

Fig. 4. Christus als Kind lehrend im Tempel, von demselben. — Unter den seltenen Tafelbildern des Giotto sticht eine Anzahl kleiner Gemälde hervor, welche er auf die früher in der Sacristei von S. Croce zu Florenz befindlichen Schränke malte. Wir heben aus den jetzt in Florenz, Berlin und im Privatbesitz zerstreuten 26 Bildern mit Darstellungen aus dem Leben Christi und dem des hl. Franciscus die Lehre Christi im Tempel hervor. Der Heiland streitet lebhaft mit den vor ihm versammelten Schriftgelehrten, während Maria und Joseph, Erstere mit Lebhaftigkeit ihr Staunen ausdrückend, hereintreten, um den Knaben abzurufen. — *Kuhheil*, Studien nach alten florentinischen Malern, Berlin 1812, Heft I, Taf. 6.

Fig. 5. Himmelfahrt des hl. Franciscus, von Giotto. — Demselben Bilderzyclus gehört auch diese Darstellung der Himmelfahrt des hl. Franciscus an, in deren Lebendigkeit sich einzelne übermäßig kühne, fast in's Burleske streifende Züge nicht verkennen lassen.

Fig. 6. Wunder des hl. Franciscus, von demselben. — Das vorstehende Gemälde gehört zu den historischen Darstellungen, welche Giotto oder doch ein Schüler nach seinen Entwürfen im Langhause von S. Francesco zu Assisi ausführte. Ein Mann in fürstlicher Kleidung ist todt zu Boden gestürzt, Weiber sind mit lebhaften Geberden des Schmerzes um ihn beschäftigt, da erhebt sich der Heilige von seinem Mahle, um dem Unglücklichen seine wunderthätige Hülfe angebeihen zu lassen. Ein Mann steht ihm mit aufgeregter Miene zur Seite; ein Anderer an der Tafel scheint erst eben

den Vorfall wahrzunehmen. — *Kiepenhausen*, Geschichte der italienischen Malerei, II, Taf. 11.

Fig. 7. Joachim und Anna, von demselben. — Als Giotto's frühestes größeres Werk werden die Fresken bezeichnet, welche er in der von der Familie der Scrovegni zu Padua erbauten Kapelle S. Maria dell' Arena vom Jahre 1303 an ausführte. Der Hauptcyclus von 42 Bildern enthält Scenen aus dem Leben der Maria, von ihren Eltern bis in die Geschichte Christi hinein. Wir führen daraus das Zusammentreffen der hl. Anna, der Mutter der Jungfrau Maria, mit Joachim an. Eine Anzahl Frauen (hier fortgelassen) sieht mit liebevoller Theilnahme und Verwunderung der Umarmung des Paares zu.

Fig. 8. Geburt der Maria, von Taddeo Gaddi. — Unter Giotto's Schülern nimmt Taddeo Gaddi, ebenfalls ein Florentiner, von 1300—1352, die vornehmste Stellung ein. In einem Bilderkreis aus dem Leben der Jungfrau Maria, welcher sich in der oben bereits (Fig. 3) erwähnten Capella Baroncelli in S. Croce zu Florenz befindet, kommt er dem Meister vornehmlich in der anschaulichen Klarheit der Composition nahe. Die vorstehende Abbildung stellt die Geburt der Maria dar. Ihre Mutter, die heilige Anna, ist halb aufgerichtet im Bett gelagert; eine Dienerin gießt ihr Wasser über die Hände. Das neugeborene Kind wird von Freundinnen der Mutter im Schooß gehalten und soll eben gebadet werden. Eine Frau drückt lebhaft ihre Freude an dem Kleinen aus; Andere sind mit den Vorbereitungen zum

Bade oder andern häuslichen Arbeiten beschäftigt. Sämmtlich haben sie die damalige italienische Tracht. — *Kuhheil*, a. a. D., Heft II, Taf. 26.

Fig. 9. Die Kreuzigung, von Niccolò di Pietro. — Etwas später als Taddeo Gaddi lebte ein anderer bedeutender Schüler Giotto's, Niccolò di Pietro oder Niccolò Petri. Zu seinen trefflichsten Werken zählt man die um 1390 gemalten, leider arg verdorbenen Passionsscenen im großen Capitalsaal des Klosters S. Francesco zu Pisa, von denen unser Bild die Kreuzigung Christi mit Weglassung der linken Seite, auf welcher sich der gute Schächer befindet, vergegenwärtigen soll. Der Heiland selbst ist zum größten Theil nicht mehr sichtbar; sein Kopf ist voll tiefen Ernstes und die Haltung des Oberkörpers von einer edlen Wahrheit. Eine gleiche Würde und tiefe Wahrheit des Ausdrucks haben die das Kreuz umstehenden Personen, Johannes, Maria Magdalena, der Hauptmann und die Schaar von Soldaten und Herren, die vom Hintergrunde zu dem Heiland emporschauen, dessen Blut von schwebenden Engeln aufgefangen wird. Von größerer Leidenschaft und naiver Anschaulichkeit ist dann rechts die Darstellung des bösen Schächers, dessen Seele, in Gestalt eines kleinen nackten Menschen, eben von Teufeln ergriffen und unter allerhand Mißhandlungen triumphirend zur Hölle entführt wird. Die Erregtheit dieses Vorganges theilt sich der Kriegsschaar mit, welche um das Kreuz des Schächers versammelt ist. Der weggelassene Theil zur Linken enthält außer dem guten Schächer noch eine Gruppe von Weibern, die um die Mutter des Heilandes beschäftigt sind und von denen einige auf unserer Darstellung neben dem Kreuz des Heilandes sichtbar werden.

Vierter Abschnitt.

Die Denkmäler der modernen Kunst.

Tafel 35.

Italienische und spanische Architektur.

Fig. 1 und 2. Kirche S. Spirito zu Florenz, von Filippo Brunellesco. — Italien brachte auf dem Gebiete der Architektur bereits zu Anfang des 15. Jahrhunderts jene große Schöpfung zur Reife, in welcher der moderne Geist für alle folgenden Zeiten sein Wesen ausgesprochen hat: die Renaissance. Ihr Gründer, Filippo Brunellesco, von 1377—1446, stellte in seiner Heimath Florenz die ersten Zeugen des wiederaufgelebten Alterthumes dar. Von einem Riesenwerke des Meisters, der Kuppel des Domes seiner Vaterstadt, ist oben, zu Taf. 30, Fig. 4, die Rede gewesen. Ihm stellt sich in den beiden vorliegenden Abbildungen ein anderer Kirchenbau, S. Spirito zu Florenz, zur Seite, der jedoch erst lange Jahre nach des

Meisters Tode und mit mannigfachen Abweichungen von seinen Zeichnungen vollendet worden ist. Wie uns der Grundriß, Fig. 2, zeigt, hat der Bau die einfache lateinische Kreuzgestalt und ist in allen seinen Theilen dreischiffig, jedoch mit der von Brunellesco auch bei S. Lorenzo in Florenz angewendeten Eigenthümlichkeit, daß sich rings um den ganzen Innenraum, mit Ausnahme des Portalbaues, ein Kranz von nischenartigen Kapellen legt, welche, da sie mit den Seitenschiffen gleiche Höhe haben, dem Inneren ein fünf-schiffiges Ansehen geben. Im Aufbau ist als eine erfolgreiche Neuerung die Rückkehr zu jener alten Form der Säulenbasilika zu betrachten; ein Architravstück tritt zwischen die Säule und den Bogen, und dieser wird wieder durch eine kräftige Profilierung ausgezeichnet; über den Bogenreihen laufen stark vorspringende Gesimse hin; die Oberwände sind von Rundbogenfenstern durchbrochen. Ueber dem Kreuz, dessen Oberwände von Halbsäulenpfeilern gestützt werden, erhebt sich eine niedrige, von 16 Kreisrunden Fenstern erhellte Kuppel,

auf deren Spitze eine ebenfalls kuppelgewölbte Laterne prangt. Von der Kirche sind nur die Seitenschiffe überwölbt; das Mittelschiff hat eine flache Holzdecke. — (Vgl. Grundriß S. 468 ff.)

Fig. 3. Fassade von S. Francesco zu Rimini, von Leon Battista Alberti. — Mit welcher Entschiedenheit, ja Gewaltigkeit die Meister dieser Zeit mit den gothischen Stylformen brachen, zeigt die Kirche S. Francesco zu Rimini von Leon Battista Alberti (geb. 1398), der neben Brunellesco als Gründer der modernen Baukunst betrachtet zu werden verdient. Die Kirche war ursprünglich im Styl der italienischen Gothik angelegt und schon halb vollendet, als ihr Ausbau dem Alberti von dem damaligen Beherrscher von Rimini, im Jahre 1447, übertragen wurde. Er setzte an das Innere eine neue Renaissance-Dekoration an und baute von dem Aeußeren die Langseiten und die auf unserer Abbildung mitgetheilte, unvollendet ge-

bliebene, Fagade. Letztere zeigt die Formen des römischen Styles in geschmackvollster Verwendung. Zwischen vier korinthischen Halbsäulen sind drei Blendarcaden eingemauert, in deren mittlerer sich die giebelartig überdeckte Eingangstür befindet. Von dem zweiten, ähnlichen Stockwerk sind nur Theile der Säulen und der mittleren Blendarcade ausgeführt worden. Die Langseiten der Kirche werden durch wirkliche Arcadenhallen gegliedert, in deren Vertiefungen die Denkmäler der berühmten Männer des damaligen Hofes von Rimini aufgestellt sind.

Fig. 4. Fagade des Palastes Strozzi von Benedetto da Majano. — Als das eigentliche Feld der Renaissance ist nicht der Kirchenbau sondern die Profanarchitektur und unter dieser vor Allem der Palastbau zu betrachten. Eins der edelsten Muster desselben ist der im Jahre 1489 von dem florentiner Baumeister Benedetto da Majano begonnene Palast Strozzi zu Florenz. Es ist ein dreigeschossiger, aus großen Werkstücken mit tiefeinschneidenden Fugen (Rustica-Ordnung) errichteter Bau, mit entsprechend ausladenden Gesimsen und einem imposanten Hauptgesims, welches letztere jedoch erst 1533 von Simon Cronaca hinzugefügt und nicht zur vollständigen Vollendung gebracht wurde. Außer dieser einfachen Horizontalgliederung sind die gewaltigen Mauer Massen nur durch drei Fensterreihen unterbrochen, von denen die unteren viereckig und klein, die beiden oberen rundbogig überwölbt und durch kleine Säulenarcaden in zwei Hälften getheilt sind.

Fig. 5. Fagade der Certosa bei Pavia, von Ambrogio Fossano, genannt Borgognone. — Die Fagade der Certosa (Karthause) bei Pavia, als deren Erfinder (1473) der als Architekt, Bildhauer und Maler thätige Meister Ambrogio Fossano oder Borgognone genannt wird, bietet ein Beispiel der üppigen Dekorationslust jener Frührenaissance dar. Dieselbe lehnt sich an einen gothischen Bau an und zerfällt in zwei Hauptabtheilungen, von denen die untere in 5, die obere in 3 vertikale Massen zerfällt. Die besonders bewunderte untere Abtheilung zeigt neben dem in gekuppelten Säulenstellungen vorspringenden Portale je zwei reichdekorirte Fensteröffnungen, zwischen denen sich Pilaster mit Statuen in Nischen und Reliefziersäulen bis zu dem mannigfach verkröpften Mittelgesims erheben. In ähnlicher Weise, doch minder glänzend, ist das Obergeschosß mit seinen Vorsprüngen und Thürmchen an den Seiten, ausgestattet. Das Ganze schließt, offenbar gegen den Willen des Erfinders, in einer einfachen Horizontallinie ab.

Fig. 6 und 7. Kirche S. Baccaria in Venedig. — Das vorstehende, im Jahre 1457 begonnene Werk, als dessen Begründer u. A. Martino Lombardo genannt wird, theilen wir vornehmlich wegen seiner Fagade (Fig. 6) mit, welche die Abweichungen der venetianischen Frührenaissance von jenen toscanischen Bauten klar veranschaulicht. Als eine derselben ist die große Anzahl horizontaler Gliederungen in's Auge zu fassen. Die fünf Geschosse werden sodann in ziemlich monotoner Weise durch Pilaster und Arcaden gegliedert; das untere Geschosß hat eine quadratische Feldereinteilung, das zweite zerfällt in eine lange Reihe muschelförmig dekorirter Nischen. Die Gesimse sind reichgegliedert und springen in mehrfachen Verkröpfungen vor; die Dächer sind, wie bei den meisten dieser venetianischen Bauten nach dem Vorbilde von S. Marco rundbogig abgeschlossen. Der Grundriß, Fig. 7, führt uns in einen dreischiffigen Langhausbau, der in einen Chor mit Umgang und Kapellenkranz ausläuft. Letztere haben gleiche Höhe mit dem Chore. In der Durchbildung des Einzelnen herrscht das antike Element vor, doch mit manchen abnormen Auswüchsen.

Fig. 8. Oberes Stockwerk des Triumphbogens Alphons I. zu Neapel. — Als ein schönes Beispiel des profanen Renaissancebaues, insbesondere der Dekoration, aus Neapel, ist der Triumphbogen aufzuführen, den die genannte Stadt im Jahre 1443 zu dem festlichen Einzuge König Alphons I. von Aragonien im Castello nuovo errichten ließ. Als sein Erbauer wird der Mailänder Baumeister Pietro di Martino genannt. Wir geben von dem, zwischen zwei Thürme eingefügten, viergeschossig aus weißem Marmor aufgeführten Bau das oberste Stockwerk. Bei äußerst zierlichen Verhältnissen trägt dasselbe einen prächtigen Nischen- und Pilasterschmuck von eleganter Durchführung und wird von einem weitausladenden reichgegliederten Kranzgesims abgeschlossen. Der über diesem Gesims aufsteigende rundbogige mit Statuen geschmückte Giebel ist auf unserer Abbildung weggeblieben.

Fig. 9. Palast der Herzoge del Infantado zu Guadalajara. — Für Spanien möge hier als Beispiel der Frührenaissance der Palast der Herzoge del Infantado zu Guadalajara zeugen, welcher wenigstens in einzelnen Details, insbesondere an den Fenstern des Hauptgeschosses antike Motive aufweist. Damit sind denn allerdings in seltsamer Weise germanische, maurische und nationale Formen verbunden, wie sich diese namentlich an der offenen Galerie des Obergeschosses und an dem vorspringenden Portalbau in bunter Mischung neben einander finden.

Tafel 36.

Italienische Sculptur.

Fig. 1. Erschaffung der ersten Menschen und Vertreibung aus dem Paradiese, Relief von Lorenzo Ghiberti. — Dieselbe Umgestaltung, welche mit der Architektur in den Bauten der toscanischen Schule vor sich ging, vollzieht sich in der italienischen Sculptur durch die Hand des Lorenzo Ghiberti von Florenz, welcher von 1378—1455 lebte, und eine Reihe in Technik und Erfindung gleich bewundernswerther Metallarbeiten hinterlassen hat. Das schönste und berühmteste Werk Lorenzo's sind die östlichen Thüren des Baptisteriums zu Florenz, welche der große Michel Angelo durch den Ausspruch ehrte: „sie seien werth, die Pforten des Paradieses zu sein.“ Die Arbeit dieser Werke wurde dem Meister im Jahre 1424 übertragen, nachdem er eine andere Thür desselben Gebäudes, von der wir unter Fig. 6—8 einige Stücke mittheilen, zur Bewunderung seiner Landsleute vollendet hatte; er beendete sie im Jahre 1447; der letzte Abschluß der Arbeit geschah jedoch erst 1456, ein Jahr nach Ghiberti's Tode. Es sind im Ganzen 10 in Bronze gegossene Tafeln, auf jedem Flügel 5, jede 1 1/2 Elle im Quadrat messend und mit Reliefs geziert, welche verschiedene Geschichten des alten Testaments zur Darstellung bringen. Die auf Fig. 1 mitgetheilte Tafel vereinigt nach althergebrachter Art verschiedene Momente aus der Schöpfungsgeschichte. Links im Vordergrund sehen wir Gott Vater den Adam aus der Erde erstehen lassen; im Mittelgrunde folgt die Erweckung Eva's aus der Rippe des schlafenden Adam, andächtige Engelschöre schauen dem Vorgange aus den Wolken zu; im Hintergrunde links bricht Eva, von der Schlange verführt, den Apfel der Erkenntniß und endlich im Vordergrund rechts verlassen die Vertriebenen den Garten Eden, von dem Engel verfolgt und von

den strafenden Blicken Gott Vaters, der mit einer Schaar klagender Engel von Oben herbeischwebt, begleitet. — (Vgl. Grundriß S. 490 ff.)

Fig. 2. Zug der Israeliten unter Josua gegen Jericho, Bronzerelief von Lorenzo Ghiberti. — Das auf dieser Abbildung dargestellte Relief gehört derselben Pforte an und veranschaulicht den Durchzug des Josua mit dem Heere der Israeliten durch den Jordan. Im Mittelgrunde erblicken wir die Bundeslade, im Jordan von ihren Trägern angehalten, bis das Heer trockenen Fußes hindurchgezogen ist. Ein Theil des Zuges hat das andere Ufer schon erreicht, ein anderer ist eben im Durchschreiten begriffen oder steht zuschauend am Strande. Josua selbst ordnet von seinem Kriegswagen herab den Durchzug an. Im Hintergrunde sehen wir das Heer dicht unter den Mauern der Stadt angelangt und die Thürme wanken unter dem Klange der Posaunen.

Fig. 3—5. Details der Thüre des Lorenzo Ghiberti. — Die im Vorigen betrachteten Tafeln sind durch mannigfaltige Ornamentstreifen eingefast und mit einander in Verbindung gesetzt, von denen unsere Beispiele einige Theile vergegenwärtigen. Zwischen den einzelnen Feldern befinden sich solche mit Nischen-Figuren gezierte Streifen, wie sie Fig. 5 repräsentirt; die Figuren sind frei in Erz gearbeitet und entsprechen den Darstellungen der zugehörigen Felder; unsere Beispiele geben die drei untersten Paare am Zusammenschluß der Thürflügel. Um das Ganze läuft eine Art Fries, der, wie die beiden den unteren Seitenansätzen entnommenen Fig. 3 und 4 zeigen, mit Blumen und Fruchtgewinden geschmückt ist.

Fig. 6—8. Anbetung der hl. drei Könige, Verkündigung und Einzug Christi, Bronzereliefs von Lorenzo Ghiberti. — Zur vollständigeren Kenntnißnahme von der Entwicklung dieses merkwürdigen Mannes geben wir in diesen drei Abbildungen eine Auswahl von Feldern einer andern Thür des Baptisteriums, welche dem Ghiberti in Folge einer siegreich bestandenen Concurrenz mit fünf der größten Meister seiner Zeit (worunter sich auch Brunellesco befand) zur Ausschmückung übertragen wurde. Von den achtundzwanzig quadraten Platten, auf denen außer den Evangelisten und den vier Kirchenlehrern zwanzig Geschichten des neuen Testaments abgebildet sind, werden hier die Darstellungen der Anbetung, der Verkündigung und des Einzuges Christi in Jerusalem gegeben. Ghiberti arbeitete an diesem Werke von 1402—1424.

Fig. 9 und 10. Singende Engel, Bronzereliefs von Donatello. — In Donatello (von 1382—1466) lernen wir den ersten Vertreter derjenigen Darstellungsweise kennen, die man, weil sie die charakteristische Naturwahrheit über die Schönheit stellt und den Kreis ihrer Thätigkeit auf die ganze Natur ohne Unterschied auszudehnen strebt, mit dem Namen des Naturalismus bezeichnet. In den vorstehenden beiden Darstellungen, zwei Bronzereliefs an einem Altar in S. Antonio zu Padua, führen wir einige Figuren aus der von Donatello mit naiver Frische geschilderten Kinderwelt vor, singende Engelknaben, in denen übrigens schon ein Zug kräftiger Naturwahrheit lebhaft zu Tage tritt.

Tafel 37.

Toscanische Malerei.

Fig. 1. Krönung der Jungfrau Maria, von Fra Giovanni Angelico da Fiesole. — Der Künstler, mit dem wir die Denkmäler der modernen Malerei beginnen, gehört seinem inneren Wesen und dem Style seiner Werke nach der vorigen Epoche an. Seine Lebenszeit (1387—1455) fällt jedoch ganz in die Periode, welche wir in der Architektur und Sculptur als die Zeit der Frührenaissance kennen gelernt haben, und so mag denn Fiesole, namentlich da wir einen Hauptzug der modernen Malerei, die individuelle Charakteristik, auch bei ihm finden werden, als die letzte herrliche Blüthe des Mittelalters innerhalb der modernen Welt seine Stelle finden. Als Beispiel seiner Auffassung möge man nun das vorstehende Bild betrachten, eine Krönung Mariä, welche sich ursprünglich in der Kirche S. Domenico zu Fiesole, der Heimath des Malers befand und kurz nach dem Jahre 1418 vollendet sein soll. Auf einem erhöhten Thron im Mittelgrunde des Bildes sitzt Christus, eben im Begriff, die demüthig vor ihm knieende Maria mit der Krone zu schmücken. Zu beiden Seiten des Thrones stehen Chöre musizirender Engel und eine Schaar von Heiligen, die im weiten Umkreis bis in den Vordergrund des Bildes herabreicht. Man erkennt darunter Moses und David, Petrus und Paulus, Johannes den Täufer und Johannes den Evangelisten, die hl. Magdalena, Katharina, Agnes u. A. Von den neueren Kirchenheiligen sollen der hl. Antonius von Padua, der hl. Franziscus von Assisi und der hl. Thomas von Aquino nach überlieferten Bildnissen dargestellt sein. Das Bild, welches 6 1/2 parisi. Fuß in der Höhe und ebensoviel in der Breite mißt, befindet sich jetzt in der Galerie des Louvre zu Paris und ist a tempera auf Goldgrund gemalt. An dem unteren Theile des Rahmens befinden sich Geschichten des hl. Dominicus, auch a tempera, aber nicht auf Goldgrund. — Mariä Krönung und die Wunder des hl. Dominicus nach Johann von Fiesole, gezeichnet von Wilhelm Ternite. Text von A. W. von Schlegel, Paris 1817, Taf. 1. (Vgl. Grundriß S. 453 ff.)

Fig. 2 und 3. Zwei musizirende Engel aus der Krönung Mariä, von Fra Giovanni Angelico da Fiesole. — Um von der Anmuth und Tiefe des Seelenausdruckes dieser Gestalten eine nähere Anschauung zu geben, sind hier zwei der musizirenden Engelnaben des ebenbetrachteten Temperabilbes in größerem Maßstabe angefügt. Sie stehen zunächst den Stufen des Thrones in den vorderen Reihen der Engelschaar und blicken bei ihrem Spiel andachtsvoll zu den göttlichen Gestalten empor. — Ternite, a. a. D. Taf. 6 u. 7.

Fig. 4. Die hh. Petrus und Paulus vor dem Proconsul, und des Ersteren Martyrium, von Filippino Lippi. — Neben jenem frommen Idealismus des Fiesole entwickelte sich nun, ebenfalls in Florenz, der moderne Styl durch Schöpfung einer realistisch historischen Freskomalerei. Wir beginnen die Denkmäler dieser Gattung mit einem Wandgemälde des Filippino Lippi (1460—1505), Filippo Lippi's Sohn und Schüler des Sandro Botticelli, welches die Kapelle Brancacci in der Kirche del Carmine zu Florenz schmückt. Auf der rechten Abtheilung des Bildes erblicken wir die Verurtheilung der Apostel Petrus und Paulus durch den römischen Proconsul. Letzterer sitzt zwischen zweien seiner Räte auf dem Thron. Vor ihm stehen die beiden Apostel und neben ihnen die Ankläger, von denen der Eine mit den Aposteln in lebhaftem Wortwechsel begriffen ist. Daneben ist auf der linken Abtheilung die Kreuzigung des hl. Petrus dargestellt. Der Kreuz-

zige wird von den Henkersknechten eben an dem Pfahl emporgewunden. Ein Kriegshauptmann mit seiner Schaar und einigen Gerichtsperjonen sehen dem Vorgange mit dem Ausdrucke tiefen Mitgeföhles zu. — Vgl. Grundriß S. 502.

Fig. 5. Begegnung der h. Jungfrau und der h. Elisabeth, von Domenico Ghirlandajo. — Zu den bedeutendsten Meistern der florentinischen Malerei gehört Domenico Ghirlandajo (1449 bis c. 1498), dessen Hauptwerk der Cyclus von Frescobildern im Chor von S. Maria Novella ist. Aus dieser Bilderreihe geben wir die vorstehende Gruppe, welche die Visitation der hl. Elisabeth zum Gegenstande hat. Im Vordergrund begrüßen sich die beiden Frauen; daneben stehen zwei Begleiterinnen. Sämmtlich tragen sie das damalige florentinische Kostüm, das in reichem Faltenwurf sich um die anmuthigen Gestalten legt.

Fig. 6. Geburt Mariä, von Domenico Ghirlandajo. — Diese Darstellung ist demselben Cyclus in S. Maria Novella entnommen. Wir blicken in die weiten Räume einer schön decorirten Baulichkeit, welche das Bild eines vornehmen florentinischen Hauses der damaligen Zeit erkennen läßt. Inmitten des inneren Gemaches zur Rechten ruht die Mutter der Maria auf einem erhöhten Lager und schaut, aufgerichtet, mit dem Ausdrucke liebender Fürsorge den Frauen im Vordergrund zu, welche das neugeborene Kind zu haben im Begriff sind. Die Eine der Frauen gießt Wasser in das am Boden stehende Badebecken; eine Andere sitzt mit dem Kind im Schooß auf dem Untersaß des Ruhebettes, während eine Dritte vor ihr kniet und die Kleine einer Anzahl von Frauen zu zeigen bemüht ist, die aus dem Vorplaze soeben in das innere Gemach hereintreten. Es sind die Freundinnen der Mutter, die ihre Theilnahme auszudrücken und Glückwünsche darzubringen kommen. Ihr Aussehen, die würdevolle Haltung, ihr feiner Anstand und ihre Kleidung lassen uns in ihnen die Abbilder der Töchter und Weiber jener florentinischen Republikaner erkennen, die als Staatsmänner, wie als Künstler und Gelehrte, vor allen Völkern der damaligen Welt hervorleuchteten.

Tafel 38.

Toscanische und paduanische Malerei.

Fig. 1. Die Auferweckung des Königssohnes durch Petrus und Paulus, von Masaccio. — Zur Ergänzung der vorigen Tafel greifen wir noch einmal in die Anfangszeit des 15. Jahrhunderts zurück, welche in dem florentiner Meister Masaccio (1402—1443) den ersten Gründer jener erwähnten historischen Wandmalerei hervorbrachte. Die Abbildung führt uns eine seiner vollendetsten Leistungen in einem der großen Frescogemälde vor, mit denen der Meister, nach dem Vorgange des Masolino da Panicale, die Kapelle Brancacci in S. Maria del Carmine zu Florenz ausschmückte. Es ist die wunderbare Erweckung des Königssohnes durch die Apostel Petrus und Paulus. Die Haupthandlung geht etwas zur Linken vor sich. Hier kniet der eben zum Leben erwachte, völlig nackt gebildete Knabe zwischen Knochen und Todtentöpfen auf seinem Leichentuch. Eine Versammlung ernst blickender Männer umgibt den Vorgang. Zur Rechten sitzt der hl. Petrus auf einem erhöhten Sessel, mit gefalteten Händen zum Himmel aufblickend. Um ihn versammelt sich wiederum ein Kreis meist bejahrter Männer, welche stehend oder knieend an dem Gebete des Heiligen Theil nehmen. Uebrigens

werden einige Theile des Bildes, u. A. der Knabe und die ihm zunächst stehenden Figuren, dem Filippino Lippi zugeschrieben.

Fig. 2 und 3. Gruppen aus dem Triumphzuge des Julius Cäsar, von Andrea Mantegna. — Eine wichtige Ergänzung unserer Anschauungen vom Zustande der damaligen Malerei gewinnen wir durch den Hauptrepräsentanten der paduanischen Schule, Andrea Mantegna, der von 1431 bis 1506 lebte. Er ging nicht bloß in der Durchbildung seiner Gestalten von der Nachahmung der Antike aus, sondern entnahm auch einen Theil seiner Gegenstände dem klassischen Alterthum. Unter seinen derartigen Werken ist eines der bedeutendsten der Cyclus von Wandgemälden, den er für den Herzog Gonzaga von Mantua in dessen Palast bei S. Sebastiano in Mantua ausführte. Wir geben davon in vorstehenden Abbildungen zwei getrennte Gruppen: auf Fig. 2 ist es ein Zug von Kriegern, die auf den Schultern oder auf einer Bahre die schwere Last der erbeuteten Trophäen tragen; auf Fig. 3 ist es Cäsar selbst, der, von einer Victoria bekränzt, auf dem Triumphwagen einherzieht, von lorbeertragenden Kindern geleitet. Die Malereien haben leider sehr gelitten, sind uns jedoch genauer, als durch ihre Reste selbst, durch die vor der Ausführung von Mantegna angefertigten und gegenwärtig auf Schloß Hamptoncourt in England befindlichen Cartons zugänglich. Sie bestehen in neun, mit Leimfarben auf Leinwand gemalten, 9' im Quadrat großen Bildern, welche durch zierliche Pilaster getrennt, durch die Composition jedoch zu einem fortlaufenden Ganzen verbunden sind. Einige der Gruppen sind von Mantegna selbst in Kupfer gestochen. — Fig. 2 nach einem Originalstich des Mantegna zu Berlin, bei Bartsch, Peintre graveur, vol. XIII, p. 236, n. 14; Fig. 3 nach dem Stiche von Gypberts in der großen Ausgabe der Werke des Julius Cäsar von S. Clarke, London 1712, vol. II, tav. 9. (Vgl. Grundriß S. 513 ff.)

Fig. 4. Hercules und Antäus, nach Andrea Mantegna. — Wie tief Andrea Mantegna in das Studium des Nackten einbrang, zeigt dieses Bild des Hercules und Antäus, welches sich auf einem von Giovanni da Brescia, wahrscheinlich nach einer Zeichnung Andrea Mantegna's, gestochenen Blatte vorfindet. Der durch die Löwenhaut und die am Boden liegende Keule bezeichnete Hercules hat eben den Gegner vom Boden, aus dem derselbe seine Kräfte zog, emporgehoben und preßt ihm mit den riesigen Armen den Leib zusammen, daß er im Todeskampfe zum Himmel aufschreit. Auf einem Täfelchen, welches in den Zweigen des hinter Hercules befindlichen Baumes befestigt ist, steht das Monogramm des Stechers IO. AN. BR., und zur Seite des Baumes die Inschrift: Divo Herculi Inviecto. — Nach dem in Berlin befindlichen Stiche, bei Bartsch, a. a. D. vol. XIII, p. 325, n. 13.

Fig. 5. Die Geburt der Venus, von Sandro Botticelli. — Mit Sandro Botticelli (1447—1515), einem Schüler Filippino Lippi's, gehen wir zum Schluß dieser Tafel noch einmal nach Florenz zurück, um auch für die dortige Schule jene antikisirende Mythenmalerei in einem ihrer frühesten Repräsentanten zu veranschaulichen. Die mitgetheilte Darstellung befindet sich in den Uffizien zu Florenz. Venus schwebt, eben dem Meer entfliegen, auf einer Muschel über die Fluthen dem Strande zu. Die Winde, in Gestalt zweier Jünglinge mit fliegenden Gewändern und Haaren, scheinen, Blumen austreuend, die Muschel fortzutreiben. Am Ufer steht eine weibliche Figur in reicher Gewandung, bereit, die nackten Reize der Göttin mit einem Purpurmantel zu umhüllen.

Umbrische Malerei.

Fig. 1. Maria mit dem Kinde, von Francesco Francia. — Die Abbildungen dieser Tafel sind vorherrschend der umbrischen Schule, aus welcher Rafael hervorging, gewidmet. In dieser ersten Darstellung verbinden wir jedoch mit den umbrischen Malern ein Werk des bologneser Meisters Francesco Francia (1450—1517), welcher mit dem Haupt der Schule von Umbrien, Pietro Perugino (vgl. Fig. 3) eine tiefgehende Verwandtschaft hat und in vielen Stücken sogar direkt von diesem beeinflusst wurde. Das Bild, ein Tafelgemälde von 2 Met. (3,4 Palm) Höhe und 1 Met. (7,4 Palm) Breite, befand sich früher in der Kirche della Misericordia außerhalb Bologna's und wird gegenwärtig in der Galerie der Brera zu Mailand aufbewahrt. Es zeigt uns die Jungfrau mit dem Kinde auf einem erhöhten Throne sitzend. Maria, in einen weiten Mantel gehüllt, schaut sinnend zur Seite, das nackte Kind trägt einen Vogel auf der linken Hand. Auf dem Untersatz des Thrones erblickt man einen betenden Engel, der in den emporgehobenen Händen einen Lilienstängel hält. Zur Rechten stehen Johannes der Täufer und der h. Stephanus, zur Linken der h. Georg mit dem erlegten Drachen zu seinen Füßen und der h. Augustinus. — (Vgl. Grundriß, S. 521 ff.)

Fig. 2. Maria mit dem Kinde, von Niccolò Alunno. — Die umbrische Schule selbst wollen wir nun mit einem der hervorragendsten älteren Meister, dem Niccolò Alunno aus Foligno, einem kleinen Städtchen Umbriens, beginnen. In dem hier vorgeführten Bilde kommt der charakteristische Zug der Umbrier, an den auch der ebenbesprochene Bologneser uns erinnert, die religiöse Innigkeit, ja Schwärmerei, zu seiner reinsten, edelsten Wirkung. Es ist eine Madonna mit dem Kinde, von Engelschaaren umgeben. Das nackte Kind steht auf dem Schooß der Mutter und umfaßt lieblosend ihren Hals. Die Engel, theils anbetend, theils musizierend, sind in alterthümlicher Weise unverhältnißmäßig klein gebildet. Das 1,75 Met. hohe und 0,89 Met. breite, auf Goldgrund gemalte Bild befindet sich in der Galerie der Brera zu Mailand. Auf dem Untersatz des Thrones steht die Inschrift: Nicolaus Fulginas pinxit MCCCCLXV.

Fig. 3. Grablegung Christi, von Pietro Perugino. — Pietro Perugino de castello plebis, mit dem Familiennamen Vanucci (1446—1524) ist bereits oben als das Haupt der umbrischen Schule bezeichnet. Zur Veranschaulichung seiner Eigenthümlichkeit, in der sich die erwähnten Züge der Schule zu höchster Stärke vereinigt finden, diene das berühmte Bild der Grablegung Christi in der Galerie Pitti zu Florenz. Im Mittelpunkt des Bildes sehen wir eine Anzahl heiliger Frauen und Männer beschäftigt, den Leichnam des Herrn, der auf das Leichentuch hingestreckt liegt, zu erheben. Ein härtiger Alter, wahrscheinlich Joseph von Arimathia, umfaßt den Oberleib des Herrn, ein anderer Mann hält zu seinen Füßen die Enden des Tuches in Händen. Maria kniet neben dem Sohn, seine Linke erfassend und schaut ihm mit thränenden Augen in's Antlitz. Eine Jungfrau ihr zur Seite hält den Kopf des Erlösers aufrecht, mit schmerzlich innigem Blick zu ihm niederblickend; eine zweite kniet mit gefalteten Händen zu Füßen des Heilandes. Hinter dieser Gruppe in zweiter Reihe befinden sich andere Figuren, die in mannigfaltiger Weise ihre Theilnahme kundgeben. Am beweg-

Denkmäler der Kunst. Volksausgabe.

testen erscheint die weibliche Gestalt im Rücken Maria's; mit dem Ausdruck stiller Ergebenheit schauen dagegen Johannes und die neben ihm stehende Frau dem Vorgange zu, während auf der gegenüberstehenden Seite drei Männergestalten in ernstes Nachsinnen und fromme Erwägung versunken scheinen. Auf dem Felsstücke, worauf Christi Leichnam ruht, steht die Inschrift: Petrus Perusinus pinxit A. D. MCCCCLXXXV. Das Bild ist auf Holz gemalt und 6' 9" hoch und 6' breit.

Fig. 4. Krönung der Maria, von Gentile da Fabriano. — Um den Boden, aus dem diese umbrische Malerschule des 15. Jahrhunderts hervorzugs, näher zu bezeichnen, möge hier das Werk eines älteren Umbriers, die in der Galerie der Brera befindliche Krönung Maria von Gentile da Fabriano, eingefügt werden. Das Bild ist nach byzantinischer Weise auf Goldgrund gemalt und trägt auch im Uebrigen die Kennzeichen jenes Styles an sich. Die Krönung der Maria ist in der oft betrachteten, alten Auffassung dargestellt. Ueber Christus und Maria erhebt sich Gott Vater mit einer großen Krone auf dem Haupt und in reicher Gewandung, zwischen ihnen schwebt die Taube des heiligen Geistes. Die Gestalt Gott Vaters ist von einem Nimbus mit geflügelten Engelsköpfchen umgeben. Unten sind in sehr kleinem Maßstabe acht musizierende Engelsgestalten angebracht. Das Gemälde nimmt eine 1,57 Met. hohe und 0,80 Met. breite Holztafel ein.

Fig. 5. Das Bild des neunjährigen Rafael, von Giovanni Santi. — Giovanni Santi von Urbino war der Vater des großen Rafael. Das vorstehende Portrait ist einem größeren Bilde entlehnt und stellt Rafael im Alter von 9 Jahren dar. Das Kind ist als geflügelter Engel gedacht; die über der Brust gekreuzten Arme und der ernste fromme Blick geben ihm den Ausdruck eines höheren Wesens. — Passavant, Rafael von Urbino und sein Vater Giovanni Santi, Leipzig 1839. Atlas, Taf. III.

Fig. 6. Maria mit dem Kinde, von Ingegno. — Unter den Gehülfen Pietro Perugino's war Andrea di Luigi durch besonders hohe Begabung ausgezeichnet, und erhielt daher den Beinamen: l'Ingegno. Ihm wird mit Wahrscheinlichkeit das liebliche Rundbild der Berliner Galerie zugeschrieben, welches in einem Umkreis geflügelter Engelsköpfchen die Jungfrau mit dem Kinde im Schooße darstellt. — Nach dem Original gez. von A. Becker.

Fig. 7. Anbetung der h. drei Könige, von Pinturicchio. — Ein anderer Gehülfe des Pietro Perugino war Bernardino di Betto aus Perugia, mit dem Beinamen: il Pinturicchio (1454—1513), ein besonders als Frescomaler vielbeschäftigter Meister. Das vorstehende, auf Holz gemalte Bild der Galerie Pitti zu Florenz hat zur Haupthandlung die Anbetung der hl. drei Könige. Im Vordergrund einer weiten Landschaft sehen wir rechts die Jungfrau neben einer leicht gezimmerten Bedachung sitzen; das Christuskind steht aufrecht in ihrem Schooße, die Hand zum Segnen hoch erhoben. Hinter ihr befindet sich Joseph in auffallend gebrechlicher Stellung. Von den drei anbetenden Königen hat der älteste, entblößten Hauptes vor der Jungfrau knieend, sein Schmuckgefäß zur Rechten des Kindes niedergelegt und beugt sich vor ihm, um den Segen zu empfangen. Hinter ihm stehen die beiden Andern: der im Vordergrund links in einer gezierten, für die Manier der umbrischen Schule bezeichnenden Haltung, der Dritte in ruhiger betrachtender Stellung, beide mit Geschenken in der Hand; an sie schließt sich das Gefolge, eine Gruppe mannigfach charakterisierter, reichgeschmückter Männergestalten. Der weite, zierlich ausgearbeitete Hintergrund enthält zur Rechten

eine Darstellung der Flucht nach Aegypten in kleinen Figuren: Maria mit dem Kinde auf dem Maulthier reitend, hinter ihnen Joseph zu Fuß und darüber ein schwebender Engel, von einem kreisrunden Heiligenschein umgeben.

Tafel 40.

Italienische Architektur.

Fig. 1. Fassade des Palastes Giraud in Rom, von Bramante. — Mit dem Ende des 15. Jahrhunderts schließt die Renaissance in Italien das erste Stadium ihrer Geschichte, die sogenannte Frührenaissance, ab und erfährt im Laufe des 16. diejenige Umwandlung, welche als der Gipfel des Styles, die Hochrenaissance, bezeichnet zu werden pflegt. Bramante (Donato Bazzari) von Urbino (1444—1514) war es, in dem sich jener Fortschritt des Renaissancebaues vollzog und der in Rom, der Residenz der mächtigsten und großherzigsten Bauherren damaliger Zeit, seine und aller seiner Nachfolger hohe Schule gründete. Wir lernen den Grundzug seines Wesens und damit den Charakter der Epoche aus keinem seiner Werke besser kennen, als aus einem der Paläste, wie sie Bramante in großer Anzahl für weltliche und geistliche Herren ausgeführt hat, dem Palast Giraud, jetzt Torlonia, auf der Piazza Scossacavalli zu Rom. Es ist ein dreistöckiger Bau von ausnehmend schönen Verhältnissen. Das Untergeschoß wird durch seine Gesimse und eine Reihe kleiner Fenster, sowie inmitten durch das rundbogige Portal in seiner einfachen Massenwirkung kaum beeinträchtigt; um so belebter und leichter erscheinen dagegen die beiden oberen Geschosse, die durch Pilasterstellungen, zahlreiche, schönprofilirte Gesimse und drei Reihen von Fenstern, von denen zwei auf das oberste Geschos kommen, gegliedert werden. — J. G. Kuhl, Denkmäler der Baukunst in Italien. Taf. XII. (Vgl. Grundriß S. 473 ff.)

Fig. 2. Hof des Palastes der Cancelleria, von demselben. — Von verwandter Art ist der Palast der Cancelleria zu Rom, nach einer Inschrift vom Jahr 1495 durch Bramante zugleich mit der Kirche S. Lorenzo in Damaso erbaut und in seiner 254 Fuß langen, mit gekuppelten Pilastern geschmückten Rustica-Fassade mit der Kirche zusammenhängend. Von unvergleichlicher Schönheit ist der mitgetheilte Hof des Gebäudes, ein vierseitiger, von doppelten Arcadengängen eingeschlossener Raum, dessen Umfassungsmauer in ihrem oberen, über den Arcaden befindlichen, Stockwerk eine korinthische Pilasterordnung und zwei Reihen kleiner Fensteröffnungen aufweist. Von diesen ist die oberste Reihe, wie bei dem Palaste Giraud, rundbogig geschlossen. Die schmalen Seiten des Hofes, von denen die Ansicht eine vorführt, haben fünf, die andern beiden acht Arcaden.

Fig. 3. Innere Ansicht der Loggia der Farnesina, von Baldassare Peruzzi. — Als ein Muster des kleineren Palast- oder Villenbaues muß das weltbekannte Werk des Baldassare Peruzzi (von 1481—1536), die Farnesina zu Rom, aufgeführt werden. Die Abbildung zeigt jene berühmte Halle, welche mit den Fresken Rafael's geziert, einen Verein von reizender, architektonischer Anlage und künstlerischer Decoration darbietet, wie ihn die neuere Zeit nie wieder in solcher Vollendung hervorgebracht hat. Die Halle öffnet sich durch fünf Arcaden, deren Bögen auf reichgegliederten Pfeilern ruhen; die inneren Wände sind durch Nischen, Pilasterverkröpfungen und ein feinprofilirtes Gesimse gegliedert, über dem eine Reihe halbkreisförmiger

Fenster sichtbar wird. Die Decke bildet ein sogenanntes Spiegelgewölbe, welches durch Stuckkappen mit den Seitenwänden vermittelt ist. Von den hiedurch entstehenden, mannigfach gestalteten Feldern ist die eigentliche Spiegelfläche durch die beiden großen Gemälde: das Gericht der Götter über Psyche's Aufnahme in den Olymp und die Vermählung derselben mit Amor beim großen Göttermahle, eingenommen, welche nach Rafael's Entwürfen von Giulio Romano und andern Schülern ausgeführt wurden; die Stuckkappen tragen Amoretten, die zwischen diesen liegenden trapezoidischen Flächen (Pendentifs), Gruppen von Göttergestalten und Genien. Die inneren Flächen der Arcadenbögen, sowie die Umgrenzungen der Deckenfelder, sind von der Hand des als Decorateur den Rafael begleitenden Giovanni da Udine mit reichem, vorherrschend vegetabilischem Arabesken Schmucke ausgestattet.

Fig. 4. Fagade des Palastes Pandolfini zu Florenz, von Rafael. — Der große Meister, dem wir eben zuerst als Maler begegnet sind, war, wie die Mehrzahl der damaligen Künstler, in verschiedenen Künsten thätig, und zwar schloß er sich in der Architektur zunächst Bramante an. Nur wenige Bauten von ihm sind uns in ihrer ursprünglichen Gestalt erhalten; zu den schönsten und besterhaltenen gehört der in seiner Fagade repräsentirte Palast Pandolfini zu Florenz, welchen Rafael für den gleichnamigen Bischof bei Gelegenheit seiner Anwesenheit in der toscanischn Hauptstadt im Jahre 1515 entworfen hatte, der jedoch erst nach des Meisters Tode seine Vollendung fand. Er ist zweigeschoßig und zeigt in jedem Stockwerk vier Fenster, von denen die unteren Pilaster, die oberen Säulen an den Seiten haben, und welche abwechselnd giebel- und bogenförmig überdacht sind. Den oberen Abschluß über dem mit der Namensinschrift des Besitzers gezierten Fries macht ein ausnehmend schönes Hauptgesims. Die Ecken sind in Rustica ausgeführt und springen im unteren Geschoße mächtig vor. Zur rechten Seite verlängert sich dasselbe in einem Rustica-Portalbau mit darübergelegenen Altane. —

Fig. 5. Fagade eines römischen Palastes, von Vignola. — Giacomo Barozzio da Vignola (1507—1573) wird zu den Anhängern des Michel Angelo Buonarrotti, des Begründers der Spätrenaissance, gezählt, in einigen Bauten seiner ersten Jahre ist er jedoch den einfachgroßen Werken der obengenannten Meister durchaus ebenbürtig. Dahin gehört die mitgetheilte Fagade eines kleinen Palastes, der sich zu Rom in der Nähe der Piazza Navona befindet und eine geschmackvolle, maasshaltende Anwendung antiker Bauformen erkennen läßt, wie sie von Vignola in seinem Lehrbuch der Ordnungen auch theoretisch empfohlen wurde. Die Fagade hat drei Stockwerke, deren unteres sich in einem rundbogig überwölbten Hauptportal und zwei niedrigeren, flachgedeckten Seitenthoren öffnet. Die Wände sind mit vier dorischen Halbsäulen ausgestattet, über denen ein kräftig ausladendes, ebenfalls dorisches Gesims lagert. Es folgt das Mittelgeschoß, mit ionischen Halbsäulen und hohen, mit Voluten und Vasen gezierten Fenstern nebst einem Gesims, dessen Fries mit Masken und arabeskenartigen Gewinden angefüllt ist; darüber endlich erhebt sich das bei weitem niedrigere Oberstockwerk, mit drei kleinen Fenstern in schmuckloser Wandfläche und einem Gesims mit hoher Konsolenreihe als Abschluß.

Fig. 6. Ansicht der Villa Medici in Rom, von Annibale Lippi. — Im Gegensatz zu der einfach klaren Massenwirkung der betrachteten Palastbauten führt uns diese Ansicht, die Rückseite der von Annibale Lippi

herrührenden Villa Medici in Rom, eine andere, gegen Ende des 16. Jahrhunderts durchschlagende, Richtung des italienischen Profanbaues vor, welche durch reichere Anordnung, größere Mannigfaltigkeit und einen gewissen malerischen Reiz der Decoration, insbesondere durch Anwendung statuarischen Schmuckes, zu wirken suchte. Die genannte Villa ist auf dem Monte Pincio, unweit der Kirche S. Trinità del monte gelegen, wurde jedoch nicht von dem genannten Meister des 16. Jahrhunderts selbst, sondern erst im 18. Jahrhundert nach seinen Zeichnungen von Gio. Riccio da Monte Pulciano ausgeführt, und dient jetzt als Sitz der Academie de France. Unsere Abbildung zeigt die nach dem Garten zu belegene Seite des Hauptgebäudes; dieselbe erhebt sich, namentlich in ihrem mittleren mit Thurmbauten gekrönten Theile, zu beträchtlicher Höhe und öffnet sich im Untergeschoß durch eine von gekuppelten Säulen getragene Halle, zu der eine Treppe hinanführt. Auf Sockeln, wie in den Nischen, stehen Bildsäulen und alle Wandflächen sind durch Relief tafeln oder Streifen belebt.

Fig. 7. Hof des Palastes Sauli zu Genua, von Galeazzo Alessi. — Gegen Ende des Jahrhunderts brachte auch das mächtige Genua seine Meister, insbesondere des Profanbaues, hervor, und unter diesen kann Galeazzo Alessi aus Perugia (1500—1572) gleichsam als Gründer jener Stadt der Paläste bezeichnet werden. Sein mit Bramante's und Vignola's hoher Einfachheit wetteifernder Geist leuchtet aus keinem Werke schöner hervor, als aus dem durch meisterhafte Anlage und edle Durchbildung gleich ausgezeichneten Palazzo Sauli, dessen ursprüngliche Gestalt in neuerer Zeit leider einer mißlungenen Umbildung weichen mußte. Wir geben von demselben den berühmten Hallenhof, einen mäßig großen, von doppelten Arcaden umgebenen Raum, von großartig einfacher, imposanter Wirkung. Die auf reichgegliederten Gebälkstücken ruhenden Arcadenbögen werden von monolithen Marmorsäulen gestützt. Zwischen den Bögen und in den Nischen der Hinterwände sind statuarische Werke aufgestellt.

Fig. 8 und 9. Kirche del Redentore zu Venedig, von Palladio. — Der Mann, in dem jene größte Seite der Hochrenaissance, der Sinn für schöne Anordnung und einfache Gliederung der Massen, am Schlusse der Periode noch einmal in unübertroffener Reinheit hervortritt, ist Andrea Palladio von Vicenza (1518—1580). Die Kirche del Redentore in der Giudecca zu Venedig gilt als das vollendetste unter des Meisters Werken. An dem Aufriß des Gebäudes (Fig. 8) tritt die Herrschaft der Antike in dem Vorwiegen des auf einer hohen Säulenstellung fußenden Giebels hervor. Ein Portikus von zwei Säulen und zwei Pilastern compositer Ordnung legt sich der Fagade vor; unter demselben erblickt man den rundbogig abgeschlossenen, aber ebenfalls von einem Giebel gekrönten Eingang, zu welchem die breite, von Balustraden eingeschränkte Treppe hinanführt. Die Wände zu beiden Seiten des Eingangs zeigen Nischen mit Pilastereinfassung, in denen Statuen stehen. Ueber dem Giebel des Portikus erhebt sich eine, mit einem leichten Consolengesims gekrönte Attika und zu beiden Seiten sind je zwei Hauptgiebel dem Mittelbaue angelegt. Ueber dem Ganzen steigt dann die Kuppel empor, neben welcher endlich zwei spitze Thürme in die Höhe ragen. Die Disposition des Inneren ist aus dem Grundriß (Fig. 9) zu ersehen. Der dem Portale zunächst liegende Längenraum stellt sich als ein einziges Schiff mit zwei Reihen von Kapellen dar, die sich nach dem Mittelraume zu durch Rundbogenarcaden öffnen und unter einander durch kleine Thüren verbunden sind. Die Zwischenwände der Rundbogenarcaden sind durch je

zwei übereinander liegende Nischen zwischen glatten korinthischen Säulen ausgefüllt. Ein auf einem einfachen Gebälk ruhendes Tonnengewölbe, in welches zu beiden Seiten drei Rundbogenfenster einschneiden, bedeckt das Ganze. An diesen Längenraum schließt sich der quadratische Kuppelbau, und an diesen lehnen sich dann drei Halbkuppeln, von denen die beiden seitlich gelegenen, auf halbkreisförmigen, mit Pilastern geschmückten Mauern ruhen, während die dritte, unter welcher sich der Altar befindet, durch vier im Halbkreis angeordnete Säulen gestützt wird, durch die hindurch man in den einfach gehaltenen Chor gelangt. Das Werk stammt aus dem Jahre 1576.

Fig. 10. Fagade der Kirche S. Giorgio de' Greci zu Venedig, von Sansovino. — Jacopo Sansovino von Florenz (1479—1570) ist der Meister, welcher die durchgebildete Renaissance in Venedig zu allgemeiner Herrschaft brachte. Die Fagade des ihm im Jahre 1532 übertragenen Kirchenbaues zeigt uns eine reiche Pilasterarchitektur, mit mannigfachen Verköpfungen, Gesimsen, Fenstern und Nischenbildungen. In der Lünette des Portals befindet sich Christus mit einer Schriftrolle in Relief; das zweite Geschoß trägt in drei Medaillons die Brustbilder Christi, der Jungfrau Maria und Johannes des Evangelisten, und darüber, zwischen den von Säulenstellungen eingerahmten Nischen, ein großes Rundfenster. Von besonders reicher, verschmückelter Gliederung ist endlich das oberste, schmalere Geschoß, in dessen Mitte sich drei zu einer Gruppe zusammengeschlossene Nischen befinden. Der ganze Bau ist aus istrischem Stein mit ungemeiner Sorgfalt ausgeführt: die Details sind von höchster Zierlichkeit und feiner Durchbildung.

Fig. 11. Seitenfagade der Bibliothek von S. Marco zu Venedig, von Sansovino. — Die Hinneigung des Meisters zu üppiger und zierlicher Decoration, verbunden mit einer edlen Disposition der Massen, kann man an keinem seiner Gebäude besser kennen lernen, als an dem prächtigen Gebäude, welches er im Jahr 1536 für die Bibliothek des venetianischen Staates auszuführen begann. Die Abbildung zeigt eine der schmalen Seiten des Palastes, welche rechts dem Meere, links dem Campanile di S. Marco zugewendet sind. Sie zerfällt in zwei Stockwerke, von denen das untere sich gegen den Platz in Arcaden öffnet, zwischen denen dorische Halbsäulen als Träger des ebenfalls dorischen Gebälks fungiren. Das zweite Stockwerk zeigt die ionische Säulenordnung, sowohl an den Halbsäulen der Zwischenwände, als auch an den zierlichen Stützen der Fensterarcaden, und hat als Abschluß ein eigenthümliches Gebälk, in dessen hohem, reichgeschmückten Fries längliche Fenster angebracht sind. Das Dach umgibt eine ansehnliche Balustrade, mit Pyramiden an den Ecken und Statuen geziert. Der Meister erlebte die Vollendung des Ganzen nicht; dasselbe wurde jedoch streng nach seinem Plane von Scamozzi fortgesetzt und 12 Jahre nach Sansovino's Tode fertig.

Tafel 41.

Italienische Sculptur.

Fig. 1. Johannes der Evangelist, Broncestatue von Baccio da Montelupo. — Die italienische Sculptur des 16. Jahrhunderts setzte das Werk des 15., die Eroberung des Wirklichen für die Kunst und die Läuterung desselben durch den Geist der Antike, weiter fort und schwang sich end-

sich, in dem größten Meister der Zeit, Michel Angelo, zu einem eigenen idealen Style auf. Florenz führt auch hier wieder den Reigen an. Der Meister, dem das erste Werk dieser Tafel angehört, Baccio da Montelupo, war ein geborener Florentiner und lebte am Anfange des 16. Jahrhunderts. Er arbeitete diese trefflich durchgeführte Broncestatue für eine der Nischen der Kirche *Di San Michele*. In eine reiche, kunstvoll geordnete Gewandung eingehüllt blickt der Evangelist sinnend auf ein offenes Buch, das seine Linke hält; der Kopf ist von edler markiger Charakteristik. — (Vgl. Grundriß S. 531 ff.)

Fig. 2. David, von Michel Angelo. — In dem Florentiner Michel Angelo Buonarroti (1475—1564) erreicht, wie schon bemerkt wurde, die italienische Sculptur des 16. Jahrhunderts ihren Höhenpunkt, und zugleich stellt dieser eine Meister in sich selbst die Entwicklung dar, die unter und mit ihm die bildende Kunst jener Zeitperiode durchmachte. Die kolossale Statue des David, vor dem Palazzo vecchio in Florenz, ist eines seiner früheren Werke (1501—1503). Er soll sie aus einem Block gearbeitet haben, den ein anderer Bildhauer bereits behauen und dann, da seine Arbeit mißlang, unbenutzt liegen gelassen hatte. Das Werk zeigt uns einen jugendlichen, völlig nackten Körper. Der Jüngling erscheint eben seinen Gegner prüfend in's Auge zu fassen; er hebt mit der Linken schon den Stein empor, während die Rechte noch lässig herabhängt, des bald von ihr auszuführenden Wurfes harrend. — (Vgl. Grundriß S. 533 ff.)

Fig. 3. Maria mit dem Kinde, von Michel Angelo. — Das vorstehende, gegen 1521 ausgeführte Werk führt uns schon in die Mannesjahre des Künstlers; es gehört zu den Sculpturen der Kapelle der Mediceer, welche Michel Angelo zu bauen und mit bildnerischem Schmucke auszustatten hatte (vgl. Fig. 6), ist jedoch, wegen irgend eines Fehlers im Block oder eines Mißgriffes, unvollendet geblieben. Namentlich gilt dies von der Figur der Maria. Ihr rechter Arm ist nur angedeutet; die haushigen, gebrochenen Gewandmassen nur flüchtig ausgeführt; der leicht und anmuthig geneigte Kopf scheint am weitesten vorgeschritten zu sein. An dem Christuskinde ist die heftige Bewegung und die überkräftige Form der Glieder für den Meister höchst charakteristisch.

Fig. 4. Maria mit dem Leichnam Christi, von Michel Angelo. — Einer jüngeren Epoche des Meisters (1499) gehört das vorstehende Werk an. Es ist die schöne Pietà in *S. Peter* zu Rom, eine Gruppe von wunderbar in sich gerundeter Composition und unnachahmlich innigem Gefühlsausdruck. Maria, ein Weib von jugendlicher Schönheit, hält den Leichnam Christi im Schooß, mit still wehmüthigem Blick das Haupt zu ihm herniederneigend. Vornehmlich die beiden Köpfe werden um der reinen Schönheit willen gepriesen.

Fig. 5. Moses, von Michel Angelo. — Den gewaltigen Schwung des Gedankens und die ganze Fülle nerviger Formgebung sehen wir in diesem berühmten Werke des Meisters, der sitzenden Kolossalstatue des Moses, zur Darstellung kommen. Dieselbe gehört zu dem Grabmonumente, welches Julius II. schon bei seinen Lebzeiten dem Michel Angelo zur Ausführung übertrug. Nach dem, aus einer Handzeichnung uns bekannten, Plane sollte das Denkmal ein großartiger architektonisch-plastischer Aufbau werden, welcher an den Wänden die nackten Gestalten der von Julius II. wieder eroberten Provinzen und der durch seinen Tod in Unfreiheit gesunkenen Künste, auf den Vorsprüngen die Kolossalbilder des Moses und Paulus tragen sollte.

Viele dieser Statuen sind angefangen und sollen in Frankreich und Italien zerstreut sein; das Ganze auszuarbeiten wurde der Künstler jedoch durch eine seltsame Verkettung unglücklicher Umstände und endlich durch den Tod des Papstes selbst behindert. Nur den Moses nebst zwei weiblichen Gestalten der Lea und Rahel führte Michel Angelo aus und diese Werke wurden dann dem 30 Jahre nach Julius II. Tode erbauten, von Michel Angelo's Schülern nach seinen Zeichnungen gearbeiteten kleineren Denkmal angefügt, welches in der Kirche *S. Pietro in Vincoli* zu Rom aufgestellt ist. Der Moses, eine Gestalt von heroischem Gliederbau, sitzt, den rechten Arm auf die Gesekestafeln stützend, auf einem Felsstück. Das Antlitz wendet sich zur Linken, zürnend-scharfen Blickes in die Weite schauend; der linke Arm ist müßig in den Schooß gelegt. Den Unterkörper umgibt ein in gewichtvolle Massen geschlagener Mantel, und es scheint, als ob die Riesenglieder, die darunter hervortreten, eben im Begriff sind, sich zu erheben. In technischer Hinsicht wird dem Werke einstimmig der erste Rang der Vollkommenheit zugeschrieben.

Fig. 6. Das Denkmal des Lorenzo Medici, von Michel Angelo. — Der von Michel Angelo erbauten und decorirten Capelle der Mediceer in *S. Lorenzo* zu Florenz ist bereits oben (vgl. Fig. 3) Erwähnung gethan. Der Hauptschmuck derselben sind die Gräber der beiden Mediceer Lorenzo und Giuliano, deren jedes aus der sitzenden Statue des Gefeierten und zwei, auf dem Deckel des darunter befindlichen Sarkophages ruhenden, allegorischen Gestalten gebildet ist. Unsere Darstellung giebt das Denkmal des Lorenzo (oder vielmehr, nach H. Grimm, das des Giuliano): in voller Rüstung sitzt derselbe mit gekreuzten Füßen, in sinnender Haltung da, die Linke nachdenkend an das Kinn gelegt, die Rechte nachlässig auf den rechten Schenkel stützend; zu beiden Seiten ruhen die allegorischen Gestalten, rechts eine kolossale Männerfigur, die ernst herniederblickend auf ein Gewand gelagert ist, links ein Weib von herrlich dahinschließenden Körperformen und in gleicher Weise traurig-ernstem Ausdruck. Wie man die Figur des Lorenzo um ihrer Haltung willen mit dem Namen *il pensiero* bezeichnet hat, so pflegen auch die ruhenden Figuren wohl *Dämmerung* (*il crepuscolo*) und *Aurora* genannt zu werden. Michel Angelo soll für die männlichen Figuren insbesondere jenen *Herculestorso* des *Belvedere* studirt haben, in dem er den Inbegriff der höchsten Kunst des Alterthums bewunderte. — Nach dem Kupferstich von Cornelius Cost mit der Unterschrift: *Deposito del Duca Lorenzo di Medici*.

Fig. 7 und 8. Männliche und weibliche Hermenfigur von Baccio Bandinelli. — Unter denen, welche der auf das Uebermächtige und Gewalttame gerichteten Kunstweise Michel Angelo's folgten, kann der Florentiner Baccio Bandinelli (1487—1559) mehr sein eifersüchtiger und eingebildeter Nebenbuhler als Schüler genannt werden. Wie die meisten der gleichzeitigen Künstler theilte auch er seine Thätigkeit unter mythologisch-allegorische und kirchliche Gegenstände. Die beiden vorstehenden Darstellungen gehören der ersteren Richtung an: es sind zwei vor dem Eingang des Palastes der florentinischen Republik aufgestellte Figuren von der Art der antiken Grenzgötter (*Termini*); sie bestehen jedoch nicht, wie jene, aus einfachen Pfeilern mit aufgesetztem Kopf, sondern aus ganzen menschlichen Figuren, welche von der Mitte der Schenkel an sich in belaubte Baumstämme verlieren. Vielleicht deutet der Eichenstamm der einen Figur die Kraft des Mannes, der Lorbeer an dem Weibe den künstlerischen Ruhm *Toscana's* an.

Fig. 9. Relieffigur von Baccio Bandinelli. — Als Bandinelli's beste Werke werden die in vorstehender Abbildung vorgeschrittenen Relieffiguren

an der achtseitigen *Marmorbalustrade* betrachtet, welche den Chor im *Oktogon* von *S. Maria del Fiore*, dem *Dome* zu Florenz, einschließt. Eine bestimmte Bedeutung ist den Figuren schwerlich beizulegen, sie finden vielmehr in dem Wechsel schöner Formen, Stellungen und Bewegungen ihre ganze Aufgabe. Von den 72 Figuren hat Bandinelli übrigens nur einen Theil, andere sein Schüler *Giov. Bandini dall'Opera* nebst sonstigen Genossen ausgeführt.

Fig. 10. Hercules und Cacus, von Baccio Bandinelli. — Die oben angegebene Richtung des Künstlers auf michelangeleske Großartigkeit und Kraftentfaltung kann am besten in ihrer unerfreulichen Hohlheit aus dieser Gruppe des *Hercules* und *Cacus* erkannt werden, welche auf der *Piazza del Granduca* zu Florenz aufgestellt ist. *Hercules* hat seinen Gegner eben überwunden und drückt ihn mit der linken Hand am Boden vor sich nieder, während er, noch in Spannung und gleichsam auf neuen Kampf gefaßt, mit der Rechten die Keule hält, spähend in die Weite blickend.

Fig. 11. Medaille von Niccolo Cavallerino — Die niederen Zweige bildnerischer Thätigkeit standen mit der Entwicklung der Künste zu damaliger Zeit in allernächster Berührung. Wir wählen von ihnen die Stempelschneidekunst aus, um an zwei aus dem 16. Jahrhundert stammenden Beispielen den mächtigen Einfluß der Antike auf diese Kunstart zu zeigen. Die vorstehende Darstellung giebt uns den Revers einer auf *Guido Rangoni* geschlagenen Medaille mit einer allegorischen, weiblichen Figur, welche Dreizack und Palmzweig in den Händen haltend, auf einem Stiere dahinjagt. Eine darüber schwebende *Victoria* ist im Begriff, ihr den Kranz aufzusetzen. Umher steht die Inschrift: *Extensio alarum Dei*. Die Medaille ist geschnitten von *Niccolo Cavallerino* aus *Modena*, einem überdieß als Goldschmied und Bildhauer thätigen Meister, von dem auch eine von der Stadt *Bologna* zu Ehren Kaiser *Karl V.* geschlagene Medaille bekannt ist. — Volzenthäl, Skizzen zur Kunstgeschichte der modernen Medaillenarbeit von 1429—1840, Berlin 1840, Taf. VII, pag. 101.

Fig. 12. Medaille von Federigo Bonzagna. — Noch bestimmter, als in dem vorgenannten Werke, tritt in dieser Medaille des *Federigo Bonzagna* von *Parma* aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts der Einfluß der antiken Münzen auf diese Stempelschneiderschule hervor. Der mitgetheilte Revers enthält die allegorische Darstellung der öffentlichen Sicherheit mit der Umschrift: *Securitas populi romani*. Der Avers trägt das Brustbild des Papstes, zu dessen Ehren die Medaille geschlagen wurde, mit der Inschrift: *Pius III. Pont. Max. an. IIII.* — Volzenthäl, a. a. O. Taf. XV, pag. 154.

Tafel 42.

Malerei des Lionardo da Vinci und seiner Schule.

Fig. 1. Portrait des Lionardo da Vinci. — Mit *Lionardo da Vinci*, aus einem Orte bei Florenz gebürtig (1452—1519), beginnt die Reihe jener großen italienischen Maler, welche, von dem Ende des 15. Jahrhunderts bis in die ersten Decennien des folgenden hinein, den Höhenpunkt der Malerei und in ihr wohl den Gipfel der bildenden Kunst der modernen Zeit überhaupt erstiegen haben. Das mitgetheilte Portrait, welches man mit Unrecht ihm selbst beizumessen pflegt, schildert uns ihn schon in vorgeschrittenen Jahren,

aber eben in jener kräftigen Fülle seines Wesens, in der sich Größe der Seele mit würdevollem Aussehen vermählen. Das Werk befindet sich in den Uffizien zu Florenz. — Nach dem Stich von Rafael Morghen.

Fig. 2. Das Abendmahl, von Lionardo da Vinci. — Der ganze Reichtum von Lionardo's Kunstweise entfaltet sich in dem berühmtesten seiner Werke, dem Abendmahl, welches er noch vor dem Jahre 1499 im Refectorium des Klosters S. Maria delle Grazie zu Mailand in Del auf einer 28' langen Wand ausführte. Zum Unglück mußte eben diese Art der Technik den frühzeitigen Ruin des Bildes herbeiführen, und eine Reihe von Uebermalungen haben seine Entstellung so vergrößert, daß wir uns jetzt nur aus den zahlreichen gleichzeitigen Copieen und den Originalentwürfen einzelner Figuren in verschiedenen Sammlungen die vergangene Herrlichkeit vergegenwärtigen können. Die beste jener Kopieen, von Marco d'Oggione, einem Schüler Lionardo's, befindet sich gegenwärtig in London und liegt dem berühmten Stich von Rafael Morghen, nach dem unsere Abbildung angefertigt ist, zu Grunde. — Lionardo stellt uns das heilige Mahl in jenem Augenblicke dar, wo Christus die Worte ausspricht: Wahrlich, ich sage euch, einer unter euch, der mit mir isset, wird mich verrathen. Die Jünger werden durch diesen Ausspruch in lebhaftere Aufregung versetzt, welche in einem bewundernswürthen Reichtum von Affekten und Stimmungen sich vor uns entwickelt. Auf der linken Seite des Heilandes offenbaren sich die heftigeren Leidenschaften, Zorn, Entrüstung, Argwohn; die Gruppen zur Rechten dagegen verrathen stumme Trauer, nur von tiefbekümmerten Fragen und leisen Klagen unterbrochen. Christus selbst zeigt mit dem Ausdruck tiefer Betrübniß die ganze Gottergebenheit und Milde seines Wesens. Neben ihm zur Rechten sitzt Johannes, mit gefalteten Händen und niedergeschlagenen Auges das Haupt zu seinem zweitnächsten Nachbar hinwendend, während der nächste, Judas Ischarioth, über den Tisch gebeugt und wie fragend, ob er es sei, das scharfe Profil zu dem Meister erhebt; er hält in der einen Hand die Börse, während er die andere der Schüssel nähert, welche zwischen ihm und Christus steht, wie um den Worten der Schrift zufolge, mit diesem zugleich den Bissen einzutauchen. — Nach dem Stich von Rafael Morghen. (Vgl. Grundriß S. 546 ff.)

Fig. 3. Reitergruppe von demselben. — Diese Darstellung ist, abgesehen von ihrem künstlerischen Werth, durch die Art ihrer Entstehung historisch bemerkenswerth. Die florentinische Republik hatte zu Anfang des 16. Jahrhunderts eine Concurrenzaufgabe für eine Reihe von Bildern gestellt, mit welchen ihr Sitz, der Palazzo vecchio, ausgeschmückt werden sollte. An dieser Concurrenz theilnahmen sich Michel Angelo und Lionardo da Vinci, und fertigten in den Jahren 1503 und 1504 zwei Cartons an, welche bei ihrer Ausstellung einen ungeheuren Zusammenfluß von Bewunderern und namentlich jungen Künstlern in Florenz veranlaßten, leider aber beide unausgeführt geblieben und gänzlich verloren gegangen sind. Auf den Carton des Michel Angelo kommen wir zu Taf. 44, Fig. 11 und 12 zurück. Das Wenige, was Lionardo von seinem Bilde ausführte, soll noch bis zum Jahre 1513 sichtbar gewesen sein. Länger hielt sich der Carton, so daß Rubens bei seinem Aufenthalt in Florenz eine Gruppe von vier Reitern danach zeichnen konnte, die dann später von Edelinck gestochen ist und unserer Abbildung zu Grunde gelegt wurde. Es ist eine Composition voll der wildesten, auf den ersten Blick fast verwirrenden Bewegung. Zwei Reiterpaare sind, gleichsam über's Kreuz, mit einander im Kampf begriffen. Es handelt sich um eine schon gebrochene Fahne, welche der phantastisch costümirte Reiter zur Rechten vor den beiden von links anstürmenden Feinden zu retten bestrebt ist. Ein Reiter mit

turbanartiger Kopfbedeckung unterstützt ihn und gegen diesen wendet sich von der andern Seite der behelmte Kämpfer mit solcher Wuth des Ansturms, daß selbst die Pferde Theil daran zu nehmen scheinen, mit schnaubenden Rüstern sich ineinander verbeißend. Auf der Erde erblickt man drei Krieger, von denen zwei noch im Liegen den Kampf-fortsühren, während die Kasse darüber hinstampfen. Ein dritter im Vordergrund rechts sucht sich mit seinem Schilde gegen das zurücksprengende Pferd des Fahnenträgers zu schützen. Es muß hinzugefügt werden, daß der Stich nach der Rubens'schen Copie en contrepas gefertigt ist, so daß die Kämpfer das Schwert mit der Linken halten. — Nach dem Stich von Edelinck.

Fig. 4. Portrait der Mona Lisa, von demselben. — Unter den Portraitbildern Lionardo's ist das Brustbild der Mona (Madonna) Lisa, Gemahlin des Giocondo, eines Freundes des Malers, das bewundernswürtheste. Der Meister erreichte in ihm den höchsten Grad jener feinen, seelischen Charakteristik, die seine Bildnisse überhaupt auszeichnet, und von der Sorgfalt, mit der das Bildniß gemalt ist, mag der Ausspruch des Künstlers selbst Zeugniß ablegen: daß er vier Jahre lang daran gearbeitet habe, das Werk jedoch nichtsdestoweniger für unfertig halte. Wir geben nur einen Theil des auf landschaftlichem Hintergrunde sich abhebenden Bildes. Dasselbe befindet sich im Louvre, ist jedoch mehrfach wiederholt. — Nach dem Stich von F. A. Allais.

Fig. 5. Christus mit den Schriftgelehrten, aus der Schule Lionardo da Vinci's — Das vorstehende Bild ist in zwei Exemplaren vorhanden, von denen das eine sicher als Copie eines Späteren, das andere, in der Nationalgalerie zu London befindliche und auf unsrer Tafel dargestellte, auch nur als ein Werk der Schule Lionardo's zu betrachten ist. Nach Einigen hat man seine Ausführung dem Bernardino Luini (vgl. Fig. 9), nach Andern sogar die Erfindung diesem Künstler zuschreiben. Das Werk stellt Christus mit den Schriftgelehrten dar: eine Gruppe auf das feinste charakterisirter Köpfe, welche in dem einfachen Gegensatz von himmlisch reiner Kindlichkeit des Ausdrucks und dumpfer, trotziger Verschlossenheit den Sieg des Wortes Christi über die todte Schriftgelehrsamkeit zur Anschauung bringen. — Nach dem Stich von Bovi, unter Vergleichung des Stiches von G. B. Leonetti.

Fig. 6. Heilige Familie, aus der Schule Lionardo da Vinci's. — Auch dieses im Louvre befindliche und unter dem Namen Vierge aux rochers bekannte Madonnenbild wird der Ausführung nach einem Schüler Lionardo's zugeschrieben. Es zeigt Maria mit dem Christuskinde, dem kleinen Johannes und einem Engel in einer felsigen Landschaft. Maria kniet dem Beschauer zugewendet am Boden, das Antlitz von leichten Locken umhüllt. Vor ihr sitzt das Christuskind, den kleinen Johannes, den Maria liebevoll umfaßt, mit der erhobenen Rechten segnend. Ein belleideter Engel mit Flügeln kniet im Rücken des Christuskinde's, die eine Hand an seinen kleinen Schüßling legend, während die andere zu Johannes hinüberreicht. Die Gruppe lagert sich um ein von schönen Blumen umstandenes Wässerchen. Durch die Felsen des Hintergrundes blickt man in ein Thal hinab, durch das sich ein Fluß dahinschlängelt. — Nach dem Stich von Desnoyers.

Fig. 7. Maria mit dem Kinde, von Francesco Melzi. — Es giebt nur wenige Bilder, welche mit Sicherheit dem Francesco Melzi, einem Lieblingschüler Lionardo's zugeschrieben werden können. Und auch bei dem vorgeführten Werke, dem Fragment einer colossalen Frescomalerei zu Vaprio, 18 Miglien von Mailand, steht seine Autorschaft nicht gegen jeden Zweifel

fest; vielmehr gilt dieselbe neuerdings als eine Arbeit Lionardo's selbst. Das Bild stammt aus dem Jahre 1507.

Fig. 8. Die h. Barbara, von Giov. Ant. Beltraffio. — Der Meister dieses im Berliner Museum befindlichen Bildes schließt sich, obwohl auch ein Schüler Lionardo's, doch mehr den älteren lombardischen Meistern an. So in diesem Gemälde der h. Barbara, welche einsam, den Kelch auf einem Buch tragend, durch eine felsige Landschaft mit hoher Warte dahinwandelt. Das Bild ist auf Holz gemalt, und mißt 5' 5" in der Höhe und 3' 3" in der Breite. — Nach dem Stich von Joseph Caspar.

Fig. 9. Die h. Lucia, von Bernardino Luini. — Der freiste und gleichwohl treueste Schüler des Lionardo war Bernardino Luini (vgl. Fig. 5), aus dessen Fresken in der Kirche S. Maurizio (Monasterio maggiore) zu Mailand die vorstehende Figur ausgewählt ist. In den Linien von der höchsten Anmuth und Abrundung, zeigt diese Gestalt der h. Lucia namentlich auch jene stille Seligkeit und Milde des Ausdrucks, welche Lionardo's Köpfen eigen zu sein pflegen. — Nach dem Stich von Fumagalli in der Scuola di Lionardo da Vinci in Lombardia.

Tafel 43.

Malerei des Correggio und seiner Schule.

Fig. 1. Portrait des Antonio Allegri da Correggio. — In Antonio Allegri, genannt Correggio (1494—1534) lernen wir einen Zweiten jener um den Beginn des 16. Jahrhunderts blühenden großen Maler und mit ihm wiederum eine neue, in sich geschlossene, durch den Meister selbst zur Vollendung geführte Richtung der italienischen Kunst kennen. Auch er steht, wie natürlich, im Zusammenhang mit älteren Meistern, insbesondere der lombardischen Schule und man thut wohl, seine großen Verdienste namentlich auch mit denen des Lionardo da Vinci gemeinsam in's Auge zu fassen: das innerste Wesen seiner Kunst jedoch, die reizvolle Darstellung der schönen Wirklichkeit dieser Welt, ist ihm ausschließlich eigen. — Nach dem Stich in der Florentiner Ausgabe des Vasari.

Fig. 2. Die h. Familie mit dem h. Hieronymus, von Correggio. — Ein Beispiel dieser Meisterschaft in der Darstellung der körperhaften Wirklichkeit bietet uns die vorstehende Gruppe der h. Familie und des h. Hieronymus, welche ursprünglich für die Kirche S. Antonio al Fuoco gemalt, dann von den Franzosen entführt, sich gegenwärtig in der Galerie zu Parma befindet. Unter einem Zeltbaldach im Walde sitzt Maria mit dem Kinde im Schooß; ein Engel hält diesem ein aufgeschlagenes Buch vor, welches das Kind zu beschäftigen scheint. Auf der andern Seite kniet die h. Magdalena, durch das Salbenbüchlein in der Hand des hinter ihr stehenden Engels bezeichnet, und neigt das Haupt, um den Fuß des Kindes zu küssen. Ihr gegenüber steht der h. Hieronymus (nach dem das Bild den Namen der Madonna di S. Girolamo trägt), eine kräftige, leichtbelleidete Mannesgestalt; neben ihm der Löwe. Die malerische Behandlung des Bildes ist von der größten Meisterschaft. — Nach dem Stich von Agostino Caracci. (Vgl. Grundriß S. 590 ff.)

Fig. 3. Maria mit dem Kinde, genannt la Bingarella, von demselben. — Durch einen gleichen Zauber des Colorits und durch die

zarteste Behandlung feiner menschlicher Züge ist auch dieses Bild, eine Ruhe auf der Flucht nach Aegypten, ausgezeichnet. Man blickt in eine eng begrenzte Waldgegend, die von einem Kaninchen und dem Vogel in den Zweigen des hinter der Maria befindlichen Busches belebt ist. Die Mutter ist auf die Erde niedergekauert und drückt das ermattete Kind mit sorgenvollem Blicke an die Brust. Den Namen la Zingarella (Zigeunerin) hat das Bild nach dem eigenthümlichen Kopfschuß der Maria erhalten. Im Museum von Neapel. — Nach dem in geschabter Manier gefertigten Stich von Carlom.

Fig. 4. Johannes der Evangelist, von demselben. — Wir betrachten jetzt einige der monumentalen Malereien Correggio's. Das vorstehende Bild gehört zu den Fresken, welche er in den Jahren 1520—1524 in der Benedictinerkirche S. Giovanni zu Parma malte, und stellt den Evangelisten Johannes, eine der vier in den Pendentifs (Zwickeln) angebrachten Figuren, dar. Der durch den jugendlich schönen Kopf und den Adler zur Seite bezeichnete Evangelist scheint eben damit beschäftigt zu sein, einem mit gespannter Aufmerksamkeit zuhörenden Kirchenvater die in dem auf seinem Schooße liegenden Buch enthaltenen Worte auszulegen. Die Wolken, auf denen beide sitzen, werden von nackten Engeln getragen. — Nach dem Stich von Toschi, *tutti li affreschi del Correggio*.

Fig. 5. Der h. Hilarius, von demselben. — Von ähnlicher Art ist das vorstehende Gemälde, welches zu den, in den Jahren 1526—1530 entstandenen Fresken in der Kuppel des Domes von Parma gehört. Die Kuppel selbst enthält eine willkürbewegte Darstellung der Himmelfahrt Mariä, die vier Pendentifs die vier Schutzheiligen der Stadt Parma: Johannes den Täufer und die hh. Bernhard, Thomas und Hilarius. Letzteren giebt unsere Abbildung: eine auf dichten, von Engeln getragenen Wolken sitzende Gestalt, in übertriebener erst durch Correggio in die monumentale Malerei eingeführter Verkürzung. — Nach dem Stich von Toschi.

Fig. 6. Leda im Bade, von demselben. — In den folgenden mythologischen Darstellungen bieten sich solche Werke dar, in denen Correggio seine Vorliebe für die heitere, sinnliche Auffassung des Lebens bethätigen konnte. Eines der reizvollsten Bilder dieser Art ist die Leda des Palastes Colonna. Wir sehen sie mit ihren Gespielinnen beim Bade durch zwei Schwäne überrascht, von denen der eine eben auf die Badende im Vordergrund eindringt, während der andere, scheinbar von dem links herbeifliegenden Adler verfolgt, durch die Lüfte wieder davon eilt. Eine eigenhändige Wiederholung des Bildes besitzt das Berliner Museum. — Nach dem Stich von G. Porporati.

Fig. 7. Die Erziehung des Amor, von demselben. — Die vorstehende Gruppe zeigt Amor, der unter Beaufsichtigung eines weiblichen, geflügelten Genius von dem sitzenden Mercur spielend unterrichtet wird. Der unserer Abbildung zu Grunde liegende Stich ist nach einem im Privatbesitz befindlichen und von dem bezeichneten Herausgeber für echt erklärten Exemplar angefertigt.

Fig. 8—10. Diana und Genien, von demselben. — Den holdesten Liebreiz in der Darstellung frischen, blühenden Lebens entfaltet Correggio in einem großen Frescowerke, einem der frühesten von seiner Hand, welches von der Abtkissin des damaligen Nonnenklosters S. Paolo zu Parma ihm aufgetragen wurde. In einem Gemach dieses Klosters befindet sich an der Hauptwand über dem Kamin die auf Fig. 8 dargestellte Diana, welche ihr

Hindbinnengespannt eilend über Wolken dahinlenkt. Die Decke desselben Gemaches war mit Blätterwerk, einer Laube gleich, ausgemalt, mit ovalen Öffnungen, durch welche nackte Genien (Putten) in allerhand reizvollen Stellungen hineinblickten, je zwei und zwei, einige mit Jagdattributen ausgestattet, andere nur in neckischer Verschlingung nebeneinander. Außer diesen, in Fig. 9 und 10 vorgeführten Gruppen waren endlich auch die sechzehn Kinetten des Gewölbes mit einfarbigen Darstellungen mythologischen Inhalts ausgefüllt.

Fig. 11. Maria mit dem Kinde, von Parmigianino. — Von der Schule des Correggio ist nicht viel Ruhmenswerthes oder Eigenes zu nennen. Wir begnügen uns daher mit Hervorhebung des berühmtesten Schülers, des Francesco Mazzuola, genannt Parmigianino (1503—1540), in dem jedoch gerade das großartige Formenspiel des Meisters zu affectirter Ziererei ausartete. Zu seinem amuthigeren Werken zählt man die vorstehende Maria mit dem Kinde. — Nach einer von W. Baillie gestochenen Handzeichnung.

Tafel 44.

Malerei des Michel Angelo.

Fig. 1. Portrait des Michel Angelo. — Wenngleich der Meister, dessen Bildniß unsere Abbildung vorführt, sich selbst den Beruf zur Malerei abgespröchen hat und mit größerer Liebe die Sculptur (vgl. Taf. 41, Fig. 2—6) ausübte, so hat er doch auch jene Kunst während seines ganzen Lebens gepflegt, und idarin so zahlreiche und bedeutende Werke hervorgebracht, daß selbst der Raum einer besonderen Tafel, welche ihm hier angewiesen wird, kaum genügt, um idavon eine entsprechende Vorstellung zu geben. — Nach dem Stich von Giorgio Ghisi.

Fig. 2—7. Deckengemälde der Sixtinischen Capelle zu Rom. — Gleich das erste seiner monumentalen Werke, die Ausmalung des Gewölbes der Sixtinischen Capelle im Vatican, ist von solcher Colossalität der Anlage, daß wir uns begnügen müssen, in einzelnen wenigen Figuren nur den Styl desselben zu veranschaulichen. Michel Angelo war zur Ausführung des Grabmals für Pappst Julius II. nach Rom berufen, als dieser selbst jenes Werk unterbrechen ließ und dem Meister, trotz seines Widerspruches, die Deckengemälde der Sixtina übertrug. Derselbe begann damit im Jahre 1508 und vollendete das ungeheure Unternehmen in drei Jahren, die von ihm eigenhändig ausgeführte Malerei sogar in der unglaublich kurzen Zeit von 22 Monaten. Das Ganze dehnt sich auf einer complicirten architektonischen Grundfläche aus. Daran schließen sich dann in den Pendentifs (Zwickeln) der Fensterwandung die großartigen Figuren der Propheten und Sibyllen: ferner in den Kinetten über den Fenstern sowie in den Stichkappen selbst Figuren und Gruppen der Vorfahren Christi; endlich sind auch noch in den vier gewölbten Ecken der Decke Momente aus der Geschichte Israels dargestellt. Eine besondere Stelle nehmen die zwischen diesen Bildern, gleichsam als Träger und Vermittler, angebrachten allegorischen Einzelfiguren und Kinderpaare ein, welche theils Bänder, an denen Medaillons hängen, theils Laub- und Fruchtgewinde in den Händen halten.

Wir beginnen die Betrachtung des Einzelnen mit einer jener mächtigen Gestalten in den Pendentifs, dem Propheten Jeremias (Fig. 2.). Er senkt

von der Wucht eines schmerzvollen Gedankens wie zu Boden gedrückt das Haupt in die nervige Rechte, die in den langherniederwallenden Bart hineingreift, während die Linke lässig über das Knie in den Schooß herabhängt. Hinter dem Propheten erscheinen zu beiden Seiten zwei kleinere Figuren, welche zu jenen architektonisch vermittelnden Gestalten gehören. — Von den Sibyllen wurde hier (Fig. 3) die Erythraä ausgewählt. Eine großartig ernste Frauengestalt, sitzt sie, die Füße übereinander geschlagen, seitwärts gewendet auf einem Mauervorsprunge. Der rechte Arm hängt ruhig am Körper herab, mit dem linken weist sie auf ein geöffnetes Buch hin, mahnenden Blickes in die Ferne schauend. Im Hintergrunde ist ein nackter Knabe mit dem Anzünden einer antik geformten Lampe beschäftigt. — Mit der Erschaffung Adams (Fig. 4) gehen wir zu den großen Hauptbildern der flachen Decke über, unter denen das mitgetheilte zu Michel Angelo's höchsten und für die Folgezeit einflußreichsten Schöpfungen gehört. Wir sehen Gott Vater in einem wehenden Mantel, der eine Schaar von Engelnknaben birgt, vom Himmel in gewaltigem Schwunge sich zur Erde niederlassen. Er streckt die allmächtige Rechte aus und läßt aus seinem Zeigefinger einen Funken seines göttlichen Lebens in Adams Glieder sich ergießen. Eben zum Leben erwacht, liegt der erste Mensch nackt auf dem bergigen Boden da und streckt dem Schöpfer den linken Arm entgegen. In seiner Gestalt ist die Urkraft der Menschheit mit idealer Schönheit auf bewundernswerthe Weise vereinigt. — Im Gegensatz zu diesen zum größten Theile gewaltig erregten Bildern der Schöpfungsgeschichte bewegen sich die Darstellungen der Kinetten und Stichkappen mehr im Kreise einfach menschlicher Motive und eines ruhigen, still betrachtenden Daseins. Das Beispiel der Kinetten (Fig. 5) giebt auf der einen Seite einen in einfach-natürlicher Haltung dastehenden Mann, der auf dem erhobenen Knie schreibt; auf der andern eine kräftige Frauengestalt, die in ihrer reichen Gewandhülle eine Anzahl von Kindern um sich versammelt hat. Die beiden Bilder aus den Stichkappen (Fig. 6 u. 7) zeigen zwei in ernstes Nachdenken versunkene Gruppen, von denen die letztere namentlich durch den grandiosen Ausdruck festen, unheimlichen Vorsichhinstarens unser Auge dämonisch fesselt. — Nach den Stichen von Giorgio Ghisi (Fig. 2 u. 3), Dom. Conego (Fig. 4) und Adam Ghisi (Fig. 5), sowie nach Landon (Fig. 6 u. 7). (Vgl. Grundriß S. 557 ff.)

Fig. 8—10. Aus dem jüngsten Gericht. — In demselben Raum, an der Hinterwand der Sixtinischen Kapelle, führte Michel Angelo sein zweites großes Werk in Fresco aus, die Darstellung des jüngsten Gerichtes. Es war im Jahr 1534, also schon am Beginn seines Greisenalters, als er den Auftrag dazu erhielt; nichtsdestoweniger hatte er nach sieben Jahren Arbeit das 60 Fuß hohe Bild mit eigener Hand vollendet. Dem Grundgedanken nach kann man das Ganze in drei Hauptmassen theilen, den richtenden Christus in der Mitte und zu beiden Seiten die Schaaeren der Gerichteten, hier die Seligen, dort die Verdammten. Von diesem Gesichtspunkte aus sind die drei Gruppen unserer Tafel ausgewählt. Wir erblicken zuerst (Fig. 8) den Weltenrichter, von Strahlen umflossen, auf seinem Wolkenthron, umgeben von Aposteln, Erzvätern und Märtyrern. Er ist nicht in ruhiger Himmelsmilde, sondern mit dem bewegtesten Ausdruck des göttlichen Zornes dargestellt, der da über Gerechte und Ungerechte unerbittlich richtet. In wunderbarem Contrast zu seiner, in Antlitz und Stellung ausgesprochenen, gewaltigen Erregung steht Maria, die sich sanft und in angstvoll bittender Haltung an die Seite des zürnenden Sohnes schmieg, um für die Verdammten Schonung zu erflehen. Die Apostel und Märtyrer, nackte mannigfach bewegte

Gestalten von grandiosen Körperformen, schaaen sich darum. Man erkennt Einige an ihren Marterwerkzeugen, wie den h. Petrus an dem Kreuz, den h. Laurentius am Roste, den h. Bartolomäus an seiner Haut, die er mit dem Messer, das ihn geschunden, in Händen trägt. Die übrigen Figuren sind ohne bestimmte Charakteristik und wollen daher auch nur von Seiten ihrer malerischen Bedeutsamkeit, des unendlichen Reichthums ihrer Bewegungen, Gruppierungen, Verschiebungen und der künstlerischen Wahrheit all dieser Motive aufgefaßt und gewürdigt sein. Dasselbe gilt auch von den bewundernswürthen Gruppen der Seligen und Verdammten. Jene (Fig. 9) sehen wir zum Theil leicht und selbstständig zum Himmel emporschweben, theils werden sie von andern Vorausgeeilten mühsam nachgezogen. Diese dagegen (Fig. 10) erscheinen mit gleicher Gewaltigkeit von oben herabgestürzt; Einige sind von gehörnten und geschwänzten Teufeln gepackt, Andere stürzen, an ihrer Rettung verzweifelnd, sich selbst in die Tiefe. Alles ist von der wildesten Leidenschaft erfüllt: dort eilender Aufzug gen Himmel, hier jäher Absturz zur Hölle; und in der Darstellung dieses Meers von Leidenschaften erschöpfen sich alle erdenklichen Mittel künstlerischer Erfindung. Das Werk ist unter Papst Paul IV. einer Uebermalung unterzogen und befindet sich gegenwärtig stellenweis in arg verdorbenem Zustande. — Nach den Stichen von Giorgio Ghisi.

Fig. 11 und 12. Figuren aus dem florentiner Carton. — Schließlich geben wir zwei Figuren aus dem oben schon erwähnten Carton, welchen Michel Angelo 1503 im Wettstreit mit dem um 22 Jahre älteren Lionardo da Vinci entworfen hatte (vgl. Taf. 42, Fig. 3), der aber, gleich dem seines Mitstreitenden, verloren, uns indes durch gleichzeitige Nachbildungen in seinen Hauptgruppen bekannt ist. Michel Angelo stellte auf ihm eine Schaar florentinischer Soldaten dar, welche beim Baden überfallen werden. Dies Motiv gab ihm Gelegenheit, in vielbewegten Gruppen seine schon damals bewundernswürthe Kenntniß des Nackten in den mannigfachen Stellungen zu bewähren. So sehen wir auf Fig. 11 einen zu der Gruppe der sogenannten Kletterer gehörenden nackten Krieger, der eben den Fluß verlassen hat und, mit dem Blick auf den nahenden Feind, eilig das steile Flußufer zu ersteigen bemüht ist. Die andere Darstellung, Fig. 12, gibt einen Soldaten, im Anzuge beschäftigt, sein Beinkleid zu befestigen. — Nach den Kopieen der Stiche von Marc Anton.

Tafel 45.

Malerei des Rafael.

Fig. 1. Das Portrait Rafaels. — Der göttliche Meister, dessen eigenhändiges Bildniß hier vorgeführt wird, vereinigte in sich alles Höchste, was die moderne Malerei der betrachteten Jahrhunderte in langsamer, oft sich selbst widersprechender Entwicklung zu Tage gefördert hatte: aber er nahm es nicht hin, wie eine vollendete Blüthe, die er nur hätte zu pflücken gehabt, sondern er erwarb sich den ersten Platz durch ein unablässig nach dem Höheren ringendes Leben, in dessen allzu engen Rahmen (1485—1520) er eine unglaubliche Fülle sich selbst überbietender Schönheit zusammendrängte. Wir werden in den folgenden Darstellungen die drei Hauptepochen seines Lebens, die umbrische, florentinische und römische zu charakterisiren suchen. Das vorstehende Bildniß gehört der zweiten Periode an und kann insbeson-

dere von dem Einfluß des Lionardo da Vinci Zeugniß geben. Es führt uns den Meister in der Blüthe seiner jugendlichen Schönheit vor. — Nach dem Stich von Rafael Morghen.

Fig. 2. Maria mit dem Kinde, nebst den hh. Franciscus und Hieronymus. — Aus Urbino in Umbrien gebürtig, brachte Rafael Santi die Jahre der Kindheit im Hause seines Vaters Giovanni Santi zu und kam dann, bald nach dessen im Jahr 1494 erfolgtem Tode, in die Schule des Meisters Pietro Perugino (vgl. Taf. 39, Fig. 3). Ein Zeugniß dieser seiner ersten Stufe haben wir in der bezeichneten Madonna des Berliner Museums vor Augen. Maria, ein jugendliches Weib von zarten Formen und schwärmerisch-sinnendem Ausdruck, ist in halber Figur, mit dem Kinde im Schooße, sitzend dargestellt. Sie berührt mit der Linken leise des Kindes Brust. Das fast unbekleidete Kind ist dem Beschauer des Bildes zugewendet und erhebt die Rechte zum Segnen. Etwas im Hintergrunde stehen links der h. Hieronymus mit dem Kardinalshut, in anbetender Stellung, rechts der h. Franciscus, mit verwundert erhobener Rechten zu dem Kinde hinüberblickend. In der Ferne zwischen den Köpfen der Heiligen sieht man in eine Landschaft mit Gebäuden hinaus. Das Bild ist auf Holz gemalt; 13" 3" hoch und 11" breit. — Nach dem Original gezeichnet von A. Becker. (Vergl. Grundriß S. 574 ff.)

Fig. 3. Maria mit dem Kinde, aus dem Hause Tempi. — In den Jahren 1504 und 1505 besuchte Rafael Florenz, das erste Mal nur flüchtig, das zweite Mal auf drei Jahre und lernte in dieser Zeit die älteren und neueren Florentiner, einen Francesco Francia (vgl. Taf. 39, Fig. 1), sowie außer dem schon genannten Lionardo auch Michel Angelo's Carton und insbesondere die Werke des Fra Bartolommeo kennen. Das anhaltende Studium dieser Meister führte ihn auf jene zweite Stufe seiner Entwicklung, auf der sich mit der ganzen Innigkeit und Zartheit der umbrischen Auffassung eine freiere Handhabung der Form und eine bei aller Strenge lebendigere Compositionsweise in seinen Bildern vereinigen. Als ein schönes Beispiel dieser Epoche kann das vorstehende Bild angesehen werden, welches zu Anfang dieses Jahrhunderts im Hause der Familie Tempi zu Florenz aufgefunden und später in die Pinakothek zu München aufgenommen wurde. Maria ist hier in mehr als halber Figur sitzend dargestellt; sie trägt das fast gänzlich unbekleidete Kind auf dem linken Arm, während die Rechte es zart und liebevoll an die Brust drückt; der Kopf der Mutter neigt sich leise herab, um die Wange des Kindes zu küssen. Das Bild ist auf Holz gemalt, 2' 4" hoch und 1' 7" breit. — Nach dem Stich von Desnoyers.

Fig. 4. Maria mit dem Kinde, aus der Sammlung Sam. Rogers zu London. — Die dritte Periode in Rafaels Leben macht sein Aufenthalt in Rom aus, wohin ihn Papst Julius II. im Jahre 1508 berufen hatte. Wir lernen seine staunenswerth schnell und allseitig erfolgende Entwicklung zuerst aus einer Anzahl von Madonnenbildern kennen. Zu den anmuthigsten Werken dieser Art ist das vorstehende, früher in der Galerie Orleans, jetzt in der Sammlung des Dichters Sam. Rogers zu London befindliche Gemälde zu zählen. Die heilige Jungfrau sitzt hier auf einer Brüstung, von welcher das vor ihr stehende Kind zu der Mutter hinstrebt. Diese umfaßt dasselbe mit der Linken und unterstützt seinen rechten Fuß mit ihrer Rechten, den Blick sinnig zu Boden gerichtet, während das Kind, die Mutter umhalsend, freudig dem Beschauer entgegenblickt. Ursprünglich auf Holz gemalt, ist das Bild später auf Leinwand übertragen und leider sehr beschädigt, gewährt

indes nach Passavant, der es um das Jahr 1512 setzt, gerade dadurch den Vortheil, die dem Meister in jener Zeit eigenthümliche Technik uns kennen zu lehren. 2' 6" hoch und 2' breit.

Fig. 5. Maria mit dem Kinde und dem kleinen Johannes. — Eine reichere und bewegtere Composition als das vorige Bild, ist das vorstehende Gemälde, welches ungefähr um dieselbe Zeit, vielleicht etwas früher als jenes, entstanden sein wird. Es stammt aus der Galerie Aldobrandini in Rom und bildet jetzt eine Hauptzierde der Sammlung des Lord Garvagh zu London. Auch hier ist Maria in halber Figur auf einer Art von Postamente sitzend dargestellt. Auf ihrem Schooße ruht das Kind, leicht von der Mutter umfangen, und reicht in anmuthiger Bewegung dem kleinen Johannes, der ebenfalls von Maria umfaßt mit einem Rohrkreuz in der Rechten an dem Postamente lehnt, eine Nelke hin. Im Hintergrunde blickt man durch eine Art von Arcade in eine Landschaft mit Gebäuden. Auf Holz, 1' 1" 6" hoch und 11" breit.

Fig. 6. Heilige Familie mit dem kleinen Johannes und der h. Elisabeth. — Dieses schöne Gemälde schildert uns die Wonne des häuslichen Lebens in einer größeren Gruppe. Maria beugt sich, um das aus der Wiege ihr zuweilende Kind liebevoll in Empfang zu nehmen; aus der Ferne schaut der h. Joseph zu, während zur Rechten die h. Elisabeth dem kleinen Johannes die Händchen zusammenlegt, um sie betend zu dem Christuskinde zu erheben. Die reine Freundigkeit, die durch das Ganze waltet, erhält einen verstärkten Ausdruck durch die beiden Engel, deren Einer Blumen auf Mutter und Kind herabstreut. Im Saum des Kleides der Maria befindet sich die Inschrift: Raphael Urbinas pingebat MDXVIII. Rafael malte das Bild für König Franz I. von Frankreich als Gegengeschenk für eine ihm von diesem ein Jahr früher über sandte glänzende Gratification für seinen berühmten h. Michael; er konnte jedoch bei den Ansprüchen, die Leo X. gerade in jener Zeit an ihn machte, nicht alle Theile selbst vollenden. Diese wurden nach des Meisters Entwurf von Giulio Romano ausgeführt; die an einigen Stellen des auch technisch meisterhaften Werkes bemerkbaren dunkleren Töne finden wohl hierin ihre Erklärung. Das Bild, gegenwärtig im Pariser Museum, ist von Holz auf Leinwand übertragen und mißt 6' 5" in der Höhe und 4' 3" in der Breite. — Nach dem Stich von G. Edelund.

Fig. 7. Die sirtinische Madonna. — Den Höhepunkt seiner Kunst erreicht Rafael in dem berühmten Bilde der sirtinischen Madonna zu Dresden, dem letzten dieser Art, das er gemalt hat. Sie zeigt uns das Bild der Mutter zu verkörperter Göttlichkeit emporgehoben. Eine Gestalt, in der sich das Gefühl himmlischer Würde mit jungfräulicher Demuth paart, schreitet sie auf Wolken aus einer Engelsglorie gleichsam dem Beschauer entgegen. Auf ihren Armen ruht das Kind, von kräftigen Körperformen und reizvoll natürlicher Haltung, den Blick voll unbeschreiblicher Tiefe in die Ferne gerichtet. Links schwebt, ebenfalls auf Wolken, der h. Papst Sixtus, für die Gemeinde bittend, rechts die h. Barbara, die durch eine liebevolle Neigung des mild lächelnden Antlitzes die Gewähr jener Fürbitte zu verkündigen scheint. Zwei Engel von kindlicher Anmuth und kräftig blühenden Körperformen füllen, auf eine Brüstung gestützt, den unteren Theil des Bildes aus. Das Werk hat eine vielfach merkwürdige Geschichte. Es wurde von den Mönchen des Klosters des h. Sixtus zu Piacenza zum Schmuck einer Processionsfahne bestellt; vielleicht durch die Eigenthümlichkeit dieser Aufgabe veranlaßt, führte Rafael die Composition unmittelbar mit Rothstift auf der

Fläche aus und gab ihr in derselben Eile auch die malerische Vollendung. Von vorhergegangenen Studien finden sich nämlich, abweichend von andern Werken Rafael's, zu diesem Bilde keine Spuren. Später wurde das Bild von jenem Dienst bei Processionen befreit und seinem hohen Werth angemessener als Schmuck des Hauptaltars der bezeichneten Klosterkirche aufgestellt. Von dieser wurde es dann im Jahr 1754 von König August III. um den Preis von 60,000 Gulden und gegen Ersatz durch eine alte Copie für die Galerie zu Dresden erworben. Es hat eine Höhe von 9' 3" und eine Breite von 7'. — Nach der Lithographie von Sanstängl.

Fig. 8. Triumph der Galatea. — Wir haben auf Taf. 40, Fig. 3 den Hauptraum des reizenden Landhauses vorgeführt, welches, ursprünglich für Agostino Chigi erbaut, nach seinen späteren Besitzern den Namen der Farnesina erhalten hat. In einem Nebengemach dieses Gebäudes malte Rafael um das Jahr 1514 das herrlichste seiner mythologischen Bilder, den Triumph der Galatea. Es ist die Schönheit selbst, die in Gestalt der von Delfinen über das Meer gezogenen Göttin der Liebe triumphirt. Wie sie dahersieht, das schöne Antlitz sehnsuchtsvoll emporgerichtet, belebt sich das Meer um sie mit Gruppen von Tritonen und Nereiden, die von den Pfeilen schwebender Amorinen getroffen, in Umarmung und lustigem Getöse die Göttin feiern. Die Formen sind von kräftiger, ernster Schönheit; das Bild ist mit geringer Ausnahme von Rafael's eigener Hand al fresco ausgeführt. — Nach dem Stich von Marc Anton.

Tafel 46.

Malerei des Rafael.

Fig. 1. Die Schule von Athen. — Auf dieser Tafel geben wir Beispiele der großen historisch-symbolischen Compositionen, welche Rafael in den letzten Jahren seines Lebens im Auftrage der Päpste Julius II. und Leo X. für die Zimmer des Vatican's theils entwarf, theils selbst an den Wänden ausführte. Zu den letzteren gehört das vorstehende Gemälde, welches, unter dem Namen der Schule von Athen bekannt, einen Hauptschmuck des ersten, für Julius II. im Jahr 1511 vollendeten, Zimmers der sog. Camera della Segnatura bildet. Die dem Meister in diesem Gemälde gefetzte Aufgabe war eine Darstellung der antiken Philosophie, als Lehrerin und Vorbild der Menschheit, in einem Verein der geistigen Helden alter und neuerer Zeit. In einer Halle, die einen Durchblick auf einen prächtigen Kuppelraum gestattet — leider mußte der obere Theil desselben wegen Mangels an Raum auf unserm Bilde weggelassen werden — sind die griechischen Weisen auf zwei, durch vier Stufen getrennten, Plänen zu verschiedenen Gruppen versammelt. Links im Vordergrund sitzt, in einem aufgeschlagenen Buche schreibend, Pythagoras, der Gründer der ersten philosophischen Schule Groß-Griechenlands, umgeben von seinen Schülern, von denen der dem Pythagoras links zunächst sitzende, mit dem Tintenfaß, neuerdings für Archytas, der hinter Pythagoras stehende, und ihm über die Schulter schauende (früher für den arabischen Philosophen Averroës gehalten) als Alkmaeon erklärt wird. In dem weiblichen Kopf, der hinter der Säulenbasis hervorschaut, mag Theano, die Gattin des Pythagoras, in dem Jüngling mit der Tafel, auf welcher Tonintervalle gezeichnet sind, dessen Sohn Telauges zu erkennen sein. Von dieser Gruppe durch einen aufrecht stehenden Mann getrennt, welchen

man wohl auf Anaxagoras, Perikles' Freund, den Ersten, der sich von der ionischen Naturlehre zu einer Philosophie des Geistes erhob, zu deuten haben wird, sitzt in tiefes Nachdenken versunken, auf einen Untersatz sich stützend, als Vertreter der ionischen Naturphilosophie Heraklit von Ephesus, von seinen Zeitgenossen der Dunkle genannt und als solcher hier sowohl durch die Farbe seines Gewandes als durch Haltung und Ausdruck trefflich bezeichnet. Weiter zur Linken hinter der Säulenbasis ist Demokrit, der lachende Philosoph von Abdera, zu erkennen, der das Haupt bekränzt in einem Buche blättert, von Jünglingen und Knaben umgeben. Darüber entfaltet sich dann das Bild der attischen Schule, deren erster Gründer Sokrates über Anaxagoras — der von Heraklit zu ihm gleichsam den Uebergang bildet — in einem Kreise von Zuhörern und Anhängern auf der oberen Stufe zur Linken dargestellt ist. Er scheint sich mit seiner an den Fingern abgezählten Dialektik insbesondere an Alkibiades zu wenden, der ihm, in ritterlicher Rüstung, anmuthig-lässig gegenübersteht. In der Ecke links erkennt man eine Gruppe der von Sokrates bekämpften Sophisten, zwischen Alkibiades und Anaxagoras endlich eine schöne Jünglingsgestalt im weißen Mantel, früher für einen Herzog von Urbino, von Passavant, dessen Erörterungen die Grundlage der neueren Interpretation abgeben müssen, für Empedokles erklärt. Die Mitte des ganzen Bildes aber nehmen die beiden Helden ein, in denen auch die griechische Speculation ihren Glanz- und Mittelpunkt findet, Plato und Aristoteles. Sie stehen unter dem Scheitelpunkt des Hallengewölbes auf der oberen Abstufung, der erstere in begeisterter Haltung mit der Rechten nach dem Himmel, dem Sitze der Ideen, weisend, der andere bedächtig umschauend auf der Erde, dem Felde seiner rastlos allumfassenden Forschung, beide von einer Schaar ihrer Schüler beobachtet. In der Jünglingsgestalt zur Linken des Plato glaubt man Alexander den Großen, in dem härtigen, langbekleideten Greise zur Rechten des Aristoteles den Cardinal Bembo dargestellt zu sehen. Eine abge sonderte Stellung nimmt, wie in der Geschichte, so auch hier, der nachlässig auf die Stufen hingestreckte Diogenes ein. Auch Epikur wendet, die Stufen zur Rechten Bembo's herabschreitend, der Mittelgruppe den Rücken zu, während Aristipp, dem Epikur zugewendet, verächtlich auf den liegenden Cyniker hinweist. In der gegen eine Säulenbasis gelehnten, auf dem einen Knie schreibenden Figur glaubt Passavant einen Vertreter des Eklekticismus zu erkennen, jener Richtung, welche die ausgestorbene Originalität des Denkens durch wählerisches Aneignen und Combiniren zu ersetzen suchte; und in der auf dasselbe Postament sich stützenden Figur, welche auf den schreibenden Jüngling spöttisch herabschaut, mag danach der Hauptvertreter des fast gleichzeitig mit jener Richtung auftretenden Scepticismus, Pyrrho von Elis, dargestellt sein. Den Abschluß des Ganzen macht endlich die Gruppe im Vordergrund rechts, in welcher wir, von der Höhe des Reinggeistigen herabsteigend, die von der Philosophie geschaffenen und beherrschten Erfahrungswissenschaften veranschaulicht finden. Da bemerkt man zunächst einen Lehrer der Mathematik, Euklid oder Archimedes, Figuren auf eine Tafel zeichnend, welche vier ihm zugesellte Jünglinge eifrig betrachten. Neben ihm weiter rechts stehen zwei Männer mit Himmelsgloben in der Hand, Ptolemäus, als Vertreter der Astronomie, Zoroaster, als der der Astrologie. Und wie Rafael in dem Mathematiker die Züge seines Oheims, des großen Bramante, benützte, so stellte er sich ganz am Ende des Bildes zur Rechten selber dar, neben seinem verehrten Lehrmeister Pietro Perugino. Genauer in das Einzelne einzugehen, verbietet uns der Raum. Es mag genügen, auf den wunderbaren Einklang hingewiesen zu haben, der hier zwischen Gedachtem und Malerischem, Inhalt und Formgebung sich bis in die feinsten Züge hin-

ein verfolgen läßt und dessen Harmonie durch eine gleiche Vollendung der Farbenwahl und Lichtabstufung unterstützt und gesteigert wird. — Nach dem Stich von Sonnes Volpato. (Vgl. Grundriß S. 577 ff.)

Fig. 2. Der bethlehemitische Kindermord. — Ein zweites Hauptwerk, welches Rafael in den ersten Jahren der Regierung Leo X. übernahm, sind die Entwürfe zu den Tapeten, womit jener Papst die Wände der von Michel Angelo's Hand an der Decke ausgemalten vaticanischen Kapelle (vgl. Taf. 44, Fig. 2—7) schmücken ließ. Dieselben wurden nach Rafael's Entwürfen zu Arras in Flandern, in Gold, farbiger Seide und Wolle gewirkt und haben von jenem Orte den Namen „arazzi“ erhalten. Man theilt die dazu angefertigten Entwürfe in zwei Reihen, von denen die der ersteren, die sogen. arazzi della scuola vecchia, an den Wänden der Kapelle wirklich angebracht und nur für diese gearbeitet wurden, während die anderen, die arazzi della scuola nuova von der Fabrik selbständig unternommen und auch weit freier nach kleinen Zeichnungen des Meisters angefertigt sind. Zu den letzteren zählt man die Zeichnung des vorliegenden Bildes. Es ist die Darstellung des bethlehemitischen Kindermordes. Im Vordergrund erblickt man zwei Gruppen, in deren einer ein Krieger der von ihm verfolgten Mutter ihr ängstlich an den Busen gepreßtes Kind zu entreißen droht, während seine Rechte schon das Schwert zückt, um das mörderische Werk zu vollziehen; in der andern ist ein zweiter Krieger im Begriff, den tödtlichen Hieb gegen ein Kind zu führen, das die vor ihm knieende Mutter mit dem eigenen Körper zu schützen sucht. Zwischen beiden bemerkt man eine Mutter, die ihr Kind mit beiden Armen fest an die Brust drückt, gerade dem Beschauer entgegenfliehend, ein durch diese schwierige Stellung meisterhaft gesteigertes Bild des Entsetzens. Den Mittelgrund füllen ähnliche, stürmisch bewegte Scenen aus; im Hintergrunde erblickt man eine Stadt mit einer, den römischen ähnlichen, Brücke. — Nach dem Stich von Marc Anton. (Vgl. Grundriß S. 580.)

Fig. 3. Der Tod des Ananias. — Den Schluß der rafaellischen Werke machen wir hier mit einem der arazzi della scuola vecchia, welches den Gipfelpunkt der dramatisch-historischen Compositionsweise seiner letzten großen Werke bezeichnet, der Darstellung des Todes des Ananias. Der Entwurf zu dieser Tapete wurde von Rafael mit den andern neun gleichartigen Compositionen in den Jahren 1515 und 1516 unter Beihülfe seines Schülers Francesco Penni in Wasserfarben ausgeführt, dann unter der Leitung eines andern Schülers zu Arras gewirkt und war mit unter den im Jahre 1519, ein Jahr vor Rafael's Tode, in Rom vollendet eintreffenden Tapeten, deren Ansehen einen Vasari, den leidenschaftlichsten Anhänger des mit Rafael rivalisirenden Michel Angelo, zu dem Ausspruche hinriß: sie scheinen mehr durch ein Wunder denn durch menschliche Kunst entstanden zu sein. Auf einer um neun Stufen erhöhten Tribüne stehen im Mittelgrunde des Bildes neun Apostel, bereit die Beiträge der Gemeindeglieder in Empfang zu nehmen, die man etwas weiter im Hintergrunde rechts Johannes und einen andern Apostel wieder unter die Armen und Bedürftigen vertheilen sieht. Unter den Gemeindegliedern war Ananias, der da kam, den Erlös eines verkauften Aekers den Aposteln einzuhändigen, aber im Einverständnis mit seiner Frau Saphira einen Theil des gelösten Geldes verheimlichte. Da spricht zu ihm Petrus, den wir inmitten der Apostel erblicken: „Ananias! warum hat der Satan dein Herz erfüllt, daß du dem heiligen Geist lügest und entwendest von dem Gelde des Aekers?“ und Jacobus begleitet, wie wir sehen, diese Worte mit einer Berufung an den Himmel, zu dem er die Rechte mahnend emporhebt. Petri Worte wirken mit göttlicher Gewalt: Ananias

finkt wie vom Blitz getroffen zu Boden und gibt augenblicklich seinen Geist auf. Entsetzen, Staunen und Mitleid malen sich im Kreise der Umstehenden, von denen einige zur Hülfe herbeieilen, andere selbst mit in die Kniee gesunken scheinen, durch ihre Bewegungen das Plötzliche des Vorganges andeutend. Dieses ist auch durch den ergreifenden Zug geschildert, daß Saphira, verschmüht lächelnd, noch damit beschäftigt ist, das den Aposteln einzuhändigende Geld noch einmal zu überzählen, ohne von dem Strafgericht, das inzwischen über ihren Mann hereingebrochen ist, eine Ahnung zu haben. Der unserer Abbildung zu Grunde liegende Carton befindet sich mit sechs andern aus derselben Tapetenreihe in der Sammlung auf Schloß Hamptoncourt bei London. — Nach dem Stich von T. Holloway.

Tafel 47.

Malerei der Venetianer.

Fig. 1. Portrait Tizian's. — Tiziano Vecellio (1477—1576) repräsentirt in sich allein die ganze Entwicklung der venetianischen Malerei des 16. Jahrhunderts; wir betrachten ihn daher zuerst auf dieser Tafel, obwohl einige der nächstfolgenden Meister ihm der Zeit nach voranstehen sollten. — Nach dem Stich von Agostino Carracci.

Fig. 2. Christus mit dem Binsgrofchen, von Tizian. — Als Grundzug in Tizian's Malerei wird jene hohe Ruhe und Harmonie der Auffassung zu betrachten sein, deren Ausdruck wir in verwandter Weise an den Marmorbildern der Hellenen bewundern. Wir empfinden dies sogleich bei dem ersten hier vorgeführten Bilde, dem sogen. Cristo della moneta, der vollendetsten Darstellung des von Tizian ausgebildeten Christusideals. Der Heiland schaut dem verschlagen lächelnden Pharifäer, der die verfängliche Frage nach dem Zins des Kaisers an ihn richtet, bis auf den Grund des Herzens, aber kein Zug verräth in dem von hoher Klarheit erfüllten Antlitze eine Erregung seines Innern. Das Bild wurde von Tizian in seiner früheren Lebenszeit für den Herzog von Ferrara gemalt, und befindet sich jetzt in der Galerie zu Dresden; 2' 8" hoch und 2' breit. — Nach der Lithographie von Hauffstängl. (Vgl. Grundriß S. 596 ff.)

Fig. 3. Diana und Kallisto, von Tizian. — Mit welcher frischen Originalität der Meister die antiken Stoffe behandelte, zeige dieses anmuthige Bild der Diana, deren Nymphen eben im Begriff sind, den Fehltritt einer ihrer schönen Begleiterinnen, der Kallisto, zu entdecken. Diana sitzt unter Gebüsch am Ufer eines Baches, auf ihren Jagdspeer gestützt, in würdevoller Haltung, die Linke ernst und vorwurfsvoll auf die arme Kallisto gerichtet, welche jenseit des Baches mit verzweiflungsvoller Geberde sich den Armen ihrer Gespielinne hingeben muß. Gegen den Hintergrund zu erhebt sich ein Brunnenbecken, auf welchem die Statue der Diana mit einem Hirfche steht. Das Bild ist in mehrfachen Wiederholungen vorhanden. — Nach dem Stich von Cornelius Cost.

Fig. 4. Grablegung, von Tizian. — Unter den dramatischen Darstellungen biblischer Gattung aus Tizian's Blüthezeit nennen wir zunächst die Grablegung Christi im Louvre zu Paris (alte Kopie im Palazzo Manfrin zu Venedig). Wir sehen den Leichnam des Heilandes von Zweien seiner Jünger getragen; Johannes hilft ihnen, die rechte Hand des Herrn ergreifend.

Zur Linken stehen die Frauen: Maria mit gefalteten Händen dem Sohne voll tiefen Schmerzes in's Antlitze blickend, Magdalena, die fast hinsinkende unterstützend, doch ohne selbst von Christus die Augen abzuwenden. Eine ernste, tiefreligiöse Stimmung durchweht die einfache Gruppe, und in der schönen Abstufung der Farben spricht sich eine innige Harmonie der Empfindung aus. — Nach dem Stich von Rouffelet.

Fig. 5. Mariä Himmelfahrt, von Tizian. — Den höchsten Ausdruck reiner begeisterter Glückseligkeit erreicht die Malerei Tizian's in dem großen Bilde von Mariä Himmelfahrt in der Akademie zu Venedig. Das Bild zerfällt in zwei Hauptgruppen. In der unteren erblickt man die Apostel, um das leere Grab der Maria versammelt, in Staunen und Entzücken zum Himmel aufblickend. Petrus ist eben im Begriff, sich bewundernd auf die Kniee zu werfen, Johannes und die Andern stehen um ihn in den bewegtesten Stellungen und folgen der himmelan Gehobenen mit Augen und Händen. Diese selbst nimmt dann den Mittelpunkt des oberen Theiles ein. Sie steht auf duftigen Wolken inmitten einer Himmelsglorie; in ein rothes Gewand gekleidet, welches ein blauer vorn zusammengeschrürzter Mantel umwallt, hebt sie Antlitze und Arme schwärmerisch nach oben, wo Gott Vater in einer Schaar von Engeln ihrer mit ausgebreiteten Armen wartet. Einer der Engel hält die Krone über ihrem Haupt. Ein Zug von unendlicher Seligkeit geht durch alle Gestalten der beiden Gruppen hindurch und der wunderbare Glanz, in welchem die Glorie strahlt, scheint nur der Ausfluß der inneren Freude zu sein, der in der Verkärten wie in den Figuren der irdischen Gruppe waltet. Das Bild ist 6,88 Met. hoch und 3,44 Met. breit, und wurde in den Jahren 1508—1516 für die Kirche S. Maria Gloriosa des Ordens der Frari zu Venedig gemalt, dann aber wegen der schädlichen Wirkung des Kerzenrauches von dem Altar entfernt und in die Sammlung der Akademie übergestedt. In dieser befindet es sich jetzt als eine ihrer schönsten Zierden.

Fig. 6. Maria mit dem Kinde, von Giorgione. — Neben Tizian steht sein früherer Zeitgenosse Giorgione (1477—1511) als der eigentliche Gründer der venetianischen Schulrichtung des 16. Jahrhunderts da. Er entfaltet jenen Geist blühender Lebensfrische und strahlender Glückseligkeit, den wir bei Tizian bis zu den höchsten dramatischen Aufgaben verfolgen konnten, fast ausschließlich in der Darstellung von Einzelcharakteren und ruhigen Gruppen, welche er mit der Gluth seiner Farbe und einem hohen Ernst der Durchbildung zu der Sphäre eines idealen Daseins zu erheben wußte. Wir geben von ihm eine Maria mit dem Kinde, welche früher zu den Zierden der Galerie Leuchtenberg in München gehörte. Maria sitzt auf einer Steinbank in einem Gebüsch von Lorbeer und Rosen und hält das fast nackte Kind im Schooß. Beide blicken sich mit ruhigem Ernst in die Augen. Eine waldbige Landschaft dehnt sich im Hintergrunde aus. Das Bild ist 2' 10" hoch und 2' 2" breit. — Muzel, Gemäldesammlung des Herzogs von Leuchtenberg, Heft X, N. 56.

Fig. 7. Portrait des Palma vecchio. — Jacopo Palma, il vecchio (der ältere) wurde zwischen den Jahren 1476 und 1482 geboren, und befolgte anfangs das Beispiel des Giovanni Bellini, bis er sich dann der neueren venetianischen Schule anschloß, die er jedoch mehr in ihrer Anmuth als in der männlichen Kraft ihrer Charakteristik erreichte. — Nach der Abbildung bei Vasari, Leben des Palma.

Fig. 8. Der h. Petrus unter andern Heiligen, von Palma vecchio. — Zu seinen älteren Bildern, welche in der Strenge ihrer Auffassung und

Durchbildung an Bellini erinnern, gehört das vorstehende, für die Kirche von Oberzo im Trevisanischen gemalte Werk, welches sich jetzt in der Akademie zu Venedig befindet. Der h. Petrus sitzt, Schlüssel und Buch haltend, auf einem erhöhten Thron und scheint den um ihn versammelten Heiligen seine Lehre vorzutragen. Vorn zur Rechten steht Johannes der Täufer, ein bärtiger Mann mit dem Kreuz in der Hand, den linken Fuß auf eine der Thronstufen setzend; hinter ihm befinden sich die h. Augusta und der h. Marcus mit dem Buche; zur Linken stehen der Apostel Paulus mit dem Schwert, hinter ihm die h. Justina von Padua und Tizian, Bischof von Oberzo.

Fig. 9. Maria mit dem Kinde, Johannes der Täufer und die h. Catharina, von Palma vecchio. — Als ein Beispiel jener weichen Anmuth, welche die späteren Bilder des Meisters auszeichnet, wählen wir eines seiner Werke in der Galerie zu Dresden aus. Es gehört zu den, insbesondere von Giorgione eingeführten, Halbfigurenbildern. Maria sitzt vor einem Teppich, das unbelleidete Kind von schönen vollen Körperformen auf dem Schooße; sie berührt mit der Linken eine schmale Schriftrolle, welche Johannes der Täufer, ein bärtiger jugendlicher Mann mit dem Kreuz im Arm, ihr darzureichen scheint. Zwischen beiden im Hintergrunde steht die h. Catharina, mit feinem, lieblichem Angesicht und blondem Haar, das frei über ihre Schultern herniederwallt. 2' 9" hoch und 3' 9" breit. — Nach der Lithographie von Hauffstängl.

Fig. 10. Christus und die Ehebrecherin, von Pordenone. — Eine noch größere Sanftheit des Vortrags besitzt Licinio Regillo da Pordenone (ca. 1484—1539), der Nebenbuhler Tizian's. Ein schönes Beispiel seiner Kunstweise bietet uns das in der Berliner Gemäldegalerie befindliche Bild der Ehebrecherin. In dem von mildem Ernst erfüllten Antlitze Christi, der reinigen Verschämtheit des schönen Weibes und den würdevollen Köpfen der Schriftgelehrten tritt eine feine Abstufung seelischen Ausdrucks zu Tage. Die vollendete Modellirung und der Schmelz der Carnation, namentlich im Hell-dunkel, sind auch an diesem Bilde besonders hervorzuheben. Auf Leinwand, 3' 2 1/4" hoch und 4' 6" breit. — Nach der Lithographie von Fr. Jenken in der Galerie des Berliner Museums.

Tafel 48.

Niederländische Malerei.

Fig. 1. Die Aebetung des Lammes, von Hubert van Eyck. — Im nördlichen Europa waren es die Niederlande, welche in der Schule von Flandern die erste, dem Realismus eines Masaccio und seiner Nachfolger (vgl. Taf. 37 u. 38) verwandte, eigentlich moderne Kunstströmung hervorbrachten. Als die Träger dieser Schule sind die beiden Brüder Hubert und Jan van Eyck (zwischen 1366 und 1441) zu betrachten, von denen der erstere, schon 30 Jahre älter als sein Bruder, als der eigentliche Begründer der neuen Kunst der Delmalerei, nicht bloß für den Norden, sondern auch für Italien anzusehen ist. Unter ihren Werken nimmt das in vorstehender Darstellung theilweise veranschaulichte große Altarbild, welches sie gemeinsam für eine Seitenkapelle der Kirche des h. Bavo in Gent während der Jahre 1420 bis 1432 ausführten, mit die erste Stelle ein. Im Ganzen von Hubert erfunden und größtentheils von ihm allein ausgeführt, zerfällt dasselbe in zwei Reihen von Tafeln, von denen ein Theil seine Vollendung, nach Hubert's

Tode, durch den jüngeren Bruder Jan erhalten hat. Wir betrachten das noch an seinem ursprünglichen Bestimmungsort befindliche Mittel- und Hauptbild, die Anbetung des Lammes, eine Composition, in der sich alle eigenthümlichen Vorzüge der Schule in größter Vollständigkeit beisammen finden. Um das Lamm, als das Symbol Christi, sind nach einer Vorstellung der Apokalypse (Cap. 7) die Engel, die Patriarchen, die Apostel, die Märtyrer und Märtyrerinnen, welche aus dem himmlischen Jerusalem herbeiziehen, anbetend geschaart. Ueber dem Lamm, das sein Blut in einen vor ihm stehenden Pokal fließen läßt, schwebt die Taube des heiligen Geistes. Dieser einfache symbolische Vorgang ist aber, zum Unterschiede von der mittelalterlichen Auffassungsweise, gleichsam als Anlaß benützt, um die ganze Mannigfaltigkeit von Natur- und Menschenwelt, in näherem oder fernem Bezug zu dem symbolischen Mittelpunkte, zur möglichst naturgetreuen Darstellung zu bringen. Ganz besondere Aufmerksamkeit erfordert der landschaftliche Hintergrund, dessen große Ausdehnung und unnachahmlich saubere und liebevolle Ausführung für jene Zeit als ein wahres Wunderwerk betrachtet werden muß. Mit derselben Treue und Feinheit wird sodann in den Massen von Figuren der ganze reiche Inhalt des damaligen Menschenlebens zur Anschauung gebracht. Eine entsprechende Detaillirung, bis in den zarten Grashalm und das Härchen der Augenwimpern hinab, begleitet den inneren Reichthum der Charakteristik und auch in der Farbe, deren glühend-saftige Behandlung einen Hauptvorzug der Schule bildet, ist hier schon eine Harmonie und feine Milancirung zu bewundern, wie sie ebenfalls bei diesem Reichthum der Composition kein gleichzeitiger Meister des bevorzugten Italiens besessen hat. Einen bedeutenden Vorschub leistete den Flandern indessen die von ihnen eingeführte Technik der Delmalerei, ohne deren schmiegsames Bindemittel, verbunden mit einem neuen, glänzenden Firniß, jene feine Detaillirung in Form und Ausdruck unmöglich gewesen wäre. — Nach einem von Waagen herausgegebenen Kupferstich. (Vgl. Grundriß S. 634 ff.)

Fig. 2. Darbringung Christi im Tempel. — Dem Jan van Eyck wird mit Unrecht ein früher der Boisseree'schen Sammlung angehöriges und jetzt in der Münchener Pinakothek befindliches Bild auf dem Seitenflügel eines Altarschreines zugeschrieben. Sein Gegenstand ist die Darbringung Christi im Tempel. Maria, eine schlanke Gestalt von überaus feiner Gesichtsbildung, in ein dunkles Gewand gehüllt, überreicht dem Hohenpriester das nackte Kind, das von diesem sorgsam in Empfang genommen wird. Hinter Maria stehen Joseph und eine Jungfrau, in der Tracht der damaligen Zeit, mit Geschenken. Den Hintergrund bildet eine reiche Kirchenarchitektur romanischen Styles, in deren Details an den Arcaden, den mit Glasgemälden geschmückten Fenstern und der Durchsicht auf die Straße, jene fleißige Durchführung wieder glänzend hervortritt. Auf unserer Darstellung ist der obere Theil des Bildes weggelassen. Auf Holz, 4' 4" hoch und 2' 3" breit. — Sammlung nieder- und oberdeutscher Gemälde der Gebrüder Boisseree und Bertram, Taf. 14, Lithographie von J. N. Strizner.

Fig. 3. Verkündigung, von Hugo van der Goes. — Einer der nächsten Schüler der van Eyck war Hugo van der Goes, von dem wir auf vorstehender Tafel eine Darstellung der in der flandrischen Schule oft und mit besonderer Vorliebe behandelten Verkündigung Mariä mittheilen. Das Bild gehört, wie das vorige, früher der Boisseree'schen Sammlung an und befindet sich jetzt ebenfalls in der Pinakothek zu München. In einem Zimmer, dessen gothische Wand- und Bodendecoration sich gleichfalls durch höchste Sorgfalt der Detaillirung auszeichnet, steht Maria aufrecht vor einem auf-

geschlagenen Gebetbuch. Sie wendet sich eben mit demüthiger Geberde vom Lesen ab, um die Botschaft des Engels entgegen zu nehmen, der von links her, ein Scepter in der Hand und die Rechte leicht erhebend, in das Gemach hereinschwebt. Das Colorit ist von einer eigenthümlichen Helligkeit. Auf Holz gemalt, 3' 8" hoch und 3' 5" breit. — Boisseree, a. a. O., Taf. 104.

Fig. 4. Die Feier des Passahfestes, von Dirck Stuerbont. — Das hier dargestellte Bild, früher irrig dem Hans Memling zugeschrieben, verdankt seine Entstehung einem bisher wenig bekannten Meister der flandrischen Schule, dem Dirck Stuerbont. Es gehört zu einer Reihe von vier auf die Feier des Abendmahls bezüglichen Gemälden, welche ursprünglich die Flügel eines Altarschreines zierten und von denen jetzt zwei im Museum von Berlin aufbewahrt werden, während die beiden andern aus der Boisseree'schen Sammlung in die Münchener Pinakothek übergegangen sind. Zu den ersteren gehört unser Bild, die Feier des Passahfestes in einer jüdischen Familie. Wir sehen, wie der Vater das Osterlamm zerlegt, Frau, Tochter und Sohn, nebst zwei andern Männern, stehen reisefertig um den Tisch. Die Darstellung zeichnet sich durch eine unübertroffene Gluth der Farben aus. Das Mittelbild, ein Abendmahl, 1467 vollendet, befindet sich in der Peterskirche zu Löwen. Auf Holz, 2' 9" hoch und 2' 2 $\frac{1}{2}$ " breit. — Von C. Becker nach dem Berliner Original gezeichnet.

Fig. 5. Die Ankunft der h. Ursula in Rom, von Hans Memling. — Zu den edelsten Meistern dieser Schule gehört Hans Memling, den wir am besten in einem seiner vollendetsten Werke, den Malereien des Reliquienkastens der h. Ursula im S. Johannes-Hospital zu Brügge kennen lernen. Die Bilder stellen in einem zusammenhängenden Cyclus die Geschichte der h. Ursula dar, die der Legende nach von einem großen Gefolge von Jungfrauen und Rittern unter Anführung ihres Verlobten begleitet, einen Zug von ihrer Heimath England nach Rom unternahm und auf der Rückkehr bei Köln nebst allen Begleitern den Märtyrertod erlitt. Unsere Tafel gibt den Augenblick, wo die Heilige in Rom vom Papst Cyriacus an den Stufen einer Kirche empfangen wird. An der Spitze ihres Gefolges kniet sie vor ihm mit gefalteten Händen nieder und empfängt seinen Segen. Hinter dem Papst stehen die Würdenträger der Kirche. In der Vorhalle zur Rechten sieht man gleichzeitig die Taufe mehrerer Jünglinge vornehmen, und im Hintergrunde derselben Räumlichkeit die Communion der h. Ursula. Zur Linken eröffnet sich eine Fernsicht in eine Straße Roms mit schönen Gebäuden und darüber dehnt sich eine bergige Landschaft aus. Als Zeit der Entstehung des Werkes ist neuerdings mit Wahrscheinlichkeit das Jahr 1489 angeführt.

Fig. 6. Der Erzengel Michael aus dem jüngsten Gericht, von Hans Memling. — Die phantasiervolle Seite der Natur des Meisters kommt am schlagendsten in dem großen Altarbild der Marienkirche zu Danzig zu Tage, welches früher einem andern Künstler der flandrischen Schule zugeschrieben ward, in letzter Zeit jedoch von kompetenter Seite als Memlings Werk anerkannt ist. Dasselbe enthält auf drei Tafeln eine mit ergreifender Tiefe des Gedankens und bewundernswerther Meisterschaft ausgeführte Darstellung des jüngsten Gerichtes, der Hölle und des Aufenthaltes der Seligen. Die hier ausgewählte Figur des Erzengels Michael bildet den Mittelpunkt des Weltgerichtsbildes. Der Engel, eine an Größe Alles überragende Jünglingsgestalt in spiegelglatter goldener Rüstung, wägt zwei Menschenleben gegeneinander ab und schießt sich eben an, die eine, die zu leicht befunden, in den Abgrund der Verdammniß hinabzustoßen. Im Hinter-

grunde sieht man andere Auferstandene und die Engel mit den Posaunen des Gerichtes. Auf dem Bilde steht die Jahreszahl 1487. — Nach einem Kupferstich.

Tafel 49.

Malerei des Albrecht Dürer.

Fig. 1. Adam und Eva, Kupferstich. — Ihren Höhenpunkt erreichte die deutsche Malerei, nachdem sie in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts unter dem Einfluß der flandrischen Meister sich zu größerer Durchbildung der Form und Beherrschung der technischen Mittel aufgeschwungen hatte, im 16. Jahrh. in dem nürnbergischen Meister Albrecht Dürer (1471 bis 1528), dem Schüler M. Wohlgemuth's. Von seltenem Reichthum der Erfindung entwickelte er in der Delmalerei, im Kupferstich und im Holzschnitt eine gleich rastlose Kunstthätigkeit, deren Gegenstände theils der heiligen Geschichte, theils dem phantastischen Genre und dem Portrait angehören. Wir beginnen unsere Darstellungen mit einem Werke der ersteren Gattung, dem vom Jahr 1504 datirten Kupferstich Adam und Eva. Der Meister erscheint hier bereits von den beschränkten Fesseln seiner Schule vollständig befreit. Das Blatt zeigt eine vollendet naturwahre Behandlung des Nackten, und eine gleiche Freiheit der Bewegungen und des Ausdrucks. Auch in technischer Hinsicht wird es den besten Kupferstichen Dürers beigezählt. Es trägt die Inschrift: Albertus Durer Noricus faciebat. — (Vgl. Grundriß S. 657 ff.)

Fig. 2. Maria mit dem Kinde, Kupferstich. — Dieses Blatt, das unter dem Namen der Jungfrau mit dem Affen bekannt ist, hat vornehmlich die Bestimmung, die eigenthümlich genreartige Auffassung zu veranschaulichen, in welcher Dürer, wie die Kunst seines Zeitraums überhaupt, die heiligen Gegenstände zu behandeln pflegte. Wir finden Maria auf einer Holzplanke am Ufer eines Flusses sitzen, im Schooß das völlig nackte Kind, das sie mit der Rechten leise berührt, während die Linke auf einem Buche ruht. Zu ihren Füßen sitzt, mit einer Schnur an der Planke befestigt, ein Affe, der mit scherzhaft natürlichem Ausdruck aus dem Bilde herausguckt. Im Hintergrunde öffnet sich der Blick in eine weite Landschaft mit Gehöften und Gebüsch, durch welche sich ein Fluß in gefälligen Windungen hinschlängelt. Der Stich trägt nur Dürer's Monogramm.

Fig. 3. Grablegung, Kupferstich. — Die vorgeführte Grablegung Christi gehört zu einer Folge von 16 Kupferstichen, welche, unter dem Namen der Passion bekannt, Scenen aus der Leidensgeschichte Christi darstellen und nach einigen darauf befindlichen Jahreszahlen von 1507—1512 entstanden sind. Die Grablegung stammt aus dem letzten Jahre. Zwei Apostel und Joseph von Arimathia, an dem namentlich die kräftig realistische Anwendung des Zeitcostüms auffällt, sind beschäftigt, den Leichnam in das Grab zu legen. Der Apostel Johannes und drei heilige Frauen wohnen dem schmerzlichen Vorgange unter Aeußerungen lebhafter Trauer bei.

Fig. 4. Abschied Christi von seiner Mutter, Holzschnitt. — Mehrliche Folgen von Darstellungen aus der Leidensgeschichte enthalten die beiden im Jahr 1511 edirten Holzschnittwerke, welche den Namen der großen und der kleinen Passion tragen. Letzterer gehört das vorstehende Blatt als

eines der vorzüglichsten an. Christus steht, die Kreuzesfahne in der Hand, die Rechte zum Segnen erhebend, vor der an ihrem Betpult knieenden Maria, welche mit schmerzvollem Blick die Hände anbetend zu ihm emporhält.

Fig. 5. Die vier apokalyptischen Reiter, Holzschnitt. — Neben der innigen Empfindung war das phantastische Element ein hauptsächlichlicher Zug in Dürer's Künstlernatur. Wir sehen dasselbe schon in seiner früheren Zeit an der im Jahre 1498 erschienenen Reihe von Holzschnitten sich bemerkbar machen, welche die mystischen Bilder der Offenbarung Johannis zur Darstellung bringen. Unser Bild enthält die vier Reiter nach Apokalypse Cap. 6. In erster Reihe sehen wir, wie es dort heißt, „ein fahl Pferd, und der darauf saß, des Name hieß Tod und die Hölle folgte ihm nach,“ darauf folgt „ein schwarzes Pferd, und der darauf saß, hatte eine Waage in der Hand,“ die Personification der Hungersnoth; dann „ein ander Pferd, das war roth, und dem, der darauf saß, ward gegeben, den Frieden zu nehmen von der Erde;“ und endlich „ein weiß Pferd, und der darauf saß, hatte einen Bogen, und ihm ward gegeben eine Krone,“ die Bilder des Krieges und der Pestilenz. Ueber den Reitern schwebt ein geflügelter, langbelleideter Engel, zu ihren Füßen liegen in schrecklicher Verwirrung Männer und Weiber theils schon darnieder, theils im Begriff zu stürzen, die Beute der Hölle, die in Gestalt eines Ungeheuers dem Tode folgt und eben einen Mann, der durch die Bischofsmütze als geistlicher Würdenträger bezeichnet ist, zu verschlingen droht.

Fig. 6. Die Melancholie, Kupferstich. — Eine gleich wunderbare Phantastik spricht aus dem berühmten Kupferstich der Melancholie, welcher hier in verkleinerter Abbildung mitgetheilt ist. Ein geflügeltes Weib von grandiosen Körperformen, sitzt sie in trübes Nachdenken versunken auf einer Stufe am Boden, die Linke an die Wange gestützt, in der im Schooß ruhenden Rechten einen Cirkel haltend. Stundenglas, Waage, Säge und andere Instrumente sind an der Baulichkeit im Hintergrunde und am Boden vertheilt. Auf einem Mühlstein, der an der Wand des Hauses lehnt, sitzt ein geflügelter Genius, emsig mit Schreiben beschäftigt; daneben kauert ein großer Hund am Boden. Der Absonderlichkeit wegen sei auch auf die an der Mauer befindliche Tafel hingewiesen, auf welcher die Zahlen von 1 bis 16 in 4 Reihen so vertheilt sind, daß je vier in einer Reihe oder in der Diagonale zusammengezählt die Summe 34 geben. Aus der Zusammenstellung der vier mittleren Zahlen der untersten Reihe ergibt sich die Jahreszahl des Werkes 1514. Am Himmel endlich trägt eine fliegende Fledermaus auf ihren ausgebreiteten Flügeln die Inschrift *Melancoleia SI*; der Stich ist in technischer Hinsicht höchst vollendet.

Fig. 7. Ritter, Tod und Teufel, Kupferstich. — Von ähnlichem Charakter ist dieser unter dem Namen „Ritter, Tod und Teufel“ bekannte Kupferstich. Ein geharnischter Ritter zieht auf seinem Streitroß durch eine felsige Landschaft. Ihm zur Seite reitet der Tod, den halbverwesten Kopf mit Schlangen umwunden, auf einer hinfälligen Mähre, dem Ritter das Stundenglas vorhaltend. Dahinter schreitet ein phantastisches Ungeheuer mit einer Art von Hellebarde in der Hand, die rechte Klaue nach dem Ritter ausstreckend. Am Boden bemerkt man eine Eibeche und den Hund des Ritters. Auf einer Tafel am Boden steht außer dem Monogramm Dürer's und einem auf Franz von Sickingen ge deuteten S die Jahreszahl 1513. Der Stich gehört zu den besten des Meisters.

Fig. 8. Die Apostel Marcus und Paulus, Oelbild. — Schließlich geben wir auf dieser Tafel eines der berühmtesten Oelbilder Dürer's, die Apostel Marcus und Paulus, zu den zwei, unter dem Namen der Temperamente bekannten, Apostelbildern gehörig, welche der Meister im J. 1526, also kurz vor seinem Tode schuf und dem Rath seiner Vaterstadt zum Geschenk machte. Wie der bezeichnende Name der Temperamente andeutet, gibt das Bild in den Gestalten der beiden Apostel einen bestimmten Gegensatz psychologischer Charakteristik: der hinten stehende Marcus scheint, wie von lebhaftem Ueberzeugungsdrange bewegt, seinen offenen Blick mit beredten Worten zu begleiten; Paulus dagegen steht mit gesammelter Kraft ruhig seitwärts blickend da, jeden Augenblick bereit, für die Lehre, deren Symbol er in dem Buche auf dem linken Arme trägt, mit dem Schwert einzustehen. Das Bild wurde mit seinem Pendant im J. 1627 dem Churfürsten Maximilian von Baiern überlassen und befindet sich jetzt in der Münchener Pinakothek. Auf Holz, 4' 6" hoch und 2' 4" 6" breit. — Nach dem Stich von Fleischmann.

Tafel 50.

Malerei des Hans Holbein und des Lucas Cranach.

Fig. 1. Portrait von Hans Holbein dem Jüngeren. — Von den beiden größten Zeitgenossen Dürer's in Deutschland, welche auf dieser Tafel repräsentirt sind, gehört Hans Holbein der jüngere (1495—1554) der Schule von Augsburg an, die von seinem Großvater gleichen Namens gestiftet wurde. Er erhielt hier seine erste Bildung, kam dann nach Basel und hier wahrscheinlich in Berührung mit italienischen Einflüssen, endlich aber nach England, wo er die meiste Zeit seiner Künstlerlaufbahn zubrachte. Sein Hauptfach war die in unserer Darstellung repräsentirte Portraitmalerei. — Nach dem Stich von Weber. (Vergl. Grundriß S. 649 ff.)

Fig. 2. Verehrung der Maria mit dem Kinde, Oelbild von demselben. — Auch die Compositionen religiösen Inhalts nehmen bei Holbein jenen in der damaligen Kunst nicht seltenen Charakter größerer Portraitwerke an, welche das reale Leben der Gegenwart zu der heiligen Geschichte mit naiver Unbefangenheit in direkte Beziehung setzen. Zu den vortrefflichsten Bildern dieser Art gehört seine Madonna in der Dresdener Galerie, umgeben von der Familie des Bürgermeisters Jacob Meyer von Basel. Der Hoheit und Innigkeit des Ausdrucks, die aus allen diesen ächtdeutschen Gestalten spricht, paart sich eine seltene Gluth und Kraft der Farbe. Eine eigenhändige Wiederholung von nicht geringerem Werth befindet sich in Darmstadt im Besitz der Prinzessin Elisabeth von Hessen. — Nach der Lithographie von Hanfstängl.

Fig. 3 und 4. Christi Verspottung und Grablegung, Oelbilder von demselben. — Die beiden vorstehenden Werke sind einer Reihe von Darstellungen aus der Passionsgeschichte entnommen, welche Holbein für den Rath von Basel malte und die jetzt in der öffentlichen Sammlung dieser Stadt aufbewahrt werden. Auf dem ersten Bilde (Fig. 3) sehen wir Christus in einer prächtigen Halle auf einem abgebrochenen Säulenschaft sitzen, umgeben von der Schaar seiner Peiniger. Das andere Bild (Fig. 4) zeigt Joseph von Arimathia mit zwei Jüngern beschäftigt, den Leichnam des Hei-

landes in das Grab zu legen; im Hintergrunde stehen Johannes und Maria, klagend. Denselben Gegenstand haben wir von Tizian (Taf. 47, Fig. 4) und Dürer (Taf. 49, Fig. 3) behandelt gefunden. — Nach den bei Birmann u. Söhne in Basel erschienenen Lithographien in der Größe der Originale.

Fig. 5 und 6. Der Tod mit dem Kinde und dem Greise, von demselben. — Das berühmteste und am weitesten verbreitete Werk des Meisters ist sein Todtentanz. Derselbe besteht aus einer, je nach den verschiedenen Ausgaben variirenden, Anzahl von circa 40 Holzschnitten, welche nach Holbein's Zeichnungen, nach jetziger Annahme, von dem geschickten Formschneider Hans Lützelburger in Holz geschnitten sind und bei dem ungemein lebhaften Interesse, das sie in der damaligen Zeit fanden, eine große Anzahl von Nachbildungen erfahren haben. Der auch vor Holbein schon öfter behandelte Gegenstand erscheint hier mit der kühnsten Phantasie und einer großartigen Ironie aufgefaßt. Wir sehen den Tod, nicht etwa als ein allgemein drohendes Fatum, sondern in persönlichem Umgange mit den, nach Alter, Stand und Charakteren verschiedenen Menschen dargestellt, deren Jedem er nach seiner Weise mit dämonischem Hohne nahe tritt. Auf dem ersten Blatt (Fig. 5) reißt er den Knaben mit stürmischer Gewalt aus den Armen der liebevoll für ihn beim Herbe beschäftigten Mutter. Auf dem andern (Fig. 6) führt er den von der Last der Jahre gebeugten Greis mit lustigem Spiel in das erwünschte Grab. — Nachbildungen in der Größe der Originalblätter.

Fig. 7. Portrait Lucas Cranach des Aelteren. — Der in diesem Bildniß dargestellte Meister Lucas Cranach der Aeltere (1472—1553) gehörte ursprünglich der fränkischen Schule an, fand aber seine Hauptbeschäftigung in den sächsischen Ländern, welche auch gegenwärtig noch die bedeutendsten seiner Werke besitzen. — (Vgl. Grundriß S. 668 ff.)

Fig. 8. Christus am Kreuz, von Lucas Cranach dem Aelteren. — Dazu gehört als eines der späteren das hier vorgeführte Altarbild in der Stadtkirche zu Weimar. Das Werk zerfällt in eine Haupt- und zwei Seitentafeln, letztere mit den Bildern des Kurfürsten Johann Friedrich von Sachsen und seiner Familie, erstere, wie die Darstellung zeigt, eine complicirte Composition mit der Kreuzigung als Mittelpunkt. Wir sehen zur Linken des Kreuzes, an dessen Fuß das Lamm mit der Glaubensfahne steht, den Kampf des Auserwählten gegen Tod und Hölle, welche in Gestalt eines Gerippes und eines phantastischen Ungeheuers sich am Boden winden. Auf der andern Seite stehen in einer Gruppe nebeneinander: Johannes der Täufer, auf Christus am Kreuz hinweisend, Lucas Cranach selbst, dessen Haupt von einem aus der Brustwunde des Herrn hervorquellenden Blutstrom getroffen wird, und Martin Luther mit der aufgeschlagenen Bibel in der Hand, zu Christus voller Zuversicht emporblickend. Am Stamm des Kreuzes befindet sich das Zeichen Cranach's, die geflügelte Schlange, und die Jahreszahl 1555, welche die Aufstellung des Bildes an seinem jetzigen Ort bedeutet. — S. Meyer, die Altargemälde von Lucas Cranach in der Stadtkirche zu Weimar, 1813.

Fig. 9. Gruppe aus dem Altarbilde der Stadtkirche zu Wittenberg, von demselben. — Zu den Bildern am Hauptaltar der Stadtkirche zu Wittenberg, welche die Cultushandlungen der protestantischen Kirche mit steter Beziehung auf die Reformatoren und die damaligen Zeitverhältnisse vorführen, gehört als Untersatzbild die Darstellung der Predigt, von welcher in unserer Abbildung eine Gruppe ausgewählt ist. In einem einfachen Gemach predigt Luther; Christus am Kreuz ist bei seinen Worten zwischen ihm und der Gemeinde erschienen. Die hier wiedergegebenen Gruppen befinden

sich auf der linken Seite des Bildes, zum Theil Frauen, zum Theil ernste Männergestalten, die mit dem natürlichsten Ausdruck der Andacht sich den Wirkungen der Predigt und dem Anblick des gegenwärtigen Heilandes hingeben. — Schadow, Denkmäler von Wittenberg, Stich von Joseph Caspar.

Fig. 10. Christus als Kind, Holzschnitt von demselben. — Die vorstehende Abbildung gibt in einem der zahlreichen, nach Zeichnungen von Lucas Cranach gefertigten, Holzschnitte ein anmuthiges Bild des Christuskindes; Christus steht über dem geöffneten Grabe, in der Linken die Weltkugel mit dem Kreuz haltend, die Rechte zum Segnen erhebend. Ueber seinem Haupt eine Glorie von Engeln mit den Marterwerkzeugen. Den Hintergrund bildet eine bergige Landschaft mit Gebäuden.

Fig. 11. Venus und Amor, Holzschnitt von demselben. — Ein Beispiel der von diesem Meister oft behandelten mythologischen Darstellungen gibt dieser Holzschnitt der unbelleideten Venus, zu deren Füßen ein geflügelter Amor sich zum Pfeilschnellen anschickt. An dem Baum zur Rechten hängt eine Tafel mit den Zeichen Cranach's und der Jahreszahl 1506.

Tafel 51.

Deutsche Sculptur.

Fig. 1 und 2. Marienbilder, von Veit Stof. — Von der deutschen Bildnerei der damaligen Zeit fassen wir zuerst die am weitesten verbreitete Holzschnittkunst ins Auge, unter deren Hauptvertreter Veit Stof (ca. 1438—1533) aus Krakau (oder Nürnberg?) in seinen späteren Lebensjahren zu Nürnberg den Mittelpunkt seiner Thätigkeit fand. Die vorstehenden Abbildungen geben zwei Figuren aus seinem bedeutendsten dortigen Werke, dem sogenannten Rosenkranz oder englischen Gruß, welchen er im Auftrage Anton Luchers im J. 1518 für die Lorenzkirche zu Nürnberg ausführte. Es stellt die Verkündigung, umgeben von sieben kleineren Bildern der Freuden der Maria, dar. Einer der letzteren gehört Fig. 1 an; unter Fig. 2 ist die Maria aus der Darstellung des englischen Grußes wiedergegeben. — Friedrich Wagner, Nürnberger Bildbauerwerke des Mittelalters I, Titelblatt und Taf. VIII. (Vgl. Grundriß S. 614 ff.)

Fig. 3. Maria mit dem Leichnam Christi. — Als eines der schönsten Werke der Holzschnittkunst des 15. Jahrhunderts ist diese Gruppe eines unbekanntes nürnbergers Meisters zu betrachten, welche Maria neben dem Leichnam Christi knieend darstellt. Sie ist etwas unter Lebensgröße gearbeitet und befindet sich in der S. Jacobskirche zu Nürnberg. — F. Wagner a. a. O. Taf. III.

Fig. 4 und 4 a. Portrait und knieende Figur, vom Sacramentshäuschen des Adam Krafft. — Unter den Meistern der Steinmetzkunst war der bedeutendste Adam Krafft (gest. 1507), ebenfalls hauptsächlich in Nürnberg thätig. Die vorzüglichste Probe seiner Vollendung in dieser Technik bietet das berühmte Sacramentshäuschen in der S. Lorenzkirche zu Nürnberg. Dasselbe erhebt sich an einer der Säulen des Chors in Form eines zierlichen gothischen Tabernakelbaues bis zu einer Höhe von 64 Fuß und ist in seinen kleinen Säulenstellungen und durchbrochenen Ornamenten mit solcher Feinheit der Technik ausgeführt, daß man gezweifelt hat, ob das Werk auch wirklich

aus Stein und nicht vielmehr aus einer in Formen gegossenen Masse bestehe. Wir führen von den zahlreichen, theils frei theils in Relief gearbeiteten Sculpturen des Baues in Fig. 4 das Portrait des Meisters, in Fig. 4 a einen der beiden Gesellen an, welche mit dem Meister zusammen in knieender Stellung als Träger des Ganzen gedacht sind. Das Werk stammt aus den Jahren 1496—1500. — Die nürnbergischen Künstler, geschildert nach ihrem Leben und ihrem Wirken, herausgegeben von dem Vereine Nürnbergischer Künstler und Kunstfreunde, Heft 2, Titelblatt (Fig. 4); Lithographie bei Haghe (Fig. 4 a).

Fig. 5. Kreuzigung Christi, von demselben. — Dieses Relief gehört zu der Reihe von Bildwerken, welche die Stationen zum Calvarienberg auf dem Wege nach dem S. Johanniskirchhof zu Nürnberg zieren. Dasselben stellen sieben Vorgänge aus der Passionsgeschichte dar und wurden von Adam Krafft auf Bestellung eines Nürnberger Bürgers übernommen, der in den Jahren 1487 und 1488 zwei Reisen nach dem heiligen Lande machte, um dort die durch Christi Leidensgeschichte geheiligten Orte zu vermessen und danach jenes Werk mit genauer Einhaltung aller Maaße und Entfernungen anfertigen zu lassen. Die Abbildung gibt das Relief der dritten Station. Wir sehen Christus, unter der Last des Kreuzes zusammenbrechend, sich zu den ihm nachfolgenden Weibern wenden. Die Unterschrift des Reliefs fügt hinzu: Hier sprach Christus, Ihr Döchter von Jherusalem, mit weint über mich, sondern über Euch umm Eure Kinder. MCLXXX Srytt von Pilatus Haws. — Die Nürnberger Künstler u. s. w. Seite 20, Stich von C. G. nach einer Zeichnung von Walter.

Fig. 6. Maria mit dem Kinde, von demselben. — Dieses Marienbild führte Adam Krafft im Jahr 1499 im Auftrage der Familie Bergersdorf für die Frauenkirche zu Nürnberg aus, in welcher es sich auch gegenwärtig noch befindet. Es gehört zu einem figurenreichen Steinrelief, in dessen Mitte die heilige Jungfrau mit dem Kinde steht; über ihr halten Engel die Krone, während andere Engel den Mantel der Maria ausspannen; darunter knien die Stifter und andere Betende. — Wagner a. a. O. Taf. VII.

Fig. 7—10. Das Sebaldusgrab, von Peter Vischer. — Was Veit Stof und Adam Krafft für Holz- und Steinsculptur, das war Peter Vischer (gest. 1529), der bedeutendste Sproß einer zahlreichen Nürnberger Künstlerfamilie, für die Arbeit in Bronze. Nürnberg besitzt von ihm das Hauptwerk in dem Grab des h. Sebaldus in der gleichnamigen Kirche, einem über dem silbernen Sarge des Heiligen aufgebauten Säulenhause von 15' Höhe, 8' 7" Länge und 4' 8" Breite, an dessen reichem Bronzeschmuck der Meister mit Beihülfe seiner fünf Söhne 13 Jahre (1506—19) arbeitete. Wir unterscheiden an dem Ganzen (Fig. 7) den schon im 14. Jahrhundert gearbeiteten Sarkophag auf seinem von Peter Vischer mit Reliefs geschmückten Untersaße, und den darüber gesetzten Tabernakelbau, dessen dreifach getheilte Decke auf jeder Langseite von vier schlanken Säulen getragen wird und auf ihrer oberen Fläche eine Menge von Bögen, Hallen, Säulen und Thürmchen trägt, in deren Mitte das Christuskind mit der Weltkugel steht. An dem Untersaße des Sarkophages bemerkt man die schon erwähnten Reliefs mit Darstellungen der Wunderthaten des Heiligen, von denen Fig. 10 ein Beispiel gibt; an der Basis des Tabernakels sodann eine große Anzahl einzelner Figuren, spielender oder musizirender Genien und Gruppen, endlich an den Säulen die 1' 11" hohen Statuetten des h. Sebald, Peter Vischer's selbst (Fig. 9) und der zwölf Apostel, von welchen der h. Paulus in Fig. 8 abgebildet ist. — Fig. 7 nach dem Stich von Schellhorn; Fig. 8—10 nach den Stichen von A. Reindel.

Fig. 11. Christus mit den Schwestern des Lazarus, von demselben. — Dieses 1½ Ellen hohe und 1¼ Ellen breite Bronzerelief arbeitete Peter Vischer im Jahr 1521 für eine Kapelle in der alten Pfarrkirche zu S. Ulrich in Regensburg; jetzt befindet sich dasselbe im Dom daselbst. Es stellt Christus mit den Schwestern des Lazarus dar, gefolgt von den Jüngern; den Rahmen bildet eine Architektur im italienischen Styl. Das Werk kann wegen der Schönheit seiner Composition, der Reinheit seiner Zeichnung, der Großartigkeit der Gewandung und des Adels der Köpfe den besten Erzeugnissen der damaligen italienischen Bildnerei an die Seite gesetzt werden. — Die Nürnbergischen Künstler u. s. w. Heft IV. Taf. I, Stich von Serz.

Tafel 52.

Italienische Architektur.

Fig. 1—4. Die Peterskirche in Rom. — Im 16. Jahrhundert steigerte sich die Großartigkeit in den künstlerischen Intentionen Italiens bis in's Ungeheure, und dieser Grundzug kam vornehmlich an dem in vorstehenden Abbildungen veranschaulichten Werke, der S. Peterskirche zu Rom, zur Geltung. Michel Angelo Buonarrotti (1475—1564), von welchem die bedeutendsten Theile diesesriesenbaues herrühren, bezeichnet in seiner, alle Künste mit gleicher Gewalt umfassenden, Thätigkeit auch hier den Wendepunkt der Geschichte. Wir geben daher zunächst, im Anschluß an den (Fig. 4) mitgetheilten Plan, eine Uebersicht des ganzen Werkes in seinen Haupttheilen und tragen dann mit Rücksicht auf die andern Abbildungen einen Ueberblick über die inhaltreiche Geschichte des Baues nach. Die Grundform, von welcher Michel Angelo ausging, war die des gleichschenkligen griechischen Kreuzes. Im Mittelpunkte desselben erhebt sich der colossale Kuppelbau, und an diesen lehnen sich die vier mit Tonnengewölben überdeckten Kreuzarme, von denen die drei östlichen halbkreisförmig geschlossen sind, während der vierte, westliche später zu einem weiten, mit einer zweigeschoßigen Vorhalle versehenen Langhause ausgebildet wurde. Bramante (vgl. Taf. 40, Fig. 1 und 2) hatte bereits, als er von Papst Julius II. zur Wiederaufnahme des um die Mitte des 15. Jahrhunderts schon einmal begonnenen Baues berufen wurde, jene Grundform des griechischen Kreuzes festgesetzt und im Jahr 1506 den Grundstein zu dem ersten der vier Pfeiler gelegt, welche die Kuppel tragen sollten. Er starb, als diese vier Pfeiler vollendet und die Tribünen des Mittelschiffs sowie des südlichen Querarmes begonnen waren. Nachdem dann die drei ihm nachfolgenden Meister, Rafael, Baldassare Peruzzi und der jüngere San Gallo größere oder geringere Aenderungen mit dem Grundplane vorgenommen hatten, von denen Rafael's Entwurf eines dreischiffigen Langhauses und die Hinzufügung von vier kleineren Kuppeln durch Baldassare Peruzzi die wichtigsten sind, wurde im Jahr 1546 Michel Angelo von Papst Paul III. zur Fortsetzung des Werkes berufen. Sein Werk ist zunächst die äußere Vollendung der östlichen Theile: er verband die halbrund vortretenden Tribünen durch schräge Mauermaffen und gab dem Unterbau seine Pilasterstellung, nebst der Attika, sowie die allerdings unschön gestalteten Fenster. Sodann ging er an den Ausbau des Inneren; hier (Fig. 3) schuf er die Gliederung der Pfeiler durch Pilaster, Nischen und Reliefs, sowie das kräftig vorladende Hauptgestirn, von dem die auch nach seinen Entwürfen ausgeführten Tonnengewölbe

gewölbe aufsteigen. Endlich ist auch die Kuppel, das bewundernswürdigste Glied des ganzen Baues, obgleich der Meister ihre Vollendung nicht mehr erlebte, vollständig als sein Werk zu betrachten. Dieselbe erhebt sich über einem Mauersylinder, in den die Rundbögen der Tonnengewölbe und eine Reihe großer Fenster einschneiden, bis zu einer Scheitelhöhe von 405 Fuß. Ihre höchste Schönheit besteht in der majestätisch und leicht geschwungenen Profilinie der äußeren Bedachung, welche oben in eine mit geschweiften Spitze versehene, inwendig kuppelförmige Laterne endet. Die weitere Geschichte des Baues brachte leider eine Kette immer schlimmerer Verunstaltungen. Zunächst nahm Carlo Maderna, der seit 1605 dem Baue vorstand, mit Wiederaufnahme des Raffaelischen Planes jene erwähnte Umwandlung des Grundplanes in ein lateinisches Kreuz vor. Durch diese Verlängerung des Langhauses um 223 Palmi ward sowohl die bis dahin erhaltene Fassade der alten Kirche als auch ein Theil des vatikanischen Palastes der Zerstörung geweiht, hauptsächlich aber die Wirkung der Kuppel für die Vorderansicht vollständig aufgehoben. Ferner wurde von Maderna die durch vielfach verkröpfte Säulen- und Pilasterstellungen gegliederte Fassade (Fig. 1) hinzugefügt. Von dem Inneren wird die einfach imposante Decoration der Vorhalle zu Maderna's besten Leistungen gerechnet; wogegen seine von den östlichen Theilen vielfach abweichende Disposition des Langhauses wegen der allzustarken Pfeiler und verhältnißmäßig kleinen Seitenräume es zu keiner großen Wirkung bringen konnte (Fig. 3). Nachdem inzwischen von den vier beabsichtigten Nebenkuppeln die zwei vorderen vollendet, die beiden andern aufgegeben waren, ging endlich Bernini im dritten Decennium des 17. Jahrhunderts an die weitere Decoration des Innern und die Vollendung der Fassade. Die reiche Ornamentation (Fig. 3) der Nischen und Pfeiler mit Engeln, Vögeln, Statuen in Nischen und dergl. ist zum größten Theil sein und seiner Schüler Werk; sowie denn auch der Altartabernakel mit den gewundenen Säulen und die sogenannte Cathedra Petri von seiner Hand herrühren. Vom Aeußeren gehören ihm außer den unausgeführten Glockenthürmen der Fassade (Fig. 1) die berühmten Doppelcolonnaden, welche den elliptischen Platz vor der Kirche umgrenzen und durch diese Anordnung sowie durch ihr entsprechendes Größenverhältniß die Wirkung des Fasadensbaues bedeutend heben. Wir fügen zum Schluß nur noch einige der Hauptmaße des Gebäudes an: die Fassade ist 504 röm. Palmi breit und hat, von der obersten Treppenstufe an gerechnet, 202½ Palmi Höhe. Das Mittelschiff ist vom Eingang bis zum Chorende 829½ Palmi im Lichten lang; seine Breite beträgt in den älteren Theilen 107, in dem von Maderna erbauten Langhause 123 P., seine Höhe dort 200, hier 207 P. Das Querschiff hat bei gleichen Höhen- und Breitenmaßen mit dem älteren Mittelschiffe eine lichte Länge von 615 P., die beiden Seitenschiffe sind 280 P. lang und 65 P. hoch. Der Flächeninhalt der Kirche endlich beläuft sich auf 199,926 par. Quadratsfuß, während der Kölner nur 69,400 Quadratsfuß Flächenraum enthält. — Fig. 1 und 2 nach Sandrart, *Insignium Romae Templorum prospectus*, Taf. 1 und 3; Fig. 3 und 4 nach Gailhabaud, *Denkmäler der Baukunst*, Lief. 56 und 92. (Vergl. Grundriß S. 478 ff.)

Fig. 5. Fassade der Kirche del Gesù zu Rom von Giacomo della Porta. — Um von dem durch den Styl der Peterskirche veranlaßten Fasadensbau, welcher fast alle italienischen Kirchen des 16. Jahrhunderts kennzeichnet, eine Anschauung zu geben, theilen wir hier die Vorderansicht der Kirche del Gesù zu Rom mit, welche von Giacomo della Porta, einem auch bei S. Peter beschäftigten Meister und Schüler Michel Angelo's errichtet wurde.

Die Fassade zerfällt in zwei durch korinthische Pilaster gegliederte Geschoße, von denen das obere, schmalere, mit dem Untergeschoß durch zwei Mauerstücke mit Voluten vermittelt ist. Das Ganze wird durch einen breiten Giebel abgeschlossen. An den sonstigen Bekrönungen wechselt die Giebelform mit dem flachen Bogen ab. — Sandrart, a. a. O. Taf. 13.

Fig. 6. Der Saal des großen Rathes im Palazzo Vecchio zu Florenz. — Für die Innendecoration größerer Profanbauten kann der vorgeführte große Rathssaal im Palazzo vecchio zu Florenz, der in seiner jetzigen Gestalt von Giorgio Vasari, dem Schüler und Freunde Michel Angelo's, angelegt wurde, als Muster dienen. Vasari überhöhte die von Simon Cronaca ausgeführte Decke, ohne jedoch an der Decoration derselben etwas Wesentliches zu verändern. Dieselbe besteht aus 39 Abtheilungen, in denen sich von Vasari gemalte Delbilder befinden, während die durch Nischen und Pilasterwerk getheilten Wände mit Frescogemälden verziert sind. In den Nischen befinden sich Sculpturen von Baccio Bandinelli u. A. Der im Jahr 1572 vollendete Saal ist 163' lang, 68' breit und 65' hoch.

Tafel 53.

Außeritalienische Architektur.

Fig. 1. Das Schloß Chambord. — Die französische Architektur begann vom Anfange des 16. Jahrhunderts an namentlich im Profanbau, weniger im Kirchenbau, die modernen Formen mit der heimischen Gothik zu verschmelzen. Unter Franz I. wurden eine Reihe von Palästen, und darunter auch, vom Jahr 1523 an, das in vorstehender Abbildung dargestellte Schloß Chambord errichtet, ein Prachtbau, an welchem 1800 Arbeiter zwölf Jahre hindurch ununterbrochen beschäftigt waren. Die uns zugekehrte Parkfassade zeigt von gothischen Elementen namentlich jene starken massiven Rundthürme mit spitzer, mit mehreren Ertern ausgestatteter Bedachung, welche aber in ihren Mauermassen durch zierliche Pilasterstellungen gegliedert und durch Arcadenhallen unter einander verbunden sind. — (Vgl. Grundr. S. 492 ff.)

Fig. 2. Der Louvre zu Paris. — Einer der bedeutendsten Baumeister unter Franz I. war Pierre Lescot (1510—1578), der Meister des hier vorgeführten westlichen Fasadensbaues am Louvre, in welchem die moderne französische Architektur ihr unerreichtes Musterwerk besitzt. Der Styl des Werkes fußt auf italienischen Motiven und läßt nur etwa in den steileren Bedachungen ein nationales Element durchblicken. Von den reichen Verzierungen rühren die des obersten Stockwerkes, Trophäen, Victorien und dgl. zum großen Theil von Jean Goujon her. Der Bau wurde im Jahr 1541 begonnen und noch unter der Regierung Heinrichs II. fortgeführt. Die Kuppel über dem Hauptportal fügte Lemercier unter Ludwig XIII. hinzu.

Fig. 3. Galerie König Franz' I. zu Fontainebleau. — Von den prachtvollen Innenbauten jener Zeit gibt die Galerie Franz' I. im Schloße zu Fontainebleau eine Anschauung. Dieselbe wurde von den Italienern Primaticcio und Rosso Rossetti (Maitre Roux) decorirt, und ist in der mannigfachen Zertheilung und Täfelung ihrer Wände und Decken, sowie in der überladenen Anwendung bildnerischen Schmuckes als ein Vorbote des einbrechenden Barockstils interessant.

Fig. 4. Eingang zu der neuen Kapelle in der Kathedrale von Toledo. — In Spanien nahm die Renaissance anfangs einen reichen, phantastischen Charakter an, welcher erst am Ende des 16. Jahrhunderts einer kalten Classicität Platz machte. Von den Bauten jener spanischen Frührenaissance führen wir zuerst einen kirchlichen, in der unter Karl V. neugebauten Capilla de los reyes nuevos, in einem der Seitenschiffe der Kathedrale von Toledo, vor. Dieselbe wurde nach den Entwürfen des Alonso de Covarrubias von Alvaro Monegro in den Jahren 1531—1533 ausgeführt und von Melchior Salmeron und Diego von Egas mit plastischem Schmuck ausgestattet. Die Abbildung gibt das besonders prächtige Eingangsportal.

Fig. 5. Die Haupttreppe im Hospital zum h. Kreuz in Toledo. Unter den palastartigen Klosterhöfen und ähnlichen Hallen ist der Hof des großen Hospitals de Santa Cruz in Toledo besonders ausgezeichnet. Das Hospital wurde vom Cardinal Mendoza gestiftet und von Heinrich von Egas, dem Vater des obengenannten Diego in den Jahren 1504—1514 erbaut. Die vorgeführte Treppe gewährt außer der Ansicht ihrer mit einer eleganten Ornamentik ausgestatteten Anlage auch einen Einblick in den von Arkaden umschlossenen Hof, um den die großen und ebenfalls schön decorirten Krankensäle angeordnet sind.

Fig. 6. Das Rathhaus zu Köln. — Von der Einwirkung der italienischen Baukunst auf Deutschland ist uns in der nach dem Stadthausplatze hingewendeten Vorhallenfassade des Kölner Rathhauses ein sehr gefälliges Zeugniß erhalten. Dasselbe zeigt eine seltsame Mischung gothischer und modern-italienischer Elemente. Zu den letzteren hat man die Totalgliederung der Fassade mit ihren verkröpfen Säulenstellungen und Gesimsen, sowie die Rundbogenarkaden des Untergeschosses zu rechnen; während die Spitzbögen des oberen Geschosses und das phantastisch ausgeschweifte, mit einer Zackenverzierung ausgestattete Dach sich dem gothischen Style annähert. In den Arkadenwickeln des Obergeschosses, an den Balustraden und in der großen Erternische sind allegorische und auf die Geschichte der Stadt bezügliche Bildwerke angebracht. Der Bau wurde im Jahr 1556 begonnen und 1571 vollendet. — Gailhabaud, *Denkm. d. Baukunst*.

Fig. 7. Der Otto-Heinrichsbau des Schlosses zu Heidelberg. — Ungleich näher hängt der hier veranschaulichte Otto-Heinrichsbau des Heidelberger Schlosses mit den italienischen Renaissancebauten zusammen. Der Bau trägt seinen Namen nach dem Kurfürsten von der Pfalz, Heinrich Otto dem Großmüthigen, unter dessen Regierung er von 1556—1559 ausgeführt wurde. Er erhebt sich über einem hohen Unterbau, an dem die Haupttreppe emporführt, in drei durch ionische und korinthische Pilaster und Halbsäulen gegliederten Stockwerken, welche außerdem an ihren von Pilastern eingerahmten Fenstern, sowie in den muschelförmig abgeschlossenen Nischen zahlreiche Bildwerke mythologischen, alttestamentlichen und historischen Inhalts tragen. Besonders reich mit Caryatiden und anderen plastischen Werken ist der Haupteingang ausgestattet; seine Bekrönung bildet die Statue der Jungfrau Maria mit dem Kinde. — Nach dem Stich von Primavesi.

Fig. 8. Der Friedrichsbau des Schlosses zu Heidelberg. — Der um ein halbes Jahrhundert jüngere Friedrichsbau desselben Schlosses, von Kurfürst Friedrich IV. in den Jahren 1601—1607 erbaut, zeigt die nämliche Plananlage wie der vorige Theil, aber schon mit einzelnen barocken Zusätzen. Unsere Abbildung gibt die dem Hofe zugekehrte Seite. Sie enthält über den drei Stockwerken noch zwei hoch über das Dach emporragende Erker mit

geschweiften Abschlüssen. Die Fagade selbst leidet unter einem Uebermaaß vielfach verkröpfter Gesimse und Pilaster, von denen einige in besonders unschöner Weise unter dem Kapital abgebrochen und durch Nischen mit Statuen ersetzt sind. Die Statuen stellen pfälzische Fürsten dar. Im unteren Geschoß befindet sich die Schloßkirche. — Nach dem Stich von Primavesi.

Fig. 9. Theil des Schlosses Wollaton Hall in England. — Von der englischen Renaissance, welche erst gegen Ende des 16. Jahrhunderts ihren Anfang nimmt, zeuge schließlich ein Theil des Schlosses Wollaton Hall, welches John Torpe im Jahr 1580 errichtete. Das Beispiel zeigt den auch hier durchgreifenden Einfluß der Italiener, aber ebenfalls mit einigen barocken Zuthaten.

Tafel 54.

Malerei des Rubens und van Dyck.

Fig. 1. Portrait des Peter Paul Rubens, nach van Dyck. — Nachdem die geistigen Richtungen des 16. Jahrhunderts sich völlig ausgelebt hatten, und die aus ihnen hervorgegangene Kunst zuletzt in hohlen Manierismus verfallen war, erhob sich die mächtigste der modernen Künste, die Malerei, im 17. Jahrhundert zu neuer Blüthe. Ein Hauptschauplatz dieser Entfaltung sind die Niederlande. Die niederländische Malerei des 17. Jahrhunderts ging aber nach zwei Richtungen auseinander, welche man nach ihren örtlichen Mittelpunkten als die Schule von Brabant und die von Holland zu bezeichnen pflegt. Wir veranschaulichen zuerst auf dieser Tafel die brabantische Schule in ihrem Gründer Peter Paul Rubens (1577—1640) und dessen großem Schüler Anton van Dyck. Nach einem Gemälde des Letzteren ist das vorstehende Portrait des Rubens angefertigt. — (Vgl. Grundriß S. 690 ff.)

Fig. 2. Heilige Familie, von Rubens. — Wir lernen Rubens zunächst an einigen Bildern religiösen Inhalts kennen. Das vorstehende Gemälde zeigt Maria, das Kind im Schooße, im traulichen Beisammensein mit dem h. Joseph und der h. Elisabeth. Das Kind scheint soeben aus der Wiege emporgehoben zu sein und umschlingt mit seinem rechten Arm liebevoll den Hals der Mutter. Die h. Elisabeth umfaßt Beide mit dem Ausdruck innigen Wohlgefallens, während der h. Joseph auf die Lehne von Maria's Sessel gelehnt und das bärtige Haupt in die linke Hand stützend, ernst auf Mutter und Kind hinblickt. Im Hintergrunde Bäume neben einer Säulenhalle. — Nach einem Kupferstich von S. A. Bolswert mit der Unterschrift: Dilectus meus mihi et ego illi.

Fig. 3. Abnahme Christi vom Kreuz, von demselben. — Die berühmte Kreuzabnahme stellt uns eine jener gewaltig bewegten Compositionen dar, in welchen Rubens die großen Momente der heiligen oder profanen Geschichte mit der ganzen Wucht dramatischer Leidenschaft zu veranschaulichen wußte. Wenn die Mittel, welche er zu diesem Zwecke aufwandte, häufig das Maaß künstlerischer Haltung überschreiten, so zeigt das vorstehende, seiner früheren Lebensperiode angehörende, Gemälde dagegen die schärfste Charakteristik und die bewegteste Handlung fern von aller übertriebenen Leidenschaftlichkeit; und auch in der Ausführung ist hier die völlig freie und breite

Vortragsweise des vollendeten Künstlers mit der Sorgfalt und Feinheit seiner früheren Weise verschmolzen. Die Farbe ist rein und glühend. Das Gemälde befindet sich in einer Seitenkapelle der Kathedrale von Antwerpen, und ziert die Mittelkasselle eines Altarwerkes, welches auf seinen inneren Flügeln die Heimführung Maria und Christi Darbringung im Tempel, auf den äußeren den h. Christoph und das Christkind zeigt. — Nach dem Kupferstich von Lucas Vorstermann vom Jahre 1620.

Fig. 4. Die Königin Maria von Medicis, zum Kriege ziehend, von demselben. — Unter den zahlreichen eigentlich historischen Bildern des Meisters nehmen die Darstellungen aus dem Leben der Maria von Medicis, welche Rubens in den Jahren 1620—1623 für die Galerie des Luxembourg in Paris ausführte, gegenwärtig in der Sammlung des Louvre, den bedeutendsten Rang ein. Die Skizzen zu den sämtlichen 21 Bildern wurden von Rubens in Paris selbst angefertigt und dann zu Antwerpen mit Hilfe seiner Schüler im Großen soweit vollendet, daß nach ihrer Uebersiedelung nach Paris nur die Portraits noch einmal nach der Natur übergangen zu werden brauchten. Die Bilder umfassen die Hauptereignisse aus dem Leben der Königin, von der Geburt bis zu ihrer Ausöhnung mit Ludwig XIII., ihrem Sohne, und stellen dieselben nach der damaligen Geschmacksweise untermischt mit mannigfachen allegorischen Zuthaten dar. Das hier ausgewählte Beispiel, das siebzehnte Bild der Reihe, stellt die Reise der Königin nach der Stadt Pont de Cé dar, um den dort ausgebrochenen Aufruhr zu unterdrücken. Die Königin reitet auf einem langmähnigen Roß daher, den Feldherrnstab in der Linken, die Zügel in der Rechten, auf dem Haupte einen von reichem Federbusch umwallten Helm. Ueber ihr schwebt eine Göttin mit dem Kranze des unfehlbaren Sieges; neben ihr der Ruhm, die Posaune blasend. Hinter dem Roß wandelt die Kraft einher, die Linke auf das Haupt eines Löwen legend. Im Hintergrunde erblickt man die von dem Heer umzingelte Festung, die das Ziel des Zuges ausmacht, und über ihr, als Vorzeichen ihres Schicksals, einen Adler, der sich auf einen schwächeren Vogel stürzt. — Stich von C. Simonneau.

Fig. 5. Die Furie des Krieges, eine Allegorie von demselben. — Von den rein allegorischen Bildern des Rubens geben wir hier ein in der Galerie des Palazzo Pitti befindliches Beispiel mit der Darstellung der Furie des Krieges. Diese steht man zur Rechten über eine Anzahl Gefallener, welche durch Attribute als die Künste des Friedens charakterisirt sind, mit brennender Fackel und erhobenem Schilde gegen den Kriegsgott anstürmen, der aus den geöffneten Pforten des Janustempels mit gezücktem Schwert auf sie eindringt. Venus bemüht sich, durch inniges Flehen den Geliebten vom Kampf zurückzuhalten. Hinter ihr erblickt man ein Weib in Trauergewändern, das wehklagend die Hände zum Himmel aufhebt; ein kleiner Genius mit dem Globus kniet neben ihr. In Beiden scheint die Erde oder der von Kriegsstürmen durchtobte Welttheil Europa dargestellt zu sein. Zwei andere Genien schmiegen sich zwischen die beiden Frauen; im Hintergrunde schweben zwei Ungeheuer, Pest und Hungersnoth. — Stich von L. Paradisi.

Fig. 6. Portrait des Anton van Dyck, von ihm selbst. — Der feine Ausdruck zarten Seelenlebens, welcher, gegenüber der dramatischen bewegten Darstellungsweise eines Rubens, den Hauptvorzug seines größten Schülers Anton van Dyck (1599—1641) ausmacht, kommt namentlich an seinen edlen Portraits zur Geltung, welche wir nicht besser als durch dies

schöne Selbstbildniß des Meisters veranschaulichen können. — Nach dem Stich von Mandel.

Fig. 7. Der Leichnam Christi, von den Seinigen betrauert, von Anton van Dyck. — Der von den Schülern und Hinterbliebenen betrauerte Leichnam Christi war der Sinnesart Anton van Dyck's ein besonders willkommenener Gegenstand. Er malte ihn zu wiederholten Malen mit mannigfachen Modificationen in gleich ergreifender Weise. Wir haben das in der Galerie zu Berlin befindliche Beispiel vor uns, das mit maachvoll vorgetragenem tiefer Empfindung ein meisterhaft behandeltes, harmonisches Colorit verbindet. Das Haupt des in schöner Haltung dahingestreckten Leichnams ruht im Schooße des Johannes; zu seinen Füßen befindet sich ein klagender Engel, die Hand des Erlösers berührend. Maria und Magdalena drücken ihre Liebe zu dem Dahingeshiedenen und ihre Trauer in rührender Weise aus. Den Hintergrund bildet die Grabeshöhle und ein der Stimmung des Ganzen entsprechender düsterer Abendhimmel. Auf Leinwand, 7' 1/2" hoch und 5' 4 1/2" breit. — Nach der Lithographie in der Gemäldegalerie des k. Museums zu Berlin.

Fig. 8. Die Kinder König Karl's I. von England, von demselben. — Schließlich noch ein größeres, dem Portraitfach angehöriges Werk des Meisters, die Kinder Karl's I. von England, in der Galerie zu Berlin. Der in der Mitte stehende Prinz, der die Linke auf das Haupt eines großen Bullenbeißers legt, ist Karl, Prinz von Wales. Zu seiner Rechten stehen die Prinzessinnen Maria und Elisabeth, weiß gekleidet; zur Linken die Prinzessin Anna mit dem kleinen, fast ganz nackten Prinzen Jacob, Herzog von York, der sein Händchen nach dem großen Hunde ausstreckt; vor ihm liegt ein kleiner Hund; im Hintergrunde ein Tisch mit Früchten und ein Vorhang, neben dem man in eine Landschaft hinausblickt. Auf Leinwand, 5' 3 1/2" hoch und 6' 6" breit. — Nach der Lithographie von Fr. Jentzen in der Gemäldegalerie des k. Museums zu Berlin.

Tafel 55.

Malerei des Rembrandt und seiner Schule.

Fig. 1. Portrait des Rembrandt und seiner Frau, von ihm selbst. — Die Schilderung der holländischen Schule des 17. Jahrhunderts beginnen wir mit einem Portraitbilde ihres bedeutendsten Meisters, Rembrandt van Ryn (1608—1669), auf welchem sich derselbe im heiteren Verkehr mit seiner Gemahlin beim Mahl und Weingenuß dargestellt hat. Die fröhliche und energische Auffassung des Lebens, welche den Grundton der Werke Rembrandt's und seiner Schule ausmacht, drückt sich in der lebendigen Gruppe und ihrer reichen Ausstattung auf eine wohlthuende Weise aus. Das Bild befindet sich in der Galerie zu Dresden. — Nach der Lithographie von Hauffstängl. (Vgl. Grundriß S. 695 ff.)

Fig. 2. Die Nachtwache, von Rembrandt. — In ein dem eigentlichen Genre nahe verwandtes Gebiet der Portraitmalerei führte uns dies unter dem Namen der Nachtwache bekannte Bild ein, welches Rembrandt noch in seiner früheren Entwicklungsperiode malte. Es stellt den Aufbruch einer Gesellschaft von Scharfschützen dar, die sich um eine bekannte Persönlichkeit der damaligen Zeit, den Kapitän J. V. Rook, Herrn von Burmer-

taud und IJgendam gruppiren. Ein Offizier scheint von ihm soeben den Befehl zum Ausbruch entgegenzunehmen. Lanzenträger, Büchschützen und Trommler schaaren sich darum in lebhafter Bewegung. Das Bild erhielt den Namen der Nachtwache wegen seiner in scharfen Contrasten von Licht und Schatten gehaltenen Beleuchtung, deren meisterhafte Behandlung den besondern Ruhm Rembrandt'scher Werke ausmacht. Die Figuren sind von scharfer, porträtartiger Charakteristik. Das Bild befindet sich im Museum zu Amsterdam; es ist eines der größten, die Rembrandt gemalt hat.

Fig. 3. Nicolaus Tulp und seine Zuhörer, von demselben. — Derselben Gattung und Lebensperiode des Künstlers gehört auch dies unter dem Namen der anatomischen Vorlesung bekannte Bild des Haager Museums an. Vor dem auf einen Tisch gelegten nackten männlichen Leichnam steht der berühmte holländische Anatom Nicolaus Tulp, in anatomischen Demonstrationen begriffen. In seinen Zuhörern sind lauter namhafte holländische Zeitgenossen dargestellt, und zwar zur Linken Jacob Koolwelb neben Franz van Loenen; in der Mitte Jacob de Witt, Bürgermeister von Dortrecht und Tulp zunächst Mathias Kalkoen; über diesem Jacob Bloec und im Hintergrunde Hartman und Halbraan. Das Bild ist von der sorgfältigsten Durchführung; es stammt aus dem J. 1632.

Fig. 4. Herzog Adolf von Geldern, von demselben. — In diesem ausgezeichneten Gemälde des Berliner Museums hat man früher den tyrannischen Herzog Adolf von Geldern zu erkennen gemeint, der seinen greifen, von ihm in den Kerker geworfenen Vater bedrohe. Nach der scharfsinnigen Auseinandersetzung E. Koloff's ist aber wohl nicht daran zu zweifeln, daß es sich hier um Simson, den Lieblingshelden Rembrandt's, handelt, der von seinem Schwiegervater aus dem Hause seiner Frau ausgeschlossen wird und nun den Philistern Rache schwört. Das Bild trägt die Jahrzahl 1637. Auf Leinwand, 5' 3/4" hoch und 4' 2" breit. — Nach der Lithographie von Wildt in der Gemäldegalerie von Berlin.

Fig. 5. Die Rückkehr des verlorenen Sohnes, von demselben. — In diesem und dem folgenden Bilde lernen wir Rembrandt's Behandlungsweise religiöser Gegenstände kennen. Vorstehende Abbildung zeigt uns den verlorenen Sohn, halb bekleidet, in elendem Zustande auf den Stufen des heimischen Hauses vor dem verhönten Vater knieend. Die Mutter blickt mit dem Ausdruck freudiger Ueberraschung durch das hastig geöffnete Fenster. Durch die Thüre sieht man zwei Diener nahen, in holländischer Tracht, der Eine mit Kleidern für den Sohn des Hauses.

Fig. 6. Christus bei den Jüngern zu Emmaus, von demselben. — Mit realistisch lebendiger Anschaulichkeit ist auf dieser im J. 1634 angefertigten Radirung Christus zwischen den Jüngern zu Emmaus dargestellt. Er ist im Begriff das Brod zu brechen, während er das beredte Antlitz zu dem gegenüberstehenden Jünger erhebt, der in andächtiger Verwunderung die Hände faltet. Der zweite Jünger, mit dem Zerlegen des Fleisches beschäftigt, hält inne und blickt forschend dem Thun des Heilandes zu. Vor dem Tische steht ein Hund.

Fig. 7. Doctor Faustus, von demselben. — Die vorstehende Radirung mit dem Bilde eines in magisches Zauberverwesen versenkten Gelehrten pflegt mit dem Namen des Doctor Faustus bezeichnet zu werden. Auf beide Hände gestützt und leicht vornübergebeugt blickt der Alte auf die mystischen

Zeichen hin, welche umgeben von einem Strahlenglanz an dem Fenster seines Gemaches erscheinen.

Fig. 8. Der blinde Drehorgelspieler, von demselben. — Als Beispiel der zahlreichen Genrebilder, in denen Rembrandt das niedere Volksleben seiner Zeit schilderte, sehen wir hier das Bild eines alten Blinden, der mit einem Jungen zusammen vor einem Bauernhause Musik macht. Er spielt die Drehorgel, und sein Begleiter den Dudelsack. Beide sind in zerlumpte Kleider gehüllt. Der Alte hat einen elenden, vor Frost zusammengekauerten Hund an der Leine. In der halboffenen Thür des Hauses erblickt man den Bauer mit Weib und Kind, welche den Spielern aufmerksam und mitleidig zuhören.

Fig. 9. Erweckung von Jairi Töchterlein, von Gerbrandt van den Ceckhout. — Die Darstellungen aus Rembrandt's Schule beginnen wir mit einem in der Galerie zu Berlin befindlichen Bilde der Erweckung von Jairi Töchterlein von Gerbrandt van den Ceckhout, der zu den geistig freisten Nachfolgern des Meisters gerechnet wird. Der heilige Vorgang ist in genrehafter Weise mit aller Sorgfalt und Gemüthlichkeit der holländischen Schule dargestellt. Christus steht vor der auf einem großen Himmelbett ruhenden Leiche des Kindes und faßt dessen rechte Hand, während er die Linke wie zum Segnen erhebt. Hinter ihm der Vater und weiter links die weinende Mutter, von einem Alten getröstet, am Fußende des Bettes endlich ein jüngerer Mann, welcher der Todten theilnehmend ins Antlitz schaut. Ein gewölbtes Fenster wirft ein mäßiges Licht auf die Scene. Auf Leinwand, 1' 1/4" hoch und 1' 7 1/2" breit. — Nach der Radirung von Schmidt.

Fig. 10. Die Verstoßung der Hagar, von Govart Flink. — In direkter Abhängigkeit von dem Meister erscheint Govart Flink, der Maler dieses ebenfalls in Berlin befindlichen Bildes von Hagar's Verstoßung. Abraham, ein härtiger Mann in Pelzmantel und Barett, weist Hagar mit ernstem Ausdruck von sich: neben ihr geht der kleine Ismael, auf dessen Weinen die Mutter, vergebens um Erbarmen flehend, hindeutet. Das Bild ist äußerst sorgfältig ausgeführt und von schöner Gesamtwirkung. Im Hintergrunde eine weite Landschaft. Auf Leinwand, 3' 6" hoch und 4' 5" breit. Bezeichnet: G. Flink. — Nach der Lithographie von F. Senken in der Gemäldegalerie von Berlin.

Fig. 11. Der Eremit, von Gerhard Douw. — Auch Gerhard Douw (1613—1680), der Meister in der Darstellung häuslicher Genrescenen gehört ursprünglich der Schule Rembrandt's an. Wir haben hier von ihm ein mit seltener Sorgfalt gemaltes Andachtsbild. Ein alter Mönch kniet vor einem Folianten, neben dem ein Crucifix, ein Schädel, eine Wanduhr und ein Rosenkranz sich befinden. Auf einem Zettelchen im Buche erkennt man den Namen des Künstlers. Die Scene scheint ein Klosterhof zu sein. Das Bild ist in der Galerie zu Dresden. Auf Holz, 2' hoch und 1' 6 1/2" breit. — Nach der Lithographie von Hauffstängel.

Fig. 12. Ein Bettler, von Joris van Nliet. — Die niedrigste Sphäre des Genre, in der das Gemeine und Häßliche selbst zur naturtreuen Darstellung gelangt, vertritt endlich Joris van Nliet in seiner Reihe von Bettlerfiguren, aus welcher wir in vorstehender Abbildung ein Beispiel sehen. Die Radirungen tragen die Jahreszahl 1632.

Tafel 56.

Spanische Malerei.

Fig. 1. Ecce Homo, von Luis Morales, genannt el Divino. — Die Darstellungen dieser Tafel sind der Blüthezeit der spanischen Malerei gewidmet, welche unter dem Einfluß der katholischen Restauration am Ende des 16. Jahrhunderts begann und im folgenden Jahrhundert ihren Gipfelpunkt erreichte. Ein Vorbote dieser Malerei der schwämerischen Hingebung und der religiösen Ekstase ist der Meister des vorstehend abgebildeten der Galerie Aguado angehörenden „Ecce Homo“, Luis Morales, genannt el Divino (1509—1590). Seine durchaus der heiligen Geschichte entnommenen Gemälde verbinden mit der strengen Vortragsweise der vorrafaelischen Italiener eine wahrhaft fromme tiefste Stimmung. — Vgl. Grundr. S. 685 ff.

Fig. 2. Der h. Petrus von Alcántara, von Francisco Zurbaran. — Im 17. Jahrhundert bildete die Schule von Sevilla den Hauptmittelpunkt der spanischen Malerei. Ihr gehört als einer der Ersten Francisco Zurbaran (1598—1662), der Maler des vorstehenden Bildes, an. Der Empfindung nach dem ebenbetrachteten Meister nahe verwandt verbindet Zurbaran mit dem Schwung der Begeisterung einen größeren Ernst des Vortrags und ein tieferes Colorit. Das Bild stellt den h. Petrus von Alcántara vor, der vom Schreiben mit entzücktem Blick gen Himmel schaut, von wo ihm eben die Taube, das Symbol des h. Geistes, erscheint. — Stich von A. Masson.

Fig. 3. König Philipp IV. von Spanien, von Diego Velasquez. — Ein zweiter Vertreter der Schule von Sevilla ist Don Diego Velasquez de Silva (1599—1660), einer der größten Coloristen aller Zeiten, dessen bedeutendste Seite, die Porträtmalerei, wir in dem vorstehenden Bildniß König Philipp's IV., dessen Hofmaler Velasquez seit 1622 war, veranschaulichen. Sowohl Tizian als Rubens sollen auf den damals in Madrid anfänglichen Künstler eingewirkt haben. Das Bild befindet sich in der Galerie zu Madrid; 9' 10 1/2" hoch und 10' 4" breit.

Fig. 4. Portrait des Prinzen D. Baltasar Carlos, von Diego Velasquez. — Von anmuthiger Erfindung und gleicher Meisterschaft der Behandlung ist dieses Portrait des sechsjährigen Sohnes Philipp's IV. und der Isabella von Bourbon, D. Baltasar Carlos, welches Velasquez zur Zeit seiner kräftigsten Blüthe malte. Es stellt den kleinen Prinzen als Jäger mit seinen Hunden und dem Jagdgewehr in einer Gebirgslandschaft dar. 7' hoch und 3' 6" breit.

Fig. 5. Portrait des Bartolome Esteban Murillo, von ihm selbst. — Das Haupt der Schule von Sevilla und der größte Maler Spaniens überhaupt ist Bartolome Esteban Murillo (1618—1682), dessen Selbstportrait in dieser Abbildung vorgeführt wird. — Stich von Calamatta.

Fig. 6. Spanisches Mädchen, von Murillo. — Eins jener anmuthigen Genrebilder, in denen Murillo uns das niedere Volksleben seiner Zeit, namentlich die Kinderwelt, mit einer reizvollen Derbheit und Virtuosität vor Augen führt. Wir sehen hier ein Mädchen, das Früchte und Fische darbietet, neben einer Baulichkeit am Boden gelagert. Der Ausdruck des Köpfchens ist voll Naivetät und die Durchführung des Ganzen von der höchsten Schlichtheit. — Nach dem Stich von Blanchard.

Fig. 7. Die h. Jungfrau, von demselben. — Die religiöse Seite von Murillo's Malerei vertritt in großartiger Weise die berühmte Madonna der Galerie des Louvre. Sie gehört zu jener Gattung von Bildern, welche man im Spanischen als Concepciones zu bezeichnen pflegt, auf welchen die h. Jungfrau im Augenblick der höchsten Verzückung als von Engeln gen Himmel getragen dargestellt ist. Kein Gegenstand konnte der glühenden Phantasie des Murillo mehr zusagen als dieser und es existirt auch unter der großen Anzahl derartiger Darstellungen von spanischen Malern keine, welche das in ihnen zum Ausdruck kommende Gefühl religiöser Ekstase mit solcher Gewalt und Schönheit offenbarte, wie dies Werk des Murillo. — Nach dem Stich von Briboux.

Fig. 8. Der h. Antonius und das Christkind, von demselben. — Den Gegenstand dieses Bildes hat Murillo gern und öfter dargestellt. Es ist der h. Antonius von Padua, welcher das Christkind, das ihm von Engeln

zugetragen zu sein scheint, mit inbrünstiger Liebe an die Brust drückt. Das Kind erwidert seinen Kuß mit freundlichen Liebkosungen. Fünf Engel schweben auf glänzenden Wolken am Himmel, zwei andere mit Buch und Lilie befinden sich am Boden. Die Scene ist eine Landschaft. Das Bild befindet sich in der Galerie zu Berlin. Auf Leinwand, 5' 4" hoch und 6' 5³/₄" breit. — Nach dem Original.

Fig. 9. Maria mit dem Kinde, von demselben. — Schließlich sehen wir von Murillo noch eine Madonna mit dem Kinde von großer Schlichtheit der Auffassung, wie sie namentlich an den früheren Werken des Meisters hervorzutreten pflegt. — Stich von Lefèvre.

Fig. 10. Maria mit dem Kinde, von Alonso Cano. — Der Meister dieses Bildes, Alonso Cano (1601—1667) gehörte ursprünglich ebenfalls der Schule von Sevilla an, ward dann aber der Gründer einer neuen

Schule zu Granada. Das Bild zeigt uns die Jungfrau mit dem Kinde inmitten einer dunkeln Landschaft; Maria schaut auf das nackte ruhende Kind mit liebendem Ernst hernieder. In der Galerie zu Madrid; 5' 10" hoch und 3' 10" breit.

Fig. 11. Die Evangelisten Matthäus und Johannes, von Francisco Ribalta. — Für die Schule von Valencia möge endlich dies in der Galerie zu Madrid befindliche Bild des Francisco Ribalta (1551—1628) zeugen, eines Meisters, der sich namentlich nach Sebastiano del Piombo gebildet hat. Wir haben in der begeistert erregten Figur mit dem Adler zur Seite den Evangelisten Johannes, in dem schreibenden Mann zur Linken wahrscheinlich den h. Matthäus zu erkennen, der mit dem Abfassen seines Evangeliums beschäftigt ist. Den Hintergrund bildet eine tief dunkle Landschaft. 2' 4" hoch und 3' 7" breit.