* (1601—77) nach Delft übertragen wurde. Alle diese Meister verraten in der Feinheit der Beobachtung und der oft sehr anziehenden malerischen Behandlung den Einfluß des großen Haarlemers, ohne ihm doch an Stärke des Kunstgefühls jemals gleichzukommen.

Nachahmer seiner Kunst hatte Frans Hals an seinem Sohn *Frans Hals d. J.* und vor allem an *Judith Leyster* (um 1600—60), deren Bilder, bevor die Persönlichkeit der Malerin festgestellt war, fast alle unter seinem Namen gingen. Der Geist

Halsscher Porträtkunst lebt auch in den schlicht, klar und leicht gemalten Bildnissen seines Zeitgenossen *Jan Verspronck* (1597 bis 1662), der später allerdings mehr der Rembrandtschen Manier zuneigte. Ebenso schließt sich *Jan de Bray* († 1697 in Haarlem) in seinen früheren Bildnissen und Regentenstücken (Regenten des Leprosenhauses 1667) an Hals an, während seine Entwicklung ihn dann auf klassizistische Abwege führte; bringt er es doch fertig, in einem 1669 gemalten Familienbilde (Germanisches Museum in Nürnberg) sich selbst mit seiner Gattin und ihren



Abb. 282 Die sog. Hille Bobbe von Frans Hals (Nach Phot. Hanfstaengl)



Abb. 283 Ländliches Fest von Dirk Hals

Kindern als Antonius mit Kleopatra und ihrem Hofstaat maskiert darzustellen! Auch hier also wird der Stil des Frans Hals bald von einer äußerlich aufgenommenen manieristischen Kunstmode überwuchert.

Dem Sinne nach, wenn auch in der Form sehr verschieden, fand dagegen seine Kunst ihre Fortsetzung in den Haarlemer Dorfmalern: *Jan Miense Molenaer* (um 1610—68), dem Gatten der Judith Leyster, und vor allen in *Adriaen* und *Isack van Ostade*¹⁾.



Abb. 284 Die Malerwerkstatt von Adriaen van Ostade (Nach Phot. Bruckmann)

Adriaen van Ostade (1610—85) war der Schüler des Frans Hals etwa zu gleicher Zeit, wo dieser auf *Adriaen Brouwer* entscheidend einwirkte (vgl. S. 258), und er hat auch meist ähnliche Themata behandelt wie dieser: das Leben der Bauern zu Haus und in der Schenke. Von ihrem Lehrer unterscheiden sich die beiden Bauernmaler durch das kleinere Format und den intimeren Charakter ihrer Bilder, untereinander

¹⁾ A. Rosenberg, *Adriaen und Isack van Ostade*. Bielefeld und Leipzig 1906.

durch ihr gegensätzliches Temperament, das nicht bloß der Ausfluß der beiden verschiedenen Volksindividualitäten war. Während Brouwer an Leidenschaftlichkeit seinem großen Meister kaum nachsteht, ist Ostade mehr aufs Behäbige und Idyllische gestimmt. Statt der wütenden Schlägereien und Messerkämpfe schildert er höchstens eine nicht allzu ernsthafte Katzbalgerei; am liebsten aber malt er gemütlliche Kneipanten und „Toeback-Drinkers“, Spielleute vor der Haustür, Liebespaare und Familienszenen. Seine Interieurs halten das Gedächtnis jener Zeiten fest, da die Kriegsnöte einen Wohlstand der holländischen Bauern und Kleinbürger noch nicht aufkommen ließen und ihre Häuser armseligen Hütten glichen — im Inneren wie Äußeren ein gefundenes Objekt für Maleraugen. — In der ersten Periode seiner Tätigkeit, etwa 1630—40, zeigen seine Bilder noch eine gewisse Verwandtschaft mit denen Brouwers: die Kneipenszenen überwiegen und es geht meist recht ausgelassen her; die Typen sind nach Brouwers Art einigermaßen karikiert, die Färbung erfährt eine reiche Beimischung heller Töne. Der Bauernanzug in der Liechtensteingalerie, die Ausgelassenen Bauern in der Schenke (Dresden), der Leiermann vor dem Bauernhause (1640) in Berlin sind dafür bezeichnende Bilder. In den vierziger Jahren beginnen die Schilderungen des häuslichen Lebens mit ihrem harmloseren Humor und individuelleren Charakter vorzuwiegen; das Kolorit wird — offenbar unter dem Einfluß Rembrandts — von einem warmen Helldunkel beherrscht. Auf dieser Grundlage entwickelt sich Ostades Meisterzeit, die fast ein Menschenalter dauert und eine Reihe köstlicher Kleinode malerischer Kunst hervorgebracht hat; nur das Innere einer Bauernhütte 1642 (Louvre), die Musikalische Unterhaltung 1656 (Buckinghampalast in London), Der Stammtisch 1660 (Dresden), der Schul-



Abb. 285 Zwei schmausende Bauern von Adriaen van Ostade

meister 1662 (Louvre), die Malerwerkstatt 1663 (Dresden) (Abb. 284) und die verschiedenen Interieurbilder im Buckinghampalast seien hier als Beispiele genannt. Dazwischen entstanden zahlreiche kleinere, nur eine bis drei Figuren umfassende Bildchen, wie der Raucher, der Heringesser, der Bäcker, die Frau am Fenster, die Schmausenden Bauern (Dresden) (Abbild. 285), der Federschneider (Stockholm) (Abb. 286), die nicht minder vollendet sind. Den Ruhm Ostades mehrten seine Radierungen¹⁾, welche dieselben und ähnliche Themata wie seine Bilder in lockerer, leicht-

¹⁾ J. Springer, Das radierte Werk des Adriaen van Ostade. Berlin o. J.

ter, ungemein malerisch wirkender Technik behandeln. An seinem jüngeren Bruder *Isack van Ostade* (1621—49) hatte er einen Schüler, der ihn vielleicht übertroffen hätte, wäre ihm ein längeres Leben vergönnt gewesen; seine Bilder, die mit Vorliebe das Treiben auf den Landstraßen zur Sommers- und auf den zugefrorenen Kanälen und Flüssen zur Wintersonne schildern, sind durch ihre poetische Auffassung und duftige Lichtbehandlung von ganz besonderem Reiz. Andere Schüler *Adriaens van Ostade*, wie *Cornelis Bega* (1620—1664), *Richard Brakenburgh* (1650 bis 1702) und *Cornelis Dusaert* (1660—1704) setzten seine Weise ohne charakteristische persönliche Note weiter fort.



Abb. 286 Der Federnschneider von Adriaen van Ostade

Bahnbrechend wurde die Haarlemer Schule noch auf einem anderen Gebiete der Malerei, das einen besonderen Ruhm der holländischen Kunst ausmacht: der Landschaftsmalerei¹⁾. Das holländische Land mit seiner engen Gebundenheit des Menschendaseins an die Naturmächte bei gänzlichem Mangel an auffälligen oder reizvollen Formen der Oberflächengestaltung mußte die Aufmerksamkeit seiner Bewohner und der Künstler von allem Anfang auf den Einfluß von Wind und Wolken, Regen und Sonnenschein, Luft und Licht, Jahres- und Tageszeiten hinlenken, d. h. auf jene atmosphärischen Erscheinungen und Kräfte, deren Wiederkehr auch in der Kunst den „malerischen“ Charakter einer Landschaft hervorbringt. Ihr Studium dieser Imponderabilien der Stimmung hat der holländischen Landschaftsmalerei rasch das Übergewicht verschafft über die vlämische, von der sie im Anfang noch abhängig war. Die Bedeutung Haarlems für diese Entwicklung beruht zunächst in der Person des *Esaias van de Velde* (1590—1630), der allerdings nur eine Zeitlang (etwa 1610—18) hier tätig war und dann nach dem Haag übersiedelte: doch hat er der Haarlemer Kunst offenbar die entscheidende Anregung zur Beschäftigung mit der Landschaft gegeben. Seine Bilder sind noch etwas altertümlich hart und mit Staffage überfüllt, aber sie knüpfen bereits an die Motive der heimischen Natur mit ihren Dünen, Weiden, Kanälen, Windmühlen, Dörfern und Wäldern an und streben nach einer tonigen Gesamtstimmung. Sein Hauptschüler, der in Leiden und im Haag tätige *Jan van Goijen*, der nach dieser Richtung hin bereits zu voller Herrschaft über die Ausdrucksmittel fortschreitet, wird uns später

¹⁾ *J. de Jongh*, Die holländische Landschaftsmalerei. Berlin 1905.

noch zu beschäftigen haben. In Haarlem bildete *Pieter de Molijn* (1595—1661) den nationalen Landschaftsstil fort, der in *Cornelis Vroom* (um 1600—61) mit seinen kräftig-natürlichen Waldlandschaften und in *Jan Vermeer* (van Haarlem, 1628—91?), dem Meister der flachen Dünenlandschaft, bereits ausgesprochene Vertreter besitzt. Ja, in den Bildern des fruchtbaren *Jan Wijnants* (um 1625—82), der seit 1660 etwa in Amsterdam tätig war, gestaltet sich daraus bereits ein fester, mit geringer Abwechslung immer wiederkehrender Typus: unter heiterem, leichtbewölktem Himmel ein Weg an sandiger baumbewachsener Anhöhe vorbei, mit einem Gewässer daneben oder einem Blick in die duftverklärte Ferne (Abb. 287).



Abb. 287 Landschaft von Jan Wijnants in der Münchener Pinakothek (Nach Phot. Bruckmann)

Gegenüber diesen Landschaftlern wirkt der Schüler des Roelant Savery (vgl. S. 224), *Allaert van Everdingen* (1621—75), der nach einem Aufenthalt in Skandinavien (1640—44) es liebt, die dort gesehenen Berghänge mit ihren Blockhäusern und Wasserfällen darzustellen, fast wie ein Rückschritt in die alte gegenständlich interessierte Ansichtsmalerei. Und doch liegt auch in seinen ernst gestimmten Bildern ein Moment der Vorbereitung auf die größten Meister der Landschaft innerhalb der Haarlemer Schule, die *Ruisdaels*.

Vier Mitglieder dieser Familie waren, wie man heute annimmt, als Maler tätig: *Isack* († 1677) und sein Sohn *Jakob van Ruisdael* (um 1628—82) sowie — mit etwas verschiedener Namensschreibung — der Bruder des ersteren *Salomon van Ruijsdael* (um 1600—70) mit seinem Sohne *Jakob Ruijsdael d. J.* (1635—81); wirkliche Bedeutung haben unter ihnen nur *Salomon* und *Jakob Ruisdael d. A.* *Salomon van*

Ruijsdael liebt es in der Weise der älteren Haarlemer und namentlich Jan van Goyens, dem er sehr nahe steht, Fluß- und Kanalansichten zu malen; Wolken, Häuser und Bäume spiegeln sich in der ruhigen Wasserfläche, der feuchte Duft der Atmosphäre umhüllt Nähe und Ferne; Fischerkähne, eine Fähre, zur Tränke gehendes Vieh bilden häufig die Staffage seiner von träumerischer Ruhe erfüllten



Abb. 288 Die Fähre von Salomon van Ruijsdael im Museum zu Brüssel

Bilder (Abb. 288). Sein Schüler und Neffe *Jakob van Rujsdael* begann seine künstlerische Tätigkeit um 1646 in Haarlem, siedelte aber 1657 nach Amsterdam über und kehrte erst 1681, arm und krank, in seine Vaterstadt zurück, wo er bald darauf starb. Auf seine Jugendentwicklung war vielleicht auch Cornelis Vroom (vgl. S. 278) von Einfluß, so wie er auch durch die skandinavischen Studien Allaerts van Everdingen angeregt worden ist. Das entscheidende Moment für seine Kunst aber wurde, daß er außer der engeren Heimat auch die Wald- und Hügellandschaft jenseits der holländischen Grenze in der Grafschaft Bentheim, im Münsterlande und im Herzogtum Kleve kannte und studierte. So entdeckte er die Poesie des Waldinneren, der abgestorbenen Baumstämme, der stillen Waldteiche, der Burgen und Ruinen, so wie er andererseits den Bildern Everdingens die Kenntnis der nordischen Wildbäche und Wasserfälle verdankte. Daraus komponierte er seine Bilder, die selten reine Naturansichten sind, stets aber wie solche wirken, weil sie mit feinstem Verständnis für den organischen Aufbau der natürlichen Landschaft gestaltet wurden. Oft spricht aus ihnen der Geist zarter Melancholie, zuweilen erinnern sie an die Ohnmacht des Menschen gegenüber den zerstörenden Gewalten der Natur. Ruisdael ist der erste auch unter den Holländern, der die Natur, ohne ihr in irgend einer Weise Gewalt anzutun, mit poetischer Stimmung zu erfüllen weiß.

Die Bilder seiner Haarlemer Frühzeit behandeln meist Motive aus der Umgebung der Stadt oder Sandwege und Dünenhügel mit einzeln oder in Gruppen stehenden malerischen Baumgestalten. Der von ihm oft gemalte Blick auf



Abb. 289 Schloß Bentheim von Jakob van Ruisdael (Nach Phot. Hanfstaengl)



Abb. 290 Mühle von Wijk von Jakob van Ruisdael (Nach Phot. Hanfstaengl)



Waldlandschaft mit überschwemmtem Weg von Jakob von Ruisdael
Wier, Kaiserl. Gemäldegalerie

Paul Neff Verlag (Max Schreiber), Eßlingen a. N.

Haarlem (in Amsterdam, Berlin, Haag u. a.) und die Landschaft mit der Hütte (1649) in Antwerpen sind dafür charakteristisch; sie zeigen eine früh entwickelte Meisterschaft namentlich auch in der atmosphärischen Stimmung. Doch muß er, wie die großartigen Landschaften mit dem Schloß Bentheim von 1653 (Sammlung Beit in London) und 1654 (Dresden) (Abb. 289) sowie das etwa gleichzeitig gemalte Kloster im Waldtal (Dresden) beweisen, schon damals die westdeutschen Waldgebirge besucht haben. In Amsterdam entfaltete sich Ruisdaels Kunst dann zu ihrer höchsten Kraft und Schönheit. In den fünfziger



Abb. 291 Der Judenfriedhof von Jakob van Ruisdael

und sechziger Jahren entstanden seine berühmten Waldlandschaften in Berlin, Dresden, Paris, Petersburg, Wien (vgl. die Kunstbeilage); damals wurde die Mühle von Wijk (im Amsterdamer Reichsmuseum) (Abb. 290) gemalt, ein Bild von überwältigender Wucht und Größe. Einige Strandbilder im Haag, in der Nationalgalerie zu London, vielleicht selbst eine Bewegte See bei aufziehendem Gewitter (Berlin), Winterbilder und Ruinenlandschaften (eine von 1673 datierte in London) lassen erkennen, wie auch der alternde Meister den Kreis seiner Studien und seiner poetischen Gestaltung immer weiter ausdehnt und vertieft. Als eine Art Symbol seiner gesamten Landschaftskunst darf man — über Goethes bekannte Deutung hinaus — den Judenfriedhof in Dresden (Abb. 291) auffassen: ein Motiv aus Amsterdam, zusammengebracht unter

nächtigem Gewitterhimmel mit einer gotischen Kirchenruine und mit dem Gießbach eines deutschen Bergwaldes, der sich zwischen den Gräbern seinen Weg bahnt — eine düstere Predigt von der Vergänglichkeit alles Irdischen.

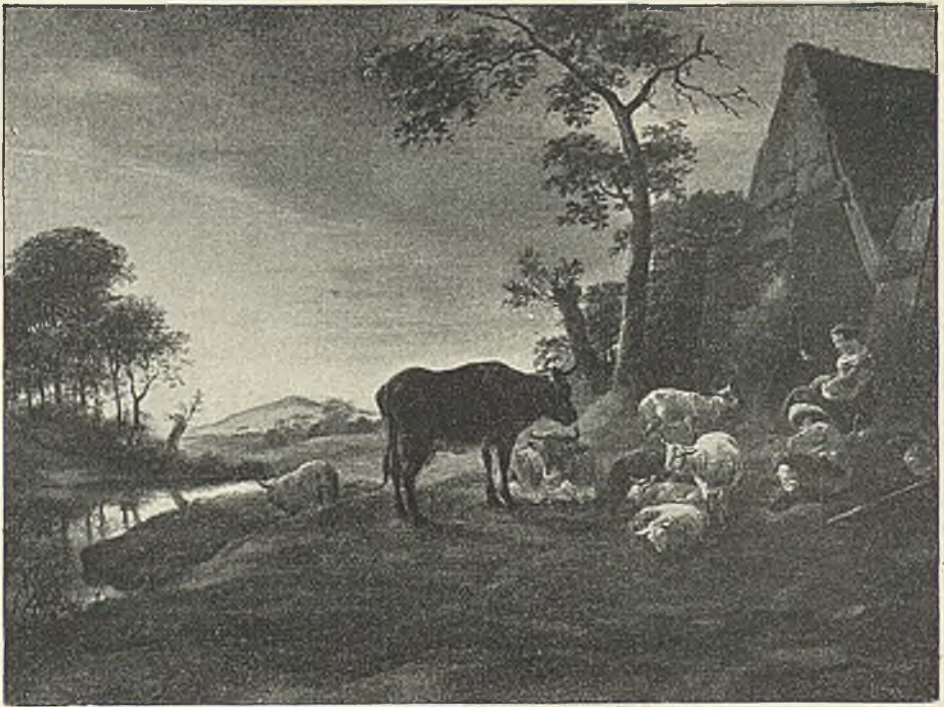


Abb. 292 Sonnenuntergangslandschaft von Claesz Berchem in der Dresdener Galerie*
(Nach Phot. Bruckmann)

Weder *Salomon* noch *Jakob Ruisdael* fanden, wie namentlich das Schicksal des letzteren zeigt, bei ihren Zeitgenossen Anerkennung. Allerdings gibt es eine Anzahl von Malern, wie *Gillis* und *Salomon Rombouts*, *Cornelis Dekker*, *Roelof de Vries* u. a., die als ihre Schüler gelten oder doch sicher von ihnen stark beeinflusst worden sind. Aber den Beifall des großen Publikums, das auch im damaligen Holland die leichtverständlichen, gefälligen Werke den ernsten und tief empfundenen vorzog, scheint in Haarlem wie in Amsterdam, wobin auch diese Maler häufig übersiedelten, eine andere Richtung gefunden zu haben, die in geschickter Weise Landschaft und Tierstück miteinander zu verbinden weiß. An ihrer Spitze steht *Claesz Pieter Berchem* (1620—83), der die Einflüsse sehr verschiedenartiger Lehrer und eines Aufenthalts in Italien zu einer ungemein regen Produktion von Bildern aus dem Herden- und Hirtenleben verarbeitete, die leicht südlich angehaucht durch edle Linienführung und zarte Lichtbehandlung oft eine bestechende dekorative Wirkung ausüben, oft allerdings auch ins Geleckte und Konventionelle hinübergleiten (Abb. 292). Die große Zahl seiner Werke, seiner Schüler und Nachahmer bezeugen die ungeheure Beliebtheit, deren er sich um 1650 etwa zu erfreuen hatte. Der populärste holländische Maler nicht bloß seiner eigenen Zeit war der Haarlemer *Philips Wouwerman* (1619 bis 1668), von dem heute noch an 700 Bilder bekannt sind. Er verdiente seinen Erfolg durch die geniale Leichtigkeit, Lebendigkeit und Anschaulichkeit, mit der er ein Spiegelbild des bewegten Zeitlebens in seinen Bildern festhält. Die Epoche

des Dreißigjährigen Krieges reflektiert in diesen Schlachten, Reiterscharmützeln, Überfällen, Plünderungen, Zweikämpfen, Lager- und Marschszenen, die er neben Jagdgesellschaften und Reiherbeizen, Erntefesten und Volksbelustigungen, Pferdeschwemmen und Gasthofställen mit immer frischer Erfindungskraft und malerischer Ausdrucksfähigkeit zur Darstellung bringt (Abb. 293). Buntbewegtes Menschenleben vor feingestimmter Landschaft, auf der oft der künstlerische Hauptakzent ruht — das ist der in immer neuen Variationen auftretende Inhalt seiner Gemälde. Wouwermans Lieblingstier war das Pferd und ein Schimmel bildet, wie bekannt, fast regelmäßig den inhaltlichen und koloristischen Mittelpunkt seiner Kompositionen. Die Zahl seiner Nachahmer, unter denen seine Brüder *Pieter* (1623—82) und *Jan Wouwerman* (1629—66) voran stehen, ist sehr groß.



Abb. 293 Reitergefecht vor einer brennenden Windmühle von Philips Wouwerman
(Nach Phot. Brockmann Nachf.)

Die Schule von Haarlem hat auch das bereits von den Antwerpenern (vgl. S. 262) begründete Architekturstück in künstlerische Pflege genommen. Die Kircheninterieurs des *Pieter Saenredam* (1597—1665) und *Job Berckheyde* (1630 bis 1693), die städtischen Ansichten seines Bruders *Gerrit Berckheyde* (1638—98) wissen mit anschaulicher Wahrheit feine malerische Reize der Lichtbehandlung zu verbinden, die sie zu Meisterwerken auf diesem Gebiete macht. Die Haarlemer Stillebenmalerei verzichtet auf die üppige Farbenpracht, wie sie die Utrechter (vgl. S. 267) pflegt, und strebt gleichfalls nach einem gedämpften einheitlichen Gesamtton. *Pieter Claesz* († 1661), der Vater Berchems, und *Willem Claesz Heda* (1594—1678) sind ihre Hauptmeister.

Haarlem war in den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts eine Stadt der Maler: in erstaunlich großer Zahl, aus der nur die kunstgeschichtlich wichtigsten im vorhergehenden genannt worden sind, haben sie, berühmte und unberühmte, einheimische und fremde, dauernd oder vorübergehend hier gearbeitet und den Ruhm der „Haarlemer Schule“ geschaffen. Aber seit 1630 etwa sehen wir sie auch häufig auf kürzere Zeit oder für immer nach anderen Städten, vor allem nach dem Haag und nach Amsterdam, übersiedeln. Im Haag waren die oranische Hofhaltung, in Amsterdam, dem „holländischen Athen“, das rege geistige Leben, der rasch wachsende Reichtum der „Mynheers“ und seit dem genannten Jahre die neu aufgehende Sonne der Kunst: Rembrandt, die Anziehungspunkte. Rembrandt hat der Amsterdamer Malerei ihre welthistorische Bedeutung verliehen, aber sie bestand schon vor ihm in bestimmter Eigenart und Sonderstellung. Vor allem in der Entwicklung des Gruppenporträts darf Amsterdam die eigentliche Führung beanspruchen, ja der Ursprung der ganzen Bildgattung wird hier zu suchen sein. Wenigstens ist das früheste bekannte Schützenstück (1529) das eines Amsterdamer Malers *Dirk Jacobsz* († 1565); hier tritt 1533 bereits in einem Schützenbilde des *Cornelis Teunissen* das Mahlmotiv auf und auch das früheste Regentstück (1599) und Anatomiebild, d. h. Gruppenporträt der Ärztezunft mit der Sektion eines Leichnams als Mittelpunkt (von *Aert Pietersz* 1603) gehört der Amsterdamer Malerei an. *Cornelis Ketel* († 1616 in Amsterdam) wagte es zuerst (1588), eine Schützengilde in lebensgroßen Ganzfiguren darzustellen und erzielte bereits eine verhältnismäßig freie, lebendige Gruppierung. Nach ihm führten *Cornelis van der Voort* (1576—1624) und namentlich *Nikolas Elias* (1588—1656), von dem auch treffliche Einzelbildnisse existieren, die Entwicklung mit steigender Freiheit und Ausdrucksfähigkeit jenem Höhepunkt zu, den in der Amsterdamer Bildnismalerei vor Rembrandt *Thomas de Keyser* (1597—1667) bezeichnet, ein Sohn des berühmten Baumeisters Hendrik de Keyzer (vgl. S. 67) und vielleicht ein Schüler Ketels¹⁾. Thomas de Keyser war selbst ursprünglich Architekt, und diese Schulung gibt seinen Gemälden straffe Symmetrie und Klarheit des Aufbaus, sowohl der frühen „Anatomie“ von 1619 (Amsterdam) (Abb. 294), die Dr. Sebastian Egbertsz Vry mit seinen Zuhörern um ein Skelett versammelt zeigt, als den Schützenstücken von 1632 und 1633, von denen das erstere mit der Kompagnie des Kapitäns Allart Cloeck wieder zur ganzfigurigen Darstellung zurückgreift und hierin wie in der energischen Raumgliederung und Bewegtheit der Komposition als unmittelbare Vorstufe zu Rembrandts „Nachtwache“ erscheint.

Die zahlreichen Einzelbildnisse de Keyzers verraten in seiner früheren Zeit (*Sitzende Dame in Budapest* von 1628, *Stehender Herr in Kassel*) zuweilen eine gewisse Annäherung an den Porträtstil der großen Antwerpener. Gleichzeitig aber setzt die Beeinflussung durch Frans Hals ein, dessen temperamentvolle Charakteristik er in eine durch genrebildliche Beigaben fein pointierte Haltung umzubilden pflegt; die Form des kleinen Porträts in ganzer Figur scheint Keyser zuerst und mit besonderer Vorliebe angewandt zu haben. Seine Doppelporträts und Familienbildnisse (*Kaufmann mit seinem Sohn oder Schreiber*, 1627, in der Londoner Nationalgalerie; *Familien Spaziergang im Museum zu Gotha*) haben besonders oft einen gemütlich genrehaften Anstrich. Die spätere Entwicklung Thomas de Keyzers, der eine Zeitlang (etwa 1640 bis 1654) ganz der Malerei entsagt zu haben scheint, ist von geringerem Interesse, da sie fast ganz unter dem beherrschenden Einfluß Rembrandts steht; die erste Hälfte seiner Tätigkeit aber weist ihm unter den Amsterdamer Malern, die auf Rembrandt hinführen, einen besonders ausgezeichneten Platz an und ist für die

¹⁾ R. Oldenbourg, Thomas de Keyzers Tätigkeit als Maler. Leipzig 1911.

Entwicklung des großen Meisters selbst nicht ohne Bedeutung gewesen. Wenn-
gleich ein gewisses Maß an trockener Reflexion die unmittelbare Wirkung seiner
Bildnisse zu beeinträchtigen pflegt, so stellen der tiefe Ernst der Auffassung, die
lebendige Charakteristik, die kraftvolle malerische Behandlung sie doch unter die
Meisterwerke der holländischen Porträtkunst.



Abb. 294 Anatomievorlesung von Thomas de Keyser

Gleichfalls nicht bloß als Vorläufer Rembrandts, sondern absolut genommen
durch die Ausprägung neuer künstlerischer Werte ragen einige Amsterdamer
Landschaftsmaler aus den ersten Jahrzehnten des Jahrhunderts hervor. Eine
Parallelstellung etwa zu Esaias van de Velde (vgl. S. 277) nimmt *Hendrik Avercamp*
(1585—1663) ein, der in Amsterdam geboren und bis 1625 tätig war, dann aber
nach Kampen an der Yssel übersiedelte. Seine klar und fest, aber doch bereits
mit echt malerischem Sinne ausgeführten Bilder haben fast ausschließlich die
volkstümlichen Wintervergnügungen auf dem Eise zum Gegenstande. An künst-
lerischer Bedeutung überragt ihn aber bei weitem der merkwürdige *Aert van der*
Neer (1603—77), der sich erst mit dreißig Jahren der Malerei zuwandte; er war
vorher Gutsverwalter auf dem Lande, aber auch nach seiner Übersiedelung nach
Amsterdam — vor 1640 — mußte er, da seine Bilder ihm nicht den dürftigsten
Lebensunterhalt gewannen, noch eine Kneipe halten und Weinhandel treiben. Und
doch ist er ein bedeutender Stimmungslandschafter, der ganz unabhängig seine
eigenen Wege geht. Die schlichte holländische Flachlandschaft mit ihren weiten
Wiesen- und Wasserflächen, ihren Baumreihen und Kanälen, fernen Dörfern und
Städten studierte er gern unter dem Einflusse besonderer Lichtverhältnisse: am
frühen Morgen, bei Sonnenuntergang, im Mondschein oder in der Beleuchtung einer
nächtlichen Feuersbrunst — und niemals ist die kraftvolle Glut des Sonnenunter-

gangs und vor allem der milde Zauber des Mondlichts meisterhafter wiedergegeben worden als in diesen Bildern (Abb. 295). Daß ihre Wirkung aber nicht von solchen Beleuchtungseffekten abhängt, zeigen Aert van der Neers ebenso geistvoll und malerisch gesehene Tageslandschaften und Winterbilder. In seiner Kunst lebt die Liebe und das Verständnis für die Schönheit der Heimat, und das macht sie groß.



Abb. 295 Holländischer Kanal bei Mondschein von Aert van der Neer Sammlung Steengracht im Haag (Nach Phot. Bruckmann)

Diesen nationalen Charakter wahrt auch die Kunst des *Herkules Segers* (1589 bis 1645), der noch ein Schüler des in Amsterdam tätigen vlämischen Landschafters *Gillis van Coninxloo* († 1607) war, dann aber, ein genialer Sonderling, seine malerisch-phantastischen Landschaften ganz eigenwillig aus dem Studium der Natur heraus entwickelte ¹⁾. Gemälde seiner Hand sind selten, unsere Vorstellung von seiner Landschaftskunst gründet sich in erster Reihe auf seine Radierungen ²⁾, die er in sehr origineller Art durch Druck in verschiedenen Farben und durch nachträgliches Austuschen zu farbig-bildmäßiger Wirkung zu bringen weiß (Abb. 296). In seinen Motiven, die er offenbar streng der wirklichen Natur gemäß wiedergibt, kehrt die holländische Landschaft ebenso oft wieder, wie Felsenberge und Hochtäler, die auf Kenntnis der Alpen schließen lassen. Er stellt sie mit hohem Augenpunkt und weitem Fernblick oft beinahe panoramaartig dar, aber mit geschlossener künstlerischer Wirkung und feinem Verständnis der Terrainformen. Auf die Art seiner Komposition

¹⁾ *A. Bredius* in *Oud Holland* XVI. — *W. Bode* im *Jahrb. d. preuß. Kunstsammlungen* XXIV, 1903.

²⁾ *J. Springer*, *Die Radierungen des Herkules Segers*. Berlin 1910/11 (Graphische Gesellschaft XIII/XIV).

mit Fels- und Baumkulissen im Vordergrund und einem großen Reichtum an Einzelmotiven hat die vlämische Schulung Einfluß geübt; seine Baumbehandlung und seine experimentierende graphische Tätigkeit verraten die Kenntnis der deutschen „Kleinmeister“; den Holzschnitt der Be-
 weinung Christi von Hans Baldung hat er in einer farbigen Radierung kopiert. Trotz dieser vielfach bedingten Entwicklung ist Herkules Segers in seinen reifen Werken, die in das dritte Jahrzehnt gesetzt werden müssen, ein ganz selbständiger bahnbrechender Meister, ja er darf geradezu neben *Elsheimer* (vgl. S. 204) als der „Begründer der modernen Landschaft“ bezeichnet werden. Niemand hat so wie er zu seiner Zeit verstanden, die Landschaft als völlig objektiven Ausdruck des Gesehenen erscheinen zu lassen und sie doch ganz mit hinreißender persönlicher Stimmung zu erfüllen. In dieser Kunst ist er der unmittelbare Lehrer und Anreger Rembrandts gewesen, der eine größere Anzahl seiner Werke besaß.

Daß die Zeitgenossen dem Schaffen eines Aert van der Neer, dessen Bilder sie mit drei Gulden das Stück bezahlt haben sollen, und eines Herkules Segers, der gleichfalls im Elend starb und bald gänzlich vergessen wurde, kein Verständnis entgegenbrachten, lag nicht bloß an der so ganz persönlichen und intimen Kunstweise dieser Meister, sondern vor allem an der Herrschaft der romanistischen Geschmacksrichtung auch in Amsterdam. Ihre Hauptvertreter waren die „Historienmaler“ *Pieter Lastman* (1583—1633) und *Claes Moeyaert* (um 1600—60) und der Landschaftler *Bartholomaeus Breenbergh* (1599—1659); von ihnen ist der künstlerisch bedeutendste wohl *Moeyaert*, der kunstgeschichtlich interessanteste aber *Lastman*¹⁾, der Lehrer Rembrandts. Aus dem Kreise der Haarlemer Akademiker hervorgegangen, war Lastman von 1603 bis 1605 etwa in Italien und hatte sich ganz besonders an *Elsheimer* angeschlossen, der damals in Rom den Mittelpunkt

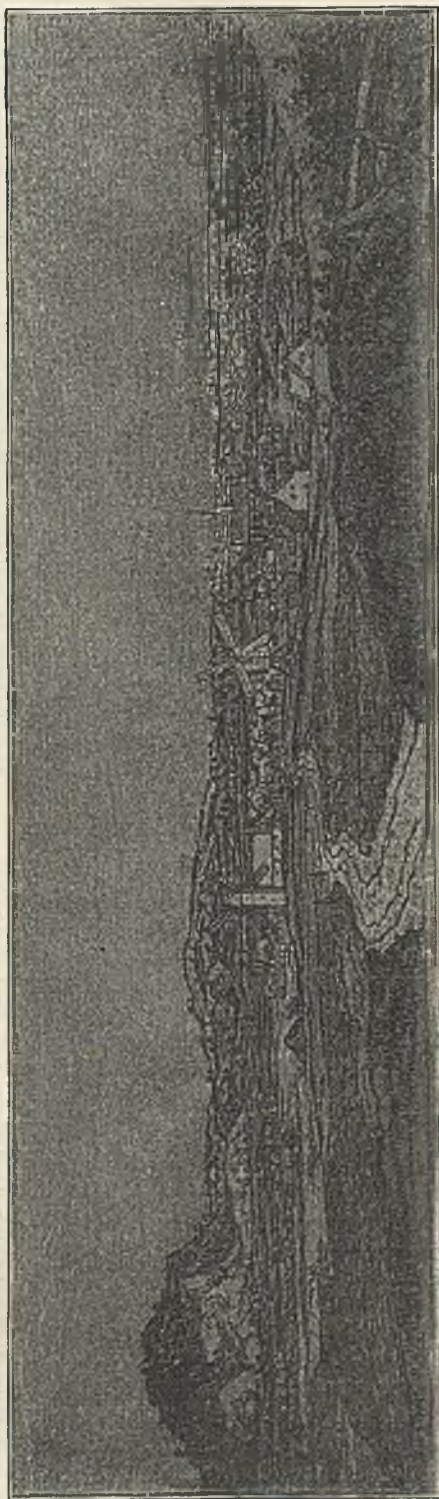


Abb. 286 Landschaftsradiierung von Herkules Segers

¹⁾ K. Freise, *Pieter Lastman, sein Leben und seine Kunst*. Leipzig 1910.



Abb. 297 Odysseus und Nausikaa von Pieter Lastman (Nach Phot. Hoefle)

eines für die nordische Malerei auch sonst bedeutungsvoll gewordenen Kreises bildete: hier sahen die niederländischen Künstler einen Weg gewiesen, antike Themata in kleineren Tafelbildern von malerisch belebter Fassung zu behandeln. Diesen Weg ist auch Lastman zunächst gegangen, ohne jemals die innere Be-seeltheit oder auch nur die koloristische Vollendung des deutschen Meisters zu erreichen. Daneben drückt sich in seiner Vorliebe für reiche phantastische Kostüme und Zurschaustellung üppiger Formen ein gewisser vlämischer Einfluß aus, wie er ihn von den zahlreich in Amsterdam tätigen Antwerpener Malern (vgl. S. 224) wohl empfangen konnte. So hat er sich allmählich auch mehr dem großfigurigen Historienbilde nach vlämischer Art zugewandt und damit offenbar seine größten Erfolge erzielt. Den anfänglich engeren Anschluß an Elsheimer bezeichnen Werke wie die Taufe des Mohrenkammerers (1608, Berlin), Odysseus und Nausikaa (1609, Braunschweig) u. a. Die Höhe seines Stils erreichte er mit den selbst von Dichtern seiner Zeit gepriesenen Gegenstücken Opfer zu Lystra und Orestes und Pylades (1614, Amsterdam) und mit der Konstantinschlacht (1617, Bremen), denen sich Bilder wie Odysseus und Nausikaa (1619, Augsburg) (Abb. 297), Auferweckung des Lazarus (1622, Haag) und das Opfer an Juno (1630, Stockholm) anschließen. Lastmans Kunst war und blieb eine äußerliche, seine Kompositionen sind eine „Summierung von Modellfiguren“ und werden nach einigen immer wiederkehrenden Grundschemas zusammengestellt; aber sie warten gewissermaßen nur auf den Meister, der sie mit wirklichem Leben erfüllte. Dieser Meister wurde Rembrandt, der erste und eigentlich auch der einzige holländische Maler, dem es ähnlich wie Rubens gelang, die Tradition aufzunehmen, ohne sich von ihr beherrschen zu lassen.

*Rembrandt Harmensz van Rijn*¹⁾ war am 15. Juli 1606 in Leiden als Sohn eines Müllers geboren und 1620 als Student der Universität daselbst eingeschrieben worden. Da er aber Neigung ausschließlich zur Malerei zeigte, wurde er bei *Jakob van Swanenburch* († 1638) in die Lehre gegeben, einem mittelmäßigen Leidener Maler der gleichen Richtung wie Pieter Lastman, und ein halbes Jahr lang hat er dann 1623 in Amsterdam auch noch bei diesem angesehenen Romanisten selbst gearbeitet. Seine Anfänge vollzogen sich also ganz ähnlich wie bei Rubens; dann aber ist er ruhig wieder nach Leiden zurückgekehrt und bis zu seiner endgültigen Übersiedelung nach Amsterdam im Jahre 1631 dort geblieben.

Daß Rembrandt nach solcher Vorbildung die übliche Reise nach Italien nicht antrat, geschah wohl aus dem instinktiven Bedürfnis des jungen Genies, zunächst einmal mit sich und der Natur allein zu bleiben. Im übrigen fehlte es ihm in Leiden nicht an künstlerischen Anregungen. Von älteren Malern abgesehen, hatte gerade damals der vielgewanderte, unruhig-findige *Jan van Goyen* sich wieder in seiner Vaterstadt seßhaft gemacht; der feinsinnige *Jan Porcellis* († 1632), der Begründer der eigentlichen holländischen „Seelandschaft“, lebte in dem nahen Dorfe Soeterwoude, und an seinem Mitschüler bei Lastman, dem Leidener *Jan Livens* (1607—74) hatte Rembrandt einen begabten und frühreifen Genossen seines Strebens. Selbst einen Schüler fand der junge Meister schon damals (1628—31) an seinem Landsmanne *Gerard Dou* (geb. 1613). Vorwiegend aber müssen wir diese Leidener Jahre Rembrandts als eine fortgesetzte Studienzeit auffassen, in der er sich selbst über sein angeborenes und erworbenes Können Rechenschaft ablegt. Daher die große Anzahl von Porträt- und Studienköpfen, die er malt, nach sich selbst, seinen Eltern, Verwandten und Freunden. Und da die Arbeit mit Farbe und Pinsel in ihrer Umständlichkeit der Lernzeit des jungen Meisters nicht immer entsprach, so nahm er von allem Anfang an — auch hierin bahnbrechend — Radiernadel und Ätzwasser in die Dienste seines künstlerischen Studiums und schuf jene Radierungen²⁾, wie sie von nun an unausgesetzt sein gesamtes Schaffen begleiten. Rembrandt hat die Radierung nicht bloß, wie andere Niederländer, gelegentlich und zu Vervielfältigungszwecken geübt, sondern ständig als ein Mittel zur Lösung künstlerischer Probleme. Man lernt ihn ohne Studium seiner Radierungen ebensowenig kennen, wie etwa Dürer ohne das seiner Kupferstiche und Holzschnitte. So treten den gemalten Studienköpfen die radierten zur Seite, die — wenn die Jahreszahl 1628 auf dem herrlichen Blättchen mit dem Kopf seiner Mutter (Abb. 298) wirklich die Entstehungszeit bezeichnet — schon staunenswert früh eine meisterhafte Beherrschung der Ausdrucksmittel zeigen würden. Gern hat er, in Gemälden wie in Radierungen,

¹⁾ *C. Hofstede de Groot*, Die Urkunden über Rembrandt, herausg. u. kommentiert. Haag 1906. — *W. Valentiner*, Rembrandt u. seine Umgebung. Straßburg 1905. — *W. Bode* und *Hofstede de Groot*, Rembrandt. Beschreibendes Verzeichnis seiner Gemälde mit den heliogr. Nachbildungen, Geschichte seines Lebens und seiner Kunst. Paris 1897—1905. 8 Bde. — *K. Neumann*, Rembrandt. 2. Aufl. Berlin u. Stuttgart 1905. — *W. Valentiner*, Rembrandt. Des Meisters Gemälde in 643 Abbildungen. 3. Aufl. Stuttgart u. Leipzig 1909 (Klassiker der Kunst II). — *W. Bode* u. *W. Valentiner*, Rembrandt in Bild u. Wort (mit Kupferdrucken). Berlin 1906 f. Vgl. auch *J. Veth*, Rembrandts Leben und Kunst. Leipzig 1908.

²⁾ Reproduktionen der Radierungen Rembrandts in Heliogravüren herausgeg. von *Ch. Blanc* (Paris 1880), *Amand Durand* (Paris 1883), in Lichtdrucken von *D. Rovinski* (St. Petersburg 1890, mit Wiedergabe aller Plattenzustände, und als handlicher Oktavband mit kritischen Notizen von *H. W. Singer* (Stuttgart 1910. Klassiker der Kunst VIII). Kritische Verzeichnisse von *A. Bartsch* (Wien 1797), *Claussin* (Paris 1824), *Ch. Blanc* (Paris 1859), *Middleton* (London 1878), *F. S. Haden* (London 1879), *W. v. Seidlitz* (Leipzig 1895). Vgl. ferner *W. v. Seidlitz*, Rembrandts Radierungen. Leipzig 1894. *R. Hamann*, Rembrandts Radierungen. Berlin 1906.



Abb. 298 Rembrandts Mutter
Radierung vom Jahre 1628

seinen eigenen Kopf zur Unterlage der physiognomischen Studie gemacht. Ausschließlich als Radierungen finden sich jene mit leichter Hand entworfenen Volkstypen, Bettler und Straßenfiguren, wie sie dem Auge des jungen Künstlers auf seiner Suche nach dem Charakteristischen sich als besonders interessant darboten mochten, eine vorläufige Materialsammlung, die Rembrandt in seinen gemalten Kompositionen aber nur gelegentlich verwertet hat. Diese zeigen vielmehr neben manchen Nachwirkungen der Lastmanschen Schule, wie gekünsteltem Gruppenbau und stillebenartigen Einzelmotiven, von allem Anfang an ein entschlossenes Streben nach Vertiefung des physiognomischen Ausdrucks und nach malerisch interessanten Licht-

wirkungen. Ehrwürdige Greise in dämmerigen Räumen, mit begrenzter oder verdeckter Lichtquelle, sind damals Lieblingsgegenstände seines Pinsels. Der Paulus im Gefängnis (1627, Stuttgart), der Schreibende Gelehrte (Sammlung Mayer in Wien), der Lesende Eremit (1630, Louvre), seien als Beispiele genannt. Mit dem Judas, der die Silberlinge zurückbringt (Sammlung Schickler in Paris), gelingt ihm bereits eine dramatische Charakterstudie ersten Ranges, in dem Mahl zu Emmaus (Sammlung André in Paris) eine Nachtszene voll seltsam ergreifendem Pathos. Was Rembrandt vermochte, da er ein Jahr nach dem Tode seines Vaters (1630) nach Amsterdam übersiedelte, zeigt am besten der Simeon im Tempel (1631, Haag) mit der ehrwürdigen Gestalt des Hohenpriesters und der poetischen Lichtwirkung in dem hochgewölbten Raum (Abb. 299).

In Amsterdam nahm die Kunst Rembrandts einen raschen Aufstieg. Die große Handelsstadt bot ihm in ihren exotischen Erscheinungen, die als Orientalen, Perser usw. in seinen Gemälden und Radierungen auftreten, in ihrem Volksleben, aus dem etwa ein Blatt wie die Pfannkuchenbäckerin (1635) hervorgegangen ist, mit ihrer reichen Kaufmannschaft die mannigfaltigsten stofflichen Anregungen. Sein Glück als Maler war gemacht, nachdem er 1632 die „Anatomie“ (Abb. 300) gemalt hatte, das Gruppenporträt der Amsterdamer Chirurgen Gilde bei einem anatomischen Vortrage des Dr. Nikolas Tulp. Die meisterhaft abgerundete, wenn auch noch mit fühlbarer Kunst aufgebaute Komposition, die ausgezeichnete Durchführung der Porträtaufgabe, die malerische Konzentration der Wirkung bedeuten einen ungeheuren Fortschritt in der künstlerischen Gestaltung, den am besten ein Vergleich mit der Anatomie des Thomas de Keyser (Abb. 294) erkennen läßt; aus dem Gruppenporträt ist hier zum erstenmal ein Bild geworden. Rembrandt erhielt, wie sich aus datierten Bildnissen feststellen läßt, noch im gleichen Jahre mehr als zwanzig Porträtaufträge und blieb jahrelang der geschätzteste Bildnismaler Amsterdams. Diese Bilder sind fast alle im gleichen Sinne gemalt wie die Anatomie: auf sprechende Wirkung hin. Rembrandt wollte Meister wie Nikolas Elias und Thomas de Keyser übertrumpfen und er tat es — so deutlich diese Vorbilder zuweilen hindurchschimmern — durch eindringliches Erfassen der Persönlichkeit, vornehmen Geschmack des Arrangements und eine bei aller sachlichen Strenge flüssige und freie Malweise. Bildnisse wie der Schreiblehrer Copenol

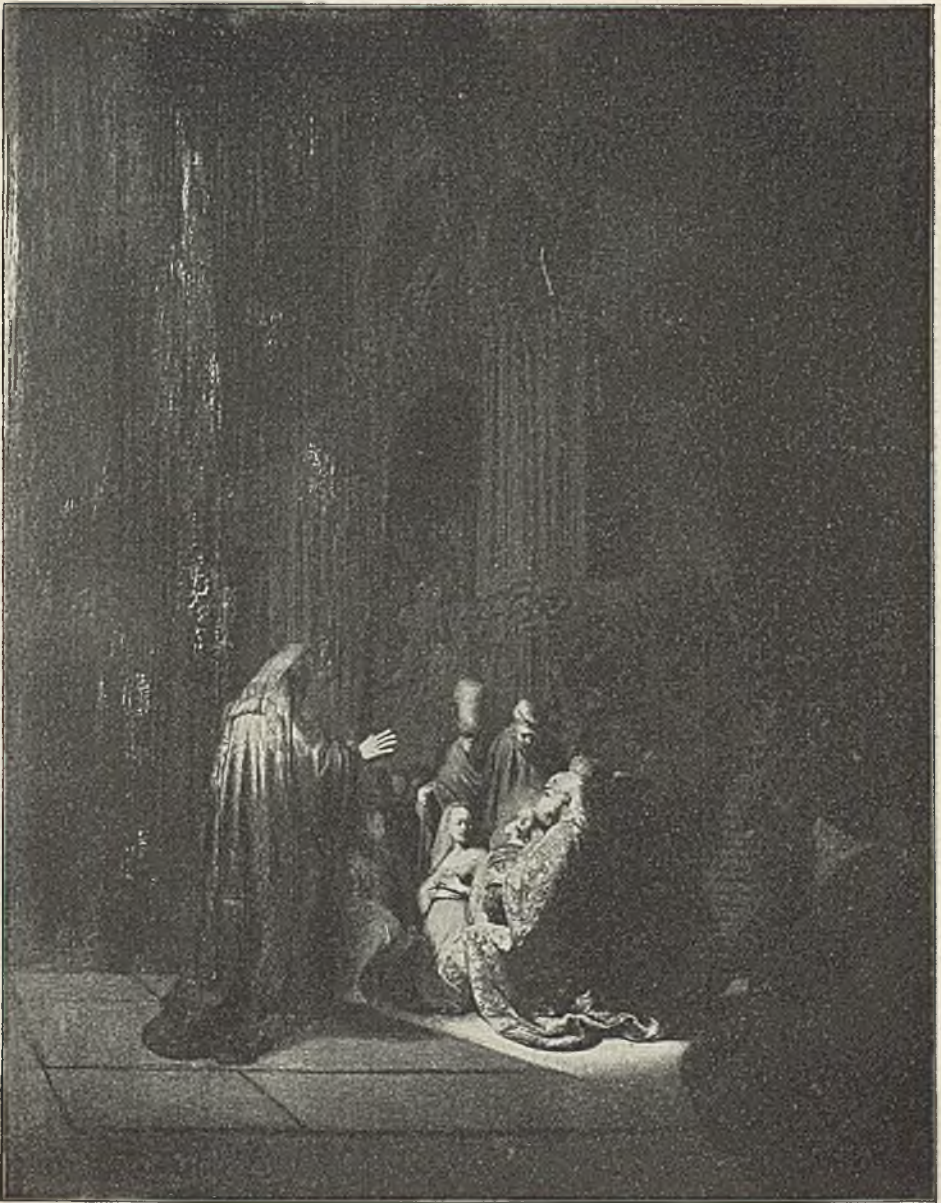


Abb. 299 Simon im Tempel von Rembrandt (Nach Phot. Bruckmann)

in Kassel, die Dame in Halbfigur der Sammlung Hage in Dänemark (1632) (Abb. 301), der Marten Looten in Holford (1632), die Margarete Bilderbeeck in Frankfurt (1633), der reich gekleidete junge Mann, von einem Stuhl aufstehend, in der Sammlung Pourtalès in Paris (1633) und die vornehm kühl blickende Dame, wahrscheinlich seine Gattin, in Petworth, der Martin Day und seine Gattin in der Sammlung Rothschild (1634) und viele andere sind Meisterwerke ihrer Art, die an bürgerlicher Schlichtheit und Treue die gleichzeitigen Holländer, unter Umständen aber auch an vornehmer Grazie selbst einen van Dyck



Abb. 300 Gruppenporträt der Amstordamer Chirurgenilde (sog. „Anatomic“) von Rembrandt (Nach Phot. Hanfstaengl)

hinter sich lassen. Durch das genrehafte Motiv des Briefbringens wird, ähnlich wie in manchen Bildern de Keyzers, das Problem des Doppelporträts in dem Schiffsbauer mit seiner Frau (1633) (Abb. 302) gelöst, einer an sich originellen, doch fast schon zu transitorischen Komposition.

Im Jahre 1634 heiratete Rembrandt Saskia van Uylenburch, ein Mädchen aus guter und wohlhabender Familie, so daß seine äußeren Verhältnisse sich auch hierdurch immer glänzender gestalteten. Der angebornen Künstlerneigung zuschönen und seltenen Stoffen, malerischen Kostümen und glänzenden Goldschmuck vermochte er nun weit mehr als früher, dasolche Dinge in seinen gemalten Studien auch schon eine beträchtliche Rolle spielen, zu genügen. Und er wurde nicht müde, seine Saskia immer wieder in solch kostbarem Aufputz zu malen, bald vornehm ernst, wie in dem herrlichen Profilbildnis der Kasseler Galerie,



Abb. 301 Bildnis einer Dame von Rembrandt
(Nach Phot. Bruckmann)

bald freundlich lachend (Kopf in Dresden), bald in wallenden Gewändern als Flora (Petersburg), bald unbekleidet als Susanna (Haag) oder „Danaë“ (Petersburg). Auch in seinen Selbstbildnissen, den gemalten wie den radierten (Abb. 303), tritt uns Rembrandt jetzt stets kostbar gewandet, als vornehmer Kavalier oder als flotter Kriegsmann entgegen, ebenso wie er die Modelle seiner Studienköpfe, die „Rabbiner“ der Sammlung Nostitz in Prag (1634), beim Herzog von Devonshire (1635) u. a., den sog. „Polnischen Fürsten“ der Eremitage (1637) usw. mit glänzenden Stücken seines Besitzes herauszuputzen liebt. Die brausende Stimmung dieser Jahre, da er auf der Höhe seines Ruhmes und seiner Erfolge stand und das Leben ihn heiter anlachte, schlägt uns laut und heiß aus dem berühmten Selbstbildnis in Dresden entgegen, wo Rembrandt, mit Hut und Degen ausgestattet, seine Saskia auf dem



Abb. 302 Der Schiffsbaumeister und seine Frau von Rembrandt Buckingham Palace, London
(Nach Phot. Hanfstaengl)

Schoße hält und übermütig das gefüllte Glas erhebt. Es ist kein angenehmes Bild, aber ein wichtiges Dokument seines Lebens und seiner Kunst. Rembrandt durchlebte jetzt, unter der Gunst äußerer Verhältnisse, eine Zeit, die man im kunstgeschichtlichen Sinne als seine „barocke“ Epoche, im biographischen als „Sturm und Drang“ bezeichnen darf. Es ist wohl kein Zufall, daß diese Zeit in die gleichen Jahre fällt, wie der Höhepunkt der bekannten Tulpenspekulationswut, die gleich einem Fieber ganz Holland ergriffen hatte. Für ihn persönlich fand sie in dem Erwerb eines stattlichen Hauses auf der Breestraat (1639) und der Anlage einer reichen Kunstsammlung, die ihm von der Verwandten seiner Frau den Vorwurf der Verschwendung zuzog, ihren Höhepunkt. In seinen historischen Kompositionen kündigt sie sich bereits an durch Bilder, wie den phantastisch märchenhaften Raub der Proserpina (um 1632, Berlin), um dann in dem pathetischen Opfer Abrahams (1635, Petersburg), dem grotesken Mene Tekel (beim Earl of Derby), dem kecken Ganymed (1635, Dresden), der brutalen Blendung Simsons (1636, Frankfurt) u. a. ihre Fortsetzung zu finden. So traf der Auftrag des Prinzen Friedrich Heinrich von Oranien auf eine Reihe von Bildern aus der Passion (1633—39) den Künstler nicht eben in einem dafür günstigen Moment seiner Entwicklung. Diese Kompositionen, jetzt in der Münchener Pinakothek, sind meist von etwas äußerlicher Bravour im Arrangement und in der effektvollen Lichtbehandlung; die Kreuzaufrichtung und Kreuzabnahme (Abb. 304) zeigen charakteristische Anklänge an Rubens' Werke in der Kathedrale von Antwerpen; schön und tief ist die Grablegung (1639). Auch die weniger dramatisch bewegten Kompositionen Rembrandts, wie die Guascheskizze einer Predigt Johannes des Täufers (Berlin), die Hochzeit Simsons (Dresden), das schöne *Noli me tangere* (1638, Buckingham Palast) charakterisiert in dieser Epoche eine ausgesprochene Vorliebe für überladene, orientalisierende Kostüme, schwungvoll dekorativen Aufbau und phantastische Hintergrundslandschaften. Doch in fort-

schreitendem Maße verbindet sich damit ein bewundernswerter Reichtum von Beobachtung und Komposition und kündigt an, daß sich Rembrandts Stil seiner Reifezeit nähert. Es sind schließlich die bereits in den Jugendarbeiten wirksamen Grundrichtungen seiner Kunst: Realismus und Hellschwarz, die ihm das Pathos dieser Brausejahre überwinden helfen. Eine Gruppe biblischer Gemälde aus dem Jahre 1640 führt uns vielleicht am besten in den sich vollziehenden Umschwung ein. Der



Abb. 303 Selbstbildnis von 1639

Auszug Hagars (im Victoria and Albert Museum) hat im Kostüm und in der Komposition noch viel von dem Effektstil der dreißiger Jahre; die Heimsuchung (beim Herzog von Westminster) erinnert daran durch das Pathos mancher Gebärde und die überflüssig prunkvolle Architektur; die Heilige Familie im Louvre dagegen lenkt mit Bewußtsein zur Poesie des Wirklichen hinüber, die nur von einer allzu gefälligen Lichtwirkung verklärt erscheint. Das herrliche Opfer Manoahs (1641, Dresden) (Abb. 305) legt dann das Wunderbare des Vorgangs — den Eltern Simsons wird die Geburt ihres Sohnes verkündigt — bereits ganz in die seelische Schilderung der Hauptbeteiligten und in den geheimnisvollen Goldschimmer der Farbengebung. Auch über die Porträts dieser Jahre, das schöne Selbstbildnis um 1640 in der Londoner Nationalgalerie, das im Arrangement verwandte Herrenporträt in Brüssel und die dazugehörige Dame mit dem Fächer (1641) im Buckingham Palast ist nicht bloß hoher malerischer Glanz, sondern auch ein bestrickender Zauber seelischer Intimität gebreitet; die Anna Wymer (1641) der Galerie Six in Amsterdam, die Elisabeth Bas des Reichsmuseums, das Doppelbildnis des Predigers Anslou mit seiner Gattin oder einer andächtigen Zuhörerinnen (1641) in Berlin gehören zu den geistig gehaltvollsten Porträtschöpfungen des Meisters. Doch das monumentalste Zeugnis dieser Übergangsepoche in Rembrandts Schaffen ist das neue große Gruppenporträt von 1642, die sog. Nachtwache im Amsterdamer Reichsmuseum (Abb. 306). Dieser Name ist dem Bilde bekanntlich aus Mißverständnis seines malerischen Charakters beigelegt worden, in Wahrheit stellt es, wie die Namensaufschrift und urkundliche Notizen bezeugen, die Schützenkompanie des Hauptmanns Frans Banning Cocq dar, im Begriffe sich, und zwar bei Tagesschein, zu einem Ausmarsch zu formieren. Zwischen den bei Trommelschall von verschiedenen Seiten herbeieilenden Schützen tummelt sich ein kleines lichtgekleidetes Mädchen, das einen Truthahn, vielleicht den Preis eines beabsichtigten Wettschießens, an der

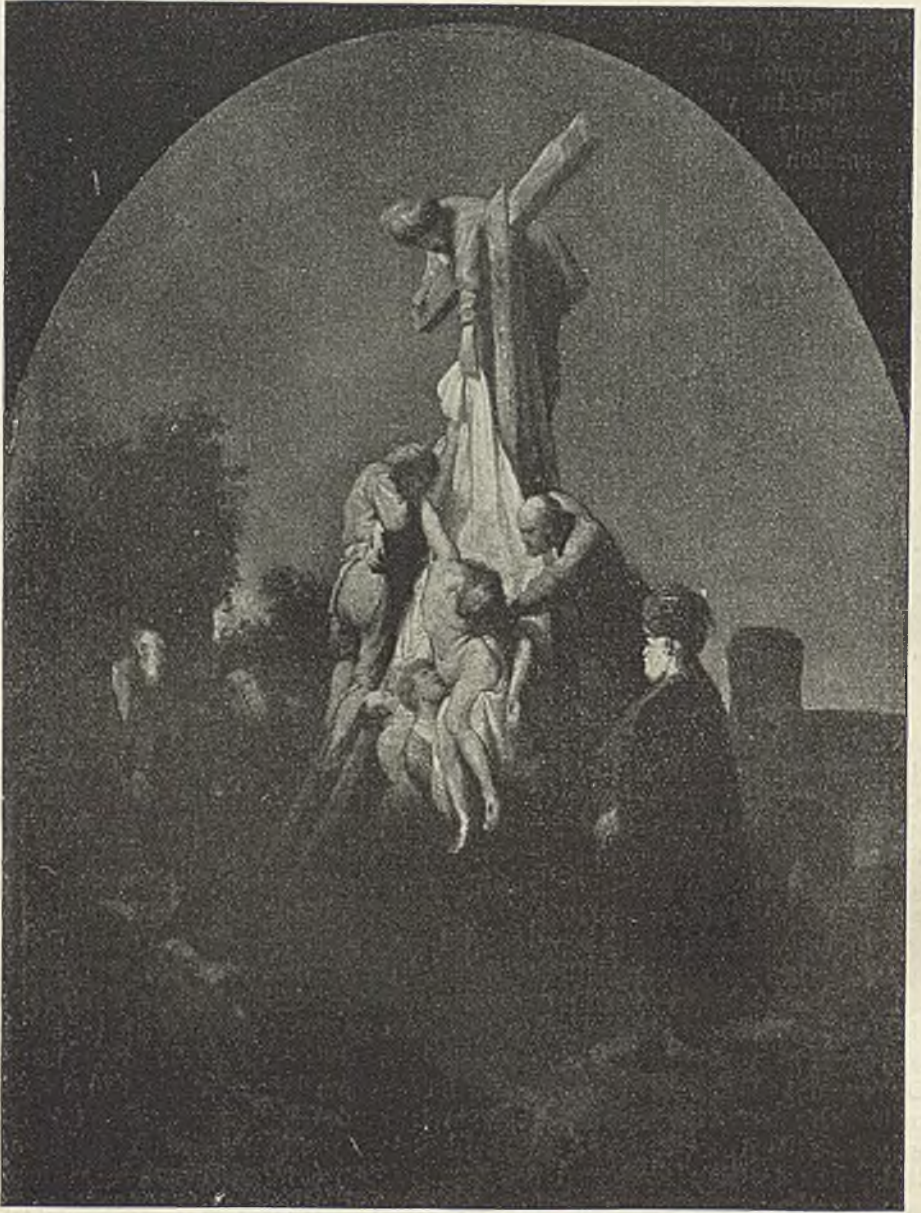


Abb. 304 Kreuzabnahme in der Pinakothek zu München von Rembrandt

Seite trägt und ein phantastisch kostümierter Knabe gibt einen Freudenschuß ab. Alles ist voll Leben und Bewegung, das alte Schema des inventarisierenden Porträtstücks ist — noch radikaler als in der Anatomie von 1632 — überwunden durch eine nach rein malerischen Gesichtspunkten erfundene Komposition. Hellstes Licht ruht auf den Gestalten des Vordergrundes, dem dunkelgekleideten Hauptmann und seinem in weißgelbem Waffenrock prangenden Leutnant, nach der Raumtiefe zu hüllt weiches Dämmerlicht mehr und mehr die in den mannigfaltigsten und kühnsten Wendungen dargestellten Schützen ein.

Dies Bild, ein Wunderwerk durchleuchteter Farbenpracht und träumenden Helldunkels, krönte das Ringen des Meisters nach künstlerischer Wahrheit und Freiheit in demselben Augenblick, da sein Lebensglück zu wanken begann: im gleichen Jahre 1642 starben seine Gattin und seine Mutter und auch die bisher so glänzenden äußeren Verhältnisse nahmen eine ungünstige Wendung. Zwar die Vorstellung, daß Rembrandt durch seine ganz subjektive Behandlung der „Nachtwache“ die einträgliche Gunst des Amsterdamer Publikums verloren habe, trifft



Abb. 305 Das Opfer Manoahs von Rembrandt (Nach Phot. Bruckmann)

wohl nur teilweise zu, denn es findet sich auch aus den folgenden Jahren noch eine ganze Anzahl bestellter Porträts, wie die beiden Ehepaare (1643 und 1647) in der Sammlung des Herzogs von Westminster, der Nikolas Bruyning (1652) in Kassel, selbst ein großes Reiterbildnis (1649) beim Earl of Cowper — und sie gehören zu seinen glänzendsten Leistungen auf diesem Gebiete — aber der finanzielle Niedergang, durch die Sorglosigkeit und Sammelwut des Künstlers befördert, war doch seitdem unaufhaltsam. Es kam schließlich so weit, daß im Jahre 1656 der Konkurs über Rembrandts Vermögen erklärt wurde. Er mußte sein stattliches Haus verlassen und seine kostbaren Sammlungen wurden für ein Spottgeld versteigert. Da Rembrandt aber mit allem, was er verdiente, noch immer seinen Gläubigern verhaftet blieb, so gründeten 1660 sein Sohn Titus — das einzige am Leben gebliebene Kind Saskias — und die treue Hendrikje Stoffels, die als Magd in Rembrandts Haus gekommen, ihm in diesen Jahren die Gattin ersetzte, ein



Abb. 306 Gruppenporträt einer Schützengilde (sog. „Nachtwache“) von Rembrandt

Kompagniegeschäft, in dem sie den Künstler beschäftigten, um auf diese Weise ihm Schutz vor seinen Gläubigern und die Möglichkeit ungestörten Schaffens zu gewähren.



Abb. 307 Die heilige Familie von Rembrandt

Doch inmitten solcher Bedrängnisse und Nöte wuchs die Kunst Rembrandts erst zu ihrer ganzen Höhe, Reife und Vollendung empor; die Werke dieser Periode sind es, mit denen wir vorzugsweise die Vorstellung Rembrandtischen Helldunkels und Farbenzaubers verbinden. In seltener Vereinigung von Kühnheit und Sorgfalt der Technik gehören seine zwischen 1642 und 1660 etwa entstandenen Bilder zu den höchsten Leistungen der Malkunst; sie zeigen aber auch eine stetig fortschreitende Vertiefung und Vergeistigung der Empfindungs- und Darstellungsweise, ein unablässiges Ringen nach der schlichtesten und wahrsten Ausdrucksform. Alles Übertriebene, auf äußeren Effekt Berechnete entschwindet daraus, Inhalt und Stimmung und malerische Behandlung gehen in einzigartiger Harmonie zusammen. Die lieben alten Geschichten biblischen Familienlebens sind es vornehmlich, in denen der vereinsamte Mann seine Trauer und Sehnsucht ausspricht. Die Heilige Familie hat er 1644—46 dreimal gemalt, am innigsten und schlichtesten wohl auf dem Bilde in Kassel (Abb. 307); zweimal im Jahre 1646 die Anbetung der Hirten (München und London); als feierlich geheimnisvolle Nachtszene 1647 die Ruhe auf der Flucht nach Ägypten (Dublin). Die Geschichte des Tobias gibt ihm mehrmals die Anregung zu wehmütig traulichen Familienszenen, das köstliche, still verhaltene Glut ausstrahlende Juwel des Louvre (1648). Und im gleichen Jahre entstanden die beiden Darstellungen Christus mit den Jüngern in Emmaus, bei denen man zweifeln darf, ob dem Exemplar des Louvre oder der Galerie in Kopenhagen der Preis edler Durchgeistigung und malerischer Schönheit zuzusprechen sei. Jeder Vergleich zwischen der Behandlung derselben Stoffe in

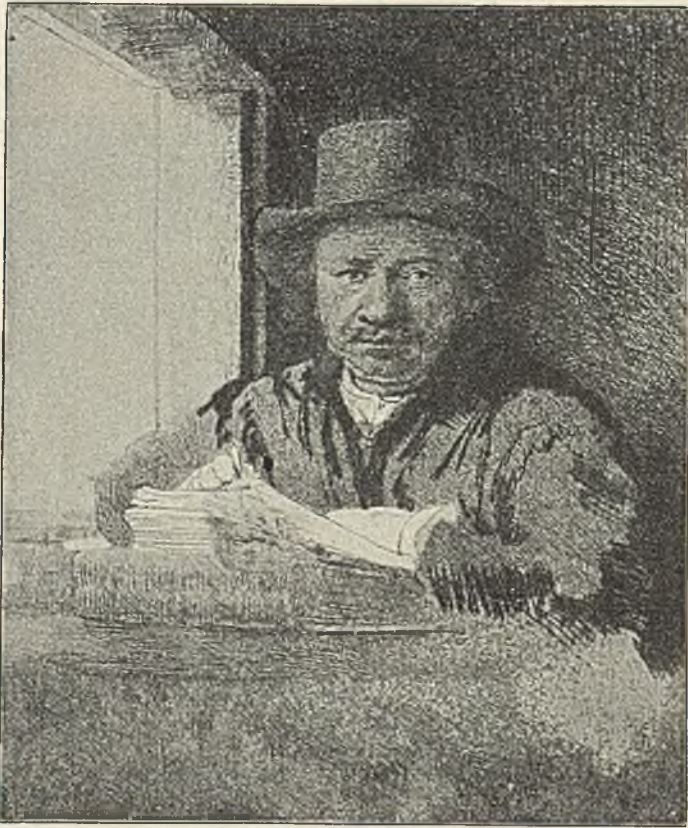


Abb. 308 Selbstbildnis von 1648, Radierung von Rembrandt

dieser und in einer früheren Schaffensperiode, wie etwa auch des *Noli me tangere* von 1651 (Braunschweig) mit dem von 1638, überzeugt uns aufs neue von der Verinnerlichung seiner Kunst. Selbst Thematika wie die *Susanna* (1647, Berlin), *Bathseba* (1654, Louvre), *Joseph und Potiphars Weib* (1655, Berlin und Petersburg) werden jetzt in einer ganz anderen, gleichsam innerlich abgeklärten Weise vorgetragen.

Diese Wandlung spiegeln auch die Radierungen Rembrandts wider: am schlagendsten wirkt wohl ein Vergleich seines

Selbstbildnisses von 1639 (Abb. 303) mit dem von 1648 (Abb. 308). Dort der elegant herausstaffierte Kavalier in einer den großen Italienern abgelauchten Pose, hier der Künstler bei seiner Arbeit, schlicht, ernst und sachlich. Und auch eine an Gefühlswerten so reiche Komposition wie der *Tod Mariä* von 1639 wirkt barock im Vergleich etwa mit der *Grablegung Christi* (um 1645) oder dem *Interieur der Hochzeit der Medea* (1648); die *Bettlerfamilie* an der Haustür aus dem gleichen Jahre hat nichts mehr von dem Charakter, auf frappante Erscheinung zugespitzten früherer Straßenszenen. In technischer Hinsicht ergänzt Rembrandt in dieser Periode die reine Ätzung ausgiebig durch die „kalte Nadel“, d. h. durch Bearbeitung der blanken Kupferplatte bloß mit der Nadel und nimmt zeitweilig auch noch den Grabstichel zu Hilfe; sie waren ihm ein Mittel, die Helldunkelwirkungen seiner Gemälde auch auf der Kupferplatte hervorzubringen. Aus diesem Bestreben sind so meisterhafte Blätter hervorgegangen, wie die Bildnisse des Malers *Asselyn* und des *Jan Six am Fenster*; letzterer, ein literarisch tätiger Amsterdamer Patrizier, war ein Freund und Gönner Rembrandts auch in den Jahren seines bürgerlichen Schiffbruchs. Aus dieser Grundlage ist vor allem aber das große, geistig bedeutende Hauptwerk dieser Epoche (um 1650) erwachsen: das „Hundertguldenblatt“, so genannt, weil Rembrandt angeblich einen Abdruck der Platte um diesen Preis verkaufte: in unserer Zeit sind die wenigen erhaltenen Abdrücke des ersten Plattenzustandes mit etwa 30 000 Mark bezahlt worden (vgl. die Kunst-



Christus die Kranken heilend (sog. Hundertguldenblatt), Radierung von Rembrandt

beilage). Den Inhalt der Darstellung bildet keine bestimmte Szene, sondern „Christus die Kranken heilend“ in Zusammenfassung verschiedener Stellen der Evangelien. An Kraft und Reichtum des Helldunkels ein Seitenstück zu der „Nachtwache“, steigt die sorgfältig aufgebaute Komposition mit weit größerem Ernst in die Tiefen des Seelenlebens hinab und entfaltet ein erschütterndes Gemälde menschlichen Heilsbedürfnisses. Licht und Schatten, in meisterhafter Verteilung, erscheinen wie Symbole irdischen Glücks und Unglücks; in den samtigen Tiefen wie in den leuchtenden Lichtpartien bewährt sich ein allumfassendes Können.

Trost und Erhebung suchte Rembrandt jetzt vor allem auch im Studium der Natur: fast alle seine Landschaften stammen aus der Zeit von 1640—50. Dabei macht sich ein charakteristischer Unterschied zwischen den Gemälden und Radierungen bemerkbar: in jenen überwiegen die Kompositionen heroischen Stils, getaucht in alle Gluten Rembrandtischen Helldunkels. Die Ruinenlandschaften in Braunschweig und Kassel (vgl. die Kunstbeilage) sind typische Beispiele. Die berühmte Mühle aus der Sammlung des Marquis of Lansdowne in Bowood bedeutet einen Höhepunkt dieser landschaftlichen Stimmungsdramatik. Was hier durch großartige Fülle und melodisches Zusammenklingen von Farbtönen hervorgezaubert wird, das vertraut Rembrandt in den Radierungen der andeutenden Kraft der bloßen Linie an, und die Motive derselben sind demgemäß einfacher und intimer, zumeist der holländischen Flachlandschaft entnommen. So hat er von der Ansicht von Amsterdam (um 1640) bis zum sog. Landgut des Goldwägers (1651) etwa 25 Blätter geschaffen, die zumeist eine malerische Vordergrundgruppe von Bäumen, Strohhütten und Windmühlen mit dem reizvollen Blick in die weite Ebene und auf ferne, im Duft des Äthers verschwimmende Türme vereinigen. Es ist augenscheinlich, daß Rembrandt einzelne Anregungen den Werken des Herkules Segers (vgl. S. 286) entnommen hat. Aber er gab seinen Blättern einen weit stärkeren persönlichen Empfindungsdruck. Die herrliche Landschaft mit den drei Bäumen (Abb. 309) aus dem Jahre 1643, also aus jener Zeit, da zuerst das Unglück über sein Haus hereingebrochen war, erzählt uns ergreifend von einem reichen, blühenden Stück Natur, das von den zerstörenden Gewalten des Himmels bedroht wird; der Kampf zwischen Licht und Dunkel ist mit einem staunenswerten Reichtum an weichen, farbig wirkenden Nuancierungen gegeben.

Rembrandt war — nach 1650 etwa — ein einsamer Mann, als Künstler nicht mehr gesucht, da die schon öfters berührte Wandlung des Geschmacks beim damaligen Publikum auch ihn ins Hintertreffen drängte, als Mensch durch die Unklarheit seiner bürgerlichen Verhältnisse in dem kalvinistisch streng gesinnten Amsterdam isoliert und vielleicht mancher alten Freunde beraubt. Er zog sich immer mehr auf sich selbst zurück, lebte nur seiner Arbeit und mag damals jener gütige Sonderling geworden sein, von dem die Quellen berichten. Seine künstlerische Kraft aber war ungebrochen und entfaltete nun erst ihren ganzen Reichtum. Die Studienköpfe und Porträts, die er damals von sich selbst, von Hendrickje, von seinem älteren Bruder Adriaen, seit 1655 etwa auch von dem heranwachsenden Titus malte oder zu denen ihm charakteristische Gestalten aus dem Amsterdamer Judenviertel Modell saßen — die sog. „Rabbiner“ — sind wie von innen heraus durchleuchtet und in goldigen Farbenzauber gehüllt. Sie haben an das Geheimnis des Lebens gerührt, und der schwermütig an seine Lanze gelehnte Mann im Harnisch (1655, Kassel) scheint „düster strömenden Stimmen eines unerbittlichen Schicksals zu lauschen“. Noch immer liebt es Rembrandt, seine Modelle kostbar zu schmücken, wie das herrliche Bildnis Hendrikjes im Louvre, der Mann mit dem Goldhelm in Berlin, Titus als Mars (1655, in Glasgow und Petersburg) erkennen lassen; aber dieser Schmuck erscheint uns nun wie

ein Symbol der inneren Leidenschaft, die sich aus der Seele ihres Meisters in diese schwermütigen Gestalten ergießt. Diesen Charakter des geheimnisvoll Lebendigen haben auch die wenigen Historienbilder aus dieser Zeit, wie der Segen Jakobs (1656, Kassel), die Anbetung der Könige (1657, Buckingham-Palast), Philemon und Baucis (1658, Sammlung Yerkes in Neuyork) u. a. Gleich selten sind bestellte Porträts, aber unter ihnen befinden sich hohe Meisterwerke, wie der lässig vornehme Jan Six (1659, Galerie Six in Amsterdam), der prächtige Polnische Reiter (Sammlung Tarnowski in Dzikow), die ruhig ernste Dame mit der Nelke (1656, Petersburg), der geistvoll belebte Advokat Tholinx (1656, Sammlung André in Paris) u. a.; in ihnen bereitet sich das große Hauptwerk dieser Epoche vor, die „Staalmeesters“.



Abb. 309 Die Landschaft mit den drei Bäumen, Radierung von Rembrandt

Seit der „Nachtwache“ hatte Rembrandt keinen Auftrag auf ein Gruppenporträt mehr erhalten außer der später durch ein Brandunglück größtenteils zerstörten „Anatomie des Dr. Deymann“ (1656). Im Jahre 1661 aber bestellten die Vorsteher des Tuchhauses von Amsterdam (sog. Staalmeesters) jenes große Gemälde, das den abgeklärten Altersstil des Meisters einleitet (Abb. 310). Der Vergleich dieses Regentenstückes mit der „Anatomie“ von 1632 und der „Nachtwache“ klärt am besten über die drei Epochen — die erzählende, die malerische und die monumentale — auf, in die man wohl Rembrandts Entwicklung zerlegen kann. Die malerische Phantastik seiner mittleren Zeit mit allen ihren Konsequenzen ist hier überwunden, die Porträtaufgabe wird unter Rückkehr zu den traditionellen Formen der Komposition, aber in weit größerem Stile gelöst. Ungezwungen schließen die fünf Regenten sich dadurch zur Einheit



Abb. 310 Gruppenporträt der Vorsteher des Tuchhauses (sog. „Staalmeesters“) von Rembrandt (Nach Phot. Hanfstaengl)

zusammen, daß sie alle zugleich auf die Auseinandersetzung ihres Vorstehers hörend und den Beschauer ansehend dargestellt sind; auch in der Malweise sind alle scharfen Kontraste vermieden, alle Spuren der Arbeit erscheinen wie weggewischt. Das nationale Gruppenporträt hat hier seine klassische Gestaltung empfangen.

Im gleichen Jahre 1661 schuf Rembrandt seine letzte datierte Radierung, die prachtvolle Aktfigur einer sitzenden Frau, die einen Vorhang so zusammenhält, daß nur ein schmaler Streifen scharfen Lichts in den Raum dringt (sog. Frau mit dem Pfeil). Die Radierungen des vorausgehenden Jahrzehnts bedeuten den Höhepunkt seiner Tätigkeit auf der Kupferplatte, die ihm stets ein Ausdrucksmittel seines innersten Erlebens gewesen ist. Noch immer schafft er mit Schwarz und Weiß großartige Lichtwunder, wie die monumentale Komposition der Drei Kreuze (1653), die funkelnd aus tiefer Nacht auftauchende Darstellung im Tempel, die Kreuzabnahme bei Fackelschein (1654) u. a. Aus einer Helldunkelumrahmung hebt er, wie im Triumph des Mardochai (um 1650), in Petrus und Johannes an der Pforte des Tempels (1659), den Vorgang selbst gern im strahlenden Lichte heraus. Aber auch jene andeutende Kraft der Linie, die bereits in den Landschaftsradierungen ihre Triumphe feiert, wird jetzt in Blättern, wie der Blinde Tobias (1651), Christus unter den Schriftgelehrten (1652 und 1654), Abrahams Opfer (1655) (Abb. 311) zu höchster Ausdrucksfähigkeit gesteigert und erreicht in der großen Komposition des Ecce Homo im Querformat (1655) ihre monumentale Höhe.

Niemals hat auch Rembrandt Größeres mit geringeren Mitteln erreicht, als in diesen Meisterblättern seiner Radierkunst.

Während Rembrandt die Arbeit auf der Kupferplatte, wohl aus gesundheitlichen Gründen, damals aufgab, hat er den Pinsel erst mit den letzten Tagen seines Lebens aus der Hand gelegt. In den Gemälden nach 1661 gestaltet sich sein Altersstil großzügig andeutend, aller materiellen Schwere gleichsam entfliehend, doch an höchster malerischer Weisheit übervoll. So zeigen ihm auch die Selbstbildnisse aus diesen letzten



Abb. 311 Abrahams Opfer, Radierung von Rembrandt



Gewitterlandschaft von Rembrandt
Braunschweig, Herzogl. Museum



Abb. 312 Familienbild von Rembrandt im Museum zu Braunschweig (Nach Phot. Bruckmann)

Jahren, vor allem das im Louvre (1660) und das herrliche Porträt bei Lord Iveagh in London: ungebeugt durch so viel Unglück, machtvoll und ehrwürdig, aber das Auge nur wie von innen heraus leuchtend, weltabgekehrt. Noch manche großartige Porträts hat er geschaffen, wie das einer Frau und eines Mannes von 1666 (London und Petersburg), den Alten mit Perlen am Hut in Dresden, den jungen Mann (1667) in der Sammlung Beit in London — und auch die historischen Bilder tragen Porträtcharakter, denn sie beschränken sich meist auf lebensgroße Halbfiguren mit knapper Andeutung des Raumes. So der Evangelist Matthäus (1661) im Louvre, der Haman in Petersburg, David vor Saul im Haag, Ruth und Boas (wahrscheinlich in Gestalt von Titus Rembrandt und seiner Braut) im Amsterdamer Reichsmuseum. Die Formbildung in diesen Gemälden ist groß und mächtig, die Farbe funkelt und leuchtet wie verklärt in Tönen von überirdischer Schönheit. Ein Familienbild in Braunschweig (Abb. 312), das diesen immateriellen Charakter des Kolorits besonders deutlich zeigt, und die unbeschreiblich großartige Komposition der Rückkehr des verlorenen Sohnes in Petersburg gelten als die letzten erhaltenen Werke des Meisters.

Rembrandt, der noch im September 1668 den Tod seines kurz zuvor verheirateten Sohnes zu beklagen hatte, starb einsam und arm am 4. Oktober 1669 und wurde in der Westerkerk zu Amsterdam begraben. — Ganz in das Wesen seiner Kunst einzudringen, kann nur einem langen und liebevollen Studium seiner Werke gelingen, zu denen dann auch seine unzähligen Zeichnungen und Skizzen gehören, die hier außer Betracht bleiben mußten¹⁾. Auf dem Grunde eines Lebens-

¹⁾ F. Lippmann und C. Hofstede de Groot, Zeichnungen von Rembrandt, Berlin 1900 ff. (12 Mappen).

schicksals von besonderer Fügung ist sein Schaffen erwachsen, durch dieses Leben bedingt und doch darüber hinaus erhoben durch ein Maß geistiger Freiheit, wie es bei kaum einem anderen Künstler des 17. Jahrhunderts zu finden ist. Rembrandt besaß unter seinen Zeitgenossen wohl die größte Kenntnis nicht bloß der europäischen Kunst seiner Zeit und der Vergangenheit, sondern selbst von dem Schaffen ferner Länder. Er hatte, wie uns das Inventar seiner Sammlungen belehrt, in seinem Hause Werke der großen Italiener sowie Dürers und Lukas' von Leyden, Rubens' und Brouwers und zahlreicher holländischer Künstler, ebenso kostbare Erzeugnisse des europäischen und asiatischen Kunstgewerbes. Die vom Spürsinn moderner Kunstforschung aufgestellte Liste seiner Entlehnungen daraus ist ziemlich lang, und gelegentlich hat er selbst Kompositionen seines Lehrers Pieter Lastman benutzt, dessen Einfluß in Äußerlichkeiten, wie den orientalischen Kostümen, noch lange nachwirkt. Auch Anregungen durch das 1638 in Amsterdam errichtete Theater dürften in Frage kommen. An den Kern seiner Kunst rührt nichts von alledem, und wenn er im malerischen Handwerk von anderen zu lernen suchte, so hat er z. B. in der Radierung seinen Weg von Anfang an selbst gesucht, als wenn noch keiner vor ihm die Kupferplatte bearbeitet hätte. Mit genauer Kenntnis der künstlerischen Tradition, doch in allem Wesentlichen von ihr unabhängig, hat er aus jeder Aufgabe sich ein Problem gemacht, das er seinem jeweiligen Empfinden gemäß zu lösen suchte. Daher wiederholt er sich nie, selbst der Zwang des Gegenstücks ist, wie seine Porträts von Ehepaaren zeigen, ihm beinahe unleidlich. Oft gemalte Szenen, wie die Heilige Familie, die Anbetung der Hirten, das Mahl zu Emmaus erscheinen jedesmal in anderer Fassung, wie denn schon die Zeitgenossen zu berichten wußten, daß er vor Inangriffnahme eines Porträts oder einer Komposition eine Menge von Skizzen machte, deren keine der anderen ähnlich sah. Die wichtigste Grundlage dieser unerschöpflichen Erfindungskraft bildete ein unumschränkter Wirklichkeitssinn: Rembrandt hat in weit größerem Umfange, als irgendein anderer Künstler selbst unter den Holländern, die Darstellbarkeit alles Sichtbaren zum Prinzip erhoben. Er malt und radiert, was ihn künstlerisch interessiert, ohne danach zu fragen, ob die hergebrachte Konvention, Moral und Ästhetik es gestatten wollen: den geschlachteten Ochsen, das rüde Benehmen des Bettlervolks, die Intimitäten des Bade- und Schlafgemaches u. a. sogut wie die stolzen Patrizier und ihre Damen, wie die innigen und die tragischen Szenen der Bibel. An das Große wie an das Kleine, an „Schön“ und „Häßlich“ wendet er die gleiche Sorgfalt, die gleiche vorurteilslose Liebe zur Wahrheit. Daraus entspringt die wohlthuende Sachlichkeit seiner Kunst, auch da, wo sie auf Imagination und Phantasie beruht. Denn das ist die zweite Grundlage zum Verständnis Rembrandts: seine Darstellung der wirklichen Welt deutet uns in eigener Weise fast stets mehr zu geben als die gemeine Deutlichkeit der Dinge, weckt seelische Empfindungen, ja die Ahnung höchster übersinnlicher Ideen: Wirklichkeit und Phantasie verschmelzen in seiner wunderbaren Licht- und Farbengebung, in der Poesie des Helldunkels, die er ja nicht bloß den Gemälden, sondern auch den Radierungen zu geben weiß. Und so hat derselbe Meister, dem manch einer seine unverblünte Ausdrucksweise übelnehmen möchte, doch auch das Poetische, das Mystische, das Visionäre überzeugender und hinreißender zu gestalten vermocht als irgend einer der großen Idealisten unter den italienischen Malern; ja seine Darstellung erhebt oft gerade das Natürlich-Menschliche zu Symbolen des Ewigen.

Rembrandts Kunst ist universal; er ist gleich groß als Maler wie als Radierer und beherrscht gleichmäßig die für gewöhnlich an verschiedene Begabungen verteilten Gebiete des Porträts und der Landschaft; wir wissen nicht, ob wir seine Stillleben — wie die toten Pfauen der Sammlung Cartwright — oder seine Historienbilder mehr bewundern sollen; von seinen Monumentalkompositionen, die leider

nicht ausgeführt oder nicht erhalten sind, erweckt wenigstens der Entwurf einer Allegorie auf den Westfälischen Frieden im Museum Boymans in Rotterdam die größten Vorstellungen. Das Meisterliche seiner Kunst bewundern auch die Romanen, besonders die Franzosen, ihn ganz verstehen und lieben können wohl nur germanische Betrachter, denen er neben dem wesensverwandten, doch unter anderen Verhältnissen entwickelten Dürer den künstlerischen Höhepunkt ihres Volkstums bedeutet.

Rembrandt hatte fast in allen Perioden auch seiner Amsterdamer Tätigkeit zahlreiche Schüler, aber keinen Erben seines Geistes und seines Könnens. Die Bilder der *Govert Flinck* (1615—60), *Gerbrand van den Eeckhout* (1621—74), *Arent de Gelder* (1645—1727) sind wohl zuweilen mit denen des Meisters verwechselt worden, gleichen ihnen aber nur in Äußerlichkeiten. Auch die drei Dordrechter *Ferdinand Bol* (1616—1680), *Samuel van Hoogstraten* (1626—87) und *Nikolas Maes* (1632—93) standen Rembrandt zeitweise nahe; von ihnen hat Bol in großen Gruppenporträts und Historienbildern sich als tüchtiger, doch meist akademisch glatter Meister bewiesen, während Hoogstraten und Nikolas Maes in kleinen schlichten Darstellungen aus dem häuslichen Kreise oft hohen malerischen Reiz entwickeln. Zumal Nikolas Maes ist durch seine mit Kraft und Wärme gemalten Einzelgestalten alter und junger Frauen am Fenster (Abb. 313), beim Lesen, beim Beten, am Spinnrad und bei anderen häuslichen Beschäftigungen für die Ausgestaltung dieser Art von Genremalerei von Bedeutung geworden. In seiner späteren Zeit, nach einem

Aufenthalt in Antwerpen, schließt er in sehr bezeichnender Weise sich der allgemeinen Wandlung zu einem akademisch posierenden Stil an, die von der vlämischen Schule ausgeht, und malt in dieser Weise namentlich Bildnisse. Als Landschaftler knüpft an Rembrandt *Philips Koninck* (1619 bis 1688) an, der Meister der weiten Fernblicke in die wasserreiche, von Wolkenschatten belebte holländische Flachlandschaft. *Jakob de Backer* (um 1609—60) zeigt in seinen Amsterdamer Bildnissen und Regententücken, daß er manches von Rembrandt gelernt hat; als ernsthafter Konkurrent des großen Meisters aber trat auf diesem Gebiete *Bartholomäus van der Helst* (1613 bis 1670) hervor, der um 1650 der Lieblingsporträtist der Amsterdamer Bürger-

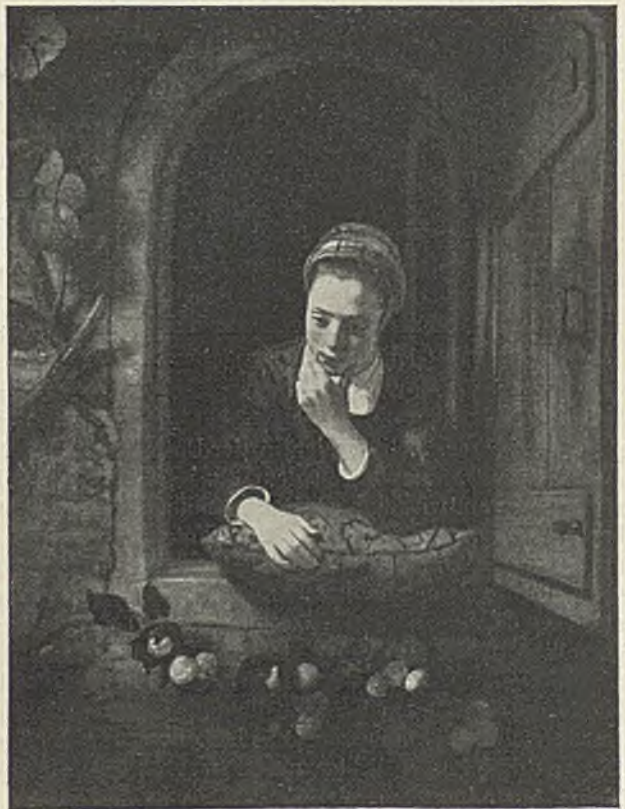


Abb. 313 Die Träumerin von Nikolas Maes
(Nach Phot. Hanfstaengl)

schaft wurde. In Haarlem geboren und ein Schüler des Nikolas Elias (vgl. S. 284), vertritt van der Helst in sehr geschickter Weise die ältere, auf schlichte Treue und Ähnlichkeit begründete Richtung, wie sie Rembrandt in den Porträts seines ersten Amsterdamer Jahrzehnts gleichfalls noch festgehalten hatte. Den Einzelbildnissen seiner früheren Zeit, wie denen des Bürgermeisters Bicker und seiner Gattin (1642, Amsterdam und Dresden [Abb. 314]), gibt er eine ruhige und kühle Haltung; später wird die Pose mehr auf Wirkung zugeschnitten, wie



Abb. 314 Die Gattin des Bürgermeisters Andreas Bicker von Bartholomäus van der Helst (Nach Phot. Bruckmann)

namentlich das an sich besonders sympathische Porträt des Tiermalers Potter (1651, Haag) erkennen läßt, und gegen Ende seiner Tätigkeit kommt, wohl unter dem Einfluß der französisierenden Mode, leicht etwas Überzierliches in seine Porträts; sehr bezeichnend ist, wie auf dem großen Familiengruppenbilde „Die Vorstellung der Braut“ von 1647 (Petersburg) und wie anders auf dem Doppelporträt eines Ehepaars von 1661 (Karlsruhe) der Herr die Dame führt. Mit Recht berühmt sind van der Helsts Schützenstücke von 1639 und 1648 im Amsterdamer Reichsmuseum; das letztgenannte (Abb. 315) stellt ein Festmahl der Georgschützen zur Feier des Westfälischen Friedens dar: Kapitän und Leutnant reichen einander glückwünschend die Hand, der stattliche Fähndrich thront inmitten der Tafel. Das Bild enthält die prächtigsten Charakterfiguren und ist wundervoll in hellen, warm leuchtenden Tönen

gemalt, aber es reicht weder in der Unbefangenheit der Motive und der Gruppen an die Schützenmahlzeiten des Frans Hals noch in der Großartigkeit der malerischen Gesamtwirkung an Rembrandts „Nachtwache“ heran, in deren unmittelbarer Nachbarschaft es seit Jahrzehnten aufgehängt ist. Trotzdem läßt der so aufgedrängte Vergleich uns wohl verstehen, daß die Amsterdamer diesen talentvollen Maler dem genialen Rembrandt vorzogen, denn die eigentliche Porträtaufgabe ist in der „Schützenmahlzeit“ sicher mehr zur Zufriedenheit der Dargestellten gelöst als in der „Nachtwache“.

Wie Barthel van der Helst als Porträtmaler, so steht *Meindert Hobbema* (1638 bis 1709) als Landschaftler unabhängig neben Rembrandt¹⁾. Bestimmend für ihn wurde vielmehr Jakob van Ruisdael, dessen Einfluß schon seine frühesten etwa 1658 zu datierenden Bilder aufweisen. Nach 1668, wo Hobbema durch Heirat eine kleine Anstellung am Weinsteueramte in Amsterdam erhielt, hat er — offenbar

¹⁾ E. Michel, *Hobbema et les paysagistes de son temps*. Paris 1890.

eine praktisch angelegte Natur — nur noch wenig gemalt, so daß seine Bilder verhältnismäßig selten sind und mit besonders hohen Preisen bezahlt werden. An Reichtum der Erfindung, Geschmack der Komposition und poetischer Kraft der Empfindung kann Hobbema es weder mit Ruissdael noch mit Rembrandt aufnehmen, dagegen besitzt er ein besonders feines Gefühl für den schlichten Reiz ländlicher Gegenden und weiß aus den einfachsten Motiven ein frisches, packendes Bild zu gestalten. In dieser Hinsicht ist der „Weg von Middelhar-nis“ (1689) in der Nationalgalerie zu London (Abb. 316) sein Meisterwerk: eine Landstraße mit tief eingegrabenen Geleisen, ein paar entlaubte, flüchtig gesehene Bäume, seitwärts Felder — das ist stofflich alles, aber das Ganze bleibt unvergeßlich durch malerische Anschauung und kraftvolle Raumwirkung, bewundernswert, wie die meisten Gemälde Hobbemas, besonders auch wegen der reichbewegten Luftstimmung. So hat der Künstler eine ziemlich beschränkte Zahl von Motiven: eine Mühle am Wasser, einen Weg zwischen Bäumen, einsame Gehöfte und Ruinen, zu meist wieder mit Gewässer im Vordergrunde, oft etwas eintönig und prosaisch, aber doch in seinen besten Arbeiten so

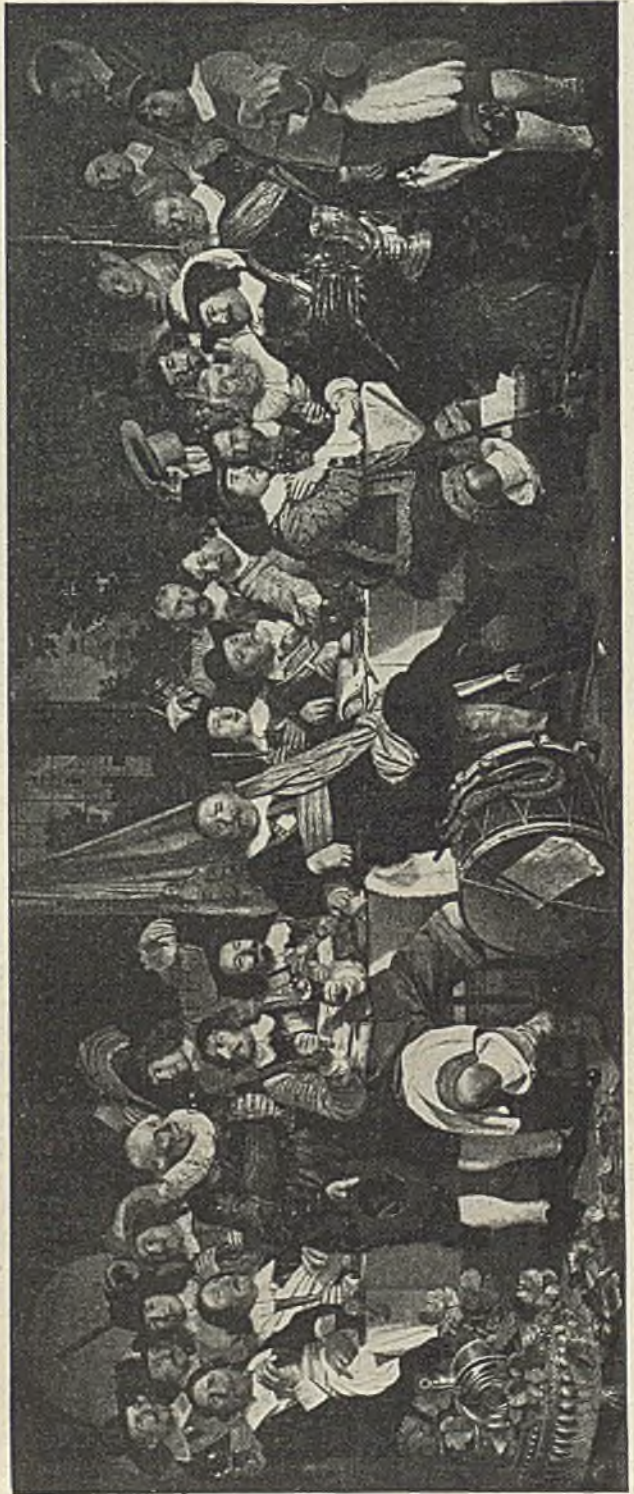


Abb. 315 Schützenmahl zur Feier des Westfälischen Friedens von Bartholomäus van der Helst (Nach Phot. Hanfstängl)



Abb. 316 Der Weg von Middelbarnis von Meindert Hobbema

kräftig und eindringlich behandelt, daß er den größten Meistern der holländischen Landschaft zugezählt werden muß. Die englischen Sammlungen, nächst dem der Louvre, besitzen seine hervorragendsten Gemälde.

Im ganzen selbständig neben den großen Amsterdamer Meistern der Landschaft steht *Jan van der Heijde* (1637—1712) mit seinen kleinen, feinen Bildern, deren Motive zumeist wohl den Straßen und Grachten dieser Stadt und ihrer nächsten Umgebung entnommen sind, aber auch auf Reisen in den Niederlanden, Deutschland und England gesammelt wurden. Sie geben diese architektonisch-landschaftlichen Veduten mit ebenso großer Sorgfalt wie malerischem Reiz wieder (Abb. 317). Andere Maler schließen sich enger den in Amsterdam tätigen Haarlemer Landschaftlern an, wie der Ruisdaelnachahmer *Jan van Kessel* (1641—80), der hauptsächlich als Radierer bekannte *Anton Waterloo* (1618—70), während *Jan Hackaert* (1629—99) und *Adam Pynacker* (1621—73) als mehr oder weniger italienisierende Landschaftsmaler genannt zu werden verdienen.

Eine besonders eindrucksvolle Gruppe unter den Amsterdamer bilden die „Weidemaler“, an ihrer Spitze *Paulus Potter* (1625—54), der geniale Tierporträtist. In Enkhuyzen geboren, im Haag, in Delft und seit 1651 in Amsterdam tätig, schuf er während eines kurzen Lebens unsterbliche Werke, die auf naives, frisches Empfinden der landschaftlichen Stimmung, hauptsächlich aber auf das liebevollste Studium und Verständnis der Tierwelt begründet sind. Wie er sie auf den fetten Marschen Hollands sah und beobachtete, hat er Rinder, Schafe, Schweine, Hunde und Pferde gemalt, weidend, ruhend, in malerischen Gruppen sich gegen den hohen Wolkenhimmel abzeichnend. Soweit er sich hierauf beschränkt, ist Potter unübertrefflich; das wohlige Behagen der Tiere, ihr Leben im Freien, das malerische Gesamtbild wie alle Einzelheiten ihrer körperlichen Erscheinung sind schon von



Abb. 317 Die Martelaarsgracht in Amsterdam von Jan van der Heijde (Nach Phot. Bruckmann)

dem Zwanzigjährigen meisterhaft dargestellt worden. Wo er über diese Grenzen hinausgeht und im großen Format umfangreichere Kompositionen schafft, wo er menschliche Figuren heranzieht oder wilde Tiere und Jagdbilder malt, da rührt er an die Grenzen seines Könnens. Selbst sein nicht ganz mit Recht berühmtestes Gemälde, der Junge Stier im Museum des Haag (1647, Abb. 318), erscheint als Komposition verfehlt, wenn auch bewundernswürdig in der bildnismäßigen Wiedergabe der lebensgroßen Hauptfigur und in der groß empfundenen Ferne mit dem Gewittersturm; ein ähnliches Bild im Buckingham-Palast (1649) ist in der Gesamtwirkung besser. Während das große Format ihn leicht zu einer allzu detaillierenden Durchführung verlockt, die hart und aufdringlich wirkt, erzielt er in kleineren Bildern meist einen sehr harmonischen Eindruck; die Weide mit der sich spiegelnden Kuh im Haag und die Molkerei im Schweriner Museum, beide vom Jahre 1648, die Rinderweide in Turin (1649), die Landschaft mit Herde in Amsterdam (1653) nebst vielen anderen gehören zu seinen Meisterwerken dieser Art. — Auch durch seine ausgezeichneten Radierungen hat Potter besonders anregend auf das künstlerische Studium der Tierwelt gewirkt.

Während die Bedeutung Potters gerade darauf beruht, daß er ganz Holländer ist in seinen Werken, verschmilzt sein Altersgenosse *Karel du Jardin* (1622—78) die von ihm erhaltenen Anregungen mit der Manier Berchems (vgl. S. 282), dessen Schüler er war, und mit den Eindrücken Italiens, das er in jungen Jahren kennen lernte und wohin er einige Jahre vor seinem Tode zurückkehrte. Er ist ein vielseitiger, auch als Porträt- und Historienmaler sowie als Radierer tätiger Meister, aber seine meisten und besten Bilder stellen Viehherden in der Landschaft dar, nur bevorzugt er italienische Motive und gibt seinen gefälligen, in einem kühlen

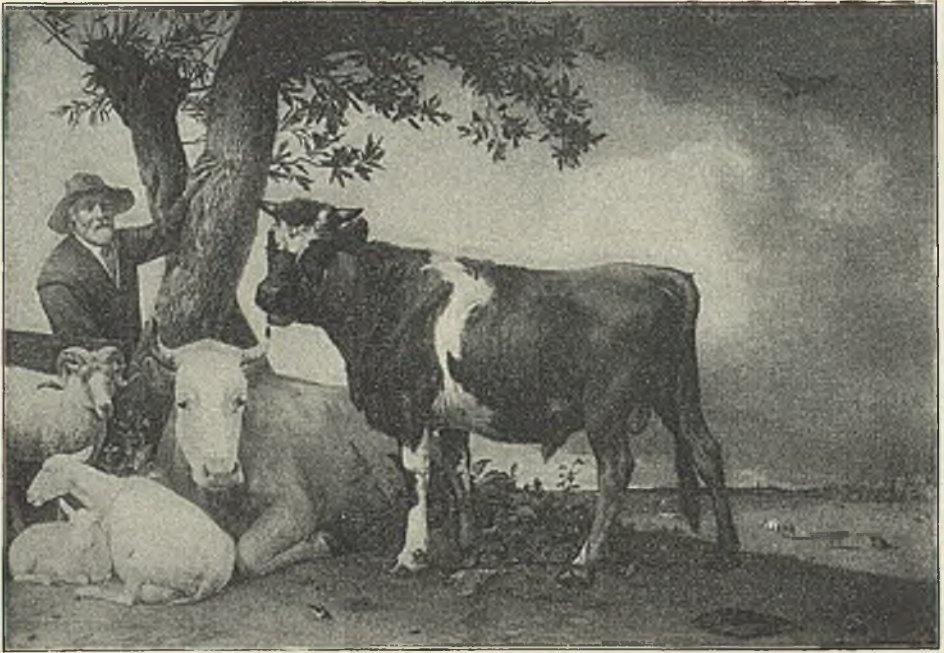


Abb. 318 Der junge Stier von Paul Potter im Museum im Haag (Nach Phot. Braun & Co.)

Silberton gehaltenen Kompositionen gern einen idyllisch-bukolischen Charakter. Gleich vielseitig, aber künstlerisch bedeutender ist *Adriaen van de Velde* (1632 bis 1676), wieder ein jung verstorbener Meister von fabelhaftem Reichtum des Schaffens. Als Sprößling einer Künstlerfamilie, aus der uns sein Vater und älterer Bruder noch begegnen werden, ist er früh selbständig geworden: datierte Radierungen und Zeichnungen gibt es aus seinem 17., Gemälde aus seinem 19. Lebensjahr. Wie er fast allen seinen Amsterdamer Kollegen, auch Ruisdael und Hobbema, hilfreich zur Hand ging, indem er seine geschmackvoll erfundenen und verteilten Staffagefigürchen in ihre Landschaften hineinsetzte, so weist seine liebenswürdige Kunst auch Charakterzüge aller Großen in der holländischen Malerei auf, ohne dabei an Selbständigkeit einzubüßen: Ruisdaels Stimmungspoesie, Berchems italienische Hirten, Potters Meisterschaft in der Darstellung des Viehs, sie finden sich alle in den Landschaften des *Adriaen van de Velde* wieder; gleich Berchem und Potter hat er auch hervorragende Radierungen geschaffen. Und doch sind die Werke seiner Hand, mag es nun ein Seebild sein, wie der Strand von Scheveningen (1658) in Kassel, ein Winterbild, wie das Eisvergnügen (1665) in Dresden, eine Landschaft mit Vieh, wie die Farm (1666) oder die Flache Flußlandschaft in Berlin, oder eine jener besonders häufigen Szenen mit Hirten und Herden (Abb. 319), leicht zu erkennen an der sorgfältig abgewogenen Komposition, der hellen klaren Färbung, der Feinheit, mit welcher Landschaft und Figuren zusammenkomponiert sind, vor allem aber an jener eigenartigen Sonntagstimmung, die allem, was er geschaffen hat, einen ganz besonderen Reiz gibt.

Eine Kunstgattung, die die niederländische Malerei ganz allein besitzt und zu höchster Vollendung gebracht hat, ist das Seestück¹⁾, und auch hierin hat die Amsterdamer Schule den ersten Platz errungen. Die Entwicklung der Seemalerei

¹⁾ F. C. Willis, Die niederländische Marinemalerei. Leipzig 1911.

hat einen eigenen Gang genommen: von dem „Marinehistorienbild“ mit Darstellung von Seeschlachten, Kriegs- und Kauffahrteischiffen, wobei das „Schiffsporträt“ die Hauptsache ist, zum „Marinestimmungsbild“. Jene frühere Entwicklungsstufe vertreten hauptsächlich die älteren Antwerpener und Haarlemer Seemaler, unter den Amsterdamer aber noch *Willem van de Velde d. Ä.* (1611—93), der Vater *Adriæns*, der vornehmlich als Zeichner und Aquarellist tätig war. Bahnbrechend für eine mehr malerische Auffassung wurde hier der schon erwähnte *Jan Porcellis* (vgl. S. 289), der allerdings nur kurze Zeit (um 1624) in Amsterdam selbst tätig war. Er führte die traditionelle Tonmalerei in das Seestück ein, die unter Vermeidung kräftigerer Lokalfarben auf ein „kühlblondes Grau“ gestimmt zu sein pflegt. An ihn schließen sich sein Sohn *Julius Porcellis* und sein Schwager *Hendrik van Anthonissen* an und auf seinen Schultern steht *Simon de Vlieger* (1601—53), der, um 1638 nach Amsterdam übergesiedelt, diese Stadt zum bleibenden Mittelpunkt der Seemalerei macht. Vlieger hat auch Landschaften und Genrebilder gemalt, aber seine kunstgeschichtliche Bedeutung beruht allein auf den Seestücken. Entscheidend für ihn wurde der Eindruck Rembrandts, dessen Lichtpoesie er auf die Marinemalerei übertrug. Doch strebt er nicht den feurigen Goldton Rembrandtscher Landschaften an, sondern legt einen weich gedämpften Silberton zugrunde, der mit dem Braun und Gelb der Schiffe und Segel zu ruhiger Harmonie zusammengeht. Seine ungemein stimmungsvollen Bilder (Abb. 320) gehören „zu den innerlichsten Eindrücken der niederländischen Landschaftskunst“. Dem Vorbilde Vliegers folgte



Abb. 319 Die Prahmfähre von Adriaen van de Velde Rijksmuseum in Amsterdam



Abb. 320 Stille See von Simon de Vlieger Galerie zu Schwerin

zunächst *Hendrik Dubbels* (um 1620–76), der aber allmählich die graue Tonigkeit durch eine Harmonie diskreter Lokaltöne zu überwinden suchte, während *Jan van de Cappelle* (1624/25–79) auch durch eine bis dahin unerhörte Kühnheit und Großartigkeit der Luftstimmung über ihn hinausdringt. Er war ein persönlicher Freund und eifriger Bewunderer Rembrandts, der sein Porträt gemalt hat, und etwas von der gewaltigen Sprache Rembrandtscher Landschaften lebt auch in den Seestücken



Abb. 321 Seestück von Ludolf Bakhuizen

Jan van de Cappelles, die zumeist über einen ruhigen Wasserspiegel verstreut malerische Gruppen von Segelbarken unter einem reich belebten Wolkenhimmel zeigen. Der dritte große Seemaler aus der Schule Vliegers ist *Willem van de Velde d. J.* (1633—1707¹⁾; er starb, wie sein gleichnamiger Vater, als englischer Hofmaler, nachdem er vorher in den Kriegen gegen England der künstlerische Herold der holländischen Großtaten zur See gewesen war. Diese Tätigkeit bedingte

eine gewisse Abkehr von der Tradition seines Lehrers, die er in seiner früheren Epoche mit dem Streben nach größerer Räumlichkeit und Mannigfaltigkeit weitergebildet hatte, und so wurde er der Erneuerer des Marine-

Historienbildes, der effektvollen Darstellung stolzer Fregatten und Seekämpfe und schließlich selbst der einfachen Ansicht (Vedute), wie z. B. auf einem Bilde des Hafens von Amsterdam (1686, Reichsmuseum). Auf Bildern wie seinem berühmten Kanonenschuß (Amsterdam, Abb. 322) hat er beide Richtungen mit großer Wirkung zu vereinigen gewußt.



Abb. 322 Der Kanonenschuß von Willem van de Velde
(Nach Phot. Bruckmann)

Willem van de Velde bezeichnet den Höhepunkt, zugleich aber auch den Beginn des Verfalles der Amsterdamer Marinemalerei, den Maler wie der fruchtbare, aber trockene *Ludolf Bakhuysen* (1631—1708) (Abb. 321) fortführten, bis der Niedergang der holländischen Seemacht überhaupt diese nationale Kunst zum Schweigen brachte.

Die nicht im gleichen Sinne nationalen, aber doch spezifisch holländischen Gattungen des Architekturstücks²⁾ und des Stillebens fanden in Amsterdam nicht eine ebenso reiche Vertretung wie in Haarlem und Utrecht, aber doch Höhepunkte ihrer Entwicklung. *Emanuel de Witte* (1617—92), der seit 1650 hier tätig war, ist der malerisch feinste Schilderer holländischer Kircheninterieurs, denen

¹⁾ *E. Michel*, Les van de Velde. Paris 1892.

²⁾ *H. Jantzen*, Das niederländische Architekturbild. Leipzig 1911.



Abb. 323 Flußlandschaft von Jan van Goyen

er trotz ihrer nüchternen Kalktünchung und des Mangels an reicherer Ausstattung durch die meisterhafte Lichtführung und geistvolle Behandlung der Staffage hohen malerischen Reiz verleiht. *Willem Kalf* (um 1621—93), angeblich ein Schüler des Haarlemers Hendrik Pot (vgl. S. 273), malt seine Stilleben, in deren Mitte er gern ein Werk der eigenartig barock entwickelten Amsterdamer Silberschmiedekunst stellt, unter dem Einflusse Rembrandts bald in einer die Lokalfarben zurückdrängenden tonigen Manier, bald mit aller Glut und Pracht der Farbe in einem mysteriösen Helldunkel und erreicht einen koloristischen Reiz und eine malerische und zugleich delikate Behandlung des Stofflichen, mit denen kein anderer Künstler dieser Gattung wetzeln kann. Seine Spezialität sind die „Gerätestilleben“ oder „Küchenwinkel“ mit einem malerischen Durcheinander von Geschirr, Gemüse und Küchenvorräten. In *Rachel Ruysch* (um 1665—1750) besaß Amsterdam die berühmteste Blumenmalerin Hollands, deren große Sträuße sinnreich zusammengestellt, aber oft etwas hart und bunt in der Färbung ausgeführt sind.

War Amsterdam der Mittelpunkt des eigentlichen nationalen Lebens in Holland, so ging vom Haag, der Residenz der Statthalter aus dem Hause Oranien, die politische Leitung des Landes aus. Es war eine Beamten-, keine Patrizierstadt, wie Haarlem und Amsterdam, und hat demgemäß überwiegend auswärtige Künstler herangezogen. Nur die Bildnismalerei hatte auch hier festen Boden in den einheimischen Künstlerfamilien der *Ravesteyn* und der *Mytens*. Von ihnen gehört *Jan van Ravesteyn* (um 1572—1657) durch große Schützen- und Regentenstücke sowie zahlreiche Einzelbildnisse zu den Begründern der nationalen Bildnismalerei und

reicht in früheren Werken vom Jahre 1616 und 1618 durch die Kraft und Frische der Durchführung nahe an Frans Hals heran, während er später geschmeidiger, aber auch zahmer und kühler wurde. In *Moses van Uitenbroeck* (um 1590—1648) besaß der Haag einen Historienmaler von der Art Lastmans, in *Adriaen van de Venne* (1589—1662) einen noch ziemlich befangenen Übergangsmeister, der sich etwa mit dem Esaias van de Velde (vgl. S. 277) vergleichen läßt. Aber künstlerischen Ruhm verleiht der Stadt doch erst die lange Tätigkeit des *Jan van Goyen* (1596—1656). Geboren war dieser zwar zu Leiden, und seine Schulung hatte er — ein unruhiger Kopf, aber rührig und fleißig — bei sehr verschiedenen Malern empfangen, unter denen Esaias van de Velde in Haarlem der bedeutendste ist; aber seit 1634 lebte er dauernd im Haag, angesehen und viel beschäftigt, ohne es doch, wohl infolge seiner Spekulationswut, zu Wohlstand bringen zu können. Goyen ist der Zeit nach der erste holländische Maler, der den sachlichen Inhalt der Landschaft in zweite Reihe stellt und vor allem das Stimmungselement betont. Von der erzählenden Manier Esaias van de Veldes hat er sich bis zu seinem dreißigsten Lebensjahre etwa befreit und dann einen eigenen, sehr reizvollen, völlig malerischen Stil ausgebildet, der allmählich ganz auf bestimmte Lokalfarben verzichtend alles in fein abgestufte braune und graue Tonfolgen auflöst. In seiner reifen Periode hält er sich stofflich meist an die Flüsse und Kanäle seiner Heimat mit ihren von Baumgruppen und Bauernhäusern, Kirchtürmen und Windmühlen belebten Uferansichten (Abb. 323): den Stimmungsreiz dieser von der feuchten Atmosphäre der Niederungen umhüllten Szenerien hat er zuerst empfunden und festgehalten. Und obwohl seine Malweise in ihrem Verzicht auf Farbigkeit durchaus nicht frei von Manier bleibt und seine Motive sich häufig wiederholen, hat er in seinen besten Werken damit ganz außerordentliche Wirkungen erzielt. Feinheit und Reichtum der Naturbeobachtung verbindet sich in ihnen



Abb. 324 Die junge Mutter von Gerard Dou (Nach Phot. Bruckmann)

mit großem Geschick des künstlerischen Aufbaus zu überzeugenden Schilderungen der holländischen Landschaft.

Jan van Goyen hat gelegentlich auch eigentliche Seestücke voll flotter Lebendigkeit gemalt und begegnet sich hierin mit einem anderen Haager Maler, dessen Haupttätigkeit gleichfalls auf anderem Gebiete liegt: *Abraham van Beijeren* (etwa 1620 bis 1675), dem Fisch- und Stillebenmaler, der durch die großzügige Auffassung und koloristische Meisterschaft seiner Bilder zu den ersten Meistern dieses Faches gehört.

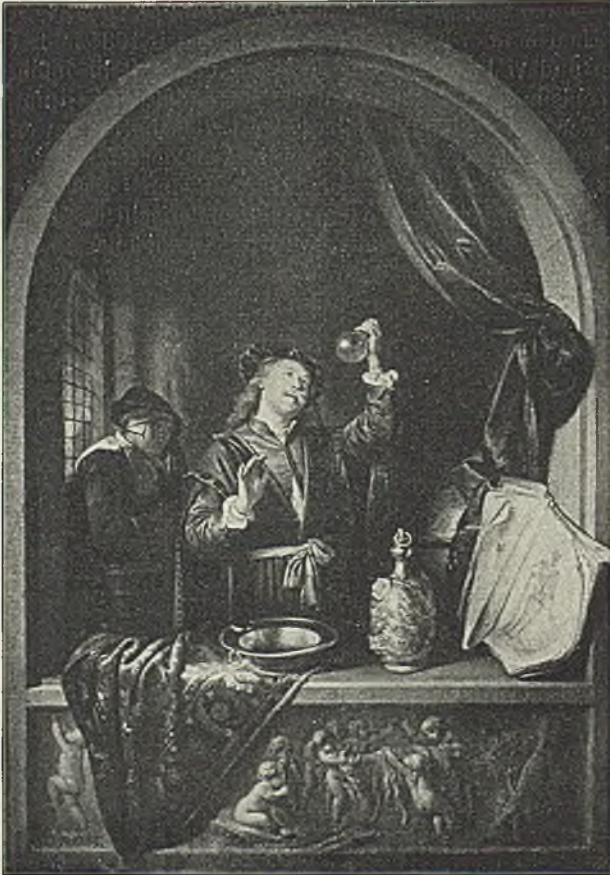


Abb. 325 Der Arzt von Gerard Dou (Nach Phot. Bruckmann)

Lebens und seiner Kunst war. Eine Unzahl von Bildern — nahe an 400 sind erhalten, fast alle im kleinsten Format — hat er mit feinem schmiegsamen Pinsel gemalt, in stofflicher Hinsicht von den Einsiedlern und Heiligen in dämmerigen Höhlen bald übergehend zu den Gestalten des Alltags, vom Markte und von der Straße, aus dem Hause und der Küche. Am glücklichsten wirken wohl seine geschmackvoll komponierten, in ein warmes Helldunkel gehüllten Interieurszenen, wie die Junge Mutter (1658, Haag [Abb. 324]), die wassersüchtige Frau (1663, Dresden); zur Erhöhung der Wirkung sind sie zuweilen unter künstliche Beleuchtung gestellt. Charakteristische, nicht ohne Humor wiedergegebene Einzelgestalten, wie der Arzt (1653, Wien [Abb. 325]), der Schulmeister (1671, Dresden), auch

¹⁾ W. Martin, *Het leven en de werken van Gerrit Dou*. Leiden 1901.

Die Universitätsstadt Leiden, nächst Amsterdam zu Beginn des 17. Jahrhunderts die bedeutendste Stadt Hollands, hat in der Geschichte der Malerei doch nur auf dem beschränkteren Gebiete des Genrebildes die Führerschaft gehabt: Rembrandt und Jan van Goyen verließen in jungen Jahren ihre Vaterstadt, bis an sein Lebensende dort tätig gewesen ist dagegen Rembrandts erster Schüler *Gerard Dou* (1613 bis 1675), der Begründer der sittenbildlichen Klein- und Feinmalerei¹⁾. In seiner Art fließen die von dem jungen Rembrandt empfangenen Anregungen zur formal und koloristisch sorgfältigen Durchbildung romantisch angehauchter Szenen zusammen mit guter eigener Beobachtung und der etwas beschränkten „Gemütlichkeit“ des Kleinbürgerturns, das die eigentliche Welt seines

Porträts, wie seine häufigen Selbstbildnisse (Amsterdam u. a.) werden gern mit einem plastisch verzierten, durch Vorhänge und Teppiche ausgestaffierten Fensterbogen umschlossen — eine malerisch wirksame, in der Idee auf Rembrandt zurückgehende Anordnung (vgl. Abb. 313), die bald große Beliebtheit gewann. Das enge Verhältnis des jungen Dou zu seinem Lehrer geht auch daraus hervor, daß Rembrandts Eltern verschiedentlich unter seinen Modellen anzutreffen sind. Später allerdings hat der Leidener Kleinmeister, dessen Größe in der Beschränkung lag, kaum noch etwas mit seinem hochstrebenden Landsmann gemein.

In Dous Spuren tritt, vielleicht ohne eigentlich sein Schüler zu sein, *Gabriel Metsu* (1629—67). Daß er ihn an malerischer Feinheit weit übertrifft, verdankte er, abgesehen von seinem frühreifen Talent, wohl auch dem weiteren Gesichtskreise, der sich ihm namentlich nach seiner Übersiedelung nach Amsterdam (um 1655) eröffnete. In seinen Jugendwerken sieht man die Einwirkung von Frans Hals, seinen reifen Stil (um 1660) hat Metsu offenbar in Beziehung mit Rembrandt und Nikolas Maes (vgl. S. 307) entwickelt. In seinen früheren Bildern zeigt er Freude an reicher belebten Kompositionen: Biblische Szenen, Marktbilder, Auslagen von Wild- und Fruchthändlern, Schmiedeinterieurs, der Dreikönigsabend (München) kommen vor; später beschränkt er sich meist auf Einzelgestalten (Ab-



Abb. 326 Die Bierschenkin von Gabriel Metsu

Abbildung 326) oder Szenen aus zwei bis drei Figuren (Abb. 327); Frühstück, Unterhaltung am Kamin und am Klavier, Briefe, die geschrieben und empfangen werden, gelegentlich auch der Besuch des Arztes und ähnliches sind die Themata. Ohne gesuchte Pointe, schlicht und behaglich erzählen sie uns von dem Leben des guten holländischen Bürgerstandes; ihr Reiz aber beruht auf der Feinheit der Beobachtung und Charakteristik, die niemals zur Schablone wird, und auf der gesunden malerischen Behandlung mit starker und reicher Lokalfarbe im vollen, warmen Licht.

Unter den wirklichen Schülern Dous sind die bedeutendsten der frische und lebenswürdige *Pieter van Slingeland* (1640—91) und *Frans van Mieris d. Ä.* (1635 bis 1681), der durch seine vornehmen, reich ausgestatteten Innenräume mit prächtig gekleideten Figuren schon bei Lebzeiten fast eine internationale Berühmtheit wurde. Als ehrlicher und gewissenhafter Maler läßt er über der zierlichen Ausführung aller Einzelheiten nie die Gesamtwirkung außer acht; aber sein Ausdruck ist leerer, sein Helldunkel weniger fein als das seines Lehrers, und an Geschick der Anordnung und malerischem Feingefühl bleibt er hinter Metsu weit zurück (Abb. 328). Auch kleinen Porträts liebt er eine genrebildliche Fassung zu geben. In seinen Söhnen *Jan* (1660—90) und *Willem* (1662—1747) und seinem Enkel *Frans van Mieris d. J.* (1689—1763) setzte sich diese namentlich in höfischen Kreisen beliebte Kunstweise mit zunehmender Manieriertheit und Glätte bis weit ins 18. Jahrhundert fort.

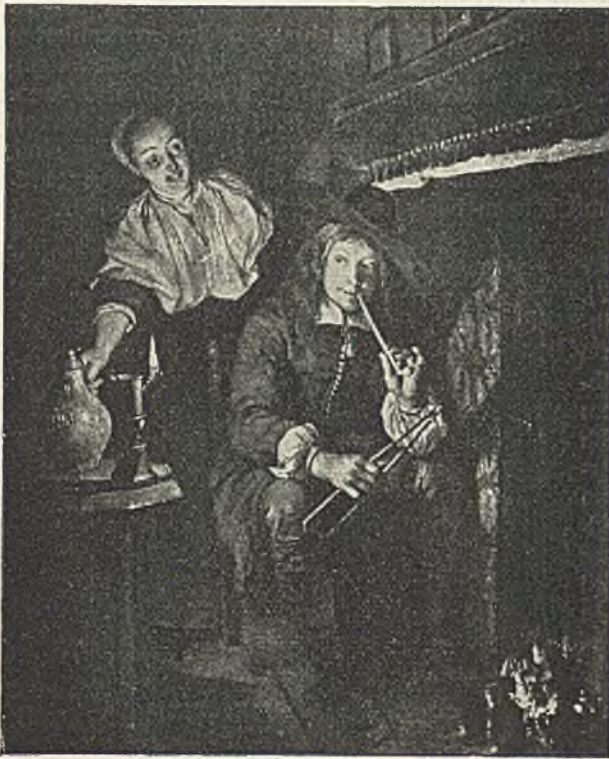


Abb. 327 Der Raucher am Kamin von Gabriel Metsu

In scharfem Gegensatz zu allen diesen Malern, deren feine und zierliche Kunstweise ganz der Atmosphäre der reichen Handels- und Universitätsstadt entspricht, steht der vielleicht größte holländische Sittenmaler *Jan Steen* (um 1626—79)¹⁾. Nur der Anfang und das Ende seiner Tätigkeit (etwa seit 1670) fallen nach Leiden, dazwischen ist er 1649—54 im Haag und 1661—69 in Haarlem nachweisbar. Er war der Sohn eines wohlhabenden Bürgers und hat auf der Universität seiner Vaterstadt studiert. Wenn er später (1672) in Leiden eine Schankgerechtigkeit erwarb — wie sie auch sein Vater besessen hatte — und ein Wirtshaus hielt, so berechtigt uns dies nicht, in ihm den

liederlichen Trunkenbold zu sehen, den der anekdotensüchtige Houbraken in seinem biographischen Sammelwerk aus Jan Steen gemacht hat. Die erhaltenen Urkunden ergeben nichts Derartiges über seine Lebensführung, sie lassen nur erkennen, daß es ihm schlecht ging, wie den meisten dieser holländischen Maler, weil seine Bilder ihm so gering bezahlt wurden, daß er mit ihrem Ertrage seine zahlreiche Familie nicht zu ernähren vermochte; eben deshalb wird er Gelegenheit zu anderweitigem Erwerb gesucht haben. Und schon die Zahl seiner erhaltenen Bilder — sie wird auf ungefähr fünfhundert geschätzt — beweist, daß er ein fleißiger Mann war, der eine verhältnismäßig kurze Lebenszeit wohl ausgenützt hat, unbeschadet mancher fröhlichen Stunde, die er seinem leichtlebigen Temperament und den Gewohnheiten seines Volksstammes gemäß im Kreise seiner Familie und Freunde beim Becher verbracht haben mag. Man darf ihn dem Geiste seiner Werke nach etwa mit Jordaens vergleichen, denn seine Kunst ist von ähnlicher Heiterkeit erfüllt und er kommt auch in der Großartigkeit und Freiheit seiner Behandlung dem vlämischen Meister oft nahe. Ein malerisches Genie gleich diesem, ist Jan Steen vielleicht nur allzusehr Dichter, Humorist und Satiriker, um stets mit seinen Bildern einen rein künstlerischen Eindruck hervorzurufen. Dazu kommt, daß er sehr ungleich ist in der technischen Durchführung seiner Arbeiten und sich zuweilen gehen läßt, selbst in Gemälden, die sonst zu seinen schönsten gehören; doch gibt es auch viele Bilder von ihm, die bis in alle Einzelheiten aufs liebevollste ausgeführt sind.

¹⁾ *T. van Westrheene*, Jan Steen. Haag 1856. Vgl. auch *A. Rosenberg*, Terborch und Jan Steen. Bielefeld und Leipzig 1897.



Die Liebeskranke von Jan Steen
München, Pinakothek

Jan Steens Kompositionen führen uns oft in schlechte Gesellschaft und zu Szenen wüster Trunkenheit („Nach dem Gelage“ in Amsterdam, „Schlägerei beim Kartenspiel“ in München), aber ebenso häufig in die Kreise des wohlhabenden und gesitteten Bürgertums (Musikstunde in London, Mädchen im Hühnerhof im Haag), die er trotz einem Metsu und Mieris mit vornehmer Anmut zu schildern weiß. Besonders gern aber entnimmt er seine Vorwürfe dem eigenen Familienleben und diese Bilder gehören, wie bei Jordaens, zu seinen malerisch gelungensten, am liebevollsten durchgebildeten Schöpfungen. Sie zeigen denn freilich, daß es in dieser Familie — deren jovi-
 vialen Mittelpunkt Steens



Abb. 328 Der Künstler eine Dame malend von Frans van Mieris d. Ä. Dresdener Galerie

Gattin Margrit, eine Tochter Jan van Goyens, bildete — trotz aller Knappheit der Verhältnisse immer fröhlich herging, daß man gut und viel aß und trank, die nationalen Feste, wie das Bohnenfest am Dreikönigstag (Bilder in Amsterdam, Kassel und London), den Prinzentag, d. h. den Geburtstag des Prinzen Wilhelm von Oranien (Amsterdamer Reichsmuseum), den Nikolaustag (ebenda), in ausgelassener Lustigkeit feierte und sich auch sonst gern an allerhand Mummereien und Schabernack („Das galante Anerbieten“ im Museum zu Brüssel) ergötzte. Zuweilen sollen die Gemälde auch, wie bei Jordaens, das Sprichwort „So o d'oude songen, so pijpen de jongen“ (Amsterdam, Abb. 329) illustrieren. Mehrere figurenreiche Bilder (im Haag, im Louvre, im Buckingham-Palast) schildern das Leben und Treiben in holländischen Wirtsstuben: es sind nicht mehr die verräucherten, dürftigen Spelunken Brouwers und Ostades, sondern weite, saubere Räume mit hohen Fenstern, Fliesenfußböden und Bilderschmuck an den Wänden; mehrmals hat er auch einen Wirtshausgarten gemalt.

Wenn solchen und ähnlichen Bildern trotz mancher komischer Einzelheiten doch vorzugsweise die Absicht malerischer Schilderung zugrunde liegt, so kommt in anderen Szenen aus dem Volksleben mehr der Humorist und Satiriker zu Worte. Namentlich das Verhältnis zwischen Arzt und Patienten behandelt er in seinen zahlreichen Darstellungen einer Arztvisite mit feiner Ironie (vgl. die Kunstbeilage): die Wunderkünste des ländlichen Quacksalbers stellt er mit ebenso drastischer Komik dar wie die Bestrebungen eines spießbürgerlichen Literatenkränzchens („Die Rhetoriker“ im Museum zu Brüssel) zur Veredelung des Volkes,

die sich teils auf den Vortrag von Gedichten beschränken, teils handgreiflichere Formen annehmen. Ebenso geben Dorfhochzeiten, Kirmessen, Hahnenkämpfe u. a. zu solcher humoristisch-satirischen Behandlung Gelegenheit; ein besonders wirkungsvoll pointiertes Bild ist die Eheverschiebung im Museum zu Braunschweig (Abb. 330): die schwärmerische Verliebtheit des jungen Pärchens steht in einem sehr komischen Gegensatz zu dem trockenen Geschäftseifer der Alten, die um das Heiratsgut feilschen.



Abb. 329 Die fröhliche Familie von Jan Steen Museum zu Amsterdam

Seine erste künstlerische Erziehung erhielt Jan Steen durch *Nikolaus Knupfer* (1603—60) (vgl. S. 206), der, aus Leipzig gebürtig, seit 1630 bei Abraham Bloemaert in Utrecht studiert hatte. Die glühenden, fließend gemalten Farben dieses deutschen Romanisten von niederländischer Schulung, wie etwa auf seinem Familienkonzert in der Dresdener Galerie, seine duftigen Fernen, wie auf der Jagd nach dem Glücke in Schwerin, findet man zuweilen noch bei seinem Schüler wieder, namentlich in biblischen Kompositionen, von denen die Verstoßung der Hagar und die Hochzeit zu Kana in der Dresdener Galerie die bekanntesten sind. Jan Steen bewährt darin ebenso sein hervorragendes Kompositionstalent wie seine Neigung zu humoristischen Streiflichtern. Denn durch seine ganze Kunst geht es wie ein fröhliches Lachen, dahinter aber verbirgt sich der Schalk, der Ironiker. Wenn die übrigen holländischen Genremaler sich begnügen, das Leben ihres Volkes getreulich darzustellen, so macht Jan Steen daraus ein Stück Menschheitskomödie; selten fehlt seinen Bildern eine moralische Tendenz, die zuweilen selbst durch Sinnbilder und Inschriften betont wird. Aber dieser lachende Philosoph, dessen Typen und Szenen schon manchen Betrachter an Shakespeare und Molière

erinnert haben, ist auch diesen gleich ein Meister in der Schilderung der Anmut und Unschuld: so graziöse Mädchen, so unbefangenen spielende Kinder wie Jan Steen hat kaum ein zweiter holländischer Künstler gemalt. — Datierte Arbeiten seiner Hand besitzen wir von 1653—78; die Mehrzahl der inhaltlich und malerisch ausgezeichneten entstand in den sechziger Jahren während seines Aufenthalts in Haarlem.



Abb. 330 Die Eheverschiebung von Jan Steen (Nach Phot. Bruckmann)

Der Gruppe der Leidener Gesellschaftsmaler ist *Gerard Terborch* (1617—81) verwandt, der große Meister, der in Zwolle geboren wurde und in Deventer starb — ein sprechender Beweis für die Fülle malerischen Talents, das in jener Blütezeit der holländischen Kunst auch fern von den Mittelpunkten der Kunstübung aufspröß und fast in jedem Provinzstädtchen ein eigenes Kunstleben hervorrief. Terborch gehörte einer Malerfamilie an, von der sein gleichnamiger Vater († 1662) und noch drei Geschwister künstlerisch tätig waren. Terborch d. Ä., der selbst in Deutschland, Frankreich und Italien gewesen war, schickte den begabten Sohn frühzeitig (1632) nach Amsterdam und Haarlem und dann auf Reisen: er sah England (1635), Italien (1641), Frankreich und wahrscheinlich Spanien und hielt sich — gegen 1645 nach Amsterdam zurückgekehrt — während der Friedensverhandlungen (1646—48) in Münster in Westfalen auf, wahrscheinlich durch die Aussicht auf Porträtaufträge dorthin geführt. Sein berühmtes Kongreßbild in der Nationalgalerie zu London (Abb. 331) zeigt ihn als fertigen Meister, der die schwierige Aufgabe, sechzig Porträtgestalten auf beschränktem Raume — das Bild ist noch nicht einen halben Meter hoch — zu vereinigen, mit Sorgfalt und Geschmack löst und dem Ganzen doch einen malerischen Gesamteindruck wahr. Terborch war auf dem besten Wege, ein glänzender Miniaturporträtist zu werden. Doch nachdem er 1659 sich in Deventer verheiratet und ansässig gemacht hatte, wandte er sich



Abb. 331 Der Frieden zu Münster von Gerard Terborch

besonders jenen Gesellschaftsszenen zu, die seinen Namen weltberühmt gemacht haben. Zunächst hatte ihm das Leben der Offiziere in der Wachtstube und im Verkehr mit allerlei Schönen die Anregung zu seinen Bildern gegeben; später nahm er, wie sich aus den Bildnissen in einem erhaltenen Familienalbum ergibt, meist seine näheren und ferneren Angehörigen zu Modellen seiner einfachen Kompositionen, die doch so hohe malerische Reize besitzen. Stets geht es bei ihm vornehm, fast zeremoniös zu, auch in den Offiziersszenen, deren eine sehr bekannte (in Amsterdam und Berlin) sogar die mißverständliche Bezeichnung „Väterliche

Ermahnung“ führt, die dann Goethe zu einer ebenso mißverständlichen Ausdeutung verleitet hat. Terborchs Bilder reizen zu solchen novellistischen Versuchen, weil ihre fein zugespitzte Komposition allerhand besondere Situationen der Figuren vermuten läßt. Aber der Maler selbst ist in der Andeutung solcher Beziehungen gerade ungemein zurückhaltend; alle diese Besuchs- und Musikszenen, diese Damen, die Toilette machen oder denen ein Brief oder ein Glas Wein überreicht wird, diese Einzelgestalten der Apfelschälerin (in Wien, Abb. 332), des Geigenspielers,



Abb. 332 Die Apfelschälerin von Gerard Terborch (Nach Phot. Löwy)

Rauchers usw. interessieren ihn nur um der malerischen Erscheinung willen; diese aber hat auch kein anderer mit so vollendeter Kunst zu gestalten gewußt. Mit Recht gilt Terborch heute als die nächst Rembrandt stärkste malerische Begabung der holländischen Kunst. Terborchs Hauptschüler, *Kaspar Netscher* aus Heidelberg (1639—84), der in Frankreich und seit 1660 im Haag tätig war, hat den Stil des Meisters mit der Richtung des Frans van Mieris in eleganten Gesellschaftsstücken und Porträts vereinigt, die einen mehr höfischen Charakter tragen.

Alle bisher betrachteten Maler stehen in enger oder weiterer Beziehung zu Hals und Rembrandt; fast immer hat sich unter der sichtbaren Einwirkung eines der beiden großen Meister ihre Kunst zur Blüte entfaltet. Eine selbständigere Entwicklung zeigt dagegen die Malerschule von Delft. Den Namen dieser Stadt



Abb. 333 Der Distelfink von Carel Fabritius

haben im 17. Jahrhundert vornehmlich die hier fabrizierten feinen blaugemalten Geschirre mit nachgeahmten Chinoiserien (vgl. S. 221) in alle Welt getragen; heute denken wir dabei gern an eine Gruppe von Malern, die zu den größten ihres Vaterlandes gehören. — Zu Beginn des 17. Jahrhunderts bot die Delfter Schule ein ähnliches Bild wie die Amsterdamer und andere: die lokale Porträtkunst vertraten hier die Familien der *Delft* und *Mierevelt*, von denen *Michiel Jansz Mierevelt* (1567—1641) und sein Enkel und Schüler *Jakob Delft* (1609—61) die Bedeutendsten sind; die Historienmalerei unter Elsheimerschem Einfluß hatte an *Leonard Bramer* (1595—1674) einen bisweilen an Rembrandt erinnernden Meister. Das Gesellschaftsstück war, wie erwähnt (vgl. S. 273), von Haarlem nach Delft durch *Anton Palamedes*

übertragen worden, dessen jüngerer Bruder *Palamedes Palamedesz* (1607—38) als Schlachtenmaler Ruf erwarb.

In diese durchaus banale Entwicklung bringt erst um die Jahrhundertmitte ein aus Amsterdam kommender Meister ein völlig neues Element: *Carel Fabritius*, unbekannter Herkunft, aber in den vierziger Jahren als unmittelbarer Schüler Rembrandts bezeugt, heiratet 1650 in Delft und kommt vier Jahre später, angeblich erst dreißig Jahre alt, bei der denkwürdigen Explosion des Pulverturms daselbst ums Leben. Es gibt nur einige Bildnisse von seiner Hand und wenige Genrebilder, unter denen der Distelfink (Abb. 333) im Haag und die Schildwache in Schwerin die bekanntesten sind, beide aus dem Todesjahre des Künstlers, 1654. Sie wirken verblüffend durch ihre der Formel des Rembrandtschen Helldunkels geradezu entgegengesetzte Anlage: vor hellem Grunde eine dunkel wirkende Gestalt, die starken Schatten wirft, in kräftigen Lokalfarben plastisch herausgeholt. Dieser Maler, der so kühn und sicher über den eigenen Meister hinaus neue Wege sucht, war der richtige Lehrer für den großen Revolutionär der Schule: *Jan Vermeer*, der, 1632 in Delft geboren, 1653 in die Gilde eintrat, in deren Vorstand er 1663 und 1671 genannt wird,



Abb. 334 Das Mädchen mit dem Weinglas von Jan Vermeer van Delft (Nach Phot. Bruckmann)

und 1675 starb¹⁾). Eine mit zwanzig Jahren geschlossene Ehe, reicher Kindersegen und langsame, weil äußerst gewissenhafte Arbeitsweise scheinen auch ihn in Not gebracht zu haben, doch fand er schon zu Lebzeiten wenigstens unter seinen engeren Landsleuten begeisterte Verehrer seiner Kunst; die moderne Zeit hat ihn als den bedeutendsten Vorkämpfer der Hellmalerei an einen ersten Platz gestellt, unmittelbar neben Rembrandt. Man kennt von ihm einige dreißig Bilder; das früheste und das einzige mit mehreren lebensgroßen Figuren ist das Jugendwerk „Bei der Kupplerin“ (1656) in Dresden: ungeschminkt und derb in der Schilderung des Vorgangs, aber voll entzückender Schönheit in der

¹⁾ C. Hofstede de Groot, Jan Vermeer van Delft und Karel Fabritius. Leipzig 1906 (mit Photogravüren).

Zusammenstellung heller Lokalfarben, hier namentlich Gelb und Rot, zu großartiger Gesamtwirkung. Sonst beschränkt sich Vermeer meist auf kleines Format und wenige Figuren, ohne novellistische Pointen, wie man sie bei Terborch sucht, aber voll Originalität und malerischen Reizes in den einfachen Situationen. Der Blick in sein eigenes Atelier, in dem er eine allegorisch kostümierte Dame malt (Galerie Czernin in Wien), das Mädchen mit dem Weinglas in Braunschweig (Abb. 334), die Trinkszene im Kaiser-Friedrich-Museum und der Brief in der Sammlung Simon in Berlin sind solche von allem Konventionellen freie, mit vollendeter Charakteristik gegebene Szenen des Meisters. Besonders gern stellt er Einzelfiguren vor eine hellbeleuchtete Wand, wie die Briefleserin in Amsterdam (vgl. die Kunstbeilage) und Dresden, das Milchmädchen der Sammlung Six, die Spitzenklöpplerin des Louvre, das Mädchen mit dem Perlenhalsband in Berlin u. a. Aber auch zwei Phantasiebildnisse eines jungen Mädchens (im Museum des Haag und in der Sammlung Arenberg in Brüssel), diesmal vom hellsten Licht umflossen vor eine dunkle Wand gesetzt, momentan und doch träumerisch im Ausdruck, von rätselhafter Vollendung in der Technik, gehören zu seinen Meisterwerken; ebenso die zwei Landschaften, die uns allein von seiner Hand erhalten sind: eine Straße von Delft in der Sammlung Six in Amsterdam und die berühmte Ansicht von Delft im Museum des Haag (Abb. 335): durch Wolkenschleier gedämpftes Sonnenlicht zittert in der Luft, glitzert auf der Fläche des Wassers und fällt, alle Umrisse erweichend und alle Farben durchwärmend, auf die roten und blauen Dächer der Stadt — „eines der wunderbarsten Landschaftsbilder, die je gemalt worden sind“.



Abb. 335 Blick auf Delft von Jan Vermeer van Delft (Nach Phot. Hanfstaengl)



Der Liebesbrief von Jan Vermeer van Delft
Amsterdam, Reichsmuseum



Abb. 336 Mutterfreude von Pieter de Hooch (Nach Phot. Hanfstaengl)

Vermeers Bilder erhalten ihren Reiz nicht durch den Inhalt der Darstellung, sondern allein durch die malerische Behandlung: heller Sonnenschein durchdringt den Raum und lichtet alle Schatten auf; helleuchtende Farben, unter denen Zitronengelb, Rot und Türkisenblau eine Rolle spielen, sind in kräftigem breiten Vortrag zu prächtiger Wirkung vereinigt; ein bunter orientalischer Teppich oder einfarbiger Vorhang im Vordergrund gibt dem Bilde Tiefe und den Farben Zusammenhang; die technische Durchführung ist im höchsten Grade überlegt und sorgfältig, von täuschender Stofflichkeit, voll Schmelz und Leuchtkraft in den einzelnen Farbtönen, deren reinen Glanz seit den großen Niederländern des 15. Jahrhunderts niemand mehr so zur Geltung gebracht hat wie der Zauberer von Delft.

Jan Vermeer hat entscheidenden Einfluß auf die Entwicklung eines ihm innerlich verwandten Künstlers ausgeübt, des *Pieter de Hooch* (1630 bis nach 1677), der zwar in Rotterdam geboren und in Amsterdam gestorben ist, dazwischen aber nach einem vorübergehenden Aufenthalt im Haag eine Reihe von Jahren (etwa seit 1655) in Delft tätig war; das Jahr seiner Übersiedelung nach Amsterdam steht nicht fest. Seine Jugendbilder sind meist dem beliebten Kreise der Wachtstube entnommen, flüchtig und kunstlos, aber schon auf das Studium des Sonnenlichts und seiner Wirkung auf starken Farben aufgebaut. Aber erst in Delft, im Wettstreit mit Jan Vermeer, wurde er der Meister der lichterfüllten Binnenräume, als den ihn heute alle Welt bewundert. Seine Motive sind etwa gleich denen des Nikolas Maes dem intimen häuslichen Leben entnommen, nur daß ihr stofflicher Inhalt ganz zurücktritt hinter der Raum- und Lichtwirkung. Meist sieht man aus einem Raum

in einen zweiten dahinterliegenden („Der Keller“ in Amsterdam und viele andere Bilder), vom Zimmer in den Hausflur (Die Mutter in Berlin) oder auf die Straße (Dame mit dem Brief am Fenster in Amsterdam) oder vom Hof in das Innere des Hauses (Der Hof in London). Niemals ist der trauliche Eindruck dieser blanken holländischen Interieurs mit ihren Fliesenfußböden, dem kühlen, durch hohe Fenster einfallenden Halblicht (Abb. 336), den Ausblicken auf stille Grachten und Höfe oder auch die enge Behaglichkeit dieser Höfe selbst zwischen roten Backsteinmauern und sorgsam gehüteten Bäumchen (Abb. 337) so überzeugend, so anziehend, so malerisch reizvoll geschildert worden als in diesen heute mit Gold aufgewogenen Bildchen. Der Eindruck wird verstärkt durch die Art, wie die sorgsam angeordneten Figuren im Raume stehen, wie die Farben ihrer Gewänder in dem zerstreuten Licht zur Wirkung kommen und wie trotz der einfachen Vorwürfe jedes neue Bild durch Abwechslung in der Lichtführung und Feinheit in der Beobachtung zu einem neuen Meisterwerk gemacht ist.



Abb. 337 Hof eines holländischen Hauses von Pieter de Hooch in der Nationalgalerie zu London

Die Blütezeit

Pieter de Hooch dauerte nur etwa zehn Jahre (1655 bis 1665); in seinen späteren Bildern hat er — ähnlich wie Nikolas Maes — dem veränderten Zeitgeschmack zu liebe elegante Herren und Damen in Prachträumen dargestellt, aber einförmig und nüchtern in Beleuchtung und Behandlung. Auch die beiden in ihren Bildern ihm äußerlich vielfach ähnlichen Amsterdamer Maler *Esaias Boursse* (1631—72) und *Isack Koedijck* (um 1616—77) reichen doch an seine besten Leistungen niemals heran.

Von den kleineren Kunstmittelpunkten Hollands hatte Dordrecht eine Reihe von

Künstlern an die Amsterdamer Schule abgegeben (vgl. S. 307); auch der Schüler Hoogstratens und Dous, der durch seine Nachtstücke berühmte, sonst aber glatte und kalte *Godfried Schalcken* (1643—1700) siedelte 1691 nach dem Haag über. Aber der Stadt blieb der Ruhm, den die *Cuyps*¹⁾ über sie ausbreiteten. *Jakob*

¹⁾ *E. Michel*, Les Cuyp. Paris 1892. Vgl. auch *G. M. Veth* in Oud Holland VI ff.

Gerritsz Cuyp (1594—1652), ein Schüler Bloemaerts in Utrecht, war ein tüchtiger Porträtmaler mit fester, klarer Malweise (Abb. 338); sein Neffe und Schüler *Benjamin Gerritsz Cuyp* (1612—52) ist ein weniger bedeutender Rembrandtnachahmer; der Stolz der Familie und Dordrechts aber war der Sohn Jakobs, *Aelbert Cuyp* (1620 bis 1691). Als Schüler seines Vaters früh im malerischen Handwerk unterrichtet und durch eine vorteilhafte Heirat wohlhabend und unabhängig geworden, hat sich Cuyp nach Gefallen auf den verschiedensten künstlerischen Gebieten betätigt. Wir besitzen von ihm ausgezeichnete Porträts (Männliches Bildnis von 1649 in der Londoner Nationalgalerie), Reiterbilder (im Louvre), Viehstücke, selbst Schlachtdarstellungen, Historien, Genrebilder, Stilleben und Kircheninterieurs. Aber seine Bedeutung beruht vor allem auf der Landschaft; als den „holländischen Claude Lorrain“ feierte ihn schon das 18. Jahrhundert. Seine Motive fand er hauptsächlich in seiner engeren Heimat, in der Umgegend von Dordrecht, an der unteren Maas mit ihren vom zarten Dunst überhauchten Niederungen, im oberen Maastal mit seinen steilen Felsufern (Abb. 339). Die Seele seiner Landschaftsbilder ist das Sonnenlicht, das strahlend und warm sie durchflutet und zumal die Ferne in goldige Schleier hüllt. In dieser leuchtenden Atmosphäre stehen dann Menschen und Tiere des Vordergrundes, zu Gruppen von kräftigem Kontur geordnet, voll eigenartiger Würde und Ruhe. Cuyp hat es vermocht, allen seinen Gemälden — abgesehen von einigen unsicher tastenden Jugendwerken — so natürlich und ungezwungen sie wirken, einen eigenen Stil imposanter Feierlichkeit zu wahren — und darauf beruht seine Stellung unter den ersten holländischen Malern.



Abb. 338 Porträt von Jakob Gerritsz Cuyp

Als Cuyp starb, hatte in den Hauptzentren der Kunstübung, von deren Einfluß ihn seine provinzielle Abgeschlossenheit entfernt hielt, längst jene elegante, höfische, französisierende Manier den Sieg davongetragen, die den Niedergang der holländischen Malerei bedeutet. Die Anfänge dieser Richtung liegen ja bereits in der Kunst des „Hofmalers“ Teniers, in der salonfähigen Eleganz eines Frans van Mieris und in der französisierenden Art Kaspar Netschers; Nikolas Maes und zum Teil selbst Pieter de Hooch beugten sich ihr zum Schaden ihrer Kunst. Es war schließlich der im Bunde mit dem politischen Übergewicht Frankreichs vordringende Romanismus, der ihr im Vaterlande Rembrandts zur Herrschaft verhalf. Schon als Nebenbuhler Rembrandts selbst vertrat sie in Amsterdam der glänzende Italist *Jacob van Loo*

(1614—70), der 1662 nach Paris übersiedelte, und — seit 1667 — der gefeierte Akademiker *Gérard de Lairesse* (vgl. S. 256). Ihr Einfluß macht sich auf den verschiedensten Gebieten der Malerei geltend: in den „arkadischen“ Landschaften des *Jan Glauber* (1696—1726), den überzierlichen, harten Blumenstücken des *Justus* (1659—1706) und *Jan van Huysum* (1682—1742), den porzellanglatten Historien und Genrebildern des *Eglon van der Neer* (1643—1703), der wenig von der gemütvollen Art seines Vaters, des Mondscheinmalers (vgl. S. 285), desto mehr aber von der effektvollen Manier seines Lehrers van Loo hat; er starb als Hofmaler des Kurfürsten Johann Wilhelm in Düsseldorf. Sein Schüler und Nachfolger in diesem Amt war der gefeierte *Adriaen van der Werff* (1659—1722), der auch in seiner Vaterstadt Rotterdam tätig war und sie in der Kunstgeschichte fast allein vertritt, da *Simon de Vlieger* (vgl. S. 313) und *Pieter de Hooch* (vgl. S. 329) hier nur ihre Jugend verlebt haben. *Adriaen van der Werff* hat Ruhm und Schätze gesammelt wie kaum ein zweiter niederländischer Künstler, verdienstermaßen, soweit die saubere und gediegene Glätte seines Vortrags, die Gefälligkeit und Mannigfaltigkeit seiner Erfindung in Betracht kommt. Aber ein Blick auf seine in den großen Galerien meist zahlreich vertretenen Werke genügt auch, um die geleckte Manieriertheit und seelenlose Erstarrung zu erkennen, in der mit ihm und seinen Nachfolgern die Kunst eines *Frans Hals* und *Rembrandt* endet.

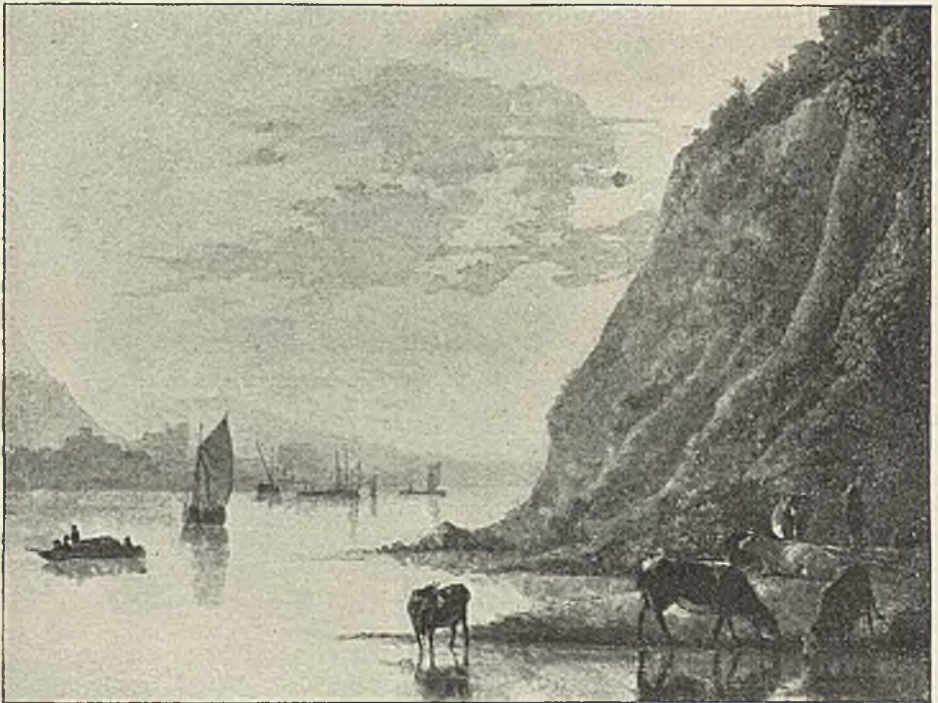


Abb. 339 Flußlandschaft von Aelbert Cuyp

Freilich bestrebte sich bis weit ins 18. Jahrhundert hinein die holländische Malerei, an der ruhmreichen Vergangenheit festzuhalten und weiterzubauen; Produktion und Konsum von Bildern waren noch immer stärker als in irgend einem anderen Lande. Aber nur die Bildnismalerei hat in *Jan Quinckhardt* (1688—1772) und *Cornelis Troost* (1697—1750) noch Künstler von eigenem Wert hervorgebracht.

Die Regentenstücke Troosts (Abb. 340) muten uns wohl wie gespensterhafte Abbilder der Werke aus der klassischen Zeit der holländischen Malerei an, besitzen aber Wirklichkeitsgefühl und technische Tüchtigkeit; in seinen oft satirisch zugespitzten Genrebildern lebt noch ein schwacher Abglanz der Kunst Jan Steens. Auf dem Felde der Landschafts- und Tiermalerei war der Dordrechter *Jakob van Strij* (1756—1815) ein fast betrügerischer Nachahmer seines großen Landsmannes Aelbert Cuypp, während der als Maler und Radierer geschätzte *Jan Kobell* (1773—1814) mit der Anlehnung an Potter doch auch selbständige Naturbeobachtung verbindet.



Abb. 340 Die Inspekture des Collegium medicum von Cornelis Troost (Nach Phot. Braun & Co.)

In den belgischen Provinzen konnte eine nationale Kunst nicht erblühen, solange das Land ein Spielball der europäischen Politik war. Die Großmalerei zehrte kümmerlich von der Tradition der Rubensschule, die in *Josef Verhaghen* (1728—1811) und *Jakob Herreyns* (1743—1827) ihre besten Vertreter hatte. Ihnen stand in *Cornelis Lens* (1739—1822) ein begeisterter Anhänger der neuen klassizistischen Lehre gegenüber, die den Sieg davontrug. Die heimische Kunstweise wird auch hier am besten durch einen Tiermaler vertreten: *Baltasar Paul Ommeganck* (1755—1826), dessen zu ihrer Zeit hochgeschätzte Bilder durch gute Beobachtung und glückliche Komposition auch heute noch Interesse beanspruchen können.



Abb. 341 Die alte Köchin von Velazquez (Nach Phot. Anderson)

VIERTES KAPITEL

Die spanische Malerei und Plastik im 17. Jahrhundert

Außer den Niederlanden hat nur ein Land Europas im 17. Jahrhundert eine Kunst gehabt, die sich, wenigstens auf ihren Höhepunkten, unabhängig von den Einwirkungen Italiens gestaltete: Spanien. Auch hier bedeutet dieses Jahrhundert die Blüte der nationalen Kultur, die einem Zeitalter heroischer Kämpfe und politischer Größe nachfolgte. Der Verlust Hollands, den der Waffenstillstand von 1609 besiegelte, und die gleichzeitige, aus Glaubensfanatismus erfolgte Ausreibung der letzten Mauren aus Spanien waren nur der Beginn einer langen Reihe von kriegerischen Mißerfolgen und politischen Torheiten, die im Laufe eines Jahrhunderts die einstige Weltmonarchie zu einer europäischen Macht zweiten Ranges herabdrückten. Aber eben dieses Jahrhundert sah die Größe der spanischen Dichtung und Kunst. Wenn in den Niederlanden die Bedeutung der bildenden Kunst unzweifelhaft die der gleichzeitigen Literatur überragt, so stehen sie in Spanien einander gleich, ja das wirkungsvollste Geschenk des spanischen Geistes an die Menschheit blieb das Drama. Das spanische Drama, wie es *Lope de Vega* (1552 bis 1635) begründete, *Calderon* (1600—81) auf seine Höhe führte, vertritt neben dem stilisierten Kunstdrama der Franzosen, neben der psychologischen Leidenschaftstragödie Shakespeares einen eigenen Typus: es ist durch und durch volks-

mäßig und bringt, ohne Streben nach dem Ausdruck höherer Ideale, den spanischen Nationalcharakter in allen seinen Schattierungen zur Darstellung. Auch in dem größten Werke der spanischen Literatur, dem „Don Quixote“ des *Cervantes* (1547—1616), ist dies der ernsthafte Kern des satirischen Scherzgespinnstes: in dem Helden und seinem unzertrennlichen Begleiter werden die kontrastierenden Grundzüge des Volkscharakters geschildert. „Neben dem fahlen Roß der Romantik trabt der Esel praktischen Volkswitzes.“ Ihr Bürgerrecht in der Weltliteratur freilich hat sich diese Dichtung erst durch ihre tief menschliche Lebensauffassung und den versöhnenden Humor erworben, mit dem sie alle Konflikte zwischen einem verstiegene Heldenpathos und den Realitäten des Lebens umkleidet.

Zu solcher Höhe freien Menschentums hat sich der spanische Kulturgeist nur in diesem einzigen Werke erhoben. Alle seine sonstigen Äußerungen, literarische wie bildnerische, charakterisiert eine bemerkenswerte Einseitigkeit. Der Umkreis seiner Interessen ist ziemlich eng gezogen und auch innerhalb desselben vermag er die Dinge nur unter dem spezifisch spanischen Gesichtspunkte zu sehen; das Gefühl für ein dahinter liegendes allgemein Menschliches dämmert nur in den Werken weniger großer Meister auf. In die Tiefen der Seele hinabzusteigen, wie Skakespeare und Rembrandt, den ganzen Inhalt der sichtbaren Welt zur Anschauung zu bringen, wie die holländischen Maler, das Reich der Phantasie und Leidenschaft in allgemeiner idealer Schönheit und Liebenswürdigkeit auszugestalten, wie die Italiener, hat kein spanischer Künstler vermocht. Die Landschaft und das Kabinettpild, die eigensten Erfindungen des 17. Jahrhunderts, haben in der spanischen Malerei nur untergeordnete Vertreter, Kirchenbilder und Porträts sind fast ihre einzige Aufgabe; von ihnen aus hat sie wohl in einem gewissen Grade das Genre- und das Geschichtsbild sich zu eigen gemacht, aber auch nur in dem Sinne einer treuen Wiedergabe des wirklich Geschauten und Beobachteten: die erzählende Schilderung und die dramatisch zugespitzte Darstellung sind der spanischen Kunst fast immer fremd geblieben.

Die Ursachen dieser Beschränkung lagen ebensowohl in dem Charakter des Volkes wie in den politischen Verhältnissen. Kriegsbandwerk und Gottesdienst erschienen noch immer dem Spanier als die einzigen des freien Mannes würdigen Tätigkeiten. Gewerbe und Ackerbau waren durch die Austreibung der Mauren ihrer fleißigsten Pflieger beraubt. Ein tätiger Bürgerstand fehlte, Hof und Kirche allein herrschten und kamen auch allein als Auftraggeber der Künstler in Betracht. Der Geist des spanischen Kirchentums in seiner fanatischen Erstarrung schloß aber ein Gefallen an sinnlicher Schönheit, wie sie die Italiener und die Vlamen so unbefangen über ihre Kirchenbilder austreten, unbedingt aus. Über die strengen Vorschriften, welche bis in Einzelheiten der Kleidung und Farbengebung hinein die Inquisition den Künstlern machte, sind wir durch das Malerbuch des *Francisco Pacheco* zur Genüge unterrichtet. Am Hofe tat die steife Etikette das Ihrige, um selbst bei Porträt Darstellungen unüberwindliche Schranken zu ziehen; mythologische Nuditäten wurden seit den Tagen Philipps II., der sich hierin persönliche Unabhängigkeit zu wahren gewußt hatte, wenigstens als Werke berühmter Ausländer, wie Tizian und Rubens, bei Hofe zugelassen.

Und doch hat Spanien im 17. Jahrhundert eine reiche und glänzende Kunst hervorgebracht. Trotz elendester Finanzwirtschaft strömten ja vorläufig die Goldschätze Amerikas ziemlich unvermindert in das Land, und seine noch so unbedeutenden Herrscher, wie Philipp IV. (1621—65), waren eifrige und in ihrer Art verständnisvolle Kunstfreunde. Die Kirchenfürsten aber und die Jesuiten wußten den Einfluß der Kunst in Spanien so gut zu schätzen wie in Italien. Dies alles hätte freilich im besten Fall einen lebhaften Import fremder Künstler und Kunstwerke hervorgerufen — wie er denn in der Tat eine Zeitlang namentlich aus Italien stattfand —,

wenn nicht die verborgene Triebkraft nationalen Lebens binnen wenigen Dezennien um die Wende des 16. Jahrhunderts eine Gruppe von bedeutenden Malern hätte erstehen lassen, die mit einem Schlage die spanische Kunst aus der Abhängigkeit vom Auslande zu eigener Kraft und Größe erhoben und ihr einen Platz in der Weltgeschichte der Kunst sicherten. Die Zahl dieser Künstler ist nicht groß und der Kreis ihrer Stoffe, wie gesagt, ihrer Ideen, die Art ihres Empfindens eingeschränkt genug. Aber innerhalb dieses Kreises haben sie in der Tat eine Wahrheit und Treue, eine Glut und Kraft der Veranschaulichung entfaltet, wie sie eben nur eine ganz von nationalem Wesen durchtränkte Kunst zu besitzen pflegt. Niemand hat Glaubensinbrunst und kirchliche Devotion so innerlich wahr geschildert, niemand — wenigstens im 17. Jahrhundert noch — den schlichten Volkston in der Erzählung der Heiligenlegenden so gut getroffen wie die Spanier. Aber auch den profanen Gegenständen, den Porträts und Bildnisstücken liehen sie packendes, malerisches Leben. Das Übersinnliche sinnlich greifbar zu machen, aber auch das Gewöhnliche durch Ernst und Größe der Auffassung zu adeln, ist ein Geheimnis der spanischen Malerei. Selten liebenswürdig und anmutig, aber auch niemals tadelnd und flüchtig, hat sie auf ihre Art den Preis höchster künstlerischer Wahrheit errungen.

Die Reihe dieser Maler gipfelt in zwei unsterblichen Meistern, die wie Rubens und Rembrandt völlig gegensätzlicher Art und doch gleichberechtigt am spanischen Kunsthimmel glänzen: *Velazquez* und *Murillo*. Kein Stammesunterschied trennt sie, wie jene nordischen Meister, denn sie waren beide in Sevilla geboren, sondern nur die Verschiedenheit des Naturells und die sich hieraus ergebende Scheidung der Arbeitsgebiete: *Murillo* ist fast ausschließlich Kirchen-, *Velazquez* hauptsächlich Porträtmaler; jener lebte in seiner Vaterstadt, unter und mit dem Volke, das er so köstlich geschildert hat und dessen Glaubensinbrunst sich an den Werken des Meisters entzündete; *Velazquez* verbrachte, Maler und Hofbeamter zugleich, sein Leben zu Madrid und schuf zumeist auf Befehl des Königs seine Meisterwerke, deren Inhalt diesem vornehmen Lebenskreise entspricht. So vertreten die beiden großen Maler zugleich die beiden scheinbar so entgegengesetzten Elemente der religiösen Mystik und des malerischen Naturalismus, deren Verschmelzung den eigenartigen Charakter der spanischen Kunst ausmacht.

Eine Art Vorspiel zu der neuen spanischen Kunst des 17. Jahrhunderts ist die Malerei in Toledo, deren Geschichte mit *Domenico Theotocopuli* (um 1548 bis 1614) beginnt, einem aus Kreta gebürtigen Griechen¹⁾, der im Atelier des schon bejahrten Tizian gearbeitet hatte und nach einigen Wanderjahren in Italien sich, durch den Auftrag auf ein Altarbild veranlaßt, 1575 in dieser spanischen Stadt niederließ. Seine italienischen Jugendarbeiten, vor allem die Heilung des Blindgeborenen in der Galerie zu Parma und das glänzende Porträt des Miniaturmalers *Giulio Clovio* im Museum zu Neapel, zeigen ihn als begabten Schüler der Venezianer, besonders *Tintoretto's*. In Toledo, wo er seßhaft blieb, beginnt der künstlerisch Vereinsamte seinen eigenen Stil zu entwickeln, in dem, wie man glauben möchte, Erinnerungen an die spätbyzantinische Kunst seiner Heimat und Nachwirkungen des venezianischen Kolorismus mit den Eingebungen eines stürmischen und eigenwilligen, aber genialen Temperaments zusammenströmen. Das große „*Espolio*“, die Entkleidung Christi vor der Kreuzigung, in der Sakristei der Kathedrale zu Toledo (1579), die Dreieinigkeit (Abb. 342) im Prado zu Madrid, das Jüngste Gericht, als eine Vision Philipps II. dargestellt (ebenda), und das Martyrium des hl. *Mauritius* (um 1584) im Eskorial bezeichnen einige Etappen dieser Stilentwicklung, die mit großer Willkür der Zeichnung leidenschaftliche Inbrunst des Ausdrucks und ein düster flackerndes, auf

¹⁾ *M. B. Cossio*, *El Greco*. Madrid 1908. — *A. L. Mayer*, *El Greco*. München 1911.

fahles Graugrün und Violett mit Schwefelgelb gestimmtes Kolorit vereinigt. Ein erstes Hauptwerk ist (nach 1584) die Beisetzung des Grafen Orgaz in der Kirche S. Tomàs in Toledo (Wiederholung im Pradomuseum): unter Teilnahme der Himmlischen senken die Heiligen Augustinus und Stephanus den gewappneten Ritter in sein Grab, umgeben von einer Trauerversammlung spanischer Edelleute (Abb. 343). Die Komposition ist unübersichtlich, Irdisches und Himmlisches geht wirt durcheinander, aber der Ausdruck der Trauer in dem vornehm beschränkten Kolorit, in den eindringlich charakterisierten Köpfen ist von einer überwältigenden Größe.

Der Stil des Meisters entwickelt sich in Gemälden, wie den Bildern der Josefskapelle in Toledo (1599), der Taufe, Kreuzigung, Auferstehung und Ausgießung des hl. Geistes im Pradomuseum u. a. immer mehr ins Visionäre, seine über-schlanke Gestaltenbildung mit den kleinen Köpfen ins Manieristische, seine Ausdrucksweise scheint zuweilen ans Pathologische zu streifen, aber aus allen seinen Schöpfungen spricht ein hoher, edler Geist, der es verschmäht, in seinem Streben nach selbst-eigenem Ausdruck irgendwelche Konzessionen zu machen. Ungemein feinfühlig sind auch seine Porträts der müden, abgelebten, wie von einer Ahnung des bevor-stehenden nationalen Niedergangs beseelten Spanier. Diese selbst haben den Künstler kaum richtig verstanden, er blieb ihnen stets der Ausländer, „el Greco“, aber sie beugten sich der Macht seines Kunstwillens und ließen ihn große Werke ausführen. El Greco war auch als Bildhauer und Bau-meister (vgl. S. 50) tätig und hat eine Anzahl von Schülern herangebildet, von denen *Luis Tristan* (1586—1640) als der bedeutendste gilt.



Abb. 342 Die hl. Dreieinigkeit von Domenico Theotocopuli (el Greco)

Doch die wichtigste Kunststadt Spaniens am Beginn des 17. Jahrhunderts war Sevilla¹⁾. Hier hatte zuerst *Juan de las Roelas* († 1625) durch seine Hauptwerke, die Größe und Reichtum der Erfindung mit glänzender, wenn auch oft unausgeglichener Behandlung der Farbe und des Lichts vereinigen, eine neue Epoche der Malerei begründet. Hier arbeitete noch während der ganzen ersten Hälfte des Jahrhunderts der begabte, aber oft bis zur Roheit flüchtige und seltsame *Francisco de Herrera d. Ä.* (1576—1656), den die Spanier selbst, aber mit geringerem Recht,

¹⁾ A. L. Mayer, Die Sevillaner Malerschule. Leipzig 1911.

als den Schöpfer des neuen malerischen Stils zu betrachten pflegen. Er darf hinsichtlich seines stürmischen Temperaments, seiner echt malerischen Empfindungs- und Ausdrucksweise, aber auch wegen mancher Absonderlichkeiten mit el Greco verglichen werden.



Abb. 343 Beisetzung des Grafen Orgaz von Domenico Theotocopuli (el Greco)
(Nach Phot. Anderson)

Das Gegenbild zu ihm ist *Francisco Pacheco* (1571—1654), zeitweise der Mittelpunkt des Sevillaner Kunstkreises, nicht durch seine eigenen Leistungen, die großen Mangel an Talent zeigen, sondern durch Vielgeschäftigkeit und Einfluß. In einem Lehrbuche „*Arte de la Pintura*“ (Sevilla 1649, Neudruck Madrid 1886) hat *Pacheco* mit philiströser Trockenheit die ästhetischen Prinzipien des klassizistischen Eklektizismus entwickelt in der besonderen Form der Anwendung, welche den Wünschen der spanischen Inquisition entsprach; war er doch selbst von ihr mit der religiösen Begutachtung der Kirchenbilder beauftragt. Und dieser ehrliche, aber völlig verständnislose Mann sollte Lehrer und Schwiegervater des Meisters werden, der die spanische Kunst kraft seines Genies von diesem ganzen Formelkram befreite!

*Diego Rodriguez de Silva Velazquez*¹⁾ — der unter diesem letzteren Namen, dem seiner Mutter, welchen er nach spanischer Sitte dem Vaternamen hinzufügte, zumeist bekannt ist — wurde am 6. Juni 1599 zu Sevilla getauft, kam als Zwölfjähriger in die Lehre bei Herrera, ging aber, von der Heftigkeit und Roheit des

¹⁾ *C. Justi*, *Diego Velazquez und sein Jahrhundert*. 2. Aufl. Bonn 1903; grundlegend für die Geschichte der ganzen spanischen Kunst. — *A. de Beruete*, *Velazquez*. Paris 1898. Deutsche Ausg. von *V. von Loga*. Berlin 1909. Vgl. auch *W. Gensel*, *Velazquez* (Klassiker der Kunst VI). 2. Aufl. Stuttgart 1908. — *R. A. M. Stevenson*, *The art of Velazquez*, übers. u. eingeleitet von *E. v. Bodenhausen*. München 1904.

Mannes verscheucht, bald in die Kunstakademie des Pacheco über und heiratete bereits 1618 dessen Tochter Juana. Der pedantische Systematiker scheint ihm doch als Lehrer die volle Freiheit der Entwicklung gelassen zu haben; denn schon als Zwanzigjähriger hatte Velazquez seinen Stil gefunden, den eines ausgesprochenen Naturalismus. Er malte Bodegones, d. h. Genrestücke nach dem Leben: der Wasserträger und die Essenden Knaben am Küchentisch in Apsley House, die Alte Köchin in der Sammlung Cook zu Richmond (Abb. 341) haben sich erhalten. Eine 1619 bezeichnete Anbetung der Könige im Museum des Prado zu Madrid¹⁾ (Abb. 344) zeigt in sehr einfacher, klarer Anordnung die Madonna, eine kräftige andalusische Bäuerin, umgeben von den ganz porträtmäßig aufgefaßten würdigen Gestalten der Verehrenden; in der kräftigen, breiten Malweise und den dunkeln Schatten mag man Anklänge an die italienischen Naturalisten und Ribera erkennen.

Ein erster Versuch des jungen Meisters, nach der Thronbesteigung des neuen Königs, Philipps IV., in Madrid sein Glück zu machen, blieb ohne Erfolg; besser gelang es ihm zwei Jahre später: das von ihm gemalte Porträt seines Gönners, des Kanonikus Juan de Fonseca fand den Beifall des allmächtigen Günstlings, des Grafen von Olivarez, so daß er ihn dem König empfahl und dieser selbst dem Maler zu einem — jetzt verlorenen — Reiterbildnisse saß. Velazquez wurde 1623 zum Kammermaler ernannt und damit beginnt jenes persönliche Vertrauensverhältnis, das Namen und Erscheinung Philipps und Olivarez' mit in die Unsterblichkeit



Abb. 344 Anbetung der Könige von Velazquez

¹⁾ Dort befinden sich alle hier genannten Gemälde spanischer Meister, für die kein anderer Aufbewahrungsort angegeben wird.



Abb. 345 Bildnis Philipps IV. in ganzer Figur von Velazquez

hinübergerettet hat. Velazquez hat, wie es seiner Stellung entsprach, während der nun folgenden 37 Jahre seines Lebens den König und die Mitglieder seiner Familie und seines Hofes immer wieder porträtiert; er erfüllte mit einer loyalen Resignation, die in bemerkenswertem Gegensatz steht zu den Ansprüchen auf künstlerische Ungebundenheit, wie sie das 17. Jahrhundert sonst entwickelte, eine amtliche Pflicht, die gewiß nirgend schwerer sein konnte als an dem etikettestrengsten und geistärmsten Hofe der Welt. Von Philipp IV. allein existieren heute noch etwa dreißig Porträts, die mehr oder minder begründeten Anspruch darauf haben, als Werke des Velazquez zu gelten¹⁾. Die Erscheinung des Königs, an sich unbedeutend und mit den Zeichen der Familiendegeneration behaftet, zeigt darin, abgesehen von den natürlichen Spuren des fortschreitenden Alters, eine fast erschreckende Gleichförmigkeit des geistigen Ausdrucks: blieb er doch zeitlebens, trotz der guten Vorsätze und Anläufe seiner Jugend, der tatenlose, zu Entschlüssen unfähige Schattenkönig, der von einem verschmitzten, aber politisch unfähigen Günstling gegängelt wurde. So hat Velazquez vor allem gezeigt, wie der Porträtist ein an sich ungünstiges, ja unsympathisches Thema allein durch liebevolle Treue und Wahrheit zu künstlerischer Bedeutung erheben könne. Ihn fesselte an den Dargestellten Dankbarkeit und echt spanische Treue, die unverletzliche Hofetikette verbot jedes rein malerische Arrangement, wie es Tizian und van Dyck ihren Modellen zu muten durften, und der unbestechliche Wirklichkeitssinn des Künstlers selbst machte ihm eine sachgemäße Behandlung des Kostüms und sonstigen Beiwerks zur Pflicht, die der Kritik jedes Schneiders und Waffenschmiedes gewachsen ist. Das Resultat aller dieser Faktoren ist der erste Bildnisstil des Velazquez, wie er in den Porträts des Königs, seiner Brüder und des Grafen Olivarez, namentlich denen in ganzer Figur (Abb. 345) vorliegt. Sie zeigen das Streben nach höchster Schlichtheit, wie es eine Zeitlang am Hofe des jungen Königs Mode war; galt es doch als eine Tat, daß er an Stelle des alten steifen Radkragens die „golilla“, den halbweichen, glatten Rundkragen, eingeführt hatte. Die Figuren stehen dunkel gekleidet, in etikettmäßiger Pose, vor einem hellen, glatten Grunde, auf dem höchstens ein steifer Tisch oder dergleichen den Innenraum andeutet. Auf körperlich plastische Wirkung hat es der Maler in erster Linie abgesehen. Auch wo er nur die Halbfigur oder das

¹⁾ Ch. B. Curtis, Velazquez und Murillo. A descriptive and historical Catalogue of the works etc. London 1883.

Brustbild gibt, wie in dem frühesten Porträt Philipps vom Jahre 1623, oder dem vornehmen Jünglingsporträt der Münchener Pinakothek, steht ihm die ganze Gestalt vor Augen: darauf, daß er vom Ganzen ausgeht, körperlich wie geistig, beruht der eigentümlich überzeugende Eindruck seiner Bildnisse. Größer als die Vornehmheit der Modelle ist die seiner Malweise in ihrem schlichten, sachlichen Ernst. Vielleicht den Höhepunkt dieser Epoche bezeichnet das Bildnis des Infanten Ferdinand als Jäger (Abb. 346). Es enthält ebenso wie die Jägerbildnisse des Königs, später des kleinen Kronprinzen Balthasar Carlos zugleich schon die Elemente einer allmählichen Wandlung von Velazquez' Porträtstil; die stärkere Betonung des Hintergrundes, der Umgebung, der Landschaft bedingt größere Einheitlichkeit der Komposition und mehr malerische Haltung. Den Glanzpunkt dieser Stilphase bedeuten die Reiterporträts des Königs (Abb. 347), wie sie Velazquez als Vorbild für die von dem Florentiner *Pietro Tacca* geschaffene Bronzestatue im Schlosse Buen Retiro um 1635 ausführte. Philipp IV. war ein berühmter Reiter und die Schönheit der andalusischen Rosse allein mußte ein Künstlerauge begeistern. Der Reiter in blinkender Rüstung und sein prächtiges Tier sind eins, die kastilische Hochgebirgslandschaft umweht sie mit frischer Morgenluft. Es ist ein Bild, das sich Tizians berühmtem Reiterporträt des königlichen Ahnherrn Karls V. wohl an die Seite stellen kann. Aber auch das besonders frische und liesenswürdige Bildnis des kleinen Prinzen Balthasar zu Pferde und die beiden Reiterstücke des Grafen Olivarez (in Madrid und Schleißheim) sind Meisterwerke ersten Ranges. Sie enthüllen uns das Geheimnis der malerischen Technik, wie sie Velazquez in dieser mittleren Periode erobert hatte: „die Figur und ihr Standort in warmem, gelbem, blaßrotem und braunem, die Landschaft in kaltem, blauem Ton, beide sich gegenseitig steigernd — auf diese Weise vermochte er bei allverbreitetem gleichmäßigem Tageslicht doch seine Figuren mit Erfolg, mit voller Körperlichkeit vom Grund zu lösen“ (Justi).



Abb. 346 Bildnis des Infanten Ferdinand als Jäger von Velazquez



Abb. 347 Reiterbildnis Philipps IV. von Velazquez

Den erklärenden Kommentar zu diesen Wandlungen in Velazquez' Porträtstil gibt die Geschichte seines Lebens und seiner weiteren Tätigkeit in diesen Jahrzehnten. Bereits 1626—27 entstand infolge der vom Könige angeordneten Konkurrenz mit einigen italienischen Hofmalern sein erstes Historienbild, die Vertreibung der Moriskos durch Philipp III. (1609) darstellend; es ist, wie viele andere Gemälde des Meisters, beim Brande des Madrider Schlosses 1734 untergegangen und uns nur in Beschreibungen erhalten. Das große Ereignis des folgenden Jahres 1628 war der Besuch von *Rubens* am Madrider Hof; er kam als diplomatischer Agent (vgl. S. 237), betrieb aber auch seine künstlerischen Interessen so eifrig, daß er neun Monate blieb, um die königliche Familie zu malen und die Tizians im Palaste zu kopieren. Wenn man fragt, welchen Eindruck der Verkehr mit seinem hochberühmten Kollegen auf Velazquez gemacht hat, so gibt darauf ein Gemälde Antwort, das 1629 vollendet wurde und inhaltlich wohl als eine Nachwirkung Rubensscher Kunst betrachtet werden darf: der *Bacchus* (Abb. 348). Es ist eine Darstellung des Weingottes und seines Gefolges in der einzigen Form, in welcher der spanische Naturalist — trotz aller Rubens der Welt! — sie sich denken konnte: als eine Gesellschaft lachender Zecher, Bacchus mitten unter ihnen, wie er zum Jocus der anderen einen Soldaten für seine Leistungen mit dem Kranze belohnt.

Es ist dem Geiste nach eine Fortsetzung seiner Bodegones-Malerei: Bauern, Lastträger, Straßenmusikanten sind hier wie dort das Publikum, das er malt; Bacchus und sein wie er halb nackter Begleiter unterscheiden sich von ihren Kumpanen nur wie etwa ein Schlemmer aus den höheren Ständen von dem Tagdieb aus dem gemeinen Volke, durch die weichere Körperbildung; aber die Art, wie er einen Moment überlegend zur Seite blickt, deutet doch sehr fein an, daß er innerlich nicht zu den übrigen gehört, die grinsend nur das Hoch auf den Sieger erwarten. Anordnung und Körperplastik zeigen bereits volle Meisterschaft, die Raumdarstellung aber hat noch etwas Beengtes und die Lichtführung arbeitet mit schweren Schatten, als wenn die Szene nicht im Freien, sondern im einseitig beleuchteten Raum vor sich ginge.

Man braucht nur an bacchische Szenen des Rubens zu denken, um angesichts dieses Gemäldes den Gegensatz nicht bloß zweier Künstler, sondern zweier Kunstwelten zu begreifen. Dort der Zögling der italienischen Renaissance und des Humanismus, der mit allen Mitteln vlämischer Sinnekunst die antiken Fabeln zu einem poetischen Scheinleben erweckt, hier der nüchterne Beobachter der Natur und des Lebens, unfähig zu solchem Phantasierauch, aber voll Kraft der Verinnerlichung und darum auch des rein menschlichen Humors, wie ihn nur je ein nordischer Maler solchen Szenen zu verleihen wußte.



Abb. 348 Bacchus und die Trinker von Velazquez

Velazquez konnte, so sehr er ihn bewundern mochte, von Rubens nichts lernen oder annehmen, denn er redete künstlerisch eine andere Sprache. Aber es scheint doch, daß dieser äußerlich auch noch insofern einen Einfluß auf ihn ausübte, als er ihm die Lust nach Italien rege machte. Kaum hatte der große Niederländer im Mai 1629 Madrid verlassen, als Velazquez sich — Anfang August — mit Urlaub seines königlichen Herrn und reichlichen Empfehlungen des Grafen Olivarez versehen auf den Weg machte. In Venedig und in Rom verweilte er längere Zeit; hier wohnte

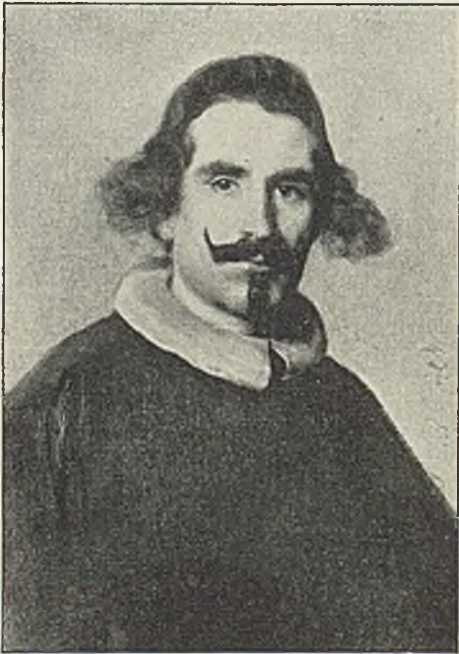


Abb. 349 Selbstbildnis von Velazquez
(Nach Phot. Alinari)

er durch die Vermittlung des spanischen Gesandten in der Villa Medici auf dem Monte Pincio und dem Eindruck dieser herrlichen Umgebung verdanken wir die ersten landschaftlichen Skizzen, die sich von Velazquez nachweisen lassen, zwei Studien aus dem Parke der Villa. Von behaglicher Muße zwischen Studium und Genuß erzählt auch das damals gemalte erste Selbstbildnis, das man wohl in dem schönen Porträt der Kapitols-galerie wieder erkennen darf (Abb. 349). Aber auch ein neues großes Gemälde mythologischen Inhalts entstand damals, die Schmiede des Vulkan (Abb. 350). Es müßte sehr lehrreich sein, hier den tiefgreifenden Einfluß Italiens und Roms, der Venezianer und all der großen Renaissancemeister, die Velazquez nun an der Quelle studiert hatte, nachzuweisen — wenn er vorhanden wäre. Der „Vulkan“ steht aber genau auf dem gleichen Boden, wie der „Bacchus“, dem eines phrasenlosen, souverän mit aller Tradition

schallenden Naturalismus. Dargestellt ist, wie der Sonnengott Apollon in die Schmiede tritt und dem hinkenden Feuerbeherrscher Kunde gibt von der Untreue seiner Gattin Venus, ein von der Kunst sonst kaum gewählter Moment, der aber Velazquez nahe liegen mochte wegen der inneren Verwandtschaft mit der Situation seines früheren Bildes: auch hier eine jugendlich feinere Gestalt eingereiht in den Kreis derber Gesellen am Ambos, die mit aufgerissenen Augen und offenem Munde auf die unerwartete Botschaft lauschen. Die Charakteristik ist von packender Wahrheit, gewürzt durch eine ungesuchte, aus dem Gegenstande selbst sich ergebende Komik. In der Durchführung der verschieden gearteten nackten Körper, der nun schon präziser und luftreicher gegebenen Örtlichkeit, der verschiedenen Beleuchtungsprobleme hat sich der Maler recht gütlich getan. In einem Punkte mag man das Resultat der römischen Studien besonders konstatieren: in der Überwindung der scharf abgesetzten Schatten durch eine in alle Tiefen dringende Lichtführung. „Jede Figur hat ihre eigene Note in Licht und Schatten.“ Als Gegenstück zu diesem Bilde brachte Velazquez eine Darstellung Josephs Brüder vor Jakob mit heim, die sich im Schlosse Buen Retiro befindet. Auf Befehl des Königs hatte er auch noch in Neapel ein Porträt seiner Schwester Maria Anna, der Königin von Ungarn, aufgenommen, das wohl dem bekannten Bilde in ganzer Figur (im Berliner Museum) zugrunde liegt.

Die folgenden achtzehn Jahre, die Velazquez ruhig in Madrid verbrachte, auch vom Hofdienst immer stärker in Anspruch genommen, sind die Zeit seiner künstlerischen Reife, seines voll entwickelten malerischen Stils. Dieser Zeit gehört das 1644 auf dem Katalonischen Feldzug in Fraga gemalte Bildnis des Königs an, das in dem klaren und farbenschönen Porträt im Dulwich College in London wiedererkannt wurde. Aber auch die bedeutenden, schon oben charakterisierten Jagd- und Reiterporträts entstanden damals, zum Teil als Dekoration

für ein neues Jagdschlößchen des Königs, die Torre de la Parada. Ebendorthin wird ursprünglich das große Jagdbild gehört haben, das sich heute in der Londoner Nationalgalerie befindet und mit lebendigster Anschaulichkeit und einem erstaunlichen Reichtum von Typen und Motiven eine jener festlichen Saujagden schildert, wie man sie zu veranstalten liebte. An Porträts nichtfürstlicher Personen aus diesen Jahrzehnten müssen hervorgehoben werden das des Oberjägermeisters Juan Mateos in Dresden, des Bildhauers Martinez Montanes und des Don Alonso Pimentel, Grafen von Benevente in Madrid, sowie des Kardinals Gasparo Borja im Städelschen Institut zu Frankfurt.



Abb. 350 Die Schmiede des Vulkan von Velazquez

Auch drei Damenbildnisse schließen sich hier an, die einzigen des Velazquez, die nicht den Hofkreisen entstammen und deren Originale sich deshalb schwer bestimmen lassen. Aber auch die Auffassung des Malers steigert den geheimnisvollen Reiz, der gerade diese Gestalten umgibt: die im Profil dargestellte „Sibylle“, eine echt spanische Schönheit von edlem Typus, die Dame mit dem Fächer in Hertford House, und die angebliche Gattin des Künstlers (in Berlin).

Vor allem aber schuf Velazquez um 1635, wahrscheinlich vor 1637, das große Historienbild, eines seiner abgeklärtesten Werke überhaupt, die Übergabe von Breda (Abb. 351). Man nimmt an, daß er damit dem großen Feldhauptmann Ambrogio Spinola ein Denkmal setzen wollte, mit dem ihn 1629 die Überfahrt von Barcelona nach Genua zusammengeführt hatte; Spinola starb bereits im folgenden Jahre bei der Belagerung von Casale im Mantuanischen Erbfolgekriege, von Spanien schmachlich im Stiche gelassen. Die von ihm erzwungene Übergabe von Breda in Holland nach zehnmonatlicher Belagerung — am

5. Juni 1625 — war der letzte rühmliche Erfolg, der den spanischen Waffen zuteil wurde. Der niederländischen Besatzung unter Justinus von Nassau wurde ehrenvoller Abzug gewährt, Spinola selbst beglückwünschte den Kommandanten zu seiner Tapferkeit. Diese ritterliche Begegnung stellt das Bild dar, das beiderseitige Gefolge illustriert treffend den Gegensatz der beiden Kriegsvölker, im tiefer gelegenen Mittelgrund defiliert die abziehende Garnison vor den mit aufgepflanzten Lanzen Spalier bildenden Spaniern, dahinter tut sich der Blick auf die im Morgenlicht schimmernde Ferne auf. Es ist ein Bild ohnegleichen, voll Treue, Einfachheit und Würde. Mit Recht sagt Justi: „Wenige Historienbilder enthalten so wenig Geistloses, d. h. Phrase und Schablone; an wenige ist so viel Geist, künstlerisch und menschlich, gewandt worden; wenige geben so viel zu denken, und noch weniger lassen wie dieses einen Künstler von wahrem Geistesadel erkennen.“



Abb. 351 Die Übergabe von Breda von Velazquez

Auch zur religiösen Malerei wurde Velazquez jetzt, zunächst vielleicht durch äußere Anregungen, zurückgeführt. Für das Benediktinerinnenkloster von St. Placido entstand etwa um 1638 der Kruzifixus, eine Darstellung des Gekreuzigten in voller Ruhe und Einsamkeit; der meisterhaft durchgebildete, kräftig-schöne Körper steht mehr, als daß er hängt, mit nebeneinander gehefteten Füßen auf dem Stützholz, das Haupt im Todesschlummer gesenkt. Den feierlich geheimnisvollen Eindruck bedingt vor allem die Verschleierung der einen Gesichtshälfte durch das unter dem Dornenkranz lang herabfallende dunkle Haar. An tiefer Empfindung steht diesem Werke zur Seite der Christus an der Säule (London),

eine sonst kaum so dargestellte Episode der Leidensgeschichte zwischen Geißelung und Dornenkrönung, die in ergreifender Weise mit dem Andachtsleben der Zeit in Verbindung gebracht ist (Abb. 352). Denn vor dem ermattet zusammengebrochenen Heiland kniet ein anbetendes Kind, von seinem Schutzengel herbeigeführt und auf den Leidenden hingewiesen. Wohl in keinem anderen Werke des Malers klingt sein innerstes Empfinden so stark mit, und doch ist alles so einfach und selbstverständlich gegeben, als wäre es ein erlebter Vorgang. Die Malerei des Nackten in dem fast athletisch gebildeten Christuskörper, den Armen des Engels ist von unbeschreiblicher Vollendung.



Abb. 352 Christus an der Säule von Velazquez

Einen äußeren Abschnitt im Leben des Künstlers bezeichnet dann die zweite italienische Reise, die ihn vom Januar 1649 bis zum Juni 1651 von der Heimat fernhielt. Diesmal sollte er im direkten Auftrag des Königs für die Neugestaltung des Madrider Schlosses Gemälde, Statuen und Gipsabgüsse ankaufen. Wieder war Venedig seine erste Station, dann hauptsächlich Rom und Neapel. In dem zerstreuten Leben, das sein Reisezweck mit sich brachte, entstand ein neues, großes Meisterwerk, das Porträt des Papstes Innozenz X. (in der Galerie Doria, Abb. 353). „Zur Übung“ hatte Velazquez vorher seinen Diener und Farbenreißer, der später selbst Maler wurde, den Mauren Juan de Pareja gemalt (Exemplare in Castle Howard und Longford Castle) und schon mit dieser Arbeit die Bewunderung seiner römischen Kollegen aus allen Nationen — unter denen sich Namen wie *Bernini*, *Duquesnoy*, *Algardi*, *Pietro da Cortona*, *Nicolas Poussin* befinden — in solchem Grade erregt, daß er zum Mitglied der *Accademia S. Luca*

gewählt wurde. Das Papstporträt galt von allem Anfang an für ein „Wunder“; es gehört zu jener kleinen Zahl von Bildern, die man nicht vergessen kann, wenn man sie einmal gesehen hat. Aber es läßt sich auch nur mit dem Blick, nicht mit Worten in seinem Wesen erfassen. Rasch hingemalt, in heißem aber sicherem Ringen mit dem spröden Objekt, nicht ohne gewaltsame „Pentimenti“, wie sie z. B. an den Fingern der rechten Hand sichtbar sind, verdankt es vielleicht gerade diesem improvisatorischen Charakter den Eindruck verblüffender Lebenswahrheit. Der Papst, ein auffallend häßlicher Mann mit verschlagenem



Abb. 353 Bildnis Innozenz' X. von Velazquez (Nach Phot. Anderson)

Ausdruck in den derben Zügen, spärlichem Bart, roter Gesichtsfarbe, sitzt auf einem roten Samtsessel vor einem roten Vorhang, mit purpurnem Käppchen und Kragen, deren Farbenton durch das weiße Chorhemd noch mehr gehoben wird. Aus diesem ungewöhnlich ungünstigen Farbenensemble hat Velazquez mit ganz wenig Mitteln, scheinbar mühelos, ein Bild geformt, dem sich an Lebensfülle und zugleich an repräsentativer Wirkung nichts an die Seite setzen läßt. Es hat in erster Reihe den Namen des Malers, der auf dem Briefe in der Hand Sr. Heiligkeit zu lesen ist, als er sonst vergessen war, die Jahrhunderte hindurch lebendig erhalten.

Dieses Bild inauguriert zugleich eine neue Epoche in Velazquez-Kunst, eine Wendung seiner Schaffensweise, die man wohl als seine „dritte Manier“ bezeichnet. Zu ihrer Würdigung gehört wiederum ein Blick auf seine äußeren Lebensverhältnisse. Der Hofdienst, der ihn nach Italien geführt hatte, nahm fortan seine Zeit noch mehr in Anspruch. Velazquez hatte nun einmal den höfischen Ehrgeiz und das Titelbedürfnis des Spaniers: auf seine Bewerbung hin erhielt er den Posten des Schloßmarschalls, ein Amt, das keine Sinekure war und den größten Teil seiner Zeit mit beschwerlichen und verdrießlichen Beschäftigungen in Anspruch nahm. Die Doppeltätigkeit nötigte schon aus äußeren Gründen den Maler zu einem abgekürzten Verfahren, er hatte nicht mehr die Muße zu jener festen, sorgfältigen Durchführung, von der er ausgegangen war. Aber keiner hat wie Velazquez verstanden, aus der Not eine Tugend zu machen, dem Skizzenhaften künstlerischen Reiz zu verleihen, mit knappen Mitteln dennoch seine Intention bis in die letzten

Akzente zu verwirklichen. Unverschmolzen stehen die mit unfehlbarer Sicherheit hingewetzten Pinselzüge nebeneinander, ihre Vereinigung ist der Netzhaut unseres Auges überlassen; aber gerade daraus ergibt sich ein Spiel des Lichtes, eine täuschende Wahrheit der Oberfläche, die den Schein des Lebens, selbst der Bewegung hervorzurufen vermag. Es kam hinzu, daß Velazquez, nachdem er jahrzehntelang ausschließlich nach der Natur gemalt und einen verhältnismäßig engen Gesellschaftskreis immer wieder porträtiert hatte, seine Modelle gleichsam auswendig konnte. So war er fähig, ihr Wesen und ihre malerische Erscheinung in großen Zügen zusammenfassend auch mit flüchtigen Andeutungen zu erschöpfen.

Das gilt vor allem wieder von den Porträts der königlichen Familie. Die Altersbildnisse Philipps IV. (im Prado, in London, Wien, Turin u. a.), die Porträts der neuen Königin Marianne, der jungen Infantinnen sind durchweg in diesem breit skizzierenden Stile gemalt und erhalten dadurch ihre Bedeutung. Selbst über die Verunstaltung durch eine Modetracht, wie sie so ungeheuerlich selten ersonnen worden ist, triumphiert Velazquez in den Bildern dieser Damen und besonders die kindliche Anmut der Prinzessin Margarita hat er von ihrem dritten Lebensjahre an immer wieder mit entzückender Frische und feinsten malerischer Wirkung dargestellt. Sie steht auch im Mittelpunkte des großen Meisterwerkes dieser Jahre, des unter dem Namen *Las Meninas* (Die Hoffräulein) bekannten Familienbildes (vgl. die Kunstbeilage). Man versteht es recht, wenn man sich vergegenwärtigt, wie es entstanden sein mag. Als Velazquez eines Tages im königlichen Schlosse an einem großen Bildnisse des Königs und seiner Gemahlin arbeitete und die Majestäten ihm hierzu eine Sitzung bewilligt hatten, wurde zur Unterhaltung des königlichen Paares sein Liebling, die kleine Infantin mit ihrem Hofstaate befohlen. Die zierliche fünfjährige Prinzessin inmitten zweier hübscher Fräulein, die sich bemühen, das Kind in vergnügter Stimmung zu erhalten und umgeben von anderen Hofbediensteten — es fehlen darunter nicht die seltsame Gestalt einer häßlichen Zwergin sowie eine große Ulmer Dogge — neben dem an der Staffelei stehenden Maler in dem weiten dämmrigen Raume, das alles zusammen ergab ein Bild von so fesselndem Reiz für das gebildete Auge des Königs, daß dieser wohl die Anregung gab, es in einem Gemälde festzuhalten. Vielleicht erinnerte er sich wehmütig an ähnliche Momentbilder aus dem Reitunterricht des verstorbenen Prinzen Balthasar, wie sie Velazquez in zwei Farbenskizzen (in der Hertfort Gallery und in Grosvenor House in London) festgehalten hatte. Auch die Skizze, die er diesmal anfertigte, hat sich erhalten (bei Mr. Banks in Kingston Lacy); sie zeigt bereits die beiden wesentlichsten in dem Zufallsbilde angebrachten Veränderungen: die von einem Hausmarschall geöffnete Tür im Hintergrunde und den Spiegel daneben, zwei für Lichtwirkung und Raumillusion grundlegende Momente. Doch fehlt noch das Bild des Königspaares im Spiegel, das er konsequenterweise hinzufügte, denn ihnen gegenüber spielt sich ja dieses „Bild der Herstellung eines Bildes“ ab. Es ist in seiner ganzen Wirkung auf die feinsten Nuancen der Beleuchtung gestellt und mit den einfachsten malerischen Mitteln hervorgebracht, fast ohne Lokalfarbe, nur mit einem unglaublich verfeinerten Gefühl für die Unterschiede des Helldunkels.

Ganz ähnlich nach Inhalt und Ausführung ist das letzte größere Werk des Velazquez: die Spinnerinnen. Ein amtlicher Besuch des Hofmarschalls in der Tapetenwirkerei zu Madrid mag dem Maler die Anregung geboten haben zu der reizenden Darstellung, wie drei Hofdamen in einer erhöhten und beleuchteten Nische die aufgehängten Gobelins betrachten, während im halbdunkeln Vordergrund die Arbeiterinnen am Werke sind, farbige Wollen aufzuspulen und zu ordnen. Wiederum ein Augenblicksbild, das aber, weil der Zwang der Etikette fehlte, diesmal mit noch größerer Freiheit auch im Arrangement der Gruppen

durchgebildet werden konnte. Aber auch noch mehr, als in den *Meninas*, ist hier nicht der figürliche Vorgang die Hauptsache, sondern das optisch-malerische Problem: die Durchbrechung des Hintergrundes durch die hellste Lichtpartie und Zerstreuung und Abschwächung des Lichts nach dem Vordergrund hin; es ist eine Aufgabe, wie sie annähernd mit gleicher Meisterschaft nur die gleichzeitigen holländischen Lichtmaler, ein Jan Vermeer oder ein Pieter de Hooch (vgl. S. 329) gelöst haben. Das Bild bedeutet auch — bezeichnend für die Unabhängigkeit der Denk- und Empfindungsweise dieses Hofmalers — die erste Einführung des arbeitenden Volkes in den Darstellungskreis der romanischen Kunst.

Neben solchen Höhepunkten seines reifsten Schaffens treten ganze Gruppen von Arbeiten in zweite Linie zurück, wie die Bildnisse von Hofnarren und Zwergen, die Charakterfiguren des „Äsop“ und „Menippos“. Auch zwei Gemälde religiösen Inhalts gehören noch dieser letzten Zeit an: die Krönung Mariä, die Velazquez für das Oratorium der neuen Königin malte, ist wahrscheinlich unter dem Eindruck einer ähnlichen Komposition Grecos in Toledo entstanden, daher die bei Velazquez ungewöhnliche Strenge des Aufbaus nach dem Prinzip des auf die Spitze gestellten gleichseitigen Dreiecks. Die Begegnung der beiden heiligen Einsiedler Paulus und Antonius, 1659 auf dem Altar der Antonius-Einsiedelei bei Buen Retiro aufgestellt (Abb. 354), zeigt uns noch einmal deutlich, etwa verglichen mit jener frühen Anbetung der Könige, welche Bedeutung allmählich die Umgebung, das malerische Milieu für Velazquez' Kunst erlangt hat. Hier ist eine wilde, einsame Gebirgslandschaft mit schroffen Felswänden, die dem ganzen Vorgang Schauplatz und Stimmung gewährt; in ihr sind nach mittelalterlicher Weise in kleinen Figuren andere Szenen aus der Legende der beiden Heiligen dargestellt. „Die Malweise ist von unsäglichem Reiz. So schreibt nur eine Hand, die vierzig Jahre den Pinsel geführt hat. Es ist das dünnstgemale aller seiner Bilder, ganz im ersten Anlauf beendet und dann nicht mehr berührt. Alle Wirkungen sind erreicht mit einem Kleinsten von Kraft- und Stoffaufwand . . . Die Zeichnung schwebt hinter der wie hingebenen Farbe, als sähe man ins Weite durch eine dünne Gaze“ (Justi).

Dieses Jahr und das folgende brachte Velazquez zwei Höhepunkte seines persönlichen und amtlichen Lebens: die Aufnahme in den hohen Orden von Santiago und die Zusammenkunft auf der Bidassoainsel zwischen der spanischen und der französischen Königsfamilie, wobei die Übergabe der Infantin Maria Theresia, Philipps ältester Tochter, an ihren Bräutigam Ludwig XIV. stattfand. Die Leitung der Reise des ganzen königlichen Haushalts und die Arrangements bei der Entrevue hatten Velazquez als Hofmarschall obgelegen; infolge der Strapazen verfiel er bald nach der Heimkehr in ein hitziges Fieber und erlag ihm am 6. August 1660. Sein vielbeneidetes Hofamt blieb bis zuletzt das tragische Geschick seines Lebens.

Velazquez hinterließ nur zwei eigentliche Schüler: den schon genannten *Juan de Pareja* († 1670), dessen Hauptwerk, die Berufung des Apostels Matthäus (1661), sich im Pradomuseum befindet, und seinen Schwiegersohn *Juan Bautista del Mazo* († 1687), der sein Nachfolger als Kammermaler wurde und dessen Werke oft mit denen des Meisters verwechselt worden sind. Interessant ist sein unter dem offenbaren Einfluß der „*Meninas*“ gemaltes Familienbild in der Wiener Galerie. — Aber die noble Denkweise des ritterlichen Malers drückte sich auch darin aus, daß er niemals danach strebte, Alleinherrscher auf seinem Gebiete zu sein, wie es etwa Tizian, Tintoretto und Rubens getan hatten. Echte Talente hat er nach Kräften gefördert: seine Alters- und Heimatsgenossen *Zurbaran* und *Cano* zog er selbst nach Madrid an den Hof und blieb mit ihnen lebenslang befreundet. *Francisco Zurbaran* (1598 bis 1662) war angeblich aus der Schule des Roelas hervorgegangen und hat meistens



Abb. 354 Die heiligen Einsiedler Antonius und Paulus von Velazquez

in Sevilla gearbeitet; aber schon 1633 zum Hofmaler Philipps IV. ernannt, ist er 1650 nach Madrid übersiedelt und dort auch gestorben. Er war neben Velazquez der größte Realist der spanischen Malerei, aber er blieb stets einseitig befangen in dem herb asketischen Wesen, in der Vorliebe für alles Mönchische, die für das Spanien des 17. Jahrhunderts so bezeichnend ist. Insofern ist er der spanischste

aller spanischen Maler. Niemals hat er eine Szene aus dem weltlichen Leben, kaum ein Porträt gemalt, seine Mönche und Heiligen allerdings kopierte er in vollkommener Treue nach lebenden Modellen. Frühgereift schuf er bereits 1625 die große „Concepcion“ — die Darstellung der Immaculata in visionärer Verzückung auf



Abb. 355 Bonaventuras Gebet während einer Papstwahl
von Francisco Zurbarán

in der Peterskapelle der Kathedrale zu Sevilla, bald darauf seinen großen Triumph des hl. Thomas von Aquino für die Thomaskirche. Auf der Höhe seiner geistig beschränkten, aber stets groß und wuchtig gestaltenden Kunst steht er in den Szenen aus dem Leben großer Mönchsheiliger, wie dem Zyklus des hl. Bonaventura, von denen sich Stücke in Paris, Berlin und Dresden (Abb. 355) befinden. Die anschauliche Erzählung, energische Charakteristik und gediegene Durchführung lassen diese Bilder den Arbeiten der ersten Stilepoche des Velazquez nahezu ebenbürtig erscheinen.

Der aus Granada gebürtige *Alonso Cano* (1601—67) war als Bildhauer und als Maler — denn in beiden Künsten hat er, wie in der Architektur (vgl. S. 50), Hervorragendes geleistet — ein Zögling der Sevillaner Schule, lebte aber von 1637 an als Hofmaler in Madrid und zog sich erst 1658 im Besitz einer geistlichen Pfründe nach seiner Vaterstadt zurück. Ein unruhiges Temperament und als Künstler der Anregungen bedürftig, hat er wenig selbständige Eigenart entwickelt; er war der erste spanische Maler, der in seinen Kompositionen fremde Kupferstiche benutzte, Anklänge an Ribera, Correggio, Tizian, Veronese dringen in seinen Werken durch. Doch hat er auch, namentlich in den Bildern der Madonna (Abb. 356) und des leidenden Erlösers, eigenes edles Schönheitsgefühl betätigt und seine besten Werke während der letzten Epoche in Granada geschaffen (Die sieben Freuden Mariä im Chor der Kathedrale, Madonna del Rosario in der Kathedrale zu Malaga).

Bei keinem Künstler hat das uneigennützigste Interesse, das der große Velazquez ihm zuwandte, herrlichere Früchte getragen, als bei seinem jüngeren Landsmann *Bartolomé Esteban Murillo* (1617—1682)¹⁾. Sein guter Stern oder vielmehr eine gewisse innere Notwendigkeit leitete den jungen Maler, der, von armen Eltern

¹⁾ P. Lefort, Murillo et ses élèves, Paris 1892. — C. Justi, Murillo. 2. Aufl. Leipzig 1904.



Las Meninas (Die Hoffräulein) von Velazquez
Madrid, Prado

geboren und früh verwaist, bei dem unbedeutenden *Juan del Castillo* († 1640) seine Lehrzeit durchgemacht und dann mühsam durch handwerksmäßige Andachtsbildchen u. dgl. seinen Lebensunterhalt gewonnen hatte, gerade in dem entscheidenden Augenblicke nach Madrid. Die Erzählungen eines älteren Kunst- und Ateliergenossen, des *Pedro de Moya* (1610—66), den der Kriegsdienst nach den Niederlanden und Lerneifer in das Atelier van Dycks geführt hatte und der nun nach Sevilla zurückkehrte, sollen zuerst die Sehnsucht nach einer anderen Kunst, als er sie bis dahin im Dunkeln ausgeübt hatte, in Murillo geweckt haben. Genug, ertauchte 1642 plötzlich in Madrid auf und fand in dem angesehenen Hofmaler einen freundlichen Gönner. Dieser wird ihm die Möglichkeit eröffnet haben, die er brauchte: die Werke der großen Italiener und Niederländer und die Antiken in den königlichen Schlössern zu studieren und auch seine eigene ernste und klare Kunst kennen zu lernen. Ohne daß sich der bestimmende Einfluß irgendeines dieser Meister in seinen Arbeiten nachweisen ließe, ist Murillo, als er 1645 nach Sevilla zurückkehrte, ein anderer geworden; die Schwingen waren ihm gewachsen und die Gunst des Geschicks, die ihn zu größeren Aufgaben berief, fand ihn jetzt nicht mehr unvorbereitet.



Abb. 356 Madonna von Alonso Cano

Bereits 1645 erhielt er die Ausführung von elf Gemälden aus der Ordenslegende im kleinen Kreuzgang des Franziskanerklosters. Die Bilder sind heute zerstreut; die charakteristischsten Stücke besitzen das Prado-Museum und der Louvre. Sie stellen Szenen aus dem Leben eines heilig gesprochenen andalusischen Ordensbruders dar, von dem die Legende allerlei kuriose Begnadigungen erzählte. So sehen wir in der sog. „Engelsküche“ im Louvre (Abb. 357), wie der Bruder Diego, statt seinen Pflichten als Küchenmeister nachzukommen, durch verzücktes Gebet „entmaterialisiert“ in der Luft schwebt, während eine Schar

großer und kleiner Engel sich daran gemacht hat, für ihn den Küchendienst zu tun. Dies Bild führt unmittelbar in die religiöse Gedankenwelt Murillos hinein; es ist völlig die des spanisch-mönchischen Mystizismus, der keine Grenze kennt zwischen dieser und jener Welt und mit dem Göttlichen allerorten, in einer uns heute fast blasphemisch anmutenden Weise, verkehrt. Aber es offenbart sich darin auch das Genie des Künstlers, der das Unmögliche und Niegesehene lebendig und glaubhaft zu machen weiß, ohne Pathos und Affektation, als ob es sich von selbst verstünde. Der Heilige bleibt in all seiner Verzücktheit ein gewöhnlicher, stoppelbärtiger Mönch und die Engel wiederum verrichten ihre Heinzelmännchendienste mit einer so anmutigen Natürlichkeit, als ob sie es täglich gewohnt wären. Es lebt doch ein anderer Geist in diesem Bilde, als in *Zurbarans* düsteren Wundergeschichten: die Berührung mit Velazquez' reiner Menschlichkeit hat ihre Spuren hinterlassen.



Abb. 357 Die „Engelsküche“ von Murillo

Mit diesem Bilderzyklus war Murillos Ansehen in Sevilla begründet und die Aufträge strömten ihm fortan reichlich zu. Er verheiratete sich 1648 und wurde bei der Gründung der Malerakademie 1660 zu deren Direktor gewählt. Eine Berufung an den Hof von Madrid schlug er aus und scheint seine Vaterstadt überhaupt kaum mehr verlassen zu haben, bis er 1682 nach dem benachbarten Cadix ging, um das Altarblatt der dortigen Kapuzinerkirche an Ort und Stelle auszuführen. Bei der Arbeit stieß ihm, angeblich durch Sturz vom Gerüst, ein schwerer Unfall zu und an den Folgen desselben verschied er am 3. April 1682 in Sevilla.

Während dieser fünfunddreißigjährigen Tätigkeit, die sich von äußeren Einflüssen ziemlich unberührt vollzog, läßt sich in Murillos Schaffen kaum eine wesentliche Veränderung verspüren. Zwar hat seine Malweise, nachdem die ersten stürmischen Reaktionen auf die Madrider Eindrücke überwunden waren, im allgemeinen wohl jene Entwicklung durchgemacht, die wir bei fast allen großen Malern des 17. Jahrhunderts finden: von einem noch plastisch modellierenden Stil mit scharfen Gegensätzen zwischen Licht und Schatten durch das Zwischenstadium einer volleren, wärmeren Behandlung zu einer immer leichter, kühler und duftiger werdenden Vortragsweise. Aber die von den spanischen Berichterstattern eingeführte strikte Unterscheidung dreier Stilepochen des Meisters, einer „kalten“, „warmen“ und „duftigen“, ist längst aufgegeben, obwohl in der Tat diese Ausdrücke den Charakter einzelner Werke Murillos treffend bezeichnen. Aber nichts berechtigt uns, etwa eine zeitliche Aufeinanderfolge der drei Manieren oder gar eine nach Art und Stoff des einzelnen Werkes verschiedene Anwendung derselben anzunehmen, schon aus dem Grunde, weil die Anhaltspunkte für eine sichere Datierung sehr unzureichende

sind. Als chronologischen Wegweiser durch die überaus fruchtbare Tätigkeit Murillos — etwa 500 Gemälde werden ihm zugeschrieben — besitzen wir nämlich nur die Nachrichten über einzelne größere Bilderzyklen und hervorragende Altarwerke. Es sind dies zunächst die 1655 entstandenen Gemälde für die Kathedrale zu Sevilla: die Heiligen Isidoro und Leandro und das Lünettenbild der Geburt Mariä (jetzt im Louvre, Abb. 358). Dies Bild zeigt uns, daß Murillo damals bereits



Abb. 358 Geburt Mariä von Murillo

die Höhe seiner Kunst erreicht hatte und mit voller Sicherheit Komposition, Farbe und Lichtführung beherrscht. Das Ineinander von irdischer und himmlischer Welt ist hier nicht mehr mit genremäßigem Behagen in zerstreuter Schilderung durchgeführt, wie bei der Engelsküche, sondern konzentriert sich in der meisterhaft aufgebauten Mittelgruppe des von Frauen behüteten, von dienenden und jubelierenden Engeln umringten Kindes, bestrahlt von dem hellen Licht des seitlichen Fensters und der darüber schwebenden Engelglorie, während die heilige Anna links und die Gestalten am Kamin rechts mit rembrandtischer Feinheit als Lichtpunkte aus dem Helldunkel des Grundes auftauchen. — Ein Jahr später malte er dann das riesige Altarblatt der Taufkapelle für dieselbe Kathedrale, die Vision des hl. Antonius, der in dunkler Zelle kniend das Jesuskindlein in einer Lichtsphäre, von Engeln umschwebt, aus Himmelshöhen auf sich herabkommen sieht. Es ist nicht bloß das größte, sondern auch eines der großartigsten Bilder, das Murillo jemals geschaffen hat. Mit diesen Werken einer glänzenden Lichtmalerei verglichen erscheinen dann allerdings Arbeiten, wie die Heilige Familie in der Zimmermannswerkstatt, die Verkündigung und die Anbetung der Hirten im Prado (Wiederholungen in der Eremitage und im Vatikan) ziemlich sicher als Erzeugnisse einer älteren, noch in dunkel-kalten Tönen befangenen Malweise.

Erst ein Jahrzehnt später bieten die Gemälde aus Sa. Maria la Blanca in Sevilla wieder ein festes Datum: sie wurden 1665 vollendet. In vier halbkreisförmigen Bildern an den Schildbögen der Kuppel waren Verherrlichungen des Marienglaubens gemalt, zwei davon (jetzt in der Akademie zu Madrid) stellen die Legende von der Erbauung der Kirche S. Maria Maggiore zu Rom dar, in durchsichtig klarer Erzählung und mit wunderbarer Kunst der Rhythmik in Anordnung und farbiger Durchführung.

Die Schöpfungen seines letzten Jahrzehnts, augenscheinlich Murillos bedeutendste und glücklichste Periode, werden dann eingeleitet durch den umfangreichen Zyklus der Kirche der Caridad, des von einem frommen Patrizier gestifteten Kranken- und Pilgerspitals (1670—74). Dem Gedanken der Caritas und seiner Betätigung in alter und neuer Zeit sind demgemäß alle Darstellungen gewidmet. Sechs große Gemälde schmückten einst, als Ersatz für Fresken, die Oberwände der Kirche; nur die beiden umfangreichsten mit der Darstellung des Quellwunders Moses und der Speisung der Fünftausend durch Christus sind noch an Ort und Stelle, die übrigen von den Franzosen entführt und jetzt in verschiedenen Sammlungen zerstreut. Jene beiden großen Kompositionen brachten dem Maler eine neue Aufgabe: die Darstellung bewegter Volksmassen. Er hat sie mit der ruhigen Sachlichkeit gelöst, die eines der geistigen Güter spanischer Kunst ist, ohne gewaltsame Aufregtheit, aber mit einer Fülle schöner beziehungsreicher Einzelmotive in dem Mosesbilde, das die Spanier „La Sed“, „der Durst“ nennen; in der Speisung ist hamentlich das hungernde Volk in seinem wogenden Gedränge überzeugend dargestellt. Vier kleinere Bilder enthalten den Besuch der drei Engel bei Abraham, die Heimkehr des verlorenen Sohnes, die Heilung des Lahmen am Teiche Bethesda und die Befreiung Petri, auf zwei Altarblättern waren der Heilige Johann de Dios, der unter der Last eines Kranken zusammenbrechend von einem Engel unterstützt wird, und die hl. Elisabeth bei ihrem Liebeswerk gemalt. Dieses Bild (jetzt in der Akademie zu Madrid) ist die Krone des Ganzen (Abb. 359). In der Vorhalle eines imposanten Schlosses — die Säulenloggia im Hintergrunde zeigt das Mahl der Armen, die von der Fürstin bedient werden — ist die heilige Mildtäterin beschäftigt, allerlei Kranken hilfreich beizustehen; die ekelhaften Gebrechen dieser armen Leute sind mit voller Unbefangenheit geschildert, um so heller leuchtet die selbstlose Liebe der edlen Fürstin, der ihre Frauen schon mit etwas weniger Hingabe beistehen. Die „unverschleierte Wahrheit von Elend und Schwärmerei“ wird in wohlervogener Absicht mit so viel Elementen des Schönen, in den zarten Frauen, der vornehmen Umgebung, verschmolzen, daß das Ganze als der abgerundetste Ausdruck der Idee christlicher Liebe erscheint, den die Kunst aller Zeiten gefunden hat.

Endlich bilden die bis 1676 entstandenen Gemälde in der Kapuzinerkirche den Höhepunkt dieser großen zyklischen Unternehmungen Murillos; es waren ursprünglich mehr als zwanzig Bilder, von denen sich siebzehn heute im Museum zu Sevilla befinden; eine Anzahl davon vereinigte sich zu dem Aufbau eines großen Retablo auf dem Hochaltar, neun andere waren auf Nebenalträen aufgestellt. So ergab sich von selbst die Auswahl der Themen und die Tonart: nicht historische Darstellungen und Legendenszenen, wie in der Caridad und jenem Kreuzgang desselben Franziskanerordens, der vor zwanzig Jahren des Meisters Ruhm begründet hatte, sondern Mysterien und Gestalten aus der Heroengalerie des Ordens; der Andachtsstil Murillos tritt hier in seiner vollendetsten Form auf.

Das ursprüngliche Mittelstück des Hochaltars, jetzt im Museum zu Köln, ist die sog. Porciuncula, d. h. die Erscheinung Christi und seiner Mutter in jener Gnadenkapelle bei Assisi vor dem am Altar knienden Franziskus; eine Schar von Engeln wirft Rosen auf den Heiligen herab. Diese Einzelheit der (durch Restaurationen stark beschädigten) Tafel ist dann noch einmal als eigenes Bild (in Woburn Abbey) wiederholt worden. Engel und Kinder spielen überhaupt in diesem Gemäldezyklus eine bedeutsame Rolle, seine Meisterschaft in der Darstellung des Kindes, die ihn neben Raffael und Correggio stellt, hat Murillo nirgends glänzender betätigt. Der Schutzengel mit dem Kinde an der Hand, jetzt in der Kathedrale zu Sevilla, ist eines der anmutigsten dieser Bilder. Der hl.



Abb. 359 Die hl. Elisabeth von Murillo

Antonius, mit dem das Christkind in seiner Zelle auf einem Folianten sitzend trauliche Zwiesprache hält, der hl. Felix, der es auf seinem Gange mit dem Bettelsack findet und in seinen Armen schaukelt, der hl. Joseph mit dem Kinde, die jublierenden Kinderscharen, welche die Immaculata umgeben, endlich das besonders lebensvoll blickende Kind auf dem Arm der Mutter in der kleinen Madonna della servileta, sie alle sind Zeugnisse dieser Vorliebe für das Kind,

welche über die ekstatischsten Szenen einen Schimmer von Anmut und Natürlichkeit ausgießt. Die Erscheinungen des Antonius und Felix haben den Maler so gefesselt, daß er sie beide auf Seitenaltären in veränderter Form noch einmal darstellte, und auch sonst finden sich Varianten, wie die schönen Antoniusbilder in der Eremitage und in Berlin (Abb. 360), das letztere ein Wunder an Harmonie der Komposition und der ganz in duftige Töne aufgelösten Malerei.



Abb. 360 Der hl. Antonius mit dem Christkinde von Murillo (Nach Phot. Hanfstaengl)

Das ergreifendste unter den Altarbildern der Kapuzinerkirche ist die „Weltentsagung des hl. Franziskus“, d. h. die Darstellung, wie Christus vom Kreuz herab den innig zu ihm aufblickenden Mönch umarmt; der Gedanke dieser Szene gehört bereits der mittelalterlichen Kunst an, aber niemals ist sie überzeugender, hinreißender gemalt worden, als von Murillo (Abb. 361).

Einige 1678 oder wenig später entstandene Gemälde für das Augustinerkloster zu Sevilla bilden den Abschluß dieser größeren Bilderzyklen. Außer zwei Darstellungen des Ordensstifters gehörte dazu auch die Almosenspende des Thomas von Villanueva (jetzt in Bath House), eines damals neugebackenen Heiligen aus dem Augustinerorden, den Murillo auch in einem malerisch sehr wirksamen Bilde der Kapuzinerkirche, sowie in dem Heilungswunder der Münchener Pinakothek zum Helden erkoren hat. In seinem letzten Werke, der Verlobung der hl. Katharina auf dem Hochaltar der Kapuzinerkirche in Cadix (1682), gleichfalls der Beginn eines Zyklus, den dann nur seine Schüler noch ausführen konnten, hat Murillo noch einmal den ganzen Reichtum seiner Kom-

positionskunst entfaltet, die doch so fest auf dem Boden der Wirklichkeit steht: das Gemälde berührt dadurch etwas fremdartig, daß die schönen Edeljungfrauen, welche der Zeremonie beiwohnen, offenbar nach dortigen Modellen gemalt sind, die einen fast orientalisches üppigen Typus zeigen.

Um dieses chronologisch feste Gerüst von Murillos Lebenswerk schlingt sich nun ein noch reicherer Kranz von Bildern, die nur mit annähernder Gewißheit an bestimmter Stelle eingezeichnet werden können. Da es sich hierbei meist um einzelne, durch die Kunstsammlungen weithin verstreute Werke handelt, so beruht gerade auf ihnen der internationale Ruhm, den Murillo eher als Velazquez gewonnen hat. Seine Madonnen, insbesondere seine Darstellungen der Immaculata



Abb. 361 Der hl. Franziskus vor dem Kreuzifix von Murillo

Conceptio, seine Christus- und Johannesknaben, seine Bilder aus dem Leben der Sevilianer Straßenjugend sind es, an die man beim Klange seines Namens zuerst zu denken pflegt. Als Madonnenmaler wetteifert Murillo an Popularität mit Raffael, doch ist seine Auffassung der Madonna von der des Urbinate wesentlich verschieden. Für Raffael gestaltet sich die Mutter des Erlösers zum Idealtypus der Mutterliebe überhaupt; durch die schönheitsvolle Darstellung von Gefühlen, die allen Menschen gleich heilig sind, gewinnt er aller Menschen Herzen; seine Kunstmittel sind vorwiegend formale: Musik der Linien, Abrundung der Komposition. An das Gebiet des Mystischen streift er nur selten an; sein Madonnenideal ist dem Umkreis der Familie entnommen, begrenzt, aber einheitlich. Für Murillo existieren nebeneinander zwei verschiedene Auffassungen der Madonna: die irdische Magd und die himmlische Königin. Er ist der erste spanische Maler, der es wagte, die Gottesmutter ganz als Spanierin, ja als andalusische Bäuerin zu malen, aber er war es auch, der ihre himmlische Verklärung, ihre unirdische Reinheit und Schönheit am vollkommensten der mystischen Gefühlsweise der Spanier entsprechend



Abb. 362 Madonna von Murillo im Palazzo Corsini zu Rom
(Nach Phot. Alinari)

zu gestalten wußte. Er vertieft sich in zahlreichen kleineren Bildchen in die Szenen des Alltagslebens der Madonna, stellt sie unter den Hirten, auf der Flucht, in der Zimmermannswerkstatt dar, ganz menschlich, familiär, ohne ihr eine vornehmere Natur anzudichten, als dieser Umgebung entspricht. Am intimsten in dieser Art wirkt die kleine heilige Familie der Petersburger Eremitage. Aber dafür ist die Madonna, wo sie mit dem Kinde allein erscheint, auch ausschließlich Andachtsbild, nur den Gläubigen zugewandt, sie mit großen Augen ruhig anschauend; an Stelle von Buch und Vögelchen bei Raffael tritt höchstens ein Rosenkranz als Objekt gemeinsamer Beschäftigung für Mutter und Kind. Diese „Virgen del rosario“ mag ihm zuerst auf diesem Felde Ruhm gebracht haben. Offenbar ziemlich frühe Beispiele, noch bunt und bauschig in der Gewandung, finden sich im Pal. Pitti (Nr. 56), im Louvre (517) u. a. Sehr

viel einfacher ist die schöne Rosenkranzmadonna des Prado (870): das nackte Kind umschlingt auf dem Schoße der Mutter stehend ihren Hals und die beiden Augenpaare blicken uns dicht nebeneinander ernst und innig an. Andere mit Recht berühmte Vertreterinnen dieses Typus sind die Bilder im Pal. Pitti und im Haag. Die Madonna im Palazzo Corsini in Rom (Abb. 362), auffälligerweise vor ein verfallenes Gemäuer gesetzt, bringt das Göttliche höchstens in der monumentalen Ruhe der Haltung zum Ausdruck; sie trägt einen seiner schönsten Rasseköpfe, dem der hl. Rufina aus der Kapuzinerkirche ganz nahe verwandt. Ein sonst nicht vorkommendes Motiv zeigt die Madonna in Dresden; sie schlägt die Augen auf nach oben; die Malweise ist wunderbar leicht und schmelzend. Man kann die Beobachtung machen, daß bei Murillo die Hinzufügung weiterer Gestalten zu der Gruppe von Mutter und Kind dem Stimmungsgehalt Abbruch tut, wie in der großen Heiligen Familie des Louvre, den Madonnen vor dem hl. Bernhard und vor dem hl. Ildefonso. Doch wo Maria als Kind im Unterricht der hl. Anna erscheint (Prado 872), da ist gleich wieder der intimste geistige Kontakt hergestellt; dies Meisterwerk ist zugleich eines der besten Beispiele seines späten, duftigen Stils.

Die höchste Steigerung des kirchlichen Madonnenideals ist durch Murillos Darstellung der „Purissima“, nach dem Glaubenssatz von der unbefleckten Empfängnis Mariä, begründet worden. Trotz einiger Vorgänger (Guido Reni, Herrera u. a.) muß Murillo als der eigentliche Schöpfer dieses Typus in der kirchlichen Malerei gelten; er hat zuerst das symbolische Beiwerk, mit welchem noch das 16. Jahrhundert den mystischen Begriff zu fassen suchte, in freie malerische Komposition aufgelöst und allein durch den Ausdruck kindlicher Unschuld den Inbegriff einer Reinheit künstlerisch versinnlicht, welche die Madonna über alle vom Weibe Empfangenen erheben soll. Seine Darstellungen dieser Art sind sehr zahlreich und wie sich aus der zugrunde liegenden theologischen Idee ergab, äußerlich wenig voneinander verschieden. Die sanftbewegte Gestalt schwebt, auf der Mondsichel stehend, von Wolken getragen, von Engeln umringt und begrüßt, aus den dunkleren Regionen der irdischen Luft-hülle zum himmlischen Lichtäther empor, meist mit aufwärts gewandtem Antlitz (Abb. 363), zuweilen aber auch den Blick wie zum Abschied nach unten gewandt,



Abb. 363 Madonna von Murillo im Museum des Prado zu Madrid

die Hände demütig faltend. Nur einmal, in dem Kolossalbilde von S. Francisco (im Museum zu Sevilla), hat Murillo durch Schwung der Linien und plastische Formenschönheit einen großen, effektvollen Gesamteindruck zu erzielen gesucht, sonst liegt die Vollendung dieser Bilder durchaus in der idealen Reinheit des Ausdrucks und dem farbig-malerischen Reiz: keusche Hingebung, selige Demut, kindliche Wonne sind niemals mit feinerem Takt ohne Süßigkeit und Koketterie geschildert worden. Die Bilder im Museum zu Sevilla, aus dem Kapuzinerkloster, im Prado zu Madrid (Abb. 363), im Louvre, in der Eremitage, in den Sammlungen Th. Baring und Lansdowne House dürfen als die schönsten gelten.

Das Geheimnis der trotz aller Vergeistigung und Gefühlsschwärmerei bei Murillo doch stets durchdringenden Einfachheit und Natürlichkeit liegt in seiner ständigen Berührung mit dem Leben seines Volkes, seiner Vaterstadt. Auch die „Purissima“ bleibt Sevillanerin; die Modelle der beiden Stadtpatroninnen Justa und Rufa (bei den Kapuzinern) liegen vielen seiner späteren Madonnen zugrunde. Das sprechendste Zeugnis dieses unablässigen Studiums der heimischen Umgebung besitzen wir ja in den Bildern aus dem Leben der Sevillaner Straßengugend, die allen Epochen von Murillos Tätigkeit entstammen. Es sind meist

lebensgroße Gruppen oder Einzelfiguren, wie bei Velazquez, aber mit jenem lebenswürdigen Humor aufgefaßt, der Murillos persönlichstes Eigentum ist. Das Bauernmädchen und der Knabe mit dem Hund in der Eremitage, die fünf berühmten Pärchen in der Pinakothek (vgl. die Kunstbeilage), der Betteljunge des Louvre sind die bekanntesten dieser Bilder, welche die Kunst, mit der sie komponiert und ausgeführt sind, unter so viel lächelnder Natürlichkeit verbergen. Auch hier erweist sich Murillo als der berufenste Maler der Jugend, wenn auch oft einer moralisch und physisch nicht mehr ganz reinlichen. Als Gegenbilder dazu darf man die Darstellungen jener Heiligen Kinder betrachten, des Jesus- oder Johannesknaben oder beide zusammen, wie sie berühmte Bilder des Prado, der Nationalgalerie und der Sammlung Rothschild in London zeigen. Das schönste sind wohl die Niños de la concha des Prado, wo der Christusknabe den älteren Gefährten zur Quelle geführt hat und mit der Kammuschel den Labetrunk



Abb. 364 Christus- und Johannesknabe von Murillo (Nach Phot. Anderson)

schöpft (Abb. 364). — Das eigentliche Porträt ist unter den Werken Murillos spärlich vertreten, er scheint nur gelegentlich einige gute Freunde gemalt zu haben. Das Bildnis seines Gönners, D. Justino de Neve, der ihm die Malereien in S. Maria la Blanca übertrug (jetzt bei Lord Lansdowne in Bowood House), gilt als ein Meisterwerk.

Ein Maler hat den Unterschied zwischen den beiden größten spanischen Meistern dahin zu präzisieren gesucht: Velazquez sei der Mann der Künstler und Kenner, Murillo der Liebling der Sammler und des Publikums. Darin liegt etwas



Melonen- und Traubenesser von Bartolomé Esteban Murillo
München, Kgl. Pinakothek

Wahres, aber für Murillo kein Tadel. Die scharfe künstlerische Zucht, die unerbittliche Wahrheit jedes Pinselstriches, welche die Werke des Velazquez dem Manne vom Metier so interessant machen, wurden dem Sevillaner durch die Not seiner Jugend, den mangelnden Wechsel des Aufenthalts und des Arbeitsgebietes vorenthalten. Trotzdem ist Murillo einer Gefahr entgangen, der äußerlich weit mehr begünstigte Meister unterlagen: der Selbstwiederholung. Jedes seiner Gemälde ist, bei aller stofflichen Verwandtschaft mit so vielen anderen, anders gestaltet, aufs neue durchdacht und frisch empfunden. Diesen Mut kann nur das Selbstvertrauen eines ganz großen Künstlers entwickeln, der seines inneren Reichtums gewiß ist. Ein heiterer Optimismus ist der Grundzug im Charakter des Malers, wie seiner Schöpfungen; eine „große Symphonie der Freude“ sind sie mit Recht genannt worden. Große Leidenschaften, dramatische Schärfe lagen ihm ebenso fern, wie das Häßliche und Gemeine oder wie gleichgültige Affektation. Dagegen waren die nachdenklichen Geschichten der Bibel und der Parabel, die oft wunderlichen Erzählungen der Legende die rechte Domäne für seine liebenswürdige Kunst. Kinder und Frauen, alle sanften Regungen des Herzens, Dulden und Sehnsucht hat Murillo mit einer hinreißenden Überzeugungskraft dargestellt, die allein genügen würde, die Bewunderung der Welt zu rechtfertigen. Dazu kommt die strahlende Poesie seines Lichts und seiner Farbe, die Leichtigkeit seiner Pinselführung, die sich nie in Leichtfertigkeit verliert. „Jene Ideen,“ sagt Justi, „die das Christentum erfunden hat, die Ideale der Reinheit und der Liebe, der Selbstlosigkeit und Entsagung, wo ist einer, der sie in der Sprache und mit den Künsten dieses Jahrhunderts der Epigonen ausgedrückt hätte, wie Bartolomé Murillo?“

Die Sevillaner Maler der Folgezeit wußten nichts Besseres zu tun, als Murillo zu kopieren. Mit ihm und mit Velazquez endet die national-spanische Malerei. Denn auch die an Talenten reichere Madrider Schule hat nach ihrem großen Hauptmeister keinen Künstler von wirklicher Eigenart mehr hervorgebracht. Zu nennen bleiben hochgeschätzte und in ihrer Art bedeutende Maler wie *Antonio Pereda* (1599—1669), der sich durch das Studium der Venezianer heranbildete, *Juan Carreño* († 1685) und *Mateo Cerezo* († 1675), für welche die vornehme Porträtkunst van Dycks entscheidend wurde, und endlich *Claudio Coello* († 1693), der Träger eines bereits in der spanischen Renaissancekunst berühmten Namens, dessen Stil aber um so deutlicher den Stempel des Epigontums trägt. Das ganze 18. Jahrhundert hindurch haben fremde Maler, wie die Italiener *Luca Giordano* und *Battista Tiepolo*, der Deutsche *Raphael Mengs* das Beste in Spanien geleistet, bis dann das dritte große Genie der spanischen Malerei auftrat, *Francisco Goya*, der bereits auf dem Übergange zur modernen Kunst steht.

Die spanische Plastik¹⁾ ist nicht weniger bedeutend und eigenartig, als die Malerei. Während im 16. Jahrhundert der Einfluß der italienischen Plastik vorherrschte, drang jetzt mit dem Erstarken des nationalen Lebens die alte nationale Technik der bemalten Holzskulptur wieder siegreich vor und erlebte eine Epoche künstlerischer Vollendung, wie sie in diesem Jahrhundert kein anderes Land aufzuweisen hat. Der Realismus im Bunde mit dem verfeinerten Farbenempfinden der Zeit schuf aus dem unscheinbaren Material Werke von monumentaler Wirkung. Die Bemalung (*Estofado*) wurde in den leuchtendsten Farben, zum Teil auf Metallgrund, ausgeführt; prachtvolle Stoffmuster schmücken die Gewänder, in jeder Beziehung wird der Natur nachgestrebt. Der Kopf der *Mater dolorosa* im Berliner Museum, an dem die Tränen aus Glas angesetzt sind, steht nicht allein. Trotzdem ist der Eindruck dieses

1) *P. Lafond*, *La Sculpture Espagnole*. Paris 1908. — *M. Dieulafoy*, *La Statuaire polychrome en Espagne*. Paris 1908.

und anderer Werke ein durchaus ernster, künstlerischer: die Seele eines Volkes spricht daraus.

In der nordspanischen Plastik bezeichnet *Juan de Juni* († 1614) den Übergang von der italienisierenden Art zu dieser echten, volkstümlichen Kunst; *Gregorio Hernandez* (1570—1636) ist ihr erster großer Meister. Das Museum zu Valladolid, die hervorragendste Sammelstätte der nordspanischen Holzskulptur, enthält u. a. sein Relief der Taufe Christi (Abb. 365), seine Gruppe der Beweinung und seine Statue des hl. Franziskus, Werke, in denen das Streben nach Lebenstreue noch in einem gewissen Kampfe liegt mit den Traditionen der Renaissanceplastik. Zu freier Selbständigkeit gelangte vor allem die Bildnerkunst des spanischen Südens, für welche Granada und Sevilla Ausgangs- und Mittelpunkt waren¹⁾. In der Nähe von Granada, wo bereits im 16. Jahrhundert die *Fancelli*, *Ordóñez* und *Vigarni* prachtvolle Grabdenkmäler und Altaraufbauten geschaffen haben, war um 1580 *Juan Martínez Montañez* geboren, der Hauptmeister dieser Schule; er ist schon



Abb. 365 Taufe Christi von Gregorio Hernandez

seit 1607 in Sevilla nachweisbar, wo er 1649 starb; Francisco Pacheco (vgl. S. 338) hat viele seiner Werke bemalt. Seine erste umfangreichere Arbeit ist der Altar in Santiponce bei Sevilla (1612); ihm schlossen sich später die großen Altäre in Sa. Clara zu Sevilla (1614 bis 1617) und in S. Miguel zu Jeréz (1640) an, die zu den Meisterwerken des Künstlers gehören. Doch nicht so sehr der Aufbau im ganzen und die Komposition sind die Glanzseiten von Montañez' Kunst, als vielmehr die Gestaltung der Einzelfigur. Die kräftige Schönheit des andalusischen Menschen-schlages kommt ihm zustatten; doch weiß er damit eine natürliche Würde und Vornehmheit zu vereinen,

¹⁾ B. Händcke, Studien zur Geschichte der spanischen Plastik, Straßburg 1900.

wie sie nur echter Künstlersinn verleihen kann. Der seelische Ausdruck, Haltung, Gewandung und Polychromie sind mit vollendeter Sicherheit behandelt. So gehören seine Darstellungen des Kruzifixus (1614, in der Sakristei der Kathedrale, andere Darstellungen in der Universitätskirche und in Cordoba), der Madonna mit dem Kinde, verschiedener Heiliger (meist im Museum zu Sevilla) zu den größten Meisterwerken spanischer Kunst. In der Darstellung der Concepcion (schönstes Exemplar im Sagrario der Kathedrale [Abb. 366]), wetteifert Montañez mit Murillo, ja ihm, als dem älteren Künstler, muß der Ruhm der ersten Gestaltung dieses für die spanische Kunst so charakteristischen Themas zugeschrieben werden. In der Anmut seiner Cherubimköpfe kommt ihm so leicht überhaupt kein Künstler gleich. Ein Idealporträt ersten Ranges ist seine am Hochaltar der Universitätskirche aufgestellte Statue des hl. Ignatius von Loyola; sie bringt die schwärmerische Begeisterung dieses großen Ordensstifters überzeugend zum Ausdruck. Das nach dem Leben modellierte Porträt Philipps IV. ist leider nicht erhalten.

Montañez ist der künstlerische Gestalter des spanischen Naturells in der Plastik, wie es Velazquez und Murillo in der Malerei waren. Das tiefe religiöse Fühlen, aber auch die ernste Zurückhaltung und formvollendete Würde des echten Spaniers sind allen seinen Schöpfungen eigen und von ihnen aus in die Arbeiten seiner zahlreichen Schüler und Nachahmer übergegangen. Sein Sohn *Alonso Martínez Montañez* († 1668) kommt ihm zuweilen sehr nahe (Concepcion in der Pauluskapelle der Kathedrale), ohne aber die ungekünstelte Schönheit seiner Formbehandlung und vor allem die harmonische Wirkung seines *Estofado* zu erreichen. Als Montañez' bedeutendster Schülergilt *Pedro Roldan* (1624—1700); doch bestätigen seine beiden fast noch quattrocentistisch herben und befangenen Beweinungsreliefs in der Caridad und im Franziskanerkloster zu Sevilla dieses Urteil nur in geringem Maße. Künstlerisch bedeutender erscheint *Alonso Cano*, den wir als Maler (S. 352) und Architekten (S. 50) bereits kennen gelernt haben. Seine plastischen Darstellungen der Concepcion sind wohl kleinlicher und sentimentaler, als die des Montañez, bestechen aber durch jene formale Schönheit, welche er auch seinen Gemälden zu verleihen



Abb. 366 Madonna von Juan Martinez Montañez

wußte. Hochbegabt und leicht schaffend ist Cano offenbar nur durch den Mangel tieferen seelischen Gefühls verhindert worden, auch hier das Höchste zu erreichen. Seine letzte Tätigkeit in Granada kam noch einem dort heimischen Künstler zugute, *Pedro de Mena*, der später auch in Toledo und Cordoba tätig war und 1693 in seiner Vaterstadt starb. Seine bedeutendsten Werke schuf er für das Kloster



Abb. 367 Hl. Bruno von José de Mora

el Angel in Granada und für den Chor der Kathedrale in Malaga (1658). Hier sind an den Rückseiten des Gestühls, in unbemalten Reliefs, Heiligenstatuen zum Teil mit packendem Realismus und mit hervorragender Wiedergabe des Nackten dargestellt. Während ihm ideale Gestalten, wie die Madonna und Joseph weniger gut gelingen, ist er ein Meister in der Wiedergabe von Typen aus dem Leben, die er als Verkörperungen volkstümlicher Heiligen (Statuette des Franz von Assisi in Toledo u. a.) mit intimster seelischer Charakteristik erfüllt. In dieser Hinsicht steht ihm ein Mitschüler bei Cano, *José de Mora* (1638 bis 1725) nahe, der letzte bedeutende Plastiker von Granada. Auch er fußt auf sehr genauer Naturbeobachtung, obwohl er sich in dem Streben nach Ausdruck innerer Erregung zuweilen ins Manierierte verliert. Immerhin ist eine Statue wie sein im Gebet ringender hl. Bruno (Abb. 367) voll wahren Lebens.

Ein Nachspiel fand diese goldene Zeit der spanischen Plastik noch im 18. Jahrhundert durch *Francisco Zarcillo y Alcaraz* (1707—81), den Meister von Murcia. Alles was die noch zu seinen Lebzeiten einsetzende klassizistische Ästhetik als Zeichen höchsten Ungeschmacks verdammt hat, nicht bloß farbige Bemalung, eingesetzte Glasaugen u. dgl., sondern sogar Bekleidung mit wirklichen Stoffgewändern findet sich bei seinen Werken, und doch üben sie durch sorgfältiges Naturstudium und echtes Schönheitsgefühl einen hohen künstlerischen

Reiz aus. Sein Hauptwerk sind die Passionsgruppen in der Ermita de Jesús zu Murcia, bestimmt und in ihrem ganzen frei-malerischen Aufbau darauf berechnet, bei der Osterprozession mitten durch die Volksmenge getragen zu werden. Nicht alle sind in Komposition und Ausführung gleich vollendet; als ein Meisterwerk darf das Gebet auf dem Ölberg gelten und insbesondere die Gruppe des vom Engel tröstend emporgerichteten Heilands (Abb. 368). Unter dem Eindruck dieses sterbensmatten Duldergesichts, der begeistert emporweisenden Engelgestalt vergißt man das schwere goldgestickte Samtgewand Christi, mit dem der Künstler hier wie anderwärts der Volksanschauung eine notwendige Konzession machte. Seine Behandlung des Nackten, das Studium aller Einzelheiten ist noch von erster Frische. Auch von der Madonna und Johannes

unter dem Kreuze, von einer Concepcion und einem hl. Franziskus in S. Miguel, den Statuen verschiedener weiblicher Heiligen und der Gruppe eines büßenden Hieronymus gilt es, daß Zarcillo ebenso bedeutend ist in der psychologischen Charakteristik, wie in der Beherrschung des rein Körperlichen. Mit ihm findet die Geschichte der nationalen spanischen Plastik ihren würdigen Abschluß.



Abb. 368 Christus mit dem Engel von Francisco Zarcillo

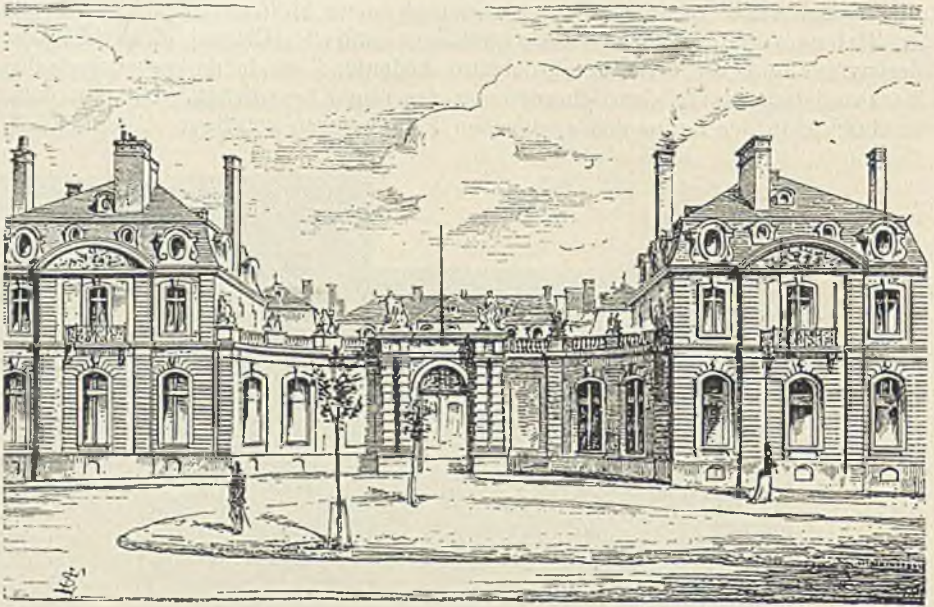


Abb. 369 Bischöfliche Residenz zu Straßburg

FÜNFTES KAPITEL

Die Kunst des Rokoko und des Klassizismus

Phantasie und Regel in ihrem natürlichen Gegensatz und der sich daraus ergebende Kampf der Richtungen — das ist ein wesentlicher Inhalt der Kunstgeschichte des 17. Jahrhunderts. In diesem Kampfe vertritt der Barock, als ein Erzeugnis der Phantasie und der von den geistigen Strömungen des Zeitalters genährten Gefühlskräfte überall die für seine Epoche moderne Auffassungs- und Schaffungsweise; verbündet mit den herrschenden Mächten des Katholizismus und der absoluten Fürstenmacht erringt er den Sieg, wo er in deren Gefolge auftreten kann: in Italien und Süddeutschland durch die Gegenreformation, in Frankreich durch den Weltmachtstraum des jungen „Sonnenkönigs“, in Belgien durch die Jesuiten und in Spanien durch die aus den Tiefen der Volksseele emporsteigende Neigung zu Askese und Mystizismus. Doch fast jeder Rückschlag gegen diese treibenden Mächte rief auch einen Umschwung der Kunstanschauung hervor und über die Phantasiekunst siegte immer wieder die Regelkunst, der Klassizismus. Das von der Renaissance aufgestellte Ideal der Antike hatte auch im 17. Jahrhundert seine Geltung noch nicht verloren, ja man wurde eigentlich erst jetzt, auf Grund der erweiterten und vertieften klassischen Studien, sich seiner ganzen Größe bewußt und baute, theoretisch wie praktisch, eine vollständige Ästhetik darauf auf, die an den allorts gegründeten Akademien ihre sicherste Stütze fand. In der Bewunderung der Antike und dem Streben, ihr nahe zu kommen, fand sich alles

zusammen, was nach Klarheit, Ruhe und Einfachheit im Kunstwerke verlangte. Im Klassizismus endete, wie wir gesehen haben, die Architektur Italiens, er beherrscht die Baukunst Hollands und Englands und hat der französischen Kunst gerade in ihren Meisterleistungen seinen Stempel aufgeprägt.

Frankreich war, so sehr es selbst die geistige Verbindung mit Italien hochhielt und pflegte, auch in der Kunst das führende Kulturland Europas am Ende des 17. Jahrhunderts; von ihm gingen daher naturgemäß die beiden letzten Richtungen aus, welche die Stilentwicklung auf dem von der Renaissance bereiteten Boden eingeschlagen hat und die noch einmal den alten Kampf der Grundanschauungen in scharf ausgeprägten Gegensätzen uns vorführen.

Frankreich

Der Tod Ludwigs XIV. (1715) leitete den neuen Umschwung ein. Zu lange hatten das Leben und die Kunst unter dem Regime dieser eminenten Herrscherpersönlichkeit sich nur auf dem Podium höfischer und fürstlicher Repräsentation bewegt, um nicht das Verlangen nach einem gründlichen Wechsel der Tonart zu empfinden. Schon in der letzten Zeit Ludwigs XIV. lassen Bauten wie Marly und Grand Trianon (vgl. S. 81) ein Verlangen nach leichterer Ausdrucksweise, nach Ungebundenheit und Bequemlichkeit erkennen und in den Ornamentzeichnungen *Bérains* und *Daniel Marots* beginnt die leicht geschwungene Linie, die kurvierte Formgebung zu herrschen. Jetzt öffnete die Epoche der Regentschaft des geistreichen und liederlichen Herzogs von Orléans allen auflösenden Mächten Tor und Tür. Der steife und frömmelnde Ton, der in den letzten Zeiten Ludwigs XIV. unter der Frau von Maintenon den Versailler Hof beherrscht hatte, schlug in sein Gegenteil um, und die Bevölkerung von Paris, das nun wieder Sitz des Hofes wurde, folgte nach Möglichkeit dem Beispiel, das die berüchtigten Nächte im Palais Royal gaben. Die leichtsinnigen Finanzspekulationen, zu welchen der Regent sich durch den Schotten John Law verleiten ließ, zauberten die Illusion unerschöpflicher Reichtümer hervor, die freilich im Staatsbankrott des Jahres 1720 ein schnelles Ende fand.

Diese Epoche eines bacchantischen Taumels im Pariser Leben war die Zeit, in welcher sich der neue Stil des Rokoko vorbereitete¹⁾. Er ist im Grunde nichts anderes als eine abermalige Reaktion des barocken Grundempfindens gegen die kalten und strengen Formen des Klassizismus, der bis dahin im wesentlichen die französische Kunst, insbesondere die Architektur, beherrscht hatte. Diese Grundlagen des baulichen Gestaltens blieben zunächst unberührt, die neue Kunstform äußert sich vor allem in der Innendekoration, die auf der Grundlage des Kurvenstils leichter, freier, kühner und zugleich anmutiger durchgebildet wird. Der Hofbaumeister des Regenten, *Gilles-Marie Oppenort* (1672—1742), ist der bestimmende Künstler dieser Übergangsepoche. Er war vlämischer Abstammung und hatte seine entscheidende Ausbildung in Rom erhalten. In seinen Bauten wie in seinen durch Stich vervielfältigten zahlreichen Entwürfen²⁾ lebt der Geist Borrominis und Pietros da Cortona wieder auf, den die französische Kunst bis jetzt so standhaft von sich gewiesen hatte. Freilich bleibt Oppenort in seinen Innendekorationen (Abb. 370) noch abhängig von dem Schema der antikisierenden Architektur: die Wandgliederung durch Pilasterstellungen gibt er nicht auf, aber in der Behandlung der Zwischenfelder und der Türöffnungen macht sich eine freiere Auffassung, eine Lust an kräftigeren plastischen Formen und naturalistischen Gebilden geltend, die man als eine Befreiung vom Zwange der klassizistischen Regel empfand und freudig begrüßte. Dieser weltmännische Zug, das Streben nach leichter Anmut und Heiterkeit

1) P. Jessen, Das Ornament des Rokoko und seine Vorstufen. Leipzig 1894.

2) Recueil des œuvres de G. M. Oppenort. Paris 1888.

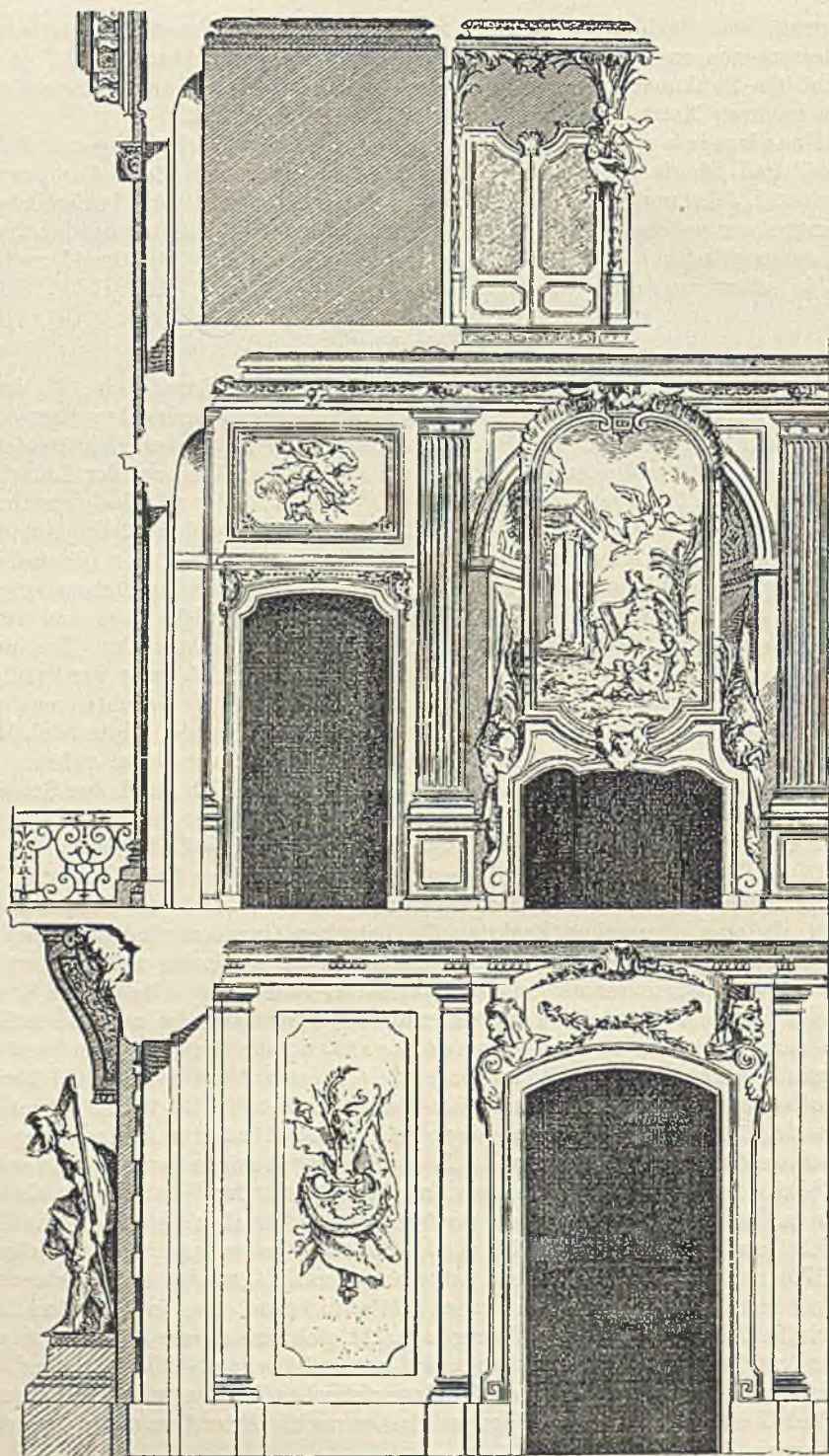


Abb. 370 Querschnitt durch ein Hotel nach einem Entwurf Oppenorts

tritt noch mehr hervor in den ornamentalen Schöpfungen eines größeren Künstlers, als Oppenort war, des Malers *Antoine Watteau* (1684—1721), dessen Entwürfe und Skizzen, von Boucher gestochen¹⁾, einen so großen Einfluß auf die Entwicklung des Geschmacks ausgeübt haben. Ihm stehen an kecker Grazie und naturalistischer Erfindungskraft *Claude Audran* (1658—1734) und *Claude Gillot* (1673—1722) zur Seite²⁾. Die Grundlage ihrer oft

entzückend anmutigen Entwürfe für Wandfüllungen (Abb. 371) bildet immer noch das symmetrisch aufgebaute Ranken- und Grotteskenwerk, aber es ist meist zu einem dünnen Rahmen verflüchtigt, der zierliche Schäferszenen und Landschaftsmotive umschließt.

Diese Künstler, obwohl zumeist nur als Zeichner für das Kunstgewerbe tätig und wirksam, haben den Stil der „Régence“ begründet, der das eigentliche Rokoko vorbereitet. Die Architekten der Zeit schufen im klassizistischen Gleise weiter und nahmen die neuen Anregungen auf, ohne sie eigentlich selbständig fortzubilden. So ist dem Rokoko schon auf dieser Vorstufe der Charakter eines kunstgewerblichen Dekorationsstils aufgeprägt worden, den es behalten hat.



Abb. 371 Entwurf einer Wandfüllung von Claude Gillot

Den Übergang bezeichnet in der Architektur neben *Oppenort*, der praktisch hauptsächlich an der Innendekoration des Palais Royal und am Weiterbau der Kirche St. Sulpice tätig war, der berühmte *Robert de Cotte* (1656—1735), der schon in Versailles neben seinem Schwager und Lehrmeister *Hardouin-Mansart* eine führende Rolle gespielt hatte. Seine Kirchenfassaden, wie die des Oratoire und von St. Roch, sind noch streng renaissancemäßig, kalt und ernst, aber in seinen Privatbauten regt sich ein neuer Geist. Von diesen haben sich in Paris namentlich die Hotels Richelieu und Conty sowie eine große Galerie im Hôtel de Vrillière, der jetzigen Banque de France, erhalten. Vor allem aber gehören ihm einige

1) L'Œuvre d'Antoine Watteau par Julienne. Neudruck Berlin 1887/88. — Cent dessins de Watteau gravés par Boucher Paris 1892.

2) P. Jessen, Farbige Entwürfe für dekorative Malereien aus der Zeit des Rokoko. Berlin 1893.

glänzende Bauten für den Kardinal de Rohan in Straßburg, so die durch vornehme Wohnlichkeit ausgezeichnete bischöfliche Residenz mit ihrer im Marotschen Hotelstil durchgebildeten Front am Domplatz (Abb. 369). Doch es ist charakteristisch für die Zeit, daß überhaupt nicht mehr eigentlich die offiziellen Meister und Lehrer des Bauwesens an der Akademie, wie de Cotte, die Führung hatten, sondern die von reichen Privatleuten bei ihren Bauten im neu angelegten Faubourg St. Germain beschäftigten Modearchitekten, wie die beiden *Lassurance* († 1724 und 1755), *Alexandre Leblond* (1679—1719), *Claude Mollet* († 1720), *Jean Courtonne* (1671 bis 1735) u. a. Ihre Hotelbauten zeigen zunächst eine virtuos durchgebildete Kunst der Grundrißlösung im Interesse des größtmöglichen Komforts. Es verdient be-

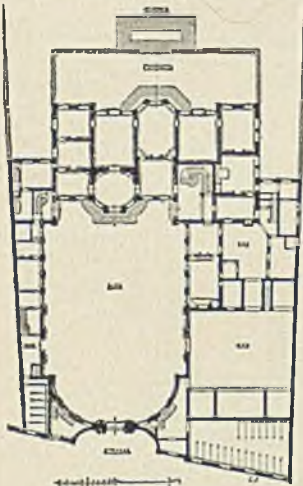


Abb. 372 Grundriß des Hôtels de Maignon zu Paris

merkt zu werden, wenn Courtonne z. B. in seinem Hôtel de Maignon (1723, Abb. 372) es wagt, im Interesse der bequemeren Anordnung der Räume die Grundrißachse von Hof- und Gartenfront zu verstellen, eine Freiheit, welche die offizielle Baukunst niemals zugelassen hätte. Als eines der stattlichsten Werke der Epoche erscheint der Umbau und die Vereinigung der Hôtels Soubise und Rohan durch *Alexis Delomair* († 1745), des jetzigen Nationalarchivs, das seine eigentliche künstlerische Bedeutung allerdings erst durch die spätere üppige Rokokodekoration der Innenräume erhielt. Ein neuer Gedanke für den vornehmen Palastbau, die einstöckige Anlage, wurde zuerst (1722) im Palais Bourbon (jetzt Corps législatif, umgebaut) nach den Plänen eines sonst nicht weiter bekannten Italieners *Giardini* verwirklicht (Abb. 373). Breite, behagliche Raumverteilung, bequeme Kommunikation mit dem Garten, der gewollte Eindruck kostspieliger Terrainverschwendung waren dabei wohl die leitenden Motive.

Aus dem Stil der „Régence“ entwickelte sich etwa seit 1725 der Stil Louis XV., das eigentliche Rokoko, das dann etwa ein Menschenalter lang die französische Kunst beherrschte. Die in Deutschland üblich gewordene Bezeichnung (vgl. S. 2) deutet nur einen immerhin wesentlichen Bestandteil des fortgeschrittenen Dekorationssystems an: das Auftreten des Fels- und Muschelwerks, das zwar auch in der Ornamentik des Barocks schon vorkommt, erst jetzt aber eine so beherrschende Stellung gewinnt, daß es fast als Leitmotiv des neuen Stils betrachtet werden darf. Was Oppenort und Watteau für die Epoche der Régence, sind *Meissonnier* und *Boucher* für den Stil Louis XV. Auch hier spielt in bemerkenswerter Weise die Tradition des italienischen Barocks mit hinein. *Juste Aurèle Meissonnier* (1693—1750) war in Turin geboren, und man kann nicht umhin, an die Tätigkeit *Guarinis* (vgl. S. 42) in dieser Stadt zu denken, wenn man die grundstürzende Tendenz wahrnimmt, die bereits in den frühesten Erfindungen dieses Meisters — um 1723 — hervortritt¹⁾. Er hat zuerst und am gründlichsten allen Forderungen der antikisierenden Schule widersprochen: der Geradlinigkeit, der Symmetrie, der Stilisierung der Naturformen; an ihre Stelle setzte er die prinzipielle Kurve, die absichtliche Assymmetrie, den Naturalismus. Indem Meissonnier diese wesentlichen Elemente des Rokoko ausbildete, wurde er der Schöpfer des neuen Stils. Aus der Linienführung ist die Gerade fortan gänzlich verbannt, schlaaffe Kurven, weiche Massen, die unorganisch nach Gefallen sich winden und drehen, bilden die Umrah-

¹⁾ Recueil des œuvres de J. A. Meissonnier. Paris 1888.

mungen der Wandfelder. Der schwanken Bildungsweise war eine unsymmetrische Anordnung entsprechend, ohne daß sie — wenigstens bei Meissonnier und den meisten Franzosen — zu den notwendigen Eigenheiten des neuen Stils gehörte. Dagegen wurde — ganz im Sinne des römischen Barocks — der Naturalismus ein Grundelement des Rokoko. Pflanzen, Blumen, Muscheln, Felswerk, Ruinen, Trophäen, Embleme, endlich die natürlich bewegten Gestalten von Mensch und Tier ergaben die Motive der Dekoration, nicht mehr stilisiert, sondern in ihrer Naturform, freilich ohne Absicht auf Wahrheit und Treue, tändelnd und elegant, mit einem Anhauch von Schminke und Puder. Wie Watteau die Schäferszenen der Trianon-epoche und der Régence, so hat *François Boucher* (1703—70) die Menschen dieser Zeit für den Rokokogeschmack zurechtgemodelt und dekorativ verwertet. Einer Modelaune folgend hat die Kunst auch gelegentlich gern die Welt des Chinesentums und von den Tieren besonders die Affen zu ihren dekorativen Spielereien herangezogen.

Unter den Naturformen, die das Rokoko verwendete, gelangte durch Meissonnier die *Muschel* zu besonderer Geltung. Aus ihren geschwungenen, rippigen, zackigen Formen sind ganze Motivenreihen für Rahmen wie Füllungen entwickelt worden; bald zart und weich, bald in wuchernder Fülle schiebt sich das Muschelwerk überall ein, wo es eine Lücke, eine Ecke, eine Kartusche zu füllen gibt, bildet, umschwungen und durchflochten von leichtem, schilffartigem Blattwerk, die Umrahmungen und schießt als Bekrönung darüber hinaus. Unleugbar tritt in diesem urwüchsigen, der Natur scheinbar verwandten Wachstum der ornamentalen Gebilde das eigentlich Neue des Rokokostils im Gegensatz zu der vorausgegangenen Epoche am klarsten zutage: „das Ornament ist sich selbst Zweck geworden, es hat sich emanzipiert von dem bescheidenen Dienst, den ihm die strengere Tektonik zugewiesen hatte“.

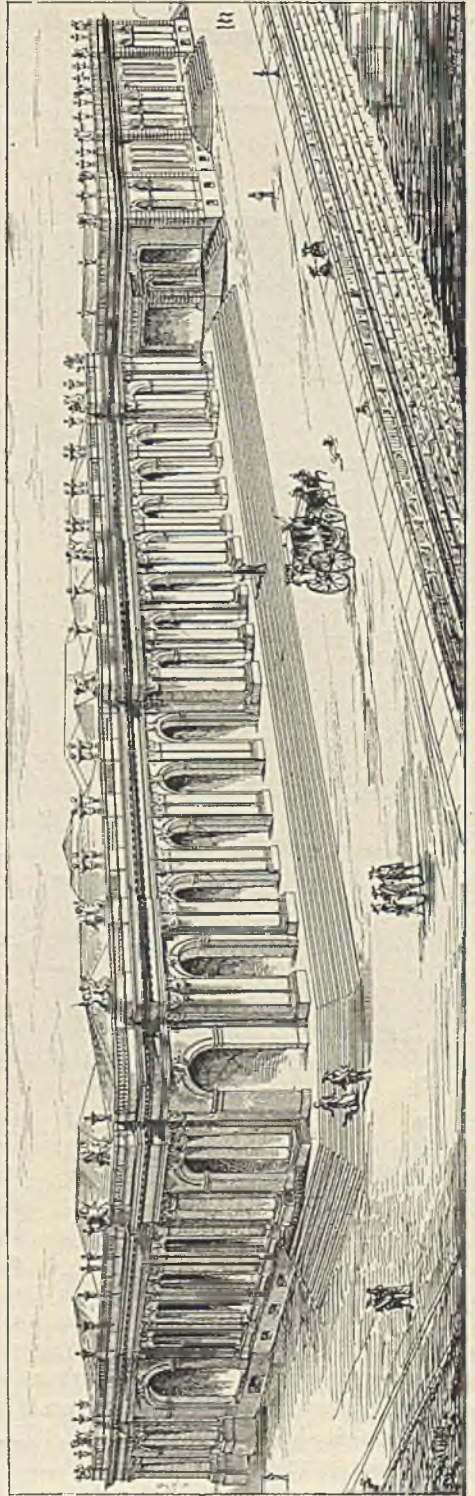


Abb. 373 Ursprüngliche Anlage des Palais Bourbon

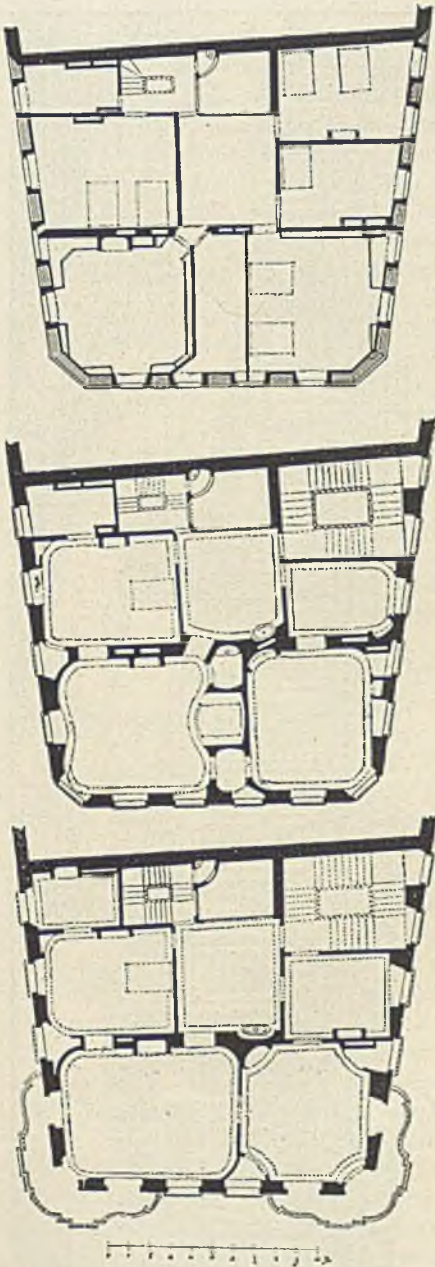


Abb. 374 Grundriß dreier Geschosse der Maison Bréthous zu Paris

Die harmonischsten Wirkungen erzielt das Rokoko, wo es seinem Wesen entsprechend sich in leichten, anmutigen Einfällen — *morceaux de caprice* nannten es die französischen Zeichner — ergehen konnte. „Kleine Blumen, kleine Blätter tänzelnd auf ein luftig Band“ zu streuen, einen Innenraum bis in alle Einzelheiten hinein heiter, licht und wohllich auszugestalten — das waren die eigentlichsten Aufgaben des neuen Stils, und in ihrer Lösung ist er wahrhaft schöpferisch gewesen. Material, Formen und Farben der Rokokointerieurs gehen einheitlich zusammen: an Stelle des glatten, kalten Marmors tritt gern das wärmere Holz, dessen Wirkung durch zarte Vergoldung gehoben wird, alle harten Kanten und Ecken sind aufgehoben, weich schwingt die Wand sich zur Decke empor, die wie ein Skizzenblatt mit luftigen Wolken, Putten, Ranken überstreut erscheint. Die Farbenskala ist auf den zartesten Ton gestimmt, Lichtgelb, Silber, Rosa, Apfelgrün und andere Kombinationen, wie sie die Kunst bis dahin nicht versucht hatte, treten auf. Auch hier ist jede Erinnerung an den tektonischen Aufbau, an die kubische Gestaltung des Raumes vermieden; selbst die vertikalen Wandflächen schwingen zuweilen in Kurven. Erfindung, Grazie, Geschmack sprechen jeder Regel Hohn und sichern doch den edelsten Schöpfungen des Stils einen unvergänglichen Reiz.

Meissonnier selbst war hauptsächlich für das Kunstgewerbe tätig, doch zeigt seine berühmte *Maison Bréthous* in Paris (Abb. 374, 375) ihn auch als Meister der geschickten, bequemen und wohllichen Innengestaltung. Neben ihm tritt der Goldschmied *Thomas Germain* (1673—1748) als einer jener Kunsthandwerker hervor, die auch auf die Baukunst der Zeit einen bestimmenden Einfluß ausübten. Als die eigentlichen Führer der Pariser Rokokoarchitektur aber erscheinen *Germain Boffrand* (1667—1754) und *Ch. Etienne Briseux* (1660—1754). Wie fast alle hervorragenden Baukünstler der Zeit haben sie ihre Überzeugung in literarischen Werken niedergelegt, Boffrand insbesondere aber auch sein hervorragendes Können praktisch in der Innenausstattung der *Hôtels Soubise-Rohan* betätigt (vgl. S. 372). Sie gilt mit Recht als das klassische Werk des französischen Rokoko (Abb. 376). Aber es ist bezeichnend, daß derselbe Meister, welcher sich hier in den kühnsten Erfindungen dekorativer Üppigkeit

ergeht, die Außenarchitektur seiner Gebäude, wie bei dem *Hôtel de Montmorency* zu Paris (Abb. 377) in dem kältesten Klassizismus gestaltet, wenn er auch — an sich ein innerer Widerspruch — die antikisierende Pilasterarchitektur um einen ovalen Hof herumführt. Ähnlichen Anschauungen, die mit seinem eigenen Schaffen selten übereinstimmen, gibt Boffrand in seinem *Livre d'architecture* (Paris 1745) Ausdruck. Es zeigt sich hier deutlich der Zwiespalt zwischen Außen- und Innenarchitektur, der die Kunst des Rokoko beherrscht und an dem sie zu-

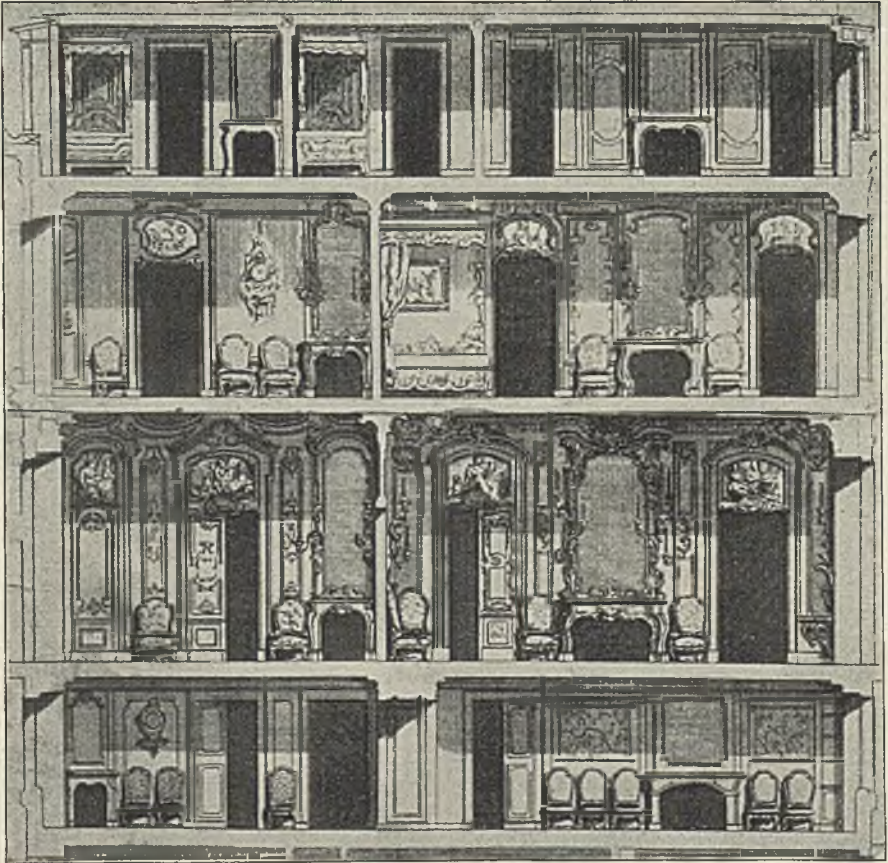


Abb. 375 Schnitt durch die Maison Bréthous zu Paris

grunde ging: während man voll frischer Schaffensfreude eine neue Phantasiekunst gestaltete, die dem Verlangen der Zeit nach Freiheit und Natürlichkeit auf ihre Weise zu entsprechen suchte, wagte man doch nicht die durch nationale Traditionen geheiligten Regeln einer längst historisch gewordenen Bauweise aufzugeben, die theoretisch noch immer als die allein richtige anerkannt wurde. Viel trugen zu dieser Entwicklung die speziell Pariser Verhältnisse bei: als unerschütterlich ruhiger Pol in der Erscheinungen Flucht bewährte sich hier immer aufs neue die königliche Académie de l'architecture. Wie sie den kecken Ansturm des Lebrun'schen Barocks überstanden hatte, so zwang sie jetzt das Rokoko nicht bloß äußerlich in ihren Bann, sondern überwand es durch eine abermalige Reaktion des antiken Gedankens. Wieder siegte — und auf lange Zeit hinaus definitiv — in Paris der antike Gedanke, und da Paris die Welt bedeutete, so war damit das Schicksal des Rokoko entschieden.

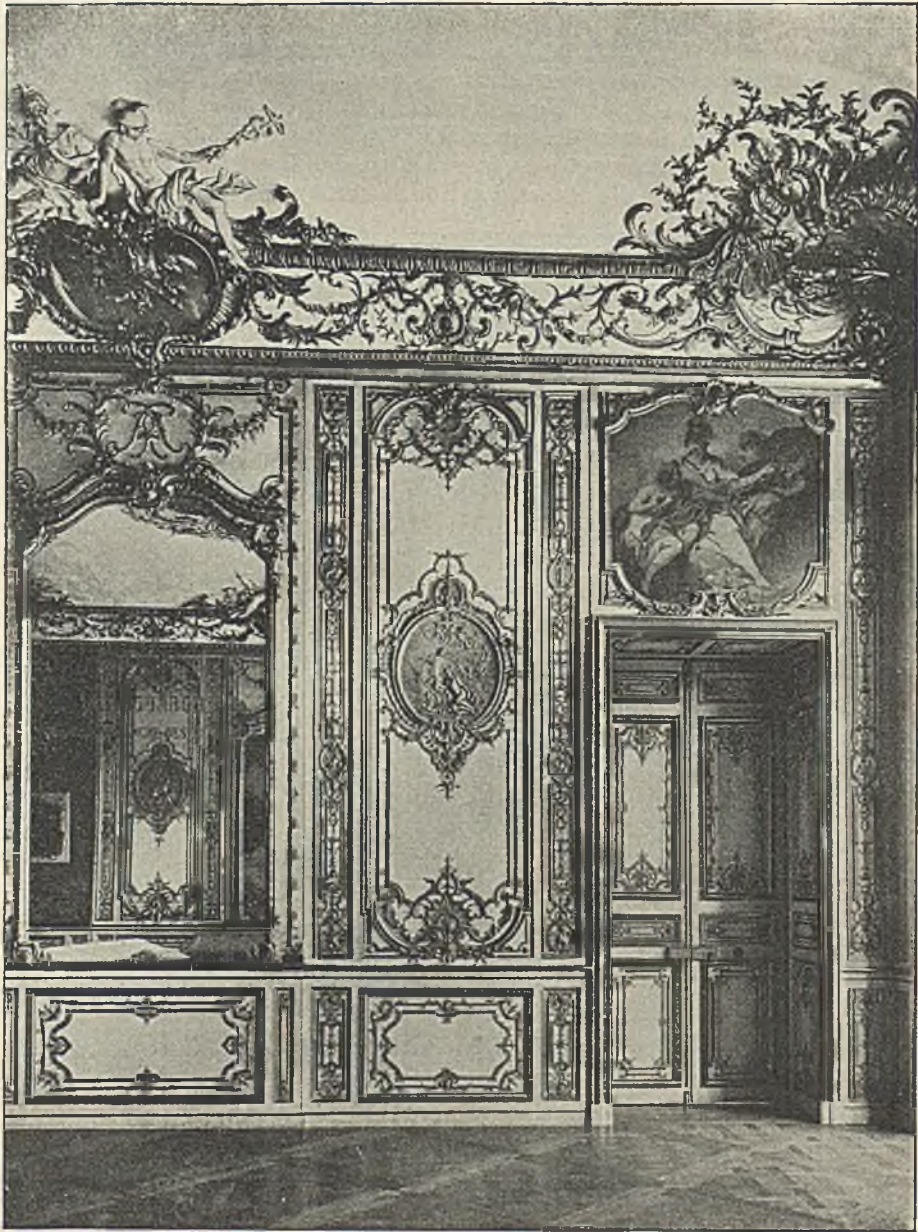


Abb. 376 Aus dem Hôtel Soubise zu Paris (Nach Gilbers).

Wieder können wir auch, wie bei dem entgegengesetzten Umschwung von der Spätrenaissance zum Barock (vgl. S. 8), zwei Kirchenfassaden, eine nur geplante und eine ausgeführte, in Vergleich setzen: es handelt sich um die Hauptfront von St. Sulpice, für welche Meissonnier 1726 einen nur im Stich erhaltenen Plan (Abb. 378) geliefert hatte, während sie dann 1733—45 von *Giov. Niccolo Servandoni* (1695—1766) ausgeführt wurde (Abb. 379). Meissonniers Entwurf ist die kühnste und konsequenteste Übertragung der Rokokoformen auf den Außenbau,

welche die französische Architekturgeschichte kennt. Alle vertikalen Flächen sind konvex oder konkav geschwungen, am Turm ergreift die Kurve selbst Besitz von den Pilastern und eine bizarr gezeichnete konsolenartige Verbindung läuft von hier aus zu den Giebeln der Seitenfronten: die Formen der Holz- und Stuckdekoration haben die Herrschaft gewonnen über die Monumentalarchitektur. Man kann sich keinen schärferen Gegensatz zu diesem tollen Übermut denken, als *Servandonis* streng-stolze, doppelgeschossige Säulenhalle, namentlich in ihrer ur-

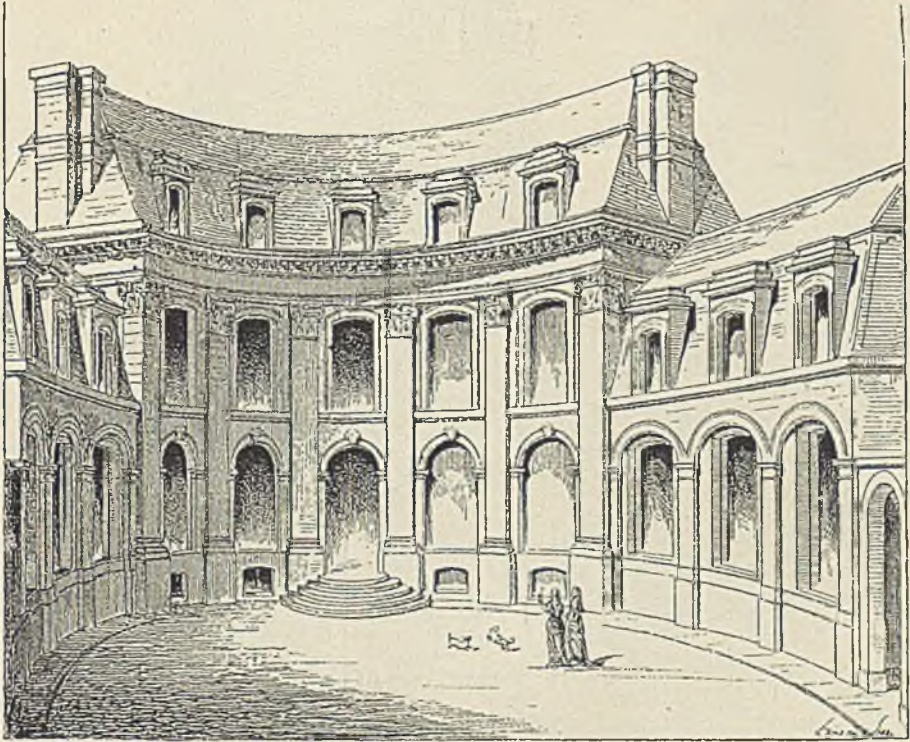


Abb. 377 Hof des Hôtel de Montmorency zu Paris

sprünglichen Form, wo sie ein riesiger Giebel mit Attika abschließen sollte. Servandoni war ein Schüler des römischen Architekturmalers *Giov. Paolo Panini* († 1765) und er hat seinen internationalen Ruhm hauptsächlich durch pompöse Theaterdekorationen erworben, die er an den europäischen Höfen ausführte. Auch seine Fassade ist ein Dekorationsstück, das mit der dahinter stehenden Kirche so wenig zu tun hat wie die Fassade *Galileis* vor S. Giovanni in Laterano (vgl. S. 44). Aber es lebt auch dieselbe, weit über die nüchterne Regel des akademischen Klassizismus hinausgehende Kraft und Größe darin. Schon dieses Werk zeigt, daß die neu beginnende Epoche der Architektur in einem anderen Sinne auf die Antike zurückgriff, als die vorhergegangenen.

Das Regime des schwachen, von Günstlingen und Weibern geleiteten Louis XV. brachte die innere Fäulnis des französischen Staatswesens erst recht zum Ausdruck und die Rokokoarchitektur mit ihrem hohlen Pomp des Äußereren, während im Inneren frivole Lustigkeit herrscht, ist das sprechende Symbol dafür. Doch im Verfall regten sich neue Kräfte, neue Ideale wurden geprägt. Die zersetzende Kritik *Voltaire's* stachelte die Gemüter gegen das Bestehende auf, die von *Rousseau*

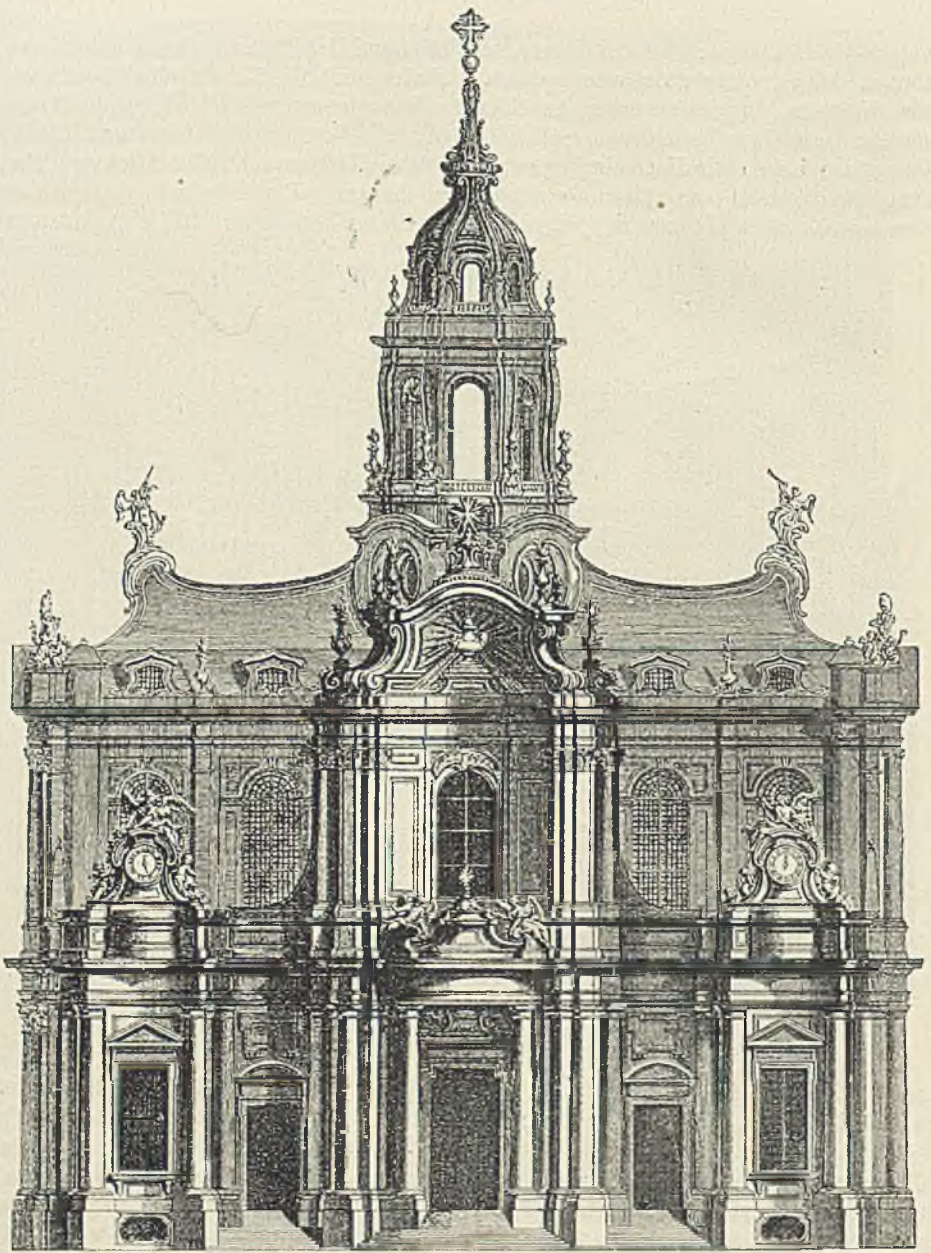


Abb. 378 Meissonniers Entwurf zur Fassade von St. Sulpice zu Paris

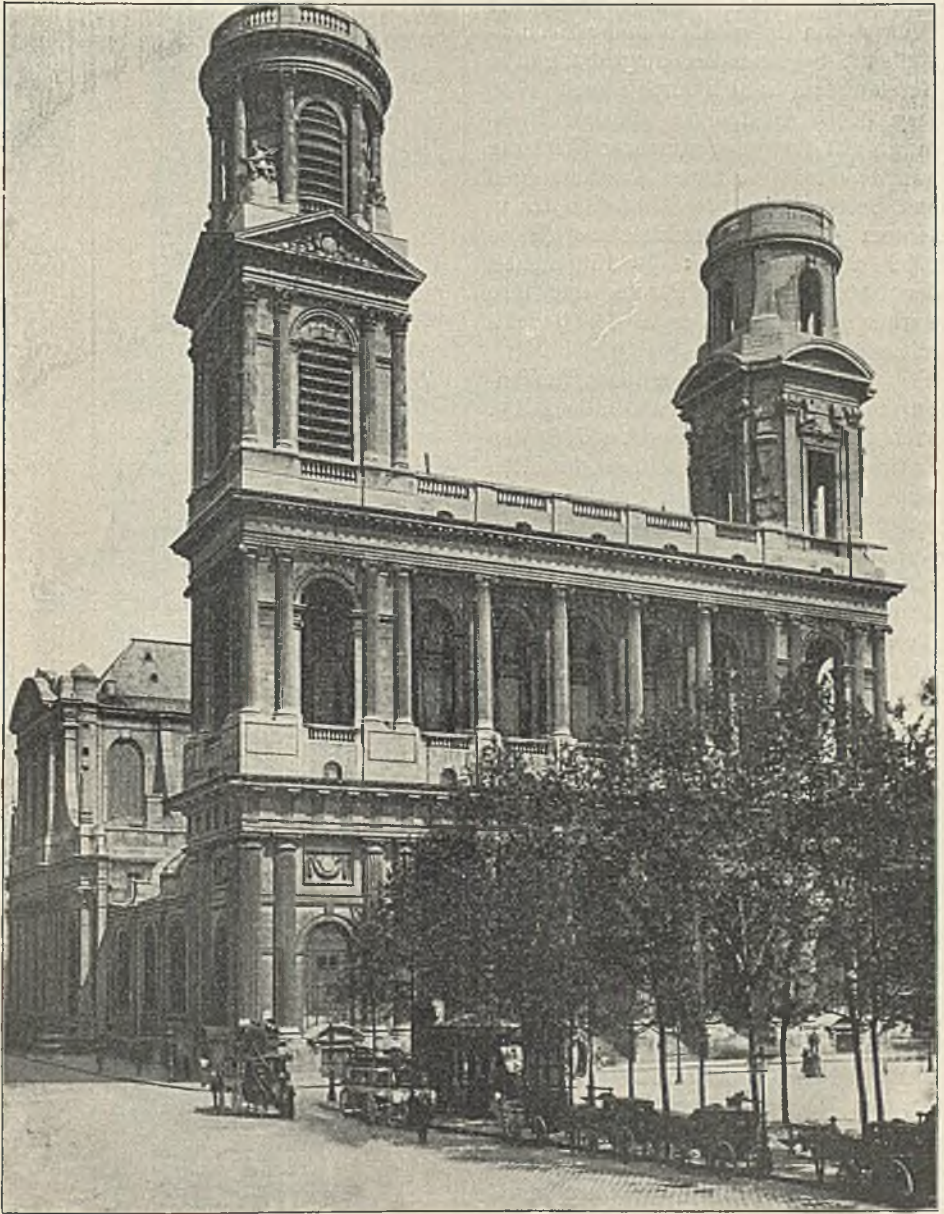


Abb. 379 St. Sulpice zu Paris

gepredigte Rückkehr zur Einfachheit der Natur erschien als ein auch für die Kunst Erlösung bringendes Evangelium. Die politischen Verhältnisse lenkten die Blicke immer wieder auf die freieren Staaten Holland und England und ihre streng Palladianische Architektur. Ja, nicht einmal vor diesen seit Jahrhunderten als geheiligt anerkannten Formen machte die ästhetische Kritik jetzt Halt. Denn die archäologische Forschung des letzten halben Jahrhunderts, durch Namen wie *Spon*, *Mabillon*, *Montfaucon*, den Grafen *Caylus* u. a. bezeichnet, hatte gelehrt, daß die wirkliche Antike doch anders aussah, als wie die Werke der Klassizisten sie

darstellten. Das Bekanntwerden der Tempel von Unteritalien und Griechenland, die beginnenden Ausgrabungen in Herculaneum und Pompeji (seit 1738 resp. 1748) wirkten in gleicher Richtung. Mit fast revolutionärer Wirkung brachte alle diese neuen Anschauungen und Bestrebungen der Abbé *Laugier* in seinem „*Essai sur l'Architecture*“ (Paris 1752) zum Ausdruck: die Einfachheit der Natur ist seine Parole, und ihre Verkörperung sieht er in der hellenischen Antike.

Die Wirkung dieser neuen Tendenzen zeigte sich bereits, als Ludwig XV. nach dem Aachener Frieden (1748) den Entschluß faßte, sich in Paris, inmitten eines neu anzulegenden Prachtforums, selbst ein Denkmal zu errichten. Das Resultat war 1753 nach einer erfolglos verlaufenen Konkurrenz die Anlage der (heute so genannten) *Place de la Concorde* durch *J. Ange Gabriel* (1699—1782). Die beiden monumentalen Gebäude, welche die Nordseite des Platzes bilden (Abb. 380), greifen mit einer ähnlichen Entschiedenheit wie die Kirchenfassade *Servandonis*, auf die einfachen antiken Formen zurück, nur daß sie doch trockener und von der *Louvrekolonnade* beeinflußt erscheinen (Abb. 381). Auch auf kleine Verhältnisse wußte Gabriel diese strengen und reinen Formen zu übertragen, wie sein Schloß *Petit Trianon* (1771—76) in Versailles zeigt. Die bedeutendsten Vertreter der neuen Richtung waren *Pierre Contant d'Yvri* (1698—1777) und *Jacques Germain Soufflot* (1709—80). Jener baute in der Mittelachse des *Konkordienplatzes* (vgl. Abb. 380) die Kirche *Ste. Madeleine*, die unvollendet unter Napoleon abgebrochen und durch einen noch strenger antikisierenden Tempelbau ersetzt wurde; *Soufflot* wagte es, der Riesenfront des *Hôtel Dieu* zu Lyon (Abb. 382) die schlichteste Form (glatte Wandflächen, einfach rechteckig umrahmte Fenster) zu geben und schuf in der Kirche *St. Geneviève*, dem jetzigen *Pantheon* (1764 bis 1781), das klassische Werk des neuen

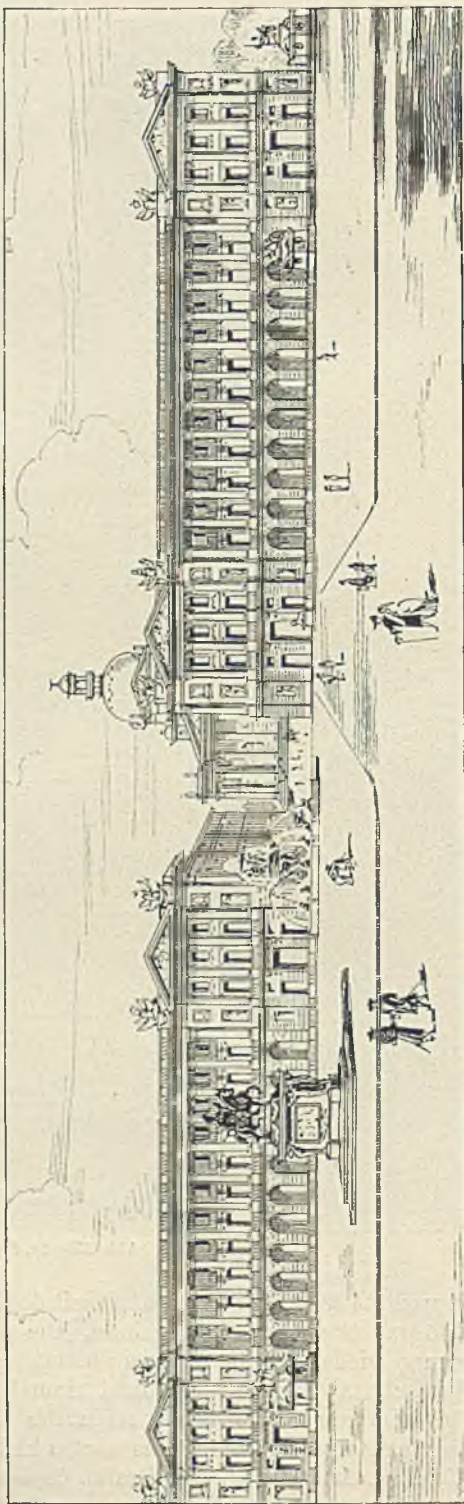


Abb. 380 Ursprüngliche Gestalt des Konkordienplatzes zu Paris

Stils (Abb. 383). Über einem griechischen Kreuz erhebt sich die mächtige Kuppel, ein antiker Tempelgiebel bildet die Fassade, Säulen und gerades Gebälk sind die Grundelemente des gesamten Aufbaus. Ohne Fenster, nur durch Oberlicht erhellt, im Inneren (Abb. 384) wie am Äußeren gleich streng und nüchtern, macht der Bau seinem gottesdienstlichen Zwecke nicht die geringste Konzession: es ist das klare, reine Bekenntnis eines neuen ästhetischen Ideals, das mit dem Anspruch auftritt, die Urform alles baulichen Schaffens gefunden zu haben. Die Kirche

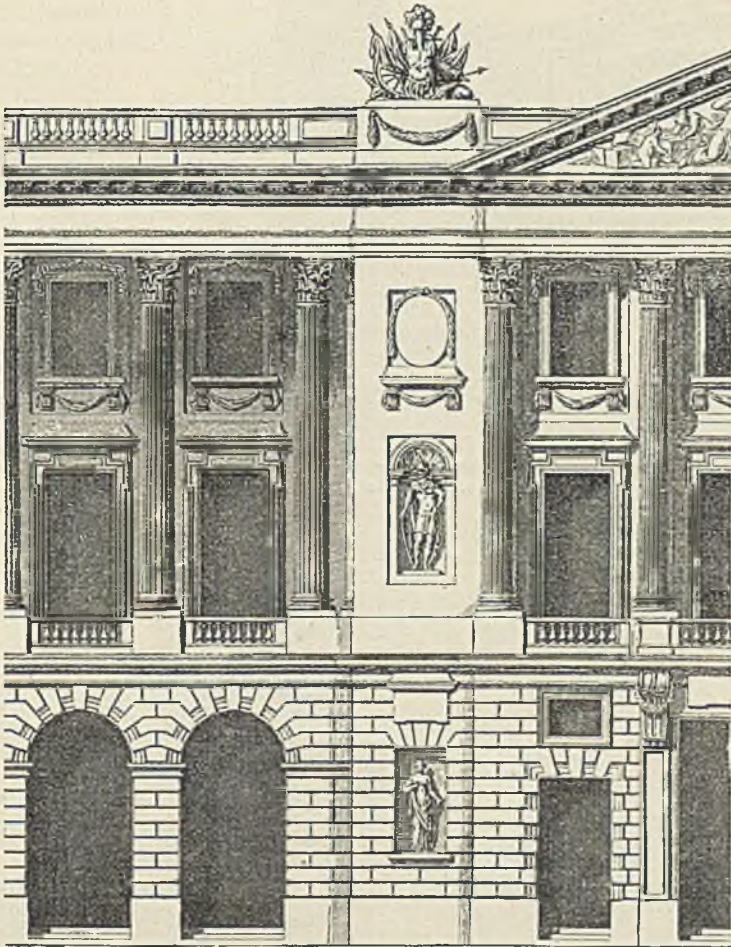


Abb. 381 Fassade der Garde-meubles am Konkordienplatz zu Paris

St. Philippe du Roule von *J. F. Chalgrin* (1737—1811), das 1871 abgebrannte Hôtel des Monnaies von *J. D. Antoine* (1733—1801), die École de Médecine von *Jaques Gondouin* (1737—1818), waren andere, in den sechziger und siebziger Jahren entstandene Werke dieses Stils in Paris.

Wenn die Nuance, welche die Außenarchitektur seit der Mitte des 18. Jahrhunderts von dem bis dahin üblichen französischen Klassizismus unterscheidet, zuweilen nur dem schärfer eindringenden Blick sich offenbart, so gibt sich der Wandel der Innenarchitektur um so leichter zu erkennen. Freilich ver-

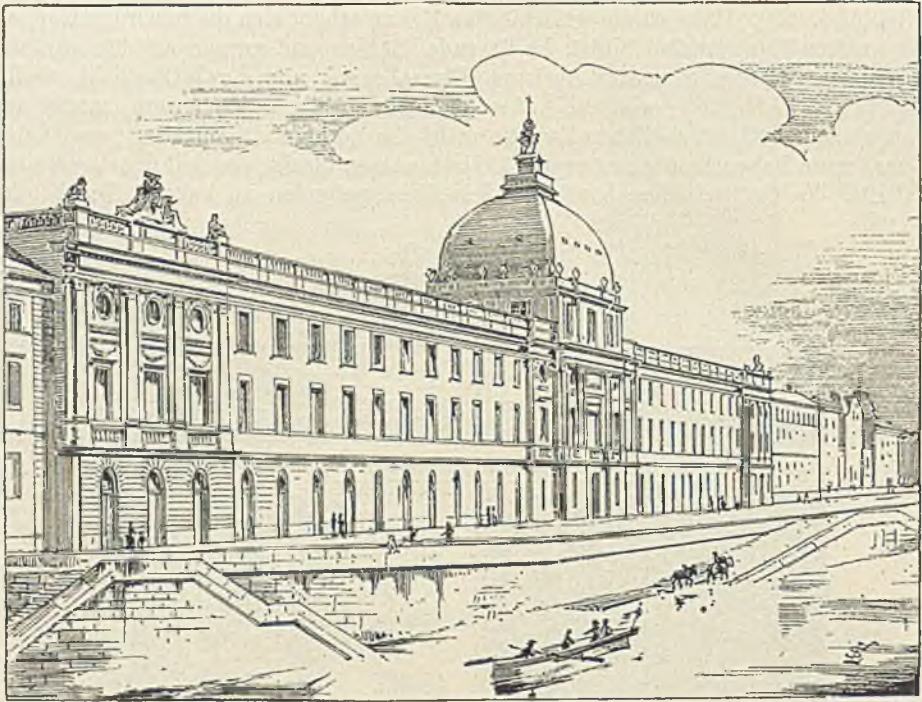


Abb. 382 Hôtel Dieu zu Lyon

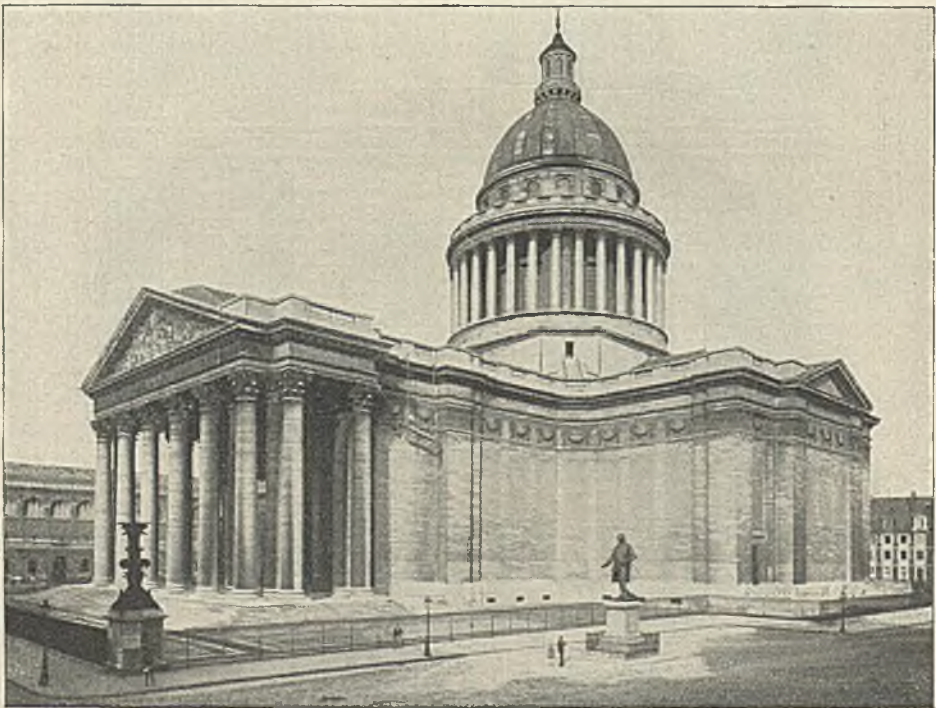


Abb. 383 Pantheon zu Paris

binden zahlreiche feine Fäden den neuen Stil, den die Franzosen „Louis XVI.“¹⁾ nennen, mit dem voraufgegangenen Rokoko. Die Vorliebe für Reichtum der Ornamentik, für Blumen, Früchte, Putten und Trophäen bleibt ihm noch lange eigen, vor allem die tändelnde Grazie bedingt auch fernerhin in erster Reihe den fesselnden Reiz der dekorativen Gebilde. Aber die Herrschaft der geschwungenen Linie, der willkürlichen Verbindungen ist doch mit einem Schlage beseitigt; die Einfassungen recken sich wieder gerade in die Höhe, die Ecken werden rechtwinkelig, die Symmetrie ergreift wieder die Zügel der Herrschaft. Eines der bedeutendsten Werke des Innenbaues in dieser Epoche, die Ausstattung des Schloßtheaters zu Versailles (bis 1770) durch *J. A. Gabriel* (Abb. 385), läßt den neuen, strengeren Geschmack deutlich erkennen; ebenso die zwischen 1770—80 neu eingerichteten Zimmer Ludwigs XVI. und der Königin Marie Antoinette im Schlosse daselbst (von *P. und N. Rousseau*).

Stellenweise geht das Streben nach Regelmäßigkeit und Einfachheit schon bis an die Grenze des Nüchternen, das in der Architektur so schnell Geltung gewann. Noch spielen unter den Entwürfen der architektonischen Dekoratoren die beliebten Wandpanneaux eine große Rolle, aber an Stelle des übermütigen Naturalismus ist ein sorgsamer Aufbau aus dünnem Stäbchenwerk und regelrecht stilisierten Formen getreten, das bald auch dem lustigen Treiben der Rokokoputten ein Ende machen mußte (Abb. 386). Antikisierende Motive, Säulen, Urnen, Sphingen, Girlanden, drangen immer zahlreicher ein, das Akanthusblatt, der Mäander, das Wellenband, kurz alle Elemente der architektonischen Dekoration hielten wieder ihren Einzug und gewannen bald die alleinige Herrschaft.

Die Geschichte dieses Stilwandels spiegelt sich fast noch klarer, als in der Architektur, in den Arbeiten des französischen Kunstgewerbes ab, das niemals zuvor auf solcher Höhe der Vollendung stand. Reichtum der Erfindung, Geschmack, Stilgefühl, Gediegenheit des Materials wie der Arbeit bedingen diese glänzende Blüte, zu der bereits die Epoche Ludwigs XIV. den Grund gelegt hatte und der erst die Revolution ein Ende bereitete. Führend wurde Frankreich vor allem auf dem Gebiete des Möbels. Den hier erfundenen neuen Formen des Sitz- wie Gebrauchsmöbels, dem Fauteuil, dem Sofa, der Kommode, liegt das Streben nach praktischer Bequemlichkeit zugrunde; ästhetisch findet es, wie in der Architektur, seinen Ausdruck in den bauchigen, geschweiften Formen, die in den kleineren



Abb. 384 Inneres des Pantheons zu Paris

¹⁾ *P. Planat, Le style Louis XVI. Paris 1907.*

Verhältnissen des Möbelstils vom Ornament auf die ganze Bauart übertragen wurden. Es lag ja in dem Wesen des Rokoko begründet, daß die tektonische Strenge der Gliederung zurückgesetzt wurde. Am Aufbau des Tischbeins und seiner Verbindung mit dem Untersatz der Tischplatte, der Zarge, läßt sich dies am besten beobachten. Während der Stil Louis XIV. bei allem Reichtum der Form diese Glieder genau

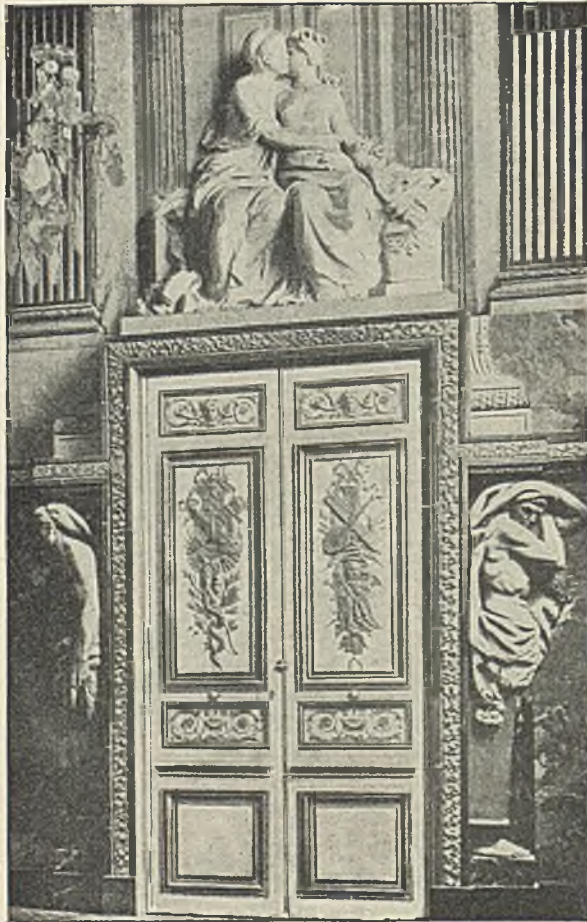


Abb. 385 Dekoration aus dem Theater zu Versailles
(Nach Hirths Formenschatz)

unterschied (vgl. Abb. 89), löste das Rokoko sie in einen großen Linien-schwung auf, der den Übergang vom tragenden zum getragenen Gliede unmerklich vermittelt (Abb. 387). Die Art, wie trotz der ihn überall umkleidenden und begleitenden Schnörkel die Einheit dieses Linienzuges zur Geltung gebracht wird, entscheidet meist über den Schönheitlichen Wert des Möbelstücks; im allgemeinen haben die französischen Tischler, unter denen Meister wie *Thomire*, *Riesener*, *Schwerdfeger*, *Benemann*, *David Röntgen* — zumeist also eingewanderte Deutsche! — weltberühmt waren, dies in hohem Maße verstanden. Nach ganz ähnlichen Prinzipien sind die Kastenmöbel, namentlich die Kommoden, gebaut, die als eine bequeme Mittelform zwischen Schrank und Truhe jetzt allgemein in Gebrauch kamen (Abb. 388). Die Schwingung übertrug sich auch auf die Flächen, deren Belag mit Schildpatt, Zinn, Messing usw., wie ihn die Boule-Arbeit (vgl. S. 86) beliebt gemacht hatte, jetzt

hinter der Verwendung kostbarer Furnierungen und Intarsien zurücktrat oder durch Bemalung ersetzt wurde. Namentlich die von *Robert Martin* (1706—65) nach dem Vorbild japanischer Arbeiten erfundene Lackmalerei (Vernis Martin) fand großen Beifall (Abb. 388). Beibehalten wurden dagegen die vergoldeten Bronzebeschläge, welche schützend alle Ecken und Kanten des Möbels umziehen und sich mit den Handgriffen und Schloßblechen oft in anmutigster Weise verbinden. Sie fassen gleichfalls die ganze Fläche rahmenartig zu einer Einheit zusammen, innerhalb deren die Trennung der einzelnen Türchen, Schübe u. dgl. nicht mehr betont wird (Abb. 388). Als Modelleure für diese und andere kunstgewerbliche Bronzearbeiten genoß die Familie der *Caffieri* verdienten Ruf. Ihre Werke bewahren, soweit sie kirchlichen Zwecken dienen,

noch eine gewisse Zurückhaltung und Strenge des tektonischen Aufbaus: dagegen äußert sich sonst gerade im Metall der ganze Übermut und die bizarre Laune des Rokokostils: Kandelaber, Leuchterarme, Kaminböcke u. dgl. werden in unsymmetrischen Kurven, durchsetzt mit Blatt- und Muschelwerk, gebildet, winden und drehen sich um die eigene Achse oder stellen ihrem ganzen Körper nach einen einzigen Schnörkel dar, dem Blumengirlanden, Figürchen u. dgl. angefügt sind. Ein für die Formenwelt des Rokoko besonders geeignetes Material war das getriebene Silberblech, wie es die Prunkliebe der Zeit nicht bloß für Kannen, Tassen, Dosen, Schüsseln und Schalen verwendete, sondern auch für ganze Toilettenausrüstungen, Ameublements und selbst architektonische Dekorationsstücke. Wie glücklich fügte sich das schmiegsame Material den bauchigen, gerundeten Formen des Rokoko! So wußten gerade die Silberschmiede, unter denen neben *Meissonnier* namentlich der jüngere *Ballin* (1661—1754), die beiden *Germain* und *Jacques Roettiers* (1707—1784) großen Ruhm gewannen, alle naturalistischen Lieblingsmotive der Zeit mit üppigster Phantasie heranzuziehen und gaben dem Material jene breiten, oft muschelartig geriffelten Wölbungen und Kehlen, jene spiralschen Drehungen, welche dann lange Zeit den Stil der Silberschmiedekunst beherrscht haben¹⁾.

Das Ornament des Rokoko trägt durchaus plastischen Charakter und hatte dem eigentlichen Flächenschmuck nur ein Motiv zu bieten: die Blumen. Diese wurden denn auch, in leichter, natürlicher Bildung gefällig über die Fläche ausgestreut, das hauptsächlichste Muster für alle Stoffe, Tapeten, Stickereien, und bringen meist ein sehr anmutiges, frisches Element in das Ensemble der Rokokodekoration.

Der Louis-XVI.-Stil räumte im Kunstgewerbe mit allen diesen Errungenschaften der vorausgehenden Epoche zunächst durchaus nicht radikal auf, er verwendete sie nur in einem anderen Sinne, mit größter Zurückhaltung und wieder stärkerer

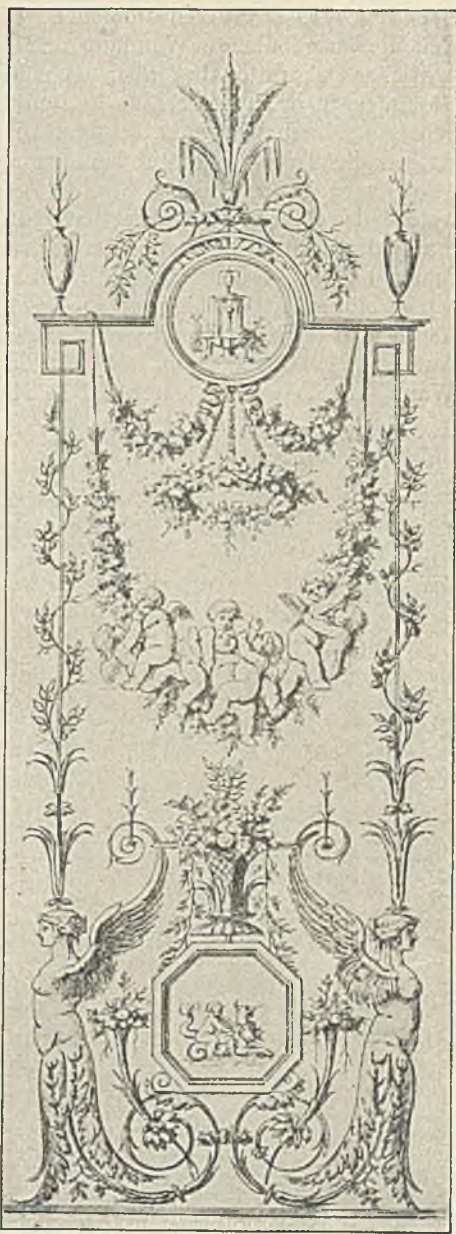


Abb. 386 Entwurf zu einer Wandfüllung
im Stil Louis XVI.
(Nach Hirths Formenschatz)

¹⁾ P. Germain, *Elements d'orfèvrerie* (Neuausgabe Paris 1888).

Betonung des struktiven Moments. Die Kastenmöbel (Abb. 389) behielten zum Teil die ausgebauchte Wandung und die Zusammenfassung der Flächen in einheitlicher Dekoration bei, aber sie näherten sich nun wieder mehr der kubischen Gesamtform, erhielten gerade Kanten und rechteckige Felderteilung und kehrten demgemäß auch zu dem antikisierenden Einzelornament zurück. Dünn und schlank steigen die Tisch- und Stuhlbeine nun wieder gerade in die Höhe, der Flächen Dekor wird in senkrechte Streifen geordnet. Regelmäßigkeit und Symmetrie, welche das Rokoko verleugnet hatte, traten ihre Herrschaft wieder an. Allmählich drang der Einfluß der Antike immer weiter vor und vertrieb das Rokokowesen aus seinen letzten Positionen. An die Stelle tändelnder Schäfergruppen treten jetzt schwerblütige Allegorien auf klassisch gestaltetem Sockel (vgl. Abb. 385, 387); Kandelaber (Abb. 390) und Vasen erhielten einen streng tektonisch durchgeführten Aufbau; Medaillons (Abb. 391) mit kleinen Szenen im Stil der pompejanischen Wandgemälde wurden ein beliebtes Hauptmotiv der Dekoration.



Abb. 387 Konsole aus vergoldetem Holz im Meissonnier-Stil, Uhr im Stil Louis XVI.

Erst in dieser Epoche gelangte eine neue Spezialität der französischen Keramik zu ihrer Ausbildung, das Sèvres-Porzellan. Die Versuche, das seit langem importierte und hochgeschätzte chinesische Porzellan nachzuahmen, die in Deutschland bereits früher zu vollem Erfolg führten, gediehen in Frankreich nur bis zur Erzeugung einer ähnlichen, aber weichflüssigeren, mehr glasähnlichen Masse, des Frittenporzellans (*Pâte tendre*). Die Fabrikation (zuerst um 1695 durch *Louis Poterat* in Rouen und die beiden *Chicanneau* in St. Cloud) wurde 1756 nach Sèvres übertragen und vom Staate übernommen; später — seit 1765 —

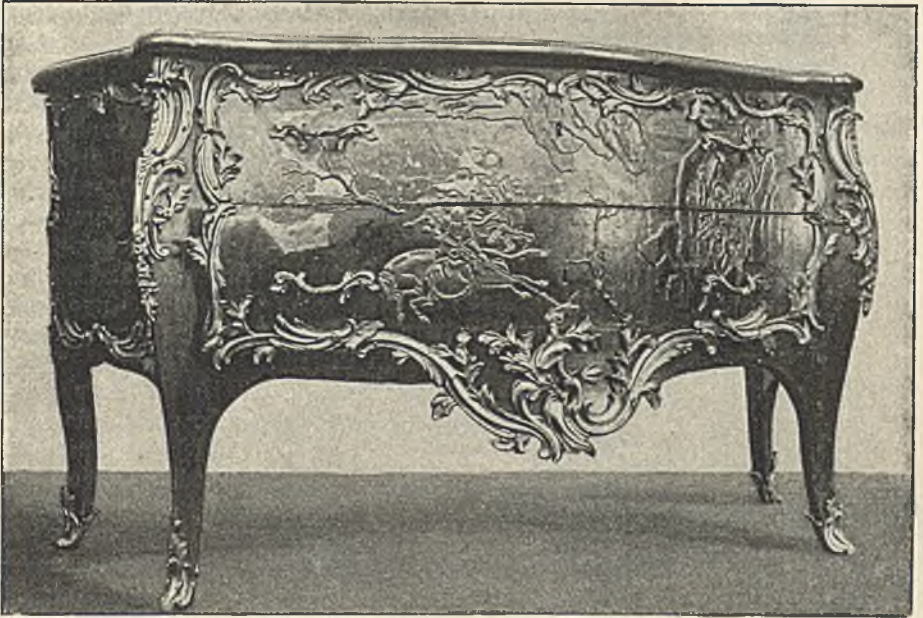


Abb. 388 Rokokokommode mit Lackmalerei und Bronzebeschlägen

wurde auch in Sèvres echtes Porzellan (Pâte dure) hergestellt und verdrängte allmählich das Frittenporzellan. Doch beruht die erste, glanzvollste Zeit der Manufaktur von Sèvres auf letzterem Material, das in seiner weicheren Masse die Farben

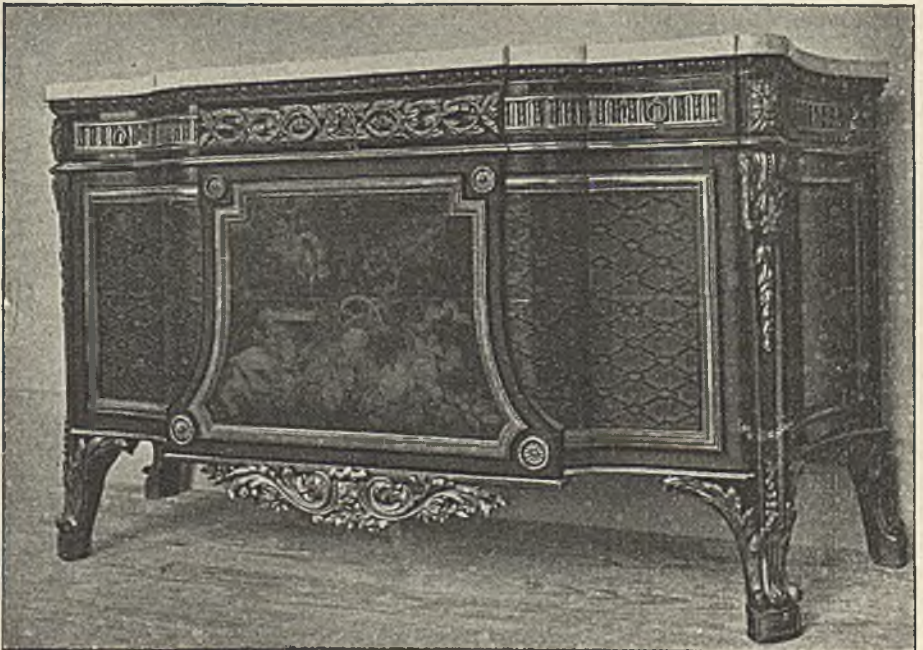


Abb. 389 Kommode im Louis-XVI.-Stil



Abb. 390
Kandelaber im Louis-XVI.-Stil
(Nach Hirths Formenschatz)

wigs XV. in Bordeaux und in Rennes, in der Revolution zugrunde gegangen sind; der Louvre besitzt das Modell zu einer Statue des Königs, der, auf einem Schild stehend, von Kriegern emporgehoben wird, noch voll echt barocken Lebens. Ein Schüler Coustous (vgl. S. 204) war *Edme Bouchardon* (1698—1762), dem ein längeres Studium in Italien, wie man meinte, „die Reinheit der Antike zusammen mit der Anmut Correggios“ verliehen hatte. Doch entrichtete er durch eine bewußte, ans Süßliche streifende Lieblichkeit auch dem Zeitgeschmack seinen Tribut. Sein Hauptwerk (seit 1739), der architektonisch großartig entwickelte Springbrunnen in der Rue de Grenelle zu Paris, hat seinen Mittelpunkt in der Dreifigurengruppe der Stadtgöttin zwischen den ruhenden Flußgottheiten der Seine und Marne; zwei hübsche, in die Umfassungswand eingelassene Reliefs stellen

besonders tief einsaugt und ihnen gesättigten, körperhaften Glanz gibt. Für Gebrauchszwecke ist es weniger geeignet als das harte Porzellan und deshalb meist nur zu dekorativen Vasen und Prachttellern (Abb. 392, 393) benutzt worden. Der künstlerische Wert beruht auch nicht so sehr auf der Form, als auf der Bemalung, welche in einem tiefen, glanzvollen Blau (*bleu du roi* und *bleu turc*), einem rosigen Rot (*rose Dubarry*) und einem hellen Gelb ihre effektvollsten Töne besitzt. — Zu den reizvollsten Erzeugnissen der Manufaktur von Sèvres gehören die plastischen Gruppen aus unglasiertem Porzellan (*Biscuit*); sie verbinden diesen Kunstzweig mit der großen Plastik.

Die französische Plastik des 18. Jahrhunderts ist in ihrem Wesen nicht sehr verschieden von der des siebzehnten; ihre ersten Meister waren die Enkelschüler der großen Barockplastiker. Von *Girardon* (vgl. S. 201) wird die Tradition durch *Robert Le Lorrain* (1666—1743), der prächtige dekorative Werke für Marly, Versailles und Paris schuf, weiter fortgepflanzt auf dessen Schüler *Jean Baptiste Lemoyne* (1704—78), dessen Hauptwerke, die Reiterstatuen Lud-



Abb. 391 Bronzeapplique von einem Möbel im Louis-XVI.-Stil
(Nach Hirths Formenschatz)

in Kindergruppen den Sommer und den Winter (Abb. 394) dar. Berühmt ist auch seine Statue des Amor, der aus der Keule des Herakles sich einen Bogen schnitzt (vollendet 1750), jetzt im Louvre). Lemoynes Schüler *Falconet* und *Pigalle* beherrschen in ihren Monumentalwerken noch mit voller Sicherheit den ganzen Apparat der Barockplastik, zeigen aber im einzelnen und in kleineren Arbeiten ein klassizistisch gemäßigtes, feines Formengefühl voll lebendiger Anmut.

Etienne Maurice Falconet (1716—91)¹⁾ schuf in der theatralischen Reiterstatue Peters des Großen in Petersburg (1766—78), der in antikem Kostüm auf einem kolossalen Felsblock einhergaloppiert, das größte Bronze-gußwerk der Zeit. Seine Badende Nymphe (Louvre), seine köstliche Marmoruhr mit den drei Grazien im Besitz des Grafen Camondo zeigen ihm von einer weit anziehenderen Seite. *Jean Baptiste Pigalle* (1714—85) hat die pompösen Grabmäler des Markgrafen Ludwig Wilhelm in der Stadtkirche zu Baden, des Marschalls Moritz von Sachsen in der Thomaskirche zu Straßburg (vollendet 1777) und des Grafen Harcourt in Notre-Dame zu Paris geschaffen. Das Straßburger Monument (Abb. 395) ist eine berühmte Dramaszene in Marmor. Der Marschall schreitet von den Stufen einer Pyramide, an der kriegerrische Trophäen aufgehäuft sind, in stolzer Haltung dem Sarkophage zu, dessen Deckel die verhüllte Gestalt des Todes emporhält; ein üppiges Weib — ist es „Frankreich“ oder die „Geschichte“? — sucht ihn aufzuhalten, Herkules steht trauernd neben dem Grabe, ein Putto läuft weinend davon; selbst die Wappentiere, ein Adler, ein Löwe, ein Bär sind lebendig geworden und stürzen heulend übereinander. Die Komposition sucht

Bernini zu übertrumpfen, aber die Durchführung ist weichlicher und schwungloser. — Seinen Ruhm begründete Pigalle durch den sitzenden und seine Sandalen lösenden Merkur, dessen lebensgroße Ausführung der König an Friedrich den Großen schenkte, und das Kind mit dem Käfig (im Louvre). Zu seinen berühmtesten Werken zählen ferner eine Gruppe von Liebe und Freundschaft, die Porträtfigur der Marquise von Pompadour und die nackte Statue Voltaires vor der Bibliothek des Institut de France. Seine Marmorfigur des Herzogs von Richelieu, des großen Hofmanns und unfähigen

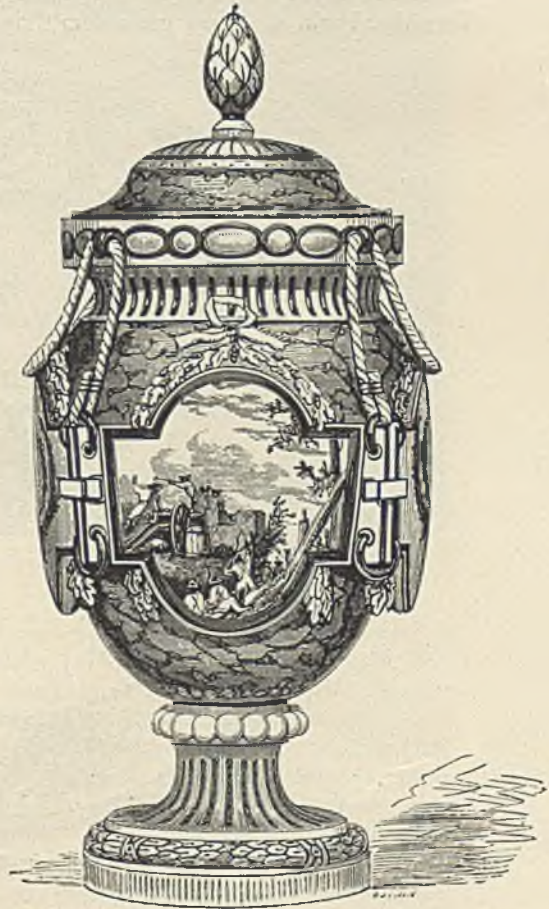


Abb. 392 Sèvres-Vase

¹⁾ E. Hildebrandt, Werke und Schriften des Bildhauers E. M. Falconet. Straßburg 1909.

Feldherrn (im Louvre), ist ganz von der tändelnden Pose des Rokoko beherrscht. Pigalles Schwager *Gabriel-Christophe Allegrain* (1710—95) war ein auch in seinem Schaffen verwandter, hochangesehener Bildhauer.

Eine besondere Gruppe bilden die Lothringer Bildhauer aus den Familien *Adam* und *Michel*¹⁾. Die Söhne des in Nancy tätigen *Sigisbert Adam*, *Lambert Sigisbert* (1700—59) und *Nicolas Sebastian* (1705—78) haben auch in Paris und Versailles große Bildwerke ausgeführt, wie die Gruppen des Neptunbeckens im Versailler Park, die noch ganz dem Empfindungskreise des Barocks entstammen.

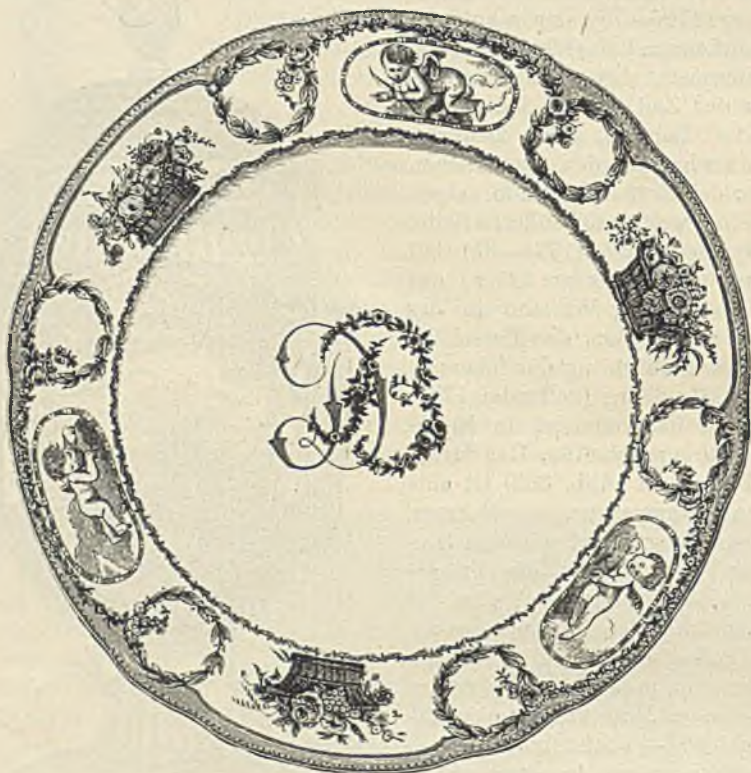


Abb. 393 Dubarry-Schüssel aus Sèvres

Der dritte Bruder *Franç. Gaspard Adam* (1710—61) war hauptsächlich für Friedrich den Großen in Potsdam tätig. Das gleiche gilt von seinem Landsmann und Verwandten *Sigisbert François Michel* (1728—1811), der bis 1770 in Berlin blieb. Der jüngere Bruder desselben, *Claude Michel*, gen. *Clodion* (1738—1814) gelangte dagegen in Paris und hauptsächlich als Meister der Kleinplastik zu hohem Ansehen. Clodion hatte 1762—71 in Rom studiert, aber seine Werke lassen nichts von dem Ernst der Antike oder der Wucht der italienischen Barockplastiker verspüren. In ihnen herrscht die tändelnde Grazie des Rokoko; kichernde Nymphen, drollige Kinder, vergnügte Faune bilden die lebensprühenden kleinen Gruppen in Terrakotta, Biskuit, Marmor und Bronze, die seinen Ruhm ausmachen (Abb. 396.) Für die Manufaktur von Sèvres hat er, wie schon *Falconet* u. a., zahlreiche Modelle geschaffen und er steht

¹⁾ *H. Thirion*, Les Adam et Clodion. Paris 1865.

an der Spitze einer ganzen Reihe ähnlicher Kleinplastiker, die namentlich den gebrannten Ton gern als Ausdrucksmittel benutzten. *Augustin Pajou* (1730—1809) und *Simon Louis Boizot* (1743—1809) sind unter ihnen die bekanntesten. Das Museum von Sèvres, in dem ihre und anderer Meister Werke zahlreich vertreten sind, enthält nicht den schlechtesten Teil der Leistungen damaliger französischer Plastik¹⁾.



Abb. 394 Der Winter, Relief von Edme Bouchardon

Ihre beste Kraft aber entfaltete diese noch immer im Bildnis; *Jean Jacques Caffieri* (1725—92) und *Jean Antoine Houdon* (1741—1828) leisteten darin Hervorragendes, und insbesondere *Houdon*²⁾ zeigt noch am Schlusse der Epoche, welche Größe, Reinheit und Schlichtheit bei tief eindringendem Verständnis der geistigen Persönlichkeit die französischen Porträtkünstler zu erreichen vermochten. Er schuf nicht bloß lebensprühende Abbilder fast aller berühmten Männer seiner eigenen Zeit wie *Voltaire* (Abb. 397), *Rousseau*, *Buffon*, *Mirabeau*, *Gluck*, *Washington* u. a., sondern auch durch Wahrheit und Tiefe ausgezeichnete Idealporträts historischer Persönlichkeiten. Seinen ersten großen Erfolg errang er am Schlusse seines zehnjährigen Aufenthalts in Rom um 1769 mit einer Marmorstatue des hl. Bruno (jetzt in S. Maria degli Angeli, Abb. 398); es ist ein Werk von bewundernswerter Einfachheit und Ruhe bei überzeugendster Charakteristik des großen Ordensstifters. 1781 entstand sein zweites großes Meisterwerk, die Sitzstatue *Voltaires* im Foyer des Théâtre Français, wieder eine Gestalt von packender Lebendigkeit bei monumentaler Ruhe und trotz des antiken Philosophenmantels. Es ist nicht zufällig, daß man bei seiner Bronzefigur der eilenden *Diana* (1783, im Louvre, eine Marmorausführung von 1781 in Petersburg) unwillkürlich an *Goujons* Ruhende *Diana* erinnert wird: etwas von der feinen, sicheren Einfachheit der französischen Renaissance lebt auch in diesem spätgeborenen Meister, der noch die ganze Periode des orthodoxesten Klassizismus miterlebte, ohne sich in seinem persönlichen Stil irremachen zu lassen.

¹⁾ *A. Tronle*, Choix de modèles de la Manufacture Nationale de Sèvres. Paris 1897.

²⁾ *H. Dierks*, Houdons Leben und Werke. Gotha 1887.

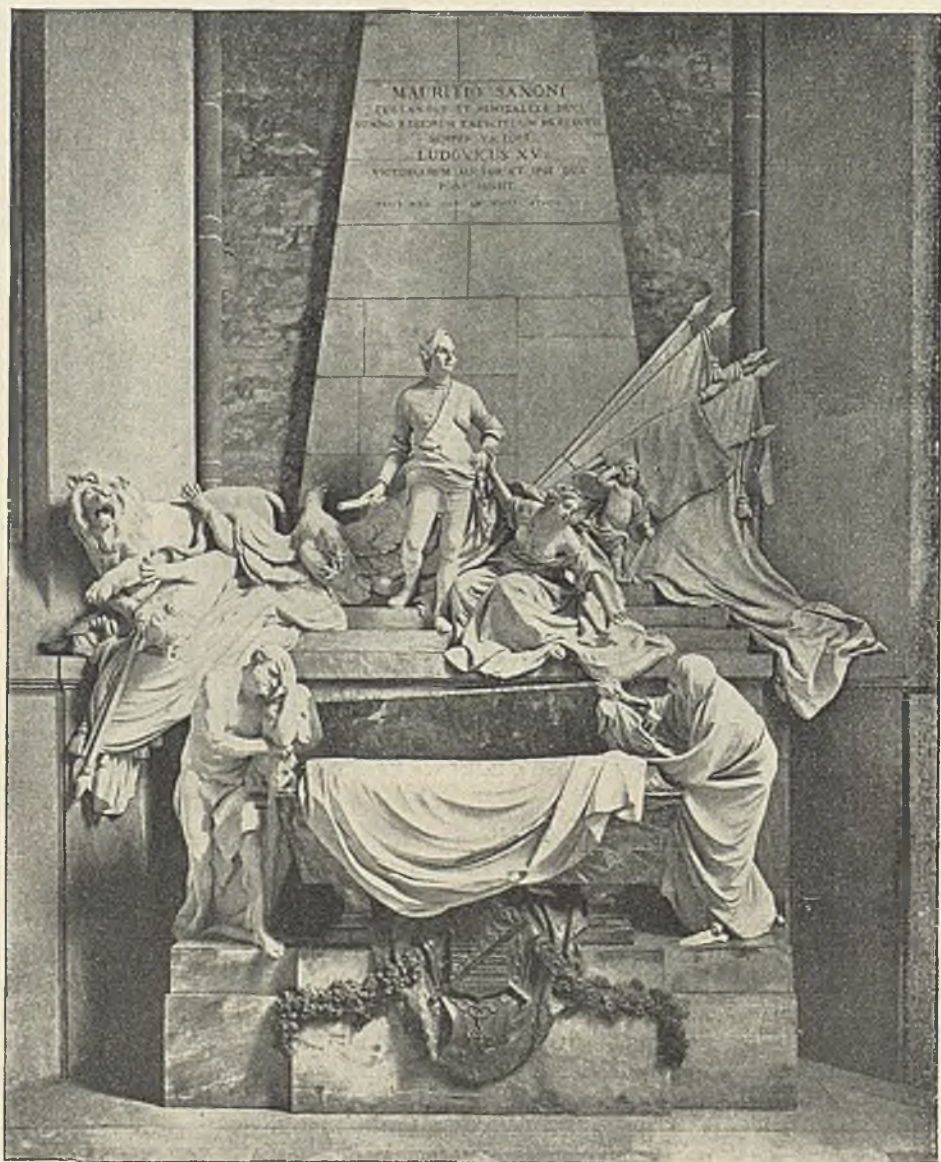


Abb. 395 Grabmal des Marschalls Moritz von Sachsen von J. P. Pigalle

Steht die größte Erscheinung der französischen Plastik im 18. Jahrhundert am Ende der Epoche, so ist das Umgekehrte der Fall in der Geschichte der gleichzeitigen Malerei¹⁾. Sie beginnt mit *Antoine Watteau*²⁾, dem Schöpfer des Rokoko-

¹⁾ *Ed. et J. Goncourt*, L'Art du XVIII^e siècle. 3. Aufl. Paris 1880—82. — *Lady Dilke*, French Painters of the XVIIIth Century. London 1899. — *P. Marcel*, La peinture française au début du XVIII^e siècle. Paris 1906.

²⁾ Von den neueren Werken über Watteau sind vor allem die Schriften von *Th. Volbehr* (Hamburg 1885), *E. Hannover* (Berlin 1889), *G. Dargenty* (Paris 1891), *P. Mantz* (Paris 1891) sowie Studien von *R. Dohme* zu nennen; ihre Resultate faßt die kleine Monographie

stils in der Malerei und dem im speziellen Sinne „malerischsten“ Künstler, den Frankreich vor dem 19. Jahrhundert besessen hat. Gegen die überwiegend italienische Schule und Richtung der französischen Maler kommt in Watteau der Einfluß der niederländischen Kunst zur Geltung. Denn Valenciennes, wo er 1684 geboren wurde, war damals, obwohl durch den Frieden von Nimwegen unter französische Herrschaft gezwungen, noch völlig vlämisch; ein dortiger Maler *Gérin* wurde sein erster Lehrer, Bilder von van Dyck, Crayer, Vos, Janssens bedeuteten seine ersten künstlerischen Eindrücke. Und über seiner ganzen späteren Tätigkeit



Abb. 396 Terrakottagruppe von Clodion

stehen als wegweisende Ideale die großen Meister der vlämischen Kunst, Rubens und Teniers. — Im Jahre 1702 kam Watteau nach Paris, wo er zuerst als Dekorationsmaler bei *Claude Gillot* (s. oben S. 371) tätig war, der in engen Beziehungen zum Theater stand. Dann arbeitete er in der Werkstatt *Claude Audrans*, der ebenso wie Gillot im Fache der „Grotesken“ großen Ruf hatte und außerdem Konservator des Luxembourgpalastes war; hier hatte Watteau also die bequemste Gelegenheit, Rubens' Medicigalerie zu studieren. Von den Wanddekorationen, die er als Gehilfe dieser Meister herstellte, hat sich keine im Original erhalten, nur Radierungen (vgl. S. 371) geben davon einen Begriff. Affen und chinesische Motive spielten dem damaligen Modegeschmack entsprechend darin eine bedeutende Rolle;

von *A. Rosenberg* (Bielefeld u. Leipzig 1896) übersichtlich zusammen. Vgl. auch *E. H. Zimmermann*, *Watteau, des Meisters Werke* in 182 Abbildungen (Klassiker der Kunst XXI). Stuttgart 1912.

von den Erfindungen seiner Lehrmeister unterscheiden sich die Kompositionen Watteaus schon früh durch das naturalistisch behandelte Pflanzenwerk, das er ihrer etwas trockenen Ornamentik einfügte. Die Natur war für den von Jugend an zarten und kränklichen Künstler ein Jungbrunnen, den er zärtlich liebte; geschlossene Räume konnte er nicht ertragen, fast alle seine Szenen spielen im Freien. Im Luxembourggarten, dem damals beliebtesten Spazierort von Paris,



Abb. 397 Porträt Voltaires von J. A. Houdon

machte er seine Studien an Baumgruppen und Menschen; später war es namentlich das liebliche Nogent-sur-Marne, wo er sich gern aufhielt. Kleine Genrebilder in der Art Teniers', darunter der Savoyarde in der Petersburger Eremitage, ein Bauerntanz, Soldatenbilder „Auf dem Marsche“, „Bei der Rast“, „Im Lager“ und ähnliche, waren seine ersten Versuche in der Tafelmalerei; die Motive dazu sammelte er vielleicht bei einem vorübergehenden Aufenthalt in Valenciennes, in dessen Nähe 1709 die Schlacht bei Malplaquet geschlagen worden war. Nach seiner Rückkehr erhielt er einen größeren Auftrag auf dekorative Malereien von dem reichen Bankier und Kunstmäzen Antoine Crozat, in dessen Hause er dann eine Zeitlang lebte und im Verkehr mit den Stichen und Zeichnungen seiner Sammlung wie mit feingebildeten Kennern und Liebhabern sicher manche entscheidende Anregung empfing. Tizian und die Venezianer, vor allem aber immer wieder Rubens tauchen bei der Betrachtung seiner Gemälde und Zeichnungen aus diesen Jahren als Inspiratoren vor uns auf. 1712 wurde Watteau als „Agréé“ bei der Akademie aufgenommen: das Rezeptionsbild, das er zur Erlangung der wirklichen Mitgliedschaft zu liefern hatte, malte er auf vieles Drängen endlich 1717 in wenigen

Wochen. Es war sein Meisterwerk: „Einschiffung nach der Insel Cythere“; die damals entstandene Improvisation, mehr eine geistreiche Skizze, befindet sich heute im Louvre (vgl. die Kunstbeilage), eine sorgfältigere veränderte Wiederholung kam aus dem Besitz Friedrich des Großen, der ein eifriger Bewunderer und Sammler von Watteaus Arbeiten war, in den des preußischen Königshauses. Die Komposition stimmt auf beiden Bildern in den Grundzügen überein: am Rande eines Parks mit alten Bäumen ist eine Gesellschaft von Kavaliern und Damen im Aufbruch begriffen zu der am Ufer wartenden geschmückten Barke, welche sie nach der Insel der Liebesgöttin, Cythere, hinüberführen soll. Diese Insel spielt eine gewisse Rolle in der Schäfer- und Liebespoesie der Zeit, sie ist das erträumte Ziel der Sehnsucht für diese galanten Lyriker, von dem sie sich Stillung aller Leiden und Schmerzen der Liebe versprechen. Das Geheimnisvolle, Ferne, Märchenhafte ist in der Berliner Wiederholung, wo Mast

und Segel auf dem Schiffe emporragen und die Ferne im duftigen Äther entschwindet, noch stärker ausgedrückt als in dem Pariser Urbilde, wo hohe Berge im Hintergrunde aufsteigen und die Wasserfläche mehr den Eindruck eines Binnen-sees, als den des weiten Meeres macht.

Mit dieser Komposition hatte Watteau seinen Stil gefunden, sie gibt den Inbegriff seiner Kunst und seiner Persönlichkeit. Jene träumerische Sehnsucht, die ihn, wie alle Kranken, von den Freuden des Daseins Ausgeschlossenen erfüllt, kleidet seine Phantasie in Formen, wie er sie den Eindrücken von Leben, Natur und Kunst entnommen hat. Die „Fêtes galantes“ der Versailler Hofgesellschaft, die jetzt in der übermütigen Epoche der Régence besonders glanzvoll wieder auflebten, die „Liebesgärten“ und ähnliche Darstellungen des Rubens und der Venezianer, seine eigenen Studien nach der Natur und Reminiszenzen aus der Poesie und dem Theater mögen als die Elemente gelten, aus denen sich in der poetisch empfindenden Seele des Malers diese Schöpfungen gestalteten. Bis in Einzelheiten hinein lassen sich die Tatsachen seines Lebens als mitbestimmend verfolgen, denn selbst das Kostüm der Figuren auf diesen und anderen Bildern ist eine Mischung aus der Zeittracht und der Kleidung der italienischen und französischen Komödianten, wie sie Watteau auch auf anderen Bildern darstellte (Abb. 399). Vor allem aber ist es sein unermüdlich fleißiger Zeichenstift, den er in zahllosen Skizzen und Studien nach dem Leben erprobt hat, seine wie ein Erbeil aus der Kunst seiner niederländischen Heimat empfangene koloristische Technik, die hier ihre lebendige, schönheitsverklärte Sprache reden. Gerade das Werk, mit dem er sich die akademische Würde errang, beweist, wie fern von allem akademischen Wesen dieser Maler blieb, der nur dadurch ein so großer Künstler wurde, weil er ganz dem Zuge seiner eigenen Natur zu folgen wagte.

Die „Fahrt nach Cythere“ hat Vorgänger und Nachfolger in Watteaus Gemälden, aber der Grundton ist fast stets derselbe: ein poetisch verklärtes Liebesleben in freier Natur, bei Musik und Tanz, äußerlich dezent und voll feiner gesellschaftlichen Form, doch innerlich erfüllt von heimlich zehrender Glut. Im ganzen kaum ein Jahrzehnt hat Watteau in dieser Weise Tafelbilder gemalt, aber er schuf mit jener Hast, welche das



Abb. 398 Statue des hl. Bruno von J. A. Houdon

Bewußtsein einer nur kurz zugemessenen Lebensdauer zu geben pflegt. In Wirklichkeit ein einsamer, kranker Mann, oft launisch und mißmutig, strömte er in einer erstaunlich großen Zahl von Meisterwerken die Sehnsucht seiner heiß empfindenden Künstlerseele aus. Leider ist infolge der unsteten Art seines Arbeitens die malerische Technik der Gemälde oft unsolide, so daß sie zum Teil heute arg ruiniert erscheinen.

Unter den Bildern, die etwa zwischen 1712 und 1717 entstanden sind, stehen *L'amour paisible*, *Leçon d'amour*, *Le Concert* und *L'Assemblée galante*, alle vier im Besitz des Deutschen Kaisers, obenan. Schon hier entfaltet Watteau alle Reize der malerischen Komposition, der duftigen Landschaft,



Abb. 399 Gilles (Italienische Komödienfigur) von Antoine Watteau

der pikanten Tons; seine Gestalten, schlank und nervös, mit den charakteristischen kleinen, runden, stumpfnäsigen Köpfen, sind etwas monoton, aber die Art, wie er sie zu bewegten Gruppen ordnet, entzückt stets aufs neue. Später wurden seine Gestalten noch schlanker, sein Ton kühler, die Baumgruppen rücken weiter auseinander und lassen den Blick auf den Horizont frei. Der Zeit nach 1717 gehören wohl die beiden Bilder der Dresdener Galerie „Gesellige Unterhaltung im Freien“ und „Liebesfest“ an, ferner die köstliche „Musikstunde“ der Sammlung Wallace in London (radiert 1719) und das „Frühstück im Freien“ des Berliner Museums (Abb. 400). Wie naiv und rein Watteaus Kunst blieb, kann

namentlich das reizende Bildchen „Iris oder der Tanz“ veranschaulichen, mit der anmutigen Gestalt eines halbwüchsigen Mädchens, das vor drei kleinen Knaben einen feierlichen Tanz aufführt; es befindet sich, wie so viele andere hervorragende Werke des Meisters, im Besitz des Deutschen Kaisers. Dorthin ist auch das letzte große Meisterwerk Watteaus gelangt, das (jetzt in zwei Hälften zerschnittene) Firmenschild seines Freundes, des Kunsthändlers Gersaint. Er malte es nach der Rückkehr von einem kurzen Aufenthalt in England (1719 bis 1720) binnen drei Tagen, wie er selbst sagte: „um sich die Finger wieder gelenkig zu machen“. Das Bild stellt den Laden des Kunsthändlers mit scharf nach dem Leben beobachteten Figuren dar; an den Wänden hängen viele Bilder aus allen Schulen, die Watteau mit einer Virtuosität in ihrem Stil getreu wieder-



Einschiffung nach der Insel Cythere von Antoine Watteau

Paris, Louvre

Paul Neff Verlag (Max Schreiber), Eblingen a. N.

gegeben hat, die wieder an Teniers' bekannte „Galeriebilder“ (vgl. S. 260) erinnert. Das Bild ist leichtflüssig, aber sorgfältig in bestimmtem, ruhigem Farbonauftrag gemalt und auf einen feinen silbergrauen Ton gestimmt. Watteau hat damit noch am Ende seiner Tätigkeit gezeigt, daß er auch außerhalb seines speziellen Gebietes ein großer Maler war. Er starb am 18. Juli 1721 in Nogent-sur-Marne an der Schwindsucht.



Abb. 400 Frühstück im Freien von Antoine Watteau

Der kranke, menscheuscheue Künstler, der so treffend den Geist seiner lebenslustigen Epoche zum Ausdruck bringt, hat nur im letzten Jahre seines Lebens kurze Zeit den Sohn eines Landsmannes, *J. B. Joseph Pater* (1690—1736), als Schüler unterrichtet; dieser und *Nicolas Lancret* (1690—1743) wurden seine besten Nachahmer, bleiben aber durch nüchterne, derbe Auffassung weit hinter ihm zurück. Sonst hat die zeitgenössische französische Malerei wenig gemein mit diesem ihrem größten Meister. Sein Genre galt in den Augen der Kunstgenossen, so beliebt es beim Publikum war, als ein untergeordnetes im Vergleich zu den „grandes machines“ der akademischen Historienmaler. Diese aber hingen als Schüler und zum Teil als Abkömmlinge der älteren Meister noch aufs engste mit der Kunstrichtung des 17. Jahrhunderts zusammen. Die jüngeren Mitglieder der Künstlerfamilien *Coypet*

und *De Troy*, die Schüler der *Boulogne* und *Jouvenel*, wie der vielbeschäftigte *Louis Silvestre* (1675—1760), beherrschten die Akademie und errangen die großen Aufträge. Mehrere Generationen hindurch fügten die Mitglieder der aus Holland stammenden Künstlerfamilie *Van Loo* (vgl. S. 331), von denen *Charles-André Vanloo* (1705—63) der bekannteste wurde, sich diesen Kreisen ein. Aus der Provinz gingen *Antoine Rivaltz* (1667—1733) und sein Schüler *Pierre Sublegras* (1699—1749) hervor, von denen letzterer in Rom sogar gewürdigt wurde, eines der großen Gemälde für die Kuppelpeiler von St. Peter zu schaffen. Allmählich freilich wurde auch der Ton des „grand goût“ leichter, freier, gefälliger; nicht die antike Geschichte und Homer, sondern Ovid gab die Vorwürfe der Malereien her. *François Le Moine* (1688 bis 1737) fügte zu der formalen Anmut, mit welcher er solche Stoffe wie „Herkules und Omphale“, „Apollon und Daphne“, „Venus und Adonis“ behandelte, eine rosige Frische der Farbengebung; sein Schüler *Ch. Joseph Natoire* (1700—77) schmückte das Hôtel Soubise mit Darstellungen aus dem Leben der Psyche und behandelte in seinen Staffeleibildern Themata wie „Bacchus und Ariadne“, „Venus in der Schmiede Vulkans“ u. a. mit gefälliger, wenn auch oberflächlicher Eleganz.



Abb. 401 Hirtenidylle von François Boucher

Aus diesem Kreise ist *François Boucher*¹⁾ (1703—70) hervorgegangen, der originellste und für seine Zeit charakteristischste Akademiker. Auch er war Schüler *Le Moines*, machte seine Studienreise nach Italien, wurde 1734 Mitglied, 1765 Direktor der Akademie und „Premier Peintre du Roi“. Auf seine Jugendentwicklung hat das Studium *Watteaus*, dessen Zeichnungen er radierte (vgl. S. 371), den größten Einfluß gehabt. Aber in den „Fêtes galantes“, Schäferszenen und Hirtenidyllen (Abb. 401), die er als offenbare Nachahmungen dieses Meisters malte, kommt doch seine durchaus anders geartete künstlerische Natur zum Vorschein. Boucher

¹⁾ *P. Mantz*, *François Boucher, Lemoyne et Natoire*. Paris 1880. — *A. Michel*, *Fr. B.* Paris 1886.

ist sinnlicher, kecker, bewußter in seiner nicht zu leugnenden Anmut, ja es mischt sich gar nicht selten ein lüsterner Zug in seine Darstellungen, wie er bei Watteau nie vorkommt. Er bevorzugt das Nackte und baut die Wirkung seiner meisten Bilder auf den Reiz halb oder ganz entkleideter koketter Mädchengestalten auf. Den Charme der Linie, Heiterkeit und Liebenswürdigkeit besitzt er in kaum geringerem Grade als Watteau, was ihm fehlt, ist seelisch vertiefte, poetische Auffassung. So ist er der rechte Repräsentant der immer leichtsinniger und oberflächlicher werdenden Zeit, die lächelnd über Abgründe dahintänzelte.



Abb. 402 Jugendbildnis Friedrichs des Großen von Antoine Pesno
(Nach Phot. Hanfstaengl)

Im übrigen hat Boucher eine sehr vielseitige Tätigkeit entwickelt. Er malte Sopraporten (im Hôtel Soubise), Deckenbilder in der Salle du Conseil in Fontainebleau), Wandbilder („Neptun und Amynone“ im Grand Trianon) und Tafelgemälde historischen, mythologischen, allegorischen Inhalts, entwarf Dekorationen und Ornamente aller Art, schuf Landschaften, Porträts — wie das oft wiederholte seiner Gönnerin, der Marquise von Pompadour — und zuweilen selbst bürgerliche Sittenstücke, wie das hübsche Bild „Die Modehändlerin“ von 1746 in Stockholm und das etwa gleichzeitige Familienbild im Louvre. Seine Malweise, zuerst noch ziemlich fest und warm, wurde später leichter und flüssiger und gewann jene zarten blassen Töne, welche für ihn und die Epoche charakteristisch sind. Aus den letzten zwanzig Jahren seiner Tätigkeit, wo er ganz ohne Modelle gemalt haben soll, stammen viele flau und manierierte Arbeiten. Die größte Zahl seiner Werke besitzen der Louvre, das Wallacemuseum in London und die Galerie zu Stockholm. Bouchers Hauptschüler waren sein Schwiegersohn *Pierre Antoine Baudouin* (1623—69) und *Jean-Honoré Fragonard* (1732—1806). Letzterer hat, als einsamer Vertreter einer untergegangenen Kulturepoche, den Stil seines Meisters fortgesetzt bis in eine Zeit, die von geradezu entgegengesetzten Anschauungen beseelt war¹⁾. Er ist, so verstaubt uns seine keck tändelnden Kompositionen heute anmuten, als Maler stets delikats und geistvoll, zumal in seinen Porträts großen und kleinen Maßstabes (vgl. die Kunstbeilage).

¹⁾ A. Dayot u. L. Vaillat, *L'œuvre de Chardin et de Fragonard*. Paris 1907.

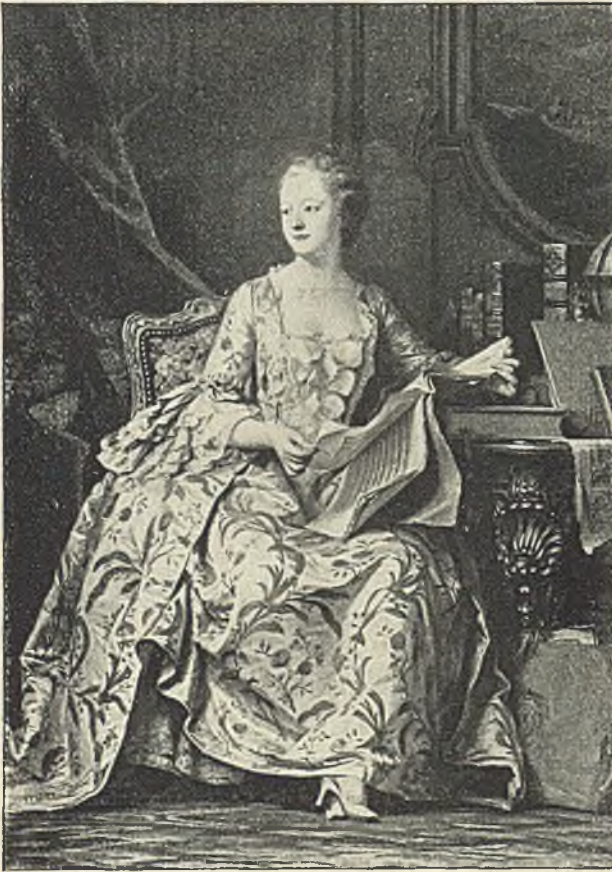


Abb. 403 Marquise von Pompadour, Pastell von Quentin de la Tour

Die zwingende Kraft der Persönlichkeitsschilderung hatte eben auch die französische Rokokomalerei nicht verloren und so nehmen die eigentlichen Bildnismaler eine besonders hervorragende Stellung ein. Einer der frühesten und bedeutendsten, *Antoine Pesne* (1683—1757), hat fast ausschließlich außerhalb Frankreichs gearbeitet; 1710 berief ihn der König von Preußen als seinen Hofmaler nach Berlin, wo er bald auch zum Akademiedirektor ernannt wurde. Außer einzelnen Historienbildern und dekorativen Malereien hat er hier zahlreiche, durch kraftvolle Charakteristik und leuchtendes Kolorit ausgezeichnete Bildnisse (Abb. 402) geschaffen, die sich hauptsächlich in den königlichen Schlössern und in der Galerie zu Dresden befinden. Ihm steht *Jean Marc Nattier* (1685 bis

1766) der beliebteste Porträtmaler der Pariser Gesellschaft, an künstlerischer Bedeutung gleich. Andere wie *Quentin de la Tour* (1704—88) und *Etienne Liotard* (1702—89) haben insbesondere als Pastellmaler Triumphe errungen. Diese neu aufkommende Technik war zuerst durch die ganz Europa durchwandernde Venezianerin *Rosalba Carriera* (1675—1757)¹⁾ ausgebildet und in Mode gebracht worden. Sie entsprach in ihrer zarten und duftigen Wirkung völlig dem Geist und Geschmack des Rokokozeitalters. *De la Tour* führte sie aus der frauenzimmerhaften Weichheit zu mehr männlicher Kraft und gab ihr die Fähigkeit psychologischer und stofflicher Charakteristik. So hat er in meisterhaften Bildern das *Tout Paris* seiner Zeit porträtiert; die Hauptwerke besitzt der Louvre, die größte Zahl derselben das Museum seiner Vaterstadt St.-Quentin (Abb. 403). *Liotard*, ein geborener Schweizer und Schüler *Le Moines*, erwarb sich gleichfalls in fast allen europäischen Hauptstädten internationalen Ruf und hinterließ überall seine frischen lebenswürdigen Bilder; noch heute populär ist sein Schokoladenmädchen in der Dresdener Galerie (Abb. 404). Den Beschluß dieser Reihe macht die Malerin *Elisabeth-Louise Vigé-Le Brun* (1755—1842), die bei mehr oberflächlicher Auffassung doch einige mit Recht berühmte Bildnisse, wie das der Königin Marie-Antoinette (Versailles) und das Selbstbildnis mit ihrer Tochter (Louvre) geschaffen hat.

¹⁾ E. v. Moerschelmann, *Rosalba Carriera*. Leipzig 1908.



Bildnis einer Unbekannten von Jean Honoré Fragonard

Wenig bedeuten die französischen Landschafts-, Tier- und Stillebenmaler des 18. Jahrhunderts. Keiner von ihnen, auch nicht der berühmteste Landschaftler der ganzen Epoche, *Claude-Joseph Vernet* (1714—89), dessen Kompositionen in unzähligen Stichen vervielfältigt worden sind, drang über ein Nachempfinden der großen älteren Meister und ihrer bewährten Bildwirkungen hinaus. Das verlorene unmittelbare Verhältnis zur Natur sollte die französische Kunst vielmehr auf einem anderen Wege wiederfinden, der ihr durch die politisch-sozialen Strömungen des Zeitalters nahegelegt war: durch das realistisch-bürgerliche Genre.

In der Familie sah Rousseau den Urquell aller Natur, alles Glückes und Friedens: in ihren Schoß flüchtete nun auch die Malerei, als die notwendige Übersättigung an der akademischen Manier und an der geschminkten Unnatur des Rokoko eintrat. *Diderot* (1713—84), der berühmte Herausgeber der Enzyklopädie, erhob in seinen einschneidenden Kritiken des Pariser Salons von 1765—67 am lautesten den Ruf nach einer Umkehr. Aber schon vorher hatten diese Ideen ihre künstlerische Verwirklichung gefunden durch *Jean-Siméon Chardin* (1699—1779), der zuerst Früchte, Blumen und Stilleben malte, dann aber vorzugsweise Szenen aus dem bürgerlichen Familienleben schlicht und wahr, aber nicht ohne malerische Feinheit. Offenbar haben ihm, wie für sein erstes Stoffgebiet, auch hierbei die Holländerkünstlerische Anregung geboten. Aber Chardin hatte den Mut, seine Vorbilder nicht zu kopieren, er suchte vielmehr aus der Beobachtung des Lebens heraus ihnen Gleichwertiges zu schaffen. So entstanden jene kleinen Meisterwerke, die seinen Namen berühmt gemacht haben, das „Tischgebet“ (1740, im Louvre [Abb. 405], der „Unterricht im Sticken“, „Die Toilette“, „Das Kartenhaus“, die Wäscherin, die Köchin, die Dame, welche einen Brief siegelt u. a., wie sie namentlich der Louvre in großer Anzahl besitzt. Der veränderte Geist des Zeitalters „Louis XVI.“ kommt darin ebenso treffend zum Ausdruck wie in den Bildern Bouchers das Rokoko, in denen Watteaus die Régence. Es bleibt beachtenswert, daß am Anfang wie am Ende dieser Entwicklungsreihe eine engere Berührung mit der niederländischen Malerei steht!



Abb. 404 Das Schokoladenmädchen von Jean Etienne Liotard
(Nach Phot. Tamme)

Aus dem einfachen, malerisch gesehenen Genrebild machte *Jean-Baptiste Greuze* (1725—1805)¹⁾ ein bürgerliches Rührstück, ganz im Sinne Diderots, der ihn überschwänglich feierte. Er schiebt den Inhalt der Darstellungen in den Vordergrund und rechnet auf das Mitschwingen der Empfindungssaite in dem Beschauer; zum Teil dürfen seine Bilder direkt als künstlerische Veranschaulichung der Lehren Rousseaus und der englischen Moralphilosophen gelten. So riß er mit Kompositionen wie „Die Bibelvorlesung“, „Die Verlobung auf dem Dorfe“, der „Väterliche Fluch“, der „Tod des Gichtbrüchigen“,



Abb. 405 Das Tischgebet von Jean-Siméon Chardin

deren aufdringliche Sentimentalität uns heute unangenehm berührt, alle Welt zur Bewunderung hin. Wieviel von dem alten Rokokogeist, trotz aller zur Schau getragenen Moralität, noch in Greuze steckt, zeigen seine vielbeliebten Mädchenbilder, deren süße Unschuld ihnen erlaubt, zumeist auch ein Stück ihres schneigen Busens sehen zu lassen (Abb. 406). Malerisch stehen diese Köpfe und Halbfiguren in ihrer frischen, liebevollen Vortragsweise zumeist höher als die komponierten Bilder des Malers. So endet, wie Robert Dohme es treffend ausdrückt, mit einer „merkwürdigen Mischung des koketten Geistes des 18. Jahrhunderts und wirklicher Naturbeobachtung“ in Greuze, der Revolution und Kaiserreich noch miterlebte, die französische Malerei.

Die graphischen Künste sahen in den jüngeren Mitgliedern der Stecherfamilie *Drevet*, *Pierre-Imbert* (1679—1739) und *Claude* (1705—81) zunächst die Fortsetzung des virtuoson Porträtstichs, der aber unter ihren Nachfolgern bald in eine übermäßige Betonung der technischen Faktur und demgemäß in metallische Härte verfiel. Der Hauptvertreter dieser letzten Epoche war der aus Deutschland eingewanderte *Georg Wille* (1715—1807). Anregung zu reicher reproduzierender Tätigkeit boten die Gemälde Watteaus, Bouchers, Greuzes und anderer Meister. Unter den Watteaustechern, welche durch eine Verbindung der Radierung mit zarter Grabstichelarbeit den malerischen Reiz der Originale oft sehr treffend wiedergeben, ragen *Benoît Audran* und *Nicolas-Henri Tardieu* (1674—1749) am meisten hervor.

¹⁾ C. Maclair et H. Marcel, J. B. Greuze. Paris 1909.

Der Freund und Bewunderer des Meisters, Jean de Julienne, faßte ihre und anderer Stecher Arbeiten nach Watteau in einer großartigen Ausgabe zusammen. Die eigenen Radierungen der Maler spielen in der französischen Kunstgeschichte nur eine untergeordnete Rolle. Es entsprach vielmehr dem französischen Geschmack, die Radierung in Behandlung und Wirkung der sauberen und eleganten Grabstichelarbeit nahe zu bringen; auf diesem Felde ist *Jean-Michel Moreau* (1741—1814) teils durch eigene Platten, teils durch seine Zeichnungen der Führer einer ganzen Gruppe von Radierern geworden, deren Blätter reizvolle Beiträge zur Zeit-

und Sittengeschichte bieten. Die meisten dieser Künstler gehörten auch zu jener *Illustratorenschule*, die wohl die eigenartigste Erscheinung in der Geschichte des französischen Kupferstichs bildet. Wenig eigentliche Bilder, aber die anmutigsten Textbildchen, *Vignetten*, *Randleisten* (*Culs de lamp*) wurden zur Ausstattung kostbarer Buchausgaben verwendet, wie sie jetzt zum guten Ton gehörten. Die Namen von *Hubert François Gravelot* (1699—1773), *Ch. Nicolas Cochin* (1715 bis 1790)¹⁾, *Charles Eisen* (1720—78) ragen auf diesem Gebiete hervor, welchem die geistig verfeinerte Lebenskunst der Franzosen ihren Stempel aufgedrückt hat.



Abb. 406 Der zerbrochene Krug von J. B. Greuze

Deutschland und die übrigen Länder

In Deutschland herrschte bald nach 1700 allenthalben der Barockstil. Vorwiegend aus italienischen Anregungen hervorgegangen, hatte der deutsche Barock, wie wir gesehen, im Süden wie im Norden allgemach ein kräftig eigenartiges Gepräge gewonnen, und die Erwartung konnte nicht unberechtigt erscheinen, daß sich daraus so etwas wie ein nationaler Stil abklären werde, gleich geeignet für die Bedürfnisse des Fürstenschlosses wie des einfachen Bürgerhauses. Dieser Möglichkeit setzte die Invasion französischer Kunst um 1720 etwa ein Ziel. Ihr Einfallstor zunächst in Süddeutschland war München, wo Kurfürst Max Emanuel

¹⁾ *S. Rocheblave*, *Les Cochin*. Paris 1893.



Abb. 407 Innendekoration aus Schloß Schleißheim.

den Ehrgeiz entwickelte, für sein Land ein Louis XIV. im kleinen zu werden. Schon an den Innendekorationen *Joseph Effners* (vgl. S. 116) in Schleißheim, in der Pagodenburg (1719) und der Badenburg (1721) des Nymphenburger Parks läßt sich der Einfluß eines frühen Aufenthalts in Paris nicht verkennen; sie zeigen bei echt deutscher Fülle und Wärme der Phantasie doch den Grundzug des Bérainschen Ornamentstils, das verschlungene symmetrische Bandwerk innerhalb barock gezeichneter Umrahmungen (Abb. 407). Mit dem zweiten Viertel des Jahrhunderts aber zogen französische Künstler selbst in die bayrische Hauptstadt ein: 1725 wurde *François Cuvilliers* (1698—1768), ein Schüler de Cottés (vgl. S. 371), am Hofe an-



Abb. 408 Aus der Amalienburg bei München

gestellt, der dann bis zu seinem Tode in gesteigertem Maße die Bautätigkeit Münchens beeinflußt hat. Cuvilliés, eine hochbegabte Künstlerpersönlichkeit, hat das französische Rokoko in Deutschland heimisch gemacht, freilich nicht ohne seinerseits manches von dem Genius loci anzunehmen. Die Wohnung Karls VII. in der Residenz (1729—37), die Amalienburg (seit 1734), das Residenztheater (1750—52) sind die wichtigsten Schöpfungen des Meisters in München. Der eingeschossige Prachtbau der Amalienburg im Nymphenburger Park¹⁾ (Abb. 408)

¹⁾ O. Aufleger, Die Amalienburg im Schloßgarten zu Nymphenburg. München 1894. (Lichtdrucke.)

wurde eines der frühesten und schönsten Denkmäler des Rokoko auf deutschem Boden. Hier sehen wir den neuen Stil ohne Übergang, wie ihn die Régence in Paris bedeutete, aus dem Boden eines vollaftigen Barock herauswachsen, im einzelnen oft allzu derb und prunkreich, aber echt deutsch in seiner Phantasiefülle und gesunden Sinnlichkeit. Von demselben Geiste sind die Fassadenkompositionen Cuvilliés' (am Palais Piosasque de Non, jetzt Eichthal, um 1730, am ehemaligen Palais Holnstein, jetzt Erzbischöflicher Palast, seit 1733) erfüllt: ganz selbständige Versuche, die Formenwelt des Rokoko dem eingewurzelt Verlangen nach einer kräftigen malerischen Gesamtwirkung anzupassen. Diesem Streben blieb auch der Sohn des Meisters, *François Cuvilliés d. J.* (1734—70)

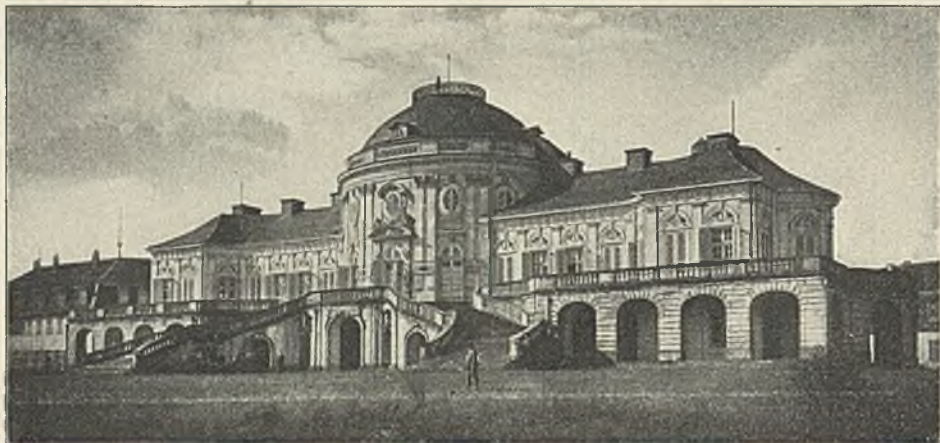


Abb. 409 Schloß Solitude bei Stuttgart

treu, dem das Preysing- und das Arcopalais in der Prannerstraße in München sowie das neue fürstbischöfliche Palais in Passau zugeschrieben werden. Selbst wo das Rokoko auf deutschem Boden von italienischen Baumeistern angewandt wurde, behielt es etwas von dieser germanischen Freude am reichen Schmuckwerk, die den Pariser Architekten gewiß auch, wie der Stil Cuvilliés', als „provinziell“ erschienen wäre. Beispiele bieten das von *Leopold Retti* (vgl. S. 100) ausgebaute Schloß zu Ansbach¹⁾ oder das einem Italiener *dell' Opera* (richtiger vielleicht dem unter diesem italienischen Namen versteckten Niederländer *Jacob van der Auvera*) zugeschriebene Thurn- und Taxissche Palais in Frankfurt a. M.²⁾. Der Innenausbau von Schloß Brühl bei Köln, wo Franzosen und Deutsche nebeneinander beschäftigt waren, gibt zu Vergleichen die beste Gelegenheit. Ein Prunkstück, auf das die deutsche Schloßarchitektur auch im 18. Jahrhundert selten verzichtete, das monumentale Treppenhaus, ist hier mit besonders malerischer Wirkung gestaltet. Auch der von *Retti* begonnene Schloßbau in Stuttgart wurde seit 1752 von einem Franzosen *Philippe de la Guepière* fortgesetzt, der in den Schloßchen Monrepos und Solitude (um 1765 [Abb. 409 u. 410]) besonders reizvolle Beispiele der entwickelten Pariser Bauweise hinstellte. Ein anderer Zögling der Pariser Akademie, *Nicolas de Pigage* (1721—96) trat 1748 in kurpfälzische Dienste, schuf die berühmte Gartenanlage von Schwetzingen

¹⁾ O. Lessing, Schloß Ansbach. Berlin 1892.

²⁾ F. Luthmer, Plastische Dekorationen aus dem Palais Thurn und Taxis. Frankfurt-a. M. 1890.

und baute 1756—60 das Schlößchen Benrath bei Düsseldorf: es ist in seinem glänzend entwickelten Grundriß, der einstöckigen, ebenerdigen Anlage, dem gesucht einfachen Äußeren ein klassischer Musterbau des Stils.

Zu solcher vornehm-schlichten Zurückhaltung war freilich das deutsche Rokoko, wie es seinen sprechendsten Ausdruck in den späteren Schöpfungen des fränkischen Meisters *Balthasar Neumann* (vgl. S. 115 f.) findet, selten geneigt. Bei ihm läßt sich, an den Innendekorationen der Schlösser zu Würzburg und Bruchsal, der Kirche Vierzehnheiligen u. a. das Nachwirken der Barockstimmung am besten beobachten. Das feste Gerüst der Dekoration im Fürstensaal zu Bruchsal (Abb. 411) bildet eine ziemlich schwere Halbsäulenarchitektur,

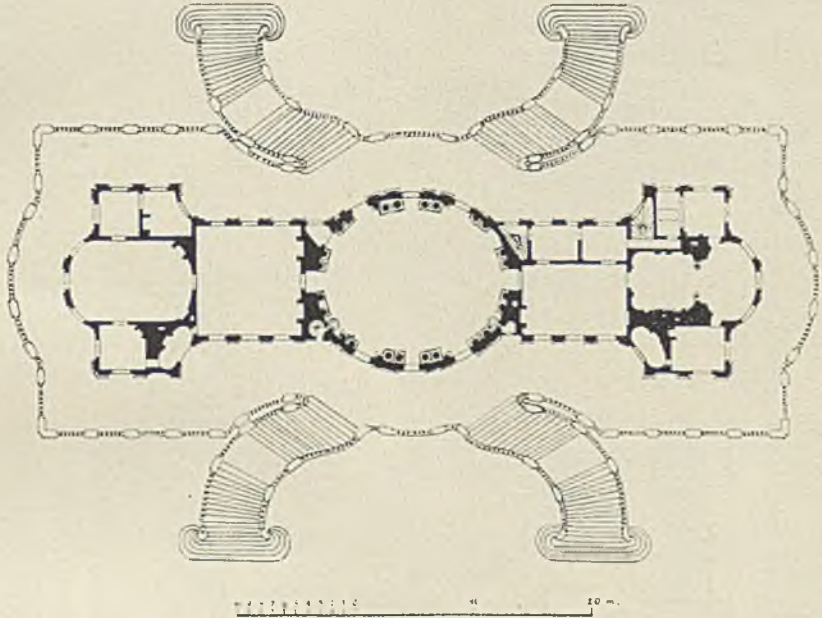


Abb. 410 Grundriß von Schloß Solitude bei Stuttgart

dazwischen aber schiebt sich ein reich verschnörkeltes Rahmenwerk und der Übergang zur Decke ist von wildester Bewegtheit und überbietet alle französischen Vorbilder in der Ausnutzung der Asymmetrie und der zackigen Zerschissenheit der Formen. Dem deutschen Verzierungsdrange allein blieb es vorbehalten, das Rokoko auch auf die Außenformen des bürgerlichen Privatbaus zu übertragen, und zahlreiche durch naive Frische anmutende Gebäude, wie das Haus „zum Falken“ in Würzburg (Abb. 412), das Rathaus zu Bamberg u. a. verdanken ihm ihre Entstehung. *Neumanns* Sohn *Franz Ignaz Michael* (1726—55) ist besonders interessant durch seinen Vierungsturm auf dem Mainzer Dom, der sich in einer für diese Zeit anerkennenswerten Weise mit der Gotik abzufinden sucht.

Einen Übergang zum Klassizismus hat die lebensfreudige süddeutsche Architektur zumeist abgewiesen. Das Bedürfnis an Kirchenbauten war auch, nach einer so langen, regen Bautätigkeit, in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts vollauf gedeckt und für die Zwecke des Profanbaus genügte noch auf lange das Rokoko. Daher finden sich hier verhältnismäßig wenig Denkmäler der antikisierenden Bauweise. Das bedeutendste ist die Abteikirche St. Blasien im Schwarzwalde, 1768—80 von dem kurfürstlich trierischen Hofarchitekten *Michel*

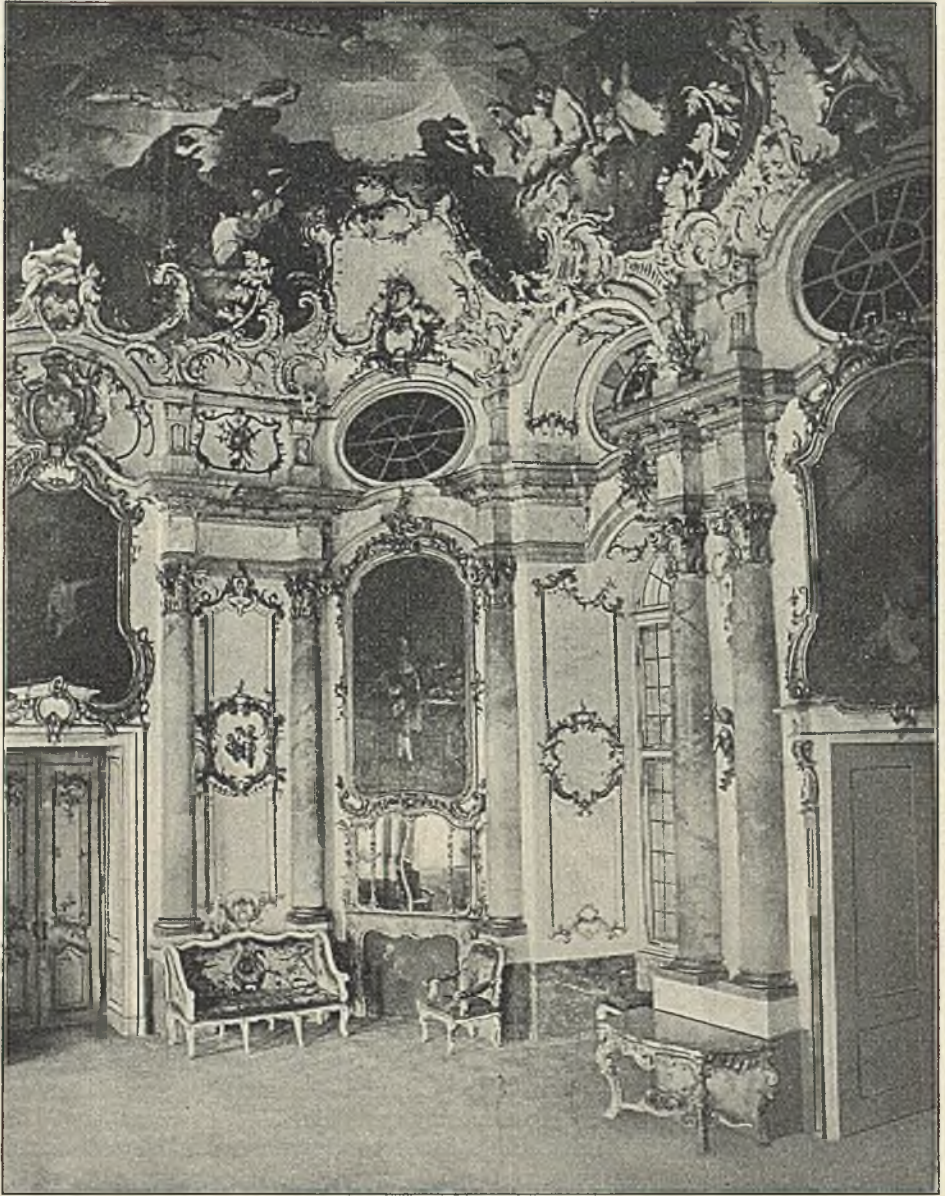


Abb. 411 Fürstensaal im Schloß zu Bruchsal

d'Inard, einem Franzosen, im Inneren (Abb. 413) wie Äußerer in ungemein schweren, derben Formen errichtet. Von demselben Architekten rührt die Chorausstattung im Münster zu Konstanz und der Turm der Stiftskirche in Hechingen her, die neben der Innendekoration von St. Stephan zu Würzburg und der Klosterkirche zu Kaisheim noch als Zeugnisse des Übergangs vom Rokoko zum „Louis XVI.“ auch in Süddeutschland genannt werden können.

Besser für diesen Stilwandel vorbereitet war der Boden in Norddeutschland. Hier erscheint das Rokoko nur als eine vorübergehende Episode in dem

Kämpfe zwischen Barock und Klassizismus, der schon vorher durch das Eindringen des letzteren namentlich von Holland her (vgl. S. 139) begonnen hatte. Den vollen Anschluß an die französische Kunst gewann die Architektur zuerst durch Friedrich den Großen, der in *Georg Wenzel von Knobelsdorff* (1697—1753) eine Zeitlang den Architekten sah, der seine Ideen am besten verwirklichte. Er hatte ihn schon in Rheinsberg beschäftigt und schickte ihn als König nach Paris. Zurückgekehrt suchte Knobelsdorff in dem Umbau des Stadtschlusses zu Pots-

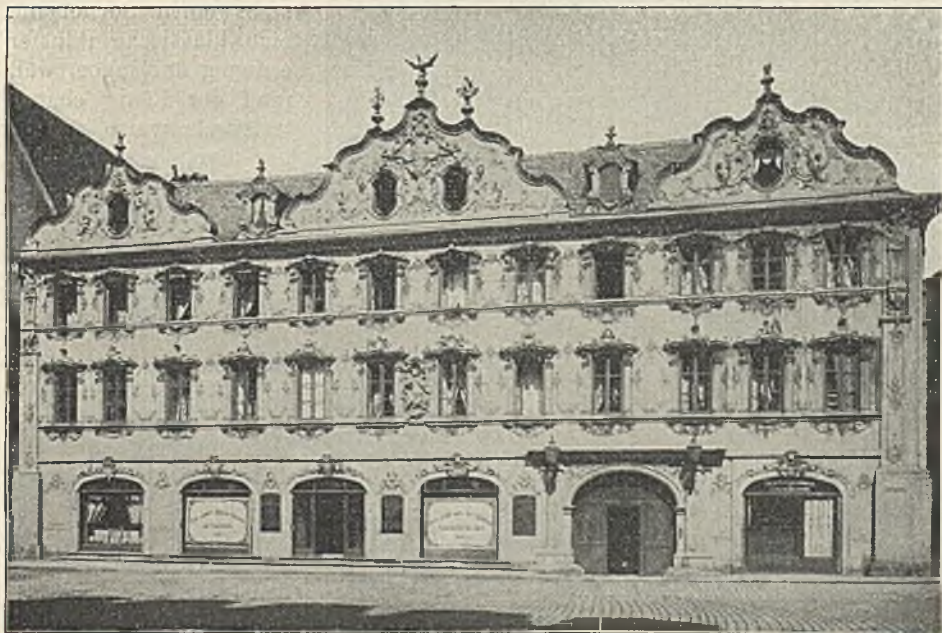


Abb. 412 Haus „zum Falken“ in Würzburg

dam (seit 1745), dem Ausbau des „neuen Schlosses“ in Charlottenburg (1740—42) den unverfälschten französischen Geschmack zur Geltung zu bringen: das Äußere in einem anspruchslosen Klassizismus, das Innere im üppigsten Rokoko. Am stärksten tritt die antikisierende Richtung im Berliner Opernhause (seit 1743) zutage, das ursprünglich als Beginn eines großen „Forum Fridericanum“ geplant war: es sollte im Äußeren (Abb. 414) — durch die Säulen- und Giebelvorhalle — wie im Inneren an einen Tempel erinnern, die Bühne war als die Cella dieses Tempels gedacht, deren Vorraum das Zuschauerhaus bildete; trotzdem ist die Ausstattung des Inneren im üppigsten Rokoko durchgeführt.

Knobelsdorff war ein künstlerisch hochbegabter Dilettant, ursprünglich Offizier, der auf dem Umweg über die Malerei dann sich zu ernster Beschäftigung mit der Baukunst durchfand. Dieser Bildungsgang ist seinen Außenarchitekturen nachteilig gewesen, sie bleiben alle etwas ängstlich und trocken an der Regel kleben, er hat ihm aber gestattet, in seinen Innendekorationen sich ganz frei zu entfalten; das Rokoko Knobelsdorffs in Potsdam und Charlottenburg hat einen persönlichen Charakter, es ist ohne Rücksicht auf das Strukture malerisch entwickelt mit besonderer Vorliebe für naturalistische Pflanzenmotive. Es ist feiner und geistreicher als das süddeutsche Rokoko, aber ebenso selbständig gegenüber den französischen Vorbildern.

Auf der Innendekoration beruht auch der künstlerische Wert des Schlosses Sanssouci¹⁾, das nach einer Skizze des Königs als Krönung einer großartigen Terrassenanlage seit 1745 ausgeführt wurde. Wegen der Außenarchitektur überwarf sich Friedrich mit seinem Architekten, obwohl sie in der eingeschossigen Anlage — nach dem Muster des Palais Bourbon (vgl. Abb. 373) — und Raumverteilung ganz der Pariser Regel entsprach; aber Knobelsdorff wollte wenigstens einen Sockel und eine klassische Pilasterordnung anbringen, während der König charakteristischerweise auf der im Grunde genommen barocken Idee der Hermenpilaster bestand!



Abb. 413 Inneres der Benediktinerabteikirche in St. Blasien

So konnte Knobelsdorff, während untergeordnete Kräfte wie *Friedrich Wilh. Dietrichs* (1702—57) die Fassaden ausführten, nur in dem feinen Säulengang um den Hof und in der Innendekoration sich betätigen: letztere ist eines der glänzendsten Werke des deutschen Rokoko geworden (Abb. 415).

In Dresden wurde der Geltungsbereich des Rokoko einerseits, wie wir gesehen haben, durch die kräftigen Nachwirkungen der Bähr-Pöppelmannschen Schule, andererseits durch das frühe Einsetzen

der klassizistischen Reaktion (vgl. S. 139) eingeschränkt. Seine hervorragendste Schöpfung war die Innendekoration des — 1900 abgebrochenen — Brühlischen Palais von *J. Chr. Knöffel*, deren etwas zaghafte und kühle Vornehmheit in einem entschiedenen Gegensatz zu dem bodenwüchsigen, kräftigen Rokoko der Süddeutschen steht (Abb. 416) und für den Übergang zum „Louis XVI.“ wie prädestiniert erscheint. Von den Rokokobauten in verschiedenen kleineren Residenzstädten Mitteldeutschlands hat sich wenig erhalten. Am meisten ragt Kassel hervor, das in mehreren Palaisbauten und vor allem in der Innenausstattung des Schlosses Wilhelmsthal (vgl. S. 128) anziehende und glänzende Werke dieses Stils besitzt.

Alle diese Bauten gehörten, nach französischen Begriffen gemessen, im Entstehen bereits einer Mode von gestern an. Und da sie keiner historisch gewordenen künstlerischen Entwicklung entsprossen waren, so gingen sie ohne tiefere Nachwirkung vorüber und machten der neuen Mode Platz. Typisch für diesen Verlauf

1) *H. Rückwardt*, Schloß Sanssouci. Berlin 1883 (Lichtdrucke).

ist die Baugeschichte Berlins, eben weil hier der Geschmack eines geistreichen Herrschers allein entscheidend war. Neben wechselnden Experimenten, in denen verschiedentlich der üppigste Barock zugleich mit der strikten Nachahmung antiker Bauwerke auftaucht (vgl. S. 139), fand auch Friedrich der Große schließlich im strengen Klassizismus die Bauweise, die ihm zur monumentalen Ausgestaltung seiner Residenz geeignet erschien. *Karl von Gontard* (1731—91)¹⁾, aus Mannheim gebürtig und zuerst in Bayreuth tätig, dann in der Pariser Bauschule fortgebildet,



Abb. 414 Fassade des Opernhauses zu Berlin

war der Architekt, der diese Absichten am besten verwirklichte. Sein Bau der sog. „Comuns“ beim Neuen Palais in Potsdam (1766—68 [Abb. 417]) machte den klassischen Stil in der Mark heimisch. Es sind bezeichnenderweise ebenso reine Dekorationsbauten ohne praktischen Zweck wie das zweite Hauptwerk des Meisters, die Türme auf dem Gendarmenmarkt (1780—85), die an zwei unbedeutende ältere Kirchen angefügt wurden, um den großen Platz architektonisch zu beherrschen (Abb. 418). Die Handhabung der antiken Formen in diesen Bauten ist von großer Eleganz und die beabsichtigte monumentale Wirkung wird vollkommen erreicht; von deutschem Geiste aber lassen sie kaum einen Hauch verspüren. In ähnlichem Sinne führte Gontard die Kolonnaden an der Königsbrücke sowie diese selbst aus (1778/79) und begann auch nach Friedrichs Tode noch für seinen Nachfolger das Marmorpalais in Potsdam (1787). Gontards Bauten waren, in Unterordnung unter den Willen des Herrschers, nur für das Auge geschaffen; es fehlt ihnen, bei aller formalen Schönheit, die wichtigste Eigenschaft des architektonischen Kunstwerks, der Einklang zwischen dem Inneren und Äußeren, zwischen Zweck und Form. So leiten sie eine Periode der Berliner Architektur ein, in welcher

1) P. Wallé, *Leben und Wirken Karl von Gontards*. Berlin 1891.

diese Disharmonie zur Regel wurde, jede Kirche, jedes Amtsgebäude, jeder Gartenpavillon womöglich einem griechischen Tempel zu gleichen suchte und das Formengefühl naturgemäß rasch verarmte und erstarrte. Der Spotname „Zopfstil“ bezeichnet treffend die echt preußische Nüchternheit und Strammheit dieses architektonischen Regimes, das immerhin, von der offiziellen Staatsbaukunst abgesehen, im bürgerlichen Wohnbau noch manches gute, schlichte Werk hervorgebracht hat¹⁾.



Abb. 415 Bibliothekzimmer im Schloß Sanssouci

Das deutsche Kunstgewerbe im 18. Jahrhundert folgte noch sklavischer als die Architektur den Wandlungen des französischen Geschmacks. Nur daß die Eigenart, welche sich das deutsche Rokoko, wie wir gesehen haben, als Erbteil des Barocks in der Innendekoration zu wahren wußte, auch an den Möbeln und Geräten zutage tritt. Die Bevorzugung gerade der phantastischen Elemente des Stils, des Muschelwerks, der naturalistischen Bildungen, der Unsymmetrie, die Auflösung des Möbelumrisses bis zur völligen Negation jeder tektonischen Form (Abb. 419), die Verwendung schwerer plastischer Blumen- und Fruchtgehänge in der Ornamentik (Abb. 420) ist eigentlich erst dem deutschen Rokoko eigen. In den

¹⁾ C. Zetzsche, *Zopf und Empire* (Tafeln mit Text). Berlin 1910.

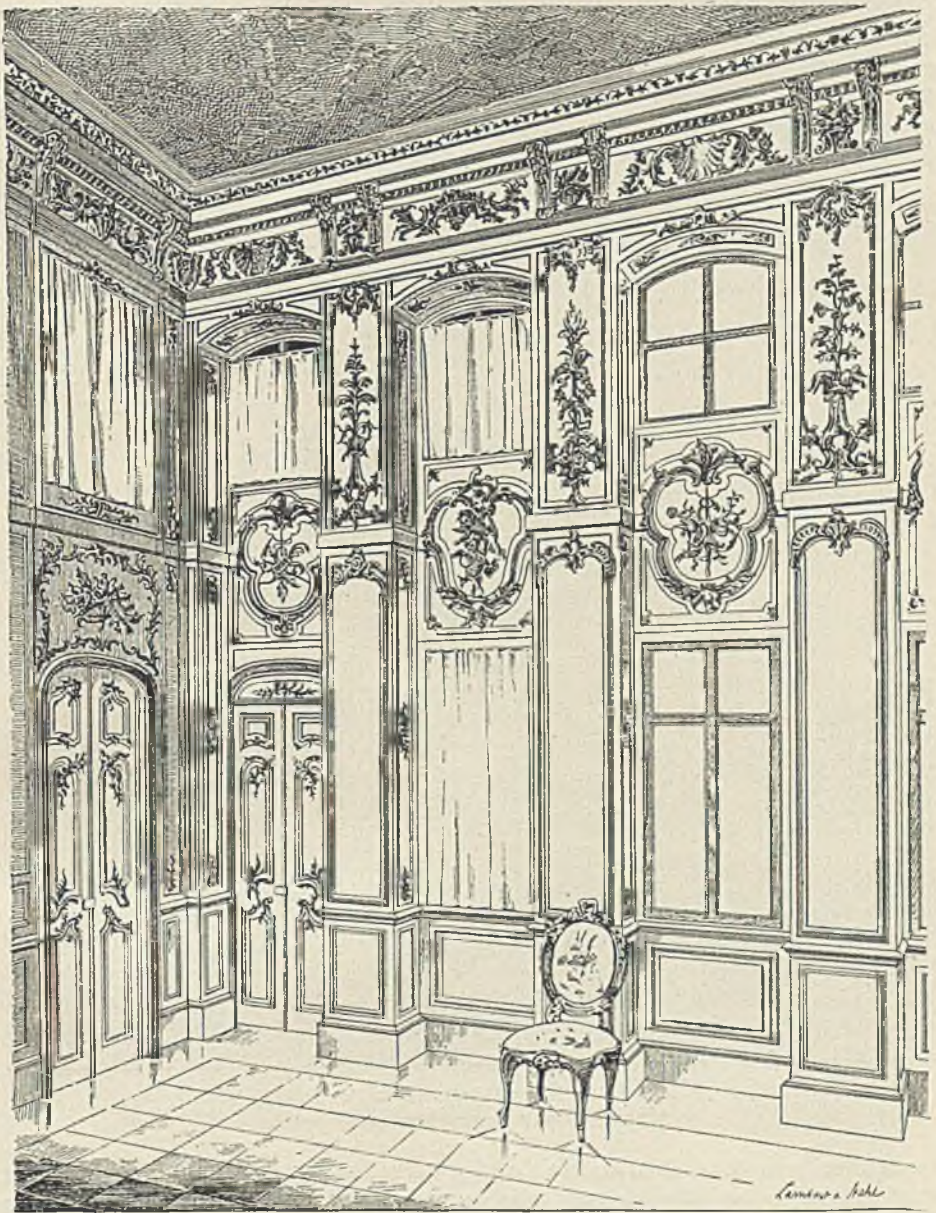


Abb. 416 Bibliotheksaal im Brühl'schen Palais zu Dresden

Bronzebeschlägen, den Bilderrahmen, auch in den Entwürfen zu allerlei kunstgewerblichen Gegenständen, wie sie *Joh. Mich. Hoppenhaupt* (1709 bis um 1786), *Franz Xaver Habermann* (1721—96) u. a. veröffentlichten, spielt das zackige Muschelwerk eine weit größere Rolle als in Frankreich: die Deutschen bemächtigten sich bestimmter Eigenheiten des fremden Stils und bildeten sie mit einer gewissen pedantischen Nüchternheit systematisch durch, oft ohne richtiges Verständnis für die Gesamtwirkung.

Manche gute alte Technik des deutschen Kunstgewerbes ging im 18. Jahrhundert verloren, andere behaupteten sich und neue traten auf. Die Glasgravierung

(vgl. S. 221) z. B. hörte allmählich auf, einen dürrtigen Ersatz boten die gefärbten und überfangenen Gläser, die Vergoldung und Bemalung des Glases mit Ornamenten und Figuren. Einen beschränkten Anwendungskreis fand auch die neue Erfindung der Doppelgläser von *Josef Mildner* in Gutenbrunn, bei denen sich die Verzierung zwischen zwei aufeinander befestigten Glasschichten befindet. Die schönen alten Stoff- und Ledertapeten wurden zumeist durch Papiertapeten ersetzt, welche

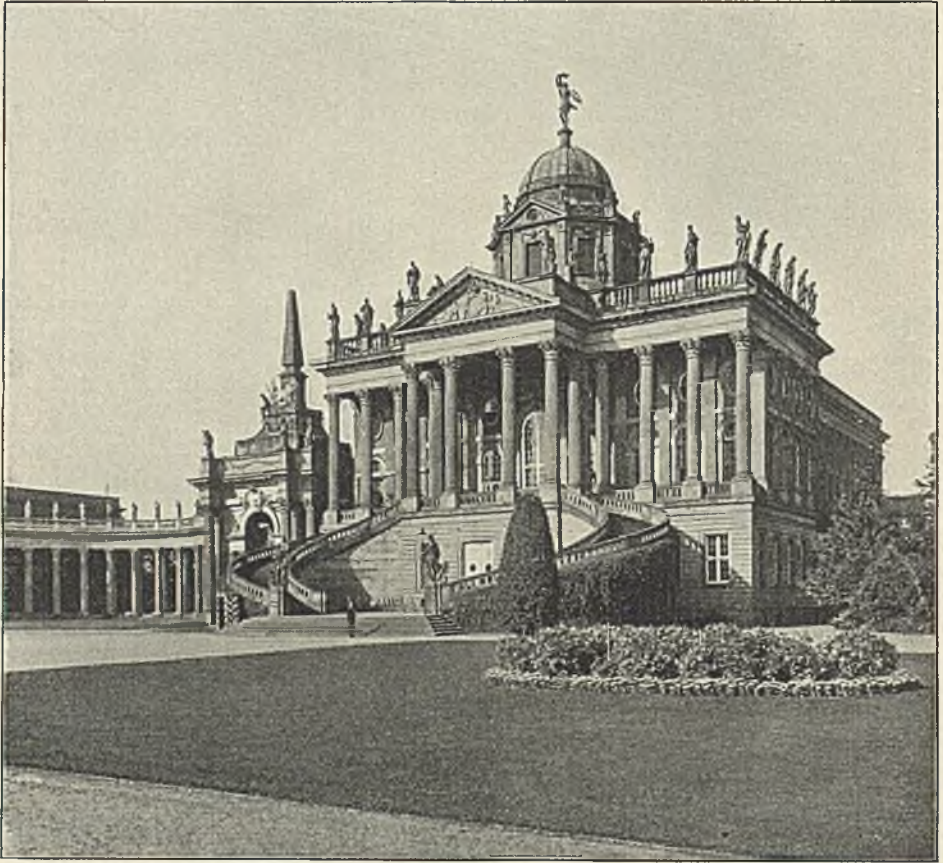


Abb. 417 Die sog. Communs zu Potsdam
(Aufnahme der Kgl. Meßbildanstalt, Berlin)

nach einem von *G. J. Breithkopf* in Leipzig vervollkommneten Verfahren bedruckt wurden. Auf voller Höhe blieb noch die Technik des Schmiedeeisens, die namentlich für Tore, Gitter, Treppengeländer in Anwendung kam und dem Umfang wie der künstlerischen Qualität nach hochbedeutende Arbeiten lieferte. Gerade die willkürlichen Formen des Rokokoornaments (Abb. 421) scheinen die deutschen Kunstschmiede gereizt zu haben, ihnen mit Aufwand aller technischen Fertigkeiten beizukommen.

Den größten Ruhm des deutschen Rokoko macht das Porzellan aus, nicht bloß, weil es unzweifelhaft eine deutsche Erfindung ist, sondern vor allem, weil der Stil dieses Materials in Deutschland, zuerst in Meißen, geschaffen wurde¹⁾. *Johann Georg Böttger* (1682—1719), der als Alchimist und Goldmacher seit 1698 in Diensten des Kurfürsten von Sachsen stand, fand die lange gesuchte, dem chinesischen

¹⁾ *E. Zimmermann*, Die Erfindung und Frühzeit des Meißner Porzellans. Berlin 1908.

Porzellan wesensgleiche Mischung, zuerst 1707 das sog. rote Versuchsporzellan (Böttgersteinzeug), dann 1709 das echte weiße, 1715 das „feine“ weiße Porzellan; seit 1710 war die Fabrik nach der Albrechtsburg in Meißen verlegt worden. Seine künstlerische Durchbildung verdankt das Meißener Porzellan aber erst dem Modelleur



Abb. 418 Turm auf dem Gendarmenmarkt zu Berlin
(Aufnahme der Kgl. Meßbildanstalt, Berlin)

Joh. Joachim Kändler und dem Maler *Joh. Gregor Herold*, unter deren Leitung etwa 1730—56 die Manufaktur ihre höchste Blütezeit erlebte¹⁾. Als Nachahmung des chinesischen Fabrikats hatte das Porzellan auch in seinem Stil sich an die asiatischen Vorbilder angeschlossen und in dieser Art während der ersten zwanzig Jahre vortreff-

¹⁾ *J. L. Sponsel*, Kabinettsstücke der Meißener Porzellan-Manufaktur von *J. J. Kändler*. Leipzig 1900.

liche Arbeiten geliefert (Abb. 422); Kändler und Herold wandten zumeist die Formen und die Verzierungsweise des Rokoko auf das Porzellan an, das dafür ja seinem ganzen Charakter nach besonders geeignet war. Das Gebrauchsgeschirr (Abb. 423) hatte meist einfache Form und wurde mit Ornamenten, Blumen und kleinen figürlichen Szenen auf weißem Grunde bemalt; schon früh war dafür der so berühmt gewordene blau-weiße Dekor in Anwendung gekommen. Prunkgefäße wurden auch mit reichem, plastischem Schmuck hergestellt, und besonderen Beifall fanden zu allen Zeiten die zierlichen, von Kändler modellierten Rokokofigürchen und -gruppen, in denen der Geist des Zeitalters sich von seiner liebenswürdigsten Seite zeigt.

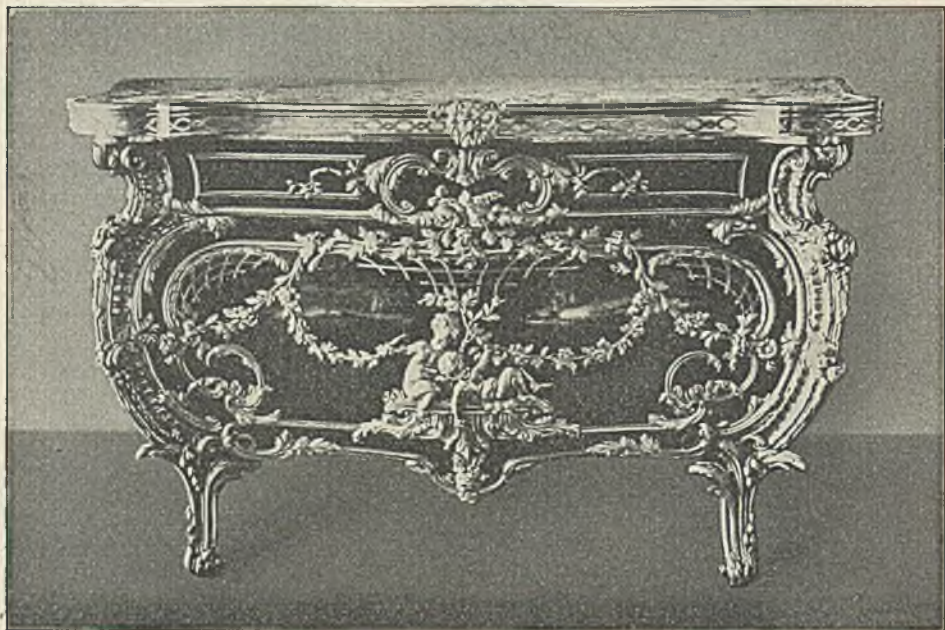


Abb. 419 Deutsche Rokokokommode aus dem Neuen Palais zu Potsdam

Die Gründung von Porzellanfabriken wurde bald eine Modeliehbaberei der deutschen Fürsten; schon 1718 entstand eine solche in Wien, 1746 in Höchst, 1750 in Fürstenberg und Berlin, dann schnell hintereinander die Fabriken in Baden, Frankenthal, Ludwigsburg (vgl. die Kunstbeilage), Nymphenburg u. a. Sie haben alle in dieser oder jener Spezialität zeitweilig Meißen den Rang streitig zu machen gewußt, doch im ganzen behielt dieses bis zum Ausgange des Jahrhunderts die Führung. Der klassizistische Stil mit seiner Formenstrenge und Farbenflucht erklärte auch diesem Kinde des Rokokogeschmacks den Krieg, ohne jemals etwas gleich Vollendetes hervorbringen zu können; nur die zumeist von *Anton Grassi* (1755—1807) trefflich modellierten Biskuitfiguren der Wiener Manufaktur verdienen hervorgehoben zu werden.

Andererseits war diese Kleinplastik in Porzellan auch ziemlich das einzige Gebiet, auf dem die deutsche Bildnerei des 18. Jahrhunderts sich schaffenskräftig erwies. Es fehlte nicht an Bildhauern, aber ihre Tätigkeit verzettelt sich meist in Arbeiten dekorativen Charakters, wie sie für Bauten und Parkanlagen gebraucht wurden. Deshalb blühte die Plastik am meisten noch da, wo eine rege Bautätigkeit herrschte. In Wien erhielt sich eine zahlreiche Bildnerschule, deren bedeutendstes Mitglied *Georg Raffael Donner* (1693—1741) war. Sein Hauptwerk, der Brunnen auf dem Neumarkt zu Wien (1739), mit den Gestalten der vier bedeutendsten



Kaffeetrinkerin von P. F. Lejeune
(Ludwigsburger Porzellan)

Flüsse des Erzherzogtums am Rande des Beckens, in dessen Mitte die Klugheit thront (Abb. 424), schließt sich in der Anordnung dem barocken Schema an, zeigt aber in der Formgebung ein bemerkenswertes Streben nach Ruhe und Mäßigung, das auf ein eifriges Studium der Antike und der italienischen Renaissance hindeutet. Ähnliche Züge treten an dem schönen Wandbrunnen mit Andromedas Befreiung, im alten Rathause zu Wien (1739), an dem Sakristeibrunnen von St. Stephan (1741), an der Reiterstatue des hl. Martin und den Altarreliefs der Kapelle des hl. Johannes Elemosinarius in der Martinskirche zu Preßburg (Abb. 425) und anderen Schöpfungen Donners hervor. Diese Reliefs sind in Blei ausgeführt, wie auch ur-

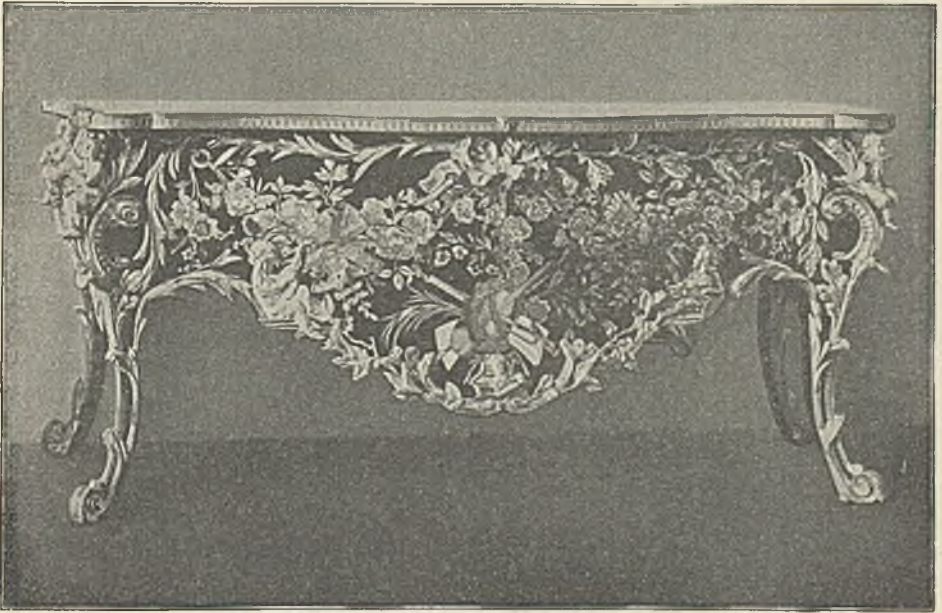


Abb. 420 Deutsche Rokokokommode aus dem Neuen Palais zu Potsdam

sprünglich die Statuen des Marktbrunnens, die erst im 19. Jahrhundert durch Bronzeabgüsse ersetzt wurden. Das Blei als plastisches, mild wirkendes Material verstand auch Donners Schüler *Nic. Balt. Moll* (1709—85) in seinen Prachtsärgen der kaiserlichen Familie in der Augustinergruft in Wien trefflich zur Geltung zu bringen. Vorwiegend als Dekorationsplastiker war *Lorenzo Mattioli* (1688—1748) seit 1714 in Österreich tätig, stets sicher und schwungvoll im Aufbau und in der Bewegung, aber doch sichtlich bemüht, den Gesamtkontur schlichter und ruhiger zu gestalten, als der Barockstil auf dem Höhepunkte seiner Entwicklung es getan hatte. Sein bekanntestes Werk sind die so überaus wirksamen Statuen auf der katholischen Hofkirche in Dresden. In seinem Sinne schuf auch der vorzugsweise für Schloß und Park Schönbrunn tätige *Friedr. Wilh. Baier* (1729—97). Ein tüchtiger Medailleur und Bildnisplastiker war Raffael Donners jüngerer Bruder *Matthäus* (1704—56), und auf diesem Gebiete liegt auch die Bedeutung des genial-verworrenen *Franz Xaver Messerschmidt* (1732—83), der seiner spiritistischen Spekulationen, die ihn zum Irrsinn führten, ungeachtet ein scharfer und geistvoller Beobachter des Lebens war. Seine Statuen und Büsten namentlich von Mitgliedern des Kaiserhauses und einzelne Charakterköpfe in den Museen von Budapest und Preßburg (Abb. 426) bezeugen dies mehr als seine phantastischen, in Holz und Elfenbein geschnitzten Karikaturen, die eine Zeitlang der Modegeschmack

auf den Schild hob. — Mit *J. B. Hagenauer* (1732—1820), *Johann Fischer* (1740 bis 1826) und dem schon erwähnten *Grassi* nahm dann die Wiener Plastik die entschiedene Wendung zum Klassizismus, die ihr die reizvollsten Züge ihrer Eigenart raubte.

Aufs engste mit der Dekoration der Barockpaläste und ihrer Parke hing auch die süddeutsche Plastik des Zeitalters zusammen; die Leistungen der mit Messerschmidt verwandten Bildhauerfamilie *Straub* in München, der in Würzburg tätigen

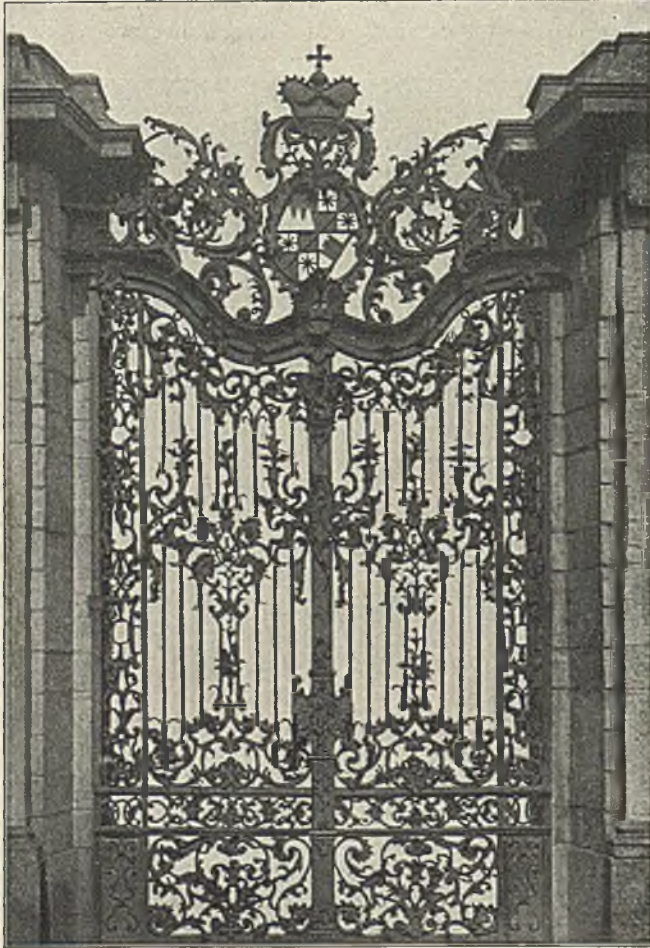


Abb. 421 Schmiedeeisernes Torgitter der Residenz zu Würzburg

Jacob und *Wolfgang van der Auvera*, *Georg Adam Guthmann* (gest. 1787) und *Joh. Peter Wagner* (1739—1809), der beiden *Mutscheler* in Bamberg u. a. wollen unter diesem Gesichtspunkt allein beurteilt werden. Ohne Anspruch auf seelische Vertiefung oder sorgfältige Durchführung wissen sie im Zusammenhange der Dekoration oft einen höchst ansprechenden Eindruck hervorbringen. In Böhmen war eine ganze Schule, als deren Vertreter *Joh. Ferd. Procoff* hervorragt, in ähnlichem Sinne tätig.

Noch immer holte die deutsche Plastik sich kräftige Talente aus den Niederlanden, wie den in Gent geborenen, in Paris und Rom gebildeten *Pieter van Verschaffelt* (1710 bis 1793), der in Mannheim seßhaft wurde und für die Jesuitenkirche daselbst, für den Park zu Schwetzingen

u. a. bemerkenswerte Werke schuf. Der Antwerpener *Jean Pierre Antoine Tassaert* (1729—88) wurde in Berlin das Bindeglied zwischen Schlüter und Schadow, seinem Schüler; nach längerer Tätigkeit in Paris berief ihn 1744 Friedrich der Große als Akademiedirektor. Seine Büsten, insbesondere seine Statuen der Generale Seidlitz und Keith (jetzt im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin) zeigen ihn noch als Erben des niederländischen Realismus. In anderen Werken tritt mehr der stilisierende Zug des französischen Klassizismus hervor und gibt ihnen eine liebenswürdige Anmut. — Als ein Dresdener Bildhauer von ähnlicher Richtung darf *Gottfried Knöffler* (1715—79) genannt werden, dessen Kinderfiguren mit Recht berühmt sind.

Eine Rokokomalerei in demselben Sinne, wie sie durch Watteau, Boucher und ihre Nachfolger in Frankreich repräsentiert wird, hat Deutschland und haben alle anderen Kunstländer Europas nicht besessen. Denn die von außen in sie hineingetragene Stilbewegung konnte sich zwar in lern- und nachahmbaren Formen der Architektur und Dekoration äußern, vermochte aber den bildenden Künsten keine Anregung zu einer Schaffensweise zu geben, für welche im Denken und Fühlen des Volkes doch die Voraussetzungen fehlten. Erst als die neue Lehre des Klassizismus gerade in Deutschland ihre begeisterten literarischen Apostel gefunden hat und die Herzen aller Gebildeten erfüllt, sehen wir auch hier Künstler erstehen, welche dieses Ideal zu verwirklichen streben. Soweit die deutsche Malerei des 18. Jahrhunderts noch selbständige Bedeutung besitzt, fußt sie auf den Traditionen des Barocks und ist in ihren hervorragenden Vertretern bereits charakterisiert worden (vgl. S. 205 f.). Was darüber hinaus zu nennen wäre, sind fast ausschließlich unselbständige Nachahmer, deren Arbeiten wir nur zu entnehmen vermögen, daß die Entwicklung völlig ins Stocken geraten war.

Gab es doch ganze Gruppen von Malern, die kein höheres Ziel wußten, als bestimmte ältere Meister der niederländischen oder französischen Kunst zu imitieren. Zu ihnen gehörte unter vielen anderen der aus Goethes Jugendgeschichte bekannte Frankfurter *Joh. Konrad Seekatz* (1719—68). Ein wahrer Virtuose dieser Imitationskunst war der proteusartige, als geschickter Techniker immerhin bemerkenswerte sächsische Hofmaler *C. W. E. Dietrich (Dietricy)* (1712 bis 1774). Nicht viel mehr als ein Nachahmer war auch der seinerzeit höchlichst bewunderte Bildnismaler *Balthasar Denner* (1685—1749). Aus der mißverständlichen Bewunderung holländischer Feinmaler, wie etwa Gerard Dou, hatte er sich ein System des Naturstudiums zurechtgemacht, das allen Einzelheiten wie mit der Lupe nachgeht und sie in pedantischer Genauigkeit registriert, ohne daraus jemals ein künstlerisches

Ganzes schaffen zu können. Wie sehr es ihm dabei auf Zurschaustellung einer bestimmten Virtuosität ankommt, beweist der Umstand, daß er fast ausnahmslos alte Männer und Frauen als Modelle wählt, deren faltige, verschrumpfte Haut solcher geistlosen Mikrotechnik ein bequemes Objekt bietet (Abb. 427). Immerhin war Denner einer der wenigen deutschen Maler dieser Zeit, die überhaupt die Natur wiederzugeben trachteten und infolgedessen mit manchem ihrer Werke auch heute noch Interesse erregen. Aus demselben Grunde müssen der Dresdener Landschaftler *Joh. Alexander Thiele* (1685—1752) und der Augsburger Tierzeichner und Kupferstecher *Joh. Elias Ridinger* (1698—1767) genannt werden, die gleich pedantisch und unkünstlerisch, aber doch auch mit gleicher Treue und Sorgfalt ihre Gegenstände behandelten. *Thiele* hat früher als



Abb. 422 Meißener Porzellanvase



Abb. 423 Meißener Milchkännchen

die Canaletti (vgl. S. 173), aber freilich ohne einen Hauch von ihrer malerischen Feinheit, die Prospekten- und Vedutenmalerei gepflegt, die wenigstens eine erste Absage an die nach berühmten Mustern „komponierte“ Landschaft der Früheren (vgl. S. 209) bedeutete. Zu ihren bekanntesten Vertretern gehörte der von Goethe so seltsam überschätzte *Philipp Hackert* (1737—1807).



Abb. 424 Brunnen auf dem Neumarkt in Wien von Raffael Donner

Selbständige Schaffenskraft bewahrten sich auch in Deutschland vornehmlich einige Bildnismaler, unter denen der in Dresden als Akademieprofessor tätige Schweizer *Anton Graff* (1736—1813) hervorragt¹⁾. Schlicht und wahr, scharf beobachtet und in der ihnen angemessensten malerischen Form hat er uns die Menschen seiner Zeit geschildert, so wie sie wirklich waren, nicht wie sie unter dem Zwange irgendeiner Etikette oder Modevorstellung gern erscheinen wollten. Trotz einer fast unglaublichen Fruchtbarkeit — er selbst gibt die Zahl seiner Gemälde auf 1240 an, von denen sich noch etwa 300 nachweisen lassen — bleibt er stets gediegen und sorgfältig in der malerischen Technik. Zu seinen vollendetsten Werken gehören die Selbstbildnisse (Abb. 428) und die Porträts des Hofhistoriographen Boehme und seiner Familie in der Dresdener Galerie sowie das Familienbild des Meisters im Schlosse zu Sagan. Neben Graff wären dann noch in Dresden *Christ. Leberecht Vogel* (1759—1816), *Gerhard von Kügelgen* (1772—1820) als tüchtige Bildnismaler, und der in Paris gebildete *Georg Friedr. Schmidt* (1712—75) in Berlin sowie *Joh. Friedr. Bause* (1738—1814) in Leipzig als treffliche Bildnisstecher zu nennen. Graffs Züricher Landsmann aber, *Salomon Gessner* (1739—87), der Idyllendichter und -radierer, ergänzt das Bild dieser dem Studium der Natur zugewandten Künstler von der Seite der Landschaft her. Er hat mit gering entwickelter Technik, aber voll naiver Anmut und Schlichtheit in seinen Blättchen und Illustrationen manch kleines Kunstwerk geschaffen, das wenigstens als Zeugnis einer von der herrschenden

¹⁾ R. Muther, Anton Graff. Leipzig 1881. — J. Vogel, A. G. Bildnisse von Zeitgenossen. Leipzig 1898.

Imitationskunst unberührten Naturempfindung fortzuleben verdient¹⁾.

Der schlichte Wirklichkeitssinn und der ernste Wille, mit eigenen Augen zu sehen — das sind die Eigenschaften, die auch *Daniel Chodowiecki* (1726—1801)²⁾, den Maler und Illustrator, hoch über so viele seiner Zeitgenossen erheben, deren Tätigkeit äußerlich weit glänzender und anscheinend höheren Aufgaben zugewendet ver-

lief. Anfangs in Berlin nur als Email- und Miniaturenmalers tätig, hat Chodowiecki sich ganz durch eigenes Studium emporgearbeitet und es zuletzt sogar zum Akademiedirektor gebracht. Seine nicht zahlreichen Ölgemälde — zumeist kleine Bilder aus dem Familienkreise (in Privatbesitz) und Gesellschaftsszenen im Freien (Berliner und Leipziger Museum) — sind technisch unvollkommen geblieben. Was die Fähigkeit, das Leben seiner Zeit malerisch zu erfassen, anbetrifft, hätte Chodowiecki das Zeug gehabt; ein deutscher Watteau zu werden; nur fehlte es ihm an freier Grazie — die ihm allerdings auch seine Modelle nicht boten — und an poetischer

Naturempfindung: die Landschaft ist stets der schwächste Teil in seinen Kompositionen. Ein im tränenseligen Stile Greuzes gehaltenes Gemälde „Der Abschied des Calas“ (eines als Opfer der Jesuiten unschuldig hingerichteten französischen Kaufmanns), das Chodowiecki als Radierung wiederholte, begründete 1767 seinen Ruf (jetzt im Berliner Museum). Die Illustrationen zu Basedows großem „Elementarwerk“, zu Lessings „Minna von Barnhelm“, zu Gessners Idyllen und andere Radierungen machten ihn dann rasch so populär, daß im Laufe der folgenden Jahrzehnte kaum ein besseres literarisches Werk, kaum ein Almanach oder Kalender erschien, der nicht wenigstens mit einem Titelkupfer von Chodowiecki geschmückt worden wäre. Die Anforderungen des Lebens, der Geschmack des Publikums, aber gewiß auch eigene Neigung ließen ihn fortan fast ausschließlich als

¹⁾ *H. Wölfflin*, Salomon Gessner. Frauenfeld 1889.

²⁾ *W. v. Oettingen*, Daniel Chodowiecki. Ein Berliner Künstlerleben im 18. Jahrh. Berlin 1895. — *L. Kämmerer*, Chodowiecki. Bielefeld und Leipzig 1897.



Abb. 425 Grablegung Christi Vergoldetes Bleirelief von Raffael Donner



Abb. 426 Sog. Kapuziner Bleiß von Franz Xaver Messerschmidt



Abb. 427 Bildnis einer alten Dame von Balthasar Denner
in der Galerie zu Dresden (Nach Phot. Tamme)

Zeichner, Illustrator und Radierer tätig sein; auf diesem Felde ist er am größten, weil es ihm gestattet, sich ganz auf seine ebenso scharfe wie liebenswürdige Beobachtungsgabe zu stützen. Phantasie und poetische Auffassung waren ihm versagt, aber das bürgerliche und insbesondere das häusliche Leben seiner Zeit (Abb. 429) hat kein anderer mit solcher Wahrheit und Herzlichkeit, mit so schlichtem Ernst und so viel natürlichem Humor (Abb. 430) dargestellt wie Chodowiecki. Ein unermüdlicher Zeichner (Abb. 431), gibt er mit dem Stift und dem Tuschpinsel sein Bestes; in der Ausführung als Radierung, wobei Chodowiecki auch Gehilfen beschäftigte, ging bei der trockenen Manier, die er mit anderen Radierern seiner Zeit zu eigen hat,

manches verloren. Wohl sein köstlichstes Werk ist die jetzt im Besitz der Berliner Akademie der Künste befindliche Reihe von Zeichnungen, welche eine 1773 nach seiner Vaterstadt Danzig unternommene Reise schildert¹⁾.

Chodowiecki ist die anziehendste Erscheinung aus der Kunst der „Zopfzeit“ und lehrt uns diese selbst von einer anderen Seite kennen, als die in öder Erhabenheit erstarrte Architektur und Plastik. Er war kein Künstler, der in irgendeiner Beziehung einen Höhepunkt bedeutete, aber er besaß den Respekt vor der Natur und die schlichte Treue der Auffassung, die unter anderen Umständen wohl den Weg zu hohen Zielen gebahnt haben. Diesen Weg zu finden, war die Zeit noch nicht reif. Nicht auf Auge und Hand, sondern auf Verstand und Nachempfindung glaubte sie eine neue Kunst aufbauen zu können. Nicht die schaffenden Künstler, sondern die ästhetisierenden Gelehrten erkor sie sich zu Führern. Die Natur wurde als irreleitend beiseite gelassen; an ihre Stelle trat die Antike, deren Vorbildliche Bedeutung *Joh. Joachim Winckelmann* (1717—68), der geniale Apostel des deutschen Hellenismus, schon in seiner Erstlingsschrift 1755 mit dem Paradoxon verkündet hatte: „Der einzige Weg für uns, groß, ja wenn es möglich ist, unnachahmlich zu werden, ist die Nachahmung der Alten.“ Diese mit hinreißender Beredsamkeit und tief eindringender wissenschaftlicher Intuition vorgetragene Lehre faßte ja im Grunde nur zusammen, worauf die Kultur- und Kunstentwicklung des Jahrhunderts, wie wir gesehen, längst hin-

¹⁾ Von Berlin nach Danzig. Faksimilereproduktionen von Amsler & Ruthardt. 2. Aufl. Berlin 1895. — Vgl. auch „Aus Chodowieckis Künstlermappe“. Handzeichnungen und Aquarelle in Faksimile. Berlin 1885. Ausgewählte Zeichnungen Chodowieckis (herausg. von W. v. Oettingen). Berlin 1907.

gearbeitet hatte; ihr jauchzten die Schauenden und die Schaffenden, die Gelehrten wie die Dichter und Künstler zu, und diese Ausbrüche der Begeisterung über-tönten das letzte schwache Atmen der deutschen Kunst.

Zu Winckelmanns Kreise gehörte der Leipziger Akademiedirektor *Adam Friedr. Oeser* (1717—99), der, ein geistreicher Mann, aber ein mäßiger Künstler, vor allem dadurch geschichtliche Bedeutung hat, daß er Winckelmann und Goethe in die bildende Kunst einführte¹⁾. Der glänzendste Vertreter der neuen Lehre aber wurde *Ant. Raffael Mengs* (1718—79). Von Jugend auf für die Kunst erzogen — sein Vater, der sächsische Hofmaler *Ismael Mengs* († 1764) hatte ihm die Vornamen Correggios und Raffaels schon in diesem Sinne gegeben — besaß er die umfassendste Technik und strenge künstlerische Selbstzucht; mit 21 Jahren war er sächsischer Hofmaler und der bedeutendste Pastellporträtist seiner Zeit. Im Jahre 1752 zum dritten Male nach Rom zurückgekehrt, blieb er dauernd im Süden, schloß enge Freundschaft mit Winckelmann und ging als Hofmaler des Königs von Spanien zweimal auf mehrere Jahre nach Madrid. Er war der gefeiertste europäische Maler seines Zeitalters und hat durch Ernst und Fülle des Schaffens diesen Ruhm reichlich verdient. Praktisch aber stellte sich für ihn, den gewiegten Kenner und Techniker, seine Betätigung des neuen Kunstideals doch so, daß er das Gute aus der Kunst aller Zeiten nahm, auch aus der Antike, vornehmlich aber von den Meistern der Renaissance; er ist der letzte große Eklektiker, und die Geschichte der Malerei endet mit ihm ungefähr da, wo sie mit den Carracci wiederangefangen hatte. Sein berühmtestes Werk, das Deckenfresko des Parnäß in der Villa Albani (Abb. 432), war insofern eine Tat, als die unruhigen Perspektivkünste des Barocks darin mit Bewußtsein aufgegeben und die Deckenmalerei wieder nach den Prinzipien der Renaissance als Flächenschmuck behandelt wurde. Auf solche Weise suchte Mengs die „Einfalt und stille Größe“ der Antike seinem Werk zu verleihen, das im übrigen aber keinen neuen künstlerischen Gedanken enthält und genau nach dem bewährten akademischen Schema als eine sorgfältig geordnete Gruppe schöner Modellfiguren aufgehaut ist. Das Beste hat

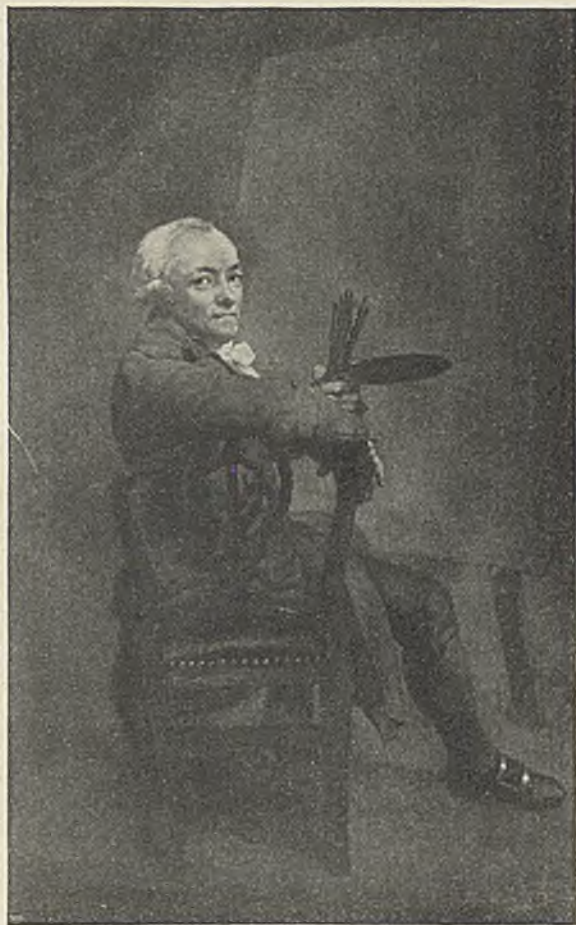


Abb. 428 Selbstbildnis von Anton Graff
(Nach Phot. Tamme)

¹⁾ *A. Dürr*, Adam Friedrich Oeser. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte des 18. Jahrhunderts. Leipzig 1879.

er, wie alle Maler dieser Epoche, in seinen Pastell- und Ölporträten geleistet, die mit ungeschmeichelter Kraft und Treue eine natürliche Vornehmheit zu vereinigen wissen.

Zu Winckelmanns, Mengs' und Goethes Freundeskreise zählte auch *Angelika Kauffmann* (1741—1807), eine Deutschschweizerin, die ihre Kunst hauptsächlich in Italien erworben hatte. Sie wußte das klassizistische Kostüm in ihren Porträten und Idealköpfen, wie der berühmten „Vestalin“ und „Sybille“ der Dresdener Galerie, mit einer gewissen Sinnigkeit und Zartheit der Auffassung zu verbinden und errang damit, trotz der unleugbaren Schwächen ihrer Form- und Farbgebung,



Abb. 429 Zeichnung von Daniel Chodowiecki

in Venedig, London und Rom großen Ruhm. Ebenso gehört *Heinr. Wilhelm Tischbein* (1751 bis 1829) hierher, der berühmteste Sproß einer von Kassel ausgehenden Malerfamilie¹⁾. Durch Publikationen wie „Homer nach Antiken gezeichnet“ und seine Umrisse nach griechischen Vasenbildern erwarb er sich um die Bildung des Zeitgeschmacks unleugbare Verdienste. Seine historischen Kompositionen sind kraftlos und süßlich, aber als Porträtmaler hat auch er Tüchtiges geleistet: sein berühmtes Porträt *Goethes* (1787), der in klassisch drapiertem Mantel auf antiken Trümmern lagert, mit der römischen Campagna als Hintergrund (Abb. 433) ist mindestens ein charakteristisches Zeitbild. Es zeigt den größten Deutschen jener Tage im Vollgenusse eines Glückes, das als Traum der Sehnsucht wohl jedem Gebildeten und ideal Gesinnten unter seinen Zeitgenossen einmal vorschwebte: angesichts der Denkmäler antiker Kunst auf klassischem Boden wandeln zu dürfen, das Land der Griechen mit der Seele suchend!

England hatte in allem Wechsel der Zeiten seine isolierte kunstgeschichtliche Stellung behauptet. Von dem Kampfe zwischen Phantasie und Regelkunst blieb es unberührt, denn es hatte kraft seiner politischen und religiösen Überzeugungen dem romanisch-katholischen Barockgeist so gut wie gar keinen Eingang gestattet. Um so strenger und stolzer erblühte seine Architektur auf palladianischer Grundlage, ein weithin leuchtendes Vorbild der klassizistischen Bauweise.

¹⁾ *F. Landsberger*, *Wilhelm Tischbein, ein Künstlerleben des 18. Jahrhunderts*. Leipzig 1908.

Unzweifelhaft sind Werke wie die Paulskirche in London (vgl. Abb. 96) maßgebend geworden sowohl für Soufflots Pantheon (Abb. 383) wie für Gontards Türme (Abb. 418) und selbst Galileis römischer Klassizismus (vgl. S. 44) blieb nicht ohne englische Anregung. Im übrigen begnügte sich England mit dem Ruhme, der Welt den größten Dramatiker geschenkt zu haben und auf der Bahn politischer Entwicklung voranzuschreiten.

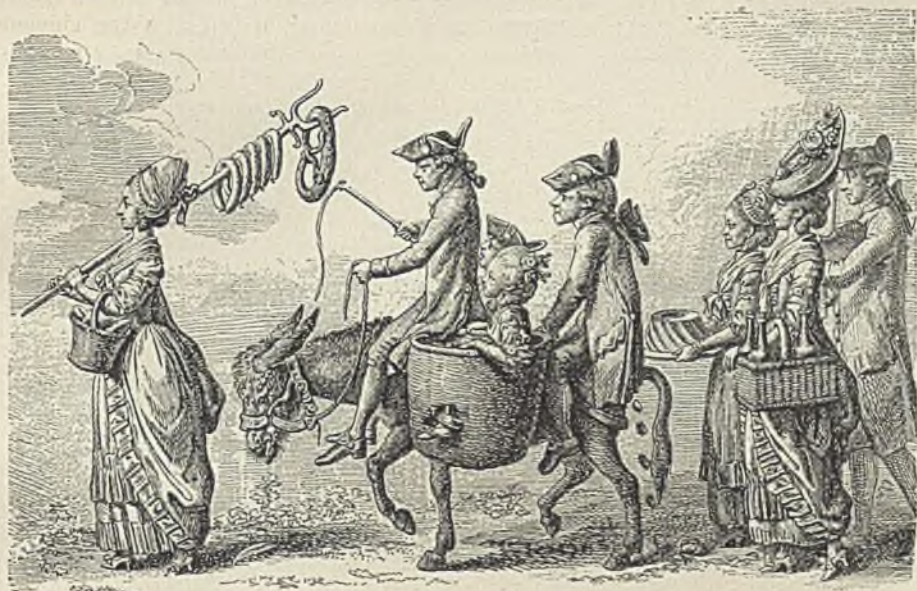


Abb. 430 Wallfahrt nach Französisch-Buchholz Radierung von Chodowicki

Eine eigene Plastik und Malerei¹⁾ besaß England bis ins 18. Jahrhundert hinein nicht, Niederländer, Deutsche und Italiener bestritten mit ihren Leistungen den Bedarf des Inselvolkes an Werken der bildenden Kunst. *James Thornhill* (1676—1734), der Maler der Kuppelfresken in der Paulskirche und der großen Halle im Greenwichhospital, war der erste Engländer, der, obwohl ohne künstlerische Selbständigkeit, den Fremden so viel malerische Technik abgelernt hatte, um derartige Werke ausführen zu können.

Aber das in der nationalen Entwicklung am weitesten vorgeschrittene Volk Europas mußte endlich auch in der Geschichte der geistigen und künstlerischen Kultur den ihm gebührenden Platz einnehmen. Die englische Philosophie und Literatur errang im 18. Jahrhundert eine führende Stellung. Werke wie Thomsons „Jahreszeiten“, Macphersons „Ossian“, Lawrence Sternes „Empfindsame Reise“ wurden in ganz Europa gelesen und regten überall ein neues Empfinden für die idyllische Schönheit und den romantischen Zauber der Natur sowie für das Feine und Kleine im Leben des Menschen an. Richardsons und Fieldings Familienromane, Defoes „Robinson“ und Goldsmiths „Vicar of Wakefield“ verkündeten eindringlichst ein neues, auf Reinheit der Gesinnung und Freude am tätigen Leben begründetes Ideal, das bald auch für die Kunst Bedeutung gewinnen sollte.

Ein entsprechendes Losungswort für die Künstler hatte bereits der große Mäzen und Ästhet Graf Shaftesbury ausgegeben: Alle Schönheit ist Wahrheit! (vgl. oben S. 94). Der vornehme, feingebildete Kunstfreund war natürlich

¹⁾ *R. Muther*, Geschichte der englischen Malerei. Berlin 1903.

weit davon entfernt, einen schrankenlosen Realismus zu predigen, trotzdem wurde sein Schlagwort das Kennzeichen einer Bewegung, die von England aus die ganze Kunst des Kontinents erschüttern sollte. Denn es drückte in der Tat am präzisesten aus, was vor allem der bisherigen Kunst gefehlt hatte, und setzte ein Ziel, so lockend und zugleich so vielgestaltig, wie das alte Ideal der Schönheit nur immer gewesen war. Unter dem Banner des Kampfes um die Wahrheit vereinigten sich fortan alle, welche Einfachheit an Stelle der gespreizten Vornehmtheit, Sittlichkeit an Stelle der Frivolität, Beobachtung an Stelle der Nachahmung, Betätigung der eigenen Persönlichkeit an Stelle des Anschlusses an irgendeine Richtung setzen wollten.



Abb. 431 Zeichnung von Chodowiecki

Den Kampf um die Wahrheit eröffnete *William Hogarth* (1697—1764)¹⁾ mit einem scharfen Gefecht gegen die Lüge und die Unmoral der Londoner Gesellschaft. Seine satirischen Bilderfolgen, wie *Das Leben einer Dirne*, *Das Leben eines Wüstlings*, *Die Heirat à la mode*, zuerst als Gemälde ausgeführt, dann als Kupferstiche weithin verbreitet, sind scharf beobachtete, dramatisch zugespitzte, wenn auch oft bis zur Karikatur übertriebene Anklagen gegen Verbrechen und Roheit, Schwelgerei und Leichtsin, wie sie unter den schwachen Herrschern aus dem Hannoverschen Hause eingerissen waren. Unleugbar überwiegt in Hogarths Darstellungen die moralisierende Tendenz, und diese vor allem hat ihnen auch jene ungeheure Popularität verschafft. Künstlerisch betrachtet stehen sie weit niedriger, eine tendenziöse Freude am Rohen und Häßlichen ist unverkennbar; trotzdem bleibt die packende Kraft der Schilderung und die wirkungsvolle Abrundung jeder einzelnen Komposition bemerkenswert. Die sechs Bilder der *Heirat à la mode* (1745, in der Londoner Nationalgalerie [Abb. 434])

¹⁾ *A. Dobson*, *William Hogarth*. London 1891.



Abb. 432 Deckenfresko des Parnass von Ant. Raffael Mengs (Nach Phot. Anderson)

sind auch in der malerischen Durchführung fein und gediegen; sonst hat Hogarth nur als Porträtmaler (Selbstporträt und Studienkopf der „Krevettenverkäuferin“ in der Nationalgalerie) Hervorragendes geleistet.



Abb. 433 Bildnis Goethes von Heinr. Wilh. Tischbein (Nach Phot. Bruckmann)

Den kecken Griff in die Wirklichkeit, durch welchen Hogarth das englische Sittenbild schuf und auf die Kunst des Kontinents Einfluß gewann — in Chardin sowohl wie in Chodowiecki schwingt die von ihm zuerst angeschlagene Saite, wenn auch national verschieden abgetönt, nach — wagte die englische Landschaftsmalerei nicht so bald ihm nachzutun. Sie nahm mit *Richard Wilson* (1714—82) zunächst den Umweg über die klassische Stimmungslandschaft im Sinne Poussins und Claude Lorrains. Wilson, ursprünglich Bildnismaler, war durch einen Aufenthalt in Italien (1750—53) zur Landschaft geführt worden und hat seitdem den Inhalt seiner italienischen Studienmappen in oft fein empfundenen und stilvoll durchgeführten Kompositionen reproduziert, die freilich bei Lebzeiten des Künstlers weniger Anklang fanden als zu Anfang des neuen Jahrhunderts, das ihn deshalb auch zuweilen überschätzt hat. Hatte doch gerade zu Wilsons Zeiten die englische Naturanschauung jene Richtung auf das Nachempfinden des romantischen Reizes in der von menschlicher Hand unberührten Landschaft genommen, welche die Parkschöpfungen Kents und Chambers' (vgl. S. 95) zum Ausdruck zu bringen suchten. — Eine ähnliche Stellung wie Wilson in der Landschaftsmalerei nimmt *Joshua Reynolds* (1723—92)¹⁾ in der englischen Historien- und Porträtmalerei ein. Auch für ihn wurde das Studium der alten Meister in Italien (1749—52) entscheidend. Seine Auffassung der Kunst hat er als Präsident der von ihm 1769 gegründeten

¹⁾ *W. Armstrong*, Sir Joshua Reynolds. London 1900.

Akademie der Künste in einer Reihe formvollendeter Reden niedergelegt; danach war er ein ausgesprochener Idealist und Eklektiker, wie Mengs. Seine künstlerische Praxis aber gestaltete sich etwas anders; sie war auf ein hervorragendes malesrisches, insbesondere koloristisches Talent, auf geistreiche Beobachtung und auserlesenen Geschmack begründet. Er war der feinste Kenner der alten Meister, der Italiener wie der Niederländer, aber er verwertete, was er durch ihr Studium gelernt hatte, in selbständiger Weise. Deshalb wirkt Reynolds in der Mehrzahl seiner Werke noch heute so stark auf uns wie auf seine Zeitgenossen. Seine Geschichtsbilder freilich, wie die einst hochberühmte Darstellung des „kleinen Herkules mit



Abb. 434 Aus dem Zyklus Heirat à la mode von William Hogarth (Nach Phot. Hanfstaengl)

den Schlangen“ u. a., haben dem Wechsel des Geschmacks ihren Tribut zahlen müssen, sie erscheinen uns heute gekünstelt und leer, und auch wenn er seinen Porträts einen mythologisch-allegorischen Aufputz gibt und z. B. die Schauspielerin Mrs. Siddons als „Tragische Muse“ über Wolken thronen läßt oder drei schöne Schwestern darstellt, wie sie als Grazien die Herme des Hymen bekränzen (vgl. die Kunstbeilage), so bleibt der Eindruck ein zwiespältiger, wenn auch für das Empfinden und den Geschmack der Zeit ungemein charakteristischer. Groß aber ist Reynolds als Porträtmaler. Er verzichtete auf die van Dyckschen Posen, die in der englischen Malerei sich fortgeerbt hatten; nicht im Staatskleide will er den Menschen geben, sondern in einer für ihn charakteristischen Haltung und Umgebung, so daß er uns etwas von seinem Wesen, seiner Denkart und Beschäftigung erzählt. So hat Reynolds in nahezu 2000 Bildnissen den hohen Adel Englands und seine schlanken, schönen Frauen dargestellt (Abb. 435), aber auch die ganze geistige Aristokratie seiner Tage und die tüchtigen, selbstbewußten Mitglieder der

englischen Gentry, welche in diesem Lande zuerst den Typus des unabhängigen, gebildeten Bürgertums schufen. Charakteristisch für seinen Porträtstil ist, daß er seine Modelle gern in eine kleine Aktion bringt: die Mutter scherzt mit ihrem Kinde (Abb. 436), die Schwester weissagt in Zigeunertracht dem Bruder, die kleine Prinzessin umarmt ihr Liebeshündchen. Namentlich Kinderporträts gewinnen so unter der geschickten, taktvollen Hand dieses Malers einen Reiz der Unmittelbarkeit, der uns die Kunst über dem Schein der Natur vergessen läßt.

Reynolds war der hochbegabte, vielseitige, einflußreiche Führer der englischen Malerei; ihr größtes Genie aber besaß diese gleichzeitig in *Thomas Gainsborough* (1727—88)¹⁾. Der Gegensatz zwischen beiden Meistern ist oft geschildert worden: Reynolds, der feingebildete Weltmann, fast ein Gelehrter, dem in jedem Augenblick das Beste von allem Geschaffenen aus früheren Zeiten vor der Seele stand und der über Zwecke und Ziele der Kunst elegant zu disputieren wußte, der geborene Akademiepräsident (Abb. 437) — Gainsborough ohne rechte künstlerische Schulung, ohne umfassendere Kenntnisse der Tradition, denn er hat England nie verlassen, zum Künstler geworden durch das Studium der Natur in seiner Heimat, der anmutigen Grafschaft Suffolk, in kleinen Städten tätig, bis ihn sein zunehmender Ruhm nach London führte, ohne Beruf zum Lehren und Leiten und mit der Akademie, die ihn unter ihre ersten Mitglieder aufnahm, bald überworfen. So ist er zu Lebzeiten an äußerem Ruhm hinter Reynolds zurückgeblieben, aber die Nachwelt ist zweifel-

haft, wem von beiden sie den volleren Kranz reichen soll. Denn in Gainsboroughs Werken offenbart sich eine echte Künstlerseele mit um so anziehenderer Kraft, weil er reflexionslos schafft. Es paßt gut zu seinem Wesen, daß er ein großer Musikschwärmer war und auf den verschiedensten Instrumenten ohne Unterricht trefflich spielte. Das musikalisch-malerische Element überwiegt in seinen Bildern, und deshalb war er auch ein großer Landschaftler. An psychologischer Kraft, an Sicherheit der Zeichnung und Vornehmheit des Geschmacks bleibt er zu-



Abb. 435 Bildnis der Miß Nelly O'Brien von Joshua Reynolds

¹⁾ *W. Armstrong*, *Thomas Gainsborough*. London 1894. — *G. Pauli*, *Gainsborough*. Bielefeld und Leipzig 1904.

weilen hinter Reynolds zurück; dafür besitzt er unzweifelhaft das größere koloristische Verständnis und eine flottere, stets auf die Gesamtwirkung berechnete Vortragsweise. Mit einem Wort: Gainsborough ist ein spezifisch malerisches Genie, während Reynolds mehr als bedeutende, künstlerische Persönlichkeit hervortritt.

Da beide die Mitglieder derselben Gesellschaft, oft die gleichen Persönlichkeiten gemalt haben, so drängt sich ein Vergleich ihrer Bildnisse direkt auf.

Da ist es denn z. B. bezeichnend, daß Gainsborough die Schauspielerin Siddons (Abb. 438) im Gesellschaftskleide, ohne jede allegorische Staffierung, gemalt hat: ihn interessierte allein die malerische Erscheinung der schönen Frau, nicht ihre Kunst; so verschmäht er auch zumeist die genrebildliche Auffassung, gibt den Gestalten aber gern einen landschaftlichen Hintergrund, mit dem zusammen sie ein künstlerisches Ganzes bilden. Sein berühmtestes Bildnis „Der Knabe in Blau“ befindet sich jetzt zufällig in derselben Sammlung (Herzog von Westminster), wie die „tragische Muse“ Reynolds'. Es ist die Lösung eines koloristischen Problems: ein ganz in blaue Seide gekleideter Jüngling von etwa 16 Jahren, der Sohn des reichen Eisenhändlers Buttal, steht da in schlichter Haltung, aber voll wunderbarer Lebendigkeit, vor einer braun in braun gemalten, nur am Horizont etwas aufgehellten Landschaft (Abb. 439). Das Bild ist kaum, wie die Fama will, als stillschweigende Widerlegung des von Reynolds aufgestellten Grundsatzes: daß Blau nicht den Grundton eines Gemäldes bilden dürfe, geschaffen worden, denn Gainsborough zeigt auch in anderen Arbeiten eine gewisse Vorliebe für diese Farbengebung; aber es bleibt in jedem Falle wohl das charakteristischste Zeugnis für seine Kunstanschauung und eines seiner größten Meisterwerke.

Bahnbrechend wirkte Gainsborough in der Landschaftsmalerei. Den Nachrichten über sein Leben zufolge hat er mit Veduten aus der Umgebung seines Geburtsortes angefangen; die Einflüsse niederländischer Landschaften, die er gern kopiert haben soll, mögen mit hineinspielen. Später, als er ein vielbeschäftigter Porträtmaler war, hatte er nicht mehr so viel Zeit übrig, vor der Natur zu skizzieren; aber mit gereiftem Kunstgeschmack setzte er aus seinen Eindrücken kleine, schlicht und poetisch empfundene Stimmungsbilder zusammen, die er nicht mit Nymphen und Satyrn, sondern mit Viehherden, Marktleuten und Holzfallern staffierte (Abb. 440). In der kulissenartigen Behandlung der Baummassen, der sorgfältig zusammengehaltenen Beleuchtung macht sich die Manier der Niederländer und Watteaus geltend, aber doch ist Gainsborough der erste englische Landschaftler, weil er zuerst den Charakter der heimischen Natur mit ihren üppigen Baumgruppen und saftigen Wiesengeländen im Bilde festgehalten hat.



Abb. 436 Die Herzogin von Devonshire mit ihrem Kinde von Joshua Reynolds



Abb. 437 Selbstbildnis von Joshua Reynolds

Nachdem diese großen Meister den Bann, der auf dem künstlerischen Schaffen in England gelegen, einmal durchbrochen hatten, erstand neben und nach ihnen eine Fülle von Talenten, die den Ruhm der nationalen englischen Malerei begründet haben. Den Grundton des englischen Bildnisses in Reynolds' Sinnenahmen *George Romney* (1734—1802), *William Beechey* (1753 bis 1839), *John Hoppner* (1758 bis 1810) u. a. auf. Die Reihe endigt in *Thomas Lawrence* (1769—1830), dem großen Modemaler der Kongreßzeit, der allerdings in mancher Beziehung wieder in den Stil des alten Repräsentationsbildnisses zurückfällt, den Reynolds' tiefere psychologische Kunst überwunden hatte. — Die Landschaft als Heimats-

kunst, wie sie *Gainsborough* begründet hatte, fand in *John Crome* (1768—1812) und *George Morland* (1763—1804) ihre bedeutendsten Fortsetzer. Ihnen schlossen sich eine Reihe von schottischen Malern an, unter denen *Henry Raeburn* (1756 bis 1823) als Bildnismaler, die beiden *Nasmyth* als Landschaftler hervorrangen.

Der reichen und eigenartigen Entwicklung der englischen Malerei entsprach eine selbständige Pflege der graphischen Künste. Nicht der kühle, elegante Linienstich der Franzosen, auch nicht die Malerradierung, wohl aber einige jüngere, auf weiche farbige Wirkung berechnete Techniken wurden in England besonders gepflegt. So vor allem die Schabkunst¹⁾, ein im 17. Jahrhundert von dem hessischen Offizier *Ludwig von Siegen* erfundenes, in den Niederlanden und England weiter ausgebildetes Verfahren, aus der an ihrer Oberfläche gleichmäßig aufgerauhten Kupferplatte durch Herausschaben und Glätten der Lichter eine Druckplatte zu gewinnen. Zur Reproduktion von Porträts der van Dyck-Nachahmer sowie Reynolds' und Gainsboroughs und ihrer Zeitgenossen war die Schabkunst (Mezzotinto Engraving) in England ganz besonders beliebt und hatte in *John Smith* (1652 bis 1742), *James Mc Ardell* (1729—65), *William Dickinson* (1746—1823), *Richard Earlom* (1743—1822), *John Raffael Smith* (1752—1812) u. a. hervorragende Meister. Von den Radierverfahren wurde hier namentlich die Punktiermanier (Stipple Engraving) geübt, welche durch mehr oder weniger dicht gesetzte feine Pünktchen Zeichnung und Modellierung hervorbringt und etwas weichliche, aber elegante

¹⁾ *J. Leisching*, Schabkunst, ihre Technik und Geschichte. Wien 1912.



Drei Gracien bekränzen eine Figur des Hymen von Joshua Reynolds
London, Nationalgalerie

Paul Neff Verlag (Max Schreiber) Eßlingen a. N.

Effekte erzielt. Ihr klassischer Meister war der lange Zeit in London tätige Italiener *Francesco Bartolozzi* (1728—1825). Auch die in ihrer Wirkung einer Tuschzeichnung ähnliche *Aquatintamanier* fand in England Pflege. Alle diese Techniken wurden unter Umständen mit dem farbigen Druck der Kupferplatte in sehr ansprechender Weise vereinigt und trugen dazu bei, die Kenntnis der Werke englischer Maler durch ganz Europa zu verbreiten.

Die englische Malerei steht am Ausgange des Jahrhunderts mitten in der gealterten Kunst Europas als frischer, junger Anfang; sie hatte keine Vergangenheit, nur eine Zukunft, und gerade darauf beruhte Englands Vorsprung vor den übrigen Ländern, deren Kunst an der allzu schweren Bürde einer langen Tradition zugrunde ging. Nur vereinzelt begegneten uns hier ähnliche frische Ansätze, nirgends gestaltet sich daraus, wie in England, eine mächtig aufstrebende nationale Kunst.

Eine einzelne Erscheinung blieb auch der Meister, den wir ein Recht haben an den Schluß dieser Betrachtung zu stellen, weil in seiner Kunst Vergangenheit und Zukunft, welche für uns Lebende längst zur Gegenwart geworden ist, sich am innigsten berühren, der Spanier *Francisco Goya* (1746—1828). Die neueste Forschung¹⁾ hat diesen Mann des romanhaften Zaubers, mit dem ihn eine kritiklose Geschichtsschreibung umgeben, zum größten Teil entkleidet. Goya war ebenso wenig der Frauenverführer, Stierkämpfer und Messerheld, wie überhaupt der wütende Freiheitsapostel und Politiker, den man sich aus seinen Werken herauskonstruiert hat; er war ein patriotisch gesinnter Bürger, der in stürmischer Zeit sich einen klaren Kopf und ein warmes Herz für das Gute wahrte, und schon seit 1788 königlicher Hofmaler, aber allerdings zum Unterschiede von anderen, welche vor und nach ihm diese Stelle bekleideten, ein Vollblutspanier und ein künstlerisches Genie. Als er auftrat, war die spanische Kunst seit hundert Jahren tot; Rokoko und Klassizismus besaß man hier nur als ausländischen Import, aber die unsterblichen Werke des Velazquez, im übrigen Europa so gut wie unbekannt, standen vor aller Augen. Deshalb ist es leicht zu verstehen, daß Goya die eklek-



Abb. 433 Bildnis der Mrs. Siddons von Thomas Gainsborough

¹⁾ V. v. Loga, *Francisco de Goya*. Berlin 1903. Vgl. auch *K. Bertels*, *Fr. Goya*. München 1907.

tische Manier seines Lehrers, des Hofmalers *Francisco Bayeu* (1734—95), eines Gehilfen von Mengs, schnell überwand. Scharfer Verstand, natürliche Begabung und unermüdliches Studium der Natur stellten ihn bald auf eigene Füße. Er malte das spanische Leben und er malte es mit dem ganzen Zauber des Lichts und der Farbe, den zu sehen und wiederzugeben Velazquez und sein eigenes Genie ihn gelehrt hatten. Darauf beruht seine geschichtliche Bedeutung; er war ein Revolutionär der Kunst, nicht der Politik. Bilder wie die „Romeria di San



Abb. 439 Der Knabe in Blau von Thomas Gainsborough

Isidro“ (im Prado), die unvergleichliche Darstellung eines beliebten Volksfestes in der Nähe von Madrid, die „Cucaña“ (der Maibaum) und der Stierkampf (beide aus seiner letzten Zeit, in der Berliner Nationalgalerie), die berühmte Wasserträgerin (in Budapest) u. a. gehören vor allem durch die Behandlung der Atmosphäre, des Plein-air, zu seinen größten Meisterwerken. Aber auch seine zahlreichen Entwürfe für die Madrider Teppichfabrik mit packend realistischen Szenen aus dem Leben, so stilwidrig sie gerade für diesen Zweck erscheinen mögen, zeigen, wie wenig konventionell er seine Stoffe anfaßte, mit welcher für sein Zeitalter unerhörten Kühnheit er einzig auf die malerische Wirkung ausging.

Im übrigen war Goya, wie es seiner Stellung als Hofmaler entsprach, vorzugsweise mit Porträts und Kirchenbildern beschäftigt, und es heißt ihn arg mißverstehen, wenn man in diesen Arbeiten eine versteckte satirische oder gar antikirchliche Tendenz sucht. Wenn seine Bildnisse, seine Szenen aus dem Leben (Abb. 441) zuweilen einen grotesken Eindruck machen, so dürfen wir nicht vergessen, daß es eine völlig morsche, dekadente Gesellschaft ist, die sie wiedergeben; die Modelle, nicht der Maler, verleihen diesen Bildern den Zug des Unheimlichen. Den Mut der Wahrheit, der spezifisch malerischen Ausdrucksweise,



Abb. 440 Die Tränke von Thomas Gainsborough (Nach Phot. Hanfstaengl)

hat Goya freilich auch im Kirchenbilde. Sein bedeutendstes Freskogemälde, die Auferweckung eines Toten durch den hl. Antonius, im Kuppelgewölbe des Kirchleins S. Antonio de la Florida bei Madrid (1798—99) unterscheidet sich nach Anordnung und Auffassung nicht sehr von dem Augenblicksbilde der beiden Damen auf dem Balkon: die legendäre Szene geht ebenfalls auf einer den Kuppelrand umgebenden Balustrade vor sich, hinter deren Geländer sich die mit unübertroffener Wahrheit dargestellte Menge des Volkes drängt.

Goyas Ruhm beruht aber vor allem auf seinen Radierungen der Folge der Caprichos (1797), den Desastros de la Guerra (1810—13), der Tauromachie (1808—15 [Abb. 442]), den Proverbios und zahlreichen Einzelblättern¹⁾.

¹⁾ J. Hofmann, Francisco de Goya; Katalog seiner graphischen Werke. Wien 1907. Faksimileausgaben der Caprichos von A. de Nait, Paris 1888, der Tauromachie von H. Pallmann, München 1911.

Hier wird er zum gewaltigen Ankläger seines Zeitalters, oder vielmehr: die hoffnungslosen Zustände in seinem Vaterlande, die Greuel des Bürgerkrieges und des Befreiungskampfes, die Grausamkeiten des Despotismus und der Inquisition (Abb. 443) bilden den düsteren Hintergrund für das dämonische Spiel seiner Phantasie, dem er in ganz leicht umrissenen, andeutenden, aber mit voller Beherrschung der Radier-technik, namentlich auch der Aquatinta, zu lebendigster Wirkung gebrachten Kompositionen Ausdruck verleiht. Politische Satire im Sinne einer bestimmten Partei



Abb. 441 Damen auf dem Balkon von Francisco Goya

dahinter zu suchen, ist kaum gerechtfertigt; aber die Schäden der Gesellschaft, die Verrottung des öffentlichen und privaten Lebens, Torheit und Aberglauben wurden kaum jemals von Künstlerhand so schonungslos an den Pranger gestellt wie in diesen radierten Glossen zur Zeitgeschichte. — So steht Goya, ein zweiseitiger Janus, an der Wende der Zeiten: rückwärts gewandt schaut er das Alte, Überlebte, Verfallende in seiner ganzen Schmach, vorwärts weist er auf ein neues Jahrhundert der Aufklärung und des Fortschritts, der Freiheit und des Lichts. Wie seine malerische Technik Elemente enthält, welche erst die „Moderne“ in ihren verschiedensten Phasen als Verismus, Pleinairismus und Impressionismus zur vollen Entfaltung gebracht hat, so geht durch sein ganzes Schaffen ein moderner Zug. Er ist der einzige Künstler am Ende des 18. Jahrhunderts, der uns spüren läßt, daß gleichzeitig die blutigste Revolution die alte Ordnung der Dinge zertrümmerte,

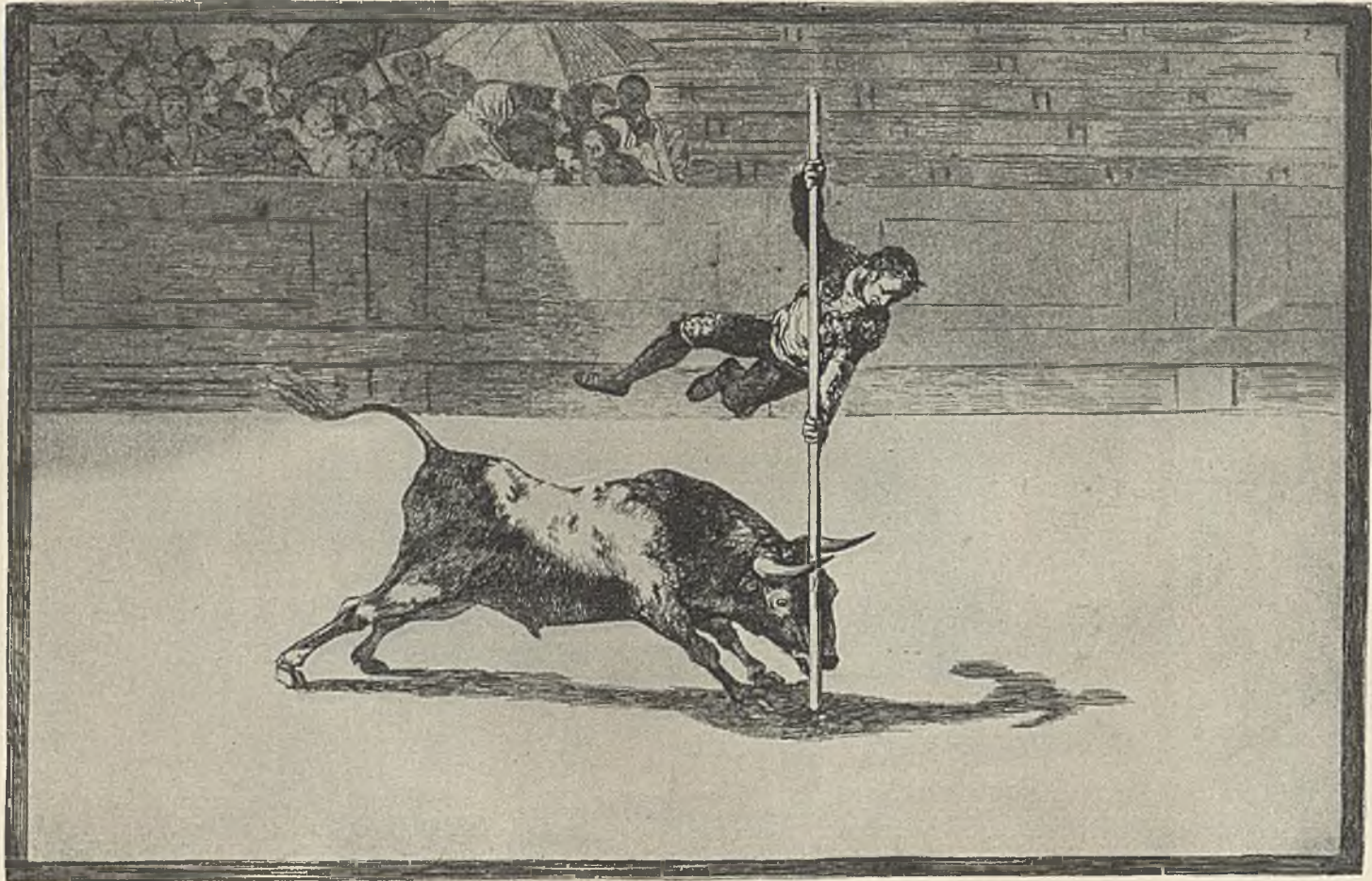


Abb. 442 Stiergefecht Radierung von Francisco Goya (Nach der Faksimileausgabe der *Tauromachia* von H. Pallmann)

neue Staatenbildungen in Europa entstanden und wieder zerfielen, und inmitten von Verblendung und Unrecht doch die Grundlagen einer neuen Weltanschauung geschaffen wurden. Als Goya starb, war die europäische Kunst noch einmal in den Kampf mit jenen alten Gedanken- und Gefühlsmächten getreten, deren unaufhörliche Neugestaltung den fesselnden Inhalt des in diesem Bande behandelten Zeitabschnittes bildeten. Aus dem Schaffen des spanischen Meisters leuchtet uns zum erstenmal die Vorahnung entgegen, daß aus diesem Kampfe der Sieg einer völlig neu gearteten, der modernen Kunst hervorgehen werde.



Abb. 443 Radierung von Francisco Goya

Register

Sämtliche Zahlen beziehen sich auf die Seiten, * bedeutet Abbildung

- Abendlandschaft mit heimkehrenden Landleuten von P. P. Rubens 242, 243*
- Abercornhouse zu Duddingstone 95, 96*
- Abigail vor David, Zeichnung von Guercino 163*
- Abrahams Opfer, Radierung von Rembrandt 364*
- Acero, Vicente 56
- Achill unter den Töchtern des Lykomedes von G. de Lairese 257*
- Äckerleinsches Haus zu Leipzig 136*, 138
- Adam, François Gaspard 390
— James 94
— Lambert Sigisbert 390
— Nicolas Sebastian 390
— Robert 94
— Sigisbert 390
— William 94
- Agricola, Christian Ludwig 209
- Aguillon, Peter 64
- Aix, Museum: Skulpturen P. Pugets 201
- Albani, Francesco 161*, 266
- Alcalá de Henares, Kirche der Bernhardiner Nonnen 50
- Aldersbach, Klosterkirche 121
- Algardi, Alessandro 182, 347
- Allegrain, Gabriel-Christophe 390
- d'Allio, Felice Donato 110
- Allori, Cristofano 165
- Altar des hl. Ignatius im Gesù zu Rom 33*
- Altartabernakel der Peterskirche zu Rom von L. Bernini 22, 24*
- Althorp, A. van Dyck 244
- Amalienburg bei München 405*
- Ammanati, Bartolommeo 32
- Amme mit dem Kinde von Frans Hals 271*, 272
- Amor als Herrscher von Caravaggio 167, 170*
- Amsterdam, Haus des Jan Huydecooper 68 — Haus des Balthasar Kaymann 67 — Mauritshuis 68 — Rathaus: Bürgersaal 66*, 67, Skulpturen Quellinus' d. Ä. 212
- Amsterdam, Reichsmuseum: G. Dou 319, Frans Hals 272*, v. d. Helst 308, de Hooch 330, Keyser 284, 285*, P. Lastman 288, Potter 311, Rembrandt 295, 298*, 305, J. van Ruisdael 280*, 281, Jan Steen 321, 322*, Terborch 325, v. d. Velde d. J. 315*, Jan Vermeer 328 (Kunstbeilage), 329 — Sammlung Six: Rembrandt 295, 302, Jan Vermeer 328 — Trippenhuis 68
- „Anatomie“ von Rembrandt 290, 292*, 302
- Anatomievorlesung von Thomas de Keyser 284, 285*
- Anbetung der Könige von Velazquez 339*
- Andrade, Domingo Antonio de 53
- Angermayer, Christoph 219
- Anguier, François 198
— Michel 198
- Anguisciola 144
- Ansbach, Schloß 406
- Anthonissen, Hendrik van 313
- Antoine, J. D. 381
- Antonius, Der hl., mit dem Christuskinde von Murillo 358*
— und Kleopatra von Tiepolo 176*
- Antwerpen, Andreaskirche: Kanzel 211*, 212, van Veen 225 — Augustinerkirche: Altarbild Rubens' 238 — Jakobskirche: Rubens 240 — Jesuitenkirche 64: Deckengemälde Rubens' 232 — Kathedrale: Rubens 229*, 230, 237 — Museum: A. van Dyck 245, 247*, 248, Jordaens 255, Rubens 228, 230, 232, 233, 234, 235*, 237, 238, Corn. de Vos 256* — Paulskirche: Jordaens 254 — Rubens' Gartenhaus 61*, 64
- Apfelschälerin, Die, von G. Terborch 325*
- Apollon und Daphne von L. Bernini 177*
- Apshoven, Ferdinand 262
- Apshoven, Thomas 262
- Aquatintamanier 433
- Aranjuez, Schloß 55
- Architekturstück 315
- Ardell, James Mc 432
- Ardemans, Teodoro 55
- Arevalo, Luis de 53
- Ariccia, S. Assunzione della Vergine 22
- Arkadische Hirtenszene von N. Poussin 188*
- d'Arpino, Cavaliere (Giuseppe Cesari) 142
- d'Arthois, Jacques 262
- Arzt, Der, von G. Dou 318*
- Asam, Cosmas Damian 121, 211
— Egid Quirin 121, 211
- Asamhaus und Johanneskirche zu München 121*
- Athlet Milon von P. Puget 200*
- Atlantengestalten 35
- Au, Orangerieschloß 128
- Audran, Benoit 189, 197, 402
— Claude 371, 393
- Augsburg, Gemäldegalerie: P. Lastman 288*, G. Ph. Rugendas 203*
- Augustinerkirche zu Brüssel 62*, 64
- Aurora, Deckengemälde von Guercino (Kunstbeilage) 164/65
— von G. Reni 153*
- Aushebung der hl. Petronilla von Guercino 162*, 163
- Auvera, Jacob van der 406, 418
— Wolfgang van der 418
- Averbode, Abteikirche 65
- Avercamp, Hendrik 285
- Bacchanal, Elfenbeinrelief von J. Elhafen 217*
- Bacchus und die Trinker von Velazquez 343*
- Baccio di Bartolommeo, Bianco 38
- Backer, Jakob de 307
- Bacon 3
- Baden, Stadtkirche: Grabmäler von Pigalle 389
- Badende Nymphen, Relief im Schloßgarten zu Versailles 202*

- Bähr, Georg 125, 128, 138
 Baier, Friedr. Willh. 417
 Bakhuuzen, Ludolf 207, 315
 Balen, Hendrik van 242
 Ballin, Claude 87*
 — d. J. 385
 Bamberg, Boettingersches Haus 104, 105* — Priesterseminar 115 — Rathaus 407 — Residenz 102, 103
 Banz, Klosterkirche 102
 Baratta, Francesco 182
 Barbieri, Giovanni Francesco (il Guercino) 162
 Barcelona, Nuestra Señora de Belen 48*
 Barella, Agostino 35, 100
 Barocci, Federigo 142, 143*
 Barock (Barocco, Baroque), Barockstil 2
 Barockornament von Jean Lepautre 85*
 Barockschrank, Deutscher 222*
 Barthel, Melchior 214, 218
 Bartolozzi, Francesco 433
 Batoni, Pompeo 172
 Battaglienmalerei 172
 Baudouin, Pierre Antoine 399
 Baumschlag 191
 Bause, Joh. Friedr. 420
 Bautista, Fray Francisco 47
 Bayeu, Francisco 434
 Beatrice Cenci von G. Reni 152*
 Beechey, William 432
 Beer, Michael 101, 117
 Bega, Cornelis 277
 Begegnung der heiligen Einsiedler Antonius und Paulus von Velazquez 350, 351*
 — des hl. Nilus mit Kaiser Otto III. von Domenichino 159*
 Beguinenkirche zu Brüssel 63*, 64, 65
 Beijeren, Abraham van 318
 Beisetzung des Grafen Orgaz von Theotocopuli 337, 338*
 Belotto, Bernardo (Canaletto) 173
 Belvoir Castle, Poussins sieben Sakramente 187
 Benediktinerabteikirche in St. Blasien 410*
 Benemann 384
 Benrath, Schloß 406
 Bérain, Jean 79, 369
 Berchem, Pieter Claesz 282*, 283, 311
 Berekheyde, Gerrit 283
 — Job 283
 Berlin, Akademie der Künste; Radierungen Chodowieckis 422 — Besitz des Deutschen Kaisers: Watteau 396 —
 Berlin, Bibliothek 140 — Denkmal des Großen Kurfürsten (Kunstbeilage) 216/17 — Hedwigskirche 139 — Kaiser-Friedrich-Museum: Brouwer 259, Caravaggio 167, 168, 169*, 170*, Chodowiecki 421, van Dyck 244, 249, Elsheimer 205, 206, Frans Hals 271*, 272, 273*, de Hooch 330*, P. Lastman 288, Lebrun 190, Cl. Lorrain 195, P. Mignard 189, Murillo 358*, Adr. van Oostade 276, N. Poussin 187*, 188, Rembrandt 294, 295, 300, 301, G. Reni 154, Jus. de Ribera 172*, Rubens 230 (Titelbild), 232, 234, 240, J. van Ruysdael 281, Teniers d. J. 260, Terborch 325, Velazquez 344, 345, A. v. d. Velde 312, Jan Vermeer 328, Watteau 396, 397*, Zurbaran 352; Skulpturen: Tassaert 418 — Königskolonnen 411 — Loge Royal York 133 — Marienkirche: Grabmal des Grafen Christian Sparr 212, Andr. Schlüters Kanzel 217 — Münzturn 133 — Nationalgalerie: Goya 434 — Nikolai-kirche: Andr. Schlüter 217 — Opernhaus 409, 411* — Parochialkirche 131 — Sammlung Simon: Jan Vermeer 328 — Schloß 129*, 130*, 131 (Bau): Innendekoration Schlüters 215*, 217, Gemälde: Pesne 400, Watteau 396, Skulpturen: Dusart 212, Eggers 213 — Turm auf dem Gendarmenmarkt 411*, 415, 425 — Universität 139 — Zeughaus 131, Skulpturen A. Schlüters 215*, 216
 Bernini, Lorenzo 18, 19*, 22, 23*, 24*, 75, 78*, 176, 177*, 178*, 179, 180* — 182*, 347
 Beweinung Christi von A. van Dyck 247*, 248
 Bianchi 100
 Bianco, Baccio di Bartolommeo 38
 Bibiena, Fernando Galli 32, 100
 Bibliothek im Schloß Sanssouci 412*, im Brühl'schen Palais zu Dresden 413*
 Bierschenkin, Die, von G. Metsu 319*
 Bildnis einer alten Dame von B. Denner, 419, 422*
 — einer Unbekannten von Jean-Honoré Fragonard (Kunstbeilage) 400/401
 Binago, Lorenzo 34
 Bischof Bossuet von H. Rigaud 192*
 Bischöfliche Residenz zu Straßburg 368*, 371
 Biskuit-Porzellan 388
 Blanc, Bernhard Jean le 87
 Blenheim Castle bei Oxford 92
 Blick auf den Canale grande zu Venedig von Ant. Canale 175*
 — auf Delft von Jan Vermeer 328*
 Blois, Schloß 73
 Bloemaert, Abraham 265
 — Cornelis 265
 Blondel, François 79, 131
 Bodegones 339
 Bodt, Jan de 134, 135, 139
 Boffrand, Germain 374, 375
 Bogaerts, Martin van den (Desjardin) 198
 Bohnenesser, Der, von Annib. Carracci 146*
 Boizot, Simon Louis 391
 Bol, Ferdinand 307
 Bologna, Giovanni da 177
 Bologna, Malerschule von 142
 Bologna, Palazzo Bargellini-Davia 35 — Palazzo Fava: A. Carracci 147 — Palazzo Magnani: Friese der Carracci 147 — Palazzo Sampieri: Friese der Carracci 147 — Palazzo Verospi-Torlonia: Fresken F. Albanis 161 — Pinakothek: Carracci 149*, 150, Domenichino 160, Guercino 164, G. Reni 154*, 155, 156* — S. Domenico: Fresko G. Reni 155 — S. Giacomo maggiore: P. Tibaldi 144 — S. Michele in Bosco: Fresken L. Carraccis 150 — S. Paolo 34 — S. Pietro 34 — S. Salvatore 34 — Universität: P. Tibaldi 144
 Bolswert, Boëtius und Schelte a 242
 Bolusgrund 150
 Bonaventuras Gebet während einer Papstwahl von Fr. Zurbaran 352*
 Bonavia, Giacomo 55, 102
 Borromäuskirche zu Wien 106*, 107
 Borromini, Francesco 24, 25*, 51
 Bosse, Abraham 185
 Both, Jan 266*
 Böttger, Johann Georg 415
 Boettingersches Haus zu Bamberg 104, 105*
 Bouchardon, Edme 388, 391*
 Boucher, François 372, 373, 398*, 419

- Boullé, Charles André 86
 Boullé-Technik 86*
 Boulogne, Jean de 183, 190, 398
 Boumann, Johann 139
 Bourdon, Sebastian 190
 Bourguignon (Jacques Courtois) 172
 Boursse, Esaias 330
 Bowood, Sammlung des Marquis of Lansdowne: Rembrandt 301
 Braga, Haus des Mexikaners 60*
 Brakenburgh, Richard 277
 Bramer, Leonard 326
 Brandel, J. P. 211
 Braunschweig, Herzogl. Museum: Caravaggio 167, 169*, Elsheimer 205*, Lastman 288, Rembrandt 300, 301, 304/305 (Kunstbeilage), Jan Steen 322, 323*, Vermeer 327*: 328
 Bray, Jan de 273
 Breenbergh, Bartholomäus 287
 Breitkopf, G. J. 414
 Bremen, Kunsthalle: P. Lastman 288
 Brescia, Duomo nuovo 35*
 Breslau, Dom, Elisabethkapelle 112, Kurfürstl. Kapelle 112 — Jesuitenkirche 113: Deckengemälde Rottmayrs 210 — Magdalenenkirche: Grabdenkmäler 213 — Schreyvogelsches Haus 112 — Universität 113
 Brill, Matheus 152, 224
 — Paul 152, 224
 Briot, François 220
 Briseux, Ch. Etienne 374
 Broebes, Jean Baptiste 129
 Bronzeaplique von einem Möbel im Louis-XVI.-Stil 388*
 Bronzevase von Cl. Ballin 87*
 Brouwer, Adriaen 258, 259*, 275, 276
 Browne, Lancelot 95
 Brschevnow, Klosterkirche St. Margareth 102, 103*
 Bruant, Libéral 79, 81
 Bruce, William 89
 Bruchsal, St. Peter 116 — Schloß 115, Innendekoration B. Neumanns 407, 408*
 Brueghel d. Ä., Jan (Sammetbrueghel) 224, 232
 — Pieter 224
 Brügge, Jesuitenkirche 64
 Brühl, Schloß 116, 406
 Brühlsches Palais zu Dresden 139, 410, 413*
 Brunnen auf dem Neumarkt in Wien von Donner 417, 420*
 Bruno, Der hl., von J. A. Houdon 395*, von Mora 366*
- Brüssel, Augustinerkirche 62*, 64 — Beguinenkirche 63*, 64, 65 — Jesuitenkirche 64 — Kathedrale: Holzkanzel 212 — Museum: Brouwer 259, Frans Hals 272, Noort 224, Rembrandt 295, Rubens 234, 240, S. van Ruijsdael 279*, Jan Steen 321, Teniers d. J. 260, Veen 225 — Palais Granvella 61 — Sammlung des Herzogs von Arenberg: Rubens 238, Jan Vermeer 328 — Zunfthäuser 65*
 Budapest, Museum: Caravaggio 167, Goya 434, de Keyser 284, Skulpturen Messerschmidts 417
 Buen Retiro (bei Madrid), Schloß: P. Tacca 341, Velazquez 344, 350, 351*
 Bullet, Pierre 79
 Buontalenti, Bernardo 32
 Bürgersaal im Rathause zu Amsterdam 66*, 67
 Büring, Joh. Gottfr. 139
 Burlington, Earl of 94
 Burnacini, Ottavio 213
 Bussi 99
 Buyster, Philippe 198
- Cadiz, Kapuzinerkirche: Murillo 354, 358, 361 — Neue Kathedrale 56, 57
 Caffieri, Jean Jacques 384, 391
 Cagnacci (Guido Canlassi) 164
 Calderon 50, 334
 Callot, Jacques 184, 185
 Cambiaso, Luca 144
 Cambridge, Pembroke College 89 — Trinity College, Bibliothek 91
 Campbell, Colen 93, 94
 Campi 144
 Canale, Antonio (Canaletto) 173, 175*
 Canaletto, s. Belotto, Bernardo und Canale, Antonio 173
 Canlassi, Guido (Cagnacci) 164
 Cano, Alonso 50, 51, 350, 352, 353*, 365, 366
 Canova, Antonio 182
 Cantarini, Simone 164
 Cappella del Presepio an S. Maria Maggiore zu Rom 12*, 13
 Cappelle, Jan van de 314
 Caravaggio (Michelangelo Merisi) 154, 165, 166, 167, 168*, 169*, 170*, 171*, 205
 — Selbstbildnis 167, 169*
 Cardi, Ludovico (Cigoli) 34, 165
 Carissimi, Giacomo 3
- Carlone, Carl Antonio 100
 Carnevali 99
 Carracci, Agostino 141*, 145, 146, 147, 149*, 150, 152
 — Annibale 145, 146*, 147, 148*, 149, 150*, 151*, 152, 158
 — Ludovico 144*, 145, 146, 147, 150
 Carreño, Juan 363
 Carriera, Rosalba 400
 Casa del Cabildo zu Santiago de Compostela 54, 56*
 Casas y Novoa, Fernando 53
 Caserta, Schloß 43
 Castillo, Juan del 353
 Castle Howard, Velazquez 347
 Cavedone, Giacomo 164
 Caylus, Graf 379
 Cerezo, Mateo 363
 Cerquozzi, Michelangelo 172
 Cervantes 4, 50, 335
 Cesari, Giuseppe (Cavaliere d'Arpino) 142
 Chalgrin, J. F. 381
 Chambers, William 95
 Champagne, Philippe de 190, 191*
 Chardin, Jean-Siméon 401, 402*
 Charenton, Bethaus der Hugenotten 69
 Charlottenburg, Schloß 131*, 134, 409, Innendekoration Andr. Schlüters 217
 Charpentier, René 218
 Chateau 71
 Chelsea, Militärspital 91
 Chiaveri, Gaetano 138
 Chicanneau 386
 Chiesa, Filippo di 130
 Chodowiecki, Daniel 421, 422, 424*, 425*, 426*
 Christus mit den vier Büßern 225*
 — mit dem Engel von Fr. Zarcillo 366, 367*
 — die Kranken heilend (sog. Hundertguldenblatt) von Rembrandt 300/301 (Kunstbeil.)
 — mit der Samariterin von Ann. Carracci 151*
 — an der Säule von Velazquez 346, 347*
 — und Johannesknabe von Murillo 362*
 — unter den Schriftgelehrten von Jak. Jordaens 255*
 Christuskopf von G. Reni 155*
 Churriguera, José 51
 Churriguerismus 51
 Cignani, Carlo 165
 Cigoli (Ludovico Cardi) 34, 165

- Clodion (Claude Michel) 390, 393*
- Cochin, Ch. Nicolas 403
- Codde, Pieter 273
- Coeberger, Wenceslav 65
- Coello, Claudio 363
- Coleshill, Schloß 89
- Collegio imperial de San Ignacio zu Loyola 49*
- Communs zu Potsdam 411, 414*
- Concepcion 365*
- Coninxloo, Gillis van 286
- Coques, Gonzales 257
- Cordoba, Skulpturen Montañez' 365
- Corneliszen von Haarlem, Cornelis 268
- Corps de Logis 71
- Cortona, Pietro da 25, 26, 27*, 28, 34, 165, 347
- Cottart, Pierre 79
- Cotte, Robert de 371
- Courtois, Guillaume 195
— Jacques (le Bourguignon) 172
- Courtonne, Jean 372
- Courtrai, Frauenkirche: A. van Dyck 245
- Coustou, Guillaume 204
— Nicolas 204
- Coypel, Noël 190, 397
- Coyzevox, Antoine 203*
- Craesbeeck, Joos van 259
- Crayner, Caspar de 252
- Crescenzi, Juan Baptista 50
- Crome, John 432
- Culs de lamp 403
- Cuvilliés, François 404, 405
— d. J. 406
- Cuyp, Aelbert 331, 332*
— Benjamin Gerritsz 331
— Jakob Gerritsz 331*
- Damen auf dem Balkon von Francisco Goya 436*
- Damenbildnis von Rembrandt 291, 293*
- Dance d. Ä., George 94
— d. J., George 94
- Dario, Antonio 213
- Darmstadt, Schloß 129
- Debrosse, Salomon 69
- Deckendekoration in der Apollongalerie des Louvre von Ch. Lebrun 79, 80/81 (Kunstbeilage)
- Deckenfresko des Parnas von Ant. Raffael Mengs 423, 427*
- Deckenmalereien im Palazzo Farnese zu Rom 147*
- Decker, Paul 133
- Dekker, Cornelis 282
- Dekoration aus dem Theater zu Versailles 384*
- Delamaire, Alexis 372
- Delcour, Jean 212
- Delft, Jakob 326
- Delft, Neue Kirche: Grabmal Wilh. v. Oranien von H. de Keyser 212
- Delfter Fayencen 219*, 221, 325
- Delfter Schule 325
- Delobel 87
- Demokrit, Der lachende, von Rubens 227*
- Dendermonde, Frauenkirche: A. van Dyck 245
- Denkmal des Großen Kurfürsten zu Berlin von Andr. Schlüter 216/217 (Kunstbeil.)
- Denner, Balthasar 419, 422
- Desjardin, Martin (van den Bogaerts) 198*
- Dessinateure 86
- Deutscher Barockschränk 222*
- Dickinson, William 432
- Diderot 401
- Dientzenhofer, d. Ä., Gg. D. 101
— Christoph 102
— Georg d. J. 102
— Johann 102-104
— Johann Leonhard 102, 103
— Kilian Ignaz 102, 110, 112
- Diepenbeeck, Abraham 251
- Dietrich, C. W. E. (Dietricy) 419
- Dietrichs, Friedrich Wilh. 410
- Dijon, Hospital 84
— Palais Ducal 84
- Dinglinger, Johann Melchior 219
- Distelfink, Der, von C. Fabritius 326*
- Dobbermann, Jacob 219
- Doelen 268
- Dolci, Carlo 165
- Dom zu Kempten 101, 102*, zu Passau 99*, 100, zu Salzburg 97*
- Domenichino (Domenico Zampieri) 157*, 158*, 159*, 160*, 186
- Donner, Georg Raffael 416, 420*, 421*
— Matthäus 417
- Donoso, Josef Ximenez 52
- Doppelbildnis von Frans Hals 272*
- Dorbay, François 73
- Dorfkirmes, Große, von David Teniers d. J. 261*
- Dorigny, Michel 183, 197
- Dou, Gérard 289, 317, 318*, 419
- Douffet, Gérard 256
- Dreieinigkeit, Die hl., von Theocopuli 336, 337*
- Dreifaltigkeitskapelle zu Waldsassen, Grundriß 102*
- Drei Grazien bekränzen eine Statue des Hymen 429, 432/33 (Kunstbeilage)
- Dresden, British Hotel 138 — Brühlsches Palais 139, 410, 413* — Frauenkirche 126*, 127* — Friedrichsstädter Kirchhof, Grabmal Permosers 215 — Gemäldegalerie: Albani 161, C. Berchem 282*, Caravaggio 167, 168*, An. Carracci 151, Denner 422*, C. Dolce 167*, G. Dou 318, G. Dughet 192, A. van Dyck 244, 249, Ad. Elsheimer 205, 206*, 207*, Graff 420, 423*, de Heem 267, 268/69 (Kunstbeilage), v. d. Helst 308, Jordaens 255, A. Kauffmann 424, Knupfer 322, Liotard 400, 401*, Cl. Lorrain 195, 196, Mieris d. Ä. 321*, Murillo 360, Adr. van Oostade 275*, 276*, Pesne 400, N. Poussin 187, Rembrandt 293, 294, 295, 297*, 305, G. Reni 156, Ribera 170, 173*, Rubens 230, 231*, 233, 234, 236*, 240, J. van Ruysdael 280*, 281*, Snijders 252*, Jan Steen 322, D. Teniers d. J. 261*, Velazquez 345, A. v. d. Velde 312, Vermeer van Delft 327, Watteau 396, Jan Weenix 267*, Phil. Wouwerman 283*, Zurbaran 352* — Grünes Gewölbe: M. Anguier 199, Goldschmiedearbeiten 220 — Hofkirche 135*, 138, Kanzel 215, Skulpturen Mattiellis 417 — Hotel de Saxe 138 — Japanisches Palais 138*, 139 — Kreuzkirche 138 — Landhaus 139* — Palais im Großen Garten 125 — Taschenberg-Palais 138 — Zwinger 133*, 134*, Skulpturen B. Permosers 213*, 214
- Drevet, Claude 402
— Pierre 198
— Pierre-Imbert 402
- Dubarry-Schüssel aus Sevres 390*
- Dubbels, Hendrik 314
- Dublin, Nationalgalerie: Rembrandt 299
- Duchastel, François 262
- Duck, Jakob 273
- Duddingstone, Abercornhouse 95, 96*
- Dughet, Gaspard 191
- Duomo nuovo zu Brescia 35*
- Duquesnoy, François 182, 186, 211, 218, 347

- Du Ry 128
 Dürenstein, Stift 110
 Dusart, Cornelis 277
 — François 212
 Düsseldorf, Reiterdenkmal des Kurfürsten Wilhelm von der Pfalz 213
 Duvivier, Jean 87
 Dyck, Anton van 232, 242, 244, 245*—251*
 Selbstbildnis 244, 245*
 Dzikow, Sammlung Tarnowski: Rembrandt 302
- Earlom, Richard 432
 Eberjagd von Frans Snyders 252*
 Ebrach, Kloster 102
 Edelinck, Gérard 189, 198
 Eeckhout, Gerbrand van den 307
 Effner, Joseph 116, 404
 Eggers, Bartholomäus 212
 Eheverschreibung, Die, von Jan Steen 322, 323*
 Ethingen, Konviktskirche 117, 119
 Ehrenbreitstein, Dikasterialgebäude 115
 Einschiffung nach der Insel Cythere von Ant. Watteau 394, 396/97 (Kunstbeilage)
 Einsiedeln, Klosterkirche 117, 121
 Eisen, Charles 403
 Eisenberg, Schloßkapelle 123
 Elfenbeinplastik 218
 Elhafen, Ignaz 216*, 217*, 219
 Elias, Nikolaus 284
 Elisabeth, Die hl., von Murillo 356, 357*
 Elsheimer, Adam 204, 205*, 206*, 207*, 287
 Empire 2
 Enderlein, Kaspar 220
 Engelsküche, Die, von Murillo 353, 354*
 Enseldorf, Klosterkirche 121
 Entwurf einer Wandfüllung von Claude Gillot 371*, im Stil Louis XVI. 385
 Eosander, Joh. Friedrich 134, 135
 Erbdrostenhof zu Münster 116, 119*
 Erde, Die, von F. Albani 161*
 Erfurt, Steueramtshaus 122, 124*
 Erweckung des Lazarus von Abr. Bloemaert 264*
 Erzählung des hl. Romuald von einer Vision von Andrea Sacchi 164*
 Erziehung des Jupiter von N. Poussin 187*, 188
- Escorial, Pantheon 50, Theotocopuli 336
 Estofado 363
 Everdingen, Allaert van 278, 279
- Fabritius, Carel 326*
 Fähre, Die, von Salomon van Ruijsdael 279*
 Faid'herbe, Lucas. 64, 211, 212
 Falcone, Aniello 170
 Falconet, Etienne Maurice 389, 390
 Falschspieler von Caravaggio 167, 168*
 Familie, Die fröhliche, von Jan Steen 321
 Familienbild von Jakob Jordacns 252, 253*
 — von Rembrandt 305*
 Fancelli 364
 Fansaga, Cosimo 41
 Fäsch, Joh. Rudolf 138
 Federschneider, Der, von Adr. van Ostade 276, 277*
 Fenestra terrena 32, 34*
 Festmahl der Offiziere der Adriaenschützen von Frans Hals 269*
 Fêtes galantes 398
 Figueroa, Leonardo da 52
 Fischer, Johann 417
 — (von Erlach), Johann Bernhard 106*, 109*
 — (von Erlach), Joseph Emanuel 110, 112
- Flémalle, Barthelet 256
 Flinck, Govaert 206, 307
 Florenz, Carmine: G. B. Foggini 182 — Casa Fiaschi: Fenestra terrena 34* — Loggia de' Lanzi: Giovanni da Bologna 177, 179* — Museo nazionale: L. Bernini 178 — Palazzo Nonfinito 34, 35* — Palazzo Pitti: Deckendekoration 27*, Ag. Carracci 152, G. Dughet 192, A. van Dyck 244, Guercino 164, Murillo 360, Salv. Rosa 171, 174*, Rubens 230, 240, 242, 243* — Palazzo Rucceardi-Medici: Fresko L. Giordano 170 — S. Annunziata: G. B. Foggini 182 — Sa. Trinita 34, 36* — Uffizien: Tür 35*, Barocci 143*, 144, Caravaggio 167, Carracci 146, 151, Elsheimer 206, Lebrun 190*, Rubens 236, 238.
- Floris, Frans 224
 Flußgottheit im Parke zu Versailles von Ant. Coyzevox 203*
- Flußlandschaft von Aelbert Cuyp 332*
 — von Jan van Goyen 316*
 Foggini, Giov. Batt. 182
 Fontainebleau, Deckenbilder Bouchers in der Salle du Conseil 399
 Fontana, Carlos 50
 — Domenico 11, 13
 — Giovanni 11
 Fontana Trevi zu Rom 44, 45*
 Fosse, Charles de la 190
 Fourment, Helene, von Rubens 238*, 240
 Fragonard, Jean-Honoré 399, 400/01 (Kunstbeilage)
 Francken, Hieronymus 265
 Franco, Giambattista 142, 143*
 Franquart, Jacques 64
 Frankfurt a. M., Städelsches Institut: Elsheimer 206, Rembrandt 291, 294, Velazquez 345 — Thurn- und Taxissches Palais 406
 Franziskus, Der hl., vor dem Kruzifix von Murillo 359*
 Frauenkirche zu Dresden 126*, 127*
 Freiberg, Domkapelle 213
 Freising, Dom 121
 Frieden zu Münster von Ger. Terborch 323, 324*
 Friedenskirche zu Schweidnitz 128*
 Friedenstein, Schloßkapelle 123
 Friedrichs des Großen Jugendbildnis von Ant. Pesne 339*
 Friedrichswerth, Schloß 122
 Frisoni, Giuseppe 100
 Frittenporzellan (Pâte tendre) 386
 Froimont, Jean Clément 129
 Frühstück im Freien von Antoine Watteau 396, 397*
 Fuga, Fernando 44
 Fulda, Dom 102
 Fürstensaal im Schloß zu Bruchsal 407, 408*
 Furtenbach, Joseph 122
 Fyt, Jan 262
- Gabriel, J. Ange 380, 383
 Gainsborough, Thomas 430, 431, 432, 433*, 434*, 435*
 Galilei Alessandro 3, 43, 377
 Garde-meubles amKonkordienplatz zu Paris 381*
 Garsten bei Steyr, Kloster 101
 Gattin des Bürgermeisters Andr. Bicker von B. v. d. Helst 308*.
 Gebirgslandschaft von Ad. Elsheimer 205*.
 Geburt Mariä von Murillo 355*

- Gelder, Arent de 307
 Gelehrte, Der junge, mit seiner Frau von G. Coques 258*
 Gellée (Claude Lorrain) 193
 Gemahlin und Töchterchen des Bildhauers Colyn de Nole von A. van Dyck 246*
 Genre 160
 — rocaille 2
 Genremalerei 224, 257, 318, 333
 Gent, Michaeliskirche: A. van Dyck 245 — St. Bavo: van Veen 225 — St. Peter 65
 Genua, Palazzo Balbi (Durazzo) 38 — Palazzo Rossi: A. van Dyck 244 — S. Ambrogio 35, Rubens 227, 234 — S. Maria di Carignano: Puget 200 — S. Siro 38 — S. Annunziata 38 — S. Maria delle Vigne 38 — Universität 37* — Villa Paradiso 38
 Gérin 393
 Germain, Thomas 374, 385
 Gesellschaftsstück 257, 323
 Gessner, Salomon 420
 Gesch zu Rom 1*, 6*, 7*
 Gewitterlandschaft von G. Dughet 193*
 — mit Ruinen von Rembrandt 301, 304/305 (Kunstbeilage)
 Giardini 372
 Gibbs, James 93
 Gilles (Italienische Komödienfigur) von Antoine Watteau 396*
 Gillot, Claude 371*, 393
 Gilpin, William 95
 Giordano, Luca (Fa Presto) 170, 363
 Gipfel, Gabriel 219
 Girardon, François 201, 202*, 217, 388
 Glasgow, Museum: Rembrandt 301
 Glasschnitt 221
 Glauber, Jan 332
 Gobelin 87
 Goijen, Jan van 277
 Goldschmiedekunst 219
 Golilla 340
 Goltzius, Hendrik 268
 Gondouin, Jacques 381
 Gontard, Karl von 411
 Göbweinstein, Kirche 116
 Gotha, Museum: de Keyser 284 — Schloß 122
 Goethe, Eosander von 134
 Goethe-Bildnis von H. W. Tischbein 424, 428*
 Gouda, Stadtwage 68
 Goya, Francisco 363, 433 bis 435, 436* — 438*
- Goyen, Jan van 289, 316*, 317, 318
 Grablegung Christi von Caravaggio 168, 171*
 — — vergoldetes Bleirelief von R. Donner 421*
 Grabmal des Marschalls Moritz von Sachsen von J. P. Pigalle 389, 392*
 — Richelieus von Fr. Girardon 201, 202*
 — Urbans VIII. in St. Peter zu Rom von L. Bernini 178, 180*
 Graff, Anton 420
 — Selbstbildnis 420, 423*
 Gran, Daniel 211
 Granada, Kartause, Sakristeiinneres 53, 54* — Kathedrale 51*, A. Cano 352 — Kloster el Angel, Pedro de Mena 366 — Nuestra Señora de las Angustias 48 — S. Maria Magdalena 50*, 51
 Grand style 69
 Graphaeus, Abraham, Bildnis von Corn. de Vos 256*
 Grasse, Hospitalkirche: Rubens 226
 Grassi, Anton 416, 418
 — Orazio 18
 Gravelot, Hubert François 403
 Graverte Gläser 220*
 Greco, el (Domenico Theotocopuli) 337
 Greenwich, Hospital 91 — Villa der Königin 89*
 Gregori, Domenico 46
 Grenoble, Museum: Rubens 227
 Greuze, Jean-Baptiste 402, 403*
 Grimmer, Hans 204
 Großenhain, Kirche 138
 Grottaferata, Fresken Dome nichinos 158
 Grünberg, Martin 131
 Grupello, Gabriel 213
 Gruppenporträts von Fr. Hals 269*, 270
 — von Th. de Keyser 285*
 — von Rembrandt 292*, 298*, 303*
 — von Terborch 324*
 — von C. Troost 333*
- Grüssau, Klosterkirche 113
 Guardi, Francesco 173
 Guarini, Guarino 42, 43, 60, 102, 372
 Guepière, Philippe de la 406
 Guercino (Giovanni Francesco Barbieri) 162*, 163*, 169
 Guérin, Gilles 198
 Guillain, Simon 198
- Gump, Anton 110, 111
 Gumezhainer, Johann 117
 Guthmann, Georg Adam 418
- Haag, Huis ten Bosch 68, Wandgemälde Jak. Jordans' 255 — Museum: G. Dou 317*, C. Fabritius 326*, 328*, v. d. Helst 308, P. Lastman 288, Murillo 360, Potter 311, 312*, Rembrandt 290, 291*, 293, 305, Rubens 232, J. van Ruysdael 281, Jan Steen 321
 Sammlung Steengracht: Aert v. d. Neer 286*
 Haarlem, Rathaus: Gruppenbilder von Frans Hals 268
 Haarlemer Schule 284
 Habermann, Franz Xaver 413
 Hackaert, Jan 310
 Hackert, Philipp 420
 Hagenauer, J. B. 417
 Hall, Jesuitenkirche 97
 Hals, Dirk 273, 274*
 — d. Ä., Frans 258, 268, 269* — 273*, 284
 — d. J., Frans 273
 Hamburg, Michaeliskirche 137*, 138
 Hamilton 210
 Hamptoncourt, Schloß 91
 Hardouin-Mansart, Jules 80, 81, 84, 201, 371
 Haus „zum Falken“ in Würzburg 407, 409*
 — des Mexikaners zu Braga 60*
 Hawksmoor, Niclas 91
 Hechingen, Stiftskirche 408
 Heem, Cornelis de 267
 — Jan Davidsz de 267, 268/269 (Kunstbeilage)
 Heijde, Jan van der 310, 311*
 Heilige Agnes von Jusepe de Ribera 170, 173*
 — Cäcilie von Dolce 167*
 — Familie von Carlo Maratta 165*, 166/167 (Kunstbeilage)
 — von Rembrandt 299*
 — Sebastian von Jus. de Ribera 172*
 — von Rubens (Titelbild) 230
 Heinrichau, Kloster 113
 Heintsch, J. G. 211
 Heirat à la mode von W. Hogarth 426, 429*
 Helst, Bartholomäus van der 307, 308*, 309*
 Herakles, Der trunkene, von Rubens 231*
 Herme 10
 Hernandez, Gregorio 364*

- Herold, Joh. Gregor 415
Herrera d. Ä., Francisco de 337
— d. J. 55
— Juan de 46
Herceyns, Jakob 333
Herzogenburg, Stift 110
Herzogin von Devonshire mit
ihrem Kinde von Joshua
Reynolds 431*
Hensch, Willem de 266
Hildebrand, Johann Lukas von
110, 112
Hille Bobbe von Frans Hals
272, 273*
Hire, Laurent de la 190
Hirschberg, Gnadenkirche 128
Hirtendylle von François Bou-
cher 398*
Historienmaler 287
Hobbema, Meindert 308, 309,
310*
Hochzeitszug des Bacchus und
der Ariadne von Annibale
Carracci 148*, 149
Hof eines holländischen Hauses
von Pieter de Hooch 330*
Hof des Kollegs S. Tomás zu
Madrid 52
Hof des Palazzo di Brera zu
Mailand 35, 36*
Hofbibliothek zu Wien 108*,
109
Hoffmann, Samuel 208
Hofjagd von A. v. d. Meulen
263*
Hofkirche, Katholische, zu
Dresden 135*, 138
Hogarth, William 426, 428,
429*
Holford, Rembrandt 291
Holkham, Schloß 94
Holländischer Kanal bei Mond-
schein von Aert v. d. Neer
286*
Höllenstein der Verdammten
von Rubens 233*
d'Hondecoeter, Melchior 266
Honthorst, Gerard 207, 265
Hooch, Pieter de 329*, 330*,
331, 350
Hoogstraten, Samuel van 307
Hopetownhouse, Schloß 89
Hoppenhaupt, Joh. Mich. 413
Hoppner, John 432
Hôtel de Chevreuse zu Paris
73
— Dieu zu Lyon 380, 382*
— Lambert de Thorigny zu
Paris 72*, 77*
— de Matignon zu Paris,
Grundriß 372*
— de Montmorency zu
Paris 375, 377*
— Soubise zu Paris 372,
374, 376*
- Houdon, Jean Antoine 391,
394*, 395*
Houghton, Schloß 94
Howard-Castle 92
Huijssen, Peter 64
Hulot, Guillaume 218
Hundertguldenblatt von Rem-
brandt 300/301 (Kunstbeil.)
Huysmans, Cornelius 262
Huysum, Jan van 332
- Ibero, Ignacio de 50
Ildefonsoaltar von P. P. Rubens
239*, 240
Indau 122
Infant Ferdinand als Jäger von
Velazquez 341*
Innendekoration aus dem Ber-
liner Schlosse von
Schlüter 215*, 217
— aus Schloß Schleiß-
heim 404*
Innozenz X. von Velazquez
347, 348*
Innsbruck, Jakobskirche 111,
121 — Jesuitenkirche 97 —
Landhaus 111 — Museum:
Ad. Elsheimer 206
Invalidendom zu Paris 81, 82,
83*, 84*
Irsee, Klosterkirche 117
Italienische Abendlandschaft
von Jan Both 266*
— Landschaft von Fr.
Millet 193, 194*
d'Ixnard, Michel 407
- Jakobi, Johann 217
Jacobsz, Dirk 284
Janssens, Abraham 251
— Jerom 257
Japanisches Palais zu Dresden
138*, 139
Jardin, Karel du 311
Jegher, Christoph 242
Jephtas Opfer von Charles Le-
brun 190*
Jéréz, S. Miguel: Altar Mon-
tañez' 364
Jesuitenstil 97
Jode, Pieter de 242
Jones, Inigo 88
Jordaens, Jakob 252, 253* bis
255*, 256
Joseph im Brunnen von Ad.
Elsheimer 206*
Jouvenot 190, 398
Juan de Toledo 46
Juani, Juan de 364
Judenfriedhof von J. van Ruis-
dael 281*
Jupiter und Merkur bei Phile-
mon und Baucis von Ad.
Elsheimer 206, 207*
Juvara, Filippo 42, 43, 55, 60
- Kaffeetrinkerin von Lejeune
416/417 (Kunstbeilage)
Kaisheim, Klosterkirche 408
Kalf, Willem 316
Kammermayer 122
Kampen, Jakob van 67
Kandelaber im Louis-XVI.-Stil
388*
Kändler, Joh. Joachim 415
Kanonenschuß, Der, von W.
v. d. Velde d. J. 315*
Kanzel in der Andreaskirche zu
Antwerpen 213*
Karger, Joh. Friedr. 125
Karl I. von England von A. van
Dyck 248*, 249
Karlsbad, Magdalenenkirche
112, 115*
Karlsruhe, Galerie: Ad. Els-
heimer 206, v. d. Helst 308,
Salvator Rosa 174*
Kartusche 10
Karyatide von P. Puget 199*
Kassel, Französische Kirche 128
— Gemäldegalerie (Bau)
128, A. van Dyck 244, Frans
Hals 272, Jordaens 252, 253*,
Keyser 284, Rembrandt 291,
293, 297, 299*, 301, 302,
Rubens 231, Jan Steen 321,
A. v. d. Velde 312 — Oran-
gerieschloß, Marmorbad Mon-
nots 199 — Schloß Wilhelm-
stal 128, 410
Kathedrale zu Cadix 56, 57*
— zu Granada 51*
— zu Pamplona 58,
59*
- Kauffmann, Angelika 424
Keller, Johann Balthasar 87
Kellerlicht 167
Kempten, Domkirche 101, 102*
Kent, William 94, 95
Kepler 3
Keramik 221
Kessel, Jan van 310
Ketel, Cornelis 284
Keyser, Hendrik de 67, 212,
284, 290
— Thomas de 284, 285*
Kinder Karls I. von England
von A. van Dyck 249*
Kingston Lacy, Sammlung Mr.
Banks: Velazquez 340
Kirchengrundrisse, Protestan-
tische, von C. L. Sturm
125*
Klassizismus 2, 368
Kleinheubach b. Mainz, Schloß
104
Kleinmeister 287, 319
Kloster zu Wiblingen 117,
Lageplan 121*
Klosterkirche zu Weingarten
117, Grundriß 121*

- Klosterkirche zu Wiblingen 117, Grundriß 122*
- Knabe in Blau von Th. Gainsborough 431, 434*
- Kneller, Gottfried (Kniller) 207
- Knobelsdorff, Georg Wenzel von 409
- Knöffel, Joh. Christoph 139, 410
- Knöffler, Gottfried 418
- Knoller, Martin 211
- Knowsley House (England), Sammlung Earl of Derby, Rembrandt 294
- Knüpfer (Knüpfen), Nikolaus 207, 322
- Kobell, Jan 333
- Koburg, Schloßkapelle 123
- Köchin, Die alte, von Velazquez 334*, 339
- Koedijck, Isack 330
- Kolleg S. Tomás zu Madrid, Hof 52
- Kollegienkirche zu Salzburg, Grundriß 106*
- Köln, Museum: Murillo 356, Rubens 226, 231, 234
- Kommode im Louis-XVI.-Stil 387*
- Kommunion des hl. Hieronymus von Domenichino 158*, 159 des hl. Franziskus von Rubens 234, 235*
- König, Johann 206
- Königsberg, Denkmal Friedrichs III. 216
- Koninck, Philips 307
- Konkordienplatz zu Paris 380*
- Konsole in Boullearbeit 86* — aus vergoldetem Holz im Meissommerstil 386*
- Konstanz, Münster. Chor 408
- Kopenhagen, Museum: Rembrandt 299, Rubens 238
- Köpenick, Schloß 130
- Kopernikus 3
- Kopf der hl. Therese von L. Bernini 181, 182/183 (Kunstbeilage)
- Köpfe sterbender Krieger am Zeughaus zu Berlin von A. Schlüter 215*, 216
- Korb, Hermann 123
- Kremsmünster, Kloster 101
- Kreuzabnahme von Rembrandt 294, 296*
- Kreylich, Johann 221
- Krubsacius, Friedr. Aug. 139
- Krug, Der zerbrochene, von J. B. Greuze 403*
- Kügelgen, Gerhard von 420
- Kunkel 221
- Kupetzky, Johann 210*, 211
- La Granja, San Ildefonso 55, 57*
- Laer, Pieter van 268
- Lairesse, Gerard de 256, 257*, 332
- Lambrequin 23
- Lancret, Nicolas 397
- Landshut, Gnadenkirche 128
- Landhaus zu Dresden 139*
- Ländliches Fest von Dirk Hals 274*
- Landschaft mit Abraham und Hagar von Cl. Lorrain 195*, 196 — mit den drei Bäumen, Radierung v. Rembrandt, 301, 302* — mit Orpheus und Eurydike von Nicolas Poussin 188, 189* — von Salv. Rosa 174* — von Jan Wijnants 278*
- Landschaftsradierung von Herkules Segers 287*
- Lanen, Jakob Christian v. d. 257
- Lanfranco, Giovanni 161
- Lanterveld, Rüdiger von 130
- Lantana, Giovanni Battista 35
- Largillière, Nicolas de 191, 197
- Lassurance 372
- Lastman, Pieter 287, 288* 306
- Lateranpalast zu Rom 13*
- Laugier 380
- Lauri, Fil. 195
- Lawrence, Thomas 432
- Leblond, Alexandre 372
- Lebrun, Charles 73, 75, 79, 80/81 (Kunstbeilage), 85, 189, 190*, 197, 201
- Le Febvre, Claude 191
- Legros d. J., Pierre 199
- Leipzig, Äckerleinsches Haus 136*, 138 — Museum: Chodowiecki 421
- Lely, Sir Peter (Peter van der Faes) 207
- Lemercier, Jacques 70, 71, 73, 74, 75
- Le Moine, François 398
- Lemoine, Jean Baptiste 388
- Lenuet, Pierre 72, 73, 74
- Lenôtre, André 84
- Lens, Cornelis 333
- Lepautre, Antoine 79 — Jean 79, 85
- Le Sueur, Eustache 73, 189
- Leubus, Kloster 113
- Levau, Louis 72, 73, 74, 75
- Lever 87
- Leyster, Judith 273
- Liebesbrief, Der, von Jan Vermeer 328/329 (Kunstbeilage)
- Liebesgarten, Der, von Rubens 240, 241*
- Liebeskranke. Die, von Jan Steen 320/321 (Kunstbeil.)
- Liegnitz, Piastengruft, Statuen 213
- Lingelbach, Johann 206
- Liotard, Etienne 400, 401*
- Lissabon, Ayuda-Palast 60 — Patriarchalkirche 60
- Livens, Jan 289
- London, Apsley House: Velazquez 339 — Bath House: Murillo 358 — Bridgewater Gallery: Brouwer 259, Pousin 187 — British Museum: Handzeichnungen Cl. Lorrains 193 — Buckingham-Palace: Adr. Brouwer 276. Cl. Lorrain 196, Potter 311, Rembrandt 293, 294*, 295, 302, Jan Steen 321, Teniers d. J. 260 — Devonshirhouse 94 — Dulwich College: Velazquez 344 — Greenwichhospital: Fresken Thornhills 425 — Grosvenor House: Velazquez 349 — Hertford House: Velazquez 345, 349 — Lansdowne House: Murillo 361, 362 — Mansionhouse 94* — Nationalgalerie: Carracci 151, Cuypp 331, Dughet 192, A. v. Dyck 245, 249, M. Hobbema 309, 310*, Hogarth 426, 428, 429*, de Hooch 330*, de Keyser 284, Lorrain 195, v. d. Meulen 263*, Murillo 362, Rembrandt 295, 299, 305, Reynolds 429, 432/433 (Kunstbeilage), Rubens 230, 234, 242, J. van Ruisdael 281, Jan Steen 321, Terborch 323, 324*, Velazquez 345, 346, 347*, 349 — Paulskathedrale 89, 90*, 91*, 425. Kuppelfresken Thornhills 425 — Sammlung Th. Baring: Murillo 361 — Sammlung Beit: Rembrandt 305, J. van Ruisdael 281 — Sammlung des Herzogs von Devonshire: Rembrandt 293 — Sammlung Lord Iveagh: Rembrandt 305 — Sammlung Rothschild: Murillo 362 — Sammlung Mond: Rubens 242 — Sammlung Wallace: Watteau 396 — Sammlung des Herzogs von Westminster: Gainsborough 431, 434*, Lorrain 196, Rembrandt 295, 297, Reynolds 431, Rubens 237 — St. Brides Church 90*

- London, St. Martin in the field 93 — St. Mary le Strand 93*, 94 — Schloß Whitehall. Bankethalle 88*. Deckengemälde Rubens' 237 — Somersethouse 95 — Victoria and Albert Museum: Rembrandt 295 — Wallace-museum: Boucher 399
- Longford Castle, Velazquez 347
- Longhena, Baldassare 39, 41
- Longhi, Pietro 172
- Longuelune, Zacharias 139
- Loo, Jacob van 331
- Lope de Vega 50
- Lorrain, Claude (Gelée) 193, 194, 195*, 196*, 197, 204, 205, 428
— Robert le 388
- Loth, Karl (Carlotto) 210
- Louis-XIV.-Stil (Barock) 2
- Louis-XV.-Stil (Rokoko) 2, 372
- Louis-XVI.-Stil (Klassizismus) 2, 383
- Louvre zu Paris (Bau) 78*
- Löwen, Jesuitenkirche 64
- Loyola, Collegio imperial de San Ignacio 49*
- Lücke 219
- Ludwigsburg, Schloß 100
- Lunghi d. Ä., Martino 11
— d. J., Martino 27, 30*
- Lurago, Anselmo 112
— Carlo 99, 100
- Lüttich, Jesuitenkirche 64
- Luxembourg-Palais zu Paris 69*
- Lyon, Hôtel Dieu 380, 382*
— Hôtel de Ville 84
- Maastricht, Rathaus 68
- Mabillon 379
- Mabuse 224
- Mädchen, Das, mit dem Wein-glas von Jan Vermeer 327*, 328
- Maderna, Carlo 11, 14, 15*, 17, 18*
— Stefano 181
- Madonna von: Alonso Cano 353*, J. M. Montañez 365*, Murillo 360*, 361*, Sassoferrato 166*
- Madonna auf Wolken von Annib. Carracci 150*, 151
- Madonna del Popolo von Fred. Barocci 143*
- Madrid, Aduana (Zollgebäude) 58 — Akademie: Murillo 355, 356, 357* — Akademie S. Fernando: Rubens 231 — Collegio de Donna Maria de Aragon 50 — de la Encarnacion 58 — Hospicio Provincial 52 — Kolleg S. Tomas 52 — Prado-Museum (Bau) 59, Gemälde: Ag. Carracci 151, van Dyck 244, 250, Goya 434, Jordaens 253, Murillo 353, 355, 360, 361*, 362*, Pareja 350, Poussin 188, Ribera 170, Rubens 227*, 230, 232, 237, 238, 240, 241*, Theotocopuli 336, 337*, Velazquez 339*, 341, 345, 349 — Puerta de Alcalá 58 — Puerta de San Vicente 58 — S. Antonio de la florida, Kuppelfresko Goyas 435 — S. Francisco el Grande 58 — San Isidro el Real 47 — San Justo y Pastor 55 — San Marcos 58 — S. Placido. Velazquez 346 — Schloß 55, Fresken Tiepolos 174 — Sternwarte 59
- Madriider Malerschule 363
- Maes, Nikolas 307*, 329, 331
- Maffei, Scipione 43
- Mafra, Palast 60
- Magdalenenkirche zu Karlsbad 112, 115*
- Magenta, Giovanni Ambrosio 34
- Mailand, Brera (Bau) 35, 36*, Gemälde: Albani 161, Barocci 144, Ann. Carracci 151 — Pal. Durini 35 — S. Alessandro 34 — S. Giuseppe 35
- Mainz, Dalbergischer Hof 116 — Großherzogl. Palais 116 — Museum: Jordaens 255*, van Veen 225* — Zeughaus 116
- Maison Bréthous zu Paris 374*, 375*
- Malaga, Kathedrale: Cano 352, de Mena 366
- Malerwerkstatt, Die, von Adr. van Ostade 275*, 276
- Mander, Carel van 268
- Manfredi, Bartolommeo 169
- Manierismus 141
- Mannheim, Jesuitenkirche, Skulpturen Verschaffelts 418
— Schloß 100, 129
- Mansard 73
- Mansart, François 72, 73, 74, 75
- Mansionhouse zu London 94*
- Mantua, Bibliothek: Rubens 227
- Manufacture des Gobelins 79
- Maratta, Carlo 164, 165*, 166/167 (Kunstbeilage)
- Marchionne, Carlo 46
- Margarethenkirche zu Brschevnow, Grundriß 102, 103*
- Mariä Geburt von Murillo 355*
- Marinemalerei 262, 312
- Marly, Eremitage 81
- Marot, Daniel 79, 369
— Jean 71, 129
- Marquise von Pompadour, Pa-stell von Quentin de la Tour 400*
- Marseille, Museum: Puget 201*
- Marsy, Baltasar de 198
— Gaspard de 198
- Martelaarsgracht, Die, in Am-sterdam, von Jan v. d. Heijde 311*
- Martin, Robert 384
- Martinelli, Domenico 110
- Martyrium des hl. Erasmus von N. Poussin 186*, 187
- Marucelli, Paolo 34
- Masson, Antoine 198
- Matielli, Lorenzo 417
- Maulpertsch, Anton Franz 211
- Mauger 87
- Mazo, Juan Bautista del 350
- Mecheln, Kathedrale: A. van Dyck 245 — Marienkirche 212 — Notre-Dame d'Hans-wyk 65
- Medaillonrelief Ludwigs XIV. von P. Puget 201*
- Meißener Milchkränchen 419*
— Porzellanvase 419*
- Meissonnier, Juste Aurèle 372, 374, 376, 378*, 385
- Meleager, Elfenbeinstatuette von J. Elhafen 216*
- Melk, Kloster 111, 113*, 114*, Klosterkirche: Deckenge-mälde Rottmayrs 210
- Melonen- und Traubenesser von Murillo 362/63 (Kunstbeil.)
- Melun, Schloß Vaux-le-Vicomte 72
- Memhardt, Joh. Gregor 129, 130
- Mena, Pedro de 366
- Mengs, Ant. Raffael 363, 423, 427*
— Ismael 423
- Meninas, Las (Die Hoffräulein) von Velazquez 349, 352/353 (Kunstbeilage)
- Merian, Matthäus 207
- Merisi, Michelangelo (Caravaggio) 166
- Messerschmidt, Franz Xaver 417, 418, 421*
- Messina, S. Gregorio 41*, 42
- Métezeau, Clément 70
- Metsu, Gabriel 319*, 320*
- Meulen, Adam Frans v. d. 262
- Mezzanin 10
- Mezzotinto Engraving 432
- Michaelfeld, Klosterkirche 121
- Michaeliskirche zu Hamburg 137*, 138
- Michel, Claude (Clodion) 390
— Sigisbert François 390
- Miel, Jan 195
- Mierevelt, Michiel Jansz 326
- Mieris d. Ä., Frans v. 319, 321*

- Mieris d. J., Frans van 319
 — Jan van 319
 — Willem van 319
 Mignard, Pierre 189
 Mignon, Abraham 208
 Mildner, Josef 414
 Millet, François 193, 194*
 Misères de la guerre von Jacques Callot 184, 185*
 Miß Nelly O'Brien von Joshua Reynolds 430*
 Moeyaert, Claes 287
 Molenaer, Jan Mieuze 275
 Molijn, Pieter de 278
 Moll, Nic. Balt. 417
 Mollet, Claude 372
 Momper, Josse de 224
 Monegro, Juan Bautista 50
 Monnot, Pierre 199
 Monrepos, Schloß 406*, 407*
 Montaigu, Notre Dame 65
 Montañez, Alonso Martinez 365
 — Juan Martinez 364, 365*
 Montfaucon 379
 Moosbrugger 117
 Mora, Francisco de 46
 — José de 366*
 — Juan Gomez de 46, 47, 64
 Moreau, Jean-Michel 403
 Morin, Jean 197
 Morland, George 432
 Moro, Antonio 265
 Morris, Robert 93
 Moya, Pedro de 353
 Mühle von Wijk von J. van Ruysdael 280*, 281
 Mulier, Pieter (il Cavaliere Tempesta) 172
 München, Amalienburg 405* — Arcopalais 406 — Dreifaltigkeitskirche 100 — Erzbischöfl. Palais 406 — Johanneskirche 121, 123* — Palais Eichthal 406 — Pinakothek: Bloemaert 264*, Both 266*, Adr. Brouwer 259*, Don 319, van Dyck 244 (Kunstbeilage) 245*, Elsheimer 206, Jak. Jordaens 253, 254*, Lorrain 195*, 196*, Millet 193, 194*, Murillo 358, 362/363 (Kunstbeilage), le Nain 184*, Paudiss 208, Poussin 187, 188, Rembrandt 294, 296*, 299, G. Reni 156, Roos 208*, Rubens 228*, 230—234, 236, 237*, 238*, 240, 242, Jan Steen 320/321 (Kunstbeilage), Teniers d. J. 260, 262, Velazquez 341, Wijnants 278* — Preysingsches Palais 117, 120*, 406 — Residenz 35, 117 — Residenztheater 405 — Theaterkirche 35, 98*, 100
- Münster, Erbdrostenhof 116, 119* — Schloß 116
 Murcia, Ermita de Jesús, Passionsgruppen Zarcillos 366, 367*
 Murillo, Bartolomé Esteban 4, 50, 336, 352, 353, 354*, 355*, 356, 357*—362*, 363
 Mutscheler 418
 Mutter, Die junge, von G. Dou 317, 318*
 Mutterfreude von Pieter de Hooch 329*
 Mytens 316
 Nachtwache, Die, von Rembrandt 295, 298*, 302, 308
 Nain, Antoine le 184
 — Louis le 184*
 — Matthieu le 184*
 Nanteuil, Robert 198
 Nasmyth 432
 Natoire, Ch. Joseph 398
 Nattier, Jean Narc 400
 Neapel, Dom: Fresken Domenichinos 159, Lanfrancos 162 — Gesù nuovo 35 — Museum Giulio Clovio 336 — Palazzo reale 14 — S. Martino 41 — Sapienza 41
 Neapel, Schule von 169
 Neefs d. J., Peter 262
 Neer, Aert van der 285, 286*, 287
 — Eglon van der 332
 Neresheim, Kirche 116
 Nering, Joh. Arnold 131
 Netscher, Kaspar 206, 325
 Neues Palais zu Potsdam 139, 140*
 Neumann, Balthasar 407
 — Franz Ignaz 407
 — Joh. Balthasar 113
 Newton 3
 New-York, Sammlung Yerkes: Rembrandt 302
 Nikolauskirche zu Prag 102, 103, 104*
 Niños de la concha von Murillo 362*
 Nivaa (Dänemark), Sammlung Hage: Rembrandt 291, 293*
 Nogari, Giuseppe 172
 Nolc, Colyns de 211
 Nonnenmacher 122
 Noort, Adam van 224, 226, 252
 Nosseni, Giov. Maria 213
 Notre-Dame d'Hanswyek zu Mecheln 65
 Noyen, Jakob van 61
 — Sebastian van 61
 Nuestra Sennora de Belen zu Barcelona 48*
 — del Pilar zu Zaragoza 58*
 Nürnberg, Germanisches Museum: Jan de Bray 273
 Nymphenburg bei München, Schloß 100 — Badenburg 404 — Pagodenburg 404
 Oberzell, Abtei 113
 Obstal, Gerard van 198
 Ochsenhausen, Klosterkirche 117
 Odysseus und Nausikaa von P. Lastman 288*
 Oldenburg, Museum: Rubens 231
 Olivieri, Pietro Paolo 14
 Ommeganck, Baltasar Paul 333
 Ongaro, Michele 182
 Opera, dell' (Jacob van der Auvera) 406
 Opernhaus zu Berlin 409, 411*
 Opfer Manoahs von Rembrandt 295, 297*
 Oppenort, Gilles-Marie 369, 370*, 371, 372
 Ordonez 364
 Oeser, Adam Friedr. 423
 Ostade, Adriaen van 275*, 276*, 277*
 — Isack 275, 277
 Ottobeuren, Klosterkirche 117
 Ovens, Jürgen (Jurian) 208
 Oxford, Blenheim Castle 92 — Radcliffe Bibliothek 92*, 93 — Sheldoniantheater 89
 Pacheco, Francisco 335, 338, 364
 Paine, James 94
 Pajou, Augustin 391
 Palais Bourbon zu Paris 372, 373*
 — Czernin zu Prag 100, 101*
 — im Großen Garten zu Dresden 125*
 — Gölz zu Prag 112, 114*
 — Kinsky zu Wien 110, 111*
 — Trautson zu Wien 109*
 Palamedes, Anton 273, 326
 Palamedesz, Palamedes 326
 Palazzo Nonfinito zu Florenz 34, 35*
 — Odescalchi zu Rom 20*
 — Paluzzi zu Rom 7*, 11
 — Pesaro zu Venedig 38*, 39
 — Pitti zu Florenz, Dekendekoration 27*
 — S. Telmo zu Sevilla 52, 53*
 Palermo, Museum: A. van Dyck 245
 Palestrina 3
 Palladio 37

- Pamplona, Kathedrale 58, 59*
 Panini, Giov.'Paolo 377
 Pantheon zu L'uris 380, 381, 382*, 383*, 425
 Pareja, Juan de 350
 Paris, Banque de France 371 — Collège Mazarin (Institut de France) 74 — Corps législatif 372 — Dames de Sainte-Marie 74 — École de Médecine 381 — Garde-meubles am Konkordienplatz 381* — Grand Trianon: Wandbilder Bouchers 399 — Hotel de Chevreuse 73* — Hotel Conty 371 — Hotel Crozat 79 — Hotel Henselin 72 — Hotel Jars 73 — Hotel Lambert de Thorigny 72*, 73, Lebrun 190 — Hotel Lejeune 72 — Hotel de Liancourt 71 — Hotel de Matignon 372* — Hotel des Monnaies 381 — Hotel de Montmorency 375, 377* — Hotel Richelieu 371 — Hotel Rohan 372, 374 — Hotel Soubise 372, 374, 376*, Boucher 399 — Hotel Thiers 79 — Hotel Tubeuf-Mazarin (Bibliothèque nationale) 73 — Hotel de la Vrillière (Banque nationale) 73 — Invalidendom 81, 82, 83*, 84* — Louvre (Bau) 73, 75, 77, 78*, Gemälde; F. Anguier 198, M. Anguier 199, Barocci 144, Bouchardon 389, Boucher 399, Caravaggio 168, Carracci 151, Champagne 190, 191*, Chardin 401, 402*, Cuypp 331, M. Desjardin 198*, Domenichino 160, A. van Dyck 245, 248*, 249, Elsheimer 206, Le Sueur 189, Falconet 389, Hobbema 310, Jordaens 254, 255, Lebrun 189, Lemoyne 388, Lorrain 195, Murillo 353, 354*, 355*, 360, 361, 362, Le Nain 184, Adr. van Ostade 276, N. Poussin 187, 188*, 189*, Rembrandt 290, 299, 300, 301, 305, Reni 156, Ribera 170, Salv. Rosa 171, Rubens 232, 234, 236, 237, 238, 240, Ruisdael 281, Jan Steen 321, De la Tour 400, van Veen 225, Jan Vermeer 328, Vigé-Le Brun 400, Watteau 394, Zurbaran 352, Skulpturen: Coyzevox 203*, 204, Girardon 202, Houdon 391, Pigalle 389, 390, Puget 200*: Apollongalerie 79, 80/81 (Kunstbeilage)
- Paris, Luxembourgpalais (Bau) 69*, Rubens 236 — Maison Bréthous 374*, 375* — Nationalarchiv 372 — Notre-Dame: Pigalles Grabmal 389, Skulpturen Coustous 204 — Oratoire 371 — Palais Bourbon 372, 373* — Palais Royal 371 — Pantheon 380, 381, 382*, 383*, 425 — Place de la Concorde 204, 380* — Place de Louis le grand (Vendômeplatz) 80 — Place des Victoires 80 — Porte St. Denis 79*, Skulpturen M. Anguiers 199 — Porte St. Michel 79 — Prêtres de l'Oratoire 71 — St. Eustache, Ant. Coyzevox 203 — St. Geneviève (s. Pantheon) — St. Gervais 69 — St. Madeleine 380 — St. Nicolas, Ant. Coyzevox 203 — St. Paul et Louis 71 — St. Philippe du Roule 381 — St. Roch 71, 371, Coustou 204 — St. Sulpice 371, 376, 378*, 379* — Sammlung André: Rembrandt 290, 302 — Sammlung Graf Camondo: Marmoruhr Falconets 389 — Sammlung Pourtalès; Rembrandt 291 — Sammlung Rothschild: Rembrandt 291, 295 — Sammlung Schickler: Rembrandt 290 — Schloß Issy 79, 80* — Skulpturen Pigalles vor der Bibliothek des Institut de France 389 — Sorbonne, Kirche 70*, 71, Fr. Girardon 201, 202* — Springbrunnen E. Bouchardons 388, 391* — Théâtre français, Voltairestatue Houdons 391 — Tuileries 73 — Tuileriengarten: Ant. Coyzevox 203 — Val de Grace 74, 77*, M. Anguier 198, Kuppelfresko Mignards 189
 Parma, Galerie: Theotocopuli 336
 Parodi, Filippo 182
 Passau, Dom 99*, 100 — Neues fürstbischöfliches Palais 406
 Pastellmalerei 400
 Pâte dure 387
 Pâte tendre (Frittenporzellan) 386
 Pater, J. B. Joseph 397
 Paudiss, Christoph 208
 Paulskathedrale zu London 89, 90*, 91*, 425
 Pereda, Antonio 363
 Permoser, Balthasar 213*, 214, 216, 218
- Perrault, Claude 77, 78*
 Perugia, Dom, Barocci 142
 Pesne, Antoine 399*, 400
 Petel, Georg 219
 Peters, Bonaventura 262
 Peterskirche zu Rom, Fassade, 18* (Maderna), 19* (Bernini), Grundriß 17*, Hauptkuppel 9*, 10
 Petersplatz zu Rom 21*, 22
 Petriini, Antonio 100
 Petworth, Sammlung Lord Leconfield: Rembrandt 291
 Pfeifenschlitten in Delfter Fayence 219*
 Philipp IV. von Velazquez 340*
 Piacenza, Dom; Fresken L. Carraccis 150
 Piano nobile 10
 Piazzetta, Giovanni Battista 172
 Pietà von G. Reni 154*
 Pietersz. Aert 284
 Pigage, Nicolas de 406
 Pigalle, Jean Baptiste 389
 Pilasterbündel 10
 Pilasterornament von A. Quellinus 212*
 Plattenstil 50
 Pluto mit der Proserpina von L. Bernini 177, 178*
 Poelenburgh, Cornelis van 266
 Poilly, François de 198 — Nicolas de 198
 Pommersfelden, Schloß (Bau) 103*, Deckengemälde Rottmayrs 210
 Pontius, Paul 242
 Pöppelmann, Matth. Daniel 135, 138, 139
 Porcellis, Jan 289, 313 — Julius 313
 Porta, Giacomodella 7*, 8, 9, 10 — Guglielmo della 178
 Porte St.'Denis zu Paris 79*
 Porträt von J. G. Cuypp 331*
 Porträtbüste Condés von Ant. Coyzevox 203* — des Pierre Mignard von M. Desjardin 198*
 Porträtmaler, Der, von Louis le Nain 184*
 Post, Pieter 68
 Pot, Hendrik Gerritsz 273
 Poterat, Louis 386
 Potsdam, Communs 411, 414* — Marmorpalais 411 — Neues Palais 139, 140*, Rokokomodern 416*, 417* — Rathaus 139 — Stadtschloß 130, 132*, 135, 409
 Potter, Paulus 310, 311, 312*
 Poussin, Nicolas 185, 186* bis 189*, 191, 197, 347, 428
 Pozzo, Andrea 30, 100

- Prag, Clementinum 100 — Palais Clam-Gallas 109 — Palais Czernin 100, 101* — Palais Golz 112, 114* — Palais Nostiz 100 — Palais Piccolomini 112 — Sammlung Nostitz; Rembrandt 293, Rubens 238 — St. Johann Nepomuk am Felsen 112 — St. Katharina 112 — St. Nikolaus 102, 103, 104*, 112 — St. Thomas 112 — Ursulinerinnenkirche 112 — Villa Amerika 112
- Prandauer, Jakob 110
- Preßburg, Martinskirche, Altarreliefs 417, 421* — Museum: Skulpturen Messerschmidts 417, 421* — Reiterstatue des hl. Martin 417
- Preysingsches Palais zu München 117, 120*
- Procaccini 144
- Procoff, Joh. Ferd. 418
- Provaglia, Bartolommeo 35
- Prunktisch im Stil Louis XIV. 86*
- Puget, Pierre 199*, 200*, 201*
- Punktiermanier 432
- Pynacker, Adam 310
- Quaglio 99
- Quellinus d. Ä., Artus 68, 211 212*, 218
— Erasmus 251
— Jan Erasmus 251
- Querfurt, August 209
- Querschnitt durch ein Hotel nach einem Entwurf Oppenorts 370*
- Quinekhardt, Jan 332
- Radeliffe-Bibliothek zu Oxford 92*, 93
- Radierung von Fr. Goya 437*, 438*
- Raeburn, Henry 432
- Rainaldi, Carlo 26
- Rainham Hall 89
- Rasierbecken in Delfter Fayence 219*
- Rast vor dem Wirtshause von G. Ph. Rugendas 209*
- Raub der Sabinerin von Giovanni da Bologna 177, 179*
- Raucher, Der, am Kamin von G. Metsu 320*
- Rauchmüller, Matthias 213, 218
- Raufende Spieler von Adriaen Brouwer 259*
- Ravensteyn, Jan van 316
- Realismus 257
- Régence 371
- Regentenstücke 268, 302, 333
- Reiterbildnis Philipps IV. von Velazquez 342*
- Reitergefecht vor einer brennenden Windmühle von Phil. Wouwerman 283*
- Rembrandt Harmensz van Rijn 206, 284, 288, 289, 290* bis 300*, 301, 302*—305*, 306, 307, 308, 314, 318
- Rembrandts Mutter, Radierung von Rembrandt 289, 290*
— Selbstbildnis 293, 295*, 300*
- Reni, Guido 152*, 153*, 154*, 155*, 156*, 158, 160, 169
- Residenz zu Würzburg 115, 117*, 118*
- Retti, Leopold 100, 406
- Revett 94
- Reynolds, Joshua 428, 429, 430* (Kunstbeilage), 431*, 432*
- Reynolds' Selbstbildnis 432*
- Ribalta 169
- Ribera, Pedro 52
— Jusepe de (Io Spagnolotto) 169, 170, 172*, 173*
- Ricelini, Francesco Maria 35
- Richmond, Sammlung Cook: Velazquez 334*, 339
- Richter, Moritz 122
- Ridinger, Joh. Elias 419
- Riesener 384
- Rigaud, Hyacinthe 191, 192*, 197, 204
- Rivaltz, Antoine 398
- Rodriguez, Manuel Martin 58
— Simón 53
— Ventura 58
- Roélas, Juan de las 337
- Roëttiers, Jacques 385
- Rokoko 2, 369, 392
- Rokokokommode, französische 387*, deutsche 416*, 417*
- Roldan, Pedro 365
- Rom, Acqua Paola 14 — Brunnen L. Berninis auf Piazza Navona 181 — Cappella Corsini 44 — Cappella del Presepio an S. Maria Maggiore 12*, 13 — Chiesa Nuova: Barocci 144 — Fontana di Termini 14 — Fontana Trevi 44, 45* — Il Gesù 1*, 6*, 7*, 199, Altar des hl. Ignatius 33*, Fresko Lanfrancos 162 — Kapitöl: Rubens 230*, 231, Velazquez 344* — Kollegium der Propaganda 25 — Konservatorenpalast: Algardi 182, Guercino 162*, 163 — Lateranspalast 13* — Museo Ludovisi: L. Bernini 177, 178*
- Rom, Oratorium di S. Filippo Neri 25 — Palazzo Barberini (Bau) 17: Poussin 187, G. Reni 152* — Palazzo Chigi 17 — Palazzo Colonna: Annibale Carracci 146*, G. Dughet 192 — Palazzo della Consultà 44 — Palazzo Corsini 44; Murillo 360*, G. Reni 156 — Palazzo Doria; Ann. Carracci 152, G. Dughet 192, Cl. Lorrain 195, 196, Poussin 185, Velazquez 347, 348* — Palazzo Farnese: Fresken der Carracci 141*, 147*, 148* — Palazzo Ludovisi (Montecitorio) 20 — Palazzo Madama 34 — Palazzo Mattei di Giove 17 — Palazzo Odescalchi 20* — Palazzo Paluzzi 5*, 11 — Palazzo Sciarra: Caravaggio 167 — Palazzo Spada 25, Guercino 164 — Peterskirche 9*, 10, 17*, Grabmäler von Algardi 182, Bernini 22, 23, 24*, 178, 180*, F. Duquesnoy 182, Monnot 199 — Petersplatz 21*, 22 — Quirinal: Fresken G. Renis 155 — S. Agnese 26, 29* — S. Anastasia 19 — S. Andrea in Quirinale 22 — S. Andrea della Valle 14, 16*, Fresken Domenichinos 159, Domenichino 161, Fresko Lanfrancos 162 — S. Bibiana 19, Statue von Bernini 178 — S. Carlo alle quattro fontane 22, 23* — S. Caterina de' Funari 8*, 10 — S. Cecilia: St. Maderna 181, 182 — S. Croce in Gerusalemme 46* — S. Giovanni de' Fiorentini: Salv. Rosa 171 — S. Giovanni in Laterano 44*, 199, 377 — S. Gregorio; Domenichino 158 — S. Ignazio 18, 199, Altäre des hl. Aloysius Gonzaga 32, Theatrum sacrum 31*, Dekorationen A. Pozzos 32 — S. Ivo (Kuppel) alla Sapienza 25, 26*, — S. Luca e Martina 26 — S. Luigi de' Francesi: Fresken Domenichinos 158 — S. Maria degli Angeli: J. A. Houdon 391, 395* — S. Maria in Campitelli 27 — S. Maria di Loreto: F. Duquesnoy 182 — S. Maria Maggiore 44, Fresken G. Renis 155 — S. Maria sopra Minerva: F. Barocci 144 — S. Maria de' Monti 10 —

- Rom, S. Maria della Pace 26, 28* — S. Maria della Vittoria, L. Bernini 179, 181* — S. Martino ai Monti: Fresken G. Dughets 192 — S. Silvia bei Gregorio magno: G. Reni 154 — S. Susanna 14, 15* — S. Trinità de' Monti 13 — S. Vincenzo ed Anastasio 27, 30* — Sapienza, Grundriß 11* — Spanische Treppe 44, 45* — Thermenkirche 43 — Tritonsbrunnen von L. Bernini 181, 182* — Vatikan Barocci 144, Caravaggio 168, 171*, Domenichino 158*, 159, Murillo 355, Poussin 186*, 187, G. Reni 154, A. Sacchi 164*, Scala regia 22, 23* — Villa Albani 46, Deckenfresko Mengs' 423, 427* — Villa Aldobrandini 11 — Villa Borghese (Bau) 11; Gemälde: Fresken Albanis 161*, L. Bernini 177*, 178, Domenichino 159*, 160*, A. van Dyck 244 — Villa d'Este 11 — Villa Ludovisi: Domenichino 160 — Fresco Guercino 162 — Villa Medici 11 — Villa Rospigliosi: G. Reni 154
- Rombouts, Gillis 282
— Salomon 282
— Theodor 251
- Romney, George 432
- Röntgen, David 384
- Roos, Johann Heinrich 208*
- Rosa, Salvator 170, 171
- Rotterdam, Erasmusenkmal 212 — Museum Boymans: Rembrandt 307
- Rottmayr, Joh. Franz Michael 210
- Rouge de la Fosse 129
- Rousseau, P. und N. 377, 383
- Roussel 87
- Rubens, Peter Paul 4, 62, 64, 211, 225, 226, 227*, 231*, 232, 233*, 234, 235*—239*, 240, 241*, 242, 243*, 257, 342
— Gartenhaus zu Antwerpen 61*, 64
— Selbstbildnis mit seiner ersten Frau 228*
- Rugendas, Georg Philipp 209*
- Ruhe auf der Flucht von A. van Dyck 244/245 (Kunstbeilage)
- Ruhende Herde bei Sonnenuntergang von Joh. Heinr. Roos 208*
- Ruijsdael d. J., Jakob 278
— Salomon van 278, 279*, 282
- Ruisdael, Isack van 278
— Jakob van 278, 279, 280* (Kunstbeilage), 281*, 282, 308
- Rusconi, Camillo 182
- Ruthart, Karl Andreas 209
- Ruthven, Lady Maria von A. van Dyck 250*
- Ruysch, Rachel 316
- Ryckaert III, David 262
- Sabatini, Francesco 58
- Sacchetti, Giov. Batt. 55
- Sacchi, Andrea 164*
- Sadeler, Agidius 207
- Saenredam, Pieter 283
- Sagan, Schloß: Ant. Graff 420, 423*
- Saint Germain-en-Laye, Schloß Maisons-sur-Seine 73, 74*
- Saint Quentin, Museum: De la Tour 400*
- Saint Sulpice zu Paris, Fassade 376, 378* (Meissonnier), 379* (Servandoni)
- Sakristei-Inneres der Kartause zu Granada 53, 54*
- Salamanca, Jesuitenkolleg 47
— Kathedrale, Sakristei 52
- Salem, Klosterkirche 117
- Salon 71
- Salon à l'italienne 72
- Salvi, Giov. Batt. (Sassoferrato) 165
— Niccolo 44
- Salzburg, Dom 97* — Hofbrunnen 213 — Kollegienkirche, Grundriß 106* — Schloß Mirabell 110, Treppe 112*
- Sammetbrueghel 224
- S. Andrea della Valle zu Rom 14, 16*
- S. Agnese zu Rom 26, 29*
- S. Carlo alle quattro fontane zu Rom 24, 25*
- S. Caterina de Funari zu Rom 8*, 10
- S. Croce in Gerusalemme zu Rom 46*
- San Francisco zu Santiago 53, 55*
- S. Giovanni in Laterano zu Rom 44*
- S. Gregorio zu Messina 41*, 42
- S. Ildefonso zu La Granja 55, 57*
- S. Ivo (Kuppel) alla Sapienza zu Rom 25, 26*
- San Juan Bautista zu Toledo 47*
- S. Lorenzo zu Turin 42*
- S. Maria della Pace zu Rom 26, 28*
- S. Maria della Salute zu Venedig 39*
- S. Maria ai Scalzi zu Venedig 40*, 41
- S. Maria Magdalena zu Granada 50*, 51
- S. Susanna zu Rom 14, 15*
- S. Trinità zu Florenz 34, 36*
- S. Vincenzo ed Anastasio zu Rom 27, 30*
- Sanchez, Francisco 58
- Saneti, Francesco de 44
- Sandart, Joachim von 193, 207
— Johann 208
- St. Blasien, Abteikirche 407, 410*
- St. Brides Church zu London 90*
- St. Florian b. Linz, Kloster 101, 111
- St. Gallen, Klosterkirche 117
- St. Mary le Strand zu London 93*, 94
- St. Petersburg, Eremitage: G. Dughet 192, A. van Dyck 244, 245, 248, 249, Guercino 164, v. d. Helst 308, Lorrain 196, Murillo 355, 358, 360, 361, 362, Poussin 187, Rembrandt 293, 294, 300, 301, 302, 305, Reni 156, Rubens 231, 232, 234, 236, 237, 242, Ruisdael 281, Teniers d. J. 260, Watteau 394, Skulpturen; Houdon 391 — Reiterstatue Peters des Großen 389
- Sansovino, Jacopo 38
- Sanssouci, Schloß 410, 412*
- Santiago de Compostela, Casa del Cabildo 54, 56 — Convent S. Martin Pinario 52 — San Francisco 53, 55* — Santa Clara, Nonnenkonvent 53
- Santiponce, Altar Montañez 364
- Sanz, Agustin 58
- Sapienza zu Rom, Grundriß 11*
- Saraceni, Carlo 169
- Sardi (Salvi) Giuseppe 41
- Sarella, Clemente Fernandez 54
- Sarrazin, Jacques 198
- Sassoferrato (Giov. Batt. Salvi) 165
- Saventhem, Kirche: A. van Dyck 244
- Savery, Roelant 224, 265
- Scala regia im Vatikan zu Rom 22, 23*
- Scamozzi, Vincenzo 39, 97
- Schabkunst 432
- Schaleken, Godfried 330
- Scheits, Mathias 208
- Schiffsbaumeister, Der, und seine Frau von Rembrandt 293, 294*
- Schlaun, Johann Conrad 116

- SchleiBheim, Schloß 100* 116,
Innendekoration Joseph Eff-
ners 404* — Galerie: Pau-
diss 208, Velazquez 341
Schleswig, Dom: J. Ovens 208
Schloß Belvedere zu Wien 110*
— zu Berlin 129*, 130*, 131
— Bentheim von J. van
Ruisdael 280*, 281
— zu Charlottenburg 131*,
134
— Issy bei Paris 79, 80*
— Mirabell zu Salzburg
110, Treppe 112*
— Maisons-sur-Seine bei
St. Germain-en-Laye 73,
74*
— zu Pommersfelden,
Grundriß 103*
— (Stadtschloß) zu Pots-
dam 130, 132*, 135
— zu SchleiBheim, Grund-
riß 100*
— Vaux-le-Vicomte bei
Melun 72
— zu Versailles, Spiegel-
galerie 79, 81*
— Whitehall bei London,
Bankethalle 88*
Schloßkapelle zu Versailles 81,
82*
Schlüter, Andreas 131, 214*,
215*, 216, 217, 218
Schmausende Bauern von Adr.
van Ostade 276*
Schmidt, Georg Friedr. 420
— Joh. Georg 138
— M. J. („Kremsler
Schmidt“) 211
Schmiede des Vulkan von
Velazquez 344, 345*
Schmiedeeisernes Torgitter der
Residenz zu Würzburg 418*
Schokoladenmädchen von J. E.
Liotard 400, 401
Schönbornkapelle zu Würzburg
115, 116*
Schönbrunn, Schloß 100, 109
Schönfeld, Joh. Heinr. 209
Schöntal, Kloster 102
Schor, Johann Paul 111
Schut, Cornelis 251
Schützenmahl zur Feier des
Westfälischen Friedens von
B. v. d. Helst 308, 309*
Schützenstücke 268, 295, 308
Schweidnitz, Friedenskirche
128*
Schwerdfege 384
Schwerin, Museum: Fabritius
326, Knapfer 322, Potter
311, de Vlieger 314*
Schwetzigen, Park, Skulp-
turen Verschaffelts 418 —
Pigages Gartenanlage 406
Scorel, Jan 265
Screta, Karl 211
Sebastian, Der hl., von Rubens
(Titelbild) 230
Seekatz, Joh. Konrad 419
Seestück 262, 312
Segers, Herkules 286*, 287*, 301
Seghers, Daniel 262
Senigallia, S. Croce. F. Barocci
144
Senkeisen 122
Servandoni, Giov. Niccolo 376,
377
Sevilla, Augustinerkloster: Mu-
rillo 358 — Caridad: Murillo
356, 359*, Roldan 365 —
Franziskanerkloster: Roldan
365 — Kapuzinerkirche:
Murillo 356, 358, 359* —
Kathedrale: Jordaens
255, Montañez 365, Murillo
355, 356, Zurbaran 352 —
Museum: Montañez 365*,
Murillo 356, 361 — Palast
S. Telmo, Portalbau 52, 53*
— Sagrario (Pfarrkirche) der
Kathedrale 48 — Sa. Clara:
Altar Montañez 364 — Sa.
Maria la Blanca: Murillo
355 — Thomaskirche: Zur-
baran 352 — Universitäts-
kirche: Montañez 365
Sèvresporzellan 386
Sèvresvase 389*
Shaftesbury, Earl of 95
Sibylle von Domenichino 160*
Siddons, Mrs., von Th. Gains-
borough 431, 433*
Siegen, Ludwig von 432
Silen, Der trunkene, von Ru-
bens 234, 237*
Silvestre, Louis 398
Simeon im Tempel von Rem-
brandt 290, 291*
Simonetti, Giovanni 218
Simson von G. Reni 156*
Slingeland, Pieter van 319
Smids, Michael Matth. 129
Smith, John 432
— John Raffael 432
Snayer, Peter 262
Snyders, Frans 232, 251, 252*
Soane, John 95
Sohlbank 32
Solari, Santino 97
Solitude, Schloß bei Stuttgart
406*, 407*
Sonnenuntergangslandschaft v.
C. Berchem 282*
— von Cl. Lorrain 196*
Sonnin, Georg 138
Sonntagsberg, Stift 110, 111
Soprapporta 217
Sorbonne zu Paris, Kirche 70*,
71
Soria, Giovanni Battista 14
Soufflot, Jacques Germain 380
Soutman, Pieter 242
Spanische Treppe zu Rom 44,
45*
Spann'sche deuren 64
Spaziergang im Garten von
Rubens 240/241 (Kunstbei-
lage)
Speechi, Alessandro 44
Spinoza 3
Spon 379
Staalmeesters, Die, von Rem-
brandt 302, 303*
Stadthalle zu York 94, 95*
Stanzioni, Massimo 170
Stareke, Joh. Georg 125
Steen, Jan 320, 321, 322*, 323*
Steinle, Matthias 219
Stella, Jacques 190
Steueramtshaus zu Erfurt 122,
124*
Stier, Der junge, von P. Potter
311, 312*
Stiergefecht, Radierung von
Fr. Goya 437*
Stille See von Simon de Vlieger
314*
Stilleben 266, 283, 306, 316
— mit einem toten Ha-
sen von Jan Weenix
267*
— Das große, mit dem
Vogelneß 267, 268/69
(Kunstbeilage)
Stipple Engraving 432
Stockholm, Museum: Boucher
399, Lastman 288, Ostade
276, 277*, Rubens 231, van
Veen 226
Straßburg, Bischöfliche Resi-
denz 363*, 371 — Thomas-
kirche, Pigalles Grabmal 389,
392*
Straub 418
Strauch, Lorenz 209
Strij, Jakob van 333
Strozzi, Bernardi (Il Prete Ge-
novese) 172
Stuart 94
Studie von Ludovico Carracci
144*
Stuhl aus dem 17. Jahrhundert
221*
— aus dem 18. Jahrhundert
221*
Sturm, Leonhard Christoph
122, 124, 125*
Stuttgart, Museum: Rembrandt
290 — Schloß 406
Subleyras, Pierre 398
Superga bei Turin 42*, 43*
Suttermans, Justus (Suster-
mans) 256
Swanenburg, Jacob van 289

- Tacca, Pietro 341
 Talman, William 89
 Tardieu, Nicolas-Henri 402
 Tassaert, Jean Pierre Antoine 418
 Tassi, Agostino 193
 Taufe Christi von Hernandez 364*
 Teniers d. J., David 258, 260, 261*, 262
 Terborch, Gerard 323, 324*, 325*
 Terbruggen, Hendrik 265
 Terrakottagruppe von Clodion 393*
 Teunissen, Cornelis 284
 Theatinerkirche zu München 98*, 100
 Theatrum sacrum für S. Ignazio zu Rom 31*
 Théodon, Jean 199
 Theotocopuli, Domenico (el Greco) 50, 336
 Thiele, Joh. Alexander 419
 Thomire 384
 Thornhill, James 425
 Thulden, Theodor van 251
 Thumb 117
 Tiarini, Alessandro 164
 Tibaldi, Pellegrino 34, 144
 Tiepolo, Giov. Battista 173, 174, 175, 176*, 363
 — Giovanni Domenico 175
 — Lorenzo 175
 Tilboreh, Gillis van 262
 Tischgebet, Das, von J. S. Chardin 401, 402*
 Tischbein, Heinr. Wilhelm 424, 428*
 Toledo, Josefskapelle: Theotocopuli 337 — Kathedrale: Theotocopuli 336, „Trasparente“ (Hochaltar) 53 — San Juan Bautista 47 — S. Tomàs; Theotocopuli 337 — Statuette des Franz von Assisi von de Mena 366
 Tomé, Narciso 52
 Tortebat, François 183, 197
 Toulon, Rathaus, Karyatiden Pugets 199*
 Tour, Quentin de la 400
 Tränke, Die, von Th. Gainsborough 435*
 Träumerin von Nik. Maes 307*
 Trebnitz, Kloster 113
 Trier, Justizgebäude 116 — Kesselstädtisches Palais 116 — Schloß 116
 Trippenhuys zu Amsterdam 67*, 68
 Triptychon der Kreuzabnahme von Rubens 229*
 Tristan, Luis 337
 Tritonsbrunnen zu Rom von L. Bernini 181, 182*
 Triumph der Diana 159*, 160 — Galateas von Agostino Carracci 141*, 149
 Troger, Paul 211
 Troost, Cornelis 332, 333*
 Troy, François de 191, 197, 398
 Tür von den Uffizien zu Florenz 35*
 Turin, Accademia delle Scienze 42 — Museum: Fresken Albanis 161, A. van Dyck 244, 249*, Potter 311, Velazquez 349 — Palazzo Carignano 42 — S. Lorenzo 42*, S. Sudario 42 — Santuario della Madonna della Consolata 42 — Stupinigi 42 — Superga 41*, 42*
 Turm auf dem Gendarmenmarkt zu Berlin 411, 415*
 Tütleb, Jeremias 122
 Übergabe von Breda von Velazquez 345, 346*
 Uden, Lukas van 242, 251
 Udine, Erzbischöflicher Palast: Fresken Tiepolos 173
 Uffenbach, Philipp 204
 Uitenbroeck, Moses van 317
 Unger, Georg Christian 140
 Universität zu Genua (Hof) 37*
 Unterberger, Michelangelo 211
 Urbino, Dom: Barocci 144
 Utrecht, Adriaen van 262
 Val de Grace zu Paris 74, 77*
 Valencia, Kathedrale 56 — Palast des Marques de Dos Aguas 56
 Valentín, Le 183
 Valladolid Augustinerkonvent 58 — Museum: Hernandez 364* — Santa Anna, Nonnenkonvent 58 — Universität 52
 Vanbrough, John 92
 Vanloo, Charles-André 398
 Vanvitelli, Luigi 43, 58
 Varin, Quentin 185
 Vazquez, Fr. Manuel 53
 Vedute 315
 Veen, Otto van (Vaenius) 224, 225*, 226, 265
 Vega, Lope de 334
 Velazquez, Alexandro Gonzales 55
 — Diego Rodriguez de Silva 4, 50, 334*, 336, 338, 339* bis 348*, 349, 350, 351*, 352/353 (Kunstbeilage), 362
 Velazquez, Selbstbildnis 344*
 Velde, Adriaen van de 312, 313*
 — Esaias van de 277
 — d. A., Willem van de 313
 — d. J., Willem van de 315*
 Venedig, Akademie: L. Bernini 178 — Frarikirche: Grabmal des Dogen Pesaro 214 — Ospedalettokirche 40 — Palazzo Labia; Fresken Tiepolos 174, 176* — Palazzo Pesaro 38*, 39 — Palazzo Rezzonico 39 — S. Maria della Pietà: Fresken Tiepolos 173 — S. Maria della Salute 39* — S. Maria degli Scalzi 40*, 41, Fresken Tiepolos 173 — S. Maria Zobenigo 41 — Scuola del Carmine: Fresken Tiepolos 173
 Venne, Adriaen van de 317
 Verbruggen, Hendrik 211, 212
 Verdier, François 190
 Vergoldete Silberschüssel mit der Befreiung der Andromeda 218*
 Verhaghen, Josef 333
 Verhaeght, Tobias 226
 Verhulst, Rombout 212
 Vermeer van Delft, Jan 326, 327*, 328/329 (Kunstbeilage), 350
 — Jan (van Haarlem) 278
 Vernet, Claude-Joseph 401
 Vernis Martin 384
 Versailles, Schloß 73, 74, 75*, 76*, 79, 80, Dekorationen Lebruns 189, 190, Spiegelgalerie 79, 81*, Vigé-Le Brun 400 — Schloßkapelle 81, 82*, Skulpturen Coustous 204, Schloßtheater, Innenausstattung J. A. Gabriels 383, 384* — Schloßpark, Neptunbecken 390, Skulpturen: Coustou 204, Ant. Coyzevox 203*, Girardon 201, 202* — Grand Trianon 81 — Petit Trianon 380
 Verschaffelt, Pieter van 418
 Verschuring, Hendrik 266
 Verspronck, Jan 273
 Verückung der hl. Therese von L. Bernini 179, 181*
 Vicenza, Santuario della Madonna di Monte Berico 37 — Villa Rotonda 37
 Vierzehnheiligen, Wallfahrtskirche 116, 119*, Innendekoration B. Neumanns 407
 Vigarni 364
 Vigé-Le Brun, Elisabeth-Louise 400

- Vignola 6*. 8, 9
 Villa der Königin zu Greenwich 89*
 Villanueva, Juan de 59
 Vinckboons, David 224
 Vingboons, Philip 68
 Viscardi, Giovanni Antonio 100
 Vlioger, Simon de 313, 314*
 Vogel, Christ. Leberecht 420
 — Kaspar 122
 Voltaireporträt von J. A. Hou-
 don 394*
 Voort, Cornelis van der 284
 Vorsterherinnen des Altmänner-
 hauses in Haarlem von Frans
 Hals 270*, 271
 Vorsterman, Lukas 242
 Vos, Cornelis de 256*
 Vouet, Simon 183
 Vranx, Sebastian 224
 Vries, Roelof de 282
 Vroom, Cornelis 278, 279
- Wael**, Jan de. Bildnis des, von
 A. van Dyck 251*
 Wagner, Joh. Peter 418
 Waldlandschaft mit über-
 schwemmtem Weg von J.
 van Ruysdael 280/281 (Kunst-
 beilage)
 Waldsassen, Dreifaltigkeits-
 kapelle, Grundriß 120* —
 Kloster 102
 Wallfahrt nach Französisch-
 Buchholz, Radierung von
 Chodowiecki 425*
 Warin, Jan 198
 Waterloo, Anton 310
 Watteau, Antoine 371, 372,
 373, 392—395, 396*, 397*,
 398, 399, 419
 Webb, John 89
 Weenix, Giovanni Battista 266
 — Jan 266, 267*
 Weg, Der, von Middelharnis
 von M. Hobbema 309, 310*
 Weidemaler 310
 Weihenmeyer, Georg Gottfried
 218
 Weimar, Schloß 122
 Weingarten, Klosterkirche 117,
 Grundriß 121*
 Weissenfels, Schloß 122 —
 Schloßkapelle 123
 Weltenburg, Klosterkirche 121
 Werff, Adriaen van der 332
 Werneck, Schloß 115
 Wessobrunn, Stukkatoren-
 schule 120
- Weyer, Mathias 208
 Wiblingen, Kloster 117, 121*,
 122*
 Wie die Alten sangen, so zwit-
 schern die Jungen von Jak.
 Jordaens 253, 254*
 Wien, Akademie: Jordaens 254
 — Augustinerkirche: Molls
 Prachtsärge der kaiserlichen
 Familie 417 — Brunnen auf
 dem Neumarkt 417, 420* —
 Galerie Czernin: Elsheimer
 205, Poussin 188, Vermeer
 328 — Hofbibliothek 108*,
 109, Kuppelmalereien Grans
 211 — Hofmuseum: Ag.
 Carracci 151, Ann. Carracci
 151, Dou 318*, Dughet 192,
 193*, A. van Dyck 245, Els-
 heimer 205, Kupetzky 210*,
 Maratta 165*, del Mazo 350,
 Paudiss 208, Poussin 187,
 S. Rosa 171, Rubens 230,
 234, 237, 239*, 240, J. van
 Ruysdael 280/281 (Kunstbe-
 ilage), Sassoferrato 166*, Ter-
 borch 325*, Velazquez 349 —
 Karlskirche: Kuppelgemälde
 Rottmayrs 210 — Liech-
 tensteingalerie: Caravaggio
 167, A. van Dyck 244, 245,
 Hals 272, Ostade 276, Rubens
 231, 232, 238 — Palais
 des Prinzen Eugen (jetzt
 Finanzministerium) 109 —
 Palais Kinsky 110, 111* —
 Palais Trautson 109* —
 Pestsäule 213 — Peterskirche
 106, Kuppelgemälde Rottmayrs
 210 — Altes Rathaus, Wandbrun-
 nen 417 — Sammlung Mayer:
 Rembrandt 290 — Schloß
 Belvedere 110* — Stephans-
 kirche, Sakristei, Brunnen 417
 — Winterreitschule 109
 Wijnants, Jan 278*
 Wildens, Jan 232, 251
 Wildschweinjagd von Rubens
 234, 236*
 Willaerts, Adam 224, 265
 Wille, Georg 402
 Willmann, Michael Leopold 208
 Wilson, Richard 428
 Wiltonhouse, Schloß 89
 Winckelmann, Joh. Joachim
 422, 423
 Windsor Castle, A. van Dyck
 244, 249, 250, Rubens 238
- Winter, Der, Relief von E.
 Bouchardon 391*
 — Der, am Zwinger zu
 Dresden von B. Per-
 moser 213*, 214
 Witdoeck, Jan 242
 Witte, Emanuel de 315
 Wolfenbüttel, Garnisonkirche
 123
 Wood, John 93
 Wouters, Frans 251
 Wouwerman, Jan 283
 — Philips 282, 283*
 — Pieter 283
 Wren, Christopher 89
 Würfelnde Soldaten von Adr.
 Brouwer 259*
 Würzburg, Haus „zum Fal-
 ken“ 407, 409* — Residenz
 115, 117*, 118*, Schmiede-
 eisernes Torgitter 418* —
 Schloß, Innendekoration B.
 Neumanns 407, Fresken
 Tiepolos 174 — Schönborn-
 kapelle 115, 116* — Ste-
 phanskirche 408 — Stifts-
 kirche 100
- Xanten, Jan van (Giovanni
 Vasanzio) 65
- York, Stadthalle 94, 95*
 Ypern, Jesuitenkirche 64
 Yvri, Pierre Constant d' 380
- Zahnarzt, Szene beim, von G.
 Honthorst 265*
 Zampieri, Domenico (Domeni-
 chino) 158
 Zaragoza, Kathedrale (Nuestra
 Señora del Pilar) 58*
 Zarcillo y Alcaraz, Francisco
 366
 Zegers, Gerard 251
 Zeichnung von Chodowiecki
 424*, 426*
 Ziek, Januarius 211
 Zopfstil 2, 412
 Zuccali, Enrico 99, 100
 Zumarraga, Miguel 48
 Zunfthäuser am Markt zu
 Brüssel 65*
 Zurbaran, Francisco 350, 352*,
 354
 Zwei Nonnen von Philippe de
 Champaigne 191*
 Zwiefalten, Klosterkirche 117
 Zwinger zu Dresden 133*,
 134*

Verzeichnis der Kunstbeilagen

	Seite
Der hl. Sebastian von P. P. Rubens	Titelbild
Deckendekoration in der Apollongalerie des Louvre von Charles Lebrun	80/81
Aurora, Deckengemälde von Guercino in der Villa Ludovisi zu Rom	164/165
Die hl. Familie von Carlo Maratta	166/167
Kopf der hl. Therese von Lorenzo Bernini	182/183
Denkmal des Großen Kurfürsten in Berlin von Andreas Schlüter	216/217
Der Spaziergang im Garten von P. P. Rubens	240/241
Ruhe auf der Flucht von Anton van Dyck	244/245
Das große Stilleben mit dem Vogelnest von Jan Davidsz de Heem	268/269
Waldlandschaft mit überschwemmtem Weg von Jakob van Ruisdael	280/281
Christus, die Kranken heilend (Hundertguldenblatt), Radierung von Rembrandt	300/301
Gewitterlandschaft von Rembrandt	304/305
Die Liebeskranke von Jan Steen	320/321
Der Liebesbrief von Jan Vermeer van Delft	328/329
Las Meninas (Die Hoffräulein) von Velazquez	352/353
Melonen- und Traubenesser von Bartolomé Esteban Murillo	362/363
Einschiffung nach der Insel Cythere von Antoine Watteau	396/397
Bildnis einer Unbekannten von Jean Honoré Fragonard	400/401
Kaffeetrinkerin von P. F. Lejeune	416/417
Drei Grazien vor dem Bilde des Hymen von Joshua Reynolds	432/433



