

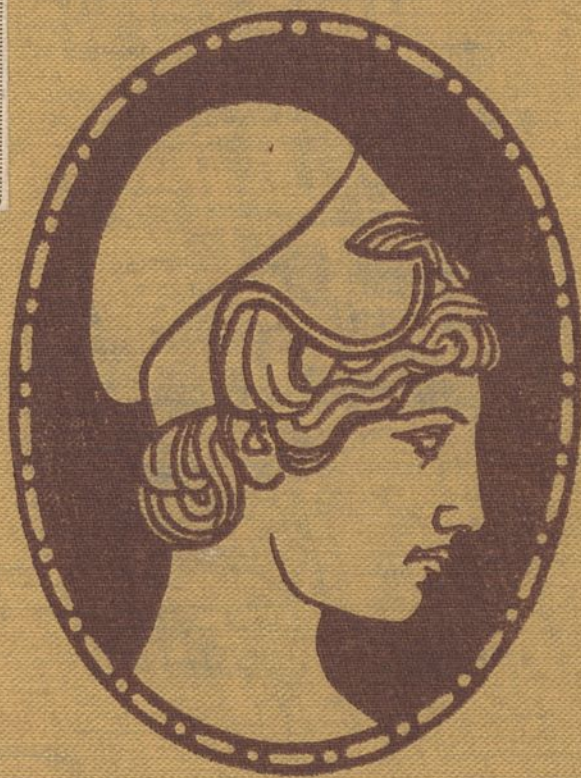
KUNST UND GESCHICHTE

GROSSE AUSGABE

Biblioteka
Politechniki Wrocławskiej

III

M 1993



VON H. LUCKENBACH

Biblioteka
Politechniki Wrocławskiej

M 1993 III



Vom Alexander-Sarkophag.

Nach Winter, Das Alexandermosaik. Verlag von Schlesier und Schweikhardt, Straßburg.

M. 1993. III.

KUNST UND GESCHICHTE

VON

H. LUCKENBACH

GESAMTAUSGABE

VOM ALTERTUM
BIS ZUR GEGENWART

MIT 15 FARBIGEN TAFELN UND
671 ABBILDUNGEN



MÜNCHEN UND BERLIN 1928
DRUCK UND VERLAG VON R. OLDENBOURG



Inw. L. 14039.

Okc. R. 109/53

ERSTER THEIL:

ALTERTUM

EINLEITUNG.

I. Die Anfänge der Kultur und Kunst.

Nur langsam steigt der Mensch zu höherer Kultur empor. In der älteren Steinzeit, die etwa bis 10000 v. Chr. dauert, hat er noch keine Haustiere, Ackerbau treibt er nicht, die Töpferei ist ihm unbekannt. Allmählich blüht die bildende Kunst auf, und es überrascht der künstlerische Trieb und die scharfe Naturbeobachtung.

Viel höher steigt der Mensch der jüngeren Steinzeit. Er versteht den Stein zuzuhauen oder zu schleifen und zu polieren. Er ist zum Ackerbauer geworden, hält Haustiere, kennt die Kunst des Spinnens und Webens und

formt Töpfe, wenn auch ohne Drehscheibe. Die Toten werden meist als liegende Hocker mit Beigaben beerdigt. Im Norden unseres Vaterlandes ist oft das Grab mit gestreckter Leiche durch gewaltige Steine bezeichnet.

Die neolithische Zeit endigt bei uns etwa 2000 v. Chr., in anderen Ländern noch später, im Orient viel früher mit dem Gebrauch der Metalle, von denen zuerst die Bronze, erheblich später das Eisen verwendet wird. Jetzt geht der Mensch hoher Kulturstufe rasch entgegen.

II. Die ägyptische, mesopotamische und ägäische Kunst.

Lange bevor Griechenland die Lehrmeisterin der Menschheit wurde, sehen wir im Orient bei verschiedenen Völkern eine hohe, in sich geschlossene Kultur erblühen. Vor allem haben Ägypten, Mesopotamien und die Völker des Ägäischen Meeres eine eigenartige Kunst aufzuweisen, deren genauere Kenntnis wir erst allmählich durch Entdeckungen und Ausgrabungen gewinnen. Wir sehen in den genannten Ländern eine Baukunst entstehen, der wir, so fremd sie auch unserem Empfinden sein mag, hohe Bewunderung nicht versagen können. Das Kunstgewerbe ist glänzend entwickelt (S. 15). Aber auch die Plastik und Malerei hat treffliche Leistungen aufzuweisen: so zeichnen sich die Künstler bei der Darstellung von Tieren durch gute Naturbeobachtung und Frische der Auffassung aus (S. 13 u. 14). Bei den Ägyptern entwickelt sich eine Bildniskunst, die in den anderen Ländern, Griechenland eingeschlossen, bis zum 4. Jahrhundert nicht ihresgleichen hat; der Körper allerdings wird, wie auch bei den Assyriern und Babyloniern, konventionell behandelt (S. 10). Reliefs und Malereien befremden trotz vieler Vorzüge durch die falsche Perspektive. Überhaupt gelangt man nicht zu voller Freiheit: Werke wie den Hermes des Praxiteles oder den sterbenden Gallier, Gemälde nach unseren Anschauungen bringen erst die Griechen hervor, deren höhere Leistungen wir besonders auch in den Göttergestalten bewundern.

1. Die ägyptische Kunst. Die alten Königsgräber, die Pyramiden, gehören meist dem alten Reich von Memphis (2800—2200) an, der Tempelbau erreichte seine höchste Blüte unter den Herrschern des neuen Reiches

von Theben (1600—1100). Statuen und Reliefs waren stets bemalt, aber auch die Wände und Säulen der Tempel prangten in vollen Farben.

2. Die mesopotamische Kunst. In Ägypten finden wir zuerst die Säule in mannigfaltigen Formen ausgebildet, in Assyrien und Babylon fehlt sie meistens. Rundskulpturen sind im Verhältnis zu den Reliefs selten. Die Reliefs vielfach aus Alabaster, die Malereien auf gebrannten Tonplatten.

3. Die ägäische (kretisch-mykenische) Kunst kennen wir erst seit kurzer Zeit. Bekannt ist das erfolgreiche Streben des deutschen Forschers Schliemann († 1890), durch Ausgrabungen in die älteste griechische Geschichte Licht zu bringen. In Tiryns, Mykenä und Troja war er tätig, während erst Ende des letzten Jahrhunderts in Kreta, dem Sitze des Minos, der Ausgangs- und Mittelpunkt der ägäischen Kultur entdeckt wurde. An der Stelle des alten Knosos wurden die Reste eines herrlichen Palastes entdeckt, mit dessen Pracht verglichen die Burgen von Troja und auf dem griechischen Festland einfach erscheinen. Trotzdem bleibt für uns die ganz anders geartete Burg von Tiryns am lehrreichsten, weil an ihre Art in mehr als einem Punkt die griechische Baukunst später anknüpft.

Tiryns (S. 18 u. 19): Den niedrigen Hügel umgibt eine Mauer aus gewaltigen Steinen; späteren Geschlechtern schienen die Kyklopen sie zu solchen Massen aufgetürmt zu haben. Eine Rampe führte zu dem einzigen Tor; wer auf ihr in feindlicher Absicht dem Eingang sich zu nähern versuchte, gab die unbeschildete Rechte preis. Durch Torbauten mit Vor- und Hinterhalle kam man

zum Palast. Er bestand aus einer Reihe von einstöckigen Gebäuden mit flachem Dache, die um große Höfe gruppiert waren.

In Mykenä beachten wir außer den Kuppelgräbern vor allem das berühmte Löwentor, das die Stürme der Zeiten überdauert hat (S. 20 u. 21).

Ferner kommt für uns die Stätte des von Homer besungenen Troja in Betracht, von dessen vielen Schichten die sechste der gleichen Zeit angehört wie die Burgen von Tiryns und Mykenä. Dies muß also die Burg sein, die der Dichtung so reichen Stoff geboten hat (S. 16 u. 17).

Die Gebäude dieser alten Zeit haben alle recht-

eckigen Grundriß¹⁾, und es ist von höchster Wichtigkeit zu sehen, wie die Grundformen auf Jahrhunderte hinaus ihre Geltung behielten. Die alten Torbauten mit Vor- und Hinterhalle bilden die Grundform aller späteren Propyläen (Fig. 107), und deutlich verrät das griechische Haus der klassischen Zeit seine Abstammung von der alten Palastanlage: hier wie dort ist das Megaron der Hauptwohnraum (S. 30). Aber auch das Wohnhaus der Götter, der Tempel, nimmt vom Megaron seinen Ausgangspunkt (S. 27).

¹⁾ Über den Rundbau vgl. S. 4 unten.

III. Die griechische Baukunst.

War in der mykenischen Zeit die Hauptaufgabe der Baukunst die Errichtung von Burgen und Königspalästen gewesen, so trat in späterer Zeit dafür der Tempel ein, der sich aus dem Herrenhaus entwickelte. Der einfache Antentempel entspricht im Grundriß ganz einem Megaron, das in der Vorhalle zwischen den Wandenden (Anten) zwei Säulen aufweist. War jedoch das Dach beim Männersaal flach gewesen, so wurde es beim Tempel schräg, es entstand das Satteldach und an den Schmalseiten die dreieckigen Giebfelder. Außer dem Antentempel bilden sich andere Formen aus (S. 27).

Das Innere des Hauses, die Cella, war bei größeren Bauten meist dreischiffig; im Mittelschiff befand sich das Bild der Gottheit, gefertigt aus Holz, Stein, Erz oder aus Gold und Elfenbein.

Das wichtigste Bauglied war die Säule; wir scheiden die dorische von der ionischen Säule; erst später, gegen das Ende des 5. Jahrhunderts, trat die korinthische dazu. Die dorische und die ionische Säule unterscheiden sich wesentlich auch durch ihre Verhältnisse. Bei der dorischen Säule ist der untere Durchmesser 4- bis 5½ mal in der ganzen Säule mit Einschluß des Kapitells enthalten (1:4 bis 5½), erst in Bauten der Spätzeit wird dieses Maß überschritten (1:6½). Dagegen ist die ionische Säule 8- bis 10mal so hoch als der untere Säulendurchmesser. Es hat also bei gleichem unteren Säulendurchmesser die ionische Säule ungefähr die doppelte Höhe einer dorischen (S. 22 bis 24).

In ältester Zeit wurden die Säulen und das Gebälk aus Holz, die Wände, wenigstens in ihren oberen Teilen, aus Lehm gebildet (so ursprünglich am Heräon in Olympia, S. 34). Allmählich verdrängte der Stein das andere Material, zumeist Kalkstein, der mit Stuck überzogen war, dann Marmor. Die Wirkung des Baues wurde durch Bemalung erhöht; durch kräftige Farbgebung hoben sich einzelne Glieder scharf voneinander ab.

Es versteht sich von selbst, daß auch der Tempelbau eine Entwicklung zeigt: hier sei bloß einiges erwähnt. Betrachten wir die drei dorischen Tempel in Olympia (S. 34 u. 35), so sehen wir, daß bei dem ältesten, dem im 7. Jahrhundert erbauten Heräon, die Schmalseite fast dreimal in der Langseite enthalten ist, und daß 6 Säulen an der Schmalseite auf 16 an der Langseite kommen (6:16), während bei dem Metroon des 4. Jahrhunderts die Langseite nicht einmal das Doppelte der anderen

Seite mißt (Säulenzahl 6:11). Der Tempel des Zeus (5. Jahrhundert) steht in dieser Beziehung, wie auch zeitlich, in der Mitte (6:13). Je älter dorische Bauten sind, desto wuchtiger und schwerfälliger pflegen sie zu sein, die Säulen sind dann kurz und gedrungen, wie in Paestum (S. 25) und beim Schatzhause der Athener (S. 22); an den jüngeren Tempeln werden sie schlanker. Bei einer dreischiffigen Cella erscheinen in älterer Zeit die Seitenschiffe als schmale Gänge (S. 29 u. 36), später werden sie breiter (S. 46). Zunächst sind dorische und ionische Bauart streng geschieden, später werden sie häufig in der Weise gemischt, daß zu einem dorischen Äußeren ionische (oder korinthische) Formen im Innern hinzutreten. Hatte man früher beim dorischen Bau Säulen im Innern zu verwenden, so setzte man wohl zwei Reihen übereinander (S. 29 u. 47), später konnte für zwei aufeinanderstehende dorische Säulen die schlankere und höhere ionische Säule eintreten (S. 51). In der römischen Architektur sehen wir häufig die zwei oder drei verschiedenen Säulenarten am Äußeren eines Baues verwendet (S. 100 u. 102).

Die viereckige Bauweise war von Norden her vorgedrungen und hatte die ursprünglich in Südeuropa heimische Rundhütte verdrängt. Die ältere Übung erhielt sich in den Kuppelgräbern, die sich an manchen Orten gefunden haben. Am bekanntesten ist eines von Mykenä, das früher Grab des Atreus benannt wurde (S. 21). Es scheint kein Zufall zu sein, daß auch in späterer Zeit gerade bei Gräbern die runde Form angewandt wird. Erinnerung sei an die Grabmäler der Cäcilia Metella und des Hadrian in Rom (S. 103) und an das des Diokletian in Spalato (S. 117).

Aber auch über die Gräber hinaus bleibt der Rundbau oder die Tholos bestehen. Eine Tholos von unbekannter Bestimmung erwähnt Homer in dem Hofe von Odysseus' Palast, und in Athen war das Amtshaus der Prytanen ein Rundbau, der amtlich Skias hieß, gewöhnlich aber nur Tholos genannt wurde. Seit dem Ende des 5. Jahrhunderts wird dann der Rundbau häufiger: in Olympia, Delphi und Athen findet er sich (S. 24, 27, 34, 45), und bei den Römern erinnert an das uralte runde Bauernhaus der Italiker der runde Tempel der Vesta (S. 98). Eine weitere Entwicklung der Rundtempel sind die Kuppelbauten, unter denen das Pantheon hervorragt (S. 105), bis schließlich in der Sophienkirche in Kon-

stantinopel das Rund mit dem Rechteck zu einer Einheit verschmolzen wird.

An den für uns wichtigsten Stätten in Griechenland, der Akropolis von Athen, den Festplätzen von Olympia und Delphi liegen die verschiedenen Bauten in willkürlicher Lage zueinander; eine Ausnahme bilden die Schatzhäuserterrasse in Olympia und die Denkmalstraße am heiligen Weg in Delphi. Aber den Tempeln war ihr Platz durch den uralten Kult vorgezeichnet, wie das Erechtheion an das Dreizackmal und den hl. Ölbaum gebunden war. Sodann aber war der Sinn für einheitliche Bebauung größerer Flächen noch nicht erwacht. Seiner Zeit scheint Mnesikles vorauszuweisen, der in seinen Propyläen

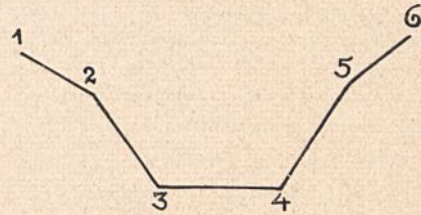
IV. Die Bildnerei bei den Griechen.

Bei keinem anderen Volke vermögen wir in der Kunst ein so unablässiges Aufsteigen von unbeholfenem Anfang bis zur höchsten Blüte zu verfolgen, und gerade in dem allmählichen Werden und Wachsen liegt der Reiz, den das Studium der griechischen Kunst mit sich bringt. Alle spätere Bildnerei, sowohl die des Mittelalters wie der Renaissance und der Neuzeit, ist nicht in dem Maße selbständig wie die griechische und wird durch ältere Vorbilder wesentlich beeinflusst. Der Fortschritt bei den Griechen erfolgt nur stufenweise, ohne Sprung; wo der Meister aufhört, da setzt der Schüler wieder ein: nach und nach wird die Natur bezwungen und in den Stein gebannt. Statuen wie der Apoll von Tenea werden von Jahrzehnt zu Jahrzehnt vollkommener gestaltet, bis Polyklet in seinem Doryphoros, Praxiteles in seinem Apollon und Lysippos in seinem Schaber (S. 62 bis 65) Vollendetes bringen. Das Problem der fliegenden Nike, frühzeitig begonnen, wird von Pänionios zu glänzendem Abschluß gebracht (S. 70). Die zähnefletschende Medusa wird zu dem Schauer erregenden Bild der Medusa Rondanini (S. 75). Die Köpfe des Zeus zeigen uns, wie zuerst die körperliche Form erobert und dann der seelische Gehalt hineingelegt wird (S. 56). Bei den Göttergestalten, die uns heute als etwas Selbstverständliches vorkommen, dürfen wir nicht vergessen, daß die Griechen das erste Volk waren, das nicht wie Semiten und Ägypter das Göttliche in dämonischer Scheußlichkeit oder Ungeheuerlichkeit sucht, sondern in der kristallreinen typischen Verklärung der einzelnen Erscheinungen menschlichen Wesens; vgl. z. B. Fig. 19 mit Fig. 135. Bildungen wie Sieg, Schlaf, Fluß werden ein unvergängliches Ruhmesblatt in der Geschichte der Griechen sein (S. 69, 70, 85).

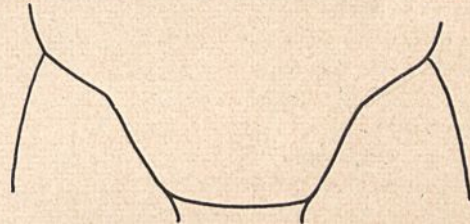
Die männliche Gestalt. Schon bei Beginn der Skulptur sehen wir den Griechen seine männlichen Gestalten nackt darstellen (Fig. 139); die Sprache der Nacktheit ist ihm die Sprache der Poesie. Und nun macht er sich daran, das zu bilden, was wir einen Typus nennen, eine allgemeingültige Grundform, in der die wesentlichen Merkmale aller Menschen sich vereinigen. Dabei hat er ein angeborenes Gefühl für die Tektonik des Körpers: er weiß, daß der Körper sich aus vielen Teilen zusammensetzt, deren jeder seine besondere Funktion hat. So baut er den Körper gewissermaßen auf, indem er das eine Stück auf das andere setzt oder ihm anfügt. Besonders

eine großartige, die ganze Breite des Burgberges einnehmende Anlage schaffen wollte, ohne sich um die Rechte der Athena Nike und der Artemis Brauronia zu kümmern (S. 47). In den Städten selbst war das Straßennetz unregelmäßig, und erst allmählich entstand eine neue Städtebaukunst. Leider kennen wir von keiner der zahllosen Neugründungen Alexanders und der Diadochen den genauen Plan. Aber schon vor Alexander hatten sich in Priene die neuen Gedanken durchgesetzt: ein regelmäßiges Straßennetz und wundervolle Platzanlagen, wie Märkte und Tempelbezirke (S. 31). Das Erbe der Griechen traten, wie in anderen Dingen, auch hier die Römer an.

scharf ist diese Zusammensetzung ausgedrückt in den Linien, die Beine und Leib voneinander trennen; man spricht vom »antiken Beckenschnitt«. Bei der Statue von Tenea (Fig. 139) begnügt sich der Künstler noch mit den Leistenfurchen, die Oberschenkel und Bauchgegend trennen; beim Kasseler Apoll (Fig. 140) ist die fünfteilige Beckenlinie da, eine Eigenheit der griechischen Skulptur (und der von ihr abhängigen).



Der Beckenschnitt in 5 geraden Linien mit 4 stumpfen Winkeln dargestellt.



Der Beckenschnitt mit gerundeten Ecken.

Neben dieses Merkmal tritt ein zweites, das sog. griechische Profil. Während in der Natur Stirn und Nase in stumpfem Winkel zueinander stehen und der Nasenrücken selten in gerader Linie verläuft, wird in der griechischen Kunst im Laufe des 5. Jahrhunderts eine von der Nasenspitze über Nase und Stirn hinlaufende gerade oder doch fast gerade Linie üblich. Dadurch wird der Kontur streng und wirkungsvoll vereinfacht, der Nasenrücken flach und breit (Fig. 145, 146, 170, 172, 183).

Bei der Gewandfigur ringt der Körper mit dem Gewand um die Oberherrschaft: bald siegt das Gewand (Draperiefigur, Fig. 161 u. 162), bald der Körper (Fig. 160), bald wird ein Ausgleich geschaffen (Fig. 130, 132, 154, 177, 178). Das Gewand selbst im Anfang starr und leblos (Fig. 161), dann mit Zipfeln versehen und in schöne Falten gelegt (Fig. 58 Athena, Fig. 138, 192), schließlich



Drei Köpfe in ihrem Gesichtswinkel:

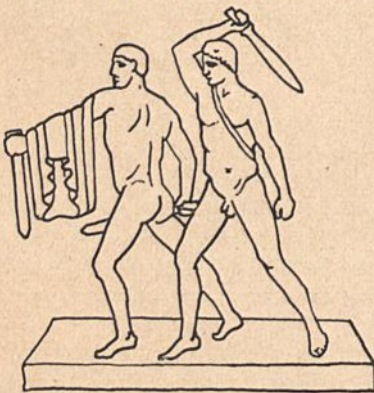
a) Deidameia aus Fig. 79.

b) Nike von Brescia.

c) Beethovens Totenmaske.

durch die Ionier zu übergroßer Zierlichkeit entwickelt (Fig. 92). Im scharfen Gegensatz dazu bringt die dorische Skulptur des Zeustempels in Olympia größte Schlichtheit (Fig. 78), die herrschend bleibt (Fig. 97, 151, 162, 196), bis die attische Skulptur des Parthenons dorische und ionische Art zu voller Harmonie einigt (Fig. 154 u. a.). Die Folgezeit reich an stets neuen Erfindungen (Fig. 131, 136, 137, 165).

Der archaischen Periode der Plastik entstammen Fig. 161, 139, 173, 174, 138, 58, 92, 181, 1 u. 2. Höchste Blüten sind die thronende Frau und das Denkmal der Tyrannenmörder, dessen richtige Ergänzung in einer Skizze hier vorgeführt wird.



wären, und Schöpfer des Apollon muß Pheidias selbst oder ein ihm nahestehender Künstler sein (Fig. 140).

Des Pheidias älterer Zeitgenosse ist Myron, der sich als scharfer Beobachter des Natürlichen erwies; den flüchtigsten Moment der Bewegung des nackten männlichen Körpers wußte er plastisch darzustellen. So holt der Diskoswerfer, die Scheibe schwingend, zum Wurf aus, im nächsten Augenblick muß die Lage aller Glieder völlig verändert sein; so ist der Satyr herangesprungen, um die Flöten aufzuheben, und prallt plötzlich zurück, nur mit den Zehen den Boden berührend (Fig. 151 und 152).

Was Myron und Pheidias für Attika bedeuteten, das war Polykleitos für die Peloponnes. Seine Stärke und seine Bedeutung lag in der Technik des Ergusses und

in der Durchbildung des männlichen Körpers, durch seine Siegerstatuen erwarb er sich dauernden Ruhm. Am bekanntesten ist sein Doryphoros, in dem er seinen Zeitgenossen das Ideal der stehenden jugendlich-männlichen Figur erreicht zu haben schien (Fig. 141).

In ganz anderer Weise löst Praxiteles das Problem der Stellung; er verbindet mit seinen Figuren eine Stütze, diese aber ist nicht zufälliges Beiwerk, sondern ein notwendiges Glied, ohne das die Figuren nicht mehr bestehen können. Dadurch erhält der Körper eine starke Biegung und zeigt sich in der ganzen anmutigen Beweglichkeit. Die Götter werden von ihm auf die Erde herniedergeführt und uns menschlich näher gebracht; nichts von der alten Erhabenheit ist geblieben (Fig. 147 u. 148). Hatte Praxiteles sich an Polyklet insofern angeschlossen, als er das Spielbein zurücksetzte, so setzt Lysipp es in seinem Herakles vor, deutlicher noch stellt er sich Polyklet mit seinem Schaber entgegen, in dem er einen neuen Kanon glaubte geschaffen zu haben (Fig. 144).

Durch Lysipp sind alle Kräfte entfesselt, es gibt nichts mehr, was nicht bewältigt werden könnte. Aber Griechenland fällt nicht mehr die Führung zu, sondern den neuen Reichen und Städten, besonders Pergamon, Rhodos und Alexandria. In Pergamon entstanden die Statuen der sterbenden Gallier, die durch ihre naturwahre Charakteristik sich auszeichnen (S. 69 u. 73). Nach Pergamon möchte man auch am liebsten den Faustkämpfer setzen, der mit »unerbittlicher Wahrheit einen Helden der Palästra« wiedergibt (S. 67). Hier wurde auch der große Altar gebaut mit seinen Figuren von gewaltiger Kühnheit und leidenschaftlicher Bewegung (S. 54 u. 55). Ebenso frei und kühn sind Werke rhodischer Kunstrichtung, wie der Laokoon (S. 74). Das Hauptgewicht liegt auf der äußeren Form, man soll staunen und staunt wirklich über die technische Meisterschaft. Neben dieser Richtung aufs Wirkungsvolle zeigt sich eine große Freude am Genrehaften und Idyllischen, die in Alexandria den Nil entstehen läßt (S. 69). Später gibt Rom den Künstlern dankbare Aufgaben, und Werke wie die Statue des Augustus (S. 110) zeigen noch einmal das ganze reiche Können der alten Zeit.

V. Die griechische Malerei.

Hinter den Bildhauern standen die Maler nicht zurück; aber von den Werken der großen Farbkünstler ist kein einziges auf uns gekommen. Einigen Ersatz bieten die Wandmalereien, die in Pompeji und anderen Orten in griechischem Geist, vielleicht auch durch griechische Kunsthandwerker ausgeführt wurden und eben deswegen so hohe Bewunderung verdienen, weil große Künstler daran nicht beteiligt sind.

Fig. 210 gibt eine Vorstellung von der Art der Wandmalerei. Einzelne Bilder befinden sich in einer Architektur, die natürlich nur Schein ist und uns lediglich durch Malerei vorgetäuscht wird. So sind auch der

Erotenfries und die Bilder mit der Opferung der Iphigenie, mit der Medeia und mit dem Polyphem Teile größerer Wände (S. 89 u. 91).

In Ägypten haben wir auch auf Holz gemalte Bildnisse gefunden. Sie lagen auf den Gesichtern von Mumien. Sie stammen aus der römischen Kaiserzeit, zumeist, wie es scheint, aus dem zweiten Jahrhundert (S. 91).

Der Wandmalerei nahe stehen Mosaiken, von denen manche nachweislich auf Gemälde zurückgehen, S. 92 u. 93.

Proben griechischer Zeichenkunst bieten die Vasen, die den Toten mit ins Grab gegeben wurden, und deren viele Hunderte auf uns gekommen sind (S. 82—85).

VI. Das kaiserliche Rom.

Seitdem das Griechentum politisch ohnmächtig geworden und die Städte Athen, Rhodos, Pergamon und Alexandria dem römischen Reiche einverleibt waren, wurde Rom der Mittelpunkt der alten Kulturwelt. Die griechische und hellenistische Kunst war schon früher siegreich in Rom eingezogen, jetzt erhielt sie unter römischem Einfluß ihr besonderes Gepräge. Es entwickelt sich ein griechisch-römischer Prunkstil, und es entsteht eine römische Reichskunst, die gleichermaßen den Osten wie den Westen beherrscht, obwohl die einzelnen Länder auch besondere Eigenheiten aufweisen.

In der Baukunst erhalten Bogen und Gewölbe erhöhte Bedeutung. Zum Tonnen- und Kreuzgewölbe gesellt sich die Kuppel. Oft sind Säule und Gebälk nur zum äußeren Schmuck da, und die Säule wird als Halbsäule ein Teil der Wand (Fig. 228). — Zunächst wird auf das Äußere, auf den baulichen Körper, der den Raum umgrenzt, das Hauptgewicht gelegt, und wir haben es, wie beim griechischen Tempel, mit ausgeprägtem Körperstil zu tun. Bei anderen Bauten, wie beim Pantheon und der Basilika des Maxentius, kommt es den Künstlern in erster Linie auf die Raumwirkung an, und die Außenansicht verliert an Bedeutung (Raumstil).

Die Stadt Rom selbst bekam unter den Kaisern ein glänzenderes Gewand, eine Pracht in Bauten wurde entfaltet wie seitdem in keiner Stadt der Welt.

Cäsar machte den Anfang, und Augustus trat auch hier das Erbe an; von ihm erwähnt Suetonius die Äußerung, er habe Rom als Ziegelstadt vorgefunden und hinterlasse es als Marmorstadt, und ausführlich berichtet Augustus selbst über seine Bautätigkeit im Monumentum Ancyranum. Der große Stadtbrand unter Nero brachte der Stadt gerade Straßen und neue Häuser. In der Ausführung großer öffentlicher Bauten führen besonders die Flavier (Vespasian, Titus und Domitian), sodann Trajan und Hadrian fort. Aber auch nach dieser Zeit blühte die Baukunst, und bis zu Constantin dem Großen wurden staunenswerte Bauten errichtet, während die Plastik rascher verfiel.

Die großen Baudenken, die zuerst im 4. Jahrhundert in Griechenland aufgetreten waren, wurden unter den Kaisern folgerichtig durchgeführt. Das alte Forum Romanum bot noch eine durch Zufall entstandene, von Gebäuden der verschiedensten Art begrenzte Fläche dar. Dagegen schufen Cäsar und Augustus in ihren Fora Baugruppen nach einheitlichem Plan. Den Höhepunkt erreicht das Trajans-

forum, das Forum, Basilika, Tempel und zwei Bibliotheken nach wohldurchdachtem Plan zusammenschließt.

Cäsar begann auch auf dem Marsfelde zu bauen, noch mehr sein Nachfolger. So erbaute dieser hier sein Mausoleum, während sein Freund und Schwiegersohn Agrippa Thermen und das Pantheon hier anlegte. Das Pantheon wurde später nach einem Brande in anderer Form durch Hadrian wieder aufgebaut (S. 104 u. 105).

Von anderen Bauten bietet unser Heft das Marcellustheater, das flavische Amphitheater, die Triumphbögen des Titus und Constantin, die Thermen des Caracalla, das Grabmal Hadrians sowie die Basilika des Maxentius (S. 100 bis 107).

Rom war im Altertum eine wasserreiche Stadt und ist es bis heute geblieben: in ausgedehnten Leitungen floß und fließt das Wasser der Stadt zu. Vor den Toren der Stadt waren die Landstraßen stundenweit von Grabdenkmälern umgeben (S. 103).

So war Rom jahrhundertlang die erste Stadt der Welt, bis es gegen das Ende der Kaiserzeit von seiner stolzen Höhe herabsank. Die Reste der alten Bauten verleihen noch heute der Stadt ein charakteristisches Gepräge; im Zeitalter der Renaissance aber wurden sie als unübertreffliche Vorbilder betrachtet und halfen eine neue Blüte der Baukunst herbeiführen.

Von Rom aus erhielten auch Gallien und Deutschland höhere Kultur. Wohlerhalten kündet noch heute die Porta Nigra in Trier von der Macht des alten Roms, mit dem Limes grenzten die Römer ihr Gebiet nach außen ab (S. 114 bis 116). Städte wie Trier, Köln, Straßburg, Regensburg, Augsburg und Kempten verdanken römischer Gründung ihr Dasein und teilweise noch ihre heutigen Straßenzüge.

Der Osten des Reiches ist selbständiger. Die Großartigkeit der Pläne, wie sie das Forum Trajans bietet, kehrt hier an vielen Stellen wieder, so in Spalato und im fernen Baalbek (S. 117). Bezeichnend ist die Vorliebe für kuppelüberdeckte Zentralbauten und die überaus reiche, an die Barockzeit des 17. Jahrhunderts erinnernde Fassadengestaltung. Übrigens stehen sich in der späteren Baukunst zwei Strömungen gegenüber, von denen die eine Einfachheit und Ruhe erstrebt (Spalato), die andere nicht frei von Unruhe und Überladung ist (Baalbek). Wenn es erlaubt wäre, Ausdrücke, die für das 17. und 18. Jahrhundert geprägt sind, auf die alte Zeit zu übertragen, so würden wir von Klassizismus und Barock sprechen.

Die Anfänge der Kultur und Kunst.



Fig. 1.

Ältere Steinzeit (1—4). 1. Das Keßlerloch bei Thayngen im Kanton Schaffhausen, eine Höhlenwohnung. — 2. Weidendes Rentier, auf Rentierhorn eingeritzt. — 3. Harpune aus Rentierhorn zum Fischfang. — 4. Werkzeug aus Feuerstein zum Schneiden.

Jüngere Steinzeit (5—11). 5. Feuersteinbeil mit Holzschaft. — 6. Grab mit zusammengekrümmtem Skelett (liegender Hocker), Tongefäß mit Speise und Trank und durchbohrter Steinhammer als Beigaben. — 7. Pfahlbaudorf. — 8. Megalithgrab. — 9. Feuersteindolch. — 10. Tongefäß mit Bandornament. — 11. Tongefäß mit Schnurverzierung.



Fig. 2. Pyramide von Gizeh, Königsgrab nach 2800.

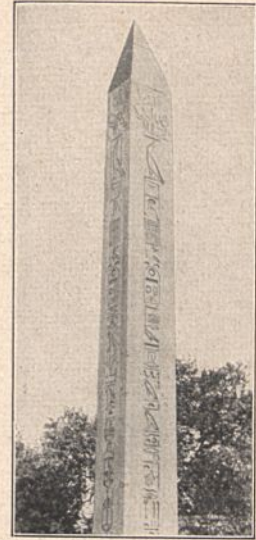


Fig. 3. Ein Obelisk.

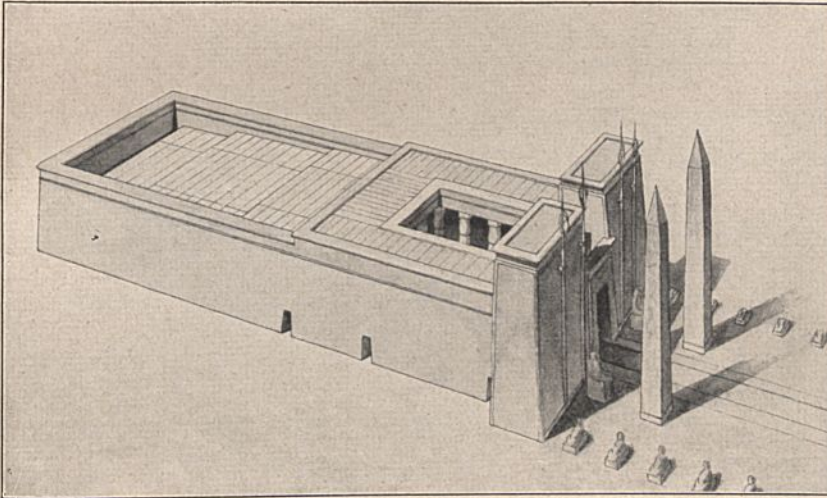


Fig. 4.* Ein Tempel zu Karnak, wiederhergestellt.

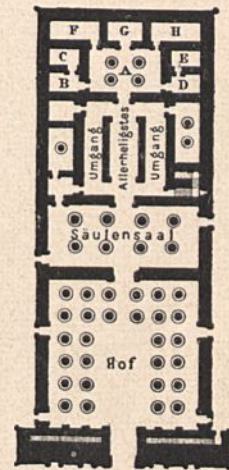


Fig. 4a. Grundriß dazu.

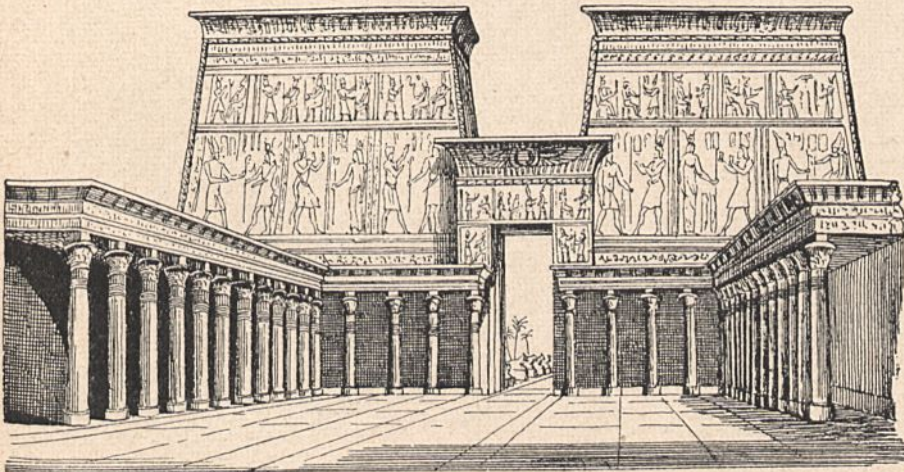


Fig. 5. Ägyptischer Tempel, Hof und Pylon.

Der Weg zum Tempel von Statuen der dem Gott heiligen Tiere umgeben, vor dem Eingang zwei Obeliken und Statuen des Königs. Das Torgebäude (Pylon) aus zwei mächtigen Türmen. Der Tempel aus drei Teilen, dem Hof, dem Säulensaal und dem Allerheiligsten, an das sich Nebenräume anschließen. Der Hof mit Säulenhallen geschmückt. —

Blüte des Tempelbaues im neuen Reich (1600—1100), während die Pyramiden meist dem alten Reich angehören (2800—2200).



Fig. 6. Männlicher Kopf. Kairo.

Fig. 6. Altes Reich. Die Holzstatue, die einen hohen Beamten darstellt, ist bekannt unter dem Namen „Dorfschulze“. Das Holz war einst mit einer dünnen bemalten Stuckschicht überzogen. — Der Kopf der Nofret weist reiche Bemalung auf.



Fig. 7. Prinzessin Nofret. Kairo.



Fig. 8. Prinz Rahotep und seine Gemahlin Nofret. Kalkstein.
Kairo.



Fig. 9. Königsstatue des mittleren Reichs (Sesostris I.). Kairo.

Die sitzenden Figuren sind auf Vorderansicht berechnet. Der lange künstliche Bart und das bis auf die Schultern herabfallende Kopftuch bezeichnen den König.



Fig. 10. Totengericht, Papyrusblatt aus einem Totenbuche.

Auf der Wage wird von Anubis (mit Schakalkopf) das Herz des Verstorbenen gewogen. Vor der Wage der ibisköpfige Thoth, der das Ergebnis des Wägens verzeichnet; neben ihm sein heiliges Tier, der Hundsaife. Rechts auf dem Thron Osiris, links Isis.

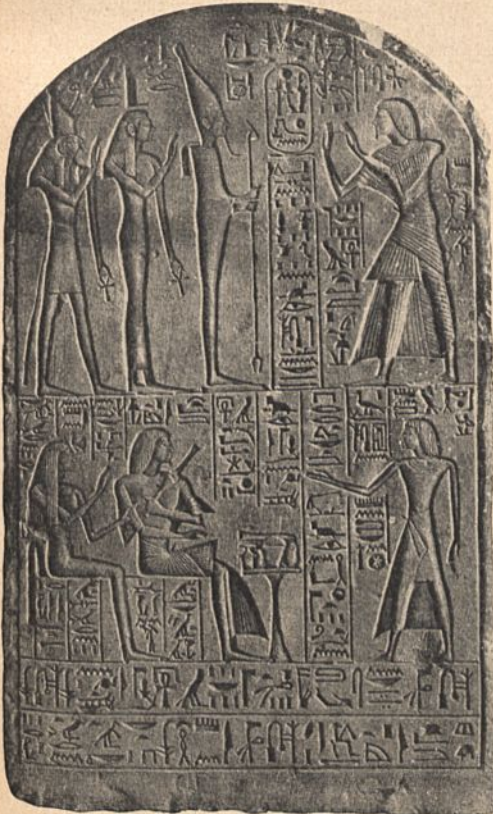


Fig. 11. Grabstein aus der Zeit von 1350—1100. Stuttgart.

Im oberen Felde der Verstorbene vor Osiris, Isis und Horus (mit Falkenkopf), im unteren Felde bringt der Sohn den verstorbenen Eltern ein Totenopfer dar Beachte die Relieftchnik!

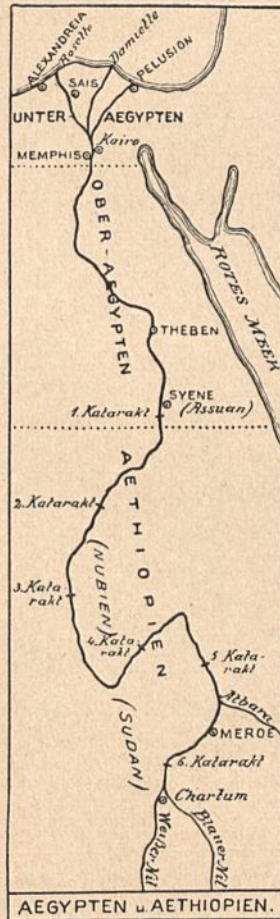


Fig. 12.*



Fig. 13.

Sargdeckel in Mumienform. Kalkstein. München.

An einer Kette eine Brusttafel mit vier kauern den Göttergestalten. Darunter die Sonnenscheibe.

Assyrien und Babylon.



Fig. 14.* Die Euphrat- und Tigrisländer.

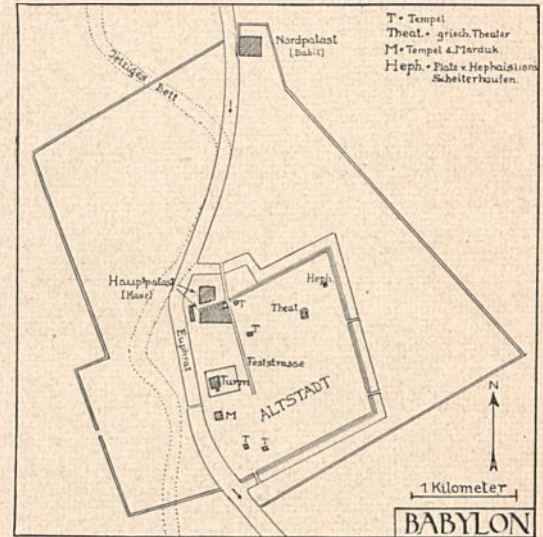


Fig. 15.* Die Stadt Babylon.

Alt-Babylon war eine kleine Stadt von etwa zwei Quadratkilometer Grundfläche, umgeben von einem breiten Stadtgraben. Nach Ninives Untergang (606) wird Babel ausschließliche Residenz. Nebukadnezar fügt die Neustadt mit starken Mauern und prächtigen Türmen hinzu. Die ganze Stadt jetzt größer als Rom zur Kaiserzeit, Herodot übertreibt ins Ungeheure.

Im Süden der Altstadt der große Tempel Marduks, des Schöpfers Himmels und der Erden. Nördlich davon der große Turm, der in 6 Stufen emporsteigt und das Haus des Gottes trägt (vgl. den Turm in Fig. 16). In NW der Altstadt auf der Akropolis (heute Kasr) der Hauptpalast, in dem auch Alexander d. Gr. residierte. Der südl. Teil von Sargon (710–705) und Nabopolassar (625–604) erbaut; im NO dieses Teiles an der inneren Stadtmauer die hängenden Gärten der Semiramis. Der nördlich der Stadtmauer liegende Teil des Palastes von Nebukadnezar (604–561) hinzugefügt. In der Neustadt von demselben Herrscher der Nordpalast, in dem Alexander 323 starb; jetzt Ruinenhügel Babil (= Babylon).

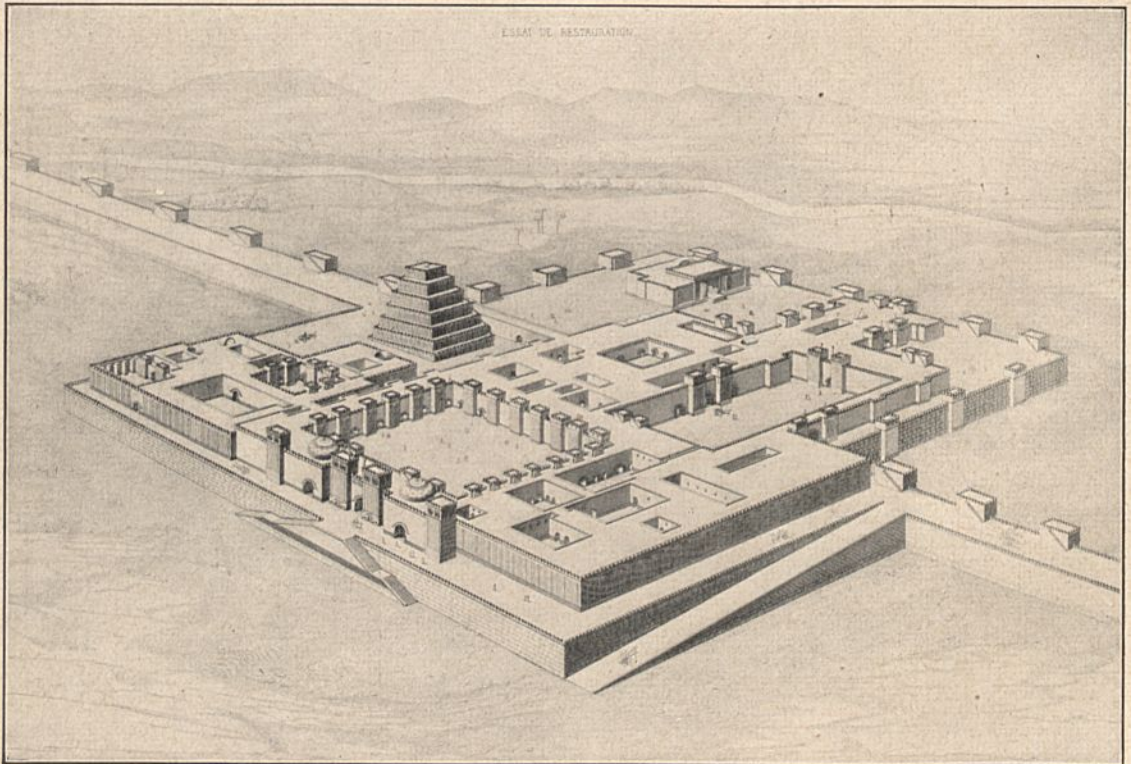


Fig. 16. Palast von Chorsabad (Dur-Scharrukin = Sargonsburg).

Sargon II. von 710–705. Von den größeren und kleineren Höfen aus sind die Säle und Zimmer zugänglich. Flache Dächer. Von der Stufenpyramide sind noch vier Stockwerke leidlich erhalten. Alles aus Backstein.



Fig. 17. Löwenjagd zu Pferde, voran der König.



Fig. 18. Der assyrische König Assurnasirpal (884–860). Hinter ihm ein Diener mit Bogen und Fliegenwedel. Das Schriftband läuft quer über die Figuren, das Haar in zahllose regelmäßige Löckchen geordnet.



Fig. 19. Geflügelter Dämon mit Adlerkopf.

Scharfe Umgrenzung der Muskelpartien wie auch in Fig. 18.

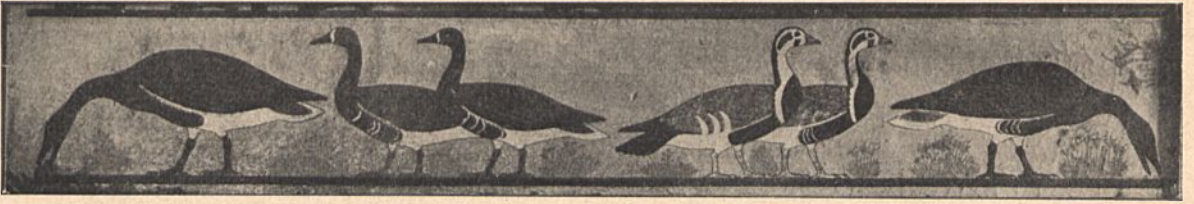


Fig. 20. Malerei aus einem Grabe zu Medum in Ägypten. Altes Reich.
Bunte Gänse und Enten, am Boden grünes Gras.

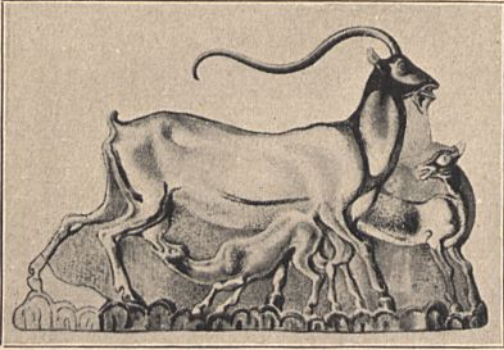


Fig. 21. Fayencerelief aus Knosos (Kreta).

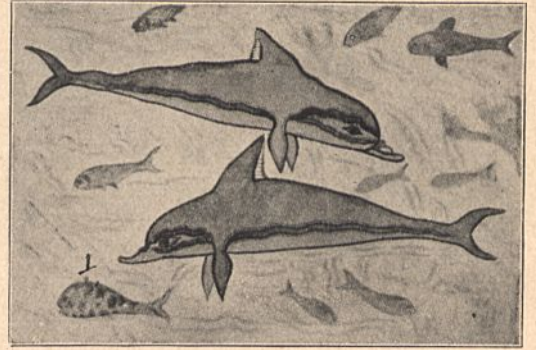


Fig. 22. Wandmalerei aus Knosos.



Fig. 23. Die Reliefs zweier Goldbecher aus dem Kuppelgrab von Waphio (südl. von Sparta).

1. Einfangen wilder Stiere: In dem an zwei Seiten befestigten Netz ein sich überschlagender Stier, rechts und links je ein dem Netz entronnener Stier; der eine stürmt davon, die Hinterbeine hoch in die Luft werfend, der andere mit emporgehobenem Vorderkörper hat zwei seiner Nachsteller überrannt. Die mangelnde Perspektive zeigt sich in den Felszacken, die zum Zweck der Raumfüllung über den Rindern angebracht sind. Der ganze Becher Fig. 24.,

2. Rinder auf der Weide: In der Mitte ein Stier und von diesem halbverdeckt eine Kuh, dahinter ein schnuppernder Stier, während vorn ein anderer fortgetrieben wird und den Kopf hoch in die Luft hebend brüllt.

Wohldurchdachte Komposition: klare Scheidung in Mitte und Flanken, Wirkung durch Kontraste.



Fig. 24.
Das ägäische Kunstgewerbe.
Kreta und Mykenä
(4 aus Waphio, 10 und 11 aus Rhodos).

1. und 3. Kretische Vasen (sog. Kamäresvasen). — 2. Alabasterbecher mit großen Henkeln. — 4. Goldbecher aus Waphio. — 5. Nestorbecher (Gold); Ilias XI 632—637. — 6. Sarkophag mit Goldschmuck; Ergänzung. — 7.—9. Gestanzte Goldblättchen mit Schmetterling, Bandmuster und Tintenfisch zum Schmuck der hölzernen Sarkophage, in denen die Toten bestattet wurden. — 10. und 11. Vasen mit stilisierten Seetieren.

Troja.



Fig. 25. Der Hügel von Troja, von Norden aus dem Simoeis-Tale gesehen. Heute heißt der Hügel Hissarlik.

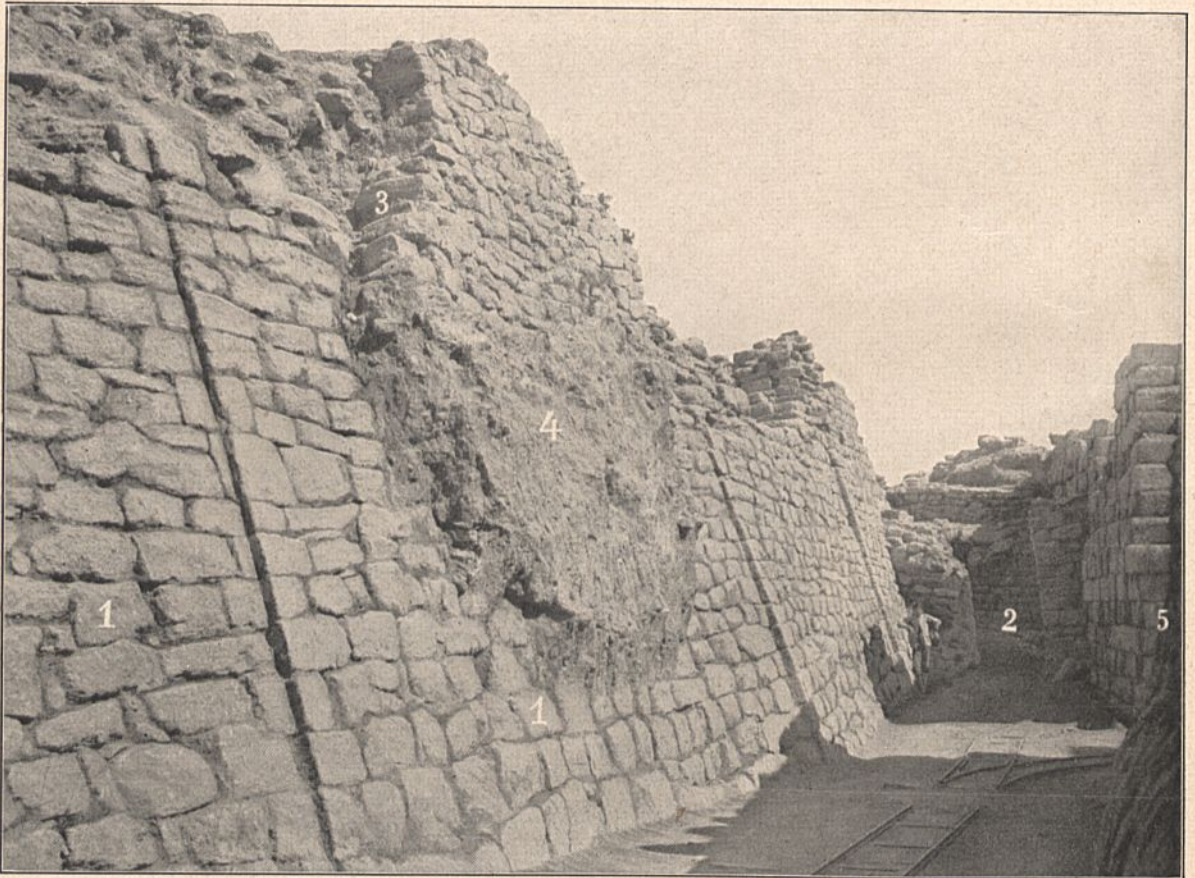


Fig. 26. Östliche Burgmauer und Osttor der VI. Schicht.

1 die stark geböschte Mauer der VI. Schicht mit ihren Vorsprüngen, die nur zum Schmucke dienen; 2 (nicht deutlich) das Osttor zwischen den beiden Mauern; 3 Burgmauer der VIII. Schicht auf Schutt (4) stehend; 5 Quaderfundament der Säulenhalle des römischen Athenabezirks. Die VI. Schicht mit ihren stolzen Mauern hat Schliemann (1822—1890) nicht mehr erblickt. Seit 1871 wiederholt auf Hissarlik ausgrabend, starb er in dem Glauben, in der II. Schicht (etwa 2000 v. Chr.) die Burg des Priamos gefunden zu haben. Erst 1893 und 1894 fand Dörpfeld die heute noch 5 m hohen Burgmauern der VI. Niederlassung, die mit der Burg von Tiryns und Mykenä gleichzeitig sind.

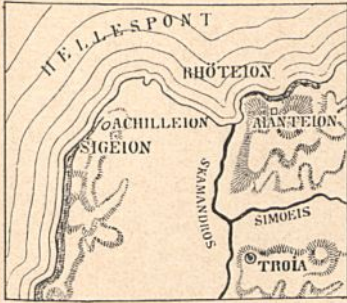


Fig. 27.* Kärtchen von Troja.

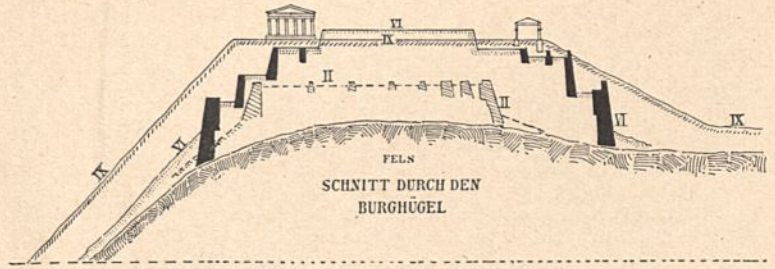


Fig. 28.* Schnitt durch den Burghügel.

(Die Höhenmaße sind im Verhältnis zu den Längenmaßen der größeren Deutlichkeit wegen übertrieben, ähnlich wie bei einer Reliefkarte.)

Troja hat eine günstige Lage, auf einem Hügel am Kreuzungspunkte von zwei fruchtbaren Ebenen. Das Lager der Griechen lag zwischen den Vorgebirgen Sigeion und Rhöteion oder zwischen den späteren Grabhügeln des Achilleus und Ajas. Andere suchen das Lager im Westen von Troja an der Küste. — Der Hügel war seit uralter Zeit bewohnt. Man unterscheidet neun Schichten oder Ansiedlungen. Die unterste aus der Steinzeit lag nahe über dem gewachsenen Felsen. Die II. war die ältere Burg. Die VI. Ansiedlung, ebenfalls eine Burg, erhob sich in Terrassen; der obere Teil, die ganze Mitte, wurde mit ihren Gebäuden bei der Anlage der IX. Ansiedlung, der Akropolis des römischen Ilios, durch Planierung zerstört. Von dem römischen Athenabezirk in Fig. 28 der Tempel und die Säulenhalle sichtbar.

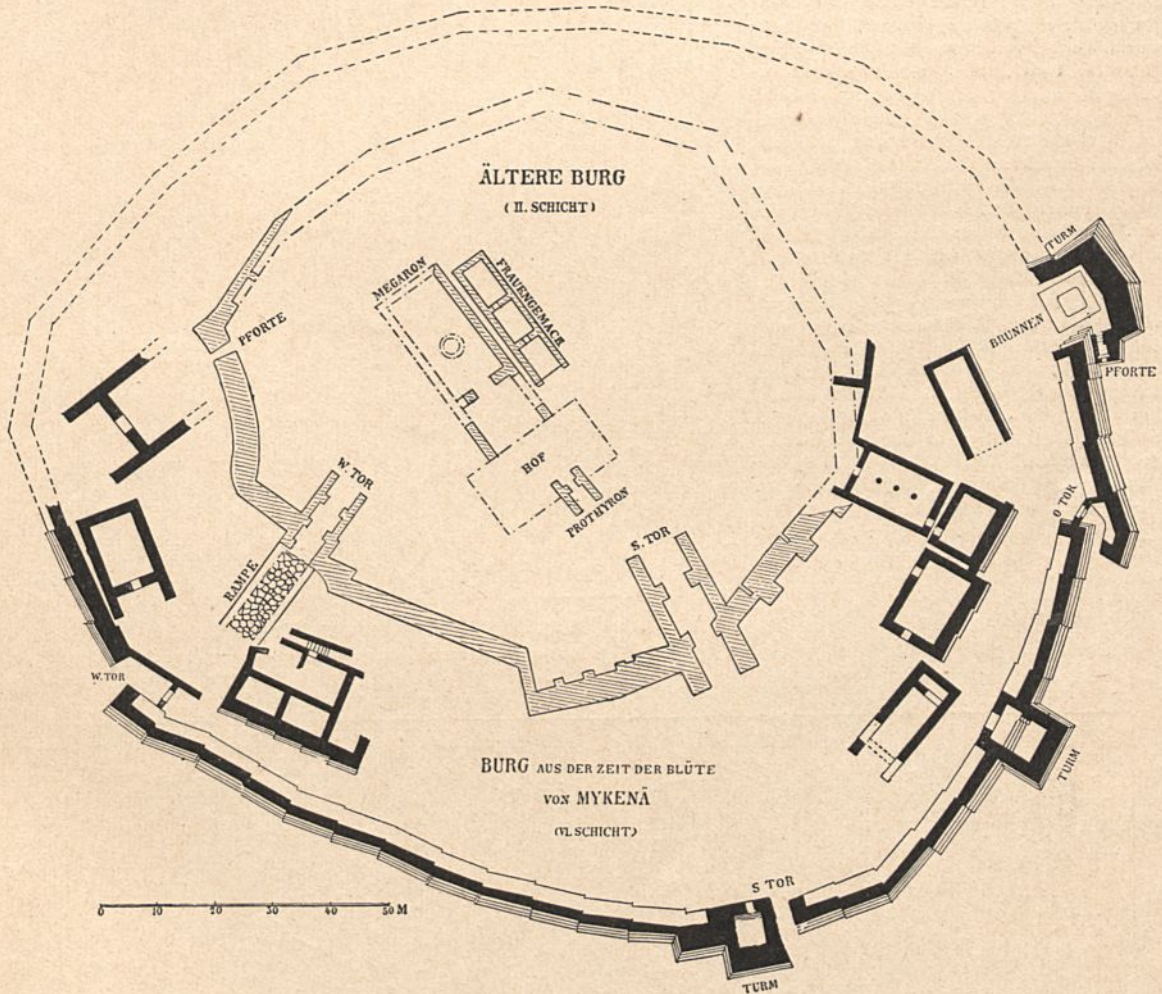


Fig. 29.* Plan der II. und VI. Ansiedlung von Troja.

Troja II: Beachte die beiden Tore mit doppeltem Verschluss, vor dem W.-Tor die mit großen Steinplatten gepflasterte Rampe, im Innern das Prothyron und hinter dem Hofe das Megaron mit Vorhalle. Bei einem zweiten Gebäude ist der Raum hinter der Vorhalle in zwei Gemächer geteilt (Frauengemach?). Andere Gebäude sind zerstört.

Troja VI: Das erhaltene Stück der Mauern 300 m lang. Beachte die Pforte, 3 Tore, 3 Türme, den Brunnen und zahlreiche Wohnräume. Die Mauern im N. und W. (etwa 200 m) wurden etwa 550 v. Chr. für die Mauern von Sigeion abgetragen. Troja VI kann als das Troja der Sage gelten, aber größere Übereinstimmung zwischen Dichtung und Funden herrscht nicht. Homers Troja ist eine Stadt, und das skäische Tor suchen zu wollen ist vergebliches Bemühen.

Hauptwerk: Dörpfeld, Troja und Ilios, 1902.

Tiryns.

1500—1200.

Die Burg von Tiryns liegt auf einem isolierten Hügel, der 300 m lang ist und bis zu 18 m über der Ebene aufragt. Nördlich liegt die kleinere Unterburg, im Falle der Gefahr ein Zufluchtsort für die Bewohner der Stadt, die sich am Fuß des Berges ausdehnte.

Oberburg. Doppelt sind die Mauerzüge an den beiden Eingängen, am Haupteingang im Osten eine äußere und eine innere Festungsmauer, im Westen zum Schutz der großen Treppe vor der Palastmauer ein gewaltiger halbkreisförmiger Vorbau (Fig. 31, 2).

In den Jahren 1884 und 1885 ließ Schliemann mit Hilfe des Architekten Dörpfeld die Oberburg vom Schutt befreien und entdeckte die Reste des alten Palastes. Der Eingang zum Palast ist im Osten. Auf einer Rampe steigen wir empor und kommen an einem Turme vorbei zu dem oben offenen Haupttor. Durch dieses hindurchschreitend befinden wir uns in dem von mächtigen Mauern eingeschlossenen Torwege. Durch ein zwei-flügeliges Tor führt der Weg zu den Mauern des Palastes und zu einem Torbau (πρόθυρον, προπύλαιον). Über den äußeren Hof durch einen kleineren Torbau treten wir in den von Säulenhallen umgebenen inneren Hof (αὐλή), in dem sich der Altar befindet. Vom Hofe aus gelangen wir durch die Vorhalle (αἶθουσα δώματος) und den Vorsaal (πρόδομος) in den Hauptwohnraum, den Männersaal (μέγαρον): 115 Quadratmeter Fläche, vier Säulen helfen die Decke tragen, zwischen ihnen der Herd. Beim Frauensaal fallen Vorhalle und Vorsaal in eins zusammen. Andere Räume (ψάλαμοι), die als Schlafgemach und Schatzkammer gedeutet werden. Westlich vom Megaron das Bad. In der Festungsmauer im Westen die Pforte und mehrere Türme, im Süden und Osten Magazine und Kasematten.

Hauptwerk: Schliemann, Tiryns, 1886.

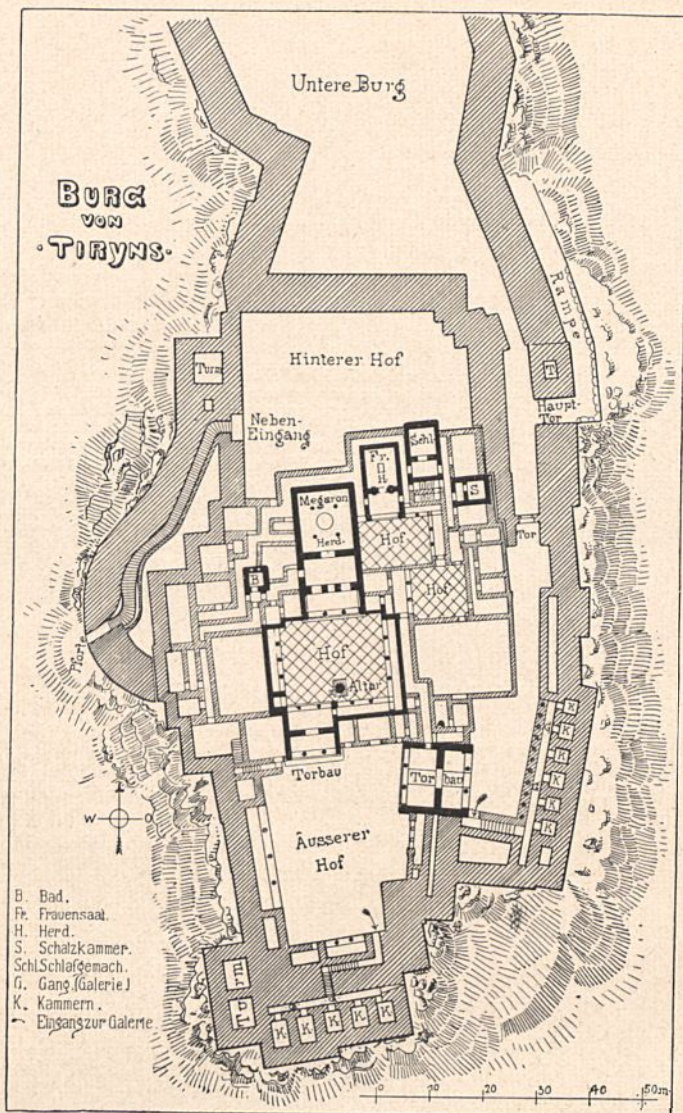


Fig. 30.* Palast von Tiryns. Plan.

Die wichtigsten Räume sind durch schwarze Linien hervorgehoben.

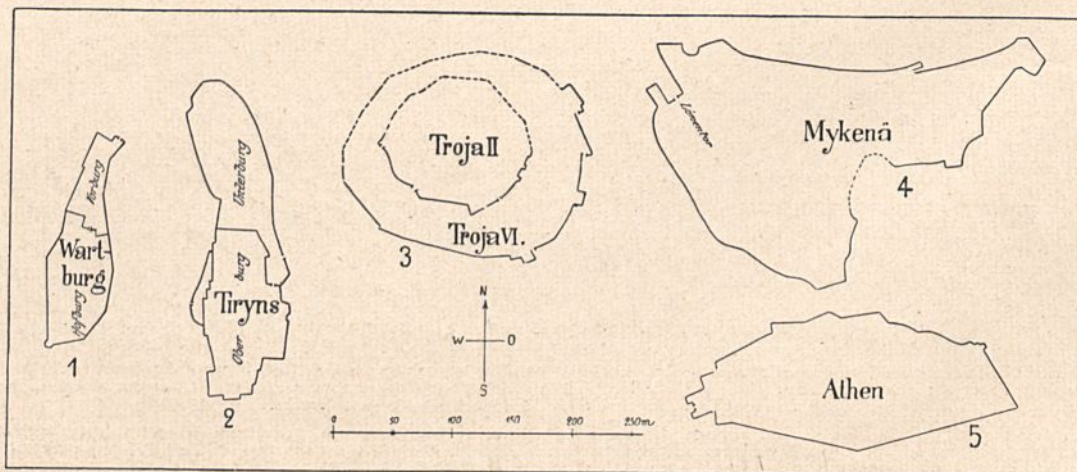


Fig. 31.* Alte Burgen im Vergleich mit der Wartburg.

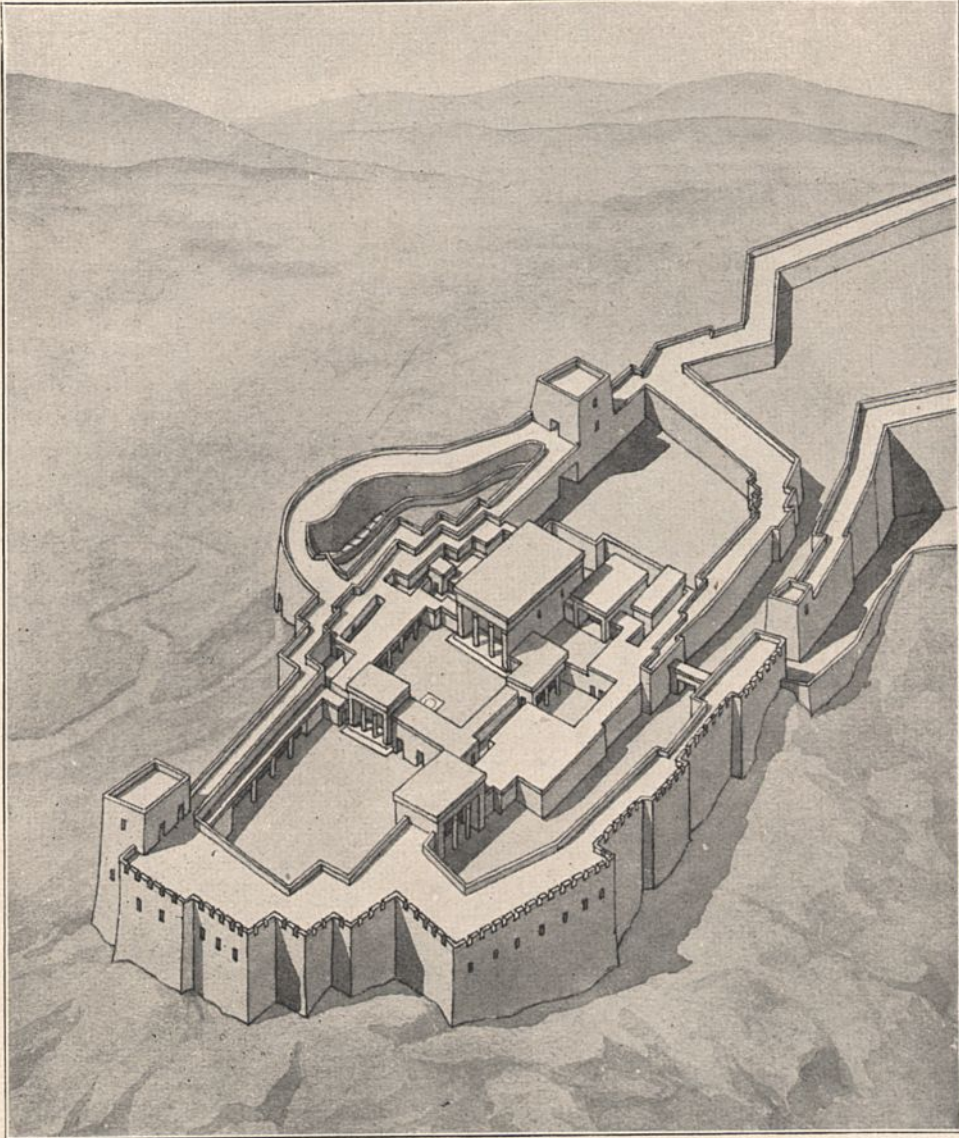


Fig. 32.* Palast von Tiryns. Vogelschau.



Fig. 33. Blick in die Galerie der Ostmauer G. Die Eingänge rechts führen in die (zerstörten) Kammern K.



Fig. 34. Die Rampe im Osten mit einem Stück der Mauer und dem Turm.

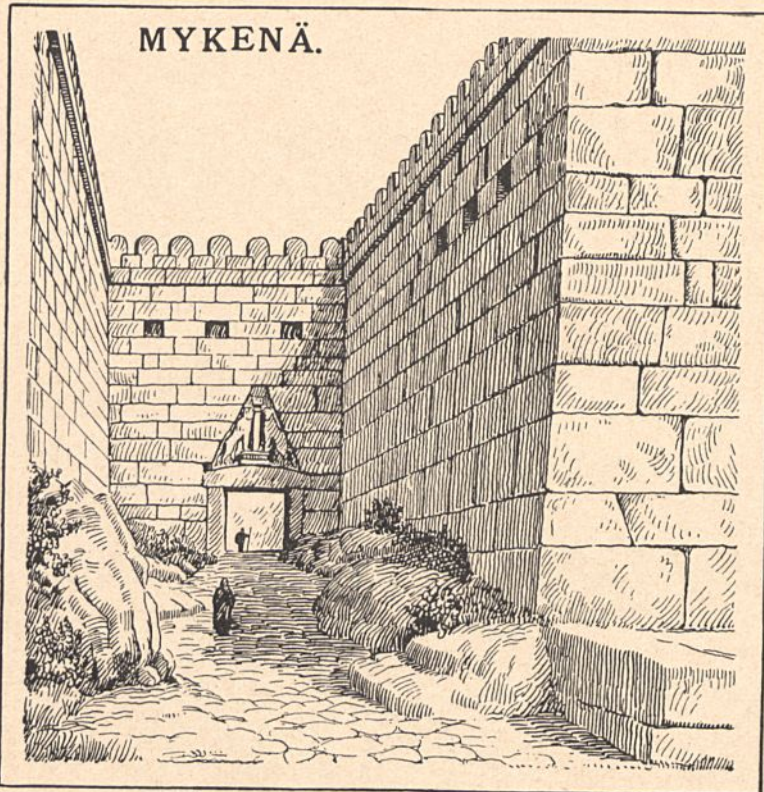


Fig. 35.* Das Löwentor von Mykenä. Ergänz.

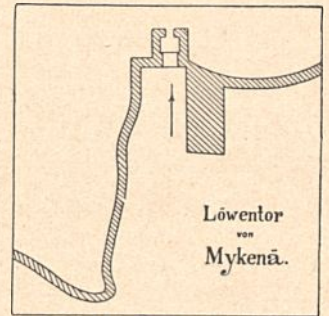


Fig. 36.* Durch die Mauer links, die senkrecht zum Tor steht, und den gewaltigen Turm rechts wohl geschützt, liegt das Tor. Es ist aus mächtigen Steinen erbaut, von denen die einen als Pfosten dienen, der größte als Sturz. Dieser ist 5 m lang, 2,5 m tief und in der Mitte 1 m dick. In dem ausgesparten Dreieck darüber erheben sich wappenartig zwei Löwen, deren Köpfe besonders angesetzt waren und heute verloren gegangen sind. Der Lauf der Burgmauer in Fig. 31,₄ sichtbar.

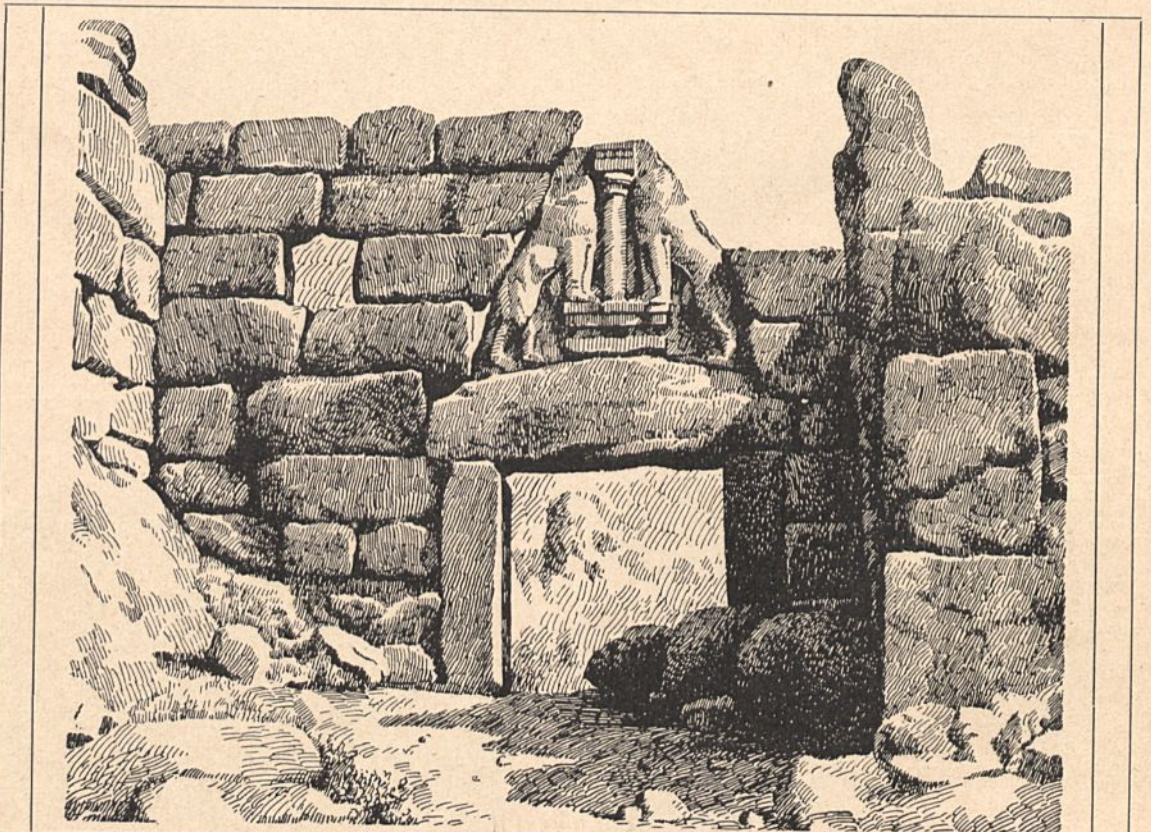


Fig. 37.* Das Löwentor in seinem heutigen Zustande.



Fig. 38. Dolchklinge von Mykenä.

Die Dolchklinge ist von Erz mit eingelegtem Schmuck aus Silber und verschieden gefärbtem Gold: Männer mit großen Schilden und Lanzen kämpfend. In ähnlicher Technik der homerische Schild zu denken.

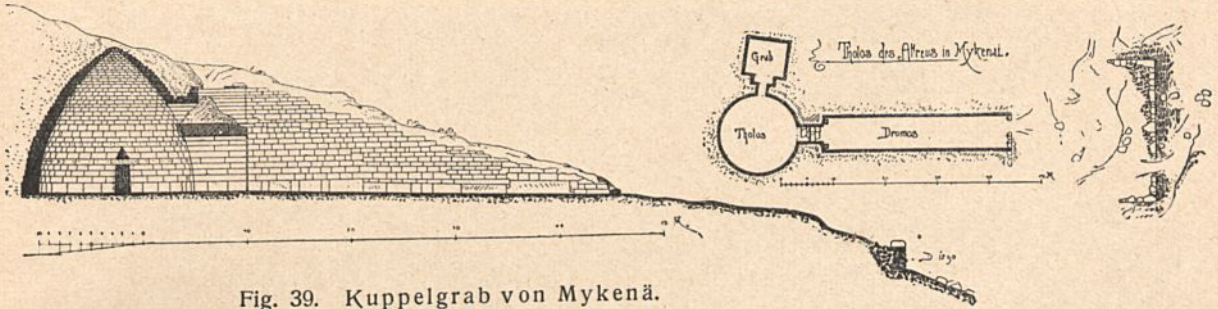
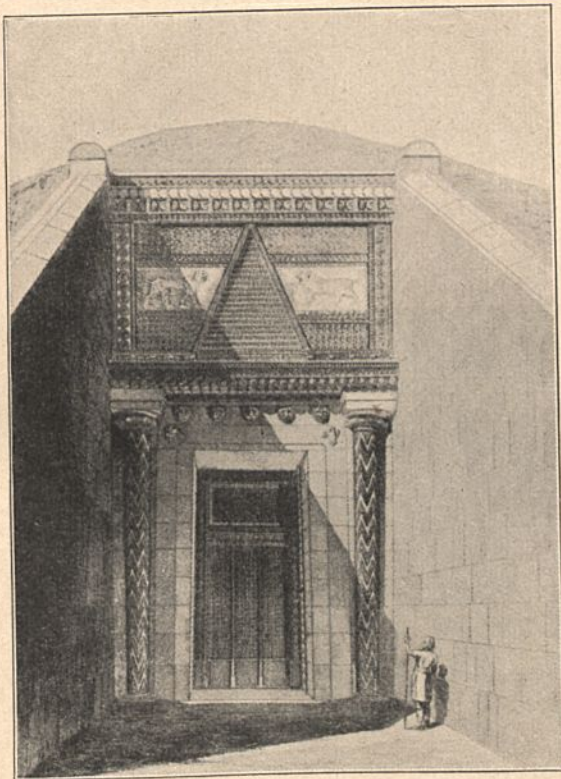


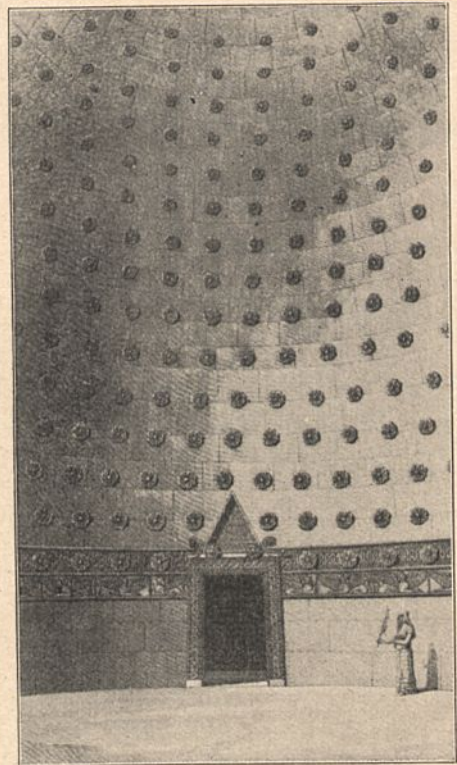
Fig. 39. Kuppelgrab von Mykenä.

Nah bei der Burg liegen die Königsgräber, unter ihnen das früher Schatzhaus des Atreus benannte. Durch einen langen Gang (Dromos) und eine prächtige Tür kommt man in den kreisförmigen Raum. Dieser verengt sich allmählich nach oben zu, indem stets enger werdende Steinringe übereinander gesetzt sind und so der Eindruck des Gewölbes hervorgerufen wird. Von der ehemaligen Ausschmückung haben sich nur geringe Reste erhalten: vermutlich war der Raum mit Metallrosetten verziert. Dieses Hauptgemach war zum Totenkult bestimmt, während die Grabkammer in einem viereckigen, ziemlich niedrigen, flachgedeckten Steingemach zu suchen ist.



(Perrot et Chipiez.)

Fig. 40. Eingang zum Kuppelgrab.



(Perrot et Chipiez.)

Fig. 41. Das Innere des Kuppelgrabes.

Dorischer Stil.

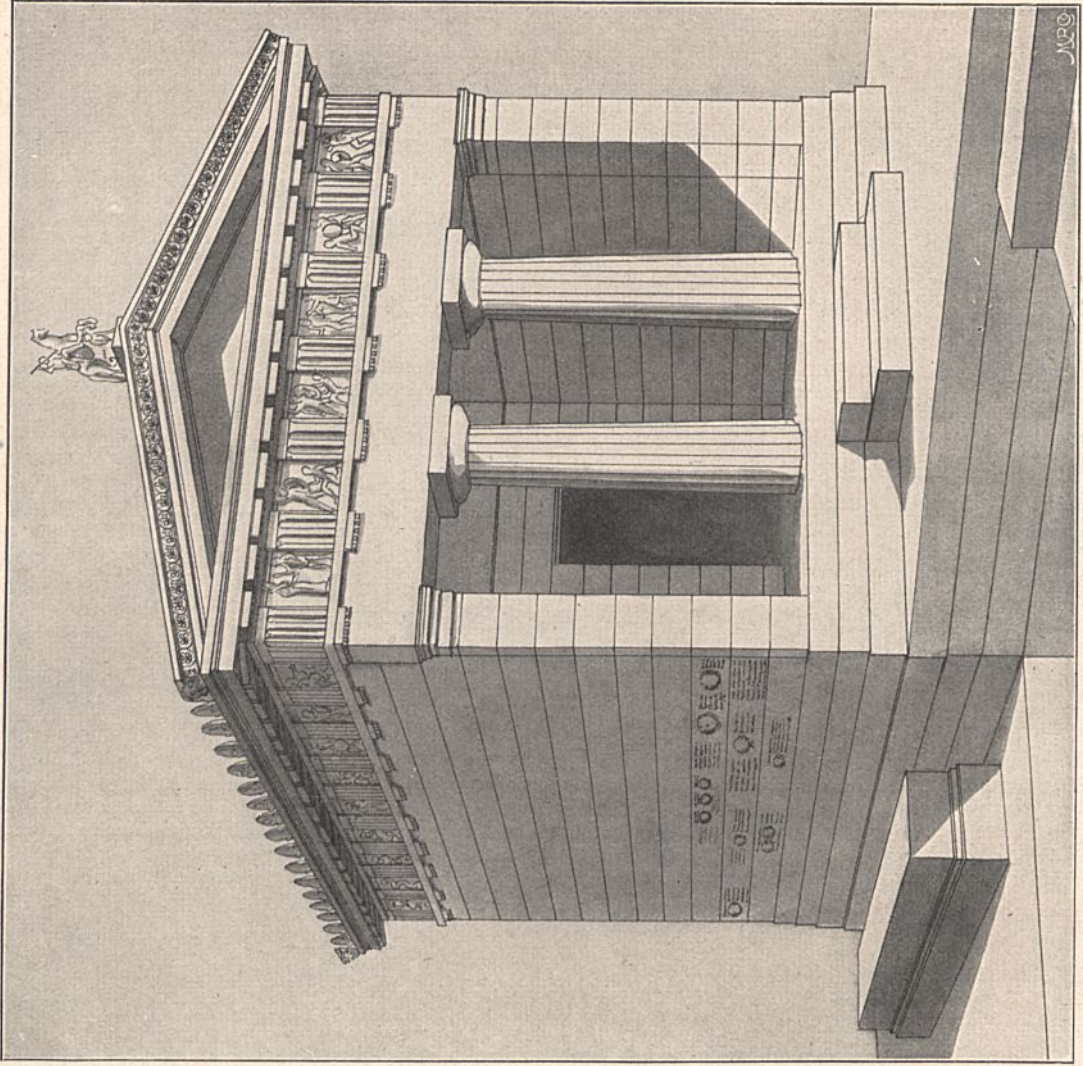
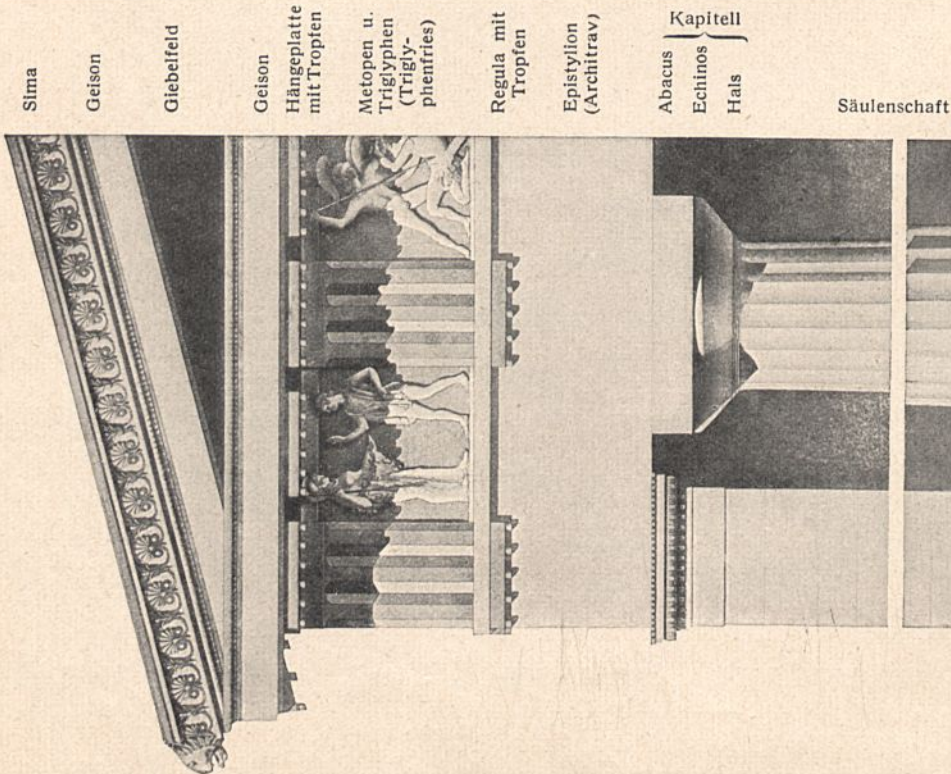


Fig. 43.* Schatzhaus der Athener in Delphi, ein Muster des dorischen Stils.

Auf der Wand zwischen Kränzen religiöse Lieder mit darüber geschriebenen Noten. Der Sockel neben dem Schatzhaus trug die Weihgeschenke von der Schlacht bei Marathon. — In Fig. 42 ist die Säule aus Raumersparnis um ein Feld nach links gerückt, das Richtige bietet Fig. 43.

Fig. 42. Säule und Gebälk vom Schatzhaus der Athener.

Ionischer Stil.

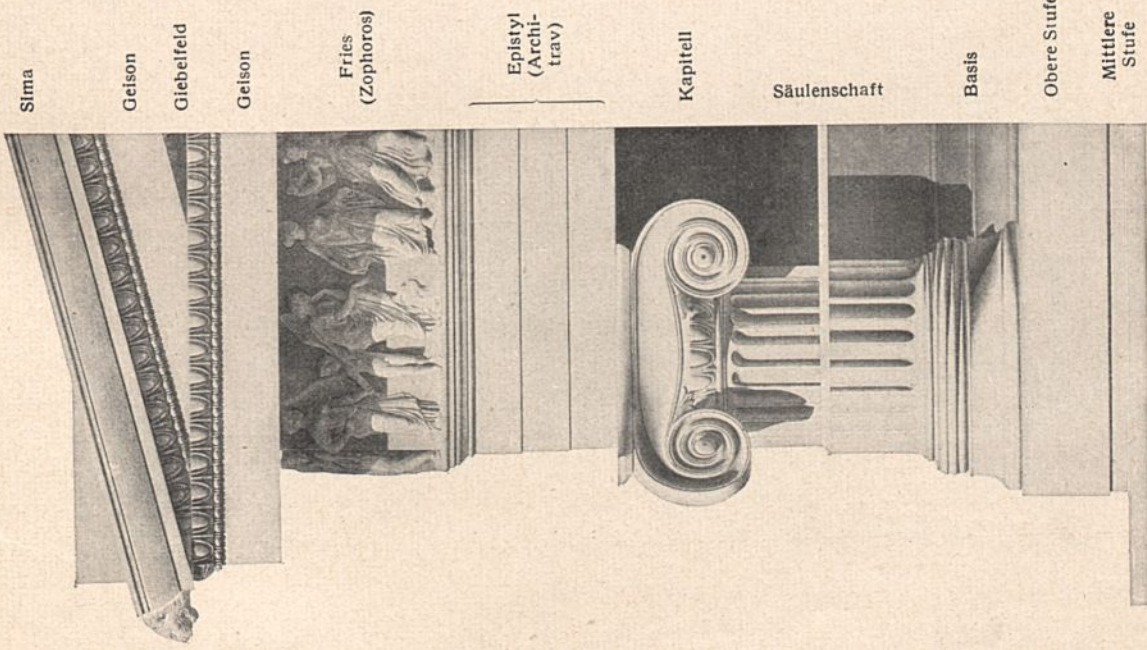


Fig. 44. Säule und Gebälk des Niketempels.

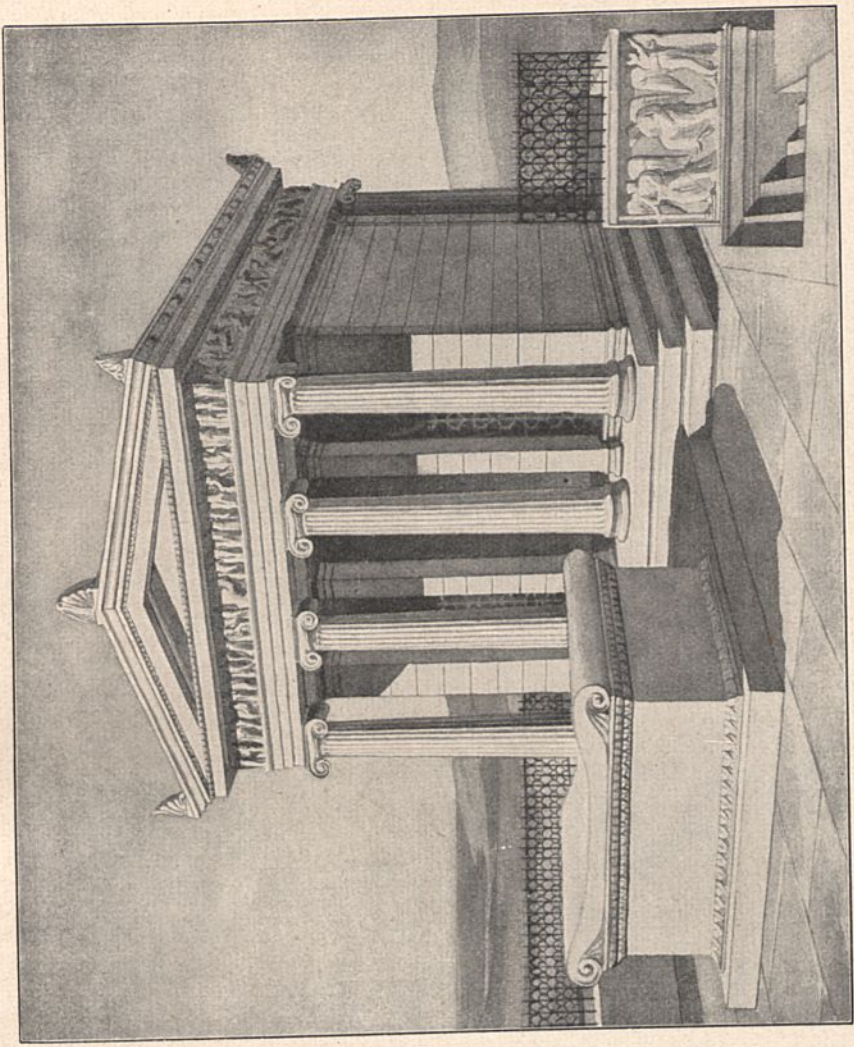


Fig. 45.* Tempel der Athena Nike auf der Burg von Athen, ein Muster des ionischen Stils. Die ionische (kleinasiatische) Bauweise unterscheidet sich von der dorischen (europäisch-griechischen) zunächst durch die Säule. Die ionische Säule ist schlanker und höher als die dorische; sie besteht aus Basis, Schaft und Kapitell. Die Furchen (Rillen, Kanneluren) der Säule stoßen nicht, wie bei der dorischen Säule, scharfkantig aneinander, sondern sind durch schmale Stege getrennt. Das Kapitell besteht aus dem Kymation mit der Perlenkranz (κόρυμβος) und dem Volutenband mit den Voluten; darüber eine Plinthe. Über der Säule das Epistyl, dreiteilig, insofern das höhere Stück jedesmal über das untere vorragt. Der ungegliederte Fries bietet dem Reliefgesims (Geison) ab, und es folgt das Dach, das mit der Traufkante (Rinnleiste, Sima) auf dem Gesims aufliegt. An den Schmalseiten wird, oft mit reichem Statuenschmuck, das Giebfeld eingeschoben, so daß ein doppeltes Geison entsteht. Zwischen Fries und Geison findet sich nicht selten der Zahnschnitt, wie in Fig. 46. Manche Bauglieder, hier die beiden Geisa, schließen mit einem ionischen oder lesbischen Kymation ab, vgl. Fig. 47-49. (Vor dem Tempel der Altar, der Tempelbezirk umgeben von der Nikebalustrade mit dem Metallgitter, vgl. Fig. 103.)

Korinthischer Stil.

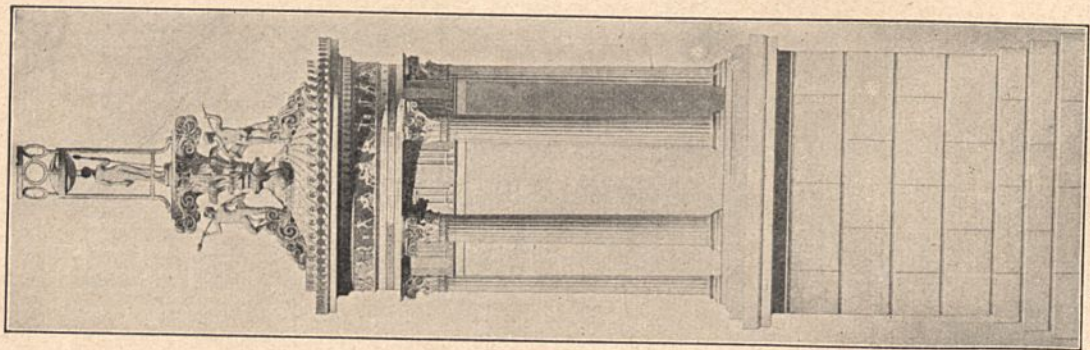
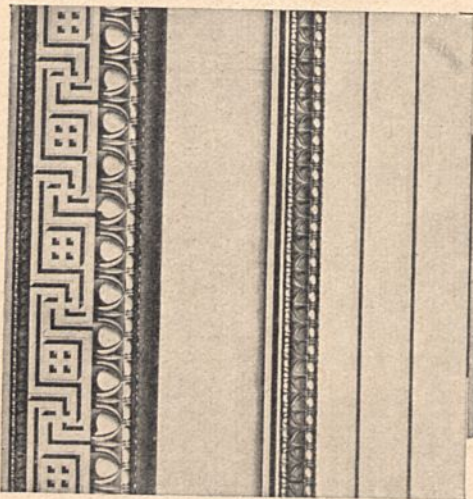


Fig. 46. Lysikratesdenkmal.

Fig. 46. Lysikrates hatte im Jahre 334 in Athen den lyrischen Chor ausgerüstet und als Siegespreis einen Dreifuß erhalten. Diesen stellte er in der Dreifußstraße auf hohem tempelartigen Unterbau auf. Das ganze über 10 m hoch. — Fig. 47. Beim korinthischen Kapitell heben sich aus einem einfachen oder doppelten Kranz von Akanthosblättern vier volutenartige Stengel hervor; sie stützen die Deckplatte. Die Kannelierung ist die gleiche wie bei der ionischen Säule. — Fig. 50. Das römische Kompositkapitell verbindet die ionischen Voluten und das Kymation mit dem korinthischen Akanthoskranz.



Mäander

ion. Kym.

Fries

Iesb. Kym.

Epistyl

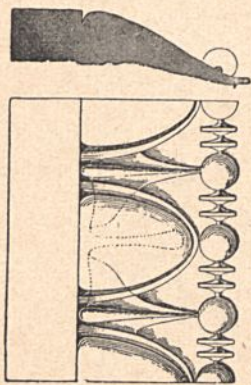


Fig. 48. Ionisches Kymation (Eierstab) mit Perlenschnur.

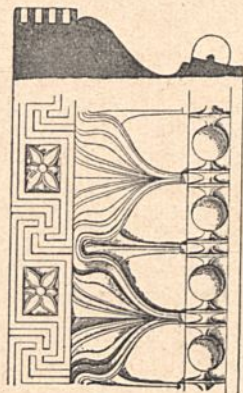


Fig. 49. Lesbisches Kymation (Wasserlaub) mit Perlenschnur.

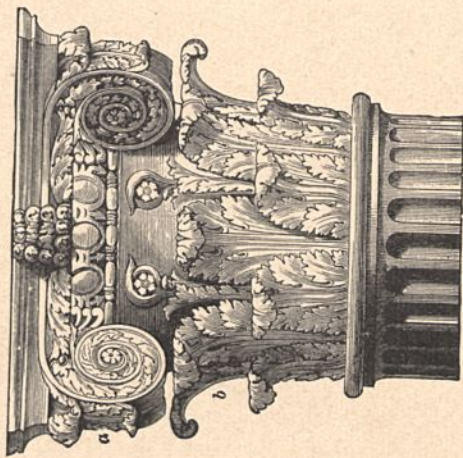
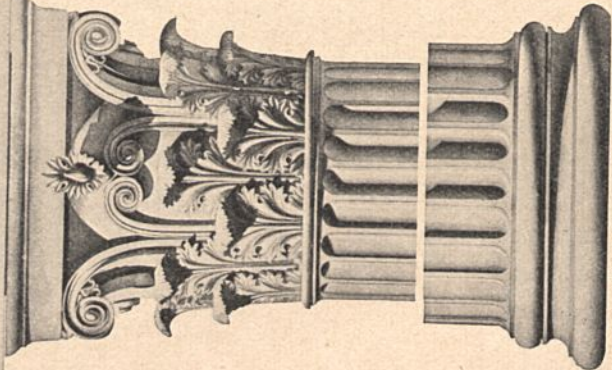


Fig. 50. Kompositkapitell.

Fig. 47. Rundbau in Epidauros. Säule und Gebälk des Innern.



Der Tempel.

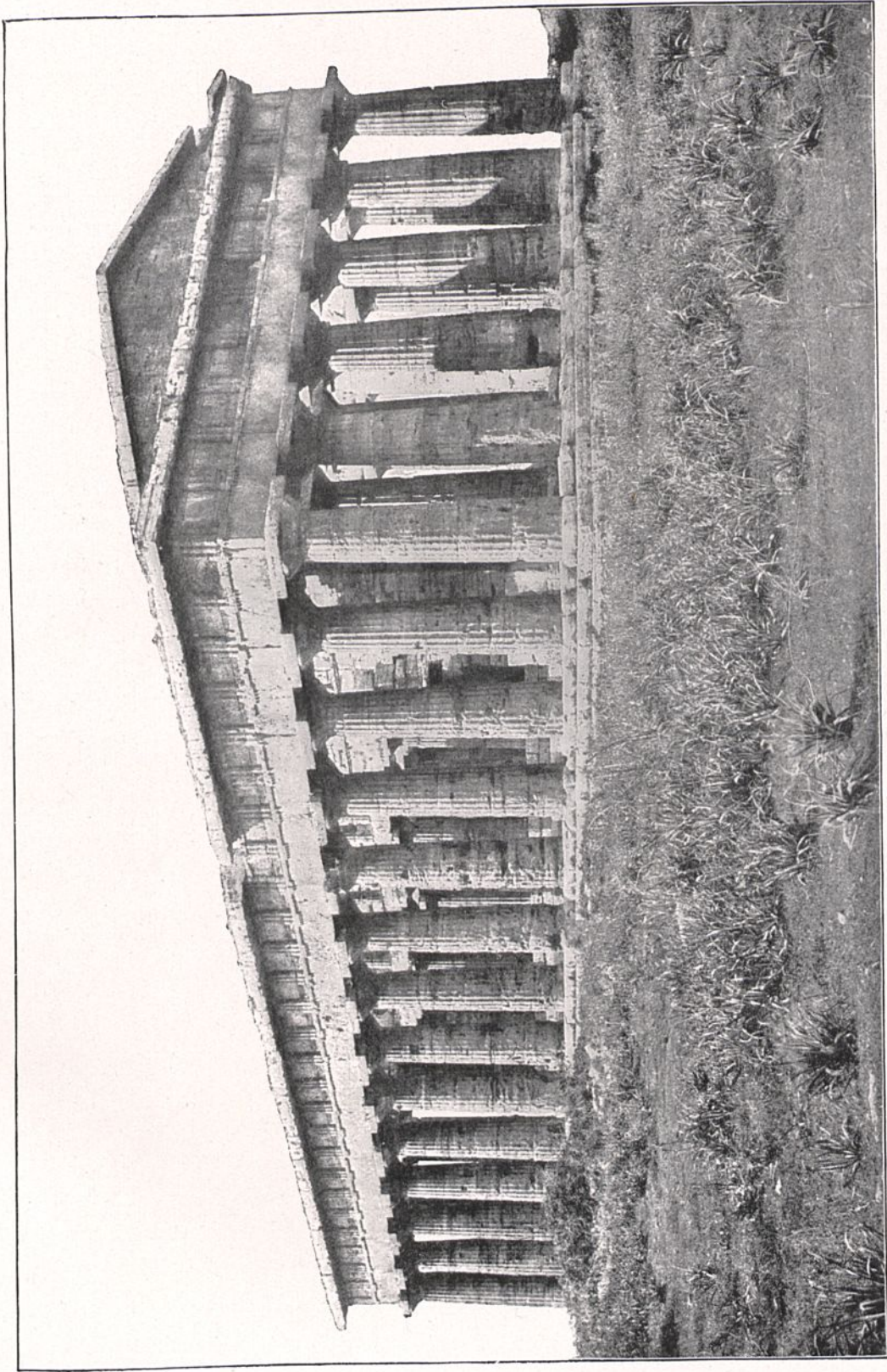


Fig. 51. Poseidontempel von Poseidonia (Paestum) in seinem jetzigen Zustande.
Der Kalkstein einst mit Stuck überzogen. Vorn Asphodelospflanzen.

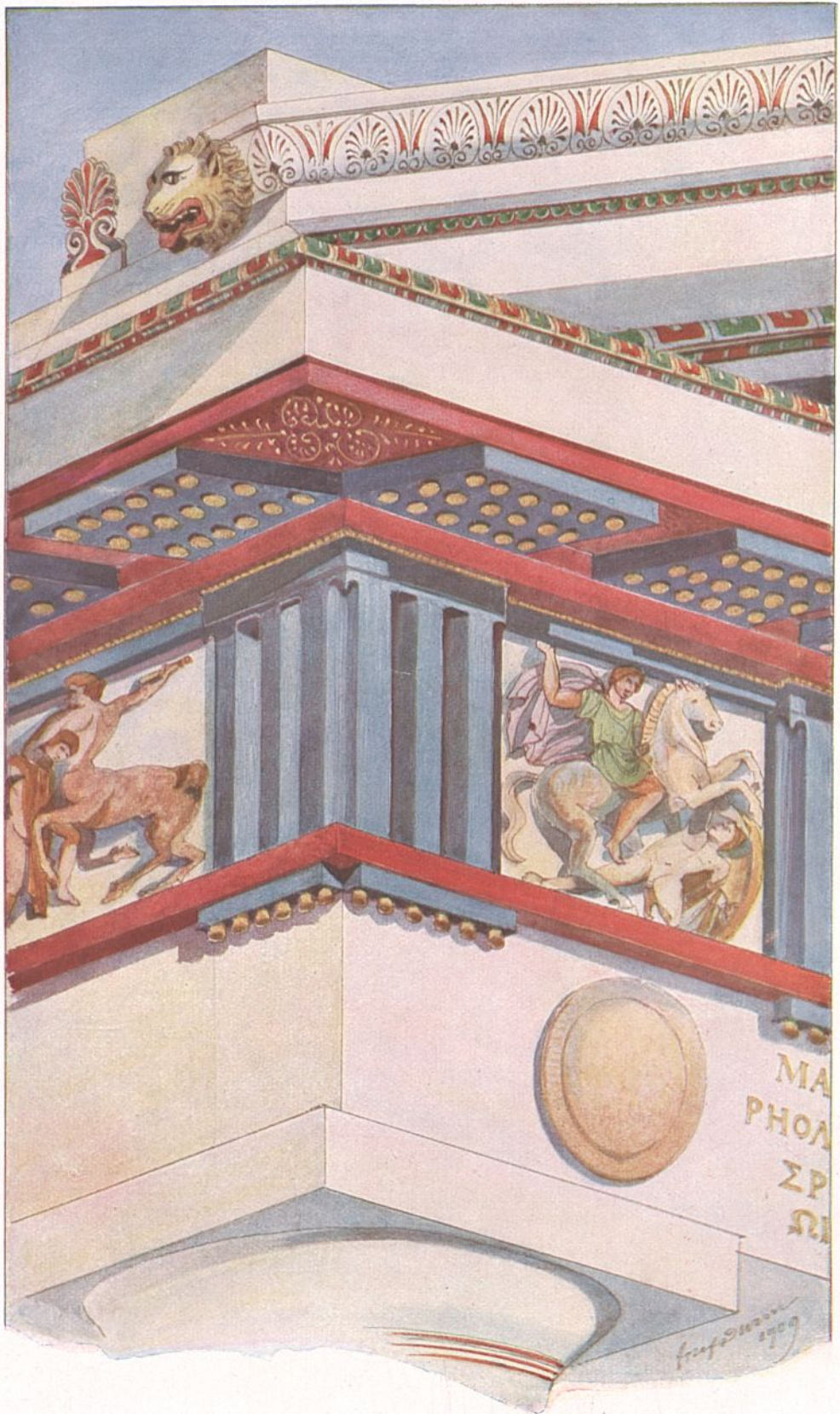


Fig. 52. Dorisches Gebäk.

Aus Durm, Baukunst der Griechen. Verlag von Alfred Kröner, Leipzig.

Die Tempelarten.

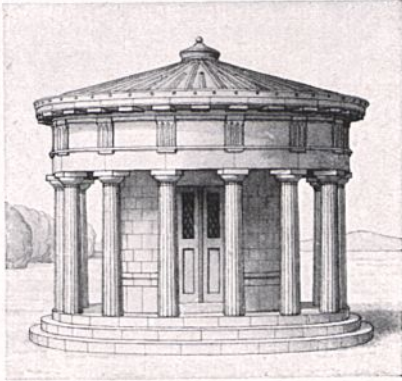


Fig. 53.* Dorischer Rundtempel
(aus der Nähe von Delphi).

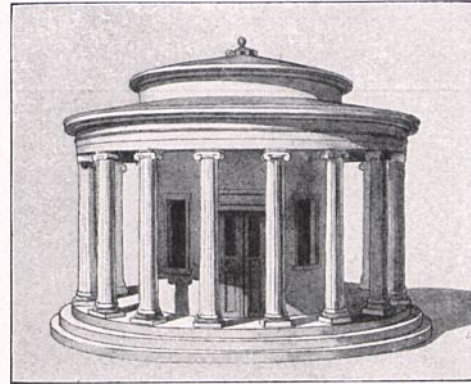


Fig. 54.* Philippeion in Olympia,
ionischer Rundtempel mit erhöhter Cella.

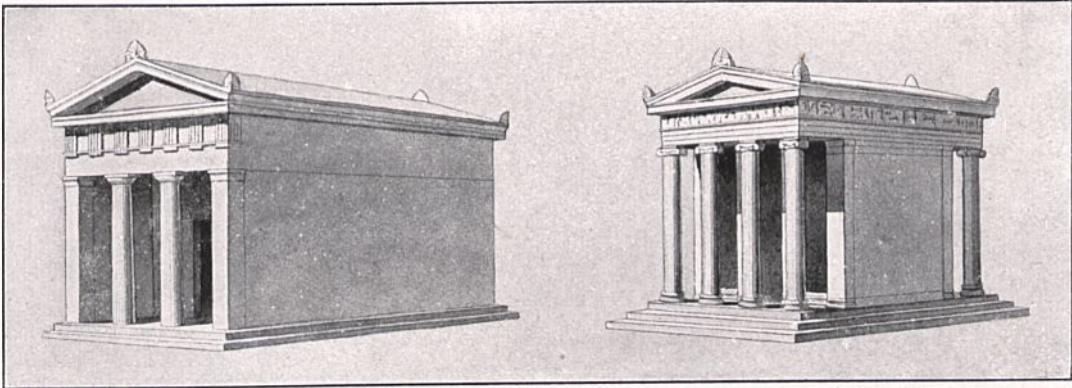


Fig. 55.* Antentempel
(Schatzhaus von Megara in Olympia).

Fig. 56.* Amphiprostylos
(Niketempel in Athen, vgl. Fig. 45).

1. Wohnraum ohne Vorhalle.
2. Megaron ohne Säulen.
3. Megaron mit Säulen oder Antentempel.
4. Prostylos.
5. Doppelantentempel.
6. Amphiprostylos (Niketempel in Athen).
7. und 8. Peripteraltempel.
7. Zeustempel in Olympia.
8. Parthenon.

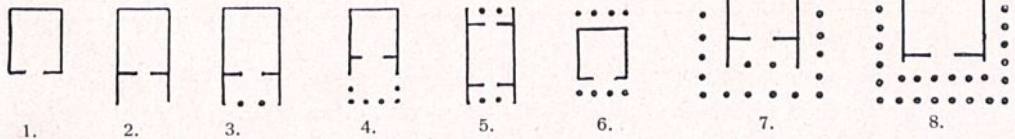


Fig. 57.* Die Tempelarten.

Die Urform des Hauses (1) ist rechteckig und einräumig, es heißt Megaron; bald wird er durch die Vorhalle vergrößert (2). Aus dem zweiteiligen Megaron (Megaron mit Vorhalle) entwickelt sich nicht nur das spätere Haus, sondern auch der Tempel. Das Megaron mit zwei Säulen zwischen den Anten (3) ist dem Antentempel (templum in antis) gleich. Wenn die Säulen der ganzen Breite der Vorderseite vortreten, so haben wir den Prostylos (4). Durch Verdoppelung der Vorhalle entstehen der Doppelantentempel (5) und der Amphiprostylos (6). Die reichste Form weist der Tempel mit Säulenumgang (Peripteros). Dieser Tempel wäre ohne den Säulenumgang meist ein Doppelantentempel, so der Zeustempel in Olympia (7), seltener ein Amphiprostylos, so der Parthenon auf der Burg von Athen (8). Neben den rechteckigen Tempeln finden sich auch Rundtempel. Diese haben eine kreisrunde Cella, die rings von einer Säulenstellung umgeben ist (Peripteros).



Fig. 58. Tempel auf Ägina. Mitte des Westgiebels.

In Farben ergänzt von A. Furtwängler.

Klischee von F. Bruckmann, München.

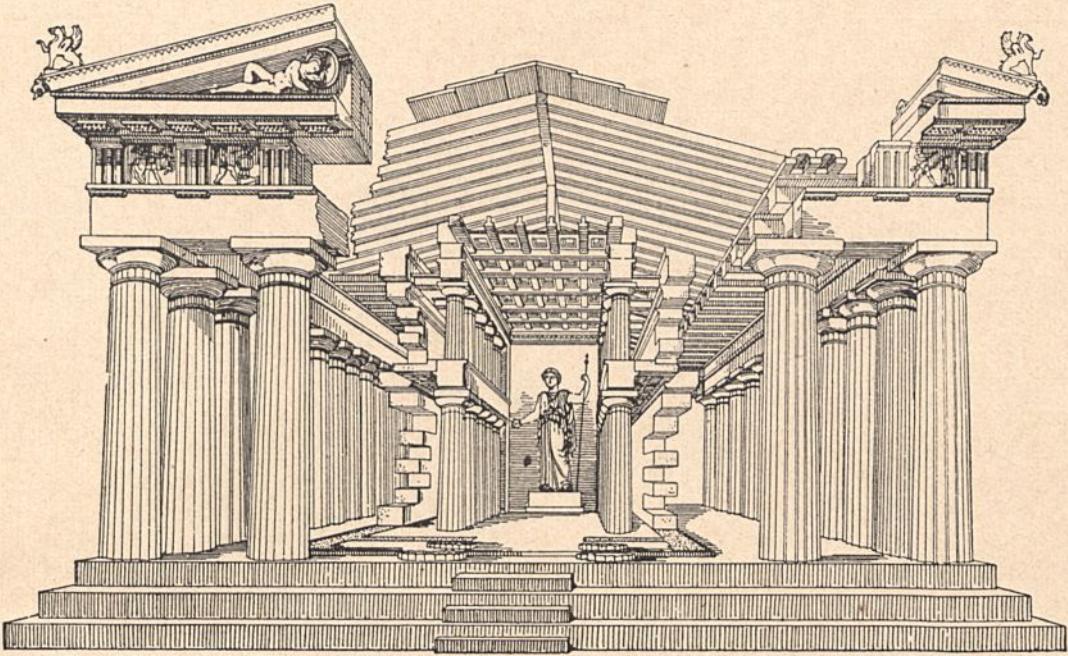


Fig. 59. Aufbau und Inneres eines großen Tempels in Perspektive. Vgl. S. 36 und 47.

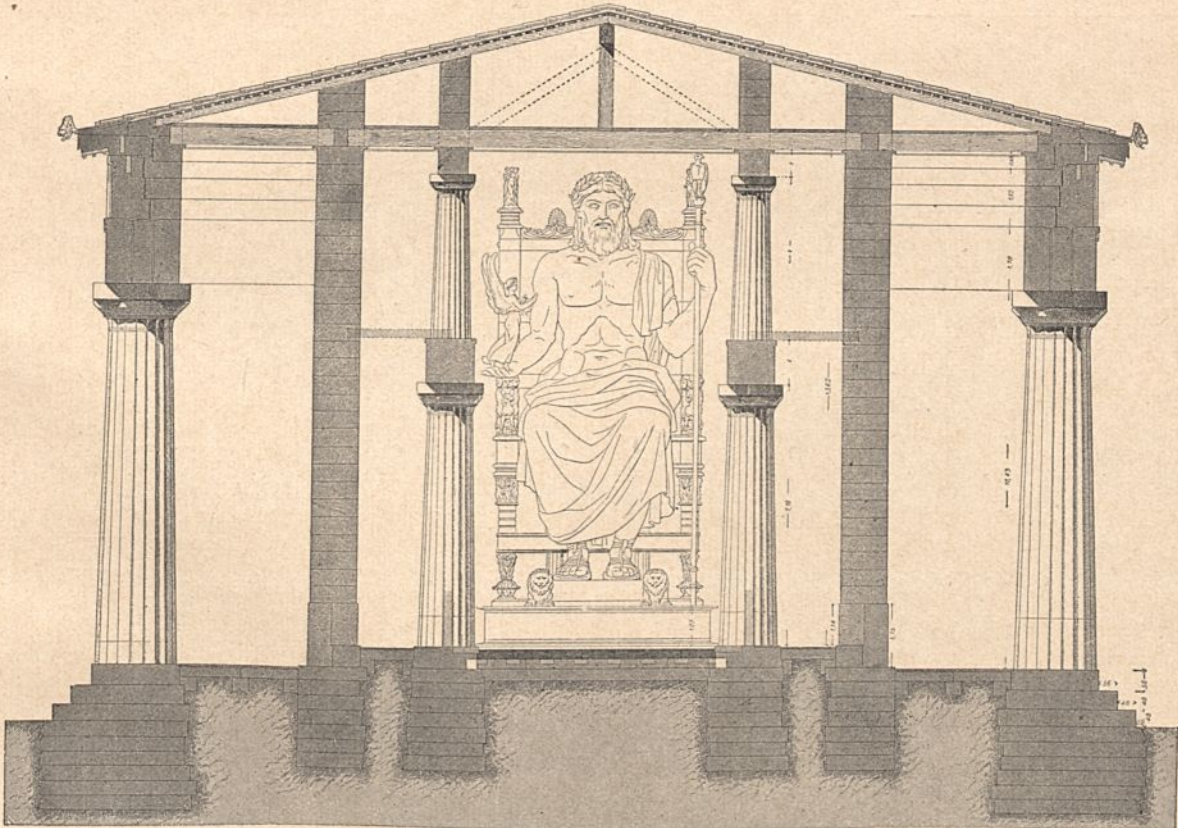


Fig. 60. Der Zeustempel von Olympia im Querschnitt. Vgl. S. 36.

Bei kleineren Tempeln war das Innere ein einziger Raum, bei größeren wurden durch zwei doppelstöckige Reihen von Säulen drei Schiffe gebildet; im mittleren das Bild der Gottheit. Die beiden Seitenschiffe durch eine Zwischendecke in zwei Stockwerke (eine obere und eine untere Galerie) zerlegt.

Das am Hofe liegende Megaron mit Vorhalle ist der Hauptraum schon in Troja II und Tiryns und bleibt es viele Jahrhunderte hindurch, so auch in Priene. Aus den zahlreichen nebeneinander liegenden Gebäuden der alten Zeit ist ein einziges Gebäude, das Haus, geworden. Erst in der hellenistischen Zeit entsteht das Peristylhaus, bei dem der Säulengang auf allen Seiten gleich hoch ist und die Gemächer ringsum gleichmäßiger verteilt sind.

Vgl. Fig. 203—205, 207.

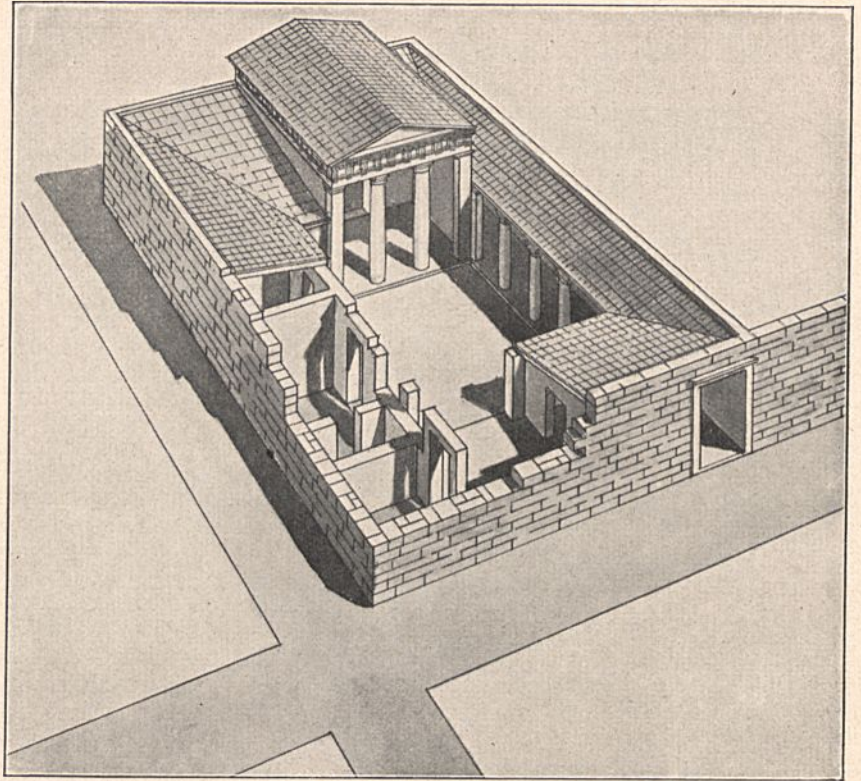


Fig. 61.* Haus in Priene (4. Jahrh. v. Chr.)

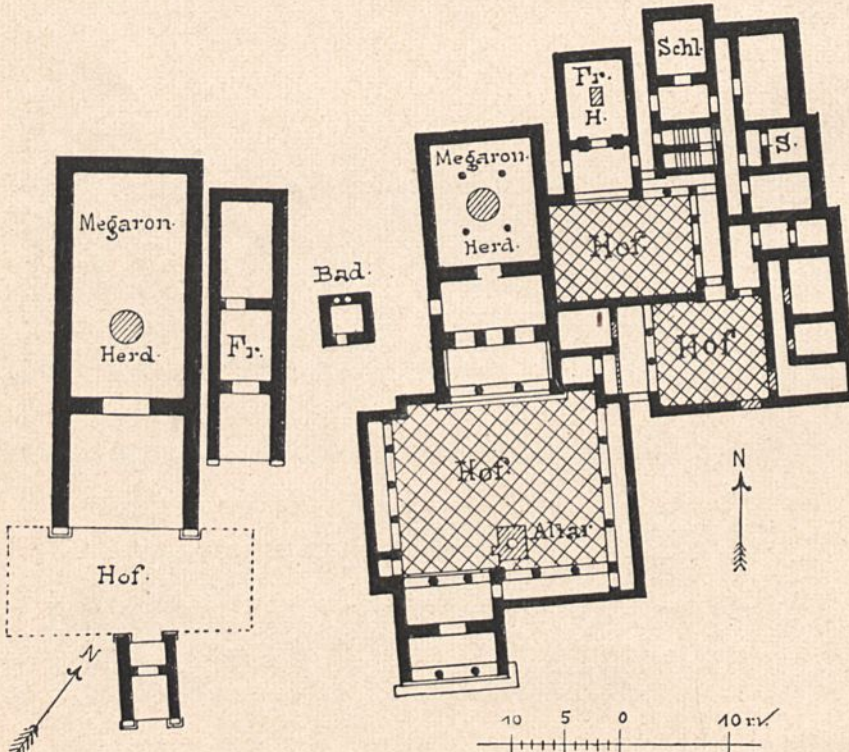


Fig. 62. Troja II.

Fig. 63. Tiryns.

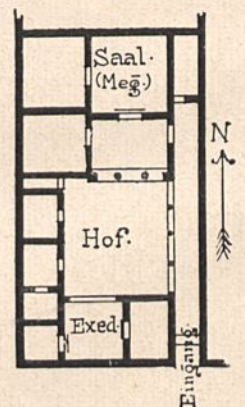


Fig. 64. Grundriß zu Fig. 61.

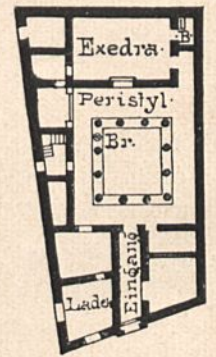


Fig. 65. Peristylhaus auf Delos.

Fig. 62—65.* Vier Hausgrundrisse im gleichen Maßstab.

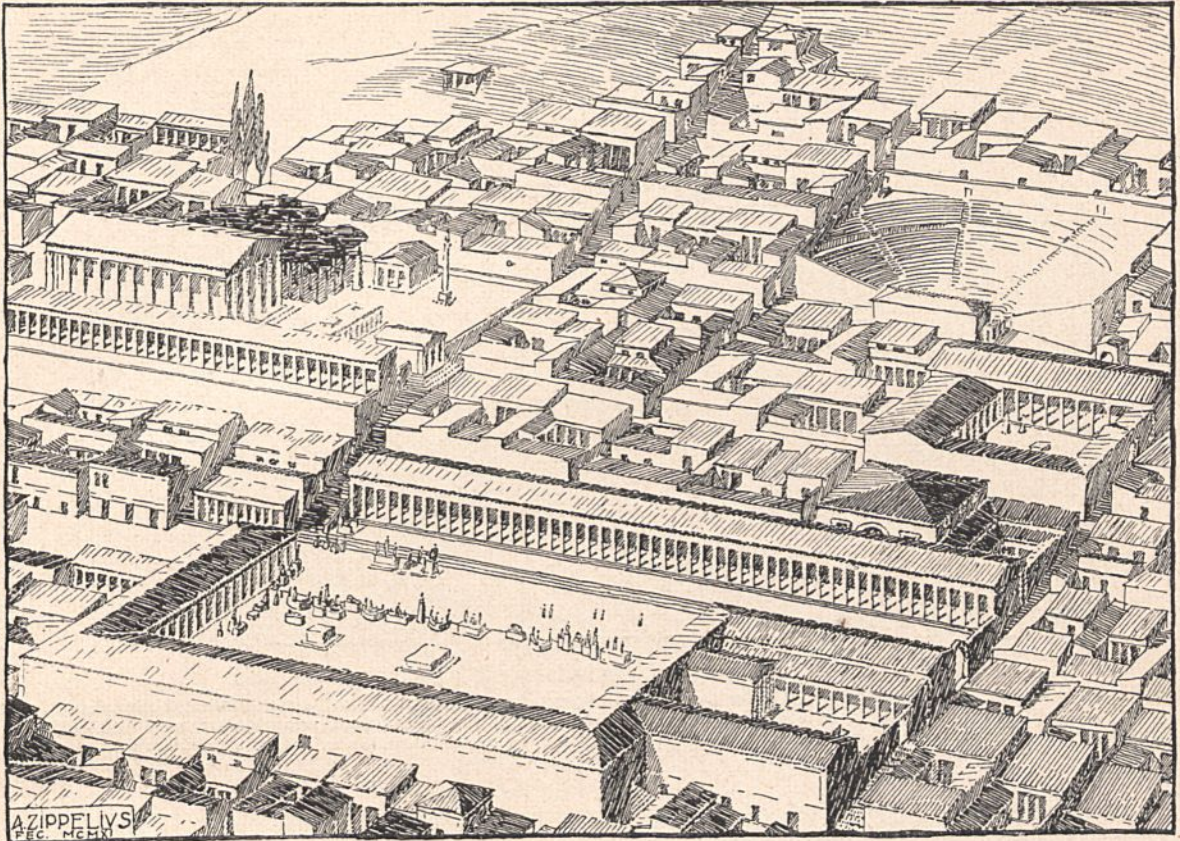


Fig. 66.* Ein Stück der Stadt Priene in Kleinasien.

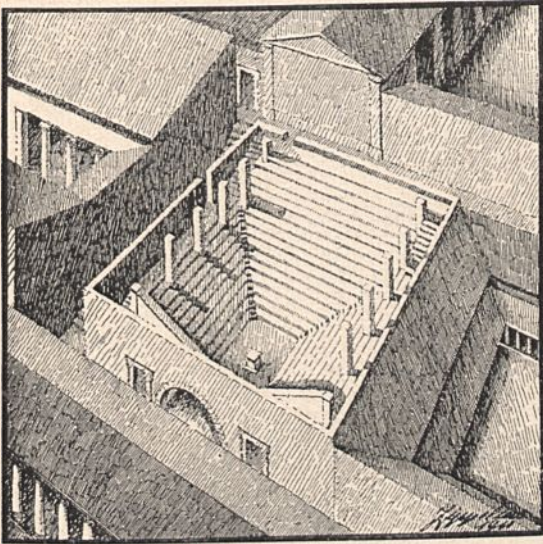


Fig. 67.* Das Rathaus, ohne Dach dargestellt.

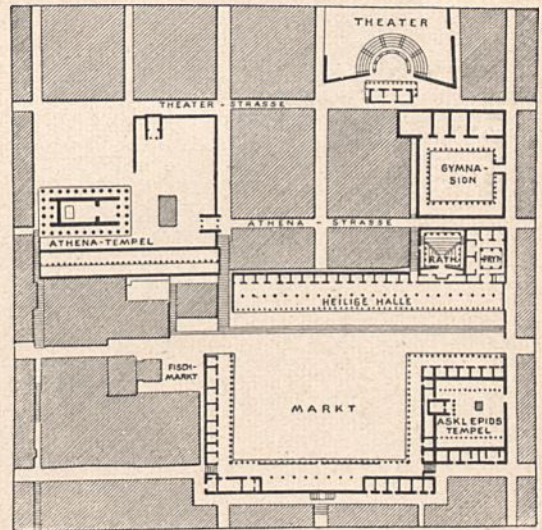


Fig. 68.* Priene, Plan zu Fig. 66.

Priene, neugegründet um 350. Terrassenförmig am Abhang eines Hügels liegend. Straßen von Ost nach West und von Nord nach Süd, rechteckige Häuserviertel. In der Mitte der Stadt der Markt, auf drei Seiten von Hallen umschlossen, mit Ruhebänken versehen und mit vielen Denkmälern geschmückt. Nördlich, $1\frac{1}{2}$ m höher gelegen, die 116 m lange heilige Halle. Am östlichen Ende dieser Halle das Rathaus (Buleuterion) mit 600 Sitzplätzen und das Amtshaus der Prytanen mit einem Innenhof. Weiter nördlich das Gymnasium und das Theater. Östlich neben der Agora das Asklepiosheiligtum mit Tempel, Altar und Hallen für die Heilung Suchenden, nordwestlich von der Agora das hochgelegene Athenaheiligtum, von Alexander d. Gr. gestiftet. Auf Stufen zum Heiligtum empor, durch den Torbau (Propyläen) in den Hof zum Altar und weiter zum Tempel des Baumeisters Pytheos.

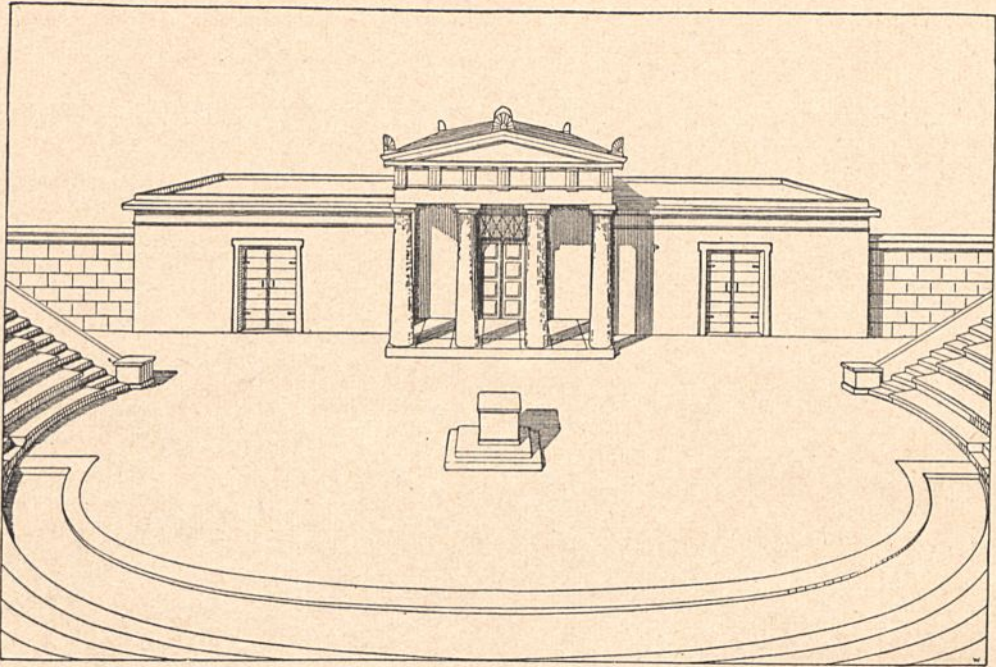


Fig. 69. Ein griechisches Theater im 5. Jahrh. nach Dörpfeld.

Das Bühnenhaus, ursprünglich ein Zelt (σκηνή), ist hier als ein einstöckiger, viereckiger Bau gedacht, dessen Mitte sich mit einer Halle an die Orchestra anschließt. Ein breiter Umgang, der wie in Fig. 70 zugleich als Ablauf des Regenwassers diente, trennt die Orchestra von den Sitzplätzen. Auf der Orchestra traten zusammen mit dem Chor die Schauspieler auf, erst später auf der erhöhten Bühne. So wenigstens die gewöhnliche Annahme.

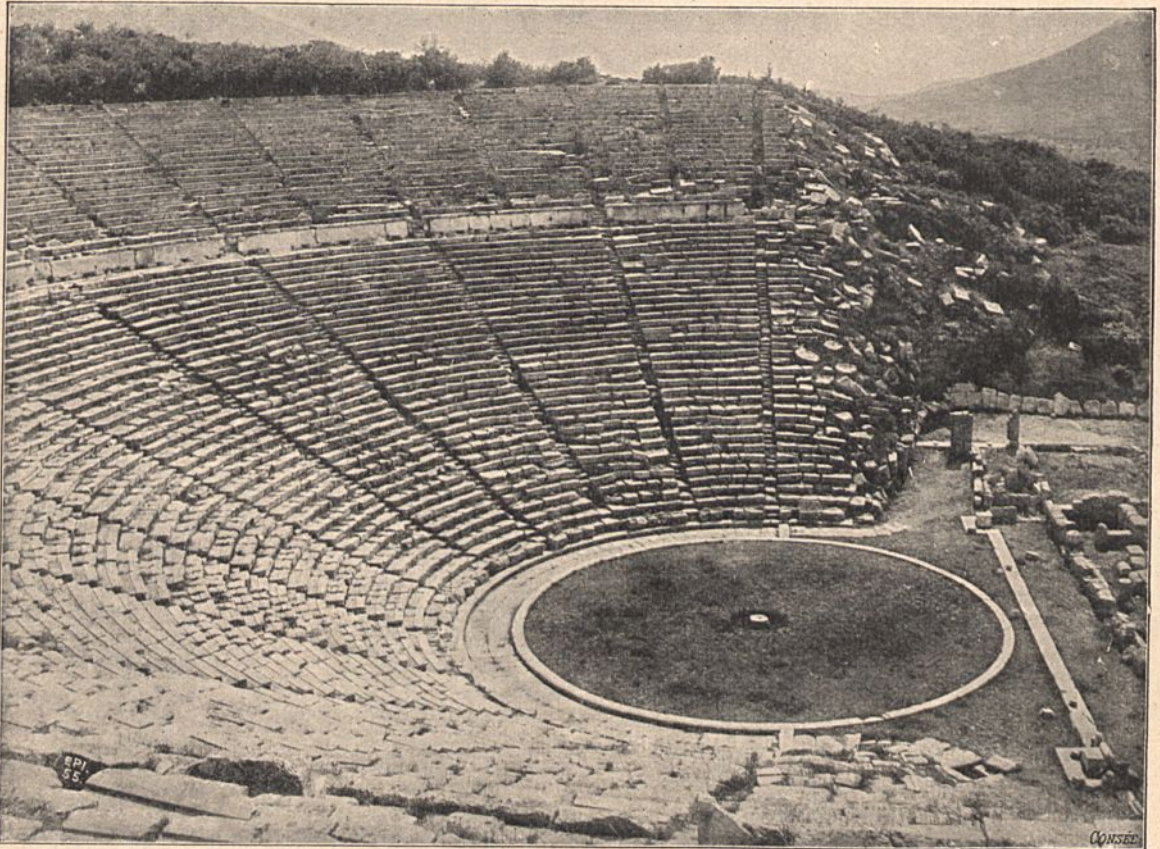


Fig. 70. Theater in Epidauros.

Der Zuschauerraum wird durch einen breiten Umgang, das Diazoma, in eine obere Abteilung von 20 Sitzreihen und in eine untere von 32 geschieden. Aufsteigende Treppen bilden keilförmige Ausschnitte (κερκίδες), unten 12, oben 24. Die Orchestra ist kreisrund, in der Mitte stand wohl der Altar des Dionysos (θυμέλη).

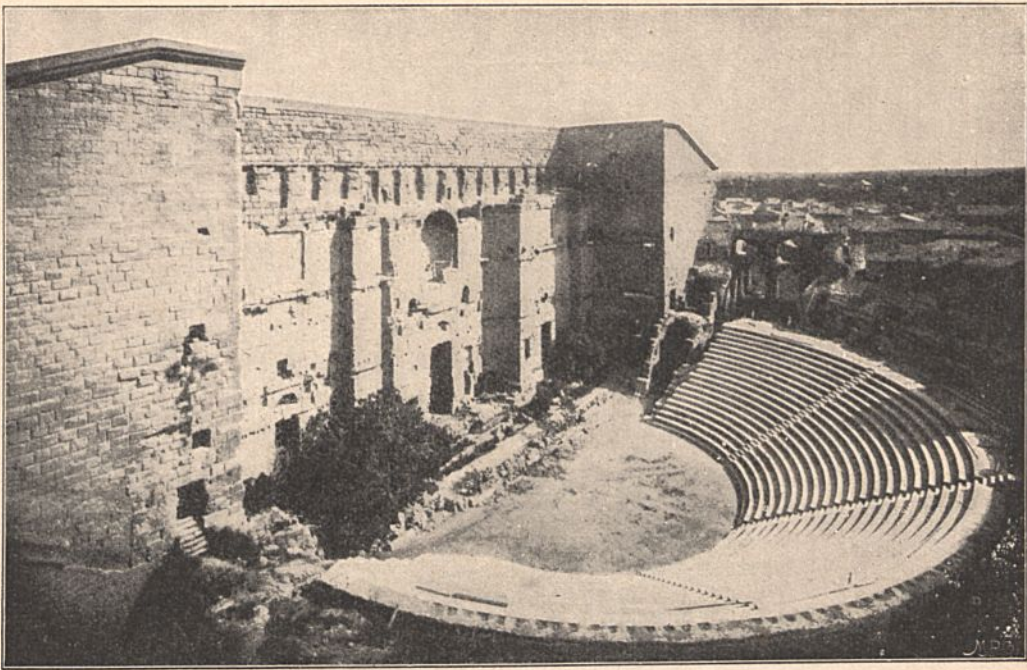
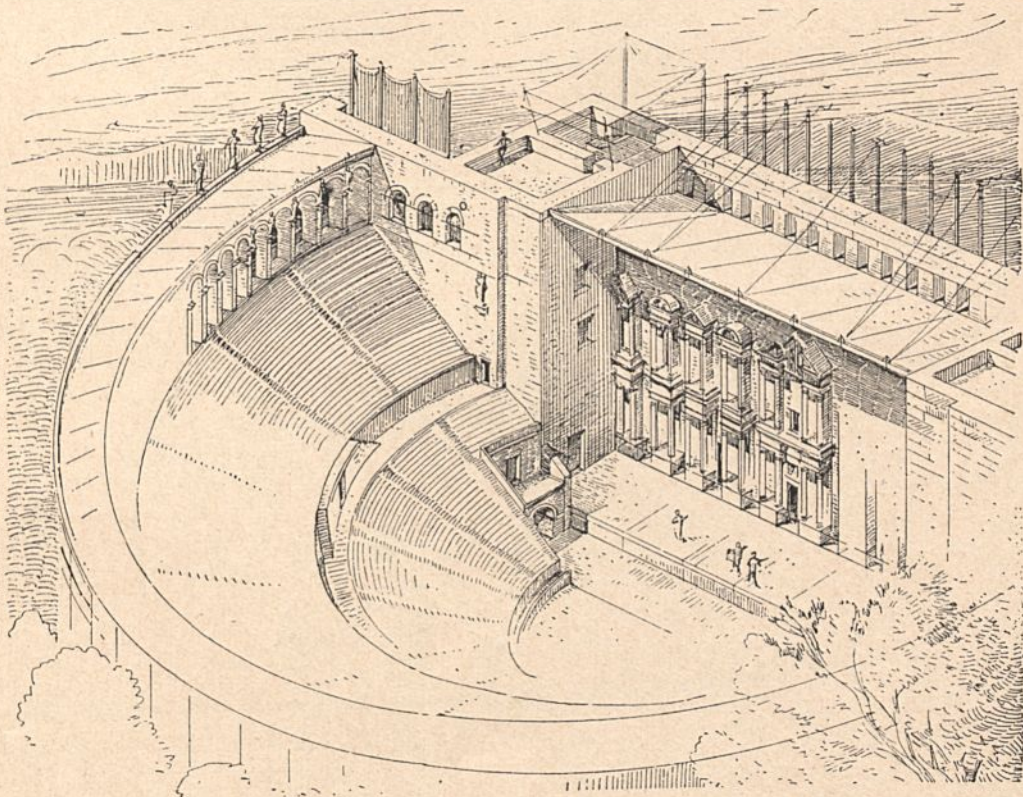


Fig. 71. Theater zu Orange.

In der römischen Zeit war die Orchestra nur ein Halbkreis, gespielt wurde auf einer etwas erhöhten Bühne, hinter der sich das Bühnengebäude in 2 oder 3 Geschossen erhob. Die Bühnenwand war von 3—5 Türen durchbrochen und reich mit Säulen und Nischen geschmückt. Rechts und links vorspringende Seitenflügel mit Zugängen auf die Bühne. — In Orange das lange und schmale Bühnengebäude mit den unteren Sitzreihen gut erhalten.



(Durm, Baukunst der Römer.)

Fig. 72. Theater zu Aspendos in Kleinasien.

Das Theater zu Aspendos ist das besterhaltene unter allen antiken Theatern. Der zweite Rang ist durch einen Bogengang (53 Arkaden) abgeschlossen. — „Einen Ruhmestitel im römischen Theaterbau bildet das organische Zusammenfassen von Bühne und Zuschauerraum zu einem architektonischen Ganzen“ (Durm).

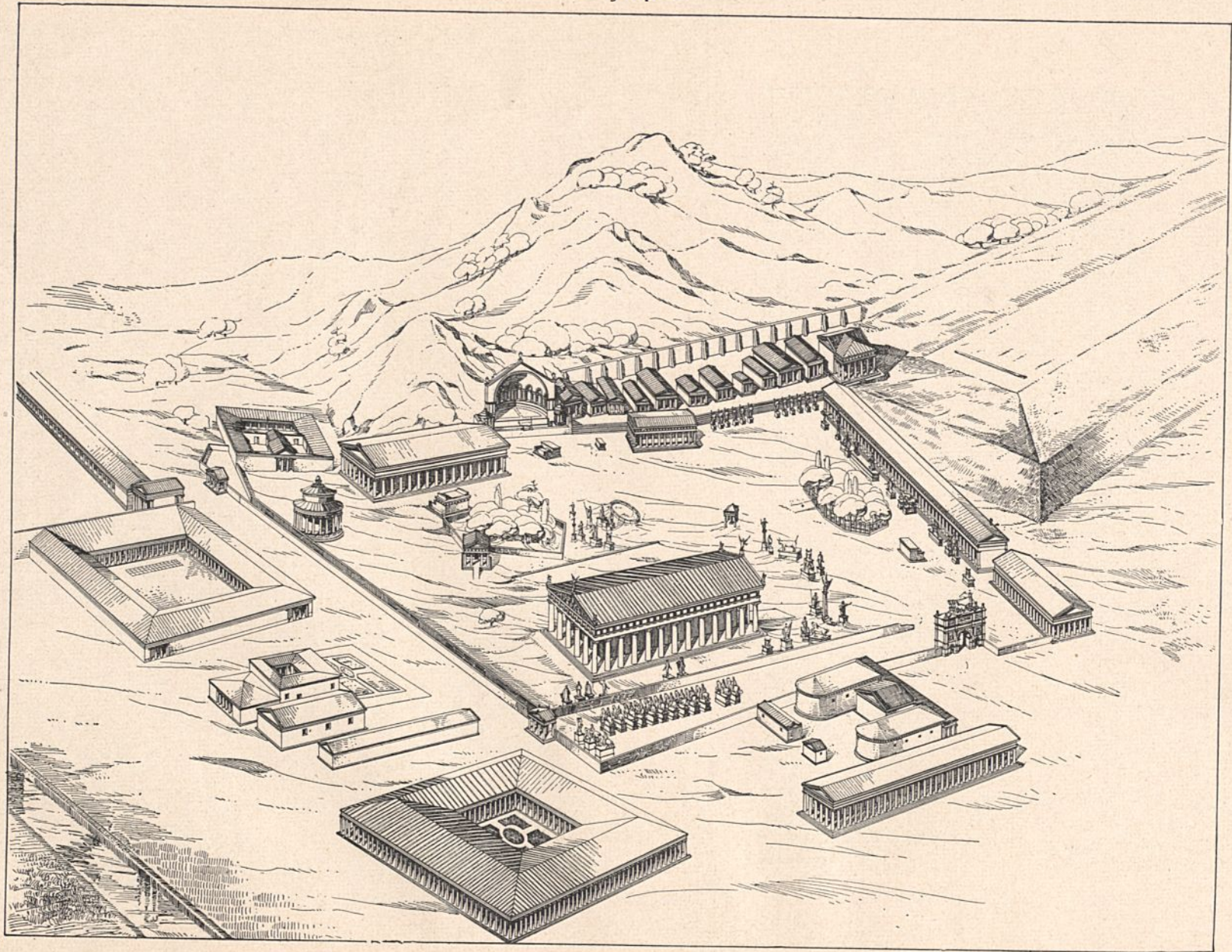


Fig. 73.* Festplatz von Olympia. Ausgrabungen des Deutschen Reiches 1875—1881.

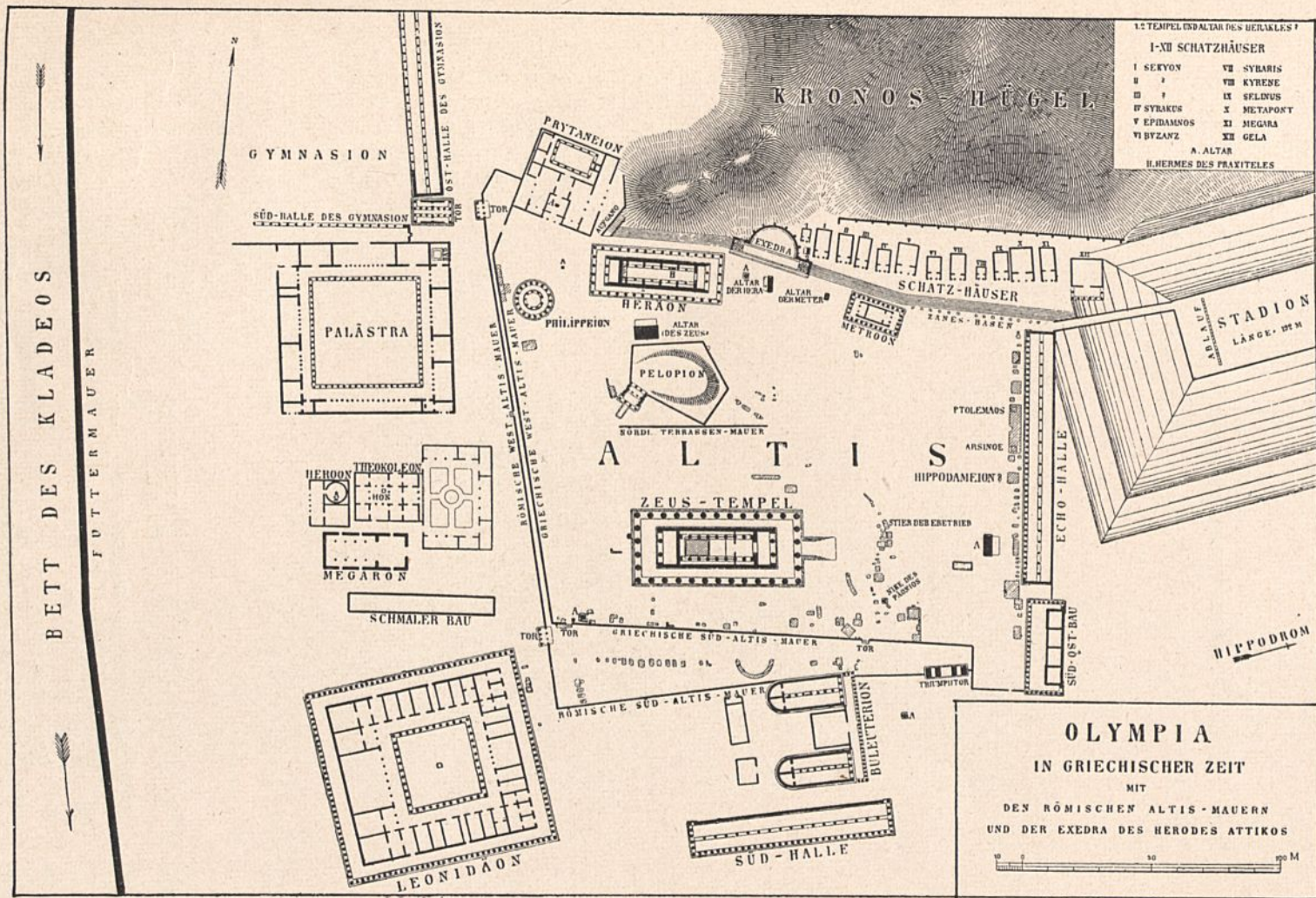


Fig. 74.* Plan von Olympia.

Die Altis liegt vor dem Kronoshügel und wird im S. und W. von Mauern umgeben, während im O. Hallen den Abschluß bilden. Im Hain zahlreiche Schatzhäuser (Fig. 55), die Tempel des Zeus und der Hera, das von Alexander d. Gr. erbaute Philippeion (Fig. 54), viele Altäre und Tausende von Statuen, darunter die Nike des Pänios (Fig. 157) und der Hermes des Praxiteles (Fig. 146). Außerhalb des Haines rechts (östlich) zur Abhaltung der Spiele die Laufbahn (das Stadion) und südlich davon der auf unserem Bilde nicht sichtbare Hippodrom, die Rennbahn der Pferde. Im Westen des Haines die Übungsanstalten, die Palaestra mit ihrem großen viereckigen Hofe und das nur zum kleinen Teile sichtbare Gymnasium, lange Hallen, die einen großen freien Platz umgeben. — Zur älteren griechischen Bauweise paßt die römische Exedra ebensowenig wie der Triumphbogen.

Über die Tempel in Olympia vgl. S. 4; der Zeustempel auf S. 29, 36 und 37.

Zeustempel in Olympia.

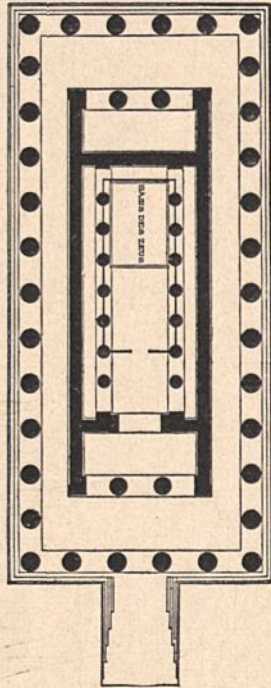


Fig. 75. Zeustempel, Grundriß.

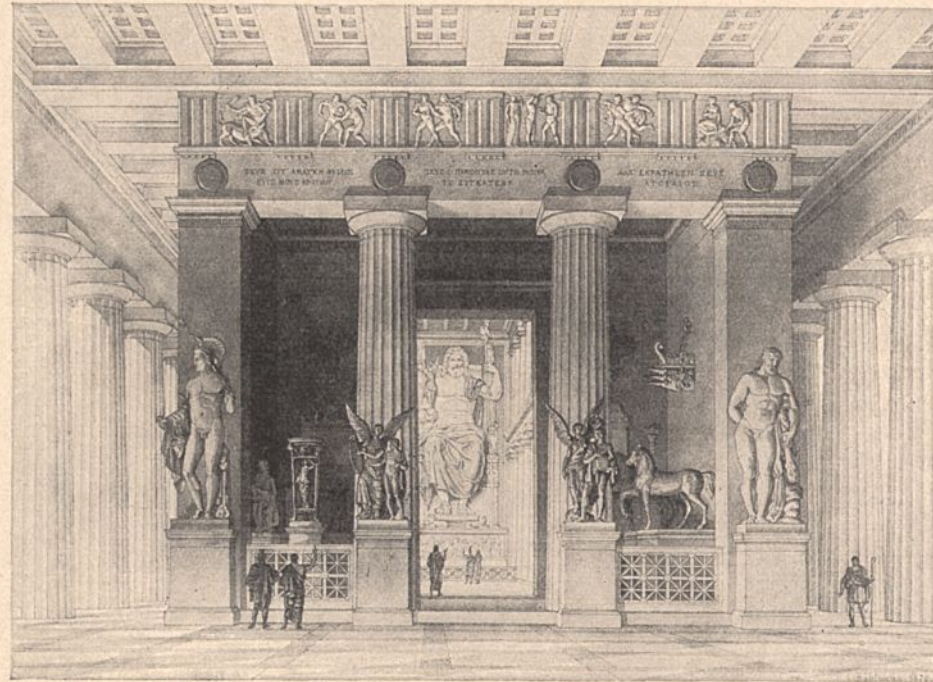


Fig. 76. Zeustempel. Blick aus der Vorhalle.

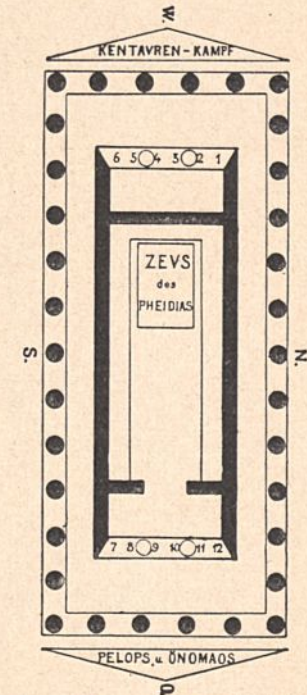


Fig. 77. Der bildnerische Schmuck des Zeustempels.

Der Zeustempel beherrscht durch seine Größe den heiligen Bezirk. 64 m (= 200 olympische Fuß) lang, 21 m hoch. Es war ein Tempel mit Säulenumgang (Peripteros) von 6:13 (= $2 \times 6 + 1$) Säulen; das eigentliche Tempelhaus war ein Doppelantentempel. Giebelfelder, 12 Metopen, Zeusbild. Später wurden viele andere Standbilder im Tempel aufgestellt, so hat auch der Zeichner von Fig. 76 sich den Tempel voll von Kunstwerken gedacht, die unbeachtet bleiben können. Die Metopen des äußeren Säulenumgangs waren ohne bildnerischen Schmuck. Der innere Fries über den Anten und den zwischen ihnen stehenden beiden Säulen bot auf jeder Schmalseite 6 Taten des Herakles. In der Mitte des Tempels, fast zu groß für den Raum, der Zeus des Pheidias, aus Gold und Elfenbein, mit der Basis 13 m hoch; über ihn S. 56. Fig. 60 gibt den Querschnitt des Tempels wieder.



Fig. 78. Der Ostgiebel des Zeustempels. Vorbereitung zur Wettfahrt des Pelops und Önoaos.



Fig. 79. Der Westgiebel des Zeustempels. Kampf der Lapithen und Kentauren.

In beiden Giebeln herrscht strenge Symmetrie: in der Mitte der Gott, der den Sieg verleiht, rechts und links von ihm je 10 Figuren, die Pferde mitgerechnet. Gegenüber der ängstlich durchgebildeten Symmetrie zeigt der Parthenongiebel (Fig. 98) freie Bewegung der dichtgedrängten Figuren und einen malerischen Grundzug der ganzen Anordnung.

Ostgiebel: Zeus zwischen den beiden Ehepaaren (Önoaos und Sterope, Pelops und Hippodameia), dann beiderseits 4 Pferde mit 3 knienden oder sitzenden Figuren (Wagenlenker und Pferdeknechte), in den Ecken je eine liegende Figur (die Flußgötter Alpheios und Kladeos?).

Westgiebel: Zu beiden Seiten des Apollon Gruppen von 3, 2 und wieder 3 Kämpfenden, danach in den Ecken 2 liegende Figuren (Dienerin und Ortsnymph?). Zum Tempel als dem Hause des Zeus steht nur der Ostgiebel in Beziehung: Pelops wurde Herr von Olympia, er richtete die Spiele ein, und sein Kampf mit Önoaos war das mythische Vorbild für alle Wagenrennen.



Fig. 80. Das Tal von Olympia vor der Ausgrabung, von Westen aus gesehen.
 Der dunkle Hügel links ist der Kronoshügel, vor dem die Altis sich auf den Alpheios zu ausdehnt. Der Kladeos fließt zwischen den Höhen im Vordergrund und dem Kronoshügel, an dem Gebüsch und den Bäumen, die seine Ufer begleiten, erkennen wir seinen Lauf. Ähnlichkeit mit einer Landschaft in Thüringen, wie anders Delphi!



Fig. 81. Das Heräon von Olympia, von Nordosten gesehen.
 Der obere Teil der Tempelwände bestand aus Lehmziegeln, die aufgelöst den Hermes des Praxiteles umhüllten und verbargen. Der Grieche im Innern des Tempels (mehr rechts) stützt sich auf die Basis des Hermes.
 (Im Hintergrunde links die Trümmer der byzantinischen Kirche über dem Megaron, rechts der Hügel von Druwa.)

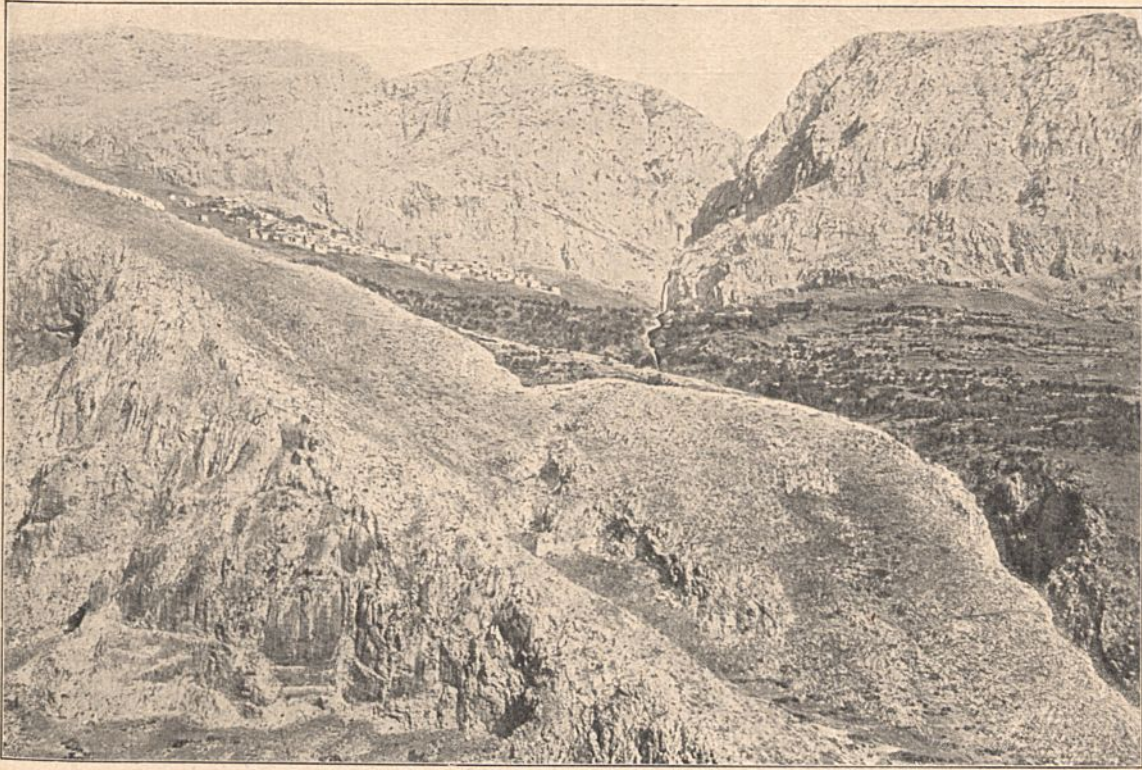


Fig. 82. Delphi vor der Ausgrabung, von der Kirphis aus gesehen. Blick von Süden nach Norden. Im Hintergrunde die Phädiaden. Unter den jetzt abgebrochenen Häusern des Dorfes Kastri lag der heilige Bezirk des Apollon. Die alte Stadt Delphi war erheblich größer und dehnte sich am Fuß beider Felswände aus. Zwischen den Felsen kommt ein Bach, in den sich die Kastaliaquelle ergossen hat, hervor; vereint fließen sie (rechts) dem Tale des noch weiter unten liegenden Pleistos zu.



DER HEILIGE BEZIRK VON DELPHI
BLICK VON SÜDOSTEN (ETWA VOM GIPFEL DER HYAMPEIA)

Fig. 83. Delphi am Bergeshang. Schaubild von Pomtow.

Alles beherrschend auf gewaltiger Terrasse der Tempel des Apollon, der örtliche und geistige Mittelpunkt des Bezirkes.

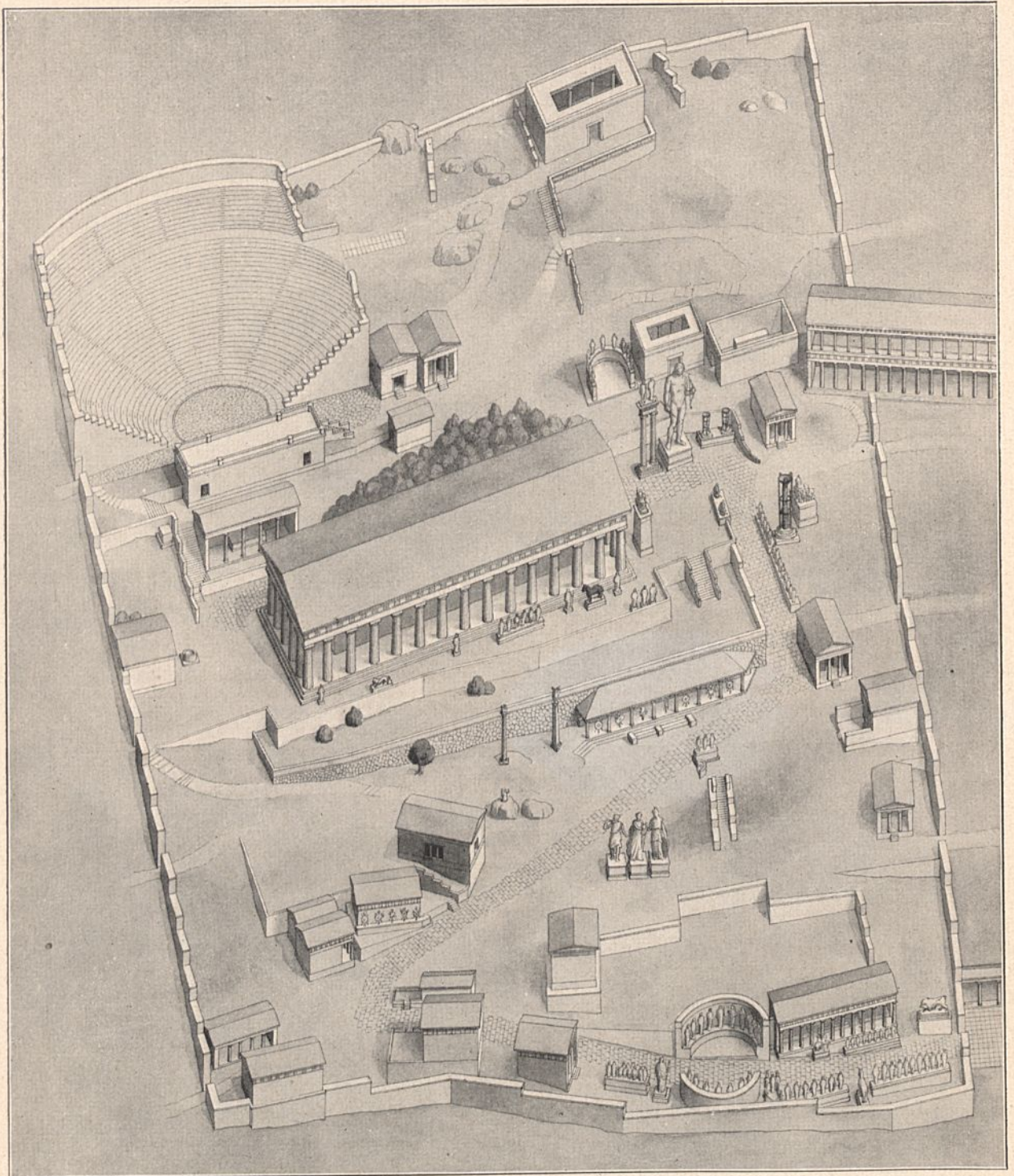


Fig. 84.* Der heilige Bezirk von Delphi. Schaubild.

Lage am Bergeshang (Fig. 83), die Nordmauer des Peribolos 50 m über der Südmauer. In der Mitte auf doppelter Terrasse der Tempel des Apollon. Im Norden das Theater (darin der musische Agon) und die Lesche der Knidier mit den Gemälden des Polygnot. Im Süden zahlreiche Schatzhäuser, unter denen das von Athen am besten erhalten ist (Fig. 42 und 43). Denkmäler mit vielen Statuen und Denkmäler auf hohem Untersatz. Das Stadion (nicht sichtbar), nordwestlich vom heiligen Bezirk gelegen, der Hippodrom in der krisäischen Ebene.

Ausgrabungen der Franzosen 1892—1901.

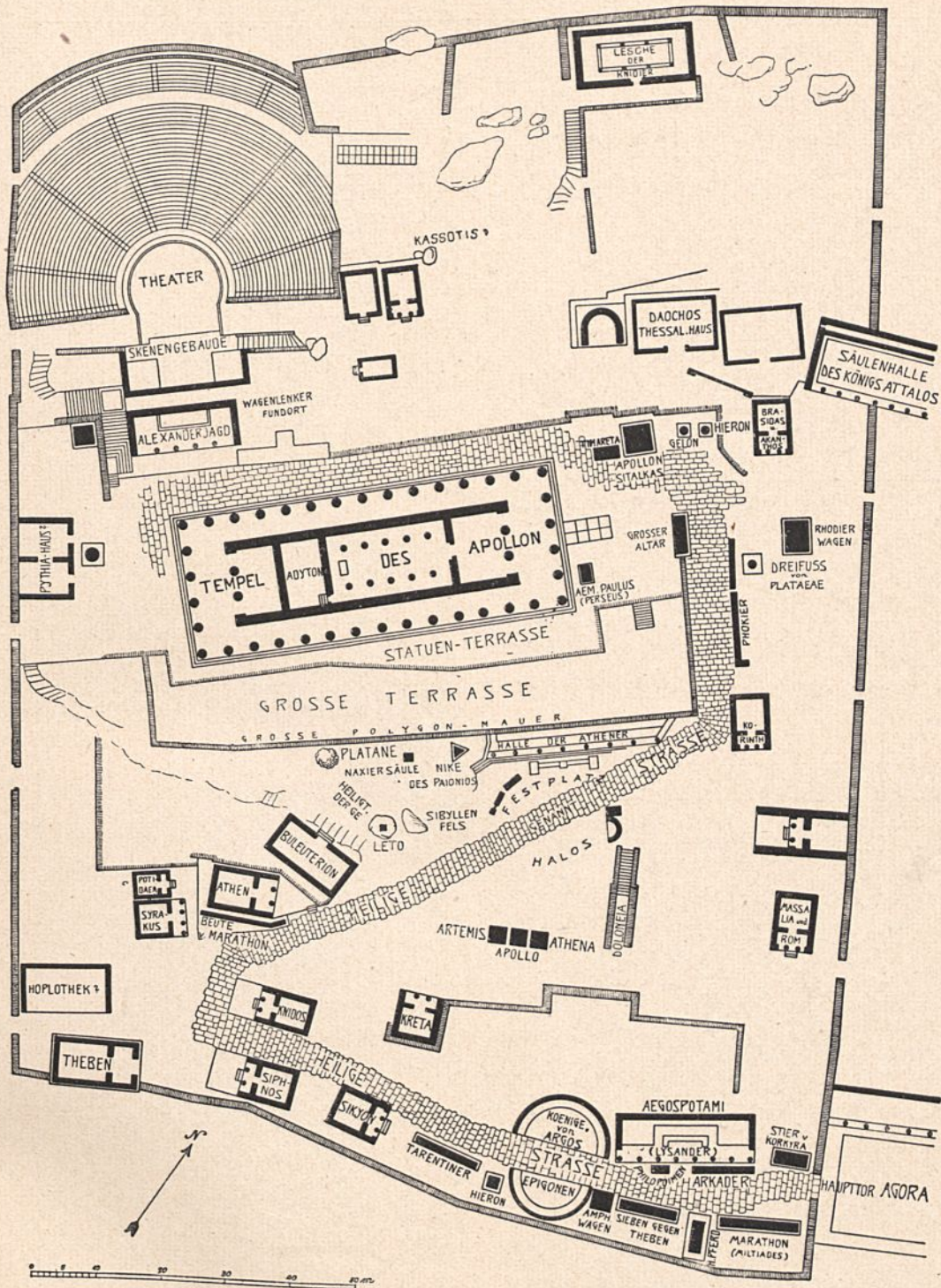


Fig. 85.* Der heilige Bezirk von Delphi. Plan.

Der Haupteingang im SO. Die heilige Straße führt in Windungen zum Tempel. Denkmäler für die Siege von Marathon und Ägospotamoi. Auf dem Festplatz Halos die Feier zur Erlegung des Drachen Python durch Apollon. Die Halle der Athener wohl für Salamis (480) geweiht. Im Tempel hinter der Cella das Adyton, der Sitz der Pythia. Denkmäler in der Nähe des Tempels: Dreifuß von Plataä, Dreifüße des Gelon und seiner Brüder (Sieg bei Himera 480), Wagenlenker, Alexanderjagd.

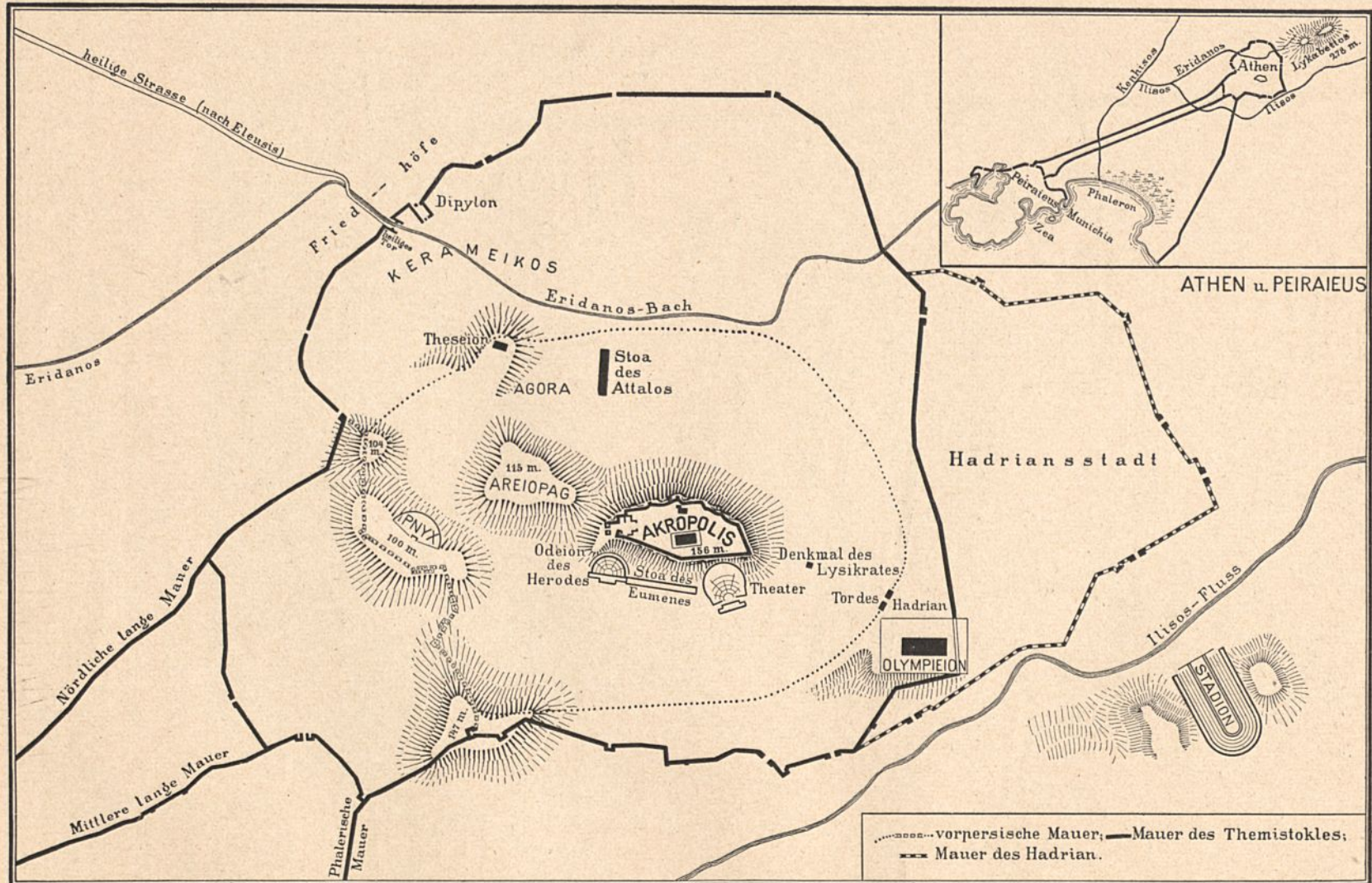


Fig. 86.* Plan von Athen.

In der Mitte der älteren Stadt liegen der Burghügel und der Areiopag. Unter Themistokles wurde die Stadt erheblich vergrößert, besonders im Norden, wo u. a. der Bezirk Kerameikos (so genannt nach den Töpfern) in die Stadt einbezogen wurde. Das Denkmal des Lysikrates auf S. 24, über das von Hadrian erbaute Olympieion, das Theseion und die Gräber am Dipylon S. 43.

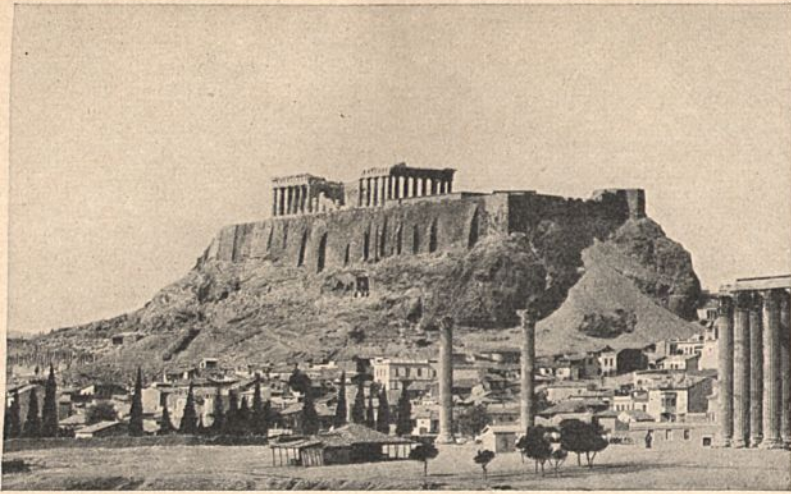


Fig. 87. Die Akropolis von Athen, vom Ilissos von Südosten aus gesehen. Von den Bauten auf dem Burghügel ist der Parthenon zu sehen. Die Säulen rechts und in der Mitte stammen vom Olympieion.



Fig. 88. Die Akropolis nach dem Modell von H. Walger. Oben die Trümmer der Propyläen, des Parthenons und des Erechtheions. Am Fuße des Hügel das Odeion, die Halle des Eumenes und das Theater.



Fig. 89. Das sog. Theseion.

Das Theseion ist der besterhaltene Tempel in Griechenland; unbekannt ist, wem er gewidmet war. — Zahlreiche Grabdenkmäler, darunter das der Hegeso Fig. 178, stehen noch heute aufrecht. Fig. 90 zeigt die Grabstätte der Brüder Agathon und Sosikrates. Sie kauften bei Lebzeiten den Platz, errichteten die hohe Stele und setzten an die beiden Ecken die großen Lekythen. Die vier kapellenartigen Grabmäler (teils mit, teils ohne Giebel) wurden dann jeweils beim Tode eines Familienmitgliedes errichtet.

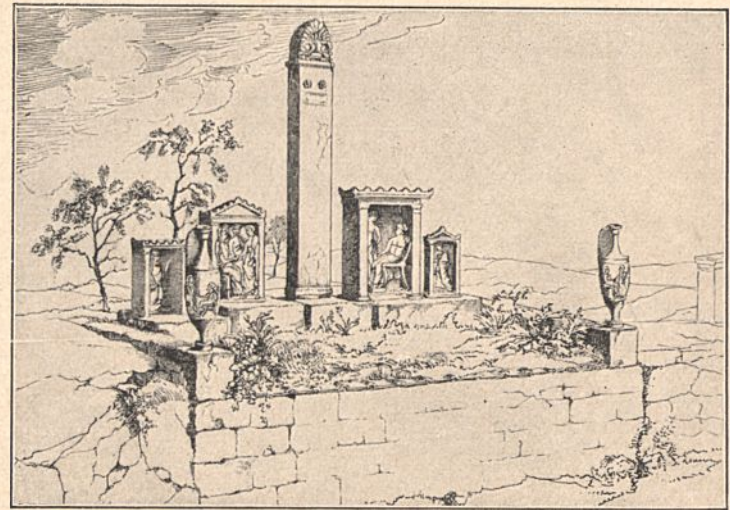


Fig. 90.* Ein Familiengrab am Dipylon. Ergänzt.

Die
 # AKROPOLIS von ATHEN #
 und ihre Bauten

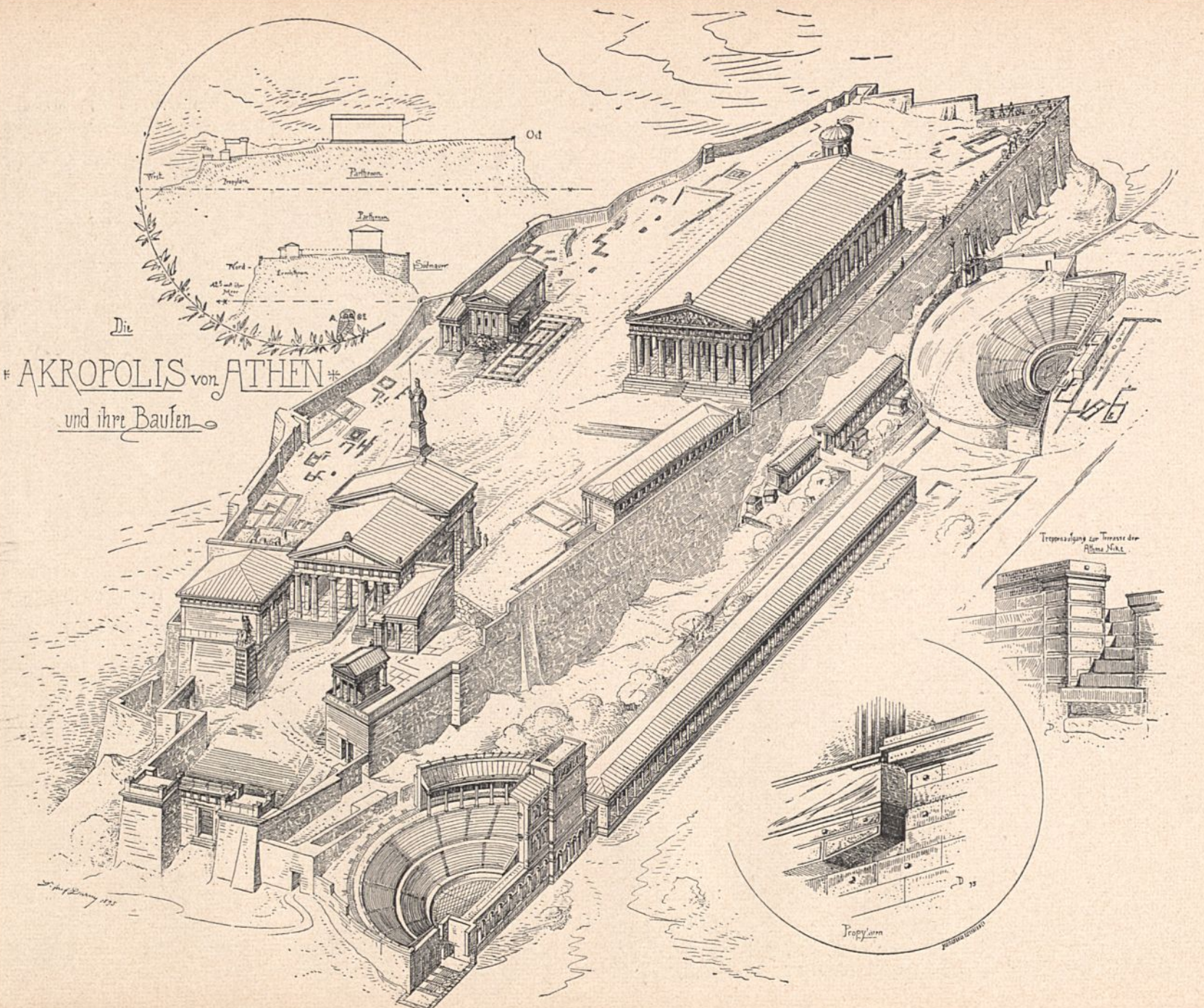


Fig. 91.* Die Akropolis von Athen.



Fig. 92. Altertümliche Statue von der Akropolis.



Fig. 93.* Romatempel.

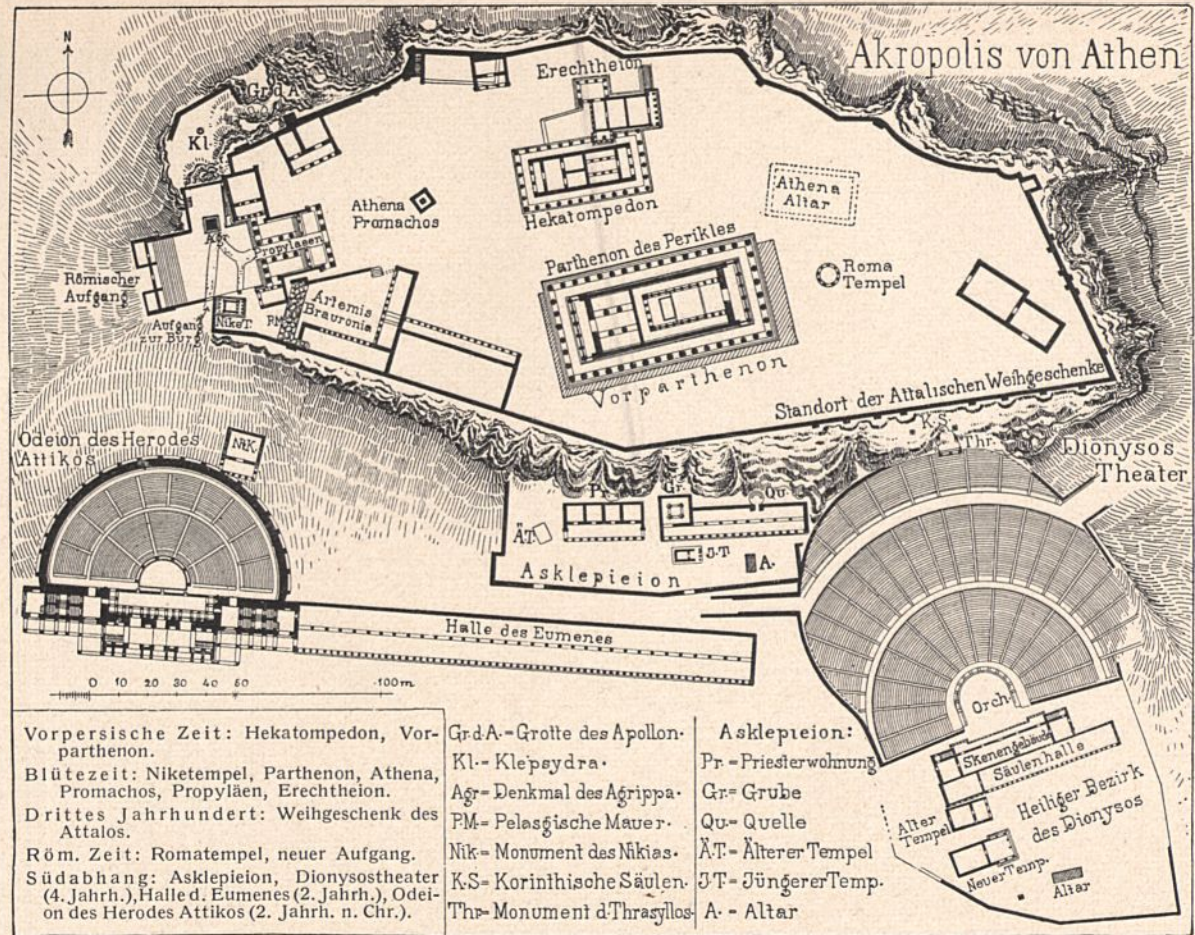


Fig. 94.* Akropolis von Athen. Plan.

Wir steigen im Westen zur Burg empor (gleichviel ob wir den alten Ausgang oder den römischen benutzen). Auf einem Mauervorsprung rechts von uns haben wir das Tempelchen der Athena Nike (S. 23 und 27). Durch den Propyläenbau betreten wir die Burg selbst. Wir kommen zu einem Erzbild der Athena, von Pheidias geschaffen und gewöhnlich Promachos genannt. Von der Promachos aus gelangen wir links zum Erechtheion und rechts zum Tempel der Athena Parthenos, dem Parthenon, hinter diesem liegt der kleine Romatempel. Dieser wie auch das Denkmal des Agrippa (vor den Propyläen) und der neue Ausgang erinnern an die römische Zeit. Dagegen stammt die alttümliche Statue aus der Zeit vor den Perserkriegen. Sie wurde in dem Schutt gefunden, mit dem die Athener bei der Vergrößerung der Burgfläche die Lücke zwischen der Südmauer und den Grundmauern des Parthenons ausfüllten; S. 44 links oben die zweite Skizze. Die Statue weist reiche Bemalung auf. Schon damals war die Burg mit stolzen Bauten geschmückt. Ein großer Torbau, der Vorgänger der Propyläen, führte auf den Burgplatz, hier erhob sich das Hekatompedon, und ein zweiter Tempel, den wir Vorparthenon nennen, war im Bau. Aber die Perser vernichteten alles derart, daß die ganze Burg neu aufgebaut werden mußte.

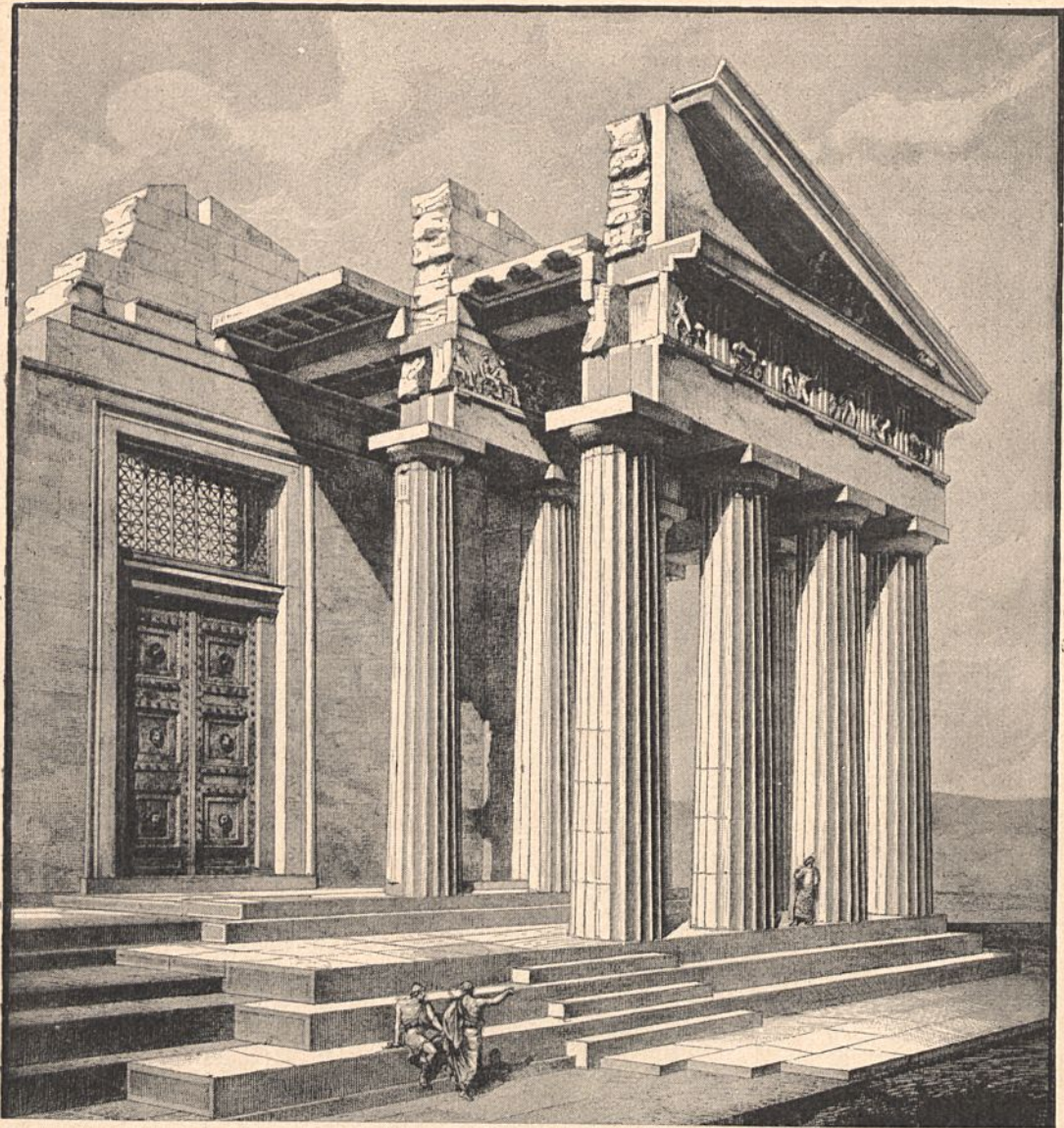


Fig. 95. Aufbau einer Ecke des Parthenons.

Eroberung Trojas (: 32 Metopen)

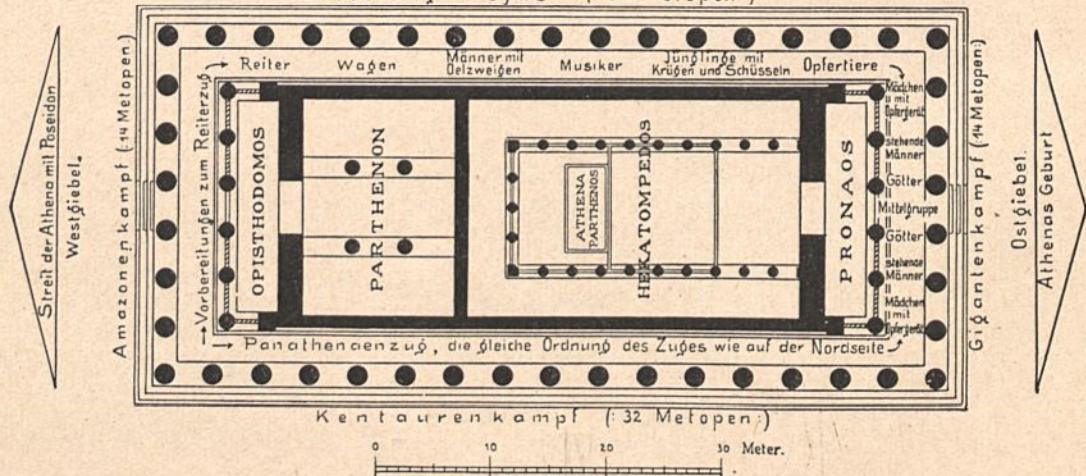


Fig. 96.* Grundriß des Parthenons mit Angabe des bildnerischen Schmuckes.

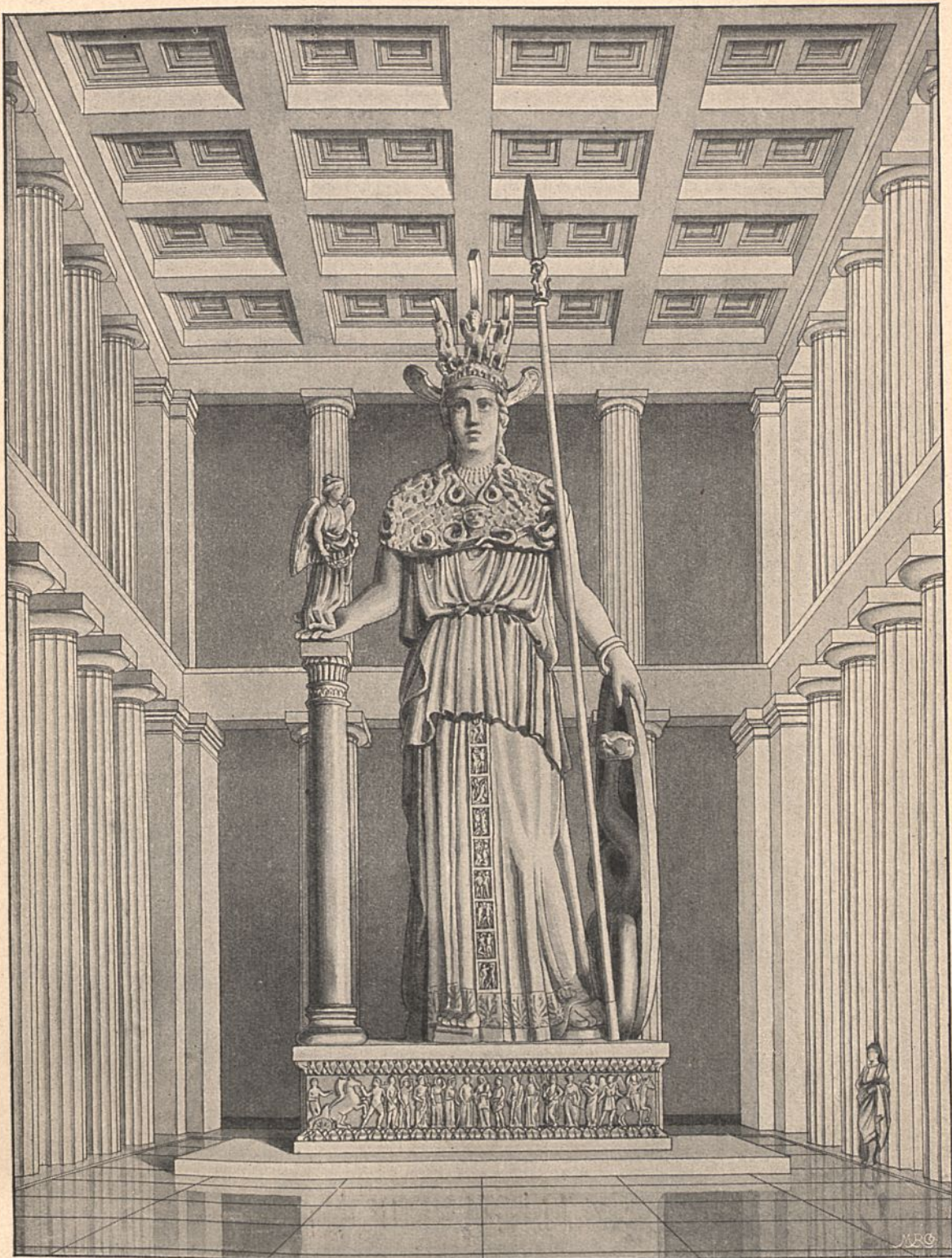


Fig. 97.* Athena Parthenos im Tempel. Zeichnung.

Harmonisch fügt sich die Göttin in ihrer geraden Haltung mit den tiefen Falten im Metallgewande, mit Speer und Säule in die umgebende Architektur. Die Säule unter der Nike bildet das notwendige Gegengewicht zu der Schlange und dem Schilde der anderen Seite. Den in der Zeichnung weniger gut geratenen Kopf gibt am besten die Gemme des Aspasios (Fig. 181) wieder. Auf der Basis, die etwas breiter zu denken ist, die Schmückung der Pandora (der griechischen Eva) durch Athena und die anderen Götter: Pandora in der Mitte, sieben Götter auf jeder Seite, das Ganze von Helios und Selene umgeben. Das ganze Standbild etwa 12 m hoch.

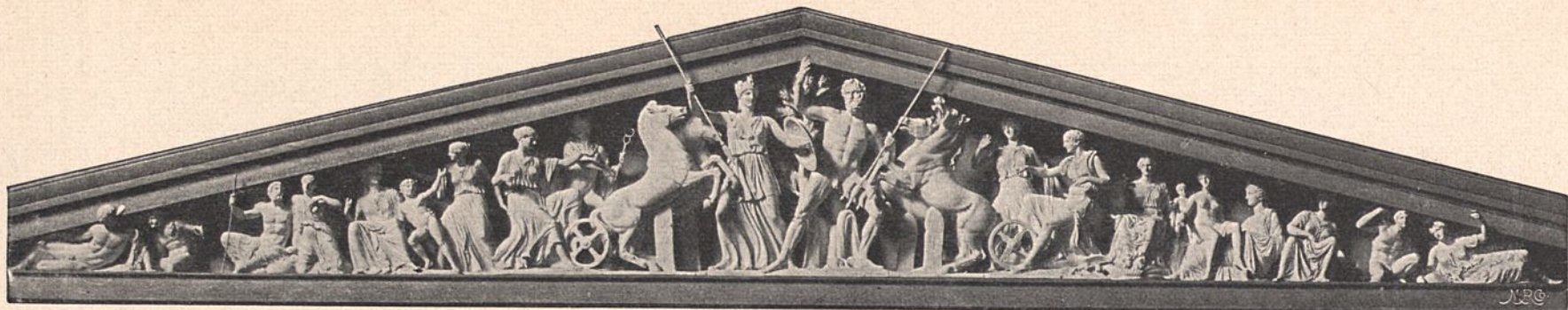
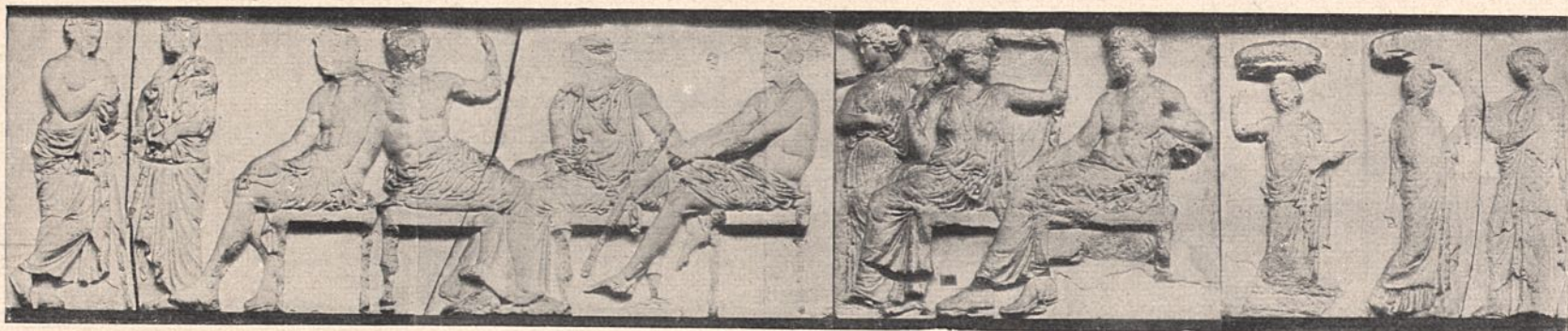


Fig. 98. Der Westgiebel des Parthenon, ergänzt von Schwerzeck. Kampf zwischen Athena und Poseidon. Vgl. Fig. 163 u. 164 aus dem Ostgiebel.



1. 2. Phylaiheroen 3. Hermes 4. Dionysos 5. Demeter 6. Ares 7. Nike (Iris?) 8. Hera 9. Zeus 10. 11. Dienerinnen 12. Priesterin



13. Priester 14. Diener 15. Athena 16. Hephästos 17. Poseidon 18. Apollon 19. Artemis 20. Aphrodite (erg.) 21. Eros 22.—25. Phylaiheroen

Fig. 99. Aus dem Ostfrieze des Parthenon.



Fig. 100. Reiter aus dem Westfries.

Die Zügel und manches andere aus Bronze gefertigt und nicht mehr erhalten.

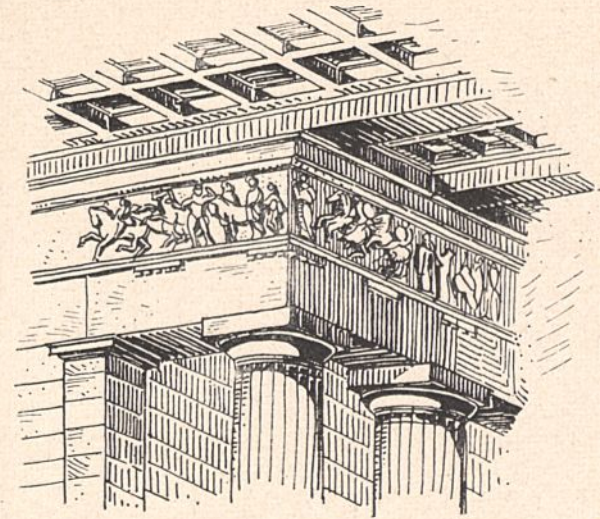


Fig. 101.* Der Panathenäenfries am Parthenon.
Nordwestecke.

Über dem dorischen Epistyl hat der ionische Bildfries den Triglyphenfries verdrängt.



Fig. 102. Metopen vom Parthenon.

Der bildnerische Schmuck des Parthenons: In den Giebeln war Athenas Geburt und ihr Streit mit Poseidon ums attische Land dargestellt. Über dem Epistyl des äußeren Säulenumganges zeigten die Metopen Kampfszenen, wie die Kämpfe der Lapithen mit den Kentauren, und außen um die Cella herum lief ein langer, ununterbrochener Fries mit der Darstellung der großen Prozession am Panathenäenfest. In zwei Strömen von der Südwestecke her ergießt sich der Zug, um sich im Osten, wo sich die Götter selbst niedergelassen haben, wieder zu vereinigen. Zu Roß oder zu Wagen eilen die Jünglinge vorwärts, vor ihnen Männer mit Ölzweigen, Musiker mit Zithern und Flöten, sodann die Opfertiere, von Jünglingen mit Krügen und Schüsseln und von Mädchen mit Opfergerät umgeben. Im Osten, in der Mitte der Darstellung, ist ein Priester damit beschäftigt, das Weihgeschenk für die Göttin, den kunstreich gewebten Peplos, zu falten.

Die Propyläen.

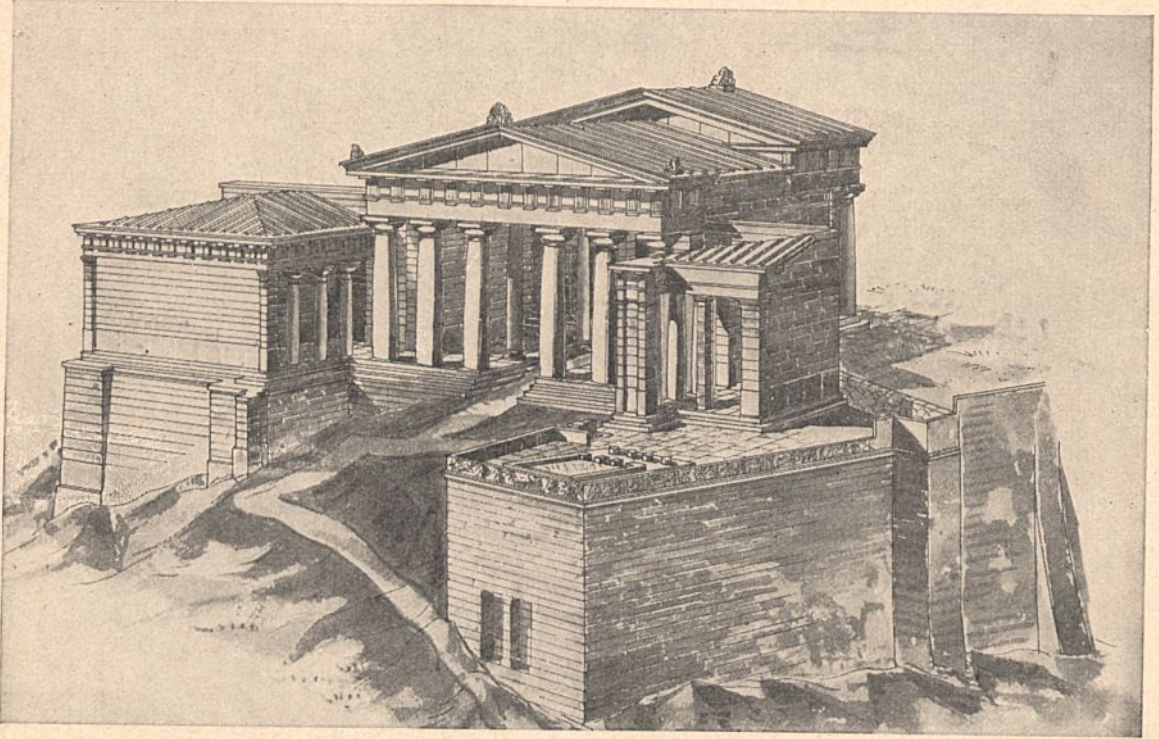


Fig. 103.* Die Propyläen des Mnesikles. Ausgeführt in den Jahren 437—432.
Auf der Bastion, die oben in der Nikebalustrade endet, der Tempel der Athena Nike. Hier ist der Tempel bloß angedeutet, auf der Balustrade fehlt das Metallgeländer, vgl. Fig. 45.

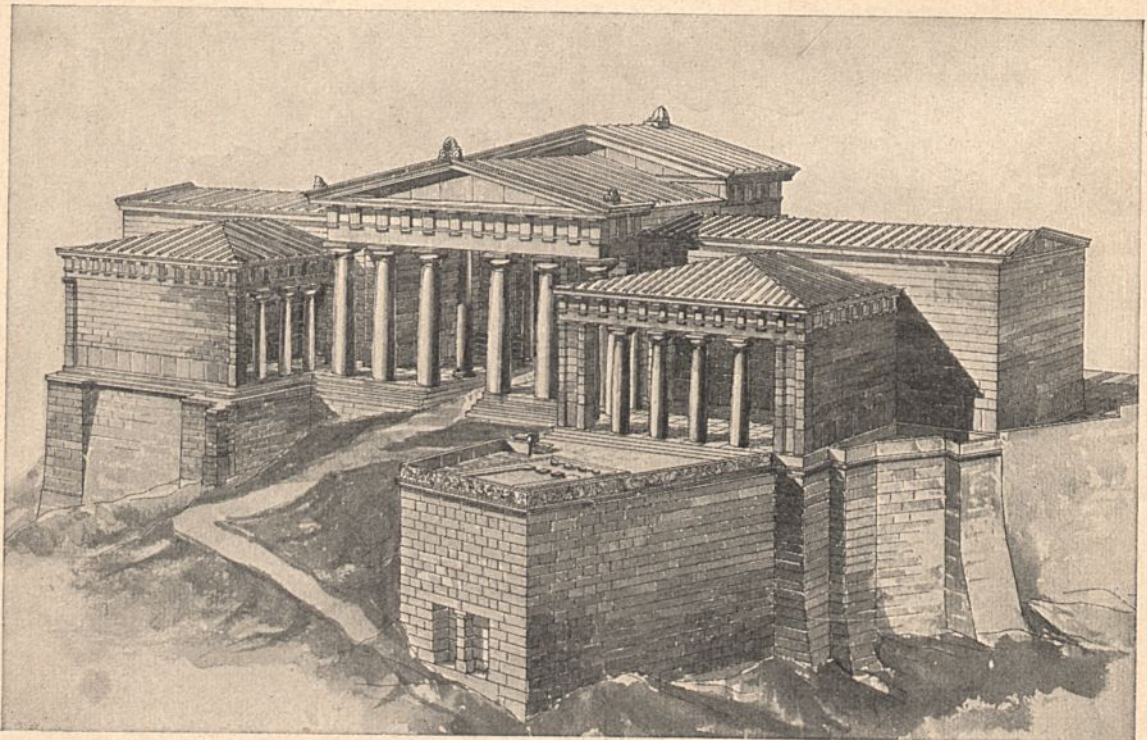


Fig. 104.* Die Propyläen des Mnesikles, nach dem ursprünglichen Plan ergänzt.

Erechtheion.

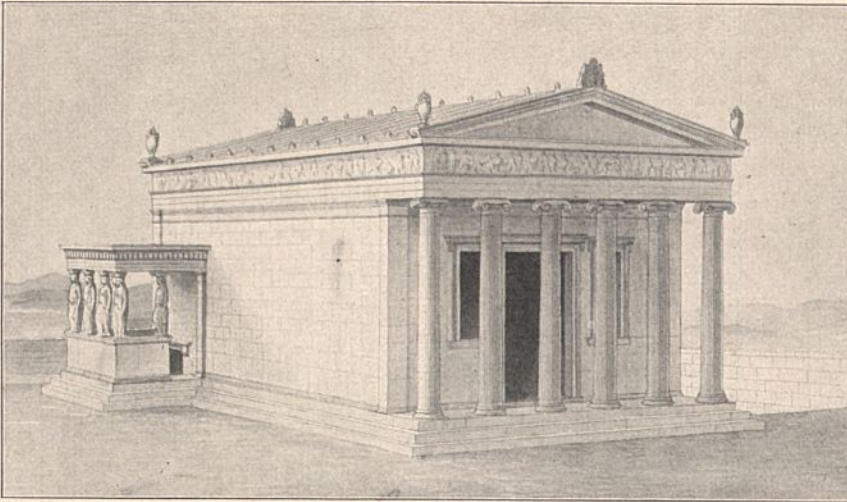


Fig. 109.* Das Erechtheion, ergänzt. Die Süd- und Ostseite.

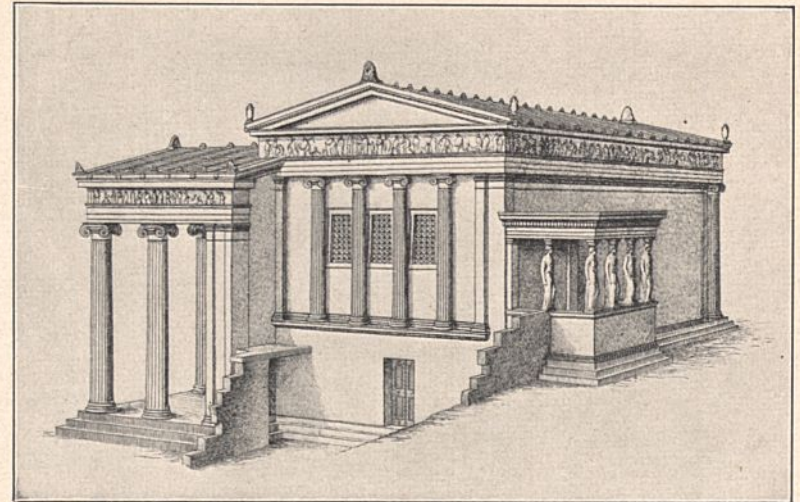


Fig. 110.* Das Erechtheion, ergänzt. Die Süd- und Westseite.



Fig. 111. Das Erechtheion, von Südosten gesehen.

Die Mauern der Ruinen sind heute mit Benutzung der alten am Boden liegenden Bausteine ein Stück weiter in die Höhe geführt.



Fig. 112. Die Korenhalle.

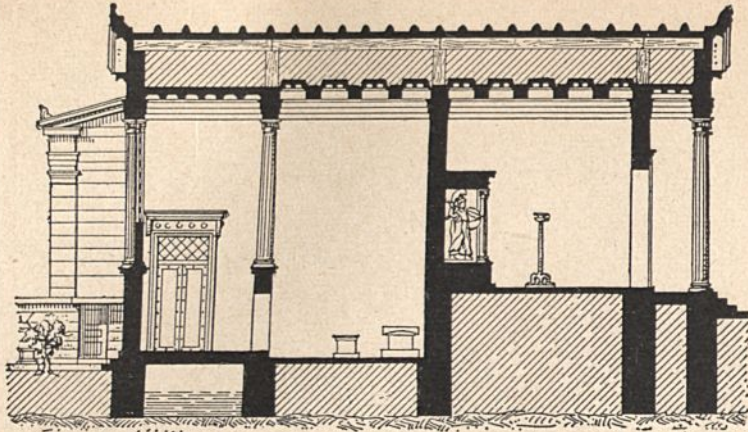


Fig. 113. Schnitt durchs Erechtheion.

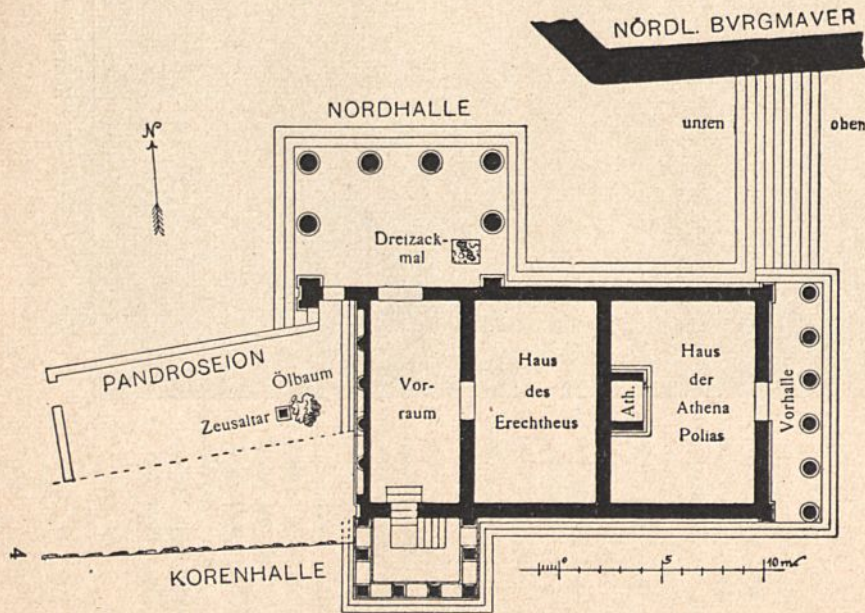


Fig. 114.* Grundriß des Erechtheions.

Erst nach des Perikles Tode wurde im Peloponnesischen Kriege das Erechtheion gebaut und im Jahre 407 vollendet. Es ist ein ionischer Prostylos, dem im Norden und Süden Hallen vorgelegt sind. Das Niveau des Gebäudes ist im Westen und Norden etwa um 3 m tiefer. Im Osten steigt man auf einer Treppe zur Nordhalle hinab, von Süden her gelangt man durch ein Treppenhaus, die Korenhalle, zum Vorraum, unter dessen Boden sich ein Brunnen mit Salzwasser befand, und von da ins Haus des Erechtheus wie auch zu der Nordhalle mit dem Dreizackmal. Bei der Korenhalle werden die Säulen durch 6 Mädchen (κόραι, S. 71) ersetzt; über dem dreigeteilten Epistyl fehlt der Fries, wie dies beim ionischen Stil gelegentlich vorkommt. Nahe der Westwand stand das Wahrzeichen der Athena, der heilige Ölbaum, der, von den Persern verbrannt, 2 Tage später plötzlich wieder um 1 Elle in die Höhe schoß.



Fig. 115.

Münze mit dem Streit der Athena und des Poseidon um das attische Land: Athena läßt den Ölbaum emporsprossen (an seinem Stamm ringelt sich ihre heilige Schlange empor, in seinen Zweigen die Eule), Poseidon schafft durch den Dreizackstoß die Meerlache (daher der Delphin).

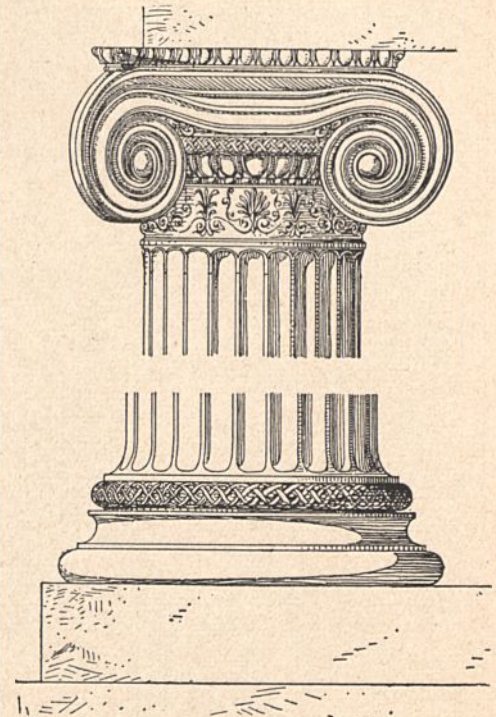
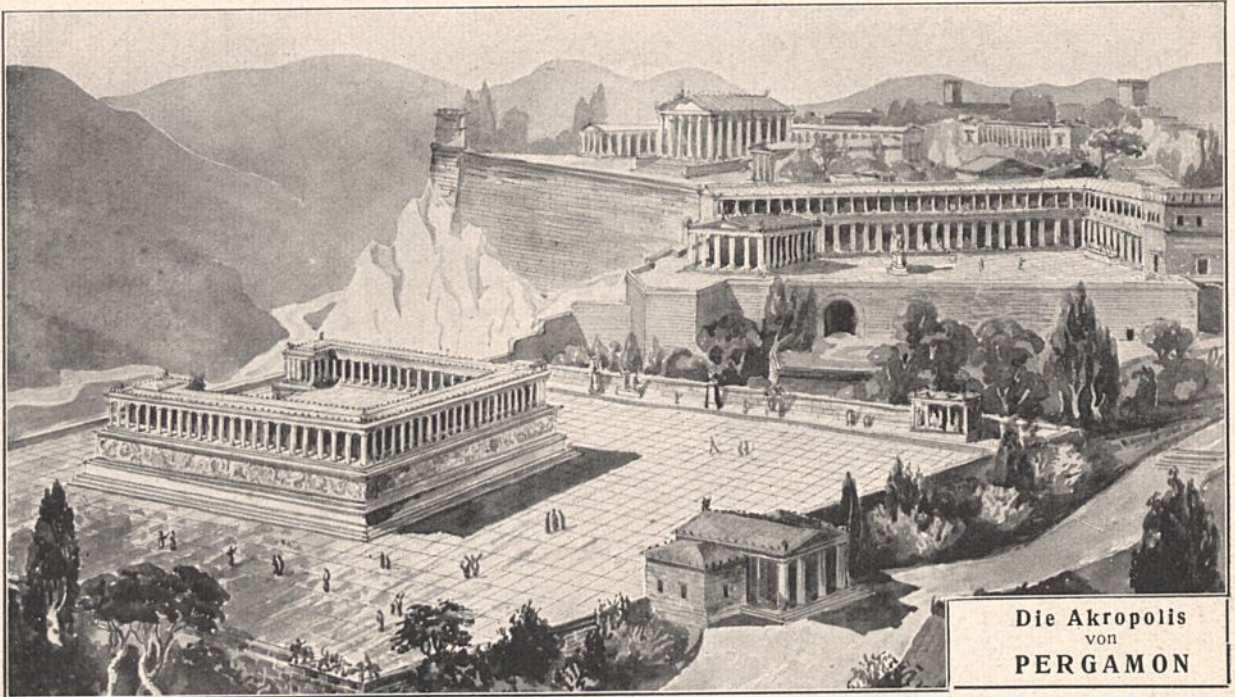


Fig. 116.* Säule des Erechtheions. Der Säulenschaft ist am oberen Ende mit einem Palmettenkranz verziert, zwischen Volutenband und Kymation schiebt sich ein Torus ein.



Die Akropolis
von
PERGAMON

Fig. 117. Die Burg und der große Altar von Pergamon.

Links der große Altarbau, wahrscheinlich von König Eumenes II. (197—159) erbaut. Der eigentliche Opferaltar befand sich im Innern auf der großen Plattform und ist hier nicht dargestellt. Rechts auf einer höheren Terrasse der Tempel der Athena, umgeben von zweigeschossigen Säulenhallen. Dahinter das Trajaneum, dem Kaiser Trajan zu Ehren erbaut.

Rechts und links von Zeus sind zwei Gegner niedergesunken, der eine vom Blitz getroffen. Die Ägis mit der Linken schüttelnd, schleudert Zeus mit der Rechten einen zweiten Blitz gegen den König der Giganten, den schlangenfüßigen Porphyrion; dieser hat die Linke mit einem Tierfell umwickelt und schwang wohl mit der andern Hand ein Felsstück zum Wurf.

Die Schlange seines rechten Beins war im Kampf mit dem von oben herabschwebenden Adler des Zeus begriffen.



Fig. 118. Zeusgruppe des pergamenischen Frieses.

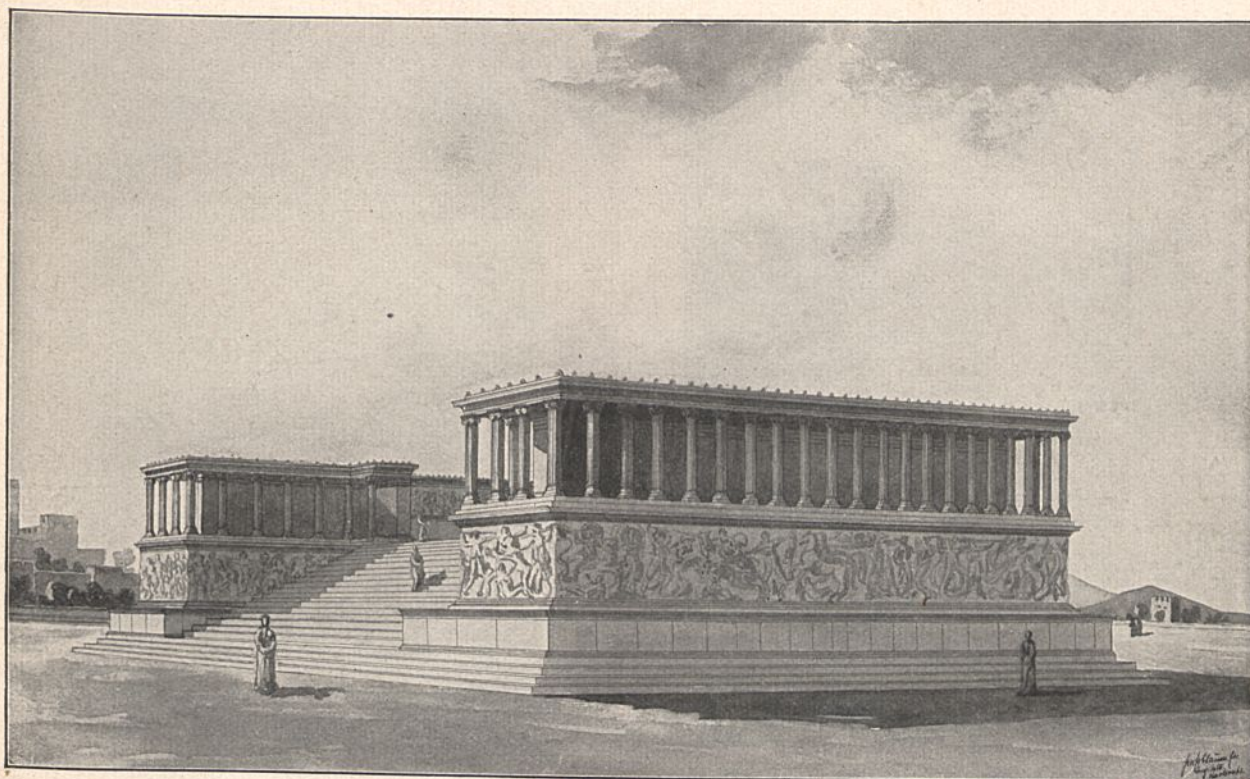


Fig. 119.* Der große Altarbau zu Pergamon.

Über einem Sockel von etwa 2,50 m erhob sich auf allen vier Seiten und an den Treppenwangen ein Fries, den Kampf der Götter mit den Giganten darstellend. Er war ursprünglich 130 m lang und 2,30 m hoch. Der größte Teil ist erhalten und befindet sich in Berlin.



Fig. 120. Athenagruppe.

Athena reißt den geflügelten Alkyoneus an den Haaren fort; ihre heilige Schlange hat ihn umwunden und versetzt ihm eben den tödlichen Biß in die rechte Brust. Vergebens fleht für ihn seine Mutter, die fruchtspendende Erdgöttin (Γῆ), aus dem Boden emporsteigend. Die jugendlich zarte Nike schwebt heran, um die siegreiche Athena zu bekränzen. In mehr als einer Beziehung erinnert Alkyoneus an den Laokoon der berühmten Gruppe S. 74.

Die Götter.



Fig. 121. Archaischer Zeus aus Bronze. Olympia.
Vor 500 entstanden.

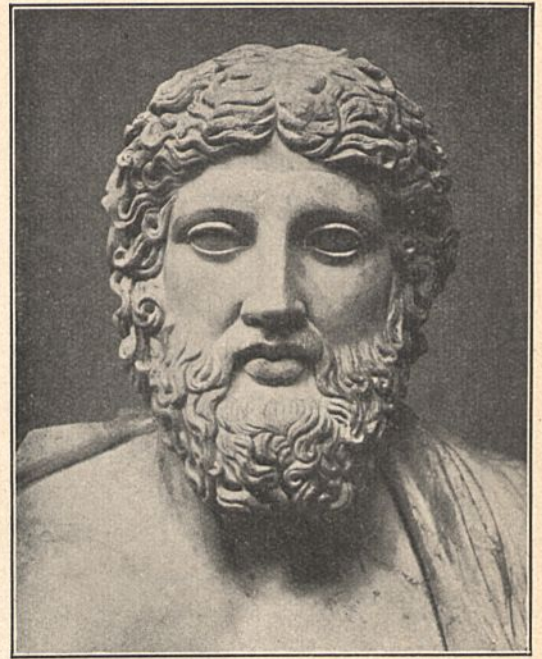


Fig. 122. Kopf des Dresdener Zeus.
Die ganze Gestalt Fig. 132.

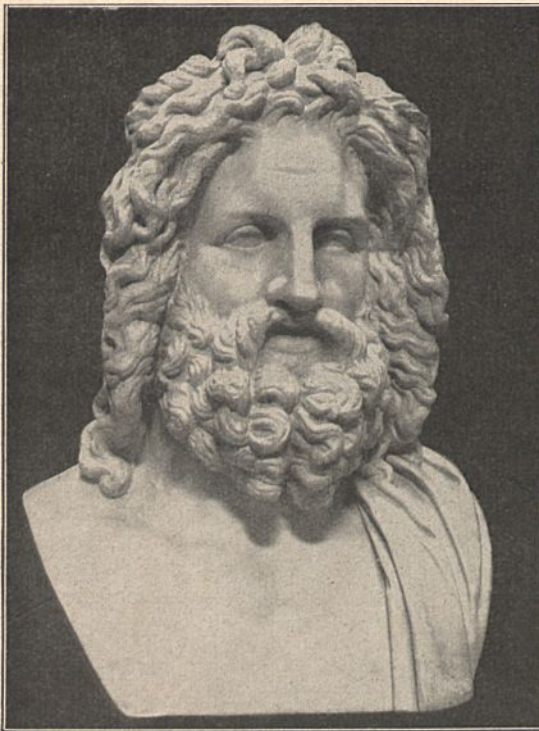


Fig. 123. Zeus von Otricoli. Vatikan.



Fig. 124 u. 125. Elische Kupfermünzen
(Ἡλείων) mit dem Zeus des Pheidias;
vgl. S. 29 u. 36.

Die Formen des altertümlichen Zeus ernst und streng; Spitzbart, Haupthaar mit Löckchen; Reif, Haarband und zweites Band zur Bildung des Haarschopfes; einige Locken fallen über die Schultern. Daran anschließend und auf die höchste Stufe gebracht der Zeus des Pheidias, auf Münzen erhalten, schön und edel, „Einfalt und stille Größe“ sind seine Merkmale. Freier Fig. 122 und 181₁₅. Anspruchsvoller, ins Gewaltige, ja Unnatürliche gesteigert der Kopf von Otricoli. Auf den Kopf des Pheidias scheint die Christusbildung des Mittelalters zurückzugehen.

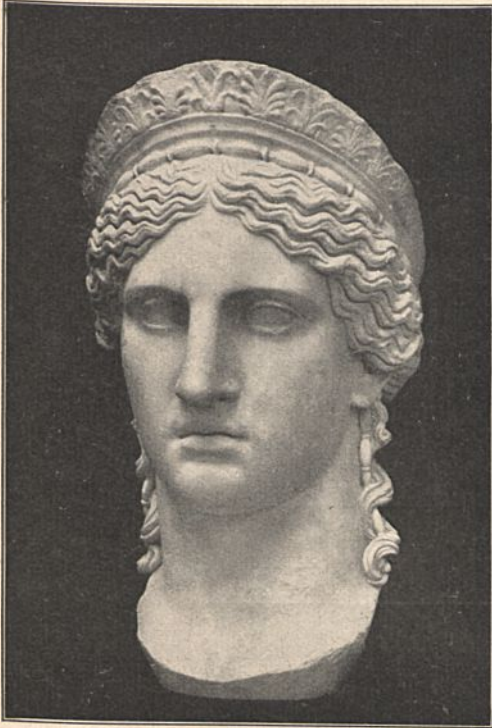


Fig. 126. Hera Ludovisi. Rom, Thermemuseum.

Königliche Würde und weibliche Milde zeigen sich in diesem Kopf wunderbar vereinigt. Erst in römischer Zeit entstanden, aber in Anlehnung an die Kunst d. Praxiteles.



Fig. 127. Kopf der Demeter von Knidos. Brit. Museum.

Die Göttin „zeigt sich nicht der Außenwelt, sondern ist ganz der eigenen Empfindung hingegeben“. Mit leiser Wehmut scheint sie der verlorenen Tochter zu gedenken.

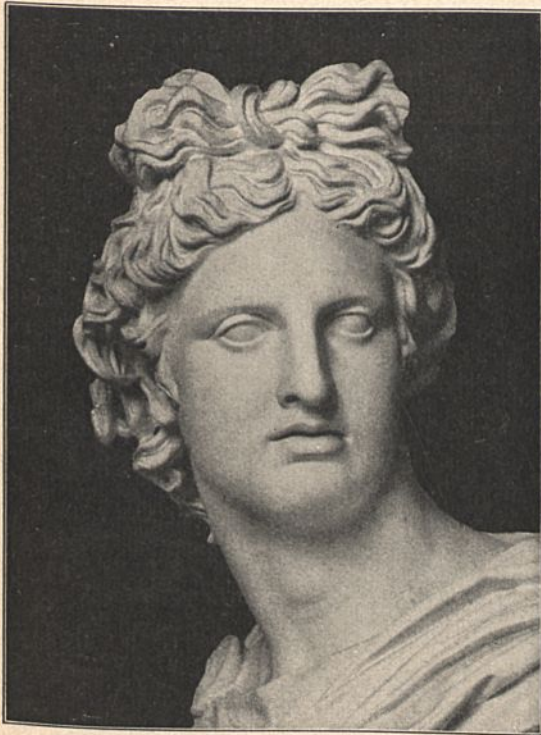


Fig. 128. Apoll vom Belvedere, vgl. Fig. 135. Drohend und siegesbewußt richtet der Gott seinen stolzen Blick in die Ferne. ein Helfer der Bedrängten aus aller Not.



Fig. 129. Athena des Myron, aus der Gruppe »Athena und Marsyas«. Frankfurt a. M.



Fig. 130. Hera Barbarini. Vatikan. 430.



Fig. 131. Athena von Velletri.
Paris. 420.

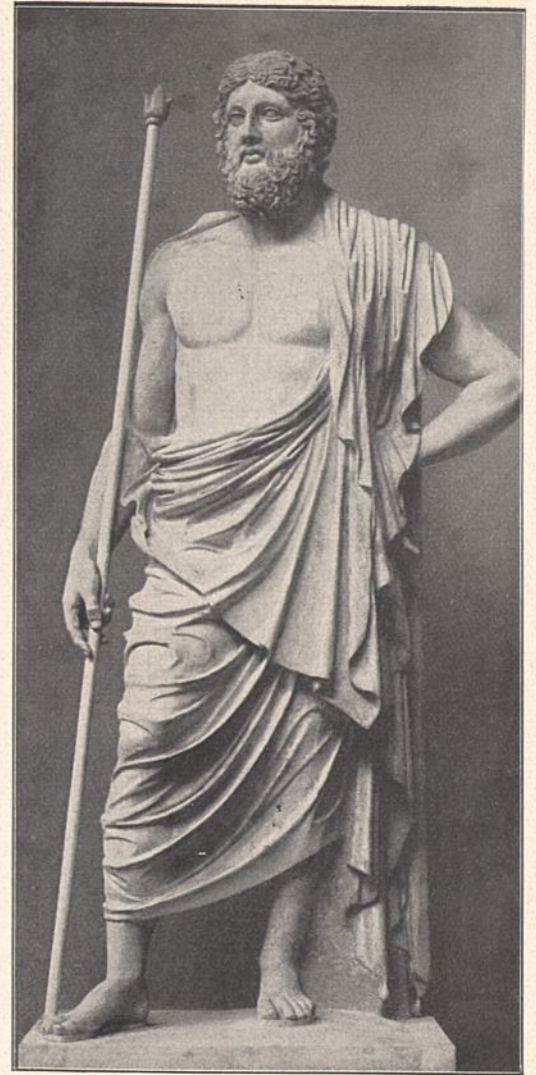


Fig. 132. Zeus. Dresden. 440.

Drei Göttergestalten des 5. Jahrhunderts, im Gewandstil den Parthenonfiguren verwandt. — Der Zeus zu vgl. mit Fig. 99,17. Ernst und ruhige Würde sind seine Kennzeichen, der Kopf besonders Fig. 122. — Hera mit dünnem, feinfaltigen, am Körper anliegenden Untergewand, der Mantel aus dickerem Stoff mit dreieckigem Überschlag. Die Göttin neigt ihr ernstes Haupt dem Beschauer zu und unterscheidet sich dadurch von den strengeren Kultstatuen der früheren Zeit. — Athena nicht als Kämpferin dargestellt (kleine Ägis), die geistige Seite ihres Wesens hervorgehoben. Dreieckiger Überschlag des Mantels wie bei Hera.

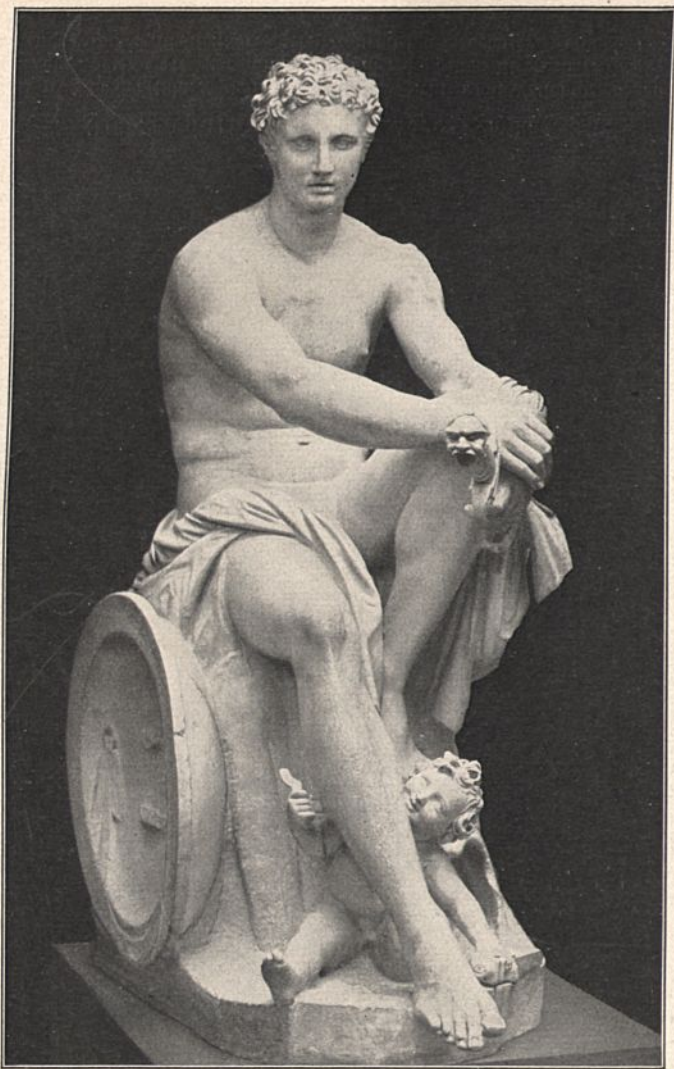


Fig. 133. Ares Ludovisi. Rom, Thermenmuseum.



Fig. 134. Hermes. Neapel.

Fig. 133. Der Körper des kräftigen, sieggewohnten Gottes in Ruhe. (Der Eros wohl störende Beigabe des römischen Kopisten.) — Fig. 134. Hermes als Götterbote. «Ein frisches Bild elastischer Jugend in einem Augenblick kurzer Ausspannung.» — Beide Figuren, aus der 2. Hälfte des 4. Jahrhunderts, nicht mehr reliefmäßig in eine Ebene komponiert, sondern für die Tiefe berechnet. Dreidimensionalität (Höhe, Breite, Tiefe.)

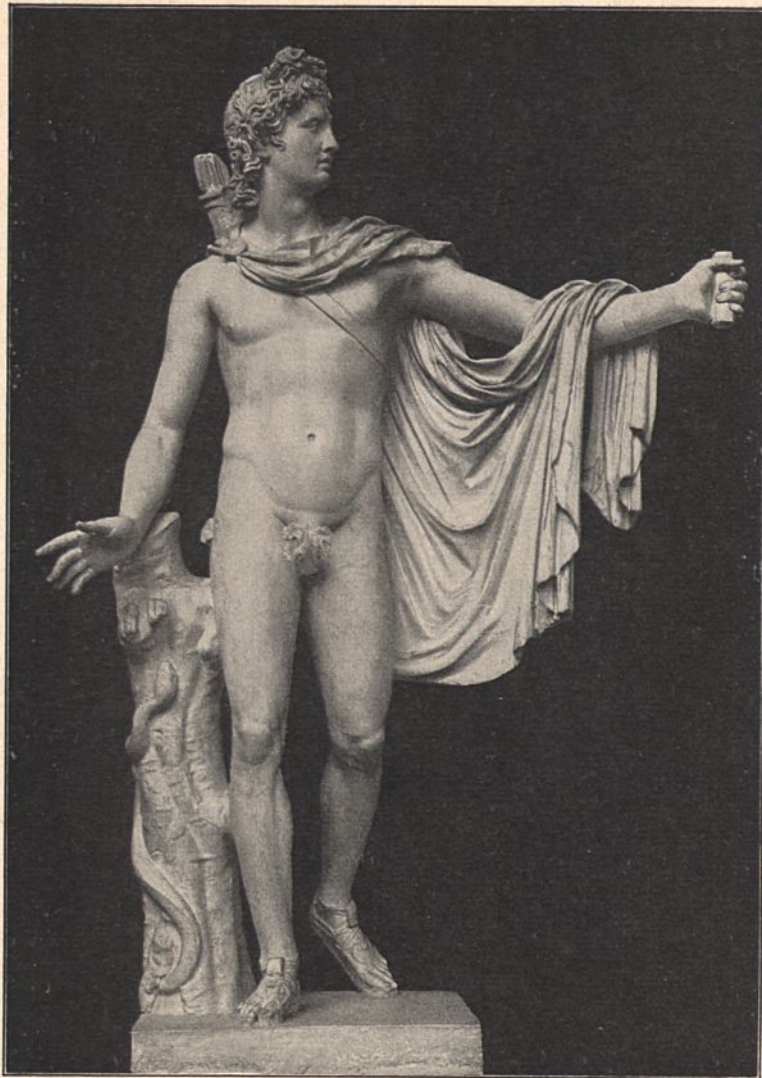


Fig. 135. Apoll vom Belvedere. Vatikan. 340.

Der Gott trug in der Linken den Bogen, in der Rechten mit Wollbinden behangene Lorbeerzweige. Der Gott ist demnach in seiner doppelten Eigenschaft dargestellt, als sühnender und vernichtender Gott. Drohend hat er den Bogen erhoben, schwebenden Schritts kommt er daher, Zorn und Verachtung zeigt das stolze Antlitz.



Fig. 135a. Apoll vom Belvedere. Ergänzt.

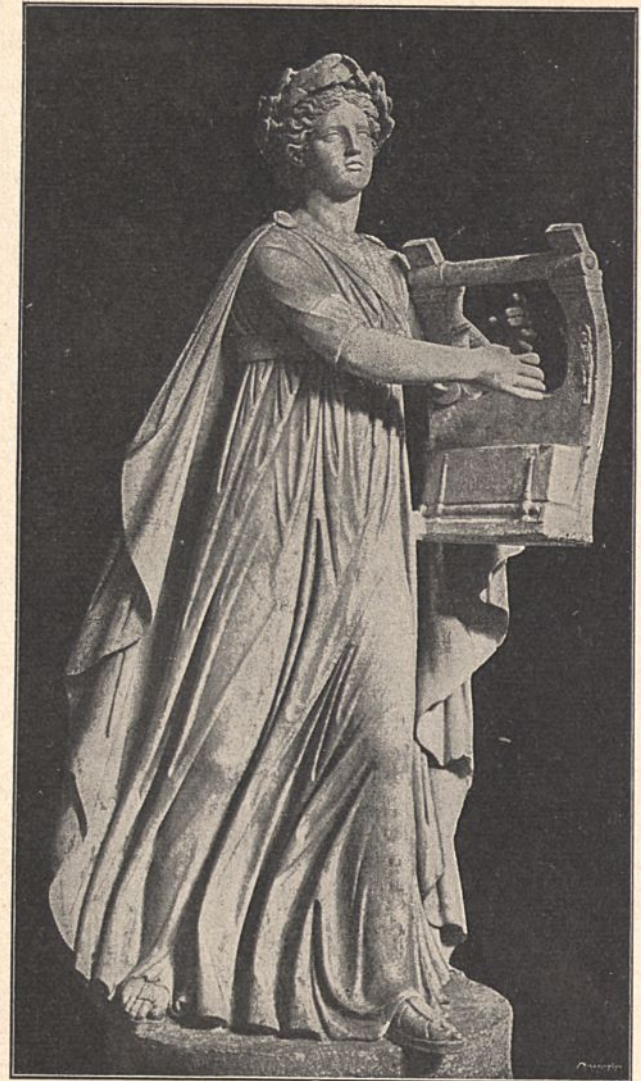


Fig. 136. Apoll als Kitharöde. Vatikan. 320.

Der Gott als „Sänger im langen Talare“. In der leisen Neigung des Kopfes und dem Ausdruck des Antlitzes zeigt sich seine Begeisterung. Das Haar mit einem Lorbeerkranz bedeckt.

Hor. c. II 10: *quondam citharæ tacentem
suscitat musam neque semper arcum
tendit Apollo.*



Fig. 137. Artemis von Versailles, jetzt im Louvre.

Wie der Apoll vom Belvedere ist auch Artemis mit ihren Attributen dargestellt, auch sie nicht in ruhiger Haltung, sondern in lebhafter Bewegung. Über dem feingefalteten Chiton noch ein Überwurf, der um die linke Schulter und die Hüften geschlungen ist. Vergil Aen. I 319 ff. hatte eine ähnliche Statue vor Augen.



Fig. 138. Archaische Statue, thronend. Berlin. 490.

Die archaische Kunst auf der vollen Höhe. Die Göttin (oder Grabstatue?) hielt in der Linken etwa eine Schale, in der Rechten eine Blüte. Die Züge umspielt ein zartes Lächeln. Die Körperform ist plastisch herausgearbeitet. Zierliche Gewandung: über dem Chiton der Mantel mit seinen Zipfeln und Wellenlinien.

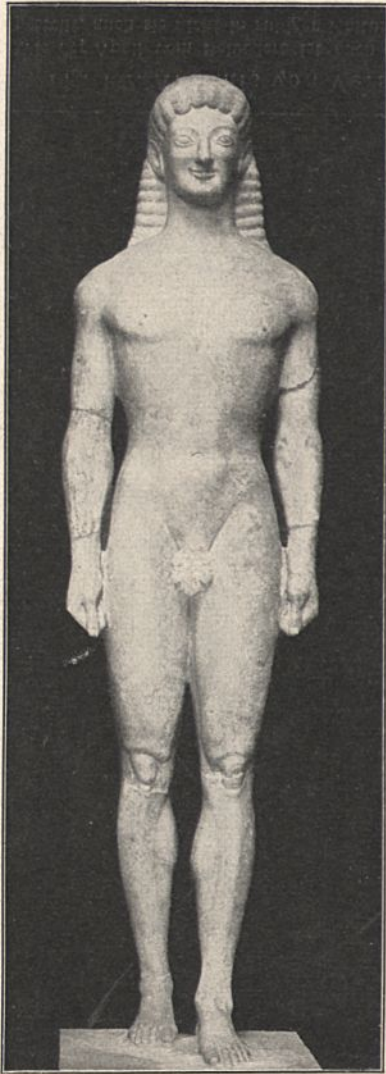


Fig. 139. Statue von Tenea. München. 550.

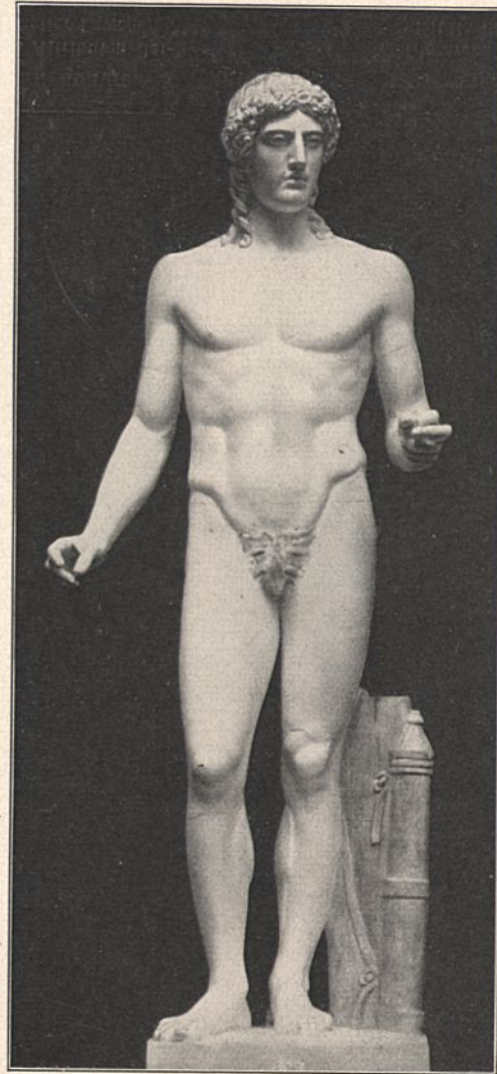


Fig. 140. Kasseler Apollon. 450.



Fig. 141. Speerträger nach Polyklet. Neapel. 445.

Der sog. Apoll von Tenea ist in der Haltung der Beine und Arme, der Bildung des Kopfes und Rumpfes altertümlich. Großer Fortschritt in dem Kasseler Apollon: Arme und Beine belebt, das Spielbein seitlich vorgestellt, die Formen überall gebessert, hervorragend das Antlitz, altertümlich noch die eckigen Schultern. In Polyklets Doryphoros erschien der Athletenkörper vollendet, in sorglich abgewogenen Verhältnissen, mit gleichmäßiger Durchbildung aller Muskeln, ruhig stehend und doch frei in Haltung und Bewegung. Die Statue hieß Kanon, d. h. Muster und Vorbild. Auf der Seite des Standbeines hängt der Arm lose herab, die andere ist gebogen und trägt den Speer (Ruhe- und Beugearm).

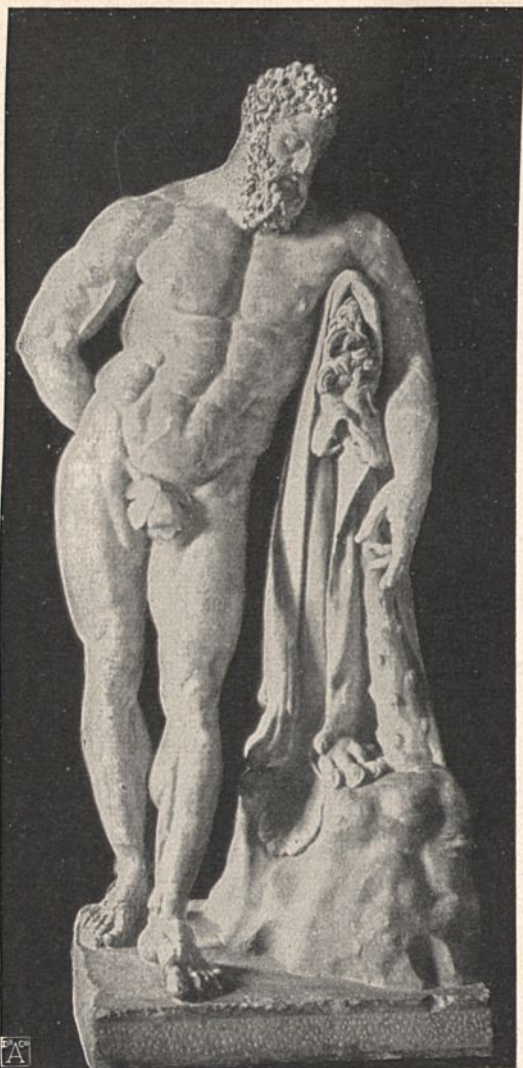


Fig. 142. Farnesischer Herakles, nach Lysippos.
Erhalten in einer Kopie des Glykon. Neapel.

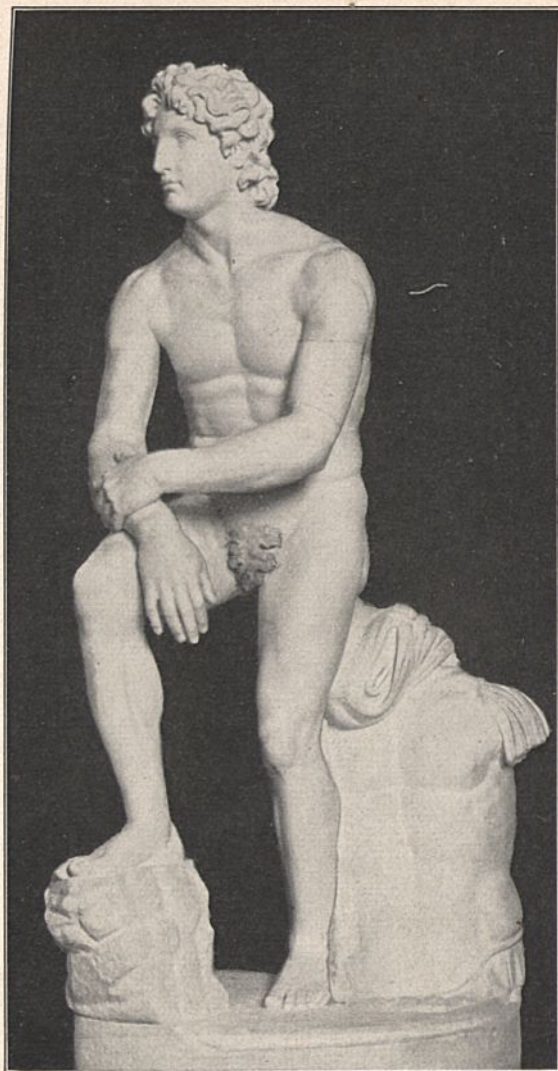


Fig. 143. Alexander d. Gr. München.



Fig. 144. Schaber (ἀποξυόμενος),
nach Lysippos. Vatikan. 330.

Lysipp rühmte sich, eine neue Musterfigur gebildet zu haben: In seinem Schaber ist der Kopf kleiner, der Rumpf kürzer, die ganze Figur schlanker und leichter, feststehend erscheint sie doch durch und durch bewegt, sie wiegt sich in den Hüften und schwankt geschmeidig. Bei anderen Statuen stellte er das Bein auf eine Erhöhung; der von seinen Taten ermattete Herakles (in stark übertreibender Kopie) stützt sich auf seine Keule. Lysipp kennt (außer Höhe und Breite) auch die dritte Dimension, die Tiefe; manche seiner Figuren sind wie der Schaber auf eine Ansicht von mehreren Seiten berechnet.



Fig. 145. Kopf des Hermes. Olympia.



Fig. 146. Kopf der Aphrodite von Knidos. Sammlung von Kaufmann in Berlin.



Fig. 147. Apollon Sauroktonos.
Vatikan. 340.



Fig. 148. Hermes mit dem Dionysosknäblein.
Olympia. 350.

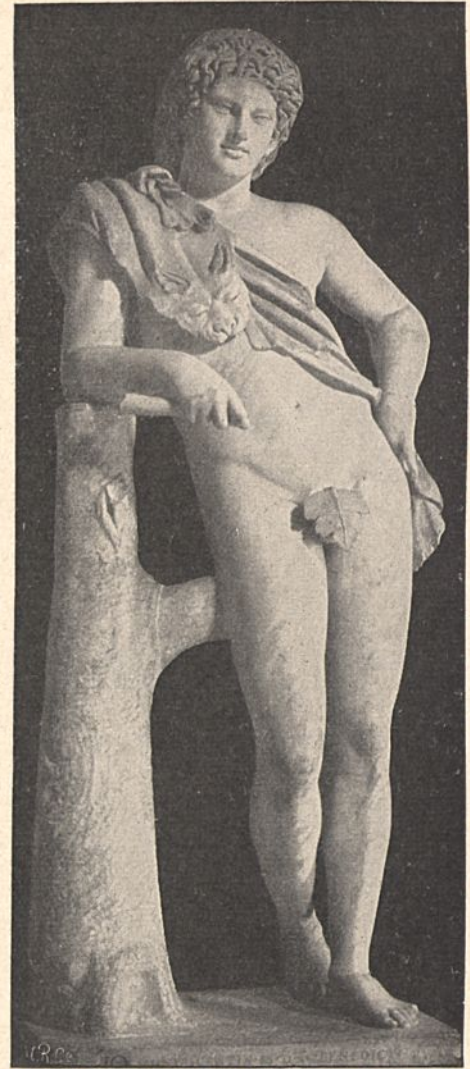


Fig. 149. Jugendlicher Satyr in Ruhe.
Kapitol.

Nicht Kampf und Heldentum, nicht erhabene Götterwürde stellt Praxiteles dar; Jugend und Schönheit sind sein Ziel. Beim Apoll sind „Stamm und Eidechse nur da, um den schlanken Körper in der ganzen Biegsamkeit, ja Flüssigkeit seiner zarten Formen zu zeigen“, im Hermes überträgt der Künstler die „Madonna“ seines Vaters (Fig. 164) ins Männliche. Im Satyr, der von Praxiteles selbst oder einem ihm nahestehenden Künstler geschaffen wurde, sprechen sich Zufriedenheit und behagliche Ruhe aus.



Fig. 150. Harmodios und Aristogeiton
nach Kritios und Nesiotes. 477.



Fig. 151. Myron,
Erzgruppe der Athena und des Marsyas. 455.

Fig. 150. Harmôdios, der jüngere der beiden Freunde, holt zum Angriff aus; der ältere, dessen Kopf nicht zugehörig ist, deckt den Genossen durch den vorgehaltenen Mantel. Die heftige Bewegung ist mit Kraft und Freiheit wiedergegeben. Leider sind die beiden sonst richtig ergänzten Figuren auf der Basis falsch aufgestellt; sie müssen reliefartig vor uns treten, wie es die Skizze auf Seite 6 vor Augen führt. Erst dann kommt ein wundervoller Rhythmus in die Gruppe, und das unwiderstehliche Vordringen wird meisterhaft wiedergegeben. —

Fig. 151. Auch Myrons Gruppe wirkt reliefartig, auch sie war nur auf eine einzige Ansicht berechnet. Sie stand auf dem Wege, der von den Propyläen zum Parthenon führte. Athena hat die Flöten geworfen und scheucht den Marsyas, der sie aufheben will, zurück. Beim Satyr, der hervorgesprungen ist und nun zurückprallt, der plötzliche Übergang aus der Vorder- in die Rückwärtsbewegung.

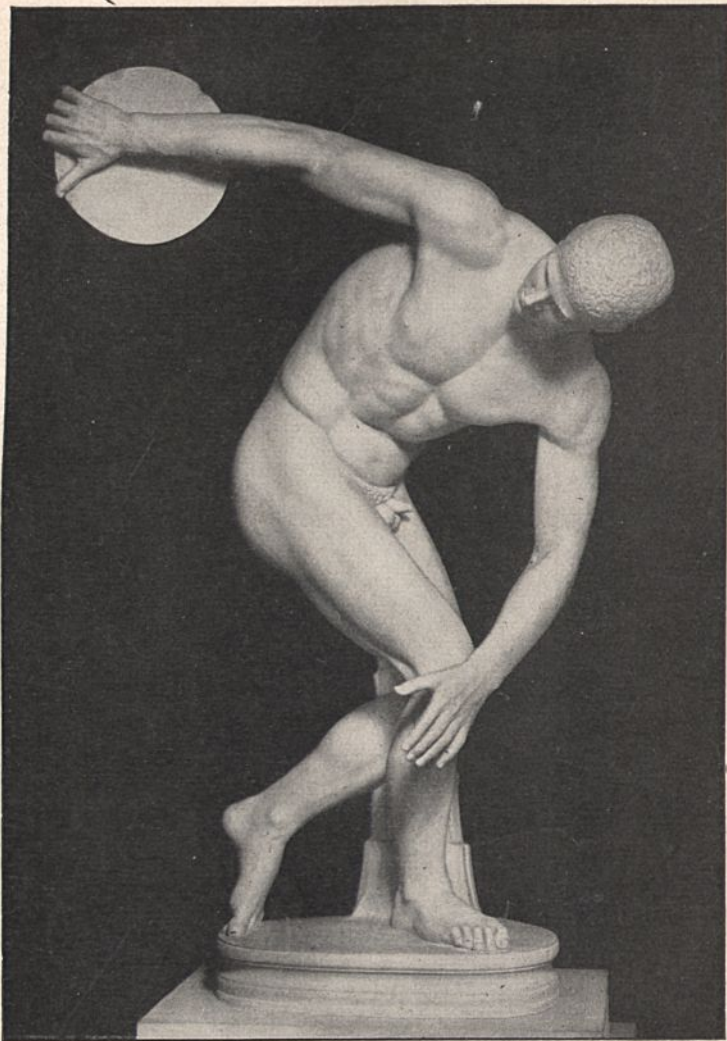


Fig. 152. Myron, Diskobol. 450.

Fig. 152. Myron will den menschlichen Körper in voller Bewegung zeigen. Er wählt sich beim Diskoswerfen den Augenblick des Übergangs von der Bewegung des Armes nach hinten in die nach vorn. Fruchtbarer Moment! Bei aller Naturwahrheit ist die Haltung stilisiert und die Formgebung idealisiert. Nach dem bis auf Lysipp geltenden Frontalgesetz hat Myron seine Gestalt so gebogen, daß sie die Brust dem Beschauer zeigt. — Fig. 153. Dagegen ist der Faustkämpfer, der vermutlich im 3. Jahrhundert geschaffen wurde, für eine Ansicht von verschiedenen Seiten komponiert. Er zeigt sich in seiner vollen brutalen Wirklichkeit. Mit offenem Munde ringt er nach Luft und sieht sich mit stumpfem Hochmut nach dem Publikum um, das ihm Beifall klatscht. Sein Gesicht ist von den Schlägen des Gegners geschwollen und zerkratzt, und aus offenen Rissen sickert das Blut heraus.

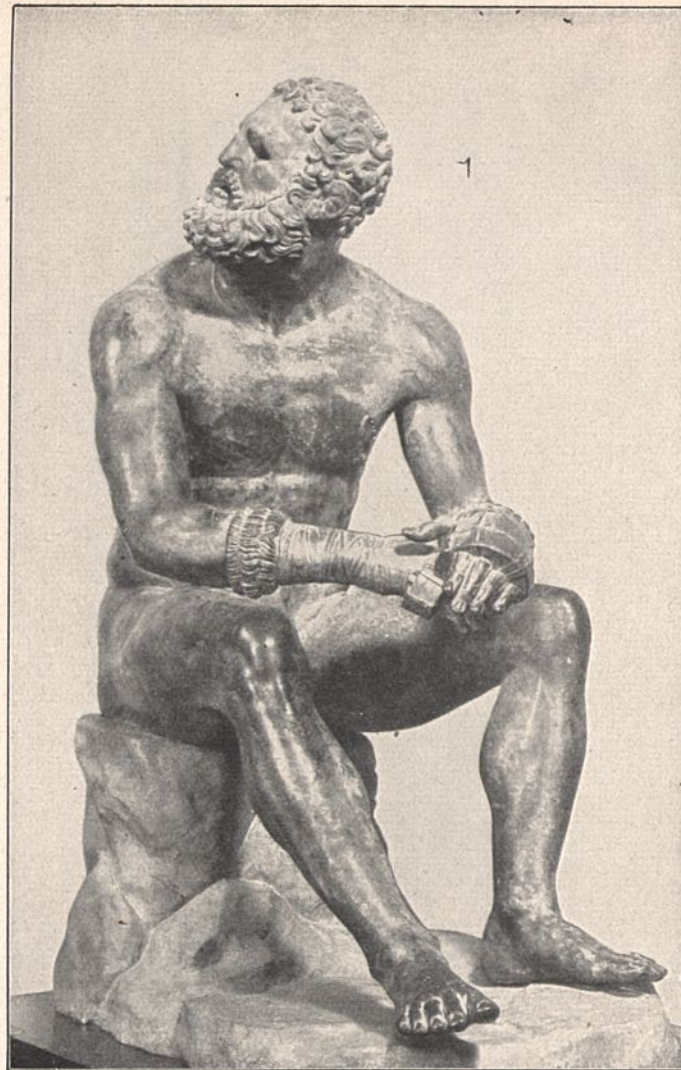


Fig. 153. Siegreicher Faustkämpfer, Bronze. 250.

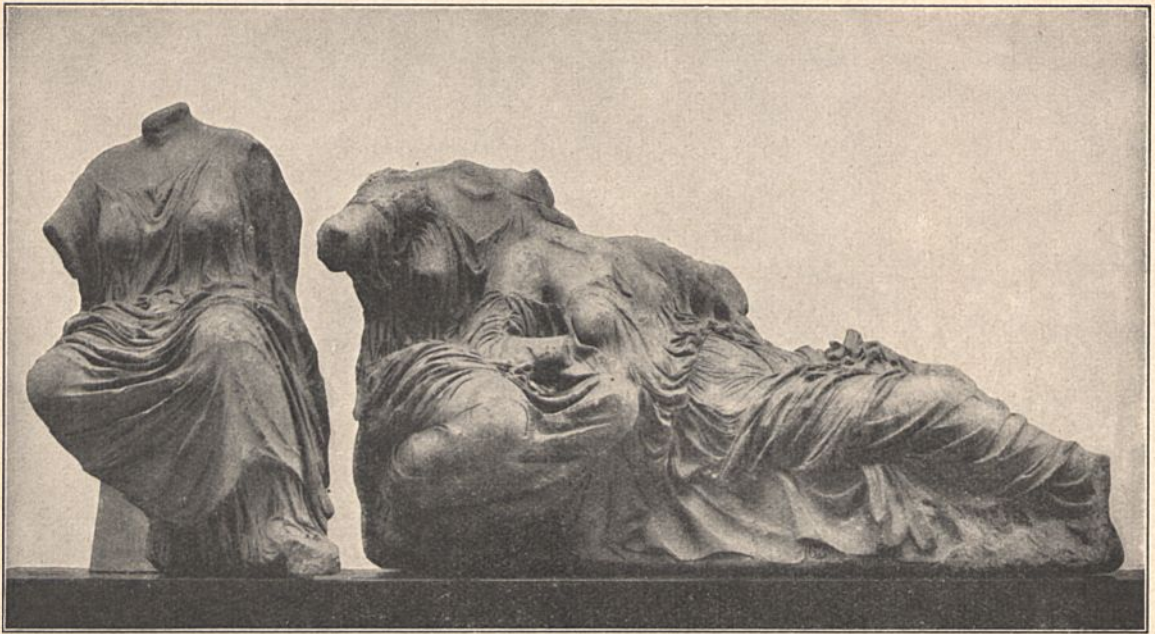


Fig. 154. Frauengruppe aus dem Ostgiebel des Parthenon. London. 430.

„Bei den bekleideten Frauengestalten erregt es unsere höchste Bewunderung, wie die Weiber so natürlich und ungezwungen dasitzen und liegen, die Gewänder so frei und reich den der Natur selbst abgelauchten Linien und Bewegungen des Körpers folgen und doch in großen schönen Massen zusammengehalten werden.“ Mögen auch in der Natur derartige Gewänder nicht vorkommen, so empfinden wir „die überzeugende Schönheit dieses Gewandstils ohne weiteres als eine Art höherer Wahrheit“.

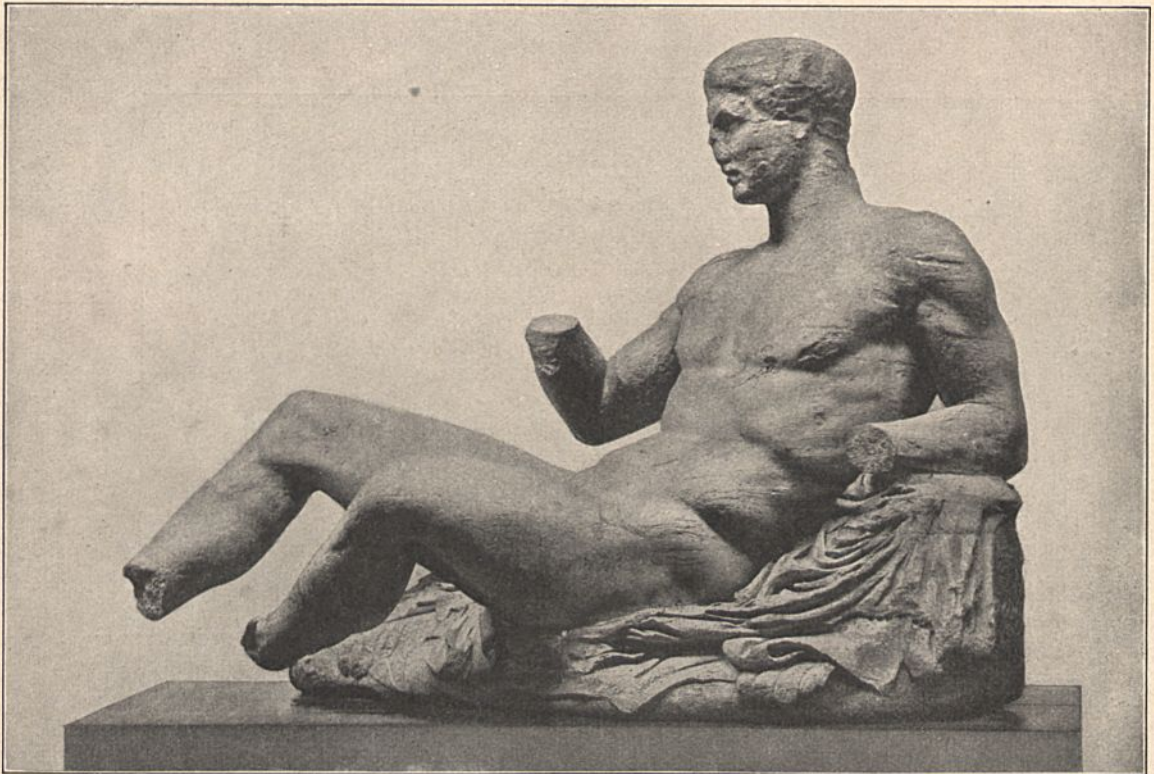


Fig. 155. Junger Gott (Dionysos, Theseus?) aus dem Ostgiebel des Parthenon. London. 430.

Die ruhige, fast lässige Haltung des kräftigen und doch geschmeidigen Körpers von edelster Bildung läßt die Statue trotz der großen Zerstörung als Meisterwerk erscheinen.

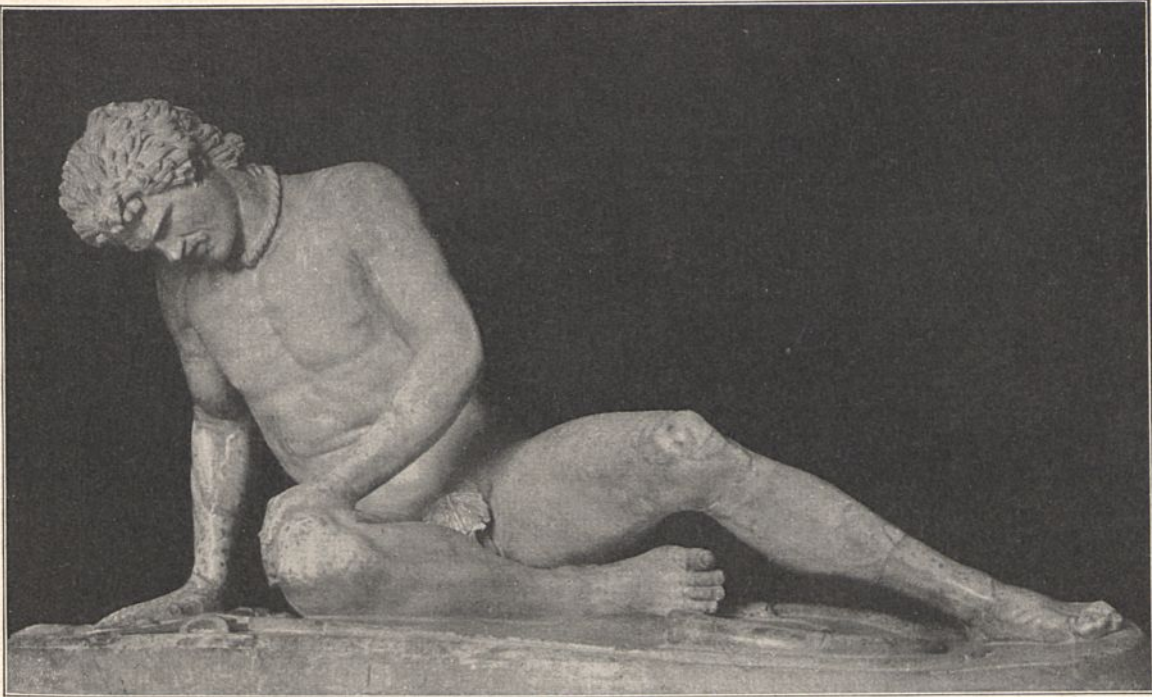


Fig. 156. Der sterbende Gallier (Galater). Capitol. 230.

Der Gallier ist, zum Tode verwundet, auf seinem Schilde zusammengebrochen und erwartet in finsterner Ergebenheit den Tod. Halskette (torques), Schnurrbart und das strähnige Haar zeigen den Kelten. Die gleiche packende Kraft der Schilderung in Fig. 167, einer Gruppe, die derselben Schule und Zeit angehört.



Fig. 157. Der Nil. Vatikan.

Matt und schwer auf der Erde gelagert, scheint der Gott sich nicht erheben zu können; das nasse Haar, das einer Urne entströmende Wasser, die Wasserpflanzen auf dem Sockel bezeichnen ihn als Flußgott, dessen Heimat in Ägypten (Sphinx) zu suchen ist. Die 16 Kinder, die das Steigen des Stromes um 16 Ellen ausdrücken sollen, und das übrige Beiwerk erzeugen eine idyllische Grundstimmung. (Die Putten zum großen Teil von Thorwaldsen ergänzt.)

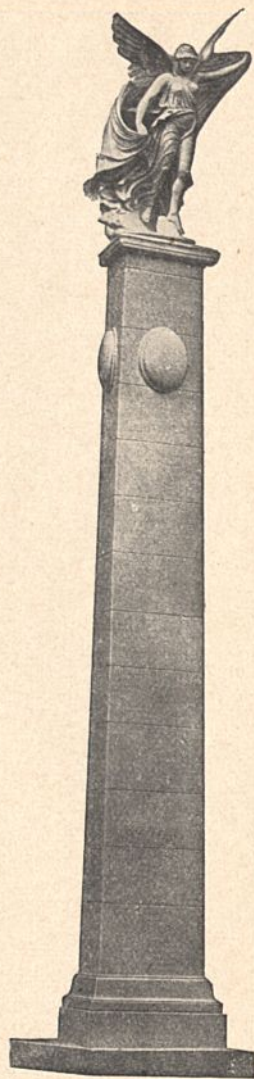


Fig. 158. Altertümliche Nike, ergänzt. Delos. Fig. 159. Nike des Päonios.

Der Versuch des 6. Jahrhunderts, die Nike fliegend darzustellen, ist, so kindlich er uns heute auch erscheinen mag, doch eines großen Künstlers würdig. Um 420 greift Päonios das Problem wieder auf; in rauschendem Fluge senkt sich die Göttin zur Erde. Als Gegengewicht des nach vorn geneigten Körpers dient der Mantel, der, einem Fallschirm vergleichbar, von den weit ausgebreiteten Armen gehalten und vom Winde mächtig aufgebläht wird. Der starke Luftzug hat, wie bei der delischen Statue, ein Bein entblößt, so daß es frei hervorragt. Unter dem anderen schießt ein Bewohner der Luft, ein Adler, vor. Die 9 m hohe Basis erscheint, da sie dreieckig ist, schlank. — Das Werk war ein Weihgeschenk der seit 456 in Naupaktos angesiedelten Messenier und der eigentlichen Naupaktier.

Weibliche Gewandstatuen.



Fig. 161. Alte Göttin (?) Berlin. 580.

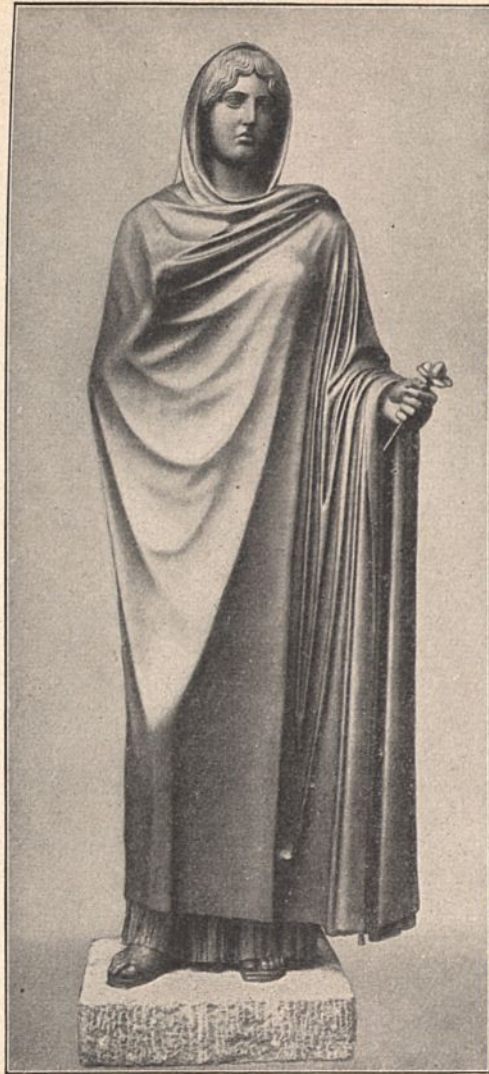


Fig. 162. Mantelfigur. Berlin. 460.



Fig. 163. Kore vom Erechtheion. 410.

Fig. 161. Baum- oder säulenartig emporsteigend. Gewandbehandlung schematisch und starr. Göttin oder Grabstatue? — Fig. 162. Unter dem Himation, das in großartig einfachen Linien herabfällt und den Körper verhüllt, noch ein kleines Stück vom Chiton sichtbar. Die rechte Hand unter dem Mantel verfolgbar. Zuletzt als Braut (des Zeus, Europa) gedeutet. — Fig. 163. Die Karyatide (Kore) zeigt den Parthenonstil. Die Körperform durch das Gewand deutlich erkennbar. Die ruhige Haltung und die Steiffalten am Standbein passend für die Trägerin des Gebälks; vgl. Fig. 112.



Fig. 164. Eirene und Plutos, nach Kephisodotos. München. 370.



Fig. 165. Niobe mit ihrer jüngsten Tochter. Florenz. 300.

Fig. 164. „Nicht mehr schaut die Göttin ernst und geradeaus oder wie aus unendlichen Höhen auf den Beschauer herab, sondern sie ist eine Persönlichkeit nach Menschenart geworden, der Empfindung fähig wie wir, und in holder mütterlicher Liebe blickt sie zu dem an ihr emporstrebenden Kinde herab. Die feierliche Haltung und Größe aber weist noch auf die frühere Zeit zurück.“ Vgl. die Madonnenbilder des Mittelalters und der Renaissancezeit.

Fig. 165. Das jüngste der Kinder ist zur Mutter geflüchtet, die es vergeblich mit ihrem Gewande zu schützen sucht. Der Kopf der Mutter Fig. 172.



Fig. 166. Menelaos (oder Aias) mit der Leiche des Patroklos. 200.

Menelaos rettet den gefallenen Patroklos aus dem Schlachtgetümmel. Er wendet sein Haupt in höchster Erregung zu den Feinden zurück. Gegensatz des kraftvollen Heldenleibes des Menelaos zu den gelösten Gliedern des Toten. Der gleiche Gegensatz in Fig. 167. (Andere Deutung: Aias mit der Leiche des Achilleus.)



Fig. 167. Der Gallier und sein Weib. Rom, Thermenmuseum. 230.

Der Gallier geht mit seinem Weibe in den freiwilligen Tod, um der Knechtschaft zu entinnen. Er hat sein Weib getroffen, und während sie mit gelösten Gliedern zusammenbricht, nur noch von seiner Hand gehalten, gibt er, den Blick auf den nahenden Feind gerichtet, auch sich selbst den tödlichen Stoß. Vgl. Fig. 156.

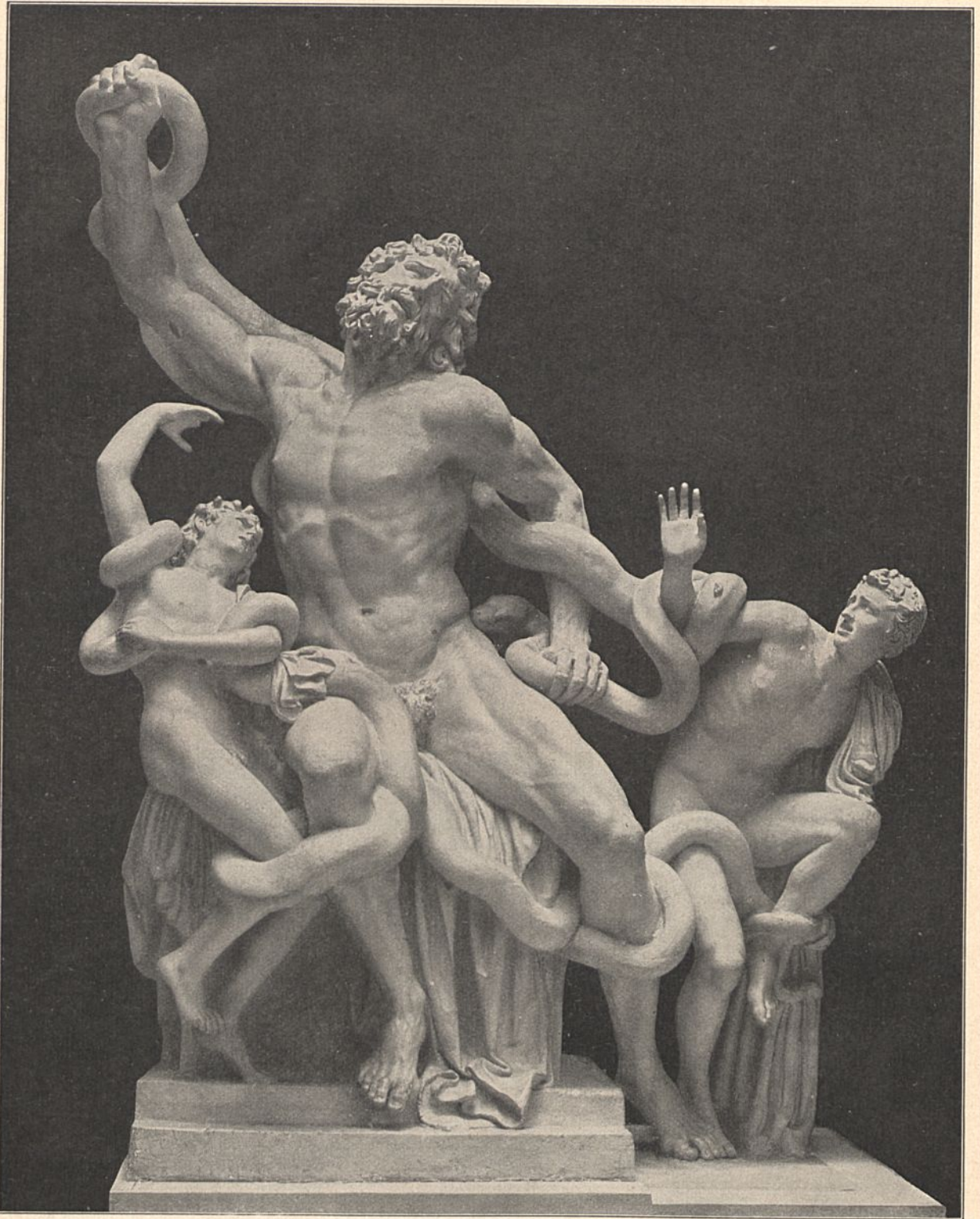


Fig. 168. Die Laokoongruppe im Belvedere des Vatikan.

Das Werk rhodischer Künstler aus der Mitte des ersten vorchristl. Jahrhunderts. Virgil, seit 29 an der Äneis arbeitend, entwickelt die Szene mit den Mitteln des Dichters, indem er uns die Ereignisse nacheinander vorführt. Ob er die Gruppe gekannt hat, wissen wir nicht. Gruppe 1506 aufgefunden und von größtem Einfluß auf die Kunst der Renaissance.

Vater und Söhne durch die Schlangen verbunden. Die eine (von rechts gekommen) hat den jüngeren Sohn umschlungen und in die Seite gebissen. Der Vater in vergeblichem Kampf mit der zweiten Schlange (von links gekommen) und von ihr tödlich gebissen; gewaltiger seelischer und körperlicher Schmerz verzerrt seine Züge. Für den älteren Sohn scheint die Möglichkeit der Flucht noch vorhanden; er wirft angstvolle Blicke auf den Vater, voll Mitleids und zugleich Hilfe ersehend.

Köpfe mit dem Ausdruck von Schmerz und Erstarrung.



Fig. 169.* Medusa aus einer Metope in Selinus. Palermo.



Fig. 170. Medusa Rondanini. München.

Der Anblick der Medusa erfüllt mit Grauen, er versteinert. Durch Häßlichkeit und Verzerrung sucht der Bildner einer älteren Zeit Schrecken und Entsetzen hervorzurufen. Den Späteren mußte das ältere Gorgoneion mehr fratzenhaft als grauerregend erscheinen. Die Medusa Rondanini bringt das Erstarren, das den Beschauer erstarren macht, trefflich zum Ausdruck.

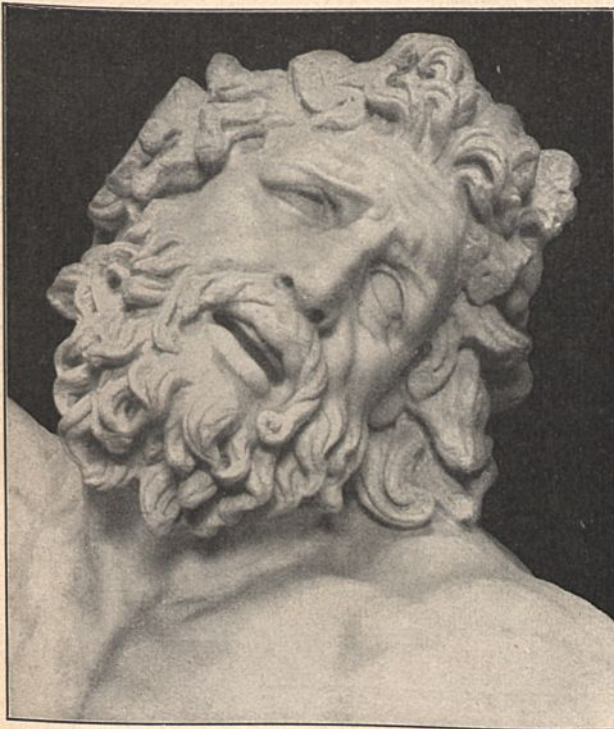


Fig. 171. Kopf des Laokoon.



Fig. 172. Kopf der Niobe. England, Brocklesby-Park.

Fig. 171. Im Gegensatz zu dem früheren Maßhalten leistet die antike Barockkunst das Äußerste in Spannung und Erregung. Die Stirn ist krampfhaft zusammengezogen, die Augen liegen tief in ihren Höhlen, der Mund ist jammervoll geöffnet; in den zerrissenen Zügen liegt eine Welt von Schmerz und Verzweiflung. Fig. 172. Aus den Zügen der Niobe spricht große seelische Erschütterung. Beachte die Mäßigung die bei dem Ausdruck des tiefsten Seelenschmerzes gewahrt wird. Vgl. Fig. 165.



Fig. 173 und 174. Grabsteine des Aristion und des Lyseas. 510.

Fig. 175. Grabrelief. Berlin. 455.

Fig. 176. Eleusinisches Relief. Athen. 450.

Fig. 173 und 174. Aristion als Krieger, ganz bemaltes Relief, Lyseas als Priester, ohne Relieferhebung, nur bemalt. — Fig. 175. Das Mädchen nimmt aus dem Kästchen einen (ehemals gemalten) Schmuck. — Fig. 176. Triptolemos wird zur Verbreitung des Ackerbaues ausgesandt. Demeter (links) reicht ihm die Ähren, ihre Tochter Kore oder Persephone (rechts) hält mit der Linken eine Fackel, mit der Rechten hat sie ihm den Kranz aufgesetzt.



Fig. 177. Orpheus' Abschied von Eurydike. Rom, Villa Albani. 430.
Hermes hat Eurydike bei der Hand ergriffen, um sie wieder in die Unterwelt hinabzuführen.
Der große Schmerz ist durch stumme Gebärden dargestellt.



Fig. 178. Grabmal der Hegeso. Vom Friedhof in Athen. 400.
Hegeso nimmt aus dem Schmuckkästchen, das die Dienerin ihr vorhält, ein Halsband (einst in Farbe aufgemalt, jetzt geschwunden); vgl. S. 43.



Fig. 179. Die Löwenjagd auf der einen Langseite des sog. Alexandersarkophags.

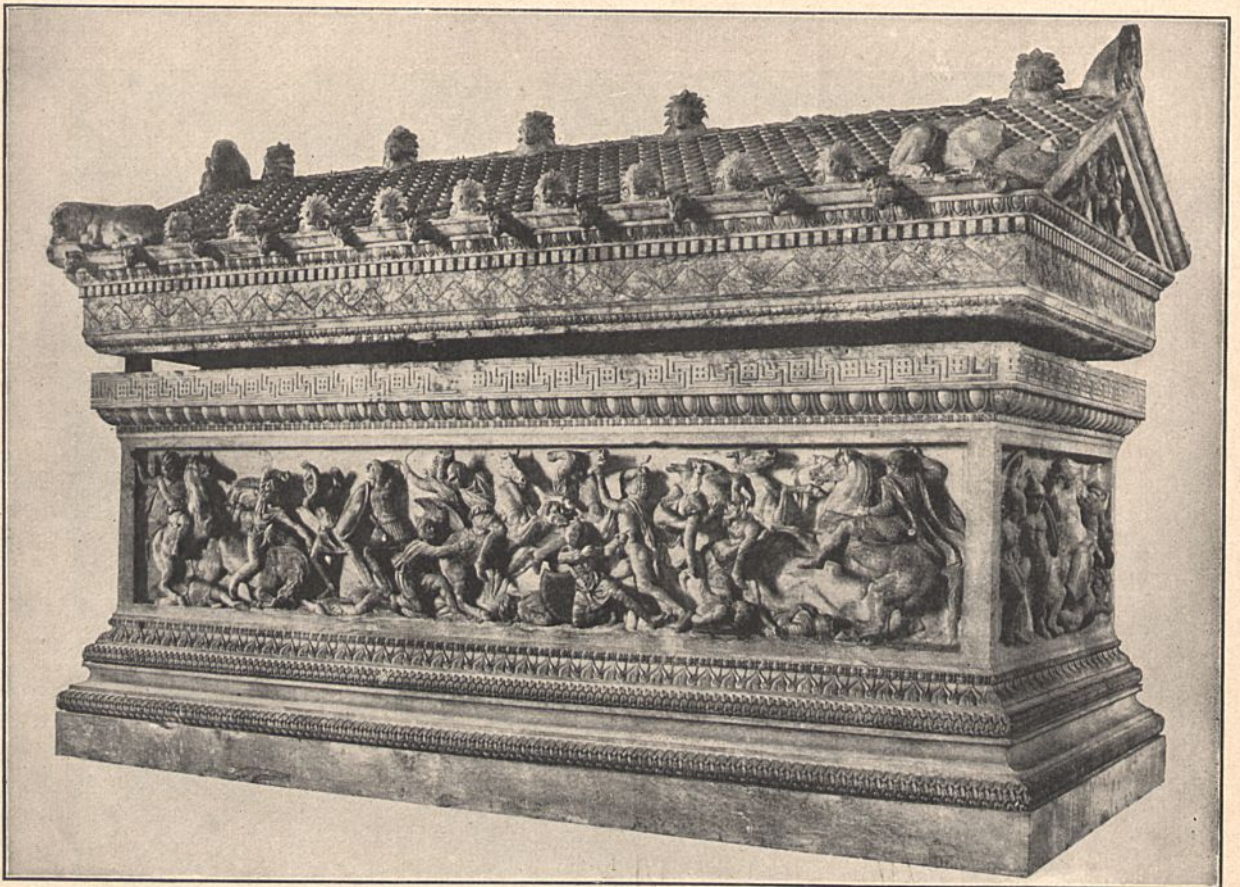


Fig. 180. Sog. Alexandersarkophag, 1887 in Sidon gefunden, jetzt in Konstantinopel. 310.

Prachtstück mit wohl erhaltenen Farben. Auf der hier dargestellten Langseite die Schlacht bei Issos. Alexander und Parmenion im Kampf mit den Persern. Der jugendliche Makedone mit dem Löwenfell ist Alexander. Auf der anderen Langseite eine Jagd, deren Mittelstück in Fig. 179 dargestellt ist. Von der Farbenpracht gibt die Titeltafel eine gute Vorstellung.



Fig. 181. Gemmen und Münzen.

1. Gemme des Aspasios mit dem Kopf der Athena Parthenos. vgl. Fig. 97.
2. 3. Münzen von Athen aus dem 6. u. 5. Jahrh. mit dem Kopf der Pallas und der Eule. Inschrift ΑΘΕ[ναίων.
4. Alexander der Gr. mit Ammonshorn auf einer Münze des Lysimachos.
5. Münze Philipps II., dessen Rennpferd 356 in Olympia gesiegt hatte. Zeuskopf; Reiter mit Palmzweig.
6. Münze von Megara. Apollon; Leier, Inschrift Μεγαρέ[ων.
7. Dekadrachmon von Syrakus. Kopf der Arethusa mit Blätterkranz; Siegesgespann, darunter Waffen als Preisstücke.
8. Tetradrachmon Eumenes' I. von Pergamon. Kopf seines Oheims und Vorgängers Philetäros; Athena.
9. Münze Ptolemäos' I. Soter. Kopf des Königs; Adler auf dem Blitz. Der Adler, der Vogel des Zeus, zeigt die Gottheit des Königs an.
10. Münze Mithridates' VI. Eupator. Kopf des Königs; Pegasos.

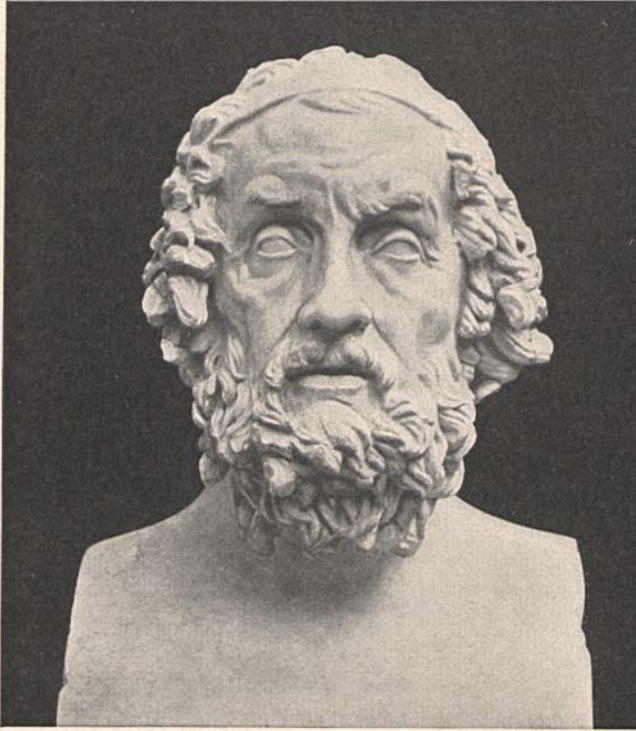


Fig. 182. Homer. Idealbildnis. Schwerin, Museum.

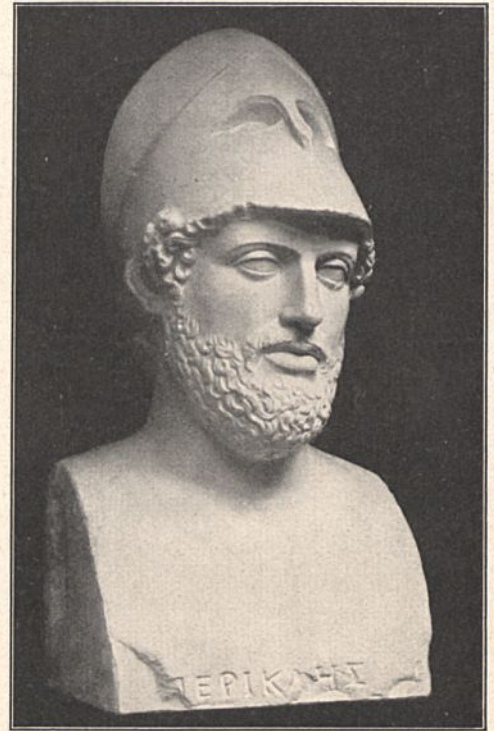
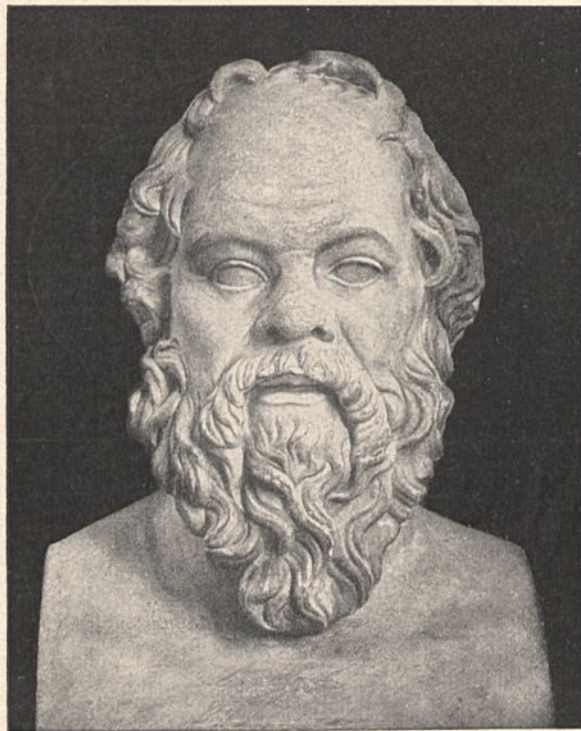
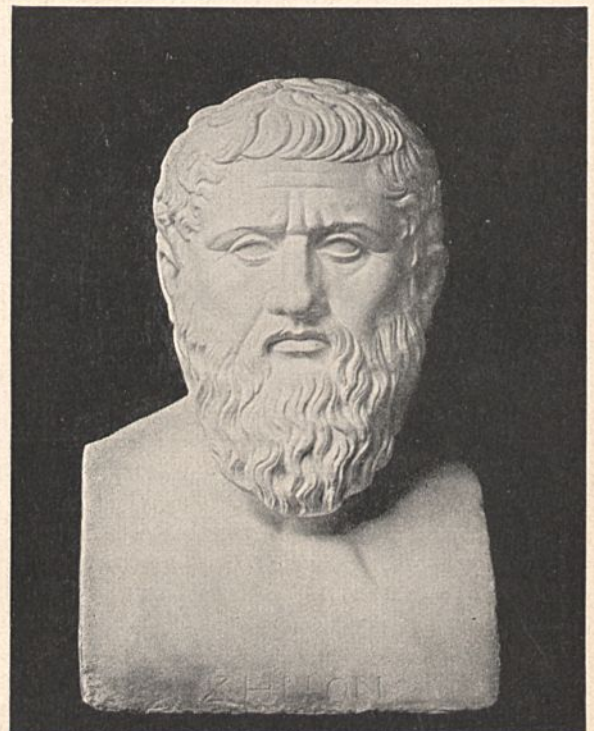


Fig. 183. Perikles. Brit. Museum.



(Bernoulli, griech. Ikonographie.)
Fig. 184. Sokrates. Paris, Louvre.



(Inschrift Zenon moderne Fälschung.)
Fig. 185. Platon. Vatikan.

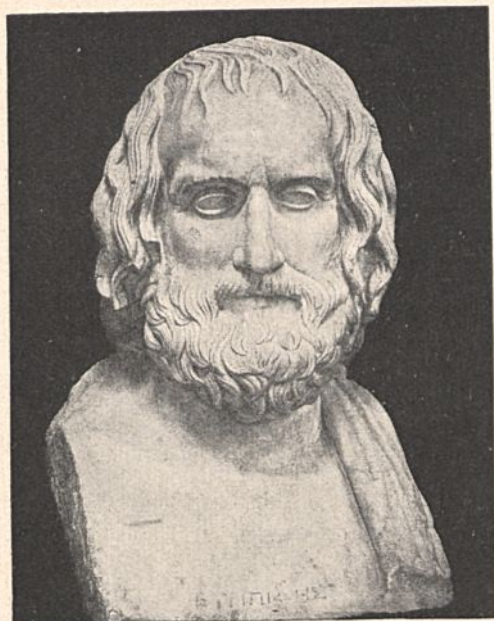


Fig. 186. Euripides. Neapel.

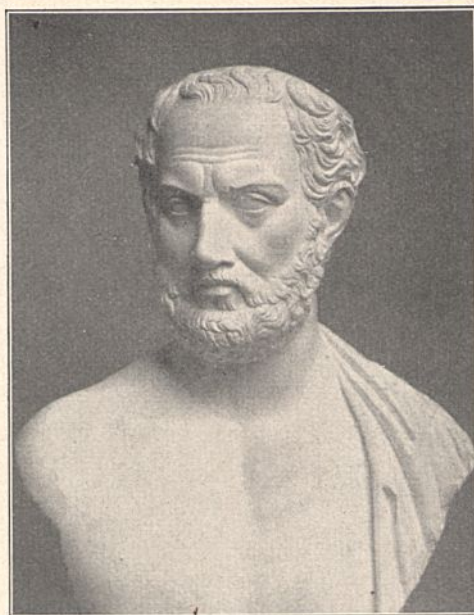


Fig. 187. Thukydidēs. England, Holkham Hall.



Fig. 188. Sophokles. Lateran.

„Ein frei auf sich selbst gestellter Mann von vollendeter Harmonie des inneren und äußeren Wesens.“



Fig. 189. Demosthenes, ergänzt. Vatikan.

Mit verschränkten Händen, dem Ausdruck inneren Kampfes und Kummers, steht Demosthenes da. Bittere Gedanken erfüllen seine Seele.



Fig. 190. Spartanischer Krater.
Bogen- und Granatapfelmuster.



Fig. 191. Attische Amphora mit
schwarzen Figuren. Palmettenornamente

Bis in das 5. Jahrhundert hinein wurden die Figuren mit schwarzem Firnis auf den hellen Grund gemalt. Für Einzelheiten verwendete man auch andere Farben (weiß besonders bei Frauen) oder ritzte feine Innenzeichnung ein.



Fig. 192. Peleus ringt mit Thetis. Vasenbild in München. 500.

Der Sage nach wehrt sich Thetis in den Gestalten des Feuers, des Löwen, der Schlange und des Wassers. Der Künstler hat zwei der Verwandlungen in seiner Weise dargestellt, indem Thetis durch Feuer (Flammen an den Schultern) und zwei Panther unterstützt wird. Ihre Schwester Pontomeda flieht davon. Cheiron, zwei Hasen an einem Zweige tragend, schaut dem Kampfe zu. Nach älterer Art hat er menschliche Vorderbeine. Der Übergang ist geschickt durch das Gewand verhüllt.



Fig. 193. Attische Amphora mit roten Figuren.



Fig. 194. Ostrakon des Themistokles.
 $\frac{2}{3}$ der natürl. Größe.

Θεμιστοκλῆς Φρεαρροῖος. Heimat des Th. war der Demos Phrearroi.

Vasenscherben konnten zum Schreiben verwendet werden. So wurde beim Scherbengericht (Ostrakismos) der Name dessen, der verbannt werden sollte, in eine Scherbe eingeritzt.



Fig. 195.
Eine Lekyθος.

Bei rotfiguriger Vasenmalerei überzog man die Gefäße mit schwarzem Firnis und sparte die Figuren und Ornamente aus. Die Innenzeichnung meist ebenfalls mit schwarzer Farbe. Eine besondere Art von Vasen sind die Lekythoi mit farbigen Bildern auf weißem Grunde. Ursprünglich kleine Salbgefäße, wuchsen sie sich zu hohen Prachtgefäßen aus und werden zum Schmuck der Gräber verwendet (Fig. 90, 198, 199).



Fig. 196. Odysseus tötet die Freier. Rotfigurige Vase. 450.

„Odysseus duckt sich etwas zusammen und zielt scharf mit herabgezogenen Augenbrauen. Hinter ihm stehen zwei Mägde in verhaltenem Schrecken; die eine preßt die Hände zusammen, die andere legt die Hand an die Wange.“ Von den Freiern ist der eine tödlich getroffen, der zweite sucht Schutz hinter einem Speisetisch, der dritte streckt vom Speisesofa aus angstvoll die Hände aus. Beachte die noch mangelnde Perspektive in der Zeichnung der Geräte!



(Furtwängler-Reichhold.)

Fig. 197. Parisurteil auf einer dreihenkeligen Vase (Hydria) in Karlsruhe. 390.

Dem Paris (Alexandros) sind unter Führung des Hermes Aphrodite und auf der anderen Seite Athena und Hera genaht. (Bei der Hera, auf einem Felsen sitzend, Klymene, über Aphrodite Eutychia mit einem Mädchen.) Eris, die Göttin der Zwietracht, hinter dem Berg, links oben Zeus, rechts Helios mit seinem Viergespann, vor ihm der Morgenstern. — Auf dem unteren Streifen der Vase Dionysos mit Gefolge.



Fig. 198. Die Aufbahrung eines Toten (Prothesis) auf einer Lekythos.

Vater und Mutter klagen um den toten Sohn. Eine Psyche (z. T. durch eine Binde verdeckt) nimmt an der Klage teil und umflattert als kleine geflügelte Gestalt die Bahre. Ein Mädchen bringt in einem Korbe Blumen und Kränze herbei. Unter dem Bett eine Lekythos.

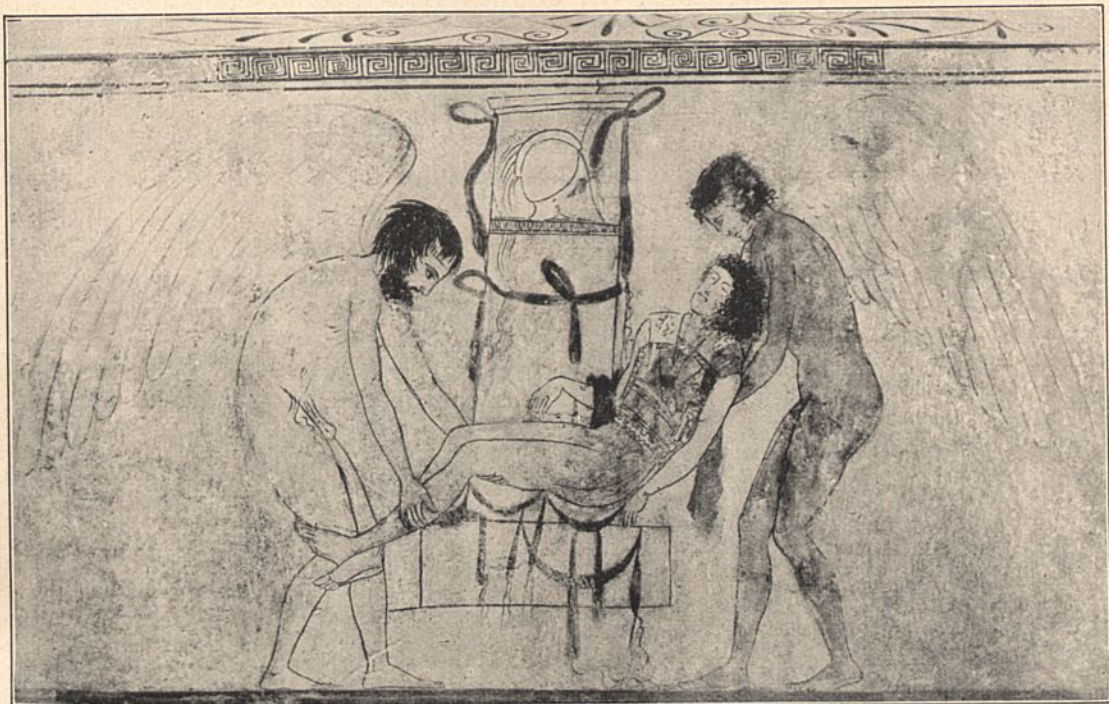


Fig. 199. Totenbestattung durch die Brüder Schlaf und Tod auf der Lekythos Fig. 195.

Der tote Krieger wird von dem bärtigen Tod (Thanatos) und dem jugendlichen Schlaf (Hypnos) bestattet. Das Grab ist schon hinzugefügt. Die Grabplatte (Stele) ist mit Binden (Tänien) geschmückt, ein Helm ist aufgemalt.

POMPEJI.

Fig. 200—202.

Das italische Haus.

Mittelpunkt der Wohnräume ist das Atrium, in das man durch den Hausflur (fauces) zwischen 2 vom Atrium aus nicht zugänglichen, als Läden vermieteten Zimmern gelangt. Das Atrium ist umgeben von Kammern und öffnet sich in die Alae und das Tablinum, dahinter ein Garten. Der Schnitt trägt die Bemalung des ersten Stiles (bis 80 v. Chr.). Äußerlich einfach. Gangsteig, Fahrweg mit Trittsteinen. Das Atrium dieses Hauses in Fig. 206 dargestellt.

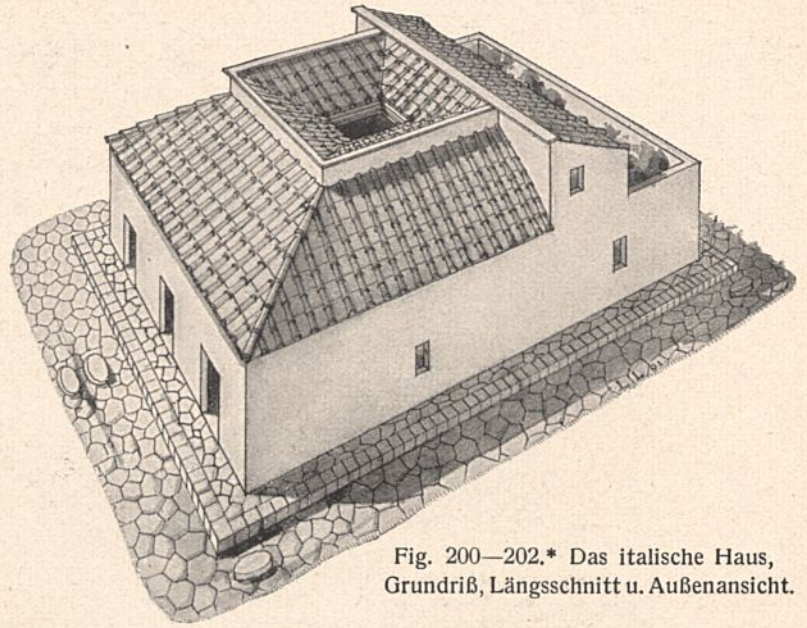


Fig. 200—202.* Das italische Haus, Grundriß, Längsschnitt u. Außenansicht.

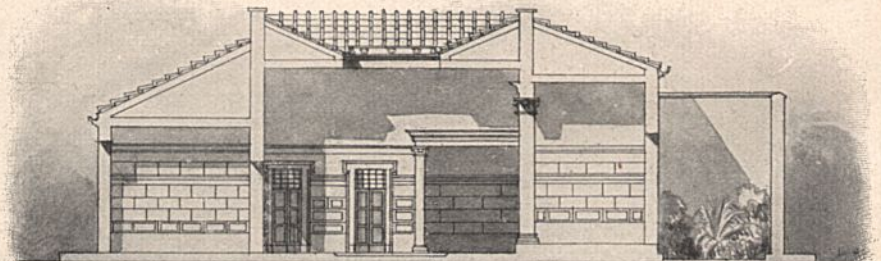
Fig. 203—205.

Das Haus mit Peristyl.

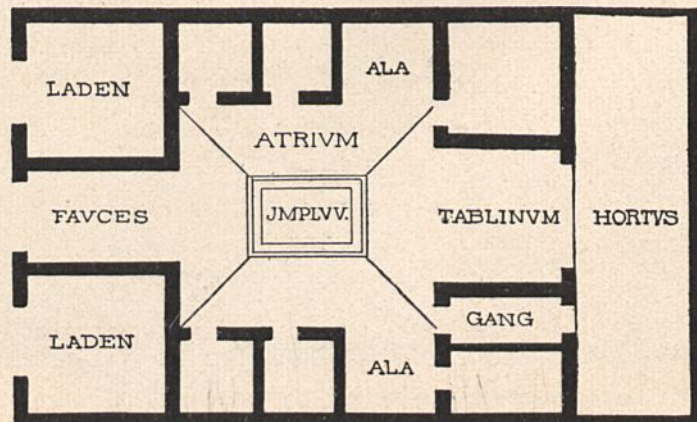
Der vordere Teil des Hauses ähnlich dem vorigen; jedoch keine als Läden eingerichteten Zimmer, ein äußerer Hausflur (vestibulum), an den Seiten des Atriums je ein Zimmer mehr.

An Stelle des Gartens ist infolge griechischer Einwirkung das Peristyl mit den umliegenden Gemächern, darunter ein großer Saal (exedra), getreten. Seiteneingang (Posticum). Die Vogelschau bringt die Hinter- und Seitenansicht, mit Blick ins Peristyl, vgl. Fig. 207.

In Vergils Äneis II, 469 ff. tobt Pyrrhus *vestibulum ante ipsum*; er schlägt die Tür ein u. *adparet domus intus et atria longa patescunt*. Dann wird das innere Haus und das *cavaedium* (= Peristylum) erwähnt.



FAVCES ATRIUM ALA TABLINVM HORTVS



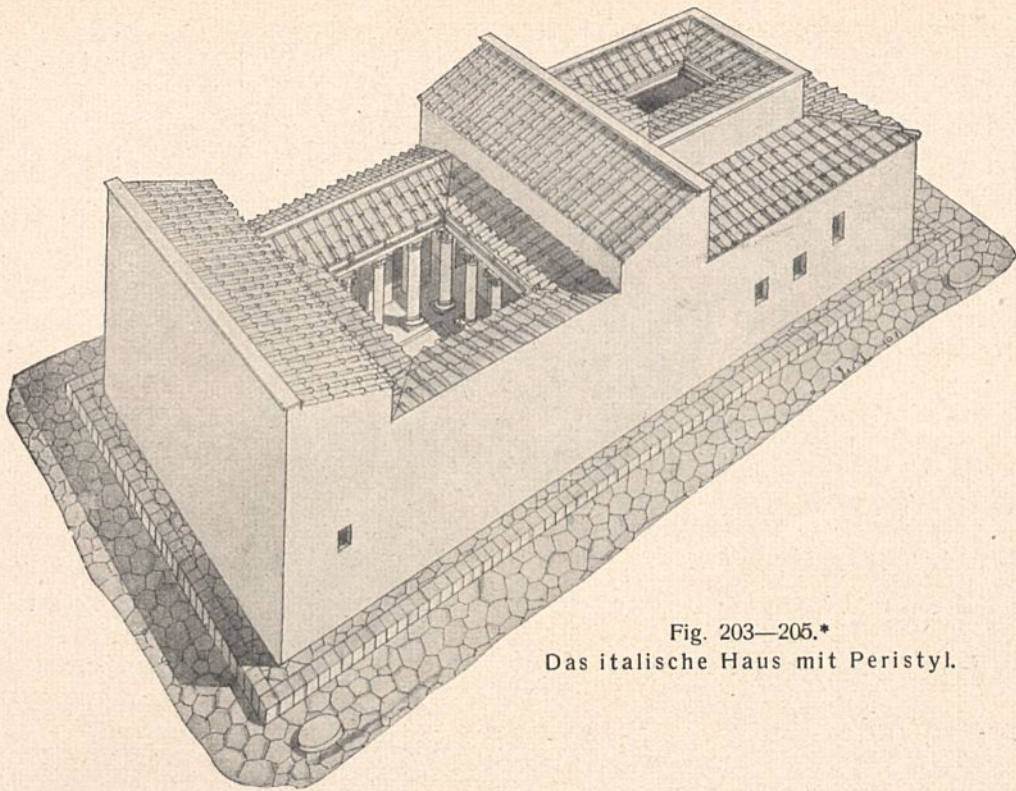
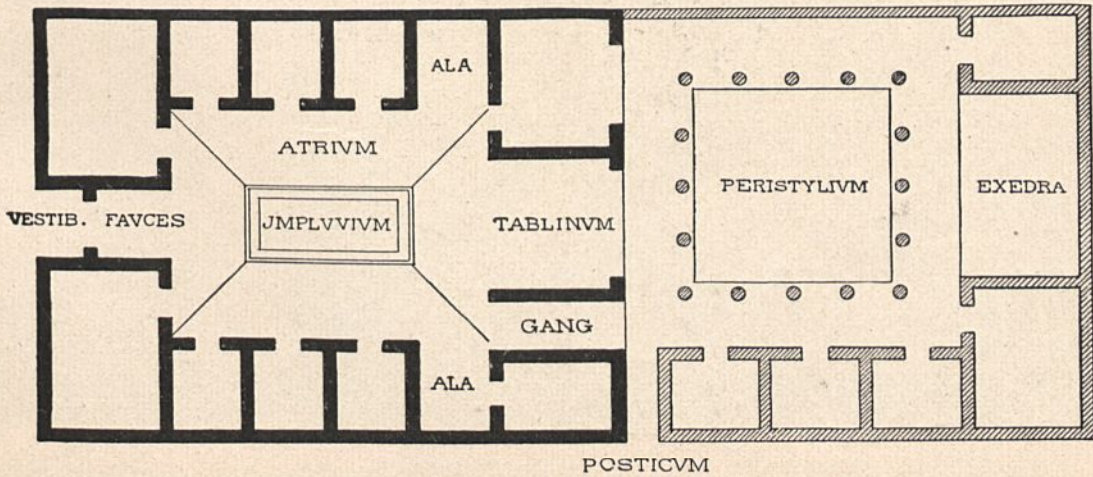
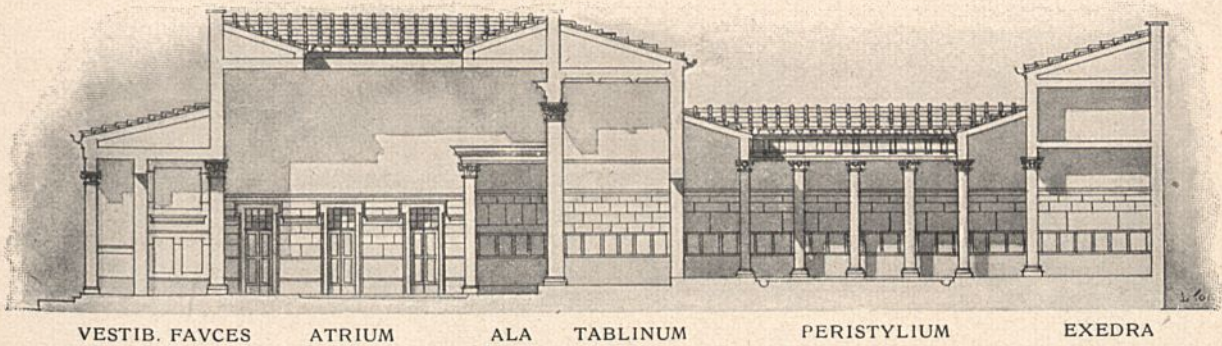


Fig. 203—205.*
Das italische Haus mit Peristyl.



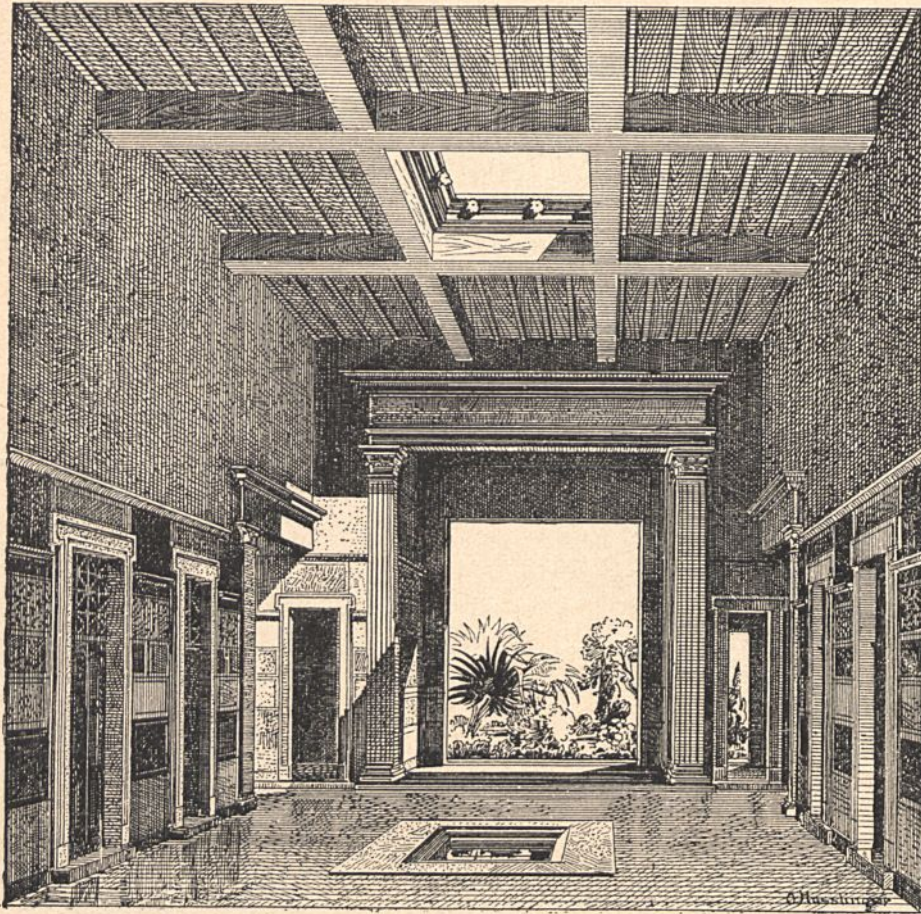


Fig. 206.* Atrium des Hauses ohne Peristyl.

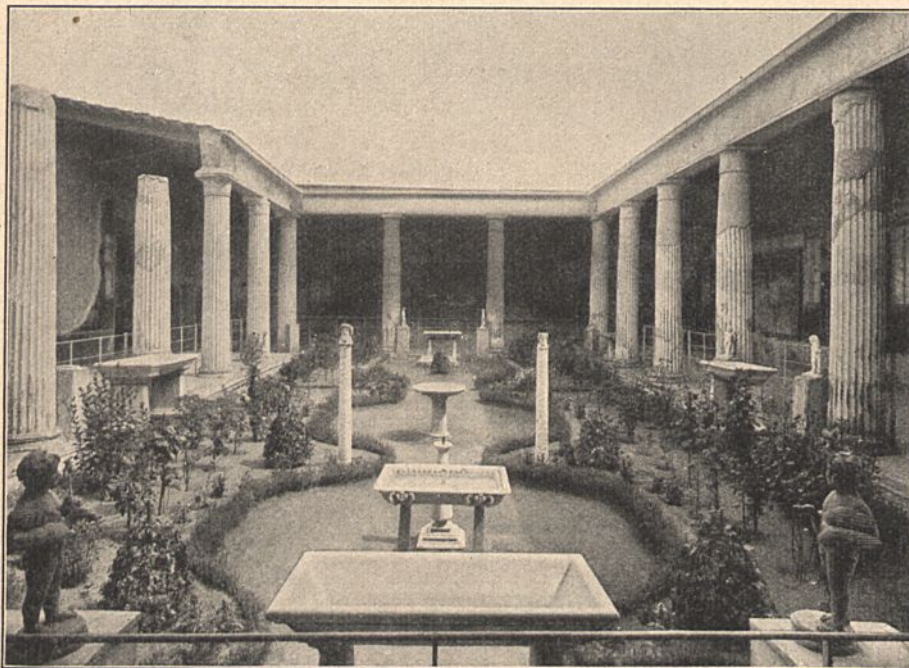


Fig. 207. Das Peristyl im Hause der Vettier (Pompeji).

Fig. 206. Wir sehen oben die Decke mit dem Compluvium und unten den Boden mit dem Impluvium, an den Seiten die Zimmer und die Alen, an der Rückseite das Tablinum und rechts davon den Gang, durch beide Räume hindurch fällt der Blick auf die Bäume und Sträucher des Gartens. Bemalung im ersten Stil (Inkrustationsstil). Über einem meist gelben Sockel folgen mehrere Reihen von größeren und kleineren Rechtecken, die in Stuck buntfarbige Marmortafeln nachahmen. Ein Zahnschnittgesims bildet den Abschluß. Bilder fehlen.

Den zweiten Stil zeigt Fig. 210 aus der Zeit des Augustus. Die ganze Architektur ist nur Schein und wird uns lediglich durch Malerei vorgetäuscht. Hinter den großen Säulen eine Wand mit fensterartigen Öffnungen. In der Mitte ein Vorgang der Sage: Hermes naht, um Jo zu befreien und ihren Wächter Argos zu töten. Links blicken wir in eine Straße mit Erkern, Wänden und Türen; die rechte stark zerstörte Seite war einst ähnlich.

Fig. 207. Das Peristyl der Vettier in seinem jetzigen Aussehen, das im wesentlichen auch den alten Zustand vor Augen führt.

In demselben Hause der Erotenfries, Fig. 208 Amor begrüßt den vor dem Ziele haltenden Sieger.



Fig. 208. Erotenfries in Pompeji. Wettfahrt von Liebesgöttern.



Fig. 209. Opferung der Iphigenie. Wandgemälde aus Pompeji, jetzt in Neapel.

Im Hause des tragischen Dichters in Pompeji zwischen reicher Ornamentik das berühmte Bild der Opferung Iphigeniens. Kalkhas im Begriff, mit Hilfe von zwei Genossen die Jungfrau zu opfern; neben der Säule mit der Artemis (zwei Hunde!) Agamemnon in tiefer Trauer. In den Wolken Artemis, auf deren Befehl eine Nymphe den Hirsch herbeiführt.

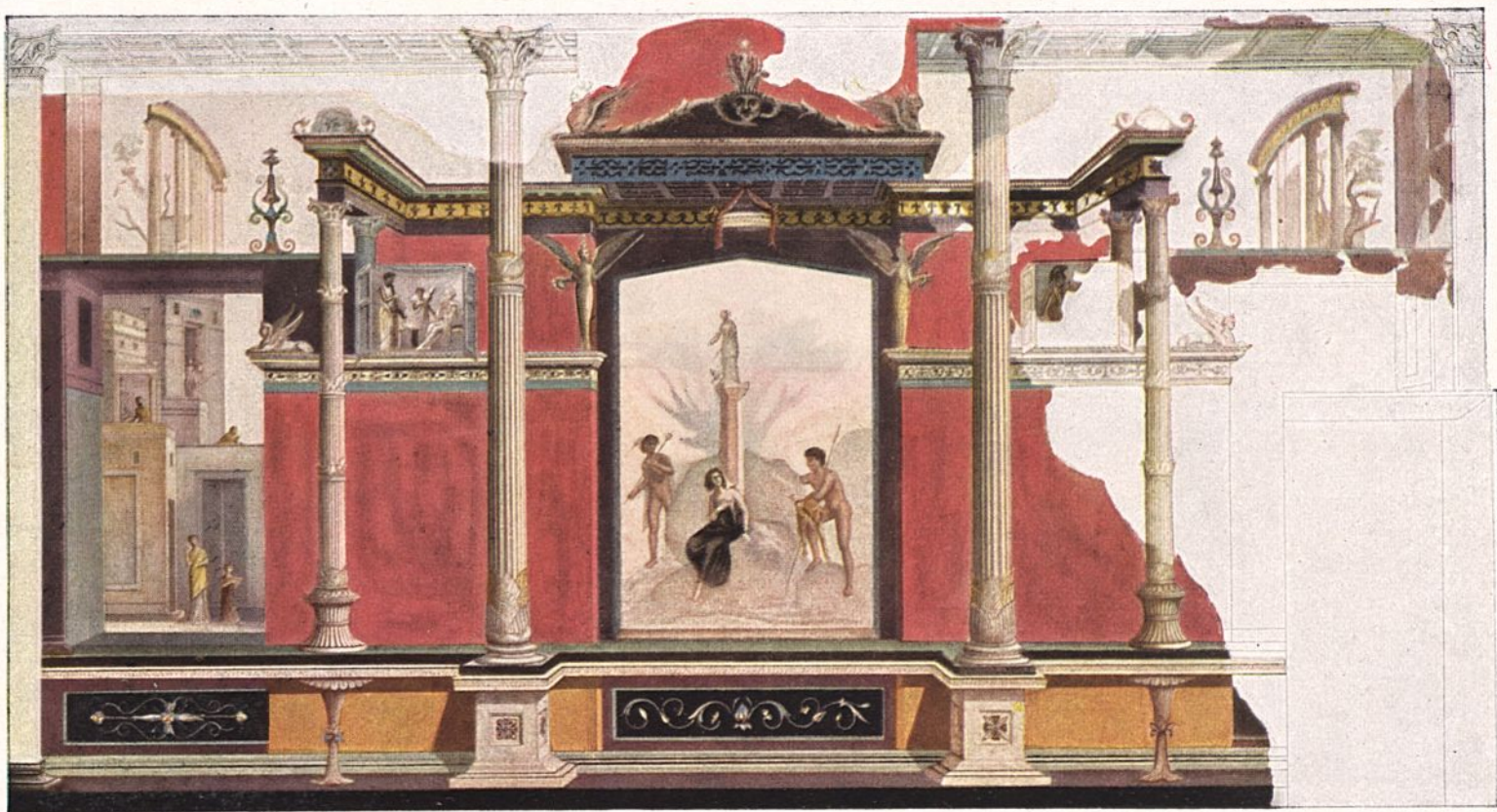


Fig. 210. Eine Wand aus dem Hause der Livia auf dem Palatin in Rom.

Mit Genehmigung des Deutschen Archäologischen Instituts.



Fig. 211. Weibliches Bildnis aus dem Fajum in Ägypten. Malerei auf Holz.

Die Holztafel bedeckt das Gesicht der Mumie.

„Lebensvolle Darstellungen von höchst individuellem Gepräge; die besten unter ihnen können es an Schärfe der Charakteristik mit modernen Bildnissen aufnehmen.“
Erstes oder zweites Jahrh. n. Chr.



Fig. 212. Medeia. Bruchstück eines Wandgemäldes aus Herculaneum.

Medeia im Seelenkampfe, links spielten die beiden Kinder. Nach dem Bilde des Timomachos.

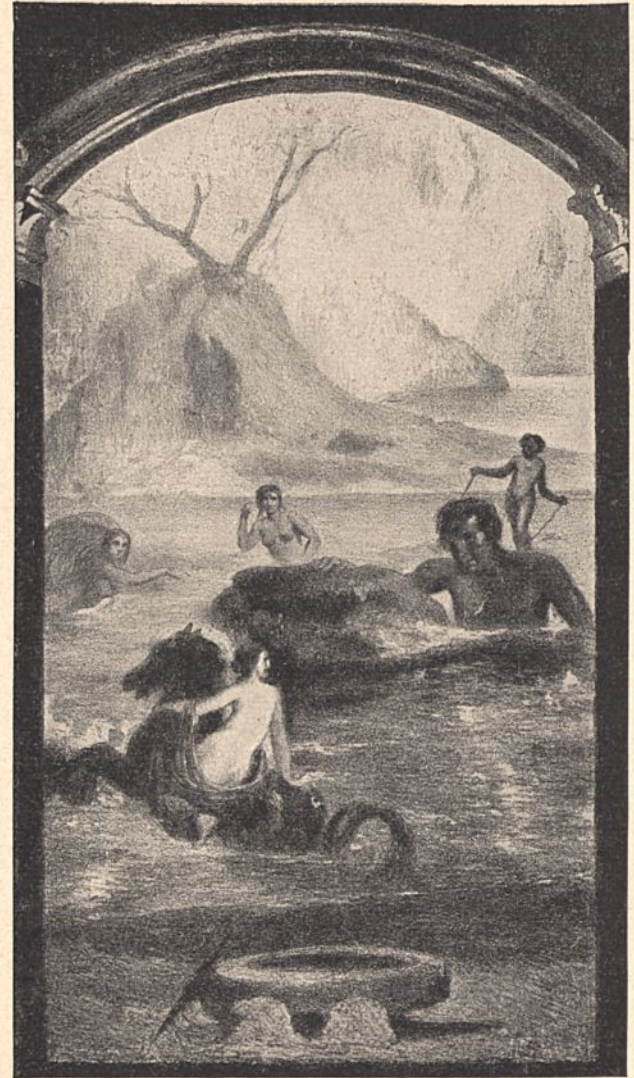


Fig. 213. Polyphem und Galateia. Wandgemälde aus dem Zimmer, dessen eine Wand auf Tafel III abgebildet ist.

Der verliebte, von einem Eros regierte Kyklop verfolgt die Galateia, die ihm neckend entflieht. Vgl. Theokrits Idyllen 6 und 11.

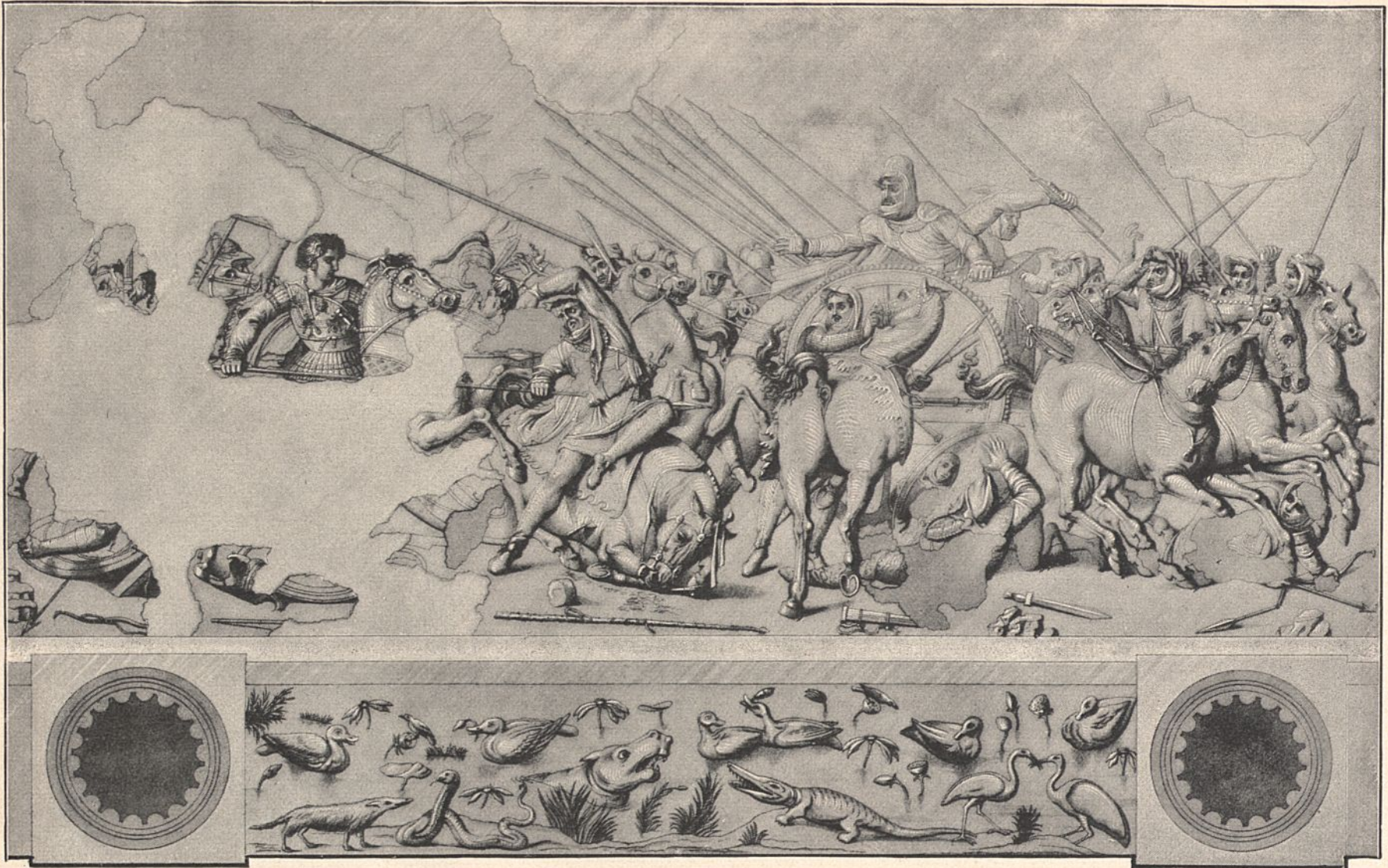


Fig. 214. Alexanderschlacht. Fußbodenmosaik, 1831 in Pompeji aufgefunden, 5,12 m lang, einem in Alexandria entstandenen Gemälde nachgebildet.

Alexander, der im Getümmel den Helm verloren hat, stürmt gegen Dareios vor und durchbohrt einen persischen Feldherrn, der mit seinem verwundeten Pferde gestürzt ist und sich nicht mehr auf dem für ihn herangeführten Pferde retten kann. Der Wagen des vor Schrecken fast erstarrten Perserkönigs (kenntlich am Turban) wendet sich zur Flucht. — Das Nebenbild mit seinen Wassertieren weist auf Ägypten hin.

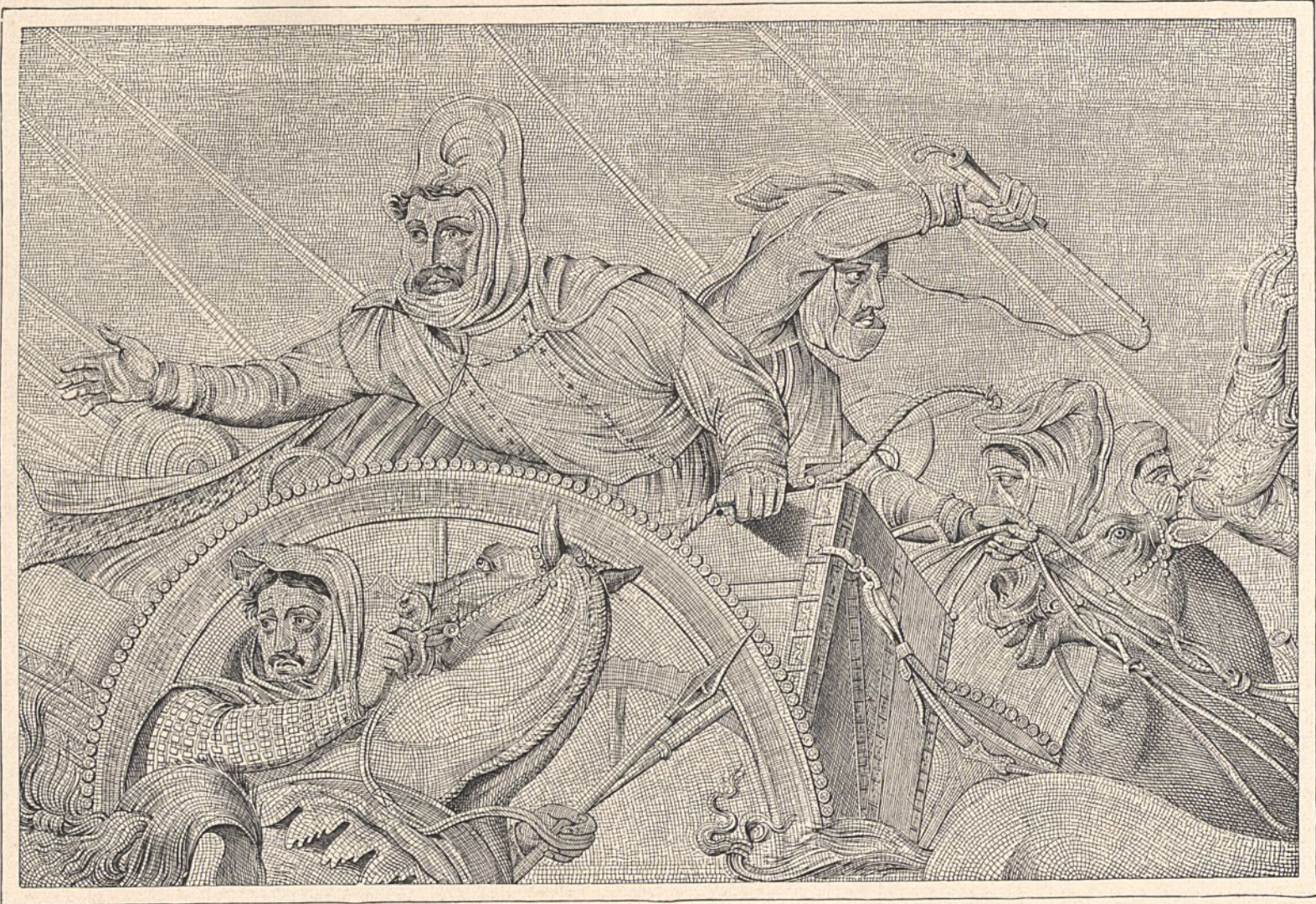


Fig. 215. Dareios in der Schlacht bei Issos; ein Teil des Mosaiks Fig. 214 in größerem Maßstabe.

Rom.

Die Entwicklung Roms.

Die latinische Stadt des Romulus, die urbs quadrata, lag auf dem Palatin. Sie erweiterte sich zum Septimontium: von den sieben Stadtbezirken (montes) lagen drei auf dem Palatin (Palatium, Cermalus, Velia), drei auf dem Esquilin (Fagūtal, Oppius, Cispius), der siebente war ein Stück des Caelius.

Die Vereinigung mit der sabinischen Siedlung auf dem Quirinal, die Errichtung

der gemeinschaftlichen Zitadelle auf dem „Hauptberg“ (Capitol), die Anlage des Forums und die Besiedelung des Aventin bewirken die Erweiterung des Septimontium zur Siebenhügelstadt (urbs septicolis), die von der sog. Servianischen Mauer umgeben wird (7 — 8 km, teils Mauer, teils Wall und Graben).

Augustus teilt die erheblich vergrößerte Stadt in 14 Regionen, Aurelian (270 — 275) umgibt sie mit einer Mauer.

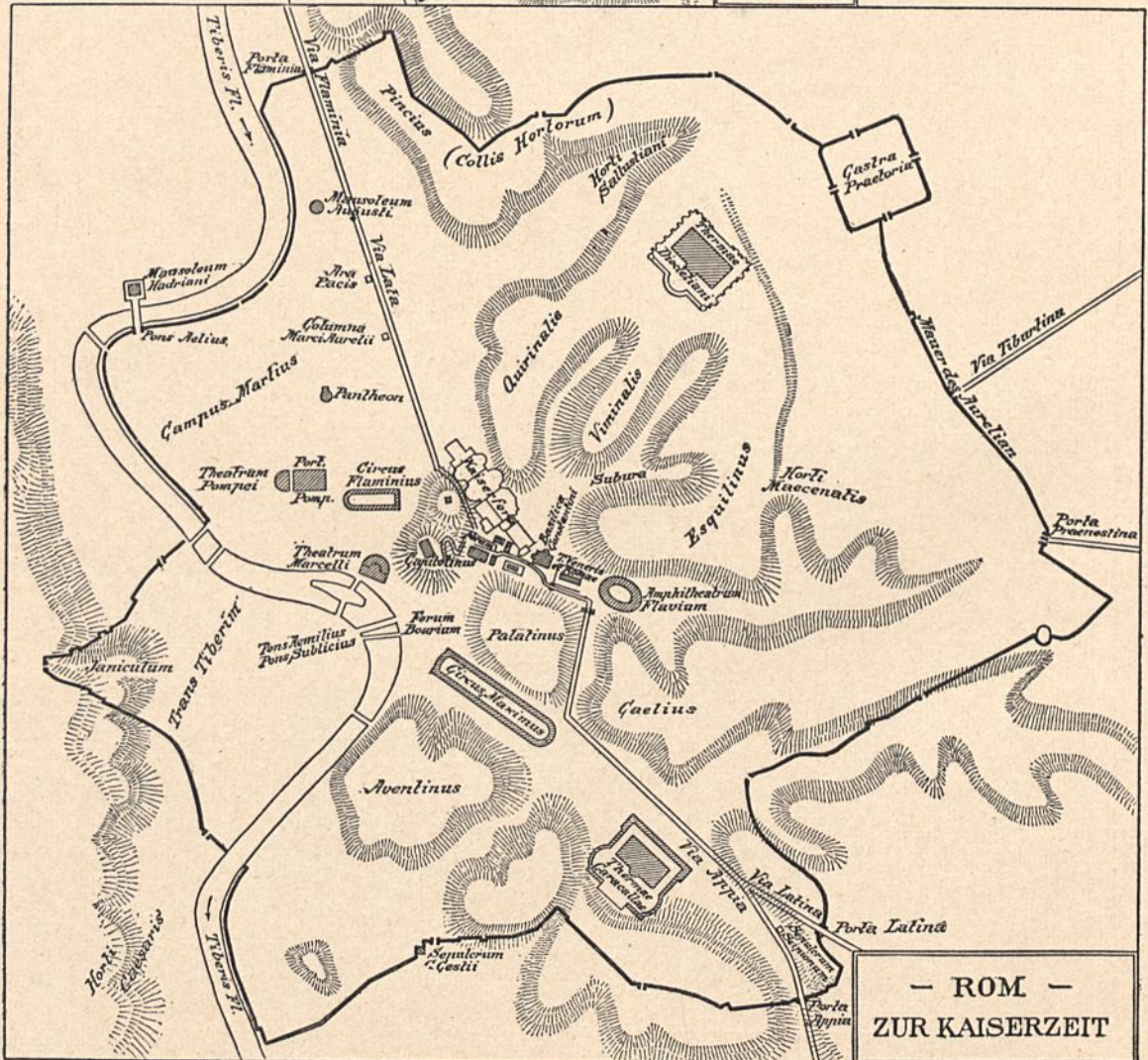
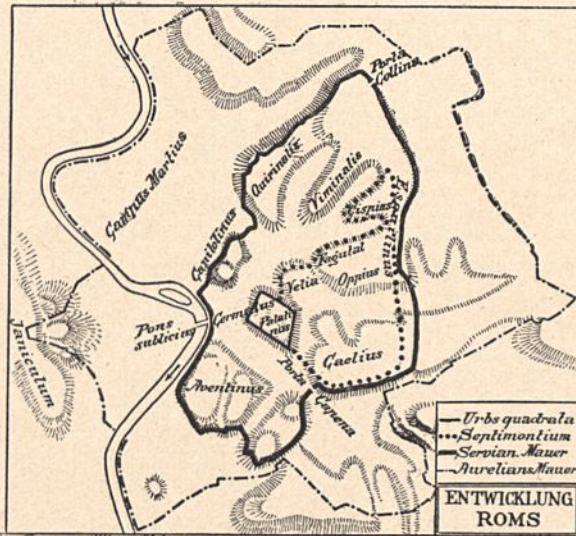


Fig 216.* Plan von Rom.

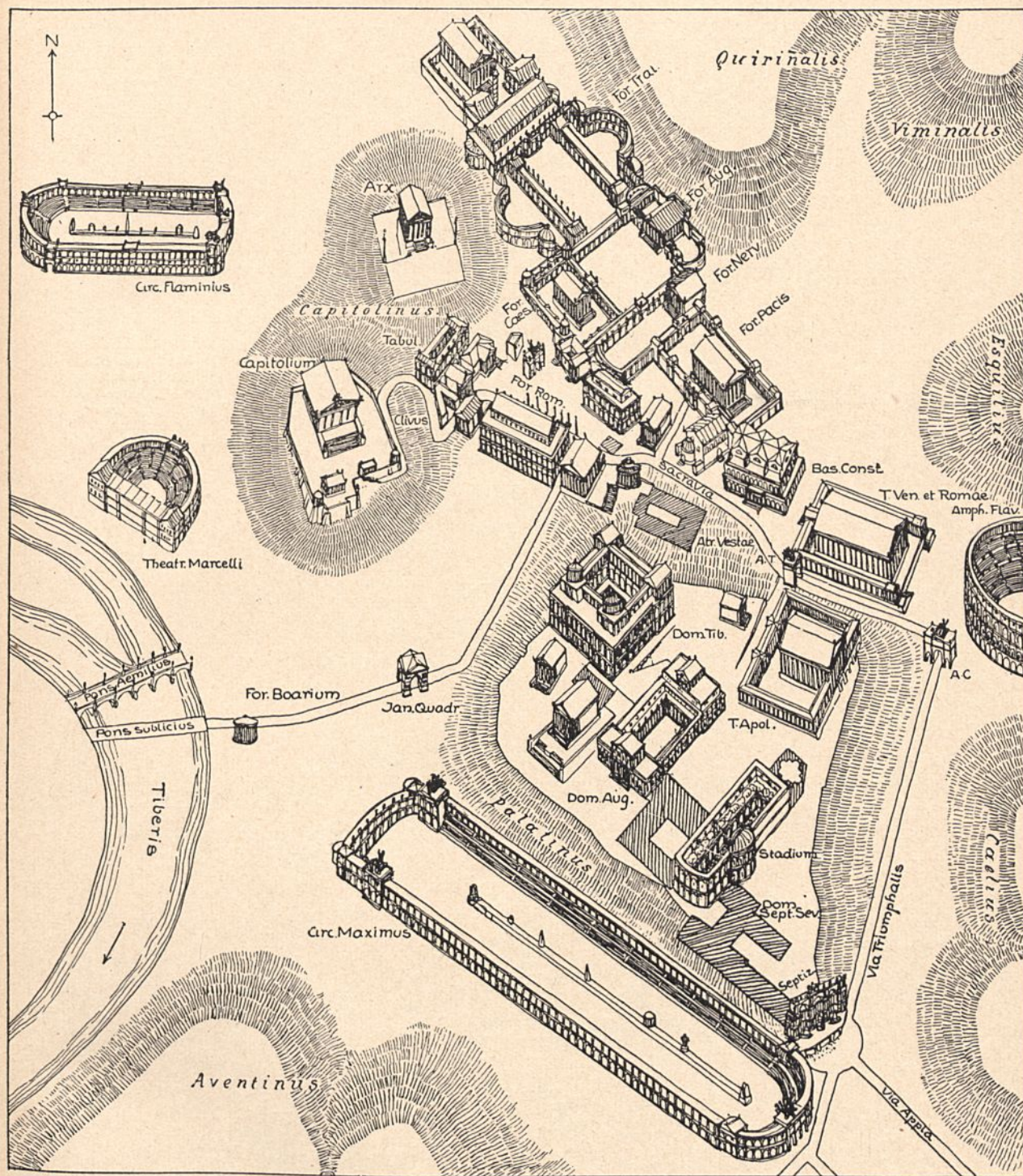


Fig. 217.* Die Mitte von Rom.

Von den sieben Hügeln sind der Palatinus und Capitolinus ganz dargestellt, die übrigen nur zum kleinen Teile sichtbar, im NO Quirinalis, Viminalis und Esquilinus, im SO der Caelius, im SW der Aventin, vom Palatin durch ein tiefes Tal mit dem Circus Maximus geschieden. Wir betreten die Stadt von Süden her auf der Via Appia. Vor unseren Augen liegt das von Septimius Severus erbaute Septizonium (Septiz). Auf der Via triumphalis nähern wir uns dem Bogen des Constantian (A. C.). Links haben wir den Palatin mit den Palästen des Augustus, Tiberius und Septimius Severus, dem von Augustus nach der Schlacht bei Aktion erbauten Tempel des Apollon und dem später entstandenen Stadium. Am Constantiansbogen, in dessen Nähe sich das gewaltige Amphitheater der Flavier, das sog. Kolosseum, erhebt, biegen wir im rechten Winkel um und gehen, zunächst wiederum am Fuße des Palatins, auf den Titusbogen (A. T.) zu, den von Hadrian erbauten Doppeltempel der Venus und Roma zur Rechten. Hinter dem Titusbogen fällt die Sacra via bis zum Forum Romanum. An der Basilika des Constantian, dem Tempel des Romulus und dem Tempel des Antoninus und der Faustina vorbeigehend, kommen wir auf das Forum Romanum, von dort steigen wir auf dem Clivus Capitolinus zum Tempel des Jupiter Optimus Maximus empör. Dem Capitolium liegt auf einer anderen Kuppe des gleichen Hügels die Arx gegenüber. Nordöstlich vom Forum Romanum liegen die Kaiserfora, die Fora des Cäsar, Augustus, Vespasian (= for. Pacis), Nerva und Trajan.

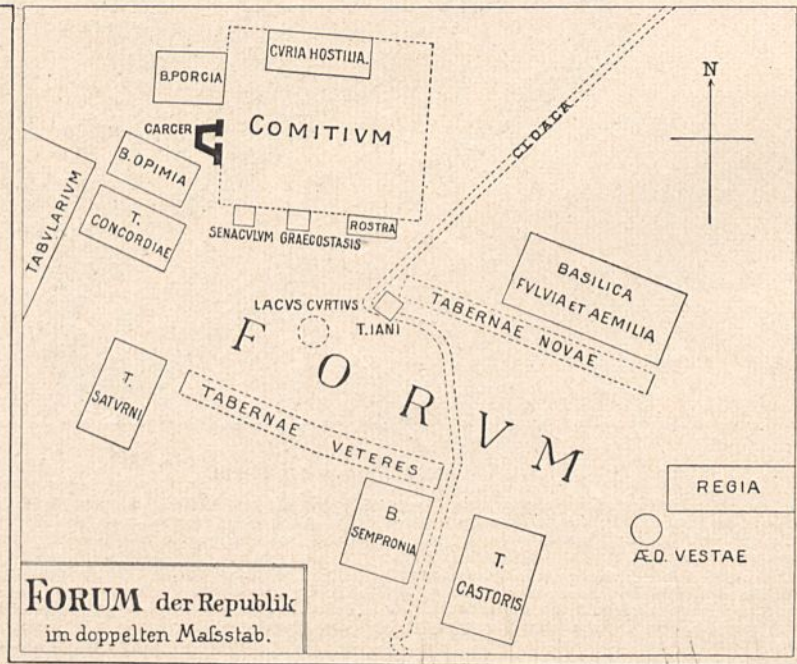
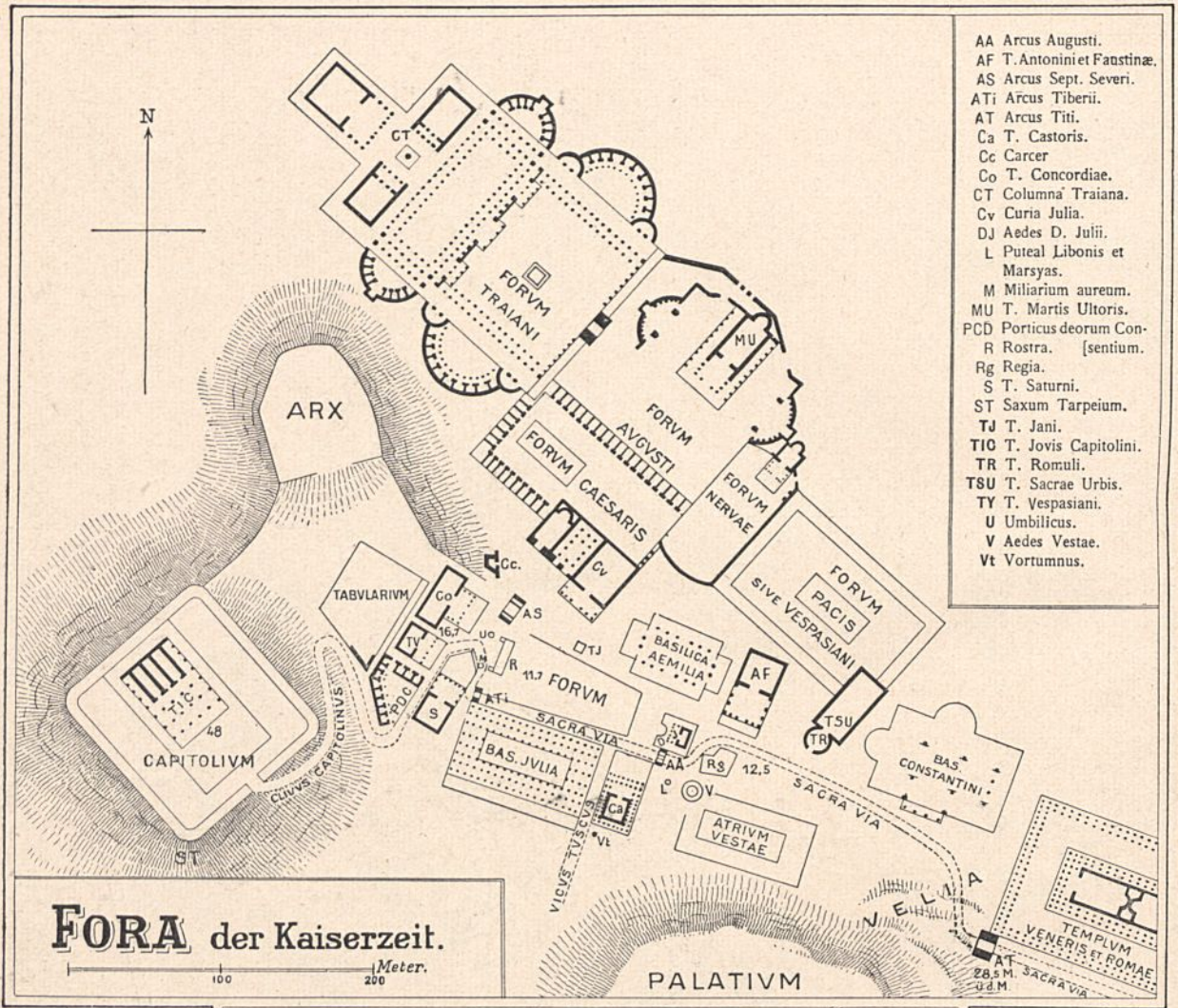


Fig. 218.* Fora von Rom.



Fig. 219*. Die Kaiserfora.

Unten in der Mitte das von Vespasian erbaute Forum Pacis, im Tempel der Pax die Tempelschätze von Jerusalem; weiter das schmale Forum des Nerva mit dem Tempel der Minerva. Dahinter nebeneinander das kleinere Forum Caesaris (= Forum Julium) mit dem Tempel der Venus Genetrix, der Stammutter des julischen Hauses, und das größere des Augustus. Auf diesem erhob sich der Tempel des Mars Ultor, in dem die von den Parthern im Jahre 20 v. Chr. zurückgegebenen römischen Feldzeichen aufbewahrt wurden. Am größtartigsten war die Anlage des Trajan: an das von Säulenhallen umgebene Forum schloß sich die Basilica Ulpia an. Es folgten zwei Bibliotheksgebäude und zwischen ihnen die Trajanssäule, Fig. 227; schließlich der Tempel des Trajan. Links oben die Arx mit dem Tempel der Juno Moneta, ein Stück des Kapitols, das Tabularium und davor (nach unten zu) ein Teil des Forum Romanum mit den anliegenden Gebäuden, Fig. 220 u. 221. Links unten Rundtempel des Romulus und das Templum Sacrae Urbis

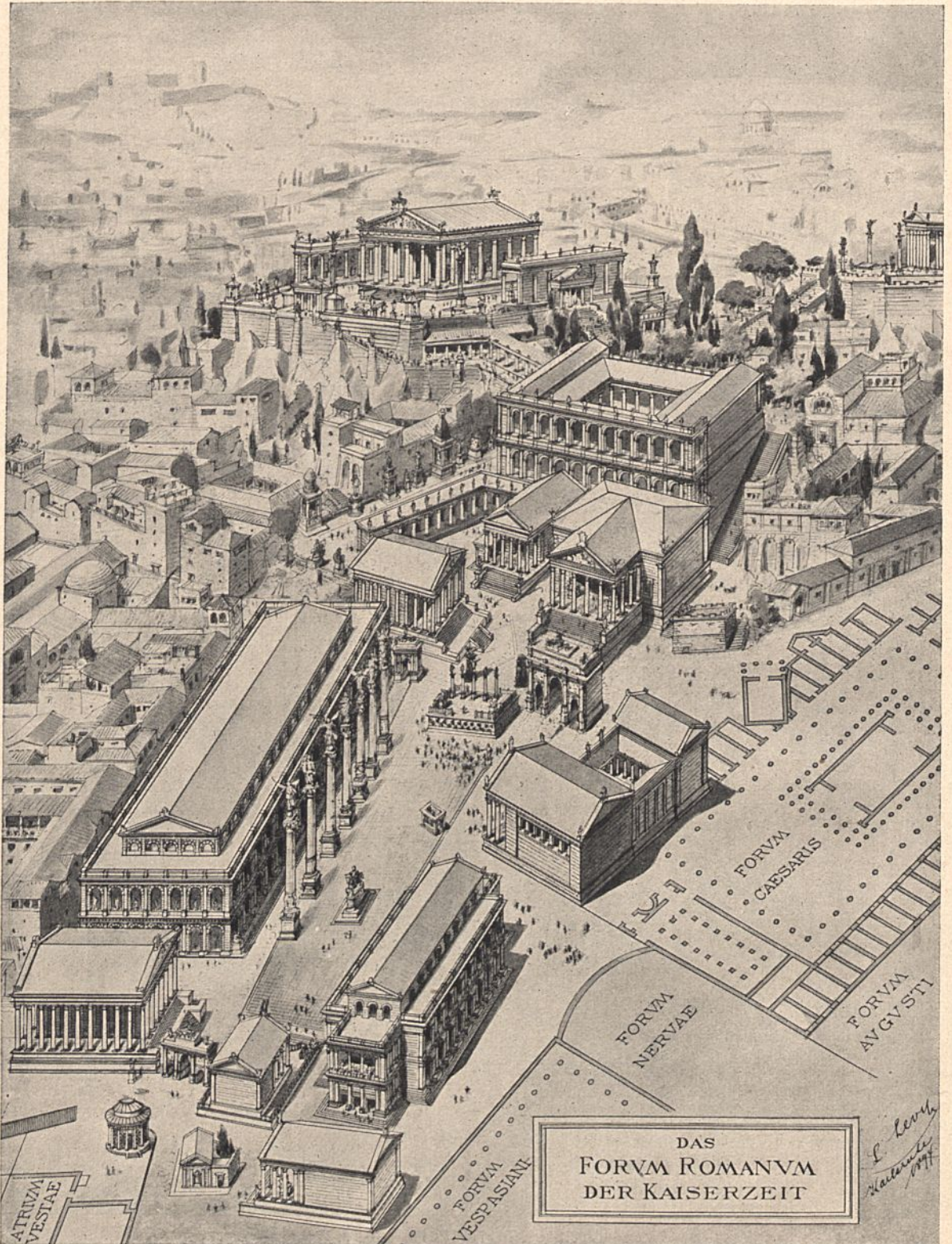


Fig. 220*. Das Forum der Kaiserzeit.

Den Hintergrund bildet der mons Capitolinus mit seinen zwei Erhebungen, dem Capitolium mit dem Jupitertempel links und der Arx mit dem Tempel der Juno Moneta rechts. Dahinter Tiber und Janiculus.
 (Die Basilica Aemilia ist zu klein und unrichtig gezeichnet, vgl. den Grundriß.)



Fig. 222.

Augustus auf einer columna rostrata zur Erinnerung an den Sieg über Sextus Pompeius bei Naulochos.
Imp(erator) Caesar.

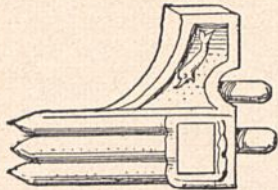


Fig. 223.*

Rostrum vom Tiberiusbogen in Orange; mit den beiden Zapfen wurde es vorn in den Bug des Schiffes eingebaut.

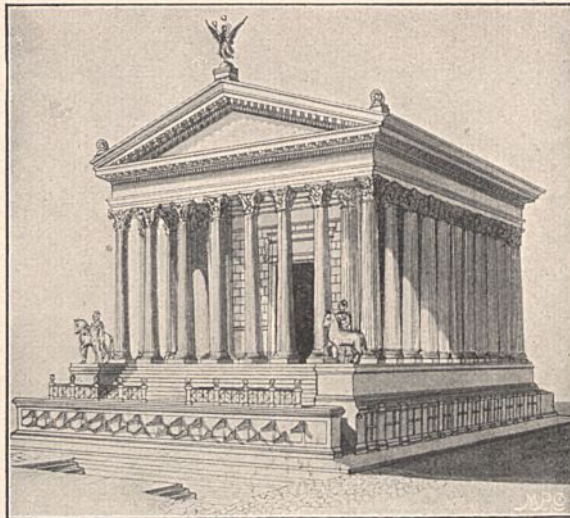


Fig. 224.* Tempel des Castor und Pollux.

Der römische Tempel erhebt sich auf hohem Unterbau und ist nur von einer Seite zugänglich. Der Treppenaufgang ist vielfach als Rednerbühne gestaltet und durch rostra geschmückt.



Fig. 225.

Rundtempel des Mars Ultor auf dem Kapitol, darin zwei Feldzeichen und ein Adler (später im Tempel des Mars auf dem Forum Augusti). Hor. c. IV 15, 6.
Mar(ti) Ult(ori).



Fig. 226.

Marsyas auf dem Forum Romanum, ein Sinnbild der städtischen Freiheit. Hor. s. 16, 120.



Fig. 227. Die Trajanssäule.

Fig. 227. Die Säule wurde zum Andenken an die Kämpfe errichtet, in denen Trajan die Daker (in dem heutigen Rumänien) besiegt hatte. Auf der Säule früher Trajan, jetzt St. Petrus. — Fig. 228. Das Marcellustheater wurde 13 v.Ch. eingeweiht. Es zeigt die Verbindung von Gewölbebau mit rein dekorativer Säulenarchitektur. Vergl. das flavische Amphitheater S. 102 und die Porta Nigra S. 116. — Fig. 229. Die Reliefs erzählen die Ereignisse der Kriege, die Mark Aurel mit den germanischen Markomannen zu führen hatte. Auf der Säule früher Mark Aurel, jetzt Apostel Paulus.

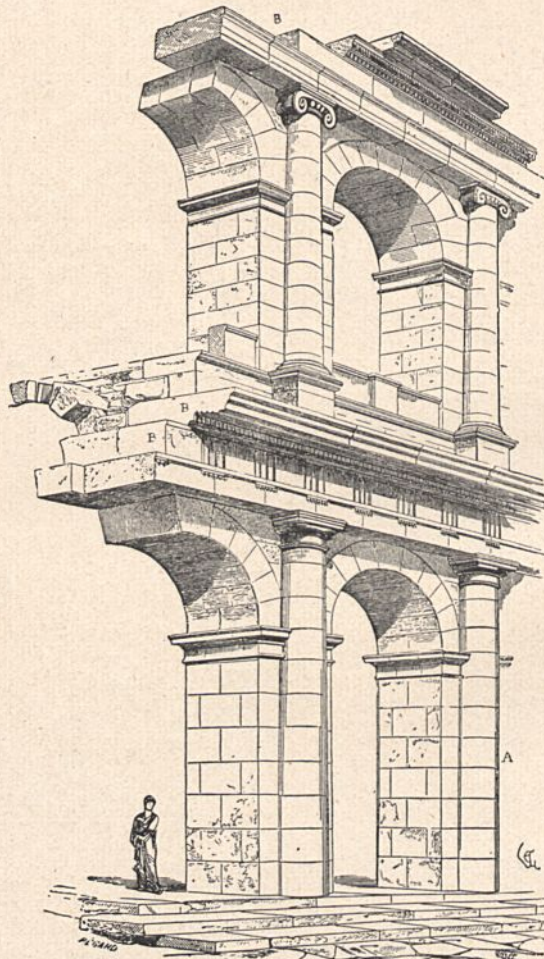


Fig. 228. Marcellustheater.



Fig. 229. Die Mark-Aurelsäule.



Fig. 230. Der Titusbogen in seinem jetzigen Zustande.

Die Siegestore mit überwölbtem Durchgang wurden zur Erinnerung an den Triumph errichtet. Sie dienten zugleich als Postamente für den nirgends erhaltenen Statuenschnitt (meist Triumphator auf Quadriga). Abgesehen von dem Standbild zwei Teile, oben ein niedriges Scheingeschoß (sog. Attika), unten eigentlicher Bogen; Säulen auf hohen Sockeln tragen das Gesims und gliedern die Mauerflächen.

Der Titusbogen wurde zum Gedächtnis des Sieges über die Juden und die Zerstörung Jerusalems erbaut, aber erst unter Domitian geweiht. Ein Tor, eingebundene Dreiviertelsäulen.

Der Konstantinsbogen wurde zum Andenken an den Sieg über Maxentius im Anfang des vierten Jahrhunderts errichtet. Drei Tore, freistehende Vollsäulen. (Der größte Teil der Architektur und des bildnerischen Schmuckes rührt von früheren Denkmälern her.)



Fig. 231.* Der Titusbogen mit ergänztem Aufsatz.

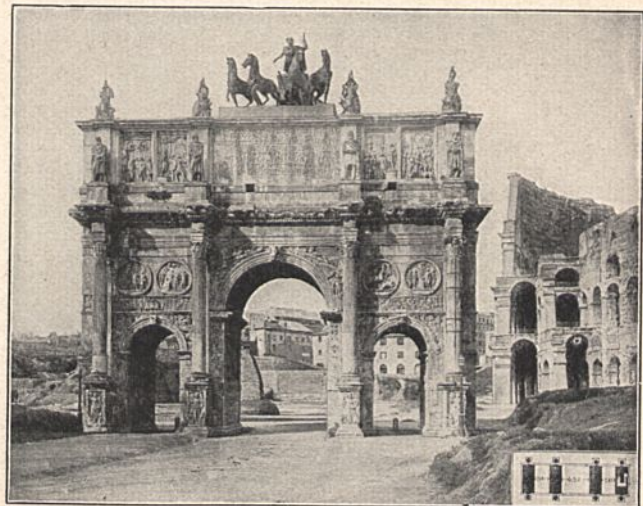


Fig. 232.* Der Konstantinsbogen mit ergänztem Aufsatz. Rechts das Kolosseum.

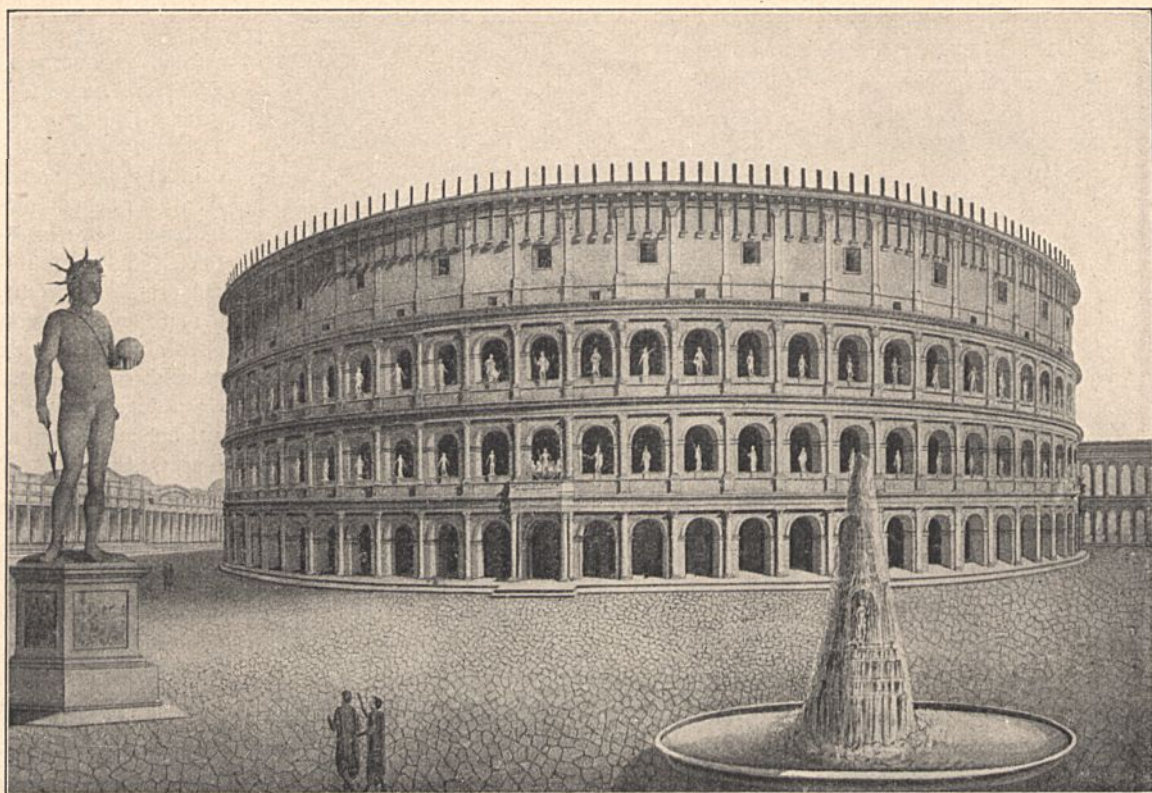


Fig. 233. Das Flavische Amphitheater, ergänzt. Vor dem Bau die meta sudans, links der colossus Neronis.



Fig. 234. Amphitheatrum Flavium, seit dem frühen Mittelalter Kolosseum genannt. Erbaut von Vespasian und Titus für etwa 45 000 Menschen. 48,5 m hoch. Dorische, ionische und korinthische Halbsäulen vor den Pfeilern der drei unteren Stockwerke; korinthische Pilaster an der Mauer des vierten Stockwerks.



Fig. 235. Die Engelsburg mit der Engelsbrücke, im Hintergrunde links die Peterskirche.

Das Grabdenkmal des Hadrian (moles Hadriani, Engelsburg) im Lauf der Zeiten sehr verändert: der Rundbau, der auf quadratischem Sockel aufsetzte, schloß mit einem Kegeldach ab, wie das Grab der Cäcilia Metella in Fig. 236. Vom pons Aelius nur noch drei mittlere Bogen antik.



Fig. 236. Via Appia bei Rom.

Die Landstraßen außerhalb der Stadt waren mit Grabdenkmälern besetzt. Das Rundgrab auf der rechten Seite ist das der Caecilia Metella, mehr links im Vordergrund steht der dritte Meilenstein. Die Plastik bleibt hinter der Architektur zurück.
Luckenbach, Kunst und Geschichte I.

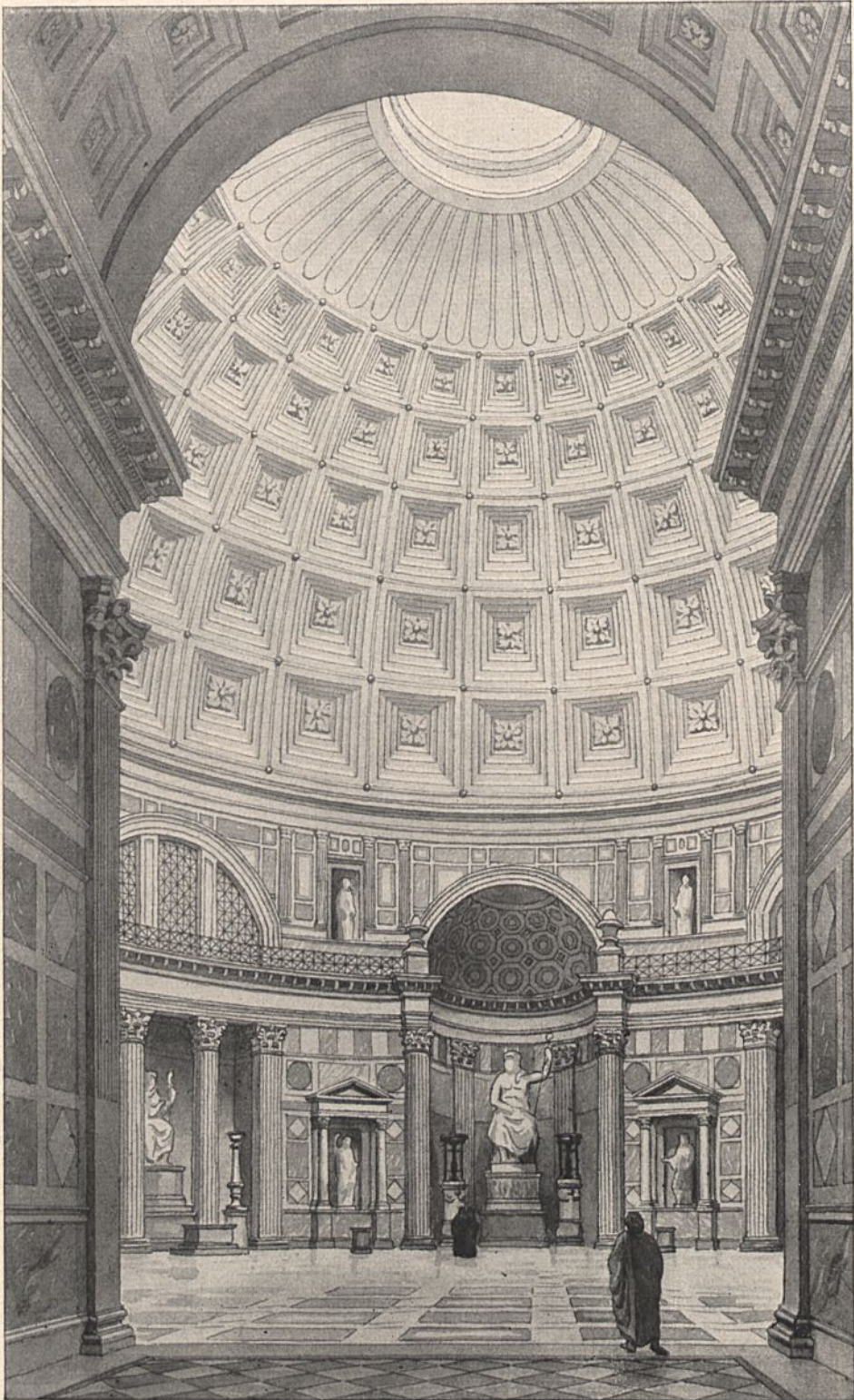


Fig. 237.* Das Pantheon. Blick ins Innere von der Vorhalle aus; ergänzt.

Ein von Agrippa erbautes Pantheon (Tempel für Cäsar, Mars, Venus und andere Götter) brannte im Jahre 110 ab. An diesen Bau erinnert merkwürdigerweise die außen an der Vorhalle befindliche Inschrift *M. Agrippa L. f. co(n)s(ul) tertium fecit*. Hadrian errichtete das neue Pantheon, einen Rundbau, der mit einer halbkugelförmigen Kuppel überwölbt ist; würde diese zur vollen Kugel ergänzt, so streifte sie den Boden. Die Rotunde durch sieben Nischen gegliedert. Über jeder Nische des unteren Stockwerkes halbkreisförmige Öffnungen, mit Gittern abgeschlossen. Zwischen den Nischen die sogenannten *aediculae*, deren Säulen dreiseitig oder, wie Fig. 240 zeigt, segmentförmige Giebel tragen, ein Motiv, über das zu Fig. 281 Näheres bemerkt ist. Dem Eingang gegenüber die Hauptnische, deren Säulen vor die Wand gerückt sind. Einzige Lichtquelle ist die in der Mitte der Kuppel befindliche Öffnung.

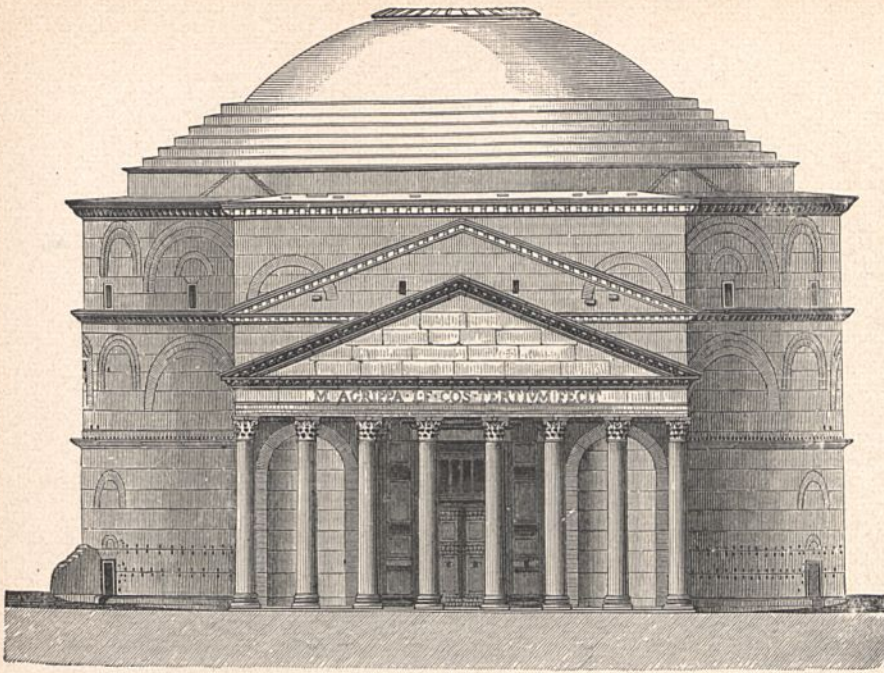


Fig. 238. Das Äußere des Pantheons.

Das Pantheon ist das am besten erhaltene und großartigste Bauwerk des alten Rom. Das Äußere, das jetzt das konstruktive Gerippe des Ziegelwerks zeigt, war einst mit Marmor und Stuck bekleidet, aber zum großen Teil durch die seitlich und hinten anstoßenden Thermen verdeckt. Drei Gesimse gliedern die senkrechte Mauerfläche, das mittlere entspricht dem innern Hauptgesims unter der Kuppel, das untere dem Gesims der inneren Säulenstellung. Das hohe Giebfeld war einst mit Figuren ganz gefüllt.

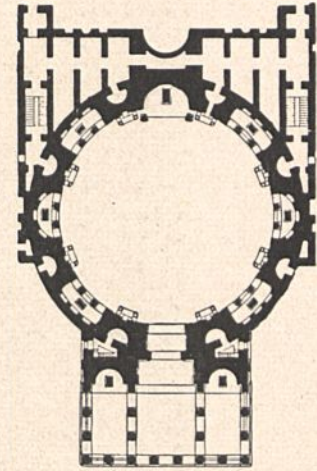


Fig. 239. Grundriß des Pantheons.

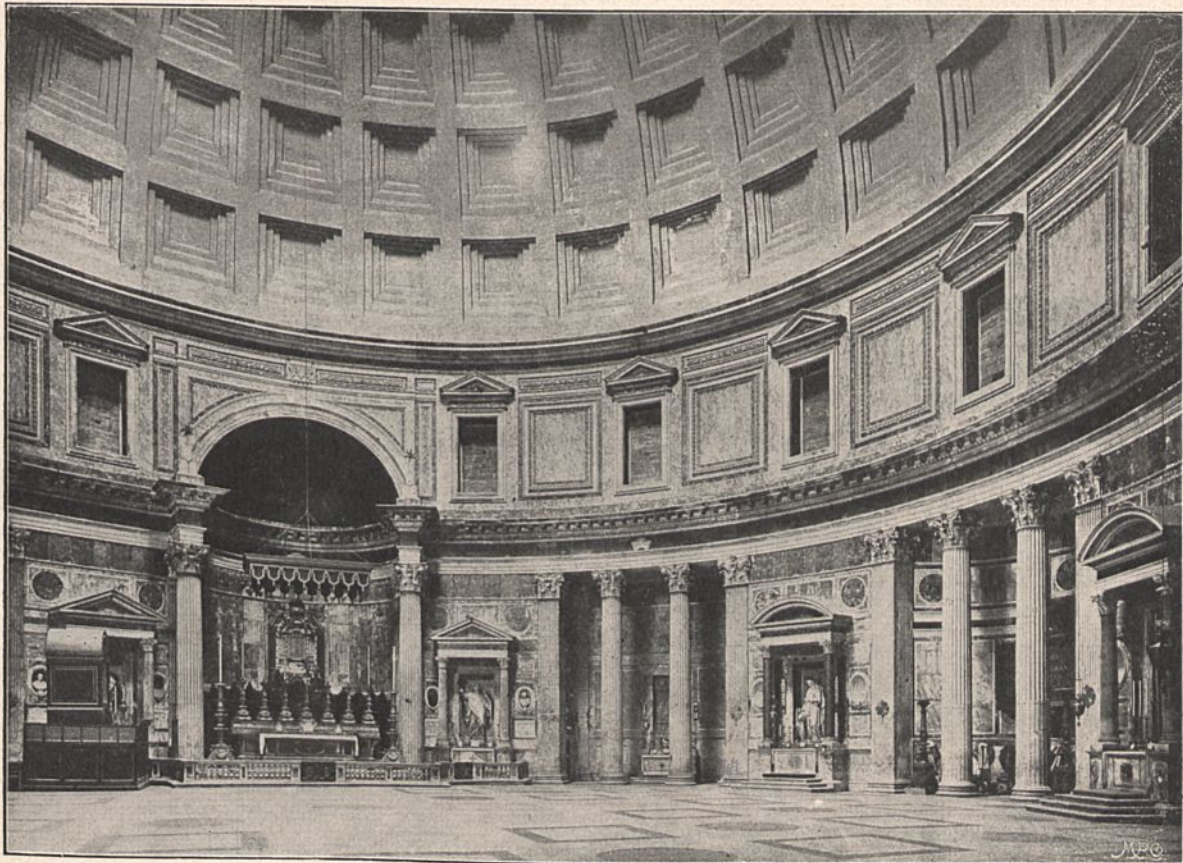


Fig. 240. Das Innere des Pantheons. Heutiger Zustand.

Heute ist die Kuppel der bronzenen Rosetten, mit denen ehemals die Kassetten geziert waren, beraubt. Der untere Teil ist im wesentlichen antik. Am meisten ist das Mittelstück verändert worden (im 18. Jahrh.).

Rom, Caracallathermen.

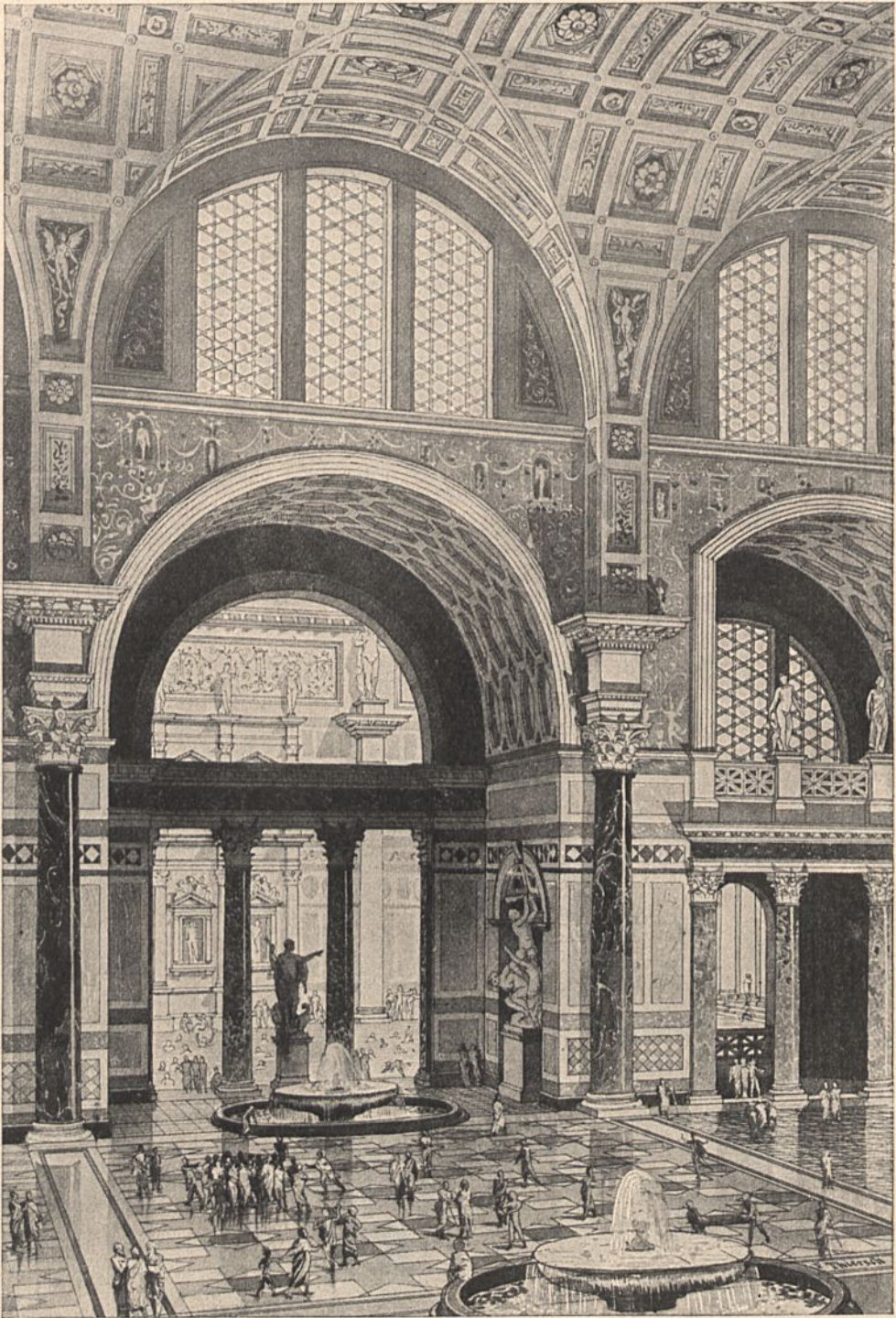


Fig. 241. Caracallathermen.

Der Mittelsaal der Thermen mit dem Ausblick in den Schwimmraum. Der Saal ist von Gewölben überdeckt, die (wenigstens scheinbar) auf den vortretenden Säulen mit ihrem verkröpften Gebälk ruhen. Das Bild kann eine Vorstellung geben von der unerhörten Pracht, die sich in den Badeanstalten zeigte. „Räumlich gewaltig bemessen, mit reichen Wandgliederungen ausgestattet, mit kühnen, weitgesprengten Deckenbildungen in Form von Tonnen-, Kreuz- und Kuppelgewölben, sind sie in ihrer Einzel- und Gesamtwirkung durch nichts erreicht, geschweige denn übertroffen.“

Rom, Basilica des Maxentius.

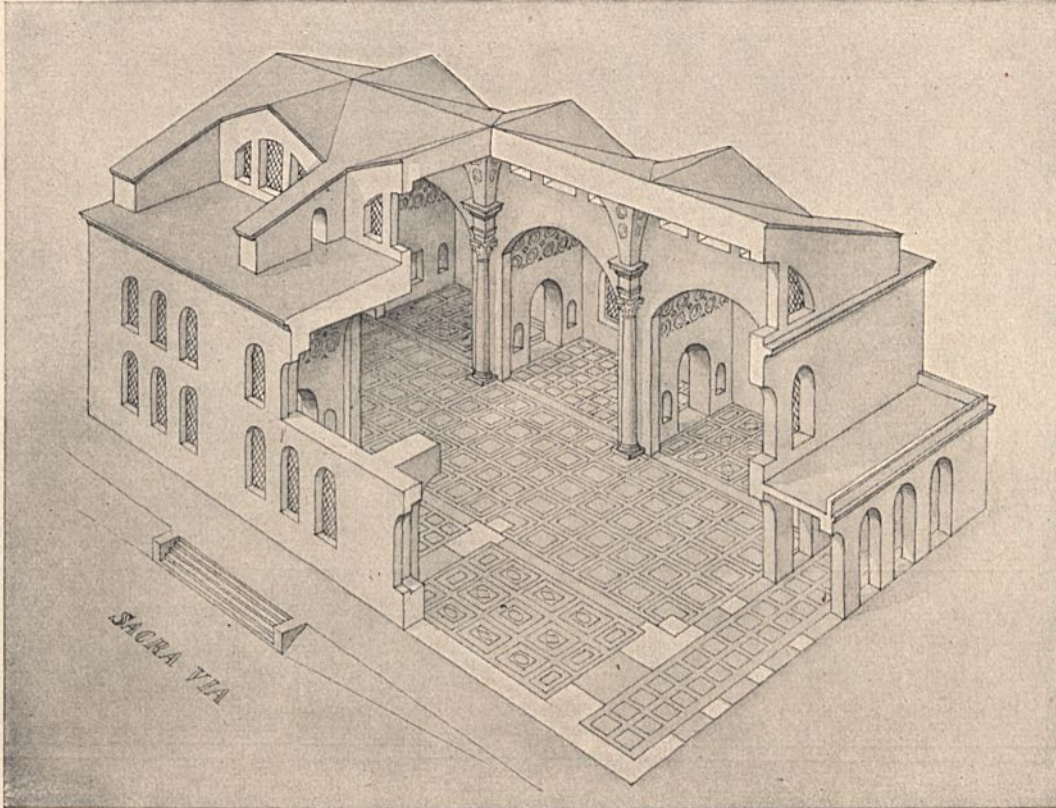


Fig. 242.* Basilica des Maxentius, von Konstantin verändert und nach diesem gewöhnlich benannt.



Fig. 243.* Das Mittelschiff.



Fig. 244.

Münze Konstantins
D(ominus) n(oster)
Constantinus Max(imus)
Aug(ustus).

Der Titel *dominus noster*
 findet sich schon bei Sep-
 timius Severus und seinen
 Söhnen.

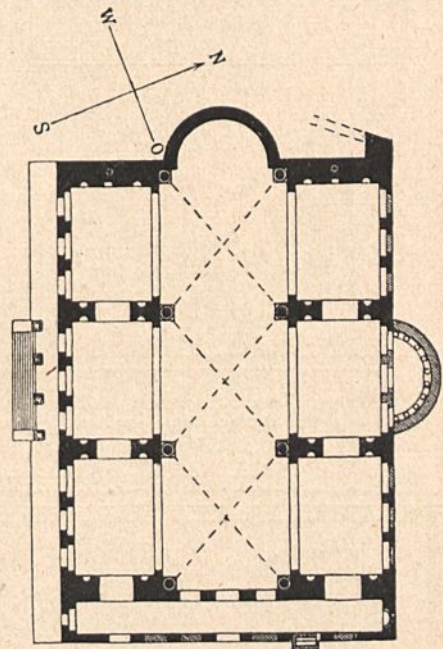


Fig. 245. Grundriß.

Der Grundriß zeigt ein Rechteck von fast 100 m Länge. Die erste überwölbte Basilica. Dreimal vier Riesensäulen und die (geschlossene) Westwand (= 4 Pfeiler) tragen die Gewölbe. Je drei Tonnengewölbe in den beiden Seitenschiffen; drei Kreuzgewölbe überspannen das um $\frac{1}{2}$ höhere Mittelschiff. Im Osten einstöckige, mit Kreuzgewölben gedeckte Vorhalle, am Ende des Mittelschiffes halbrunde Apsis. Die schraffierte Apsis im Norden und die Eingangshalle mit der Freitreppe im Süden sind constantinische Anbauten und deshalb in Fig. 242 fortgelassen. Das Rechteck des Grundrisses, die Vorhalle, drei Schiffe, von denen das Mittelschiff die andern überragt und mit einer Apsis endigt, alles findet sich auch bei der christlichen Basilica; jedoch tragen hier Säulen die Obermauern im Mittelschiff, und eine flache Decke spannt sich über die Innenräume.

Römische Münzen.

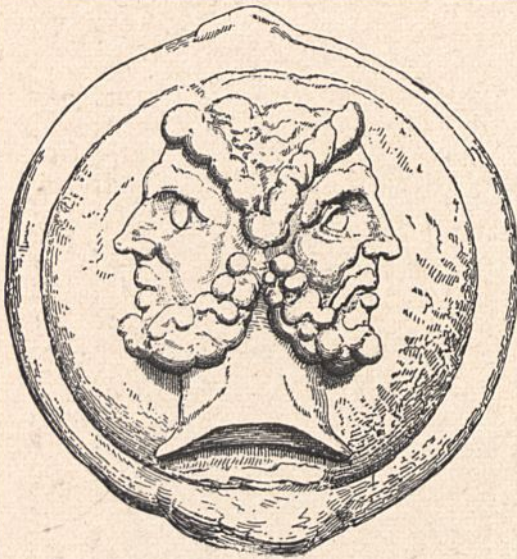
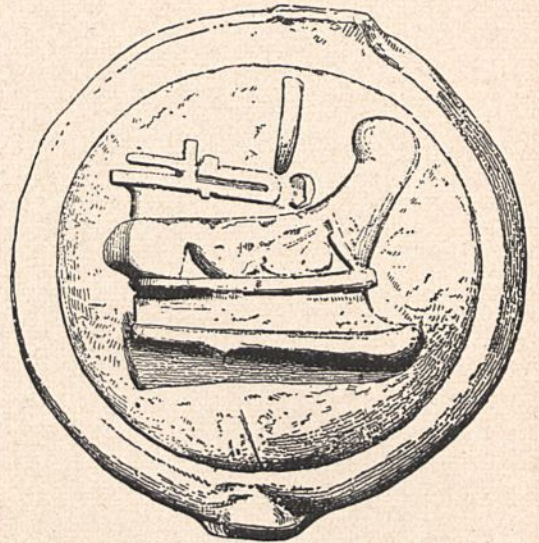


Fig. 246.
Kupferas.
Gewicht 290 g.
Kopf des Janus;
Prora.
I = 1 As.



Die ältesten römischen Münzen stammen aus der Zeit Alexanders des Großen.
Gegossenes Kupfergeld.
Der As zerfällt in 12 unciae.

Der As wird mit I bezeichnet
Die Hälfte (semis) mit S
Das Drittel (triens = 4 unciae) mit
Das Viertel (quadrans = 3 unciae) mit . . .
Das Sechstel (sextans = 2 unciae) mit . .
Die uncia mit .

Mit dem Jahre 268 beginnt die zweite Periode des römischen Münzwesens. Der As wird reduziert, die Silberprägung beginnt.



Fig. 247.
Reduzierter As.
Gewicht 48 g.
Am Schiff ein Rostrum
mit drei Zacken.



Fig. 248. Denar.
Fig. 248—250 Silbermünzen.



Fig. 249. Quinar.
Kopf der Göttin Roma; die beiden Dioskuren.



Fig. 250. Sesterz.
X = 10, V = 5, I' S = 2 1/2 As.

Während des Krieges mit Hannibal wurden die ersten Goldmünzen des römischen Staates geprägt.



Fig. 251. Goldmünze.
Kopf des Mars; Adler auf dem Blitz, Anker.
VX = 60 sestertii.



Fig. 252 und 253.
Pompeius auf Münzen seiner Söhne als Neptun (vgl. Hor. epod. 9, 7).



Fig. 254 und 255.
Zwei Münzen des Cäsar, die eine mit seinem Kopf, die andere mit einem Tropaion und seinem Namen.



Fig. 256.
Kopf des Brutus Brut[us] Imperator;
Freiheitsmütze zwischen Dolchen.
EID · MAR = Idus Martiae.

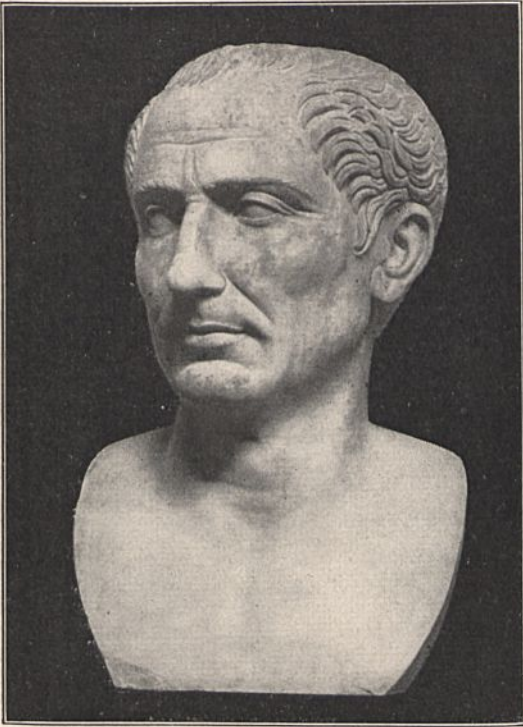


Fig. 257. Julius Cäsar, † 44. Neapel.

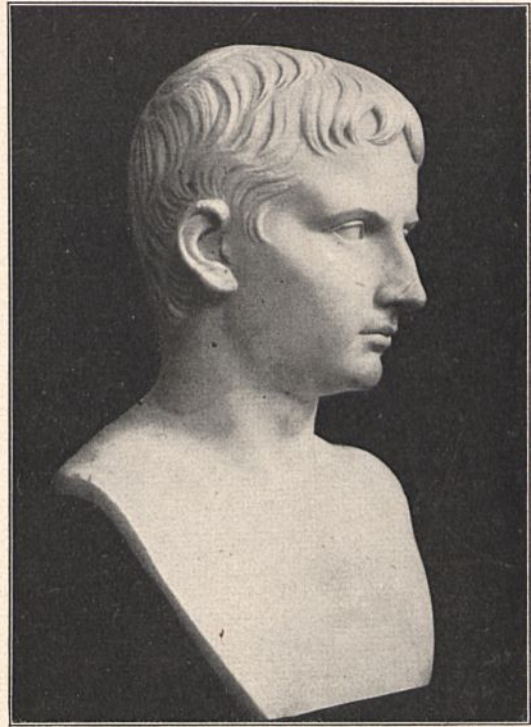


Fig. 258. Octavian. Vatikan.



Fig. 259. Münzen mit Bildnissen römischer Kaiser.

1. Nero: *Nero Caesar Aug(ustus) Imp(erator) tr(ibunicia) pot(estate) XI p(ater) p(atriciae).*
2. Vespasian: *Imp. Caes. Vespasian. Aug. p(ontifex) m(aximus) tr. p. p. p. co(n)s(ul) III.*
3. Titus: *Imp. T(itus) Caes. Vesp. Aug. p. m. p. p. cos. VIII.*
4. Trajan: *Imp. Caes. Nerva Traian. Aug. Germ(anicus) Dacicus p. m.*
5. Hadrian: *Hadrianus Augustus.*
6. Marc Aurel: *Aurelius Caesar Aug. Pii f(ilius) cos. II.*

Seit Hadrian wurde das Barttragen fast 200 Jahre Mode, wie umgekehrt durch Alexander d. Gr. und später durch Constantin d. Gr. das Rasieren üblich wurde. (Cass. Dio 68, 15 Ἀδριανὸς πρῶτος γενεῖαν κατέδειξεν.)



Fig. 260. Augustus (28 v. Chr. bis 14 n. Chr.), Vatikan.

Statue des Augustus, etwa 18 v. Chr. in einer Villa seiner Gemahlin Livia aufgestellt. Das Attribut seiner Linken ergänzt, es war wohl eines der wiedergewonnenen Feldzeichen. Die Reliefs des Panzers verherrlichen die Taten des Augustus: Unterwerfung der Parther, Gallier und Spanier. Augustus ist clarus Anchisae Venerisque sanguis (Hor. c. saec. 50). Daran erinnert der Eros auf dem Delphin, der vielleicht die Gesichtszüge des Gaius Caesar trägt, des Sohnes der Julia und des Agrippa. Er hielt einst in der Rechten einen Bogen.

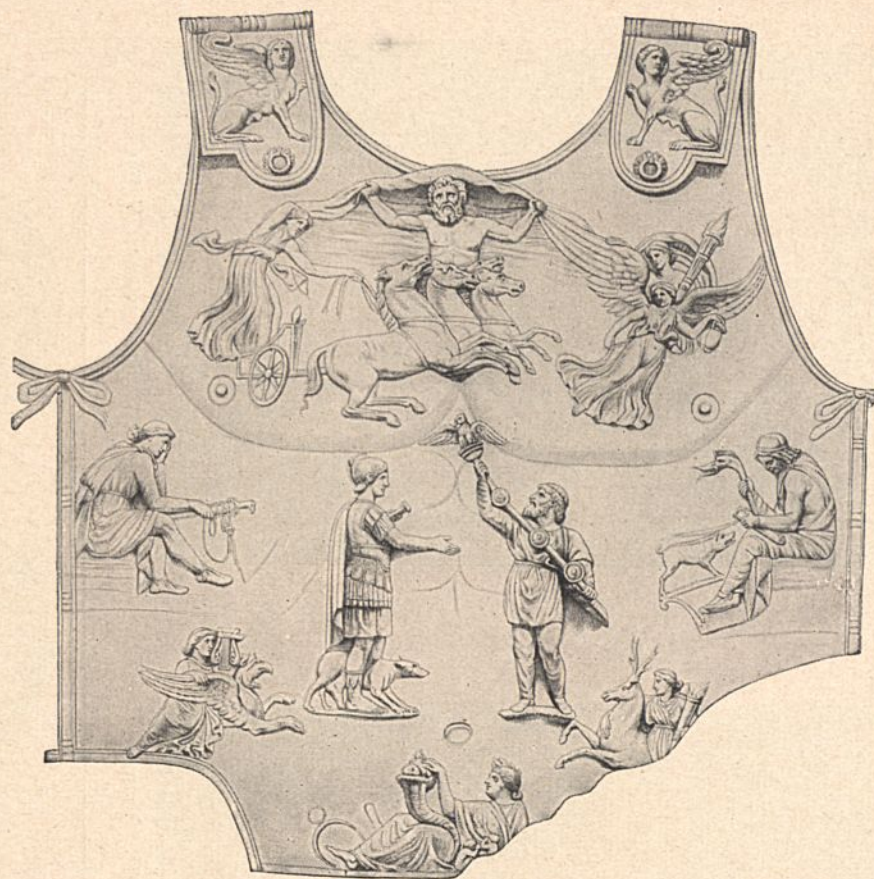


Fig. 261. Harnisch der Augustusstatue.

Oben der Himmels-gott Caelus, mit ausgestreckten Armen ein großes Gewand (das Himmels-gewölbe) haltend, unter ihm der Sonnengott (Sol, Helios) auf seinem Wagen, vor diesem die Morgenröte (Aurora, Eos) mit der Fackel, getragen von der geflügelten Taugöttin, griechisch Herse, mit dem Tau spendenden Krug. Die Darstellung des Sonnenaufgangs weist auf den Schauplatz im Orient: der Partherkönig Phraates IV. gibt einem römischen Offizier, der von einem Hunde begleitet ist, — es ist wohl Tiberius — den Adler zurück. Rechts und links die eben überwundenen, noch trauernden Provinzen Gallia und Hispania: Gallia mit Schwertscheide, Trompete (mit Drachenkopf) und dem oberen Teil eines Feldzeichens (mit einem Eber), Hispania mit dem gladius Hispaniensis. Apollo auf dem Greif und Diana auf dem Hirsch, Schutzgötter des Julischen Hauses. Unten am Boden die Mutter Erde (Tellus, Ge, vgl. Fig. 120), als Ernährerin des Menschengeschlechts mit zwei Kindern (wohl nicht Romulus und Remus). Zum Zeichen des Verschlusses an den Schulterklappen Sphinx; mit einer Sphinx siegelte Augustus in seinen ersten Regierungsjahren (Sueton. Aug. 50).



Fig. 262. Gemma Augustea in Wien (1/2 der natürlichen Größe). In der oberen Reihe „die drei, auf denen das gegenwärtige und künftige Heil der Welt beruhen sollte“, Augustus, Tiberius und Germanicus. — Augustus neben Roma als Jupiter thronend, die Füße auf dem Schilde, in den Händen Szepter und Krummstab als Zeichen der weltlichen und geistlichen Gewalt. Zwischen ihnen der Steinbock, das Geburtsgestirn des Augustus. Der Kaiser wird bekrönt von der Erdgöttin Oikumene (Οἰκουμένη), vor ihr Gottheiten des Meeres und der Erde, Okeanos und Tellus mit 2 Kindern (vgl. den Panzer des Augustus). Vom Triumphwagen, den Viktoria führt, herabsteigend Tiberius, zur Seite Germanicus. Der pannonische Triumph wird gefeiert (12. n. Chr.). In der unteren Reihe besiegte Barbaren, Errichtung eines Tropäums, Fortführung und Mißhandlung von Gefangenen. Unser Caméo — so heißt ein erhaben geschnittener Stein — ist ein Onyx mit einer hellen und dunklen Lage, die untere dunkle gibt den Hintergrund für die aus der oberen geschnittenen Figuren.



Fig. 263.
Frau aus Herculaneum. Dresden.
Nachbildung eines griechischen Idealtypus
der praxitelischen oder lysippischen Zeit.
Mit Chiton und Himation bekleidet, denen
bei den Römern Stola u. Palla entsprachen.



Fig. 264. Bronzestatue eines Camillus.
Rom. Konservatorenpalast.

Mit der Tunika bekleidet; in der Rechten ergänze
eine Schale, in der Linken einen Weinkrug.
Camillus = Opferknabe.



Fig. 265.
Tiberius. Paris.

Bekleidet mit Tunika und Toga; an den Füßen die calcei.
Die Kaiser werden dargestellt im Panzer (Fig. 260) oder in
der Toga oder heroisiert ohne Bekleidung.



Fig. 266.

Römischer Legionar auf einem Grabstein
in Wiesbaden.

C. Val(erius), C(ai)f(ilius), Berta, Menenia(tribu), Crispus, mil(es) leg(ionis) VIII Aug(ustae), an(norum) XL, stip(endiorum) XXI: f(rater) f(aciundum) c(uravit).



Fig. 267.

Germane (Suebe) von der Trajanssäule.
Tac. Germ. 6, 17 und 38: *Tegumen omnibus (Germanis) sagum fibula aut si desit spina consertum. Am Oberkörper nudi aut sagulo leves. Insigne gentis (Sueborum) obliquare crinem nodoque substringere.*



Fig. 268.

Barbarin. Gallierin oder Germanin. Florenz.
Tac. Germ. 17: *feminae saepius lineis amictibus velantur, partemque vestitus superioris in manicas non extendunt, nudae brachia ac lacertos; sed et proxima pars pectoris patet.*



Fig. 269. Drusus, Vater des Germanicus. Nero Claudius. Drusus Germanicus Imp(erator).



Fig. 270. P. Quinctilius Varus. Zwölf Jahre bevor Varus nach Deutschland kam, war er Prokonsul von Afrika und ließ in der Stadt Achulla Münzen mit seinem Bilde prägen. P. Quinctili Vari Achulla.



Fig. 271. Grabstein des Marcus Caelius. Gefunden in Xanten, jetzt in Bonn. Caelius fiel in der Varusschlacht. Er ist im vollen Schmuck seiner Orden (phalerae) und sonstigen Ehrenzeichen (torques, armillae, corona civica auf dem Haupt) dargestellt. In der Rechten hält er den Centurionenstab (vitis), in der Linken das Sagum. Neben ihm seine beiden Freigelassenen. M(arco) Caelio, T(iti) f(ilio), Lem(onia tribu), Bon(onia), centurioni leg(ionis) XIX, ann(orum) 53^{1/2}; occidit bello Variano; ossa inferre licebit. P(ublius) Caelius T. f. Lem. frater jecit.



Fig. 272. Germanicus, Sohn des Drusus. Germanicus Caesar Ti(berii) Aug(usti) f(ilius) Divi Aug(usti) n(epos).



Fig. 273. Der jüngere Drusus, Sohn des Kaisers Tiberius. Drusus Caesar Ti(berii) Aug(usti) f(ilius) Div(i) Aug(usti) n(epos).



Fig. 274. Sog. Igeler Säule.

Von den römischen Grabdenkmälern steht heute noch in dem Dorfe Igel bei Trier das Grab- und Ehrenkmal der Secundinier an Ort und Stelle; 23 m hoch. Etwa 200 n. Chr. — Von den Gräbern in Aquileja gleicht das des Cerrinius einem Altare (Grabara). Das hohe Curierdenkmal stammt aus dem 1. Jahrh. n. Chr.

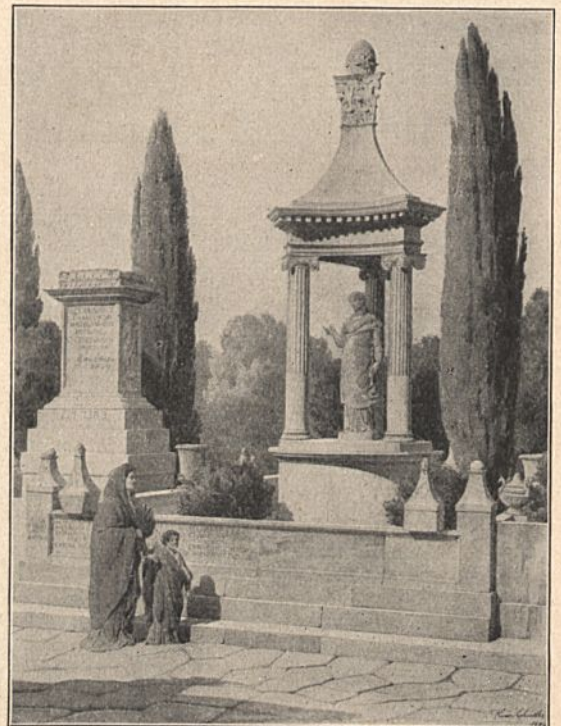


Fig. 275. Grabdenkmäler in Aquileja.

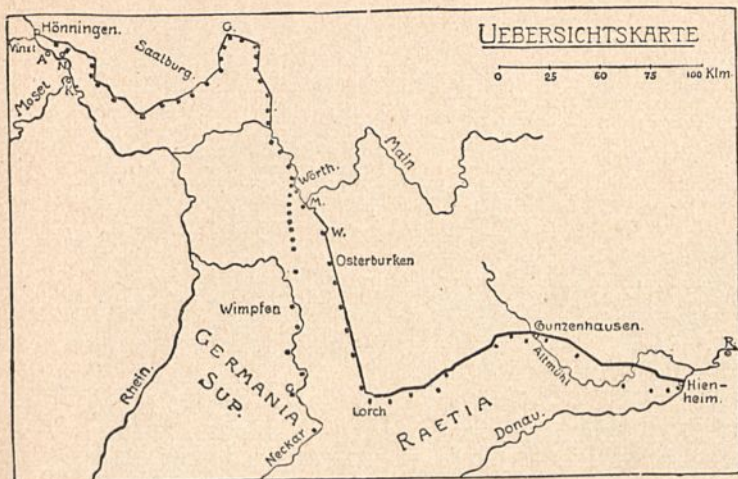
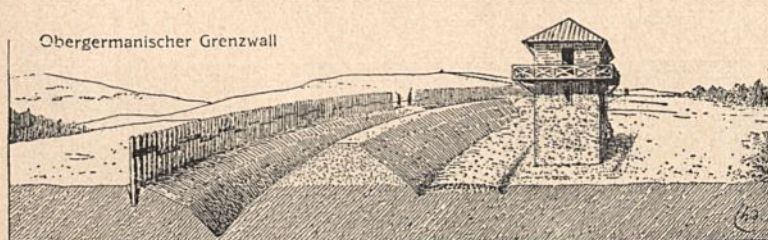
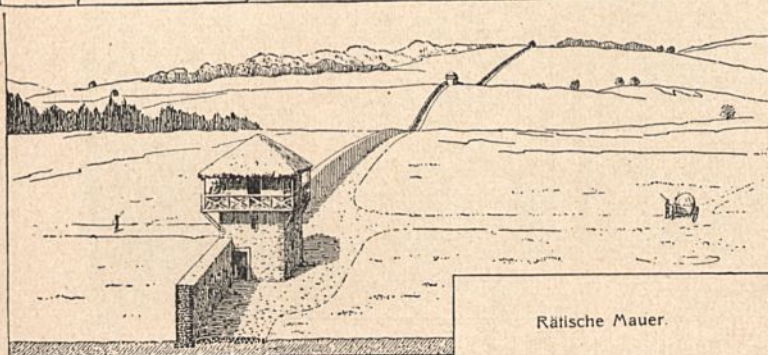
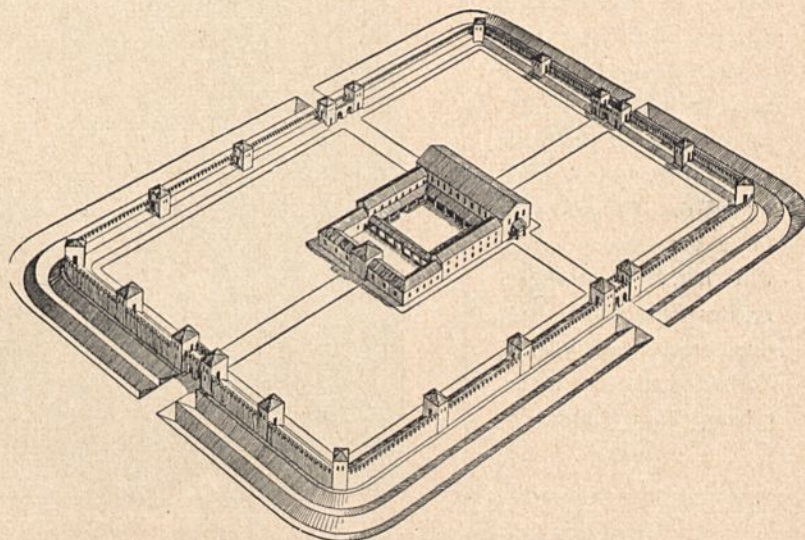
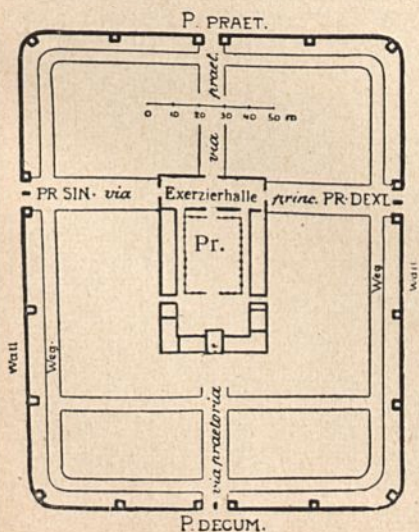


Fig. 276.* Der obergermanisch-rätische Limes, der von der Ausmündung des Vinxtbaches bei Andernach bis in die Gegend von Regensburg (von Hönningen bis Hienheim) zieht, bildet die Grenzsperr zwischen den römischen Provinzen Germania superior und Raetia einerseits und dem freien Germanien andererseits, 550 km lang. Begonnen wurde er von Domitian, lief vom Rhein über den Taunus nach dem Main, von da durch den Odenwald an den Neckar bis Cannstatt und wandte sich dann ostwärts bis zur Donau. Im 2. Jahrhundert wurde er von Hadrian und Antoninus Pius bis in die Linie Miltenberg-Lorch vorgeschoben. Ursprünglich bestand er nur aus einem fortlaufenden Palisadenzaun mit dahinterliegenden Holztürmen und Kastellen; später wurde er an der Grenze von Rätien (von Lorch ab) durch eine Mauer ersetzt, längs der Germania superior durch einen Erdwall und Graben verstärkt. Die Form der Kastelle ist im allgemeinen die der Marschlager, nur sind die gefährdeten Punkte durch Türme gesichert. Die große Gebäudegruppe in der Mitte führt den Namen Principia (häufig noch Praetorium genannt, im Plan PR.); auf die große Halle über der via principalis (Exerzierhalle) folgt ein mit Hallen umgebener Hof, an einem kleineren Hof liegt das Fahnenheiligtum (Sacellum, im Plan S). Unsere Ergänzung zeigt im Innern bloß die Principia, verzichtet aber auf die Baracken und alle anderen Gebäude. An die Kastelle schließt sich häufig eine bürgerliche Niederlassung an (canabae). Grabungen 1892—1900.



GRUNDRISS EINES CASTELLS



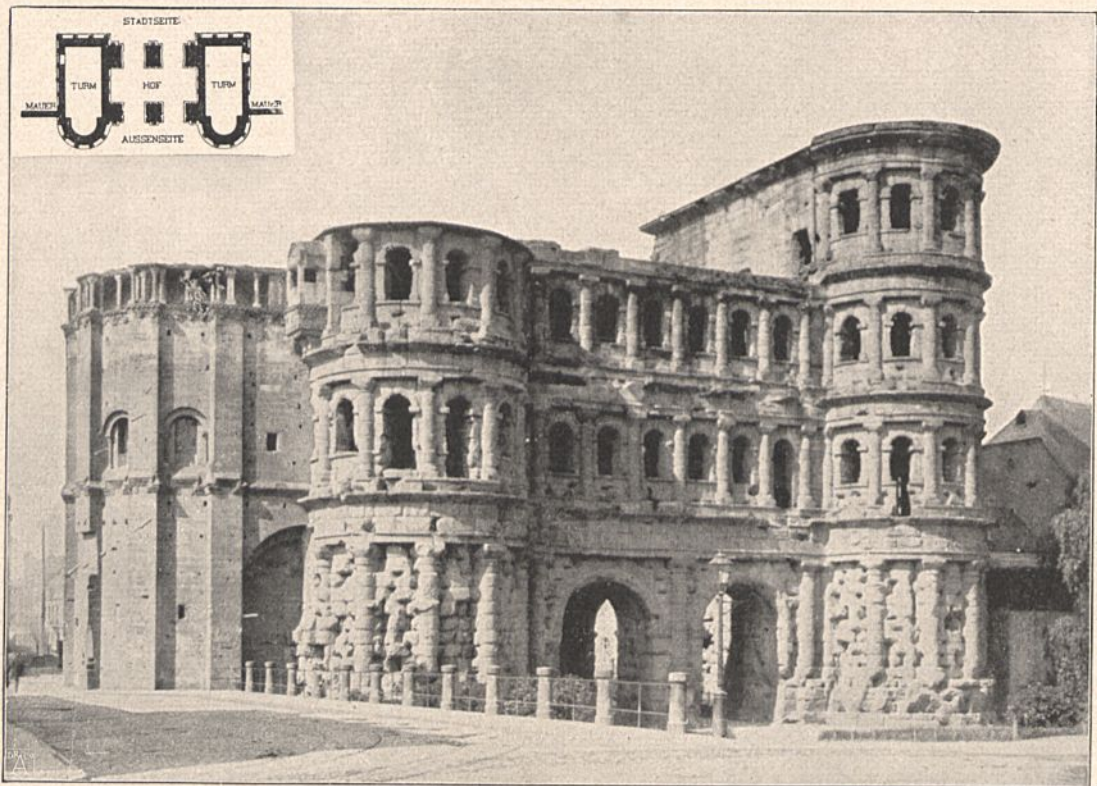
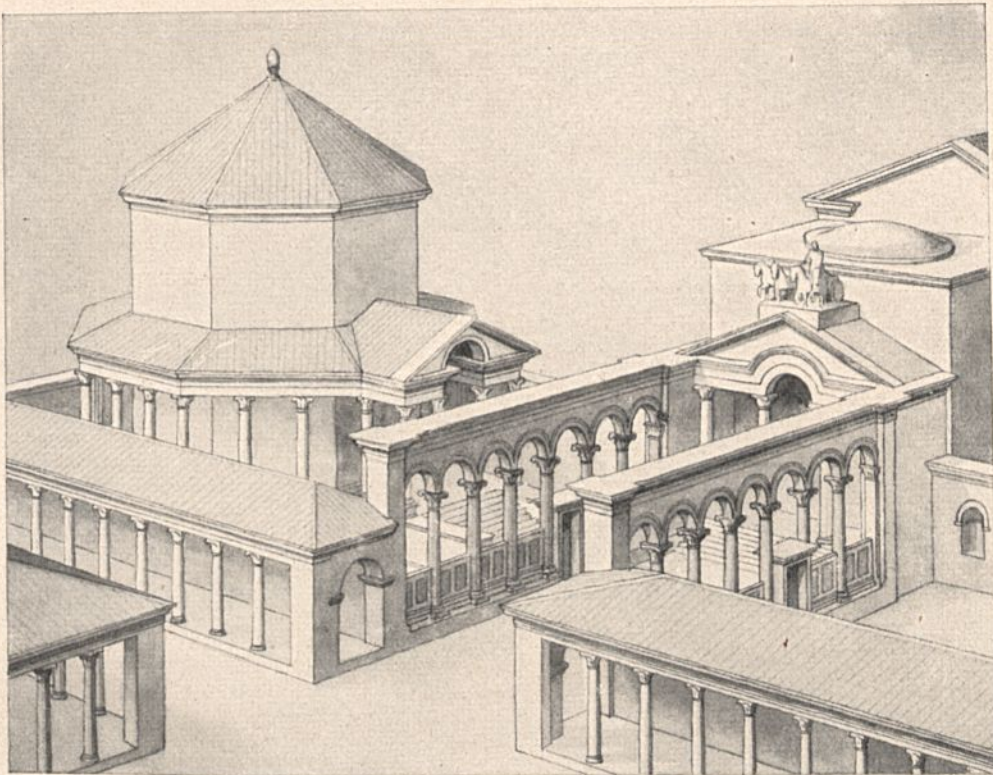


Fig. 277. Porta Nigra in Trier. Die Außenseite. Der Anbau links aus dem Mittelalter; dem Turm links fehlt das oberste Stockwerk.

Grabeingang, aus der fast senkrecht ansteigenden Felswand herausgemeißelt. Das untere Stockwerk durch dorische Säulen gegliedert; über der Tür und den fensterartigen Nischen dreiseitige oder segmentförmige Giebel (wie schon beim Pantheon), ein Motiv, das seit Bramante († 1515) für die Umrahmung der Fenster vielfache Verwendung gefunden hat. Darüber ein zweites Stockwerk mit durchbrochenem Giebel; Vorbild barocker Formgebung. Etwa 100 n. Ch.



Fig. 278. Felsengrab Ed-der in Petra (Arabien).



Mausoleum

Peristyl

Eingang in die Kaiserwohnung

Fig. 279. Teil des Kaiserpalastes in Spalato.

Kaiser Diokletian († 312) erbaute sich in Salona in Dalmatien einen großen Palast. Die Hallen haben gerades Gebälk wie der griechische Tempel. Dagegen sind die Säulen des Peristyls mit Bogen überspannt, die unter dem Namen Archivolten ein charakteristisches Merkmal der christlichen Kirche werden. Mit dem Mausoleum sind Bauten wie das Theoderichgrab und die Aachener Kapelle Karls d. Gr. verwandt.



Um 200 n. Chr. Das Innere kreisrund, die Decke einst kuppelförmig. Außen Säulen konkav. Dementsprechend die Schweifung des Gebälkes ganz im Geiste der Barockkunst. Die Nischen mit halbrundem Gebälk, das seitwärts horizontal umknickt.

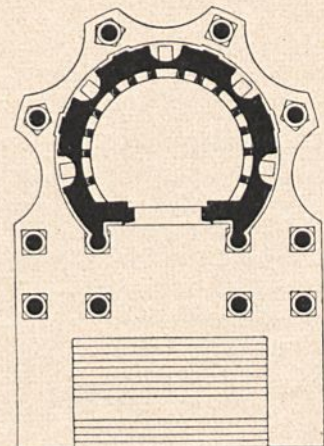


Fig. 280. Rundtempel in Baalbek (= Heliopolis in Syrien.) Äußeres und Grundriß.

INHALT.

	Seite		Seite
Titelbild (bemaltes Relief) Tafel I		7. Die Gruppe	72—74
Einleitung	3—8	8. Einzelne Köpfe	75
I. Die orientalische und die ägäische Kunst.			
1. Ägypten	9—11	9. Reliefs	76—78
2. Assyrien und Babylonien	12—13	a) Grab- und Weihereliefs	76—77
3. Die ägäische Kunst	14—21	b) Sarkophagreliefs	Titeltafel 78
a) Kunst und Kunstgewerbe	14—15	10. Münzen	79
b) Baukunst (Troja, Tiryns, Mykenä)	16—21	VI. Griechische Bildnisse und griech. Tracht.	
II. Griechische Baukunst.			
1. Der dorische Stil	22	Homer, Perikles, Sokrates, Platon	80
2. Der ionische Stil	23	Euripides, Thukydides, Sophokles, Demosthenes	81
3. Der korinthische Stil	24	VII. Malerei.	
4. Der Tempel	25—29	1. Vasenmalerei	82—85
5. Haus und Stadt (Priene)	30—31	2. Wand- und Tafelmalerei	89—91
6. Das Theater	32—33	VIII. Pompeji.	
III. Vier griechische Kultur- und Kunststätten.			
1. Olympia	34—38	1. Architektur	86—88
2. Delphi	39—41	2. Malerei	89—91
3. Athen	42—53	3. Mosaik (Alexanderschlacht)	92—93
a) Plan von Athen	42	IX. Rom.	
b) Dipylongrab und Theseion	43	1. Plan von Rom	94
c) Akropolis	43—45	2. Die Mitte von Rom	95
d) Parthenon	46—49	3. Die Fora	96—100
e) Propyläen	50—51	4. Bauten des kaiserlichen Roms	
f) Erechtheion	52—53	a) Kastortempel	100
g) Niketempel	23	b) Marcellustheater	100
h) Lysikratesdenkmal	24	c) Siegessäulen	100
4. Pergamon	54—55	d) Triumphbögen	101
IV. Die Götter.			
1. Köpfe (Zeus, Hera, Demeter, Athena, Apoll)	56—57	e) Das Amphitheater	102
2. Die ganze Gestalt		f) Das Grabmal Hadrians	103
a) Zeus, Hera, Athena	58	g) Die via Appia	103
b) Ares und Hermes	59	h) Das Pantheon	104—105
c) Apoll und Artemis	60—61	i) Caracallathermen	106
d) Nike	70	k) Die Basilica des Konstantin	107
V. Die Bildnerei.			
1. Die männliche Gestalt in Ruhe	62—65	5. Römische Münzen	108
a) Polykleitos	62	6. Römische Bildnisse und römische Tracht	
b) Lysippos	63	a) Pompejus, Cäsar, Brutus auf Münzen	108
c) Praxiteles	64—65	b) Büsten des Cäsar und Octavian	109
2. Die männliche Gestalt in Bewegung	66—67	c) Kaiser auf Münzen	109
3. Die männliche Gestalt sitzend	67	d) Augustus von Prima Porta	110
4. Gelagerte Gestalten	68—69	e) Gemma Augustea	111
5. Fliegende Gestalten	70	f) Tiberius und Gewandstatuen	112
6. Frauengestalten	71—72	X. Aus römischen Provinzen.	
X. Aus römischen Provinzen.			
1. Römer und Barbaren	113	1. Römer und Barbaren	113
2. Die Eroberer Germaniens	114	2. Die Eroberer Germaniens	114
3. Grabdenkmäler	114	3. Grabdenkmäler	114
4. Obergermanisch-rätischer Limes	115	4. Obergermanisch-rätischer Limes	115
5. Trier (Porta Nigra)	116	5. Trier (Porta Nigra)	116
6. Petra, Spalato und Baalbek	116—117	6. Petra, Spalato und Baalbek	116—117



Altdorfer, Die Bergung der Leiche des hl. Florian. Nürnberg.
Aus Velhagen & Klasing's Monatsheften, 1923.

ZWEITER TEIL:

MITTELALTER UND
NEUZEIT

BIS ZUM AUSGANG DES 18. JAHRHUNDERTS

EINLEITUNG.

I. Die Perioden der Kunstgeschichte.

Der Einteilung in kunstgeschichtliche Perioden liegt die Entwicklung der Baukunst zugrunde. Für diese nehmen wir unter Betonung des Wesentlichen und unter Weglassung des minder Wichtigen drei Blütezeiten an, die Baukunst des Altertums, des Mittelalters und der Neuzeit¹⁾. In jeder Periode folgt auf einen älteren einfachen Stil ein reicherer, den wir den Prunkstil nennen wollen. So ergibt sich folgende Übersicht:

I. Die Baukunst des Altertums:

- Die griechische Baukunst 700—100 v. Chr.
- Die römische Baukunst 100 v. Chr. bis 500 n. Chr.

II. Die Baukunst des Mittelalters:

- Der romanische Stil 900—1250.
- Der gotische Stil 1200—1550.

III. Die Baukunst der Neuzeit:

- Die Renaissance 1425—1600.
- Der Barock 1575—1775.

Aus der griechischen Baukunst erwächst der römische²⁾ Prunkstil, aus der romanischen Baukunst der gotische, an den Baustil der Renaissance schließt sich der Prunkstil des Barocks an.

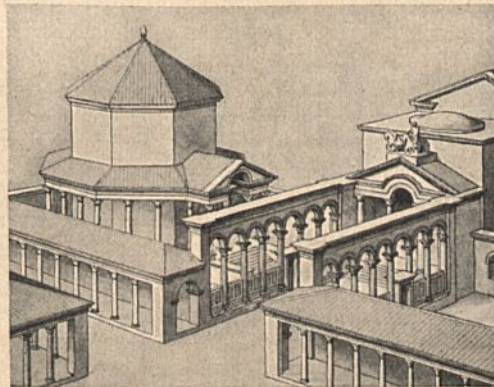
In der Malerei und Bilderei sind die Unterschiede ähnlich, und wir reden dementsprechend z. B. von gotischer Malerei und von Barockskulptur.

¹⁾ Gerechnet bis zum Jahre 1800. Über die Baukunst nach 1800 vgl. die Einleitung zum dritten Teil dieses Werkes.

²⁾ Römisch in dem Sinne, in dem wir vom römischen Weltreich reden.

II. Die Baukunst.

Die romanische Baukunst. Wie aus der römischen Sprache, die wir gewöhnlich die lateinische nennen, die romanischen Sprachen entstehen, so aus dem römischen Baustil (oder dem Baustil, der in der römischen Kaiserzeit üblich ist) der romanische. Wichtige Elemente des romanischen Stils finden sich schon um 300 n. Chr. an der Kaiserpalast des Diokletian in Dalmatien (Spalato). Auf dem Bilde, das wir hier einfügen, sehen wir links den Rundbau des Mausoleums, rechts kommen wir durch hohe Säulenreihen, das sog. Peristyl, zum Eingang in die kaiserlichen Gemächer. Uns kommt es hier auf die Säulen in den rechtwinklig sich schneidenden Wegen an. An der Straße im Vordergrund des Bildes und ebenso am Mausoleum tragen die Säulen wie beim griechischen Tempel ein gerades Gebälk; dagegen sind die etwas höheren Säulen des Peristyls mit Bogen, den sog. Archivolten, überspannt. Was sich hier, als die römische Welt bereits ihrem Ende zuneigt, zum ersten Male findet, das behauptet sich in



Kaiserpalast in Spalato. Mausoleum und Peristyl.

der Folgezeit; es begegnet uns in der Hagia Sophia, wie an der Aachener Pfalzkapelle (Fig. 42, 47, 49) und wird ein charakteristisches Merkmal der christlichen Basilika und der romanischen Kirche (Fig. 52, 71, 72).

Zwischen dem Ende der römischen Kunst und dem Beginn der romanischen liegt ein Zeitraum von beinahe 500 Jahren. In dieser Zeit bekehrten sich die germanischen Völker Mittel- und Nordeuropas zum Christentum, schufen sich feste staatliche Einrichtungen und wurden reif, das Erbe der antiken Kultur anzutreten. Zunächst bildete sich im oströmischen Reich mit dem Mittelpunkt

Konstantinopel die byzantinische Kunst, deren berühmtester Bau die Hagia Sophia ist (Fig. 42). Charakteristisch ist für sie die Verwendung der Archivolten, die Vorliebe für die Kuppel und der Mosaikschmuck. Ravenna und Venedig sind in wichtigen Bauten stark von Byzanz beeinflusst. Um 800 errichtet Karl d. Gr. zum erstenmal große Monumentalbauten unter starker Anlehnung an spätromische und byzantinische Formen auf

deutschem Boden. Die Pfalzkapelle in Aachen, die Torhalle in Lorsch und die Pfalz von Ingelheim (Fig. 49, 83, 111) sind die wichtigsten unter den damals entstandenen Werken. Durch Weiterbildung dieser Bauweise und Anpassung an die klimatischen Bedingungen des Nordens (steile Dächer) entsteht der romanische Baustil, der etwa von 900 bis 1250 herrscht. Reiches Ornament, das, auf der Grundlage des römischen selbständig weiter entwickelt, die immer lebendige Gestaltungskraft der germanischen Völker beweist, malerische und turmreiche Silhouetten,

spielerisch reiche, mit Skulpturen fast überladene, dann aber auch ernste und wuchtige Fassaden, Innenräume von feierlichem Ernst, in denen infolge der starken Mauern und der kleinen Fenster ein mystisches Halbdunkel herrscht, sind für diese Periode bezeichnend. Zu keiner Zeit haben die Deutschen in der Baukunst Größeres hervorgebracht. Zahlreiche Dome und eine stattliche Reihe von Burgen und Pfalzen sind noch heute Zeugen dieser Epoche. Aber die gesunde Entwicklung wurde unterbrochen durch die in Frankreich entstandene und von den Deutschen übernommene Gotik.

Die gotische Baukunst. Als äußeres Zeichen der gotischen Baukunst gilt der Spitzbogen, der an die Stelle des Rundbogens tritt und im Außenbau, in der Wölbung und im Ornament überall zur Erscheinung gelangt, mit ihm zusammen auch ein anderes System des Aufbaus (Auflösung der Wand in Pfeiler) und der Wölbung (Scheidung des Gewölbes in Rippen und Kappen). Dazu kommt eine ganz andere Art der baulichen Formgebung, die nun völlig von der Antike losgelöst ist, und des Ornaments. Hohe, maßwerkgezierte Fenster mit bunter Verglasung, spitze Verdachungen (Fialen, Wimperge), Bündelpfeiler, Kapitelle mit naturalistischen Blattverzierungen werden in dieser Zeit heimisch. Die Bauten erhalten ausgesprochen lotrechte Tendenz; hohe Dächer, spitze Giebel, ragende Türme sind ihre Folge. Entstehung der Gotik um 1150 in Frankreich, Übernahme in Deutschland seit 1240, hohe Blüte in der Zeit um 1300 und dann wieder in der Spätgotik seit 1400.

Die Baukunst der Renaissance. Renaissance läßt sich als Abwendung von der Gotik und bewußter Anschluß an das Altertum bezeichnen. Hatte sich bis dahin immer eines aus dem anderen entwickelt, so wird jetzt die gerade Linie, die vom griechischen Stil zum gotischen führt, abgebrochen; man steht der Gotik fremd, ja feindlich gegenüber und kehrt zu den Traditionen längst vergangener Zeiten zurück. Man studiert und zeichnet die Reste der großen Bauten im alten Rom, und wenn auch in ihrer Art eine ganz neue Baukunst entsteht, so sehen wir doch wenigstens äußerlich den Einfluß des Altertums mächtig hervortreten: Säule und Giebfeld bestimmen nun wieder die äußere Erscheinung eines Baues; bei der Kirche wird die mächtige Kuppel über der Vierung das beherrschende Motiv.

Italien ist das Land, in dem zuerst der neue Geist sich regt, und von dem aus der Humanismus, das Studium des Griechischen und Lateinischen, in alle Länder dringt. Eine der ersten deutschen Städte, in der die neue Art zu bauen — man redete damals von antiker Kunst — sich zeigte, war Heidelberg. Am gläsernen Saalbau (S. 57 u. 59) wieder die Bogen über den Säulen wie am Palast in Spalato, am Ottheinrichsbau Nischen, Säulen, Giebel und Triglyphen, unter dem Figureschmuck Jupiter, Venus und Herkules sowie römische Kaiser, und als Portal die freie Nachahmung eines römischen Triumphtores. Aber die neuen Formen treten zunächst nur als äußerlicher Schmuck auf; die Gesamterscheinung der meisten Bauten des 16. Jahrhunderts in Deutschland läßt noch deutlich ihren mittelalterlichen Grundcharakter erkennen. Erst seit 1580 zeigen einige Bauten in ihrer klaren Grundrißgestaltung und in der Geschlossenheit der äußeren Erscheinung eine vertiefte Aufnahme der italienisch-antiken Baugedanken. Besonders schöne Werke dieser Zeit sind das Schloß in Aschaffenburg und das Rathaus in Augsburg (Fig. 38 u. 134).

Barock und Rokoko. Mit dem Namen Barock bezeichnen wir die Baukunst, die der Renaissance folgte, sich an sie anschloß, aber sie durch Pracht und Fülle zu überbieten suchte. So verbinden wir mit dem Wort Barock den Gedanken des Überladenen und Überschwenglichen (Fig. 66, 101, 104, 138). Insbesondere nennen wir auch den Dekorationsstil, der im 17. Jahrhundert und im Anfang des 18. herrscht, Barockstil. Seine Kennzeichen sind reichste Ausschmückung und Streben nach kühnem Schwung und großartiger, über-raschender Gesamtwirkung. Marmor und Stuck, Malerei

und Vergoldung, Gobelins (Teppiche) mit Darstellungen aus dem klassischen Altertum und schwerkvergoldete Möbel sollen den Blick fesseln (Fig. 78, 137, 269).

Im 18. Jahrhundert muß das feierliche und erhabene Barock dem anmutigen und zierlichen Rokoko weichen. Zum ersten Male wird die europäische Kunst stark von der Ostasiens beeinflusst: das chinesische Porzellan gibt den Franzosen neue Anregung, und unter ihren Händen entsteht ein neuer Schmuckstil. Geradlinigkeit und Symmetrie verschwinden, feste, kräftige Formen weichen zierlich gewundenen Linien, das Geschnörkelte herrscht vor, Muschelwerk (rocaille) wird im Übermaß verwendet; lichte Farben werden bevorzugt: so ersetzt man die schweren Gobelins mit ihren antiken Darstellungen durch helle Seidentapeten mit Schäferbildern (Fig. 139). In Berlin und Potsdam hält das Rokoko seinen Einzug unter Friedrich d. Gr., in Dresden schon etwas früher unter August dem Starken (1694—1733). Man beachte, daß der Name Rokoko bloß auf die Innenausstattung geht, daß es aber einen Baustil, der diesen Namen führte, nicht gibt. Die Architektur der Rokokoschlösser wird dem Barock zugerechnet.

Dem Rausch und der Pracht des Barock und des Rokoko folgt eine Ernüchterung; wir reden von einem Louis-Seize-Stil, der seinen Namen von Frankreichs unglücklichem König (1774—1792) erhalten hat (Fig. 267), und vom Empirestil, der die Blütezeit Napoleons I. umfaßt. Mit beiden Namen, denen in Deutschland etwa der Zopfstil (1780—1800) und das Biedermeier (1800—1830) entsprechen, bezeichnet man neue Schmuckstile, während in der Malerei, vor allem aber in der Bildnerei (Thorwaldsen) und in der Baukunst (Schinkel) sich der Klassizismus die Welt erobert. Über ihn im 3. Teil von »Kunst und Geschichte«.

Dorf und Stadt. Die in Deutschland bodenständigen Siedlungsformen sind die der Einzelhöfe und des unregelmäßigen Haufendorfs, die sich beide in den alten Sitten der Germanen finden, und die des Rundlings, die slavischen Ursprungs ist. Im hohen Mittelalter entstehen dann auch die planmäßigen Dorfformen des Straßendorfs (bei der ostdeutschen Kolonisation) und des Reihendorfs (bei der Besiedelung der mitteldeutschen Gebirge). Städte, den Germanen noch völlig fremd, entstehen zunächst unter römischer Herrschaft an Rhein und Donau als planvolle und regelmäßige Gründungen (Köln). Seit den Sachsenkaisern vermehrt sich ihre Zahl beständig. Wir unterscheiden die zufällig gewachsenen frühmittelalterlichen Städte mit ihren krummen Straßen von den planmäßig angelegten Städten des hohen Mittelalters, die besonders im deutschen Osten nach ganz bestimmtem Schema angelegt wurden. (Fig. 18 u. 19.) Im 17. und 18. Jahrhundert verdanken eine weitere Zahl von Städten der landesfürstlichen Bautätigkeit ihr Dasein und ihre streng geometrisch regelmäßige Anlage (Quadratsystem in Mannheim, Karlshafen, Friedrichstadt a. d. Eider, Radialsystem in Karlsruhe und Neustrelitz).

Beim Bauernhaus unterscheiden wir das Einhaus, bei dem Mensch und Vieh unter demselben Dache hausen, vom Gehöft, bei dem sich Wohnhaus, Stall und Scheune in verschiedenen Bauten um einen Hof gruppieren. Das Einhaus ist in Niedersachsen und im oberdeutschen Gebirge, das Gehöft am Rhein und in Mitteldeutschland heimisch. Bauernhäuser, wie auch die alten städtischen Wohnhäuser sind zumeist aus Holz errichtet und zeigen einen hohen Giebel, der nicht nur dem Dorf, sondern auch der mittelalterlichen Stadt seinen Charakter gibt

(Fig. 27). Im hohen Mittelalter setzt sich in den Städten der Steinbau durch, der besonders schöne Werke in den Rathäusern hervorgebracht hat. Auch diese waren zunächst als Giebelbauten gebildet (Fig. 30). Im Gegensatz hierzu zeigt uns das um 1400 entstandene Rathaus von Thorn eine große, gleichmäßig durchgebildete Gebäudemasse, die ein ganzes Quadrat einnimmt und uns in ihrer Eigenschaft als städtisches Verwaltungsgebäude beinahe modern anmutet (Fig. 35). Aus der Renaissancezeit ist das Hollsche Augsburger Rathaus (Fig. 38) unstreitig das schönste und monumentalste; in der Barockzeit setzt sich das gebrochene Mansarddach durch; das Fig. 40 abgebildete Rathaus von Schwäbisch-Hall ist ein Beispiel der vielen damals entstandenen schönen Gebäude.

Kirche und Kloster. Die christliche Kirche wird zumeist entweder als Zentralbau (Rund- oder Achteckbau) oder als Längsbau (mit rechteckigem Grundriß) gebildet. Der Zentralbau schließt sich zunächst an römische Bauten (Pantheon in Rom, Mausoleum in Spalato, Theoderichgrab in Ravenna, Fig. 1—3) an, wird häufig bei Pfalzkapellen (Aachen, Fig. 47, Goslar, Fig. 112), Grab- und Taufkirchen angewandt, verliert aber im späteren Mittelalter an Beliebtheit, um in der Renaissance und in der Barockzeit erneut zur Geltung zu kommen. Der ursprüngliche Entwurf von St. Peter zu Rom, die Karlskirche in Wien, die Frauenkirche in Dresden stellen kuppelüberdeckte Zentralkirchen dar (Fig. 46, 102—105).

Der Längsbau hat große Bedeutung erlangt. Dorf- und Klosterkirchen, Dome und Pfarrkirchen gehören zumeist dieser Gattung an. Die Dorfkirchen (Fig. 14 bis 16), die einen rechteckigen Raum ohne Unterteilung bilden, stellen als Saalkirchen den einfachsten Typ dar.

Die Basilika, die, in mehrere Schiffe geteilt, in ihr höheres Mittelschiff das Licht direkt durch hochgelegene Fenster erhält, entstammt römischer Tradition; sie geht auf die heidnische, für Markt- und Gerichtszwecke benutzte basilica forensis zurück. Ihr Typ erhält sich durch das Mittelalter, wird in romanischer Zeit durch das Querschiff und durch Anbau von Türmen bereichert, verliert aber im 15. Jahrhundert an Bedeutung, als die Hallenkirche, deren drei Schiffe gleich hoch gebildet wurden, aufkommt. Den Versuch einer Vereinigung von Längs- und Zentralbau macht die Hagia Sofia (Fig. 42) und die Peterskirche in ihrer endgültigen Form (Fig. 65).

Bei den Klosteranlagen werden der Kirche die ausgedehnten Baulichkeiten der Mönchswohnungen und des Klosterbetriebs beigefügt. Neben der Kirche entsteht ein geschlossener Innenhof mit offenem Umgang, dem Kreuzgang (Fig. 107). Größte Planmäßigkeit der Klosteranlagen bringt die Barockzeit hervor, wo die Klosterkirche als Mittelpunkt einer einheitlichen Anlage erscheint (Fig. 108).

Burg und Schloß. Wenn man von mittelalterlicher Baukunst redet, so denkt man zumeist an die Kirchen, deren viele wohl erhalten auf uns gekommen sind. Aber neben der Kirche steht die Burg. Vom Jahre 1000 an bis um 1250 wird eine Burg um die andere errichtet; von da an wird wohl manche erweitert oder umgebaut, aber die Erstellung ganz neuer Burgen wird seltener und hört um den Ausgang des Mittelalters fast ganz auf. Neben kleineren Ritterburgen findet man ausgedehnte Anlagen, unter denen die Residenz der Landgrafen von Thüringen, die Wartburg, allgemein bekannt ist (Fig. 117). Die Gesamtzahl der im Gebiet der deutschen Sprache erbauten Burgen mag wohl 12000 betragen, von denen etwa 5000 in Ruinen erhalten sind.

Unter Burg verstehen wir den mittelalterlichen befestigten Einzelwohnsitz eines Grundherrn, zumeist auf einer beherrschenden Höhe mit weitem Blick, seltener in der Ebene. Graben, Mauern und Türme machen die Wohnungen der Ritter wehrhaft. Häufig ragt an der schwächsten Stelle eine gewaltige Schildmauer empor (Fig. 115). Bei größeren Höhenburgen liegen die Gebäude am Rande des Felsens und sind zugänglich von einem Hofe, der zumeist unregelmäßig ist, und für den erst spät eine dem Quadrat nahe kommende Form erstrebt wird (Heidelberg, Fig. 131). Den Feuerwaffen vermochten die Burgen nicht standzuhalten, und so verloren sie seit deren Einführung ihre Bedeutung. Wehrlos geworden, wurden sie in großer Zahl in Kriegen, wie dem Bauernkriege und dem Dreißigjährigen Kriege, zerstört.

Die Burgen, die im 16. Jahrhundert von größeren Landesherren erbaut wurden, pflegen wir Schlösser zu nennen, auch wenn in mittelalterlicher Art auf die Befestigung großes Gewicht gelegt wird. Sonst tritt bei der Bezeichnung Schloß der Begriff der Befestigung mehr und mehr zurück, wogegen der Glanz und die Ausstattung des Baues betont wird.

Mit dem Ende des Dreißigjährigen Krieges beginnt in Frankreich eine neue Blüte des Palastbaues, die unter Ludwig XIV. anhebt, ihn überdauert und ungefähr mit der höchsten Entwicklung des unumschränkten Fürstentums (1650—1750) zusammenfällt. Jetzt hat der Schloßbau den Charakter der befestigten Burg ganz abgestreift. Der Grundriß hat die Form eines Hufeisens: in der Mitte steht der turmlose Hauptbau, umgeben von zwei langen Seitenflügeln (Fig. 135). Mitten in der Ebene ließ Ludwig das Schloß zu Versailles erbauen, äußerlich einfach, innen von unerhörter Pracht. Nach Ludwigs Vorgang wollten auch andere Fürsten ihr Versailles haben und erbauten, besonders in Deutschland, ähnliche Prunkpaläste, unter denen das Bruchsaler Schloß, die »Residenz« in Würzburg und der »Zwinger« in Dresden hervorragen (Fig. 136—139).

III. Die Plastik.

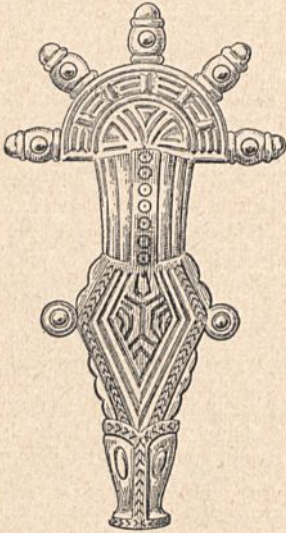
Vor dem Jahre 1000 gibt es in Deutschland Goldschmiede und Elfenbeinschnitzer, Bildhauer gibt es nicht. Wohl finden wir früh eine eigentümliche Art der Ornamentik auf Schmuck und Waffen. Als Probe die hier abgebildete Silberfibel, die um 500 gefertigt sein mag. Sie weist Linien und Flechtwerk auf, ist mit Edelsteinen besetzt und in den Vertiefungen mit schwarzem Schmelz gefüllt.

Innerlich verwandt und doch ganz anders ist das germanische Ornament auf einem eisernen rd. 400 Jahre

später gefertigten Beil aus Jütland: Bandwerkgeschlinge mit ornamental verwendeten Teilen von Tieren.

Die große Plastik beginnt mit den Erztüren vom Dom zu Hildesheim (kurz nach dem Jahr 1000). Mit ihnen beginnen die Lehrjahre der deutschen Plastik. Es handelt sich darum, kleine Vorlagen (Miniaturen oder Elfenbeinschnitzereien) ins Große zu übertragen. An diesen und ähnlichen Arbeiten wächst die deutsche Kunst heran. Aus der Abschrift wird eine Umarbeitung, aus der Umarbeitung allmählich eine selbständige Kunst.

Den Lehrjahren folgen die Meisterjahre, und im 13. Jahrhundert erreicht die deutsche Plastik eine wunderbare, in gewissem Sinne unerklärliche Höhe. Wir rechnen die Werke dieser Zeit zur romanischen Epoche¹⁾. Es folgen 250 Jahre gotischer Plastik, und gegen Ende



Silberfibel.

dieser Zeit erleben wir eine zweite Hochblüte. Eine schematische Übersicht über die romanische und gotische Zeit ergibt folgendes Bild:

- I. Das aristokratische 13. Jahrhundert.
Der hohe Stil, Fig. 203, 206, 209—214.
- II. Das geistliche 14. Jahrhundert.
Der gotisch-geschwungene Stil, Fig. 215—218.
- III. Das bürgerliche 15. (und 16.) Jahrhundert.
Der weiche Stil, Fig. 146, 219, 228, 229.
Der eckige Stil, Fig. 220, 221, 231.
Der aufgeregte Stil, Fig. 157, 168, 232, 233.
Der beruhigte Stil, Fig. 156, 173, 230, 237.



Eisernes Beil.

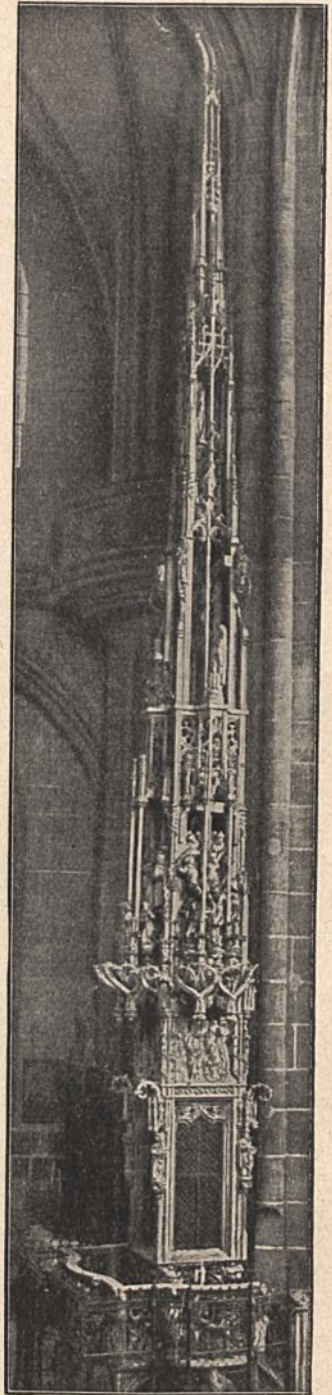
Das 13. Jahrhundert betont die sinnliche Erscheinung und zeigt körperliche Kraft und Lebensfreudigkeit.

¹⁾ Im Anschluß an den Überblick über die deutsche bildende Kunst von Carl Neumann (Hofstaetter & Panzer, Grundzüge der Deutschkunde I, S. 205—259).

Das 14. setzt sich andere Ziele. Die mystische Richtung gewinnt die Oberhand, das Körperliche wird zugunsten des geistigen Gehalts zurückgedrängt, und im Körper kommen die Seelenkämpfe und Erschütterungen der Zeit zum Ausdruck:

Kummer und Reue durchziehen das Antlitz der törichten Jungfrau, die ihr Licht hat erlöschen lassen, Eberhard von Stein sucht die Vereinigung mit Gott, Friedrich von Hohenlohe hat sich durch Askese den Aufstieg zum Himmel erworben (Fig. 216—218). Äußerlich der unfeste Stand und der S-Schwung, der die Figuren durchzieht und bis zu voller Verrenkung steigt. »Grundzug bleibt der Mangel eines natur-nachahmenden Verhältnisses zwischen Kunst und Wirklichkeit, und dies fällt den meisten schwer, zu begreifen, da die seit Aristoteles festgewordene Lehre von der Nachahmung der Natur durch die Kunst (Mimesis) nicht aufgehört hat, die Köpfe zu beherrschen und die Sinne zu gewöhnen« (Carl Neumann a. a. O. S. 211).

Im 15. Jahrhundert wird die Körperfülle wieder gewonnen. Das Gewand erhält erhöhte Bedeutung (Draperiefigur). Zunächst herrscht der weiche Stil: der dicke Stoff des weichen Gewandes fällt in ununterbrochenen Falten herab, und die Überfülle des Stoffes quillt über die Füße hernieder. Wellenförmige Säume bald auf einer Seite, bald auf beiden Seiten werden beliebt. Dem weichen Stil folgt seit 1435 der eckige, den wir im Genter Altar der Gebrüder van Eyck deutlich ausgebildet sehen (Fig. 149, vgl. ferner Fig. 148). Zugleich dringt ein neuer Strom von Realismus ein. Während der Körper unter dem Gewande sich verbirgt und dieses mit seinen winkelig harten Bildungen ein Eigenleben führt, werden Hände, Füße und Köpfe mit



Das Sakramentshäuschen in St. Lorenz von Adam Kraft.

aber er traf den Meister nicht mehr am Leben. Während Schongauer religiöse Stoffe bevorzugt, gibt der Meister des Amsterdamer Kabinetts das Alltagsleben wieder. Seine Technik gibt vielen Stichen fast das Aussehen von Federzeichnungen. Aus seiner Kunst hätte sich unter Umständen eine echte Genrekunst entwickeln können, aber der führende Meister Dürer schloß sich nicht an ihn, sondern an Schongauer an. Den Höhepunkt der deutschen Kunst bildet das Dreigestirn Dürer, Grünewald, Holbein. Dürer ragt durch seine Zeichnungen für den Holzschnitt und für den Stich gleichermaßen wie durch seine Gemälde hervor, Grünewald durch den Isenheimer Altar, Holbein als Bildnismaler und Zeichner des Totentanzes. Mit Dürer gleichaltrig ist Lukas Cranach, der im Sachsenland (Wittenberg) die Kunst hochhält, während im Donautal Altdorfer neuen Problemen nachgeht. Die Wirkung von Sonne und Mond wird von ihm in einer bis dahin unbekannteren Weise beachtet und nachgeahmt, von ihm wird auch die erste reine Landschaft (d. h. ohne Figuren) in Öl gemalt.

Als Begründer der Malerei in Italien gilt Giotto (um 1300). Mit ihm beginnt die große, mehrere Jahrhunderte andauernde Blütezeit der italienischen Malerei (S. 82—87). In Italien steht der Mensch und die menschliche Figur durchaus im Mittelpunkt der Malerei, man spricht von anthropozentrischer Kunst. Im 17. Jahrhundert kommt in den Niederlanden eine neue Kunst auf (S. 88—93). Neben den Menschen tritt die ganze reiche Natur. Landschaft und Seestück, Stilleben, Tierstück und Kirchenstück werden dort gepflegt. Zu den religiösen, historischen und mythologischen Stoffen tritt das Sittenbild (Genre). Kurz, die moderne Malerei ist erstanden. In Deutschland war man in den Anfängen stecken geblieben: Der Meister des Amsterdamer Kabinetts hatte schon das Alltagsleben dargestellt, Altdorfer die erste Landschaft gemalt, und germanisches Empfinden spricht sich in Dürers hl. Hieronymus aus, in dem Figur und Räumlichkeit eins ohne das andere undenkbar sind. Ein Vergleich mit Pieter Janssens herrlichem Bild zeigt die Verwandtschaft deutscher und niederländischer Seele.

Theoderichgrab.

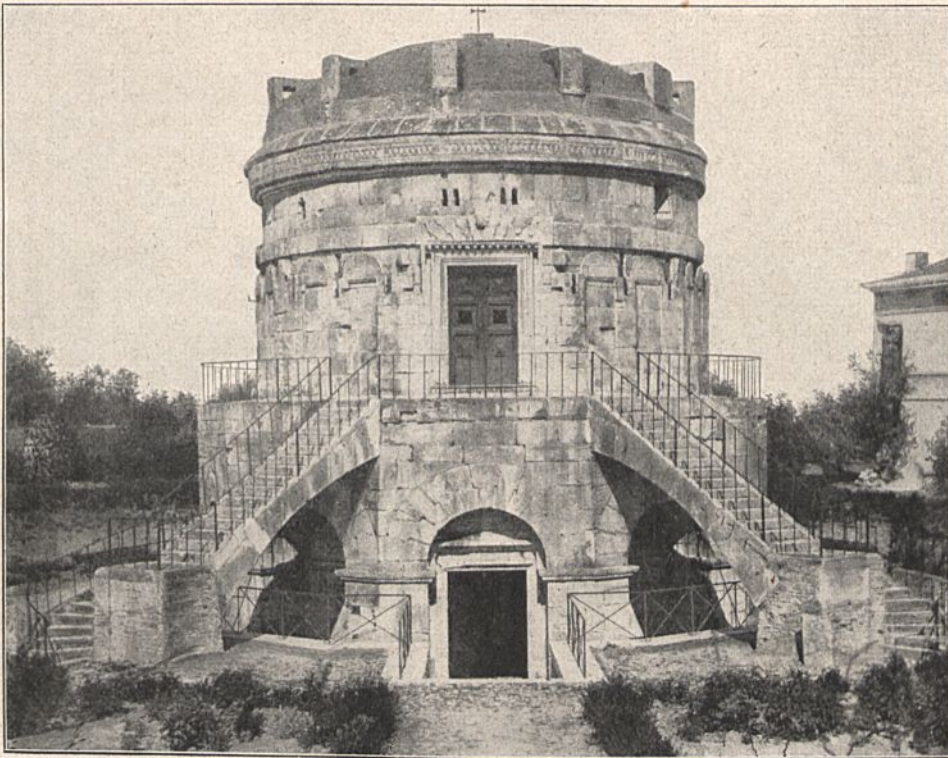


Fig. 1. Das Grabmal in seinem heutigen Zustande.

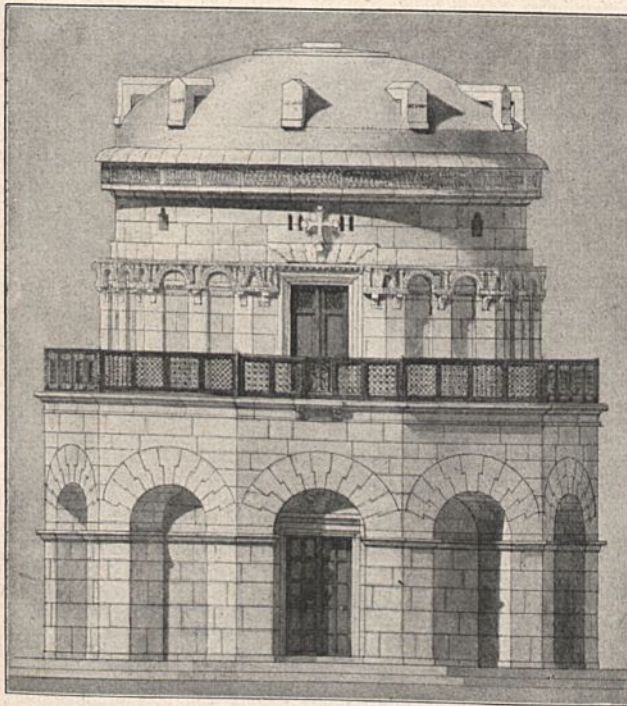


Fig. 2. Das Grabmal in der Ergänzung von A. Haupt.

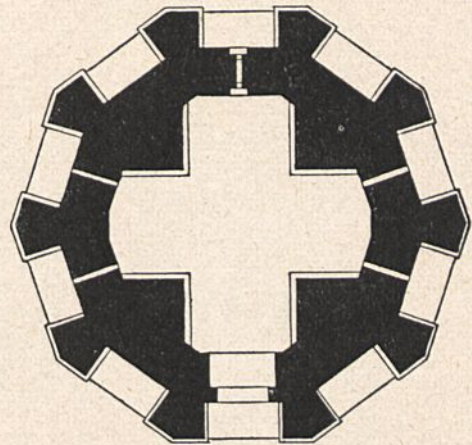


Fig. 3. Grundriß des unteren Stockwerkes.

Das stolzeste Grab eines Germanen ist das Theoderichgrab in Ravenna. Der zehneckige Bau besteht aus zwei Stockwerken, von denen das untere mit tiefen Nischen versehen ist, während das obere zurücktritt. Der untere Raum ist im Innern kreuzförmig, der obere rund und mit einer riesigen Flachkuppel bedeckt, die aus einem einzigen Felsblock gehauen ist und nahezu 11 m Durchmesser hat. Die Henkel, an denen dieser gewaltige Stein in die Höhe gehoben war, sind stehen geblieben und bilden eine kräftige Verzierung. Der obere Raum scheint nur durch eine außen angelegte Leiter zugänglich gewesen zu sein. Zwei entstellende Freitreppen führen seit 1775 zum oberen Raum empor. Über das ehemalige Aussehen des Baues, besonders über den architektonischen Schmuck der Nischen im oberen Stockwerk, sind die Gelehrten nicht einig.

Deutsche und slavische Dorfformen.

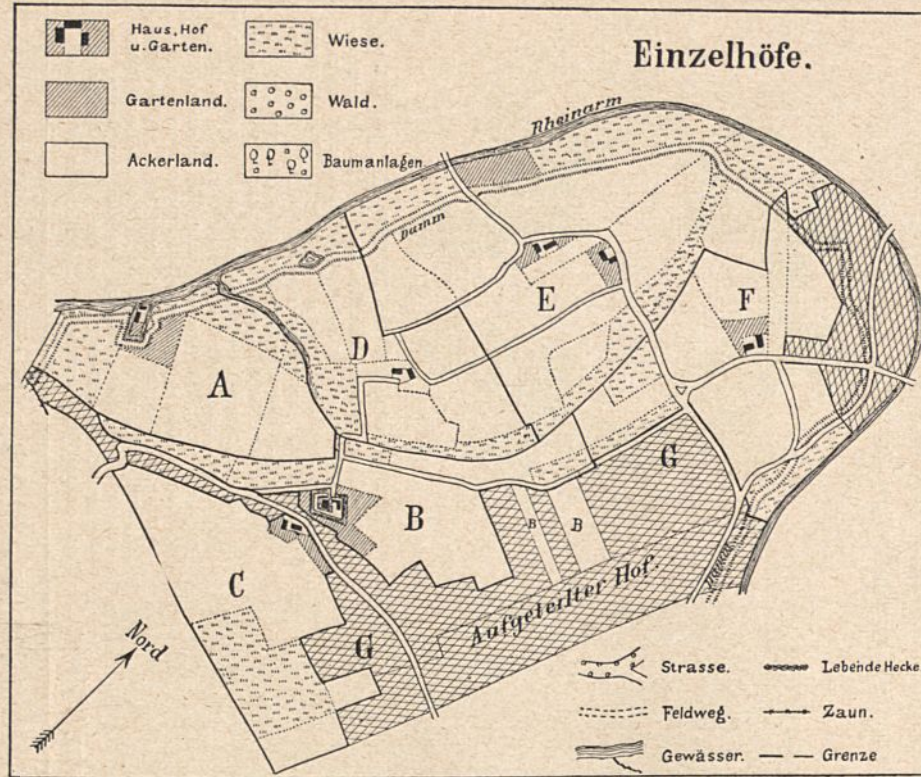


Fig. 4.* Huisbeerden (Kreis Kleve), Karte aus dem Jahre 1645.

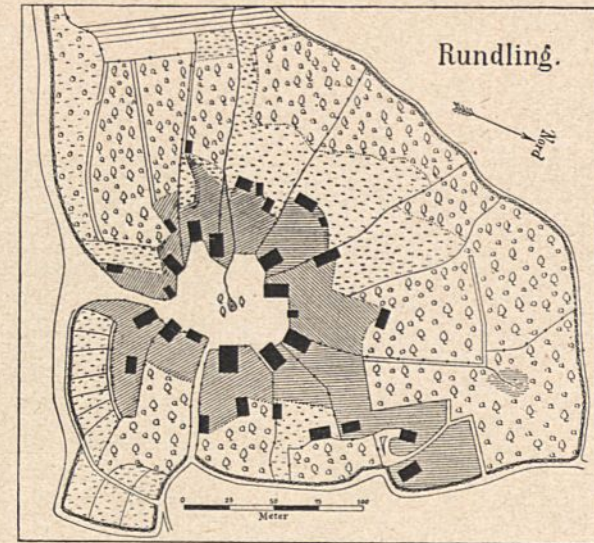


Fig. 5.* Witzeetze (Reg.-Bez. Lüneburg).

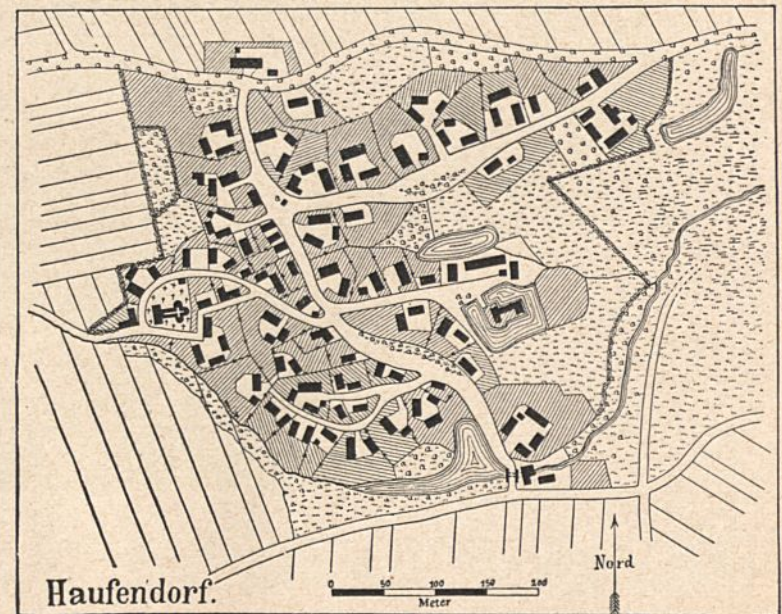


Fig. 6.* Geusa (bei Merseburg).

Dorfanlagen. Die Eigenheit einer Dorfanlage ist erkennbar an der gegenseitigen Lage der Gehöfte, der Richtung der Dorfstraße und der Lage der zu einem Dorfe gehörigen Ländereien. Danach unterscheiden wir: 1. **Einzelhöfe** (Fig. 4): Jedes einzeln stehende Gehöft ist von den zugehörigen Ländereien umgeben. Nur gewundene Feldwege und Fußpfade führen von einem Hof zum andern oder auf die von Stadt zu Stadt ziehende Landstraße. Namentlich westwärts der untern Weser. 2. **Haufendörfer** (Fig. 6): Die einzelnen, teilweise durch Hecken voneinander getrennten Gehöfte stehen zu planlosen Gruppen zusammengedrängt. Daher windet sich die Straße in vielen Biegungen durch das Dorf und nimmt Sack- und Nebengäßchen auf. Um das Dorf zieht noch vielfach Hecke und Graben. Die zu einem Gehöfte gehörigen Ländereien sind in einzelne Gewanne verteilt. 3. **Rundlinge** (Fig. 5): Die Gehöfte umgeben einen runden oder ovalen, nur durch eine Straße zugänglichen Platz, in den nachts das Vieh eingepfercht werden kann. Hinter den Gehöften breiten sich prächtige Baumgärten keilförmig aus bis zur Hecke, die das Dorf rundum abschließt. Diese slavischen Anlagen finden sich heute nur noch bei den Polaben im Ostzipfel der Provinz Hannover westlich der Elbe.

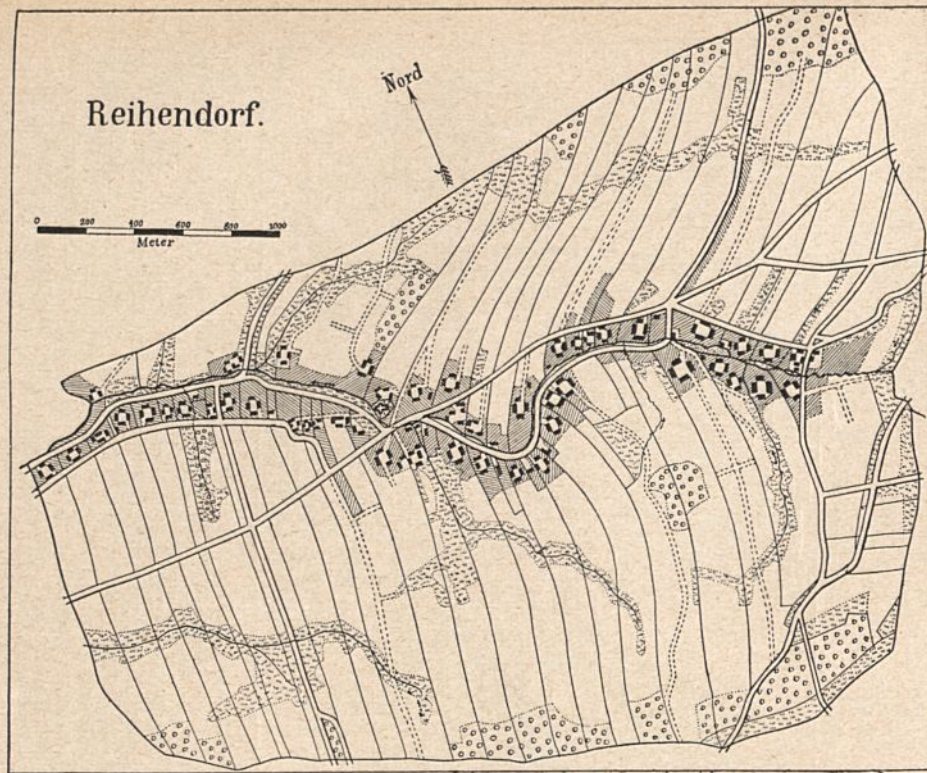


Fig. 7.* Franckenau (in Sachsen).

4. **Reihendörfer** (Fig. 7): Den unregelmäßig und planlos angelegten älteren Dörfern (Haufendörfern) West- und Süddeutschlands stehen die regelmäßigen Koloniedörfer gegenüber. Die Gehöfte reihen sich in einer deutlich erkennbaren, die Gemarkung durchziehenden Linie zusammen. Jedes Gehöft ist auf dem zugehörigen Land erbaut, das sich als ein einziger, geschlossener Streifen von der lang gestreckten Dorfstraße im Tal zur Flurgrenze auf der Höhe erstreckt. Im späten Mittelalter angelegt, als das Berg- und Hügel-land (s. Siedlungskarte!) gerodet und besiedelt wurde. 5. **Straßendörfer** (Fig. 8): Bei den Slaven mehr verbreitet als die Rundlinge. Die Gehöfte drängen sich in rechtwinklig gestellten Reihen an die gerade, kurze, sehr breite Straße. Inmitten der Straße ein Anger, der manchmal mit der Kirche überbaut und als Friedhofanlage ausgenutzt wird. Die Gärten stoßen mit der Rückseite an eine Hecke, die das Dorf in einem Rechteck abschließt.

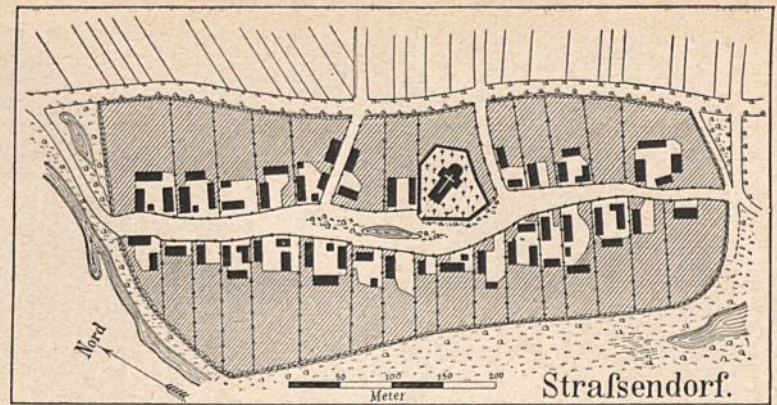


Fig. 8.* Trebnitz (sö. von Merseburg).

Die Kirche hat die ihr eigene Orientierung von Westen nach Osten und tritt dadurch in Gegensatz zu den Häusern.

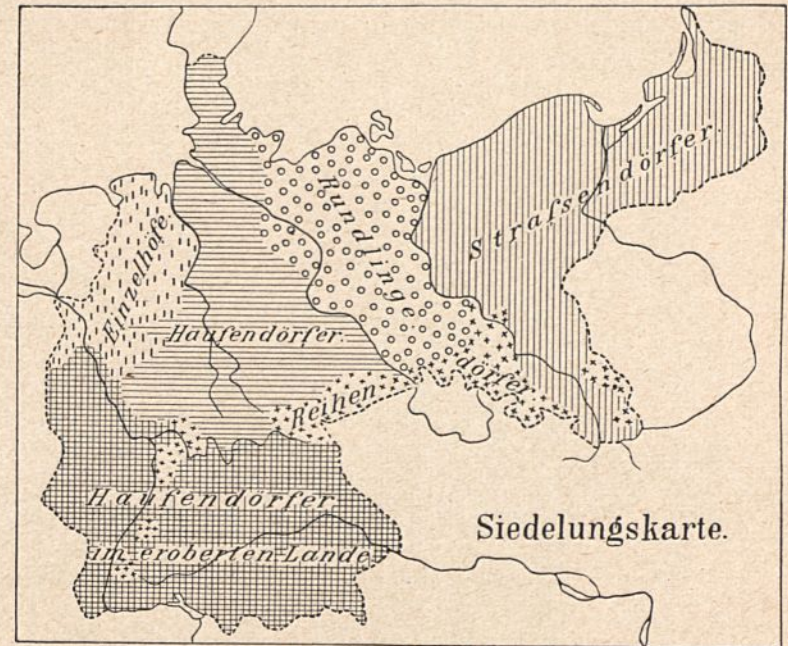


Fig. 9.* Siedlungskarte. Die Karte will zeigen, welche Dorfart vorwiegend im Mittelalter in den einzelnen Gebieten verbreitet war.

Bauernhaus und Dorfkirche.

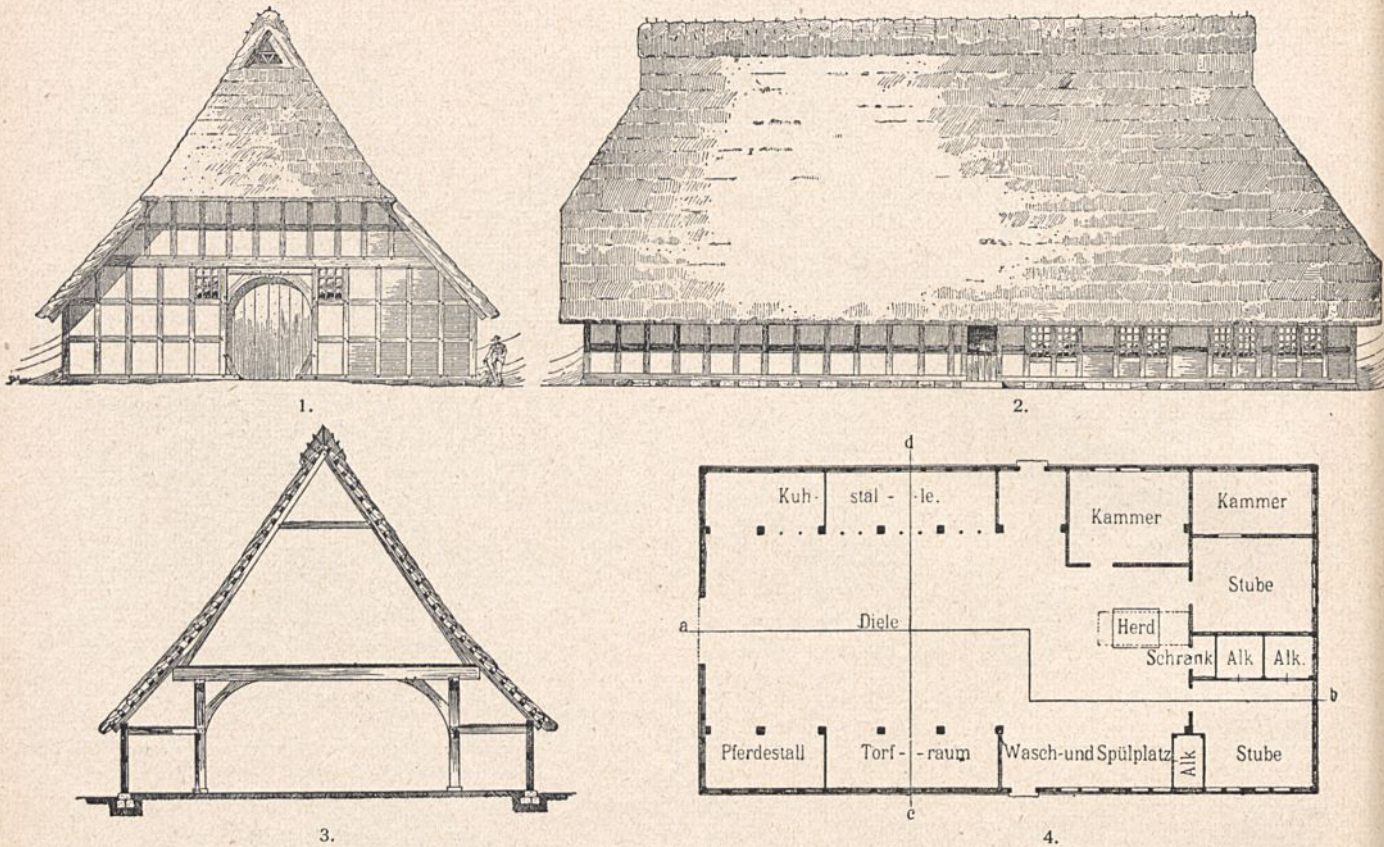
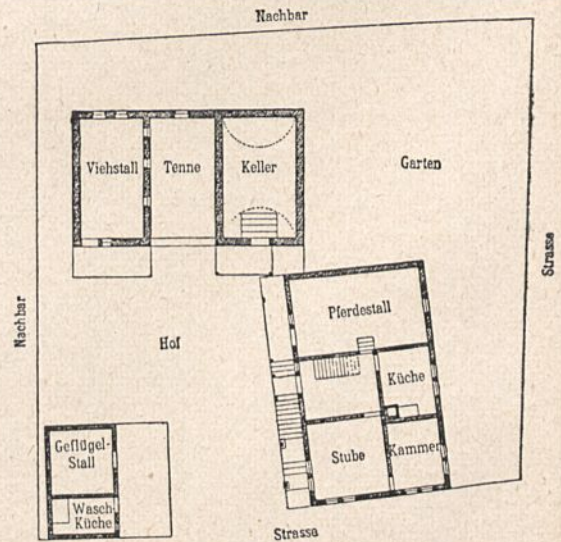


Fig. 10. Bauernhaus in Mansholt (Oldenburg).
 1. Giebelansicht. 2. Seitenansicht. 3. Querschnitt c d. 4. Grundriß.



Fig. 11. Bauerngehöft in Lienzingen.
 (Württemberg, Neckarkreis.)



In vielen Gegenden Deutschlands leben Menschen und Vieh unter demselben Dache und auf dem gleichen Boden. Diese Sitte herrschte besonders im alten Sachsenlande und hat sich dort bis heute erhalten. Daher sächsisches Bauernhaus. Tritt man an der Giebelseite ein, so kommt man auf die Diele, rechts und links das Vieh. Am Ende der Diele liegt der Herd, im letzten Teil des Hauses die Wohnräume. Beispiel Mansholt.

Daneben steht das sog. fränkische Bauernhaus, das besonders in Mitteldeutschland heimisch war und sich allmählich auf Kosten des sächsischen weiter ausbreitete. Nicht mehr ein Gebäude, sondern mehrere, gewöhnlich drei, die um einen Hof herum gruppiert sind. Stall und Wohnung meist scharf getrennt. Beispiel Lienzingen.

Anderswo liegen die Ställe unter den Wohnungen, so vielfach in Süddeutschland. Beispiel Strümpfelbach.

Große Mannigfaltigkeit herrscht im Gebirge, wo Terrain und Klima manche Eigentümlichkeiten erklären. Beispiel Gutach.



Fig. 12. Weingärtnerhaus in Strümpfelbach (nahe bei Stuttgart) aus dem Jahre 1606, Stall und Keller unter der Wohnung.

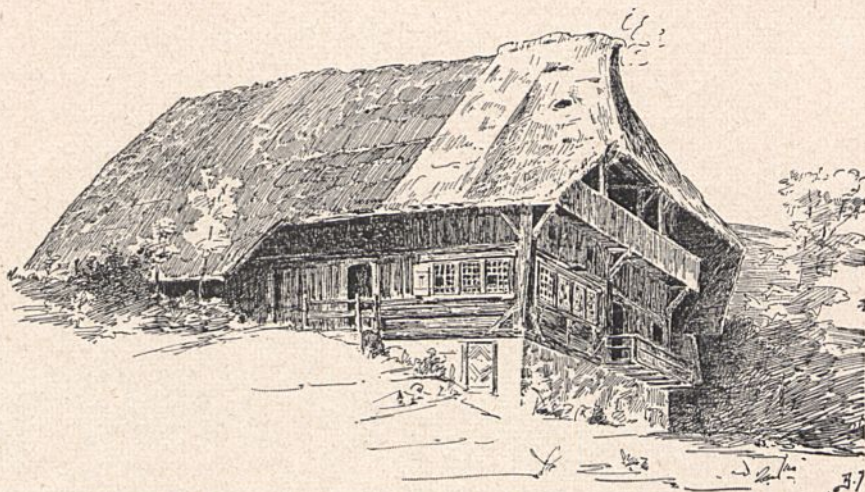


Fig. 13.* Bauernhaus im Gutachtale (Bad. Schwarzwald). Gebirgshaus. Stallung auf demselben Boden wie die Wohnung, aber hinter derselben. Über dem Vieh die von hinten aus zugängliche Scheuer.



Fig. 14.* Kirche zu Klinga in Sachsen. 13. Jahrh. Grundriß Fig. 16, 2.



Fig. 15.* Kirche zu Palsweis in Oberbayern. Zweite Hälfte des 13. Jahrh.

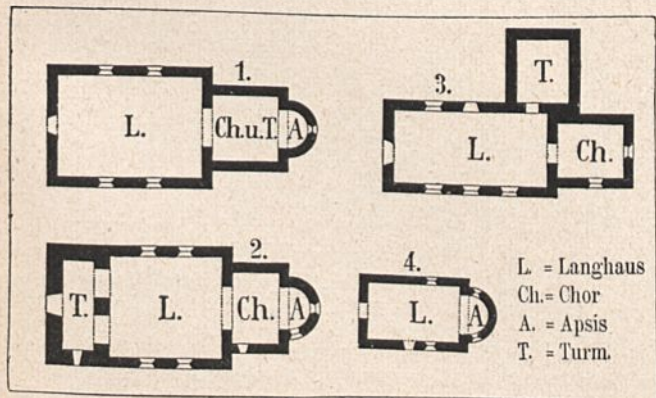


Fig. 16.* Grundrisse von Dorfkirchen.

Die Dorfkirchen sind einschiffig und ohne Querhaus. Das breitere, flachgedeckte Langhaus öffnet sich mit einem Bogen (Triumphbogen) in das Altarhaus (Chor). Dieses ist flachgedeckt oder gewölbt (Tonnen- gewölbe, Kreuzgewölbe). Ein zweiter Bogen eröffnet die Apsis, die mit einer Halbkuppel (Viertelkugel) gedeckt ist (Fig. 14 und 16, 1 u. 2). In vielen Gegenden fehlt die Apsis (Fig. 15 und 16, 3); es gibt aber auch chorlose Kirchen (Fig. 16, 4). Der Turm erhebt sich meist über dem Chorraum (Fig. 15 und 16, 1), seltener steht ein breiter Turm an der Westseite, dessen Unter- geschoß die Vorhalle des Langhauses bildet (Fig. 14 und 16, 2), oder der Turm ist außen an irgendeine Stelle der Kirche gelegt (Fig. 16, 3). Bisweilen fehlt auch der Turm, besonders bei Kapellen (Fig. 16, 4).

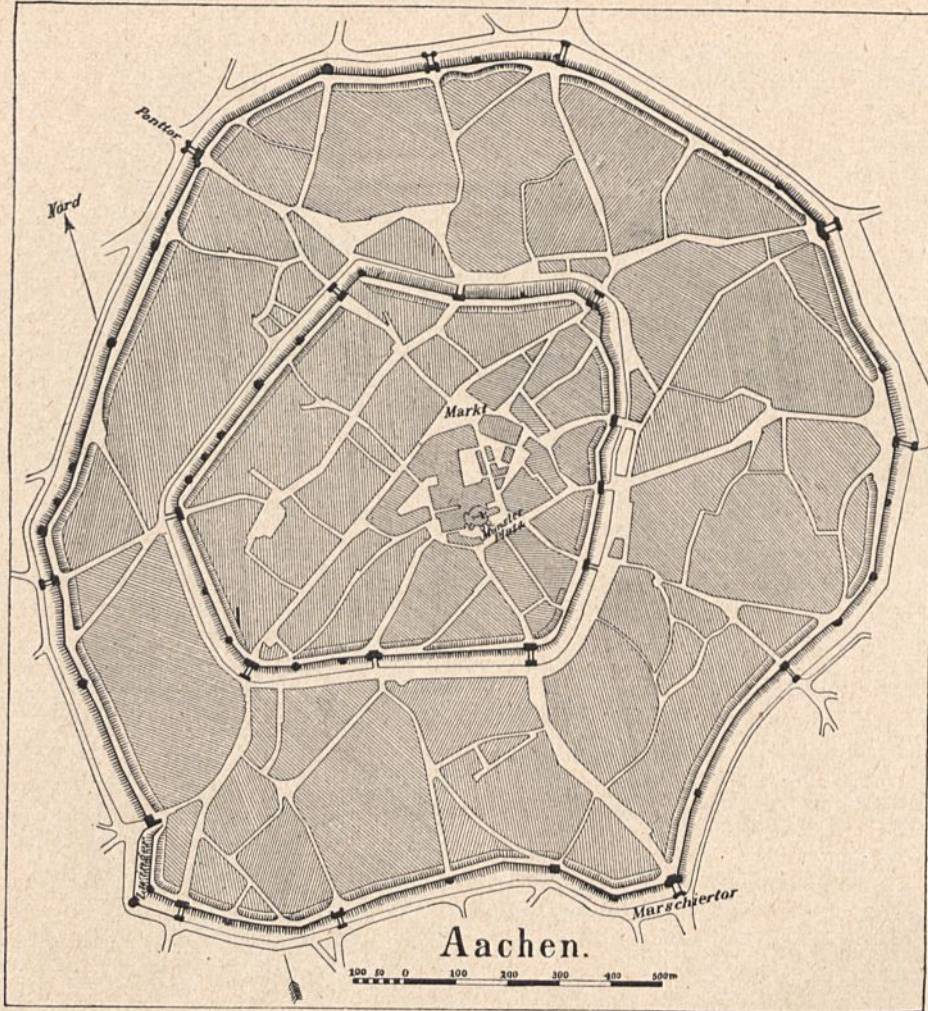


Fig. 17.* Aachen im Mittelalter.

Die Fig. 17—20 sind in demselben Maßstab gezeichnet.

Wir scheiden, von der Römerzeit abgesehen, drei Perioden des Städtebaues. Die erste beginnt mit dem Aufschwung der Städte im 12. und 13. Jahrhundert. Die zweite ist die der landesfürstlichen Bautätigkeit, durch die in Deutschland seit der Mitte des 17. Jahrhunderts Stadtteile und ganze Städte neu angelegt wurden. Die dritte Periode beginnt mit dem jüngsten Wachstum unserer Städte, das um das Jahr 1860 einsetzt und seit 1870 einen bedeutenden Umfang annimmt.

Fig. 17.* Aachens erster Mauerbau unter Barbarossa 1171—1175. Zehn Tore und zehn Türme. Die Türme fehlen an der Ostseite, weil hier die Möglichkeit war, die sehr tiefen Gräben beständig mit Wasser gefüllt zu halten. Der zweite Mauerbau der erheblich vergrößerten Stadt um 1300. Elf Tore und 22 Türme. Ein Stück dieser Mauer ist in Fig. 23 dargestellt. Beachte die engen, krummen und planlos angelegten Straßen und die unregelmäßigen Plätze!

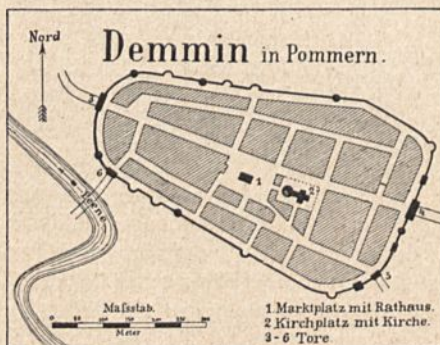


Fig. 18.* Demmin im Mittelalter.

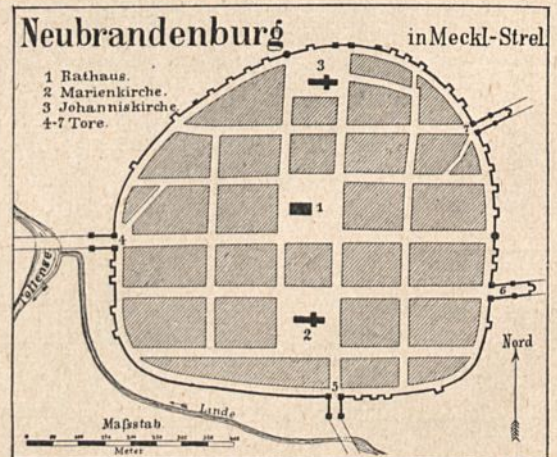


Fig. 19.* Neubrandenburg im Mittelalter.

Den unregelmäßig und planlos gebauten älteren Städten West- und Süddeutschlands stehen die planmäßig angelegten Koloniestädte des 13. und 14. Jahrh. östlich der Elbe gegenüber. Schnurgerade breite Straßen, quadratische, rechteckige oder trapezförmige Häuserviertel. Zwei Plätze werden freigelassen, der Markt (= Ring in Schlesien) und der Kirchplatz, gelegentlich ein dritter Platz für ein Kloster. Oval wie Demmin oder rund wie Neubrandenburg oder vieleckig wie Thorn. 400—600 m Durchmesser. Sind die Mauern zu eng, so wird der Mauerring erweitert in der Weise, wie es auch bei Aachen geschah, oder eine auch rechtlich getrennte Neustadt mit eigener Mauer an die Altstadt angebaut (z. B. Thorn).

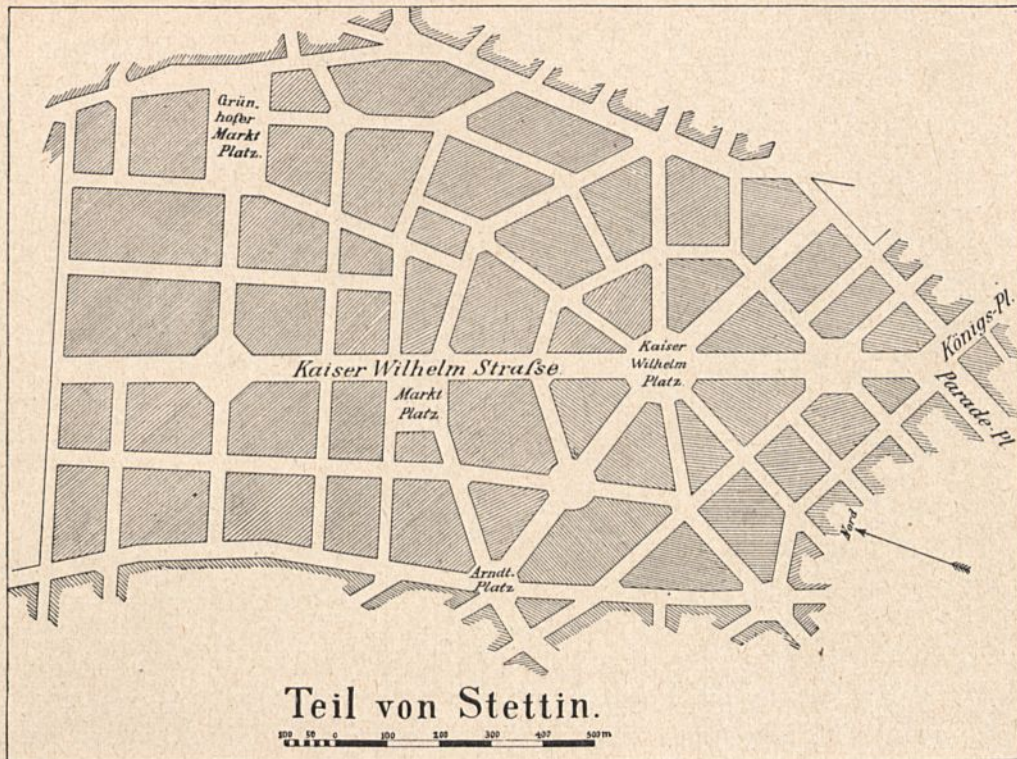


Fig. 20.* Stettin, ein neuer Stadtteil aus dem Ende des 19. Jahrhunderts.

Beispiel einer weiträumigen und breitstraßigen Anlage aus dem Ende des 19. Jahrh. Links das Rechtecksystem, rechts das Radialsystem. Bezeichnend die unruhigen Plätze, auf denen eine Anzahl Straßen sich kreuzen; Straßenplätze, Sternplätze (in der Mitte gelegentlich Rettunginsel!), heute als verfehlt betrachtet. Anders die ruhigen, mehr geschlossenen Plätze, an denen die Straßen bloß vorbeiführen.

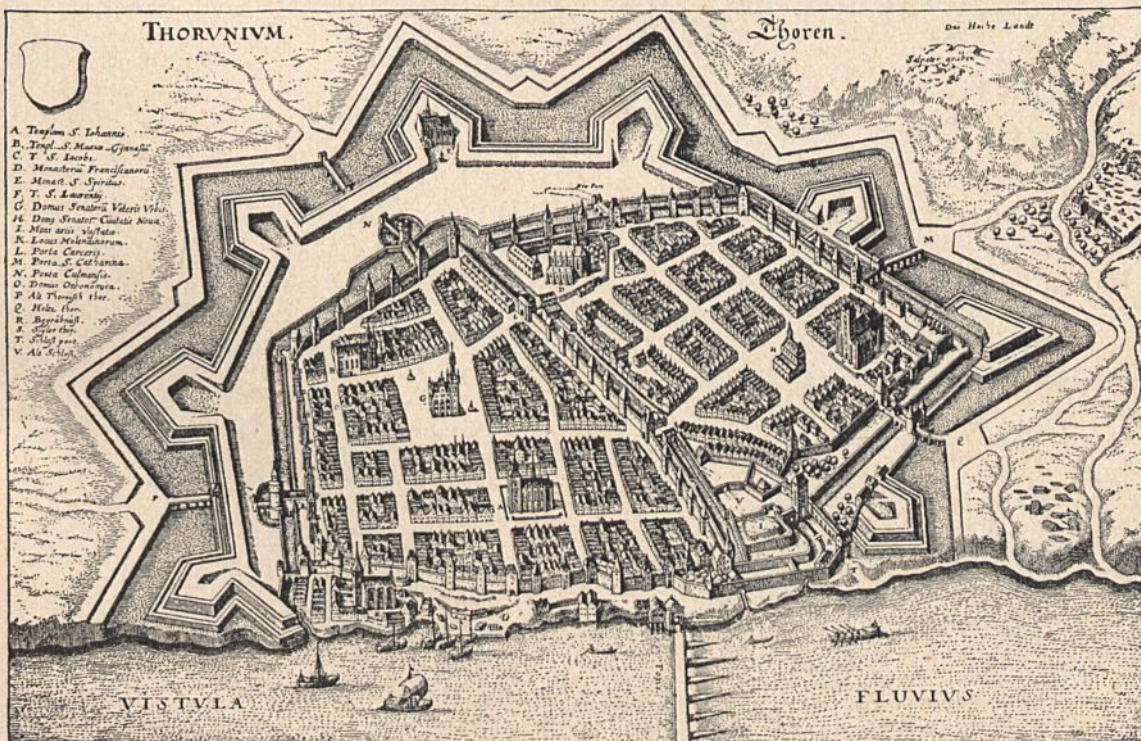


Fig. 21. Thorn in der Mitte des 17. Jahrhunderts nach Merian.

Die mittelalterliche Doppelstadt (links die Altstadt, rechts die Neustadt), umgeben von den Bastionen des 17. Jahrhunderts.



Fig. 22. Nürnberg nach Hartmann Schedel im Jahre 1493.
Beachte den doppelten Mauerzug, die hohen Kirchtürme und die alles überragende Burg im Hintergrunde.

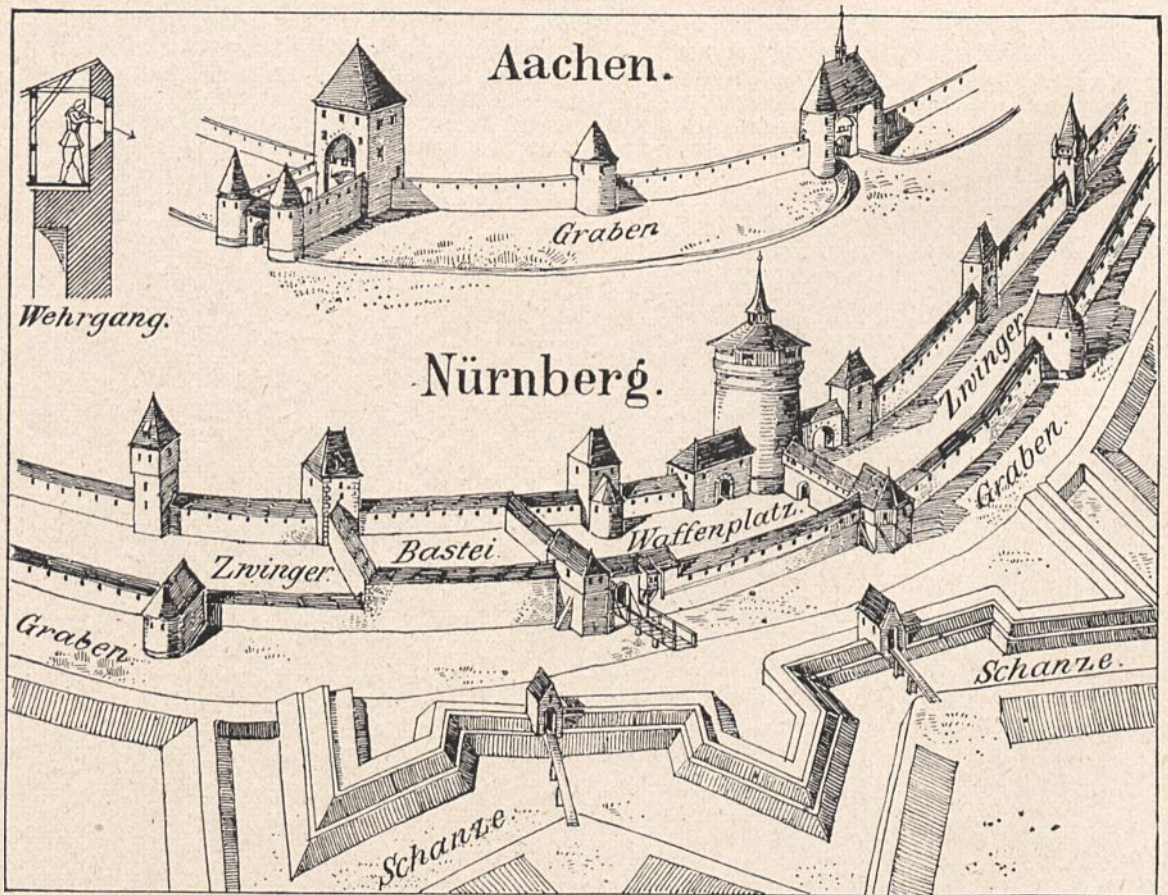


Fig. 23.* Die Stadtmauern von Aachen und Nürnberg.
Aachen mit einfacher Mauer, Nürnberg mit doppelter, der inneren und der Zwingermauer. Der gewaltige Rundturm am Frauentor in Nürnberg entstand um 1550 aus einem früher viereckigen, der jetzt mit einem dicken Mantel umgeben wurde. Viel später erst wurden die Schanzen vorgelegt.



Fig. 24. Das Ünglinger Tor zu Stendal aus d. J. 1436.

2

Unten quadratisch, vom zweiten Stockwerk an mit runden Ecktürmen, über dem Zinnenkranz des dritten Stockwerks geht der Turm ins Runde über. Es fehlt heute die alte Bedachung, die sich kegelförmig über den Zinnen erhob. Rechts und links schlossen sich die Stadtmauern an.

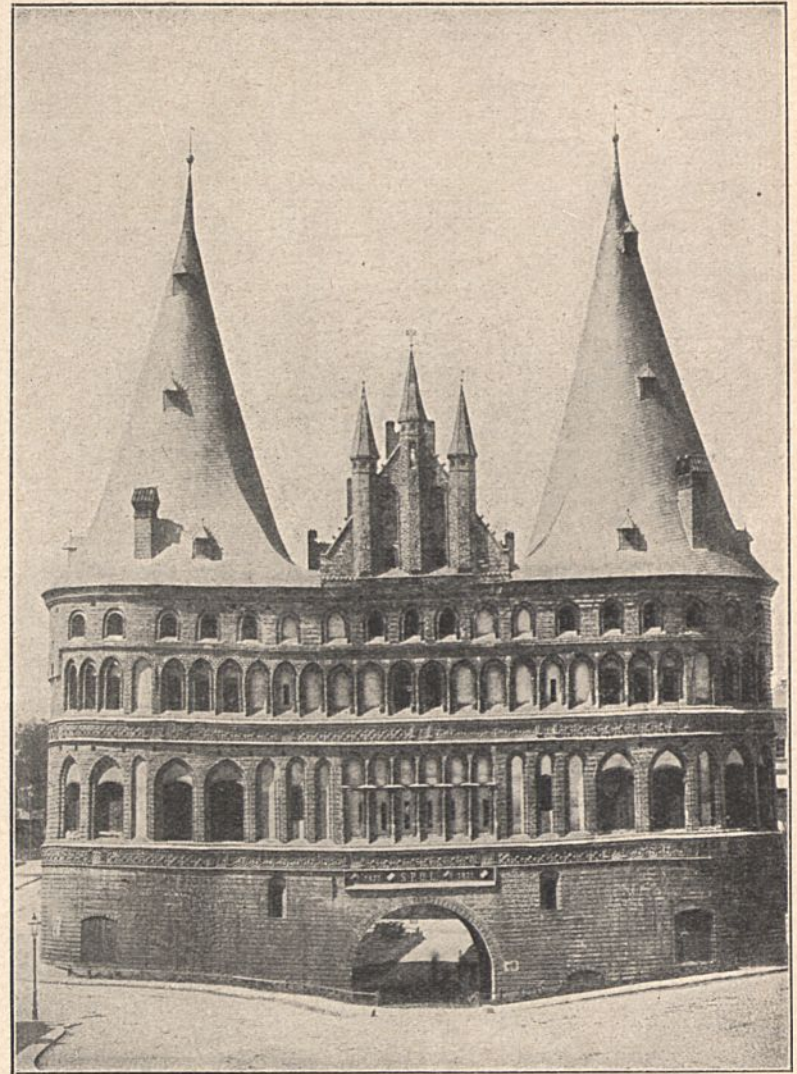


Fig. 25. Das Holstentor zu Lübeck, 1477 vollendet.

Zwischen zwei Rundtürmen das eigentliche Tor in der Art, wie die Römer die Porta Nigra in Trier gebaut hatten. Rechts und links schlossen sich die Stadtmauern an. Heute ist der umliegende Boden erhöht.



Fig. 26. Holzfachwerkhaus in Herford.
Aus d. J. 1531 mit nach oben stets weiter vorkragenden Stockwerken.

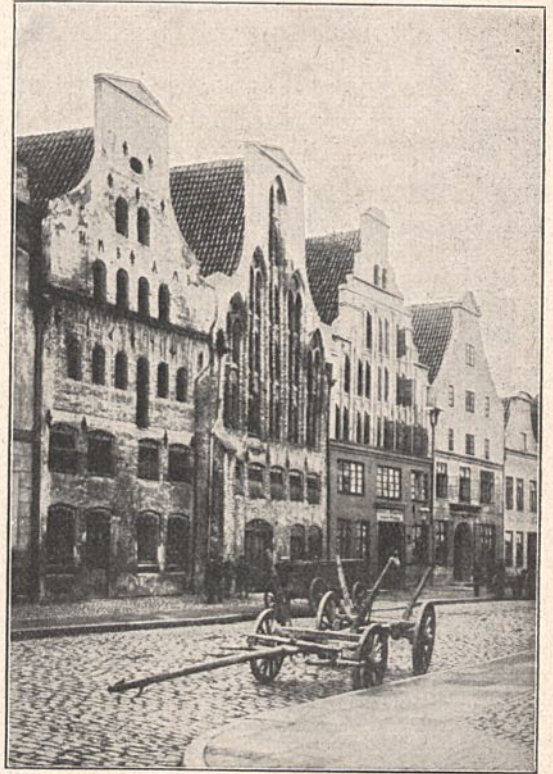


Fig. 27. Lübsche Straße in Wismar.
Die Häuser mit dem Giebel der Straße zugewandt.



Fig. 28. Der Altstadtmarkt in Braunschweig.
Vor der Martinikirche und dem alten Rathause der 1408 errichtete
gotische Brunnen.



Fig. 29. Rathaus in Tangermünde um 1490.
Formenreichtum des Giebels, der sich noch $5\frac{1}{2}$ m über den
Dachfirst erhebt (Backstein).



Fig. 30. Der Römer zu Frankfurt a. M.
Die drei Häuser mit den Treppengiebeln bilden zusammen das alte Rathaus, den Römer.

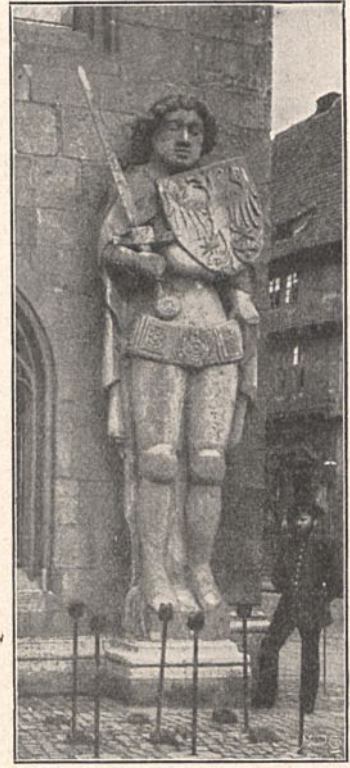


Fig. 31. Der Roland vor dem
Rathause zu Halberstadt aus d.
J. 1433. Höhe mit Sockel 5 m.



Fig. 32. Hof des Krafftischen Hauses
in Nürnberg um 1510.
Zwischen den Arkaden offener Treppenturm.



Fig. 33. Rathaus in Grünsfeld (nördl. Baden)
aus dem Jahre 1579.



Fig. 34. Das Rathaus in Breslau. Um 1450.

Mittelteil mit hohem, formenreichem Giebel, Uhr, Dachreiter; an den Seiten kleinere Treppengiebel. Infolge der Erker, Ausbauten und Türmchen malerisch, aber uneinheitlich und ohne Geschlossenheit.

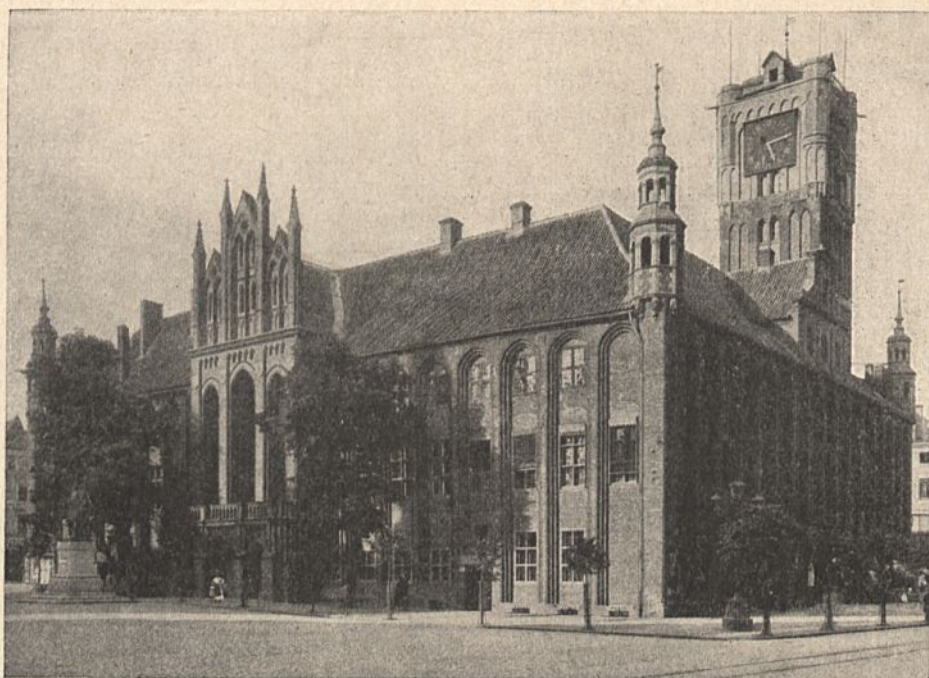


Fig. 35. Das Rathaus in Thorn. Um 1400.

Vier Flügel, die einen mittleren Hof umgeben. Durchgehendes Hauptgesims, einheitliches Dach. Die Mitte der Hauptschauseite vorgezogen und durch reichen Giebel betont. Die Wände durch Pfeilervorlagen und Bogen einheitlich gegliedert; starke Betonung der Senkrechten. Monumentale Wucht.

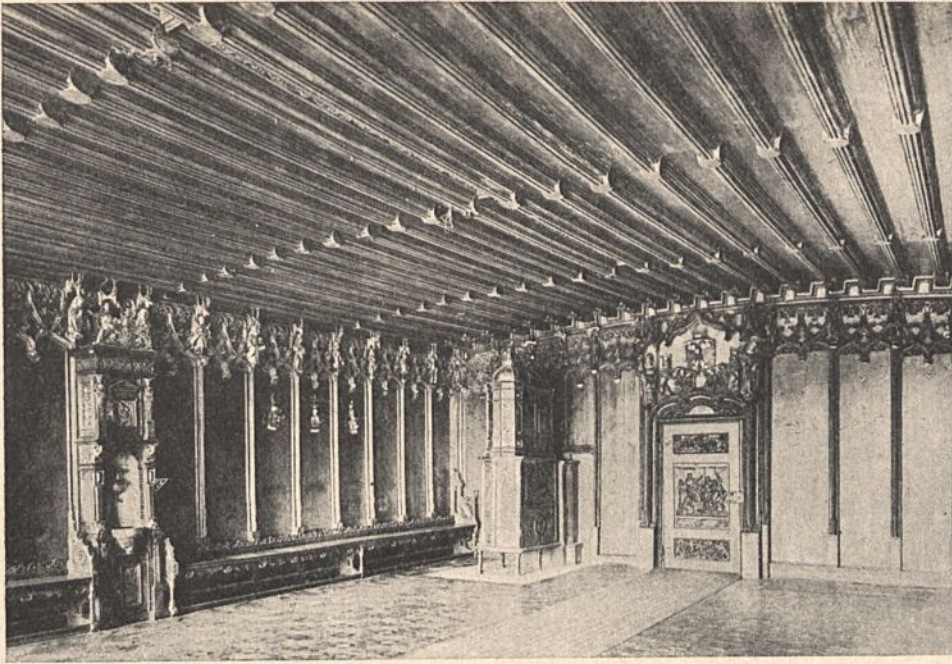


Fig. 36. Rathausaal in Überlingen. Vor 1500.

Wände holzvertäfelt mit durchgehenden Bänken. Decke mit sichtbaren, geschnitzten Balken, im Stichbogen geschwungen. Reichverzierte Tür. Einheitlich in Form und Farbe (Hölzton).

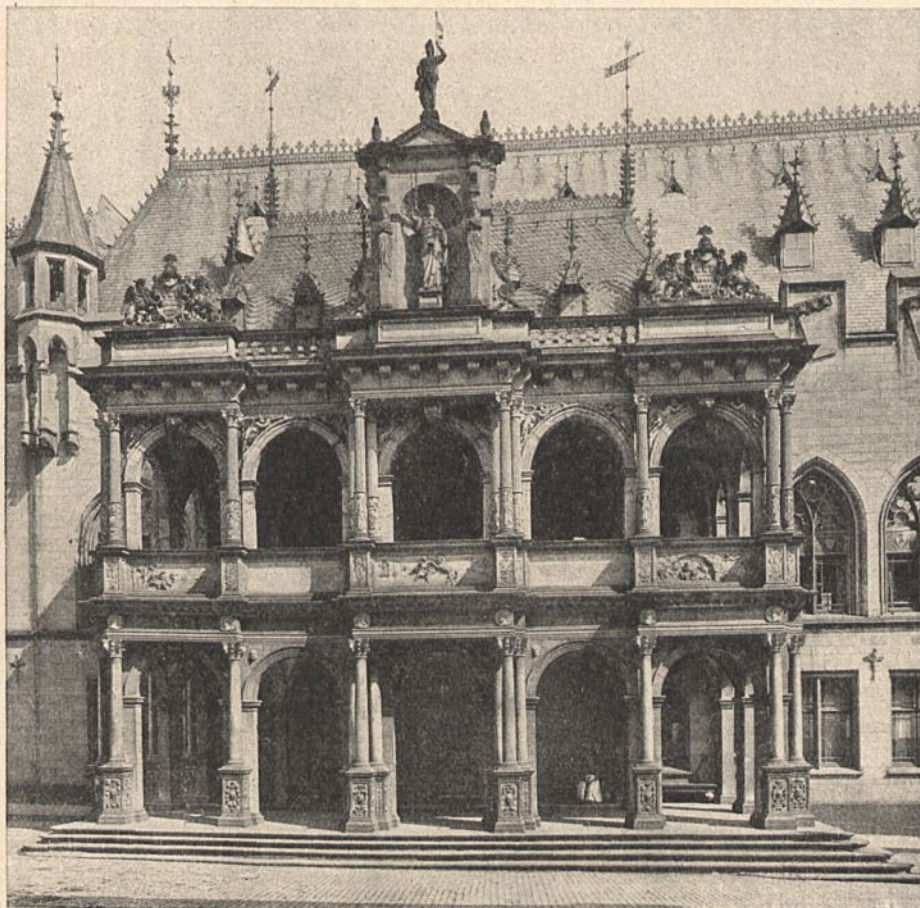
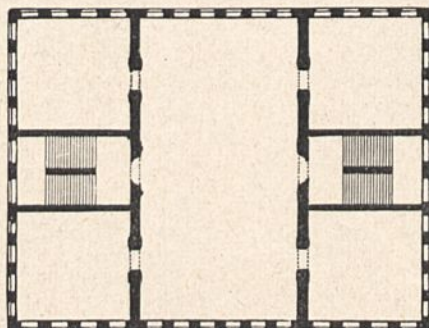


Fig. 37. Rathausvorhalle in Köln. 1569—1573.

Dem gotischen Rathaus ist eine Vorhalle im Renaissancestil vorgelegt. Zweistöckige, offene Halle, mit Walmdach gedeckt. Bogenarchitektur mit korinthischen Säulen. Starke Betonung der Wagerechten. Oben kapellenartiger Aufbau mit dem Standbild der Gerechtigkeit. Abkehr vom deutschen Mittelalter.



Das Rathaus wird in den zwei unteren Geschossen seiner ganzen Tiefe nach von einer geräumigen Halle durchzogen, über die sich im zweiten Obergeschoß der große Festsaal, der sog. goldene Saal, erhebt. Dieser geht durch drei Geschosse hindurch und ist mit einem mächtigen Satteldach abgedeckt, nach vorn durch den großen, mit Voluten, Giebeldreieck und als Aufsatz



mit einem Pinienzapfen gezierten Giebel kenntlich. An diesen Mittelteil schließen sich zu beiden Seiten zwei Treppenhäuser an, die, hochgezogen, schließlich ins Achteck übergehen und mit kupfergedeckten welschen Hauben abgeschlossen sind. In den Ecken verbleiben je vier quadratische Räume, die für Verwaltungs- und Repräsentationszwecke dienen.

Fig. 38 u. 39. Rathaus in Augsburg.

Elias Holl, 1573—1646, einer der bedeutendsten Baumeister der deutschen Renaissance, errichtete als Stadtbaumeister von Augsburg viele bemerkenswerte Bauten, von denen das Rathaus sein wichtigstes Werk ist. Klare Grundrißbildung, einfache, aber wichtige Fassadengliederung, wirkungsvolle Gestaltung der Baumasse sind seine Hauptmerkmale.

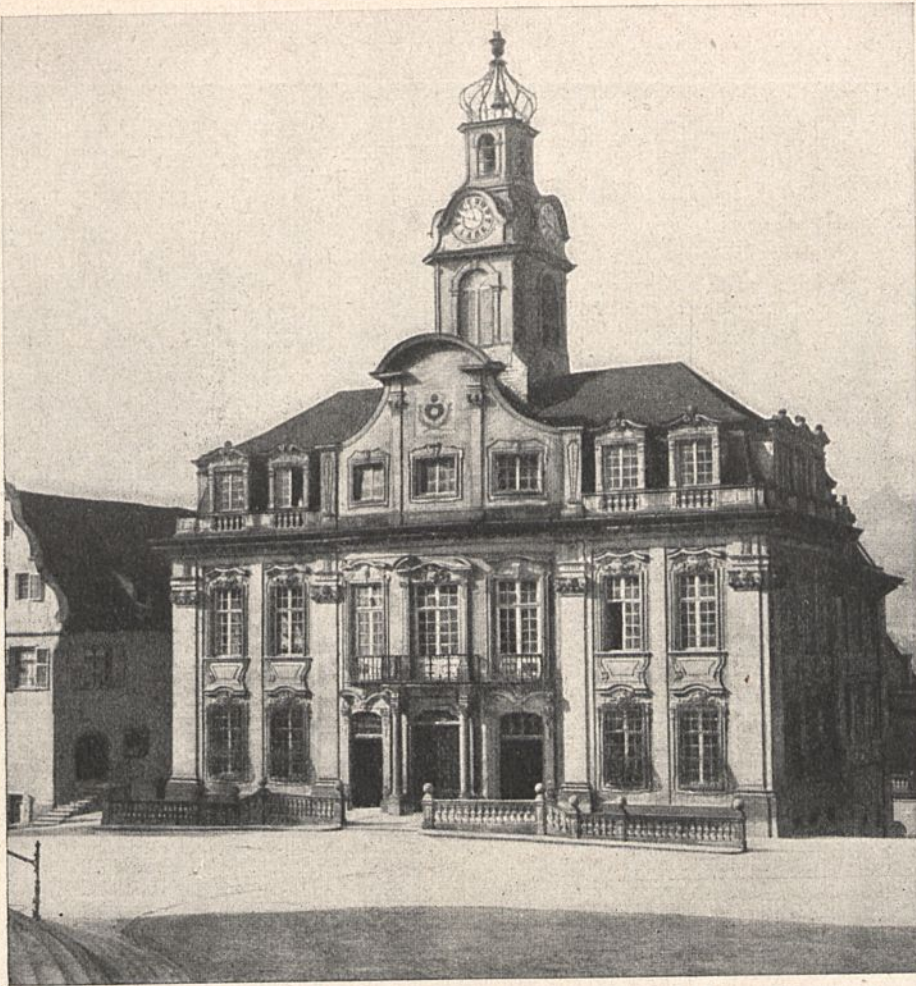


Fig. 40. Rathaus von Schwäbisch-Hall. 1730—1735.

Der zweistöckige Bau ist durch ionische durchgehende Pfeiler gegliedert (Palladio) und mit gebrochenem sog. Mansardendach, gedeckt. Mittelteil leichtgeschwungen und giebelgekrönt. Dachreiter in lebhaft bewegter Form mit Turmuhr und Glockenaufsatz. Reiches, bauliches Ornament von barocker Formgebung, bizarre Fensterverdachungen.



Fig. 41. Rentamt in Salem (Bodensee). Ende des 18. Jahrh.

Ruhiger Baukörper mit hohem Mansardendach. Mitte hochgezogen und mit Giebeldreieck abgedeckt. Schön geschwungene Freitreppe. Sonst größte formale Zurückhaltung. Bezeichnend für die bürgerliche Bauweise des 18. Jahrhunderts mit ihrer vornehm-ruhigen Wirkung.

Hagia Sophia.



Fig. 42. Das Innere der Sophienkirche (Hagia Sophia) in Konstantinopel.

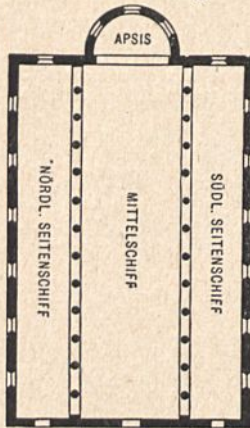


Fig. 43.* Flachgedeckte Basilika.

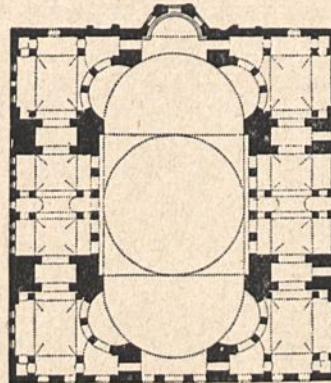


Fig. 44. Sophienkirche.

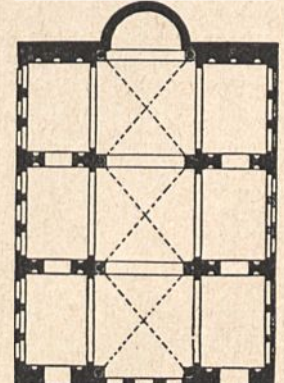


Fig. 45.* Basilika des Maxentius.

Norm für den Kirchenbau war seit Konstantin die flachgedeckte Basilika (Fig. 43, Näh. auf S. 26). Zwar hatte die Basilika des Maxentius in Rom (Fig. 45) eine gewaltige Neuerung gebracht — das Mittelschiff war von drei Kreuzgewölben überspannt, mit Tonnengewölben waren die sechs Rechtecke der beiden Seitenschiffe bedeckt —, aber diese Art der Überwölbung blieb ohne Nachfolge. In der Sophienkirche wird der Kuppelbau mit dem Langhausbau der Basilika verschmolzen. Im Mittelschiff erhebt sich über einem Quadrat die Kuppel, diese ist mit den vier starken Pfeilern durch vier sphärische Dreiecke, Zwickel oder Pendentifs

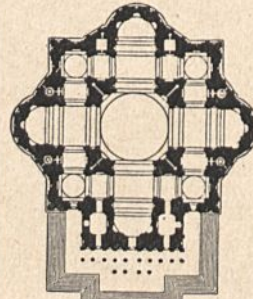


Fig. 46. Peterskirche in Rom nach Michelangelo.

genannt, verbunden. Vor und hinter dem kuppelbedeckten Quadrat eine halbrunde Concha, an die sich seitlich ebenfalls halbrunde Exedren anschließen (in Fig. 42 rechts und links vor der Apsis). — Bei der Sophienkirche kann nicht mehr von einem Langhausbau gesprochen werden, und da um den kuppelbedeckten Mittelbau die übrigen Teile sich ziemlich gleichmäßig gruppieren, so reden wir von einem Zentralbau. Ein voller Zentralbau sollte nach dem Entwurf von Michelangelo die Peterskirche werden, ein griechisches Kreuz mit abgerundeten Armen und der großen Kuppel in der Mitte (vgl. Seite 30).

Kapelle in Aachen.

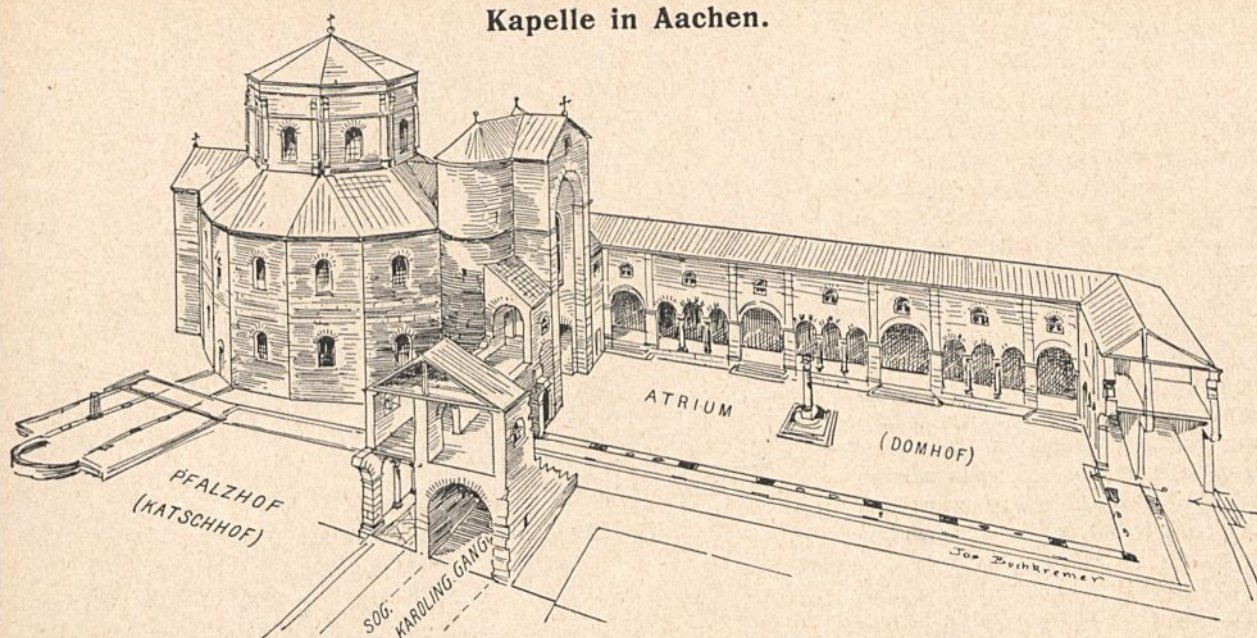


Fig. 47. Die Pfalzkapelle Karls des Großen zu Aachen, ergänzt durch J. Buchkremer.

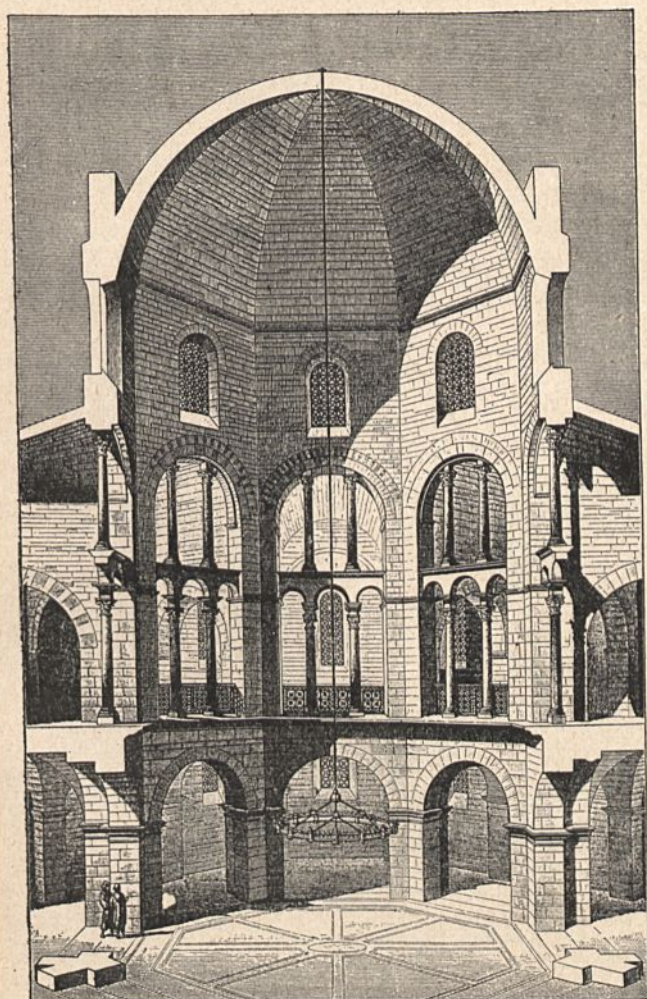


Fig. 49. Das Innere der Pfalzkapelle.
Das Holzdach fehlt in der Zeichnung.

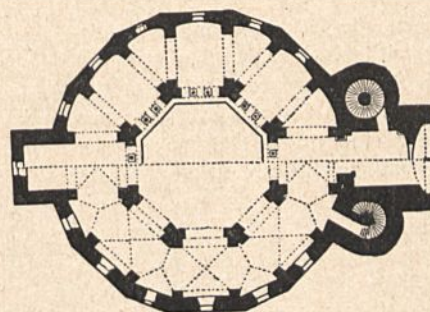


Fig. 48. Grundriß der Pfalzkapelle.

Der Grundriß gibt in der unteren Hälfte das untere Geschoß, in seiner oberen das zweite wieder.

Die Pfalzkapelle, ein Zentralbau, 796—804 in den Formen der Spätantike ausgeführt. Acht mächtige Pfeiler bilden in der Mitte ein Achteck, das mit einer Kuppel (genauer mit einem achteiligen Gewölbe) überdeckt ist. Der Mittelbau ist umgeben von einem zweistöckigen, nach innen kreisrunden, nach außen 16seitigen Umgang. Das obere Geschoß des Umgangs, die Empore, öffnet sich nach dem Mittelraum in hohen, rundbogigen Öffnungen, die durch je zwei Paar von übereinanderstehenden Säulen mit römisch-korinthischen Kapitellen geschmückt sind. Die oberen Säulen reichen seltsamerweise unmittelbar bis zur Wölbung des Bogens. Das Innere einst und neuerdings wieder reich mit Mosaiken verziert. Das Äußere einfach, jetzt mit vielen Anbauten. Im Westen, der Apsis gegenüber, hohe Vorhalle, von zwei runden Treppentürmen mit den Aufgängen zur Empore flankiert. Vor dem Eingang das Atrium; seitwärts war die Kirche mit der Pfalz verbunden durch den sog. Karolingischen Gang, dessen Einsturz im Jahre 817 Ludwig den Frommen in Lebensgefahr brachte. — Man kann sich den Rundbau aus der Basilika so entstanden denken, daß die Seitenschiffe der Basilika sich vor und hinter dem Mittelschiff im Kreise vereinigen; dann wird das Mittelschiff zum Innenraum, die Seitenschiffe zum Umgang.

Die altchristliche Basilika.

Die altchristliche Kirche erhielt kurz nach Konstantin dem Großen (306—337) den Namen Basilika.

1. Der Grundriß zeigt ein Rechteck, das Langhaus, das in drei durch Säulen getrennte Schiffe zerfällt; das Mittelschiff öffnet sich mit dem Triumphbogen in die Apsis. Vor der Kirche liegt ein großer, rings von Säulenhallen umgebener Vorhof (Atrium). Die eine der Hallen lehnt sich unmittelbar an die Kirche an und beschattet den Eingang. Einen Glockenturm (rund oder viereckig) kannte die Basilika anfangs nicht. Als er Ende des 7. Jahrhunderts Regel wurde, fand er seinen Platz neben der Kirche.

2. Das Mittelschiff trägt ein Satteldach, die etwa halb so hohen Seitenschiffe Pultdächer.

3. Das Innere. Im Mittelschiff leiten die Säulen das Auge in die Tiefe dem Altare zu die Raumwirkung ist überaus einheitlich. Über den Säulen Bogen (Archivolten), darüber die Wände des Mittelschiffes. Über sich hat man entweder eine flache Holzdecke, oder man sieht zwischen den die Mauern verbindenden Balken in den offenen Dachstuhl empor. Größere Basiliken haben manchmal fünf Schiffe, neben dem Mittelschiff auf jeder Seite zwei Seitenschiffe, die von einem gemeinsamen Pultdach überdeckt sind.

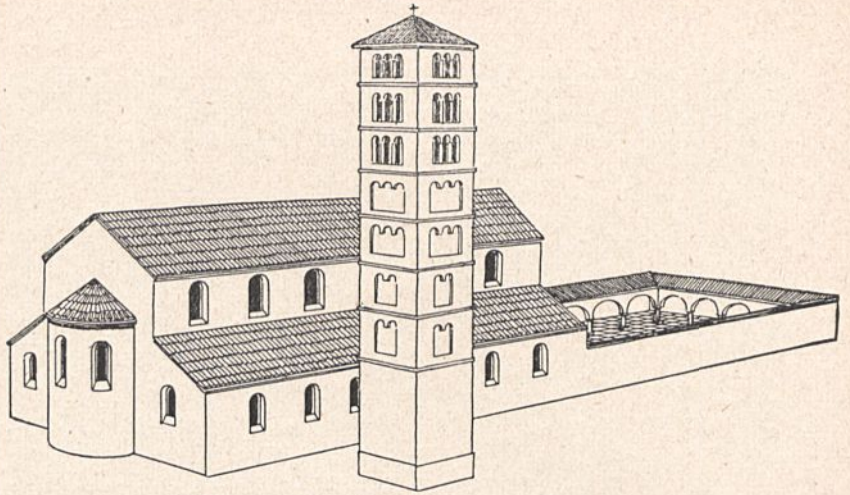


Fig. 50.* Eine altchristliche Basilika.

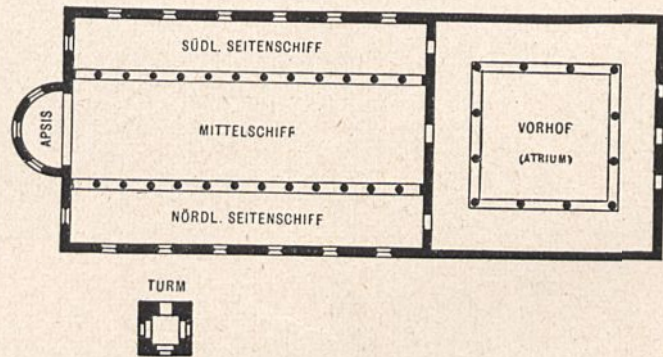


Fig. 51.* Grundriß.

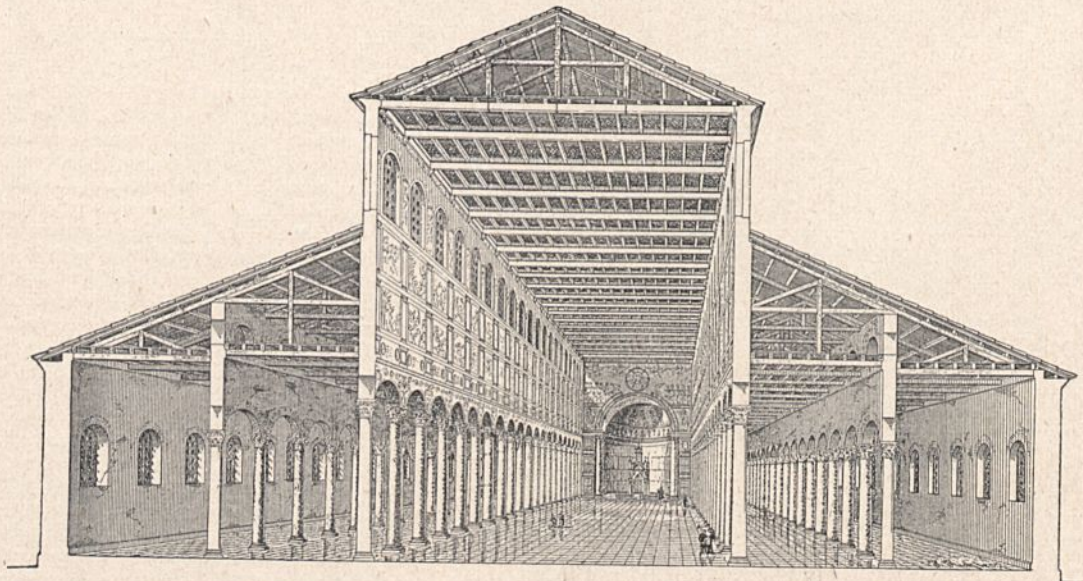


Fig. 52. Das Innere der fünfschiffigen Paulsbasilika bei Rom.

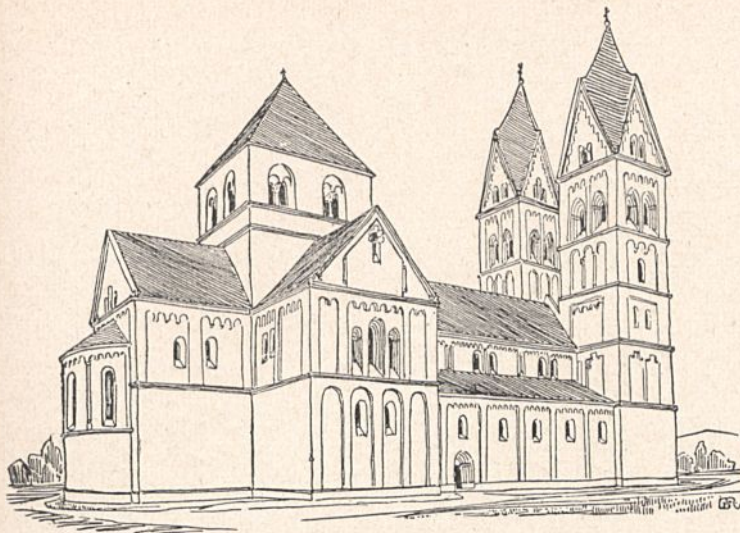


Fig. 53.* Eine romanische Basilika.

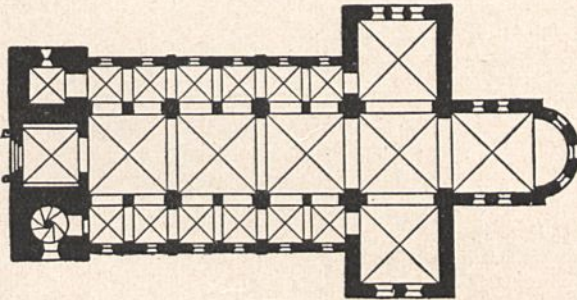


Fig. 54.* Grundriß.

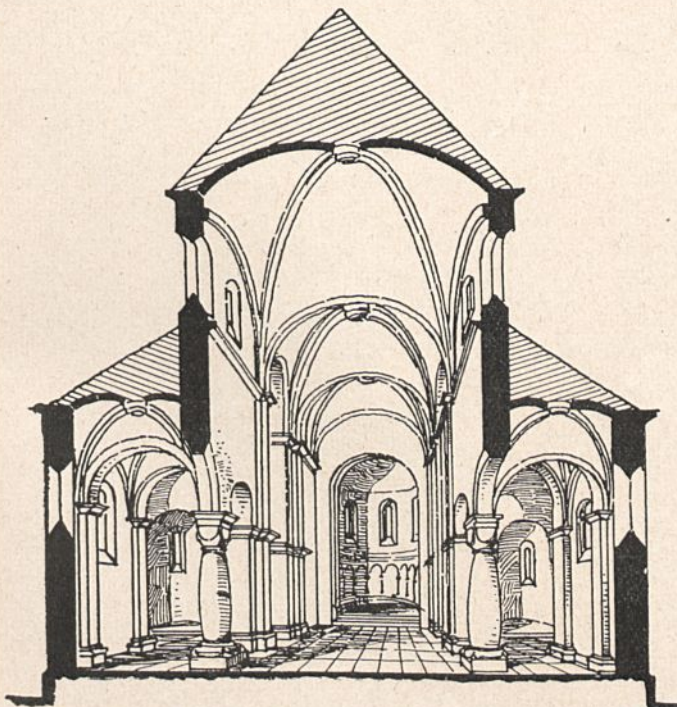


Fig. 55.* Das Innere der romanischen Basilika.

Die romanische Basilika.

Aus der altchristlichen Basilika erwächst allmählich die romanische (1000—1250).

1. Zum Langhaus mit seinen drei Schiffen ist ein Querhaus gekommen, hinter dem sich das Mittelschiff mit dem sogenannten Chor fortsetzt. An den Chor schließt sich die Apsis an. Der dem Lang- und Querhaus gemeinsame Raum heißt Vierung und bildet ein Quadrat, dessen Eckpunkte vier starke Eckpfeiler bilden. Die Vierung erweist sich als der Maßstab für den ganzen Bau (gebundenes System). Gleich große Quadrate schließen sich an allen Seiten an. Die Seitenschiffe, die vom Mittelschiff durch Säulen und Pfeiler (oder durch Pfeiler allein) getrennt werden, sind halb so breit wie das Mittelschiff und zerfallen gleichfalls in eine Anzahl quadratischer Räume.

2. Die Türme treten mit dem Hauptbau in Verbindung; auch über der Vierung erhebt sich oft ein Turm. Das Atrium fällt fort.

3. An Stelle der flachen Decke treten in späterer Zeit gewöhnlich Kreuzgewölbe. Jedes Quadrat erhält sein Gewölbe. Das Gewölbe-feld heißt Joch. Auf ein Joch des Mittelschiffes (Hauptjoch) kommen je 2 Joche der Seitenschiffe (Nebenjoche).

4. An den Mauern beachte die Gliederung durch die Mauerstreifen (Lisenen), die durch den Rundbogenfries verbunden sind. Rundbogige, meist kleine Fenster. Türme unten einfach, oben reicher geschmückt (gekuppelte Fenster).

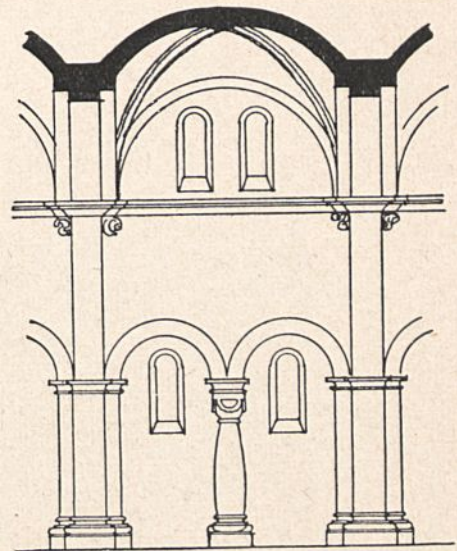


Fig. 56.*

Längsschnitt durch das Mittelschiff. Die beiden unteren Fenster gehören dem Seitenschiff, die oberen der Wand des Mittelschiffes an.

Die gotische Basilika im 13. u. 14. Jahrh.

1. Die Zahl der Haupt- und Nebenjoche ist gleich, so daß die Breite eines Joches von Süden nach Norden durch das ganze Langhaus durchgeht. Das Mittelschiff zerfällt also nicht mehr in Quadrate, die früher zur Wölbung erforderlich waren, sondern in Rechtecke, deren Überwölbung durch die Einführung des Spitzbogens in das Gewölbe möglich wird.

2. Früher hatten die Mauern, die Pfeiler und verbindenden Bogen die Gewölbe tragen müssen, jetzt sind nur die vier Pfeiler Träger. Von diesen gehen vier, das Joch begrenzende Gurtbogen und zwei einander in der Mitte schneidende Diagonalbogen (Rippen) aus. Dieses Rippennetz hat alle Last zu tragen, die dünnen, zwischen den Rippen eingefügten Gewölbeplatten von dreieckiger Gestalt sind Füllung, dienen aber nicht zum Tragen; vgl. Fig. 76.

3. Zur Verstärkung der Pfeiler im Innern treten an die Außenseiten der Wände Strebepfeiler, die entweder (z. B. am Chor) unmittelbar oder, wenn die Seitenschiffe dazwischentreten, durch Strebebogen mit ihnen verbunden sind.

4. Die Wände zwischen den Strebepfeilern bieten jetzt Gelegenheit zu weiten und hohen Fenstern (Maßwerk, Glasmalerei!).

5. Die Apsis ist vierteilig, erreicht die Höhe des Chores und ist mit einem Strahlengewölbe bedeckt.

6. Die Türme sind schlanker und höher; ihre Zahl wird beschränkt, häufig zwei Fronttürme und ein Dachreiter über der Vierung.

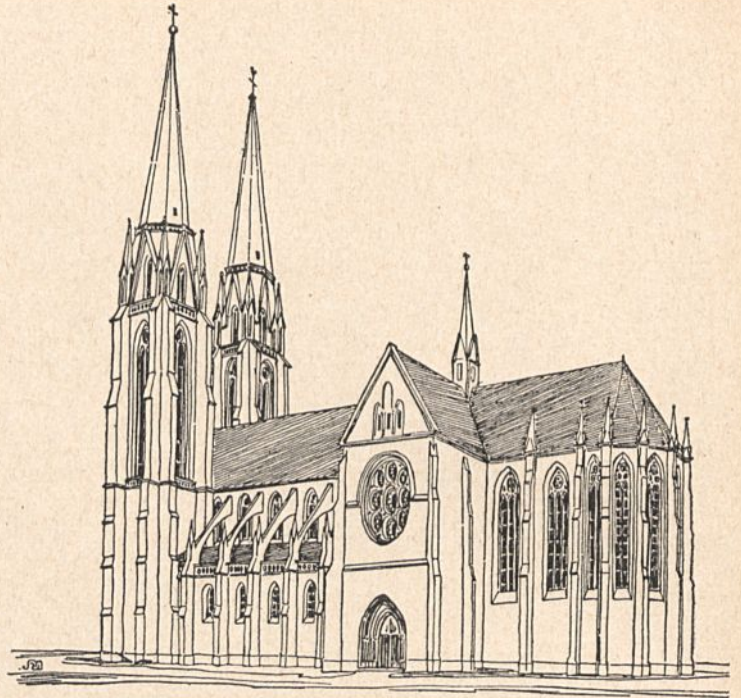


Fig. 57.*
Eine gotische Basilika.

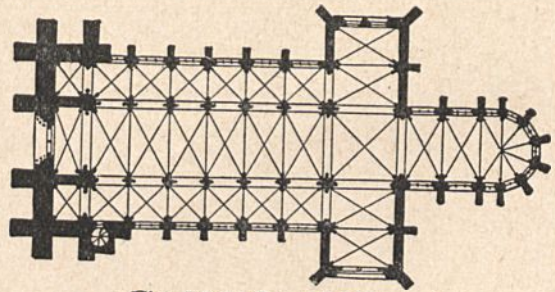


Fig. 58.* Grundriß.

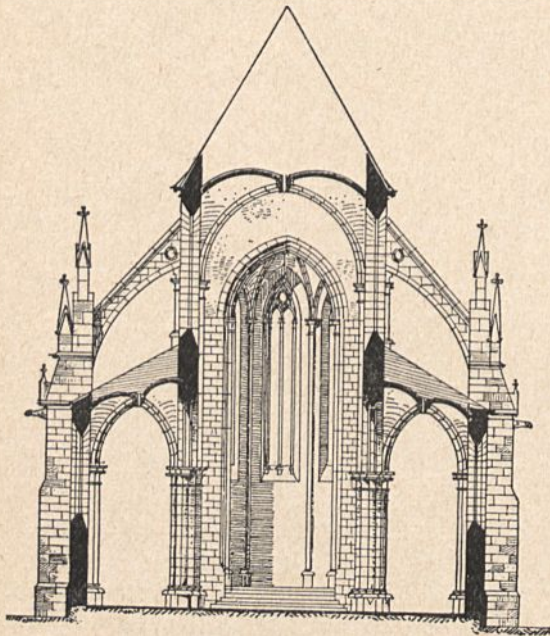


Fig. 59.* Querschnitt und Inneres der gotischen Basilika.

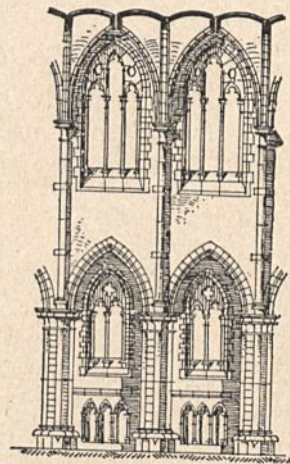


Fig. 60.*

Längsschnitt durch das Mittelschiff.
Die beiden unteren Fenster gehören dem Seitenschiff, die oberen der Wand des Mittelschiffes an.

Die spätgotische Hallenkirche im 15. u. 16. Jahrh.

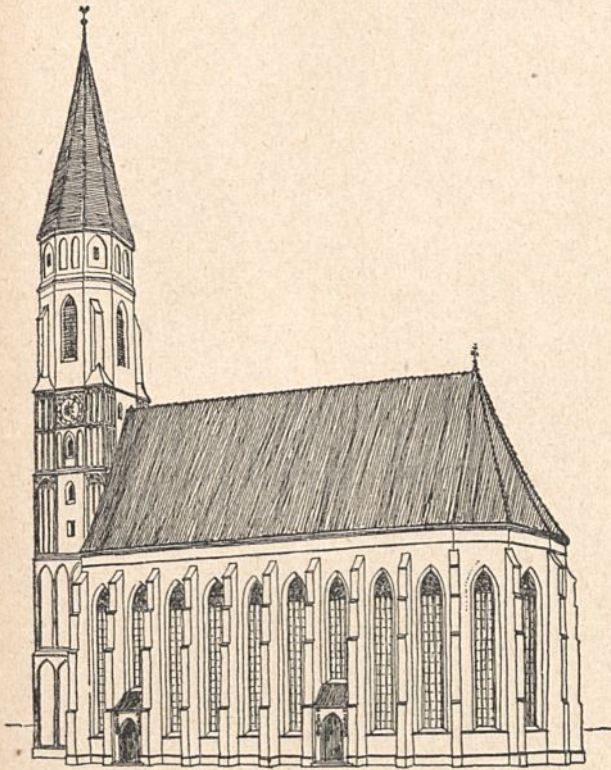


Fig. 61.* Eine gotische Hallenkirche.

Das Wort Hallenkirche steht im Gegensatz zu Saalkirche und Basilika. Saalkirche nennen wir eine Kirche mit einem einzigen, säulen- und pfeilerlosen, ungetheilten Raum (einem Saal), wie ihn kleinere Kirchen, besonders Dorkirchen, aufweisen (S. 13). Basilika heißt eine mehrschiffige Kirche, deren Mittelschiff sein Licht direkt über die niedrigen Seitenschiffe hinweg erhält. Demgegenüber weist die Hallenkirche, die in Deutschland frühzeitig beliebt und in spätgotischer Zeit herrschend wird, um 1500 folgende Eigenheiten auf:

1. Die Schiffe werden gleich hoch (oder fast gleich hoch) angelegt; Fig. 64.
2. Sie werden mit einem gemeinsamen Dach von gewaltiger Höhe überspannt, Strebbögen verschwinden; Fig. 61, 64, 100.
3. Das Querhaus fällt gewöhnlich fort, die Seitenschiffe werden als Umgang um den Chor herumgeführt. Wir erhalten jetzt einen einzigen, ungetheilten, vielsäuligen Raum; Fig. 62.
4. Die Decke wird als Netzgewölbe gebildet, das gleichmäßig ohne Unterbrechung durch Gurtbogen die ganze Kirche durchzieht; Fig. 77.
5. Die Säulen oder achtrhigen Pfeiler werden schlanker als früher und weit auseinandergestellt; die Bündelpfeiler der Frühgotik verschwinden; Fig. 77.
6. Häufig verlieren die Säulen ihr Kapitell ganz, und die Rippen wachsen unmittelbar aus dem Säulenschaft hervor.

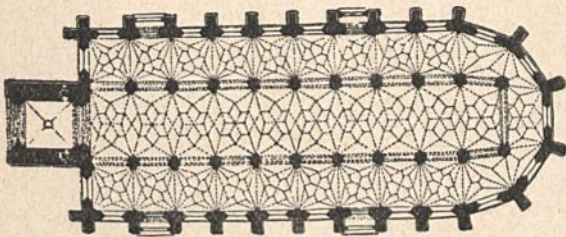


Fig. 62.* Grundriß.

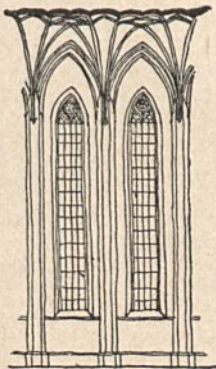


Fig. 63.* Längsschnitt.

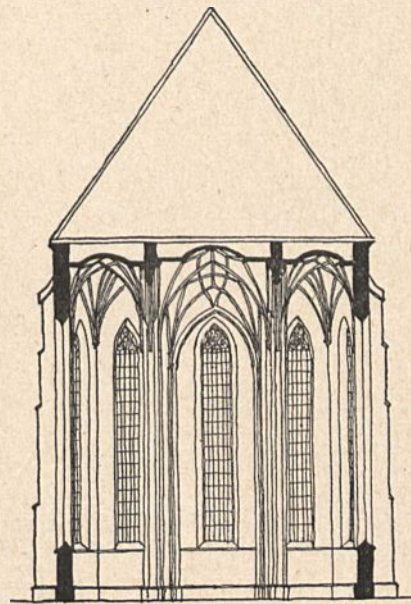


Fig. 64.*

Querschnitt und Inneres der Hallenkirche.

Peterskirche in Rom.

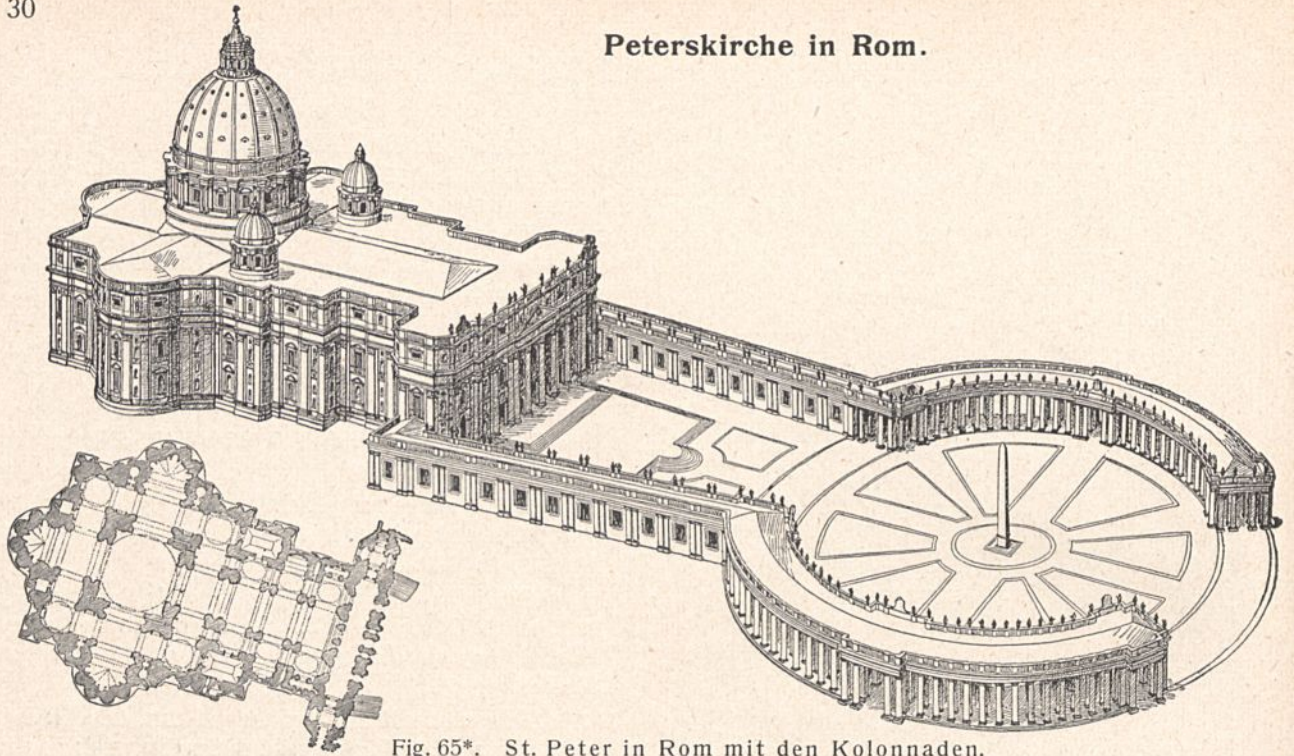


Fig. 65*. St. Peter in Rom mit den Kolonnaden.



Fig. 66. Die Fassade (Vorhalle) von St. Peter in Rom.

Die alte Peterskirche, in der Karl d. Gr. und nach ihm viele andere die Kaiserkrone erhalten hatten, war eine fünfschiffige Basilika mit einem großen Vorhof (vgl. S. 26). Sie mußte einem völligen Neubau weichen. Dieser wurde 1506 unter Julius II. (zunächst nach den Plänen von Bramante, † 1514) begonnen und 1626 vollendet. Vor der eigentlichen Kirche liegt die Vorhalle, der späteste Teil des gewaltigen Baues. Die mächtigen Säulen und Pilaster ragen durch zwei Geschosse empor, die Mitte wird durch den Giebel als Eingang betont, darüber die mit den Statuen Christi und der Apostel bekrönte Attika. Die Kuppel ist im wesentlichen das Werk Michelangelos († 1564). Der zylindrische Unterbau (Tambour) ist von hohen Fenstern durchbrochen, die Kuppel oben mit einer Laterne geziert. Die Kirche war zuerst als Zentralbau gedacht, d. h. den kuppelbedeckten Teil sollten die anderen im Kreise umgeben, wie ihn Fig. 46 zeigt. Nimmt man aus dem Grundriß die Vorhalle mit den drei anstoßenden Jochen fort, so hat man den beabsichtigten Zentralbau, aber eine Änderung des Planes fügte das Langhaus mit der Vorhalle hinzu. — Der große Platz, in dessen Mitte der Obelisk steht, hat die Form einer Ellipse, an die sich der viereckige Platz unmittelbar vor der Kirche anschließt. Die gewaltigen Säulenhallen (Kolonnaden) wurden erst 1667 von Bernini gebaut.



Fig. 67.* Eine Barockkirche.

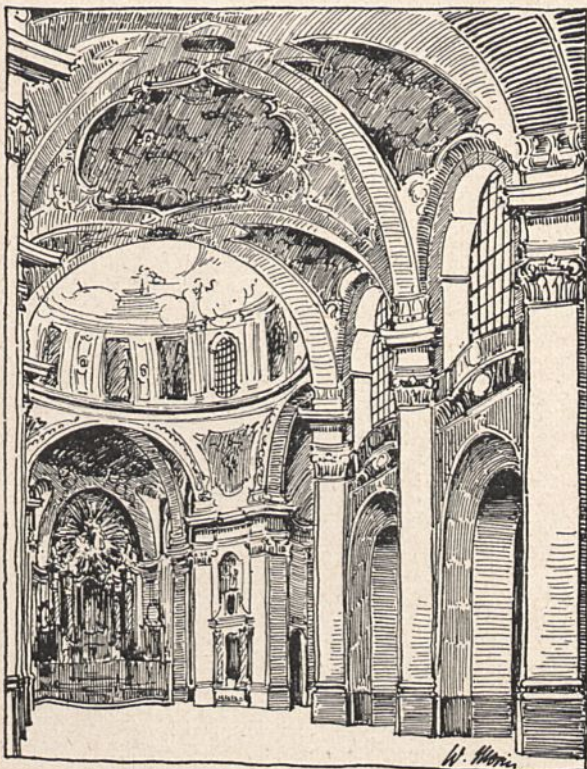


Fig. 70.* Das Innere der Barockkirche.

Die Kirche der Barockzeit.

1. Die Renaissance bringt für den Kirchenbau die gewaltige Kuppel, die aus drei Teilen besteht; unten befindet sich der achteckige Unterbau (= Tambour), darüber die eigentliche Kuppel und als Abschluß der mit Fenstern versehene Aufsatz (= Laterne). In der Renaissance trat der deutsche Kirchenbau sehr zurück, da die vorausgehenden Jahrhunderte für die Bedürfnisse reichlich gesorgt hatten. Erst gegen Ende des 17. und dann im 18. Jahrhundert erhoben sich wieder zahlreiche Kirchen auch in Deutschland. Inzwischen hatte sich aus dem Renaissancestil der Barock entwickelt.

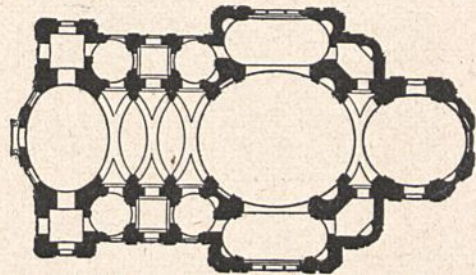


Fig. 68.* Grundriß.

2. Der Grundriß zeigt, wie die gerade Linie mehr und mehr geschwunden ist. Über runden oder elliptischen Räumen die Gewölbe, selbst die Fassade biegt aus. (Die Neigung zur Rundung, die Auflösung der Seitenschiffe in Kapellen bringt ganz neue Grundrißformen hervor, Fig. 69.)

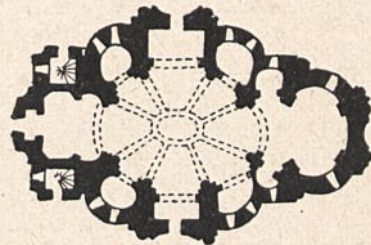


Fig. 69.* Kirche in Karlsbad.

3. Die Anlehnung an die antike Architektur hat das Äußere und Innere ganz verändert. Säulen, Pilaster, Gesimse treten stark aus der Mauer und werfen tiefen Schatten; S. 30 Fassade von St. Peter, S. 45—47 Fulda, Dresden, Wien.

4. Im Innern wird ein maßloser Prunk entfaltet. Reiche Vergoldung an den Kapitellen, große Deckengemälde mit zahlreichen Figuren; S. 35 Stiftskirche in St. Gallen.

5. Während in Italien die Fronttürme meist fehlen, werden sie in Deutschland beibehalten und dem Baustil angepaßt. Der spitze hohe Helm muß weichen.

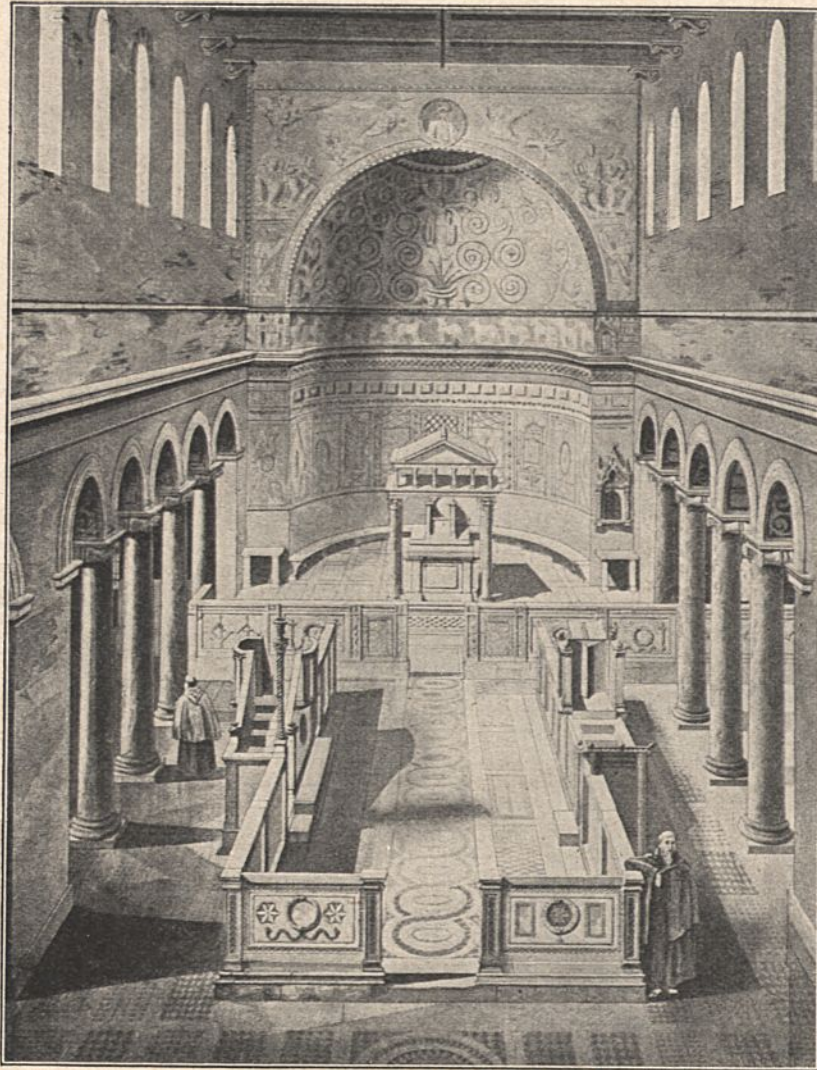


Fig. 71. Das Innere der Basilika S. Clemente in Rom.

In jeder Säulenreihe ein Pfeiler. Im Mittelschiff der Standplatz für die niedere Geistlichkeit, der Chor, umgeben von Schranken mit 2 Kanzeln. Im Halbrund der Apsis die Sitze für die höhere Geistlichkeit.



Fig. 72. Das Innere der Michaelskirche in Hildesheim.

Von Bischof Bernward gegründet und in den Jahren 1001—1033 erbaut. Die Decke aus dem Jahre 1186. Querhaus. Gerade Holzdecke. Stützenwechsel in der Art, daß auf je zwei Säulen ein Pfeiler folgt.



3

Fig. 73. Dom zu Speyer. Blick in das Mittelschiff. Der Bau wurde von Kaiser Konrad II. gegründet, von Heinrich III. fortgesetzt, von Heinrich IV. vollendet. Unter der Kirche die Kaisergruft.



Fig. 74. Münster zu Bonn. Blick ins Mittelschiff und in den Chor. 1208—1221. Neu ausgemalt. Spätromanischer Stil (Übergang). Arkaden über den Bogen des Mittelschiffes, Spitzbogen neben den Rundbogen.



Fig. 75. Klosterkirche von Blaubeuren, Hochaltar. Wandelaltar mit 2 Flügelpaaren aus dem Ende des 15. Jahrhunderts. Altartisch (*mensa*), Altarstafel (Predella), Altarschrein mit geschnitzten Figuren, Bekrönung (Gesprenge). Vgl. Fig. 265.

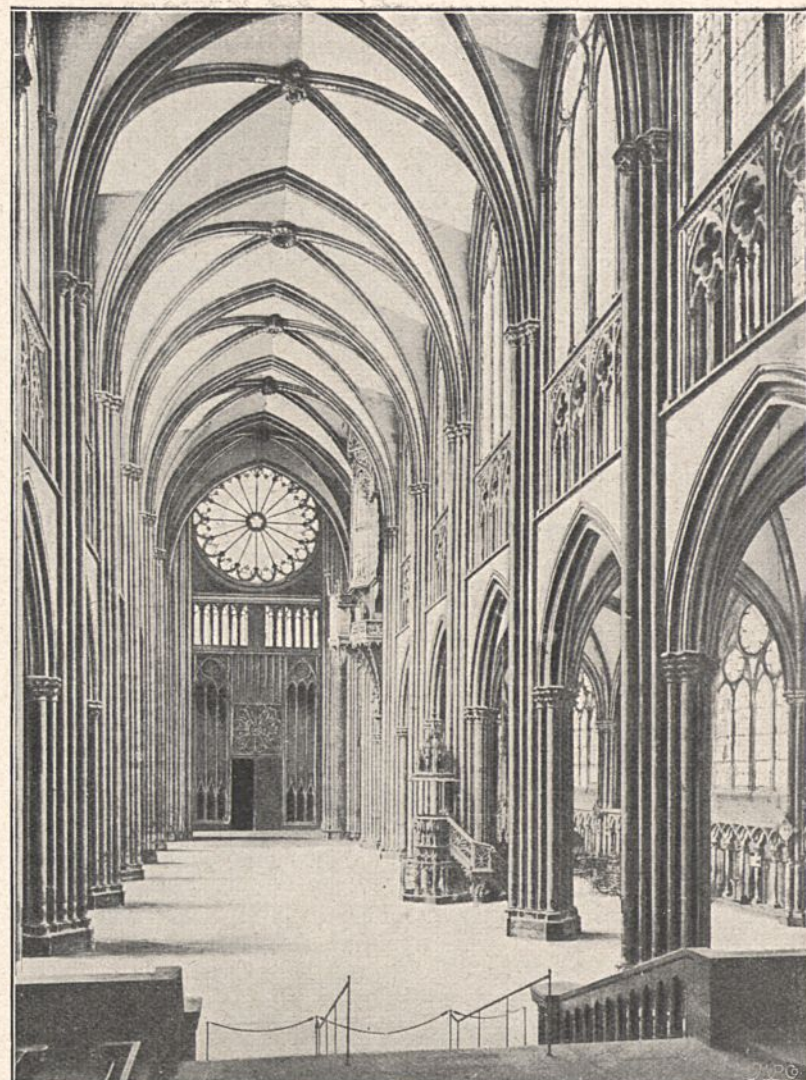


Fig. 76. Münster zu Straßburg. Blick vom erhöhten romanischen Chor nach dem Eingang hin. 1252—1275. Gotischer Stil. Entwickeltes, gotisches Kreuzgewölbe mit Rippen. Das große rosettenförmige Fenster (13,5 m im Durchmesser) läßt eine Fülle von Licht in das Langhaus fallen.



3*

Fig. 77. Hauptkirche zu Pirna, eine Hallenkirche. 1504—1546. Achteckige Pfeiler ohne Kapitell tragen das Netzgewölbe, das ohne besondere Unterteilung durch Gurtbogen das ganze Kirchenschiff gleichmäßig bedeckt.

Fig. 78. Stiftskirche von St. Gallen, 1765. An den Pfeilern Pilaster mit reichem, vergoldetem Kapitell, verkröpfte Gesimse. Die Decke des Mittelschiffes in eine Anzahl Tonnengewölbe zerlegt. Deckengemälde mit vielen Figuren. Barock.

Romanisches Portal.



Fig. 79. Die goldene Pforte von Freiberg im Erzgebirge.

Romanisches Portal aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts. An den Seitenwänden zwischen den Säulen acht Statuen (sechs Propheten und die beiden Johannes). In dem Tympanon Verehrung der Maria mit dem Kinde. In den Archivolten vier Reihen kleiner Figuren, die in die Hohlkehlen eingesetzt sind. Das abschließende Gesims unten mit einem Rundbogenfries versehen.

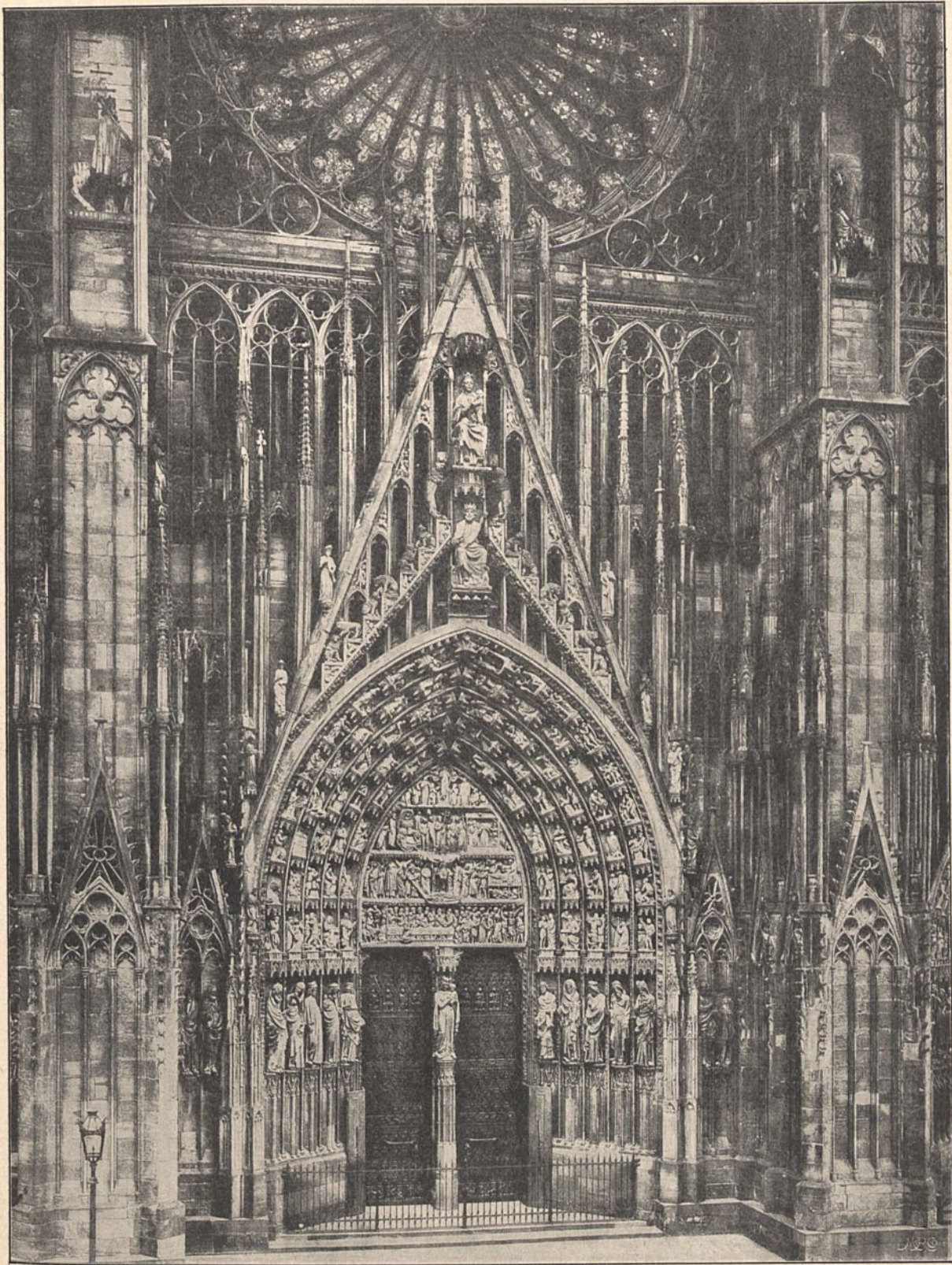


Fig. 80. Das Haupttor des Straßburger Münsters.

Gotisches Portal von Erwin von Steinbach, im letzten Viertel des 13. Jahrh. erbaut. Das Tor ist im Vergleich zu der gewaltigen Höhe der Fassade klein zu nennen und überreich mit Skulpturen besetzt. Die beiden unteren Stockwerke mit einem Gitter von Stab- und Maßwerk überspannen. Im zweiten Stockwerk die Fensterrose mit einem Durchmesser von 13,5 m.

Romanische Schmuckformen.

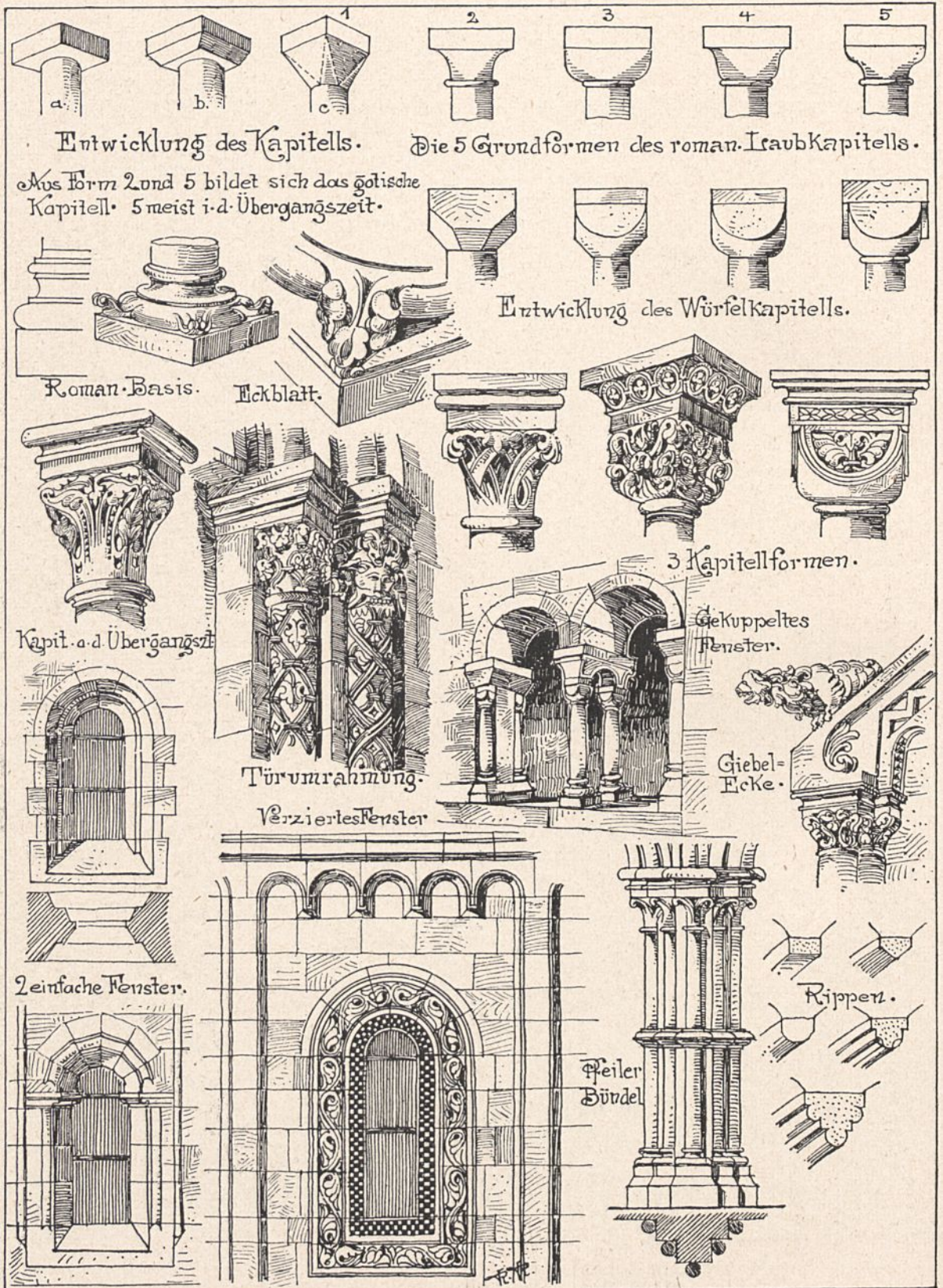


Fig. 81. Romanische Schmuckformen.

Gotische Schmuckformen.

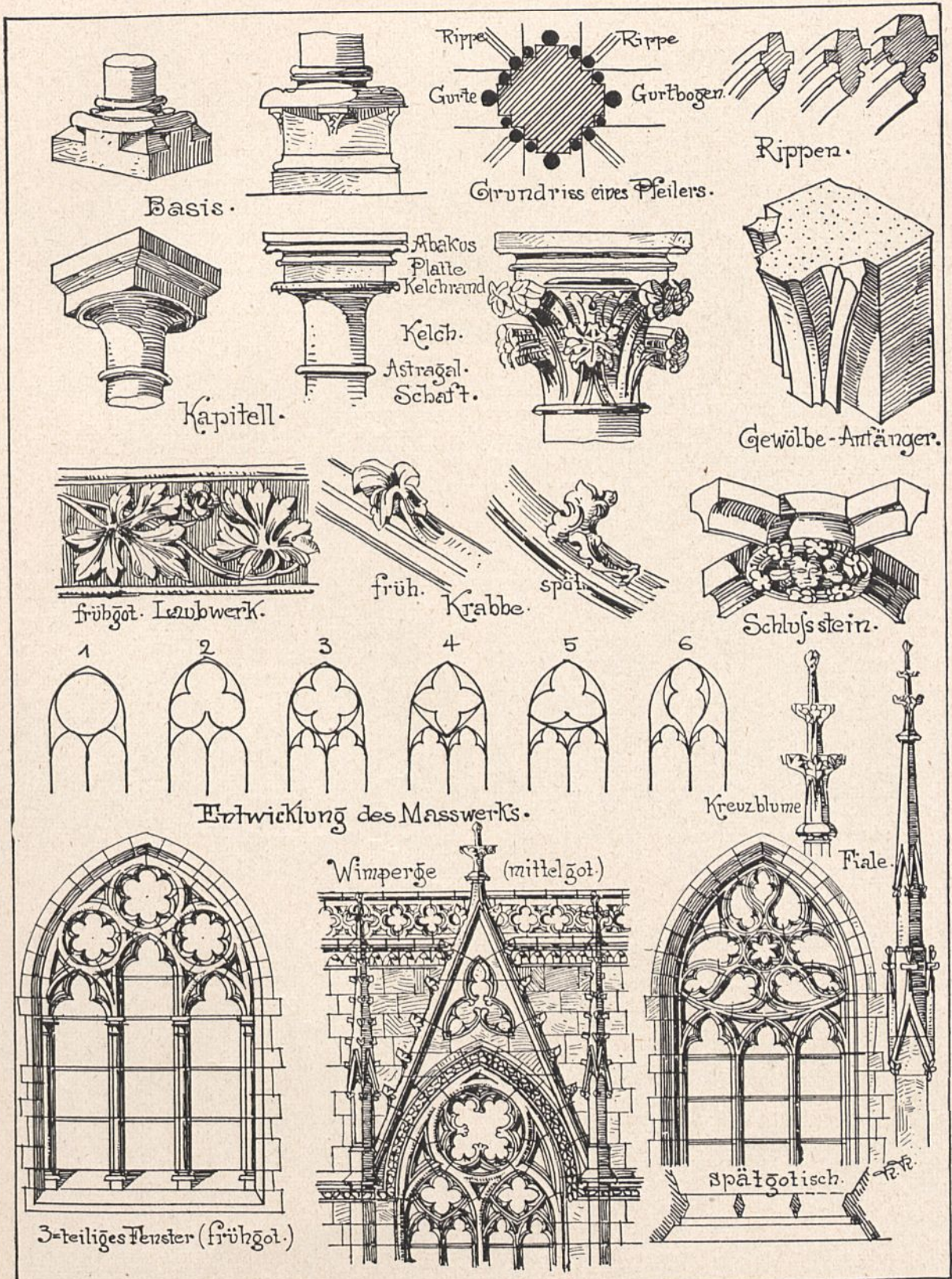


Fig. 82. Gotische Schmuckformen.

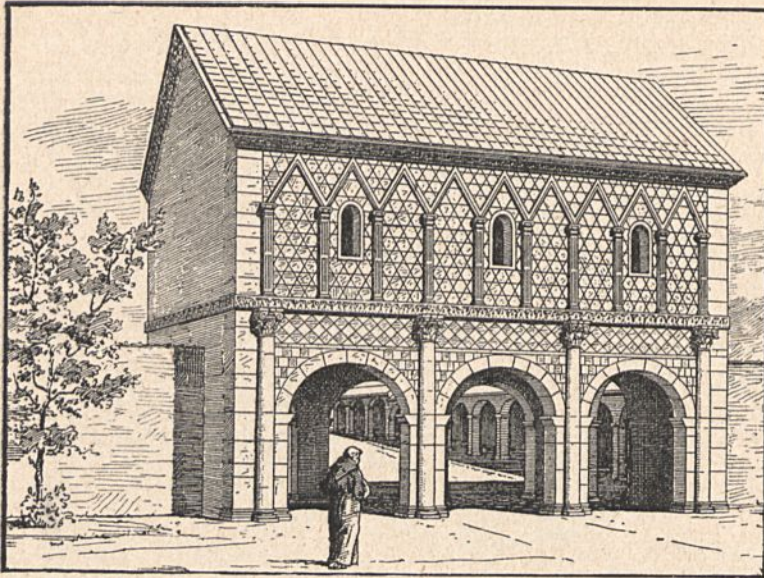


Fig. 83 und 84. Die Torhalle der Klosterkirche zu Lorsch im Freistaat Hessen.

Von dem Bau aus karolingischer Zeit ist nur die Torhalle, die in den Vorhof führte, erhalten. Zwischen vier Halbsäulen drei Durchgänge. Das Obergeschoß durch zehn ionische kannelierte Pilaster in neun von Spitzgiebeln überdeckte Felder geteilt. In Lorsch begraben der Sage nach Siegfried und Krimhildens Mutter Ute, tatsächlich Ludwig der Deutsche und andere Angehörige der Königsfamilien. — Der ehrwürdige kleine Bau streitet mit der prachtvollen Zentralkirche Karls d. Gr. in Aachen um die Ehre, seit der Römerzeit das älteste noch erhaltene Bauwerk in Deutschland zu sein.



Fig. 85. Fischbeck, Provinz Hessen-Nassau (NO).



Fig. 87. Paulinzella in Thüringen (NO).

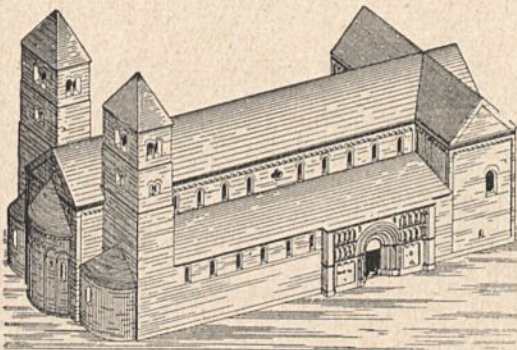


Fig. 86. Regensburg: St. Jakob (NO).

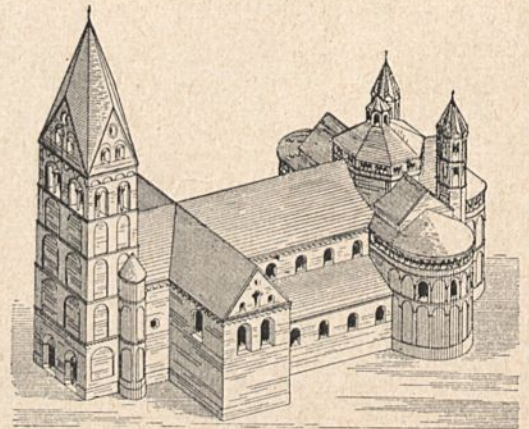


Fig. 88. Köln: S. Aposteln (SW.)

Fig. 85—88. Vier romanische Kirchen in Vogelschau (nach Dehio und v. Bezold).

Fig. 85. Fischbeck: Turm über der Vorkirche in der ganzen Breite des Langhauses. — Fig. 86: Die Schottenkirche in Regensburg mit westlichem Querhaus. — Fig. 87: In Paulinzella eine tiefe Vorkirche vor dem eigentlichen Gotteshaus. Jenseits des Querhauses setzen sich auch die Seitenschiffe fort; fünf Apsiden. Fig. 88: Apostelkirche in Köln: Der östliche und westliche Teil scheinen nicht zueinander zu passen; in der Tat wurde einem älteren Langbau der Ostbau zugesetzt. Indes war an Ort und Stelle ein Gesamtüberblick durch die Nähe der Häuser ausgeschlossen. Doppeltes Querhaus, das östliche wie auch der Chor gerundet. Dreikonchenchor. Achteckiger Kuppelturm mit krönender Laterne. — Versuche den Grundriß der Kirchen zu zeichnen! — Die vieltürmige Kirche in Laach Seite 49.

Dom zu Worms.

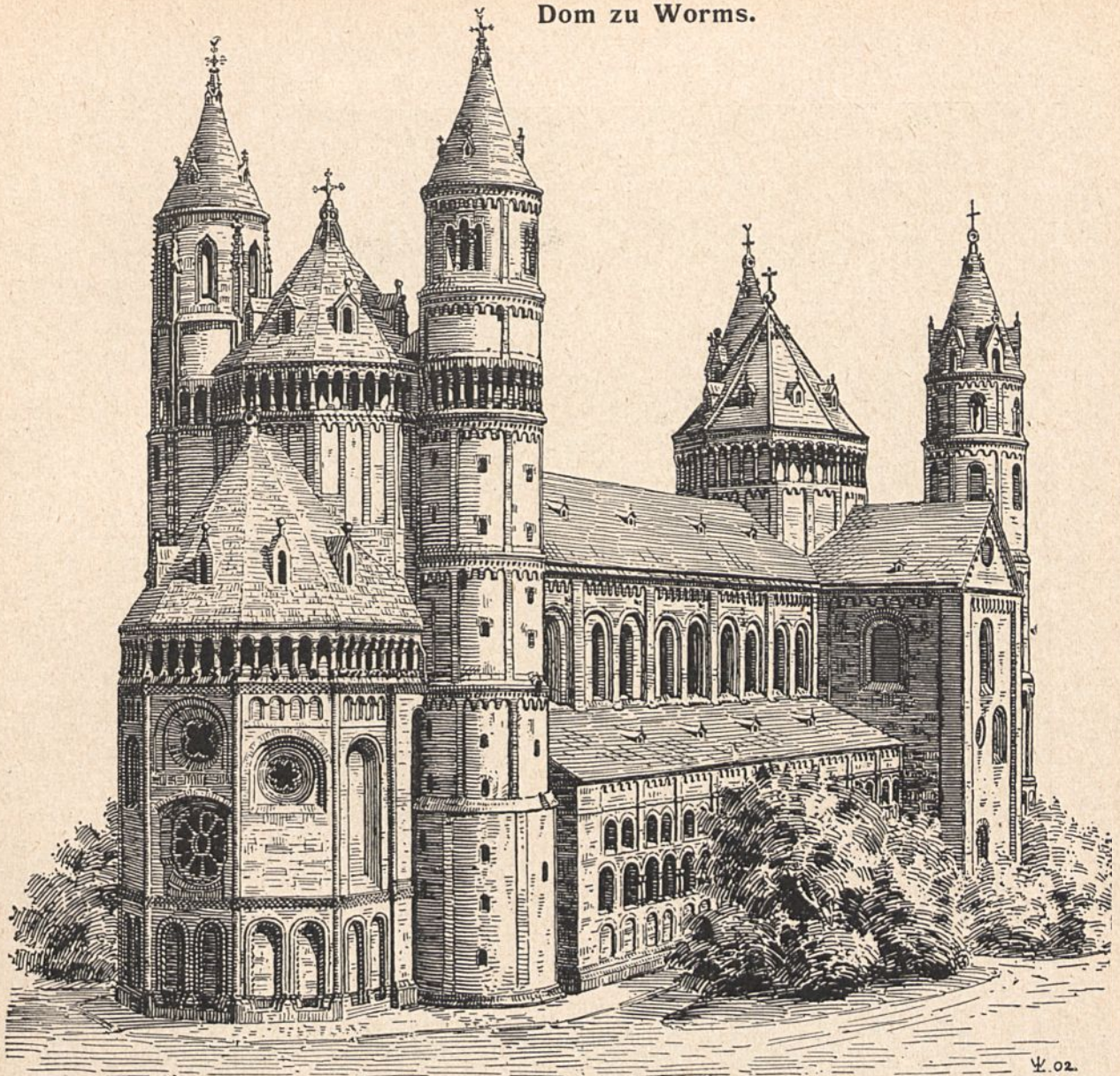
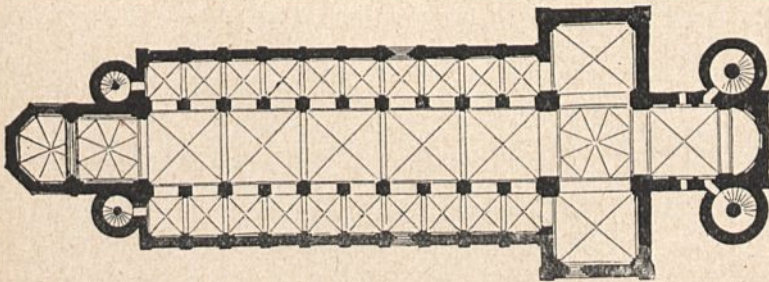


Fig. 89 u. 90. Der Dom zu Worms (SW).



bogenfries, im zweitobersten unten Zwerggalerie, im obersten dreiteilige gekuppelte Fenster, Helmdach. Der nw. Turm aus der spätgotischen Zeit; im 5. Geschoß durch Fialen getrennte Fenster.

Kuppeln: achtseitig. Wandgliederung durch Lisenen, Säulengalerie, Pyramidendach.

Apsis: fünfteilig, im unteren Stockwerk Blenden, in der Mitte des oberen zwei Fenster (Radfenster mit Speichen und Fenster mit Vierpaß), daneben Radfenster mit Sechspaß, darüber wie auch über der großen Blende der nächsten Seite kleine Blendbögen. Zwerggalerie, sehr steiles Dach.

Langhaus: an der Hochwand des Mittelschiffes je 2 Fenster durch Lisenen getrennt, Rundbogenfries. Das Äußere des Seitenschiffes kann unbeachtet bleiben. — Vor dem Südportal Streit der Brunhilde und Kriemhilde.

Die Kirche ist hier ohne die später angebauten gotischen Kapellen und Sakristeien dargestellt. Die Hauptteile des Baues fallen in das letzte Viertel des 12. Jahrhunderts, der Westchor in das erste des 13. Jahrhunderts. Auch im Westen ein Chor; zwei Kuppeltürme; vier runde Treppentürme.

Türme: der sw. Turm mit 6 Stockwerken, am untersten Lisenen ohne Rund-

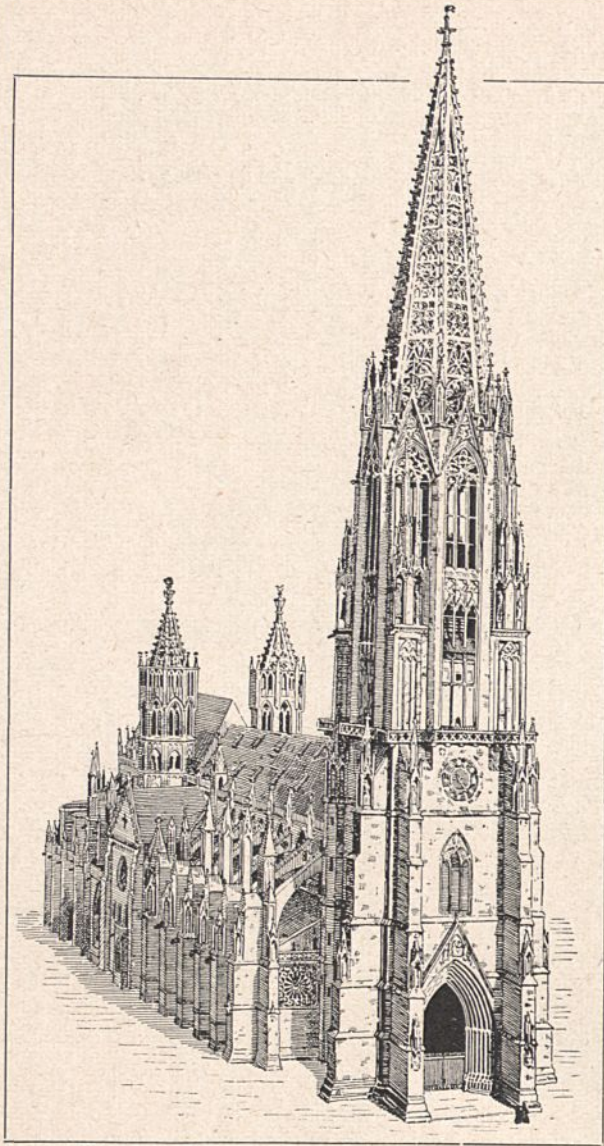


Fig. 93.*

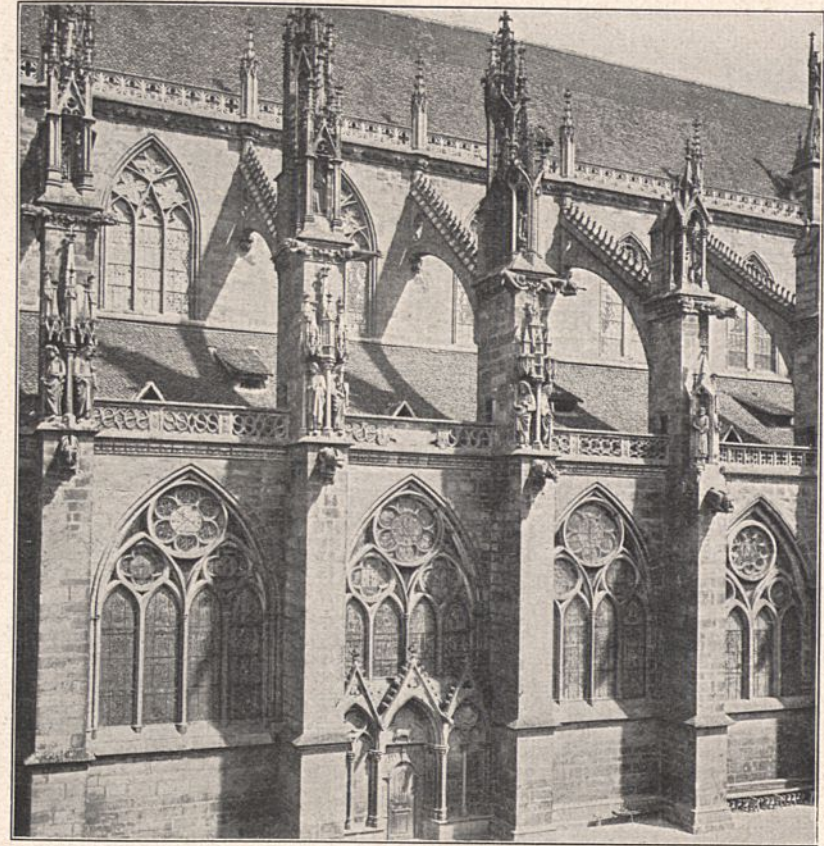


Fig. 91.

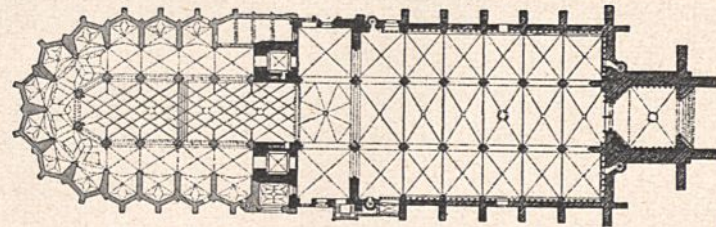


Fig. 92.

Fig. 91—93. Das Münster zu Freiburg i. Br.

Wir unterscheiden im wesentlichen drei Bauperioden. Das romanische Querhaus stammt aus dem 12. Jahrh.; dem 13. Jahrh. gehört das Langhaus an, der Chor dagegen erst dem 14. u. 15. Die Seitenschiffe setzen sich hinter dem Querhaus fort und bilden einen Umgang um den Chor; diesem Umgang ist noch ein Kranz von Kapellen vorgelegt. Der unten viereckige Turm geht ins Achteck über; es folgt der durchbrochene, pyramidenförmige Helm.

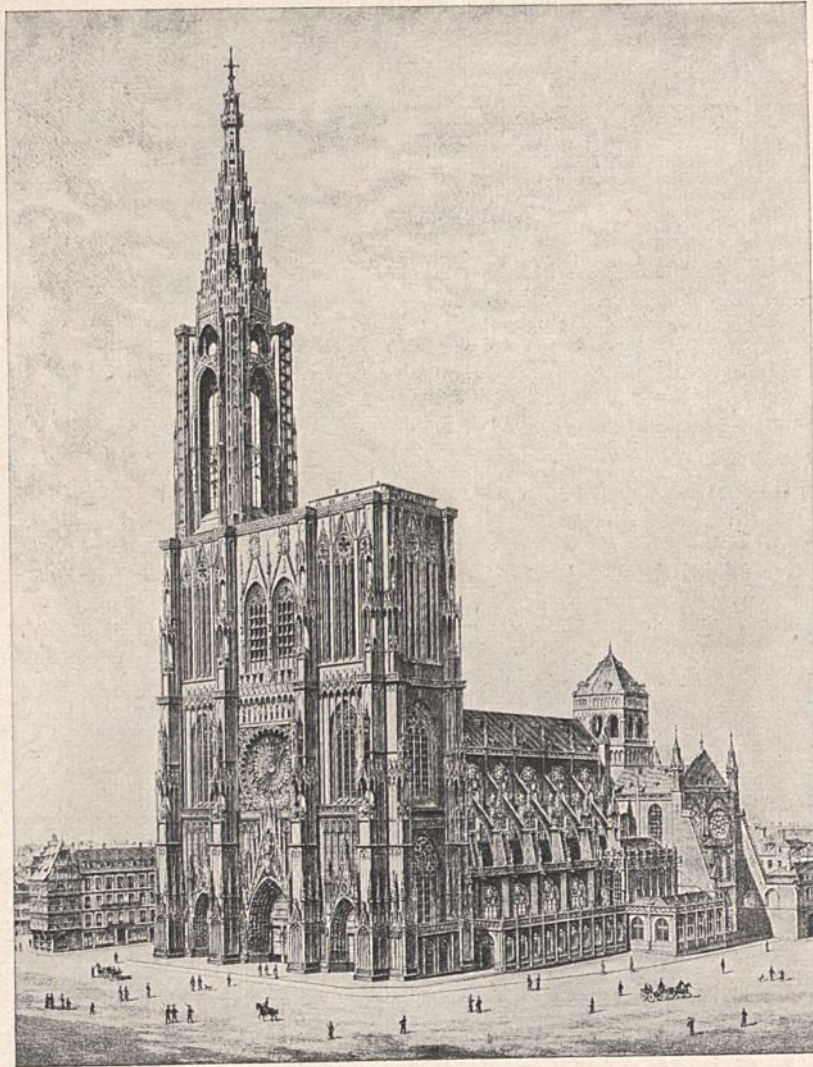


Fig. 94.

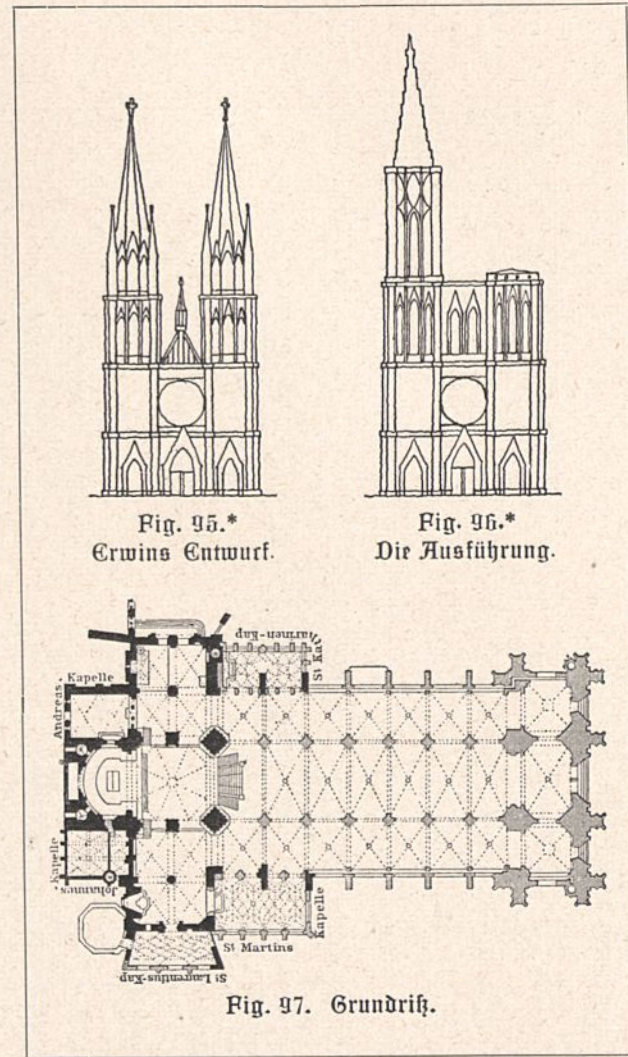


Fig. 95.*
Erwins Entwurf.

Fig. 96.*
Die Ausführung.

Fig. 97. Grundriß.

Fig. 94—97. Die ältesten Teile des Münsters, im Grundriß schwarz, sind Ende des 12. Jahrhunderts im romanischen Stil erbaut. Das Langhaus, im Grundriß schraffiert, entstand 1250—1275 im gotischen Stil. Danach erst ging man an die Westfassade, deren Baumeister unter dem Namen Erwin von Steinbach bekannt ist. Nach seinem Plan sollte die Fassade zwei Stöckwerke haben und die freien Türme mit dem dritten Stöckwerk beginnen. Den Bau der zwei Stöckwerke leitete Erwin selbst, und nach seinem Tode wurde 1365 das dritte Stöckwerk ähnlich, wie es geplant war, auch ausgeführt. Gegen Ende des 14. Jahrhunderts wurde Erwins Plan verlassen; es wurde durch Einfügung des Mittelstücks zwischen die beiden Türme eine Fassade von drei Stöckwerken geschaffen und mit Verzicht auf zwei Türme ein Turm vollendet, wobei das vierte Stöckwerk und der Helm viel höher gebaut wurden, als ursprünglich beabsichtigt war.

Das Innere S. 34, das Haupttor S. 37, eine der tüchtigen Jungfrauen von der Westfront S. 100, Chloëlia u. Synagoge des Querhauses S. 99.

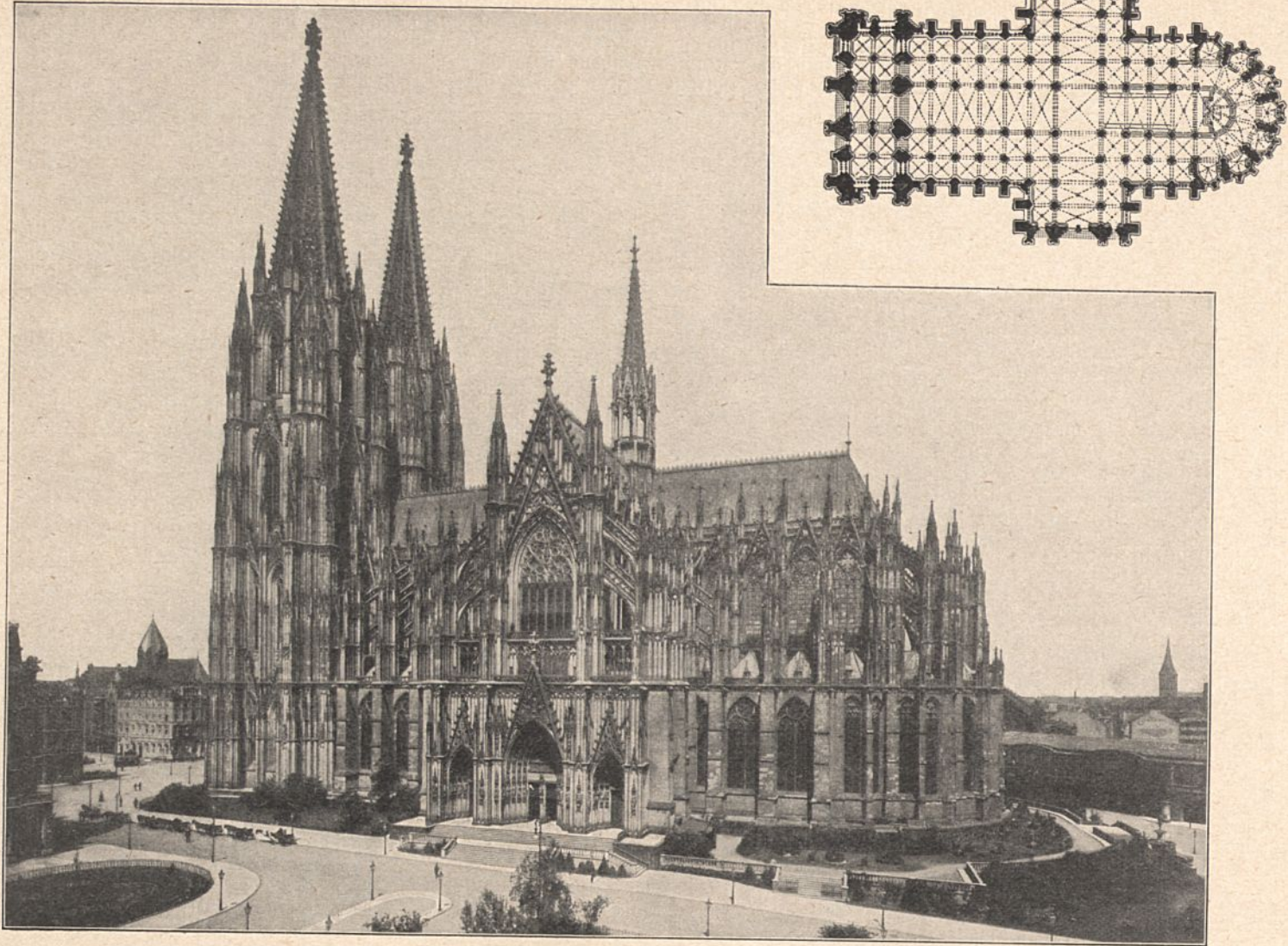


Fig. 98 u. 99. Der Dom zu Köln.

Grundriß: Das fünfschiffige Langhaus setzt sich auch hinter dem dreischiffigen Querhaus fort. Um den Chor legt sich ein Kranz von sieben Kapellen. Zwei Fronttürme. — Die Türme erheben sich in vier Stockwerken, von denen drei im Viereck, das vierte im Achteck gebaut sind. Durchbrochene Helme. Höhe der Türme 156 m. Beachte die Ziergiebel über den Portalen und den Fenstern des Mittelschiffes, die sog. Wimperge. Die Fenster am Chor unten einfach, oben reicher und prächtiger. — Der Chor wurde zuerst gebaut und 1522 geweiht. Teile des Langhauses wurden im 14. und 15. Jahrhundert vollendet. 1516 hört der Bau ganz auf, um erst in den Jahren 1842—1880 vollendet zu werden.



Fig. 100. St. Stefan zu Wien.

Neubau seit 1339. Vom älteren Bau noch die beiden Türme der Westfront erhalten (links). Dreischiffige Hallenkirche mit hohem Dach. Der Bau mit zwei Türmen an den Langseiten geplant, nur einer ausgebaut, 136,7 m hoch, 1433.



Fig. 101. Der Dom zu Fulda (Barockbau).

1704—1712 von Joh. Dintzenhofer erbaut.

Dreischiffige Anlage, Seitenschiffe in Kapellen aufgelöst, über der Verzierung mächtige Tambourkuppel. Reiche Fassade. Zwei Fronttürme, oben achteckig, mit Haube und doppelter Laterne. Links und rechts kuppelüberdeckte Kapellen.

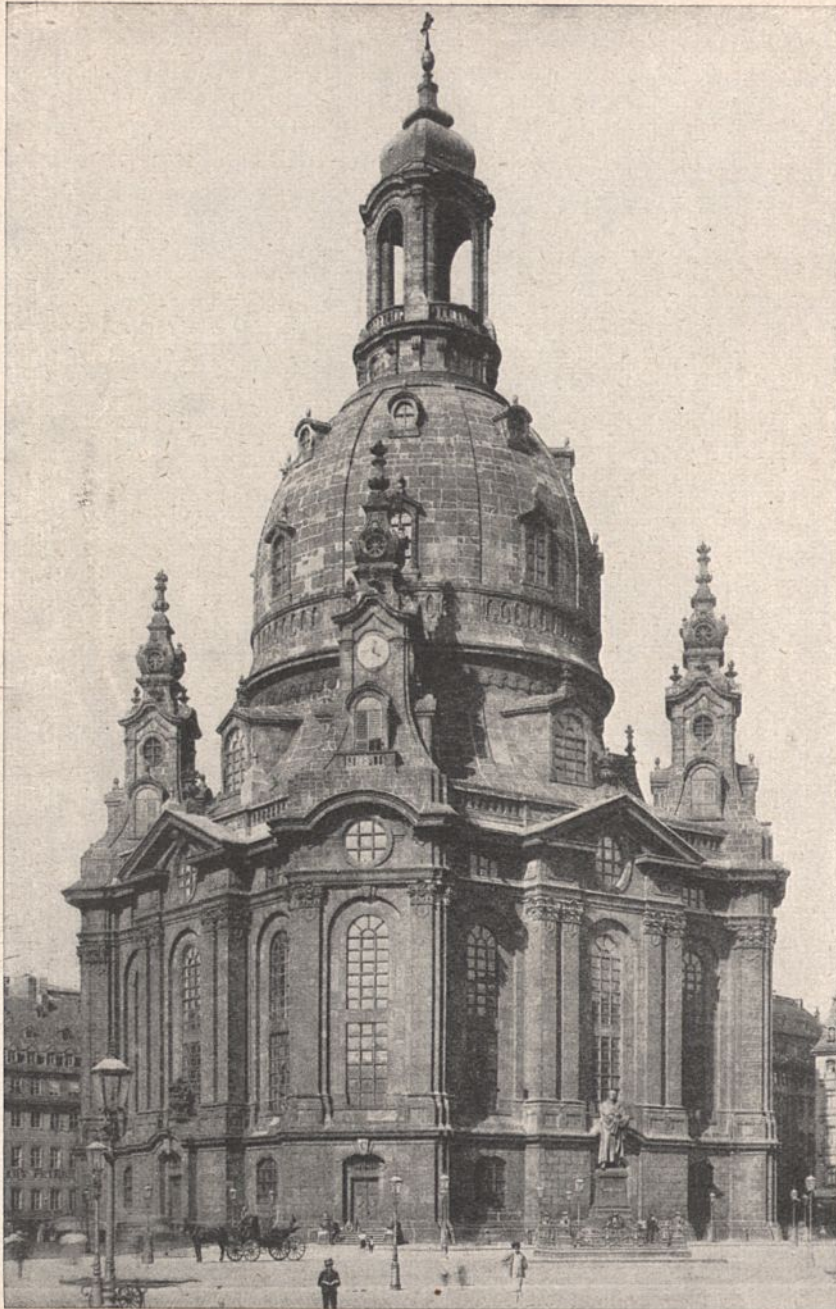


Fig. 102. Frauenkirche in Dresden.

Frauenkirche in Dresden.

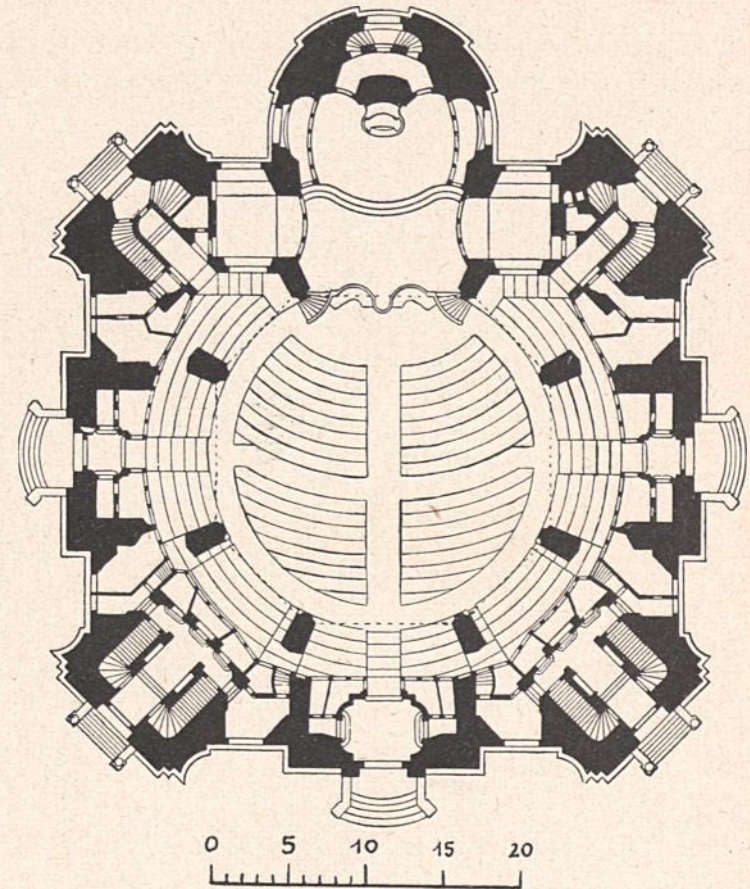


Fig. 103. Grundriß.

Die Frauenkirche, 1726—1738 durch Georg Bähr erbaut. Völliger Zentralbau. Über quadratischem Grundriß die hohe Kuppel. Im Erdgeschoß und den zahlreichen Emporen Platz für 3600 Menschen (Predigtkirche!) In den Ecken kleine Türmchen mit den Treppen. Kuppel mit geschweiftem Ansatz, doppelter Schale und hoher Laterne, charakteristisch für die Stadtsilhouette auch des heutigen Dresden. Vielleicht die bedeutendste Leistung des protestantischen Kirchenbaues.

Karlskirche in Wien.

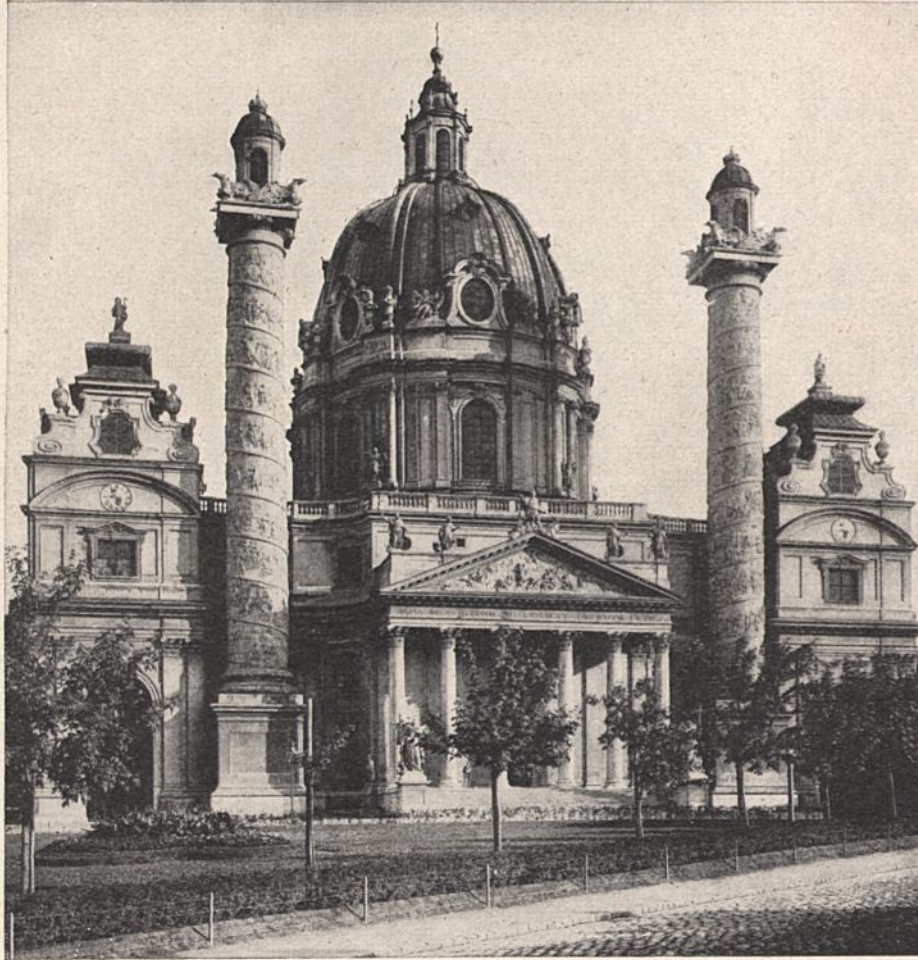


Fig. 104. Karlskirche in Wien. 1716—1736.

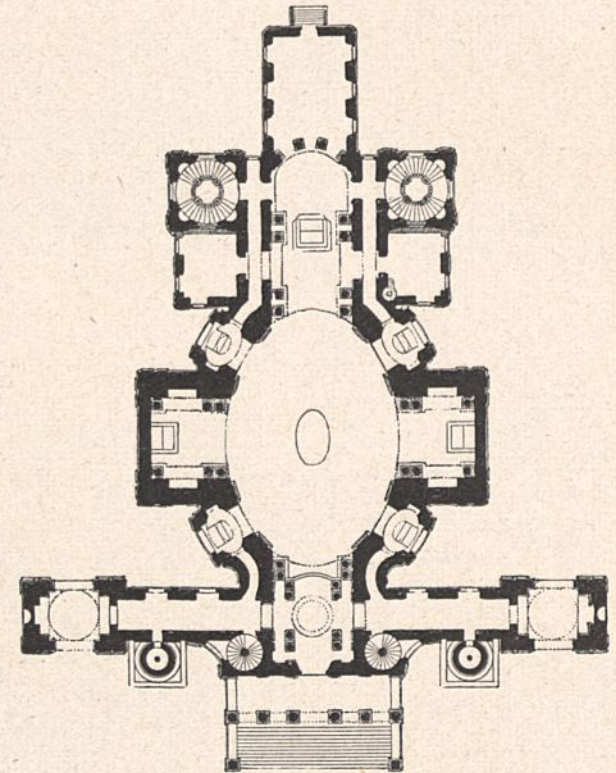


Fig. 105. Grundriß.

Baumeister: Fischer von Erlach. Über elliptischem Raum erhebt sich mit hohem Tambour die Kuppel. Davor eine Säulenhalle mit Giebelrelief, Attika und Freifiguren, links und rechts davon hohe, reliefgeschmückte Säulen nach Art der römischen Trajanssäule, ganz außen zwei niedere Glockentürme mit stark bewegter Bekrönung. Barock in Grundriß und Aufbau. Die Auffassung des Wortes barock als unregelmäßig, willkürlich, seltsam, wunderbar findet in derartigen Grundrissen ihre Bestätigung.

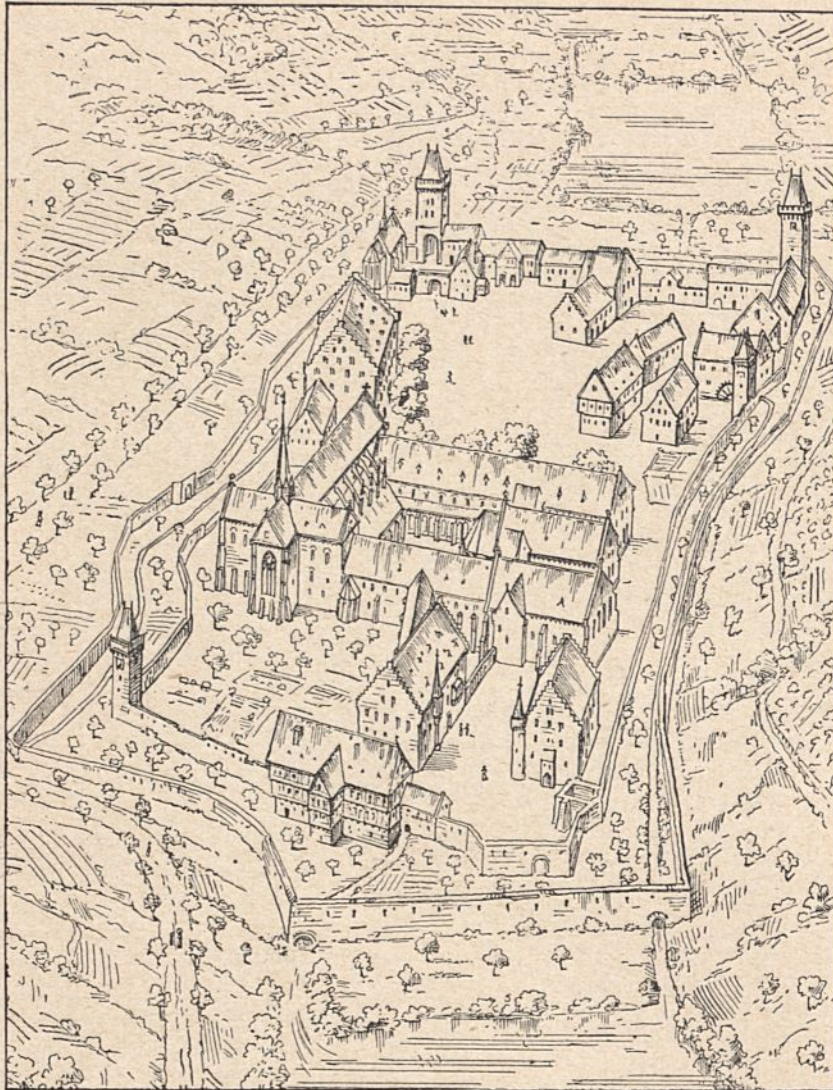


Fig. 106. Das Zisterzienserkloster Maulbronn in Württemberg (12.—16. Jahrh.). Die ganze Anlage von einem tiefen Graben und von (teilweise) doppelter Mauer umgeben. An jeder Ecke ein Turm (der eine unten rechts abgebrochen dargestellt; ein fünfter Turm ist der kleinere Mühlenturm an der Nordseite). Der Zugang in dem südwestl. Turm auf unserem Bilde oben. In der Nähe des Eingangs eine Kapelle. Zahlreiche Wirtschaftsgebäude, von denen sich die stattlicheren Hauptgebäude im Osten absondern.
Eine Klosteranlage ist auch das Hochschloß der Marienburg, Fig. 119—123.

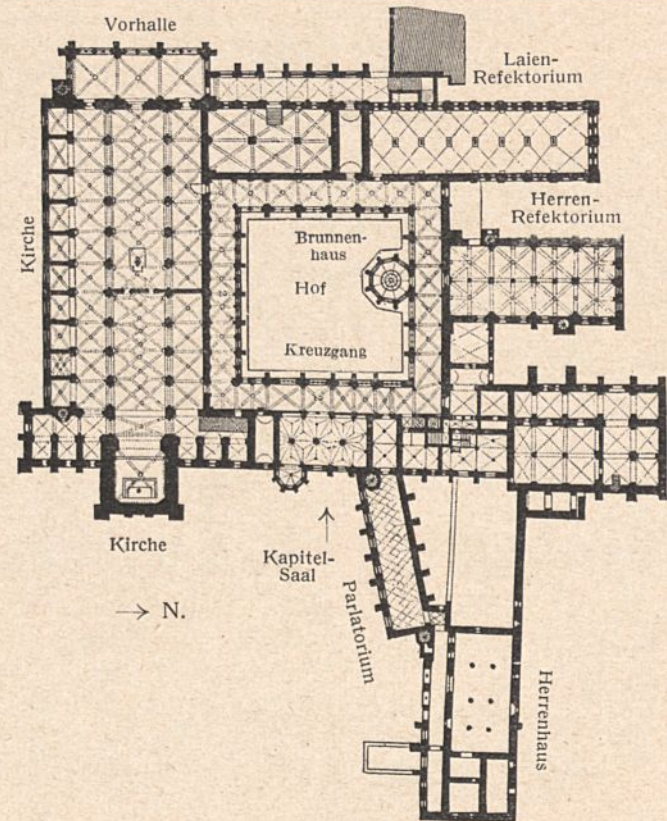


Fig. 107. Grundriß der Hauptgebäude in Maulbronn.

Die Hauptgebäude des Klosters gruppieren sich um einen großen, fast quadratischen Hof, der von einem Kreuzgang umgeben ist. Im Norden des Hofes das Brunnenhaus. Im Süden (nicht wie gewöhnlich im Norden) der Klostergebäude die Kirche: ursprünglich dreischiffig, in gotischer Zeit durch ein zweites südliches Seitenschiff erweitert. Der Chor schließt rechtwinklig wie auch die sechs Kapellen, deren je drei an der Ostseite der beiden Kreuzarme liegen. Vor der Kirche geräumige Vorhalle, das sog. Paradies. Im Westen das Laien-Refektorium. Refektorium oder Remter = Speisesaal. Im Norden des Kreuzganges das Herren-Refektorium. Im Osten der Kapitelsaal (mit polygoner Altarapsis), der Ort für die Beratungen des Konvents. Vom Kapitelsaal führt eine Verbindungshalle, das Parlatorium, nach dem Herrenhaus, der Wohnung für vornehme Gäste.

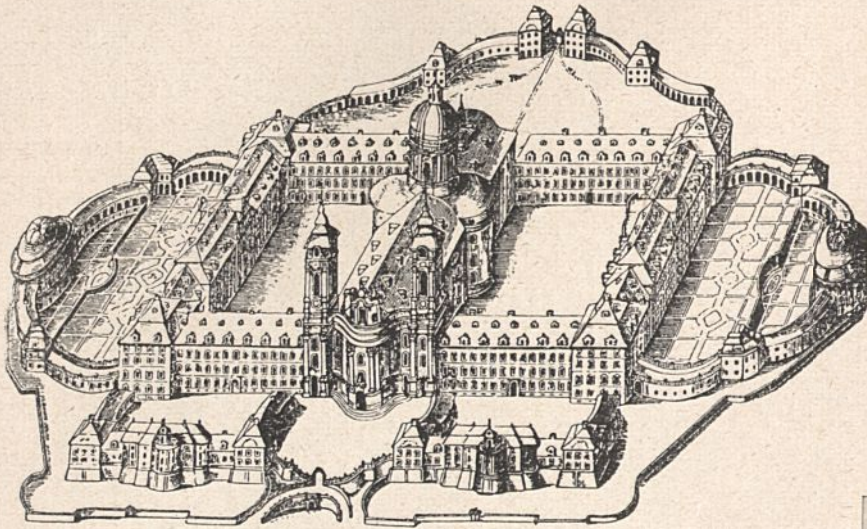


Fig. 108. Bauzeichnung des Klosters Weingarten in Schwaben.

Erheblich weicht die Klosteranlage der Barockzeit von der des Mittelalters ab. Jetzt wird die Kirche Mittelpunkt, und die verschiedenen Bauteile werden zu einer künstlerischen Einheit zusammengefaßt. In Maulbronn und in anderen mittelalterlichen Anlagen hatten Bauten wie das Herren- und Laienrefektorium den Zusammenschluß gesprengt. In der Bauzeichnung des Klosters Weingarten sind die Hauptgebäude in zwei Höfen um die Kirche gruppiert, im Umkreis kleiner die Nebengebäude. Die ganze Anlage symmetrisch.

Nach photographischen Aufnahmen zwei herrlich gelegene Benediktiner-Abteien:

Fig. 109. Laach am waldumgebenen Laachersee; die romanische Kirche, 1156 geweiht, von einer Kuppel und fünf Türmen gekrönt.

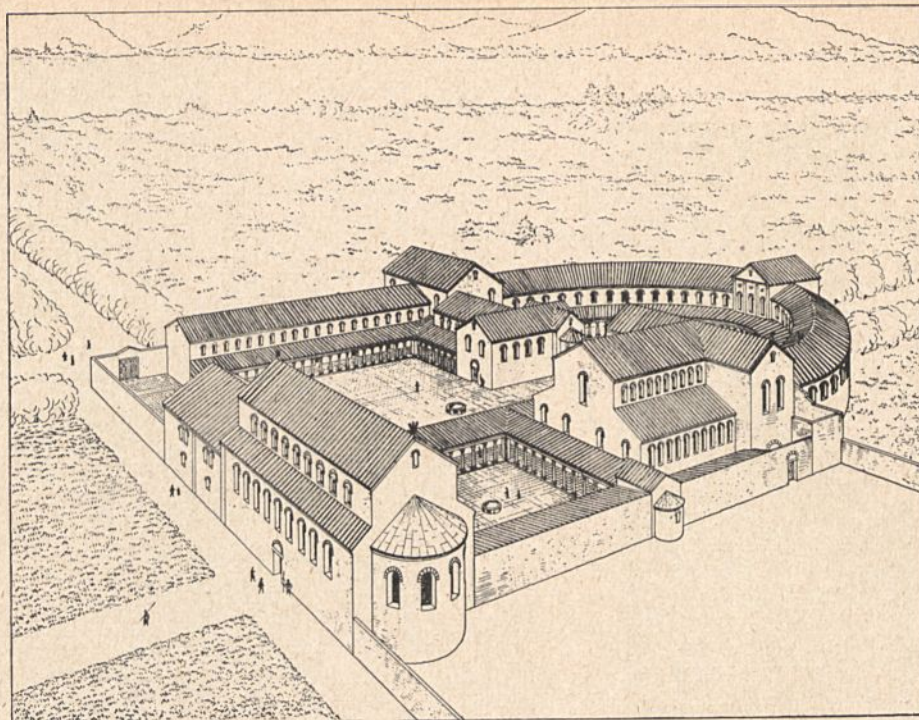
Fig. 110. Melk, 1701—1738 von Jakob Prandauer am Steilufer der Donau erbaut.



Fig. 109. Kloster Maria Laach im Rheinland.



Fig. 110. Stift Melk an der Donau in Niederösterreich.



Aula regia Säulenhof Hauptkirche

Fig. 111. Die Kaiserpfalz zu Ingelheim, ergänzt.

Ein Quadrat mit angesetztem Halbkreis. Das Quadrat von Karl d. Gr. 774 begonnen, der Halbkreis 817 unter Ludwig dem Frommen vollendet. Links die Aula regia, der Reichstagssaal, gebildet als Basilika ohne Querschiff, mit Apsis für den kaiserlichen Thron. Rechts daneben Säulenhof, daran anschließend die Hauptkirche, eine Querschiffbasilika. Nördlich dem Rhein zu ein langer Gebäudetrakt mit den Wohn- und Schlafgemächern des Kaisers. Östlich der Halbkreispalast mit Säulenhallen nach dem inneren Hof und monumentalem Haupttor in der Mitte.

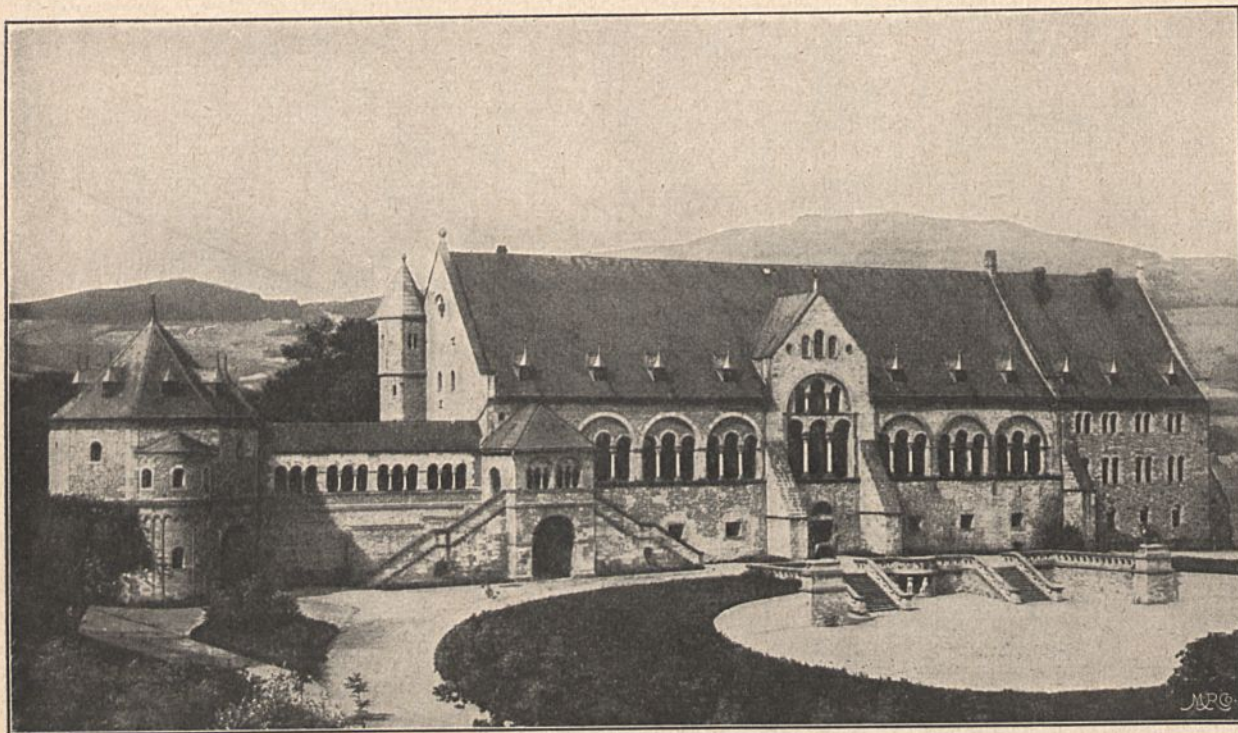
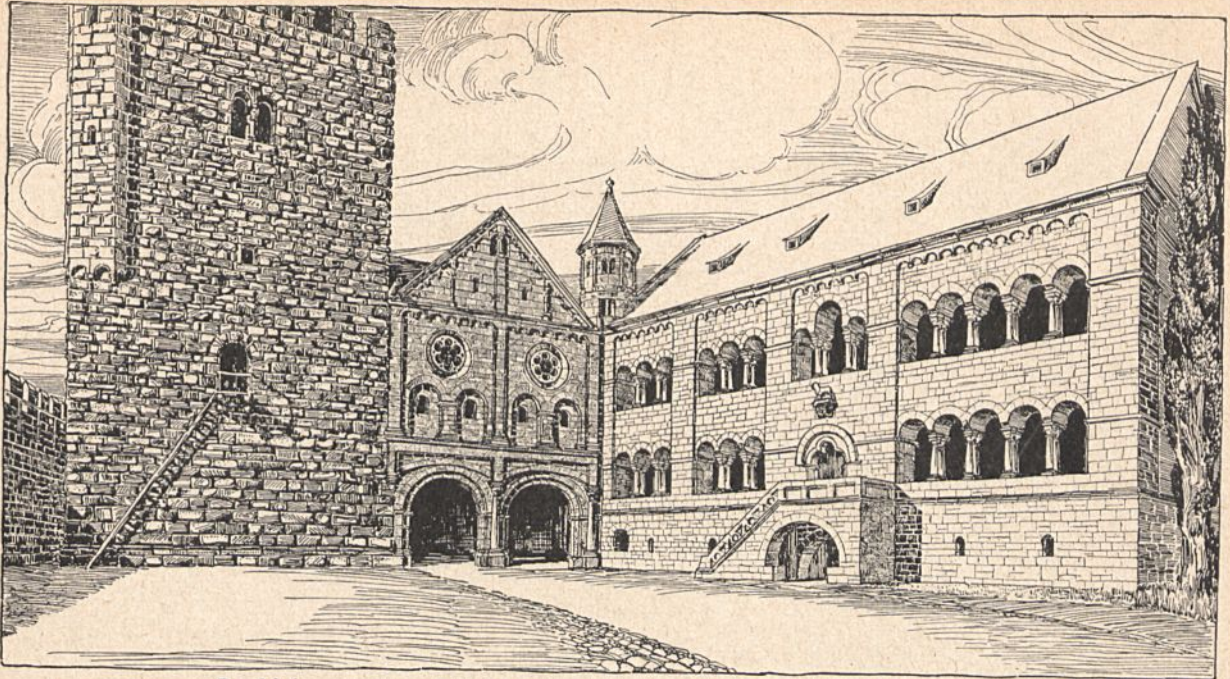


Fig. 112. Die Kaiserpfalz Heinrichs III. (1039—1056) zu Goslar.

Von der Pfalz noch der (wiederhergestellte) Palas erhalten. Die Strebepfeiler spätere Zutat. Zweistöckig nach älterer Art, mit neuer Freitreppe. Im oberen Stockwerk der Kaisersaal, 55:18 m. Im Mittelbau ist die große, rundbogige Öffnung mit übereinandergestellten Fenstern modern; gegenüber der Thronsitze des Kaisers. Rechts und links je drei weitere Gruppenfenster. Der ganze Saal weder durch Läden noch durch Fenster geschlossen. Durch einen Gang verbunden die runde St. Ulrichskapelle. Rechts jüngerer Wohnbau.



Bergfried

Kapelle

Palas

Fig. 113.* Die Kaiserpfalz zu Gelnhausen, ergänzt.

An dem kreisförmigen Hof rechts der Palas, dessen Rückwand zugleich Burgmauer ist. Das Erdgeschoß wie in Goslar mit kleinen Fenstern. Die Fenster (Arkaden) darüber zu einem Gang gehörig, hinter dem die Zimmer lagen. Zugang vermittelt der Freitreppe. Der große Saal wird wie bei der Wartburg das ganze dritte, jetzt fehlende Geschoß eingenommen haben; Zugang durch den Treppenturm links. Im stumpfen Winkel an den Palas anschließend die Kapelle, unter der die tunnelartige Eingangshalle (Torbau) mit den zwei großen Bogen liegt. Weiter der Bergfried und am Rande des Bildes noch ein Stück der Burgmauer.

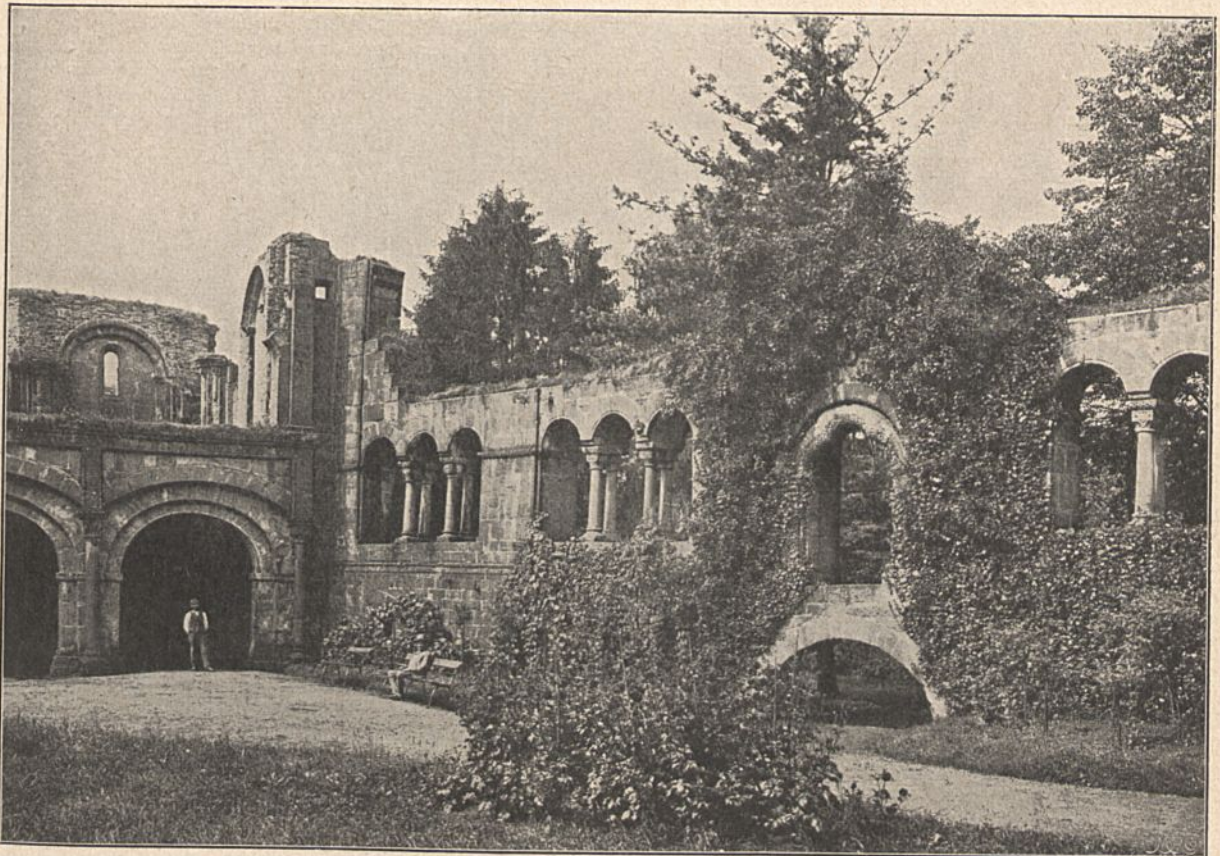


Fig. 114. Die Kaiserpfalz zu Gelnhausen in ihrem heutigen Zustande. Blick vom Hofe aus.

„Das Hauptzeugnis staufischer Pfalzbaukunst ist der viel und nie zu viel gepriesene Palast in Gelnhausen. Eine Ruine; aber in den erhaltenen Bruchstücken ist noch weit mehr Leben, als in irgend einer in unseren Tagen ‚wiederhergestellten‘ Burg.“ (Dehio.) Die Pfalz wurde Ende des 12. Jahrh. erbaut; sie stand wohl noch nicht, als im Jahre 1180 auf dem Hoftage in Gelnhausen Heinrich der Löwe abgesetzt wurde.

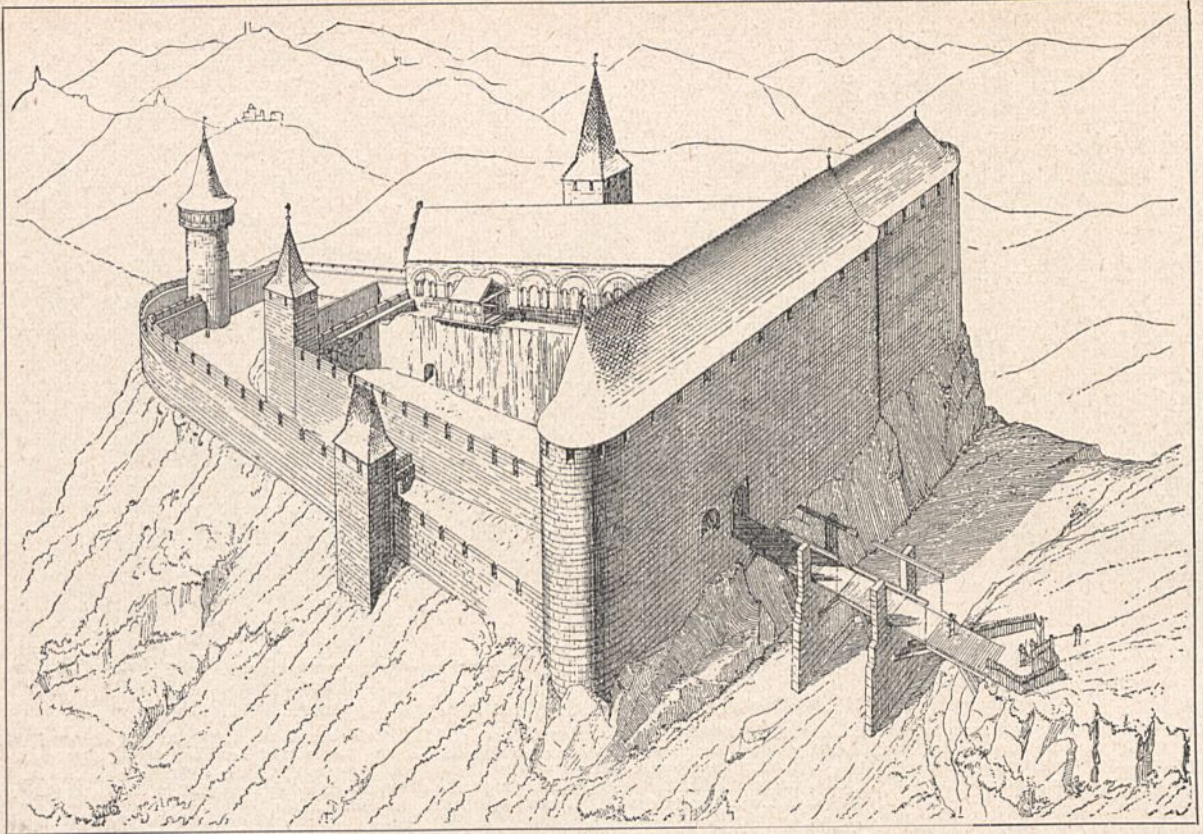


Fig. 115. Burg Scharfeneck (unweit Landau in der bayer. Pfalz), ergänzt.

Auf einem Felsvorsprung angelegt, durch einen künstlichen Einschnitt (über den die Brücke führt) vom übrigen Felsen getrennt und durch die gewaltige Schildmauer geschützt. An diese schließen sich eine äußere und eine innere Mauer (daran der Palas) an, drei viereckige Türme; dazu die Quermauer mit dem runden Turm.

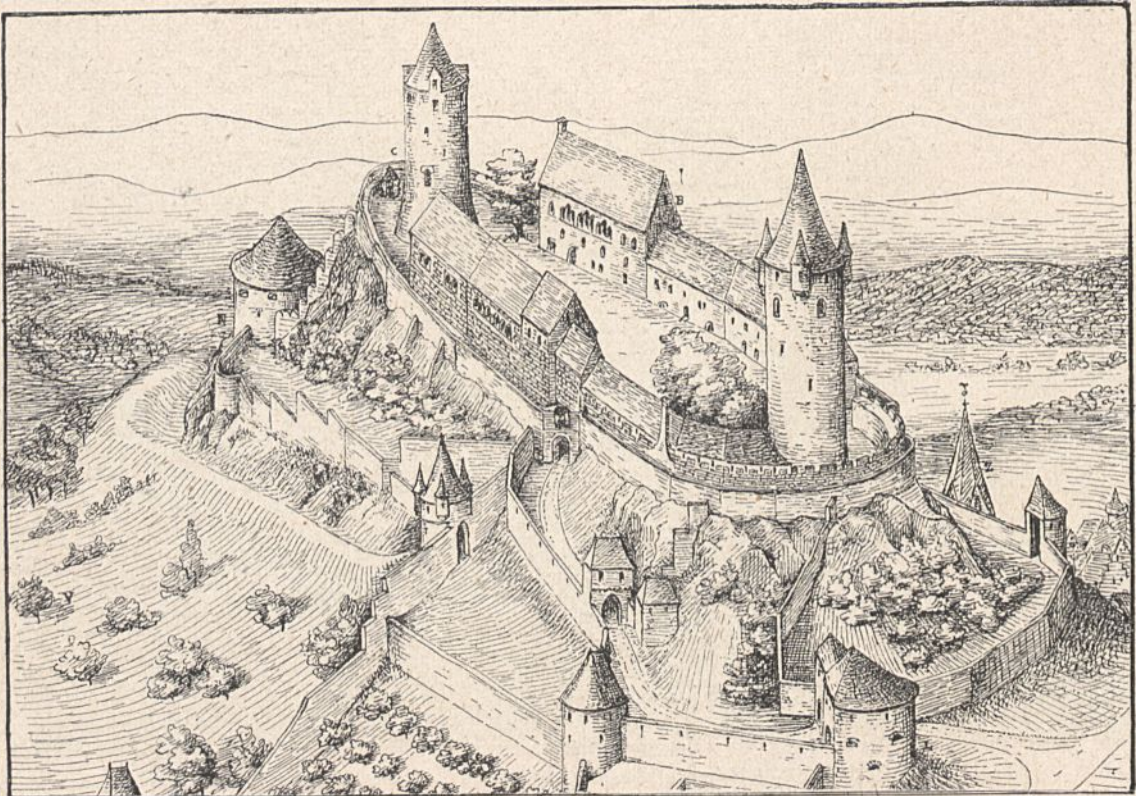


Fig. 116.* Burg Münzenberg in der Wetterau (Hessen).

Gebäude am Rande der Burgfläche; in der Mitte der Hof. — Zwischen 1151 und 1166 der ältere (von der Rückseite sichtbare) Palas mit den Nebengebäuden und den Bergfried erbaut; mehr als 100 Jahre später für eine zweite Hofhaltung der gegenüberliegende jüngere Palas mit den Nebengebäuden. Noch später die Vorburg, um 1400 die beiden Batterietürme links oben und rechts unten.

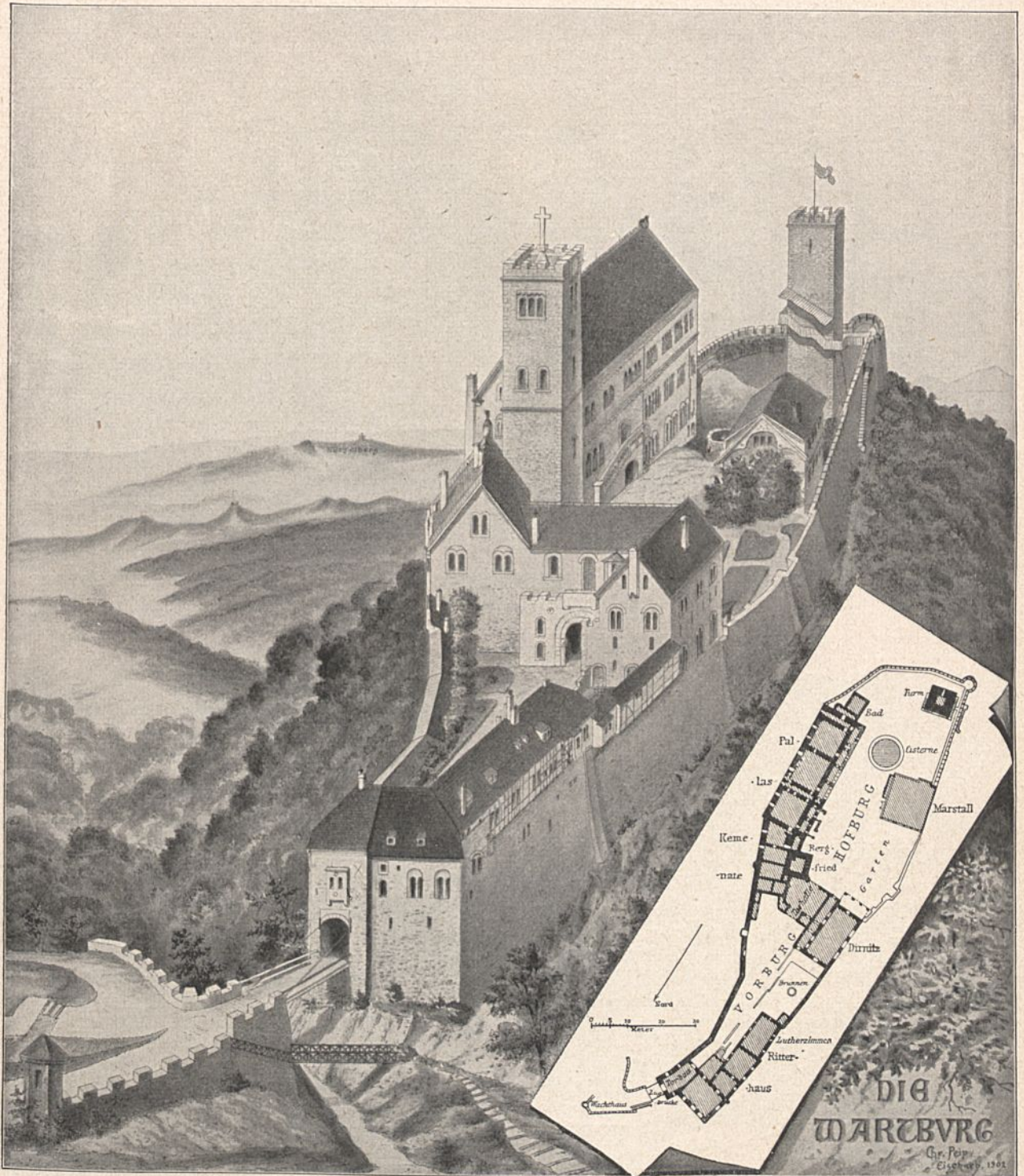


Fig. 117* und 118.* Die Wartburg. Einst Residenz der Landgrafen von Thüringen. 1067—1070 erbaut, ein Jahrhundert später umgebaut und erweitert. Walther von der Vogelweide und Wolfram von Eschenbach Gäste des Landgrafen Hermann I. (1190—1217), der sagenhafte Sängerkrieg 1207. Hermanns Sohn, Ludwig IV. der Heilige, stirbt 1227 auf dem von Friedrich II. begonnenen Kreuzzuge. Seine Gemahlin, die heilige Elisabeth, findet in Marburg Zuflucht und stirbt dort 1231; über ihrem Grabe die Elisabethkirche in Marburg. Mit Heinrich Raspe, dem Bruder Ludwigs, stirbt das Geschlecht 1247 aus. Asyl Luthers 1521—1522. Wartburgfest 1817. Von 1847—1867 neu ausgebaut. Scheide die Vorburg (Torbau, Ritterbau, Stallungen) von der Hofburg (Dornitz = Wohnung der Dienstleute, Keme-nate = Wohnung der Landgräfinnen, Bergfried, Palas oder Landgrafenhaus, Marstall und südl. Verteidigungsturm). Der Palas hatte, wie der abschließende Rundbogenfries zeigt, (wie in Goslar) ursprünglich bloß zwei Geschosse, das dritte um 1200 aufgesetzt.

Die Marienburg.

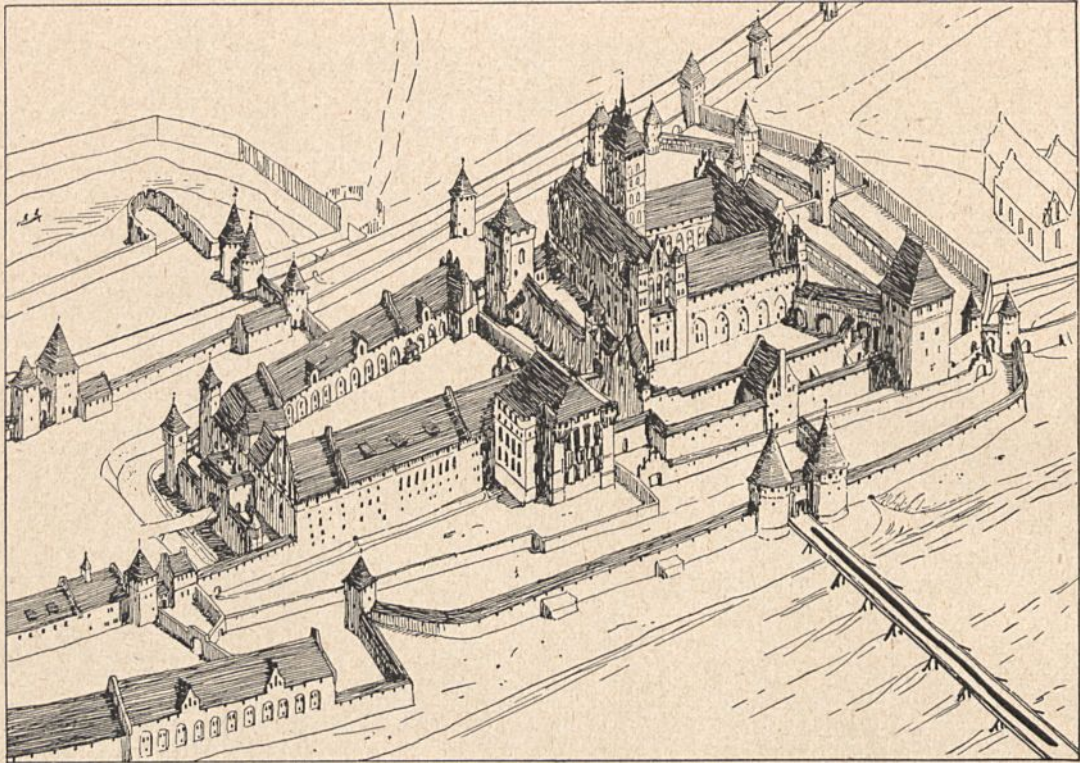


Fig. 119.* Die Marienburg zur Zeit der Hochmeister.

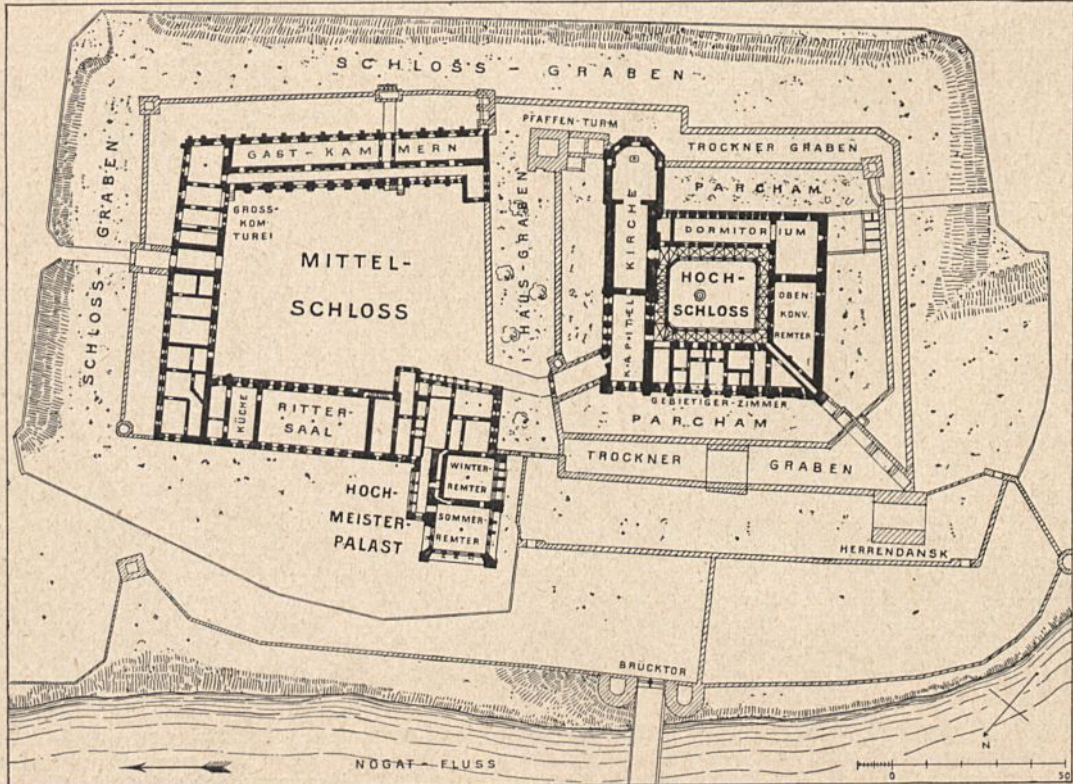
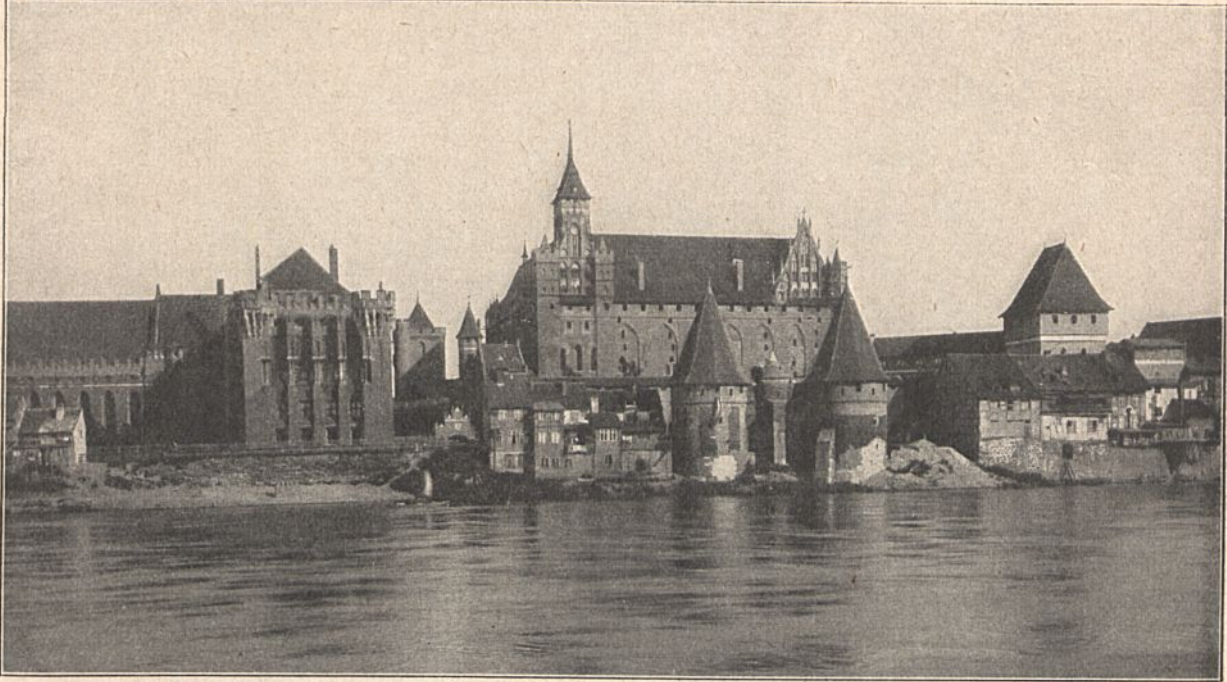


Fig. 120.* Die Marienburg. Grundriß.

Die Hauptteile der Marienburg sind Hochschloß und Mittelschloß. Das von einem breiten Umgang, dem Parcham, umgebene Hochschloß ist deutlich als Klosteranlage charakterisiert. Im Innern der Hof mit dem Kreuzgang. Beachte die mit dem Chor über das Viereck hervorragende Kirche, den Kapitelsaal, den Konventsremter, das Dormitorium und die Zimmer für die Gebietiger (Treßler und Komtur). Im Mittelschloß der Rittersaal oder Meisters großer Remter und der Hochmeisterpalast. Um 1280 erbaut; Winrich von Kniprode (1352—1383) fügte dem Mittelschloß den Hochmeisterpalast hinzu.



Rittersaal Hochm.-Pal. Pfaffenturm Hochschloß Brücktor Dansker

Fig. 121. Die Marienburg von der Nogatseite. Links das Mittelschloß, in der Mitte das Hochschloß, rechts der Herrendansk (Dansker) mit dem vom Hochschloß zu ihm führenden, auf Bögen ruhenden Gang.



Fig. 122. Kapitelsaal.

Beratungssaal (Entscheidung über Krieg und Frieden, Hochmeisterwahlen). Gewölbe von drei Pfeilern getragen.

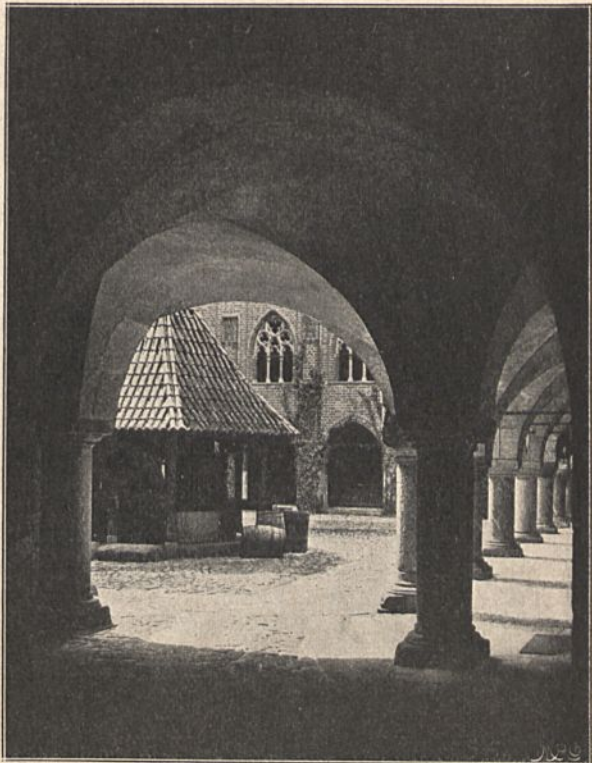


Fig. 123. Hof des Hochschlosses, Kreuzgang.

Auf einer Seite des Hofes Säulen statt der Pfeiler; Kreuzgewölbe; im Hofe der Brunnen.

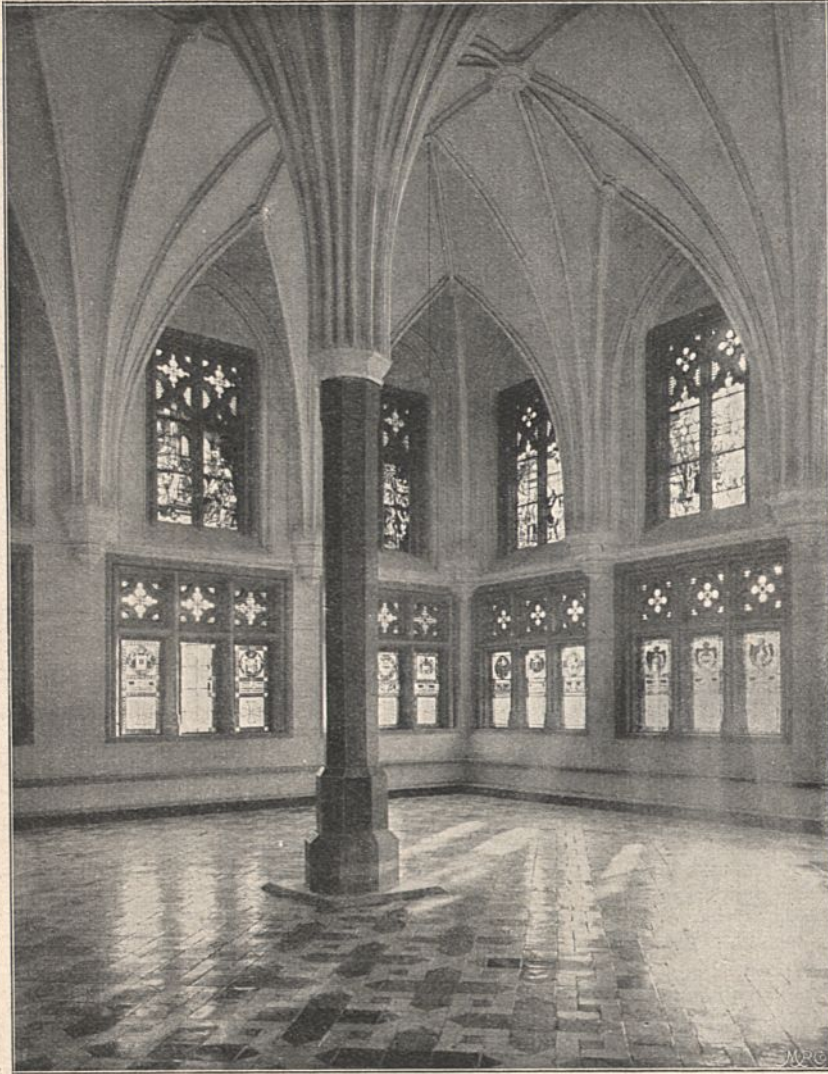


Fig. 124. Hochmeisterpalast, Meisters Sommerremter.

Der vornehmste Raum der Marienburg, durch zwei Stockwerke gehend, nach drei Seiten freiliegend, von Licht durchflutet. Auf einer einzigen Säule ruhendes Sterngewölbe.



Fig. 125.* Hochmeisterpalast, Ansicht von der Nogat her.

An den Ecken mächtige Türme; die Strebe Pfeiler durch doppelte Granit-säulen unterbrochen; wirkungsvoller Abschluß durch das zinnengekrönte Kreuzgesimse. Vertikale Tendenz der Gotik.

Das Heidelberger Schloß.



Fig. 126. Ottheinrichsbau, ein Feld des Erdgeschosses.

In jedem Feld ein Fensterpaar mit einer Figurennische, darin der antike Herkules. Die Fenster selbst in vier Teile geteilt; über den Fenstern ornamentaler Fries und giebelartige Dreiecke, darin Medaillons von musizierenden Putten gehalten. Oben dorischer Fries aus Triglyphen mit Stierschädeln und Rosetten, in der Mitte über der Nische römische Konsole.

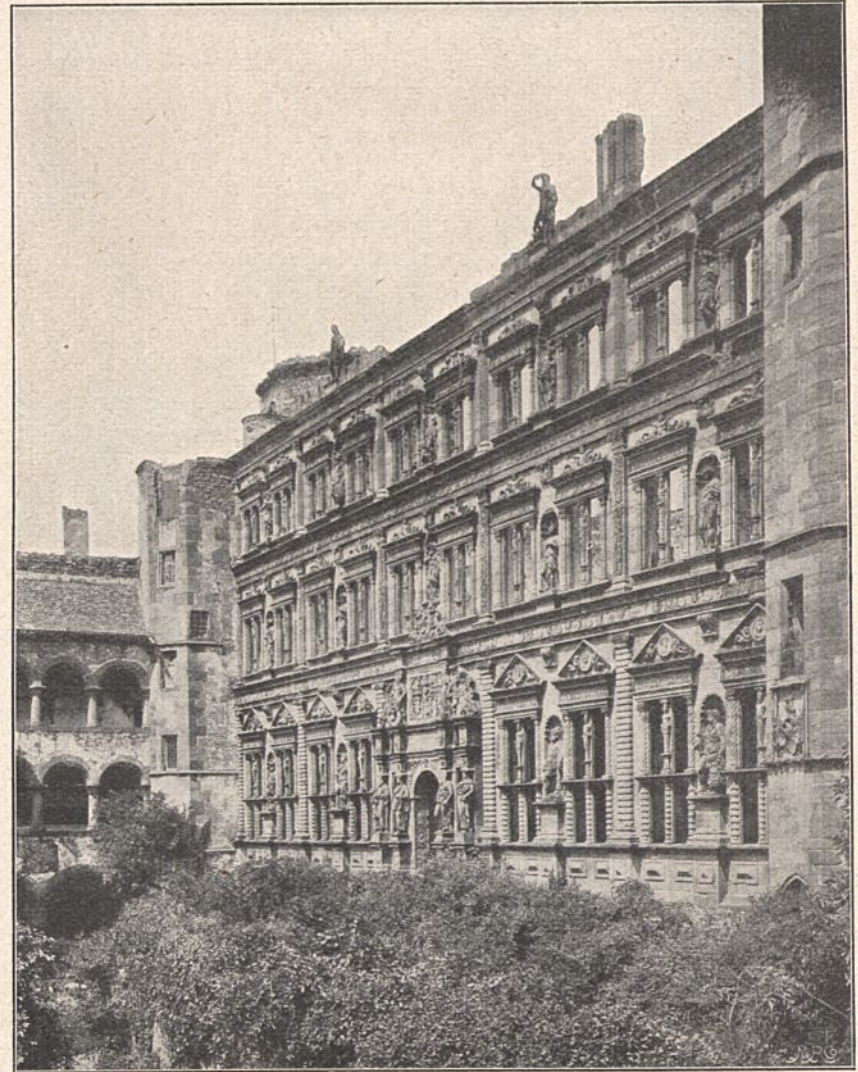
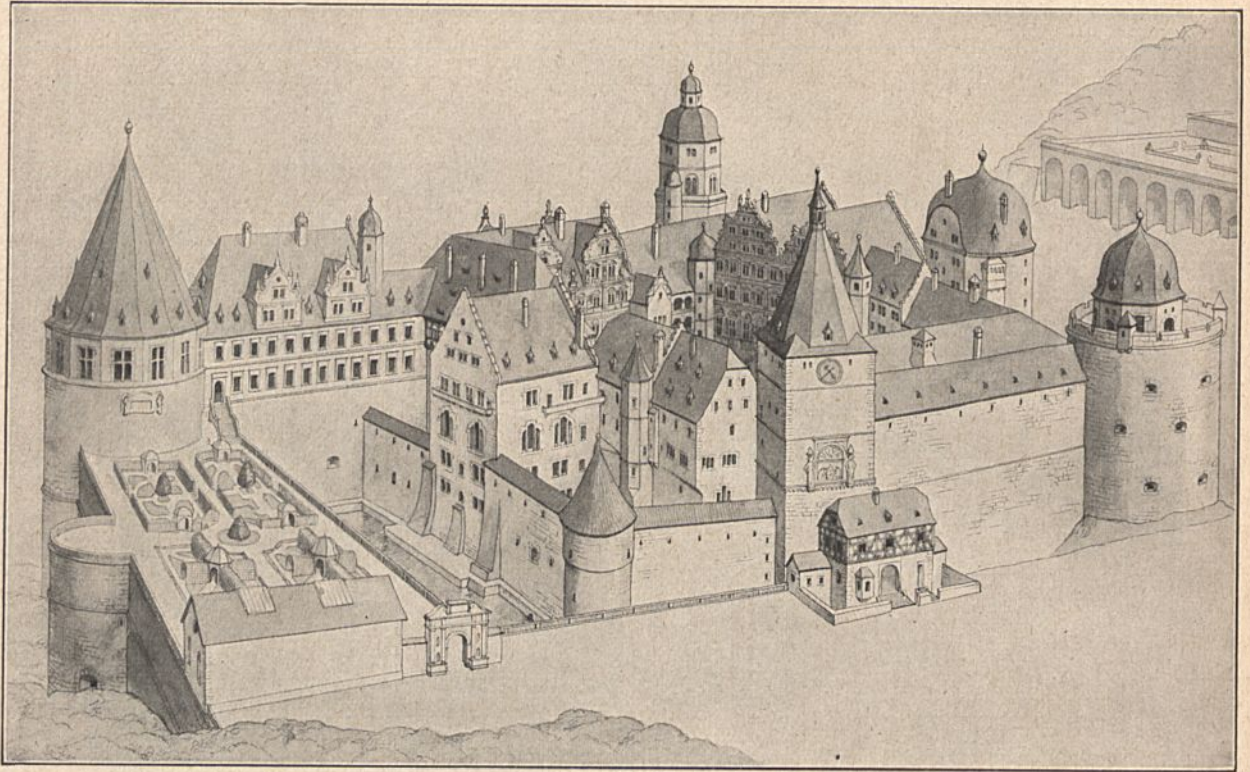


Fig. 127. Ottheinrichsbau, vom Hofe aus gesehen.

Zwischen den Treppentürmen, die für den Ludwigsbau und den gläsernen Saalbau (der links teilweise zu sehen ist) erbaut waren. Horizontale Tendenz der Renaissance. Das Portal in Anlehnung an römische Triumphbögen erbaut.



Dicker Turm. Englischer Bau. Elisabeth-Tor. Festungsviereck mit dem Glockenturm und dem Torturm. Apothekerturm. Krautturm

Fig. 128.* Das Heidelberger Schloß 1618.

Der viereckige Hof wird auf allen Seiten von Gebäuden umgeben. Gewaltige Türme schützen die Anlage. Glockenturm und Apothekerturm waren ursprünglich viel niedriger und mit einem Spitzdach versehen; um 1600 erhielten sie wie auch der Krautturm das Kuppeldach. — Über dieses Quadrat hinaus wurde erst von Kurfürst Friedrich V., dem späteren „Winterkönig“, der englische Bau und das Elisabethtor angelegt. Seine Gemahlin Elisabeth war die Tochter des englischen Königs Jakob I.

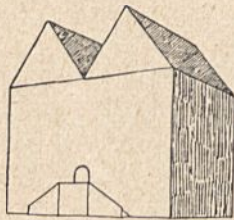


Fig. 129.*

Der Ottheinrichsbau mit zwei Satteldächern.

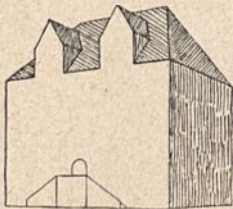


Fig. 130.*

Der Ottheinrichsbau mit Waldach und zwei Zwerchiebeln.

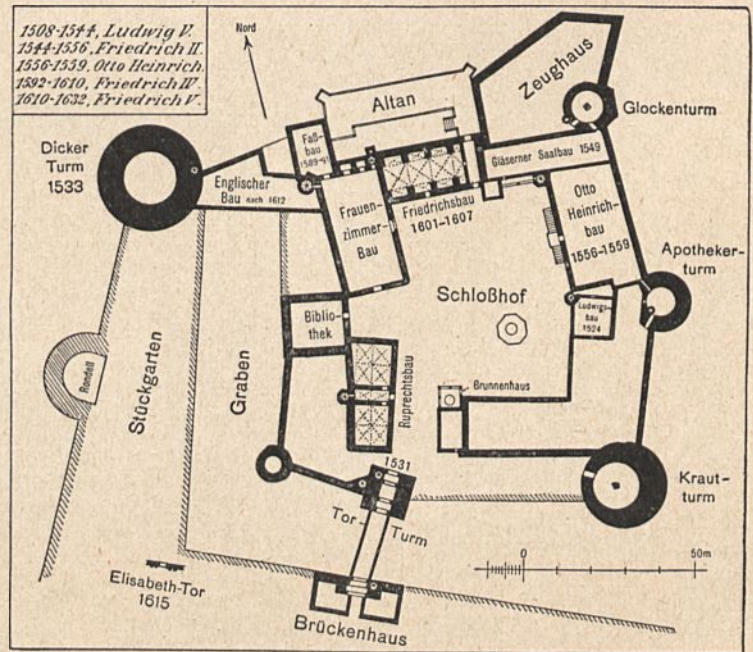
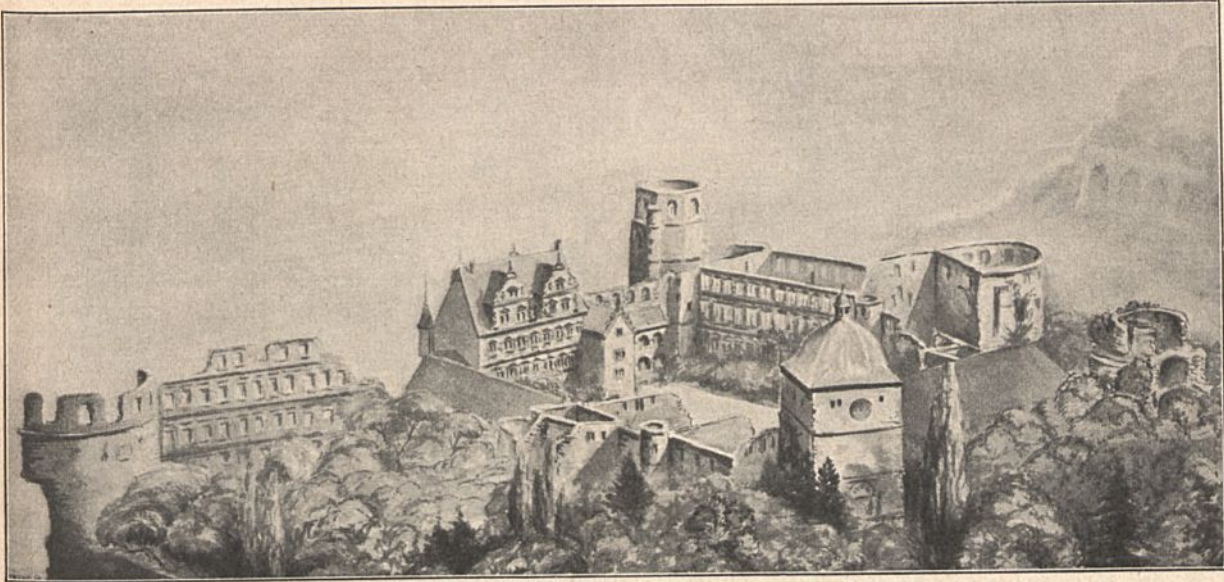


Fig. 131.* Das Heidelberger Schloß. (Plan.)

Die Bauten, die den Schloßhof umgeben, zumeist im gotischen Stil. Für uns kommen nur die Bauten der sog. Renaissance-Ecke (Gläserner Saalbau, Ottheinrichsbau, Friedrichsbau) in Betracht. — Der Ottheinrichsbau schob sich zwischen Ludwigsbau und gläsernen Saalbau, diesen zur Hälfte verdeckend, ein und eignete sich die Treppentürmchen jener beiden Bauten an. Diese Türmchen sind für das deutsche Mittelalter charakteristisch (Fig. 112 und 113), erst später kamen in Deutschland die großen Treppenhäuser auf (Fig. 137).



Dicker Turm Englischer Bau Friedrichsbau Glockenturm Torturm Apothekerturm Krautturm

Fig. 132.* Das Heidelberger Schloß in seinem jetzigen Zustande.



Bibliothek Frauenzimmerbau Friedrichsbau Gläserner Saalbau Ottheinrichsbau Ludwigsbau

Fig. 133. Der Schloßhof, nach einem Stich von Ulrich Kraus a. d. J. 1683.

Am gläsernen Saalbau die offenen Hallen (Lauben, Loggien) mit 4 oder 2 Bogen; der dazu gehörige Vorbau (= Torbau mit Durchgang aus dem Hofe) mit gotischen Fenstern und gotischem Treppengiebel (wie beim Römer Fig. 30). Der Ottheinrichsbau trug ursprünglich zwei Satteldächer mit zwei Doppelfrontgiebeln (Fig. 128—129). Später erhielt der Bau ein Walmdach, aus dem in Anlehnung an den Friedrichsbau zwei kleine Zwerchgiebel (zwerch = quer) vorspringen, Fig. 130 und 133. Der Friedrichsbau, von Johannes Schoch erbaut, am besten erhalten und jetzt ganz wieder hergestellt.

Das Schloß in Aschaffenburg.



Fig. 134. Schloß Aschaffenburg, Mainseite.

Als Residenz der Kurfürsten von Mainz 1605—1613 von Georg Riedinger aus Straßburg erbaut. Regelmäßige Anlage: vier gleichgroße Flügel um einen quadratischen Hof gruppiert. Die Mitte jeder Langseite durch formenreichen Zwerchgiebel geziert, die Ecken durch mächtige Türme betont. Diese tragen oben einen ringsum laufenden Balkon, gehen dann ins Achteck über und sind bekrönt durch eine welsche Haube mit Laterne. Ein fünfter Turm, von einem älteren Bau übernommen, kommt mit seinem Dach auf unserem Bild noch zum Vorschein. Gliederung durch wagrechte Gesimse in jedem Stockwerk. Auf der Mainseite ist eine hohe Terrasse vorgelegt.

Das Schloß in Würzburg.

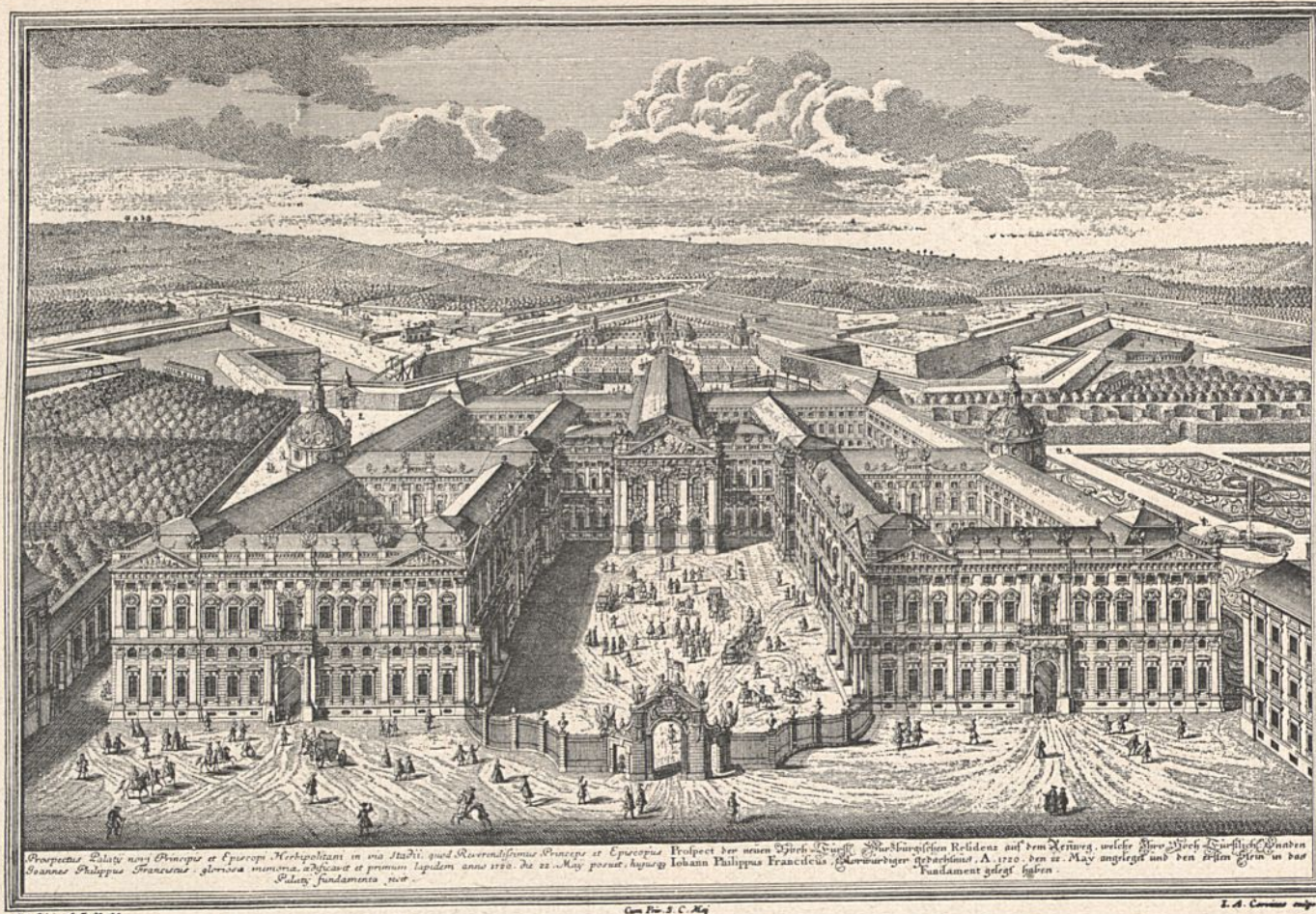
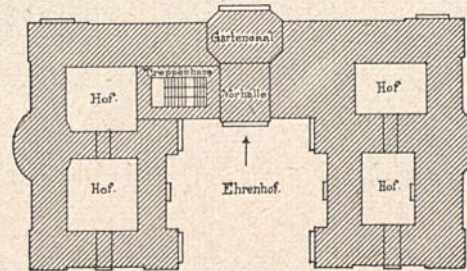


Fig. 135. Die Residenz (das Schloß) von Würzburg, nach einem Stich des Jahres 1740. Die Fürstbischöfe von Würzburg ließen den Bau 1720—1744 errichten, einer der Baumeister war Balthasar Neumann. Der Hauptbau in der Mitte, vor diesem der Ehrenhof. Rechts und links zwei Flügel, deren jeder zwei stattliche Höfe umfaßt. Außer den 5 Sälen über 300 Zimmer.



Zweigeschossig nach französischer Art, über dem Hauptgesims eine Attika. Von Pilastern und Halbsäulen gegliedert, die Wände des Erdgeschosses leicht gequadert. Der Risalit (so heißt der vorspringende Teil einer Fassade) des Mittelbaues wurde etwas anders ausgeführt als der vorliegende Stich ihn zeigt. Hinter dem Schloß Bastionen und Schanzen.



Fig. 136. Der Mittelbau der Residenz in Würzburg.
Ansicht vom Garten aus.

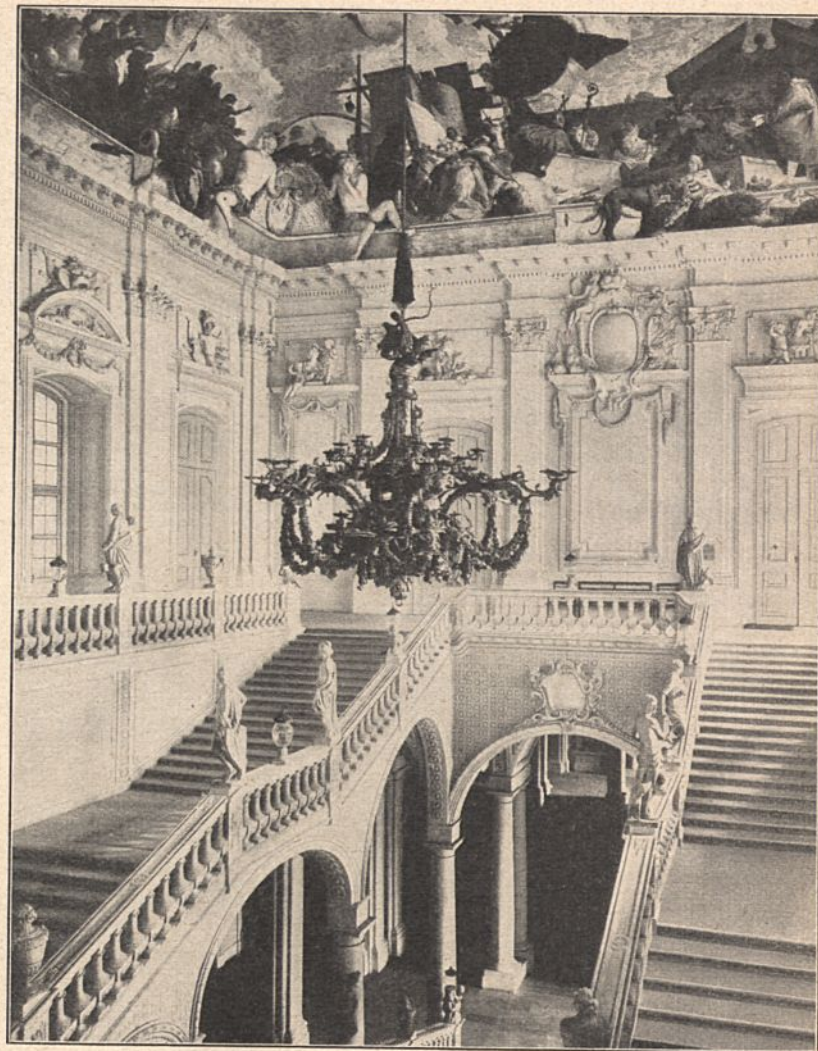


Fig. 137. Das Treppenhaus der Residenz.

Am Mittelbau unten ein durch freistehende dorische Säulen getragener Altan; große reichverzierte Fenster, zu beachten auch die ovalen Fenster sowie am Dach die runden Öffnungen (Ochsenaugen). Das Dach in zwei Teilen, der untere steil, der obere schräg, Mansardendach (sog. nach dem französischen Architekten Mansard). Mit den großartigen Treppenhäusern jener Zeit vgl. die Treppentürmchen der früheren Zeit, im Mittelalter und noch später am Heidelberger Schloß S. 57—59.

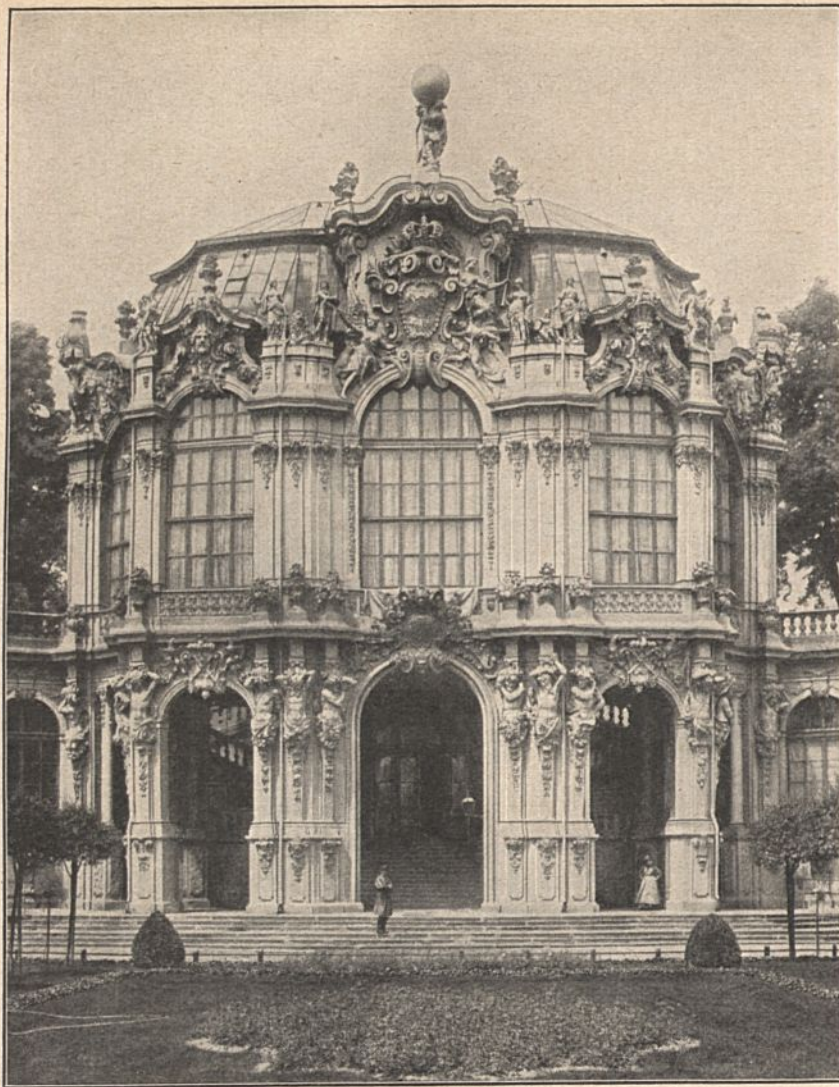


Fig. 138. Ein Pavillon des Zwingers in Dresden.

August der Starke (1694—1733) baute den Zwinger, einen rechteckigen Garten, umgeben von eingeschossigen Hallen, an die sich 6 Pavillons anschließen. Bei den Pavillons sind an Stelle der Außenwände starke Pfeiler getreten, zwischen denen die Eingänge und Fenster liegen. Ungewöhnlicher Reichtum der Formgebung. Baumeister Pöppelmann (1662—1736).



Fig. 139. Ein Zimmer im Schloß zu Bruchsal.

Bruchsal, Residenz der Fürstbischöfe von Speyer. — Gegenüber dem schweren Prunk im Treppenhaus zu Würzburg in unserem Zimmer die heitere Anmut des Rokoko. Die gerade Linie wird gemieden (Stuhlbeinell), helle Farben, idyllische Schäferszenen in den Gemälden. An der Decke das Muschelwerk.

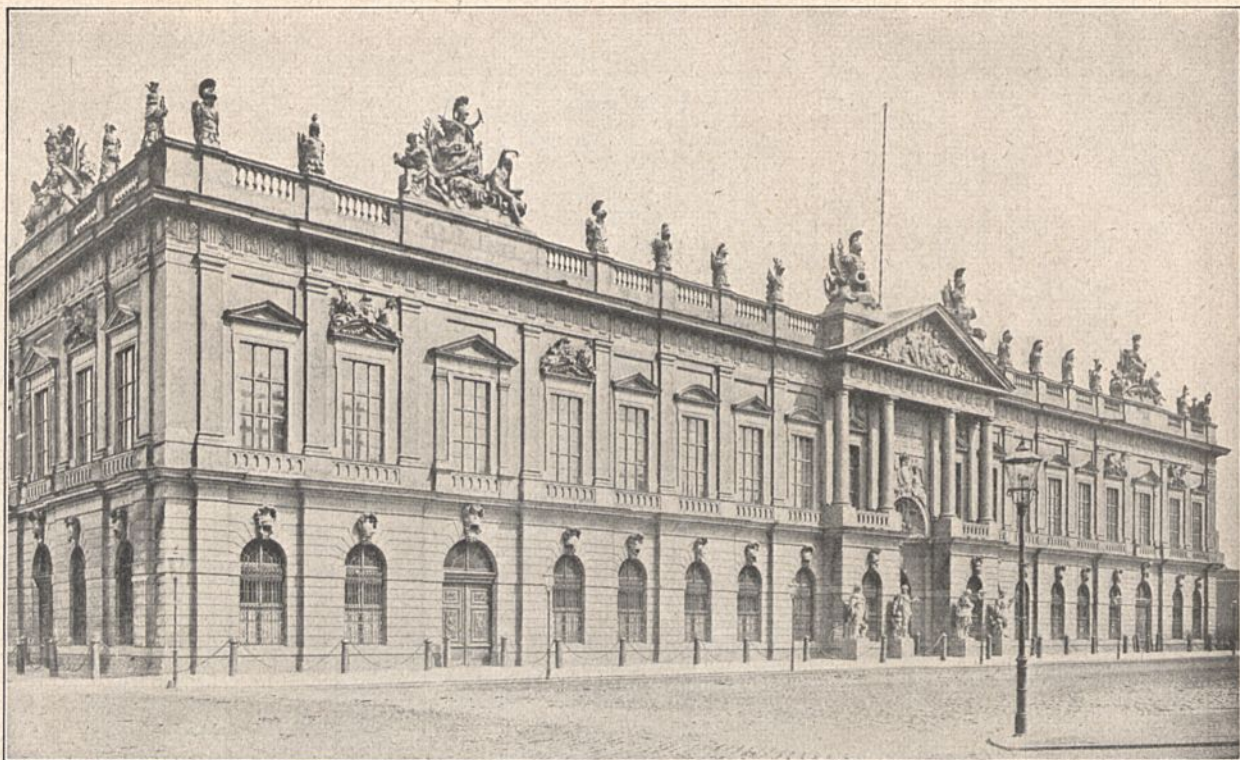


Fig. 140. Das Zeughaus in Berlin (1695—1706), jetzt Ruhmeshalle.

Im Gegensatz zu dem römischen Barockstil, der nicht frei von Überladung und Unruhe ist (Fig. 66 u. 274), steht der ältere Klassizismus, der auf die ältere italienische Renaissance zurückgeht und im Streben nach Einfachheit und Ruhe gelegentlich sogar in Nüchternheit verfällt. Als vornehmstes Werk dieses Klassizismus gilt in Deutschland das Zeughaus in Berlin; maßvoll, aber nicht ohne Kraft. Im Erdgeschoß Rustika, darüber Pilasterarchitektur, über dem Hauptgesims Balustrade mit Trophäengruppen. Das Gesims des ersten Stockes wird von dem Halbkreisbogen des Portales durchschnitten, darüber freistehende Säulen mit reichgeschmücktem Giebel.



Fig. 141. Schlüter, Medusa.



Fig. 142. Schlüter, Toter Krieger.

An Stelle der Helme, die das Berliner Zeughaus an der Fassade über den Fenstern des Erdgeschosses aufweist, im Hofe Masken von Sterbenden oder Toten, von Schlüter gearbeitet, der auch den Bau des Zeughauses vollendete (vgl. Fig. 207).

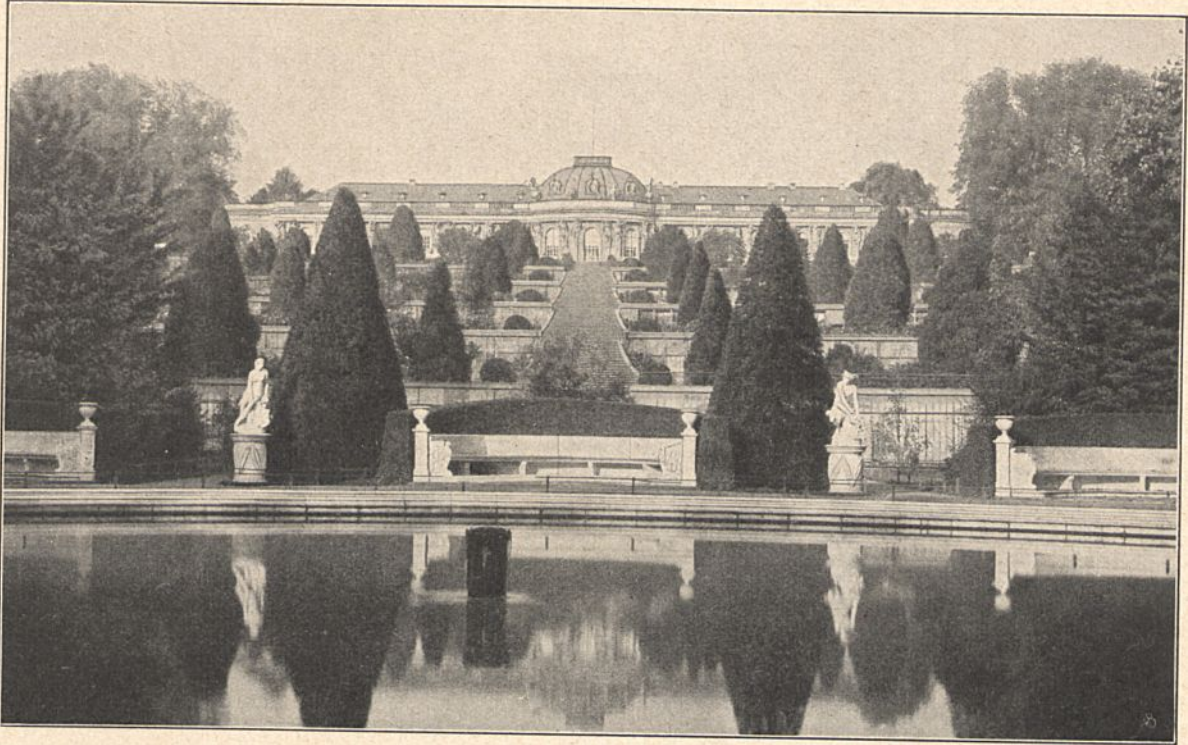


Fig. 143. Der Hauptbau des Schlosses Sanssouci

auf dem die Stadt Potsdam überragenden Hügel, der in Terrassen verwandelt ist. Der Hauptgedanke (einstöckiger Bau mit großer Terrassenanlage davor) rührt von Friedrich II. her. Die Fassade selbst sowie die innere Ausschmückung ist das Werk des genialen Künstlers von Knobelsdorff, 1745—1747. Vgl. die erste und zweite Strophe von Geibels Gedicht „Sanssouci“: Dies ist der Königspark. Rings Bäume, Blumen, Rasen; sieh, wie ins Muschelhorn die Steintritonen blasen! Die Nympe spiegelt klar sich in des Beckens Schoß usw.



Fig. 144. Schloß Sanssouci bei Potsdam.

Fasadengliederung durch Hermen, deren je zwei die tief herabreichenden Fenster umrahmen („das schmucklos heitre Schloß mit breiten Fensterischen“). Inmitten der Langfront vorspringende Rundung. Über dem Gesims Balustrade, mit malerisch bewegten Vasen geschmückt.

Luckenbach, Kunst und Geschichte. II.



Fig. 145. Eine Vogeljagd. Miniatur der Manessehandschrift in Heidelberg. Um 1330.



Fig. 146. Stephan Lochner, Maria im Rosenhag. Köln.

Der Maler der Vogeljagd ist von getreuer Nachahmung der Natur noch weit entfernt (das Pferd blau mit weißen Sprenkeln, die Eiche usw.). Perspektive unbekannt. Hundert Jahre später malt Lochner seine köstlichen Bilder, aber noch keine Darstellung des vertieften Raumes, kein Ausblick in die Landschaft, vielmehr goldener Hintergrund. Gewand der Maria im weichen Stil.



Fig. 147. Amazonenschlacht. Miniaturmalerei 1457.

Fig. 147. Vorn Griechen (rechts) mit Amazonen (links) kämpfend. Hinter dem Kampfgetümmel eine weithin sich dehnde Landschaft (Fluß, Stadt, Wiesen, Bäume, Hügel). —



Fig. 148. Konrad Witz, Zwei Heilige. Straßburg.

Fig. 148. Der Hauptmeister der neuen Errungenschaften ist Konrad Witz. Raum und Licht (Schatten!) sind seine Probleme. Er malt auch die erste Landschaft getreu nach der Natur. Die Gewänder der beiden Heiligen im eckigen Stil.

Hubert und Jan van Eyck

Das Hauptwerk der Brüder Hubert und Jan van Eyck ist der Genter Altar, der im Jahre 1432 vollendet wurde. Es ist ein gotischer Flügelaltar, bestehend aus 12 Tafeln, von denen 8 auf beiden Seiten bemalt sind. Dargestellt ist die Heilsgeschichte der Menschheit: der Sündenfall (Adam und Eva), das von Sibyllen und Propheten geweihsagte Nahen des Heilandes (Verkündigung), die Erlösung von der Sünde (Anbetung des Lammes) und die himmlische Herrlichkeit, besungen von Engelchören. Dazu treten noch die beiden Patrone (Johannes der Täufer und Johannes der Evangelist) und die beiden Stifter. Die beiden Johannes sind als Statuen gemalt, grau in grau, ihre Gewänder im eckigen Stil. Das Ehepaar ist getreu nach dem Leben porträtiert.

Die Gebrüder van Eyck, Hubert († 1426) und Jan († 1440), führen die altniederländische Malerei zu einer glänzenden Höhe. Sie mischen die Farben mit Öl und geben ihren Bildern leuchtende Kraft. Landschaft und Architektur sind an die Stelle des früheren Goldgrundes getreten, die verloren gegangene Porträtkunst ist wiedergewonnen, das Stoffliche (Gewänder, Metalle, Edelsteine) wird meisterhaft wiedergegeben.



Fig. 149. Hubert und Jan van Eyck, der Genter Altar geschlossen.



Fig. 150. Der Genter Altar geöffnet, Schema.



Fig. 151 und 152. Hubert und Jan van Eyck, zwei Bilder des Genter Altars.

Fig. 151. Acht Engel mit Kronen auf dem Haupt singen vor einem reichgeschmückten Singpult.

Fig. 152. Ein Engel sitzt vor der Orgel und blickt sinnend auf die Tasten, zwei weitere mit Harfe und Bratsche, von anderen nur die Köpfe sichtbar.



Fig. 153. Meister des Amsterdamer Kabinetts, das Liebespaar.



Fig. 154. Schongauer, die Verkündigung.

Die bedeutendsten deutschen Kupferstecher am Ausgang des 15. Jahrhunderts (vor Dürer) sind Martin Schongauer (1445—1491) und der sog. Meister des Amsterdamer Kabinetts (tätig zwischen 1475 und 1500). Schongauer pflegt besonders das religiöse Gebiet. Seine Blätter sind technisch vollendet, der Gegensatz der dunklen und hellen Stellen äußerst wirksam. Der andere Meister bevorzugt Bilder aus dem Leben und Treiben des Alltags. Ganz leicht ritzt er die Striche ins Kupfer, so daß seine Blätter das Aussehen von Federzeichnungen haben. Unser Blatt zeigt den Modeherrscher der 80er Jahre in Trikothosen und spitzigen Schnabelschuhen.

Dürer.



Fig. 155a. Dürer, Stephan Paumgartner als hl. Georg.



Fig. 156. Dürer, die 4 Apostel.



Fig. 155b. Dürer, Lukas Paumgartner als hl. Eustachius.

Fig. 155a und b. Auf den Flügeln des Paumgartneraltars, dessen Mittelstück die Geburt Christi bildet, die beiden Stifterbildnisse. In Dürers Frühzeit, vermutlich 1503 entstanden. Fig. 156. Die Apostel Dürers (Johannes und Petrus, Paulus und Markus) aus Dürers Spätzeit (1526). Die Bilder zeigen Dürers frühe und späte Malweise. Die beiden Brüder in der Tracht der Nürnberger Reiter, hart umrissen und bunt bemalt, in Stellung und Haltung echt gotisch unter der ornamental flatternden Fahne. Die Apostel in prachtvoller Malerei; am großartigsten der unübertroffene Mantel des Paulus, weiß mit dunklem Schatten. Dazu die einzigartigen Charakterköpfe.



Fig. 157 und 158. Dürer, das 1. und 3. Blatt der Apokalypse. Holzschnitte 1498. $\frac{1}{3}$ der Originalgröße.

Fig. 157. Die Vision der 7 Leuchter. Johannes hört eine Stimme erschallen, und als er sich umwendet, sieht er 7 goldene Leuchter und einen Mann (Gott), dessen langem Gewande angetan ist, dessen Augen einer Feuerflamme gleichen. In seiner Rechten hat er 7 Sterne, und aus seinem Munde geht ein scharfes zweischneidiges Schwert. Im Bilde hat sich Johannes zu Boden geworfen. — Fig. 158. Die Reiter der Apokalypse. Den vier Reitern (Pest, Krieg, Hunger, Tod) ist der vierte Teil der Menschheit verfallen. Ihnen folgt die Hölle als grauses Ungetüm, in seinem Rachen das Haupt eines gestürzten Königs. Die Reiter schauen in die Ferne, unbekümmert darum, wen sie niederreiten.



Fig. 159. Lukas Cranach, die hl. Familie mit dem Engelreigen.
Holzschnitt. Nicht ganz $\frac{1}{2}$ des Originals.



Fig. 160. Die Flucht nach Ägypten. Aus Dürers Marienleben.
Holzschnitt. $\frac{1}{2}$ des Originals.

Fig. 159. Zwei Engel nehmen als Gabe für das Christkind aus einem Nest junge Vögel unter kläglichem Schreien der alten. Die Putten des Engelreigen in neuer Zeit oft nachgeahmt (Hans Thoma). — Fig. 160. Joseph führt den Esel, der Weib und Kind trägt, und eine Milchkuh am Zügel. Als Begleiter in den Lüften die Engel. Die Verschmelzung nordischer und südlicher Flora bereits bei Schongauer.



Fig. 161. Dürer, Ritter, Tod und Teufel. Kupferstich 1513.
 $\frac{3}{5}$ des Originals.



Fig. 162. Dürer, Hieronymus in der Zelle. Kupferstich 1514.
 Fast $\frac{3}{5}$ des Originals.

Fig. 161. Ein Bild männlicher Tapferkeit und Todesverachtung. Es naht dem Ritter der Tod und zeigt ihm höhnisch das Stundenglas. Hinter dem Ritter der nach ihm greifende Teufel, er aber reitet unverzagt weiter. — Fig. 162. Der Bibelübersetzer Hieronymus bei der stillen Arbeit. Zum Frieden in seinem Innern paßt die trauliche Stille des behaglichen Gemaches. Die Sonne dringt durch die Butzenscheiben und verbreitet Licht und Wärme. Die Haustiere erhöhen den Eindruck des Gemütlichen.

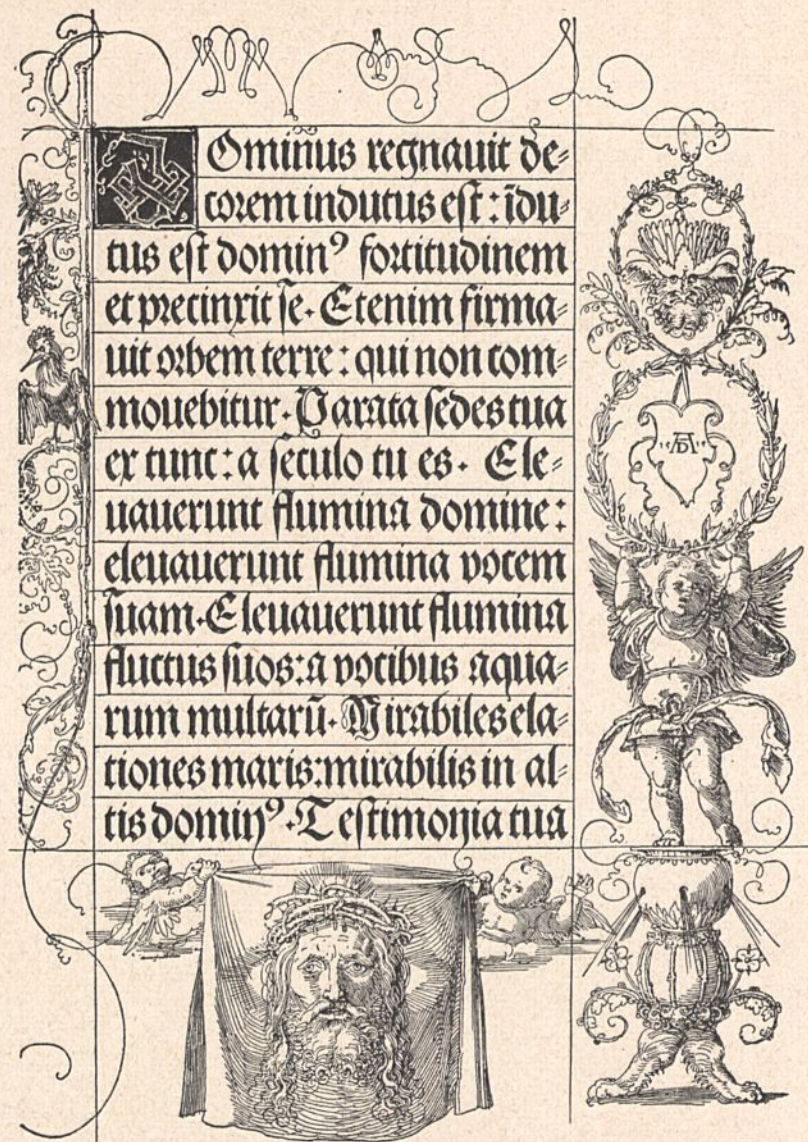
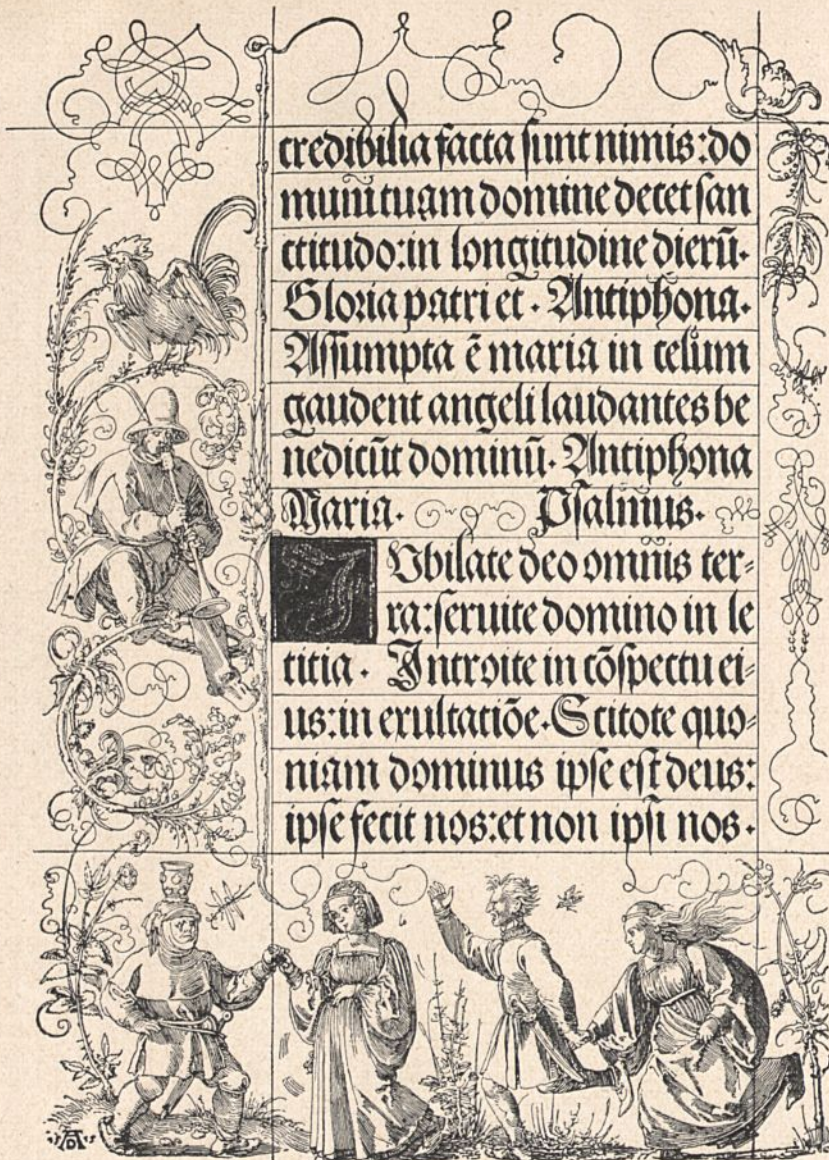


Fig. 163 und 164. Zwei Seiten aus dem sog. Gebetbuch des Kaisers Maximilian in etwas mehr als halber Größe.

Im Jahre 1515 schmückte Dürer 45 Seiten des auf Pergament gedruckten Gebetbuches mit Federzeichnungen. Die starke gotische Schrift glänzend schwarz; nur wenige Buchstaben oder Worte in leuchtendem Rot. Im Gegensatz dazu der Rahmen mit seinen Bildern, Ranken und Schnörkeln mit heller Tinte gezeichnet (rötlich, violett oder grün). — In Fig. 163 im Anschluß an den Text (Zeile 9: iubilate deo) ein Jubilieren, schalkhaft durch den Tanz von zwei Bauernpaaren, den Schalmeibläser und den krähenden Hahn dargestellt. In Fig. 164 auf dem von Putten gehaltenen Schweiß Tuch der Veronika der duldende Christus.



Fig. 165. Dürer, der heilige Georg. Kupferstich 1508.

Fig. 165. Der Ritter hat den Drachen besiegt. Er hält das erregte Pferd fest im Zügel und kann so die Hände nicht zum Gebet erheben. Dafür reckt sich die ganze Gestalt himmelwärts.

Fig. 166. Von der Höhe eines Hügels blasen zwei Putten die Trompeten zum Auszug in den Kampf (oder zum Beginn des Turniers). Sie halten einen Schild. Der dritte bringt einen Helm und will ihn einem anderen aufsetzen. Die Putten (Engel) sind Nachkommen der antiken Eroten.



Fig. 166. Dürer, Auf zum Kampf. Kupferstich.



Fig. 167. Dürer, Christuskopf. Holzschnitt.

Fig. 167 ist erst nach Dürers Tod entstanden, aber wohl sicher nach einer Zeichnung von ihm. Schmerz und Hoheit sind in den Zügen innig verschmolzen. Besondere Wirkung hat der halb geöffnete Mund.

Fig. 168. Maria sieht auf den Knaben, der mit einem Vogel spielt. Der Tag scheint sich dem Abend zuzuneigen, ein kühler Wind fährt über die Landschaft und vertreibt die Wolken. Maria kann sich bei dem Spiel des Sohnes nicht mitfreuen, schwermütig denkt sie an das kommende Leid.



Fig. 168. Dürer, Madonna mit der Meerkatze. Kupferstich.

Holbein.



Fig. 169. Holbein, Tod und Kind.



Fig. 170. Holbein, Tod und Ackermann.

Fig. 169. Der Tod raubt der Mutter das Kind, während sie ihm den Brei kocht.

Fig. 170. Der Tod treibt die (vier) Pferde an: hilft er dem Bauer bei der schweren Arbeit, oder will er die Pferde scheu machen und ein Unglück herbeiführen, bei dem der Bauer sein Leben einbüßt? Im Hintergrunde das friedliche Dorf, von den Strahlen der untergehenden Sonne beleuchtet.

Fig. 171. Der Tod geleitet den lebensmüden Greis zum offenen Grabe, ihm auf dem Hackbrett die Todesmelodie vorklimpernd.

Fig. 172. Der Tod reißt den Krämer mit sich fort, während im Hintergrund ein Gespenst mit dem Trumscheit die Musik dazu macht.



Fig. 171. Holbein, Tod und Greis.



Fig. 172. Holbein, Tod und Krämer.

Fig. 169—172. Vier Bilder aus Holbeins Totentanz in Originalgröße.

In Holz geschnitten, entstanden um 1524 und 1525, später vermehrt. Die Darstellungen des Totentanzes beginnen im Anfang des 14. Jahrh., wie es scheint in Basel, als die Pest zahllose Opfer forderte. Bei Holbein wird nicht getanzt, aber der Tod rafft alles ohne Unterschied des Standes oder Alters hinweg. In den Gestalten des Todes zeigt die „vielwinkelige Linienführung des an allen Gelencken verzackten Umrisses und die ausdrucksreiche Wucht der ausgreifenden Gebärde“ den Meister als Spätgotiker.



Fig. 173. Holbein, Madonna des Bürgermeisters Meyer, 1526.

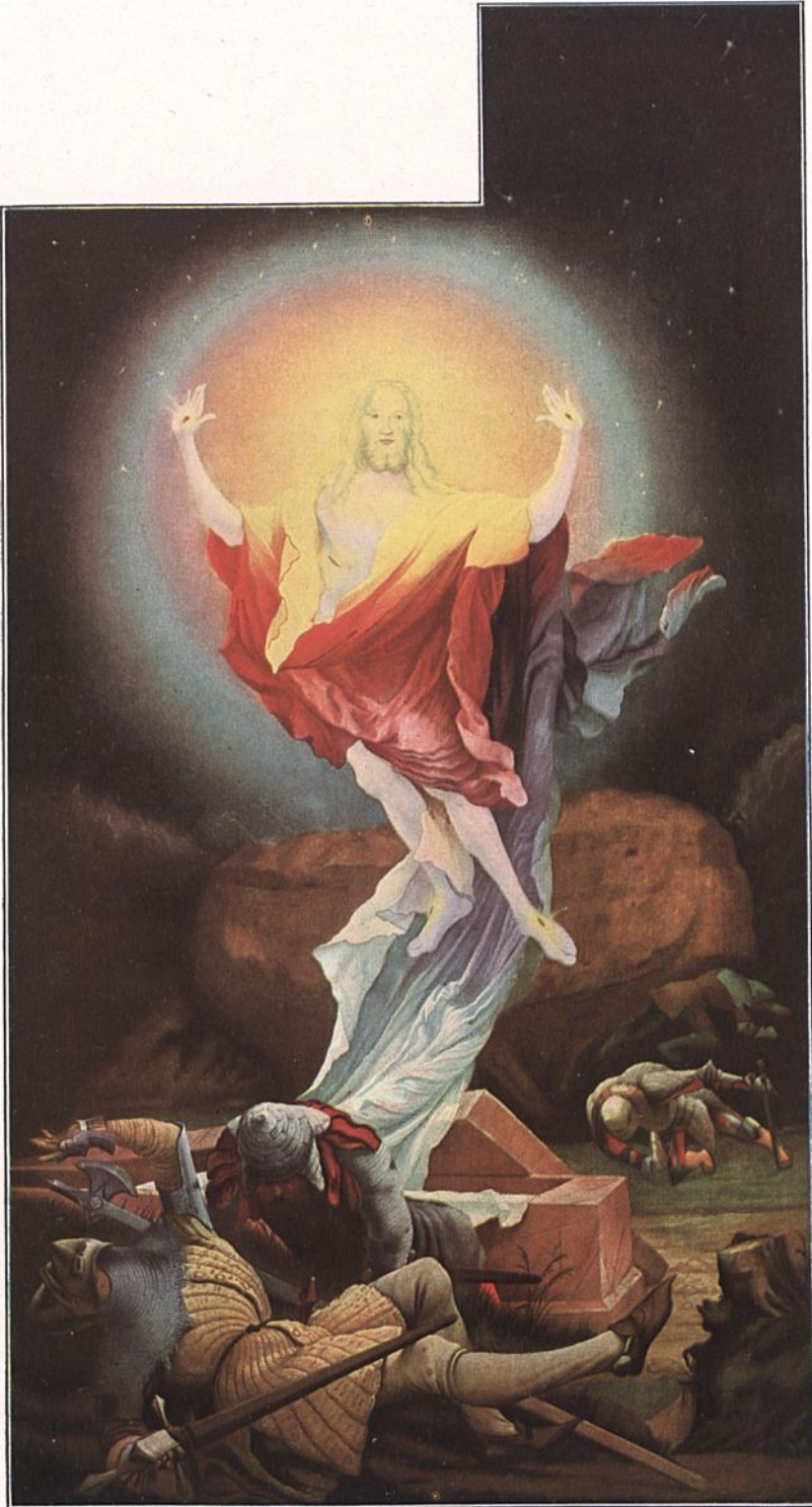


Fig. 174. Grünewald, Auferstehung, um 1510. Colmar.

Aus Friedländer, „Der Isenheimer Altar“ (F. Bruckmann, München).

Grünwald, der Isenheimer Altar.

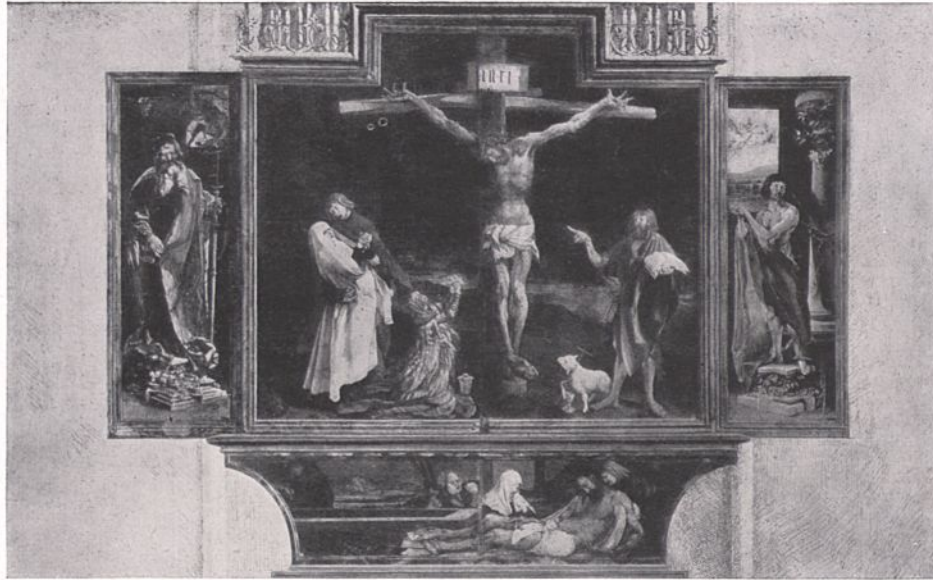


Fig. 175. Grünwald, der Isenheimer Altar bei geschlossenen Flügeln.



Fig. 176. Grünwald, der Altar nach Öffnung des ersten Flügelpaares.

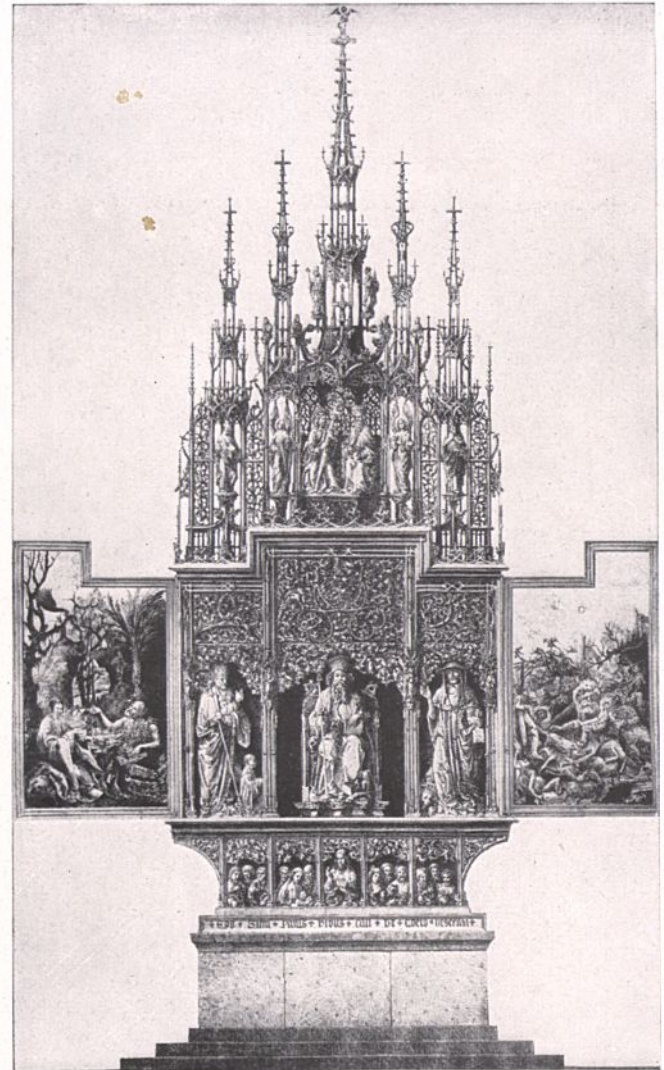


Fig. 177. Grünwald, der Isenheimer Altar ganz geöffnet.
Für das Antoniterkloster in Isenheim (Elsaß) bedeckte Grünwald einen großen Wandelaltar mit Gemälden, 1509—1511. Die Schnitzarbeit (das Gesprenge, die Figuren im Schrein und an der Staffel) wurde von Nikolaus von Hagenau ausgeführt.

(Fig. 175—177 nach H. A. Schmid, Grünwald.)



(Fig. 178 und 180 nach dem Tafelwerk von Oskar Hagen, der Isenheimer Altar von M. Grünewald. Verlag R. Piper & Co., München.)

Fig. 178. Der hl. Antonius.

Fig. 179. Mutterglück.

Fig. 180. Der hl. Sebastian.

I. Das Hauptbild, die Kreuzigung, von den Einzelbildern des Antonius (mit den Zügen des Klosterabtes) und des Sebastian (mit den Zügen Grünewalds) umrahmt. Auf der Altarstaffel Christi Beweinung. — II. Nach Öffnung des ersten Flügelpaares sehen wir die Verkündigung, die Feier der Geburt Christi und seine Auferstehung. — III. Im Schrein drei holzgeschnitzte Figuren, Antonius umgeben von Augustinus und Hieronymus; in der Staffel Christus und die 12 Apostel. Auf den Flügelgemälden Grünewalds der Besuch des Antonius beim Einsiedler Paulus und die Versuchung des Antonius.



Fig. 181. Raffael, Sixtinische Madonna, um 1512. Dresden.

Raffael und Michelangelo.



Fig. 182. Raffael, Madonna della Sedia.
Florenz.



Fig. 183. Raffael, Madonna Conestabile.
Petersburg.

Von den Madonnenbildern Raffaels ist das berühmteste die sogen. Sixtinische Madonna. Papst Sixtus und die hl. Barbara umgeben die Gottesmutter. Das Ganze im Dreieck aufgebaut, dessen Spitze der Kopf der Maria bildet. — Gern wird damals das Rundbild gewählt, da auch im Rahmen die Harmonie zum Ausdruck kommen soll.

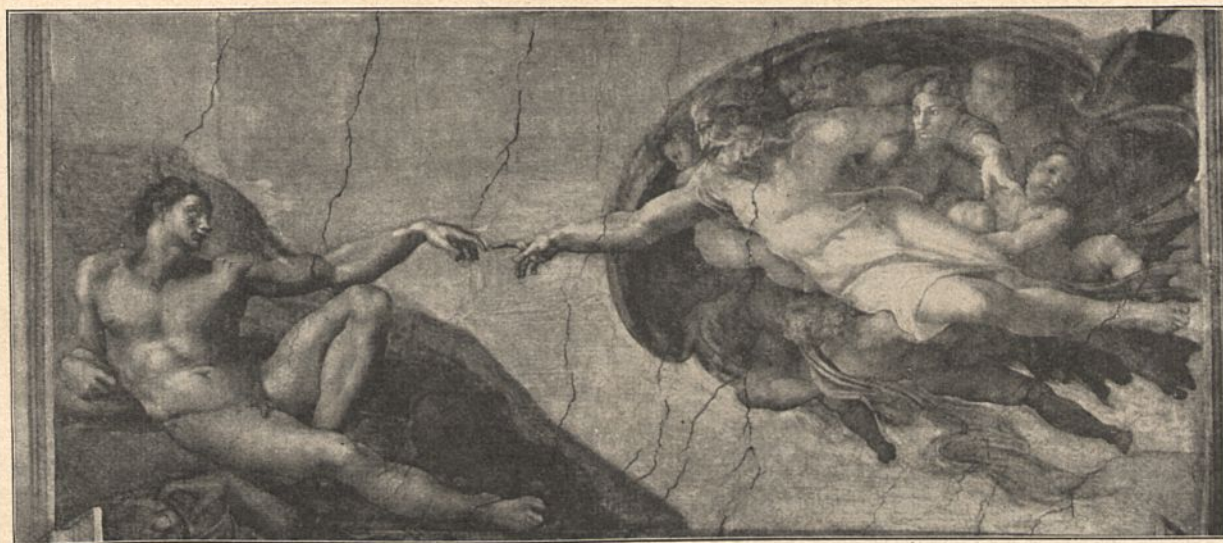


Fig. 184. Michelangelo (1475—1564), Erschaffung Adams. Aus dem Deckengemälde in der Sixtinischen Kapelle des Vatikans.

Gott schwebt abwärts zur Erde nieder, von Engeln umgeben und getragen. Aus dem Finger Jehovas strömt das Leben in den bisher starren Körper des Menschen. Dieser empfindet Gottes Nähe und richtet sich langsam empor.

Lionardo da Vinci.



Fig. 185. Lionardo da Vinci (1452—1519), das Abendmahl. Wandgemälde im Speisesaal eines Klosters. Mailand.

Der Maler will die Wirkung der Worte Christi zeigen: „Einer unter euch wird mich verraten“. Staunen, Furcht, Abscheu, Schuldbewußtsein spiegeln sich in den Gesichtern der Jünger wieder, die in Gruppen von je 3 geordnet sind und Christus umgeben. Der Verräter sitzt zwischen Johannes und Petrus. Die lebhaftige Gebärdensprache ist dem Italiener eigen, der Deutsche kennt sie nicht.

Das Gemälde war sehr zu Schaden gekommen und ist neuerdings wieder hergestellt worden. Unsere Abbildung gibt einen Stich wieder, den der Kupferstecher Raffael Morghen im Jahre 1800 gefertigt hat.

Tizian (und Velasquez).



Fig. 186. Tizian (1477—1576), Karl V.



Fig. 187. Velasquez, Prinz Balthasar Carlos.

Tizian ist vor anderen italienischen Malern als Meister der Farbe berühmt. Mehrfach malte er den Deutschen Kaiser Karl V. Vergl. die Schaumünze Fig. 276, 4.

Zum Vergleich mit Tizians Reiterbildnis bringen wir das des spanischen Malers Velasquez (1599—1660, spr. weláßkeds), der 100 Jahre später lebte und neben Murillo (spr. Murilljo, 1617—1682) unter den spanischen Malern dieser Zeit den größten Ruf genießt.



Fig. 188. Tizian, Madonna des Hauses Pesaro. 1526.

Maria hat sich in der Vorhalle des Palastes der Pesaro auf einem Thron niedergelassen. Petrus (links) und Antonius von Padua (rechts) empfehlen ihr die Familie Pesaro. Zu ihr gehört der Fahmenträger, der einen gefangenen Türken herbeiführt und damit als Sieger über die Ungläubigen vorgestellt wird. Das Ganze im Architekturrahmen, oben von Wolken getragen zwei Engel.



Fig. 189. Correggio (1494—1534), Madonna mit dem heiligen Hieronymus. 1527—1528. Parma.

In sonniger Landschaft unter rotem Zeltdach sitzt Maria mit dem Jesuskinde, das zum geistigen Mittelpunkte gemacht ist. Ihm hält Hieronymus, ein halbnackter Riese, sein großes Buch dar, auf das auch der größere Engel hinweist. Links schmiegt sich verehrend und bewundernd Magdalena an Jesus an. Hinter ihr ein Engel mit einem Salbengefäß. Sinnliche Anmut und bezaubernde Licht- und Farbenwirkung sind Correggios Stärke.



Fig. 190. Rubens (1577—1640), die Madonna des heiligen Ildefonso. Wien.

In einer Architekturnische Maria, umgeben von vier weiblichen Heiligen. An den Stufen des Thrones St. Ildefonso, dem die Madonna ein Meßgewand überreicht. Oben, von Licht umflutet, drei Engel mit Rosenkränzen.

Fig. 190—199. Im 17. Jahrhundert erreicht die Malerei in den Niederlanden ihre höchste Blüte. In den spanischen und katholischen Ländern Flandern und Brabant ist Rubens der Führer, im freien und protestantischen Holland Rembrandt. Alle Zweige der Malerei werden jetzt ausgebildet, die Holländer wenden sich mit besonderer Vorliebe dem Sittenbild und der Landschaft zu, hier hat die moderne Malerei ihre Wurzeln.



Fig. 191. Pieter Janssens, Lesende Frau. München.



Fig. 192. Rembrandt (1606—1669), Faust. Radierung.

Fig. 192. Die Beschwörung ist gelungen, eine strahlende Lichtscheibe leuchtet aus dunklen Dämpfen hervor. Daneben der von einer Hand gehaltene Zauberspiegel. Helldunkel. — Fig. 193. Der heilige Mann wirft sich mit Inbrunst vor dem Kreuze nieder.

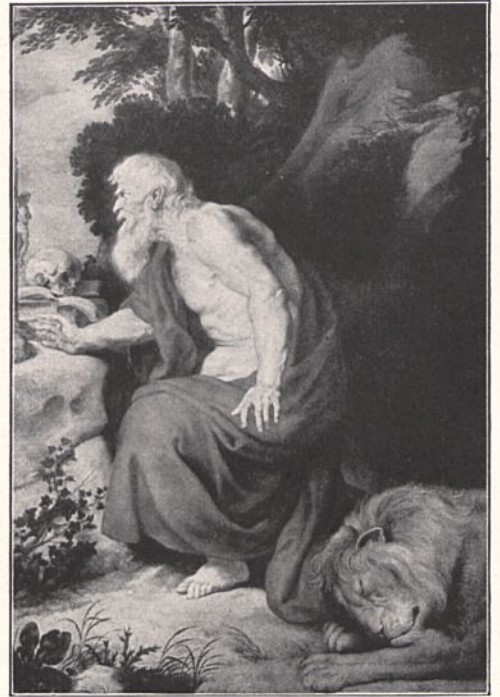


Fig. 193. Rubens (1577—1640), Hieronymus.



Fig. 194. A. Brouwer (1606—1638), die Operation.

Fig. 194. Häßlichkeit, gemeine und verzerrte Züge werden treu nach der Natur wiedergegeben. Brouwer liebt es, Trinkgelage und Prügeleien darzustellen. Er stirbt früh. — Fig. 195. Helldunkel. Die Köchin nimmt aus einem Kübel einen Fisch, ein Knabe bringt einen Hasen. Ringsum Geräte und Lebensmittel.



Fig. 195. Gerard Dou (1613—1675), die Küche.

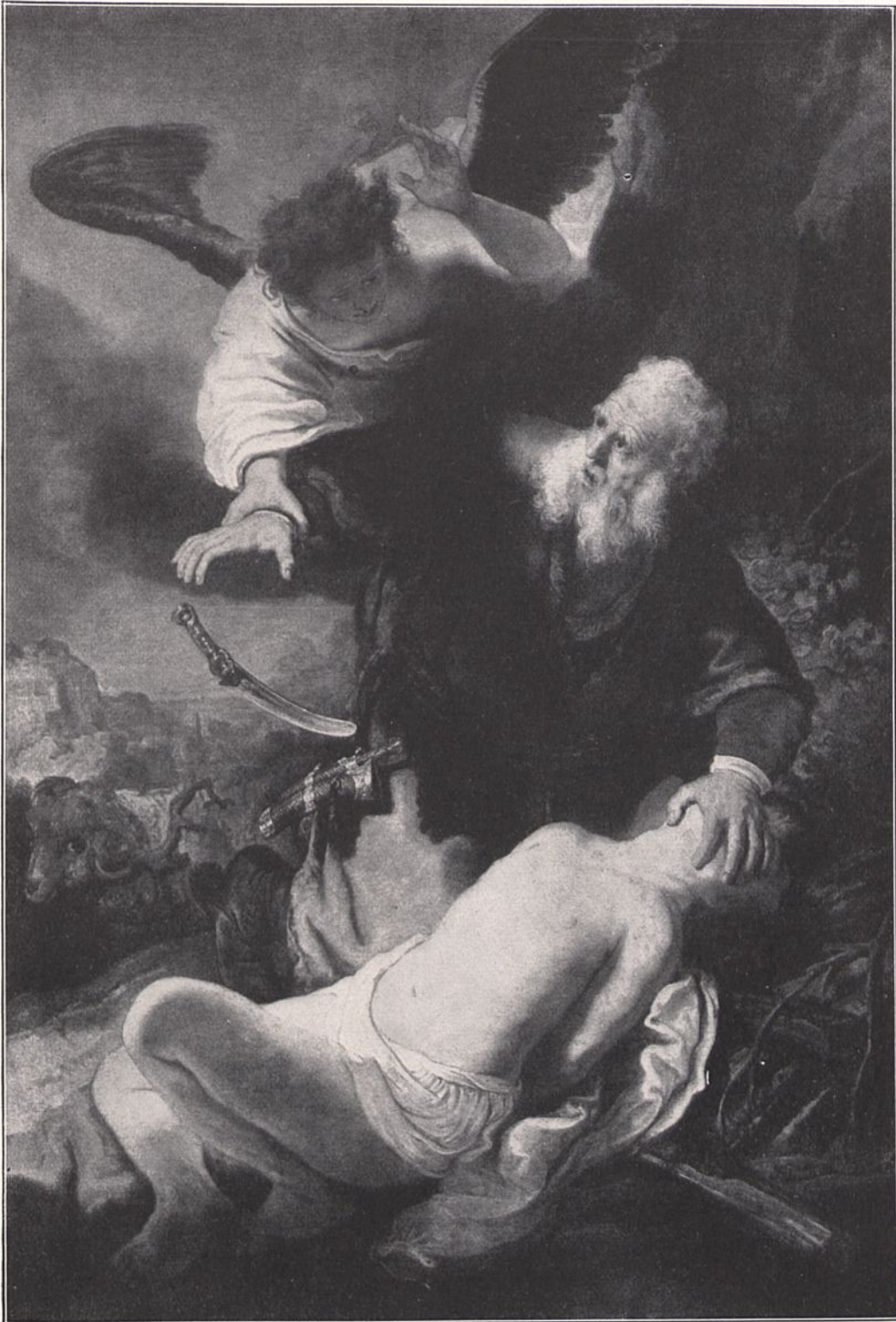


Fig. 196. Rembrandt (1606—1669), Isaaks Opferung. 1636. München.

In früher Morgenstunde — ein heller Lichtstrahl beleuchtet scharf einige Teile des Bildes — will Abraham das Opfer vollziehen und wird von einem Engel daran gehindert. Im Hintergrunde der Widder. In Abrahams Antlitz das Entsetzen über die Tat, die er begehen will, und die Bestürzung über die Störung.

Im Andachtsbild stellt Rubens gern das Leben von Heiligen dar. Religiöse Inbrunst und leidenschaftliche dramatische Bewegung herrschen in diesen Bildern. Man vgl. den Hieronymus von Rubens S. 90 mit dem von Dürer S. 74. Auch Rembrandt behandelt religiöse Stoffe, aber es entstehen keine eigentlichen Andachtsbilder. Wenn er die biblischen Stoffe als historische Ereignisse darstellt, so weiß er mit gleicher Kunst den äußeren wie den inneren Vorgang wiederzugeben und dabei den tiefsten seelischen Ausdruck zu finden. Große Wirkung erreicht er durch den Gegensatz von Licht und Dunkelheit (Helldunkel).



Fig. 197. Rembrandt, Der Segen Jakobs, 1656. Kassel.
Nach Originaldruckstöcken im Besitze der Firma E. A. Seemann, Leipzig.



Fig. 198. Jacob Ruysdael (spr. reusdal, 1628—1682), Windmühle. Amsterdam.



Fig. 199. Ruysdael, frische Brise. London.

Christus am Kreuz.

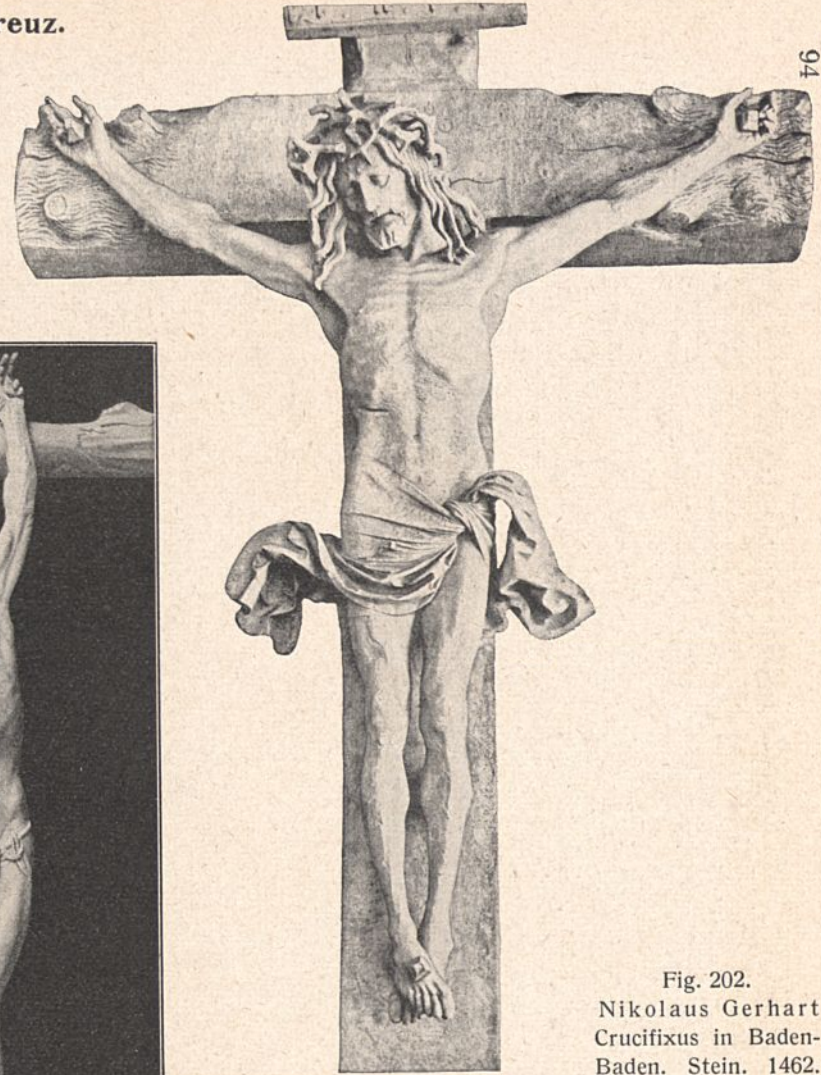


Fig. 200. Romanischer Crucifixus der Reichenau. Holz. Ende des 12. Jahrh.

In der romanischen Zeit Christus mit niedergesenktem Haupte (für den Beschauer immer nach links); Füße nebeneinander (vier Nägel). Ruhig herabfallendes, längeres Gewand; zunächst ohne Dornenkrone. — Der Christus von Wechselburg mit Neuerungen: einfache Dornenkrone, der Lendenschurz seitlich geknotet, mit doppeltem Überhang und mit dichtem Gefältel, Aufhebung der Symmetrie: die Füße durchbohrt übereinander, der rechte stets oben (drei Nägel), Ausbiegung der Hüfte und Vorschieben des Knies an der rechten Seite.



Fig. 201. Christus des Fürsten Lobkowitz. Elfenbein. 1750.



94

Fig. 202. Nikolaus Gerhart Crucifixus in Baden-Baden. Stein. 1462.

Im 14. Jahrh. wird der Schmerz noch mehr betont (Beine hochgezogen, Körper gekrümmt, Antlitz, Hände und Füße krampfhaft verzerrt). In scharfem Gegensatz dazu die Bildung des Nikolaus Gerhart, gerade Linie und bis auf den flatternden Schurz Ruhe. Der Kopf S. 102.

In der Barockzeit neigt Christus das Haupt schmerzhaft zur Seite (manchmal auch nach oben). Arme fast senkrecht. Großes Können in der Behandlung des Körpers. Das Lendentuch ist ganz kurz, wird auf der rechten Seite zum Knoten geschürzt und durch einen Strick um den Körper gehalten.

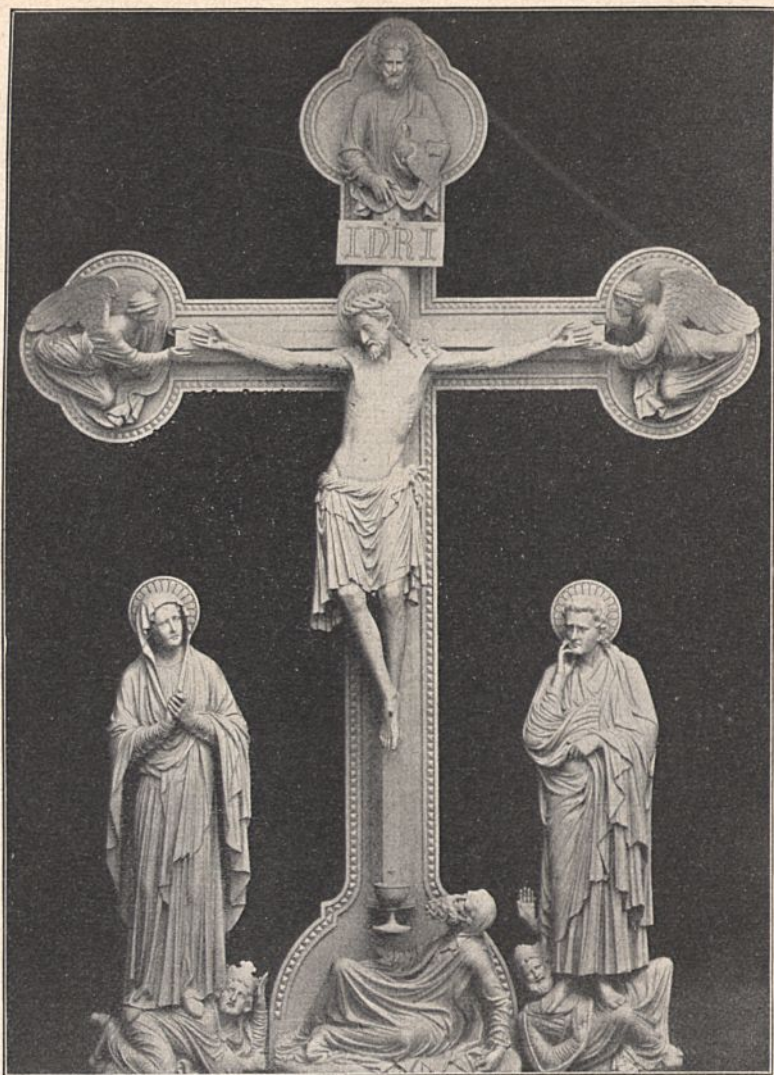


Fig. 203. Kreuzesgruppe zu Wechselburg (Sachsen). Holz 1230.



Fig. 204. Simon Lainberger, der Georgsaltar in Nördlingen.
Holz. 1478—1480.

Fig. 203. Christus am Kreuz, das Haupt der Mutter zugewandt. Maria steht auf dem besiegten Heidentum (gekröntes babylonisches Weib). Gegenüber Johannes auf dem überwundenen Hohenpriestertum der Juden. Der seinem Grab entstiegene Adam empfängt für die sündige Welt das erlösende Blut. Engel halten das Kreuzesholz, oben Gott Vater und der Heilige Geist. — Fig. 204. 250 Jahre später die Nördlinger Gruppe. Lainberger liebt schwere stoffreiche Gewänder mit tiefen Unterschnidungen und eigenartige Fußstellung. Im Johannes ungehemmter Schmerzausbruch. Christi Kopf S. 102.

Das Reiterbildnis.

Die erste große Reiterfigur des deutschen Mittelalters ist der Bamberger Reiter. Das Roß ruhig, dienend und abwartend, nur dazu da, den Herrn in seiner ganzen Hoheit und Würde zu zeigen. Über 200 Jahre später wurde zum Andenken eines Sieges der Schweden über die Dänen von einem Lübecker Meister (Bernt Notke?) der hl. Georg geschaffen.



Fig. 205. Bernt Notke (?), der hl. Georg. 1488.
Stockholm, Museum. Holz, 3 m hoch.

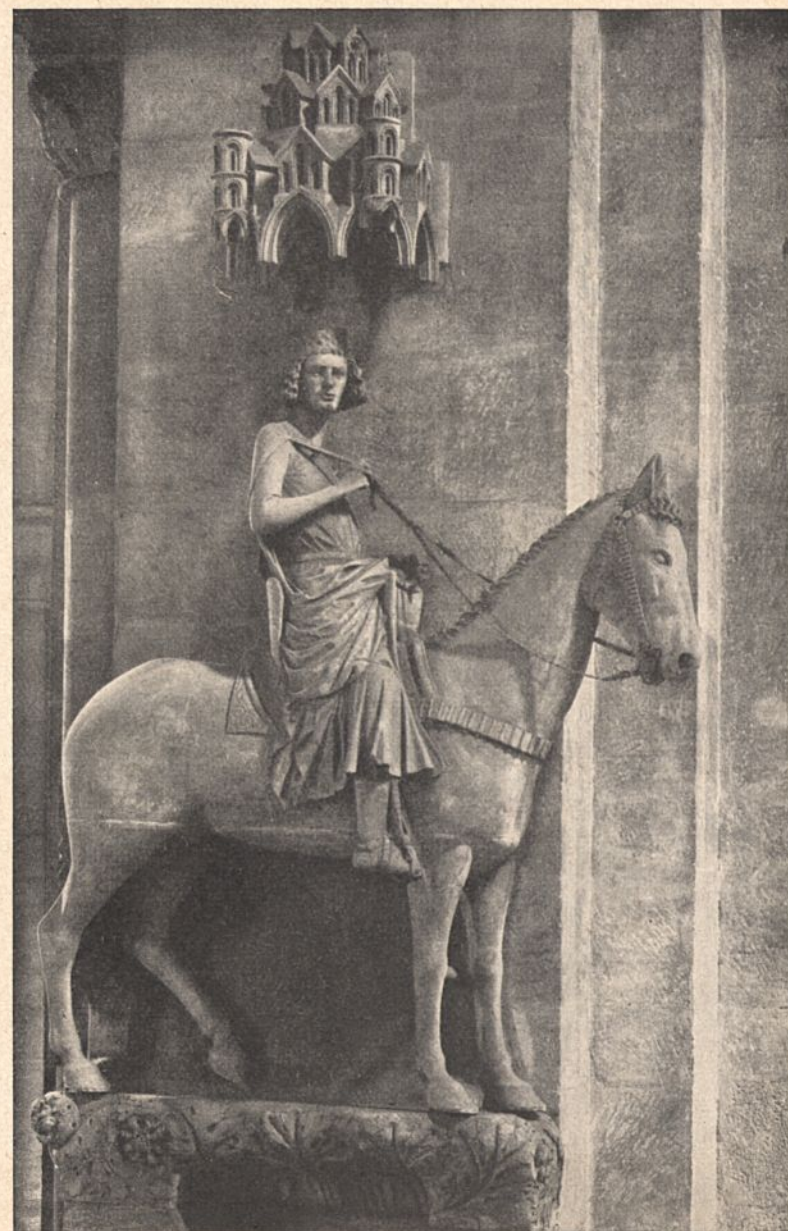


Fig. 206. Der Bamberger Reiter. Um 1260. Im Innern des Domes zu Bamberg.



Fig. 207. Schlüter, Reiterbild des Großen Kurfürsten, Berlin.



Fig. 208. Verrochio, Reiterbild des Colleone. Venedig.

7 In der Renaissance lebt das Reiterbild wieder neu auf. In Italien schuf Verrochio (1435—1488) das Reiterbild des Söldnerführers Colleone. C. richtet sich straff im Sattel auf, das trotzige Auge auf den Feind gerichtet; es ist der Condottiere voll Selbstbewußtsein und Kühnheit. — Das Standbild des Großen Kurfürsten ist Schlüters bekannteste Schöpfung, es wurde 1703 aufgestellt. Die gewaltige Persönlichkeit des Herrschers ist vortrefflich wiedergegeben; die Bewegungen von Roß und Reiter sind von so hinreißender Gewalt, daß man die teilweise römische Tracht (Sandalen) darüber ganz vergißt. (Die vier gefesselten Sklaven am Sockel des Denkmals rühren nicht von Schlüter selbst her.)



Fig. 209. Otto Semoser.
Freising 1230.



Fig. 210. Liegendes Grabmal Heinrichs des Löwen († 1195) und seiner Gemahlin Mechthilde († 1189). Braunschweig 1230.



Fig. 211. Graf Wiprecht von Groitzsch († 1124), Pegau bei Leipzig. 1230.

Fig. 209—211. Die Grabmäler zeigen die Gestalt des Toten in Vorderansicht. — Fig. 209. Geschmackvolle Form der Grabplatte: das Bildnis rings von einer Inschrift umgeben, Semoser auf blauem Grunde in rotem Kleide und weißem Mantel. — Fig. 210. Herzog Heinrich hält in der Rechten das Modell des von ihm gegründeten Domes. Köpfe Idealtypen. — Fig. 211. Der Graf hält Streitfahne und Schild. Kleidung und Schild mit Edelsteinen besetzt; vgl. Fig. 259 und 260.

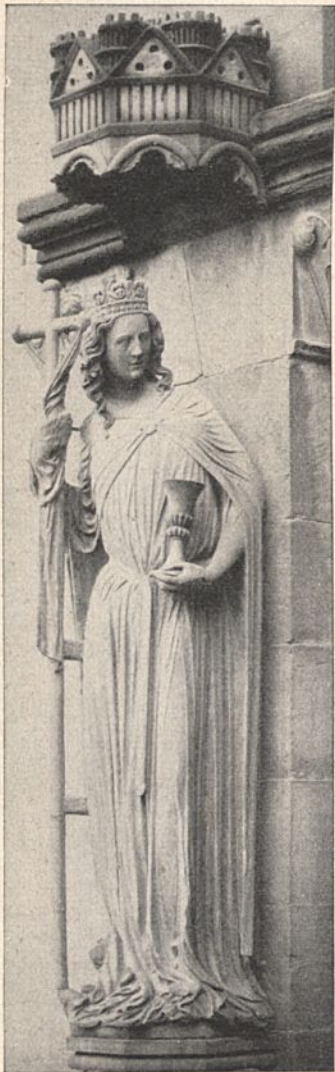


Fig. 212. Ekklesia. Straßburg 1250.



Fig. 213. Markgraf Ekhard und seine Gemahlin. Naumburg 1260.



Fig. 214. Synagoge. Straßburg 1250.

Fig. 212—214. Die Naumburger Figuren zeigen noch die Erdschwere; die Straßburger, übermäßig in die Länge gezogen, künden eine neue Zeit an. Sie schmücken das Querhaus des Münsters.

Das 14. Jahrhundert (der geschwungene Stil).



Fig. 215. Madonna, 1330.
Köln, St. Maria im Kapitol.



Fig. 216. Eberhard v. Stein († 1330).
Eberbach im Rheingau.



Fig. 217. Friedrich v. Hohenlohe († 1352).
Bamberg, Dom.



Fig. 218. Törichte Jungfrau. 1315.
Straßburg, Münster.

In die Länge gezogene Gestalten, denen Körperlichkeit und fester Stand fehlt. Im Gewand ist die Senkrechte ausgeschaltet. Geschwungene Linie der Falte, die als sog. Diagonalfalte zwischen den Füßen den Boden berührt. In der Mitte des Gewandes vielfach die sog. Schüsselfalten. In die beiden Grabreliefs ist das mystische Streben (Vereinigung mit Gott) hineingetragen; die Zügelung der irdischen Triebe zur Läuterung der Seele (Askese) wird durch den Grabstein des Friedrich von Hohenlohe verherrlicht.

Das 15. Jahrhundert (der weiche und der eckige Stil).



Fig. 219. Mariä Ohnmacht. Um 1420.
Aus Mittelbiberach (Oberschwaben).



Fig. 220. Christophorus an der
Sebalduskirche in Nürnberg, 1442.



Fig. 221. Abt Joh. Trithemius
(† 1516). Neumünster zu Würzburg.

Im 15. Jahrhundert wird die Körperlichkeit wieder gewonnen. Zuerst herrscht der weiche Stil (weicher Stoff in ununterbrochenen Falten, Fig. 219, 228, 229, 146), etwa von 1435 an der eckige Stil (Knitterfalten, Fig. 220, 221, 231). Die wankenden Beine des Christophorus mit den scharf hervortretenden Adern, seine ganze Haltung und der porträtartige Kopf zeigen das Eindringen des neuen Realismus zugleich mit dem eckigen Stil. — Der Grabstein des Trithemius ist ein Werk von Riemenschneider (wie auch Fig. 227, 231 u. 265).

Die großen Meister (N. Gerhart, S. Lainberger, Stoß, Riemenschneider, Kraft).

Fig. 222.

Nikolaus Gerhart,
Kopf des Badener Kreuzifixus
Fig. 202.



Fig. 222.

Fig. 223.

Simon Lainberger,
Kopf des Nördlinger Kreuzifixus
Fig. 204.



Fig. 223.

Fig. 224.

Veit Stoß,
Kopf der Maria im Schrein des
Krakauer Altars. Fig. 233.



Fig. 224.

Fig. 225.

Michael Pacher,
Kopf der Maria im Schrein des
Altars von St. Wolfgang Fig. 232.



Fig. 225.

Fig. 226.

Veit Stoß,
Kopf eines Apostels vom
Krakauer Altar Fig. 233.



Fig. 226.

Fig. 227.

Riemenschneider,
Kopf des Bischofs von Scheren-
berg († 1495) in Würzburg.



Fig. 227.



Fig. 228. Markgraf Rudolf III. von Rötteln († 1428) und seine Gemahlin. Rötteln bei Lörrach.



Fig. 229. Madonna. 1430. Nürnberg.

Der weiche Stil in seiner vollen Eigenart. Bei Rudolf runden sich die Saumenden des Mantels röhrenförmig zusammen und umfassen die Gestalt ornamental. In gefälligem S-Schwung die Gattin, schwebend und schwankend auf der unsicheren Grundlage der Tiere. Im Gewand die schräg geschwungene Hauptfalte, rechts die reiche Undulierung und links die prächtigen Bäusche. Die Nürnberger Madonna gedrungener, die Undulierung auf beiden Seiten des Mantels.



Fig. 230. Adam Kraft, die 1. Station. Nürnberg.



Fig. 231. Riemenschneider. Madonna.

Das letzte Werk von Adam Kraft sind die sieben Stationen, die in den Jahren 1505 bis 1508 auf dem Kreuzweg von der Stadt bis zum Johannisfriedhof aufgestellt wurden. In der 1. Station Christus auf seinem letzten Gange, umgeben von rohen Kriegsknechten; seine Mutter bricht ohnmächtig zusammen. Von den vielen Madonnen Riemenschneiders befindet sich die unsere in Frankfurt und mag um 1510 gearbeitet sein. Eckiger Stil.

Die großen Meister
(Michael Pacher, Veit Stoß, Peter Vischer).



Fig. 232. Michael Pacher, der Wolfgangsaltar. Krönung der Maria.
Ausschnitt. 1479—1481.



Fig. 233. Veit Stoß, Schrein des Marienaltars.
Krakau. 1477—1486.

Fig. 232. Der Tiroler Pacher († 1498) ist der größte unter den mittelalterlichen Künstlern der Alpenwelt. Er handhabt Schnitzmesser und Pinsel mit der gleichen Kunst. Hauptwerk der Wandelaltar von St. Wolfgang im Salzkammergut. Im Schrein geschnitzt die ausdrucksvolle Krönung der Maria, auf den Flügeln Gemälde. Vgl. Fig. 255 und Grünewalds Isenheimer Altar, Fig. 175 bis 177. — Fig. 233. In der Mitte die sterbende Maria, von einem der sie umgebenden Apostel gehalten. Einige richten die Augen nach oben, um das Wunder zu schauen: Christus hat seine Mutter zu sich in den Himmel aufgenommen, ein Engelchor umschwebt beide. Zwei Köpfe auf S. 102.



Fig. 234. P. Vischer, König Artus.
1513.

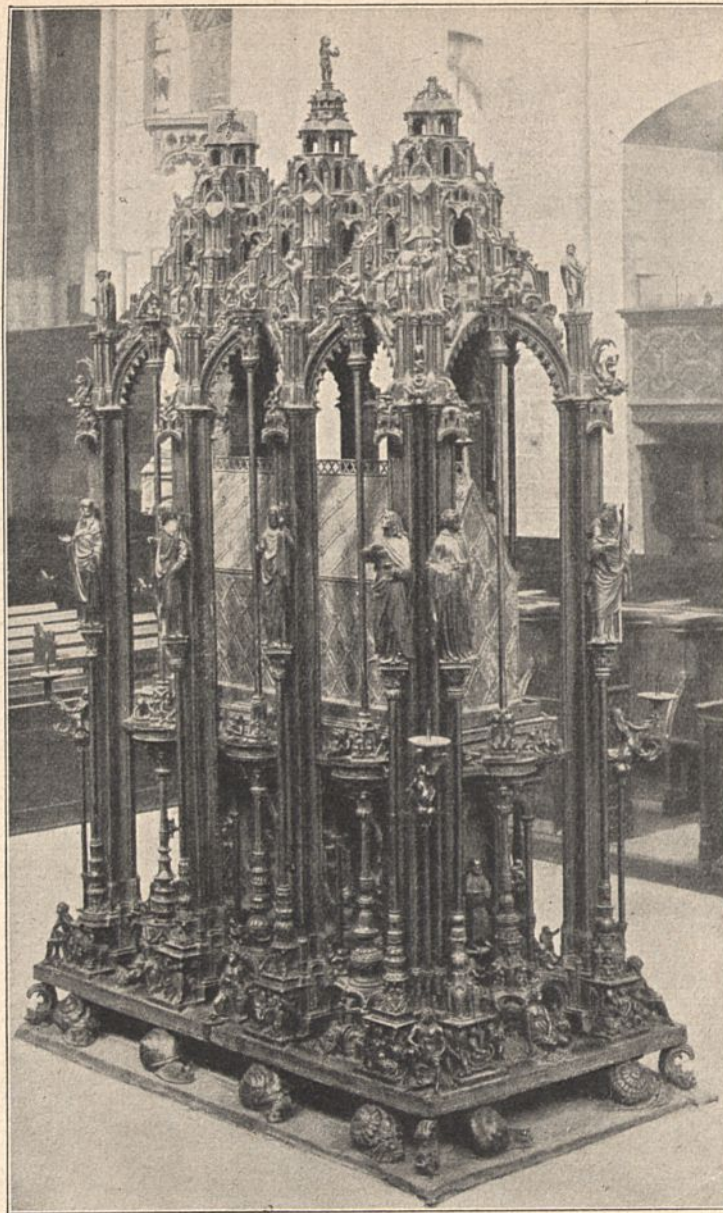


Fig. 235. Peter Vischer, das Sebaldusgrab.
1508—1519.

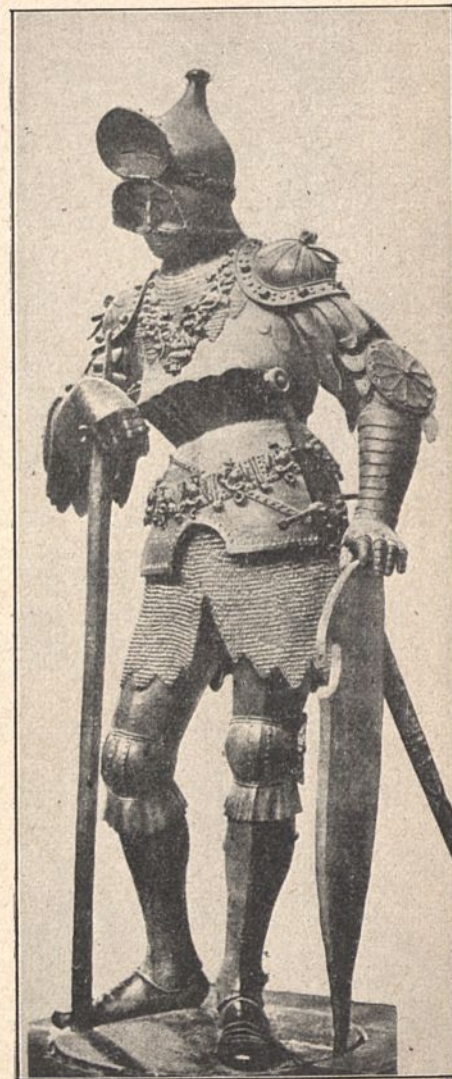


Fig. 236. P. Vischer, Dietrich von
Bern. 1513.

Für den silbernen Sarkophag des hl. Sebaldus schuf Vischer das Prunkgehäuse aus Erz in der Sebalduskirche zu Nürnberg. Die beiden sagenhaften Gestalten des Königs Artus und Dietrichs von Bern gehören zum Grabmal des Kaisers Max in Innsbruck. Artus ist ein Bild des Wagemutes und Erfolges, Dietrich ein Bild des Leidens und Unglücks; er ist heimatlos und vom Schicksal verfolgt.

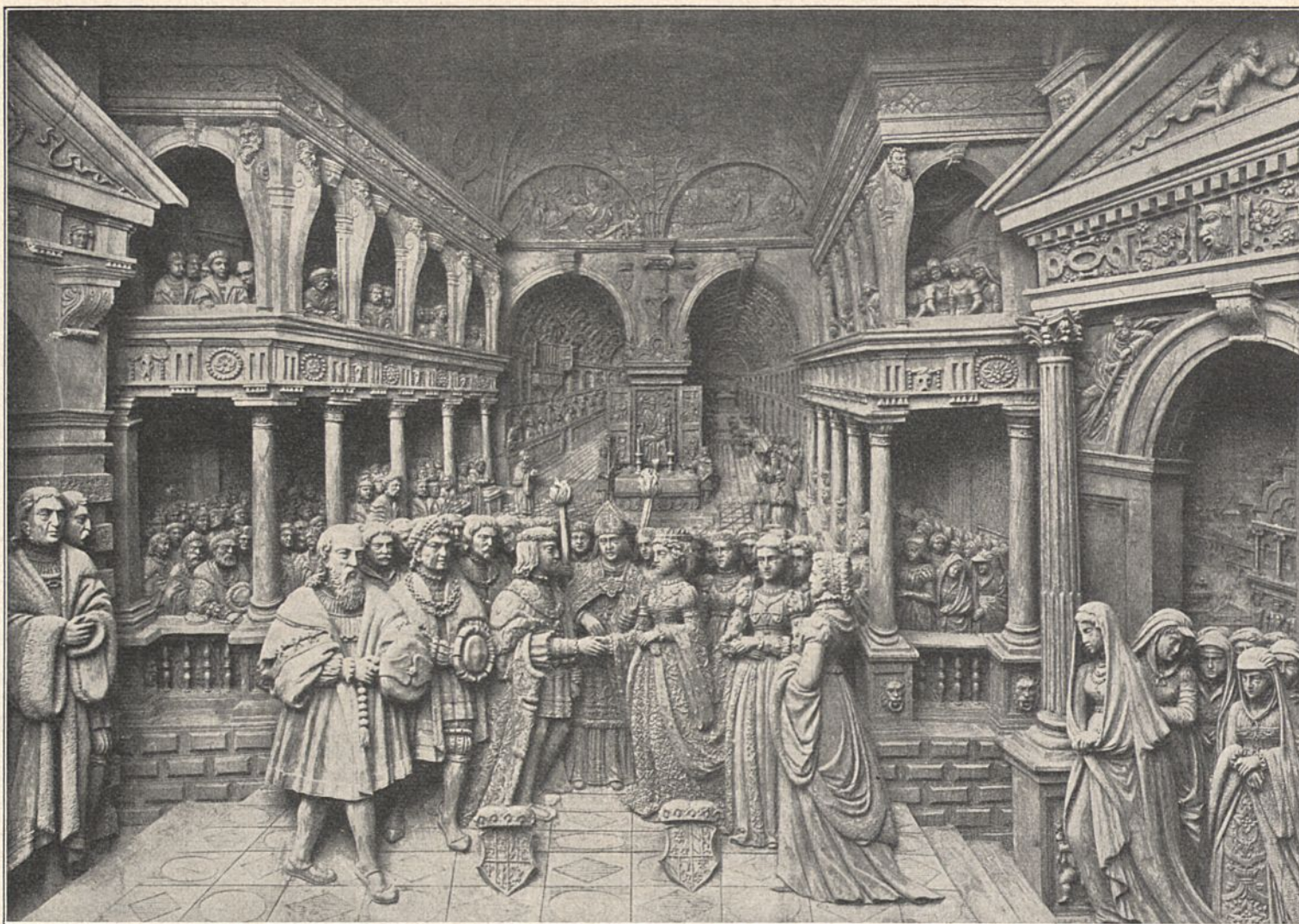


Fig. 237. Alexander Colin, Relief vom Grabmal des Kaisers Maximilian. Innsbruck.

Das Grabmal ist ein umfangreiches Werk. Auf einem Sarkophag die im Gebet knieende Gestalt des Kaisers, an den Seiten des Sarkophages 24 Reliefdarstellungen aus seinem Leben. Auf unserem Relief die Trauung von Max und Maria von Burgund in Anwesenheit des Hofes und vieler Zuschauer in einem idealen Renaissancebau. Von den 28 Statuen von Fürsten und Fürstinnen, die das Grabmal umgeben, bringt S. 105 die beiden Statuen von Peter Vischers Hand. Die Reliefs rühren fast alle von Alexander Colin aus Mecheln her, demselben, der an der plastischen Ausschmückung des Ottheinrichsbauers in Heidelberg arbeitete. 1562—1566 weilte er in Innsbruck und arbeitete nach den farbigen Vorlagen des Malers Florian Abel. Im Relief wird tiefe Perspektive und starke Verkürzung gewöhnlich gemieden. In der Renaissance beginnt Ghiberti mit dem ganz malerischen Stil, er verwendet architektonischen oder landschaftlichen Hintergrund (1427—1447 östliche Bronzetür am Baptisterium in Florenz). Erst Thorwaldsen verzichtet wieder grundsätzlich auf Raumvertiefung und stellt die Figuren nur nebeneinander, nicht mehr hintereinander.



Fig. 238. Hans Daucher, Grabmal (Epitaph) des Wolfgang Peißer († 1526). Ingolstadt.

Peißer zwischen 2 disputierenden Engeln.

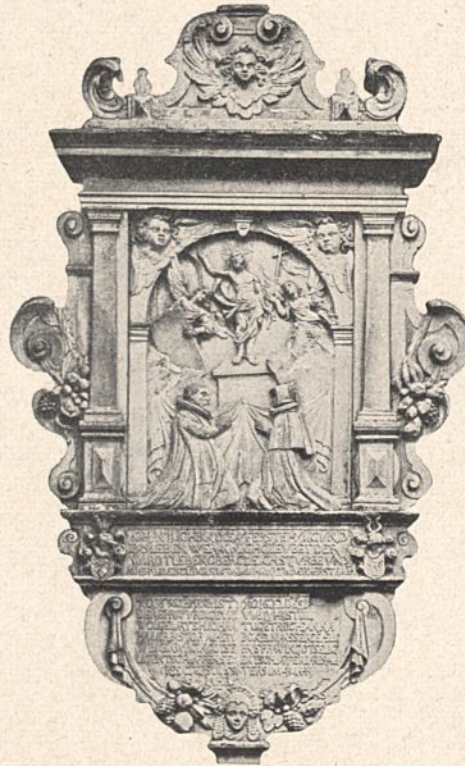


Fig. 239. Epitaph des Johann Haller († 1636) und seiner Gattin († 1622). Hannover.
Über dem Ehepaar Christi Auferstehung.

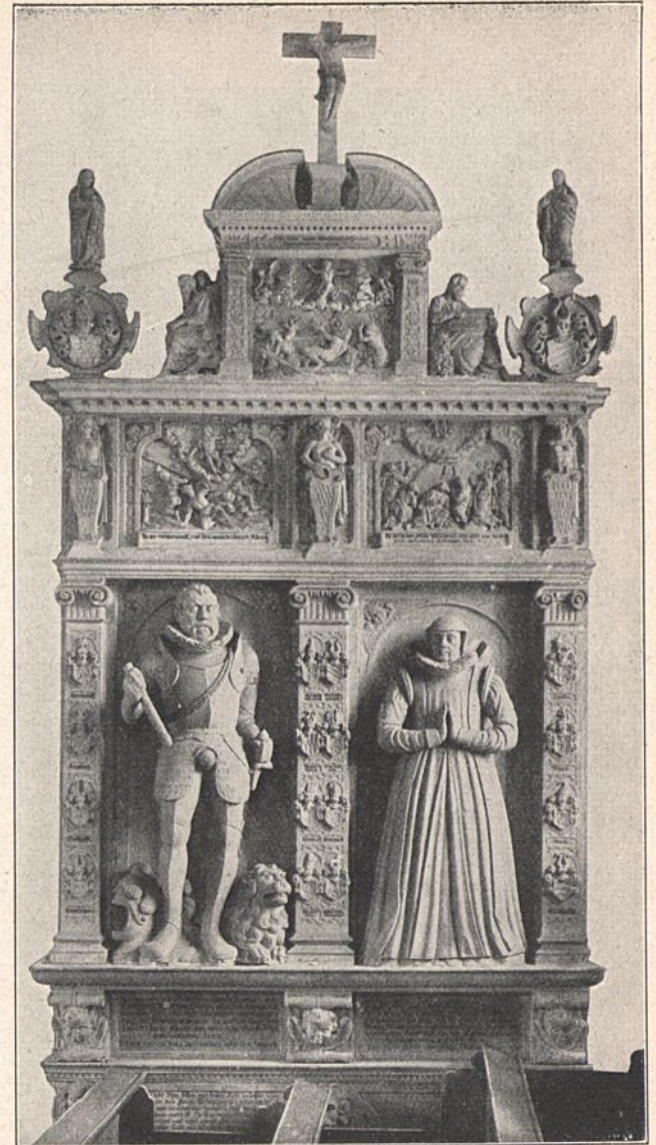


Fig. 240. Epitaph des Bernhard von Sternenfels († 1598) und seiner Gattin. Kürnbach bei Bretten.

Prächtig, aber überladen. In den Reliefs Auferstehung und Himmelfahrt, darüber der jüngste Tag.



Fig. 241. Donatello (1386—1466), die Verkündigung. Relief in Florenz.

Der Engel und Maria in reicher Umrahmung. Die Figuren in Haltung und Bewegung noch gotisch empfunden. Dagegen ist die breitbeinige Stellung (Grätschstellung) des hl. Georg neu; sie bekundet trotziges Selbstvertrauen und herausfordernde Stärke.

Robbia.



Fig. 242. Luca della Robbia (1399—1482), Madonna zwischen zwei Engeln.

Luca ist berühmt durch seine glasierte und farbige Tonware. Grund meist blau. Mitarbeiter ist Andrea della Robbia, sein Neffe und Schüler.



Fig. 243. Donatello, der hl. Georg. Florenz.



Fig. 244. Andrea della Robbia (1437—1528).



Fig. 245. Michelangelo, Moses. Rom.

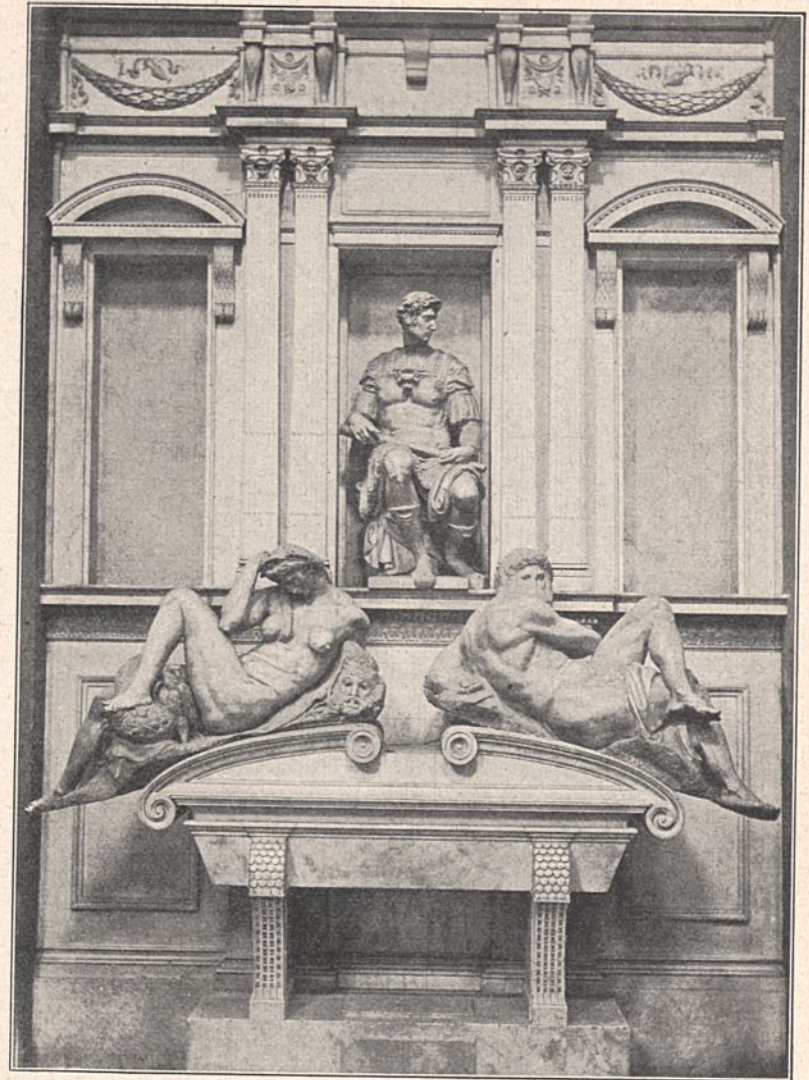


Fig. 246. Michelangelo, Grabmal des Giuliano de' Medici. Florenz.

Michelangelo (1475—1564) hatte es übernommen, ein figurenreiches Grabdenkmal für Julius II. herzustellen. Es blieb unvollendet, und nur drei Statuen wurden von Michelangelo selbst ausgeführt, darunter der berühmte Moses. Moses ist dargestellt, wie er die Anbetung des goldenen Kalbes erblickt, heftigste Erregung durchdringt den ganzen Körper.

Im Auftrage Leos X. schuf Michelangelo die Grabdenkmäler des Giuliano und Lorenzo de' Medici. Die beiden Denkmäler sind Gegenstücke und gleichen sich in der Anordnung. In Wandnischen sitzen die Fürsten, auf den Sarkophagdeckeln liegen unter Giuliano die Gestalten des Tages und der Nacht, unter Lorenzo die des Morgens und Abends. (Nach anderer Deutung hätten wir in den vier Figuren die vier Temperamente zu erkennen.) Giuliano ist als tatkräftiger Feldherr dargestellt, aber in römischem Kriegsgewande. Die geniale Kraft in der Gestaltung des Tages (Kopf unvollendet) und der Nacht fand große Bewunderung; in Nachahmung solcher Figuren entsteht die Barockplastik.

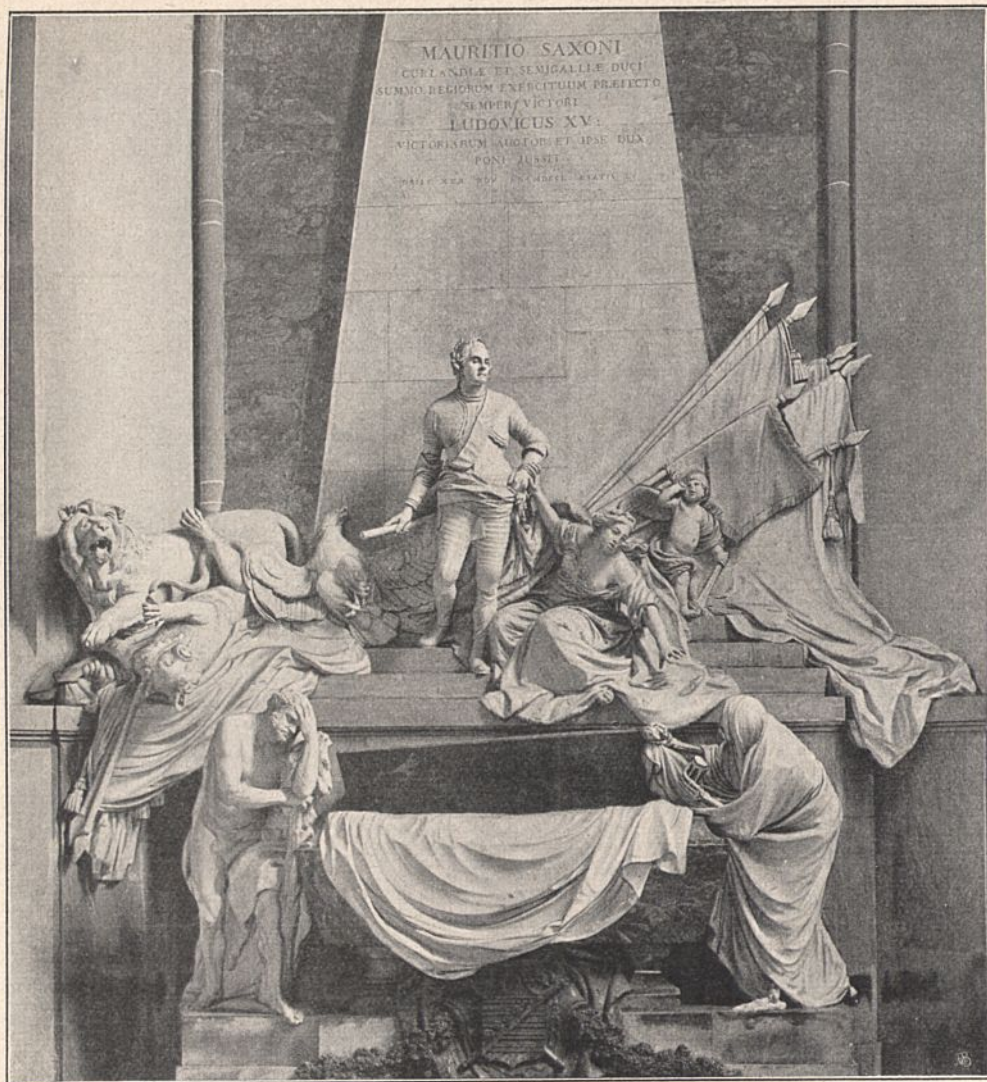


Fig. 247. Grabmal des Marschalls Moritz von Sachsen († 1750 in Straßburg).

In schwarzem und weißem Marmor von Pigalle († 1785) ausgeführt. Der Marschall schreitet dem Sarge zu, den der Tod öffnet. Frankreich sucht ihn zurückzuhalten, Herkules trauert. Links die Wappentiere der von ihm besiegten Reiche, der Adler Österreichs, der Löwe Hollands und der Leopard Englands, auf den zerbrochenen Feldzeichen. Barock im Gedanken.



Fig. 248. Statue des Sommers am Haupteingang des Dresdener Zwingers.

Barock in der Form! Lebhaftige Bewegung, verdrehte Körper, flatternde Gewänder. Im Gegensatz zu solchen Gestalten wird Natürlichkeit und Rückkehr zur Antike das Losungswort.

Vervielfältigende Künste.

I. Um das Jahr 1400 oder doch nicht viel früher erscheint in Europa der *Holztafeldruck*, dessen Erfindung die Chinesen schon um das Jahr 900 gemacht hatten. Auf eine Holztafel, den sog. Stock, wird die Zeichnung negativ aufgetragen, alles zwischen den Linien der Zeichnung gelegene Holz wird bis auf eine mäßige Tiefe herausgehoben, so daß die Zeichnung erhaben stehen bleibt und, mit Farbe versehen, auf der Buchdruckpresse abgedruckt

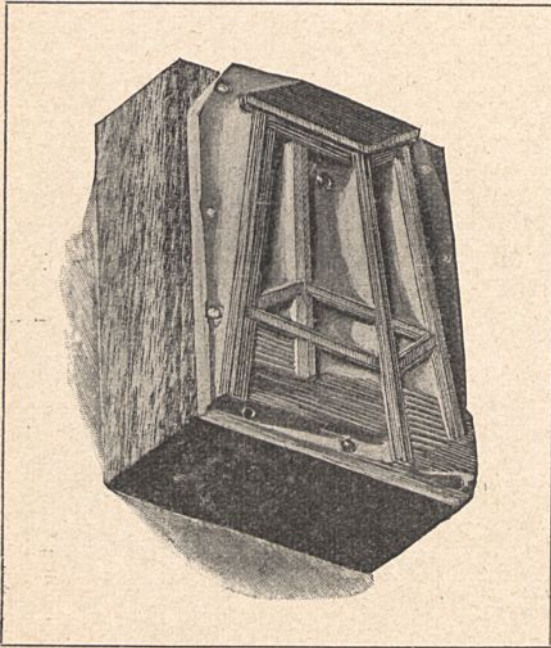


Fig. 249. Galvano vom Holzschnitt.



Fig. 250. Abdruck des Galvanos.

werden kann. Die heute weit verbreiteten Stempel machen das ganze Verfahren deutlich. Weil beim Holzschnitt die Druckform hoch steht, gehört er zur Klasse der Hochdrucke. Statt des Holzstockes selbst verwendet man heute gern zur Schonung des empfindlichen Holzstockes eine galvanoplastische Nachbildung, die auf einer Holzunterlage aufgenagelt wird und nun die gleichen Dienste tut wie der Originalholzstock. Vgl. Fig. 249 u. 250.

II. Johannes Gensfleisch zum Gutenberg aus Mainz machte um 1450 die Erfindung der Druckerkunst mit beweglichen Typen, d. h. er fertigte die Buchstaben einzeln aus Metall, setzte sie zu Worten, die Worte zu Sätzen und die Sätze zu Seiten zusammen. Nach dem Druck wurden die Buchstaben auseinander genommen, um dann für einen neuen Druck wieder verwendet zu werden. Den ersten Druckversuchen ließ er die 42 zeilige Bibel folgen, an deren Herstellung mehrere Jahre (1453 bis 1456) gearbeitet wurde. — Die Werke der Buchdruckerkunst bis zum Jahre 1500 werden gewöhnlich mit dem Worte Inkunabeln bezeichnet.

Die Schrift im Abendlande stammte von den Römern, aber die Buchstabenformen waren mannigfachem Wechsel unterworfen (S. 114); zur Zeit des gotischen Stils kam die gotische Schrift auf. Heute werden bei Druck-



Fig. 251. Rembrandts Selbstbildnis.

werken in deutscher Sprache zwei Schriftarten verwendet, die Frakturschrift (deutsche Schrift) und die Antiqua (lateinische Schrift), während die romanischen und englischen Länder die Frakturschrift aufgegeben haben und nur die Antiqua kennen. Dabei besteht im einzelnen große Mannigfaltigkeit.

I. Fraktur:

Fraktur, Schwabacher,
Kanzlei, Gollisch.

II. Antiqua:

Antiqua, Mediæval,
Steinschrift, Kursiv.

III. Um 1450 wird auch die Erfindung des *Kupferstichs* gemacht, wahrscheinlich in Deutschland. Die Zeichnung wird in die Kupferplatte in vertieften Linien

eingeschnitten, in diese wird die Farbe eingerieben und durch den Druck der Presse herausgeholt. Das Verfahren ist also dem beim Holzschnitt üblichen entgegengesetzt, und es gehört demnach der Kupferstich zu den Tiefdrucken. Beim Kupferstich muß das Papier weich und feucht sein. Am wertvollsten sind die ersten Abdrücke, die sogen. Künstlerabdrücke (*épreuves d'artiste*), und Abdrücke „vor der Schrift“ (*avant la lettre*).

Eine besondere Art des Tiefdrucks ist die um 1500 erfundene *Radierung*: Die Kupferplatte wird mit einer wachsartigen Masse, dem Ätzgrunde, überzogen; in den Ätzgrund zeichnet man mit der Radiernadel das Bild ein, sodann übergießt man das Ganze mit einer ätzenden Flüssigkeit. Das Ätzwasser vertieft die mit der Radiernadel eingeritzte Zeichnung. Als

Meister der Radierung gilt Rembrandt (1606—1669)

IV. Erst um 1800 wurde der *Steindruck* (Lithographie) von Aloys Senefelder in München erfunden. Mit fetter Kreide oder Tinte wird auf eine Kalksteinplatte gezeichnet.



Fig. 252.* Radierte Platte.



Fig. 253.* Abdruck der Radierung.

Mit Farbe versehen, läßt sich die Zeichnung abdrucken.

V. Bei Holzschnitt, Stich und Radierung wird das Bild durch Linien, Punkte oder scharf begrenzte geschlossene Flächen dargestellt, während die Photographie und die meisten auf ihr beruhenden Vervielfältigungsarten, wie Lichtdruck, Photogravüre, Photolithographie das Bild in geschlossenen und ineinander übergehenden Tönen erzeugen. Eine Kombination dieser beiden Bildarten ergibt die Autotypie, welche in dem vorliegenden Hefte vorwiegend verwendet wurde, und bei der die photographischen Töne in Punkte zerlegt sind, wie mit einem Vergrößerungsgläse leicht festgestellt werden kann.

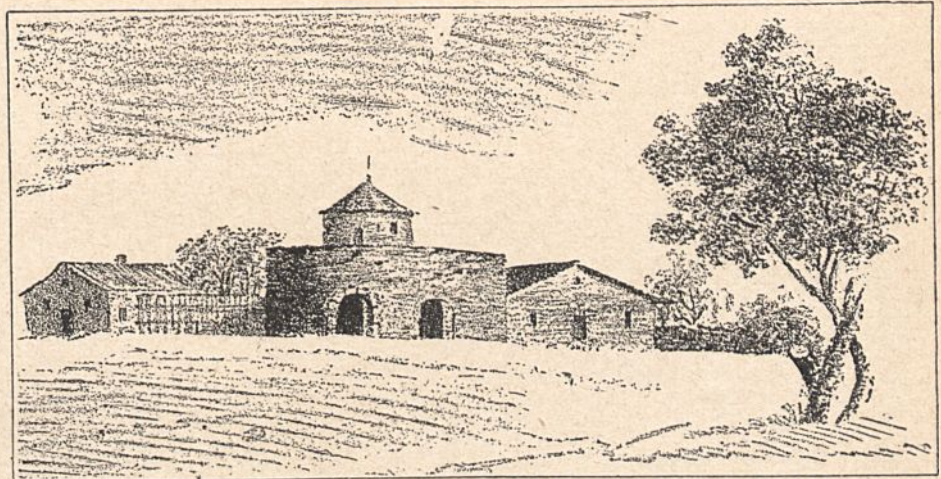


Fig. 254. Senefelders erster Versuch in Kreide-Lithographie aus d. J. 1799.

Autotypie nach Photographie, z. B. Fig. 24 25, 121—125, 210—214.
 „ „ Lichtdruck, „ „ „ 126—127, 175—178, 180.
 „ „ Zeichnung, „ „ „ 117, 128, 132.

Autotypie nach Stich oder Radierung, z. B. Fig. 133, 161, 162.
 „ „ Holzschnitt, „ „ „ 249.
 „ direkt nach der Natur, „ „ „ 252.

Außer Autotypien haben wir noch Zinkätzungen verwendet, bei denen die Zeichnung auf eine Zinkplatte gebracht und der Grund durch Ätzung mit Säuren entfernt wird. Es kommt also die Zinkätzung dem Holzschnitt nahe, nur daß die Herstellung ganz auf mechanischem Wege vor sich geht.

Zinkätzung nach Zeichnung, z. B. Fig. 4—9, 53—64, 129—131.
 „ „ Holzschnitt, z. B. Fig. 48—49.

Zinkätzung nach Stich oder Radierung, z. B. Fig. 21, 165, 166, 168, 253.
 „ „ Zinkätzung, z. B. Fig. 10—11, 83—84.

Schrift, Reliquienschreine, Monstranzen.



Fig. 255. Grabschrift eines in der Varusschlacht (9 n. Chr.) gefallenen Centurionen.

M(arco) Caelio, T(it)i f(ilio), L(em)onia tribu, Bon(onia), centurio leg(ionis) XIIIX, ann(orum) 53½, occidit bello Variano; ossa inferre licebit. P(ublius) Caelius T. f. Lem. frater fecit.

ANNO DOMINI
MCCXXVIII
DOMICELVS
LANTGRAVIVS
IUNIOR

Fig. 256. Grabschrift Landgraf Heinrichs des Jüngeren in Marburg.

A(n)no domini MCCXCVIII (1298) domicellus lantgravius iunior.



Fig. 257. Bauinschrift vom Kloster Tennenbach.

Anno domini MCCCLXXVI (1376) constructa est h(a)ec porta a fratre Jacobo abbate mon(asterii) in Tennebach.

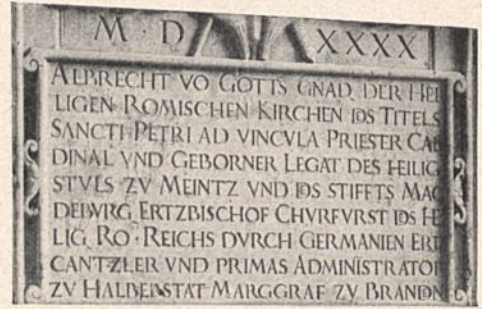


Fig. 258. Grabschrift des Erzbischofs Albrecht von Brandenburg.

MDXXXX (1540). Albrecht von Gotts Gnad der heiligen römischen Kirchen des Titels Sancti Petri ad vincula Priester Cardinal und geborner Legat u.s.w.

Die römische Schrift (Antiqua, römische Majuskel) hält sich, im wesentlichen unverändert, bis gegen das Jahr 1200 (Fig. 255). Von da an bis rund 1360 herrscht eine etwas geänderte Form, die romanische Majuskel (Fig. 256). Diese wird allmählich von der gotischen Minuskel verdrängt (Fig. 257). Im Anfang des 16. Jahrhunderts dringt von Italien aus die Antiqua wieder ein (Fig. 258), die Renaissance tritt neben die Gotik. Von da an haben wir Deutsche doppelte Schrift, Antiqua und Fraktur.

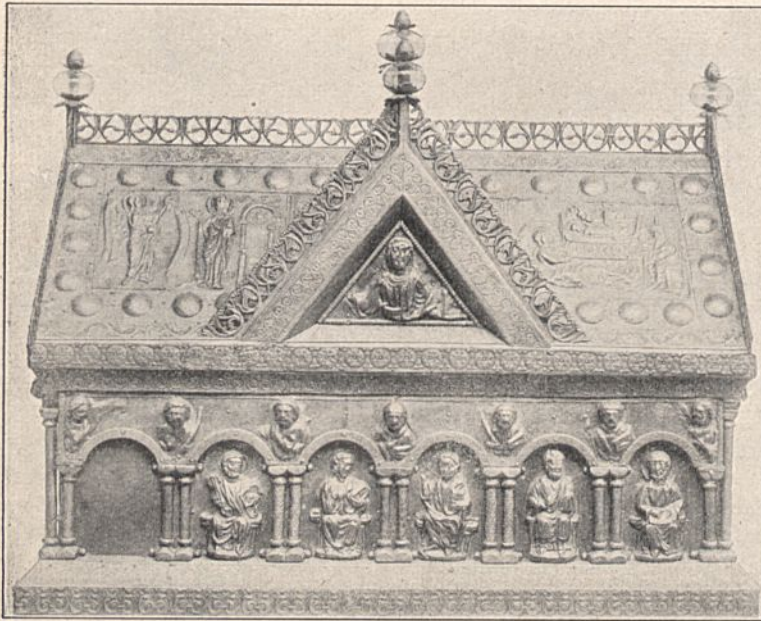


Fig. 259 und 260. Reliquienschrein des hl. Honoratus, Siegburg.

Auf jeder Längseite sechs Arkaden auf gekuppelten Säulen, darin sitzende Apostel; in den Zwickeln Halbfiguren; in der Mitte Zwerchgiebel. An den Schmalseiten Kleeblattbogen. Durchbrochener Kamm, fünf Kristallknäufe. Romanisch, um 1215.

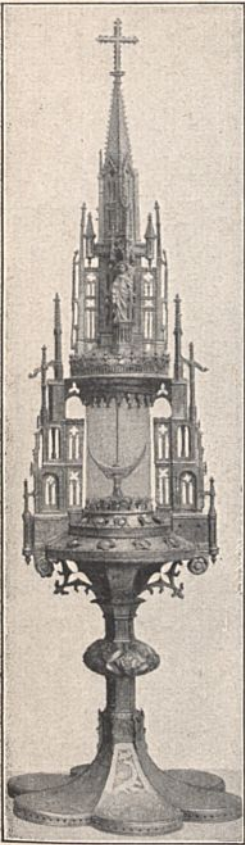


Fig. 261.
Gotische Monstranz
um 1450.

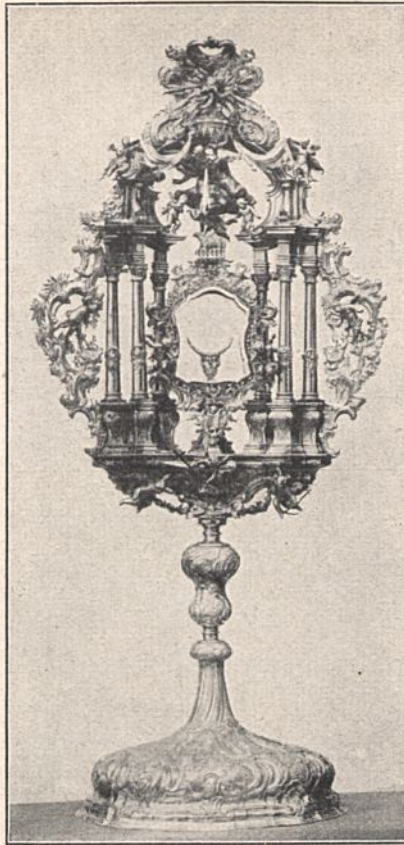


Fig. 262.
Monstranz zu Villingen aus dem
Jahre 1760.

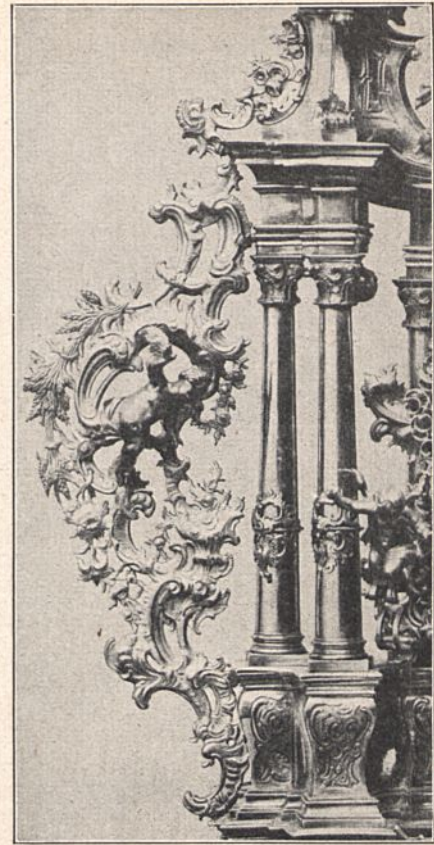


Fig. 263.
Ein Stück der Villingen Monstranz.

Die Monstranzen, in denen die Hostie aufbewahrt wird, kommen im 14. Jahrhundert auf. Auf hohem Fuß ein architektonischer Aufbau, in der Mitte ein Glasbehälter, in dem eine Mondsichel die Hostie trägt, Fig. 261 mit Motiven der gotischen Zeit, Fig. 262 eine Rokokomonstranz: Säulen mit Gebälk darüber, in den Seiten Ornament aus Muschel, Blume und Engel.

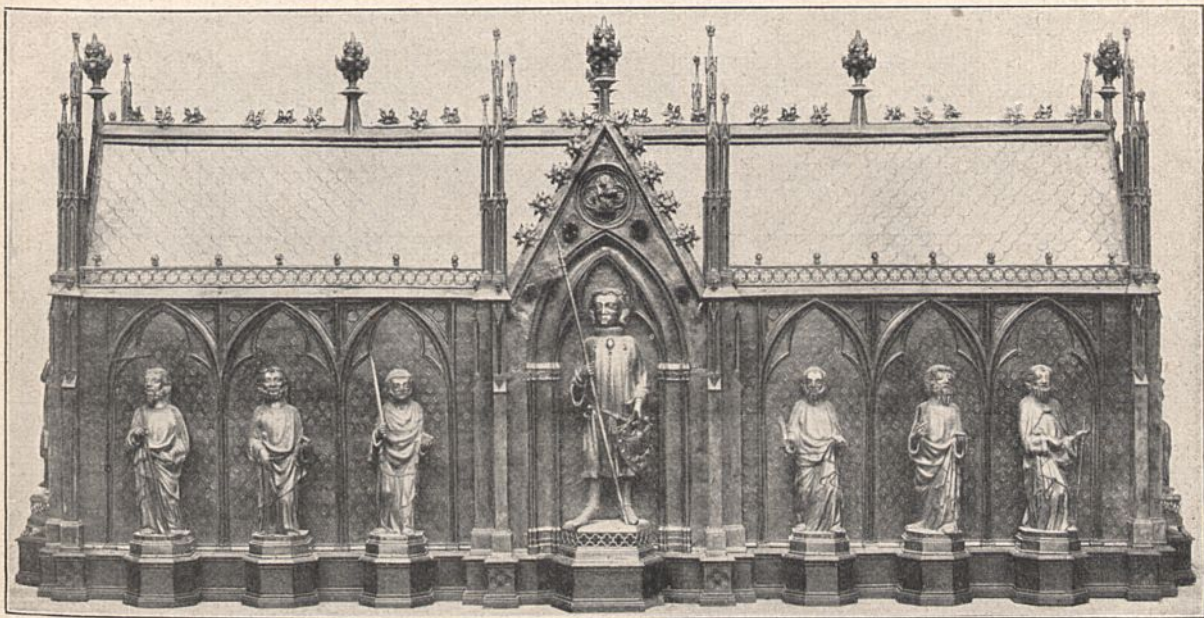


Fig. 264. Schrein des hl. Patrokus. Früher Soest, jetzt Berlin.

Auf jeder Langseite Spitzbogengliederung, davor 6 stehende Apostel, zwischen ihnen ein Heiliger unter dem Zwerchgiebel. An den Schmalseiten Christus und Maria. Die Dachfläche mit Schindelmusterung, der Kamm mit Krabben und Kreuzblumen, an den vier Giebeln hohe Fialen. Gotisch, 1313.

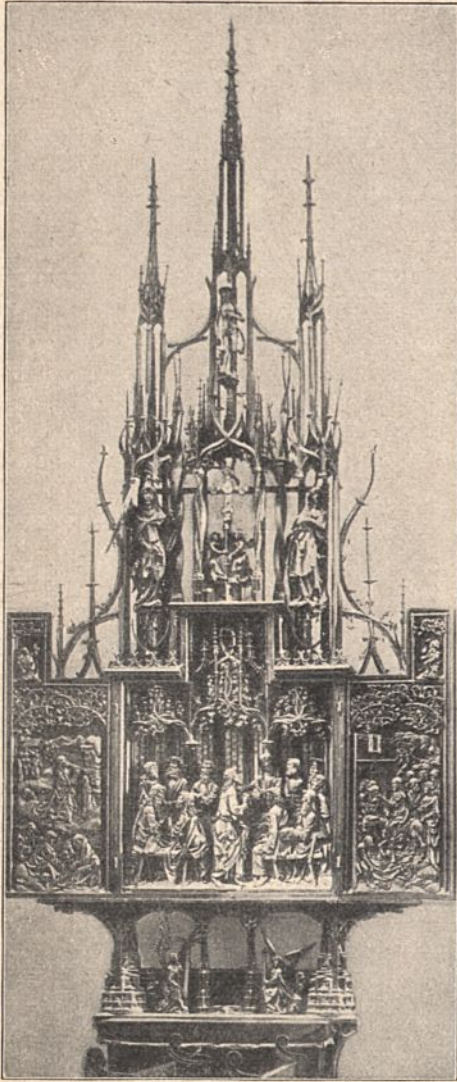


Fig. 265. Gotischer Altar von Rothenburg.

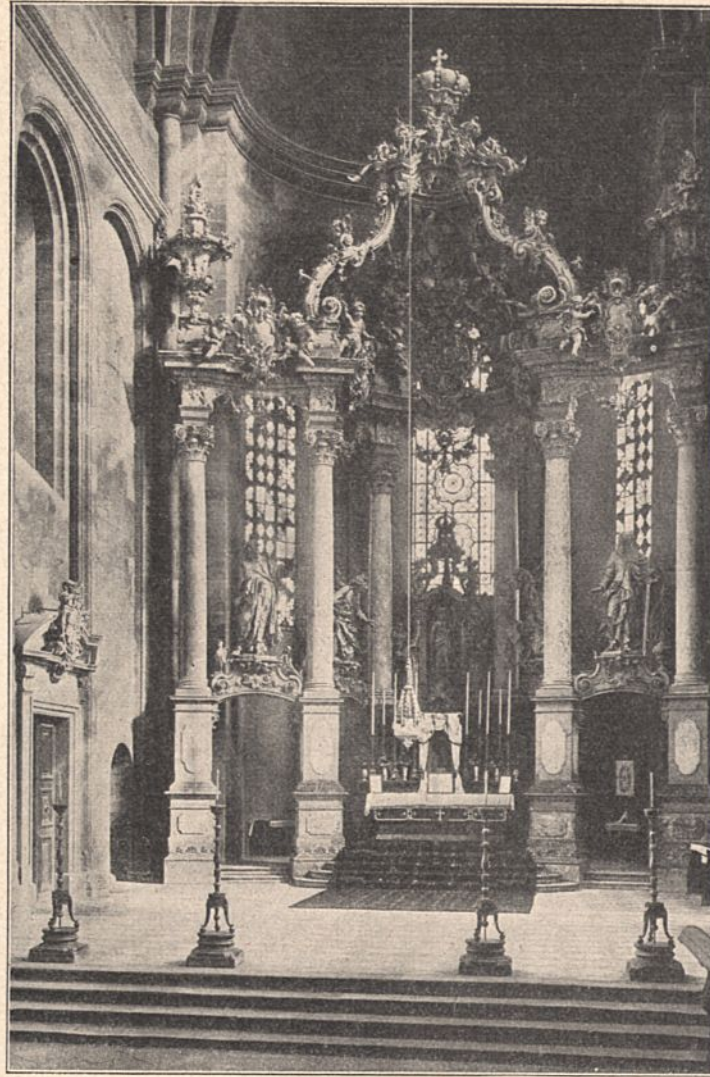


Fig. 266. Barockaltar von Worms mit Rokokobekrönung.



Fig. 267. Zopf-Altar von Salem.

In gotischer Zeit kommen die Flügelaltäre auf (z. B. der Genter Altar Fig. 150). Werden sie mit geschnittenen Figuren oder Reliefs ausgestattet, so heißen sie Schnitzaltäre (z. B. Fig. 265). Unten der eigentliche Altar, der Tisch (mensa), darüber die Predella (das unterste Stück der Rückwand) Weiter der zuklappbare Altarschrein (das Triptychon), endlich die reiche Bekrönung. Wie ganz anders der Renaissance-Altar von Vicenza (Fig. 268)! Die ruhigen Formen der Renaissance weichen den unruhigeren der Barockzeit (Fig. 269). Der Barockverzierung folgt das Rokoko (Fig. 266), und dieses weicht einem strengeren Stil (Louis XVI, Empire), in dem man wieder zur geraden Linie zurückkehrt (Triglyphen, Mäanderband, Girlanden), Fig. 267.

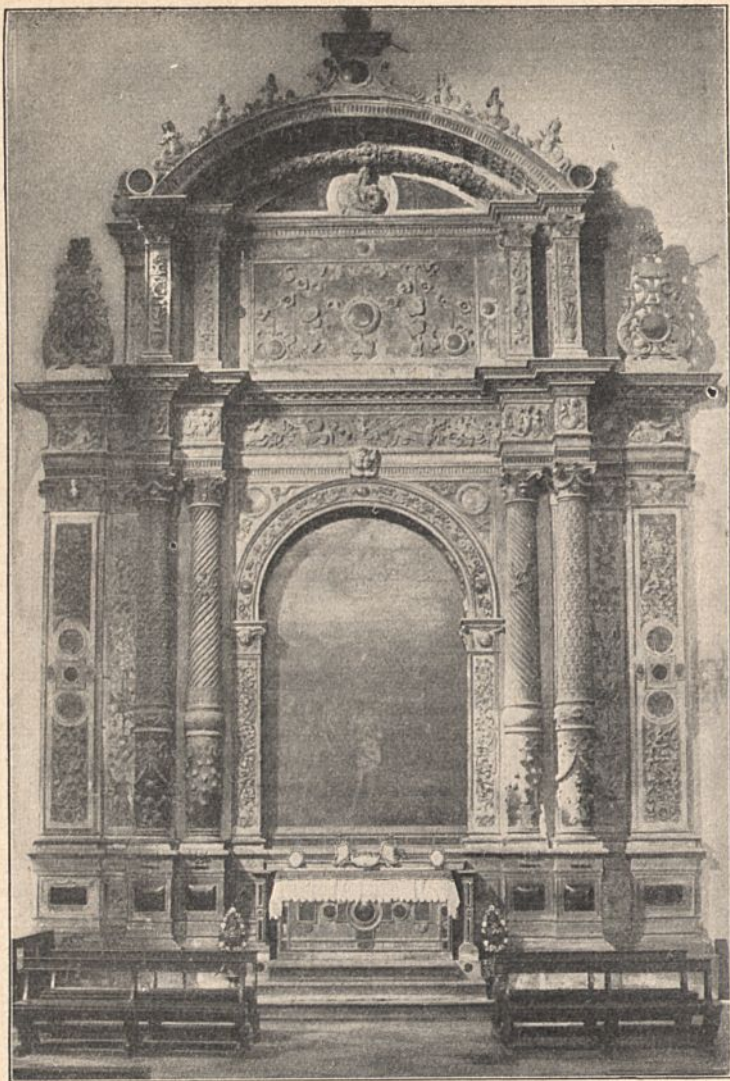


Fig. 268. Renaissance-Altar von Vicenza.

Der Altarbau von Vicenza, einem römischen Triumphthor oder einem Portal jener Zeit zu vergleichen. Im Hauptteil Bogen, Säulen und Pilaster mit dem darauf ruhenden Gebälk. Darüber die Attika, die von einem Bogensegment bekrönt ist. Ist der Altar von Vicenza sehr reich geschmückt und mit starker Verkröpfung versehen, so ist er doch noch maßvoll gegenüber dem Barockaltar von Köln mit seinen durchbrochenen Giebeln, den gewundenen Säulen und den zahlreichen Figuren (Salome, Mutter der Machabäer, mit ihren sieben Söhnen).

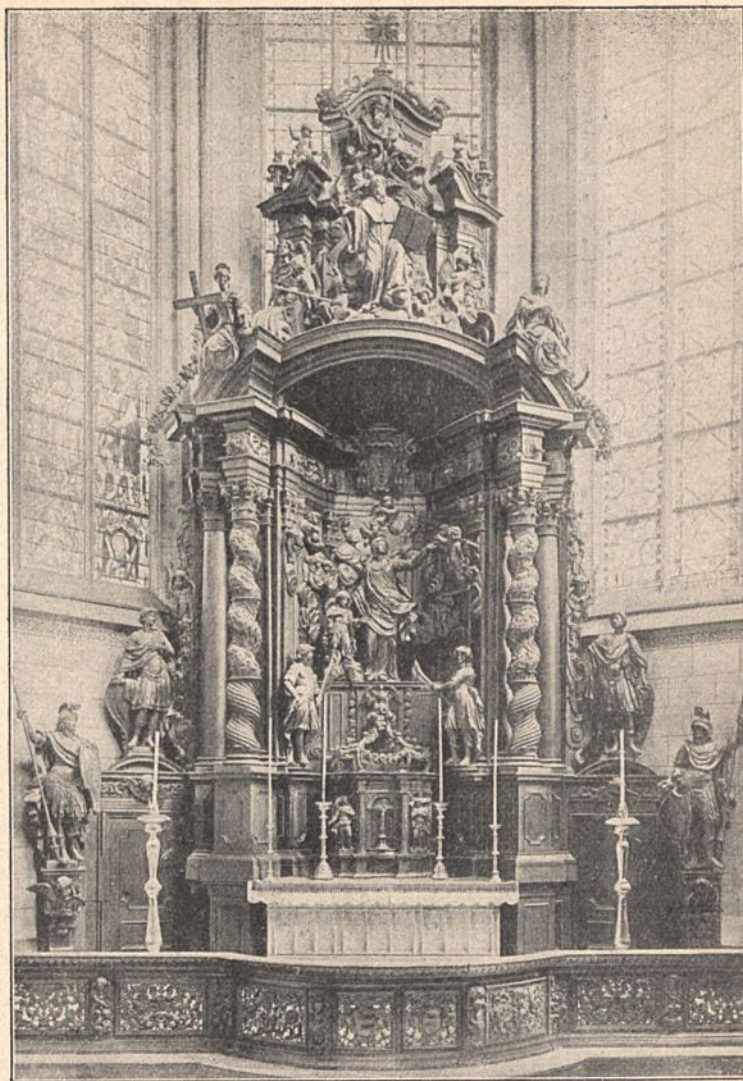


Fig. 269. Barockaltar von Köln, 1717.

Brunnen.

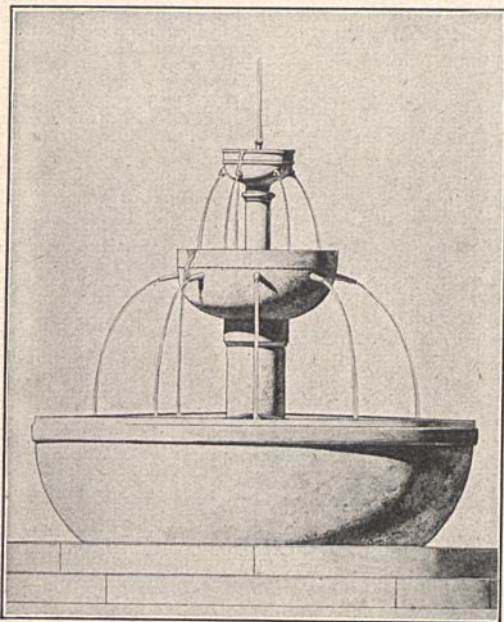


Fig. 270. Brunnen von Kilsheim,
(Baden) 13. Jahrh.

In der romanischen Zeit bleibt die antike Sitte: das Wasser fließt aus Tierköpfen oder Röhren in die Schalen. Dieses einfache Motiv wird vielfach bis auf den heutigen Tag beibehalten, vgl. den gotischen Brunnen von Braunschweig, Fig. 28.

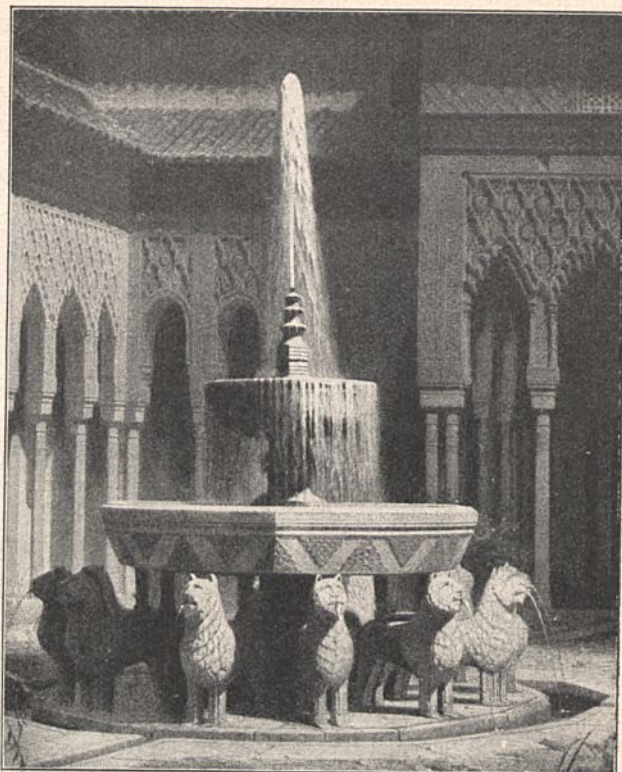


Fig. 271. Brunnen im Löwenhofe der Alhambra
bei Granada, 14. Jahrh.

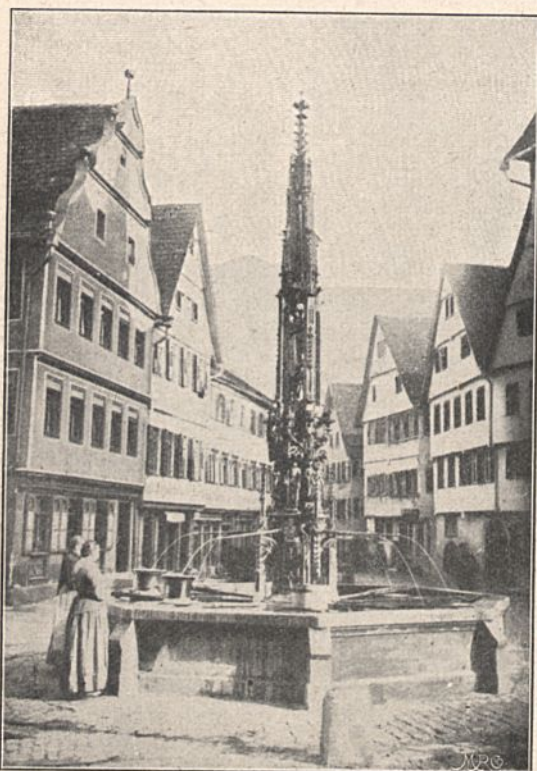


Fig. 272. Gotischer Brunnen in Urach.

In gotischer Zeit findet sich oft eine Pyramide wie in Urach (Württemberg). In der Zeit der Renaissance ist der Säulenbrunnen sehr beliebt. Die Säule selbst oft mit Figuren aller Art umgeben, auf der Säule oft eine Statue. (Das Becken des Petrusbrunnens aus dem Jahre 1739.)



Fig. 273. Petrusbrunnen in Ulm, 1595.



Fig. 274. Die Fontana di Trevi in Rom, 1735—1762 erbaut.

Der Brunnen steht in enger Verbindung mit der Schmalseite eines Palastes. Zwischen vier starken Säulen Neptunus auf einem Muschelwagen, den zwei von Tritonen geleitete Seeperde über die mächtig hervorquellenden Wogen dahinziehen.

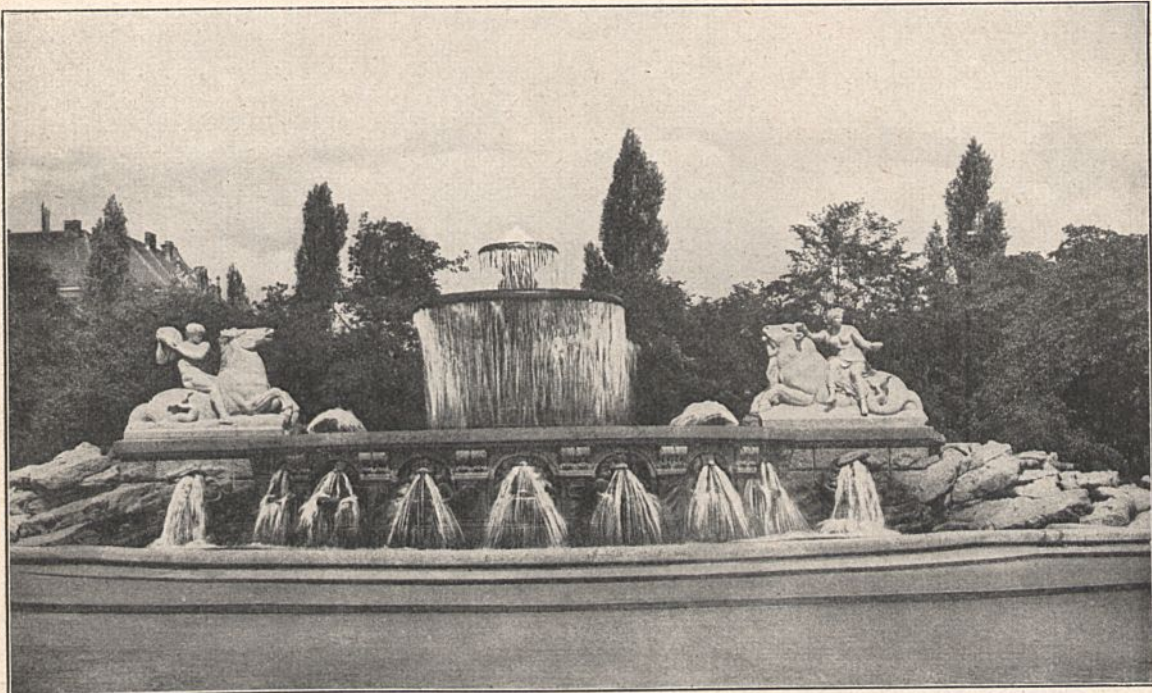
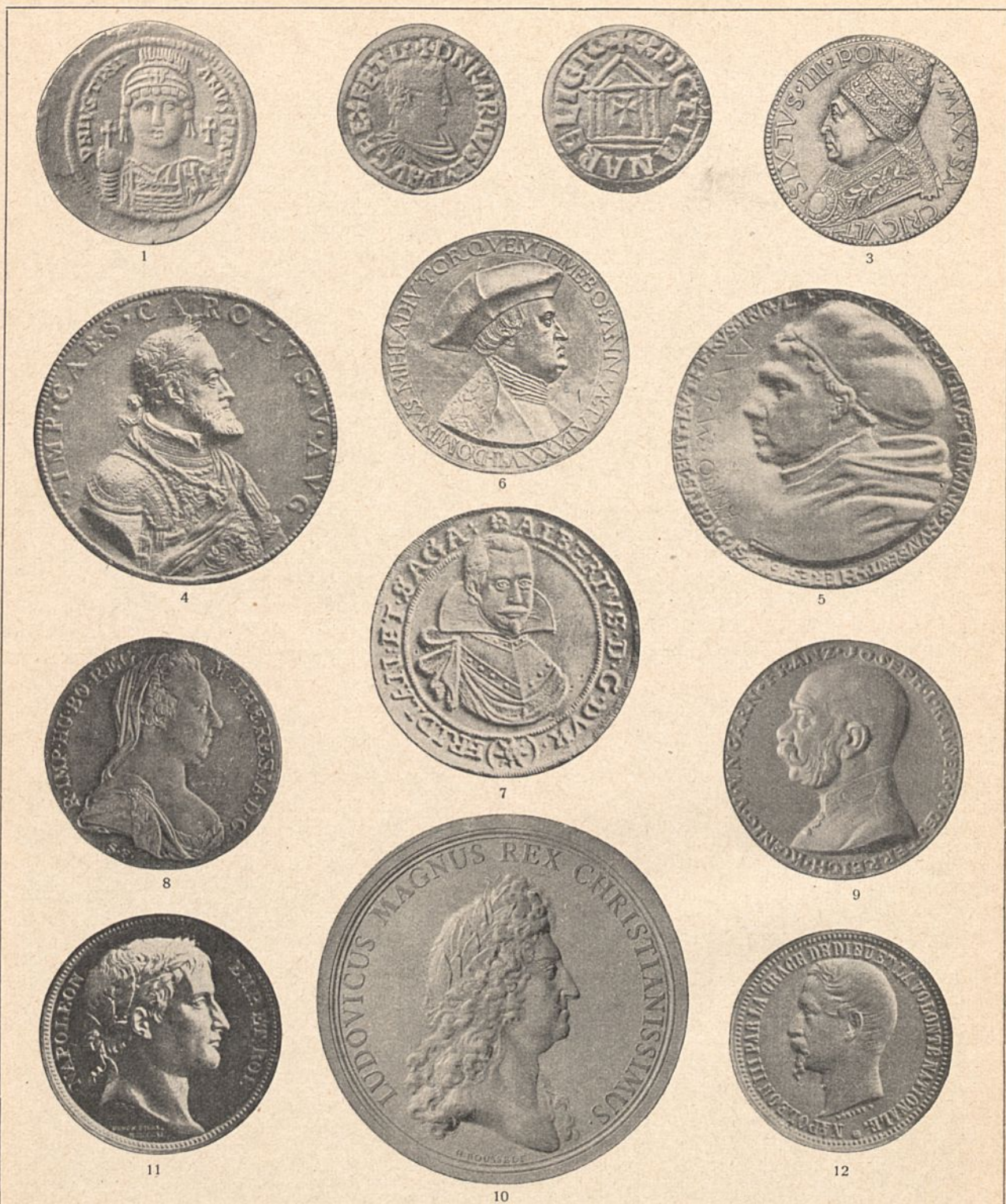


Fig. 275. Wittelsbacher Brunnen von Hildebrand in München, 1895.

Zwei große Gruppen, Sinnbilder der befruchtenden und zerstörenden Kraft des Wassers. In der Barockzeit entstehen ausgedehnte Brunnenanlagen, die vielfach nicht dem Bedürfnis der Anwohner dienen, sondern nur zum Schmuck gebaut sind. Stürzendes, schäumendes, vorn ruhiges, spiegelndes Wasser. Die Verwendung von Figuren aus der griechischen Mythologie, die schon in der Renaissance begonnen hatte, wird beibehalten, die Allegorie gern angewandt.

Fig. 276. Bildnisse auf Münzen und Schaumünzen.



- I. Die christlichen Mächte des Mittelalters (griechisches und römisches Kaisertum, Papsttum):
 1. Justinian mit dem Reichsapfel. — 2. Münze Karls d. Gr., vergrößert. — 3. Papst mit der Tiara (Sixtus IV.).
- II. Aus den religiösen Kämpfen Deutschlands:
 4. Kaiser Karl V. — 5. Luther, 1521. — 6. Kardinal Albrecht v. Brandenburg. — 7. Wallenstein auf einem zehnfachen Dukaten von 1629.
- III. Aus dem Hause Habsburg: 8. Maria Theresia auf einem Taler von 1780. — 9. Franz Joseph † 1916, Schaumünze von Karl Goetz.
- IV. Drei französische Herrscher: 10. Ludwig XIV., 1693. — 11. Napoleon I. 1806. — 12. Napoleon III., 1853.

Fig. 277. Hohenzollern auf Schaumünzen.



1



2



3



4



5



7



6



8



9

I. Der Große Kurfürst:

1. Gleichzeitiges Bildnis, der Rahmen aus dem Anfang des 19. Jahrhunderts.

II. Preussische Könige:

2. Friedrich I., 1701. — 3. Friedrich Wilhelm I. — 4. Friedrich d. Gr., 1747. — 5. Friedrich d. Gr., 1785.

III. Deutsche Kaiser:

6. Wilhelm I. — 7. Kaiser Friedrich. — 8. Wilhelm II.

IV. Der größte Staatsmann der Hohenzollern:

9. Bismarck, Schaumünze von Ad. Hildebrand.

INHALT.

Einleitung	Seite 3—8
Das Grabmal des Theoderich in Ravenna.	Seite 9

I. Baukunst.

Dorf und Stadt.

	Seite
1. Dorfanlagen	10—11
2. Bauernhaus und Dorfkirche	12—13
3. Stadtanlagen	14—15
4. Die Befestigung der Stadt	16—17
5. Im Innern der Stadt	18—23

Die Kirche.

1. Hagia Sophia und Kapelle in Aachen	24—25
2. Typen der Kirche	26—31
3. Das Innere der Kirche	32—35
4. Das Äußere der Kirche	36—47

Das Kloster.

1. Das Kloster des Mittelalters	48
2. Das Kloster der Barockzeit	49

Pfalz, Burg, Schloß.

1. Kaiserpfalzen	50—51
2. Burgen	52—53
3. Die Marienburg	54—56
4. Das Schloß zu Heidelberg	57—59
5. Das Schloß zu Aschaffenburg	60
6. Das Schloß der Barockzeit	61—65

II. Malerei und Graphik.

	Seite
1. In Deutschland	66—81
2. In Italien	82—87
3. In den Niederlanden	88—93

III. Bildnerei.

1. Das Christusbild in Deutschland	94—95
2. Das Reiterbild	96—97
3. Die romanische und gotische Zeit	98—101
4. Die großen Meister.	102—105
5. Der Einfluß der italienischen Renaissance	106—107
6. Die Renaissance in Italien	108—110
7. Die Bildnerei der Barockzeit	110—111

IV. Kunstgewerbe u. dgl.

1. Die vervielfältigenden Künste	112—113
2. Die Schrift	114
3. Reliquienschreine	114—115
4. Monstranzen	115
5. Altäre	116—117
6. Brunnen	118—119
7. Münzen und Schaumünzen (Bildnisse)	120—121

Die Baukunst

nach den Stilen geordnet:

	Seite
1. Frühmittelalterlich	9, 24—26, 32, 40, 50
2. Romanisch	13, 27, 32—33, 36, 38, 40—41, 50—53
3. Gotisch	17—21, 28—29, 34—35, 37, 39, 42—45, 54—56
4. Renaissance	21, 22, 30, 57—60
5. Barock	23, 30, 35, 45—47, 49, 61—65, 119

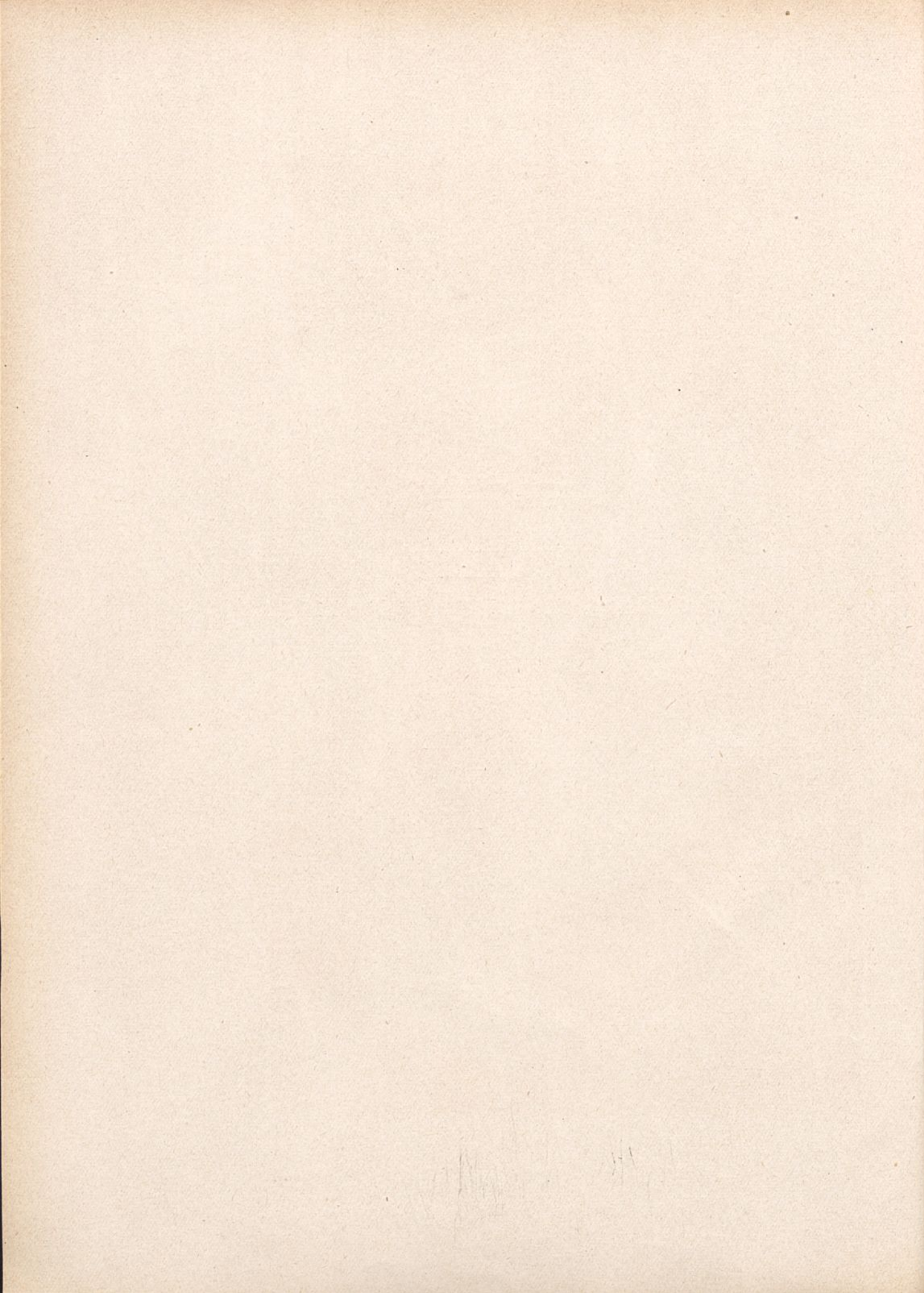


W. Tischbein, Goethe in der Campagna. 1789. Frankfurt a. M.

DRITTER THEIL:

NEUZEIT

VOM AUSGANG DES 18. JAHRHUNDERTS AN



EINLEITUNG.

I. Allgemeine Übersicht über die deutsche Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts.

Für eine übersichtliche Betrachtung der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts ist es gut, vier Perioden anzunehmen. In der ersten herrscht der Klassizismus, in der zweiten die Romantik, in der dritten handelt es sich um eine Neubelebung der Renaissance, das Wort im weitesten Sinne genommen, in der vierten um den Bruch mit der Überlieferung (Impressionismus). Jedoch ist zu beachten, daß diese verschiedenen Richtungen zum Teil nebeneinander herlaufen, daß bei der Bilderei die scharfe Trennung unmöglich ist, daß wir bei der vierten Periode zunächst nur an die Malerei denken, und daß endlich die Werke mancher und gerade der größten Künstler sich nicht ohne Zwang einer dieser vier Gruppen zuweisen lassen.

1. Klassizismus. Wie man in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in der Literatur neue Bahnen einschlug, teilweise mit bewußter Anlehnung an die Alten, so ward auch in der Kunst Rückkehr zur Natur im Anschluß an die Antike gefordert. „Der einzige Weg für uns, groß, ja, wenn es möglich ist, unnachahmlich zu werden, ist die Nachahmung der Alten, sonderlich der Griechen“, so hatte Johann Joachim Winckelmann (1717—1768), der Begründer der Kunstgeschichte, 1755 geschrieben, und in seiner Geschichte der Kunst des Altertums (1764) hatte er im Gegensatz zum Barock und Rokoko auf die edle Einfachheit und stille Größe der griechischen Meisterwerke hingewiesen. Das heidnische Rom wird das Wanderziel nicht nur der Künstler, sondern auch vieler Gebildeten (Goethe!). So wird die Richtung hervorgerufen, die wir Klassizismus nennen, und deren bekannteste Vertreter Schinkel und Thorwaldsen sind.

2. Romantik. Gegen den Klassizismus erhob sich, zunächst in der Literatur, die Romantik. Dem griechisch-römischen Altertum stellt man das deutsche Mittelalter, dem Heidnischen das Christentum, der Vernunft das Gemüt gegenüber. Hatte man bis dahin dem Rationalismus gehuldigt, der auch in der Religion die Vernunft als maßgebend anerkannte, so liebt man jetzt das Irrationale, das, was nicht mit dem Verstande ergriffen, sondern nur gefühlt oder geahnt werden kann. Daher die Vorliebe für Kultus und Lehre der katholischen Religion, die Neigung zum Seltsamen, Wunderbaren und Abenteuerlichen. Von den Höhen idealen Menschentums

steigt man auch wieder zum Volk und zum Volkstümlichen herab. Alte Märchen werden gesammelt, die Elfen und Nixen leben wieder auf, und das Volkslied wird erneuert.

Die bildende Kunst schließt sich an. Den Vertretern dieser Richtung erscheinen die mittelalterlichen Bauwerke vorbildlich, und nach einer Unterbrechung von mehreren Jahrhunderten fängt man wieder an, romanisch oder gotisch zu bauen. Für Kirchen werden ein Jahrhundert lang die mittelalterlichen Stile bevorzugt, der romanische insbesondere auch für Friedhöfe und Krematorien. Die Maler finden ihre Vorbilder bei den altdeutschen Meistern bis auf Dürer und bei italienischen Künstlern, die vor Raffael lebten. Man pilgert wie zuvor nach Rom: aber nicht das antike, sondern das christliche Rom übt die Anziehung aus.

3. Neubelebung der Renaissance. Auch in dieser Epoche sieht man sich nach fremden Vorbildern um. Hatten bisher Altertum und Mittelalter als nachahmenswert gegolten, so wird jetzt die Renaissance, zumal die italienische, hochgeschätzt. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts werden fast alle Profanbauten im Stile der Renaissance erbaut. In der Malerei hatten bisher viele Künstler die Zeichnung als die Hauptsache angesehen, um bei den großen monumentalen (religiösen und historischen) Aufgaben tieferen Gedanken sichtbaren Ausdruck zu verleihen, jetzt erst wurde die Farbe wieder in ihre Rechte eingesetzt; Tizian, Rubens und Rembrandt werden nachgeahmt. Von Frankreich und Belgien her kam die neue Richtung nach Deutschland, und nun wird nicht mehr Rom, sondern Paris das Ziel der jungen Künstler (z. B. Semper und Feuerbach). Als im Jahre 1843 einige flämische Werke in den großen Städten Deutschlands ausgestellt wurden, da staunte man über die „Wirklichkeit, die bis an die Illusion“ reiche, und neben das Schlagwort Kolorismus tritt das zweite, Realismus (oder Naturalismus). Die Landschaft wird wieder wie sie ist, ohne klassische und romantische Zutaten, gemalt, man sucht das wirkliche Leben und Treiben darzustellen, man lernt alle Stoffe mit ungewöhnlichem Können malen. Inhaltlich wird die Historienmalerei und das Sittenbild bevorzugt, während gleichzeitig der geschichtliche Roman und die Dorfgeschichte in der Literatur herrschen.

4. Impressionismus. In der 2. Hälfte des Jahrhunderts trat in der Malerei eine neue Richtung auf, die mit den alten Grundsätzen brach und eine neue Lehre verkündigte. Der Inhalt dieser Lehre läßt sich etwa auf folgende Art wiedergeben: Wenn jemand einen Ritter im Stahlgewande auf einer grünen Wiese, als Hintergrund ein graues Haus mit rotem Ziegeldach darstellen will, so kann er sich zwar ein Stück Rasen von der Wiese, eine kleine Fläche des grauen Bewurfes, einige dachartig zusammengestellte Ziegel und eine Ritterrüstung oder sogar einen Mann in der Rüstung in seinem Atelier aufstellen, sorgsam das einzelne nachbilden und jeden Gegenstand in seiner Eigenfarbe (Lokalfarbe) malen, aber ein naturwahres Bild wird er auf diese Weise nicht erreichen, denn er sieht die mitgenommenen Gegenstände in ganz anderer Beleuchtung als in der freien Natur. Hier verleihen Sonnenlicht und Luft den Eigenfarben eine bestimmte Tönung und binden dadurch die verschiedensten Gegenstände. Zu jeder Tageszeit ist das Bild in der Natur ein anderes, und nur dann, wenn ich die gleichzeitigen Farbentöne in meinem Bilde vereine, ahme ich in diesem die Natur nach. Unmittelbare Wiedergabe eines farbigen Natureindrucks aber galt und gilt den Vertretern dieser Richtung zunächst als höchstes und einziges Ziel, und so erscholl der Ruf: Los von der Überlieferung, nicht Tizian oder Rubens kann unser Lehrer sein, sondern nur die Natur (Naturalismus oder Verismus). Hatten früher die dunklen Farben auf den Bildern vorgeherrscht, so wurden jetzt naturgemäß die hellen bevorzugt, und es entstand die Freilicht- oder Hellmalerei. Eng verbunden damit ist die Lehre des Impressionismus, nach der wir die Dinge nicht so malen dürfen, wie wir wissen, daß sie tatsächlich sind, sondern nach dem Eindruck (der Im-

pression), den sie auf uns machen. So geht die strenge Zeichnung, von der behauptet wird, sie gehe mehr aus dem Wissen als aus dem unmittelbaren Sehen hervor, und mit ihr vor allem der scharfe Umriß verloren, und an deren Stelle tritt vielfach eine Auflösung der Erscheinung in Licht- und Farbenflecken, die sich dem in dieser Richtung geschulten Auge, besonders bei richtigem Abstand, wieder zum Bilde ergänzen. Viele Maler zeichnen, ganz im Gegensatz zu früher, überhaupt nicht mehr.

Auch diese Bewegung ging von Frankreich aus und verschaffte sich überall überzeugte Anhänger, aber nicht wenige bedeutende Künstler sind, unbekümmert um die herrschende Strömung, ihren eigenen Weg gegangen.

5. Expressionismus. In scharfen Gegensatz zur Eindruckskunst (Impressionismus) tritt in unserem Jahrhundert eine Richtung, die sich Ausdruckskunst nennt. Der Expressionist will gar nicht ein getreues Abbild der Natur geben (er kennt z. B. keinen Schatten), sondern er will etwas malen, was über die Natur hinausgeht; er will seine Empfindung und Vorstellung in das Bild legen. An Stelle des Eindrucks, den er empfangt, ist der Ausdruck (die Expression) dessen getreten, was er uns mitteilen will. So erscheint die neue Richtung als Willkürkunst, zumal wenn der Künstler unter Verzicht auf die Wiedergabe der Naturform in Dreiecken und Quadraten (Kubismus), in runden und zackigen Linien (Futurismus) zu uns spricht. Die Technik ist völlig geändert: an Stelle der Pinseltupfen und der Auflösung der Farbwerte pflegt man die verschiedenen Farbflächen scharf nebeneinander zu setzen, feste Umrisse verdrängen die sorgsame Nachbildung der Luft- und Lichtwirkung.

II. Die Baukunst.

Noch im 18. Jahrhundert geschaffen ist das Brandenburger Tor, in dem Langhans (1733—1808) Helenisches und Römisches mischt: Dorische Säulen wie bei den Propyläen in Athen, darüber Metopen und Triglyphen. Die Attika mit der Quadriga wie bei den römischen Triumphbögen (Fig. 2 u. 47). Ein tüchtiger Baumeister zur Zeit des Klassizismus ist Schinkel in Berlin (1781—1841), der in freier Weise die griechische Formenwelt verwertet (Fig. 1, 3, 7, 11 u. 34). In München ragt Leo von Klenze hervor (1784—1864, Fig. 4 bis 6), in Karlsruhe Weinbrenner (1766—1826, Fig. 8).

Von den Bauten, die das Mittelalter nachahmen, bringen wir das Düppeler Siegesdenkmal und die Protestationskirche in Speyer, die Mehrzahl der im 19. Jahrhundert erbauten Kirchen gehört dahin.

Durch Gottfried Semper (1803—1879) wird für die Profanarchitektur die italienische Renaissance vorbildlich. Wie einst diese ihre äußeren Formen dem römischen Stil entlehnt habe, so glaubte er als sicherste Grundlage für moderne Baubestrebungen eine zweite Renaissance anbahnen zu sollen, die auf den Baustil der römischen Kaiserzeit und der davon abgeleiteten italienischen Hochrenaissance zurückgehe. In Dresden erbaut er das Museum und das Theater (Fig. 12), in Zürich das Polytechnikum, in Wien entwirft er Pläne für das Hofburgtheater und die beiden Hofmuseen. Auch das neue Reichstagsgebäude, das von Paul Wallot (1841—1912) erbaut und 1894 vollendet wurde

(Fig. 13 bis 16), zeigt den Stil italienischer Hochrenaissance. Andere wenden sich mit Vorliebe der deutschen Renaissance oder dem Barockstil zu oder verwenden die Rokokodekoration. So hat sich der Kreislauf vollendet: alle Stile von der Antike bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts dienen im 19. Jahrhundert als Richtschnur, und nicht selten kann man dicht nebeneinander neue Bauten der allerverschiedensten Stile sehen.

Erst gegen Ende des Jahrhunderts erschallt laut und lauter der Ruf „Los von der Tradition“ und „Fort mit der ewigen Nachahmung“. Neue Aufgaben (Bahnhöfe, Kaufhäuser, Bureauhäuser, Markthallen, Schlachthöfe) erleichtern den Übergang zu neuen Formen. Eigenartig ist das Museum, das Billing für Mannheim erbaute, Fig. 20. Für das Kaufhaus hat Alfred Messel einen neuen Typ geschaffen (1853—1909, Fig. 26 bis 29). Das Landhaus erhielt zunächst im Anschluß an das englische Landhaus ein neues Aussehen: man vermied strenge Symmetrie, liebte hohe Dächer und ging auf malerische Wirkung aus. Aber nach etwa zwei Jahrzehnten trat dieser Richtung eine andere Strömung entgegen, die darauf ausging, wie bei anderen Bauten so auch beim Landhausbau eine große einfache Hauptform zu finden. So Fig. 22, während Fig. 21 mit seinen Anbauten und seinem steilen Dach noch an die malerische Art erinnert. Gegenüber früherer Überladung wird bei der Inneneinrichtung Vereinfachung erstrebt, wie denn überhaupt die Wohnungsausstattung sich sehr geändert hat (vgl. Fig. 15 u. 18 mit Fig. 23, 24, 31 u. 32).

III. Die Bildnerei.

Schon der Venetianer Canova (1757—1822) hatte sich der Antike genähert, aber an ihr gemessen sind seine Figuren geziert und affektiert (Fig. 37). Dagegen schien in dem Dänen Thorwaldsen (1770—1840) in Form und Gedanken ein echter Grieche wiedererstand zu sein. Er lernt an den Antiken Roms und studiert so lange an ihnen, bis er ihre Formen völlig beherrscht. Lehrreich ist der Vergleich des Jason (Fig. 43), durch den er zum berühmten Künstler wurde, mit dem Apoll vom Belvedere. Seine Idealgestalten gehören meist der griechischen Heroenwelt an. Aber selbst wo er ein Motiv nach der Natur benutzt, da weiß er den sinnlichen Eindruck in den Formen der Antike wiederzugeben, wie bei dem Hirtenknaben, dessen Kopf eher einem Amor als einem wirklichen Hirten angehört (Fig. 44). Am glücklichsten ist Thorwaldsen im Relief. Der Parthenonfries erschien

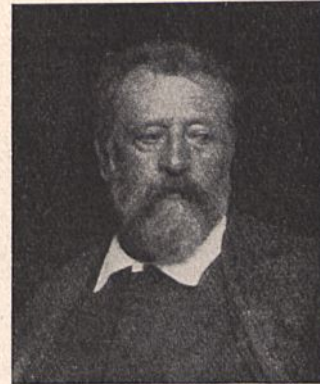


Gottfried Schadow.

damals als maßgebendes Vorbild, und so verzichtet Thorwaldsen auf Raumvertiefung, indem er gewöhnlich die Figuren nebeneinander stellt. Als Napoleons Einzug in Rom 1811 erwartet wurde, sollte der Quirinal für ihn als Sommerresidenz eingerichtet werden, und Thorwaldsen erhielt den Auftrag, einen der Säle mit einem Frieze zu schmücken. Er wählte, mit deutlich ausgesprochener Beziehung, Alexanders Einzug in Babylon; für die Pferde seines Zuges muß der Parthenonfries das Vorbild abgeben (Fig. 42). In ähnlicher Weise stellt der Schweizer Trippel Goethe als Apoll dar (Fig. 56), und Dannecker aus Stuttgart (1758—1841), der zuerst die klassische Richtung in Deutschland vertrat, gibt seinem Schiller lange Locken (Fig. 45 u. 54). Im Gegensatz zu dieser Richtung steht Gottfried Schadow (1764 bis 1850), der von der Barockkunst (Fig. 36) seinen Ausgang nahm, und seiner Zeit vorausgehend, in einem kräftigen Realismus seine Stärke hat. Der tote oder schlafende Knabe in Fig. 36 ist in seiner naturwahren Darstellung ergreifend, die Rosse des Viergespanns auf dem Brandenburger Tor (Fig. 47) hielt Napoleon für würdig, seine Hauptstadt zu schmücken. Mutig bricht Schadow mit dem Herkommen und läßt seine deutschen Heldengestalten, wie Friedrich den Großen und Zieten, in der Tracht ihrer Zeit erscheinen (Fig. 48 u. 49). Antiker Einfluß ist vielleicht am meisten in den Gewändern des Schwesternpaares (Fig. 46) zu beobachten, wobei nicht zu vergessen ist, daß damals griechische Tracht Mode war. Hatte Thorwaldsen die Schönheit erstrebt, so war

Schadows Trachten auf Wahrheit gerichtet; so steht der Klassizismus oder Idealismus dem Realismus entgegen. Schadows Richtung wurde auf dem Gebiete der Zeichnung durch Adolf Menzel fortgesetzt.

Beide Richtungen, die ideale eines Thorwaldsen und die realistische eines Schadow, verband des letzteren Schüler, Christian Rauch (1777—1857). Das Marmorbild der Königin Luise im Mausoleum zu Charlottenburg zeigt den Meister schon auf seiner Höhe (Fig. 50), das Reiterdenkmal Friedrichs des Großen bringt in der lebenswahren Darstellung des großen Königs wie seiner Helden und anderer bedeutender Zeitgenossen bei aller Schlichtheit der Gestalten doch den freudigen Stolz der Preußen auf die große Zeit zum überzeugenden Ausdruck (Fig. 61 u. 64). Rauch hat eine bekannte Büste des 71jährigen Goethe geschaffen (Fig. 53); unter seinen



Adolf Hildebrand.

Feldherrngestalten ragt Blücher hervor, als schneidiger Reitergeneral gut charakterisiert (Fig. 51); an dem Mantel und der Hose beachte man die „klassischen“ Falten.

Ebenbürtig tritt ihm sein großer Schüler Riettschel (1804—1861) an die Seite; dieser stellte in Braunschweig Lessing in der Tracht seiner Zeit ohne Mantel dar und ist der Schöpfer des Doppelstandbildes von Goethe und Schiller in Weimar (Fig. 55 u. 59).

Neben diesen großen Meistern stehen andere; als einen der tüchtigsten erwähnen wir Adolf Hildebrand (1847—1921, Fig. 69). Von nichtdeutschen Bildhauern haben wir außer Thorwaldsen bloß den Belgier Konstantin Meunier (1831—1905) berücksichtigt, der Arbeiter und Tagelöhner, so wie sie sind, mit großer Naturwahrheit in die plastische Kunst eingeführt hat (Fig. 70 u. 71).

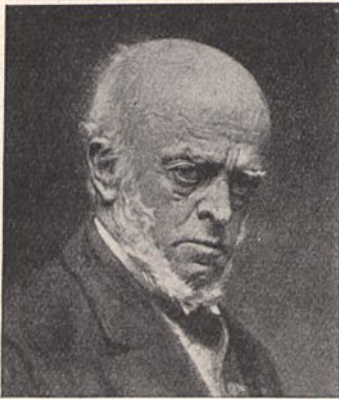
Von Denkmälern seien noch erwähnt: das erste Nationaldenkmal, Arminius, im Teutoburger Walde, von E. v. Bandel (Fig. 66); das Niederwalddenkmal von Johannes Schilling (Fig. 62, 63, 65); das Denkmal Wilhelms I. (Fig. 34 u. 60), von Begas (1831—1911) geschaffen, der sich von der überlieferten Richtung ziemlich weit entfernt und wieder an die Barockkunst angeknüpft hat; das Hamburger Bismarckdenkmal (Fig. 67). Spielt schon bei einigen der genannten Denkmäler die Architektur eine große Rolle, so überwiegt bei andern gegenüber dem Plastischen das Architektonische, so bei dem Denkmal in Fig. 33. Die meisten dieser Denkmäler suchen mit Glück einen starken einheitlichen Ein-

druck zu erzielen. Bei den Denkmälern von Arminius und Bismarck ist es der eine Mann, von dem nichts ablenkt, aber auch bei dem Niederwalddenkmal verleiht die Idee und die alles beherrschende Figur der Germania dem Ganzen höchste Geschlossenheit. Begas allerdings sucht auf andere Weise, durch die Figurenfülle und den Reichtum der ganzen Anlage, zu wirken. Was er in seinem Kaiser-Wilhelm-Denkmal bietet, ist ein Vielerlei,

das um so weniger einheitlich wirken kann, als man das Denkmal mit seiner riesigen Säulenhalle von keinem Standpunkt aus recht überschauen kann und die Möglichkeit einer Fernansicht völlig fehlt. So steht dieses Werk im schärfsten Gegensatz zu dem von Bruno Schmitz (1858—1916) geschaffenen Völkerschlacht-Denkmal, das durch die Großartigkeit seines Aufbaues eine starke Wirkung ausübt (Fig. 33).

IV. Die Malerei.

1. Dem 18. Jahrhundert gehört Chodowiecki (sprich: Chodowiczki) aus Danzig an (1726—1801). Gleichweit entfernt von der großartigen Dekorationskunst, wie sie im 18. Jahrhundert in Kirchen und Schlössern zu finden ist, wie auch von der klassizistischen Kunst, schildert er mit gesundem Wirklichkeitssinn und guter Beobachtungsgabe die kleinbürgerliche Welt, die ihn umgibt. Als Illustrator bedeutet er mit seinen zahlreichen Kupferstichen für die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts dasselbe, was Ludwig Richter seiner Zeit durch den Holzschnitt war; in den Schilderungen aus Friedrichs des Großen Leben ist er Menzels Vorgänger (Fig. 72



Adolf Menzel.

bis 74, 76). Als erstes Bild des Klassizismus bringen wir auf dem Titelbild Goethe in der Campagna auf antiken Trümmern, gemalt von W. Tischbein (1751—1829). Das Bild „zeigt den größten Deutschen jener Tage im Vollgenusse eines Glückes, das als Traum der Sehnsucht wohl jedem Gebildeten und ideal Gesinnten unter seinen Zeitgenossen einmal vorschwebte: angesichts der Denkmäler antiker Kunst auf klassischem Boden wandeln zu dürfen“. Das Bild wurde 1786—1788 gemalt, zu einer Zeit, wo die klassizistische Richtung in der Kunst sich das Feld eroberte. Vier Jahre später, 1792, kam Asmus Carstens (1754—1798) nach Rom, den wir als ersten Vertreter der neuen Richtung nennen müssen. Malen freilich konnte er nicht, ja es fehlte ihm der Sinn für die Farbe, wie denn seine Studien von der antiken Bilderei ausgehen, neben der er besonders noch Michelangelo auf sich wirken ließ. So ahmt er klassische Formen nach und stellt zumeist antike Stoffe dar (Fig. 75). Carstens hat großen Einfluß auf Thorwaldsen gewonnen und ihn zuerst für die Antike begeistert. Bonaventura Genelli (aus Berlin, 1798—1868), für Linie und Form begabt, vermag ebensowenig wie Carstens zu malen. In seinen „Umrissen zum Homer“ gefällt „die schöne Linie“ und die Komposition (Fig. 77).

Neben diesen nennen wir noch Josef Anton Koch (1768—1839) als den Vater der stilisierten, heroischen oder historischen Landschaft. Ihr größter Vertreter in anderer Zeit wurde Friedrich Preller (1804—1878), der durch seine Odysseelandschaften seinen wohlverdienten Ruhm begründete (Fig. 95 u. 96). Auch Böcklin, Thoma und Klinger lassen sich in diesem Zusammenhang nennen.

2. Innerlich den Romantikern verwandt und mit Tieck befreundet, war der früh verstorbene O. Runge (1777—1810, Fig. 80). Mehr Aufsehen erregte der Kreis, der die religiösen Vorstellungen des christlichen Mittelalters wieder lebendig zu machen versuchte. Die Ver-



Arnold Böcklin.

treter dieser Richtung, als deren Haupt Overbeck (1789—1869) gelten kann, sind unter dem Namen Nazarener bekannt; ein gemeinschaftliches, für jene Zeit bedeutsames Denkmal entstand in Rom im Hause des preußischen Konsuls Bartholdy, das mit Fresken aus der Geschichte Josephs geschmückt wurde. Beteiligt war dabei auch Peter Cornelius (1783—1867), der aber durch die Zeichnungen zu Goethes Faust und zum Nibelungenlied nationale Wege einschlug und dann durch Ausführung großer monumentaler Aufgaben in München und Berlin eine selbständige deutsche Kunst anzubahnen hoffte (Fresken in der Münchener Glyptothek und Entwürfe für den geplanten Campo santo in Berlin, darunter die Apokalyptischen Reiter, Fig. 78). Von seinen Schülern ist Wilhelm Kaulbach (1805—1874) durch die Hunnenschlacht (Fig. 79) und die Zerstörung Jerusalems bekannt geworden. In die romantische Märchenwelt führt uns Moritz von Schwind (1804—1871), während Ludwig Richter (1803—1884) in seinen Zeichnungen für den Holzschnitt sich der Schilderung des Volkes mit lebenswürdigem Humor zuwandte (Fig. 84 bis 89). Mit harmlos heiteren Geschichten erfreut uns Karl Spitzweg (1808—1885), der in der Farbe die anderen Romantiker übertrifft (Fig. 92—94). Er ist der

Darsteller der „guten alten Zeit“, er fühlt sich wohl in alten verwinkelten Gassen mit Türmen und Toren, hohen Giebelhäusern und malerischen Durchblicken. Wunderliche oder schnurrige Menschen, Straßenmusikanten, Kinder sind seine Lieblinge. Eine eigenartige Erscheinung ist Alfred Rethel (1816—1859), der mit wuchtiger Kraft die Fresken im Aachener Rathaus, Hannibals Zug über die Alpen, den Totentanz u. a. schuf (Fig. 90 u. 91).

3. An die Spitze der Koloristen stellen wir Anselm Feuerbach (1829—1880), der den Weg nach Antwerpen und Paris fand und in der Stadt, in der er am meisten seine Vorbilder in der Farbe suchte, in Venedig, starb (Fig. 106 u. 107). Als Bildnismaler ist Lenbach (1836—1904) viel gepriesen; ihm war es vergönnt, die Größten seiner Zeit zu malen. Durch gewissenhaftes Kopieren versenkte er sich in die Maltechnik der alten Meister wie Tizian und Rembrandt; das Charakteristische und Bedeutende seiner Helden hat er wiederzugeben verstanden (Fig. 115 u. 116). Knaus (1829—1910), Vautier (1829—1898) und Defregger (1835—1921) malten Sittenbilder und gewannen den Beifall weitester Kreise (Fig. 108 bis 110). Den größten Ruhm genoß Arnold Böcklin (1827—1901), ein Meister der Farbe, der die Welt mit den Augen des Dichters ansah und die Gestalten seiner Phantasie in die Wirklichkeit versetzte (Fig. 111—114). Im Gegensatz zu ihm steht Adolf Menzel (1815—1905), der einem ausgesprochenen Realismus huldigte und der Illustrator der Zeit Friedrichs des Großen geworden ist (Fig. 97—104).

4. Der erste große deutsche Hellmaler ist Max Liebermann (geb. 1847) geworden, der, unermüdlich in seinem Streben, der Natur geheimstes Walten nachzuzahlen suchte und die Aufgaben, die er sich stellte, trefflich gelöst hat (Fig. 118 u. 119). Während Liebermann sich getreu an das hielt, was die Natur seinem Auge bot, stellte Fritz von Uhde (1848—1911) sich neben den malerischen auch religiöse Probleme: in einer Reihe von Bildern ließ er Christus als Tröster zu den Gläubigen unserer Zeit kommen (Fig. 123). Als Tiermaler zeichnet sich H. Zügel (geb. 1850) aus (Fig. 120).

Von den gleichzeitigen Malern anderer Richtung nennen wir Wilhelm Leibl (1844—1900), Hans Thoma (1839—1924) und Max Klinger (1857—1920). Leibl ist unübertroffen in der peinlich genauen Wiedergabe der Natur. Sein Stoffkreis war beschränkt. Auf dem Lande in der Nähe von München lebend, malte er meist Bauern, sie selbst und ihre Umgebung. Thoma gewinnt durch die Innigkeit seiner Darstellung, in seinen Figuren erinnert er durch seinen harten Umriß oft an die altdeutschen Meister (Fig. 121 u. 122). Klinger ist als Maler, Radierer und Bildhauer bekannt, seine herbe Größe kann nur von einem kleinen Kreise geistig Hochstehender verstanden werden. Zu seinen anmutigsten Blättern gehört die von uns gewählte Radierung (Fig. 124).

5. Dem Expressionismus fehlen bis jetzt überragende Künstler; die gewählten Bilder (Fig. 126 u. 127) können uns die Ziele und Wege dieser Richtung einigermaßen klar machen.

Klassizismus in Berlin.

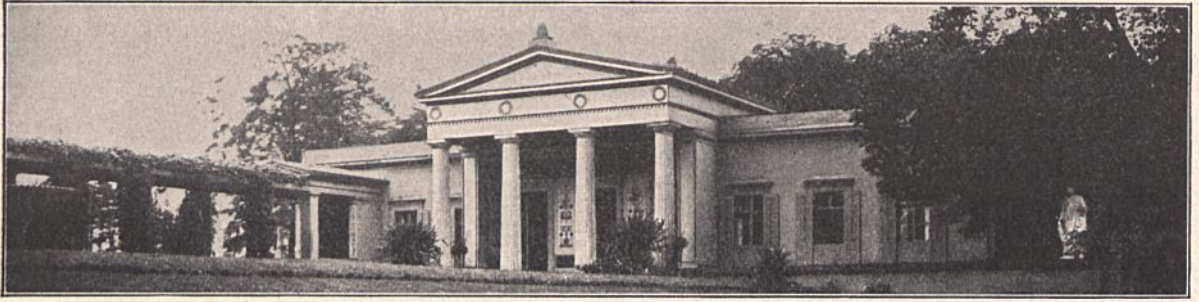


Fig. 1. Landhaus Charlottenhof bei Potsdam, 1826 von Schinkel erbaut.



Fig. 2. Das Brandenburger Tor, 1789—1793 von Langhans erbaut.

Ansicht von der Stadtseite. Fünf Durchfahrten. Dorische Säulen und dorisches Gebälk mit Metopen und Triglyphen. Auf der durch aufsteigende Stufen belebten Attika Schadows Viergespann, Fig. 47.

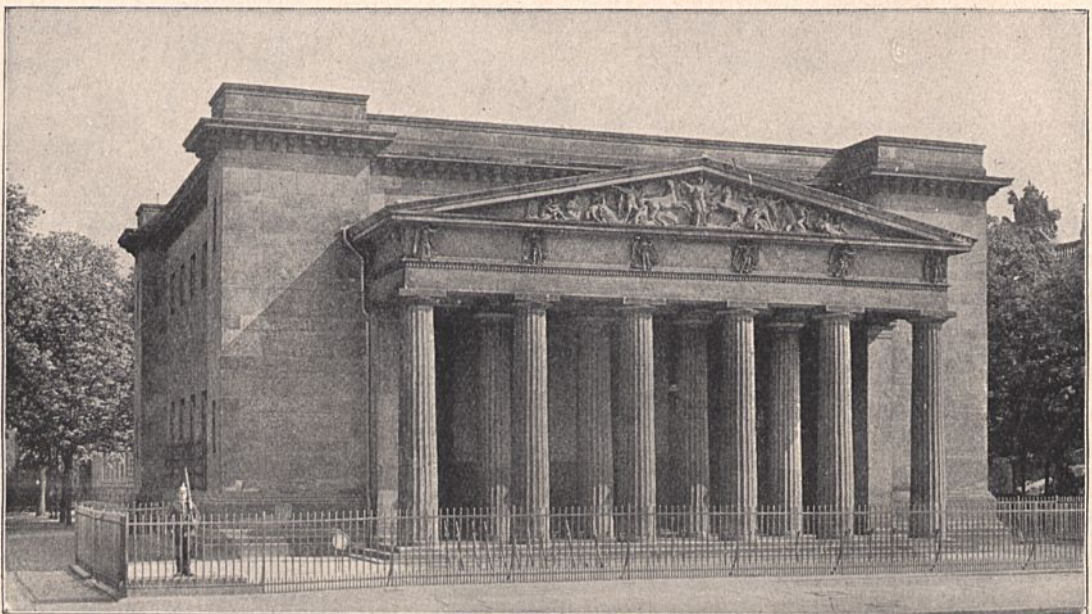


Fig. 3. Die Königswache in Berlin, 1816 von Schinkel erbaut.

Ein Kastell mit vier Ecktürmen und vorgelegter dorischer Säulenhalle. Viktorien sind an die Stelle der Triglyphen getreten.



Fig. 4. Der Königsplatz in München. Rechts die Glyptothek (ionisch), in der Mitte die Propyläen (dorisch), links das von Ziebland 1845 vollendete frühere Kunstausstellungsgebäude, jetzt Neue Staatsgalerie (korinthisch).

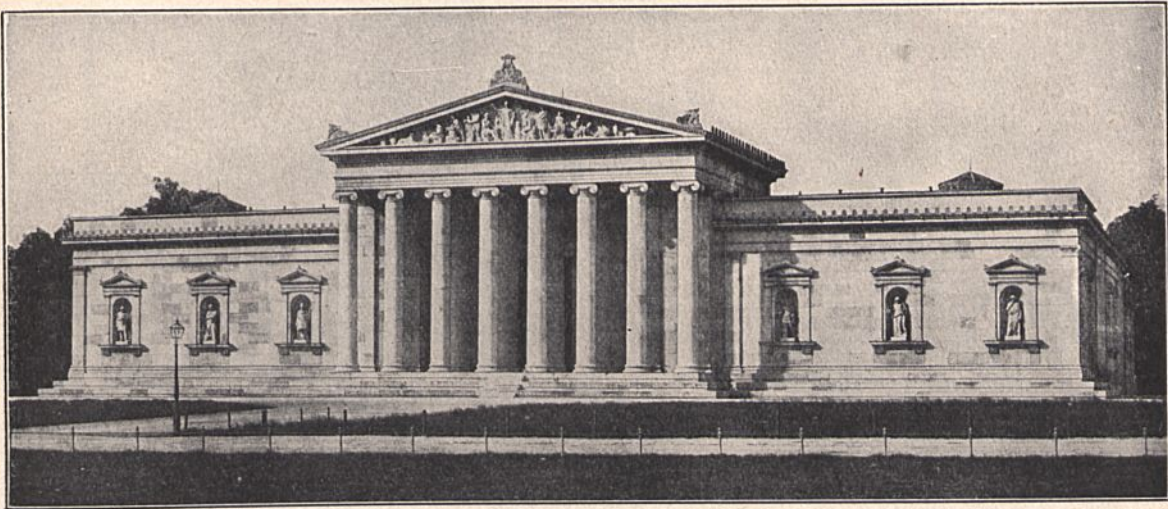


Fig. 5. L. v. Klenze, die Glyptothek in München. 1816—1830. Dreizehn Säule umschließen einen viereckigen Hof, der das Licht spendet. Vorhalle von acht ionischen Säulen; rechts und links je drei Nischen für Statuen.

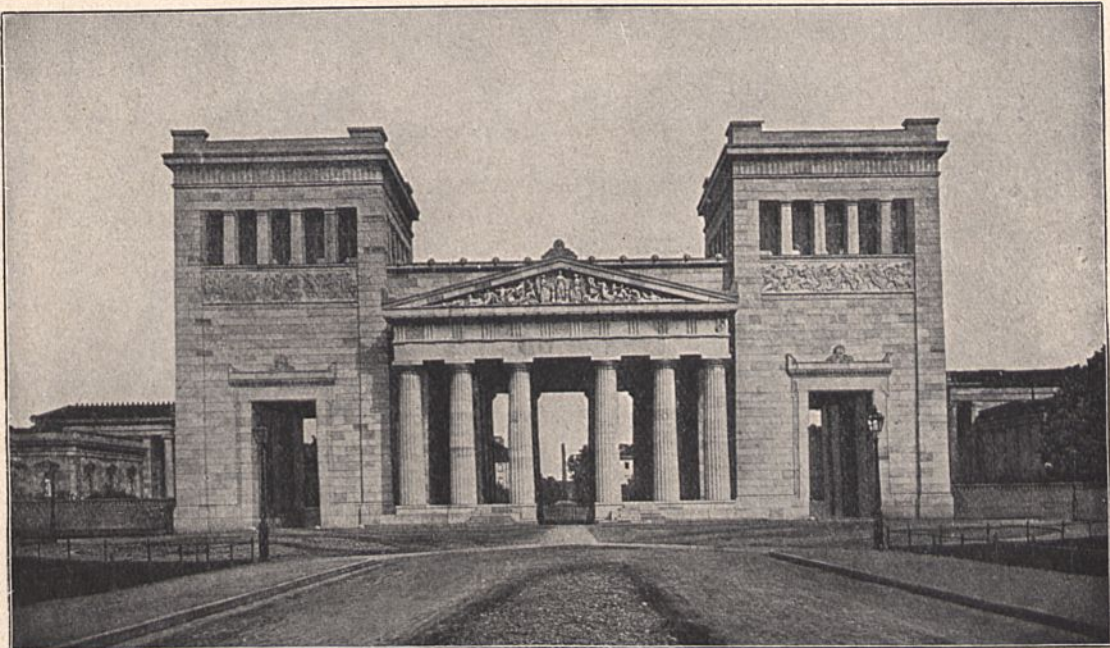


Fig. 6. L. v. Klenze, die Propyläen in München. 1846—1862. Zwischen zwei Kastelltürmen die Säulenhalle mit dorischen Säulen außen und ionischen innen.



(Schinkel, Entwürfe, und Gurlitt, Historische Städtebilder.)

Fig. 7. Schinkel, Die Nikolaikirche in Potsdam.

Nach Schinkels Plänen 1830—1837 erbaut (die Ecktürmchen gehen nicht auf Schinkel zurück). Der Grundriß ist ein kurzschenkliges, griechisches Kreuz mit dem Halbrund. Griechische Vorhalle, wirksame große Flächen mit geringer Gliederung.



Fig. 8. Weinbrenner, evang. Stadtkirche in Karlsruhe.

Die Kirche nach Art eines römischen Tempels erbaut. Korinthische Vorhalle. Der obere Teil des Turmes von vier korinthischen Säulen eingefasst, oben mit einem pyramidalen Turmhelm abgeschlossen. 1816 vollendet.

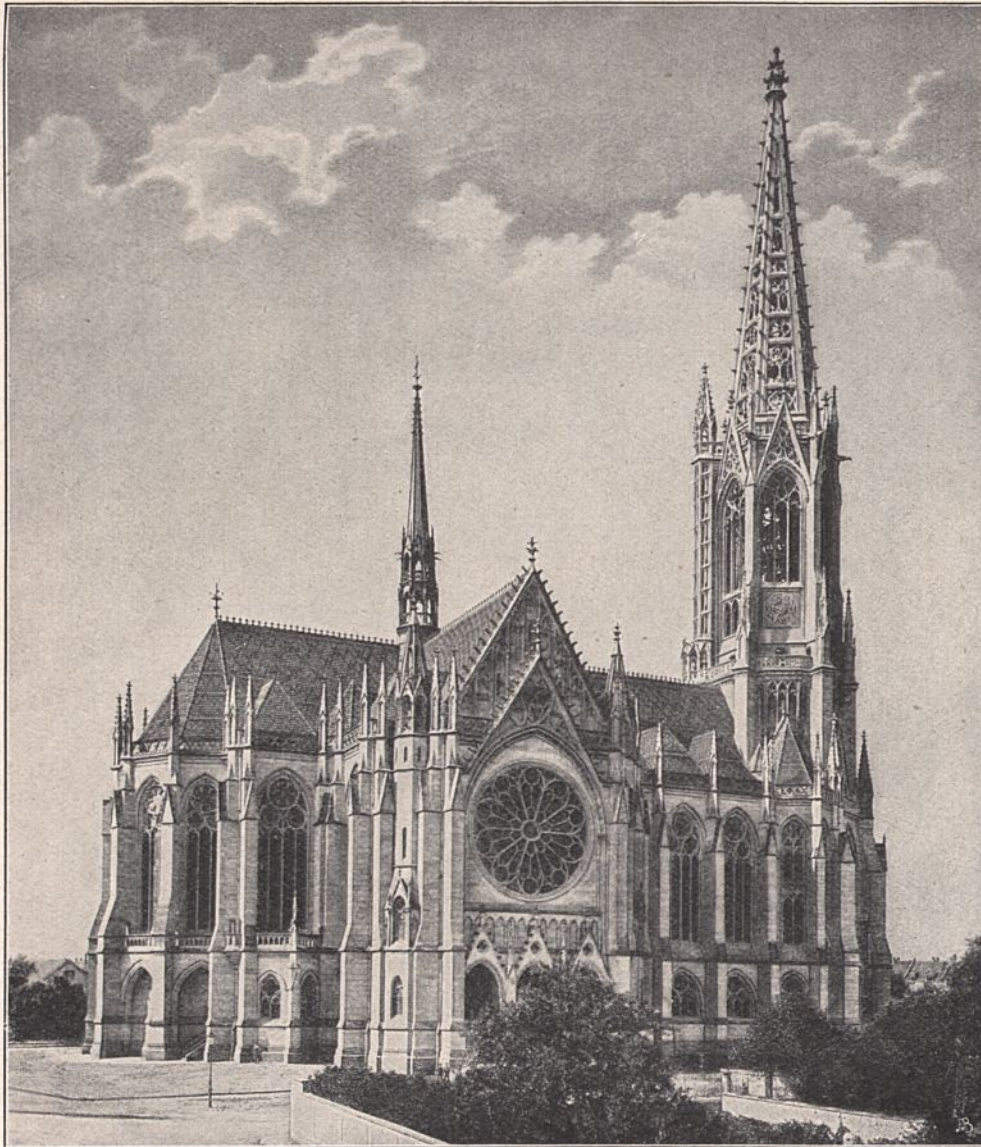


Fig. 9. Protestationskirche in Speyer, 1893—1904 erbaut.
Äußerlich im Stil der Hochgotik. Durch Kürzung des Langhauses und breites Querschiff nähert sich die Kirche einem Zentralbau (Predigtkirche).
Der 100 m hohe Turm ist sechseckig.

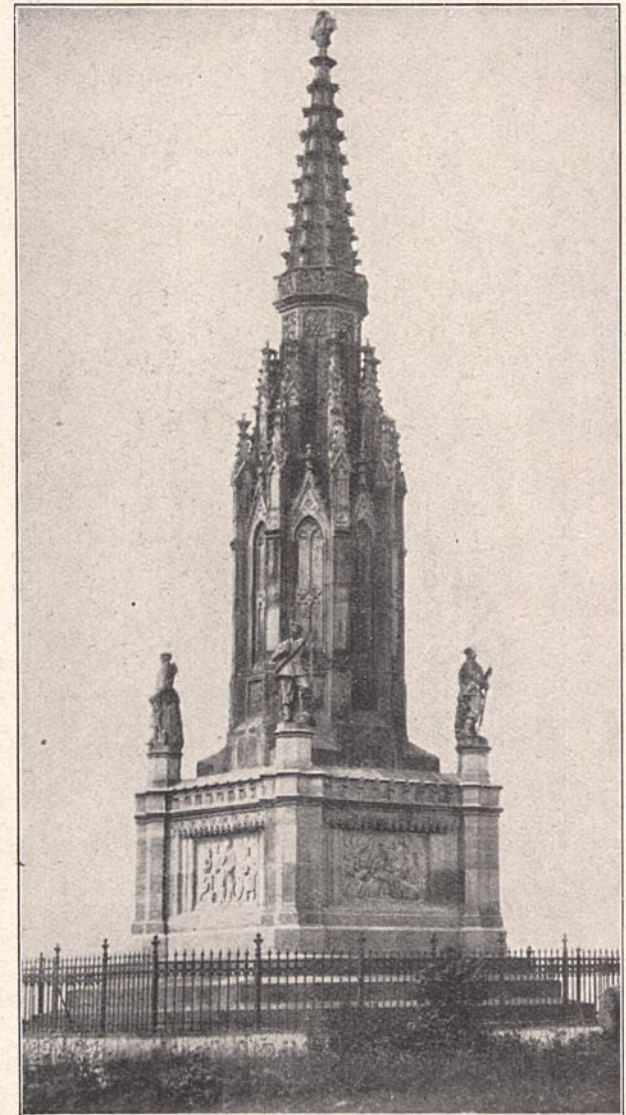


Fig. 10. Siegesdenkmal bei Düppel.
Zur Erinnerung an die Erstürmung der Düppeler Schanzen im April 1864. Eine 22 m hohe gotische Spitzsäule mit Fialen, Helm, Krabben und Kreuzblume.



Fig. 11. Das Schauspielhaus in Berlin, 1818—1821 von Schinkel erbaut.

Der ganze Bau bildet ein großes Rechteck. Auf gequadrtem Unterbau erheben sich Pilaster und zwischen diesen zwei Reihen kleinerer Stützen. Die Zwischenöffnungen dienen als Lichtöffnungen. Das um ein weiteres Halbgewölb erhöhte Mittelstück des Baues ist das eigentliche Theater. An der Hauptfassade eine ionische Vorhalle, zu der eine breite Freitreppe emporführt.

Das Theater im Stil der Renaissance (Semper).

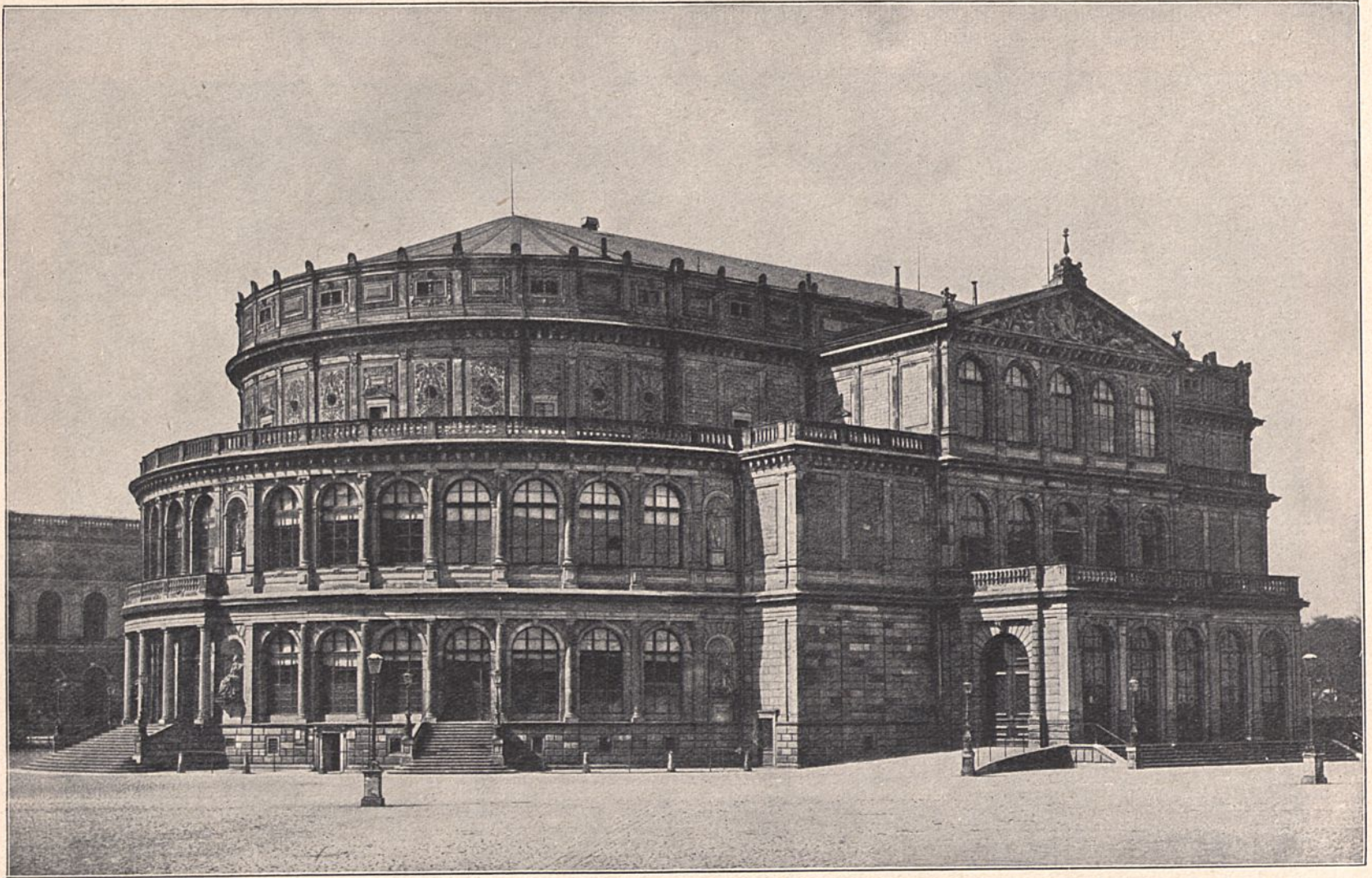


Fig. 12. G. Semper, Das alte Hoftheater in Dresden. 1838—1841. Seitenansicht.

Der Rundbau, durch den der Zuschauerraum klar charakterisiert wird, knüpft an die römischen Theater (Marcellustheater) und Amphitheater an, z. B. an das Kolosseum in Rom. Vor den Pfeilern der zwei unteren Stockwerke hier wie dort dorische und ionische Halbsäulen, korinthische Pilaster im dritten Stockwerke wie beim Kolosseum im vierten. An die auf unserem Bilde nicht sichtbare Fassade sind seitwärts dreistöckige Flügel angebaut, die oben mit Giebeln abschließen. Das 1869 abgebrannte Gebäude wurde nach einem neuen, aber veränderten Plan desselben Meisters wieder aufgebaut (1871—1878). Das Gebäude links hinter dem Theater ist das Museum.

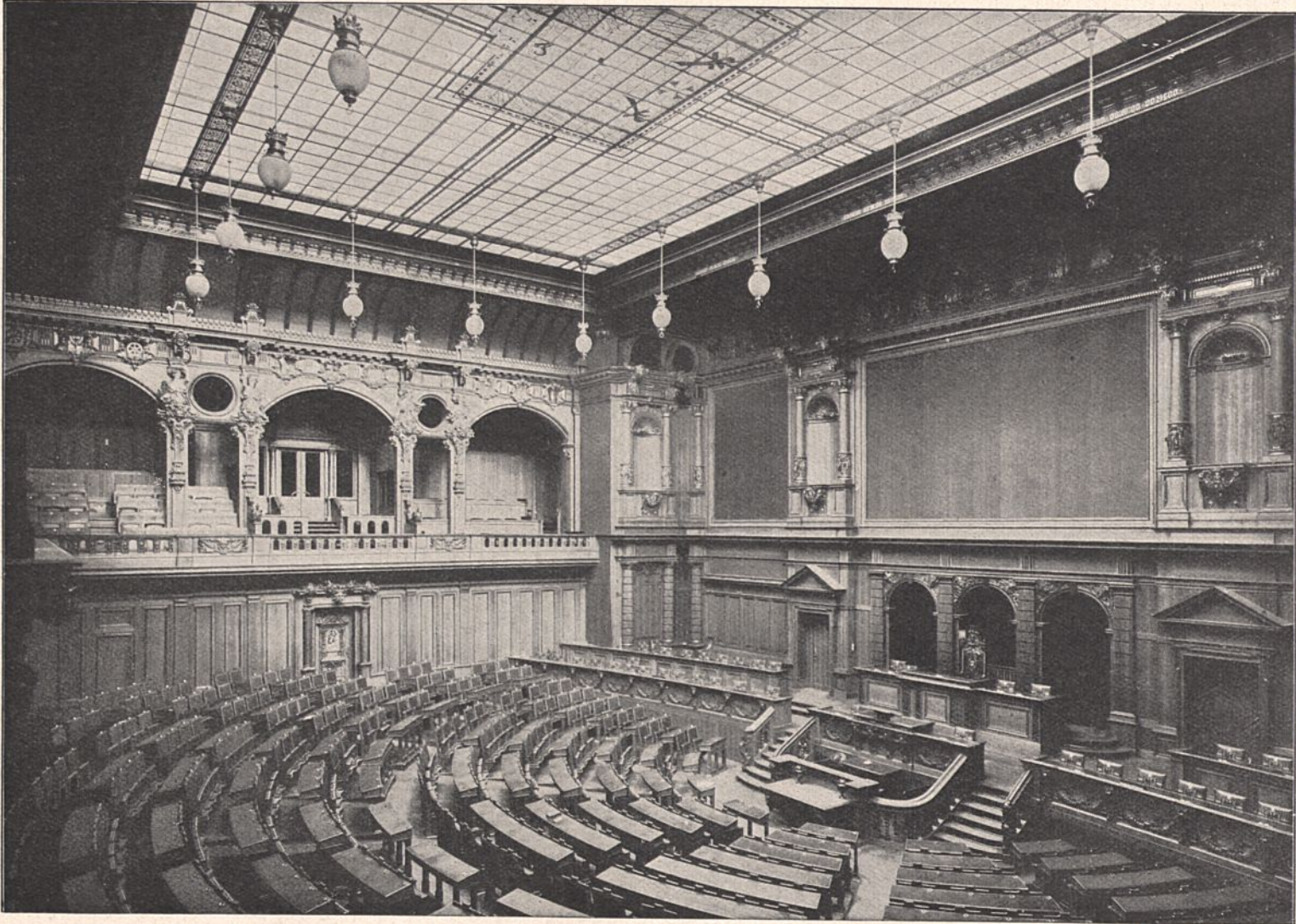


Fig. 13. Der Große Sitzungssaal im Reichstagsgebäude. Aufnahme von Südwesten, so daß große Stücke der Nordwand (links) und der Ostwand (rechts) erblickt werden. Das untere Wandgeschoß an den Seiten (im Norden und Süden) einfach gehalten mit je einer Tür für den »Hammelsprung«. Das Logengeschoß darüber ist mit Pfeilern und Karyatiden geschmückt, die hübsche Flachbogen tragen. In der Mitte der Ostwand unten der Präsidentensitz, davor das Rednerpult, zwischen diesem und dem »Tisch des Hauses« die Stenographenplätze. Das obere Geschoß über dem Präsidentensitz bietet große Flächen für Gemälde.

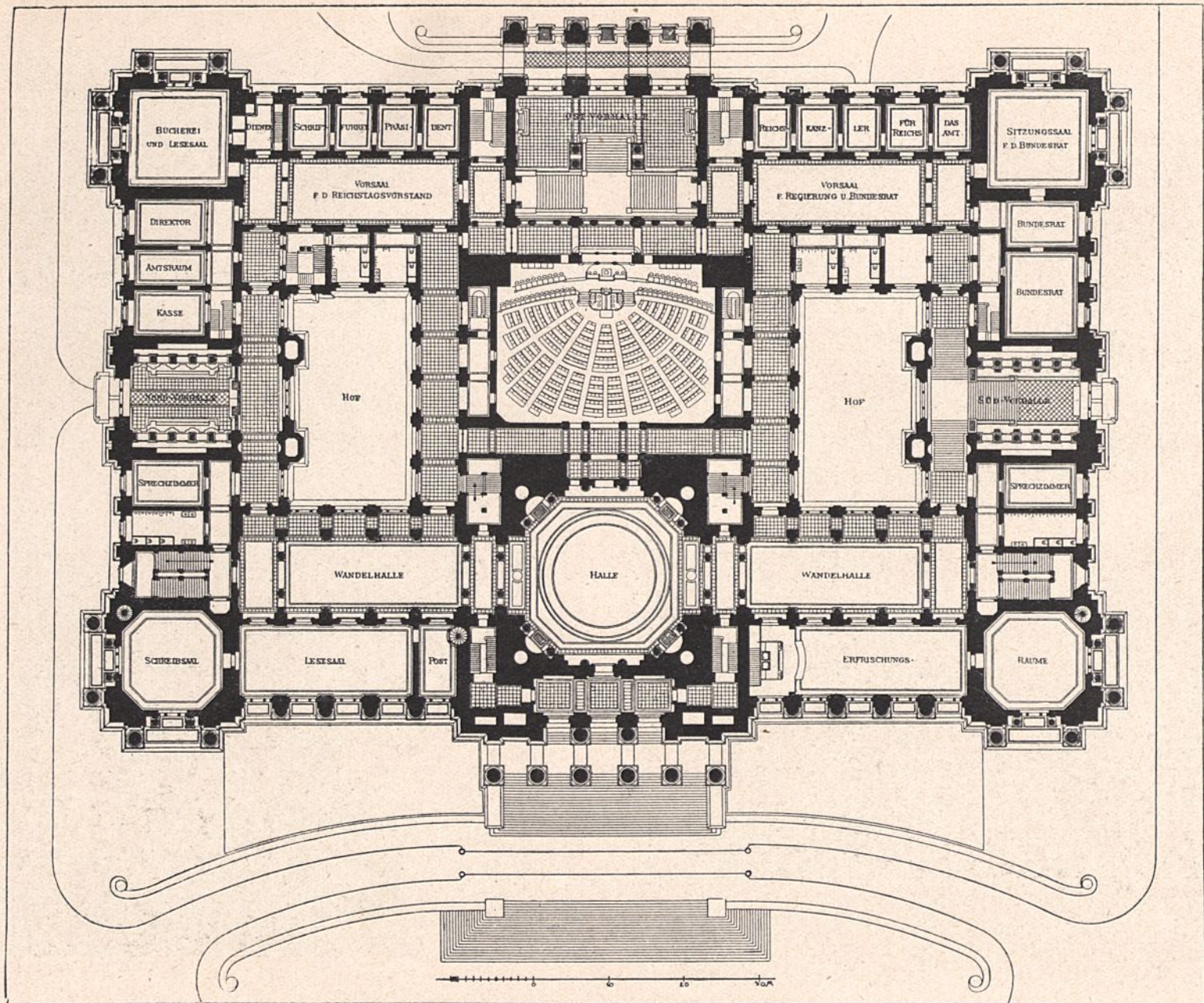


Fig. 14. Das Reichstagsgebäude. Grundriß.

Im Zeichen der Renaissance.

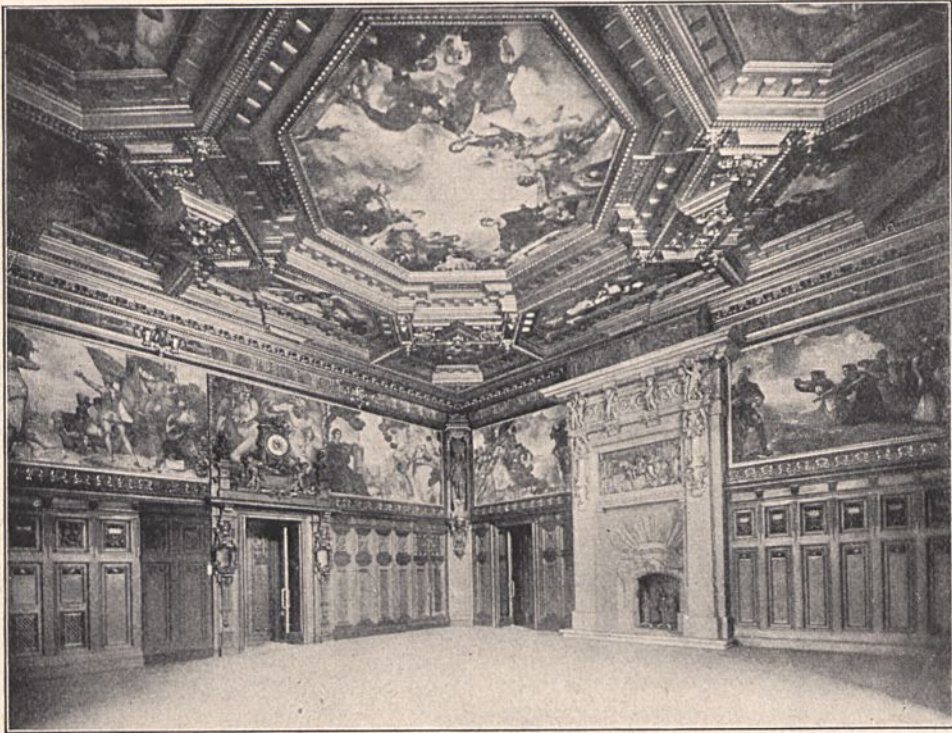


Fig. 15. Reichstagsgebäude. Der Sitzungssaal für den ehemaligen Bundesrat.
Die Gemälde von Raffael Schuster-Woldan.

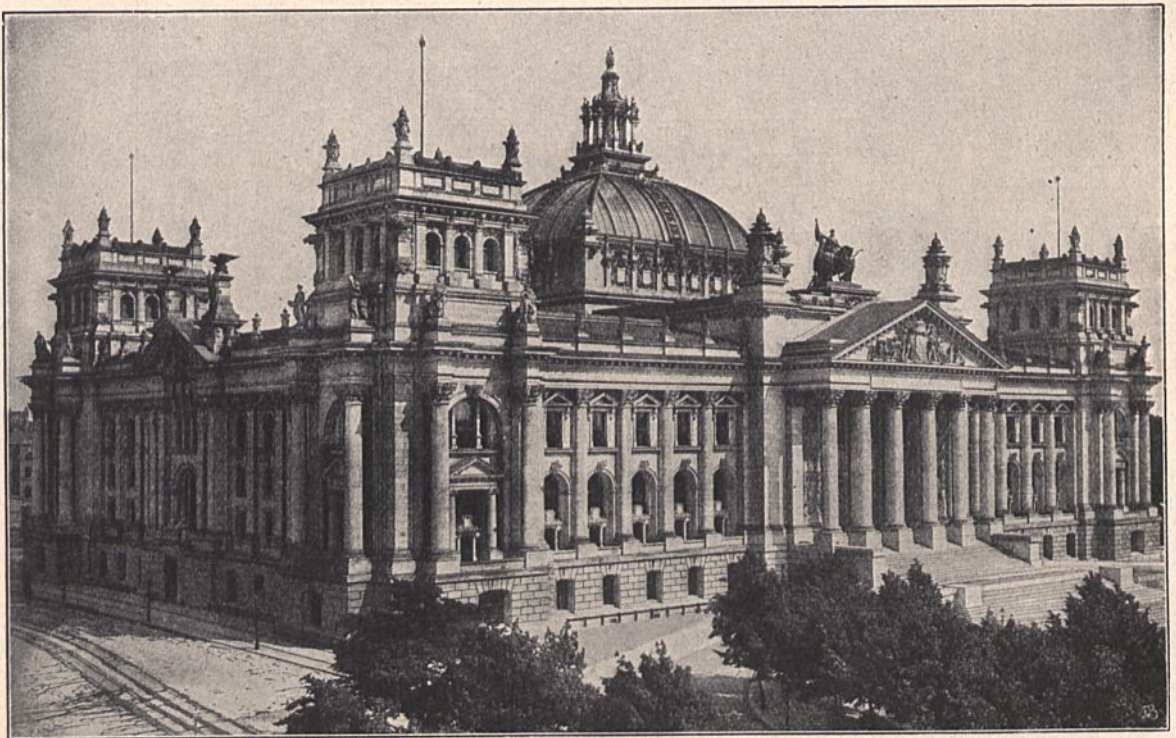


Fig. 16. Das Reichstagsgebäude, 1884—1894 von Wallot im Stil italienischer Hochrenaissance erbaut.
Im Kellergeschoß Rustika, die beiden Geschosse darüber durch korinthische Säulen zusammengefaßt. Die ganze Baumasse durch die vier Ecktürme und die über dem Sitzungssaal emporsteigende Glaskuppel zu einem einheitlichen Ganzen verbunden.

(Wallot und Ludwig Hoffmann.)

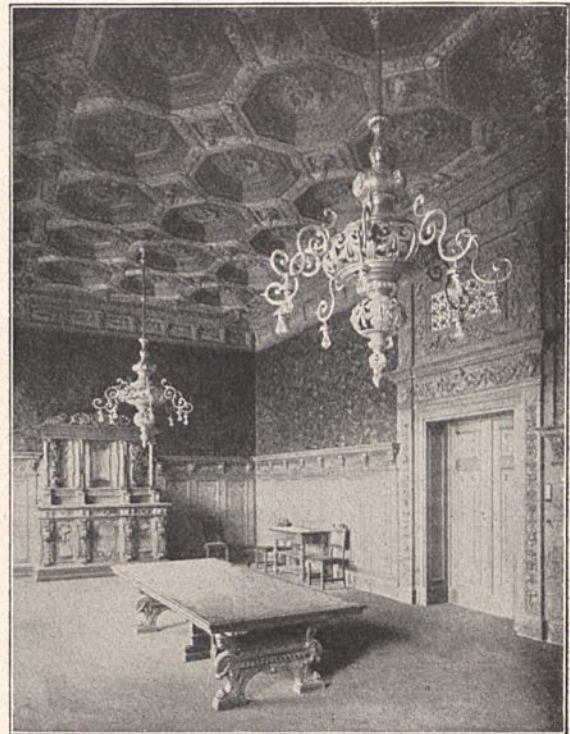
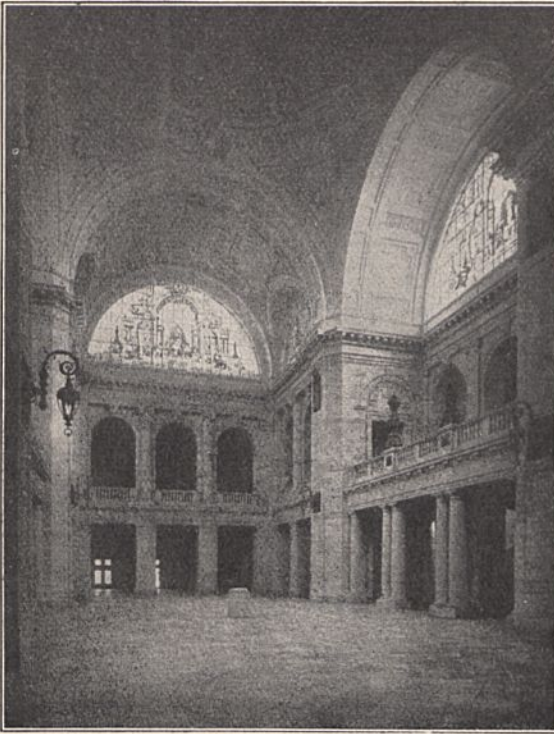


Fig. 17 und 18. Das Reichsgerichtsgebäude. Die große Halle und Speisezimmer in der Präsidentenwohnung.

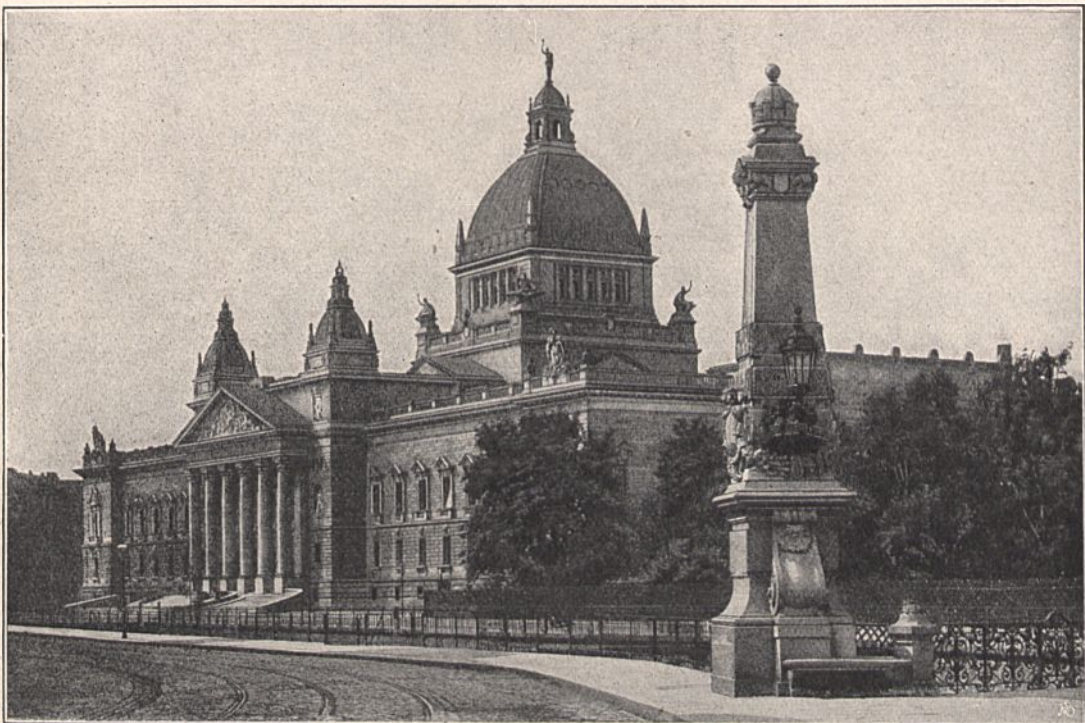


Fig. 19. Das Reichsgerichtsgebäude in Leipzig, 1888—1895 von Ludwig Hoffmann erbaut.
Ein Rechteck, über dessen Mitte die Kuppel emporsteigt.

Neue Bahnen.



Fig. 20. Hermann Billing, Die Kunsthalle in Mannheim, 1907.

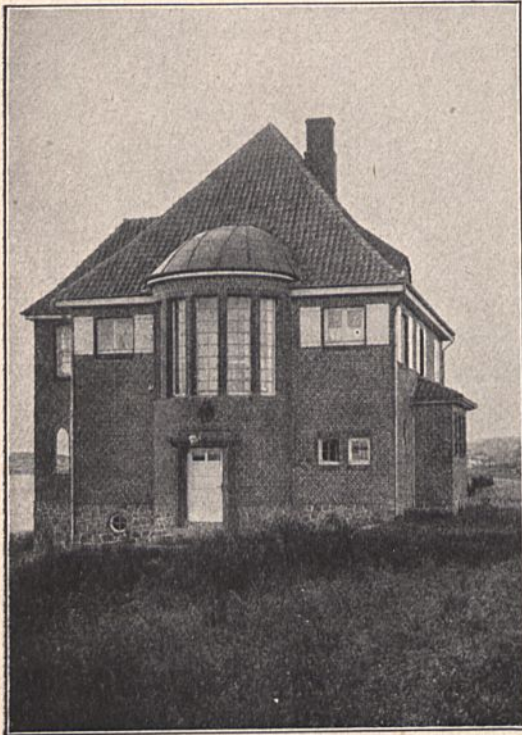


Fig. 21. A. Huber, Landhaus in Apenrade.



Fig. 22. Ostendorf, Wohnhaus in Karlsruhe.

(H. Billing, Ostendorf, Bruno Paul, R. Riemerschmid.)

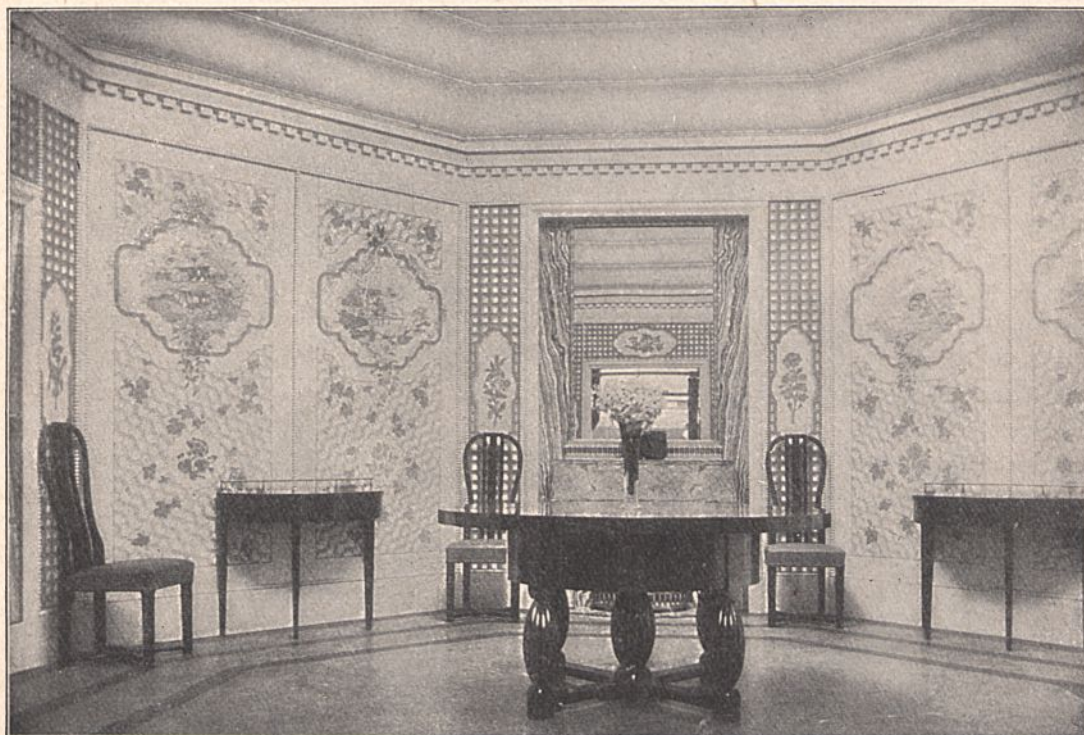


Fig. 23. Bruno Paul, der kleine Silbersaal auf der Weltausstellung zu Brüssel 1910.

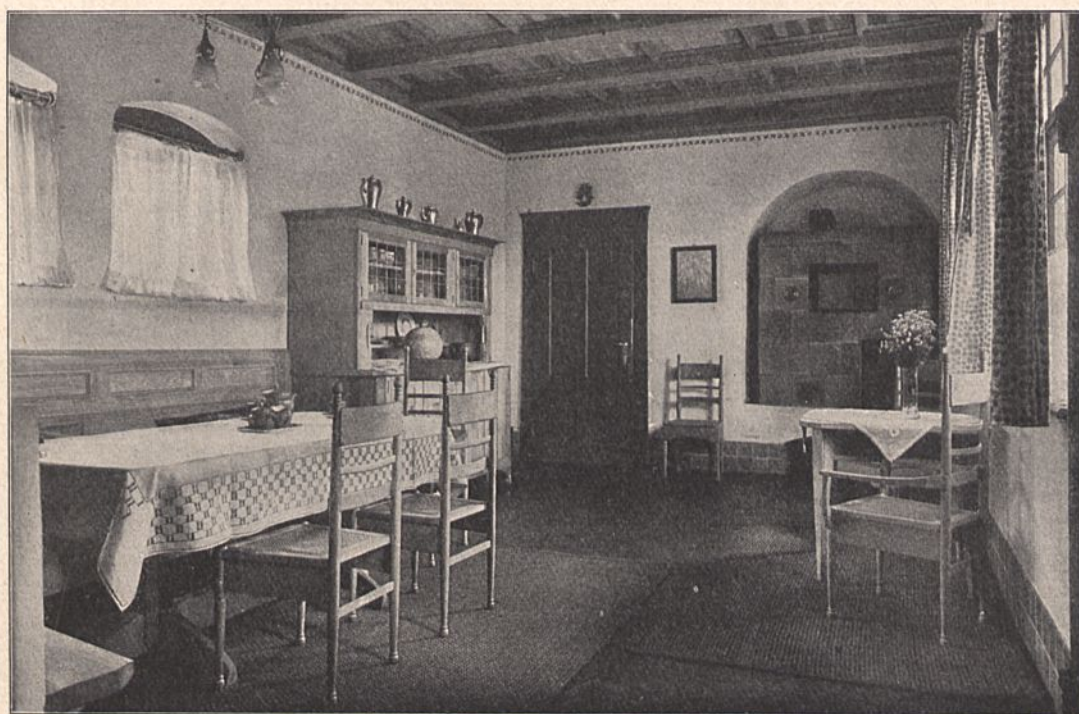


Fig. 24. R. Riemerschmid, Zimmer (Diele) in einem Landhause. 1906.

Das Kaufhaus.

Für das Kaufhaus hat Alfred Messel († 1909) in dem Warenhaus Wertheim (Berlin, Leipziger Straße) einen neuen vorbildlichen Typ geschaffen. An mächtige Pfeiler aus Granit wird das zum Teil aus Eisen bestehende Innere gehängt, darüber das Dach gestülpt. Lebhaft werden wir an gotische Bauten erinnert, bei denen die Strebpfeiler von unten bis oben reichen. So beim Thorner Rathaus,

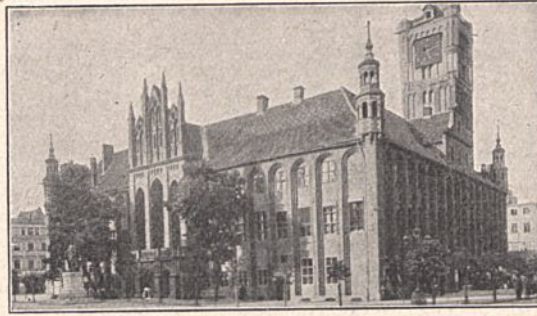


Fig. 25. Das Rathaus in Thorn.

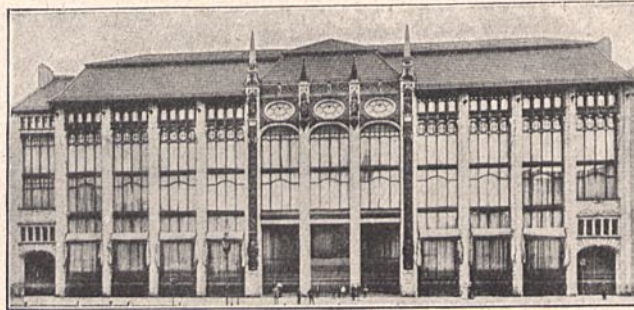


Fig. 26. Alfred Messel,
Das Warenhaus Wertheim in Berlin.
Vorderansicht in der Leipziger Straße.

das im wesentlichen aus gotischer Zeit stammt (die Ecktürmchen aus späterer Zeit). In Thorn wird die Mitte durch den Vorbau mit dem hohen Giebel als Eingang betont. Entsprechend, aber in anderer Weise hebt Messel die Mitte hervor, in der Verzierung der Pfeiler, den ovalen Fenstern sowie in dem Mansarddach sich barocker Formgebung nähernd. Die Erbauung des Kaufhauses fällt in die Jahre 1897 bis 1904.

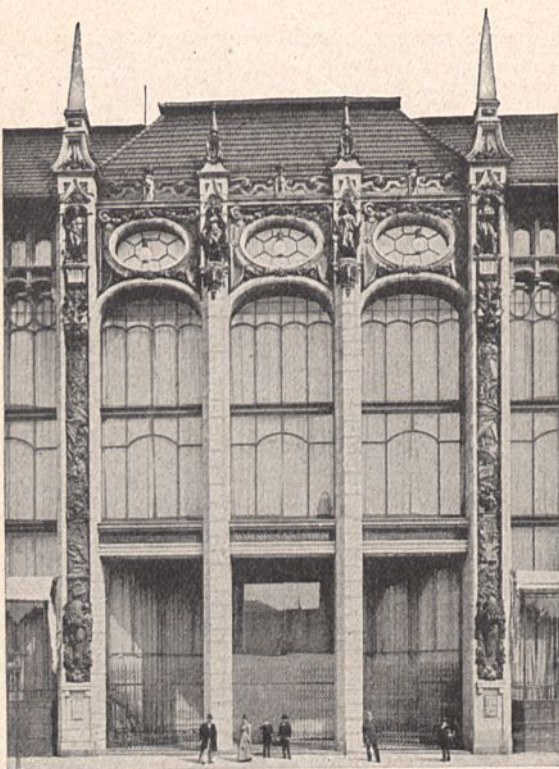


Fig. 27. Warenhaus Wertheim. Mittelteil.

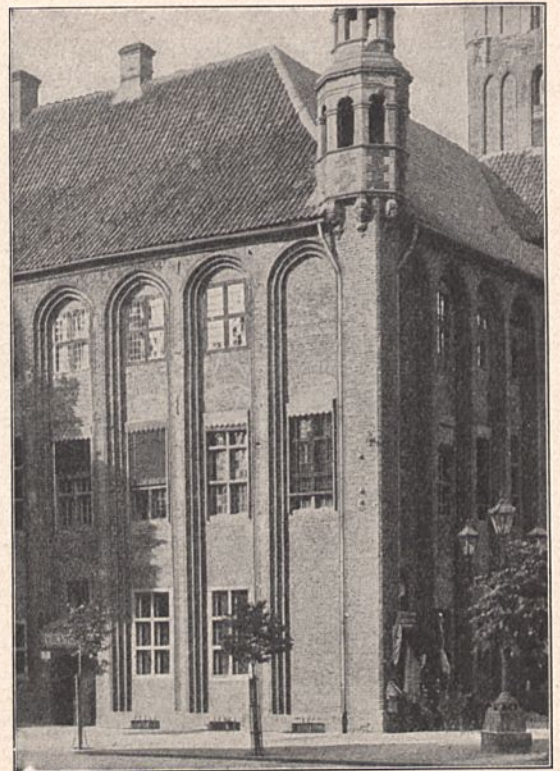


Fig. 28. Das Rathaus in Thorn. Ecke.



Fig. 29. Warenhaus Wertheim. Ecke am Leipziger Platz.

Wir sehen die dem Gebäude nachträglich angebaute Ecke am Leipziger Platz. Die Grundgedanken der architektonischen Haltung sind dieselben wie beim alten Teil (Fig. 26 u. 27): durchgehende Pfeiler, hohes Mansarddach, vertikale Tendenz. Die dekorative Ausgestaltung hat gewechselt. In den hohen Bögen der Eingangshalle, der Verwendung von figürlichem Schmuck, den hohen ungeteilten Fenstern zeigt sich eine deutliche Anlehnung an den Kathedralbau der Gotik.

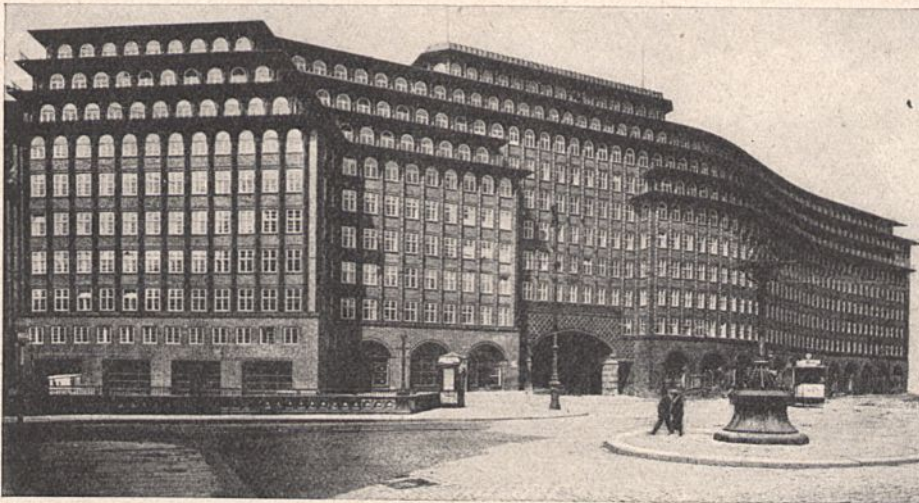


Fig. 30. Fritz Hoeger, Das Chilehaus in Hamburg. 1923.

Das großstädtische Bürohaus befriedigt das Bedürfnis nach Geschäftsräumen auf dem teuren Boden der Stadtmitte (City). Daher das Übereinandertürmen von Stockwerken, das in Amerika den Typus des Wolkenkratzers herbeigeführt hat. — Hoeger hatte einen ganzen Block einheitlich zu bebauen, durch den eine schmale Straße, die Fischertwiete, hindurchführt. Das Gebäude enthält im Erdgeschoß Läden, in den Obergeschossen vermietbare Büros. Es ist ein Backsteinbau. Die Gliederung der fünf unteren Geschosse mit der starken senkrechten Teilung erinnert an Thorn (Fig. 25 u. 28); die kräftig vorspringenden Gesimse und das stufenförmige Zurückweichen der oberen Stockwerke geben dem Bau einen wirkungsvollen horizontalen Abschluß. Das Dach ist flach und bildet Terrassen. Der Mittelteil, durch den die Fischertwiete hindurchführt, ist um ein Stockwerk erhöht.



Fig. 31. G. Bestelmeyer, Lichthof der Universität in München. 1906—1909.

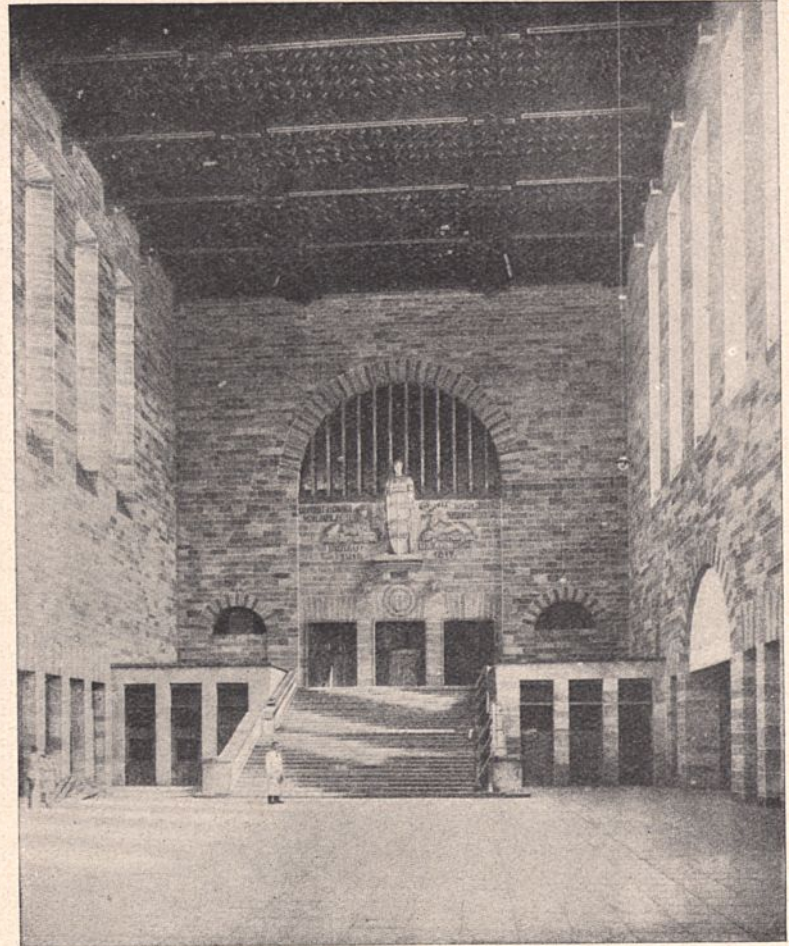


Fig. 32. Paul Bonatz, Eingangshalle des Hauptbahnhofs in Stuttgart. 1914—1920.

Der Lichthof, der die Verbindung des alten Universitätsgebäudes mit den Neubauten des 20. Jahrhunderts herstellt, ist ein kuppelüberdeckter Zentralraum. Die kassettierte Decke, das dreiteilige Fenster und der sonstige Schmuck zeigen Anlehnung an die Formen der späteren römischen Kaiserzeit, insbesondere ist die römische Thermenarchitektur von Einfluß gewesen. Die Stuttgarter Halle enthält auf beiden Seiten die Fahrkartenschalter, in der Mitte die Treppe, die zu den Bahnsteigen führt. Quaderbau mit flacher Holzdecke. Der Raum wirkt nur durch seine bauliche Form; schmückende Einzelheiten fehlen.

Die in den Fig. 13, 15, 17, 31 und 32 dargestellten monumentalen Innenräume sind sämtlich in Anlehnung an die Architektur der römischen Antike oder der von ihr beeinflussten Renaissance erbaut. Trotzdem ist die Wirkung ganz verschieden, da die architektonische Dekoration im Reichstagsgebäude überreich ist, in Leipzig und München sich maßvoll zurückhält und in Stuttgart ganz fehlt.

Das architektonische Denkmal.

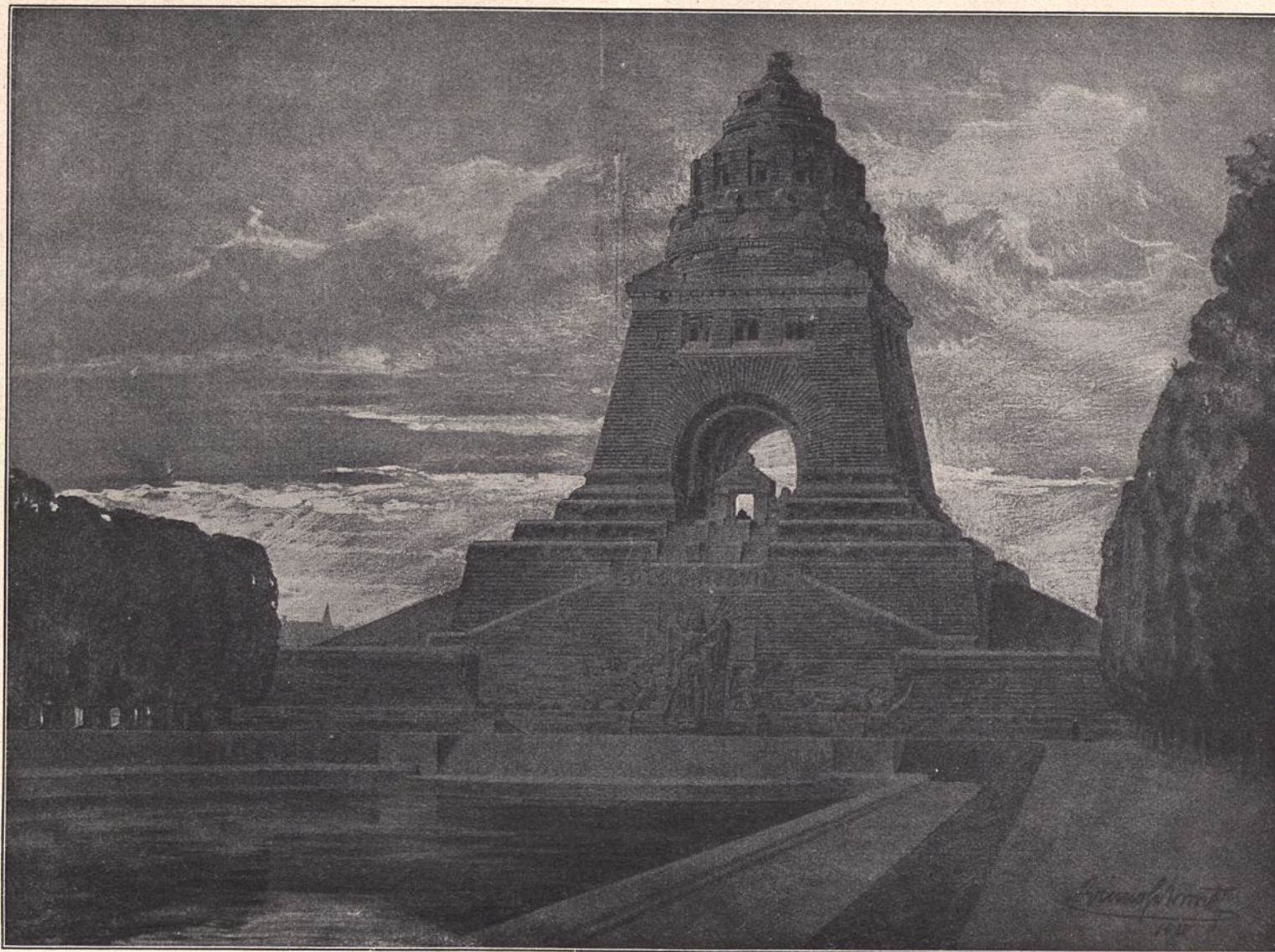


Fig. 33. Bruno Schmitz, das Völkerschlacht-Denkmal bei Leipzig.

Über einem künstlichen (rechts und links zum Teil sichtbaren) Hügel von 30 m Höhe erhebt sich der Riesenbau von insgesamt 100 m Höhe. Vorn gewaltige Stützmauern mit großartiger Treppenanlage. Das große Relief stellt den 12 m hohen heiligen Michael auf einem von fackeltragenden Furien begleiteten Streitwagen dar. In dem breiten pyramidenförmig ansteigenden Unterbau sind die gefallenen Helden ruhend gedacht, der Mittelbau enthält die Ruhmeshalle, an der kuppelförmigen Bekrönung stehen 12 Hüter der Freiheit.



Altes Museum.

Schloßbrücke.

Dom.

Kaiser-Wilhelm-Strasse.
(Aus dem Album Berlin, Globus)

Fig. 34. Berlin vom Alten Museum bis zum Kaiser-

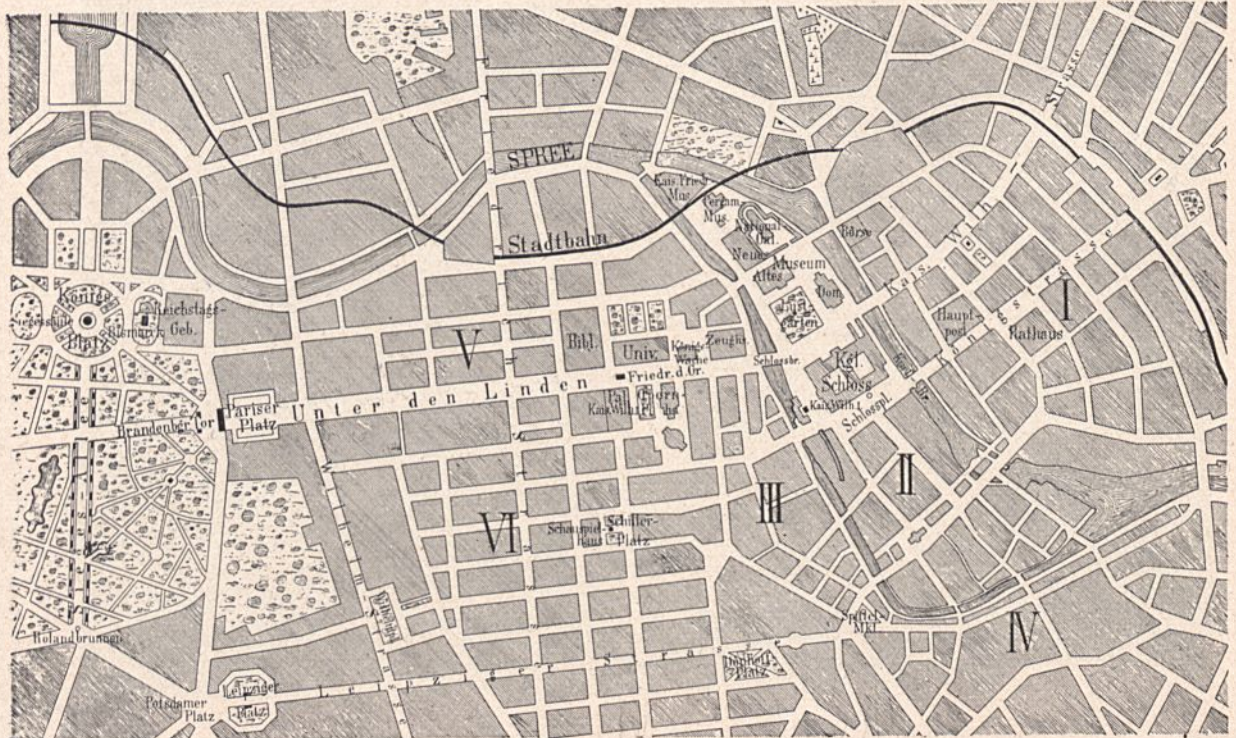


Fig. 35. Die wichtigsten Teile von Berlin.



Schloß.

Kaiser-Wilhelm-Denkmal.

Verlag G. m. b. H. Berlin W 9.)

er-Wilhelm-Denkmal. Aufnahme vom Dach eines Hauses.

Der Tiergarten trennt Charlottenburg (westlich) von Berlin (östlich). Im Osten des Tiergartens liegt die Siegesallee, auf der wir unsere Wanderung beginnen (Fig. 35 links). Am Südende der Allee sehen wir den Rolandbrunnen; am Nordende liegt der Königsplatz, in dessen Mitte sich die Siegessäule erhebt, zur Erinnerung an die Siege von 1864, 1866 und 1870. Östlich davon das Reichstagsgebäude (Fig. 13—16), vor dem das Bismarckdenkmal von Begas sich befindet. Zurück in die Siegesallee und von dort nach Osten auf das Brandenburger Tor zu (Fig. 2). Über den Pariser Platz gelangen wir auf die 60 m breite Straße »Unter den Linden«, in der wir auf das Denkmal Friedrichs des Großen stoßen (Fig. 64). Auf der nördlichen Seite der Straße liegen die Neue Bibliothek, die Universität, die Königswache (Fig. 3) und das Zeughaus, auf der südlichen Seite das Palais Kaiser Wilhelms I., der Opernplatz und das Opernhaus.

Über die mit 8 Marmorgruppen (Fig. 52) geschmückte Schloßbrücke kommen wir auf eine rings von der Spree umflossene Insel (Alt-Kölln). Der nördliche Teil der Insel wird ganz von Museen eingenommen und heißt deshalb Museumsinsel; Altes Museum, 1824—1828 von Schinkel erbaut und mit einer Vorhalle von 18 ionischen Säulen versehen, Neues Museum, Nationalgalerie, Pergamon-Museum (jetzt abgebrochen), Kaiser-Friedrich-Museum. Hinter dem Lustgarten der Dom, von Raschdorff erbaut und 1905 eingeweiht. Er zeigt den Stil italienischer Hochrenaissance; die Kuppel (Tambour, Kuppel, Laterne) ist von 4 Kuppeltürmchen umgeben. Das Schloß bildet ein Rechteck von 200 m Länge und über 100 m Breite mit zwei großen Höfen. Die schmale Westfront wurde zu Anfang des 18. Jahrhunderts von Eosander von Goethe erbaut, das große Hauptportal wurde dem Konstantinsbogen in Rom nachgebildet und hat einen großen und zwei kleinere Durchgänge. Diesem Portal gegenüber, in die Spree hineingebaut, das Nationaldenkmal für Kaiser Wilhelm I. In der Mitte der Kaiser, dessen Pferd von einem weiblichen Friedensgenius geleitet wird. An den Ecken zwei Viergespanne mit der Borussia und Bavaria. Die Kurfürstenbrücke, auf der das Reiterbild des Großen Kurfürsten von Schlüter steht, führt von Alt-Kölln (II) nach Alt-Berlin (I). Hier das Rathaus und die Hauptpost.

Alt-Berlin (I) von der Spree bis zur Stadtbahn und Alt-Kölln (II) auf der Spreeinsel sind die ältesten Stadtteile, ursprünglich bildeten sie zwei selbständige Städte. Daran schlossen sich an Friedrichswerder (III) vom Zeughaus bis zum Spittelmarkt, Neu-Kölln (IV) südlich von Alt-Kölln, die Dorotheenstadt (V) nördlich und südlich der Straße Unter den Linden, die Friedrichstadt (VI) südlich davon. Um diesen Kern legten sich nach und nach die anderen Stadtteile.

Canova, Thorwaldsen, G. Schadow.

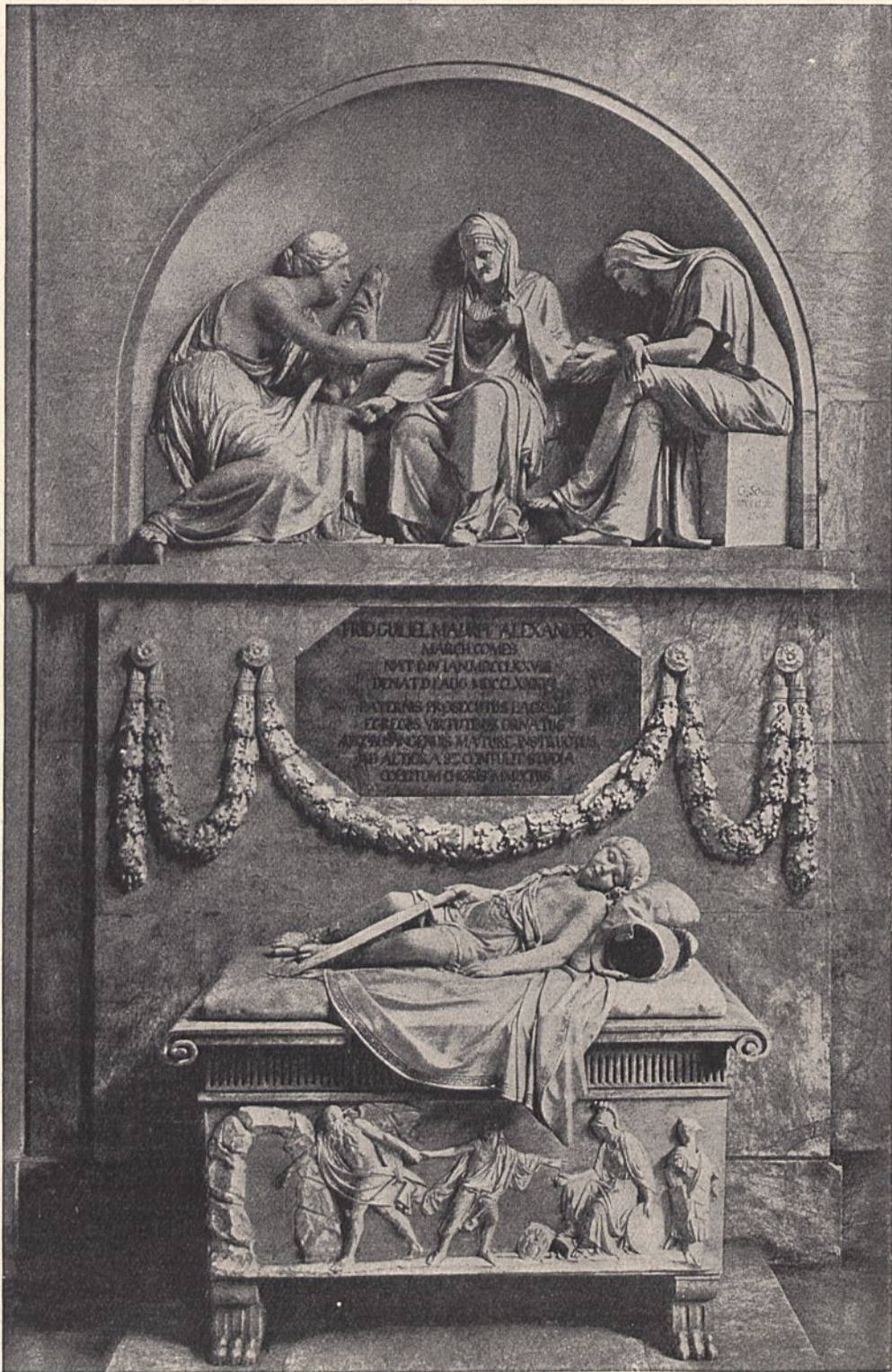


Fig. 36. G. Schadow, Grabmal des Grafen von der Mark in Berlin. 1790.

Oben in der Nische die drei Parzen; auf dem Sarkophag die prächtige Gestalt des jugendlichen Prinzen, dessen Hand das Schwert entsinkt. Ein Helm ist unter sein Kissen geschoben. Der Prinz ist wie ein Schlafender dargestellt. Seine Bildung verrät trotz klassischer Gewandung treue und liebevolle Nachahmung der Natur. Barock in der Form und im Gedanken ist das Relief, auf dem Chronos der Minerva den Knaben entrißt und zum Hades hinabführt.



Fig. 37. Canova, Hebe.



Fig. 38. Thorwaldsen, Hebe.



Fig. 39. G. Schadow, Hoffnung.

Fig. 37—39. Die drei Statuen können als Beispiele der verschiedenen Richtungen dienen. Man vergleiche die kokette, noch das Rokoko verratende Hebe Canovas und die mit antikem Formgefühl geschaffene Hebe Thorwaldsens, diese wieder mit der nach der Natur gearbeiteten Hoffnung Schadows. (Das Gesicht ist Porträt, der Anker nicht antik, die Kleidung schließt sich an die damalige Tracht an.) Die Haltung der Arme geziert (Canova), stilisiert (Thorwaldsen), natürlich (Schadow).



Fig. 40 u. 41.
Thorwaldsen,
Der Morgen (Aurora)
und die Nacht,
1815.



Fig. 42. Aus Thorwaldsens Alexanderzug. Zuerst 1811 in Gips für den Quirinal gebildet, später mehrfach in Marmor ausgeführt. Alexander zieht in Babylon mit seinen Kriegern ein und wird festlich empfangen. Den Mittelpunkt bildet Alexander selbst, ihm geht Mazäus mit seinen fünf Söhnen entgegen. Hinter Mazäus zwei Waffenträger, vor ihm die Friedensgöttin, die freiwillige Unterwerfung der Perser verkündend.

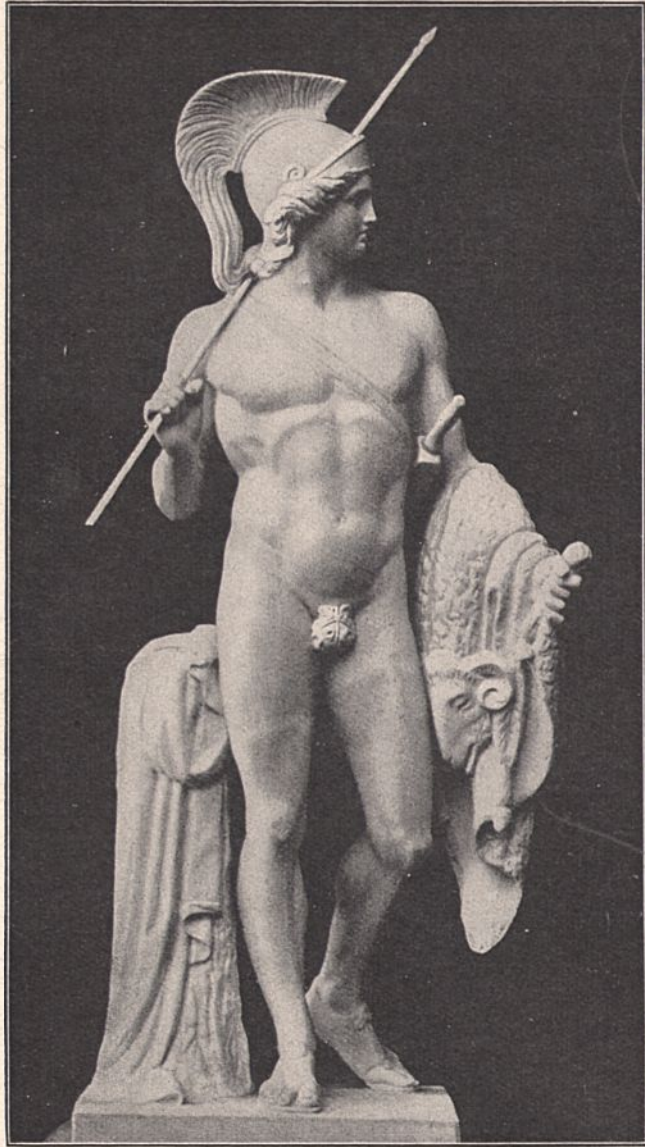


Fig. 43. Thorwaldsen, Jason.

1802 im Modell, aber erst 1828 in Marmor vollendet. Jason hat das goldene Vließ erbeutet; ehe er das fremde Land verläßt, wirft er noch einen triumphierenden Blick auf den besiegten Drachen zurück.

Thorwaldsen.



Fig. 43a.

Apoll
vom Belvedere.

Vom Apoll hat Jason das Standmotiv, den Baumstamm, das Wehrgehenk, die Kopfhaltung übernommen. Der linke Arm trägt hier das Vließ, dort das Gewand.

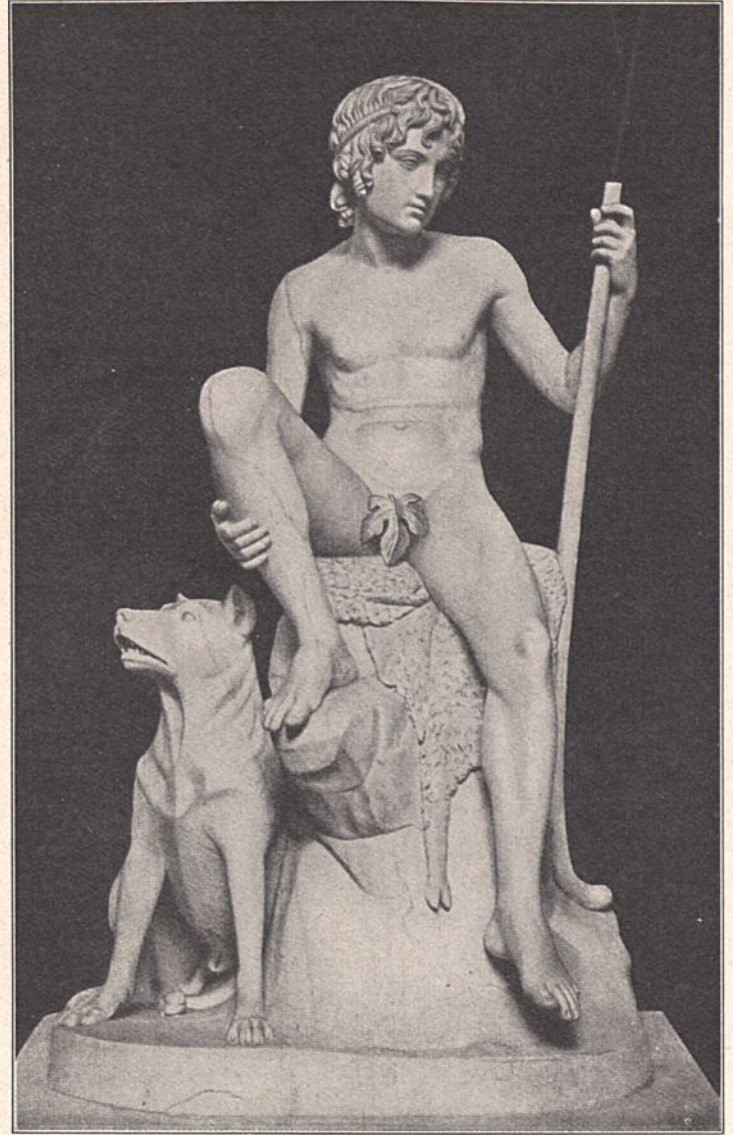


Fig. 44. Thorwaldsen, Hirtenknabe. 1817.

Nach einer Stellung, die zufällig sein Modell zu einem Ganymed eingenommen hatte, schuf Th. seinen Hirtenknaben. In dem Hunde lehnt er sich an die Molosserhunde in der Sammlung des Vatikans an.



Fig. 45. Dannecker, die trauernde Freundschaft. 1801—1805.



Fig. 46. Schadow, Kronprinzessin Luise u. ihre Schwester. 1795.

Fig. 45. Vor einem Sarkophag aus schwarzem, schwedischem Marmor die Freundschaft, auf den Sarkophag gestützt, das Haupt wehmütig erhoben. Das Denkmal wurde dem Grafen Zeppelin († 1801) von dem Herzog Friedrich von Württemberg errichtet und befindet sich in einem Mausoleum des Ludwigsburger Friedhofs.
Fig. 46. Anmutiges Bild der Schwesterliebe. Die Prinzessinnen im Kostüm ihrer Zeit, aber mit Sandalen. Goethe (1793, Belagerung von Mainz): »Man konnte die beiden Damen für himmlische Erscheinungen halten, deren Eindruck auch mir niemals verlöschen wird.«

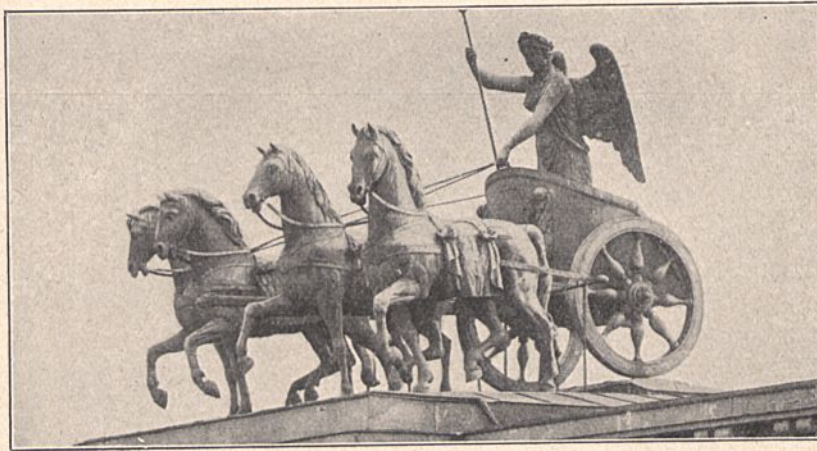


Fig. 47. Das Viergespann auf dem Brandenburger Tor, 1795 von Schadow vollendet, 1807 nach Paris gebracht, 1814 zurückgeholt, seitdem der Stadt zugewandt. Das Tor selbst Fig. 2.



Fig. 48. G. Schadow, Friedrich d. Gr. in Sanssouci, 1816.



Fig. 49. G. Schadow, Zieten. 1793. Das Marmororiginal jetzt im Kaiser-Friedrich-Museum. Auf dem Wilhelmplatz in Berlin Kopie in Bronze.

Rauch.



Fig. 50. Chr. Rauch, Grabdenkmal der Königin Luise im Mausoleum zu Charlottenburg, 1812—1814.



Fig. 51. Chr. Rauch, Blücherdenkmal auf dem Platz am Opernhause in Berlin, 1826.



Fig. 52. Rauchs Schule (Drake 1805—1882), Nike krönt den Sieger. Berliner Schloßbrücke.



Fig. 53. Chr. Rauch. Goethebüste des Leipziger Museums, 1820. Vom 18.—20. August 1820 saß Goethe gleichzeitig zwei Bildhauern Chr. Rauch und Fr. Tieck.

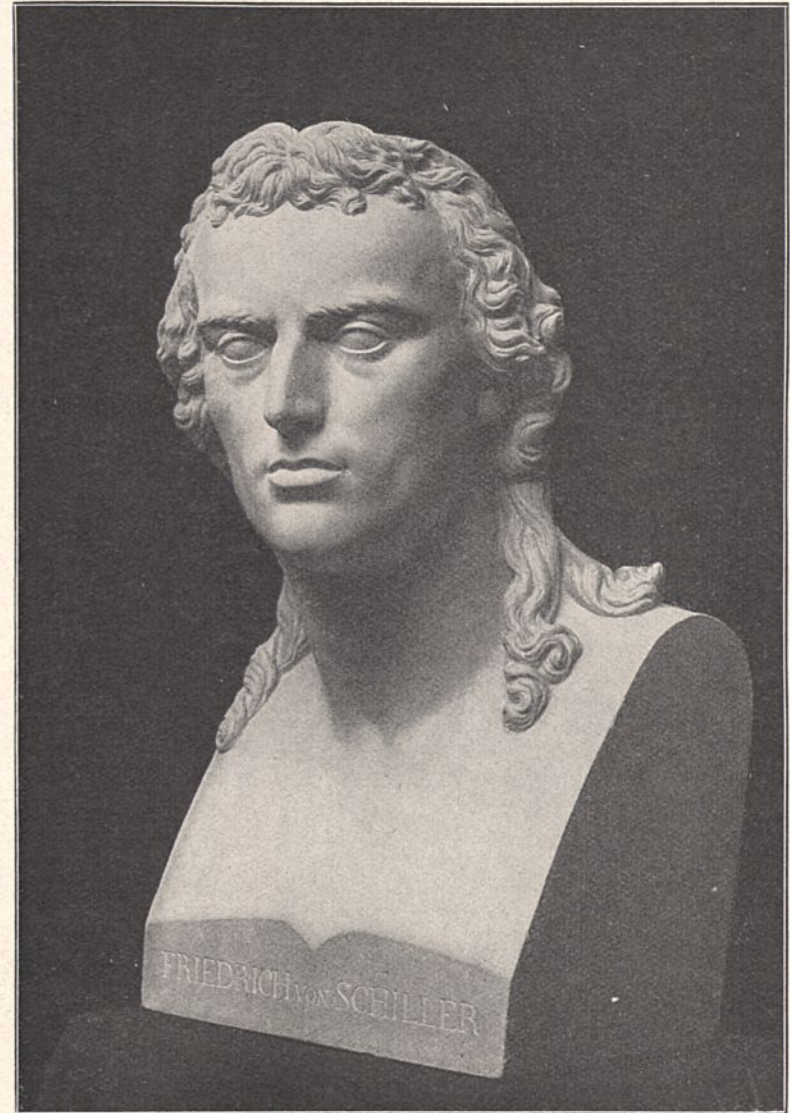


Fig. 54. Dannecker, Schillerbüste in Stuttgart. 1805—1810. Das Marmororiginal von Dannecker selbst beschädigt, unser Bild nach dem Abguß der unverletzten Kolossalbüste.

Lessing, Goethe, Schiller.



Fig. 55. E. Rietschel, Goethe-Schiller-Denkmal in Weimar, 1857 vollendet.

Fest, mit klarem Blick steht Goethe da, wie einer, der das Leben ergreift, erobert, gestaltet und genießt, Schiller schaut ins Reich der Ideale empor. Der ältere G. hat zuerst die gemeinsame Höhe erstiegen, daher hält er den Lorbeerkrantz fest in der Hand, Schiller berührt ihn erst. Beachte die Tracht des Ministers und des Professors.



Fig. 56. Trippel, Goethe 1789.



Fig. 57. G. Schadow, Goethe 1816.



Fig. 58. Stieler, Goethe 1828.



Fig. 59. Ernst Rietschel, Lessingdenkmal in Braunschweig, 1853 vollendet.

„Lessing suchte im Leben nie etwas zu bemänteln; darum will ich ihn ohne Mantel machen; gerade bei ihm wäre der Mantel eine rechte Lüge.“ Der unerschrockene Kämpfer legt die rechte Hand vor die Brust, mit der linken stützt er sich auf den Stumpf einer antiken Säule.



Fig. 60. Reinhold Begas, Kriegsrelief am Kaiser-Wilhelm-Denkmal in Berlin, Fig. 34.

Ein in Formen übertragenes Gemälde. Brandfackeln in den Händen schwingend, rast die Kriegsfurie heran. Ihr Roß wird von einem Mordgesellen geführt, ein zweiter schwingt sein Krummschwert mit Macht. Im Vordergrund neben anderen Toten drei Jünglinge vernichtet, eine Frau deckt ihr Kind mit ihrem Leibe, eine Alte ist zur Verzweiflung erstarrt. Zu ihr gehört der nackte abgemagerte Knabe, der sein Haupt todesmatt senkt. Die Natur selbst ist im Aufruhr, der Blitz fährt vom Himmel krachend in die Bäume (eines Friedhofes?) hernieder, der Sturmwind jagt über die Felder, Raubvögel erwittern das Aas.

Man vergleiche die Apokalypsen von Dürer und Cornelius (Fig. 78).



(Photographie Waldemar Titzenthaler, Berlin W.)

Fig. 61. Chr. Rauch, vom Denkmal Friedrichs des Großen. Vgl. Fig. 64.

Am Sockel im Hintergrund Flachrelief: zwischen der märkischen Kiefer und dem Lorbeer der alte Dessauer (links) und Schwerin (rechts). Davor als freistehende Figuren fünf höhere Offiziere. An den Ecken links Zieten und rechts Heinrich.



Fig. 62. Schilling, Relief vom Niederwalddenkmal: Abschied (Auszug zum Kriege). Vgl. Fig. 65.

Die deutschen Krieger ziehen aus: links aus den bayerischen Alpen der Reitersmann, rechts vom Gestade der See (Masten, Rahen, Schiffstau, Anker) der Landwehrmann, in der Mitte der Infanterist.



(Mit Genehmigung der Kunstanstalt F. u. O. Brockmanns Nachf. R. Tamme, Dresden.)

Fig. 63. Schilling, Relief vom Niederwalddenkmal: Wiedersehen (Heimkehr der Krieger).

»Nicht jubelnd kehren die Krieger aus hartem Kampfe zurück. Es ist mehr die ernste Weihe, welche das Ringen um des Vaterlandes Größe den Helden aufgeprägt, die sich in den kräftigen Gestalten und Gesichtern derselben kundgibt.«
Anlehnung an die Antike in der Frauenkleidung.



Fig. 64. Chr. Rauch, Denkmal Friedrichs d. Gr. in Berlin, 1840—1851.

Der alte Fritz, mit dem Hermelinmantel bekleidet, auf dem Haupte den Dreispitz, stemmt den Krückstock in die Seite. Die oberen Reliefs bringen Szenen aus Friedrichs Leben, an den Ecken allegorische Figuren. Darunter sprengen aus den Ecken vier Reiter hervor, Prinz Heinrich, Herzog Ferdinand von Braunschweig, Zieten und Seydlitz; die Flächen zwischen den Reitern mit lebensvollen Gruppen von Zeitgenossen des Königs ausgefüllt.



(Mit Genehmigung der Kunstanstalt F. u. O. Brockmanns Nachf. R. Tamme, Dresden.)

Fig. 65. Johannes Schilling († 1910), das Niederwald-Denkmal. 1877—1883.

Auf mächtigem Unterbau und hohem Sockel thront die Germania, sie hält die Kaiserkrone, die Errungenschaft des Krieges von 1870—1871 empor. Ihre Höhe beträgt bis zum Scheitel 10,60 m. Unten am Sockel übergibt der Rhein der Mosel das Wächterhorn, fortan soll sie die Grenz wacht üben. An den Ecksockeln des Unterbaues der Krieg mit Schwert und Kriegsposaune und der Friede mit Füllhorn und Friedenszweig. Zwischen diesen Figuren das Hauptrelief »Die Wacht am Rhein«: Kaiser Wilhelm umgeben von den Führern des Heeres und seinen Kriegern. Die Seitenreliefs S. 35.

Arminius.



Fig. 66. Ernst von Bandel, Arminius-Denkmal auf der Grotenburg im Teutoburger Walde.

„Dies hier ist Hermann, der Cheruskerheld,
Und dies die Stätte, wo er Rom gefällt.“

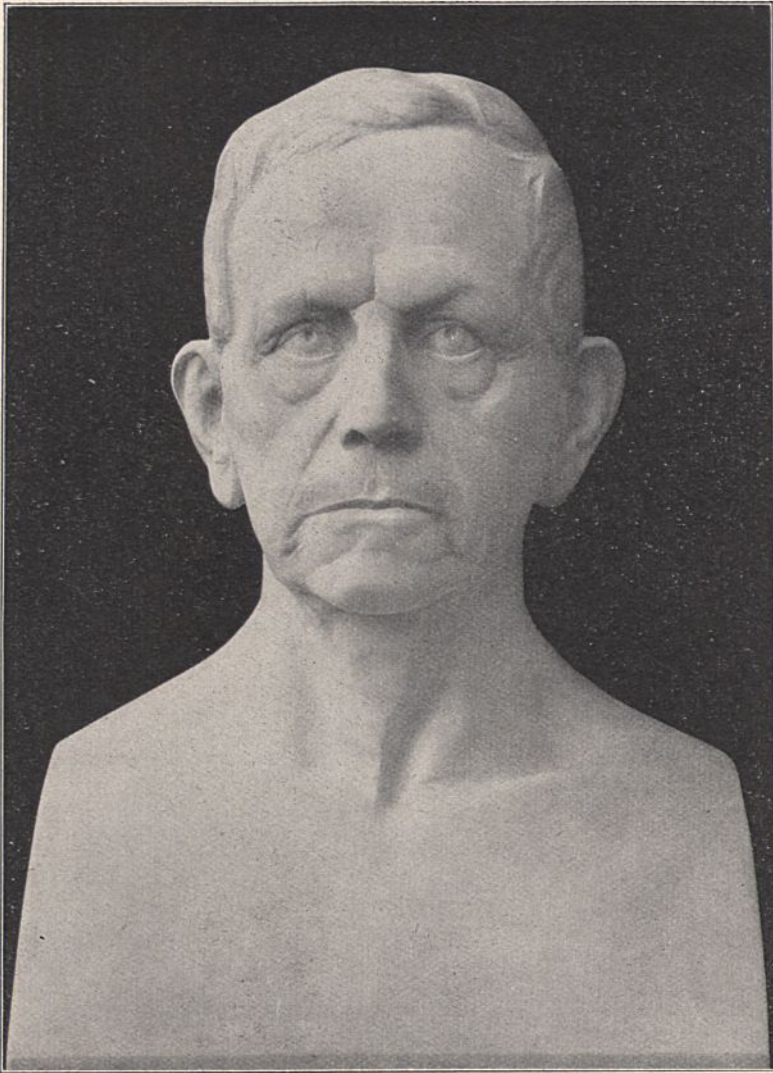
Blick um dich, rings ist deutsches Vaterland.
Neig dich vor ihm, du dankst es seiner Hand.“

Der 31 m hohe Unterbau wurde bereits in den Jahren 1838—1846 errichtet, die Statue, die bis zur Spitze des Schwertes 27 m mißt, erst 1875 vollendet. — Unser Bild nach einer Radierung von H. Braun; der Spruch von E. v. Wildenbruch.



Fig. 67. Bismarckdenkmal in Hamburg (Bildhauer Lederer, Architekt Schnaudt).

Auf einer Anhöhe führt eine große (auf unserem Bilde nicht sichtbare) Treppenanlage zu dem runden Mittelbau, auf dessen Spitze, von zwei Adlern umgeben, Bismarck steht. Der Künstler hat seinen Helden nicht dargestellt, wie er unter seinen Zeitgenossen gewandelt ist, sondern in mittelalterlicher Rüstung als alten Roland und ihn dadurch gewaltigen Recken der Vorzeit, wie sie nur die Sage kennt, gleichgestellt. — Höhe der Figur fast 15 m, Höhe des ganzen Denkmals 36 m.



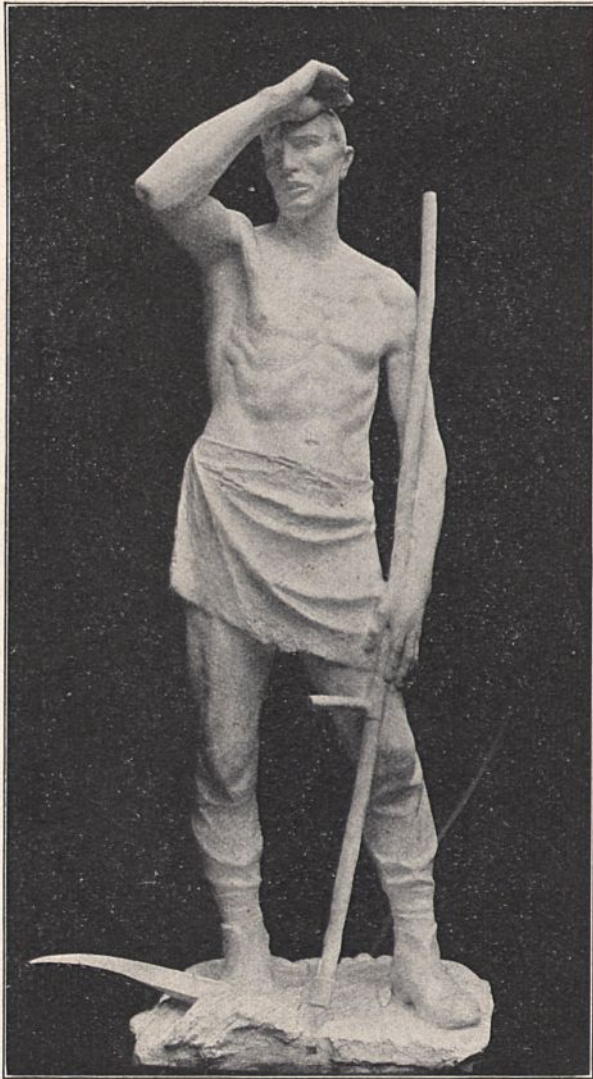
(Mit Genehmigung von Prof. Hahn.)

Fig. 68. Hermann Hahn, Moltkebüste in der Walhalla bei Regensburg. Der Krieger ohne Helm!



(Mit Genehmigung von Prof. Hildebrand.)

Fig. 69. Hildebrand, vom Reiterstandbild Bismarcks in Bremen. Der Staatsmann mit Helm!



(Mit Genehmigung des Herrn Jacques-Meunier.)

Fig. 70. Constantin Meunier (1831—1905),
der Mäher in der Ruhe.



Fig. 70a. Myron,
der Diskobol.

Mit Meuniers Mäher bei der Arbeit ist in Haltung und Bewegung Myrons Diskoswerfer verglichen worden: neben dem Mäher, der ganz der Wirklichkeit entlehnt ist, erscheint der Diskoswerfer in der Haltung stilisiert, in der Formgebung idealisiert.



(Mit Genehmigung des Herrn Jacques-Meunier.)

Fig. 71. Constantin Meunier, der Mäher bei der Arbeit.

Chodowiecki, Carstens und Genelli.



Fig. 72.
Chodowiecki, Der Schneider.
Aus der Folge der »Heiratsanträge«.



Fig. 73.
Chodowiecki, Friedrich d. Gr.
krank auf der Terrasse von Sanssouci.
»Bald werde ich dir (der Sonne) näher
kommen.«



Fig. 74.
Chodowiecki, Der Fleischer.
Aus der Folge der »Heiratsanträge«.

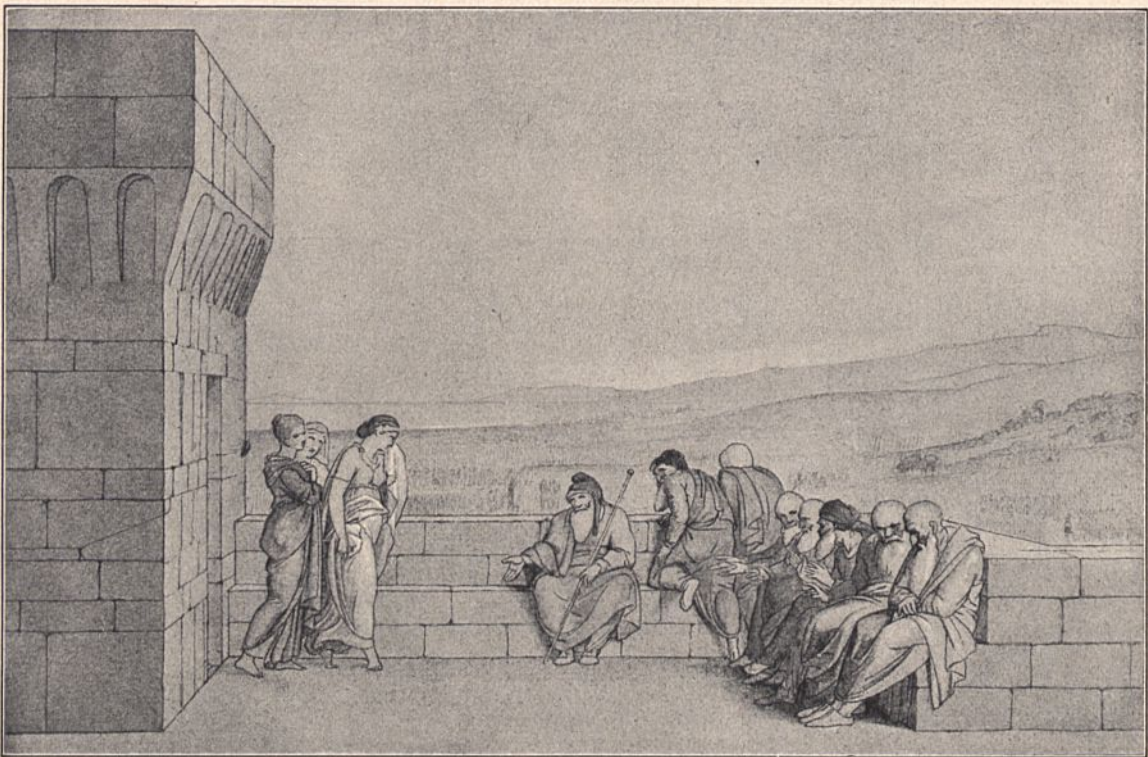


Fig. 75. Carstens, Auf dem skäischen Tore. Aus der Zeit von 1792—1798. Museum zu Weimar.
Priamos sitzt mit den Ältesten von Troja auf dem skäischen Tor und ladet Helena, die gerade die Turmtreppe emporgestiegen ist, mit freundlicher Handbewegung zum Sitzen ein. Ilias III, 146 ff.



Fig. 76. Chodowiecki, Wallfahrt nach Französisch-Buchholz. Radierung.

Die scherzhafte Zeichnung stellt die Familie des Künstlers dar und entstand zum Trost und zur Erheiterung seiner Kinder, als ein geplanter Sonntagsausflug nach Fr.-Buchholz, einem Vergnügungsorte bei Berlin, durch schlechtes Wetter vereitelt wurde, 1775.



Fig. 77. Genelli, Umriss zum Homer, Tafel I.

Thetis, dem Meer entstiegen, fragt ihren Sohn Achill nach der Ursache seiner Trauer. (Ilias I, 348—361.)



Fig. 78. Cornelius, Die apokalyptischen Reiter. Nationalgalerie zu Berlin.

Friedrich Wilhelm IV. hatte eine große Begräbnisstätte für die kgl. Familie geplant. Cornelius sollte sie mit Gemälden schmücken. An den Kartons arbeitete der Künstler von 1841 bis zu seinem Tode 1867. Seuche, Teuerung, Krieg und Tod vernichten die Menschheit. Vgl. Dürers Apokalyptische Reiter.



Fig. 79. W. Kaulbach, Die Hunnenschlacht. Eines der sechs Wandgemälde, die 1847—1866 ausgeführt wurden. Berlin.

Nach der Sage setzten die Geister der auf den katalaunischen Gefilden Erschlagenen den Kampf in den Lüften fort. Die Toten auf der Walstatt beginnen zu erwachen, andere steigen, noch halb im Traum, empor. Ganz erwacht, schließen sie sich dem Kampfgetümmel an. Rechts Attila mit seinen Scharen, links, am Kreuze kenntlich, die Christen; ihr Führer ist Theoderich, der König der Westgoten, der seine beiden Söhne in den Armen hält. Der Maler verlegt den Vorgang vor die Mauern Roms; in der Stadt das hochragende Grabmal Hadrians, später Engelsburg genannt.



Fig. 80. Runge, Der Morgen, 1805. Kunsthalle in Hamburg.

Inneres Bild: Auf weiter, duftiger Wiese ein neugebournes Knäblein als die Verkörperung der jungen Menschheit oder als Symbol der erwachenden Natur. Es wird von knienden Genien begrüßt, im ersten Glanz der Morgenröte, um die zahlreiche Putten schweben, mehrere in der von ihr gehaltenen Lilie. Darüber Engelsköpfe, die sich um den Morgenstern drängen, in dessen Strahlen, jenseits des Rahmens, Tausende von anderen Engelsköpfen sichtbar werden. In den oberen Bildecken dunkle Symbole der Nacht.

Der Rahmen wiederholt die Lichtwerdung des Mittelbildes. Zwei Genien fliegen vom Sonnenaufgang her zu den Kindern im Wurzelgehäuse, den noch im Dunkel befangenen unerlösten Seelen. Erlöst steigen diese auf den Lilien, die seitwärts empordringen, zum Lichte der Erkenntnis empor.

Schwind.



Fig. 81. Schwind, Hochzeitsreise. 1862. Schackgalerie in München.

Die Vorliebe für die Poesie eines altdeutschen Straßenbildes mit seinen eckigen, winkligen, gemütlichen Häusern war auch ein Stück Romantik. Am frühen Morgen fahren die jungen Eheleute in die weite Welt hinaus. Der Mann ist Schwind selbst, der Kopf des Wirtes trägt die Züge des Komponisten Franz Lachner.

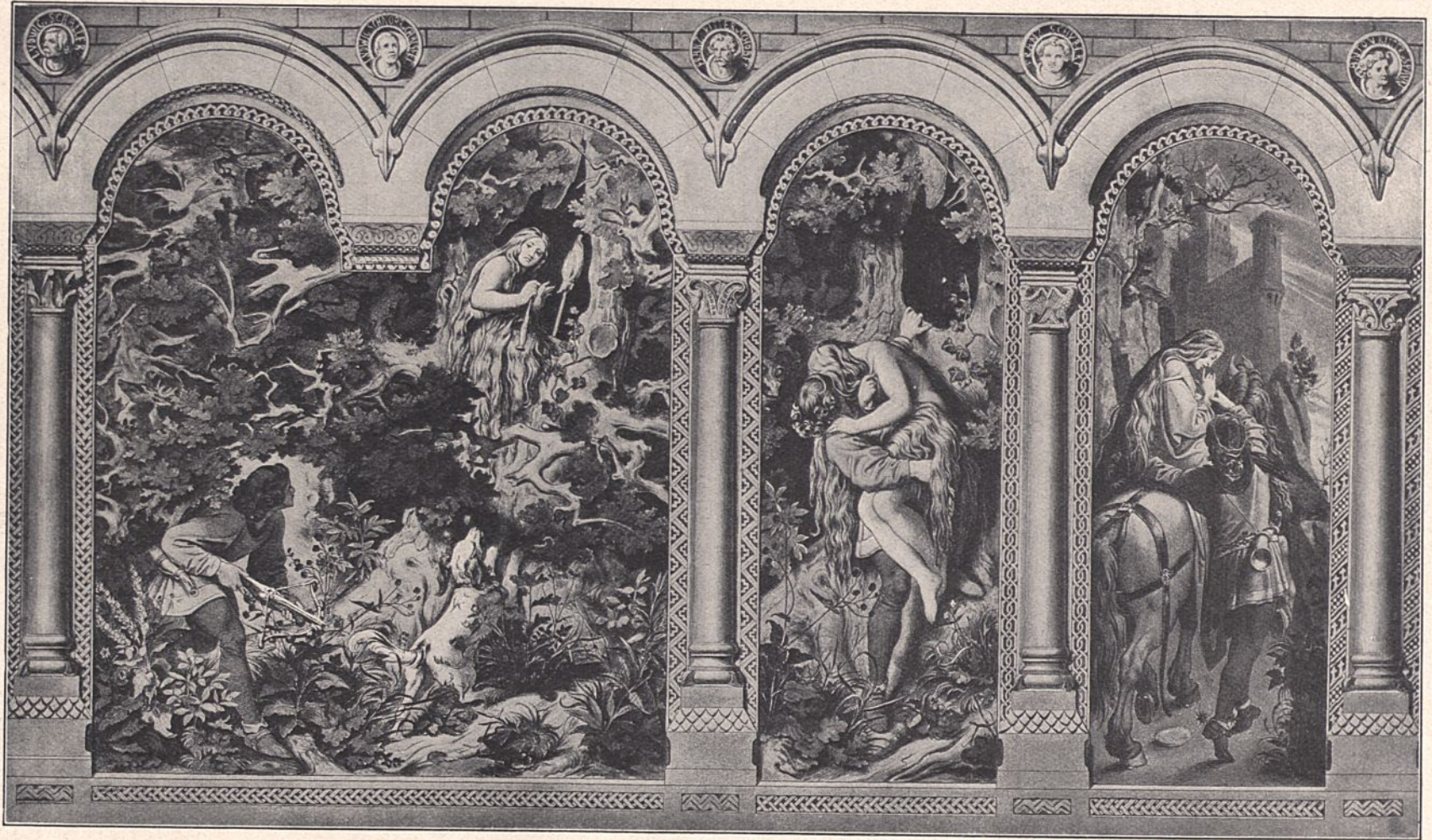


Fig. 82. M. v. Schwind, Das Märchen von den sieben Raben und der treuen Schwester. 1857—1858. Zweites Bild.

Um seine in Raben verwandelten sieben Brüder zu erlösen, muß das Mädchen sieben Jahre unverbrüchlich schweigen und sieben Hemden spinnen. Sechs Jahre wohnt es in einem hohlen Baum und spinnst sechs Hemden. Die Kleider fallen mit den Jahren ab, das lange Haar hüllt seinen Körper ein. Da entdeckt der jagende Königsohn die Jungfrau, holt sie aus ihrem Versteck und führt sie in sein Schloß. Sie wird seine Gattin, gebiert Zwillinge, die aber als Raben zum Fenster hinausfliegen. Als Hexe zum Feuertod verurteilt, vollendet sie im Kerker das letzte Hemd. Schon steht sie auf dem Scheiterhaufen, da kommen die erlösten Brüder und befreien ihre Schwester; die Fee bringt ihr die beiden Kinder wieder.

Sechs Bilder in Aquarell, die einzelnen Szenen durch romanische Säulen voneinander getrennt.



(Mit Genehmigung der Kunstanstalt von F. & O. Brockmanns Nachf. R. Tammé, Dresden.)

Fig. 83. L. Richter, Überfahrt am Schreckenstein. 1837. Gemäldegalerie in Dresden.
In romantischer Gegend trägt der Kahn bei Sonnenuntergang seine Gäste über die Elbe. Beachte besonders den Harfner und den Wanderer mit Stab und Ranzen.



Fig. 84. Mariandl ist so schön,
Mariandl gilt mir all's.



Fig. 86. Der Wirt in dem Märchen
»Tischlein deck dich«.



Fig. 88. O sanctissima, o piissima.



Fig. 85. Hase und Igel zu dem Märchen
vom Wettlauf zwischen dem Hasen und dem Igel.

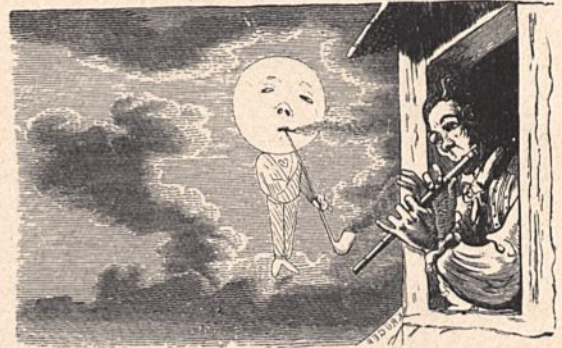


Fig. 87. Guter Mond, du gehst so stille.



Fig. 89. So hab ich denn die Stadt verlassen.

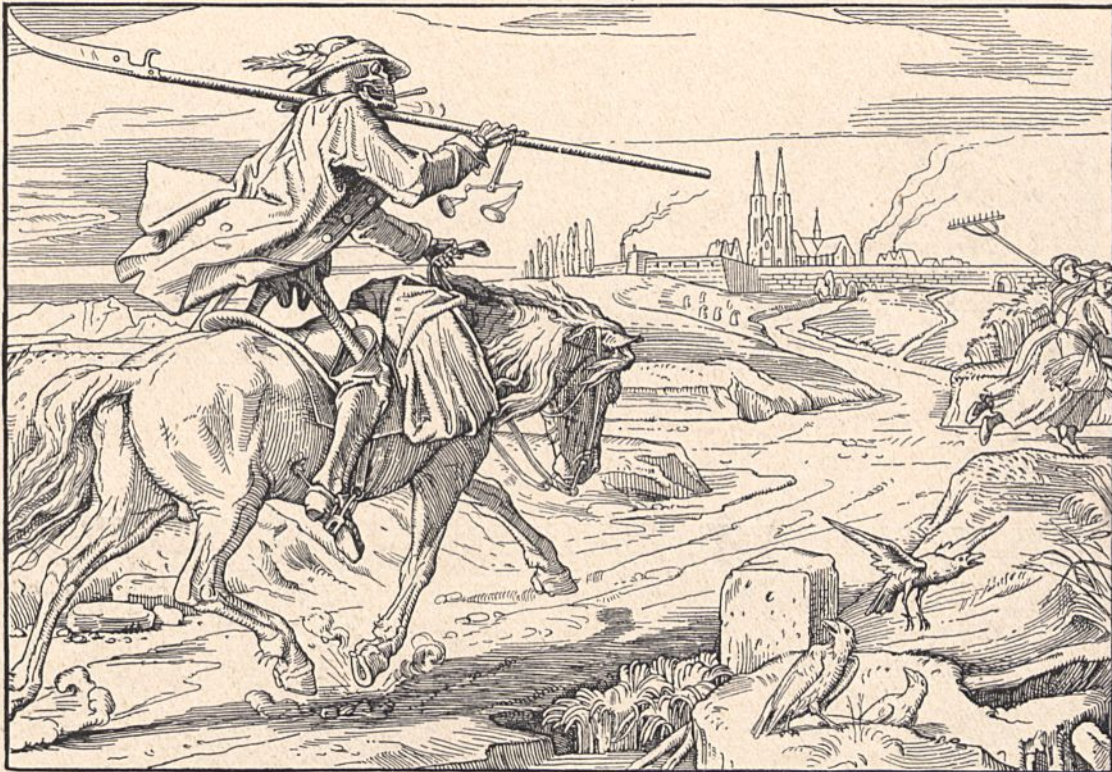


Fig. 90. Alfred Rethel, das zweite Blatt des Totentanzes, 1848.

Der Tod reitet über die Landstraße gegen die friedliche Stadt, das Landvolk flieht entsetzt vor ihm.

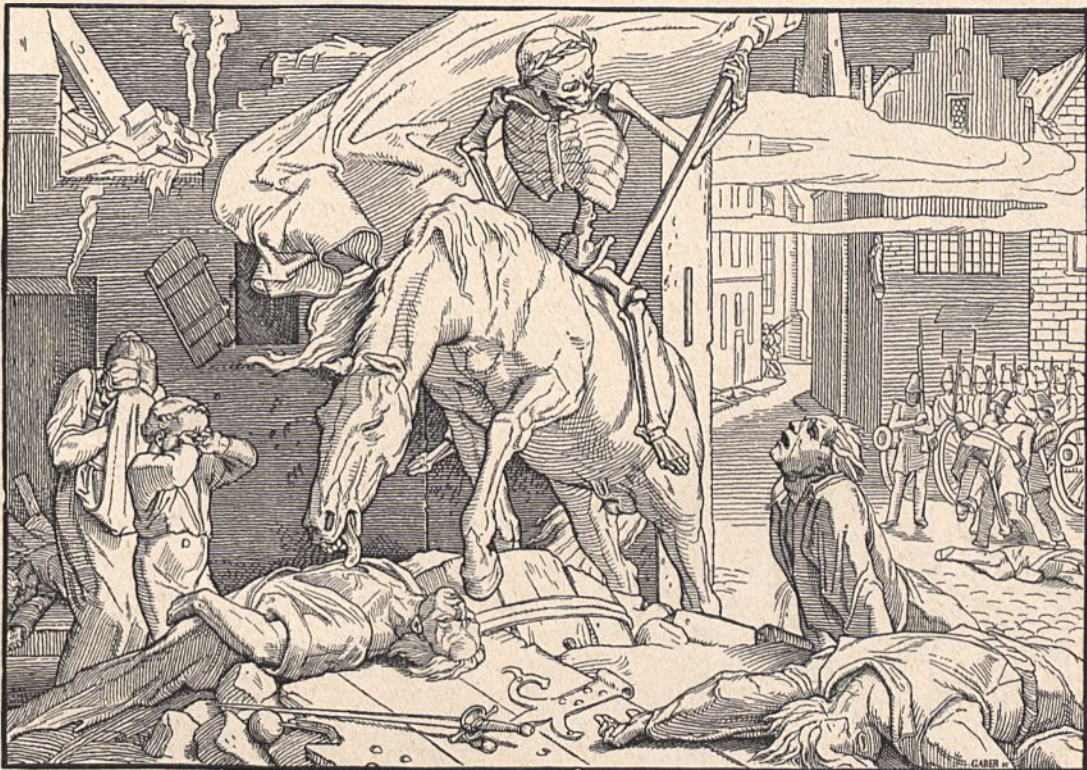


Fig. 91. Alfred Rethel, das sechste Blatt des Totentanzes, 1848.

Der Tod hat den Mantel abgeworfen und reitet als unverhülltes Gerippe, mit dem Lorbeerkranz des Siegers geschmückt, über die Barrikaden. Hohnlachend blickt er einen Verwundeten an, sein Gaul leckt einem Toten die Wunden aus. Jammernde Witwen und Waisen, die rauchende Stadt.

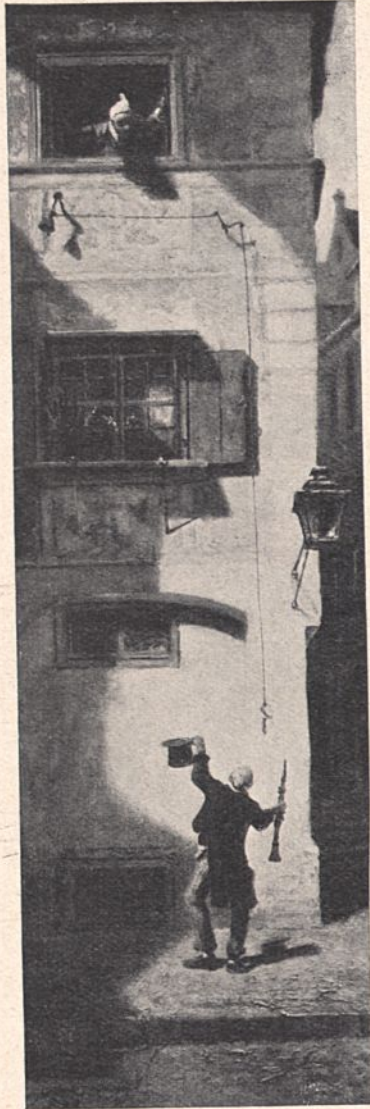


Fig. 92. Der Bettelmusikant.



Fig. 93. Der eingeschlafene Wächter.



Fig. 94. Der Storch.

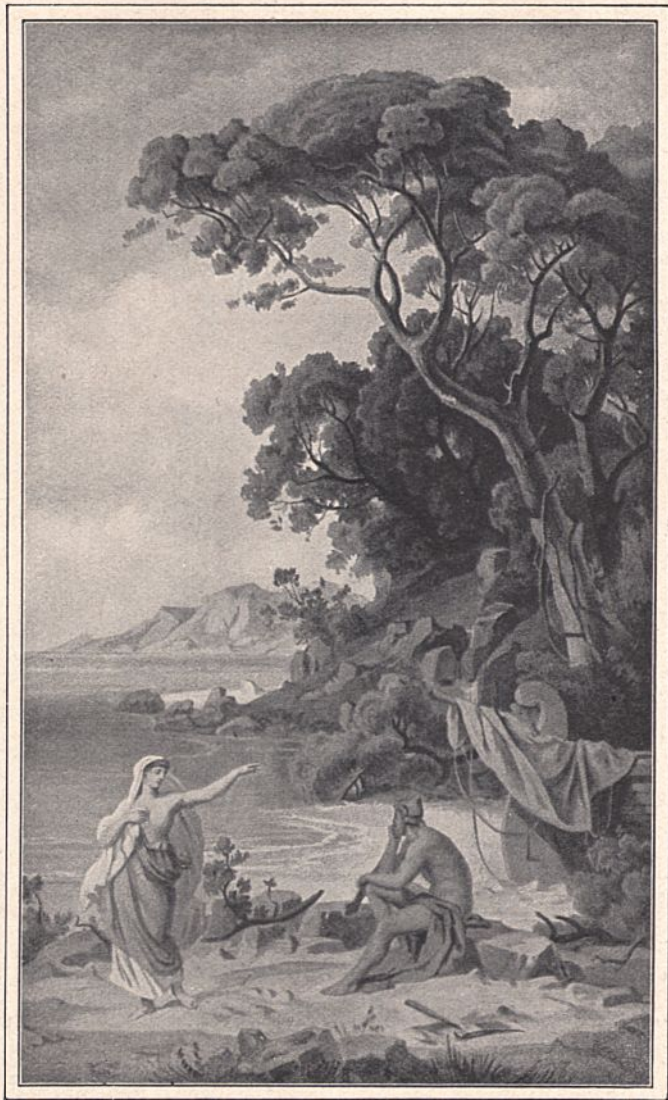


Fig. 95. Preller, Kalypso und Odysseus.

Fig. 95. Kalypso hat Odysseus' Schiff mit Lebensmitteln versehen, wünscht ihm gute Fahrt und nimmt Abschied von ihm. *Odyssee* IV, 263 ff.



Fig. 96. Preller, Leukothea und Odysseus.

Fig. 96. Das Fahrzeug des Odysseus ist zerschmettert. Ängstlich klammert er sich an den Rest des Bootes, da erscheint, von den Fluten emporgehoben, Leukothea und wirft ihm ihr Gewand als eine Art Schwimmgürtel zu. *Odyssee* V, 333 ff.

Menzel.



Fig. 97.

Menzel, Schlacht
bei Lobositz.

Rechts erscheinen die
Preußen, einige Panduren
vor sich herjagend; links
die Österreicher.

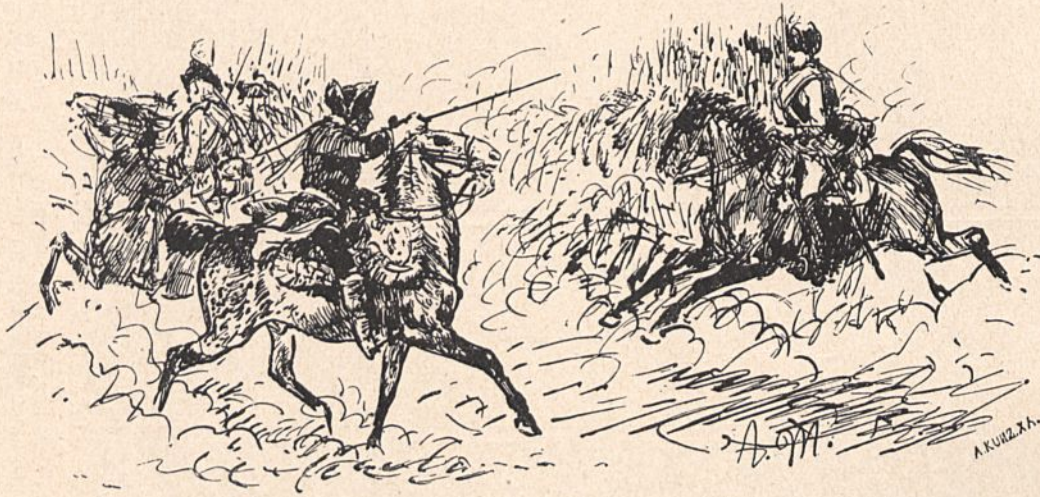


Fig. 98. Menzel.

Der
König überall.
Friedrich auf dem
Exerzierplatze.

Aus einem bei
Gustav Weise in Stutt-
gart 1869 erschienenen
Bilderbogen.

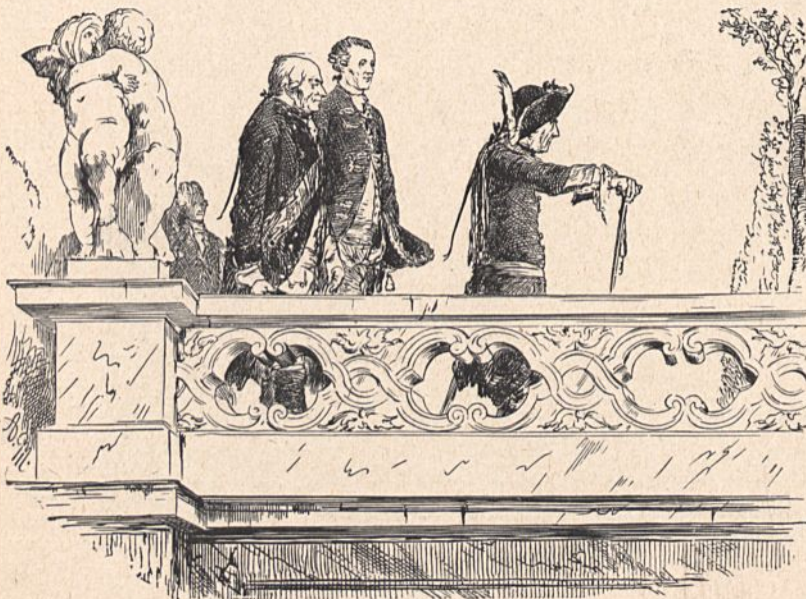


Fig. 99.

Menzel, Der alte Fritz.

Friedrich, von den Generalen Pfuhl und
Rohdich begleitet, auf der Terrasse vor
der Bildergalerie von Sanssouci.

Fig. 97 und 99 sind Illustrationen von Menzel
zu Kuglers Geschichte Friedrichs d. Gr.
(1839—1842.)

Menzel.

Fig. 100.

Menzel, Vignette zu Kapitel VI der
»Geschichte meiner Zeit«.

Ein Krieger wischt mit Lorbeerbüscheln das Blut
von der Klinge des Schwertes ab. Der blutige
Sieg von Chotusitz brachte den ruhmvollen Frieden
von Breslau.

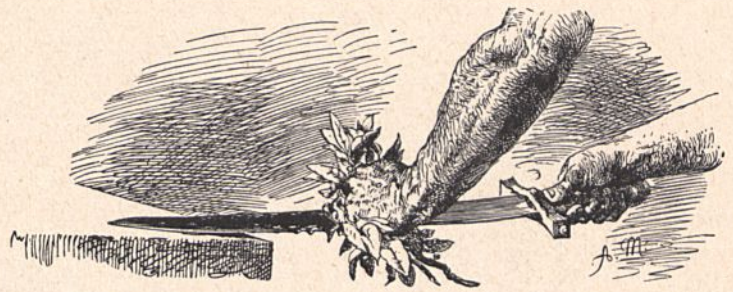


Fig. 101.

Menzel, Vignette zu einem
Aufsatz des Jahres 1779.

Das von Friedrich vorgeschla-
gene Verhalten der preußischen
Armee, wenn bei einem neuen
Kriege der Gegner in unein-
nehmbaren Stellungen in Mäh-
ren verharren sollte, wird von
Menzel illustriert durch das
Verhalten eines beweglichen
Löwen dem plumperen Ele-
fanten gegenüber. Der Löwe
läßt dem Elefanten keine
Ruhe und erspät seine Blöße.

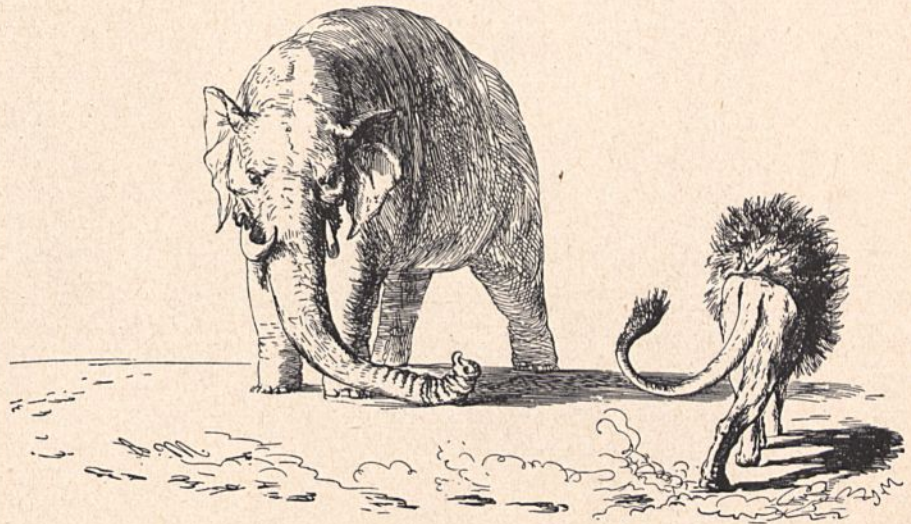


Fig. 102.

Menzel, Vignette zur Epi-
stel an den Marquis d Ar-
gens, gedichtet 1757.

Friedrich teilt dem Marquis
seinen Entschluß mit, lieber
seinem Dasein mit eigener
Hand ein Ziel zu setzen, als
den Untergang Preußens zu
überleben. Der Wagenlenker
mit den Gesichtszügen Fried-
richs sucht mit äußerster An-
strengung sein Dreigespann
vom Abhang zurückzureißen.
»Ich aber, den der stürzende
Strom der großen Ereignisse in
seinem stürmischen Lauf mit
sich fortreißt, ich bin der un-
heilvolle Antrieb seiner rapi-
den Bewegung.«

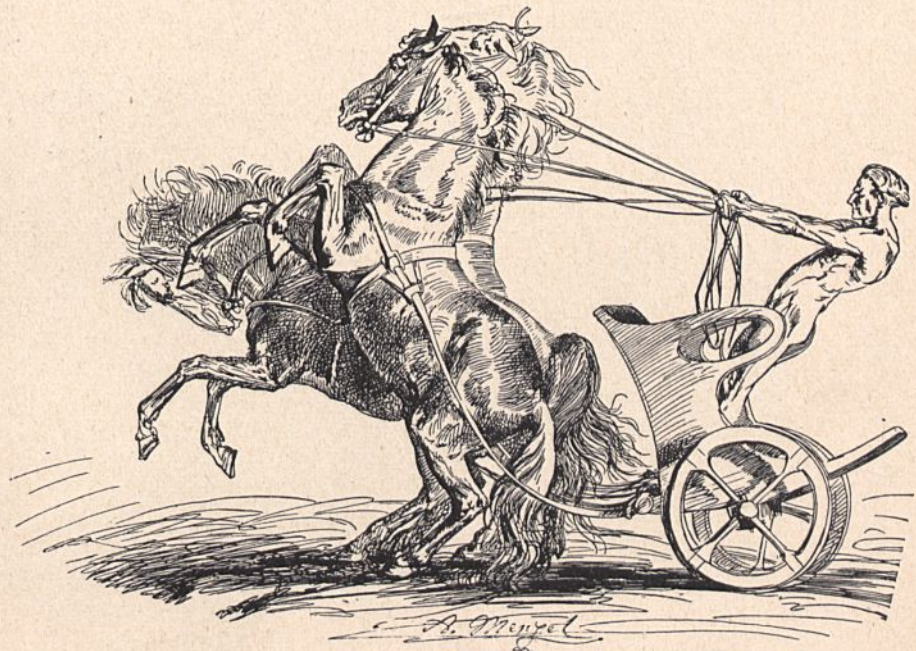




Fig. 103. Menzel, Der Marschall Vorwärts.

Fig. 103 für das Werk »Hohenzollern« von Stillfried und Kugler gezeichnet, 1882. Fig. 100—102, 104 aus Menzels Illustrationen zu den Werken Friedrichs d. Gr. entnommen, 1843—1849.



Fig. 104. Menzel, Vignette zur »Ode an meinen Bruder Heinrich«, gedichtet 1757.

Es ist Nacht; ein Posten, in seinen Mantel gehüllt, hält Wacht. Im Innern eines Bauernhauses hat der König sein Nachtquartier. Beim Schein einer Kerze, nach der anstrengenden Tätigkeit des Tages, fliegt seine Seele in höhere Sphären, er dichtet. »Dans les troubles des camps Phébus dicta ces vers.«



(Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin.)

Fig. 105. Adolf Menzel, Konzert. 1852. Nationalgalerie zu Berlin.

Im hellerleuchteten Festsaal zu Sanssouci findet ein Konzert statt, bei dem neben dem König Friedrich II. fünf Musiker mitwirken. Der König trägt ein Flötensolo vor. Im Hintergrunde auf dem Sofa des Königs Schwester Wilhelmine, rechts am Ende des Bildes des Königs Musiklehrer Quanz.

Anselm Feuerbach.



Fig. 106. Feuerbach, Medea. 1870. Neue Pinakothek in München.

Am Strande Medea, das jüngere Kind sitzt in ihrem Schoß, das ältere steht, von ihrem Arm umfaßt. In ihrem Entschluß, ihre und des treulosen Gatten Kinder zu töten, wird sie durch die Liebe zu diesen gehemmt. Die Dienerin aber weiß, was kommen muß; das Gesicht in den Händen bergend, sitzt sie in sich zusammengesunken. Die Zeit der Tat ist gekommen, schon schieben die Schifferknechte den Kahn, der Medea hinwegführen soll, durch die Wogen ins Meer. — Links der Seelenkampf der Mutter, Schmerz und Verzweiflung, rechts als Kontrast die kräftigen derben Matrosen bei angestrengter Arbeit.



Fig. 107. Anselm Feuerbach, Das Gastmahl des Platon, 1869 vollendet. Gemäldegalerie zu Karlsruhe.

Platon läßt in seinem Symposion (Gastmahl) den Dichter Agathon, der als Schauspieldichter seinen ersten Erfolg gehabt hat, zur Feier des frohen Ereignisses seine Freunde einladen. Philosophische Gespräche bilden die Unterhaltung, und jeder hat eine Lobrede auf den Eros (die Liebe) zu halten. Da erscheint Alkibiades, von Mädchen und Sklaven begleitet; er wird von Agathon begrüßt, läßt sich nieder und preist den Sokrates.

Das Bild zeigt uns einen großen Saal, der sich in den Hof öffnet. Zwei große Gruppen: rechts an der Tafel die Gäste, unter denen der glatzköpfige Sokrates leicht zu kennen ist; links Alkibiades mit seinem Gefolge. Die Verbindung zwischen den beiden Gruppen stellt Agathon her; er geht dem Alkibiades entgegen und heißt ihn mit der Trinkschale willkommen. Von den Gästen bei Tisch wendet sich der liegende Lustspieldichter Aristophanes, überlegen lächelnd, den Eintretenden zu.

Später (1873) wiederholte Feuerbach das Gemälde und malte auch den Rahmen hinzu, Gemäldegalerie in Berlin.

Knaus und Vautier.



(Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin.)
Fig. 108. Ludwig Knaus, Zigeunerfuhrwerk. 1884.



(Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin.)
Fig. 109. Benjamin Vautier, Im Bade. 1889.

Defregger.



(Photographie und Verlag von Franz Hanfstaengl, München.)

Fig. 110. Franz Defregger, Das letzte Aufgebot. 1874. Museum in Innsbruck.

In der Mitte der Auszug der Alten zum Kampf gegen Napoleon 1809. In dem ruhigen, sicheren Tritt und dem gleichmäßigen Vorwärtsschreiten offenbart sich die Entschlossenheit und Kampfbereitschaft der alten Tiroler; beachte die Handbewegung des Mannes in der Mitte.



Fig. 111. Böcklin, Beweinung. Berlin.



(Mit Genehmigung der Photographischen Union in München.)
Fig. 112. Böcklin, Das Spiel der Najaden. 1886. Museum zu Basel.



(Mit Genehmigung der Photographischen Union in München.)
Fig. 113. Böcklin, Ruine am Meer. 1883.

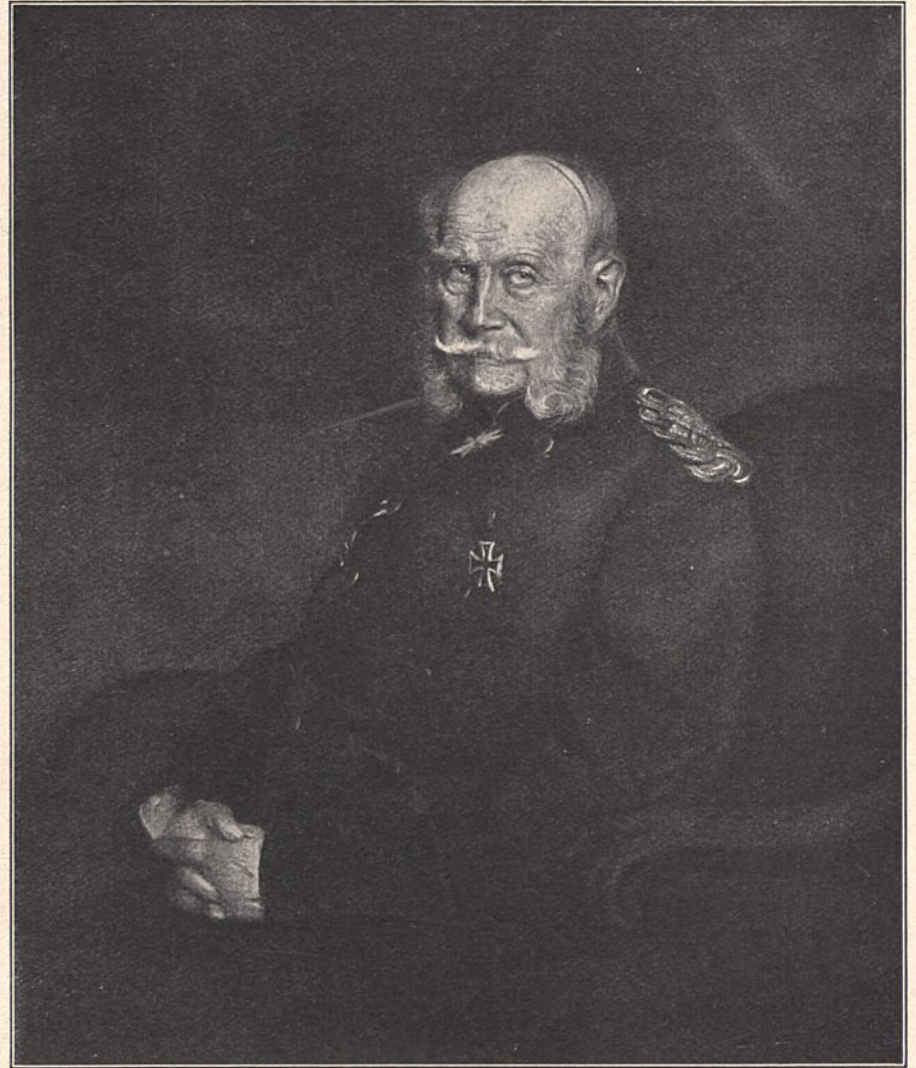


(Mit Genehmigung der Photographischen Union in München.)
Fig. 114. Böcklin, Idylle (Pan zwischen zwei Säulen). 1875.

Lenbach.



(Mit Genehmigung der Frau Prof. v. Lenbach.)
Fig. 115. Lenbach, Bismarck.



(Mit Genehmigung der Photogr. Union in München.)
Fig. 116. Lenbach, Wilhelm I.

Leibl.



(Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin.)

Fig. 117. Wilh. Leibl, Dachauer Bäuerinnen. Nationalgalerie in Berlin.



Fig. 118. Liebermann, Seilerbahn.

(Weit vom Auge halten!)

Aus der Zeitschrift „Die Kunst“ (F. Bruckmann, München.)



Fig. 119. Max Liebermann, Holländische Dorfstraße.
Es hat geregnet, der Himmel hellt sich ein wenig auf, feuchter Glanz umgibt Mensch und Tier.

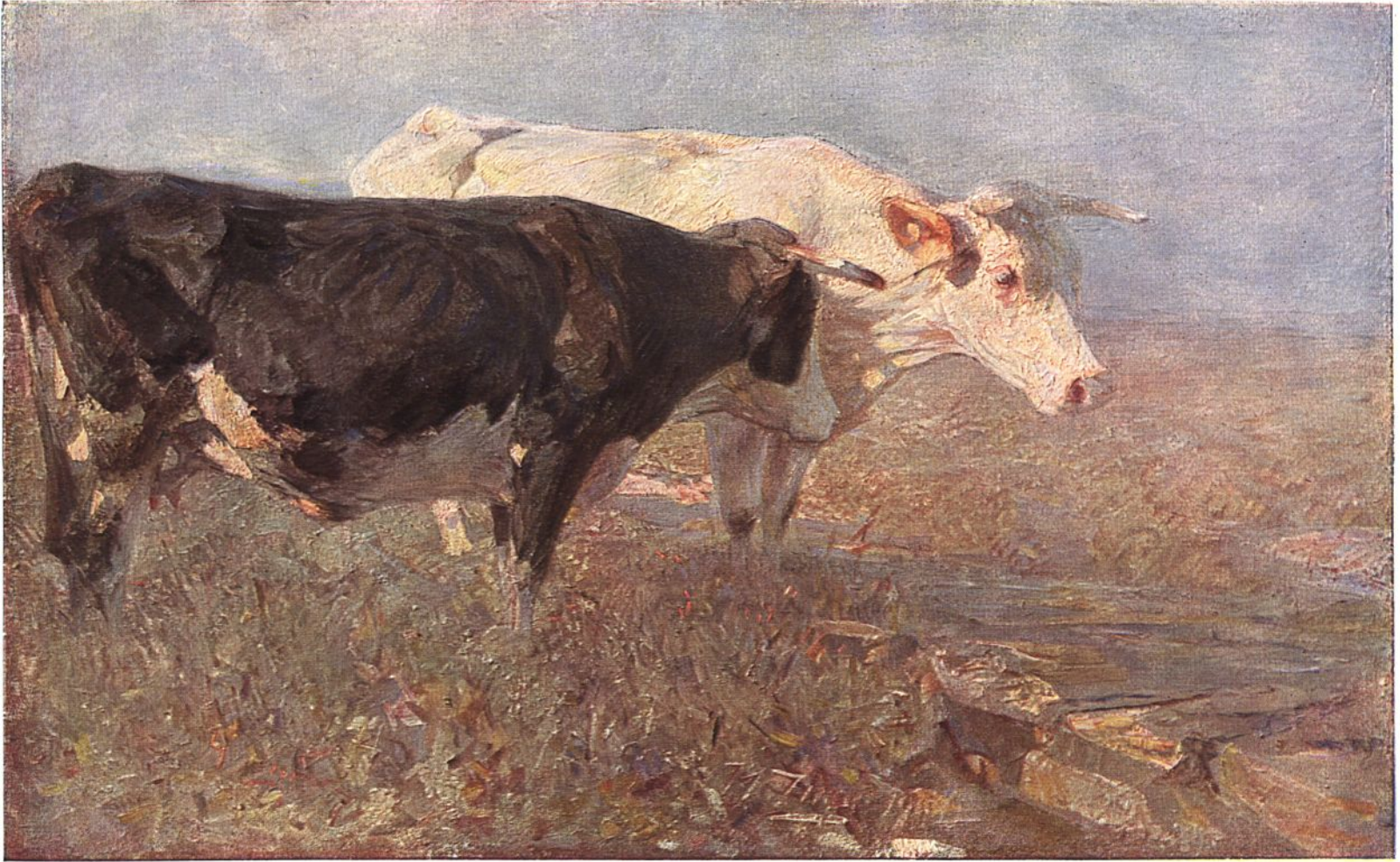


Fig. 120. Zügel, Spätnachmittag im Moor. Staatsgalerie Augsburg.

(Weit vom Auge halten!)

Aus der Zeitschrift „Die Kunst“ (F. Bruckmann, München).



(Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin.)

Fig. 121. Hans Thoma, Das Paradies. 1876.

Thoma.

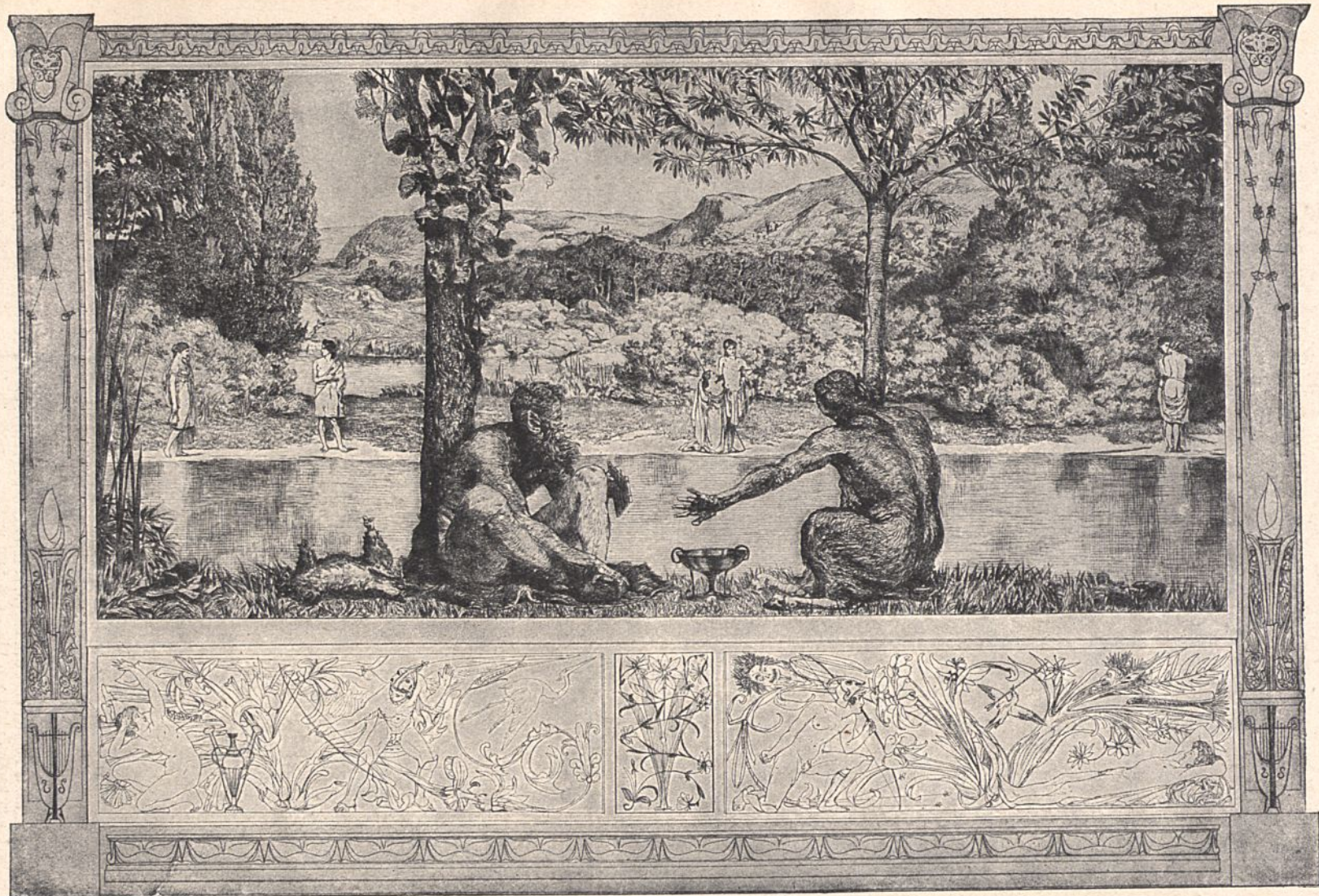


(Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin.)
Fig. 122. Hans Thoma, Religionsunterricht. 1878.



(Mit Genehmigung der Photographischen Union in München.)

Fig. 123. F. v. Uhde, Lasset die Kindlein zu mir kommen. 1884. Leipziger Museum, Uhde liebte hellerleuchtete Innenräume. Hier hat Christus in einer deutschen Bauernstube Platz genommen und läßt die Kinder zu sich kommen.



(Mit Genehmigung der Verleger Amsler & Ruthardt, Berlin W 64.)

Fig. 124. Max Klinger, Narcissus und Echo. 1879. Radierung. Blatt VII der Rettungen ovidischer Opfer. (Fortsetzung auf Blatt VIII.)

Prächtige Landschaft, von zwei Bäumen in drei Bilder zerlegt. An den Bäumen zwei Satyrn, der Musik und dem Wein hingegen. Dem Flötenbläser gebietet der andere Schweigen, damit sie die Liebesszenen beobachten können: Narziß begegnet der Echo, sie macht ihm eine Liebeserklärung, ein Kuß besiegelt den Bund. Darunter Ornamentfries: Echo wird von Amor mit dem Pfeil getroffen, Narziß bleibt unverwundet, weil ein Vogel den Pfeil in seinem Fluge zum Ziel wegschnappt.



Fig. 125. San Gimignano in Toskana, nach einer Photographie.

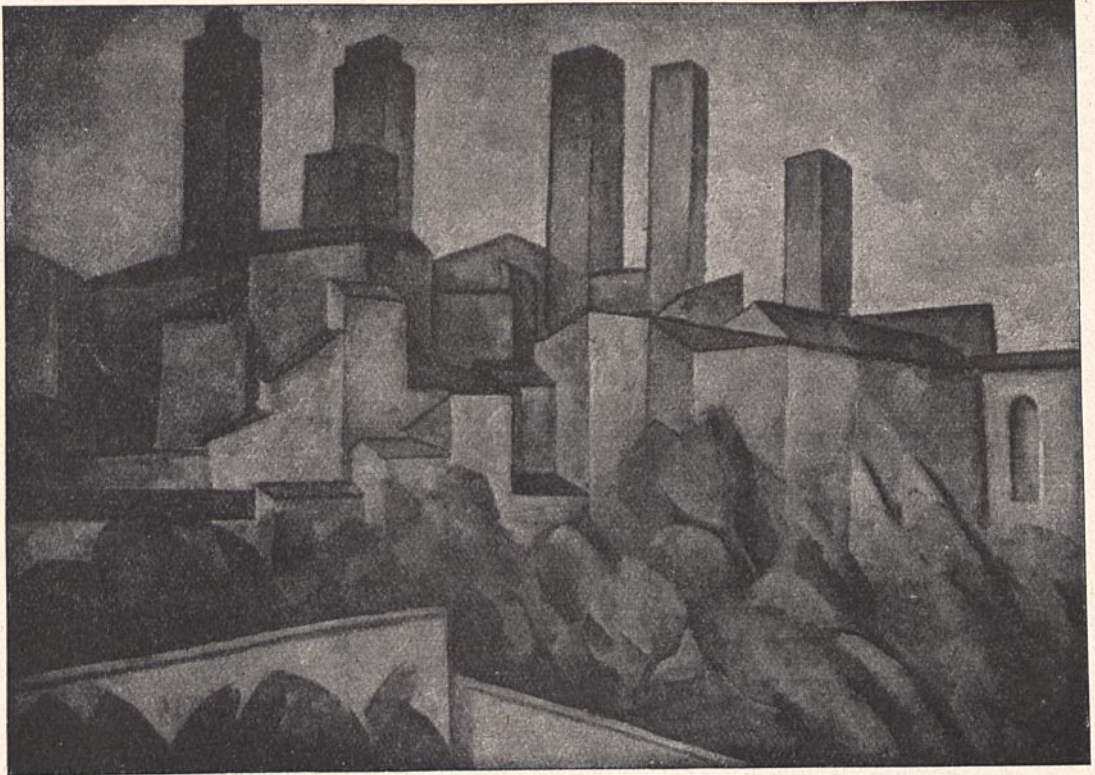


Fig. 126. San Gimignano, Gemälde von Kanoldt d. J.

Der Maler hat, wie ein Vergleich mit Fig. 125 lehrt, Naturtreue im einzelnen gar nicht angestrebt. Er malt die Stadt als unheimliche dunkle Masse. Die Häuser haben keine Fenster oder Öffnungen, ebensowenig die Türme, die wie Schornsteine eines Hochofens dräuend in die Lüfte emporragen. Scharf und kantig, nicht von Licht und Luft umflossen, stößt die Horizontale der Dächer mit den Türmen zusammen.

Fig. 127. Symmetrie der vor Schmerz fast erstarrten Klagefrauen. Die Linien führen von ihnen zum Toten hin. Für dessen Leichenfarbe und Entstellung beruft man sich gern auf Grünewald. Ein Vergleich mit Böcklins Beweinung Christi (Fig. 111) zeigt den krassen Unterschied der Auffassung: dort poetische Verklärung mit leuchtenden Farben, hier mit stumpfen Farben nur niederdrückendes Weh.



Fig. 127. H. Heidner, Beweinung. 1921.

INHALT.

I. Baukunst.		Seite			Seite
1. Klassizismus		8—9	2. G. Schadow und Rauch als Bildner preußischen Heldentums		30—31
a) Berlin		8	a) G. Schadow		30
b) München		9	b) Rauch		31, 34, 36
2. Die Kirche des Klassizismus und der Romantik		10—11	3. Darstellung unserer drei großen Dichter		32—33
a) Kirchen in Potsdam und Karlsruhe		10	a) Dannecker — Schiller		32
b) Protestationskirche in Speyer (und Denkmal von Düppel)		11	b) Rauch — Goethe		32
3. Das Theater im Stil des Klassizismus und der Renaissance		12—13	c) Rietschel — Lessing, Goethe-Schiller		33
a) Schinkel		12	4. Nationaldenkmäler und Nationalhelden		34—40
b) Semper		13	a) Reliefbehandlung (Rauch, Schilling, Begas)		34—35
4. Im Zeichen der Renaissance		14—17	b) Rauch — Friedrich der Große		34, 36
a) Das Reichstagsgebäude (Wallot)		14—16	c) Niederwald-Denkmal		35, 37
b) Das Reichsgerichtsgebäude (Ludwig Hoffmann)		17	d) Kaiser-Wilhelm-Denkmal in Berlin		25, 34
5. Im 20. Jahrhundert		18—23	e) Arminius-Denkmal		38
a) Kunsthalle in Mannheim		18	f) Bismarck-Denkmal in Hamburg		39
b) Moderne Landhäuser		18	g) Bismarck und Moltke		40
c) Innere Einrichtung		19	5. Neue Wege (Constantin Meunier)		41
d) Kaufhaus und Bürohaus		20—21	III. Malerei und Griffelkunst.		
e) Eingangshallen		22	1. Chodowiecki		42—43
f) Das Architekturdenkmal (Bruno Schmitz)		23	2. Tischbein, Carstens und Genelli Titeltafel		42—43
6. Die Stadt Berlin		24—25	3. Cornelius und W. Kaulbach		44—45
II. Bildnerei.			4. Runge		46
1. Klassizismus und Realismus		26—29	5. Schwind, L. Richter, Rethel, Spitzweg		47—52
a) G. Schadow		26	6. Preller		53
b) Canova, Thorwaldsen, Schadow		27	7. Menzel		54—57
c) Thorwaldsen		27—28	8. Feuerbach		58—59
d) Dannecker und Schadow		29	9. Knaus, Vautier, Defregger		60—61
			10. Böcklin und Lenbach		62—65
			11. Leibl		66
			12. Liebermann und Zügel		67—69
			13. Thoma		70—71
			14. v. Uhde		72
			15. Klinger		73
			16. Expressionismus		74—75



120
KSIĘGARNIA

ANTYKWARIAT



№ 270948

