

Biblioteka Główna i OINT  
Politechniki Wrocławskiej



100100254678

Sammlung Göschel

# Stilkunde

Von

Prof. K. O. Hartmann

Mit 7 Dollbildern  
und 195 Textillustrationen

8° 2957

# Bibliothek zur Kunst

aus der Sammlung Göschen.

Jedes Bändchen elegant in Leinwand gebunden 80 Pfennig.

---

---

- Stilkunde** von Prof. Karl Otto Hartmann in Stuttgart. Mit 7 Vollbildern und 195 Textillustrationen. Nr. 80.
- Die Baukunst des Abendlandes** von Dr. K. Schäfer, Assistent am Gewerbemuseum in Bremen. Mit 22 Abbild. Nr. 74.
- Die Plastik des Abendlandes** von Dr. Hans Stegmann, Direktor des Bayr. Nationalmuseums in München. Mit 23 Tafeln. Nr. 116.
- Die Plastik seit Beginn des 19. Jahrhunderts** von A. Heilmeyer in München. Mit 41 Vollbildern auf amerikanischem Kunstdruckpapier. Nr. 321.
- Die graphischen Künste** von Carl Kampmann, I. I. Lehrer an der I. I. Graphischen Lehr- und Versuchsanstalt in Wien. Mit zahlreichen Abbildungen und Beilagen. Nr. 75.
- Die Photographie.** Von S. Kessler, Prof. an der I. I. Graphischen Lehr- und Versuchsanstalt in Wien. Mit 4 Tafeln und 52 Abbildungen. Nr. 94.

---

Weitere Bände sind in Vorbereitung.

---

# Sammlung

# Böschchen

Unser heutiges Wissen  
in kurzen, klaren,  
allgemeinverständlichen  
Einzeldarstellungen

Jede Nummer in eleg. Leinwandband 80 Pf.

---

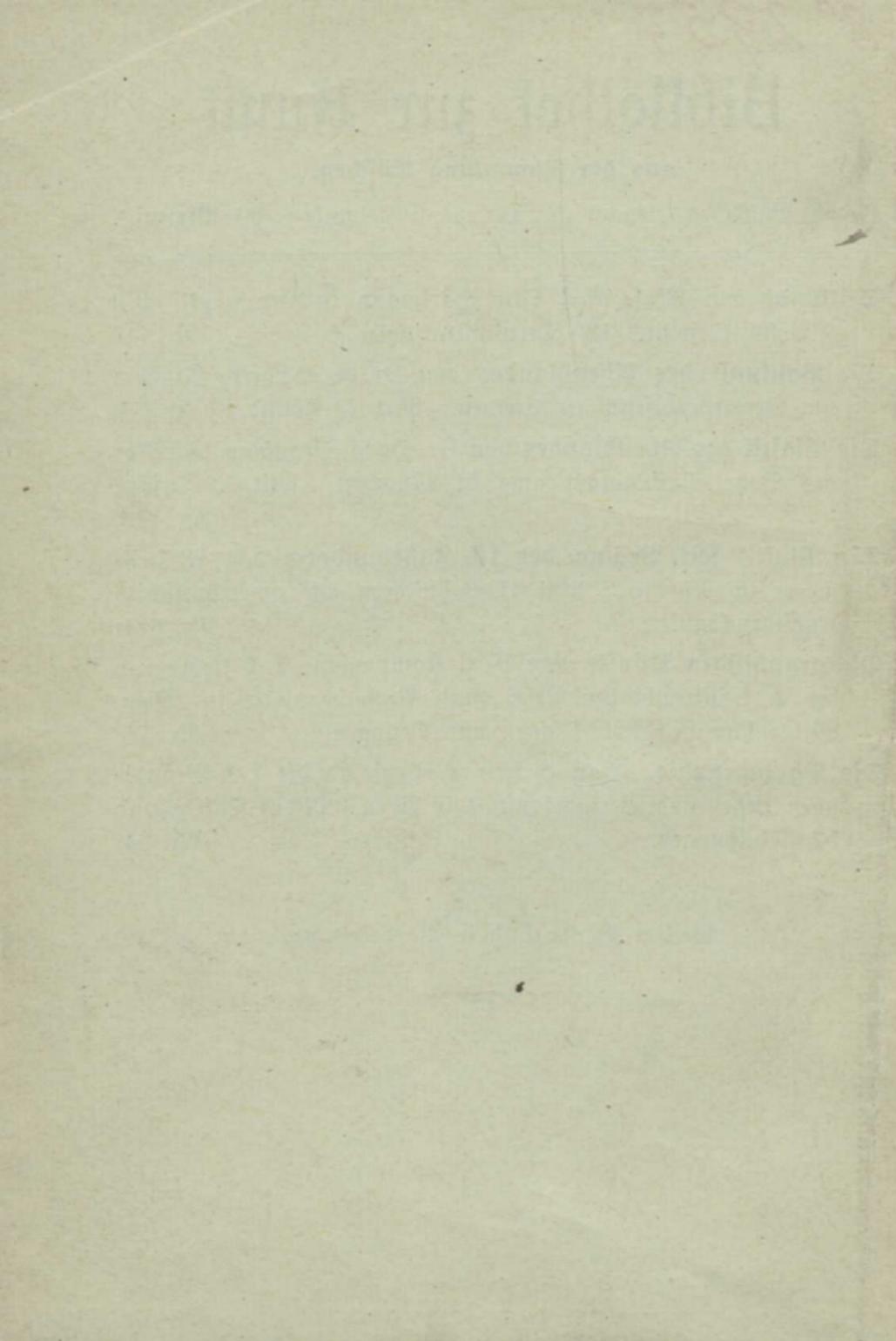
G. J. Böschchen'sche Verlagshandlung, Leipzig

---

Zweck und Ziel der „Sammlung Böschchen“ ist, in Einzeldarstellungen eine klare, leichtverständliche und übersichtliche Einführung in sämtliche Gebiete der Wissenschaft und Technik zu geben; in engem Rahmen, auf streng wissenschaftlicher Grundlage und unter Berücksichtigung des neuesten Standes der Forschung bearbeitet, soll jedes Bändchen zuverlässige Belehrung bieten. Jedes einzelne Gebiet ist in sich geschlossen dargestellt, aber dennoch stehen alle Bändchen in innerem Zusammenhange miteinander, so daß das Ganze, wenn es vollendet vorliegt, eine einheitliche, systematische Darstellung unseres gesamten Wissens bilden dürfte.

---

Ein ausführliches Verzeichnis der bisher erschienenen Nummern befindet sich am Schluß dieses Bändchens



8° 2957.

Stk 776  
M 19017

Sammlung Götschen

# Stilkunde

Von

**Prof. R. D. Hartmann**

Mitglied und schultechn. Referent des R. Württ. Gewerbe-Oberlehrersrats  
in Stuttgart

Mit 7 Holzbildern und 195 Textillustrationen

Vierte, unveränderte Auflage.



Leipzig

G. J. Götschen'sche Verlagshandlung

1908

Alle Rechte, insbesondere das Übersetzungsrecht, von der  
Verlagshandlung vorbehalten.



Inns. 5141.

352316L/1 aka. 5141/49 R.

Druck der Spamer'schen Buchdruckerei in Leipzig.

## Inhaltsverzeichnis.

	Seite
1. Einleitung . . . . .	5
2. Stil der Aegypter . . . . .	7
3. Die Kunst der asiatischen Völker . . . . .	12
4. Der Stil der Griechen . . . . .	18
Griechische Tempel . . . . .	20
Dorische Ordnung . . . . .	26
Ionische Ordnung . . . . .	28
Korinthische Ordnung . . . . .	32
Ornamentik . . . . .	38
Epochen und Denkmäler . . . . .	84
Plastik . . . . .	87
Malerei . . . . .	88
Kleinkünste . . . . .	41
5. Der Stil der Römer . . . . .	42
Kunst der Etrusker . . . . .	42
Tempelbau . . . . .	46
Formen der einzelnen Bauglieder . . . . .	47
Gewölbebau . . . . .	52
Das römische Bausystem . . . . .	55
Ornament . . . . .	57
Plastik . . . . .	58
Malerei . . . . .	59
Kleinkünste . . . . .	60
Epochen und Denkmäler . . . . .	61
6. Der altchristliche und byzantinische Stil . . . . .	63
Basilika . . . . .	65
Centralbau . . . . .	70
7. Der Stil des Islam . . . . .	73
Moscheen . . . . .	74
Architektur . . . . .	75
Ornament . . . . .	76
Verbreitung . . . . .	79
8. Der romanische Stil . . . . .	80
Grundrissentwicklung . . . . .	82
Äußere Formen . . . . .	87
Architektur-Details . . . . .	91
Ornamentik . . . . .	97
Bildneret und Malerei . . . . .	100
Kleinkünste . . . . .	102
Entwicklung und Verbreitung in den einzelnen Ländern . . . . .	102
Übergangsstil . . . . .	104
Epochen . . . . .	106

	Seite
9. Der gotische Stil	106
Grundrisanlage	109
Äußerer Aufbau	113
Einzelformen	121
Ornamentik	123
Bildneret	124
Malerei	127
Kleinkünste	129
Entwicklung in den einzelnen Ländern	132
Epochen	135
10. Der Renaissancestil	136
Italienische Renaissance	138
Deutsche Renaissance	151
In den übrigen Ländern	164
Kleinkünste	167
Bildneret	169
Malerei	174
11. Der Barockstil	180
In Italien (Jesuitenstil)	182
In Frankreich (Stil Louis XIV)	187
In Deutschland	195
Bildneret	197
Malerei	199
Kleinkünste	206
12. Der Rokokostil	206
Stil der Regence	208
Stil Louis XV	210
Ornament des Rokoko	211
Bildneret und Malerei	216
Kleinkünste	217
In Deutschland und den übrigen Ländern	220
13. Der Bopfstil (Stil Louis XVI)	221
Architektur	222
Ornament	224
Bopfstil in Deutschland	228
Plastik und Malerei	229
14. Der Empirestil	229
Architektur	230
Ornament	232
Möbiliar	233
15. Die Stilrichtungen des XIX. Jahrhunderts	235
Neuklassizismus und Romantik	236
Bildneret und Malerei	237
16. Der moderne Stil	240
Innenkunst	242
Ornament	245
Fassadenbildung	247
Bildneret und Malerei	249
Literatur	252
Register der technischen Ausdrücke	255

## Einleitung.

Es darf wohl als eine feststehende Tatsache bezeichnet werden, daß allen Völkern, auf welcher Kulturstufe dieselben sich auch befinden mögen, ein mächtiger Drang nach schönheitsvoller Formgebung innewohnt, der naturgemäß zuerst in den Schöpfungen für ein schützendes Obdach und für den täglichen Gebrauch zur Geltung kommt, aber zu einer eigentlichen Kunstübung erst mit dem Zeitpunkt wird, mit welchem es gelingt, in den Formen eine gewisse geistige Idee zum Ausdruck zu bringen. Je höher sich der einzelne aufschwingt, und je höhere Aufgaben der allgemeine Kulturgrad eines Volkes stellt, desto entwickelter und fortgeschrittener werden auch die Kunstwerke selbst.

Diese müssen einerseits so vielgestaltig werden, wie die Absicht oder die Idee es ist, der sie ihre Entstehung verdanken. Andererseits müssen aber auch diejenigen künstlerischen Leistungen, denen ein und derselbe Gedanke zu Grunde gelegt ist, allmählich übereinstimmende Erscheinungsformen entwickeln, die um so einheitlicher und vollkommener werden, je konsequenter und vollkommener die Idee selbst ist, welche durch die Kunst zur Darstellung gebracht werden soll. Bei allen Kulturvölkern und zu allen Zeiten ist es aber die als höchstes Ideal erkannte Gottesidee, die der künstlerischen Gestaltung die höchste Aufgabe zuweist. Deshalb werden auch die Werke für den religiösen Kult, besonders die Gotteshäuser, zum Mittelpunkt für das künstlerische Schaffen; an

ihnen gelangt die Kunst am unmittelbarsten und vollkommensten zur Erscheinung.

Da die Künstler aller Zeiten die hier entwickelte Kunstform als die vornehmste erkannten, legten sie dieselbe auch allen ihren Werken zu Grunde. So entsteht allmählich in bestimmten Zeitaltern ein ganz bestimmter Formenkreis, der für die gesamten künstlerischen Schöpfungen maßgebend wird, und in welchem der Kulturzustand und die künstlerischen Auffassungen einer ganzen Epoche sprechend zum Ausdruck kommen. Diesen Formenkreis nun, der aus der religiösen und sittlichen Anschauungsweise eines Volkes hervorgegangen ist, durch Gleichartigkeit der künstlerischen Aufgaben und der Mittel hierfür sich entwickelt und zu einem harmonischen Ganzen ausgebildet hat, nennen wir Stil. Derselbe zeigt sich uns in allererster Reihe in der Baukunst, der ältesten und bedeutungsvollsten aller Künste, die gewissermaßen den Stamm derselben darstellt; in ihr spiegelt sich das ganze Kulturleben der einzelnen Nationen wider; ihre Denkmäler sind die bezeichnendsten Marksteine für die Entwicklungsperioden der Völker.

Freilich können wir dem Begriff „Stil“ nur in Bezug auf die Baukunst diese große und allgemeine Bedeutung zuerkennen. Innerhalb und oft unabhängig von ihr kommen die Einzelkünste, Bildnerei, Malerei, Kleinkünste und dergl., zur freien Entfaltung und gewinnen in bestimmten Zeiträumen ihren eigenen „Stil“, unter dem wir dann allerdings mehr die Art und Weise der künstlerischen Darstellung verstehen, das Ganze der in einer gewissen Epoche herrschenden Art, einen Kunstgegenstand aufzufassen und seine zweckliche Bestimmung auszudrücken. Ja wir stehen nicht an, überhaupt jede eigenartig durchgebildete Kunstweise „Stil“ zu nennen, und in diesem Sinne hat wohl jeder Künstler, der zu einer feine Individualität kennzeichnenden Selbständigkeit

gelangt ist, seinen eigenen Stil. Aus den von den Künstlern der Gegenwart verfolgten gemeinsamen Bestrebungen entwickeln sich dann die in unserer Zeit vorherrschenden Kunstrichtungen, die um so dominierender sind, je größeren Anklang sie in der Gesamtheit finden, und wohl auch, je einflussreicher ihre Vertreter sind. Wir geben diesen das künstlerische Schaffen der Gegenwart charakterisierenden Eigentümlichkeiten den Namen „Zeitstile“. Dieselben sind in einer steten Um- und Fortbildung begriffen im Gegensatz zu den historischen Stilen, von denen jeder eine in sich abgeschlossene und feststehende künstlerische Norm bildet, die den Inbegriff der Regeln darstellt, welche in einer bestimmten Epoche des vergangenen Jahrhunderts als maßgebend angesehen wurden. In der vorliegenden Abhandlung werden wir hauptsächlich die letzteren zur näheren Betrachtung bringen.

### Der Stil der Ägypter.

Zu den ältesten Denkmälern, die uns Kunde geben von den Werken der Menschen in den fernsten, historisch überhaupt schätzbaren Zeiten, gehören die des alten Ägypten. Das schmale Land, durchflossen vom Nil, der es alljährlich mit seinem Schlamm befruchtet, war einer hohen Kultur-entwicklung besonders günstig. Seine Eigentümlichkeiten wiesen die Bewohner frühzeitig auf die Ausföhrung großartiger Ufer- und Kanalbauten hin, um den Segen des Flusses zu erhöhen und gleichmäÙig zu verbreiten. In der dadurch gegebenen Anregung zur Pflege von Wissenschaft und Baukunst, in der Vereinigung der Kräfte des ganzen Volkes und der Abgeschlossenheit des Landes gegen äußere Einflüsse lagen die Vorbedingungen und Anfänge einer hochentwickelten, bis in das undurchdring-

liche Dunkel der Urzeit zurückreichenden Kultur, deren gewaltige Denkmale schon mindestens 5000 Jahre vor unserer Zeitrechnung die gesamten Typen der ägyptischen Kunst und ihres Schrifttums aufweisen. Da in derselben nirgends auch nur eine Spur von fremden Einwirkungen erkennbar ist, müssen wir annehmen, daß die ägyptische Kunst einen reinen Originalstil darstellt, der an den Ufern des Nil entstand, zahllose Jahrhunderte hindurch stetig seinen Bahnen folgte und gewissermaßen zum Urstamm der Baukunst selbst wurde, von dem aus wir die Kunst der Griechen, Römer, des Islam usw. in unmittelbarer Folge von einander abzuleiten vermögen.

Die ägyptische Kunst ist eine fast ausschließlich dem religiösen Kultus dienende Monumentalkunst. Die eigenartigsten Denkmäler sind die Pyramiden, d. s. Königsgräber, die sich über einer quadratischen Grundfläche von gewaltigen Dimensionen (die des Cheops hat 227 m Breite) unter einem Neigungswinkel von etwa  $47^\circ$  erheben und eine ungewöhnliche Höhe erreichen (die des Cheops z. B. 137 m). Sie enthalten innere Gänge und Luftkanäle, die zu den eigentlichen Grabkammern des Königs und der Königin führen, sind aus gewaltigen Steinblöcken, im Innern oft aus Ziegeln massiv aufgeführt und waren an den Außenflächen von sorgfältigst gefügtem und geschliffenem Granit oder ähnlichem Material umkleidet. Die ganze Bauart derselben läßt darauf schließen, daß sie für ewige Dauer berechnet waren.

Da die Religion der Ägypter ein Fortleben des Menschen nach dem Tode lehrt, entwickelte sich ein sehr umständlicher Totenkultus. Die Toten wurden einbalsamiert, sorgfältigst umwickelt in Särge verbracht und dann in den Felsengräbern beigesetzt, die einen an das spätere einfache Tempelportal erinnernden Eingang erhielten (s. Fig. 1) und als unterirdische Galerien von staunenswerter Länge tief in

den Felsen eingehauen wurden mit vielen inneren Kammern, Sälen und Gängen, oft mit Säulenreihen, und reich mit Reliefs verziert. Außer diesen Massengräbern finden sich um die Pyramiden, namentlich in der Ebene von Theben, Privatgräber als kleine, viereckige, von einer Pyramide gekrönte Tempelchen mit einem für den Totenkult bestimmten

Kapellenraum, unter dem sich der Mumien-schacht befindet.

In großartiger und monumentaler Weise wurde das eigentliche Gotteshaus, der Tempel, angelegt (siehe Fig. 2). Durch eine von zwei Reihen Sphingen (vgl. Fig. 2

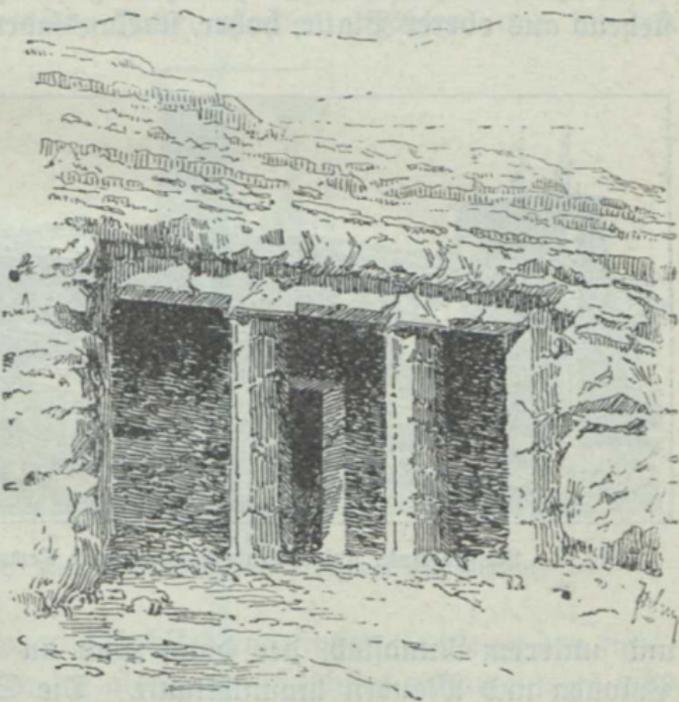


Fig. 1. Eingang zum Felsentempel von Beni-Hassan.

und 4), dem Symbol der Weisheit und Fruchtbarkeit, gebildete Allee gelangt man zu den 2 Pylonen, d. h. breiten, schräg ansteigenden, turmartigen Vorbauten von geringer Tiefe, zwischen denen sich der oft noch durch 2 vorgestellte Obelisken und Kolossalstatuen hervorgehobene Eingang befindet, durch diesen alsdann in den von offenen Säulenhallen umstellten Vorhof

und von hier aus in den Tempelraum, in welchem zahlreiche Säulen die steinerne Decke tragen, und hinter dem das eigentliche Heiligtum liegt, ein kleiner, niedriger, von mehrfachen Mauern umzogener Raum für das Götterbild. Die den ganzen Tempelraum einschließenden Mauern haben schräge Außenflächen und sind oben von dem die ägyptische Architektur charakterisierenden Hohlkehlegesimse bekrönt, bestehend aus oberer Platte, hoher, starkausladender Hohlkehle

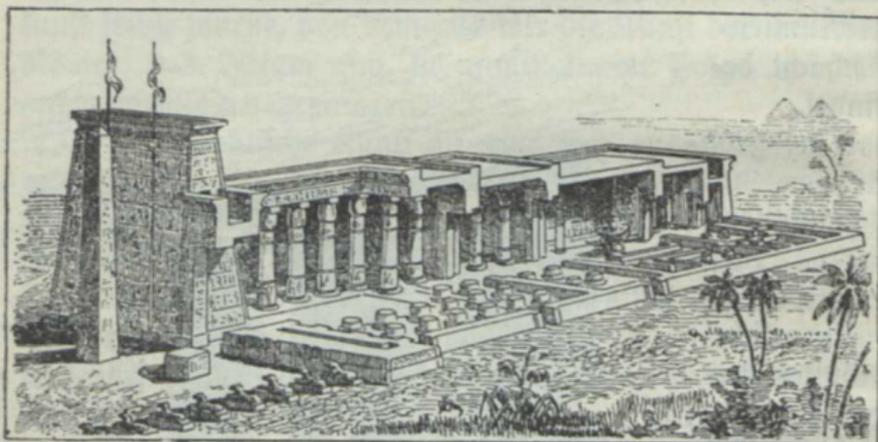


Fig. 2. Längenschnitt und Grundrißanlage vom Tempel zu Karnak.

und unterem Rundstab, der dann auch an den Ecken der Pylonen und Mauern hinunterläuft. Die Säulen stehen ohne Fuß auf einer runden Unterlagsplatte, haben einen runden oder kannelierten, wie aus zusammengebundenen Röhren bestehenden Schaft mit einem vielgestaltigen, meist in Knospen- oder Kelchform gebildeten Kapitäl, auf dem der Architrav (S. 24) und das Hohlkehlegesims aufliegt. Das Hathorkapitäl in Würfelform mit 4 Masken der Göttin Hathor (= Isis) und das sog. protodorische mit Wulst und Deckplatte scheinen der späteren Zeit anzugehören (Fig. 3).

Die Säulenschäfte, Gesimse, Mauer- und Obeliskenflächen erhalten den reichsten symbolischen Schmuck, der hauptsächlich als flaches, fast nur in Umrißlinien eingraviertes Relief behandelt, zum Teil aber auch gemalt wird. Als Motive hierfür finden sich vor allem die Zeichen der ägyptischen Bilderschrift, die Hieroglyphen, welche uns die so anziehende Geschichte der alten ägyptischen Königsgeschlechter in den fernsten Jahrtausenden erzählen, und an den

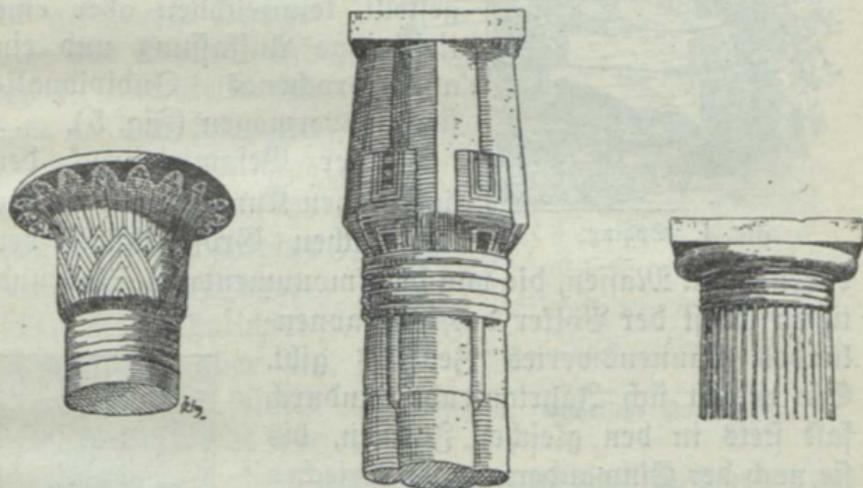


Fig. 8. Kelch-, Knospen- und protodorisches Kapital.

Säulenkapitälern und Hohlkehलगesimsen, sowie an den friesartigen Bändern die als hauptsächlichstes ornamentales Element erscheinenden Typen der den Ägyptern heiligen Lotosblume. (Vgl. den Lotosfries in Fig. 8.) Über den Eingängen sehen wir fast immer die geflügelte Sonnenscheibe, das Symbol des Lichtgottes Horus.

Die Bildnerei erhält durch die Ausführung der Kolossalstatuen an den Portalen, der Sphinxen (Fig. 4), sowie durch den reichen Reliefschmuck auf den Wänden ein ergiebiges Feld. Dieselbe offenbart ebenso wie die Malerei



Fig. 4. Sphinx.

— die Ägypter bemalten bei ihrer Vorliebe für polychrome (vielfarbige) Flächenverzierung fast alles — eine scharfe Naturbeobachtung, aber auch den völligen Mangel an perspektivischer Darstellungskunst; alle Figuren sind stets in Seitenansicht dargestellt, kennzeichnen aber eine tief sinnige Auffassung und ein ausgesprochenes Individualisierungsvermögen (Fig. 5).

Der Gesamteindruck der ägyptischen Kunst gipfelt in der unendlichen Großartigkeit der

riesenhaften Massen, die von dem monumentalen Sinn und tiefen Ernst der Völker des Pharaonenlandes staunenswertes Zeugnis gibt. Sie erhielt sich Jahrtausende hindurch fast stets in den gleichen Formen, bis sie nach der Einwanderung der Griechen durch die hellenische Kunst und schließlich nach Eroberung des Landes durch die Sarazenen (640 n. Chr.) durch die Kunst des Islam völlig verdrängt wurde.

### Die Kunst der asiatischen Völker.

Nach den aus der historischen Urzeit der morgenländischen Kunst auf unsere Tage überkommenen und durch die wissenschaftlichen Forschungen gewonnenen Denkmälern begegnen wir im Orient



Fig. 5. Ägypt. Relief-figur (vom Tempel zu Denderah).

bei der dort herrschenden Willkür und der ungezügelter Phantasie des Volkes weniger gesetzmäßig entwickelten und in sich abgeschlossenen Architekturstilen im Sinne der heutigen Anschauungen, als vielmehr besonderen Eigenarten, namentlich in Skulptur, Malerei und Kleinkunst, die aber im großen ganzen auf unsere historischen Stile nur von sehr geringem Einfluß waren.

In Mesopotamien, dem gesegneten Stromlande des Euphrat und Tigris, entwickelte sich schon in den frühesten Zeiten bei den alten Babyloniern und Assyriern eine hohe Stufe der Kunst, die mit der ägyptischen viele Ähnlichkeiten aufweist, aber an Monumentalität hinter ihr weit zurückbleibt. Die



Fig. 6. Assyrische Portalfigur.

aufgefundenen Architekturreste geben uns ein Bild von der ungewöhnlichen Größe, der Pracht und dem Luxus der Palastbauten, die offenbar in abgestufter Pyramidenform mit ringsum laufenden Terrassen angelegt waren, im Innern von Reliefsplatten und Tonfliesen mit Keilschriften geschmückt. Wir begegnen hier schon Überwölbungen der Portalöffnungen, sowie Säulenbildungen mit Kapitälern, von denen uns eine Art Volutenkapitäl am meisten interessiert (Fig. 7). Die großartigsten Figuren an diesen Bauten sind die aus einem Stein gehauenen, als geflügelte Manniere mit Menschenkopf gestalteten Portalstützen von beträchtlichen Abmessungen (Fig. 6). Die Reliefs sind ähnlich wie die ägyptischen behandelt und geben uns einen Einblick in das altassyrische

Leben; an den Figuren ist die eigentümliche Haartracht besonders charakteristisch (Fig. 9). In der Ornamentik finden sich außer den Relieffiguren die Votosblume, Pinienzapfen, Anreihung von Rosetten und der Lebensbaum als hauptsächlichste Motive (Fig. 8).

Die Baukunst der Perser stellt eine Vermischung assyrischer, ägyptischer und indischer Formen dar; ein eigentümlich gebildetes Kapital, das sog. Einhornkapital (Fig. 10), ist eine den Persern angehörende neue Erscheinung.

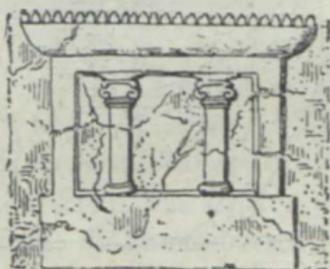


Fig. 7. Assyrisches Relief.  
(Säulen mit Volutenkapital).

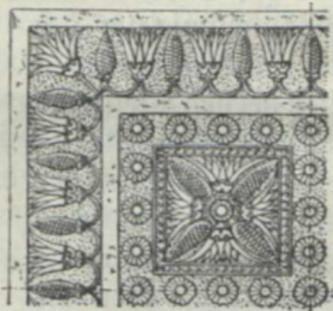


Fig. 8. Assyrisches Ornament  
(bemaltes Fußboden-Relief).

Die Phönizier und Hebräer scheinen einen eigenen Stil nicht entwickelt zu haben; sie waren vorwiegend Handelsvölker, die nur auf die Pflege der Kleinkünste für den Handel Wert legten und sich mit den ägyptischen und assyrischen Formen begnügt haben.

Die ostasiatischen Völker treten bedeutend später in die Kunstgeschichte ein.

Indien wird zum Mittelpunkt, von dem aus die übrigen Stämme Ostasiens die Grundformen zu eigener Verwendung entlehnen. Jenes wunderbare Land voll unererschöpflichen Naturreichtums hat zwar schon sehr frühzeitig eine seinem Charakter und dem phantastischen Geist der Bewohner



Fig. 9. Assyrische Relieffigur  
(Bild eines Königs).



Fig. 10. Persische Architektur-  
Details (vom Grabmal des Darius).

entsprechende Kunst entwickelt, gelangte aber erst mit dem Zeitpunkte, als der Buddhismus über den Brahminismus den Sieg davontrug (etwa 550 v. Chr.), zu einem abgeklärten, einheitlichen Stil, der ausschließlich aus dem Dienste der Religion hervorgeht. Es entstehen 4 Bautypen, deren Denkmäler noch in erstaunlicher Menge vorhanden sind:

1. Die Siegesssäulen, die König Assoka zum Zeichen des zur Herrschaft gelangten Buddhismus errichten ließ, d. s. mächtige, glatte, ringsum mit den Gesetzen des Buddhismus beschriebene Säulen von ca. 12 m Höhe und 2 m Stärke, mit einem umgekehrten Kelchkapitäl,



Fig. 11. Töpe (Dagob).

auf dem eine Löwenfigur sitzt als Sinnbild der neuen Lehre. 2. Die Topen (Dagob), die sich auf einer Terrasse halbkugelförmig zu bedeutender Höhe erheben und eine Kammer enthalten für die Aufbewahrung der Reliquien des Religionsstifters (Fig. 11). 3. Die Felsentempel, d. s. ausgedehnte, in rechteckiger Grundform in den Felsen eingehauene Höhlen, meistens durch 2 Pfeilerreihen in 3 Schiffe geteilt, mit einem dem Eingang gegenüberliegenden halbrunden Abschluß, in dessen Mittelpunkt bei den Brahminen das Götterbild, bei

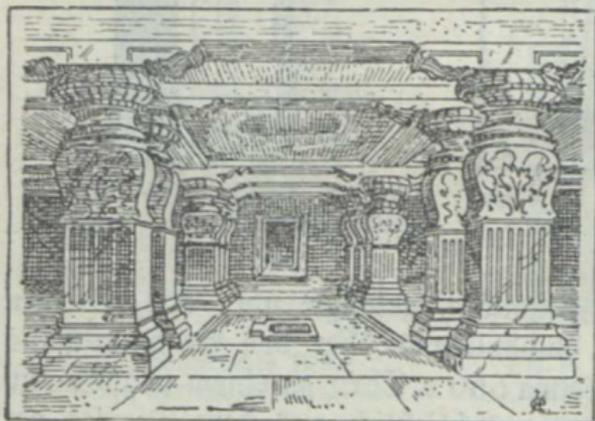


Fig. 12. Felsentempel bei Ellora.

den Buddhisten eine kleine Töpe mit den Reliquien sich befindet (Fig. 12). Diese Felsentempel sind überaus reich verziert und bilden die interessanteste Erscheinung der indischen Architektur. 4. Die Tempel oder Pagoden; diese stellen meist

einen großen, von Mauern umzogenen Gebäudekomplex dar, mit großartigen, in mehreren aufeinandergehäuften Geschossen bestehenden turmähnlichen Torüberbauten, die eine steile Stufenpyramide bilden. Die Details erinnern in ihrer phantastischen Überladung und nahezu regellosen An- und Übereinanderhäufung an die berauschend üppige Natur des Landes (s. Fig. 13). Auch die Bildnerei trägt diesen Zug, erreicht aber meistens in Haltung und Gesichtsausdruck der Figuren eine sehr anmutige weibliche Milde und schwärmerisch naive Empfindung.

Die Chinesen haben es zu einer Fortbildung der mit dem Buddhismus eingedrungenen indischen Baukunst nicht

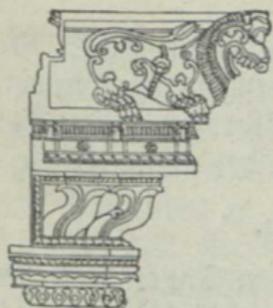


Fig. 13. Jüdisches Architekturstück (Säulenaufsatz).

gebracht, sondern bei dem ihnen eigenen, aufs Praktische und Nützliche gerichteten Zug ihr Hauptaugenmerk auf großartige Nutzbauten gelegt (Brücken, Kanäle, chin. Mauer). Ihre Tempel sind klein, turmartig in Holz aufgebaut, mit phantastisch geschweiften Zwischendächern, deren Außenkanten mit Blumen und allerlei Kleinlichen Zieraten behangen sind, im Detail mit abenteuerlichem Schnitzwerk überladen, an dem Drachengestalten das Hauptmotiv bilden (Fig. 14). In der Kleinkunst, besonders dem Bronzeguß, der Emailtechnik, Porzellanfabrikation (Porzellanturm zu Nanking), erreichten die Chinesen schon in den frühesten Zeiten einen hohen Grad der Vollendung.

Die Japaner sind in der Baukunst den Chinesen in mancher Hinsicht überlegen; sie haben zwar die gleichen Grundformen wie diese, verwenden dieselben aber logischer, einheitlicher und geschmackvoller. Auch für die Kleinkünste, insbesondere die Porzellan-, Email- und Lackmalerei, zeigen sie hervorragende Veranlagung, die in der festen und erstaunlich sicheren Zeichnung von Naturformen geradezu Mustergültiges geleistet hat.

Bei den Völkern Ostasiens, die der alten Religion noch zugetan sind, verblieb die angestammte Kunst auch für die Folge in nahezu ungestörter Geltung. In Indien aber ge-



Fig. 14. Chinesischer Tempel.

langte dieselbe mit dem Eindringen des Islam (s. S. 80) durch Verschmelzung mit der Kunst desselben zu einer wunderbaren Nachblüte, deren Haupterscheinungsformen maßgebend wurden für die gesamte indische Kunst der späteren Zeit.

### Der Stil der Griechen.

Die auf unsere Tage überkommenen Typen aus der historischen Urzeit der orientalischen und abendländischen Kunst offenbaren uns die auffallende Verschiedenheit in der Auffassung und Phantasie der beiden großen Völkerfamilien, der Semiten und der Arier. Während die gesamte Kunst der semitischen Völker auf das Übersinnliche und Symbolische gerichtet ist bei starrem Festhalten der einmal ausgeprägten stilistischen Vorbilder, finden wir bei den arischen Völkern im Abendlande die naturfrohe Darstellung von Bildern des wirklichen Lebens, die im allgemeinen gleichen Schritt hält mit der Fortentwicklung der Technik selbst. Die Kunst der morgenländischen Völker ist aber die ältere, und an den Berührungslinien mit der abendländischen Welt entstehen die Keime zu einer ersten hohen Kunstblüte, die auf griechischem Boden zur klassischen Vollendung führen sollte.

Das Land der Hellenen, das als südlichste Spitze Europas mit seinen Halbinseln und Inseln weit in das Mittelmeer gegen den afrikanischen und asiatischen Kontinent hinausragt, im Norden von hohen Randgebirgen umschlossen, war seiner ganzen Natur nach einer hohen Kulturentfaltung besonders günstig. Hier schuf ein mit glänzenden Anlagen ausgestattetes Volk in ungewöhnlich raschem Aufschwunge jene herrlichen Werke, die im Gebiete reinsten und edelster Formgebung bis zum heutigen Tage unerreicht dastehen.

Über den geschichtlichen Anfängen des griechischen Volkes liegt noch so manches Dunkel, wenn dasselbe auch in neuerer Zeit durch vergleichende Sprachforschung und Ausgrabungen

etwas gelichtet wurde. Die wenigen Trümmer aus der von der altgriechischen Dichtung verherrlichten Heroen- oder Mythenzeit, die aus ganz unregelmäßigen Quadrern sorgsam zusammengesetzten sogenannten cyclopischen Mauern, das Löwentor zu Mykenä (Fig. 15) und das Schatzhaus des Atreus, ein kuppelartiges Grabgewölbe aus wagrecht übereinander geschobenen Steinen, bieten mehr ein historisches als ein stilistisches Interesse.

Erst mit der Einwanderung der Dorer in den Peloponnes um 1100 v. Chr. und der Verdrängung der Jonier nach Kleinasien, woselbst diese ein eigenes Kulturleben entfalten, beginnt jene Zeit, welche durch die Wechselwirkung in der Kunsttätigkeit der beiden Stämme für die Ausbildung der hellenischen Kunst von größter Bedeutung wurde.



Fig. 15. Löwentor von Mykenä.

Um 600 v. Chr. war von den Doriern im Süden vom Peloponnes der nach ihnen benannte Stil schon ausgebildet. Von seinem Entwicklungsgang bis zu diesem Zeitpunkte haben wir bis jetzt nur unsichere Vorstellungen, da sehr wenig Überreste hiervon vorhanden sind. Zwar lassen dieselben auf eine Übernahme assyrischer und ägyptischer Formen schließen, die bereits eine klarere Anordnung und Abstreifung alles Ungeheuerlichen aufweisen. Von hier aber bis zum dorischen Tempel ist es ein wahrer Riesensprung an Fortschritt, für dessen Zwischen-

stufen wohl keine zuverlässigen Anhaltspunkte mehr gefunden werden.

Die griechische Baukunst knüpft sich in ihrer Entfaltung an die Bauwerke für den Kultus der olympischen Götter. In diesen sahen die Griechen die vollkommenste Erhabenheit und Schönheit menschlicher Gestalten, von denen jede Vorstellung des Ungeheuerlichen und Verzerrten der orientalischen Völker verbannt war. Ihrer waren nur solche Wohnungen würdig, die nicht nur in den Gesamtverhältnissen von vollendetster Harmonie, sondern auch in allen einzelnen Teilen mit höchster Feinheit im besten Material durchgebildet waren, die also auch das höchste Ideal schönheitsvoller Gestaltung zur Erscheinung brachten.

Der griechische Tempel diente stets nur als Wohnung für die Gottheit, deren Bild in ihm Platz fand, nie als Versammlungsort der Betenden; es genügten deshalb verhältnismäßig bescheidene Ausmaße. Er erhebt sich auf einem hochgelegenen, von Mauern umschlossenen Platze über einem meist aus 3 Stufen bestehenden Unterbau von rechteckiger Grundform und enthält immer einen rechteckig angelegten Innenraum Naos (*ναός*, *cella*), in welchem das Götterbild aufgestellt wurde, mit einem Eingang in der meist gegen Osten gerichteten Schmalseite. In seiner weiteren Entwicklung erhält er vor dem Eingang eine nach vorne offene Vorhalle, Pronaos (*προναός*) (vergl. Fig. 16a) und bei ähnlicher Anlage an der hinteren Schmalseite eine Hinterhalle (Posticum) (Fig. 16d), jedoch ohne Zugang zur Cella; bisweilen liegt zwischen dem Posticum und Naos ein als Schatzkammer verwendeter Hinterraum; Opisthodomos (*οπισθόδομος*), mit Zugang vom Posticum (Fig. 16d u. 17).

Die ganze Architektur entwickelt sich nun im Außern an den vor und um den Naos angeordneten Säulenhallen, nach deren Anlage zu unterscheiden sind: 1. Antentempel

(*antae* = *παραστάδες* = Seitenmauern) (Fig. 16 a), bestehend aus dem Naos und einer Vorhalle zwischen den über die Eingangswand vorspringenden Längsmauern mit vordere Pfeilern, den sogenannten Anten, und Doppelantentempel bei gleicher Anlage auch auf der Rückseite. 2. Prostylos (*πρόστυλος*) (Fig. 16 b) mit einer Vorhalle von vier freien Säulen vor dem Tempelzugang und Amphiprostylos (*ἀμφιπρόστυλος*) mit einer solchen auch an der hinteren Giebelseite (Fig. 16 c). 3. Peripteros (*περίπτερος*) (Fig. 16 d), wenn eine Säulenreihe den ganzen Tempel umstellt; Pseudoperipteros (*ψευδοπερίπτερος*), wenn dieser Säulenumgang nur durch Halbsäulen an den Naosmauern angedeutet wird (vergl. Fig. 42). An den Giebelseiten steht immer eine gerade Anzahl Säulen, damit der Eingang nicht verdeckt wird, an den Längsseiten die doppelte Anzahl und eine weitere (einschließlich Ecksäulen). Nach der Anzahl der Säulen an der Vorderseite heißt der Tempel vierfäulig (*τετράστυλος*, tetrastylus), sechs- oder achtfäulig (*ἑξάστυλος*, hexastylus, bezw. *οκτάστυλος*, oktastylus); ein oktastylus hat also an den Längsseiten 17 Säulen (Parthenon). 4. Dipteros (*δίπτερος*) (Fig. 17) mit einem doppelten Säulenumgang um den Tempel. In einigen größeren Tempeln (Poseidontempel zu Pästum) enthält der Naos parallel zu den Längssäulen zwei Säulenreihen (vgl. Fig. 17), durch die der Innenraum gewisser-

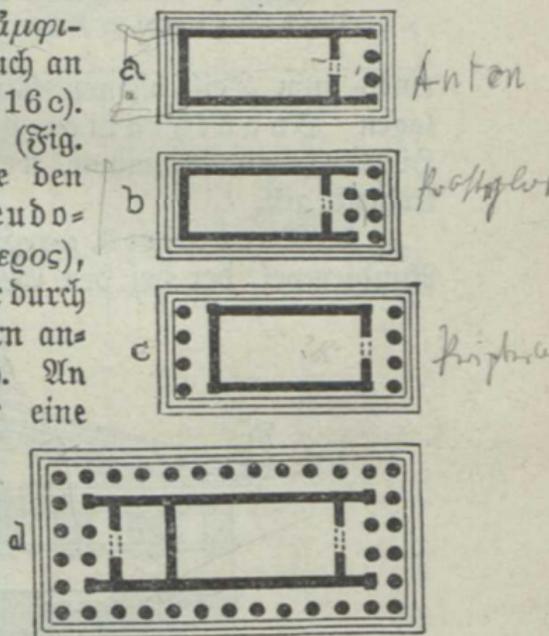


Fig. 16. Tempelgrundrisse.

Tempel vierfäulig (*τετράστυλος*, tetrastylus), sechs- oder achtfäulig (*ἑξάστυλος*, hexastylus, bezw. *οκτάστυλος*, oktastylus); ein oktastylus hat also an den Längsseiten 17 Säulen (Parthenon). 4. Dipteros (*δίπτερος*) (Fig. 17) mit einem doppelten Säulenumgang um den Tempel. In einigen größeren Tempeln (Poseidontempel zu Pästum) enthält der Naos parallel zu den Längssäulen zwei Säulenreihen (vgl. Fig. 17), durch die der Innenraum gewisser-

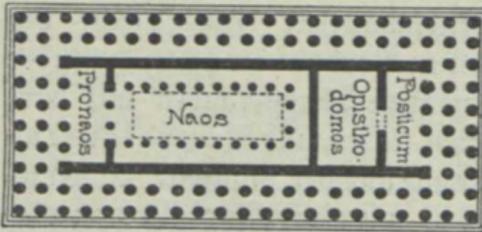


Fig. 17. Grundriß eines Dipteros hypaethros (Beustempel zu Athen).

eines zum Teil offenen Daches und nannte solche Anlagen Hypaethraltempel (*ὑπαίθρον* = der freie Himmel), eine Annahme, welche heute nicht mehr als zutreffend gilt.

5. Monopteros, *μονόπτερος*, ein kleiner, meist offener Rundtempel, der bei den Griechen selten vorkommt, dessen

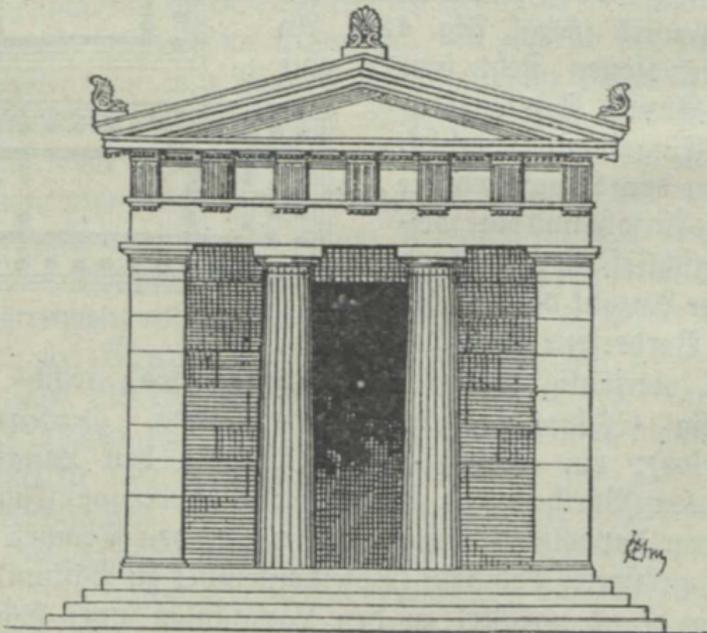


Fig. 18. Dorischer Tempel der Diana Propyläa zu Eleusis.

maßen in ein breiteres Mittelschiff und zwei Seitenschiffe geteilt wird, und über denen Steinbalken liegen, auf welchen wieder kleine Säulchen als Pföstchen stehen. Man erklärte dieselben bisher gewöhnlich als die innern Träger

Form aber von den Römern bedeutsam fortentwickelt wird.  
(Fig. 43.)

Der griechische Tempel erscheint uns in der wunderbaren Harmonie des Ganzen und der bis ins kleinste sorgfältig abgewogenen Gliederung als ein vollendet künstlerischer Organismus wie ein vollkommen durchgebildetes plastisches Werk; in jedem einzelnen Teile kommt die technische Funktion und das Verhältnis zum Ganzen klar und bestimmt zum Ausdruck. Das Ganze ruht auf einem terrassenartig erhöhten, von 3 Marmorstufen umsäumten Mauerkörper,

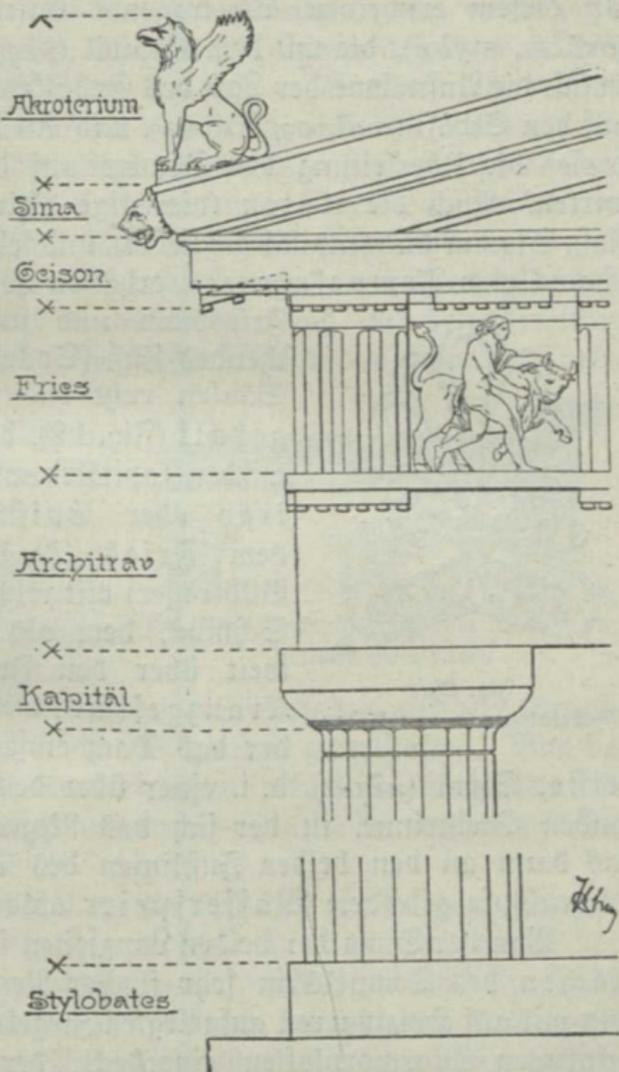


Fig. 19. Dorische Ordnung vom Theseustempel zu Athen.

dem Stereobates (*στερεοβάτης* oder *Krepidoma*), auf dessen durch Plattenbeleg gebildeter Oberfläche, *Stylobates*

(στυλοβάτης), sich der Tempeloberbau erhebt (s. Fig. 18). An diesem erscheinen als tragende Glieder die Säulen (στῦλοι, styloi), die mit dem Kapitäl (κεφάλαιον), Säulenknauf, die Aufnahme der Last des Gebälkes und Übertragung auf den Schaft (σκάπος, scapus), und mit dem Fuße (βάσις, basis) die Überleitung des Druckes auf den Unterbau bewirken. Auch die Anten (viereckige Stirnpfeiler) sind in Fuß, Stamm und Kapitäl gegliedert, und selbst die im übrigen schmucklosen Tempelmauern erhalten oben ein säumendes



Fig. 20.

Giebelakroterte von Athen.

Friesband und unten ein entsprechendes Fuß-(Socel-)glied. Auf den Säulen ruht das äußere Steingebälk (Fig. 19), bestehend aus dem auf den Kapitälern aufliegenden Architrav oder Epistyl (ἐπιστύλιον), dem Fries (ζωφόρος, zophōros, Bildträger) mit reichem bildnerischen Schmuck, dem als viereckige Platte weit über den Fries vortretenden Kranzgesims, Geison (γεῖσον), und der das Dach einsäumenden Kinnleiste, Sima (κῦμα), d. i. einer über dem Geison hinlaufenden Steinrinne, in der sich das Regenwasser sammelt, das dann an den beiden Fußlinien des Daches durch als Löwenköpfe gebildete Wasserspeier abläuft.

Von der Sima der beiden Langseiten steigen die Dachflächen des Tempels in sehr flacher Neigung empor; sie sind mit auf Holzsparren aufgelegten Ziegeln oder ziegelartig geformten Marmorplatten eingedeckt, deren Fugen durch parallel zu den Giebelkanten laufende Holzziegelreihen überdeckt sind. Diese Holzziegelreihen endigen oben in Akroterien (ἀκροτήρια) (Fig. 20), d. h. Firstziegeln mit aufrechstehenden Palmetten, und unten oft in ähnlich gebildeten

Stirnziegeln (antefixa) als Traufrand, an Stelle der Sima (Fig. 31). Das durch die Dachneigung entstehende dreieckige Giebelfeld, Tympanon (τύμπανον), über welches das Kranzgesims mit Sima hinläuft, erhält einen sehr reichen bildnerischen Schmuck; an den First- und den beiden Endkanten stehen auf viereckigen Untersätzen (Plinthen, πλίνθοι) große Akrotérien bezw. Endblumen, an deren Stelle bisweilen Tiergestalten, ja selbst Statuen treten (Fig. 19).

Die wagrechte Überdeckung der äußeren Säulenhallen geschieht in der Weise, daß auf den Architrav und die Naosmauern in gleichen Abständen steinerne Querbalken gelegt werden (Fig. 21), deren Zwischenräume durch quadratische Decktafeln, die Kalymmátien (καλυμμάτια), abgedeckt werden. Diese erhalten auf der unteren sichtbaren Fläche eine oder

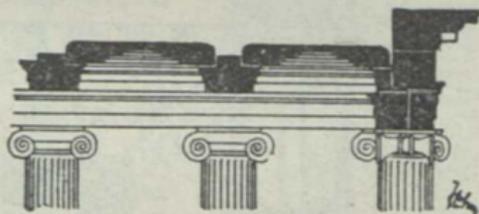


Fig. 21. Deckenbildung vom Tempel der Athena zu Priene.

vier quadratische Vertiefungen mit Rosetten auf dem Grunde (Kassetten), um sie leicht und zierlich zu gestalten. Von der innern Decke des Naos besitzen wir keine Anhaltspunkte mehr; wahrscheinlich waren es Holzdecken mit Kassettenbildungen.

Die in der Regel an der östlichen Giebelwand gelegene Tempeltüre ist hoch und schlank, nach oben etwas verjüngt, von einem profilierten und mit Perl- und Eierstäben verzierten Türgestell umrahmt und bei reicherer Ausbildung (z. B. der berühmten Erechtheiontüre) mit einer gesimsartigen Verdachung auf Konsolen bekrönt (Fig. 22); die eigentliche Türe war aus Bronze, bisweilen vergoldet. Fenster waren außer einer vergitterten Lichtöffnung über der Türe in der Regel nicht vorhanden.

In der Detailbildung der Säulen und Gebälke haben sich nun drei verschiedene Bauweisen oder Stilarten entwickelt, gewöhnlich die Säulenordnungen genannt, und zwar die dorische, ionische und korinthische, von denen die erstere vorwiegend der frühen, die letztere der späten Epoche angehört, die aber in der Blütezeit nebeneinander Verwendung finden.

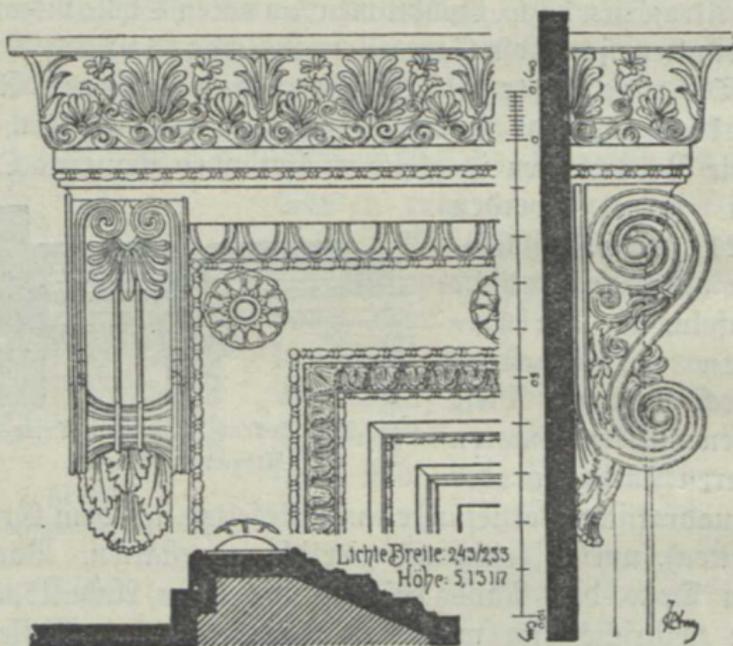


Fig. 22. Details von der Erechtheionpore.

Die dorische Säule (Fig. 18 und 19) steht ohne Basis in einer flachen Vertiefung des Stylobates, der gewissermaßen als gemeinsamer Säulensfuß erscheint. Der aus mehreren sorgfältig aufeinander gefügten Einzelstücken (sog. Trommeln) bestehende Schaft hat nach unten eine Anschwellung, Entasis (έντασις), und ist mit 16 oder 20 Kannelüren (κάβδοι, canaliculi, Kanäle) gegliedert, zwischen denen jeweils nur eine Kante stehen bleibt. Durch einen

scharfen Einschnitt (scamillus), oft auch durch zwei oder drei Einschnitte, wird oben der Säulenhals (*ὑποτραχήλιον*, hypotrachélium) markiert, der dann mit mehreren schmalen Ringen (*ἐντομαί*, anuli) ins Kapitäl übergeht. Dieses besteht aus dem Echinus (*ἐχῖνος*), d. i. einem Wulst in der Form eines oben wieder eingezogenen Viertelstabs, und der quadratischen Deckplatte, dem Abakus (*ἄβαξ*) (Fig. 19). Die dorische Säule hat eine Höhe von 5—6 unteren Durchmessern und eine Verjüngung von  $\frac{1}{4}$  unterem Durchmesser. Das Intercolumnium (Abstand von Mitte zu Mitte) beträgt  $2\frac{1}{2}$  untere Durchmesser. Auch der Antempfeiler ist meist fußlos, erhält einen glatten, unverjüngten Schaft, einen als ganz flaches Band (*ταυρία*, taénia, fasciā) ein wenig vorspringenden Hals und ein Kapitäl, dem der Säule ähnlich, der Echinus jedoch mit dem Profil der übersschlagenden Welle (*κυματίον*, kymátion) (Fig. 23).

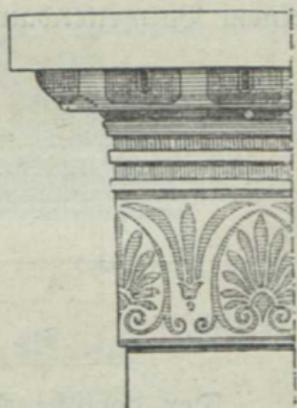


Fig. 23.

Dorisches Antenkaptäl.

Das dorische Gebälk hat einen glatten, als vierkantigen Steinbalken gebildeten Architrav mit einem schmalen Halsbändchen (taenia) auf der Oberkante. Der darüberliegende Fries erhält durch die als kleine Stützpfeilerchen erscheinenden Triglyphen (*τριγλυφοί*, Dreischlize) über den Mittellinien der Säulen und deren Zwischenräumen eine lebhaftere Gliederung. Das Motiv derselben löst sich nach unten in der unter dem Halsglied des Architravs befindlichen sogenannten Tropfenrégula auf, schmalen Plättchen mit sechs Tropfen (*σταγόνες*, güttae) (Fig. 19). Die zwischen den Triglyphen liegenden vertieften Felder, die Metöpen (*μετόποι*), erhalten einen gemalten oder plastischen Schmuck. Das Kranz-

gesims (Geison) ist ähnlich gegliedert, indem auf seiner schräg nach außen abhängenden Unterfläche über den Mittellinien der Triglyphen und Metopen viereckige Platten von der Breite der Triglyphen vorstehen, die Mutulen, jede mit drei Reihen von je sechs Tropfen wie unten an der Tropfenregula. An dem schrägen Giebelgesims fallen die Mutulen weg. Das Oberglied des Geison wird durch ein Plättchen mit Kymation gebildet, die Sima ist in einer weich nach auswärts geschwungenen Linie profiliert und mit einem Palmettenband bemalt.

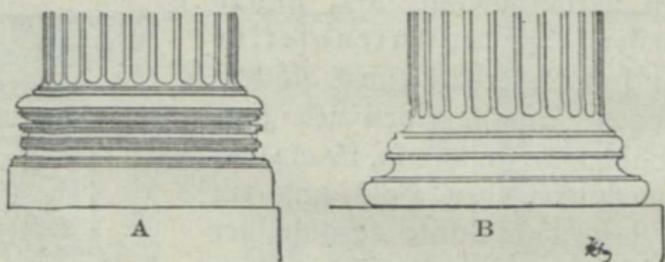


Fig. 24. Griechische Säulenbasen.

Der dorische Stil macht in allen seinen Teilen den Eindruck ernster Würde und strenger Gebundenheit.

Die ionische Säule ist aus asiatischen Vorbildern entwickelt. Sie steht immer auf einem Fuß, Basis (*σπείρα*, *spira*) (Fig. 24), der zwei verschiedene Bildungen aufweist: Bei den kleinasiatischen Denkmälern (A) ruhen auf einer quadratischen Unterlagsplatte (Plinthe) ein hoher, einwärts gezogener kreisrunder Ring, der Trochilus (*τροχίλος*), meist mit zwei durch doppelte Rundstäbchen getrennten Hohlkehlen wagrecht profiliert, und darauf der Wulst oder Pfuhl (*τόρος*, *torus*), eine kräftige Rundplatte, ebenfalls ganz oder in der untern Hälfte wagrecht kanneliert. Die attische Basis (B) besteht aus einem untern größeren und obern kleineren Wulst mit einer dazwischenliegenden, durch Plättchen ge-

trennten, tief eingezogenen Rundplatte (Trochilus) ohne Plinthe. Der Schaft ist schlanker als der dorische (vergl. Fig. 35) (die Höhe der Säule hat das 8—9fache des unteren Durchmessers, Verjüngung mit Entasis =  $\frac{1}{5}$ — $\frac{1}{7}$ , Intercolumnium = drei untere Durchmesser), mit 24 tiefer ausgehöhlten Kannelüren gegliedert, zwischen denen Stege von

$\frac{1}{4}$  Kannelürenbreite stehen bleiben. Die Kannelüren sind unten und oben ausgerundet und endigen unmittelbar am Anlauf bezw. Ablauf, d. s. schmalen, durch eine kleine Hohlkehle vermittelten und in ein Plättchen übergehenden Verbreiterungen des Schaftes am Fuß bezw. Kapitäl. Das ionische Kapitäl beginnt mit einem als Perlstab gebildeten Halsring

(ἀστράγαλος, Astragal), auf welchem der ebenfalls plastisch als Eierstab verzierte Echinus liegt. Darauf liegt nun das für die ionische Bauweise so charakteristische Volutenpolster (κροίον, ἔλικες = volutae), das sich, wie aus weichem, elastischem Stoff bestehend, in der Mitte einsenkt und an beiden Seiten um einen Kreis, das Auge, schneckenförmig aufrollt. Die Ecken zwischen den Voluten und dem Echinus werden mit langgestielten Palmetten ausgefüllt. Die Seitenansicht des Volutenpolsters zeigt stets eine weiche, vielgestaltige

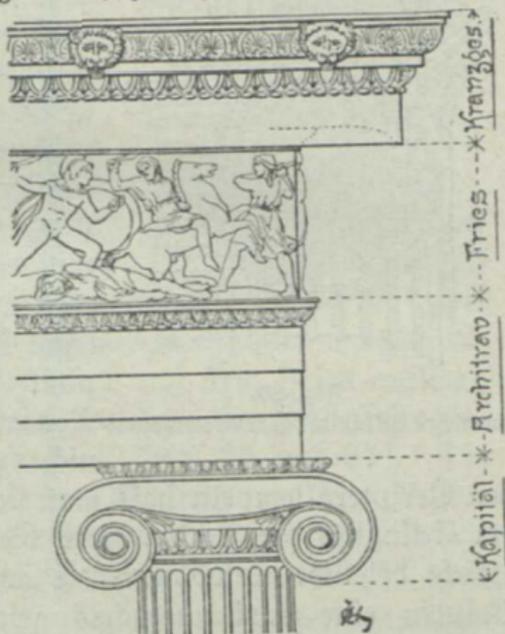


Fig. 25. Ionische Ordnung vom Tempel der Nike apteros zu Athen.

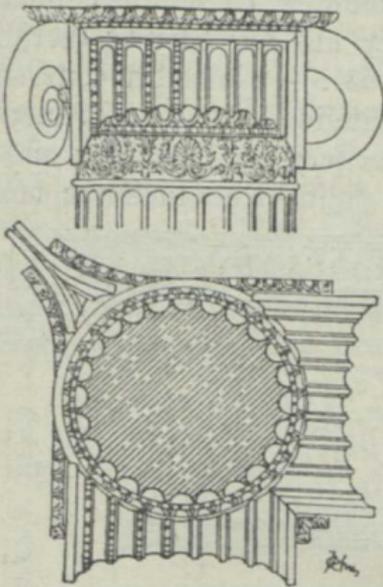


Fig. 26.

Ionisches Eckkapital vom Erechtheion.

den Peripteraltempeln half man sich nun dadurch, daß man am Eckkapital die Vorder- wie die Seitenfront als Hauptansicht behandelte, wodurch die an der Ecke sich stoßenden Voluten eine stark auswärts geschweifte Schnecke bilden. (Fig. 26.) Die Anten erhalten gleiche Fußbildung wie die Säulen, glatten Schaft, Hals mit Palmettenband und als Kapital einen Eierstab, darüber Herzblattstab (Kymation)



Fig. 27. Ionisches Pfeilerkapital mit Wandfries.

Profilierung, die meist durch einen mittleren, mit Blattwerk geschmückten Rundstab und dünne Perlstäbchen zwischen Hohlkehlen gebildet wird (Fig. 25 und 26). Der Abakus ist niedrig und als zierliche Blattwelle mit Eierstab profiliert. Reiche Kapitäl (z. B. am Erechtheion) erhalten zwischen Schinus und Volutenpolster noch einen mit Flechtwerk verzierten Rundstab und einen mit einem umlaufenden Palmettenkranz geschmückten Hals (Fig. 26). Da das ionische Kapitäl zwei Haupt- und zwei Nebenseiten hat, eignet es sich nicht gut für Eckäulen. Bei den Peripteraltempeln half man sich nun dadurch, daß man am Eckkapital die Vorder- wie die Seitenfront als Hauptansicht behandelte, wodurch die an der Ecke sich stoßenden Voluten eine stark auswärts geschweifte Schnecke bilden. (Fig. 26.) Die Anten erhalten gleiche Fußbildung wie die Säulen, glatten Schaft, Hals mit Palmettenband und als Kapital einen Eierstab, darüber Herzblattstab (Kymation) und einen niedrigen Abakus. Die ionische Bauweise verwendet auch freie viereckige Pfeiler mit Basis, verjüngtem glatten Schaft und Kapitäl, von dem

Fig. 27 eine besonders häufige Form darstellt, sowie ähnlich gestaltete Wandpfeiler, deren Fuß- und Kopfbildungen sich an den Wänden fortsetzen.

Das ionische Gebälk hat einen in drei nur sehr wenig übereinander vorspringenden Absätzen gegliederten Architrav, der als oberen Abschluß ein kleines Eierstabgesims erhält (Perlschnur, Herzblattstab und Plättchen), und einen glatten, durchlaufenden Fries mit figürlichen Darstellungen. Ein Eierstab mit Perlschnur vermittelt den Übergang zum Kranzgesims, welches wieder zwei Grundformen aufweist, die attisch=ionische, bei welcher die stark ausladende Hängeplatte direkt auf dem Fries aufliegt, und die asiatisch=ionische, bei welcher ein Bahnschnittgesims dazwischengeschoben wird (Fig. 25 und 31). Die Hängeplatte erhält durch eine Kehlung an der Unterfläche eine sogenannte Wassernase. Das schräge Giebelgesims ist wie das Kranzgesims gebildet, jedoch ohne

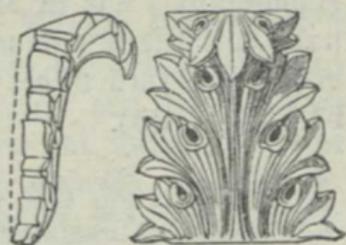


Fig. 28.

Griech. Anfanthusbblatt vom Turm der Winde in Athen.



Fig. 29. Korinth. Kapitäl  
(vom Turm der Winde  
zu Athen).



Fig. 30. Korinth. Kapitäl  
(vom Tempel d. Apollo Didymaios  
zu Milet).

Zahnschnitt. Die in doppelt geschweifter Linie, dem Karnies, profilierte und mit einem Anthemienband (*ἀνθέμιον*) verzierte Sima bildet wieder den oberen Abschluß des Gebälks (Fig. 25).

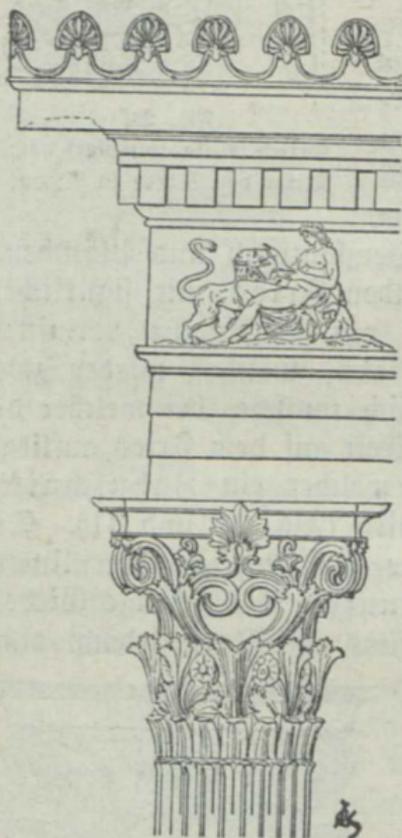


Fig. 31. Korinth. Ordnung (vom Denkmal des Eusebios zu Athen).

Der ionische Stil erscheint uns durch seine freier gegliederten, anmutigen und graziösen Formen im Vergleich zum dorischen als ein bedeutend leichteres und schlankeres Bausystem (vergl. Fig. 18 und 35).

Die korinthische Säule ist im wesentlichen nur eine reichere Ausgestaltung der dorischen und ionischen; sie hat eine attisch-ionische Basis mit Plinthe, den gleichen Schaft wie die ionische Säule, aber ein völlig neues Kapitäl, welches erstmals von Kallimachos von Korinth (um 400 v. Chr.) gebildet worden sein soll. Die Grundform hierfür haben wir schon im ägyptischen Stil (Fig. 3, Kelchkapitäl) kennen gelernt. Das korinthische Kapitäl besteht aus einem Perlstab als Halsring (Astragal), dem nach oben geöffneten Blumenkelch und dem Abakus. Der Blumenkelch wird von Akanthusblättern (Fig. 28) gebildet, die hier zum erstenmal auftreten. (Der Akanthus, *ἀκανθος*), Bärenklau, ist ein in Griechenland und Italien wild wachsendes Staudengewächs, dessen große, vielfach ausgezackte und schön

nach oben geöffneten Blumenkelch und dem Abakus. Der Blumenkelch wird von Akanthusblättern (Fig. 28) gebildet, die hier zum erstenmal auftreten. (Der Akanthus, *ἀκανθος*), Bärenklau, ist ein in Griechenland und Italien wild wachsendes Staudengewächs, dessen große, vielfach ausgezackte und schön

gerippte Blätter von den Griechen als ein neues Ornamentmotiv verwendet und, obgleich diese Pflanze keine Ranken treibt, stets in Verbindung mit solchen dargestellt wurden.) Es sind nun zwei verschiedene Formen von korinthischen Kapitälern zu unterscheiden: Das eine hat nur eine Reihe von acht Akanthusblättern mit nach außen überhängenden Spitzen, zwischen denen ebenso viele Schilfblätter ohne Ranken die obere Hälfte der Kelchform umkleiden, und darüber einen profilierten, quadratischen Abakus (Fig. 29). Bei der andern, häufigeren Form erhält das Kapitäl zwei Reihen von je acht Akanthusblättern übereinander, aus denen acht hohe Ranken herauswachsen, die paarweise Eckvoluten bilden, und acht kleinere, aus denen sich Palmetten entwickeln (Fig. 30). Der Abakus ist alsdann an allen vier Seiten nach innen geschweift, oft an den Ecken abgekantet und profiliert. Die Anten und Wandpfeiler erhalten in dieser auf reiche Wirkung abzielenden Bauweise eine ähnliche Kapitäl- und Fußbildung wie die Säulen und einen kanne- lierten Schaft; in der Spätzeit gab man diesem durch Anordnung eines vertieften Innensfeldes zwischen Karniesstäben eine neuartige Flächengliederung, die in der Renaissance zur Regel wird. Das Gebälk richtet sich nach dem der ionischen Ordnung (Fig. 31). An Stelle der Säulen fanden bei einzelnen reich durchgebildeten Bauwerken (z. B. am Erechtheion) menschliche Gestalten als Atlanten oder Karyatiden Verwendung (Fig. 32).



Fig. 32. Karyatide vom Erechtheion.

Die Ornamentik ging zunächst aus ägyptischen und assyrischen Motiven hervor (vergl. Fig. 8); jedoch verstanden es die Hellenen meisterhaft, dieselben im Geiste ihres Stils

umzumodeln, so daß sie als selbständige Elemente erscheinen, die durch ihre hohe Formvollendung und Schönheit den Beschauer überraschen. Die ornamentalen Verzierungen ordnen sich streng der Architektur und der technischen Funktion der einzelnen Strukturteile unter; ihre Grundformen sind: Flechtbänder, namentlich der Mäander die überfallende Welle, Anthemienbänder, bestehend aus Palmetten (Votosmotiv) und Blumenkelchen, die durch Ranken miteinander verbunden



Mäander



Wellenband



Anthemienband

Fig. 33.

Gemalte griechische Bänder.

sind (Fig. 33), und das Akanthusblatt, von dem Fig. 34 (vom Denkmal des Syikrates) die charakteristische griechische Bildung zeigt.

Die Epochen und die Denkmäler. In der Entwicklung der hellenischen Kunst unterscheiden wir folgende drei Stufen:

I. Periode von der Einführung der Olympiaden bis zu den Perserkriegen (776—500), auch „Zeit des strengen Stils“ genannt. Sie ist die Epoche des dorischen Stils, der

hier in seiner Einfachheit und Strenge sowie in der Schwere der Form die Ursprünglichkeit und Gebundenheit einer noch in der Entwicklung begriffenen Kraft zum Ausdruck bringt. Denkmale: der dorische Peripteros hexastylus in Korinth und der Athene zu Agina, der Zeustempel in Selinus und der Poseidontempel zu Pastum in Unteritalien.

II. Periode vom Beginn der Perserkriege bis zur macedonischen Oberherrschaft (500—338), die Blütezeit. Die auf die Perserkriege folgende nationale Erhebung der Hellenen brachte ihnen das vielgepriesene „goldene Zeitalter“. Athen wurde zum Mittelpunkt und erreichte unter der glücklichen Leitung des weisen Staatsmannes Perikles, welchem

geniale Künstler wie Phidias und Mnesikles zur Seite standen, eine wunderbare Kultur- und Kunstblüte, deren Leistungen dem Höchsten beizuzählen sind, das je der menschliche Geist erdacht und erschaffen hat. Die dorischen Säulen werden schlanker gebildet und die Detailformen derselben verfeinert; die leichtere und elegantere ionische und die zierliche korinthische Säule finden Eingang und werden mit und neben der dorischen verwendet. Großartige Denkmale entstammen dieser Zeit: der Parthenon auf der Akropolis von Athen (siehe Fig. 36), erbaut von Iktinos und Kallikrates um 440 v. Chr. (dorischer Peripteros oktastylus hypaethros); die Propyläen von Mnesikles, um 435 v. Chr., ein zur Akropolis führendes



Fig. 34. Griech. Akanthusornament (vom Denkmal des Iphikrates in Athen).

Prachtthor; der Theseustempel (dorischer Peripteros hexastylus), der des olympischen Zeus zu Athen u. v. a. Den vollendetsten Glanz entfaltet die griechische Baukunst am Erechtheion (Fig. 35), dem eigentlichen Kultustempel der Göttin Athene, an welchem sechs herrliche Jungfrauen gestalten (Koren, daher der Name Korahalle) als Karyatiden das zierliche Gebälk tragen (Fig. 32).

III. Periode, Zeit der Nachblüte und des Niedergangs bis zur Unterjochung Griechenlands (338—146). Der Eintritt der macedonischen Oberherrschaft bezeichnet die Überschreitung des Höhepunktes der hellenischen Kultur. Es entstehen zwar noch einige bedeutende Tempelbauten, z. B. der des Apollo Didymaios an der berühmten Orakelstätte in Milet, der Zeusaltar in Pergamon. Die zerrütteten Stämme sind aber nicht mehr stark genug, sich der verweischlichen-

orientalischen Einflüsse zu erwehren. Die Kunst wird in den Dienst der Herrscher gestellt und entartet immer mehr in rein äußerlicher Prachtentfaltung. Der Tempelbau tritt zurück; großartige Profanbauten, Prunkpaläste, Theater\*), kleine Denkmäler (Syjkrates=Denkmal) u. dergl. bilden die

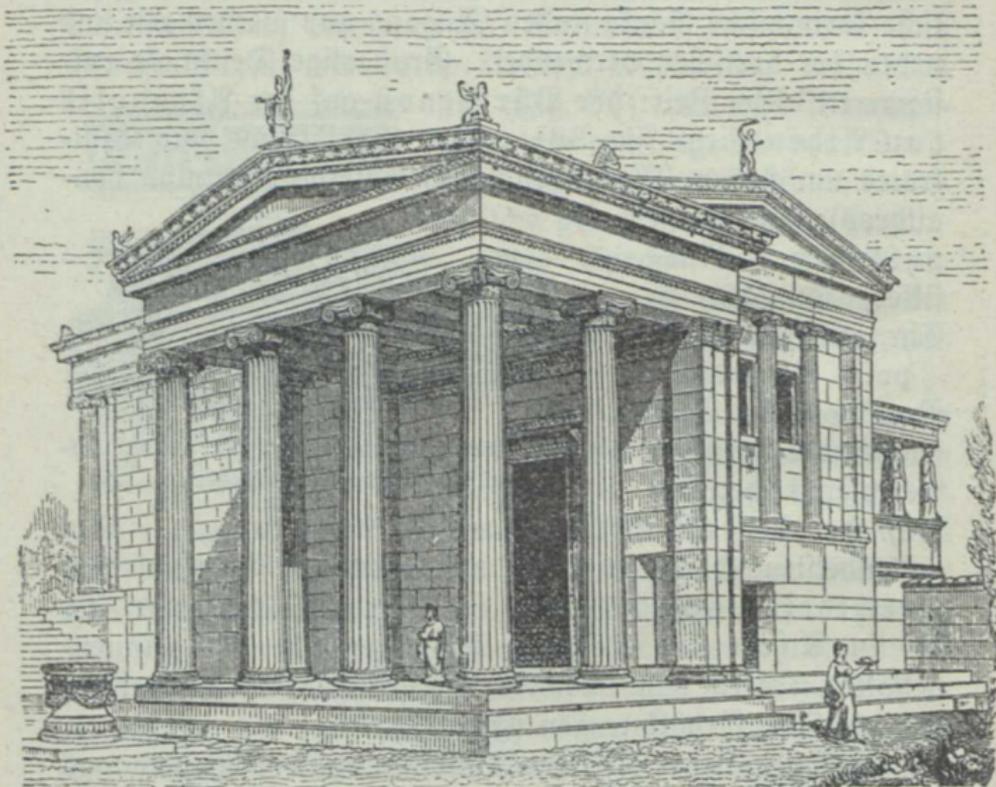


Fig. 35. Ansicht vom Erechtheion gegen Nordwesten.

\*) Die Beschreibung der für die Griechen so wichtigen Theaterbauten, Gymnasien, Palästre, Stadien und des griechischen Wohnhauses bietet nur wenig stilistisches Interesse und gehört in das Gebiet der Altertumskunde (s. Maißch und Pohlhammer, Griechische Altertumskunde, Sammlung Obßchen).

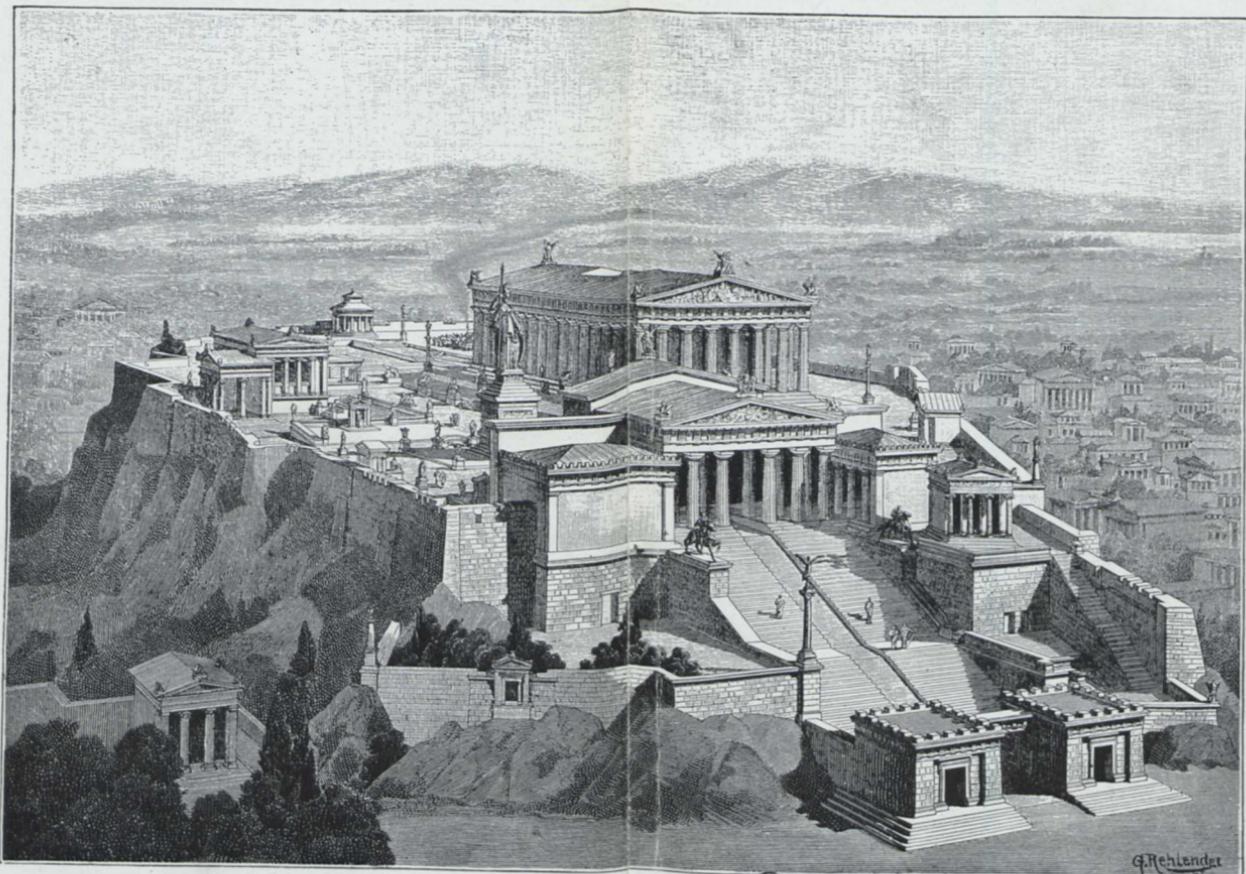


Fig. 36. Die Akropolis von Athen (Rekonstruktion von G. Rehlender).  
(Nach Jäger, Weltgeschichte.)

Hauptaufgabe. Die spärlichen aus dieser Epoche erhaltenen Überreste kennzeichnen ein Verlassen des Prinzips der Solidität. Die nationale hellenische Kunst geht sichtlich zurück. Mit der Eroberung Griechenlands durch die Römer (146 v. Chr.) steht sie vor ihrem Ende.

Die griechische Plastik knüpft ebenso, wie die Baukunst, an das Bild der Götter an. Die Göttergestalten bilden den Inbegriff der höchsten Ideale schönster, vollkommenster Erscheinungen, so wie sie Homer in seinen Gesängen verherrlicht. Die einfache, ungekünstelte Gewandung der Griechen, die nur auf das Schöne gerichtete Erziehung des Volkes erwies sich einer hohen Entwicklung der Bildhauerkunst besonders günstig. Das Streben nach Darstellung der Götter in vollendeter Schönheit führte zu einer Idealisierung der Naturformen und zu einem allgemeinen Schönheitsideal, das sich in einer wundervollen Körperbildung und dem „griechischen Profil“ ausprägt, in welchem allerdings mehr Geist und Sinnlichkeit, als Seelenregungen und Stimmungen zum Ausdruck kommen. Auch da, wo die Jugend oder die starke Männlichkeit, das zarte Weibliche oder das Greisenalter darzustellen sind, entstehen Charaktertypen ohne Individualisierung. Bewundernswert ist die Auffassung des Wesentlichen und der strenge Ausschluß des bloß Zufälligen; in dieser Beziehung stehen die griechischen Bildwerke bis heute unerreicht und unübertroffen da (Fig. 32 und 37).



Fig. 37. Griechische Büste  
(Kopf der Niobe).

Auch hier können wir drei Epochen unterscheiden, die jedoch mit denen der Architektur nicht zusammenfallen, da die Entwicklung der Plastik hinter der der Baukunst um einige Jahrzehnte zurücksteht. Die erste Epoche, von 776—449, ist gekennzeichnet durch die Bildwerke von Ägina, der Insel südwestlich von Athen, auf der sich die erste griechische Kunst entwickelte. In der steifen Körperhaltung, der Profilstellung der Füße und der Haartracht zeigen sich die starken Einflüsse der alten orientalischen Kunst. Die aufgerissenen Augen, das starre, fast abschreckend blöde Lächeln im Gesichtsausdruck und die übertriebene Muskulatur geben diesem frühesten, sogenannten „archaischen Stil“ der griechischen Plastik das Gepräge. (Apollo von Ténèa, München.) Einen eminenten Fortschritt stellen die Giebelstatuen des Athentempels zu Ägina dar (München), etwa 500 v. Chr., die in Körperhaltung und Muskulatur einen hohen Grad von Vollendung erreichen. Diese und die Werke von Pythágoras aus Rhégion, sowie von Myron (Diskuswerfer) bilden den Übergang zur

zweiten Epoche (449—323), der Blütezeit, die kulturgeschichtlich durch das Perikleische Zeitalter charakterisiert ist, in welchem gottbegnadete Künstler die herrlichsten Werke zur Ausführung bringen: Phidias (Athena Promächos, 20 m hoch, auf der Akropolis von Athen aufgestellt; Athena Parthenos im Parthenon, u. v. a.); Polyklét (Doryphoros, Herabild zu Argos von Goldelfenbein; d. h. die unbedeckten Körperteile von Elfenbein über einem hölzernen Kern, Waffen, Schmuck und Gewandung von Gold); Alkámenes und Agorákritos, Schüler des Phidias, Paiónios (Nike vom Zeustempel zu Olympia). — Im ersten Drittel des vierten Jahrhunderts entwickelt sich eine eigene jüngere Schule, die sich von der Architektur unabhängig macht und ihr Hauptaugenmerk auf die Darstellung der in blühendster Jugend

gedachten Götter Eros, Apollo u. dergl., überhaupt des reizvollen, richtet. Ihre Hauptvertreter sind: Skopas (Apollo mit der Leier, Achilleus), Praxiteles von Athen (Hermes mit dem Dionysosknaben, Niöbegruppe, Aphrodite von Knidos), Syssippos von Sikyon (Apoxyomenos, Heraklesstatuen, Porträtbüsten von Alexander d. Gr.).

In der dritten Epoche (323—146) wurde durch Alexander d. Gr. und seine Nachfolger die Kunst eifrig weitergepflegt und Werke von höchster Vollendung geschaffen. Die wichtigste Neuerung dieser Periode liegt in der Reliefbildnerei durch die Schaffung plastischer Wanddekorationen mit landschaftlichen Hintergründen (Alexander Sarkophag, besonders wertvoll durch seine reiche, wohlerhaltene Polychromie). Dadurch, daß die hellenische Kultur auch auf andern Boden, nach Ägypten und Kleinasien, verpflanzt wurde, verlor sie jedoch allmählich ihre Reinheit und ihren nationalen Charakter. Rhodos, Pergamum und Ephesus entwickeln sich zu bedeutenden Heimstätten der spätgriechischen Kunst. Eine besondere Vorliebe für die Darstellung des Pathetischen, Leidenschaftlichen und des Schmerzes, für Kolossalstatuen, sowie für Porträtstatuen (die pergamenischen Bildwerke, Farnesischer Stier, Laokoongruppe, Kolosß von Rhodos, über 30 m hoch, in Erz gegossen, Standbild des Sophokles) kennzeichnet diese letzte Periode der griechischen Plastik.

Die griechische Malerei tritt zunächst in den Dienst der Baukunst. Die dorischen Tempel erhalten ursprünglich eine warme, hellgelbe Tönung, und außerdem werden die einzelnen Strukturglieder an den Kapitälern und Gebälken mit den die technischen Funktionen derselben bezeichnenden Ornamenten in meist braunroter und blauer Farbe besonders hervorgehoben. Mit dem Vorherrschenden des plastischen Prinzips der ionischen und korinthischen Bauweise tritt die Malerei zurück und wird zu einer selbständigen Kunstübung. Leider

sind von derselben nur sehr wenig Überreste auf uns gekommen, und die vorhandenen gehören nicht zu den Kunstleistungen großen Stils, so daß wir nur aus den bemalten Vasen (Fig. 38 u. 39) und den von den hellenischen Kunstgelehrten beherrschten Wandmalereien auf italienischem Boden, insbesondere von Pompeji (s. S. 59) uns bestimmte Vorstellungen hiervon bilden können. Nach den begeisterten Schilderungen der griechischen Schriftsteller muß aber die Malerei der Griechen ihrer Plastik vollauf ebenbürtig gewesen sein. Als

### Griech. Vasen.



Hydria  
 Krater Amphora Urne  
 Lekythos  
 Kynochos Kantharos  
 Rhyton  
 Kylix

Fig. 38.

die bedeutendsten Künstler werden genannt: Polygnōtos (um 460 v. Chr.), der mehrere Prachtbauten in Athen mit Gemälden schmückte; Apollodōros, der „Schattenmaler“, der bereits die Lichtwirkungen berücksichtigte; Zeuxis (um 400), der das Reizvolle und die Anmut weiblicher Erscheinungen verherrlichte; Parrhāsios, der erste Darsteller bewegter Gemütszustände, und Apélles (356—308 v. Chr.), der Porträtmaler Alexanders des Großen, der in Auffassung und Technik den Gipfelpunkt der griechischen Malerei erreichte. Nach Alexander d. Gr. kennzeichnen die Gemälde von Pei-

raiflos mit Bildern aus dem täglichen Leben („er malte Barbier- und Schusterbuden“) die Stufe des Verfalls.

Die Kleinkünste bleiben in ihrer Entwicklung hinter der hohen Kunst nicht zurück. Die Griechen üben schon den Gemmen- und Stempelschnitt und zwar sowohl in erhabenen Formen (Kameen), als auch vertieft (Intaglien). Einen bewundernswerten Höhepunkt erreichen sie aber in der Gefäßbildnerei (Keramik), mit der sie uns nicht nur durch die wohldurchdachte Formgebung und Ornamentation, sondern auch durch die Feinheit und Schönheit der Zeichnung geradezu überraschen. In Fig. 38 sind die wichtigsten Formen der griechischen Vasen dargestellt:

- a) Amphora, Gefäß für Öl, Wein und dergl.,
- b) Krater, Mischgefäß,
- c) Urne, Mischgefäß,
- d) Hydria, Wassergefäß,
- e) Dinochoë, Kanne für Wein usw.,
- f) Lekythos, Salbgefäß,
- g) Kylix, Trinkgefäß,
- h) Kantharos, Trinkchale,
- i) Rhyton, Trinkhorn.



Fig. 39.

Figur auf einer Amphora.

Die Behandlung dieser Vasen läßt zwei verschiedene Stilarten erkennen: den sogenannten alten Stil (bis 450 v. Chr.) mit schwarzen Figuren auf rotem Tongrunde, und den schönen oder reichen Stil mit roten figürlichen Darstellungen auf glänzend schwarzem Grunde (Fig. 39.) Später treten noch andere Farben, namentlich weiß und hellgelb hinzu, sowie Überladungen mit reichen Blumengewinden, an denen

sich fremde Einflüsse bemerkbar machen, und die zu einem neuen Stil führen, der seine höchste Blüte zur Zeit der Römerherrschaft zeigt.

### Der Stil der Römer.

Fast gleichzeitig mit den ersten Anfängen der griechischen Kunst auf dem äußersten Südosten Europas entwickelt sich in Italien, der mittleren Halbinsel des europäischen Südens, die in ihrer Lage, dem Klima und der ganzen Natur des Landes so manche Ähnlichkeit mit Griechenland aufweist, eine eigentümliche Bauweise, welche für die Architektur der Römer ebenso bedeutsam wird, wie die archaische Kunst für die der Hellenen. Es ist das die Kunst der alten Etrusker, die in grauer Vorzeit in Etrurien einwanderten, jene weiten Länderstrecken zwischen den Apenninen, dem Tiber und dem Ligurischen Meer, von denen das heutige Toskana noch einen großen Teil darstellt, und welche schon bei Beginn des letzten Jahrtausends vor Christus nach Verschmelzung mit der angestammten Bevölkerung einen eigenen Staat bilden, der um die Zeit der Gründung Roms und der ersten römischen Könige zu seiner höchsten Machtentfaltung gelangt. Mit dem Anfang des fünften Jahrhunderts v. Chr. beginnen die harten Kämpfe mit den Römern, in welchen sie schließlich nach schweren Niederlagen völlig aufgehen. Und so verschwinden die alten Etrusker fast spurlos aus der Weltgeschichte, ihre technischen Errungenschaften, mit denen sie sich einen bleibenden Denkstein in der Geschichte der Baukunst erworben haben, den Römern überlassend.

Die Bedeutung der etruskischen Kunst liegt nicht etwa in der Ausbildung eines bestimmten Formenkreises oder eigentümlicher Bautypen, die später Vorbildlich geworden wären; in den Tempelbauten, der Bildnerei, Malerei, den Vasen und der ganzen Kleinkunst macht sich unter der Einwirkung der

Beziehungen zu den altgriechischen Kolonien in Sizilien und Süditalien eine sehr frühe Übertragung der griechisch-archaischen Kunst bemerkbar, und in den großen Grabbauten, teils Felsengravern, teils freistehenden Kegelförmigen Bauten, zeigt sich so manche auffallende Übereinstimmung mit den Auffassungen und düstern Religionsvorstellungen der orientalischen Völker, die durch die Phönizier vermittelt wurden, welche auf ihren Handelsschiffen die morgenländischen Kunstprodukte schon seit dem 11. Jahrhundert v. Chr. in die reichen etruskischen Küstenstädte einführten. Auf keinem dieser Gebiete haben jedoch die Etrusker eine besonders hohe Stufe erreicht. Ihre Stärke liegt vielmehr in den großartigen Ausführungen für die Zwecke des gemeinsamen Nutzens, den Bauten für die Flußregelungen, Entwässerungen, Kanal- und Brückenbauten und dergl., und auf diesem Gebiete finden sie den Schlüssel zu einem neuen technischen Verfahren, das in der Zukunft zu der folgenreichsten Entwicklung führen sollte, zu dem Gewölbebau. Wenn auch die Idee für die Herstellung von Überdeckungen durch Anwendung von Keilsteinen schon bei den Ägyptern, Assyriern und zum Teil auch bei den Griechen gefunden wird, so waren die Etrusker doch die ersten, die ihr nicht nur ein Moment eigentümlicher ästhetischer Entwicklung abgewonnen haben, sondern sie auch gleichzeitig durch großartige und kühne Bauten in der Praxis verwirklicht haben. An den wichtigsten Denkmalen des frühen etruskischen Gewölbebaues, der Porta dell' Arco, einem uralten Tore von Volterra (Fig. 40), dem Quellenhaus in Tusculum und namentlich

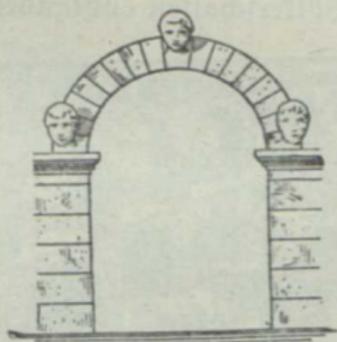


Fig. 40.

Torbogen aus Volterra.

der merkwürdigen Cloaca maxima, einem ca. 190 m langen, 3,5 m breiten und 4,5 m hohen, ganz eingewölbten Abzugskanal in Rom, der wohl um 600 v. Chr. entstanden ist, zeigt sich nicht nur in den verschiedenen Formen der angewandten Wölbungen (es kommen außer den Rundbögen schon Spitz- und Flachbögen vor), sondern auch in der ganzen Ausführungsart eine reiflich durchgebildete Technik, die lange Erfahrungen voraussetzt.

Die Römer, deren Reich aus kleinen an den Grenzpunkten zwischen den etruskischen, latinischen und sabonischen Völkerschaften entstandenen Anfängen sich allmählich zu einem



Fig. 41. Römische Wasserleitung.

Staate entwickelte, der bei- nahe die gesamte Kulturwelt des Altertums umfaßte, hatten bei ihrem fast nur auf Eroberung und Staatenbildung gerichteten Sinne und der bunten Mannigfaltigkeit der von ihnen zusammen- geschweißten Stämme jene Vorbedingungen einer ge-

meinsamen und tiefen künstlerischen Empfindung nicht gewinnen können, aus der eine nationale und eigentümliche Formensprache geboren wird. Ihrem vor allem den praktischen Nutzen, den Erwerb und Besitz berechnenden Verstand war die Kunst der Etrusker sehr entgegengekommen, und so finden wir sie in der ersten Zeit hauptsächlich mit den Bauten von Straßen, Brücken, Viadukten, Wasserleitungen (Fig. 41), Festungen und Toren beschäftigt, die durch ihre gediegene Ausführung in nur vorzüglichem Material den Stürmen von Jahrtausenden trogen, und deren gewaltige Überreste wir heute noch bewundern. Erst als gegen die Mitte des

zweiten Jahrhunderts v. Chr. mit der Macht des Staates auch der Reichtum in ungeahnter Weise zu wachsen beginnt, tritt das Bedürfnis hervor, dem gesteigerten Luxus das künstlerische Gepräge zu geben. Und nunmehr übernehmen sie, wie einstens die Kunst der Etrusker, die der unterjochten Griechen und mit ihr die ganze hellenische Religion, die jedoch nicht in derselben Weise ihre ganze Auffassung durch-

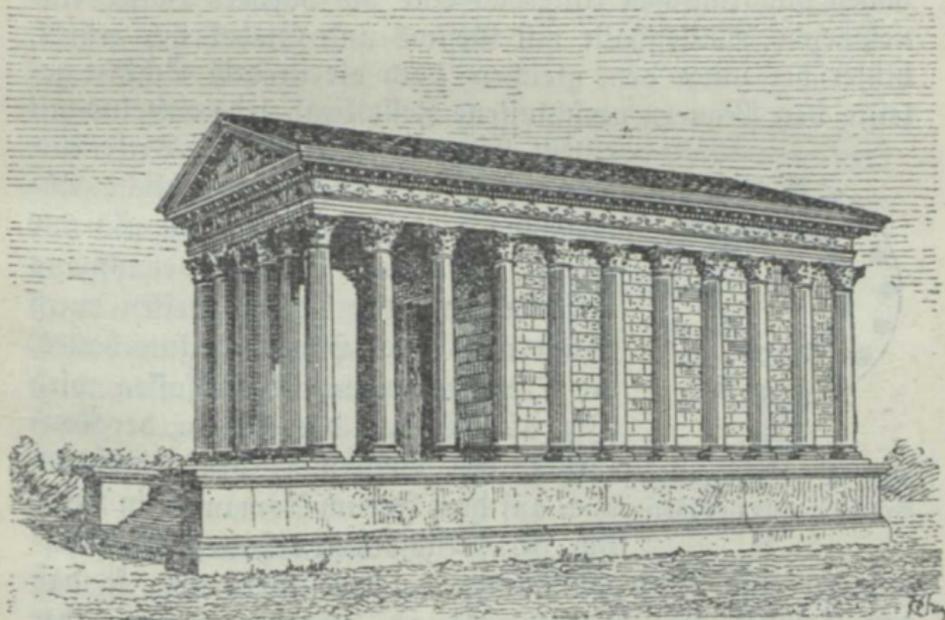


Fig. 42. Römischer Tempel zu Nimes.

bringt, wie dort. Die Tempel werden nicht von der Nation errichtet, sondern von einzelnen Großen und zwar mehr zum Zweck der Selbstverherrlichung, denn als Ebenbild und Wohnung der Götter. Die aus der ernsthaften Würde und der bis aufs höchste gesteigerten Kunstverehrung der Griechen hervorgegangene klassische Formenreinheit erleidet daher in der römischen Architektur so manche Beeinträchtigung durch

Abänderungen und dekorative Zutaten, in denen sich fast nur das energische Streben nach möglichst wirkungsvoller Entfaltung äußeren Glanzes und blendender Pracht zu erkennen gibt. Zur Betrachtung der stilistisch wichtigsten Umgestaltungen beginnen wir mit dem

**Tempelbau.** Derselbe lehnt sich in der ersten Zeit an die etruskische Grundform an, bei welcher über einem hohen quadratischen Unterbau eine die vordere Hälfte einnehmende Säulenhalle mit Gesims und Giebel sich erhebt, hinter der unter dem gleichen Dach die in drei Schiffe geteilte von Mauern umschlossene Zelle liegt, jede einzelne mit einem Eingang von vorn. Diese Anlage zeigt insofern eine erhebliche Abweichung von der griechischen, als nur an der Vorderseite ein Treppenaufgang errichtet wird, der an den Seiten durch Mauern von der Höhe des Unterbaues, die Treppenwangen, abgeschlossen wird (Fig. 42) (Tempel des Saturn, der Kon-

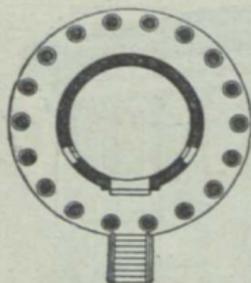


Fig. 43. Grundriss des Besta-Tempels zu Tivoli.

fordia, des Vespasian, der Dioskuren u. a. auf dem Forum Romanum in Rom, Fig. 55). Bisweilen erhalten die Cella-mauern eine durch Halbsäulen belebte Gliederung, so daß der Tempel als Pseudoperipteros erscheint (Tempel der Fortuna virilis in Rom, des Cäsar zu Nimes). Später werden hauptsächlich die wirkungsvolleren griechischen Peripteral- und Dipteraltempel vorbildlich (Tempel des kapitolinischen Jupiter und Doppeltempel der Venus und Roma zu Rom). Die bedeutendste Fortentwicklung erhalten die Rundtempel, meist als Peripteraltempel angelegt, mit besonderem Treppenaufgang vor dem Portal (Tempel der Besta zu Rom und zu Tivoli) (Fig. 43).

Die Formen der einzelnen Bauglieder zeigen uns aus

den oben erwähnten Gründen nicht das strenge Bildungsgesetz der Hellenen; man sucht die griechischen Formen hauptsächlich reicher auszugestalten, wobei die Rücksicht auf die folgerichtige Entwicklung und ästhetische Vollkommenheit im Sinne der griechischen Kunst nicht immer im Auge behalten wird.

Die römisch-dorische, sogenannte toskanische, sogenannte Ordnung erhält einen meistens unkannelierten Säulenschaft, der aber in der Regel auf einer als quadratischen Plinthe mit Torus (Ringwulst) und Plättchen gebildeten sogenannten etruskischen Basis ruht (Fig. 44). Ein feines auf dem Ablauf des Säulenschaftes liegendes Rundstäbchen (Astragalus) bildet den Übergang zum Säulenhals, der oft mit Rosetten verziert wird. Das Kapitäl hat einen niedrigen, im Viertelskreis profilierten und oft als plastischen Eierstab behandelten Echinus und einen mit einem Obergliedchen (Karnies mit Plättchen) profilierten Abakus. Das Gebälk selbst ist wenig verändert: Der Architrav wird im allgemeinen niedriger gehalten, als der griechisch-dorische;

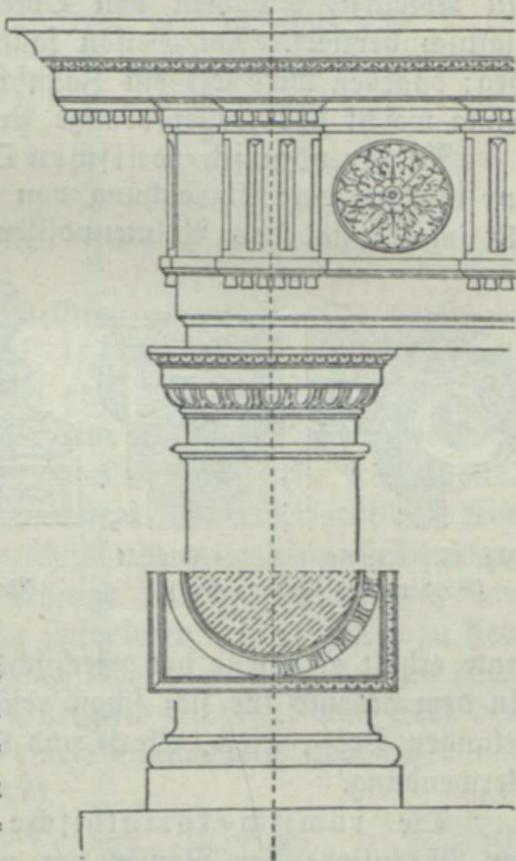


Fig. 44. Römisch-dorische (toskanische) Ordnung aus Albano.

im Fries werden nicht wie bei den Griechen die äußersten Triglyphen an die Ecke gerückt, sondern man setzte sie bei gleichem Säulenabstand über die Mittelachsen der Ecksäulen, so daß eine halbe Eckmetope entsteht. Die Metopen werden mit Rosetten, Schädeln von Opfertieren und Emblemen plastisch verziert. Am Geison fallen die Mutuli meistens weg; dagegen wird oft ein Zahnschnitt eingefügt. An der Sima weicht das wellenförmige Profil der Hohlkehle.

An der römisch-ionischen Ordnung bemerken wir nur insofern eine Abweichung von der griechisch-ionischen, als im Kapital das Volutenpolster eine wagrechte Unter-

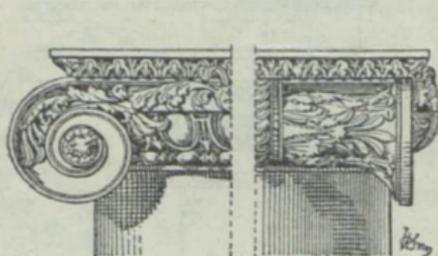


Fig. 45. Römisch-ionisches Kapital  
(Vorder- und Seitenansicht).

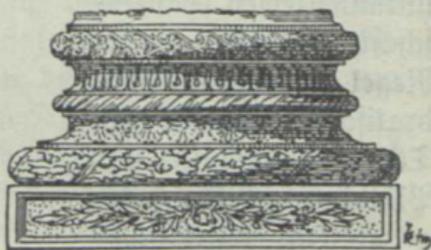


Fig. 46.  
Römisch-korinthische Basis.

kante erhält an Stelle der griechischen Einsenkung (Fig. 45). An dem an und für sich schon reicher gegliederten Gebälk gelangen Perl-, Eier-, Blatt- und Herzstäbe zu ausgiebiger Verwendung.

Die römisch-korinthische Ordnung wird bei der Prachtliebe der Römer am meisten ausgebildet und mit Vorliebe verwendet. Als Säulenbasis kommt die attische Form am häufigsten vor; daneben findet sich aber auch eine eigene, der asiatisch-ionischen nachgebildete Form, die wir in Fig. 46 wiedergeben. Alle Glieder sind reich, oft überreich verziert. Der Säulenschaft ist kanneliert wie der ionische; im untern Drittel sind nicht selten kleine



Fig. 47. Römisch-korinth. Kapitäl.



Fig. 48. Komposit-Kapitäl.

Rundstäbchen in die Kannelüren eingefügt. Oft beginnen die Kannelüren erst auf  $\frac{1}{3}$  der Höhe des Schaftes, während das untere Drittel glatt bleibt oder plastischen ornamentalen Schmuck erhält, eine Form, die bei den Kandelabern die reichste Ausbildung erfährt (Fig. 64). Das Kapitäl wird in zum Teil fein empfundener Weise fortgebildet: Aus zwei Reihen von je acht Akanthusblättern wachsen acht Blumenkelche, welchen je zwei kräftige Ranken entspringen, von denen sich die seitlichen zu Eckvoluten, die mittleren zu kleineren Voluten vereinigen, den Abakus tragend, der mit einer kräftigen Hohlkehle und Oberglied profiliert und über den mittleren Voluten mit je einem Blumenkelch oder einer Rosette verziert ist (Fig. 47).

An den einzelnen Akanthusblättern fällt uns die von dem griechischen Blattschnitt abweichende gelappte Bildung und löffelartige Ausrundung auf (Fig. 49). Am Architrav suchte man die untere, zwischen den Kapitälern freiliegende

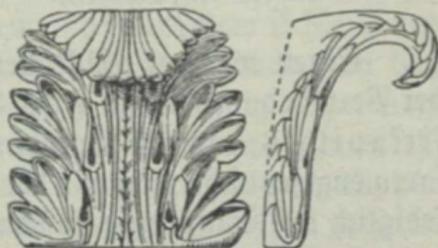


Fig. 49. Römisches Akanthusblatt von den Kapitälern der Vorhalle d. Pantheon.

Fläche ebenfalls zu beleben dadurch, daß man eine vertiefte Füllung zwischen Profilstäben anordnete und sie mit plastischen Verzierungen schmückte. Der Fries wird aufs reichste mit figürlichem und ornamentalem Schmuckwerk ausgestattet. Eine neuartige Weiterentwicklung erhält das römisch-korinthische Kranzgesims: Die stark ausladende Platte ruht auf einer fortgesetzten Reihe liegender Konsolen, die

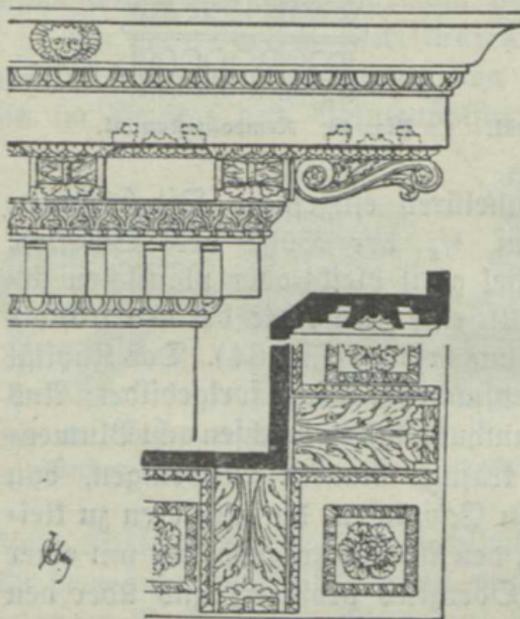


Fig. 50. Römisch-korinth. Konsolengesims  
(Ansicht mit Grundriß).

äußerst elegant als doppelte Volute geformt und mit Blattwerk und krönendem Profilstäbchen geschmückt sind. Die Platte selbst wird an ihrer Unterfläche in den zwischen den Konsolen liegenden Feldern durch vertiefte Kassetten reicher ausgestaltet. Durch diese Konsolenreihe, unter welcher oft noch ein Zahnschnitt hinläuft, wird das den Bau krönende Hauptgesims zu äußerst wirkungsvoller Pracht gesteigert.

(Fig. 50).

Einen weniger glücklichen Gedanken hatten die Römer bei Verwendung des in Fig. 48 dargestellten sog. Kompositkapitäl's, das aus der korinthischen und ionischen Form zusammengesetzt scheint und in der unorganischen Verbindung das lediglich auf Entfaltung äußeren Glanzes berechnete Streben der römischen Baumeister in der Kaiserzeit sehr sprechend zum Ausdruck bringt. Darin liegt auch eine Erklärung für

die auffallende Verzierungsſucht, die an allen Baugliedern, von der Plinthe des Säulenufußes bis zur oberſten Kante des Kranzgeſimſes, zu Tage tritt; die bei den Griechen ſo fein abgewogenen, in runden oder wellenförmigen Profilen gehaltenen Strukturtheile der Säulen und Geſimſe werden nicht nur unverhältnißmäßig vergrößert, ſondern auch mit einem ornamentalen Schmuckwerk überladen, an dem ihre techniſche Funktion faſt nicht mehr zu erkennen iſt.

In dieſem allgemeinen Zurückdrängen des konſtruktiven Prinzips verliert die Säule an ihrer urſprünglichen Bedeutung und ſinkt immer mehr zu einem rein dekorativen Element herab. Sie wird als Wandſäule entweder ganz oder als Halb- oder Dreiviertelsäule zur Belebung der Mauerflächen vor dieſelben geſtellt und erhält dann ein Poſtament, den ſogenannten Säulenſtuhl (Piedeſtal), der für ſich wieder mit Sockel und Deckplatte verſehen iſt. Das Gebälk läuft dann als Geſims in der Wand fort und erhält über dem Kapital einen Vorſprung von der Breite und Ausladung des Säulenchafteſ, und um dieſen Vorſprung werden dann die Geſimſe rechtwinkelig herumgeführt, d. h. verkröpft. Die ſtarken Geſimsverkröpfungen machen eine Auflöſung des aufſtrebenden Motivs der Säulen notwendig, und ſo errichtete man über dem Gebälk auf den Verkröpfungen niedere Poſtamente oder Pfeiler (von etwa  $\frac{1}{2}$  Geſchoßhöhe) und verband dieſelben durch einen mit feinen Geſimſen gegliederten und mit ornamentalem und figürlichem Schmuck verſehenen Wandaufbau, wodurch die Attika entſtand (Fig. 51).

Bei dieſer auf lebhaſte Flächengliederung abzielenden architektoniſchen Ausgeſtaltung war es naheliegend, an Stelle der Wandſäulen oder in Verbindung mit dieſen auch Wandpfeiler oder Pilaster zu verwenden. Dieſelben erhalten die gleiche Fuß- und Kapitalbildung wie die Säulen der zugehörigen Ordnung und einen unverjüngten Schaft, deſſen

Vorderfläche mit sieben Kannelüren auf die ganze Höhe oder die oberen  $\frac{2}{3}$  versehen ist oder auch ein von Kariesstäben umrahmtes vertieftes Innenfeld erhält mit entsprechenden Füllungsornamenten. (Vgl. Fig. 146.)

Die römische Ausbildung der Architravdecken unterscheidet sich nicht wesentlich von der griechischen; auch die

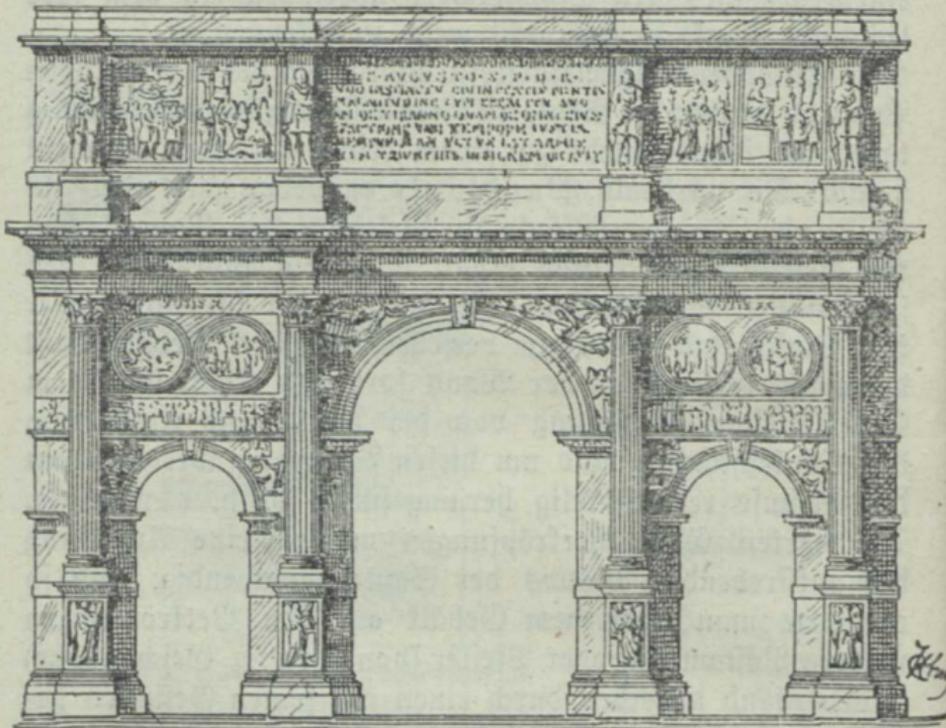


Fig. 51. Triumphbogen des Konstantin in Rom.

Giebelbildungen und Dacheindeckungen sind, abgesehen von der durch das weniger milde Klima gebotenen etwas steileren Dachneigung, im großen ganzen die gleichen wie dort.

Der Gewölbebau. Aus dem bisher Entwickelten sehen wir, daß die Römer in ihrer architektonischen Formgebung

in völliger Abhängigkeit von den Griechen geblieben sind. Anders verhält es sich mit der konstruktiven Seite der Baukunst. Hier haben sie durch Aufnahme eines neuen Architekturelements, der von den Etruskern schon geübten Herstellung eines sich freitragenden Bogens aus Keilsteinen, die Baukunst auf das bedeutsamste bereichert. Wenn es ihnen auch nicht vergönnt war, dieses hochwichtige Element aus eigener Kraft zu schaffen, so haben sie es doch zu einem hohen Grad künstlerischer Durchbildung geführt, und darin liegt der Schwerpunkt der römischen Kunst. Von nun an war man in der Lage, weite Räume durch Einwölbung zu überdecken, während man bisher in der raumbildenden Tätigkeit meistens auf die engen, von der geringen Tragfähigkeit der Steinbalken gezogenen Grenzen beschränkt

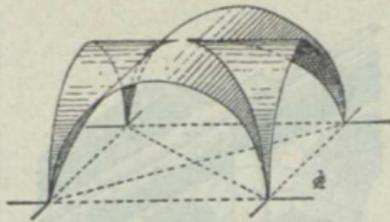


Fig. 52. Kreuzgewölbe.

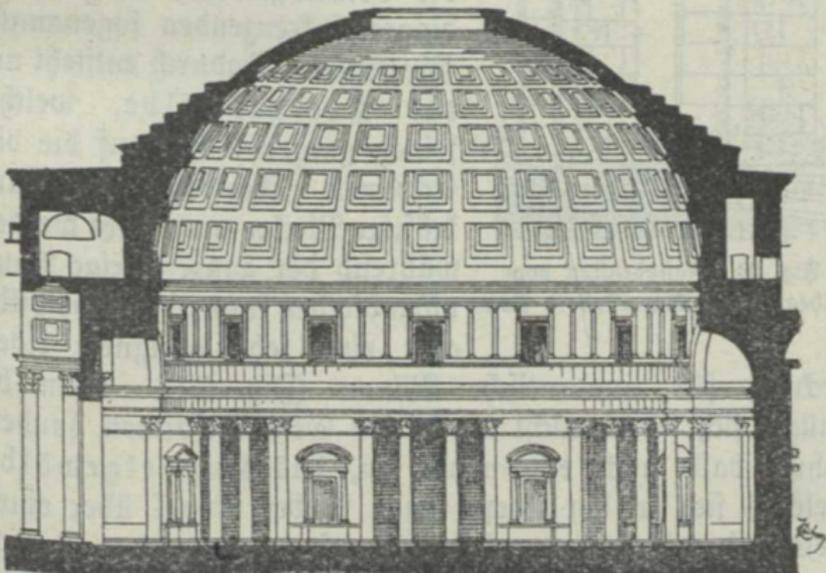


Fig. 53. Querschnitt vom Pantheon in Rom.

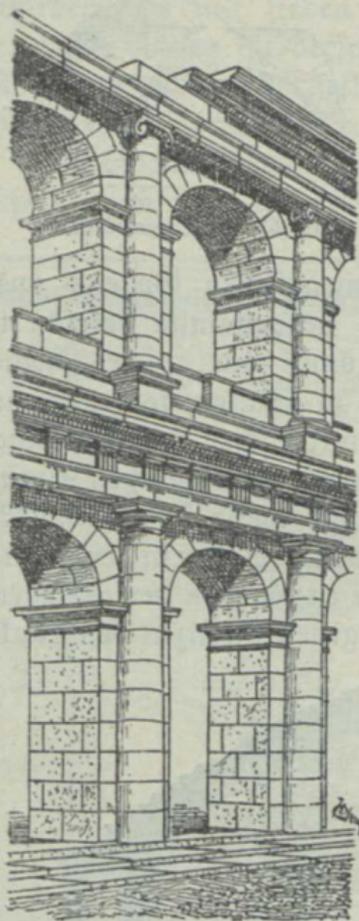


Fig. 54. Fassadenstück vom Theater des Marcellus in Rom.

war. Die Architektur verliert dadurch ihre bisherige Einseitigkeit, eine hauptsächlich formale Kunst zu sein; sie tritt in den Dienst des Praktischen und Nützlichen und verwirklicht mit den neuen Hilfsmitteln die großartigen Gedanken der Römer in einer Weise, die heute noch unsere höchste Bewunderung erregt. Zunächst werden die einen liegenden Halbcylinder darstellenden Tonnengewölbe verwendet zur Überspannung weiter Räume mit rechteckigem Grundriß. Da, wo zwei gleich breite Räume, z. B. Gänge, rechtwinkelig sich kreuzen, durchdringen sich auch die Tonnengewölbe in zwei sich diagonal kreuzenden sogenannten Gratlinien. Dadurch entsteht nun das Kreuzgewölbe, welches seinen ganzen Druck auf die vier Eckpunkte überträgt, die durch kräftige Pfeiler unterstützt werden, während der ganze übrige Raum offen bleiben kann; dasselbe bildet also eine sehr geeignete Über-

deckung für quadratische Räume (Fig. 52). Man begnügte sich jedoch nicht mit diesen Gewölbeformen, sondern führte bald noch eine neue ein, das Kuppelgewölbe, welches sich in der Form einer halben Kugel über einem kreisrunden Unterbau erhebt und oft in gewaltigen Dimensionen ausgeführt wurde (die Kuppel des Pantheons in Rom,



Tempel der Dioskuren

Basilika Julia

Tempel des Vespasian

Tempel der

Koncordia

Triumphbogen des

Septimius Severus

Basilika

Amilia

Fig. 55. Rekonstruktion des Forum Romanum. (Nach Jäger, Weltgeschichte).

25 n. Chr. erbaut, hat einen lichten Durchmesser von 43,5 m). Die Gewölbe wurden auf kräftigen Widerlagsmauern in leichtem Material (Ziegel oder Tuffstein) ausgeführt und erhielten auf der Innenseite einen in Stuck hergestellten äußerst wirkungsvollen Kassettenschmuck (Fig. 53).

Das römische Bausystem. Aus der Verbindung des Gewölbebaues mit dem hellenischen Formenkreis entwickelte sich nun das neue Bausystem der Römer, das zur Grundlage wurde für die gesamte Architektur der Folgezeit. Die Herstellung fester, mit dem ganzen Bauwerk zusammenhängender Decken gestattete die Ausführung mehrstöckiger Gebäude (Fig. 54), und die Römer haben von dieser Möglichkeit ausgiebigen Gebrauch gemacht. Sie be-

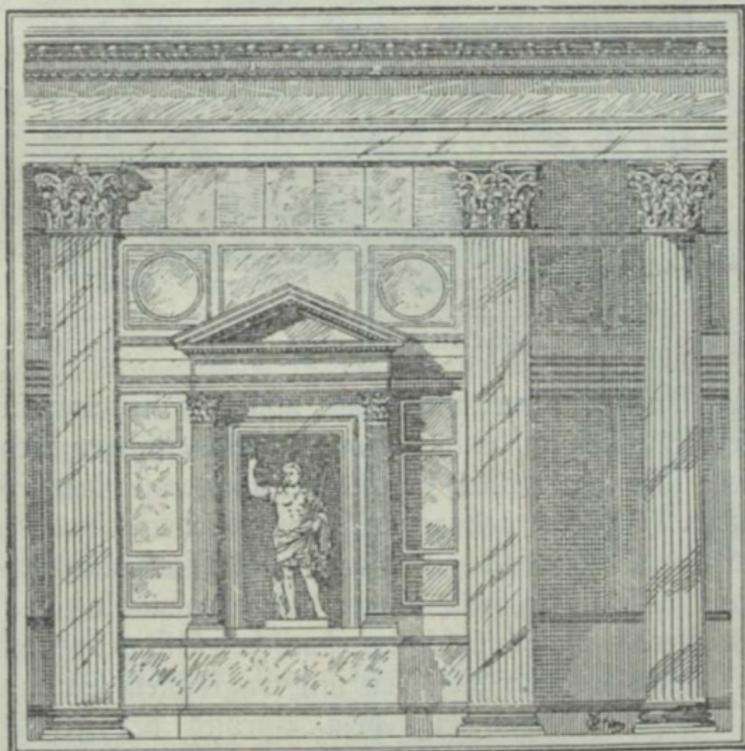


Fig. 56. Innendekoration vom Pantheon zu Rom.

wirkten eine äußere Einteilung der Geschosse durch Stockgesimse und verwendeten dann die drei Säulenordnungen ihrem Charakter entsprechend übereinander: im untern Stockwerk die dorische, im zweiten die ionische und im dritten die korinthische. War ein viertes Stockwerk vorhanden (Kolosseum), so erhielt dieses die korinthische Pilasterordnung. Diese Aufeinanderfolge ist zu einer bleibenden Regel geworden.

Durch die Pilaster und Säulen und deren Gesimse wurden die Außenflächen in Felder eingeteilt, in denen die Öffnungen für die Türen und Fenster sich beliebig durch-



Fig. 57 Bruchstück eines römischen Frieses aus Marmor.

brechen ließen. Denn man war von nun an auch für die Maueröffnungen an keine bestimmten Abmessungen mehr gebunden; man überwölbte sie und umrahmte die Rundung mit einem im Halbkreis gebogenen Architrav, der so zur Archivolte wurde, die meist auf einem durchlaufenden Kämpfergesims aufliegt (Fig. 51). Dieser Rundbogenschluß der Tür- und Fensteröffnungen ist die im römischen Stil gebräuchlichste Form; selten werden dieselben mit wagrechtem Sturz überdeckt und dann stets nach dem Vorbild der griechischen Tempeltüren (s. d.) umrahmt.

Die Innendekorationen zeigen im allgemeinen eine in Marmor oder Stuck ausgeführte Übertragung der äußeren Architekturformen (Fig. 55).

Das Ornament tritt als Verzierung der Bauglieder bei den Römern viel mehr in den Vordergrund, als bei den Griechen. Das am häufigsten verwendete Motiv ist das Akanthusblatt, das jedoch in seinen Formen bedeutend voller und üppiger behandelt wird und in der Häufung und Wiederholung der fortlaufenden Verschlingungen oft ermüdend wirkt (Fig. 57). Auch Eichenlaub, Lorbeerblätter, Efeu, Weinlaub, Palmen, Pinienzapfen u. dergl. werden verwendet und treten in Verbindung mit Blumengewinden, die oft zwischen Kinderschädeln aufgehängt werden. In den Wand- und Friesfüllungen entsteht ein sehr eigenartiges Ornament, die Grotteske, gebildet aus einer launigen und phantastischen Verbindung von Menschen- und Tierformen mit Blatt- und Rankenwerk, Trophäen, Kandelaber-, Vasen-, Lampenformen u. dergl. in allen denkbaren Motiven (Fig. 58).\*

Die von den Griechen schon geübte Mosaiktechnik wird von den Römern zu höchster Vollendung gebracht; nicht nur geometrische Muster, sondern auch voll-



Fig. 58.  
Fries aus Pompeji.

\*) Den Namen „Grottesken“ haben diese Wandmalereien von deren Fundort, den Grotten, erhalten, in denen man sie bei den Ausgrabungen der Titusthermen in Rom im 16. Jahrhundert vorfand. Raffael und seine Schüler waren von der

ständige Ornamente mit Blumen- und Tierformen, ja sogar Menschen- und Göttergestalten und ganze Gemälde wurden in verschiedenfarbigen Steinchen in Zementguß zusammengesetzt und für Böden, Wände und Gewölbe verwendet.

Die Plastik bleibt bei der wiederholt angedeuteten Veranlagung der Römer noch viel ausgesprochener, als die archi-



Fig. 59. Statue des Augustus.

tektionische Formgebung, in einem Abhängigkeitsverhältnis zu den Griechen. Da ihr aber bei der Prunksucht und dem durch den verfeinerten Lebensgenuß gesteigerten Luxus die mannigfaltigsten Aufträge zu teil werden, so erlebt die griechische Kunst in Rom eine Nachblüte, aus der Werke von wunderbarer Vollendung hervorgehen, die jedoch stilistisch insofern eine allmähliche Abweichung von der hellenischen Auffassung verraten, als an Stelle der absolut schönheitsvollen Formvollendung ein beachtlicher, oft überraschen-

der Effekt getreten ist. (Der Farnesische Herakles von Glykon, der Flußgott Nil im Vatikan, die rosserbändigenden Dios-

Frösche und dem Reiz derselben so entzückt, daß sie dieselben in den Loggien des Vatikans nachbildeten. Seit dieser Zeit ist die Groteske ein sehr beliebtes Motiv in der gesamten neueren Kunst.

turen von Monte Cavallo zu Rom, die schlafende Ariadne im Vatikan, ein Werk von hoher Anmut).

Eine neue, ganz auf römischer Auffassung beruhende Richtung erhält die Plastik auf dem Gebiete der Porträtbildnerei, die in den Statuen des Antinous im Vatikan, der Agrippina zu Neapel, der sogenannten Pudicitia im Vatikan, der Marmorstatue des Augustus (Fig. 59) und vielen Kaiserbüsten, oft unter Verwendung verschiedenfarbiger Steine, ganz Hervorragendes leistet (Fig. 60).

Auch der historischen Darstellung wird von den Römern ein ergiebiges Feld zugewiesen zur Verherrlichung der kriegerischen Triumphe der Imperatoren an den Triumphbogen und Ehrensäulen (die des Trajan und des Marcus Aurelius). Allein die Aufnahme dieses realistischen Zuges, der nach möglichst getreuer Wiedergabe der Wirklichkeit strebt, bedeutet für die römische Plastik den Beginn des Niedergangs; in der Figurenhäufung, der gar zu starken Abstufung der Modellierung und Vertiefung des Hintergrundes tritt der Mangel einer edleren Idealität immer mehr hervor. Auch die Technik wird immer schlechter. So sinkt die römische Bildnerei schnell abwärts, und zur Zeit des Kaisers Theodosius I. (Ende des vierten Jahrhunderts n. Chr.) ist sie auf der Stufe einer völlig handwerksmäßigen Verwilderung angekommen.

Die Malerei zeigt uns ganz denselben Entwicklungsgang aus der griechischen Kunst, wie die Plastik, und erreicht in der dekorativen Wandmalerei eine besondere Meisterschaft, von der uns in den im Jahre 79 n. Chr. verschütteten Städten Pompeji und Herculaneum entzückende Beispiele erhalten sind. Hier hatte der prachtliebende römische



Fig. 60.  
Büste des Galba.

Geist einen malerischen Architekturstil geschaffen (Fig. 61), durch welchen die Wände in ein belebtes Spiel perspektivischer und oft phantastischer Scheinarchitektur aufgelöst sind, mit landschaftlichen oder figürlichen Kompositionen im Mittelfeld

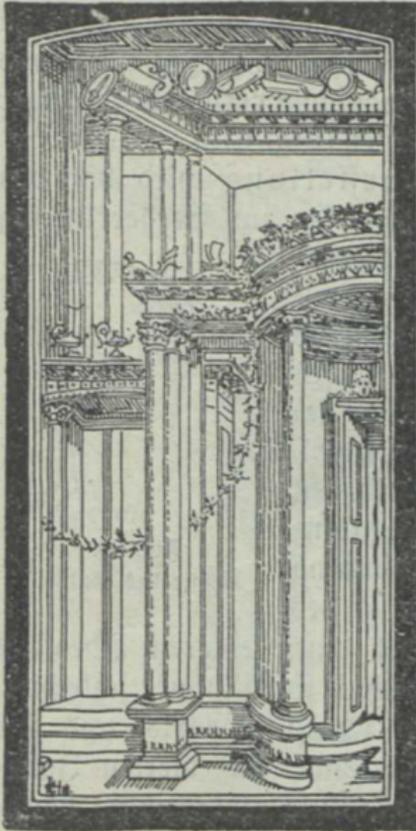


Fig. 61. Wandmalerei aus Pompeji.

(Fig. 62), in äußerst farbenfroher Behandlung und einer Ornamentik, die, zwischen der griechischen und römischen stehend, mit dem zierlichen, von Akanthusblättern geschmückten Rankenwerk am meisten vorbildlich wurde für die italienische Renaissance (Fig. 58).

Die meisten Wandmalereien wurden al fresco ausgeführt, d. i. durch Auftrag von Wasserfarben auf den noch nassen Kalkbewurf, wobei dieselben in den Verputz eindringen, welchem Umstande die große Frische und Dauerhaftigkeit der Gemälde zu verdanken ist.

In den Kleinkünsten betätigt sich der ebenso praktische wie prunkliebende Sinn der Römer in der glücklichsten Weise; ihre Geräte für den täglichen Gebrauch, namentlich die

Bronzegegenstände wie Kandelaber, Lampen, Dreifüße (Ständer für Kessel, Opfergefäße u. dergl.), Koch-, Eß- und Trinkgeschirre, zeigen durchweg eine fein abgewogene, edle Gestaltung, welche die praktische Verwendbarkeit in keiner Weise beeinträchtigt (Fig. 63 und 64). Auch der Gemmen-

schnitt erfreut sich eifrigster Pflege. Die zierlichen Terracottafigürchen und großen Vasen aus Alabaster, Marmor, Granit und Porphyrt mit dem reichen figurlichen Reliefschmuck erscheinen uns als selbständige Kunstwerke, deren Formenschönheit uns geradezu überrascht (Fig. 65).



Fig. 62. Wandgemälde aus Pompeji.

### Die Epochen und

die Denkmäler. Erst mit der Einverleibung Griechenlands entstehen die typisch-römischen Formen und jene großartigen Bauten für die praktischen Zwecke, denen nicht nur in der gediegenen und glänzenden Ausgestaltung, sondern auch in den grandiosen, bis dahin unerhörten Raumschöpfungen die Macht und die Größe des weltbeherrschenden Volkes aufgeprägt ist. Und dadurch, daß dieses Volk mit seinen Gesetzbüchern auch seinen Stil hinausstrug in die äußersten Provinzen des gewaltigen Reiches, schufes demselben jene Weltstellung, die nicht nur für die Kunst der Völker des Abendlandes von grundlegender Bedeutung wurde, sondern auch einen bleibenden Einfluß erhielt auf die alten Kulturvölker des Orients.

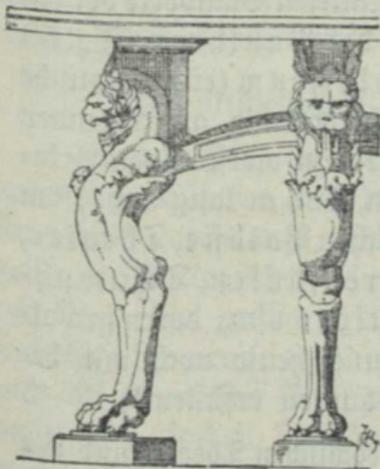


Fig. 63. Römischer Tisch a. Marmor.

In der ersten Epoche, von der Einverleibung Griechenlands bis zur Kaiserzeit (146—31 v. Chr.), entstehen die spezifisch italienischen Tempel mit unverkennbar griechischen Details (Tempel der Fortuna virilis, ionischer Pseudoperipteros; die Vestatempel zu Tivoli und zu Rom, Rundtempel mit 18 korinthischen Säulen). Gleichzeitig erhält die römische Markt- und Gerichtshalle, die Basilika, ihre charakteristische Ausbildung. Dieselbe ist eine geräumige Halle von rechteckiger Grundform, deren Innenraum durch zwei Säulenreihen parallel zur Längsachse in ein breites Mittelschiff und zwei schmale Seitenschiffe eingeteilt wird. An der einen Schmalseite ist der Eingang mit Portikus (Vorhalle), an der andern in einer halbkreisförmigen Nische die erhöhte Tribuna für den Gerichtshof (vergl. S. 65).

Der zweiten Epoche (31 v. Chr. bis 180 n. Chr.), welche der römischen Kunst ihre Blütezeit bringt (31 v. Chr. bis 117 n. Chr.), gehören die Tempel des Vespasian, der Konfordia, die Basilika Julia auf dem Forum Romanum (Fig. 55) an, ferner die großartigen und glänzend ausgestatteten Bauwerke der römischen Kaiser: das Pantheon (Fig. 53 und 56), das Kolosseum (eine elliptische Arena, von trichterförmig aufsteigenden Sitzreihen und einem vierstöckigen Arkadenbau umgeben, 185 m lang und 48 m hoch), die zahlreichen Paläste, Theater, Thermen, Ehrensäulen, Triumphbogen, Prachtthore usw., deren gewaltige Überreste uns heute noch mit bewunderndem Staunen erfüllen.\*

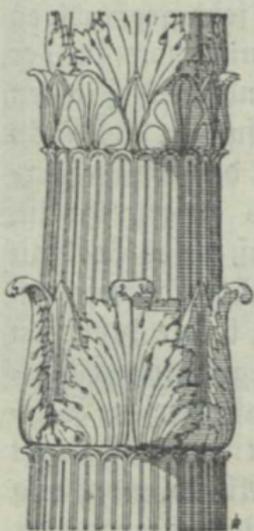


Fig. 64.  
Teil eines römischen  
Kandelaberschaftes.

\* Über die römischen Theater und das römische Haus s. V. Bloch, Röm. Altertumskunde (Samml. Göttingen).

Die dritte Epoche, Zeit des Niedergangs (180 — 395 n. Chr.), ist gekennzeichnet durch das wechselvolle Regiment der durch das Heer ein- und abgesetzten Imperatoren und den durch Gründung des Weltreichs geförderten Einfluß orientalischen Wesens. Die an und für sich so lebhafteste Bautätigkeit vermehrt die zahlreich vorhandenen Thermen, Paläste, Basiliken u. dergl., verfällt aber in der Neigung für das äußerlich Pomphaste in ein willkürliches Formenspiel, welches immer mehr um sich greift und

schließlich alle Merkmale des Verfalls in sich trägt. Nur in einer Beziehung entwickeln sich bemerkenswerte Neuerungen, dem Arkadenbau auf freitragenden Säulen in den Basiliken und der weiteren Ausgestaltung des Kuppelbaues. Diese Neuerungen aber in bedeutsamer Weise fortzubilden, dazu sind die nunmehr in die Kunstgeschichte eintretenden nordischen Völker berufen.

### Der altchristliche und byzantinische Stil.

In der Zeit, in welcher das weltbeherrschende Rom, unter den Cäsaren auf der obersten Stufe der klassischen Kunstblüte angelangt, im Bewußtsein eigener Kraft und geistiger Überlegenheit über alle bisherigen Kultur-Nationen der Welt die großartigsten architektonischen Gedanken in wahrhaft staunenerregenden Bauwerken zum Ausdruck bringt und die römischen Baukünstler die heimischen Formen hinaustragen, soweit die römischen Legionen vordringen, entwickeln sich in aller Stille im Zentrum des großen Reiches



Fig. 65. Römische Marmorbäse.

die Ursprünge einer völlig neuen Kunst, die zwar noch zu bescheiden sind, um neben den prunkvollen Kaiserpalästen in Betracht gezogen zu werden, aber als Grundlage der gesamten späteren Kirchenbaukunst, die über ein Jahrtausend zum Gipfelpunkt der architektonischen Tätigkeit wird, wichtig genug erscheinen, um auch hier wenigstens kurz betrachtet zu werden. Es ist dieses die mit dem Eindringen des Christentums allmählich sich bahnbrechende „altchristliche Kirchenbaukunst“, welche zunächst die römischen Formen unmittelbar verwendet, dieselben aber bald mit neuem Inhalt erfüllt und, nachdem das Christentum zur staatlichen Anerkennung gelangt ist (unter Konstantin d. G. i. J. 313), nach und nach feste Normen gewinnt, die die Übergangsstufe bilden zu der im 10. Jahrhundert beginnenden mittelalterlichen Kunst.

Das Christentum gab der Baukunst schon von vornherein eine wesentlich andere Richtung: Bisher sollte das Haus für die Gottesverehrung, der Tempel, nur die körperliche Gegenwart der Gottheit darstellen; er erhielt daher lediglich im Äußern und an den Vorhallen künstlerischen Schmuck; nunmehr wird derselbe zum Versammlungsort der andächtigen Gemeinde, die ihr Gebet zum Himmel richtet; es mußte also auf die Architektur des Innern das Hauptgewicht gelegt werden. Die Grundzüge derselben zeigen sich schon in den Wand- und Deckenmalereien der Katakomben, jener unterirdischen Gänge und Höhlen, die den ersten Christen als Begräbnisstätten dienten, und in denen auch die ersten Gottesdienste abgehalten wurden. Später, als ein Verbergen der religiösen Übungen nicht mehr notwendig war, wählte man hierfür das Atrium und den Versammlungsaal in den Häusern der christenfreundlichen Großen und schließlich die noch geräumigere römische Gerichts- und Markthalle,

die Basilika (s. S. 62), deren Raumanlage im allgemeinen den Bedürfnissen des christlichen Kultus entsprach, so daß sie schließlich zum Vorbild wurde für die ersten christlichen Kirchen. Dieselbe enthält (Fig. 66) einen rechteckigen, von Säulenhallen umstellten Hauptraum, der an der einen Schmalseite den Eingang mit Portikus erhält, an der andern einen halbrunden Ausbau, Apsis, Tribuna, Koncha oder Exedra genannt. Bei den Neubauten teilte man den Raum der Länge nach durch Säulenstellungen in ein breiteres Mittelschiff und zwei schmale Seitenschiffe ein, gab denselben wo möglich die Richtung von Westen nach Osten und bildete die in der Achse des Mittelschiffes gegen Osten liegende Apsis als Altartribüne besonders aus. Auch die Seitenschiffe ließ man bisweilen in Apsiden endigen (Fig. 67). Das Mittelschiff führte man bedeutend höher als die Seitenschiffe empor und legte über diesen Fenster an (Fig. 67). Die Apsis wird halbkugelförmig überwölbt; der übrige innere Raum erhält eine flache, oft in Felder (Kassetten) eingeteilte Holzdecke oder ein einfaches Holzdach mit im Innern sichtbaren, farbig verzierten Sparren. Später erstrebte man eine bedeutende Erweiterung des Innenraumes durch Einschlebung eines Querschiffes in der Breite und Höhe des Mittelschiffes zwischen Langhaus und Apsis (Fig. 68), welches die erhabene Bedeutung des Sanctuariums wirksam hervorhebt und zugleich die Form des lateinischen Kreuzes auch im Grundriß ausprägt. Der Abschluß des Langhauses

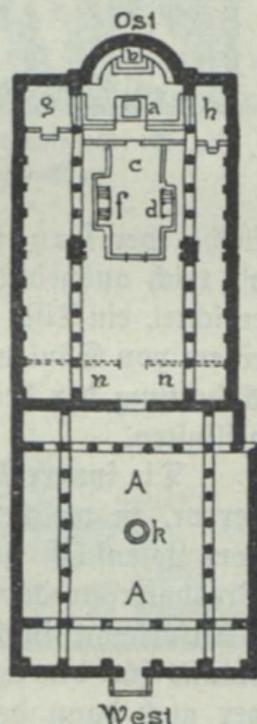


Fig. 66.

Grundriß der Basilika  
San Clemente in Rom.

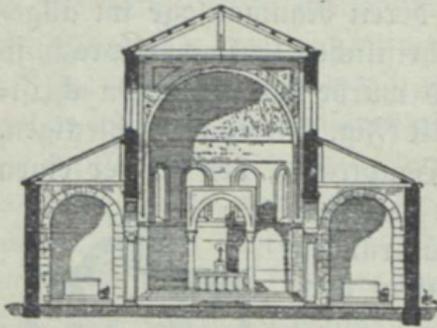


Fig. 67. Querschnitt der Basilika zu Varenzo.

von dem Querschiff wird alsdann durch den auf mächtigen Säulen ruhenden Triumphbogen gebildet. Größere Basiliken erhalten vier Seitenschiffe (St. Paul fuori le Mura in Rom Fig. 68 u. a.). Das Bestreben, die Basiliken über den Gräbern der Märtyrer zu erbauen, führte zur Anlage einer unterirdischen Grufkirche, der Krypta, die später in der romanischen Epoche oft reich ausgebildet wird. Über derselben wird der Altar errichtet, ein Tisch (mensa) mit Reliquien von Heiligen unter einem von Säulen getragenen Baldachin (ciborium), für die Abhaltung der heiligen Messe und zur Aufnahme des Allerheiligsten.

Die innere Anordnung geht aus dem Grundriß Fig. 66 hervor, in welchem der durch Schranken vom Laienschiff getrennte Raum bc das Presbyterium darstellt, darin a der Altar, b der erhöhte Bischofsitz (Kathedra), c der Raum für die chor singende Geistlichkeit, der auch dann den Namen Chor erhielt, zu beiden Seiten Ambonen, Kanzeln, die südliche d für die Ableseung der Epistel (daher der Name Epistelseite), die nördliche f für die Ableseung der Evangelien (Evangelienseite). Der Raum g, das Matronäum, war für die Frauen der vornehmen Stände, h, das Senatorium, für die Männer bestimmt, während die davor liegenden Seitenschiffe den übrigen Frauen

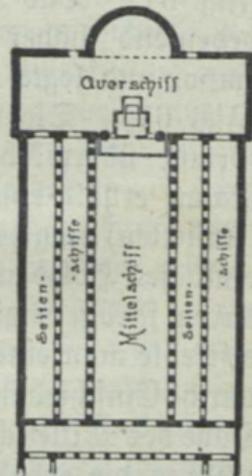


Fig. 68. Grundriß der Basilika St. Paul vor Rom. (IV. Jahrh.)

bezw. Männern eingeräumt waren. Die Katechumenen und Büßenden durften den eigentlichen Gemeinderaum nicht betreten, sondern blieben in dem Vorraum, Narthex, beim Eingang. Vor diesem lag der von Säulenhallen umschlossene Vorhof, Atrium (A), mit dem Reinigungsbrunnen (Kantharus) im Mittelpunkte (k).

Türme hatten diese Basiliken nicht; ein Glockenturm (Kampanile) wurde später außerhalb des Gebäudes ohne

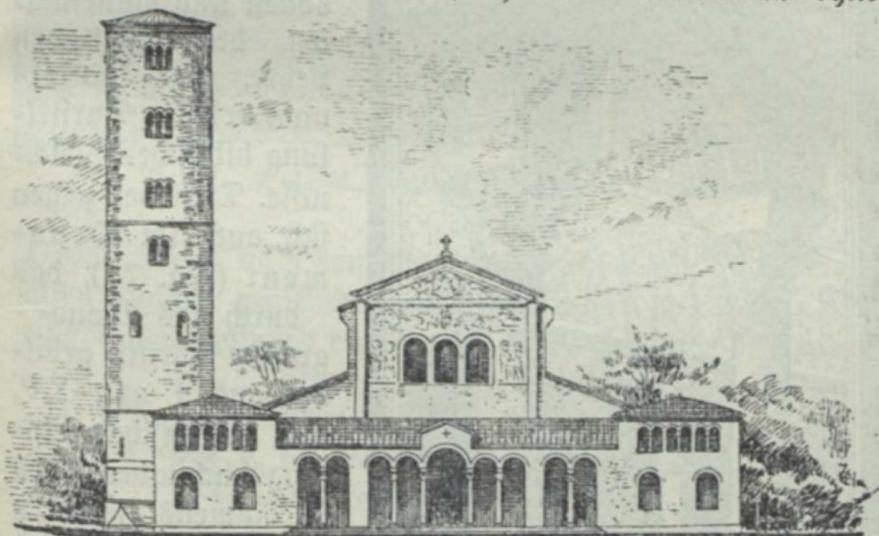


Fig. 69. Westansicht der Basilika San Apollinare b. Ravenna (504 n. Chr.).

Zusammenhang mit diesem errichtet (Fig. 69). Die Architekturdetails lehnen sich unmittelbar an die römischen Formen an; die langen Schiffswände erhalten zunächst den römischen Architrav mit Gesims; später werden die Säulen durch die charakteristischen Rundbogen verbunden (Fig. 70), mit denen auch die Fenster abgeschlossen sind (Fig. 67 und 69). Die Bildnerei tritt ganz in den Hintergrund; die Malerei dagegen erhält ausgiebige Verwendung an den fast ganz mit biblischen Darstellungen geschmückten Wänden (Fig. 70). Die

unter dem Einfluß der Mosaiktechnik steif und schematisch gezeichneten, aber mit lebhaften Farben gemalten Figuren treten auf dem die altchristliche Kunst kennzeichnenden Goldgrunde lebhaft hervor. Dazu kommen noch symbolische Dar-

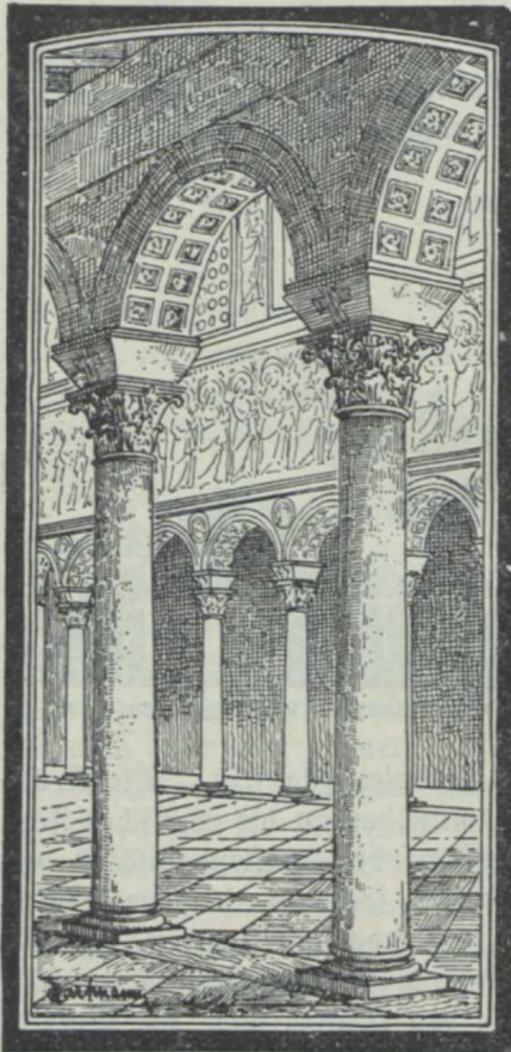


Fig. 70. Innenansicht der Basilika  
San Apollinare b. Ravenna.

stellungen, Kreuz, Lamm, Weinstock, Tierformen, als Andeutung des Geheimnisvollen und Rätselhaften der christlichen Lehre, zum Teil als unmittelbare Darstellung biblischer Gleichnisse. Dieselben zeigen sich auch im Ornament (Fig. 71), das durch das Monogram Christi, gebildet aus I und XP, den griechischen Anfangsbuchstaben des Namens Jesus

Christus  $\text{I}\eta\sigma\omega\upsilon\varsigma$   $\text{X}\rho\iota\sigma\tau\acute{o}\varsigma$ , oft unter Beifügung des  $\alpha$  (Alpha) und  $\omega$  (Omega), eine neue Zutat erhält, im übrigen aber noch ganz im Entwicklungsstadium liegt.

Das Äußere der altchristlichen Basilika (Fig. 69) offenbart

durch die schmucklose Einfachheit einen stillen, heiligen Ernst.

Mit der Teilung des großen römischen Reiches in ein west- und oströmisches (i. J. 395) und der Verlegung der



Fig. 71. Altchristl. Ornament (aus Classe bei Ravenna).

Hauptresidenz nach dem von Konstantin d. Gr. an Stelle des alten Byzanz gegründeten Konstantinopel wird diese Stadt zum Ausgangspunkt einer neuen Kunstrichtung, die man all-

gemein die byzantinische nennt. Die Zustände, welche diese Kunstrichtung ins Leben riefen, sind gekennzeichnet durch das an römischen Traditionen zunächst festhaltende, aber an überwiegend orientalischen Einflüssen verweichlichende Hofleben, welches zwar einen üppi-

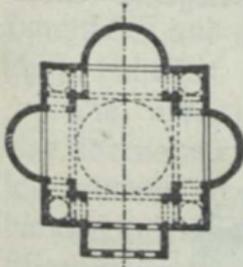


Fig. 72. Grundriß-Schema der byzant. Kirche.

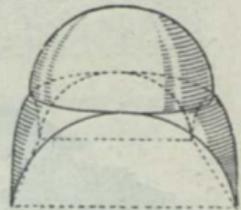


Fig. 73. Schema der byzant. Kuppelwölbung.

gen, pomphaften Kultus entfaltet, schließlich aber durch das Festhalten am Formenwesen zu völliger Erstarrung führt. Die byzantinische Baukunst äußert sich in einer Fortentwicklung des römischen Kuppelbaues über einem kreisrunden,

quadratischen oder polygonalen Grundriß, der in den Grabkapellen und Baptisterien (Taufkapellen) seine Grundform zeigt; sie ist also charakterisiert durch den Zentralbau. Über einem meist quadratischen Raum erhebt sich, von vier

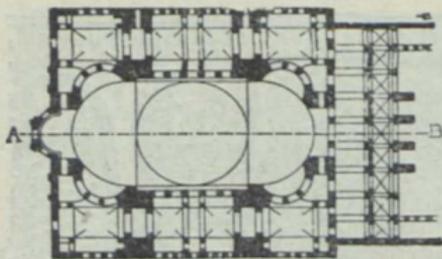


Fig. 74. Grundriß der Sophienkirche zu Konstantinopel.

mächtigen, durch gewaltige Bogen untereinander verbundenen Pfeilern getragenen, eine Hauptkuppel, ruhend auf einem kreisrunden Gesimsfranz, zu welchem die Ecken durch sphärische Gewölbezwickel (Pendentifs) überführt sind (Fig. 73 und 75). An

die vier offenen Bogen schließen sich mit Tonnengewölben überdeckte Seitenabteilungen an, so daß der innere Raum im Grundriß die Form des gleicharmigen griechischen Kreuzes bildet (Fig. 72). Eine Hauptachse ist markiert durch die Vorhalle und den Haupteingang mit Portikus und die gegenüberliegende Altar-

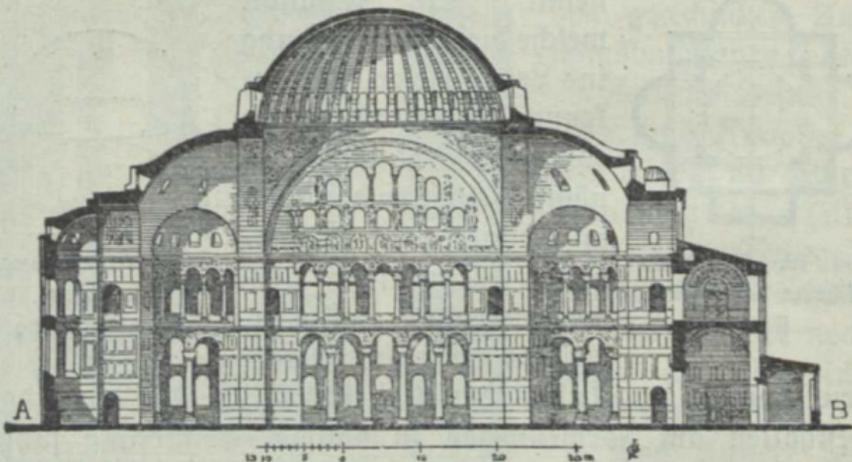


Fig. 75. Sophienkirche zu Konstantinopel (530—537).  
(Längenschnitt A-B vom Grundriß Fig. 74).

tribüne. Zwei weitere Tribünen bilden die Endigungen der beiden andern Seitenabteilungen. Durch Anordnung von Eckräumen mit kleinen Kuppeln vervollständigt sich wieder im Äußern die quadratische Grundform. Einen besonderen Triumph feiert die byzantinische Kunst in der 530—537 unter Kaiser Justinian erbauten, in konstruktiver wie dekorativer Hinsicht gleich interessanten Sophienkirche zu Konstantinopel (Fig. 74 u. 75), welche eine Annäherung an das System der Basilika dadurch erreicht, daß unter die zur Hauptachse parallelen Bögen zierlich gehaltene Säulenarkaden in mehreren Geschossen übereinandergestellt sind, wodurch gewissermaßen zwei Schiffswände entstehen, die den Gesamttraum in ein Hauptschiff und zwei Querschiffe einteilen.

Die Details zeigen eine Übernahme der griechischen und römischen Formen, die aber an Schärfe der Profilierung und Ausladung der Gesimse immer mehr verlieren. Auch das Ornament zeigt eine allmähliche Umwandlung aus dem griechischen und römischen Akanthusblatt, bis es nach und nach zum geometrischen Flächenmuster herabsinkt (Fig. 76). Eine Eigentümlichkeit bildet sich an den Säulenkapitälern aus, indem eine unmittelbare Erweiterung der kreisrunden Unterfläche auf die quadratische Oberfläche stattfindet (siehe Fig. 77). Auf denselben ruht ein Kämpfer von der Form



Fig. 76. Byzantin. Ornamente von der Sophienkirche in Konstantinopel.

eines nach oben sich erweiternden Pyramidenstumpfes. Diese Kapitälform ist an den altchristlichen Kirchenbauten in der Nebenresidenz Ravenna besonders charakteristisch durchgebildet.



Fig. 77. Byzant. altchristliches Kapitäl von Ravenna (530).

Das Innere der byzantinischen Kirche ist äußerst prunkvoll mit kostbaren Marmorplatten, Mosaiken und edlen Steinarten und Malereien auf Goldgrund ausgestattet. Das Äußere ist im ganzen durch die Kuppeln und meist ebenen Terrassen als Decken charakterisiert; die Halbkreislinie (Kreissegment) tritt als freier Abschluß der Außenwände neu in

die Erscheinung (Fig. 78).

Die byzantinische Kirchenbaukunst übte im 6., 7. und 8. Jahrhundert starken Einfluß aus auf die Bauwerke in



Fig. 78. Theotokoskirche zu Konstantinopel.

Venedig, Ravenna, der Lombardei, Südfrankreich, Sizilien, ja selbst in Deutschland (Münster zu Aachen, erbaut 796 bis 804 von Karl d. Gr.), ist aber heute nur noch in den Ländern der

griechischen Kirche im allgemeinen maßgebend. In Rußland erhält der byzantinische Stil durch asiatische Einflüsse ein eigentümliches Gepräge, das hauptsächlich durch die Häufung phantastischer Kirchenkuppeln charakterisiert ist (Fig. 79) und in der Holzarchitektur manche interessante Bildungen aufweist, jedoch im allgemeinen zu keiner künstlerischen Bedeutung gelangt ist. Im Norden Italiens, ins-

besondere in Ravenna, geht aber aus dem gewaltigen Ringen der kraftvollen nordischen Völker mit den römischen, altchristlichen und byzantinischen Überlieferungen gegen Ende des Jahrtausends eine neue Stilrichtung hervor, die wir später als die romanische kennen lernen.

### Der Stil des Islam.

Als 600 Jahre nach Christus Mohammed die nomadischen Stämme

Arabien zu einem mächtigen Volke vereinigte, das seine Religion mit erstaunlicher Schnelligkeit im Morgenlande ausbreitete und schließlich ein Reich beherrschte, größer als das Alexanders des Großen und der römischen Cäsaren, da begann mit der neuen Lehre und Kulturanschauung auch ein neuer Kunststil sich zu entwickeln, der nicht ohne Einfluß auf die abendländischen christlichen Bauwerke geblieben ist, sich rasch und eigentümlich ausbildete und deshalb auch hier besonderes Interesse bietet. Die Entfaltung desselben knüpft



Kirchen-Kuppeln aus Jaroslaw.

Fig. 79.

sich an die Bauten für die religiösen Bedürfnisse, die Moscheen, die in ihrer Anlage und Ausstattung vielfach an das christliche Gotteshaus erinnern.

Eine typische Grundrißform hat sich für die Moscheen nicht ausgebildet; immer aber findet sich ein quadratischer Vorhof mit dem Reinigungsbrunnen, eine geräumige Halle für die Betenden (Mihrab) und, an dieselbe anschließend, ein besonders heiliger, nischen- oder kapellenartiger Raum, der Kiblah, für die Aufbewahrung des Koran. Derselbe ist mit der Hauptachse des Gebäudes immer gegen Mekka gerichtet. Schlankt Türmchen, die Minarets, von denen aus der Muezzin die Gebetsstunden verkündet, vervollständigen die Anlage (Fig. 80).\*)

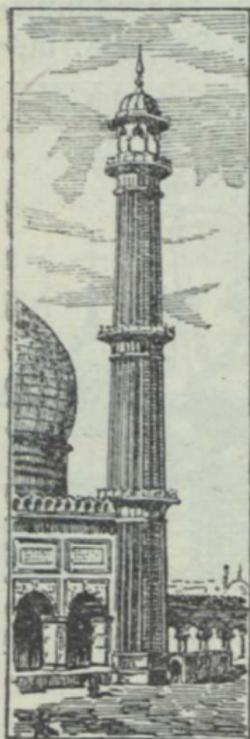


Fig. 80. Minaret zu Delhi.

In der innern Raumentwicklung konnte die Baukunst des Islam bei dem unästhetischen Sinn der Nomadenvölker eine konstruktive Fortbildung nicht gewinnen; dagegen führte der ausgesprochene schöpferische Formensinn und die reiche orientalische Phantasie der Araber zu höchst originellen, hauptsächlich dekorativen Bildungen. Aus dem römischen Rundbogen entstehen der überhöhte Rundbogen, der Spitz-, Hufeisen-, Kiel-, Kleeblatt- und Backenbogen (Fig. 81). Dieselben sind geradezu willkürlich neben- und übereinander angeordnet. Die Bogen ruhen auf dünnen

\*) Die Anordnung folgt entweder dem byzantinischen Zentralbau oder, namentlich im Abendlande, der altchristlichen Basilika unter Verwendung von vielen gleichhohen Schiffen; der Mihrab ist fast immer mit einer prächtig ausgebildeten Kuppel überwölbt.

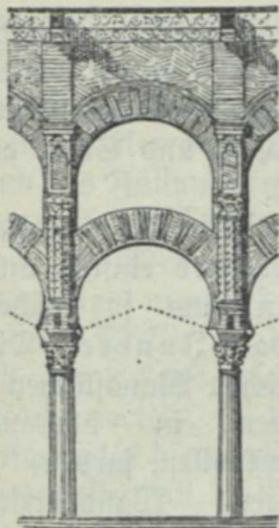


Fig. 81a.

Arkadenwand von Cordoba.

eingeschoben, so daß ein wunderbar üppiger Arkadenbau entsteht (Fig. 81).

Diese Arkadenwände tragen die Überdeckung, für welche die altchristliche Holzdecke neben der byzantinischen Kuppel verwendet wird. Ganz neu erscheint das der islamitischen Kunst ausschließlich angehörende und sie am deutlichsten charakterisierende Sta-

(an die Zeltstangen der Wüstenbewohner erinnernden) Säulen (Fig. 81 u. 86) mit einer aus mehreren Ringen gebildeten Basis, oft auch ohne jede Fußung und mit hohem vielgestaltigen Kapitäl, von dem Fig. 82 und 83 oft wiederkehrende Formen darstellen. Der Hufeisenbogen verlangt eine starke Ausladung des Abakus oder die Anordnung eines besonderen Kämpfers. Auf demselben stehen bisweilen Wandpfeiler, die wieder andersgebildete Bogen tragen, und zwischen beiden sind, gewissermaßen zur Übertragung des ornamentalen Prinzips auch auf die Wandflächen im großen, Bierbogen

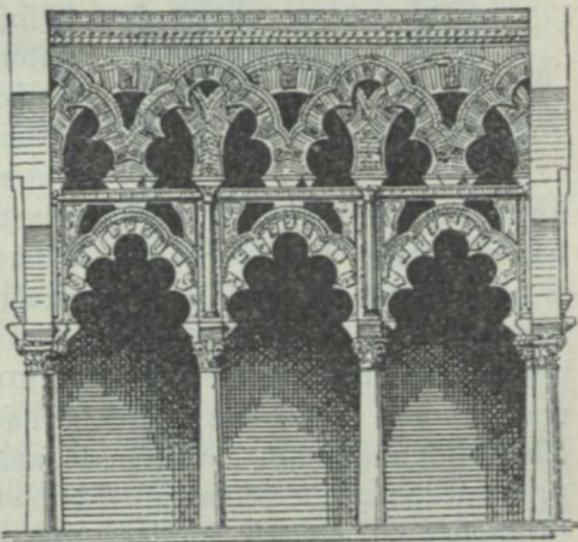


Fig. 81b. Arkadenwand von Cordoba.

Laßitengewölbe, eine An- und Übereinanderreihung kleiner Kuppel- und Gewölbezwickelchen mit zum Teil herabhängenden Spitzen als künstliche Nachbildung der Tropfsteingrotten (in der Regel konstruiert aus Holz und Stuck, an Balken oder Kuppeln befestigt, Fig. 84).

Dadurch, daß alle kräftigen architektonischen Gliederungen vermieden sind, wird das Äußere einfach und nüchtern, um so reicher



Fig. 82.

Maurisches Kapitäl  
(Alhambra).



Fig. 83.

Stalaktiten-Kapitäl  
(aus Kairo).

aber das Innere. Die sämtlichen Wandflächen erscheinen in überaus

prunkvollen, farbenprächtigen Wandverzierungen wie von reich durchwirkten Teppichen verhängt; durch friesartige Bänder erhalten dieselben Einteilung, Umrahmung und Abschluß. Die Verzierungen selbst sind entweder ganz flache Reliefs oder nur gemalt. In der Komposition derselben, in der Dr-

nammentation, entwickeln die Araber eine geradezu unerschöpfliche Phantasie. Außer rein geometrischen Flächenmustern verwenden sie als Motive für ihre Ornamente, Arabesken genannt, hauptsächlich Farnkräuter, Pinienzapfen, Granatäpfel und Schlingpflanzen, die stets sehr streng stilisiert und schematisiert auf schwanken, rankenartigen Stielen sich nach allen Richtungen hin durchkreuzen und überdecken und als zusammenhängende Pflanzenverschlingungen das geometrische Grundnetz in äußerst sinniger und peinlich abgewogener Weise durchziehen, jedes Zwickelchen sorgfältig ausfüllend

(Fig. 85). Dazu treten noch, der Symbolik der mohammedanischen Lehre entsprechend, die Schriftzüge der kufischen und später der Kursive, die als kühn umgearbeitete ornamentale Elemente namentlich auf den Einfassungen der Felder und als Füllungsmotive Verwendung finden. Immer steht der von den Ornamenten bedeckte Flächenraum in vollkommenstem Ebenmaß zur Grundfläche; nirgends findet sich eine leere und nirgends eine überladene Stelle. Dabei sind die Massen äußerst geschickt auf der Fläche verteilt, so daß auf den ersten Blick die Hauptzüge, wenn man näher tritt, die Einzelformen und erst bei genauerer Besichtigung die Feinheiten und zarte Ausführung dieser wunderlichen Ornamentverschlingungen zur Erscheinung kommen. Dadurch wird in Verbindung mit dem leuchtenden, meist in Gold und sehr fatten Farbentönen gehaltenen Kolorit eine geradezu blendende, zauberhafte Wirkung erzielt, die in Bezug auf Pracht und Reichthum in der Flächen-

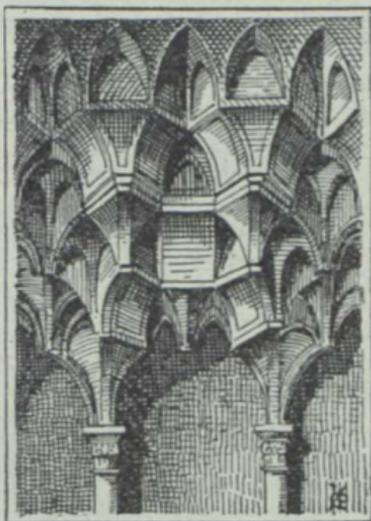


Fig. 84. Stalaktitengewölbe.

dekoration von keiner andern Kunstpoche erreicht wird.

Auch das Kunstgewerbe erfreute sich überall da, wo die Mauren zur Herrschaft gelangten, eifriger Pflege; insbesondere wurde die Tonbearbeitung (Majolika), Seidenweberei und Waffenschmiedekunst zu hoher Blüte gebracht.

Da die islamitische Kunst nicht eine aus sich organisch herausentwickelte, sondern mehr eine im dekorativen Gebiet sich bewegende, schmuckreiche und glänzende Bauweise darstellt, die die vorhandenen Bauformen hauptsächlich im Innern um-

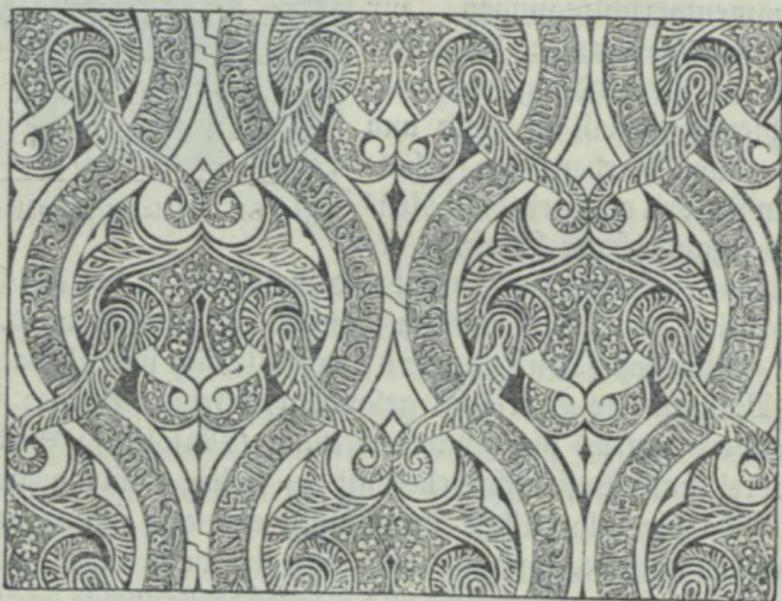
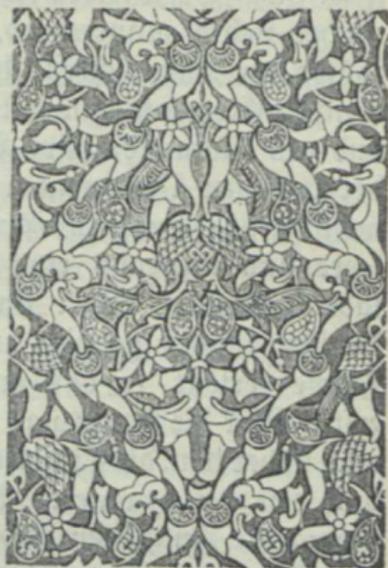


Fig. 85. Maurische Ornamente.

gestaltet, zeigt sie in den verschiedenen Ländern einen verschiedenen Charakter. In Arabien, Palästina und Syrien kennzeichnen die Bauwerke noch das frühere Stadium maurischer Kunst; in Ägypten tragen sie in der strengerem, monumentaleren und großartigeren Anlage und Ausgestaltung, namentlich der Bauten in Kairo, das Gevräge des ersten

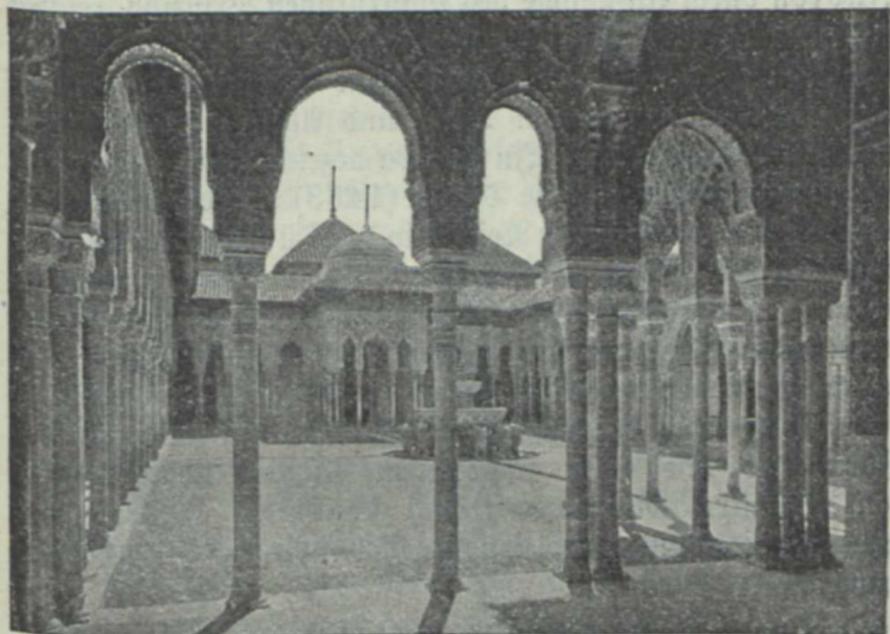


Fig. 86. Löwenhof der Alhambra zu Granada.

ägyptischen Volksgeistes. In Spanien aber, wo sich unter der Herrschaft der Araber (vom 8. bis 15. Jahrhundert) eine hohe Kultur entwickelt, steigert sich bei dem romantischen Sinn des Volkes und durch die Berührung mit dem abendländischen Rittertum die maurische Kunst in den Bauten der Residenz Cordova zu einer unvergleichlichen, märchenhaften Pracht, die in der im 13. und 14. Jahrhundert erbauten Alhambra (Fürstenpalais) zu Granada (Fig. 86), einem der

größten Bauwunder der Welt, ihren höchsten Glanzpunkt erreicht. Persien entwickelt schon im achten Jahrhundert (unter den Abbassiden, besonders unter Harun al Raschid) eine rege Bautätigkeit, die später, im 16. Jahrhundert, zu Ispahan zu besonderer Bedeutung gelangt. Eine eigenartige Fortbildung erhält die maurische Kunst im 13. und 14. Jahrhundert in Indien durch Aufnahme des konstruktiven Prinzips, reichen und monumental gehaltenen Fassadenbaues und figürlichen Schmuckes in das Ornament. Eine Reihe ganz hervorragender Prachtbauten zu Delhi und Agra verdanken derselben ihre Entstehung. In Europa bezeichnet die Eroberung Konstantinopels durch die Türken (1453) und die Gründung eines mohammedanischen Reiches in der Türkei einen Wendepunkt in der ebenso reichen wie vielgestaltigen maurischen Kultur. Die byzantinischen Kirchen (auch die Sophienkirche) wurden zu Moscheen umgewandelt und bleiben für die ferneren Bauten vorbildlich. Die reiche orientalische Ausschmückung mit leuchtenden Arabesken, im Äußern die Form des mit einer imposanten Kuppel überspannten, von schlanken Minarets zierlich flankierten Zentralbaues geben fortan die Hauptsignatur des islamitischen Gotteshauses.

### Der romanische Stil.

Als das alte römische Reich seiner Auflösung entgegen ging, da kam mit ihm auch die einst so blühende römische Kunst zu Fall. Der Fall der antiken Welt bedeutet aber nicht den Untergang eines einzelnen Volkes, sondern den Sturz einer ganzen Weltanschauung. Das Leben bedurfte eines neuen Fundaments, einer neuen Grundlage, und da trat das Christentum ein, die ungeheure Lücke im geistigen

Bewußtsein auszufüllen, und deshalb mußte mit dem Christentum eine neue Zeit in das gesamte Kulturleben kommen und als künstlerische Sprache eine Anschauung, ein Stil entstehen, der schließlich mit dem alten so gut wie nichts mehr gemein hatte.

Allein diese Entwicklung konnte nur sehr langsam vor sich gehen. Zwar war Karl der Große, der auf den Trümmern des alten weströmischen Reiches ein neues Frankenreich errichtete, welches fast das gesamte Abendland vom Mittelländischen Meer bis zur Nordsee, vom Atlantischen Ozean bis Ungarn umfaßte, eifrig bestrebt, Kunst und Wissenschaft zu pflegen, die Reste antiker Kultur zu sammeln und mit neuem Inhalte zu erfüllen. Allein er konnte nur die Bautätigkeit an und für sich in seinen Palast-, Kloster- und Kirchenbauten zu einer gewissen Blüte bringen, aber keine vollständig neue Kunstrichtung gewinnen, da er seine Kunst unmittelbar aus den antiken Formen heraus entwickelte, die in dem Herzen seines Reiches, in Germanien, nicht dauernd zur Geltung kommen konnten; denn für die Deutschen bildeten diese eine fremde, angenommene Sache, die mit der Ursprünglichkeit und Frische ihrer Kraft nicht in Einklang zu bringen war. Dazu kam, daß die christlichen Anschauungen noch zu sehr mit den heidnischen Überlieferungen zu kämpfen hatten, so daß auch das Christentum bei den einzelnen sehr ungleichartigen Nationalitäten des großen Reiches nur sehr langsam festen Fuß fassen konnte. Es hat fast 200 Jahre gedauert, bis der von Karl dem Großen gestreute Samen seine Früchte zeitigen konnte, als nach einer Zeit wilder Verwirrung und Kämpfe neue Staaten sich gebildet hatten und das Reich in den glanzvollen Zeiten der sächsischen Kaiser eine innere Festigkeit und einen Höhepunkt der Macht erlangte, wie er später nicht wieder erreicht wurde. Durch das Christentum, welches das ganze Leben mit einer völlig

neuen, von dem Altertum grundverschiedenen Auffassung durchdrang, traten alle Nationen in ein gemeinsames Verhältnis gleichartiger Kulturtätigkeit, die sich in Sitte und Kunstform lebenskräftig ausgestaltete und jene Epoche begründete, die wir die romanische nennen. Man folgte bei dieser Benennung dem Beispiel der Sprachwissenschaft, die ja auch jene Sprachen als die „romanischen“ bezeichnet, welche sich aus der römischen entwickelt haben. Wenn auch die Anfänge dieser romanischen Kunst, die hauptsächlich in den nordischen Ländern, namentlich in Deutschland zur vollen Entfaltung gelangt, auf eine frühe Zeit zurückreichen und ihre Grundtypen schon in den Bauten der Ostgoten, Langobarden und Merowinger gefunden werden, so sind die Bauweisen dieser Völker und der Karolinger doch nur als Vorstufen zu betrachten. Erst um das Jahr 1000 n. Chr. etwa zeigt sich ein energischer Trieb nach gänzlich neuer Umgestaltung der römischen Bauformen und völligem Bruch mit den römischen Überlieferungen, so daß wir auf diese Zeit den Beginn der romanischen Bauperiode festsetzen können. Von dieser Zeit an wird die Kunst fast ausschließlich eine kirchliche, nicht nur deshalb, weil sie in erster Reihe berufen war, die Stätten des Gottesdienstes zu schmücken, sondern auch deshalb, weil die Klöster die Heimstätten der Kunst wurden und die Künstler aus dem Laienstande sich den geistlichen Genossenschaften angeschlossen, bei denen allein in stürmischen Zeiten die Künste Schutz und Pflege fanden. Die bedeutendste Umänderung der altchristlichen Kunst zeigt sich in der

**Grundrißentwicklung.** Man verließ die rechteckige Grundform der altchristlichen Basilika und gab dem Grundriß die Form eines lateinischen Kreuzes, dessen Längsachse die Richtung von Westen nach Osten erhielt. Die Anordnung dieser Kreuzform geschah in der Weise, daß man zunächst

nach der Breite, die das Hauptschiff erhalten sollte, einen Raum mit quadratischer Grundfläche anlegte, die Vierung, durch welche die Mitte des Gebäudes bestimmt wird; drei solche Quadrate wurden alsdann gegen Westen, je eines gegen Norden und Süden und eines gegen Osten angelegt. Dieses letztere Quadrat schloß alsdann in einem Halbkreis, der Apsis (s. Fig. 87). Die drei gegen Westen gerichteten Quadrate bestimmen alsdann den Raum für das Mittelschiff, die von Norden nach Süden gerichteten das Querschiff und das gegen Osten gerichtete mit der Apsis den Chor, welcher den Hochaltar aufnehmen soll. Die Durchkreuzung von Mittelschiff und Querschiff, die nicht nur gleiche Breite, sondern auch gleiche Höhe erhalten, wird durch eine Kuppel über der Vierung deutlich ausgesprochen. Der innere Raum der Kirche wird noch durch die beiden Seitenschiffe (Abseiten) erweitert, die zu beiden Seiten des Mittelschiffes angeordnet sind und die halbe Breite und Höhe desselben erhalten, getrennt von diesem durch je eine Säulen- oder Pfeilerreihe. Das Mittelschiff und die beiden Seitenschiffe bilden zusammen das Langhaus.

Bei den größeren romanischen Kirchen wurde der Raum unter dem Chor und dem Querschiff überwölbt auf zwei Säulen- oder Pfeilerreihen mit Apsis gegen Osten und so eine Unterkirche oder Gruskirche, die Krypta, erstellt, als Ruhestätte für die Bischöfe, Äbte und Stifter. Dieselbe erhielt durch Treppen von den Seitenschiffen oder dem Querschiff aus ihren Zugang. Der Chor wurde dadurch um mehrere Stufen erhöht und erhielt den Namen hoher Chor oder Presbyterium, d. i. Raum für die Geistlichkeit, der von dem für die Laien be-

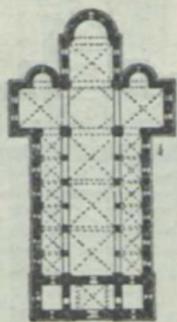


Fig. 87. Roman.  
Normalgrundriß

stimmtten Raum durch die Treppenanlage getrennt ward (Fig. 88).

Bei dieser Grundform für die romanischen Basiliken blieb man jedoch nicht stehen; man bildete dieselbe nach und nach weiter und schließlich ungewöhnlich reich aus. Man ließ z. B. auch die Seitenschiffe in Apsiden endigen, setzte dieselben auf den Ostseiten des Querschiffs fort (Nebenchöre) und umgab den ganzen Chor mit einem äußerst wirkungsvollen Kapellenkranz. Ferner ordnete man auch oft zwei Querschiffe und Chöre an mit Apsiden oder errichtete an der Westseite des Langhauses eine Vorhalle, das sogenannte Paradies (Fig. 88).

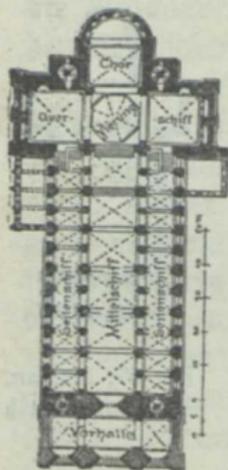


Fig. 88. Grundriß des Doms zu Speier.

Eine besonders wichtige Neuerung bildet noch die Einfügung der Türme in den Organismus des Baues. Außer dem meist achteckigen Kuppelturm über der Vierung erheben sich an der Westseite des Langhauses als Abschluß der Seitenschiffe zwei hohe Türme, die West- oder Glockentürme, häufig auch zu beiden Seiten des Chors in den Ecken des Querschiffs zwei kleinere Osttürme. Diese Türme haben meist quadratische Grundform, die oben oft in ein Achteck übergeht; bei einigen Kirchen (z. B. dem Dom in Worms) sind sie rund (Fig. 92 und 94).

Die innere Raumentwicklung lehnt sich zunächst an die der Basilika an. Als Träger der die Seitenschiffe von dem Mittelschiff trennenden Arkaden verwendete man nicht mehr ausschließlich Säulen, sondern auch Pfeiler, manchmal Säulen und Pfeiler abwechselnd. Um das Himmelstrebende durch ausgesprochenere Wirkung nach oben besser zu betonen, vermied man allmählich die flache Holz-

decke der Basilika und setzte an deren Stelle die gewölbten Decken, durch welche die flache Decke zunächst (der leichteren Ausführbarkeit wegen) in den Seitenschiffen und im Chor, zuletzt auch im Quer- und Mittelschiff verdrängt wurde.

Diese Überwölbung beginnt in der Mitte des elften Jahrhunderts. Mit ihr fängt auch der Pfeiler an, reicher gegliedert zu werden; man führte die Hauptpfeiler hinauf bis zur Fußlinie des Deckengewölbes und setzte auch über diese hinaus die Bewegung fort, indem man die Gewölbe selbst mit pfeilerartig vorspringenden Verstärkungen versah, den Gewölbegurten (Fig. 89 u. 90). Auf diese Weise wurden zunächst die einander gegenüberliegenden Pfeiler durch Bögen verbunden, welche quer zur Längsachse des Gebäudes stehen und Quergurten genannt werden. Durch diese wurde auch im Mittelschiff die quadratische Einteilung der Grundrißfläche auf die Decke übertragen. Auch der Länge nach verband man die Pfeiler untereinander durch die an den Wänden hinlaufenden Längengurten (Fig. 89 und 91). Um dem konstruktiven Prinzip noch weiter zu folgen, verband man später die Pfeiler auch noch in der Rich-

tung der Diagonalen der quadratischen Grundflächen durch schwächere Gurten, die Gewölberippen, die sich in der Mitte kreuzen und davon den Namen Kreuzrippen erhielten (s. Fig. 91). Zwischen die Rippen und Gurten wurden alsdann die Gewölbekappen (Gewölbefelder)

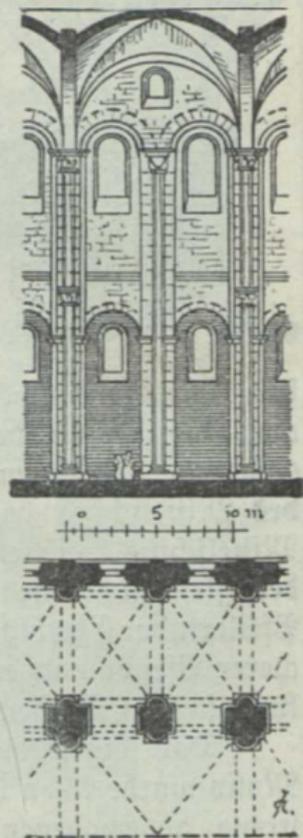


Fig. 89. Rom. Gewölbesystem (vom Dom zu Speier).

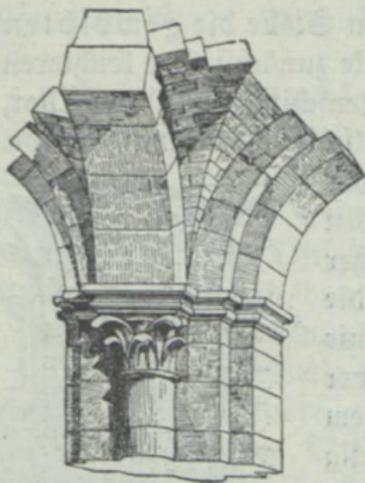


Fig. 90. Rom. Gewölbekonstruktion.

eingesetzt. Die Art dieser Einwölbung nennt man Kreuzgewölbe.

Die Gewölbe mit Kreuzrippen gehören der zweiten Hälfte der romanischen Bauperiode an; bei den früheren Bauwerken dieser Epoche, z. B. dem Dom zu Speier, schneiden sich die Gewölbekappen in scharfen Kanten, den Gratlinien, weshalb diese Kreuzgewölbe Grattgewölbe, jene Rippengewölbe genannt werden (vergl. Fig. 89, 90 und 91).

Da die quadratische Grundform für die Einwölbung die geeignetste ist, so theilte man auch die Decken der Seitenschiffe in quadratische Felder (Fig. 87), von denen, da die Seitenschiffe nur die halbe Breite des Mittelschiffs haben, je zwei Felder auf ein Feld des Mittelschiffs kommen, und wölbte dann die Seitenschiffe in der gleichen Weise ein. Dadurch wurde zwischen je zwei Pfeilern der Gewölbegurten des Mittelschiffs ein weit schwächerer Pfeiler notwendig, wodurch eine gefällige Wechselwirkung in den Massen erzielt wird.

Das durch die Gewölbegurten verkörperte tragende Motiv wurde schon im Pfeiler nach streng abgewogenen Verhältnissen entsprechend vorbereitet, die Gurten also gewissermaßen im Pfeiler nach unten fortgesetzt (Fig. 90); dieselben erhalten deshalb auch nach und nach in ihrem Querschnitt eine reiche Gliederung (s. Fig. 102). Besonders stark sind die Pfeiler der Bierung

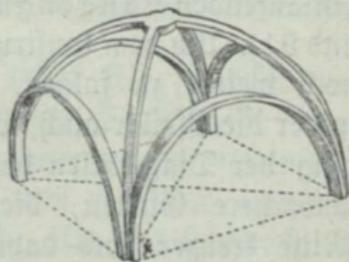


Fig. 91. Kreuzrippengewölbekonstruktion.



Fig. 92. Dom zu Worms.

(Fig. 87 und 88) und dementsprechend die sie verbindenden Quergurten angelegt, die uns hier als Triumphbogen erscheinen. Die über der Vierung, als der Durchschneidung des Langhauses mit dem Querschiff, errichtete Kuppel stellt auch äußerlich den Gipfelpunkt der durch die Gewölbe bewirkten Kräfte und die höchste Ausbildung des innern Raumes dar. Die Kuppel erscheint uns aber nicht in der einfachen Kugelform der byzantinischen Kunst, sondern sie ist in der Regel den Kreuzgewölben entsprechend gegliedert durch Gewölberippen, die oben in einem Kranz oder Schlußstein zusammengefaßt sind (Fig. 93). In gleicher Weise geschieht die Einwölbung der beiden Flügel des Querschiffs und des Chors. Eine eigenartige Erscheinung ist der in einigen größeren Kirchen vorhandene Lettner, d. i. eine reichgeschmückte, mit Galerie versehene Wand zwischen dem Presbyterium und dem übrigen Raum, mit schmalen Durchgangstüren.

Die Entwicklung der äußern Formen zeigt den eminenten Fortschritt gegenüber der altchristlichen Baukunst vor allem in der Anlage und Ausgestaltung der Türme. Wenn dieselben auch zunächst eine statische Aufgabe zu erfüllen haben, indem sie den in den Decken des Langhauses erzeugten starken Gewölbeschub aufnehmen, so ist in der Anordnung

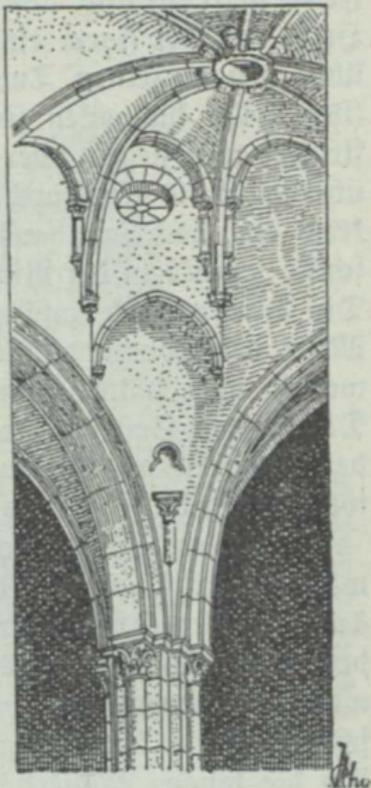


Fig. 93.

Spätrom. Kuppelbildung  
(Kirche zu Gelnhausen).

derselben wie in der der Chöre zweifellos das malerische Prinzip ganz besonders berücksichtigt (Fig. 92 u. 94). Dasselbe ist als ein urgermanisches Motiv zu bezeichnen. Die Türme steigen in mehreren Etagen auf, die durch Gurtgesimse und Frieße getrennt sind, und endigen meistens in einem massiven Helm von der Form einer achtsseitigen Pyramide, an die sich über den einzelnen Turmflächen kleine Giebel anschließen (Fig. 94); bisweilen sind die Turmhelme aus Holz konstruiert mit Ziegel- oder Schieferdeckung. Der Giebel tritt überhaupt als neues architektonisches Element in den Formenkreis ein, das Langhaus und Querschiff, sowie die Seitenschiffe jeweils in der Richtung ihrer Längsachse abschließend. Die Dächer sind anfänglich niedrig, erreichen etwa in der Mitte der Epoche die Neigung des Winkeldachs ( $= 45^\circ$ ), werden aber später immer höher und steiler angelegt. Die Dächer der Seitenschiffe lehnen sich pultartig an die von den Pfeilern getragenen Langwände des Mittelschiffs an, welches erheblich über die niedrigeren Seitenschiffe hervorragt.

Um den ganzen Bau läuft ein Fußgesims (Socel), gewöhnlich profiliert wie die attische Basis (Fig. 24 B). Die äußern Mauerflächen tragen in der Regel in der Höhe der innern Decken horizontale Gesimse oder Frieße und sind nach oben durch ein Hauptgesims, welches auch an den schrägen Giebelkanten hinaufgeführt ist, abgeschlossen (Fig. 94). Um die langen Mauerflächen auch durch eine vertikale Gliederung zu beleben, werden an den Ecken und in bestimmten Abständen, namentlich da, wo die innern Wandpfeiler liegen, schmale pfeilerartige Mauerverstärkungen angeordnet, die Lisenen (auch Lesinen oder Laschenen genannt), die unten auf dem Socel oder einem Gesims aufstehen und oben in dem Rundbogenfries endigen, d. i. eine Reihe kleiner Rundbogen, durch welche die Lisenen verbunden sind (Fig. 94 und 104). Diese Rundbogenfrieße ziehen sich fast unter allen

Gesimsen hin und bilden ein Hauptcharakteristikum des romanischen Stils. Nicht selten erhalten die Chöre und Türme, um eine reichere Wirkung zu erzielen, eine arkadenartige Mauerverblendung, indem die Nischen zu Wandpfeilern oder Halbsäulen umgebildet werden,

die oben durch größere Rundbogen miteinander verbunden sind (Fig. 94).

Bei den größeren romanischen Bauten läuft unter dem Dache eine Galerie hin, d. i. ein schmaler

Laufgang, gebildet aus Arkaden auf Zwergsäulen. Diese Galerie verleiht den Bauten ein

ungemein malerisches Aussehen. Sie findet sich am Rhein besonders häufig und ist namentlich an den Domen zu Worms und Speier wunderschön durchgebildet (Fig. 92 und 94). Die zwischen den Nischen liegenden Mauerflächen erscheinen als vertiefte Felder. In denselben sind die Fenster angebracht.

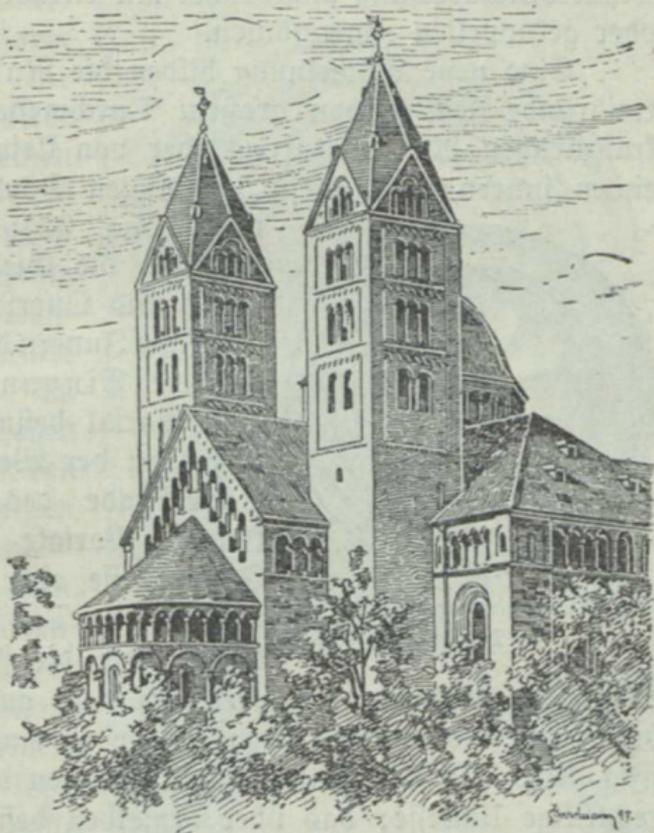


Fig. 94. Dom zu Speier. Choranfsicht.

Diese sind verhältnismäßig klein, liegen in der Mitte der Mauern, die sich nach außen und innen bedeutend erweitern, und sind oben immer durch einen Rundbogen abgeschlossen. Oft sind auch zwei oder mehrere Fenster in einer einzigen Mauerdurchbrechung angeordnet mit Arkaden auf einfachen oder gekuppelten Zwergsäulen.

Eine neue Erscheinung bilden die Radfenster, d. s. kreisrunde Fenster von großem Durchmesser mit innerem kranzartigen Rundbogenfries, der von kleinen, radial auf einem innern Schlußstein vereinigten Säulchen verspannt wird (Fig. 95); sie schmücken meistens die Giebel des Hauptschiffs und Querschiffs.

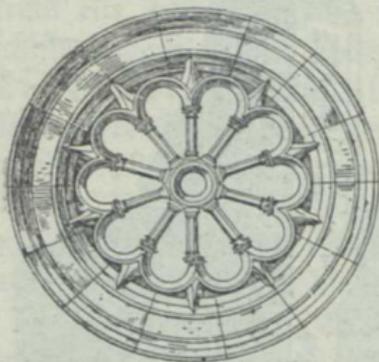


Fig. 95. Radfenster in der Kirche zu Trebitsch.

Zum Innern der Kirche führen mehrere Eingangsthüren; das Hauptportal befindet sich in der Regel an der Westseite, also der Stirnfassade des Hauptschiffes; kleinere Portale führen in die Seitenschiffe oder die Flügel des Querschiffs. Die Portalöffnungen liegen, wie die Fenster, in der

Mitte der Mauern, erweitern sich nach außen und innen bedeutend und endigen oben immer in einem Rundbogen (Fig. 96). In der späteren Zeit erhalten die Thüren selbst rechteckige Umrisse; das über denselben befindliche Bogenfeld (Tympanon) erhält dann einen reichen bildnerischen Schmuck. Hinsichtlich der Gruppierung des Ganzen wie der Einzelheiten wird stets das Gleichgewicht der Massen und Formen streng eingehalten. In der Anordnung der Thüren und Fenster ist die Symmetrie Grundgesetz; wenn eine Abweichung von der regelmäßigen Achsenteilung vorhanden ist, so war dies stets durch einen ganz beson-

deren Grund geboten (bei Profanbauten z. B. Sehen nach bestimmten Punkten, bei Burgen die Möglichkeit besserer Bewachung und Verteidigung und dergl.).

Die Architektur-Details zeigen eine erhebliche Abweichung von der Antike schon in der Form der Säulen. Die romanische Säule ist im allgemeinen stämmiger als die der Antike, was wohl auf die Verwendung des weniger tragfähigen Materials zurückzuführen ist. Aber auch abgesehen davon wird in den Säulenverhältnissen

keine bestimmte Norm eingehalten. Neben sehr gedrun- genen sehen wir un- gewöhnlich schlanke Säulen, namentlich Halbsäulen, soge- nannte Wanddienste, die in der Spätzeit oft auf halber Höhe

durch einen profilier- ten Säulenring unterbrochen werden, der das Zu- sammenfassen der Kraft prächtig zum Ausdruck bringt (Fig. 96). Der Säulenfuß besteht meistens aus der atti- schen Basis (s. Fig. 24 B) und einer einfachen oder abgesetzten,

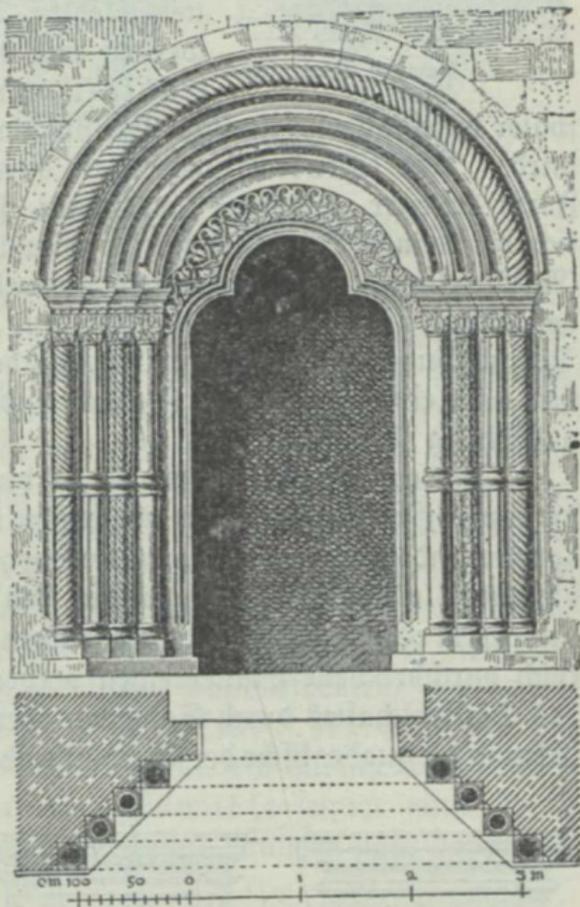


Fig. 96. Portal zu Heilsbrunn.

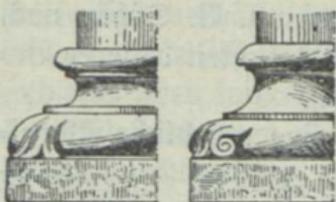


Fig. 97. Roman. Säulenfüße.

bisweilen auch abgeschragten Plinthe. Die Basis ist in der früheren Zeit hoch, fast  $\frac{2}{8}$  des Durchmessers und flach profiliert, später nieder und tief gefehlt. Die Ecken der Plinthe werden mit dem Wulste durch ein Eckblatt vermittelt (Fig. 97), das später durch allerlei tierische und phantastische Formen ersetzt wird. Der Säulenschaft hat durchgängig cylindrische Form, seltener achteckigen Querschnitt, ist manchmal, namentlich bei kleinen Säulchen, stark verjüngt, jedoch ohne Entasis (Anschwellung). Die senkrechten Kannelierungen fallen weg; der Schaft ist in der Regel glatt; nur bei besonders reicher Durchbildung ist derselbe mit gewundenen Kannelierungen und allerlei Band-, Flecht-, Zickzack- und andern Ornamenten vollständig überzogen (Fig. 96).

In der Entwicklung der Form der Kapitäle entfaltet die romanische Baukunst eine ungewöhnliche Fruchtbarkeit. In den Gegenden, wo antike Vorbilder vorhanden waren, wurden die Kapitäle diesen frei nachgebildet, und so entstand das ältere antikisierende Kapitäl, bei welchem die Grundform durch reich durchbrochene Blätterreihen verdeckt und die Kreisform des Säulenschaftes durch Schnecken oder Voluten in den vier Ecken in die quadratische der Deckplatte übergeführt wurde (siehe

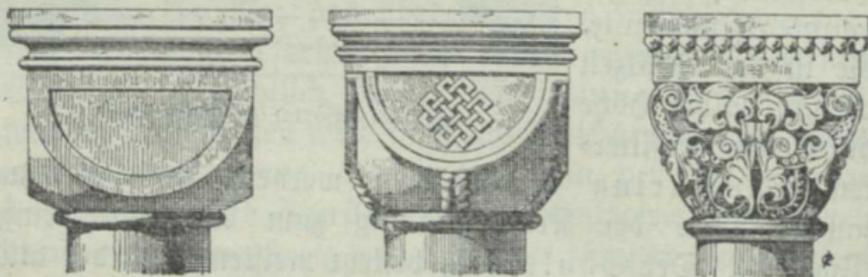


Fig. 98. Romanische Würfelkapitäle.



Fig. 99.

Antikstiferendes Kapitäl.



Fig. 100.

Kelch- und Knospenkapitäl.

Fig. 99). In den rein germanischen Ländern entstand aber bald die typische Grundform des romanischen Kapitäls, das Würfelkapitäl (s. Fig. 98), welches den primitivsten Übergang der Kreisform der Säule in die quadratischen Gewölbeanfänge erzielt. Dasselbe erscheint uns als ein an den Ecken nach unten gleichmäßig abgerundeter Würfel, der oft sehr reich mit Flecht- und Bandwerk verziert ist. Das Würfelkapitäl charakterisiert die hochromanische Baukunst. Das Bestreben nach möglichst glücklicher Gestaltung jenes Übergangs von der Säule zur Deckplatte zeitigte noch eine Unmasse ernst und streng gebildeter Kapitälformen, von denen das Kelch- und das Knospenkapitäl (s. Fig. 100) sich besonderer Beliebtheit erfreuten. Eine sehr hübsche Erscheinung sind noch die gekuppelten Kapitäle (unter einer Deckplatte), welche namentlich bei dicken Mauern über doppelten Säulen angeordnet sind.

Auf dem Kapitäl ruht die Deckplatte (Abakus, Decksimis oder Rämpfer) in quadratischer Grundrißform. Dieselbe wurde ursprünglich unten stark abgescrängt und bei reicheren Ausführungen die Schräge mit allerlei Band-, Blatt- oder Netzwerk verziert; später erhielt die Deckplatte einen Karnies oder Viertelstab in stark tragendem Profil

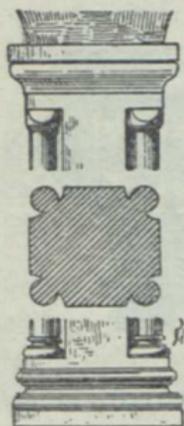


Fig. 101.  
Roman. Pfeiler.

oder auch die umgekehrte Gliederung der attischen Basis.

Der romanische Pfeiler folgt in seinen Abmessungen ebenfalls keinem bestimmten Gesetz. Der Querschnitt desselben ist meist quadratisch, seltener achteckig, oft auch zusammengesetzt mit vorgelegten Halbsäulen, den Diensten oder Wanddiensten, die dann hinaufführen unter die Quergurten, während die rechts und links davon stehen bleibenden Pfeilerecken als Träger der Längs- oder Kreuzgurten erscheinen (Fig. 89, 90 und 102). Bisweilen sind die Pfeilerecken mit Fasen abgeschragt oder ausgekehlt und kleine Säulchen eingesetzt (Fig. 101); die Freiheit in diesen Bildungen zeitigt oft sehr reizvolle Kompositionen. Die Pfeiler erhalten eine einfache Deckplatte (Kämpfer), die abgeschragt oder profiliert oder mit rautenförmigem, flechtartigem Ornamentwerk verziert ist. Ihre Fußbildung richtet sich nach den Säulen.

Über den von den Pfeilern getragenen Arkaden zieht sich im Mittelschiff auf der Höhe der Seitenschiffe ein Gurtband hin, welches von den Wanddiensten durchbrochen wird, um das aufwärts strebende Motiv der Pfeiler noch kräftiger hervorzuheben (Fig. 89).

Die Gewölbegurten haben ursprünglich rechteckigen Querschnitt (Fig. 90), erhalten später an den Ecken einen Rundstab mit Nehrungen (Fig. 103) und werden immer reicher profiliert, was sehr kennzeichnend ist für die Zeit der Ausführung (das Profil der Kreuzrippen besteht in der hochromanischen Epoche aus einem in Hohlkehlen abgesetzten Rundstab). Die Kreuzrippen

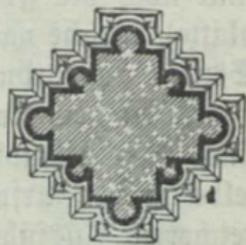


Fig. 102. Pfeilerquerschnitt (Dom zu Naumburg).

werden im Scheitelpunkt in einem Schlußstein zusammengefaßt, der oft sehr reich mit ornamentalem oder figürlichem Schmuck versehen ist (Fig. 91 und 93).

Die Rundbogen der Arkaden des Mittelschiffs bleiben in der Regel einfach und ungegliedert und machen daher bei den starken Mauern einen ziemlich schwerfälligen Eindruck. Anders ist es dagegen bei den Durchbrechungen der Mauern an den Portalen und Fenstern.

Die Portale erhalten eine reiche und eigenartige Ausstattung (Fig. 96); die Öffnungen derselben erweitern sich nach innen und außen ganz bedeutend; die Leibungen (seitlichen Mauerflächen) werden reich gegliedert durch stufenartig

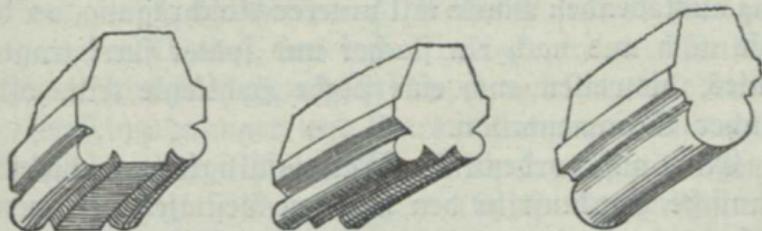


Fig. 108. Rom. Gurten- und Rippenprofile.

hintereinandergesetzte rechtwinkelige Pfeiler, in deren Ecken kleine Säulchen stehen, die über dem Kapitäl im Rundbogen in oft äußerst lebhaft ornamentierten Wulsten oder Rundstäben fortgesetzt sind und so das Portal franzartig umrahmen. Die verhältnismäßig kleinen Türöffnungen endigen in der Frühzeit in einem Rundbogen, später in dem sogenannten Kleeblattbogen (Fig. 110), oder sie erhalten einen wagrechten Kämpfer, wodurch das schon erwähnte halbkreisförmige Bogensfeld, das Tympanon, gebildet wird, welches, wie später auch die Portalumrahmungen, einen reichen bildnerischen Schmuck erhält, der an sich, namentlich in den nordischen Ländern, eine bedeutend höhere Stufe künstlerischen Geschmacks offenbart, als in der altchristlichen Zeit.

Die Fenster sind verhältnismäßig klein, zeigen im allgemeinen dieselbe Art der Durchbildung, wie die Portale, nur in bedeutend vereinfachten Formen; bisweilen sind die Fensterleibungen nur abgeschragt und mit einem oder auch mehreren herumlaufenden Wulsten und zierlichem Ornamentwerk geschmückt. Nach unten endigen die Fensteröffnungen in einer glatt abgeschragten Fläche, um dem Regenwasser entsprechenden Ablauf zu geben.

Die Gesimsformen (Sockel-, Gurt- und Dachgesims) lehnen sich an die Profile der Sockel- und Deckplatten der innern Pfeiler an. Der Sockel ist fast immer eine attische Basis; die Gurt- und Dachgesimse entwickeln sich aus einer wenig ausladenden Platte mit unterer Abschragung, an deren Stelle nach und nach ein flacher und später stark tragender Karnies, bisweilen auch eine flache Hohlkehle tritt, oft mit zierlicher Ornamentation.

Eine außerordentliche Mannigfaltigkeit entwickelt die romanische Baukunst in den mit den Gesimsen verbundenen Friesen, von denen uns in allererster Reihe als ganz besonders charakteristisch der Rundbogenfries (Fig. 104) auffällt, der in den verschiedensten Ausführungen fast ausnahmslos unter allen Gesimsen, den Gurt-, Dach- und sogar den schrägen Giebelgesimsen, hinläuft und eine ungemein malerische und glänzende Wirkung hervorruft. Von den zahlreichen andern Friesverzierungen seien nur noch der romanische Zahnschnitt (mit über Eck gestellten Bähnen, deren

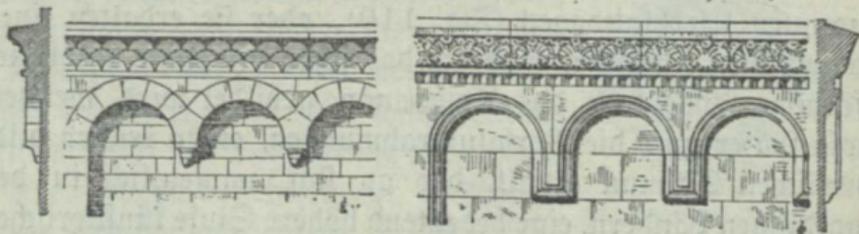


Fig. 104 Rundbogenfries.

Grundriß eine Zickzacklinie bildet), der Rundstab- oder Rollenfries, der Backen- oder Zickzack-, Schuppen-, Tau-, Kauten-, Schachbrett- und Diamantfries erwähnt, die in der späteren Zeit mehr oder weniger durch das Pflanzenornament verdrängt werden (Fig. 105).

Die Ornamentik verwendet Pflanzenformen, die aber nicht in naturalistischer Weise behandelt werden, sondern in kräftigen Linienführungen und Verschlingungen ein bestimmtes allgemeines Gesetz kennzeichnen. Meistens sind es fortlaufend verschlungene Bänder, aus denen drei-, vier- oder fünfteilige Blätter mit scharf ausgeprägten Rippen und lanzett- oder kreisförmigen Einzahnungen und Umränderungen herauswachsen, sich den Linienzügen streng unterordnend. Anreihungen von Perlen und sog. Diamantschnitte (kleine Pyramidenreihen) sind auf die Bänder, zwischen dieselben oder auf die Blattrippen eingesetzt (Fig. 100). Phantastische Menschen- und Tiergestalten, von tiefem symbolischen Gehalt, aber in naiver Auffassung und in äußerst lockerer Gruppierung, sind in das Ornament eingeflochten und mit demselben verwachsen (Fig. 106). Durch diese in Verbindung mit dem völligen Freiwerden von allen antiken Einflüssen, die kühne Linienführung, die kräftige Plastik und den scharfkantigen Schnitt, durch den ein ungemein lebhafter Wechsel zwischen Licht und Schatten erzielt wird, zeigt das romanische Ornament eine ungewöhnliche Originalität, Kraft und Frische, bei einem geradezu unerschöpflichen Reichtum, einem Hauptgrundzug der mittelalterlichen Kunst. Die höchste Prachtentfaltung entwickelt das romanische Ornament an den Portalen, an denen die umrahmenden Bögen und Gliederungen fast ganz

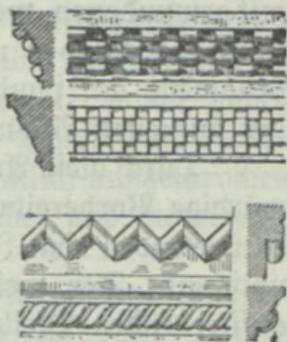


Fig. 105. Rollen-, Schachbrett-, Zickzack- und Taufries.

mit gewundenen, wellenförmigen und zickzackartig gebrochenen Linien, Schuppen und Flechtwerk, linearem und Pflanzenornament mit symbolischen Tier- und Menschengestalten in der buntesten Auswahl verziert sind.

Durch diese Ausstattung der Eingangsthüren wurde eine würdige Vorbereitung auf die Stimmung erzielt, die den Eintretenden im Innern einer romanischen Kirche umfängt. Der weite, hohe Raum, durch die von mächtig aufstrebenden Pfeilern getragenen Gewölbe harmonisch nach

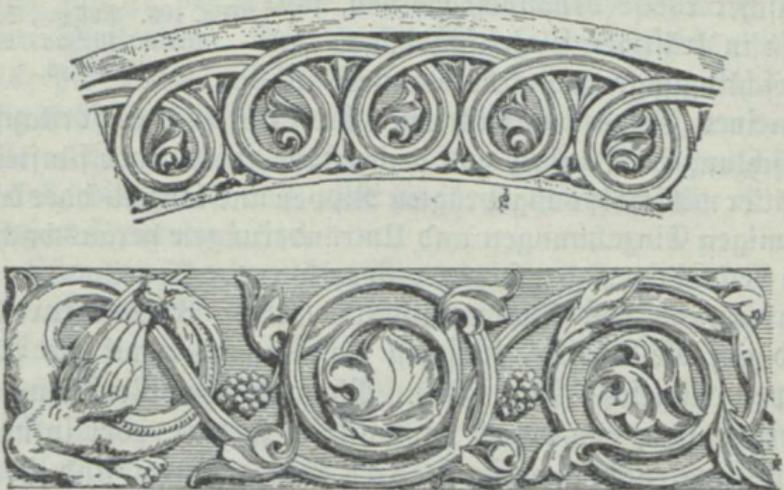


Fig. 106. Romanische Ornamente.

oben abgeschlossen, macht einen ungemein erhabenen und großartigen Eindruck. Die reichgegliederten Pfeiler erscheinen durch die Gewölbegurten wie durch ein Netzwerk verbunden; unwillkürlich wird der Blick aufwärts und durch die Bogebewegung der Rippen fortgeleitet, bis er in der Halbrundung des Chors über dem Hochaltar einen Ruhepunkt findet. Das mäßige Licht, welches durch die wenigen und kleinen Fenster dringt, erhöht noch den Ernst dieser Räume heiliger Ruhe und stiller Weltabgeschiedenheit.

Gleich großartig ist der äußere Gesamteindruck. Die gewaltigen und schweren, an sich aber schon malerisch gruppierten Baumassen steigern sich durch die immer imposanter gestalteten Türme, in denen die himmelanstrebende Idee des Christentums so schön und deutlich ausgesprochen wird, zu Gruppen von höchst bedeutender und monumentaler Wirkung (Fig. 92 u. 94).

**Kloster- und Profanbauten.** Der romanische Stil erhält seine erste Entwicklung an den Kirchenbauten, wird aber auch alsbald auf die Gebäulichkeiten für die geistlichen Genossenschaften, die Klöster, übertragen, wo er in den Kreuzgängen, d. s. hallenartige, überwölbte Umgänge um einen quadratischen Hof mit meist zierlichen Arkaden, sowie in den Baptisterien (Taufkapellen), Kapitelsälen (für Beratungen) und Refektorien (Speisesälen) zu einer glänzenden Entfaltung gelangt (Maulbronn, Bronnbach, Hirsau, Laach, Heilsbronn u. a.).

Auf diese Bauten für kirchliche Zwecke konnte jedoch der romanische Stil nicht beschränkt bleiben; es war selbstverständlich, daß er auch in der Bautätigkeit des wehrhaften germanischen Rittertums, das durch die Kirche eine religiöse Weihe erhielt, zur Geltung kommen mußte, und so sehen wir die meisten älteren mittelalterlichen Burgen im romanischen Stil, der sich in den kaiserlichen Schlössern und Burgen zu fürstlicher Pracht steigert (Wartburg, Münszenberg, die Kaiserpaläste zu Goslar, Gelnhausen, Wimpfen u. a.), wodurch derselbe einen hierarchisch aristokratischen Charakter erhält. Auch der Befestigung der Städte, den Stadttoren (Fig. 107), Stadttürmen und Rathhäusern, ja selbst der bürgerlichen Architektur drückt der romanische Stil seinen kennzeichnenden Stempel auf, gelangt aber in der letzteren nur ausnahmsweise zu monumentaler und künstlerischer Ausbildung.

Die Bildnerei und Malerei konnten in der romanischen Zeit, in der jeder einzelne sich den Massen, den Genossenschaften oder Korporationen unterzuordnen hatte, wo die

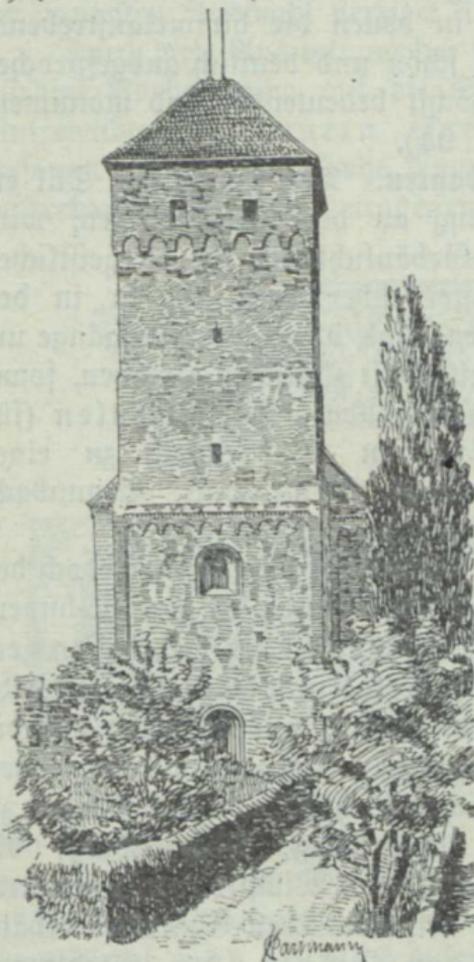


Fig. 107. Torturm zu Nürnberg.

strenge kirchliche Tradition die Gesetze für die Kunst diktierte, nur insoweit sich entwickeln, als die strenge Unterordnung unter das Ganze und die Einfügung in einen bestimmten von der Kirche vorgeschriebenen Rahmen dies gestattete. Sie waren also reine Monumentalkünste, völlig abhängig von der Architektur, die die einzelnen Künste in ihren Dienst stellt und ihnen die Plätze anweist. Deshalb konnte auch ein individuelles Schönheitsgefühl nicht zur Entfaltung kommen.

In der Bildhauerei zeigen die figürlichen Darstellungen, da das Studium der Natur durch den Geist des Christentums eher gehemmt als geför-

dert wurde, viele Mängel in der anatomischen Auffassung und den Verhältnissen. Die Bildwerke haben anfänglich eine starre, leblose Haltung, die erst in der spätromanischen Zeit einer gewissen Mannigfaltigkeit in der Stellung und Bewegung weicht.

Der fast antike Wurf der Gewandung, die in konzentrischen Ellipsen geschwungenen Falten des Obergewandes und namentlich die typischen, stets parallel geordneten Röhrenfalten des Unterkleides, sowie eine Vorliebe für Arabeskenfriese bilden stilistische Eigentümlichkeiten (Fig. 108). In den Gesichtszügen kennzeichnet bei aller Unbeholfenheit in der technischen Behandlung der strenge, oft feierliche ernste Ausdruck eine tiefe religiöse Auffassung. Der Malerei fällt zunächst die Aufgabe zu, die Säulen, Kapitäle, Gurten, die Wände des Chors und namentlich der Apsis mit Naturfarben oder mit hand- oder teppichartigen, aus den romanischen Ornamenten entwickelten Flächenmustern zu bemalen; dann aber erhält sie auch in der Bemalung der Decken und obern Wandflächen einen weiten Spielraum. In der Regel sind es die Gestalten Christi und der Apostel, Kirchenväter, Evangelisten usw., die auf dem trockenen Verputz in markigen Zügen und in lebhafter Farbenwirkung aufgetragen sind, die namentlich in den Gemälden der Apsis (am häufigsten das Bild des Erlösers mit dem Lebensbuch auf einem von Engeln gehaltenen Bogen) alle Kraft zusammenrafft. Eine neue Technik entsteht in der Glasmalerei durch Zusammensetzung farbigen Hüttenglases, später mit eingebrannten Umrissen, leichten Schattierungen, Pflanzenornamenten und scharf gezeichneten Figuren, wobei jedoch nur wenig Farben zur Verwendung kommen. Nur die sogenannte Grisaille, das ist eine von einigen geistlichen Orden entwickelte eigenartige Manier grau in grau gemalter Glasfenster mit teppichartigen Mustern und



Fig. 108. roman.  
Statue von der Kirche  
zu St. Donnino.

wenig Farben, beschränkt sich auf das rein ornamentale Gebiet.

In der Kleinkunst entwickelt sich bald eine sehr rege Tätigkeit. Wenn sich die Freude an derselben schon an der häufigen Verwendung der oft recht primitiven Steinmosaik offenbart, mit der Wände und Fußböden dekoriert sind, so zeigt sie sich noch viel mehr in den zahlreich erhaltenen Elfenbeinschnitzereien und Goldschmiedewerken der Kirchengерäte, an denen auch schon Glasfluß (Email) zur Verwendung kommt, an den Wandplatten und Reliefs aus Bronze, den ehernen Türen und namentlich auch in den oft sehr reichen und zierlich gearbeiteten schmiedeisernen Beschlägen der Holztüren, in denen uns schon eine hohe Stufe der Schmiedekunst entgegentritt. Einem ungemein regen künstlerischen Leben begegnen wir in der Miniaturmalerei, die sich den Schmuck der Kirchenbücher zur Aufgabe macht. Sie weicht zwar in den überaus phantasievollen Initialen und dem sonstigen ornamentalen und figürlichen Schmuckwerk jener Zeit in keinem Punkte von den oben charakterisierten Grundzügen der romanischen Epoche ab, erweitert aber ihr Darstellungsgebiet und erreicht bisweilen eine Feierlichkeit des Ausdrucks, die uns von dem gewaltigen geistigen Ringen der Zeit sprechendes Zeugnis gibt.

**Entwicklung und Verbreitung in den einzelnen Ländern.** Während die frühromanische Bauweise noch die Einflüsse der vorangegangenen Kunst zu erkennen gibt, entwickelt der ausgereifte romanische Stil eine ungewöhnliche Eigenart und Kraft, die schließlich in einer ungemeinen Verbreitung desselben über das ganze christliche Europa zum Ausdruck kommt. Die vollkommenste und einheitlichste Entwicklung erreichen die Bauten in Deutschland, wo wir namentlich in den Dombauten am Rhein, zu Speier, Worms, Mainz, Laach, die herrlichsten Denkmale finden. Ferner seien erwähnt

die Dome zu Hildesheim, Braunschweig, Soest, Osnabrück, Trier, Limburg, Bamberg, Augsburg, die Klosterkirchen zu Paulinzelle, Heilsbronn, Hirfau, Maulbronn.

In den außerdeutschen Ländern konnte die volle Reinheit der romanischen Kunstform, die lediglich aus dem urgermanischen Volksgeiste geboren wurde, nicht erhalten bleiben; es treten fremde Beimengungen ein und zwar in um so stärkerem Maße, je mehr das germanische Element in der angestammten Bevölkerung verschwindet. Italien zeigt in Rom und Toskana in der reichen Säulen-

stellung (oft fünf Schiffe), den flachen Dächern und namentlich in den Details einen mächtigen Einfluß der römischen Antike; wir finden dort meist nur einen

Glockenturm (Kampänile) außer Verbindung mit der Kirche. In Sizilien, Venedig und besonders auch in

Spanien kommt die Berührung mit den byzantinischen und islamitischen Formen zur Geltung. Auch im Süden von Frankreich macht sich die Annäherung an die römische Kunst bemerkbar, während im Norden die deutschen Formen nahezu unverändert geblieben sind. In England verschmelzen die von den Normannen dahin verpflanzten romanischen Typen mit den Holzkonstruktionen der nordischen Völker, und in Norwegen erkennen wir an den dortigen Holzkirchen den Einfluß der romanischen Kunst nur noch in

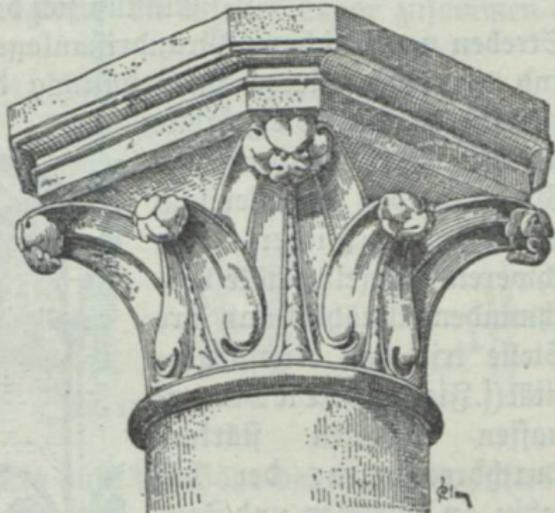


Fig. 109. Knospenkapitäl.

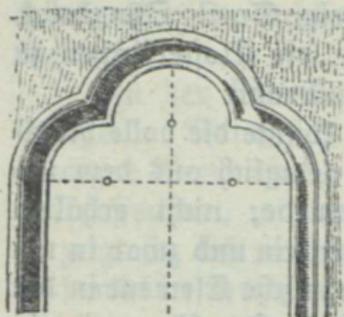


Fig. 110. Kleeblattbogen.

Streben nach reicherer Grundrißanlage, größerer Leichtigkeit und phantasievollerer Ausgestaltung der Einzelformen bemerkbar machte. Die gesamte Anlage wird reicher; die Pfeiler werden schlanker und lebendiger gegliedert; die schweren Würfelskapitäl verschwinden allmählich; an ihre Stelle tritt das Knospenkapitäl (s. Fig. 109). Die Mauer-massen erhalten stärkere Durchbrechungen; der bis dahin an Portalen und Fenstern ausschließlich verwendete Rundbogen überhöht sich, wird oft dreiteilig zum Kleeblattbogen (Fig. 110); sogar der Hufeisen- und Zackenbogen der arabischen Kunst finden sich vereinzelt (St. Quirin zu Neuß s. Fig. 111). Die charakteristischste Erscheinung in der neuen

der Grundrißanlage, den abgestuften Dächern und einigen Detailformen.

**Übergangsstil.** Schon von der Mitte des 12. Jahrhunderts an treten in der romanischen Baukunst auffallende Veränderungen ein. Die Kreuzzüge brachten eine Berührung mit den leichten, üppigen Formen der orientalischen Baukunst, deren Einfluß sich bald in einem lebhaften

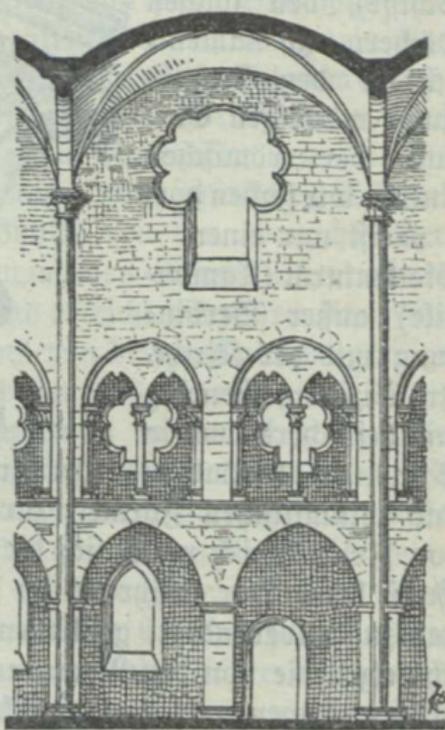


Fig. 111.

System der Quirinstirche zu Neuß (1209).

Bewegung ist jedoch der Spitzbogen, der zunächst nur in untergeordneten Formen erscheint, schließlich aber zu durchgreifender Bedeutung gelangt. Von den in Fig. 112 a, b und c dargestellten Spitzbogenformen ist es hauptsächlich die des ersteren (a), stumpfen oder gedrückten Spitzbogens (b ist der normale oder gleichseitige, c der steile oder lanzettförmige Spitzbogen), die in der Übergangszeit zur Verwendung kommt. Der Spitzbogen zeigte sich für die Überwölbung komplizierter Grundrissanlagen weit geeigneter als der Rundbogen; durch ihn wurde es erst ermöglicht, die Pfeiler enger zusammen-

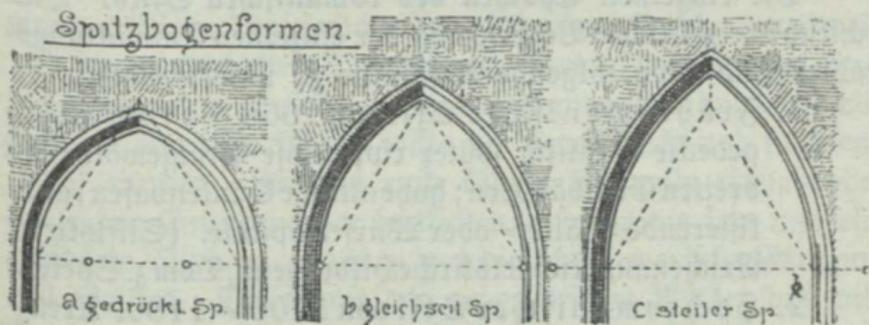


Fig. 112.

zurück, ohne gleichzeitig auch die Höhe des Scheitelpunktes verändern zu müssen.

Dieser bedeutende konstruktive Vorteil ist die Ursache dafür, daß der Spitzbogen zunächst bei den Arkaden und der Anlage der innern Gewölbe angewendet wird, während man bei den Fenstern und Portalen noch am Rundbogen festhielt. Allein auch hier verschwindet derselbe immer mehr, bis er etwa um die Mitte des 13. Jahrhunderts vom Spitzbogen vollständig verdrängt wird. Damit hat sich aber auch allmählich eine völlige innere Umwandlung der romanischen Kunstformen vollzogen, so daß wir um diesen Zeitpunkt in eine neue Stilepoche eintreten, die gotische.

Der Übergangsstil wird bisweilen als eine selbständige Kunstrichtung betrachtet oder auch als Vorstufe des gotischen Stils; derselbe gehört aber seiner ganzen Wesenheit nach zur romanischen Kunstform, die in ihm während der glanzvollen Kaiserzeit der Hohenstaufen ihre höchste Blüte erreicht. In dem erstaunlichen Reichtum an Monumenten (die Dome von Mainz, Worms, Limburg a. d. Lahn, Raumburg, Bamberg u. v. a.) aus dieser Zeit charakterisiert der romanische Stil wohl die bedeutungsvollste Epoche einer ausgesprochen nationalen, spezifisch deutschen Kunst.

Die einzelnen Epochen des romanischen Stils. Hinsichtlich der zeitlichen Begrenzung der einzelnen Entwicklungsstadien sind etwa folgende Abschnitte zu unterscheiden:

1. Frühromanischer Stil von 1000 — 1100. Flachgedeckte Basilika, später rippenlose Gratgewölbe mit breiten Gurtbändern; hohe attische Säulenbasen; antikisierende Blätter- oder Würfelskapitäl. (Stiftskirche Reichenau, Michaelskirche Hildesheim, Dom z. Speier.)
2. Hochromanischer Stil von 1100 — 1180. Kreuzrippengewölbe; reiche Gliederung der Pfeiler, Gurten und Rippen, Basis mit Eckblatt, Kelch- oder geziertes Würfelskapitäl, reiche Ausbildung der Portale. (Dom zu Worms, Abteikirche Laach.)
3. Spätromanischer oder Übergangsstil von 1180 bis 1250. Spitzbogen in den Arkaden, an Fenstern und Türen, an letzteren auch der Kleeblattbogen; sehr flache Säulenbasen mit tiefeingeschnittenen Kehlen; Säulenring, Radfenster. (Dom zu Limburg und Bamberg, Kirche zu Gelnhausen.)

### Der gotische Stil.

Mit dem Untergang des Hohenstauffischen Kaiserhauses war die europäische Machtstellung des deutschen Reiches ge-

brochen. In der allgemeinen Zerrüttung und Verwirrung, die nunmehr über dasselbe hereinbrach, ging ihm die Führerschaft unter den christlichen Völkern des Abendlandes verloren, und der Schwerpunkt verlegte sich immer mehr nach Frankreich, wo das neu erstandene Königtum allmählich zu tonangebender Bedeutung gelangte. Hier hatte auch die gewaltige Bewegung, welche durch die Kreuzzüge im Abendlande hervorgerufen wurde, die begeistertsten Anhänger gefunden und die Kunde von den wunderbaren Abenteuern dieser phantastischen Fahrten ins Morgenland eine eigentümlich schwärmerische Richtung entfaltet, welche bald in einem völligen Umschwung der bisherigen Anschauungsweise und einem lebhaften Ringen nach neuen Formen zum Ausdruck kam. Der Fesseln strenger Gebundenheit durch die einseitige klösterliche Pflege sollte die Kunst nach und nach entledigt werden. Freiheit und kühne, lichtvolle Erhabenheit sollte der Grundzug der baulichen Erscheinung sein und eine mystische Wirkung ausüben auf die schwärmerische Erregung des Geistes. Die Kunst der orientalischen Völker bot willkommene neue Formen; die Aufnahme des Spitzbogens ermöglichte eine gänzliche Umgestaltung der bisherigen, nunmehr allzu schwerfällig erscheinenden Bauweise. An der Abteikirche zu St. Denis bei Paris (1140—1150) kamen erstmals die neuen Forderungen zu ausgesprochener Geltung, und Nordfrankreich, speziell Isle de France, wurde zum Ausgangspunkt der neuen Stilrichtung. Die Italiener, denen der Gegensatz derselben zu der ihre ganze Auffassungsweise beherrschenden Antike als gar zu schroff vorkommen mochte, nannten dieselbe „gotisch“ und verbanden damit den Inbegriff des barbarischen und unzivilisierten, eine Bezeichnung, die schließlich, so wenig Berechtigung sie auch für sich hat, allgemein geworden ist.

In ungewöhnlich rascher Weise entwickelte und ver-

breitete sich der neue Stil; nach 50 Jahren schon (um 1200) ist er in England allgemein üblich geworden und 50 Jahre später auch in Deutschland, der eigentlichen Heimat des romanischen Stils, durchgedrungen. Gerade hier, im Lande der Minnesänger und der Zünfte, im Zeitalter der Scholastik und der Mystiker, die die ganze Philosophie des Mittelalters auf das religiöse Gebiet lenkten, sollte der gotische Stil seine vollkommenste Reife erhalten. Das schon im 12. Jahrhundert entwickelte rege kirchliche Leben hatte das religiöse Gefühl überall in den Vordergrund gestellt und nach und nach einen Geist willensstarker christlicher Gesinnung und tiefer Frömmigkeit hervorgerufen, der alle Gesellschaftsschichten durchdrang und schließlich zu einer überwiegenden, oft zu religiöser Begeisterung und Ekstase sich erhebenden Macht wurde, die in den großartigsten Bauwerken sprechend zum Ausdruck kam. Da bei dem ans Abenteuerliche grenzenden Unternehmungsgeiste der Zeit die Verkörperung der himmelanstrebenden Idee fast alle Rücksichten auf örtliche und reale Verhältnisse überwog, gingen die Entwürfe zu den grandiosen mittelalterlichen Bauwerken oft ins Ungemessene und überstiegen alle Grenzen der Möglichkeit, so daß so manches derselben dem Schicksal verfiel, unvollendet zu bleiben. Die Ausführung selbst bedeutet die Vereinigung der künstlerischen Kräfte einer ganzen Generation zu einem großen Gesamtwerke und war nur möglich zu einer Zeit, in der die Kunst wahrhaftes Gemeingut derselben war. Darum wurden diese Bauwerke so kühn und mannigfaltig, so reich in der Ausstattung und so vollendet in der Technik; dadurch wird auch der massige Baukörper der vorhergehenden Epoche, dessen Ausführung fast ausschließlich den geistlichen Genossenschaften oblag, in einen ungleich beweglicheren Organismus verwandelt, in welchem überall kräftig aufstrebendes Leben pulsiert.

**Grundrißanlage.** Von der gotischen Baukunst wird der Grundplan der romanischen Basilika hinsichtlich Anordnung der Räume im wesentlichen beibehalten. Wir finden meist ein aus dem Mittel- und zwei (bei größeren Anlagen vier) Seitenschiffen bestehendes, von Westen nach Osten gerichtetes Langhaus, das Querschiff (bei größeren Anlagen dreischiffig), den Chor und an der Westseite eine Vorhalle (Paradies). Die schon bei Betrachtung des

Übergangsstils erwähnte, durch Anwendung des Spitzbogens bedingte hohe Fortentwicklung der Gewölbe-technik führte zu manchen Umgestaltungen. Man hielt nur noch für die Vierung an der quadratischen Grundform fest, gab aber den Gewölbejochen (Gewölbefelder, Traveen) des Mittelschiffes in der Längsachse die gleiche

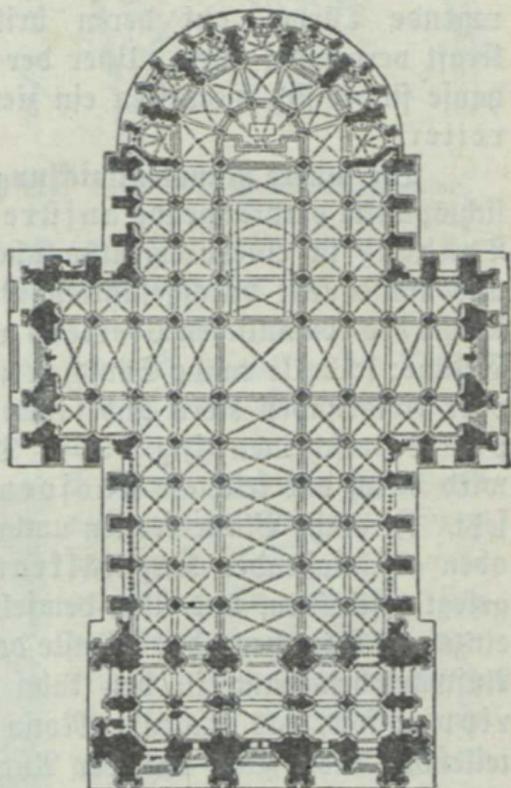


Fig. 113. Grundriß vom Dom zu Köln.

Breite wie denen der Seitenschiffe, so daß also auch die gleiche Anzahl Gewölbefelder gebildet wurde (Fig. 113). Auf weite und reiche Ausgestaltung des Chorraums wurde ein Hauptgewicht gelegt; er wurde nicht mehr halbrund, sondern polygonal angelegt und erhielt in der Regel einen vollständigen Chorumgang und äußerst wirkungsvollen

Kapellenkranz. Die Krypta fällt allmählich weg; der Chor wird daher nur um wenig erhöht. An Stelle der hohen Stufen tritt der häufiger angewendete Lettner (s. S. 87). Die Zahl der Türme wird beschränkt; an der Westseite stehen ein oder zwei kühn sich erhebende, hochragende Türme, auf deren brillante Durchführung alle Kraft verwendet wird. Über der Bierung oder dem Altarhause findet sich bisweilen ein zierlicher hölzerner Dachreiter.

Die innere Raumentwicklung zeigt die alle andern Gesichtspunkte verdrängende aufstrebende und auflösende Tendenz in einem eigentümlichen, markant ausgeprägten und konsequent durchgeführten Bildungsgesetz. Die starre Masse des romanischen Pfeilers weicht einem feingliederigen Gefüge; schlanke runde Säulchen umstellen den quadratischen oder kreisrunden Kern und lassen das Ganze als Bündelpfeiler erscheinen (Fig. 130). Das schwere Würfelkapitäl wird durch das leichtere Knospenkapitäl (s. Fig. 109) ersetzt. Zierliche Blätterkronen umlaufen den die Pfeiler nach oben abschließenden Kapitälkranz, auf dem sie wie aufgelegt erscheinen, und über demselben setzt sich die durch die einzelnen Säulchen oder Dienste der Bündelpfeiler markierte Aufwärtsbewegung in den kühn ansteigenden Gewölberippen fort, das tragende Motiv auf die ganze Decke vertheilend. Diese zieht aus der Anwendung des Spitzbogens einen bis dahin ungeahnten Gewinn. Dadurch, daß die Pfeiler und Dienste für das Hauptschiff enger zusammengestellt werden konnten, wurden die Gewölbfelder viel kleiner und die Decke in sich zusammenhängender; die Gewölbekappen konnten also bedeutend leichter ausgeführt werden und zwar in demselben Maße, in welchem die Rippen vermehrt wurden. Man begnügte sich deshalb bald nicht mehr mit dem spitzbogigen Kreuzgewölbe, welches nur zwei Dia-

gonalrippen enthielt, sondern wählte die sechsteilige Gewölbekonstruktion (s. Fig. 114). Über der Vierung, deren Gewölbekappen alsdann gar zu groß erschienen, erzielte man eine Einteilung in kleinere Felder durch Einfügung von

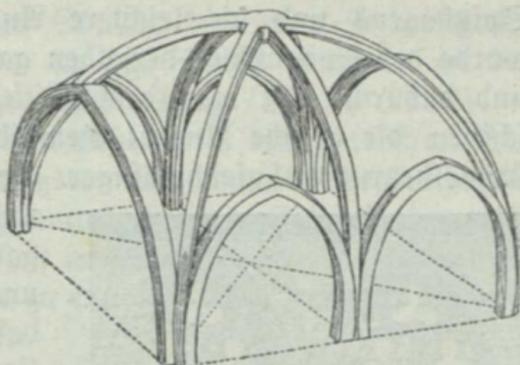


Fig. 114. Sechsteilige Gewölbekonstruktion.

Gewölberippen in Sternform (vgl. Fig. 93), wodurch die sogenannten Sterngewölbe entstanden, die bei fortschreitender Entwicklung in dem Streben nach größerer Pracht immer reicher ausgebildet wurden und zuletzt in die Netzgewölbe übergingen, an denen die ursprüngliche Einteilung in Gewölbejoche nicht mehr zu erkennen ist (s. Fig. 115).

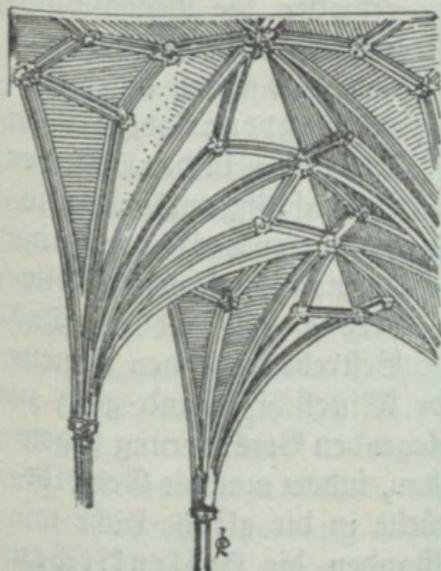


Fig. 115. Netzgewölbe.

Dadurch erscheint die Decke nicht mehr als eine schwer belastende Masse; sie ist aufgelöst in ein netzartig sich verästelndes System von Rippen, in welches die durch die Pfeiler bewirkten aufstrebenden Kräfte übergehen und in welchem sie gleichsam ausklingen.

Diese Gewölbekonstruktion wurde aber auch für die Ausgestaltung der raumeinschließenden Wände von größter Bedeutung. Durch Einführung des

Spitzbogens und die leichtere Ausführung der Gewölbe wurde der Seitenschub derselben ganz bedeutend verringert, und dadurch, daß man dem Mittelschiff und den Seitenschiffen die gleiche Anzahl Gewölbejoche gab, wurde der Gewölbedruck viel gleichmäßiger. Er konnte durch die Pfeiler und deren Verstärkung fast ganz aufgefangen und nach unten geleitet werden, so daß sich die dazwischenliegenden Wandflächen fast beliebig durchbrechen ließen. Die Fenster konnten daher ungewöhnlich weit und hoch angelegt werden, um dem Lichte möglichst großen Eingang ins Innere zu bieten. Auch unterhalb der Fenster erhielten die Mittelschiffswände Durchbrechungen; man gab ihnen durch Anordnung von arkadenartigen Umgängen in der Höhe der Seitenschiffgewölbe, die sogenannten Triforien, eine harmonisch bewegte Gliederung (Fig. 116). Das Bestreben, die den Innen-

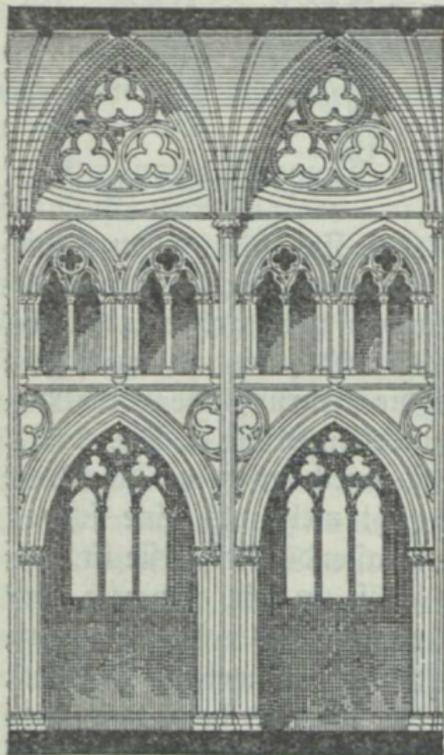


Fig. 116. Gotisches Langhaussystem  
(von der Kathedrale zu Bistfeld).

raum nach oben zu einengende Mittelschiffswand ganz zu entfernen, führte zu einer grundlegenden Veränderung gegenüber dem romanischen Basilikenbau, indem man die Gewölbedecken der Seitenschiffe hinaufrückte in die gleiche Höhe wie die des Mittelschiffs. So entstanden die Hallenkirchen mit gleich hohen Mittel- und Seitenschiffen unter einem



Fig. 117.  
Fiale.

Dache, ein neues System, das schon in der Frühgotik austritt — in Deutschland erstmals an der Elisabethkirche in Marburg (1235—1283) — und welches fortan neben dem der gotischen Basilika (mit niedrigeren und schmalen Seitenschiffen) zur Anwendung kommt. Bei den Hallenkirchen wird in der späteren Zeit, um eine noch größere Einheitlichkeit des Raumes zu erzielen, das Querschiff meistens ganz weggelassen.

Die Grundzüge des äußeren Aufbaues der gotischen Kirche charakterisieren sich zunächst in den Strebepfeilern, d. s. an den äußern Mauerflächen aufsteigende Verstärkungen der innern Wandpfeiler, die den Seitenschub der

Gewölbe aufnehmen und auf die Fundamente überführen. Sie sind meist in gleicher Breite wie die innern Pfeiler angelegt, verjüngen sich aber nach oben nach dem Maße des zu leistenden Gegendrucks in mehreren Absätzen und endigen über dem Dache in den schlanken, wie zierliche Türmchen aussehenden Spitzsäulen oder Fialen (Fig. 117), die die Widerstandskraft der Strebepfeiler durch senkrechten Druck von oben verstärken. Bei den Basiliken zeigte sich bald die Notwendigkeit, das stark überhöhte Mittelschiff von außen zu stützen, um eine zu starke Massenvermehrung namentlich der innern Pfeiler zu umgehen. Es geschah dieses durch die Strebebögen (Schwib-

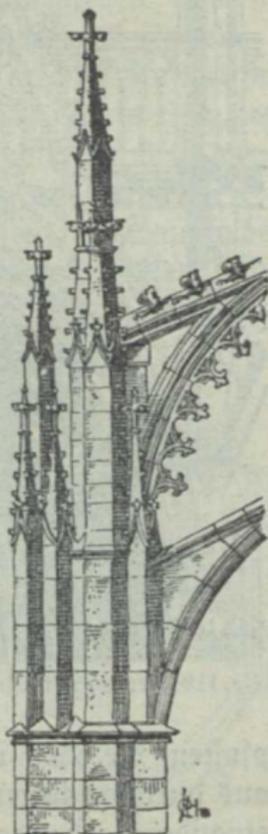


Fig. 118. Strebepfeiler  
mit Strebebögen.

bögen), welche den Gewölbeschub des Mittelschiffs über das Dach des Seitenschiffs hinweg auf die stark ausgebildeten Strebepfeiler des letzteren übertragen (Fig. 118). Sie bilden also schräg eingespannte Brücken zwischen diesen und den Strebepfeilern des Mittelschiffs und bringen das Tragen prächtig zum Ausdruck.

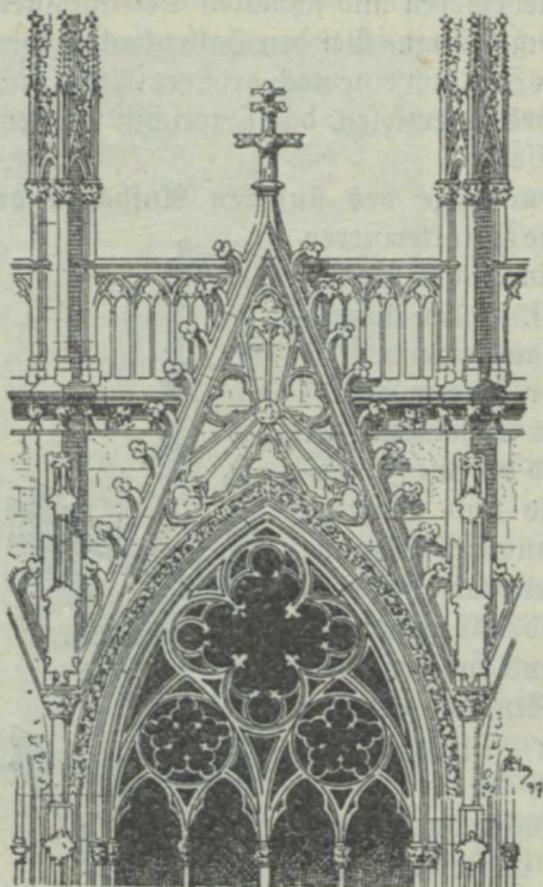


Fig. 119. Fenster mit Wimperg (vom Dom zu Köln).

Durch die Strebepfeiler werden die äußern Mauerflächen in senkrechte Felder geteilt, in welchen die großen und namentlich bei den Hallenkirchen ungewöhnlich hohen Fenster liegen. Diese sind oben mit dem

Spitzbogen abgeschlossen und zwar in der Blütezeit meist mit dem gleichseitigen, später mit dem steilen (s. Fig. 112). Die große Weite der Fenster macht eine Ein-

teilung notwendig durch einen oder mehrere schmale Stein-

pfeiler, die oben im Spitzbogenfelde durch äußerst kunstvoll aus durchbrochenen Steinplatten gefügte Verzierungen untereinander verbunden werden (Fig. 119). Man nennt diese ausschließlich mit Lineal und Zirkel nach rein geometrischen

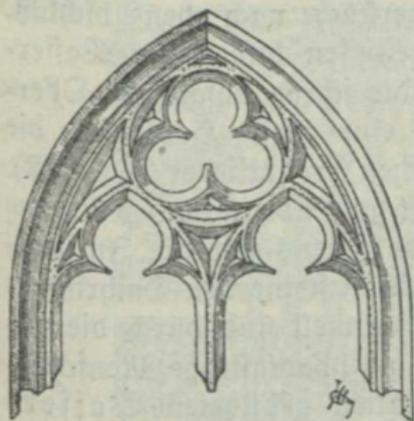


Fig. 120. Maßwerk aus der Blütezeit.

Motiven zusammengesetzten Verzierungen Maßwerke; dieselben gehören zu den Glanzpunkten der Gotik (Fig. 120 u. 121). Bei der beträchtlichen Höhe der Außenmauern war es notwendig, in Höhe des Dachfußes und unmittelbar unter den Fenstern (ähnlich den innern Trisorien) galerieartige Umgänge anzulegen, um bei

Kapitel 120. Reparaturbedürftigkeit namentlich an den Fenstern die betreffenden Teile zugänglich zu machen. Diese Umgänge wurden bald zu dekorativen Arkaden umgebildet und namentlich in der französischen Gotik ausgiebig angewendet. Sie bilden mit den wenigen Gesimsen diejenigen Bauglieder, die eine horizontale Einteilung der Wände andeuten. Der nach oben einfach abgeschrägte oder in einer flachen Wellenlinie profilierte Sockel gibt dem Bau eine feste Unterlage; ein unter den Fenstern hinlaufendes schmales, aber scharf profiliertes Gesimsband, das sogenannte Kaffgesims, leitet das von den Wänden abfließende Regenwasser nach außen ab (s. Profil Fig. 122), und das ähnlich gebildete, oft mit einem Blumenfries verzierte Kranzgesims gibt der

Reparaturbedürftigkeit namentlich an den Fenstern die betreffenden Teile zugänglich zu machen. Diese Umgänge wurden bald zu dekorativen Arkaden umgebildet und namentlich in der französischen Gotik ausgiebig angewendet. Sie bilden mit den wenigen Gesimsen diejenigen Bauglieder, die eine horizontale Einteilung der Wände andeuten. Der nach oben einfach abgeschrägte oder in einer flachen Wellenlinie profilierte Sockel gibt dem Bau eine feste Unterlage; ein unter den Fenstern hinlaufendes schmales, aber scharf profiliertes Gesimsband, das sogenannte Kaffgesims, leitet das von den Wänden abfließende Regenwasser nach außen ab (s. Profil Fig. 122), und das ähnlich gebildete, oft mit einem Blumenfries verzierte Kranzgesims gibt der

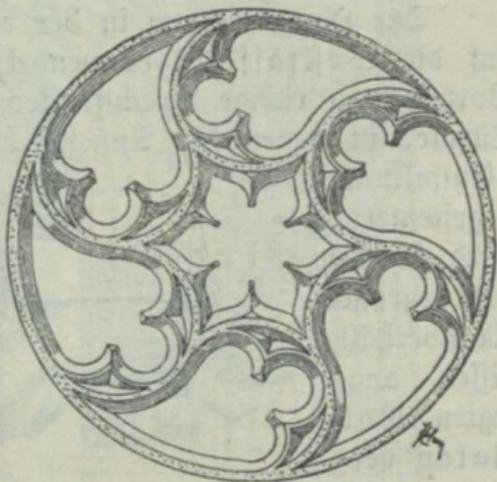


Fig. 121. Maßwerk mit Fischblasen (Spätgotik).



Fig. 122. Got. Gesimse.

Die Querschiffe erhielten meist reich durchbrochene, mit Maßwerk geschmückte oder verblendete Giebel.

Der Hauptreichtum in der äußern Gestaltung wurde auf die Westfassade verwendet; hierher legte man die Portale und riesige Prachtfenster; hierher kamen auch die Türme, in denen die Außenarchitektur zur großartigsten Entfaltung gesteigert wird. An den stets in großen Maßverhältnissen angelegten Portalen verbleibt hinsichtlich der

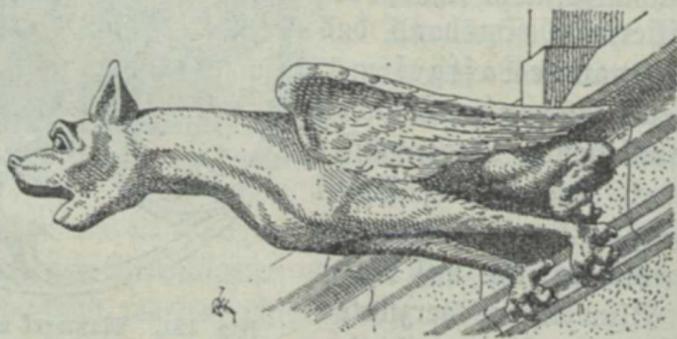


Fig. 123. Wasserspeier.

äußern Mauerfläche nach oben Abschluß. In allen Gesimsen bilden der Wassererschlag, d. i. die schräg abfallende Oberfläche, und eine tiefe Hohlkehle die charakteristischen Profilglieder (Fig. 122). Für möglichst gute Ableitung des Regenwassers wurde bestens gesorgt. In sorgfältigst verkitteten steinernen Dachrinnen wurde es gesammelt und durch die als frazenhafte und phantastische Menschen- und Tiergestalten gebildeten Wasserspeier weit von den Mauern fortgeschleudert (Fig. 123). Die Dächer selbst machte man immer höher und steiler, und da die Dachflächen dadurch sichtbar wurden, verzierte man sie häufig mit Flächenmustern aus farbigen Tonziegeln.

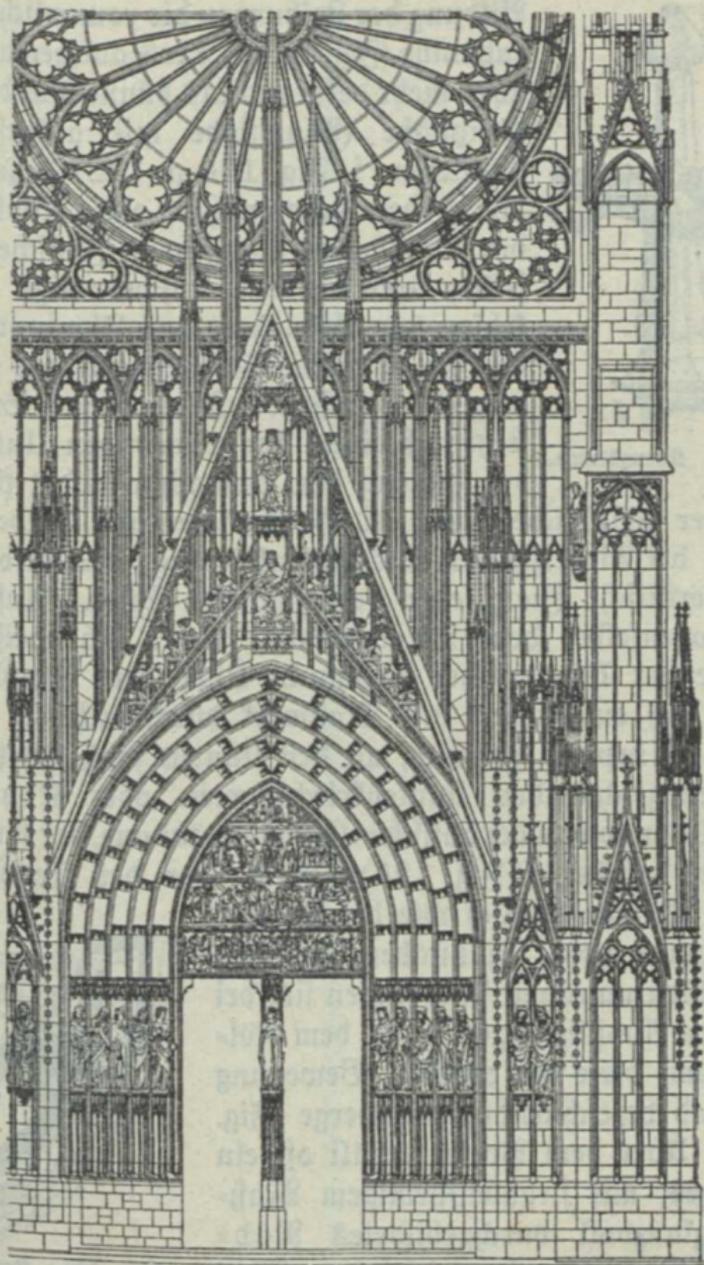


Fig. 124. Hauptportal vom Münster zu Straßburg.



Fig. 125. Kreuzblume.

Bildung der Leibungen die romanische Umrahmung (Fig. 124). Die Säulchen werden aber mehr dekorativ als dünne Rund- oder Spitzstäbe (Rundstäbe mit aufgesetztem Blättchen, s. Fig. 130 u. 132) behandelt, die in der späteren Zeit ohne Kapital in den Spitzbogen übergehen. Zwischen dieselben treten breite, nischenartige Hohlkehlen zur Aufnahme von Figurenreihen, die sich oben im Scheitelpunkt des Spitzbogens schließen. Jede dieser Statuen steht auf einem konsolenartigen Untersatz, der zugleich den Baldachin bildet für die darunter befindliche Figur. Diese Konsolen und Baldachine, letztere bei Einzelfiguren mit Fialenkrönung, sind besonders charakteristische Zierglieder des gotischen Stils. Auf dem Spitzbogenseide, dem Tympanon, findet sich meist ein sehr reicher bildnerischer Schmuck. Über dem Spitzbogen erhebt sich ein steiler, mit Maßwerk durchbrochener Ziergiebel, Wimperg genannt, an den Kanten reich besetzt mit den kennzeichnenden Kantenriechblumen oder Krabben (Fig. 126) und von der gotischen Endigungsblume, der Kreuzblume, bekrönt (s. Fig. 125). Auch über den Fenstern, die im übrigen ähnlich wie die Portale mit Rund- oder Spitzstäben zwischen Hohlkehlen umrahmt sind, finden sich bei reicheren Ausführungen (z. B. dem Kölner Dom) diese die vertikale Bewegung sprechend bezeichnenden Wimperge (Fig. 119). Über dem Portal erhält oft ein mächtiges, mit strahlenförmigem Maßwerk glanzvoll durchgebildetes Rad- oder Rosenfenster seinen Platz



Fig. 126. Krabbe.

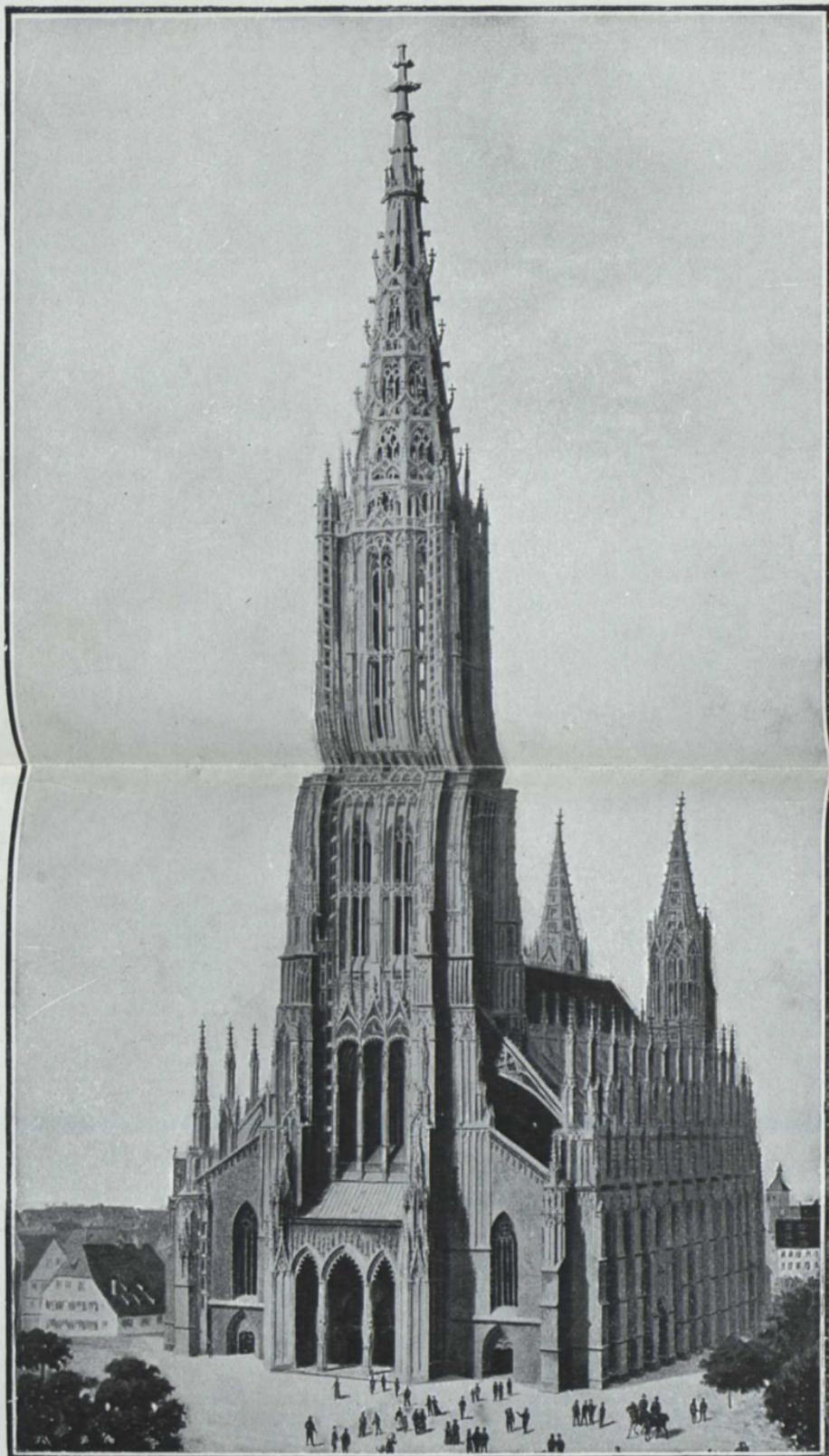


Fig. 127. Hauptansicht vom Münster zu Ulm.

(Die berühmte Rosette über dem Hauptportal des Straßburger Münsters hat 14 m Durchmesser, siehe Fig. 124). Die höchsten künstlerischen Leistungen stellen aber die Türme dar. Sie steigen über einer fast immer quadratischen Grundfläche in mehreren, durch Kaffgesimse und Galerien markierten, schön abgestuften Geschossen auf zu ungewohnter Höhe, an den Ecken von mächtigen, nach oben immer mehr sich verjüngenden und in Fialen sich auflösenden Strebebeylern flankiert, zwischen denen riesige Prachtfenster liegen. Hoch oben, weit über dem Dachfirst des Riesenbaues, gehen dieselben in ein Geschöß von achteckiger Grundform über, auf dessen oberer Galerie sich die gewaltige, steil und kühn aufsteigende Turmpyramide erhebt, ganz zusammengesetzt aus mit Maßwerk durchbrochenen Steinplatten, und auf der äußersten Spitze von einer Kreuzblume gekrönt (siehe Fig. 128). Die großartigsten Verhältnisse liegen diesen Türmen zu Grunde; mit staunenswerter Sicherheit, bis zur äußersten Grenze konstruktiver Leichtigkeit gehend, sind sie ausgeführt. Sprechender und vollkommener hätte die himmelanstrebende Idee des Christentums nicht in Stein gemeißelt werden können, als in diesen wunderbaren Bauwerken der gotischen

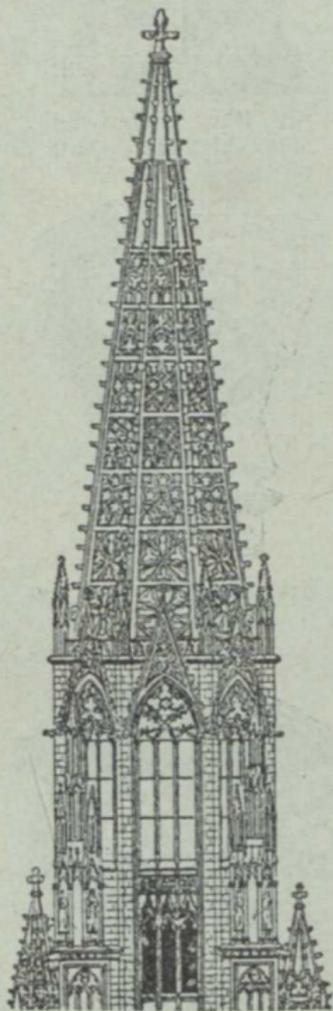


Fig. 128. Pyramide d. Münster-  
turms zu Freiburg i. B.



Fig. 129. Pfeilersodell  
(aus Schloß Wertheim).

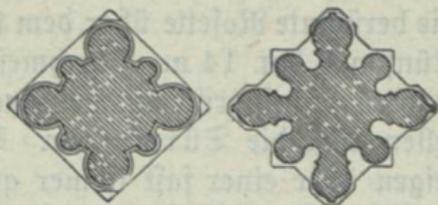


Fig. 180.  
Pfeilerquerschnitte.



Frühgotisches Kapitäl von  
Wimpfen i. L.



Epätgotisches Kapitäl von  
Frlingen. Fig. 181.

Zeit, in denen alle Teile mit einer markant ausgeprägten Konsequenz auf die Auflösung der Massen, das „Ausleben der Kräfte“, gewissermaßen die Vergeistigung der Materie, hinweisen (Fig. 127).

Die gleiche Vollkommenheit in der Durchführung dieses Gedankens bei derselben Sicherheit in der Konstruktion bewundern wir im Innern der durchgebildeten gotischen Kirchen. Die ungeheuren, ganz in Stein erbauten und zu außerordentlicher Höhe aufgeführten Hallen zeigen die weitgehendsten Mauerdurchbrechungen; nirgends finden wir ein Übermaß von Pfeilerstärke, nirgends einen Überschuß von Kraft. Alle Teile stehen in einem bis ins kleinste streng abgewogenen Verhältnis zueinander und offenbaren die höchste, geradezu vollkommene Ausbildung der damaligen Baumeister in Theorie, Konstruktion und Technik. Daß diese hohe Stufe des

Könnens erreicht wurde, ist das Verdienst der Bauhütten, d. s. Verbrüderungen der Steinmeßen, die das Studium der Geheimnisse der gotischen Kunst jedem einzelnen zur Lebensaufgabe machten, und die deshalb für die Ausbildung des gotischen Stils von größter Bedeutung wurden. Ihnen verdankt derselbe auch die bis ins kleinste herab ebenso konsequente wie reizvolle

**Ausgestaltung der Einzelformen und die stete Fortentwicklung der Architekturdetails.** Die innern Pfeiler stehen auf einem meist aus zwei bis drei Absätzen mit Abschrägungen gebildeten Sockel, deren oberster eine sehr niedere attische Basis enthält, die um den ganzen Pfeiler herumläuft. Oft vermitteln auch äußerst reizvolle Durchdringungen von Prismen und Pyramiden (Fig. 129) den Übergang von der Grundfläche in den Pfeilerquerschnitt. Bei diesem bleibt anfänglich der kreisrunde oder polygonale Kern zwischen den einzelnen Diensten (Rundsäulen) sichtbar; später wird der Zwischenraum wie an den Fenster- und Türumrahmungen durch Hohlkehlen ausgerundet (s. Fig. 130). An den Kapitälern ist in der Frühzeit die Knospenform (s. Fig. 109) vorherrschend; später wird aber diese an den Romanismus erinnernde Form verlassen, und naturalistisch behandelte Blattrihen umziehen in reichem Wechsel den kelchförmigen Kern, scheinbar nur aufgelegt und mit den Stielen lose angeheftet (s. Fig. 131). Basis, Säulenring und Deckplatte werden scharf profiliert, namentlich mit tief einschneidenden Hohlkehlen; die Deckplatte wird zunächst an den Ecken abgestumpft, dann acht- oder vieleckig. An den Gurten- und Rippenprofilen, sowie an den Fenster- und Türumrahmungen erhält der vom romanischen Stil überkommene Rundstab bald ein aufgesetztes Plättchen, das immer scharfer markiert wird, wodurch er zum Spitzstab mit birnförmigem Querschnitt umgestaltet wird, bis er schließlich zum beiderseits

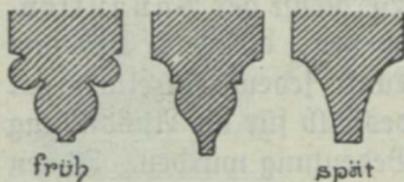


Fig. 132. Rippenprofile.

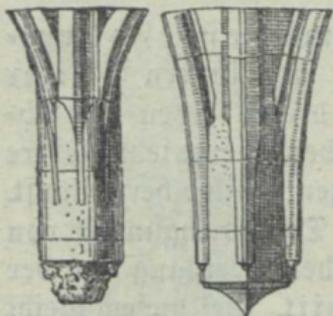


Fig. 133. Tragsteine.

schließlich übertrieben und verdrängt das konstruktive Prinzip. Die Zierglieder, Krabben, Kreuzblumen und dergl. erstarren, werden wie ausgedorrt, die Fialen (Spitzsäulen) immer magerer und erinnern zuletzt an Metallarbeiten. Das Nachlassen in dem Festhalten der ursprünglichen Grundsätze führt zum Eindringen rein dekorativer Bildungen. Der Spitzbogen über den Türen und Fenstern erhält allerlei Variationen durch den geschweiften Spitzbogen oder Eiselrücken, den umgekehrten Spitzbogen und in England

tiefgekehltten Vierkantstab herabsinkt (Fig. 132). Nach oben vereinigen sich die Gewölberippen immer in oft reich ornamentierten Schlußsteinen (Fig. 93); nach unten schneiden sie aber in der spätgotischen Zeit ohne Übergang in die kreisrunden oder polygonalen Pfeiler und Wanddienste ein, welche letztere dann auf Tragsteinen oder Konsolen aufsitzen (s. Fig. 133 und 134).

In der Spätgotik gehen überhaupt die früher so ausdrucksvollen Details zurück. Die Darstellung des Schlanken und Gestreckten wird

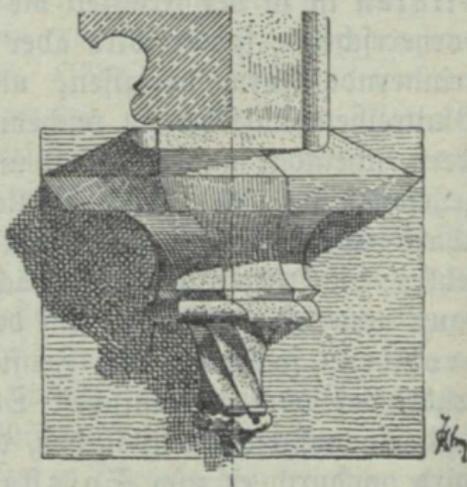


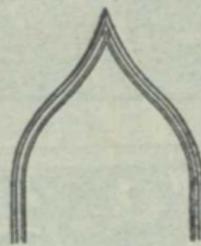
Fig. 134. Spätgot. Konsole (von Königshofen im Grbf.).

amentlich durch den Tudorbogen (s. Fig. 135). Die wieder aufgenommenen dünnen Rundstäbe und Bierprofile an den Umrahmungen durchwachsen einander gitterartig. Im Maßwerk tritt die die Spätgotik besonders charakterisierende Fischblase als bevorzugtes Motiv auf (s. in Abbildung 121 die äußern, geschweiften, an die Form von Fischblasen erinnernden Figuren). In Bezug auf die Gesamtanlage zeigt sich eine Vorliebe für die Hallenkirchen, in der die Seitenschiffe nahezu gleiche Breite erhalten wie das Mittelschiff, mit einem außerordentlich schlanken, zu bis dahin unerreichter Höhe geführten Fassadenturm. Oft werden auch die Portale zu selbständigen Vorhallen (Fig. 127), aufs prächtigste ausgestattet mit dem reichsten ornamentalen und bildnerischen Schmuck.

Die Ornamentik des gotischen Stils zeigt eine völlige Umgestaltung gegenüber der romanischen dadurch, daß die dort vorherrschenden, gesetzmäßig sich wiederholenden Linienzüge und die damit verwachsenen Tier- und Menschengestalten ganz verschwinden. Die Motive werden zunächst unmittelbar der heimischen Pflanzenwelt (Ahorn, Eiche, Kleeblatt, Efeu und dergl.) entnommen, in vollständig naturalistischer Auffassung und Behandlung. Allmählich entsteht das typisch gotische Ornament aus den knorrigen Blättern mit den stark vortretenden Buckeln, über die eine Blattrippe läuft. In der Spätgotik wird dasselbe zu einer schematisch ausgeschnittenen und streng stilisierten, meist bandartig verschlungenen oder fortlaufenden Blatt-



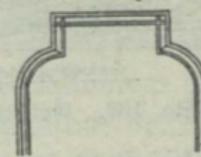
Verkehrter Spitzbogen



Geschweiffter Spitzbogen



Tudorbogen



Flacher Kleeblattbogen

Fig. 135. Spätgot. Bogenformen.

werksart, die fast nur noch an die Distel erinnert (siehe Fig. 136).

Die Bildnerei entwickelt sich auf dem Boden der romanischen Kunst; sie formt ihre Gestalten zunächst im Geiste derselben und unter der Nachwirkung der antiken römischen Auffassung, an welcher man besonders in Italien festhält, wo die Künstlerfamilie der Pisani und ihre Nachfolger eine eifrige Tätigkeit entfalten.



Frühgot. Ornament



Spätgot. Ornament



Spätgot. Flachornament

Fig. 136. Gotische Ornamente.

In den nördlichen Ländern, namentlich in Deutschland, gelangt man aber mit der Zeit zu einer völlig eigenartigen Darstellungsweise, die im lebhaften Gegensatz steht zur Antike, und welche ein treues Spiegelbild gibt von den schwärmerischen Empfindungen des Zeitalters des Marienkultus, der Minnesänger und der innigen Frauenverehrung. Die erhabene Würde und Ruhe der antiken Figuren geht verloren; weiche Empfindsamkeit und Schmiegsamkeit liegt in der ganzen Körperhaltung, und aus den anmutigen Gesichtszügen dieser stets jugendlich gebildeten Gestalten spricht eine Andacht, Innigkeit und Hingebung, die das stets zur Sentimentalität neigende Gefühlsleben der Zeit sehr ausdrucksvoll offenbaren (Fig. 137). An Stelle der antiken parallelfaltigen Gewandung tritt allmählich die heimische, volkstümliche Tracht mit einem lebhaft gebrochenen, eckigen und knitterigen Faltenwurf, der voll und reich auf die Füße herabfällt, die eigentlichen Körperformen aber eher ver-



Fig. 137. Spätgot. Spitzbogenfiguren (von der Kirche zu Rottweil).

birgt, als zur Erscheinung bringt. Da, wo die Bildnerei sich in den Dienst der Architektur stellt — hauptsächlich an den Portalen, die meist mit einer reichentfalteten figurlichen Skulptur kirchlichen oder nationalen Inhalts ausgestattet sind —, ordnet sie sich freilich, nicht gerade zu ihrem Vorteil, dem strengen Gesetze unter und überträgt bisweilen die gestreckten Verhältnisse auf die Figuren; aber es ist Leben in denselben, wenn es auch in einer oft gar zu derben Zeichnung der Charaktere zum Ausdruck kommt. Das Streben nach Naturwahrheit führt zur Bemalung der Figuren, aber

auch zu mancher Übertreibung. Große Bedeutung gewinnt die Holzschnitzerei, da das Holz dem Norden das bequemste Material bietet und für Bemalung und Vergoldung sich besser eignet als Marmor und Sandstein. Die Skulpturen finden an den Portalen, Altären, Kanzeln, Lettern, Grabdenkmälern und in der Profanarchitektur als Statuen an Wohnhäusern, Brunnen u. dgl. ausgiebige Verwendung.

Das spezifisch gotische Ideal in der Bildnerei hatte mit dem Beginn des 15. Jahrhunderts seinen Höhepunkt erreicht. Nun aber nahm der allgemeine Umschwung in den gesamten Zeitverhältnissen (vergl. S. 136) einen sehr bedingenden Einfluß auf die Kunst, der in der Plastik ungleich früher zum Ausdruck kam als in der Architektur und zur Ausnahme eines die Gegenwart, Natur und Wirklichkeit beobachtenden Zuges, also des Realismus führt, der in einer sehr glücklichen Verschmelzung mit dem idealen Schwung des Mittelalters der germanischen, insbesondere der deutschen Plastik, ihre Blütezeit bringt. In den Werken der hervorragenden Meister dieser Zeit (M. Pacher [† 1498] und A. Pilgram in Österreich, Jörg Syrlin [† 1491] in Ulm und der drei Nürnberger Veit Stoß [† 1533], Adam Kraft [† 1507] und Peter Vischer [† 1529], s. Fig. 138) liegt der künstlerisch höchst bedeutsame Ausdruck des nordisch-germanischen Wesens und seines ganzen Lebensinhaltes in der ebenso glänzenden wie interessanten Kulturepoche des späten Mittelalters. (Die hier genannten Meister könnten auch zu denen der Renaissance gezählt werden, da ihre Hauptwerke auf der Grenzscheide stehen zwischen der mittelalterlichen und neuzeitlichen Auffassung und zum Teil in das 16. Jahrhundert fallen. Dieselben wurden an dieser Stelle eingereiht hauptsächlich mit Rücksicht darauf, daß die stilistische Behandlung ihrer Hauptwerke der gotischen Architekturperiode näher liegt als der Formgebung der Renaissance.)

Die Malerei folgt den Grundsätzen der Bildnerei, bleibt aber in der Ausführung der Details hinter ihr zurück. Sie strebt weniger nach Schönheit der Figuren, als nach bestmöglichem Ausdruck der tiefen religiösen Überzeugung und des sentimentalischen Zuges der Zeit. Die Technik zeigt in der Frühzeit eine flache Behandlung durch Zeichnen der Umrisse und Bemalen, ohne Streben nach plastischer Modellierung, nachher aber (im 14. Jahrhundert) einen Fortschritt zum eigentlich malerischen Verfahren und eine Wendung vom allgemeinen Typischen zum Persönlichen und Realistischen. Der Hintergrund ist ursprünglich Gold, später Landschaft mit Ausblicken auf Burgen, Städte, Dörfer und das Innere derselben, zuletzt die Bürgerstube mit ihrer ganzen häuslichen Einrichtung und malerischen Fensterdurchblicken, in oft sehr reizvoller Darstellung. Als stilistische Merkmale für diese Kulturepoche dürfen gelten: schlanke Gestalten, steil abfallende Schultern, sehr schwächliche Gliedmaßen, lange und spitze Finger ohne deutliche Markierung der einzelnen Gelenke, Gewandung in großen, meist knitterigen Falten voll herabfallend, Köpfe klein, oval, mit hoher Stirne, hochgewölbten Augenbrauen, scharf geschnittener Nase, kleinem Mund und Kinn. Die Körper sind sanft bewegt mit einer elastischen Ausbiegung, das Ganze (namentlich in der früh- und hochgotischen Zeit) in konventioneller Behandlung ohne anatomisches Studium, aber mit dem



Fig. 138. Madonna im  
Germanischen Museum  
zu Nürnberg.

sprechenden Ausdruck tiefer Demut, Frömmigkeit und seliger Beschaulichkeit. Künstler: in Italien Cimabue († 1302), Giotto di Bondone († 1337), in Flandern J. van Eyck († 1440), van der Weyden, Hans Memling, in Köln die Meister Wilhelm und Lochner († 1452), in Schwaben M. Schongauer († 1491), J. Herlin, in Nürnberg M. Wohlgemut († 1519), in Ulm B. Zeitblom, in Augsburg Holbein der Ältere († 1524). Diese Meister sind die Gründer der verschiedenen Malerschulen des Mittelalters (der florentinischen, flandrischen, Kölner, schwäbischen, Nürnberger Schule u. a.). Von denselben wird vor allem die Tafelmalerei zu einer hohen Entwicklung gebracht. Als Mittel hierfür wurden bis zum Anfang des 15. Jahrhunderts die Temperafarben benutzt, d. h. die Farben wurden mit Leimwasser angerieben und dann mit Eiweiß, Gummi und andern Bindemitteln aufgetragen und zuletzt mit Firnis oder Öl überzogen. Um 1420 gelang es van Eyck in Gent, brauchbare Ölfarben herzustellen, deren Verwendung um 1450 in Flandern und bis zum Schlusse des Jahrhunderts in Deutschland und Italien fast allgemein üblich wurde.

Der Entwicklung der Wandmalerei ist die gotische Architektur nicht günstig, da in den großen Domen bei der Auflösung der Wände eigentlich nur die Gewölbekappen, die Wandflächen über den Arkaden im Mittelschiff und die Sockelpartien im Chorumgang zur Bemalung übrig bleiben. In Italien, wo das gotische Prinzip weniger streng durchgeführt ist, gelangt die Freskomalerei (s. S. 60) zu einer hohen Kunstblüte. In Deutschland begegnet man den Wandgemälden am häufigsten in den einfachen Landkirchen und den Ritterburgen. Man hatte auch hier sich in der Freskotechnik geübt; in den meisten Fällen wurde aber *al secco* gemalt, d. i. auf die trockenen, glatt verputzten Mauerflächen wurden

die Umrisse mit schwarzer oder brauner Wasser- oder Leimfarbe aufgetragen, dazwischen die Lokaltöne angelegt und ein wenig nachschattiert und aufgelichtet.

Die dekorative Malerei verwendet in jenen glanzvollen Zeiten des deutschen Rittertums mit Vorliebe Wappen und heraldischen Schmuck, eingeflochten in das typisch gotische Ornamentwerk. Zu hervorragender Bedeutung gelangt die Glasmalerei, die zwar schon in der romanischen Epoche vorkommt, hier aber in den hohen und weiten Fenstern einen ungleich größeren Raum zugewiesen erhält. Meist sind es teppichartige Muster, oft aber auch bildnerische Darstellungen religiösen oder geschichtlichen Inhalts, stets umrahmt von einer prächtigen, in den charakteristischen gotischen Detailformen gezeichneten Bordüre, in den tiefsten und leuchtendsten, wunderbar harmonisch zusammengestellten Farben. Die Miniaturmalerei dehnt sich in Deutschland auch auf die Illustration der Heldengedichte und des Minnesangs, der Chroniken und dergl. aus und offenbart stets die naive Empfindung und das Gefühlsleben der damaligen Zeit.

Die Kleinkünste (Holz- und Elfenbeinschnitzerei, Gold- und Silberarbeit, Schmiedekunst und dergl.) zeigen uns am allerlebhaftesten, wie tief die gotischen Formen die ganze künstlerische Auffassung der Zeit durchdringen. Die Nachbildungen architektonischer Glieder wie Giebel, Fialen mit Krabben und Kreuzblumen, Maßwerken und Baldachinen sind auch in der Kleinkunst die gebräuchlichsten Formen (Fig. 139) und lassen die Reliquienschrine als verkleinerte Abbilder von Bauwerken erscheinen. An den Altären, Kanzeln, Lettern, Grabdenkmälern, Taufsteinen und in der gesamten bürgerlichen Baukunst kommen die Kleinkünste zu einer sehr ausgiebigen Entwicklung.

**Kloster- und Profanbauten.** Während die Klöster im allgemeinen ziemlich streng an den Überlieferungen der ro-

manischen Zeit festhalten und die gotischen Formen mehr dekorativen Einfluß erhalten auf reichere Ausgestaltung der Kreuzgänge, des Chors, der Lettner, Altäre und Kirchenggeräte, gelangt der gotische Stil in der weltlichen Architektur noch zu einer glänzenden Entfaltung. Zwar gestatteten die Burgen der Ritter schon der Sicherheit wegen, die eine starke Durchbrechung der Mauern nicht zuließ, nur eine maßvolle Fortentwicklung der hierfür besser geeigneten ro-

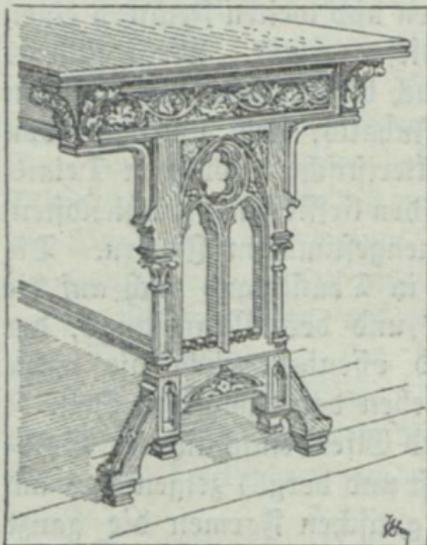


Fig. 189. Gotischer Tisch.

manischen Bauweise; im Äußern sind es meistens nur die Detailbildungen, die hohen und schlanken Binnenbekrönungen und reizvolle, äußerst malerisch angeordnete Erker und Ecktürmchen mit Binnen und Spitzsäulen, die auf die gotischen Formen hinweisen. Um so ausgiebiger werden dieselben aber in der Innenarchitektur, den Treppenhäusern, Sälen und dergl. verwendet. Auch in der Befestigung der Städte, den Stadttoren und Stadt-

türmen waren durch die gleichen Rücksichten Beschränkungen geboten. Dagegen wetteifern die inneren öffentlichen Gebäude, die Rat- und Kaufhäuser mit ihren trotzigen Türmen, den oft reich mit Nialen verzierten Treppengiebeln und den großen Sitzungs- und Festsälen an Pracht und an Größe mit den Burgen und Schlössern der Fürsten; sie geben uns heute noch ein höchst rühmliches Zeugnis für den Gemeinsinn, die Macht und den Reichtum des freien Bürgerstandes im Mittelalter.

Bei den Privatbauten gewinnt die Gotik noch ein ganz eigenes Gepräge durch Entwicklung der mittelalterlichen Holzaritektur. Der Fachwerksbau mit den vorgefragten Stockwerken (Fig. 140), reichverzierten Fensterbrüstungen und geschnitzten Fensterrahmen, mit den prächtig ornamentierten

Capfosten und Pfetten wird zur typischen Grundform für die bürgerlichen Wohnhäuser. Das Fachwerk beginnt meist erst mit dem zweiten Stock; der erste ist von Stein. Durch

ein weites Bogenportal gelangt man in den geräumigen Hausflur, von dem ein stattliches Treppenhaus mit oft prächtiggewun-

denen Steintreppen zu den Stockwerken führt. Auch im innern Ausbau spielt das Holz eine hervorragende Rolle; Wände und Decken werden vertäfelt; die Möbel erhalten zierliche gotische Maßwerksfüllungen und reiches Eisen- oder Silberbeschlag. Und wenn es zu kostspielig war, ein sorgfältig modelliertes Ornament mit Wappen und dergl. ein-



Fig. 140. Hofansicht aus Straßburg.

schneiden zu lassen, finden die gotischen Blattformen in flachgeschrittenem Ornament, das wie aufgelegte Laubsägearbeit erscheint, an Vertäfelungen und Möbeln zwar vereinfachte, aber sehr ansprechende Verwendung (s. Fig. 136, 139 u. 141).

An diesen Privatbauten finden wir auch den Steinbau mit dem Fachwerk in äußerst glücklicher Verbindung; massive Giebel mit treppenartigen Abstufungen oder hohen Binnern, oft von Nischen flankiert, krönen nicht selten die Hauptfront der im übrigen fast ganz in Fachwerk ausgeführten Häuser, und zierliche hölzerne Laubgänge, Erker und Ecktürmchen sind ein sehr häufiger, anheimelnder Schmuck der steinernen Fassaden.

Bergegenwärtigen wir uns nun ein solches Straßensbild einer mittelalterlichen Stadt, so wie es uns z. B. in dem gewerbesleißigen Nürnberg entgegentritt, mit den hohen Giebeln, den stolzen Ecktürmchen, den vielen Chörlein, den oft sehr reizvollen, an den Ecken und in tabernakelartigen Nischen befindlichen Heiligenstatuen auf reich verzierten Konsolen und mit eleganten Spitzsäulenkrönungen, die Straßensuchten malerisch unterbrochen von freien Plätzen mit den sehr kunstvoll ausgeführten Brunnen, so werden wir uns des Eindrucks nicht erwehren können, daß das eine wahrhaft volkstümliche Kunst ist, die zweifellos auch heute noch eine sehr dankbare Form für das bessere bürgerliche Wohnhaus bietet.

**Entwicklung in den einzelnen Ländern.** Der gotische Stil geht zwar von Frankreich aus, speziell dem vorwiegend germanischen Norden, gelangt aber in diesem Lande doch nicht zu seiner vollkommensten Entwicklung. Durch die Vorliebe für das zerteilende und trennende Galeriewesen, welches die französischen Bauten hauptsächlich kennzeichnet, tritt die Horizontallinie allzusehr in den Vordergrund. Die Türme werden auch oft ohne Helme wagrecht abgeschlossen (Denkmale: Notre Dame zu Paris, die Kathedralen zu Reims,

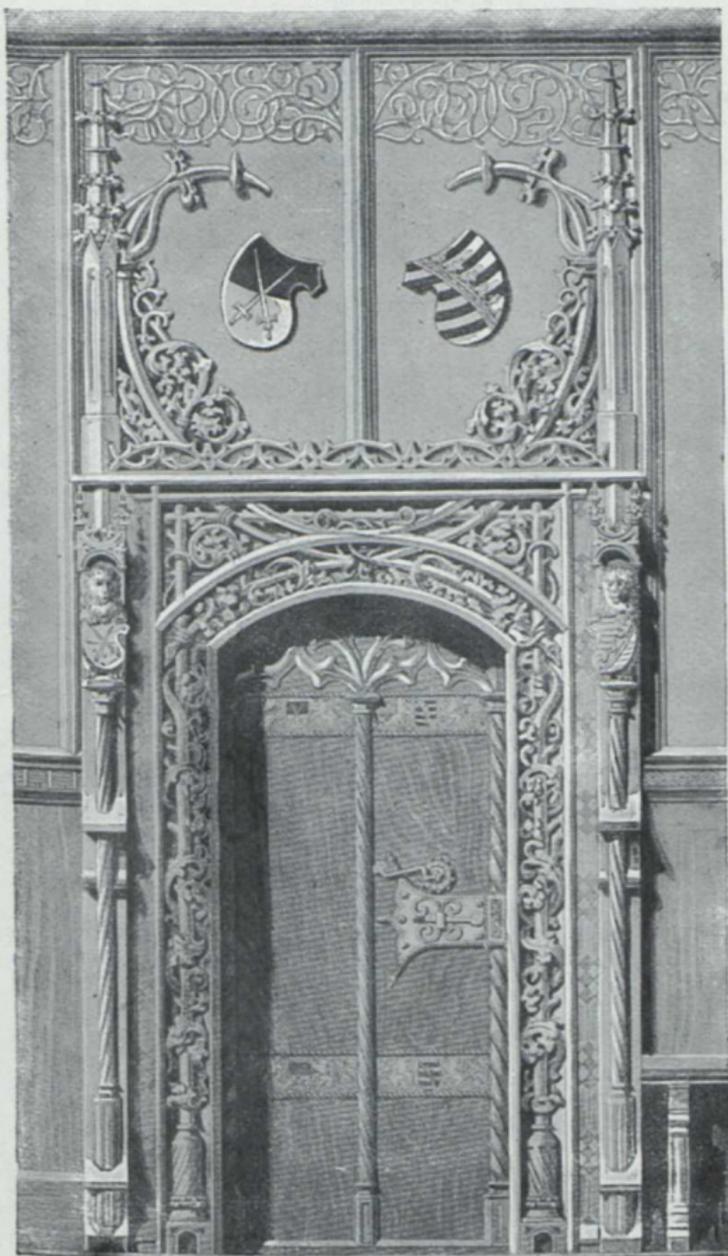


Fig. 141. Türe zum Fürstenzimmer der Feste Koburg.

Amiens, Chartres, Beauvais). England eignet sich den neuen Stil bald nach seinem Aufkommen in Frankreich an, vermag aber nicht, denselben in bedeutsamer Weise künstlerisch fortzubilden. Die gestreckten Verhältnisse, die sich schon im Grundriß zeigen, die hohen Binnennischen, Lanzettfenster und in der Spätzeit („Perpendikularstil“) die Tudorbogen (Fig. 135) geben der englischen Gotik ein eigenartiges, aber auch kaltes und troziges Aussehen. Dagegen wird England zur Heimat der reichen Netz- und Sterngewölbe, die bisweilen in einer an die maurischen Stalaktitengewölbe erinnernden Pracht zur Ausführung kommen (Westminster-Abtei London, die Kathedralen von Salisbury, York, Lincoln). Die Gotik der Niederlande hält die Mitte zwischen der deutschen und französischen Auffassung, gelangt aber weniger im Kirchenbau (der wichtigste ist der Dom von Antwerpen mit sieben Schiffen und einem schlanken, 123 m hohen Turm) als an den öffentlichen Bauten zur Entfaltung, unter denen das Stadthaus zu Löwen und das Rathaus zu Brüssel berühmte Beispiele bieten. In Italien gelangt das gotische Bauprinzip nie zur vollen Entwicklung. Die ganze Bauweise ist dem Italiener zu fremdartig und unsympathisch. Er übernimmt zwar ihre Formen, verwendet sie aber fast nur als neue Dekorationsmittel unter Festhalten an dem antiken Grundgedanken für die Gesamtgliederungen der Bauweisen. Infolgedessen kann von einer eigentlich gotischen Epoche wenigstens im mittleren und südlichen Italien nicht wohl gesprochen werden. Nur auf dem Boden der Lombardei, wo germanische und romanische Elemente sich verschmelzen und wiederholt ein überaus kräftiges architektonisches Leben sich zeigt, entstehen einige Denkmale von Bedeutung (Dom zu Mailand). Venedig entwickelt mit Hilfe des Spitzbogens und der Maßwerke einen höchst malerischen Fassadenstil, der namentlich an den gegen das Wasser zu sich öffnenden

Voggien\*) prächtig zur Geltung kommt (Logenpalast). In Spanien gewinnt die Gotik durch Vermischung mit den maurischen Formen eine eigenartige, überaus glänzende Pracht; an den Kathedralen ist überwiegender deutscher Einfluß unverkennbar (Kathedralen zu Burgos und Toledo). Die höchste Entfaltung erhält, wie schon in der Einleitung zu diesem Kapitel hervorgehoben wurde, der gotische Stil in Deutschland, woselbst die französische Gotik geläutert, fortgebildet und schließlich ihrem Ideal am nächsten geführt wird. Die organische Durchbildung der Gesamtkonzeption, die strenge mathematische Konsequenz im Verhältnis der Teile zueinander und die große monumentale Idee in der ganzen Fassadenentwicklung ist ein den gotischen Bauten in Deutschland eigener Zug, der sie vor denen aller andern Länder vorteilhaft auszeichnet.

Außerordentlich groß ist die Zahl der Denkmale in Deutschland; wir nennen hier nur: die Elisabethenkirche in Marburg, die Stiftskirche zu Wimpfen im Tal, den Dom zu Meissen, zu Halberstadt, zu Regensburg, die schönen Nürnberger Kirchen: St. Sebald (Chor), Lorenzkirche, Frauenkirche, das Münster zu Ulm (Fig. 127), den Stephansdom zu Wien.

Die weitaus stolzesten Schöpfungen entstehen aber wieder in den Rheinlanden, da wo der Germane im steten Kampfe mit dem Romanen sich mißt: Münster zu Freiburg i. B. mit einem herrlichen Turm (Fig. 128), zu Straßburg (Fig. 124), an welchem Erwin von Steinbach so glücklich die Mitte hält zwischen deutscher und französischer Gotik, die in außerordentlich edlen Formen durchgeführte Katharinenkirche zu Oppenheim, der Dom zu Frankfurt a. M., die Liebfrauenkirche zu Trier. Die konsequenteste und in jeder Beziehung vollkommenste Durchbildung erhielt der gotische Stil am Dom zu Köln, begonnen

\*) Loggia = in die Fassade eingebaute offene Bogenhalle.

1248, der sowohl in der Grundrißanlage und der strengen Regelmäßigkeit, wie auch in der durch und durch folgerichtigen Ausführung des Ganzen wie aller Detailformen (Fig. 119) die höchste Vollendung der Gotik und die Blüte und den Gipfelpunkt der gesamten mittelalterlichen Architektur darstellt.

Die einzelnen Epochen des gotischen Stils fallen in Bezug auf ihren Entwicklungsgang in Deutschland etwa in folgende Zeitabschnitte:

1. Frühgotik von 1250 — 1300. Übernahme der romanischen Basilika mit reicher Chorausbildung (Kapellenfranz). Gedrückter oder gleichseitiger Spitzbogen, sichtbarer Pfeilerkern mit vorgestellten Dreiviertelsäulen. Rundstäbe in Gesimsen, Portal- und Fensterleibungen und im Maßwerk. Einfacher Turmbau. (Elisabethenkirche zu Marburg.)

2. Blütezeit von 1300 — 1420. Reichste Grundrißanlage mit Chorumgang. Bündelpfeiler (mit Hohlkehlen zwischen den Rundstäben, auch in Tür- und Fensterleibungen). Spitz- und Birnstäbe in den Gurten- und Rippenprofilen. Stern und einfaches Netzgewölbe (mit geraden Rippen). Reiches Maßwerk aus geometrischen Figuren. Großartiger Turmbau mit durchbrochenen Helmen. (Dom zu Köln.)

3. Spätgotik und Verfallzeit von 1420 — 1500. Verschwinden des Querschiffs. Runde oder polygonale Pfeiler. Gleichstarke, beiderseitig gekahlte Rippen, nach unten in die Pfeiler einschneidend. Netzgewölbe mit krummlinigen und abgeschnittenen (Sturz-) Rippen. Spitzbogenvariationen (geschweiften Spitzbogen usw.). Fischblasen im Maßwerk. Dünne, sich durchwachsende Rund- und Spitzstäbe an Gesimsen und den Portal- und Fensterumrahmungen; die Wimperge meist mit geschweiften Gelsrüden. Vernachlässigung des konstruktiven Prinzips. Allmähliches Eindringen klassischer Motive (Kilianskirche zu Heilbronn a. N.).

## Der Renaissance-Stil.

Bis zum Ende des 15. Jahrhunderts hatte sich in Deutschland der gotische Stil als die alleinherrschende Kunstform zu behaupten vermocht. Von nun an machte sich aber auch im Norden der kräftige Wellenschlag jener gewaltigen, auf den völligen Bruch mit dem starren Dogmenzwang des Mittelalters abzielenden Bewegungen geltend, welche schon vom ersten Viertel des 15. Jahrhunderts an von Italien ausgingen und mit unwiderstehlicher Macht das ganze Geistes- und Gemütsleben der Zeit erschütterten. Es war der aus dem lebhaften Ringen nach freiheitlicher Ausgestaltung der individuellen Selbständigkeit geborene „Geist der Renaissance“, \*) der dem rein kirchlichen Monopol mittelalterlicher Bildung eine „humane“ entgegensetzte, in den klassischen Völkern das Musterbild menschlicher Vollkommenheit idealisierte und den Bildungsgehalt des Altertums der Kunst und Wissenschaft der europäischen Völker lebendig zu machen suchte. Dieser Bewegung kamen die epochemachendsten Entdeckungen und Erfindungen zu Hilfe, die den Gesichtskreis und die Macht des Menschen in ungeahntem Umfang erweiterten und die ganze bisherige Anschauungsweise von Grund aus veränderten. Mit tiefer Begeisterung forschten die bedeutendsten Kapazitäten der Zeit in der neu ausgegrabenen Literatur und Kunst des schönen Altertums, und die ganze gebildete Welt nahm mit Hilfe der eben erfundenen Buchdruckerkunst an ihren Errungenschaften den lebhaftesten Anteil. Und so vollzog sich allmählich, genährt und gefördert durch die heftigen Wirren der Reformation, jener tiefen Umschwung auf allen Gebieten des geistigen Lebens,

---

\*) Renaissance = „Wiedergeburt“ des klassischen Altertums in seinem Einflusse auf die Wissenschaft, Literatur und Kunst und die gesamte Kulturanschauung.

der mit sieghafter Kraft das ganze System der mittelalterlichen Schlastik umstürzte und der gesamten modernen Bildung ihre heutige Grundlage gab.

Diese Umwälzungen mußten auch einen tiefeinschneidenden Einfluß gewinnen auf die Entwicklung der Kunst. Unvergleichlich kühne Bauwerke hatte zwar noch die letzte Epoche des gotischen Stils emporgeführt. Allein ihre strenge organische Gebundenheit in der Anlage und den ganzen Raum- und Maßverhältnissen und die schließlich in greisenhafter Verknöcherung erstarrten Einzelformen entsprachen dem bewegten Zeitgeiste nicht mehr. Mit dem Mittelalter hatte sich auch die Gotik überlebt. Die Zeit drängte nach neuen Mitteln für den künstlerischen Ausdruck, und diese wurden in den antiken Formen gefunden.

Es war wohl natürlich, daß die „Wiedergeburt“ der klassischen Kunst, die „Renaissance“, von Italien ihren Ausgang nahm. Diesem Lande, auf dessen Boden einstens die römische Antike entstand, war nochmals im 15. und 16. Jahrhundert eine überaus glänzende Kulturepoche beschieden, in welcher Kunstsinne und Geschmack so sehr Allgemeingut des Volkes waren, wie wir das seit den Tagen der Griechen nicht mehr gesehen haben. Hier, wo man sich von den Resten des Altertums stets umgeben sah, wo der Geist desselben nie ganz gewichen und nur zeitweise durch Eindringen mittelalterlicher nordischer Elemente in seiner Fortbildung gehemmt wurde, ist die Renaissance eine streng nationale Kunst, von durchaus einheimischen Künstlern gepflegt. Hier erreichte sie auch die edelste und vollkommenste Ausbildung, während sie im Norden erst nach langem Kampfe zur Geltung kam und auch dann nur unter mannigfacher Vermischung mit den Formen der angestammten mittelalterlichen Kunst. Da insolgedessen die Renaissance sich in den verschiedenen Ländern in sehr ungleichem Tempo entwickelte

und auch zu völlig verschiedenem Gepräge gelangte, werden wir ihre Haupterscheinungsformen, so wie sie sich in den für uns besonders in Betracht kommenden Ländern Italien und Deutschland herausgebildet haben, im einzelnen betrachten.

Die italienische Renaissance offenbart uns schon bei ihrem Entstehen ihren rein weltlichen Charakter. Während bisher die kirchliche Kunst die dominierende war und von ihr die Kunstformen entwickelt wurden, um dann auch auf die Profanbauten überzugehen, gewinnt nunmehr die Palastarchitektur die Führung über die Kunst. Die weltlichen Baumeister, unter ihnen wahrhaft gigantische Künstlernaturen von höchster und vielseitigster Begabung, geben die Richtung an und drücken oft einem ganzen Zeitabschnitt den Stempel ihrer Individualität auf. Das Große und Bewundernswerte an ihren Schöpfungen liegt darin, daß sie nach eifrigstem Studium der antiken Bauwerke, deren Überreste zum Teil noch vor ihren Augen standen, nicht in eine antiquarische Nachahmung verfallen, sondern diese Formensprache mit souveräner Freiheit und großartiger Schöpferkraft für den Geist und die Bedürfnisse der eigenen schönheitsvollen Gegenwart und Wirklichkeit fortzubilden verstehen. Dadurch haben sie mit der Renaissance die Grundlage geschaffen für die gesamte Kunst der neueren Zeit.

Die ersten Werke der Renaissance entstehen in Florenz vom Jahre 1420 ab; dort wurde von dem Baumeister Brunellesco, der als der eigentliche Vater der Renaissance gelten darf, in dem Palazzo Pitti der Florentiner Palasttypus geschaffen. Derselbe zeigt einen meist in rechteckiger Grundform und in mächtigen Dimensionen angelegten mehrgeschossigen Bau, dessen Räume sich um einen quadratischen oder rechteckigen Hof gruppieren, welcher von offenen, meist durch alle Stockwerke durchgeführten Säulenhallen umgeben ist (Fig. 142). An diesen finden die spätrömischen

Arkadenstellungen sehr dankbare Verwendung; sie sind mit Kreuz-, Kuppel- oder Spiegelgewölben überdeckt. Die letzteren werden auch für die Innenräume, namentlich in der entwickelteren Renaissance, charakteristisch. Es sind das flache Gewölbe von halbelliptischem Querschnitt, die eine nahezu ausgeebnete Mittelfläche erhalten, den Spiegel (specchio), der von einem kräftigen, in Stuck gezogenen Profil umrahmt wird und so der Malerei eine treffliche Fläche bietet. Neben den Wölbungen kommt aber auch die flache Decke häufig vor, glatt und bemalt oder durch Rahmenwerk in geometrische Felder oder Kassetten eingeteilt, die mit Stuckornamenten oder Malereien ausgeschmückt werden. Weiträumige, bequeme Treppen bilden die Verbindung der einzelnen Geschosse.

In der Architektur kommt die Säule wieder zur Aufnahme und zwar mit Vorliebe die der korinthischen Ordnung, deren Kapitäle aber frei umgeformt werden (Fig. 145) und deren Schäfte meist un-  
kanneliert bleiben oder mit flachem Ornamentwerk übersponnen sind, bisweilen auch kandelaberartige Bildungen erhalten. An den Fassaden wird erstmals die Rustica, das regelmäßige Quadermauerwerk mit sorgfältig abgerichteten vertieften Fugen und rauher Zwischenfläche, zu künstlerischer Geltung gebracht. In Venedig tritt an deren Stelle sehr häufig eine Verkleidung der Fassadenflächen mit bunten und kostbaren Steinplatten in verschiedenen Farben und Formen, die sogenannte Inkrustation. Für die äußere Formgebung werden die römischen Baugliederungen und das

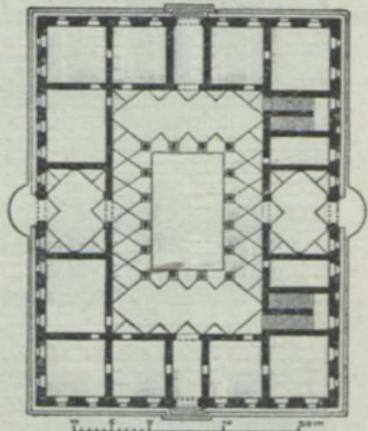
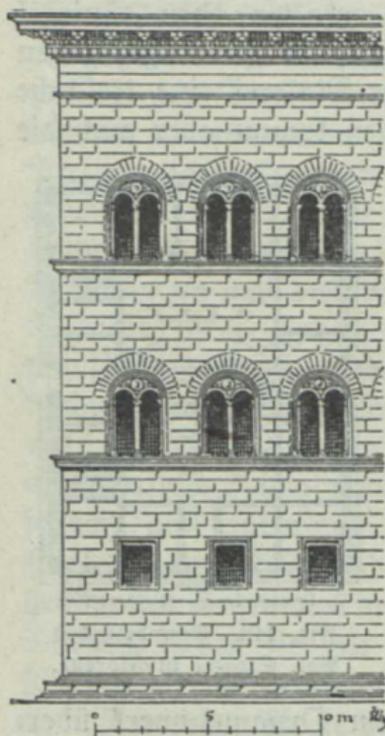


Fig. 142. Grundriß des Pal. Strozzi in Florenz.

gesamte Ornamentwerk übernommen; kräftige Gurtgesimse bewirken eine Einteilung der Fassaden in Stockwerke; ein reich ausgebildetes mächtiges Kranzgesims gibt dem Ganzen einen wirkungsvollen Abschluß. Die Türen und Fenster werden streng symmetrisch unter sorgfältiger Einhaltung durch-



Pal. Strozzi Florenz.

Fig. 143.

gehender Achsen angelegt und mit antiken Gliedern umrahmt; sie erinnern in dem in der Frühzeit häufig angewendeten Rundbogenschluß an die romanisch-mittelalterliche Kunst (Fig. 143). In der weiteren Entwicklung dieser Paläste bemerken wir, wie sich allmählich aus den der römischen Antike entnommenen Motiven ein typisches, vom einfachen und schweren zum mannigfaltigen und leichten fortschreitendes Fassadensystem ausbildet. Die Rustica tritt entweder in allen Geschossen oder wenigstens über dem ersten Stockwerk in Verbindung mit zierlich gestalteten Pilastern, welche die langen Fassaden sehr wirkungsvoll beleben und deren Kapitäle oft in sehr phantasievoller Weise umgestaltet werden (vergl. Fig. 145).

Die Türen und Fenster werden zu kräftigerer Erscheinung gebracht; sie erhalten außer der römischen Einfassung mit Gewänden und Archivolte noch ein Verdachungsgesims, welches von Konsolen, Pilastern oder Wandssäulen getragen wird (Fig. 144). Man suchte aber zunächst weniger durch

starke Profilierungen und Ausladungen zu wirken, als vielmehr durch ein sehr üppiges ornamentales Schmuckwerk, welches sich aber bescheiden den Architekturgliedern unterordnet. Die

Klassischen Zierglieder wie Perlschnüre, Eierstäbe, Wellenbänder,

Bahnschnitte u. dgl. gelangen in reichem Wechsel zur Verwendung. Die

Friesse, die Füllungen an Tür- und Fensterbekrönungen, die Bogen-

zwickel, selbst die Säulen- und Pilasterstäbe werden

mit höchst anmutigen und naiven Ornamenten ge-

schmückt (Fig. 146), in welchen die an-

tiken Motive mit stilisierten Pflanzen-

formen, namentlich dem

Alantusblatt (Fig. 145), der Rebe, dem Lorbeer und

Efeu, symbolischen Gegenständen,

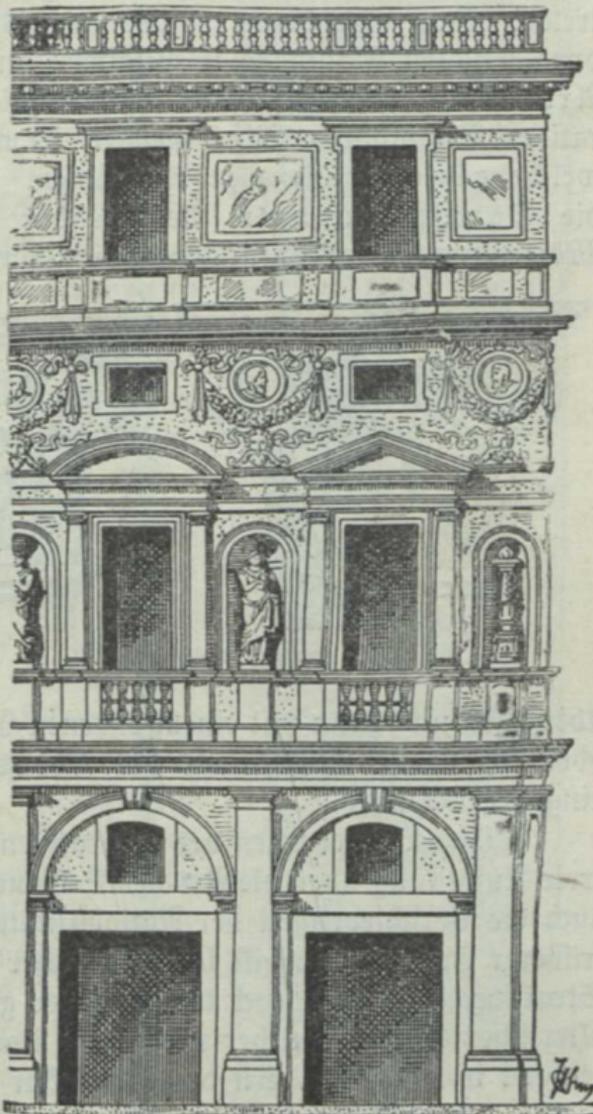


Fig. 144. Haus des Raffael in Rom.

phantastischen Figuren, Masken, Waffen, Wappenschildern, Vasen, Kandelabern und Emblemen aller Art in sehr wechselvoller und zierlicher Anordnung unter freier Benützung klassischer und mittelalterlicher Anregungen in Verbindung treten. Man bezeichnete im 15. und 16. Jahrhundert diese ornamentalen Füllungen in Pilastern und Wandstreifen als Arabesken. Das Streben nach möglichst reizvoller dekorativer Behandlung führt zu den bemalten Fassaden, welche ganze Straßenzüge einnehmen. Sehr beliebt wird die Sgraffitomanier, bei welcher der dunkelgefärbte Mörtelverputz der Außenflächen mit einer weißen Kalkschichte

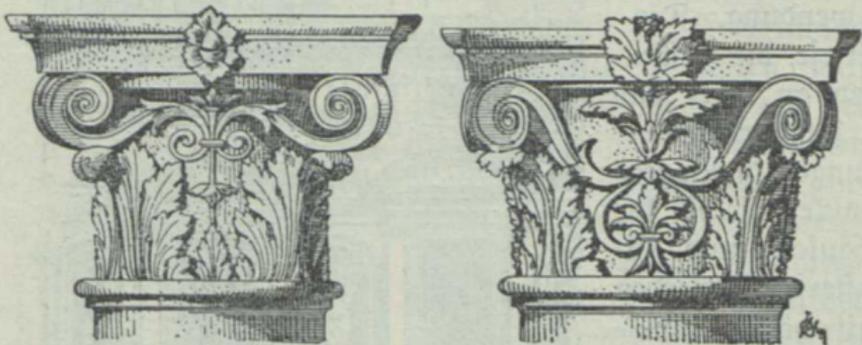


Fig. 145. Korinth. Säulenkapitälé der Renaissance.

überzogen und dann mit einem eisernen Griffel durch stellen- oder strichweise Entfernung des Überzugs die Zeichnung eingearbeitet wird.

Dieses Vorherrschen des dekorativen Prinzips, die ganz freie Auffassung über die Art des Schmuckwerks, in welchem auch die Verschiedenheit der Nationalitäten und der Einfluß früherer Epochen in meist sehr glücklicher Harmonie mit dem Struktiven zum Ausdruck kommen, der ganze Hauch mittelalterlicher Poesie, welcher noch diese Bauten umgibt, kennzeichnet in allen Ländern den Charakter der Frührenaissance. Die Dauer derselben kann man für Italien etwa

von 1420 bis zum Jahre 1500 annehmen (die Italiener bezeichnen diese Epoche mit „Quattrocento“). Ihre bedeutendsten Baumeister sind: in Florenz der schon genannte Brunellesco (1377—1446), der außer seinem Palazzo Pitti auch im Kirchenbau mit der großartigen Domkuppel daselbst bahnbrechend vorgegangen ist; Michelozzo di Bartolommeo († 1472) (Palazzo Riccardi); Benedetto da Majano († 1497), der den berühmten Palazzo Strozzi erbaute; in Venedig Pietro Lombardi, der Erbauer des Palazzo Vendramin-Calergis.

Mit dem Beginn des 16. Jahrhunderts tritt ein Wendepunkt ein. Papst Julius II. beruft die größten Künstler der Zeit an seinen Hof, und nun scheint in der Architektur und den bildenden Künsten ein neues Zeitalter vom Glanze der einstigen Perikleischen Epoche in Rom aufzudämmern, in welchem Werke von wunderbarer Vollendung entstehen. Zunächst regte sich ein sehr energischer Widerspruch gegen die freie Dekorationsweise des vergangenen Jahrhunderts. Das gründliche Studium der antiken Überreste, die sorgfältige Vermessung derselben führt zu einer gewissen Strenge



Fig. 146. Ital. Ren.-Ornament  
(Bilasterfüllung).

hinsichtlich Entwicklung der Komposition, der Rhythmiß der Verhältnisse und Klarheit der Details. Es erfolgt eine Rückkehr von der reichen Dekoration zu größerer Einfachheit. Nicht mehr mit dem Detail, sondern mit dem ganzen Bau-system wollte man auf das Auge wirken, mit dem großen monumentalen Zuge in der ganzen architektonischen Gestaltung. Der Klassizismus feiert eine Auferstehung in einem neuen, der Zeit angepaßten Gewand.

Den Fassaden wird das antike römische Vorbild nach dem von Vitruv aufgestellten Schema zu Grunde gelegt. Die Rustica tritt zurück und wird meist auf den Sockel oder das unterste Geschosß beschränkt. Stark ausladende, in ihren Verhältnissen genau abgewogene Gesimse bewirken die horizontale Einteilung der Außenflächen. Als senkrechte Struktur-glieder werden Pilaster-, Säulen- und Halbsäulenreihen in reichem Wechsel in die Fassaden eingefügt. Die früher so zierlich ornamentierten Pilaster werden wieder kanneliert oder glatt. Die vorher fast ausschließlich verwendete korinthische Säule wird streng stilisiert und tritt in



Fig. 147.  
Akanthuskapit.

Verbindung mit den andern Säulenordnungen, die in der früher angegebenen Reihenfolge (s. S. 55) übereinander angeordnet werden bei sorgfältigster Behandlung im antiken Sinne. Als freitragende Stütze tritt an die Stelle der Säule häufig der mit Pilastern gegliederte Pfeiler. Im Detail trägt die römische Antike den Sieg davon; die Baumeister behandeln sie aber ebenso frei, wie einst die Römer die Kunst der Griechen. Die Fenster erhalten eine von Konsolen oder postamentartig gebildeten Stützpfählern getragene Bank und einen als Giebel- oder Bogenverdachung

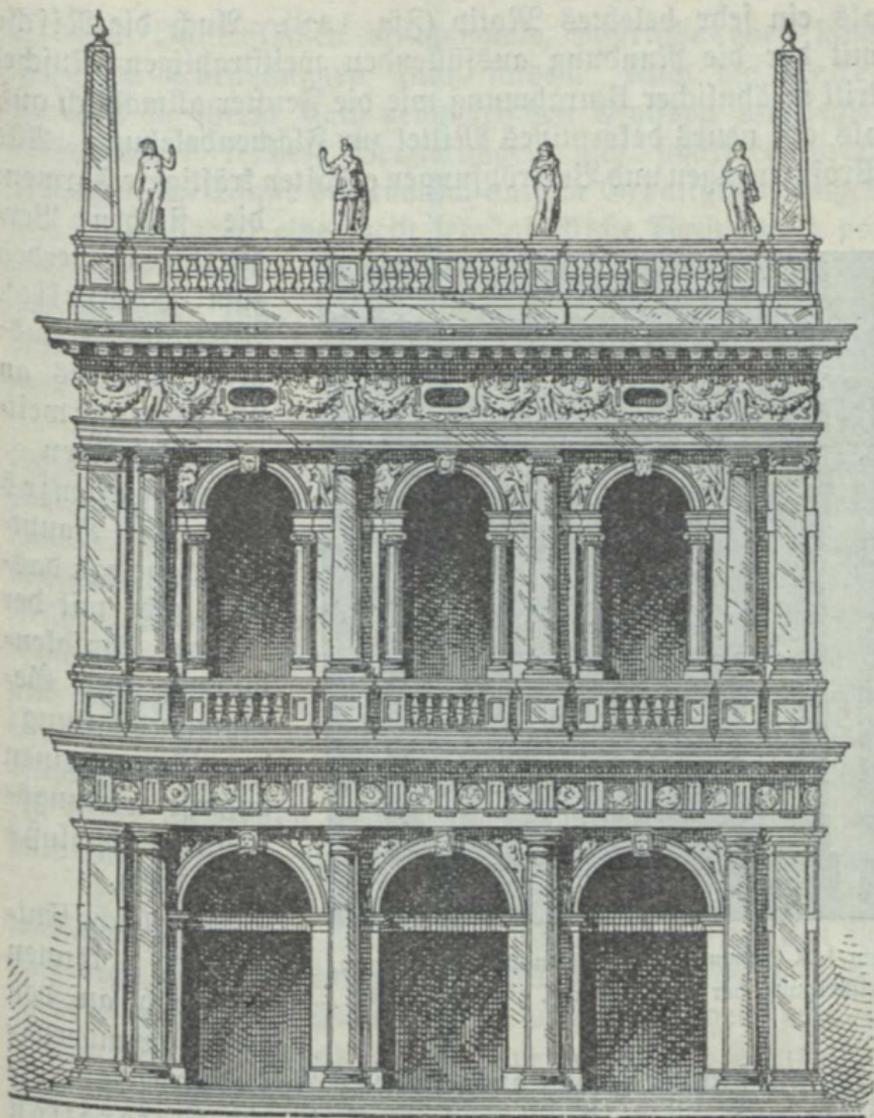


Fig. 148. Martusbibliothek zu Venedig (v. J. Sansovino).

gebildeten Aufsatz, der auf kräftig gegliederten Pilastern, Halb- oder Ganzsäulen ruht (Fig. 144). An den Brüstungen der Fenster und den Krönungen finden sich bald Balustraden

als ein sehr belebtes Motiv (Fig. 148). Auch die Nische mit der die Rundung ausfüllenden weitstrahligen Muschel tritt in ähnlicher Umrahmung wie die Fenster allmählich auf, als ein neues dekoratives Mittel zur Flächenbelebung. Alle Profilierungen und Verkröpfungen erhalten kräftigere Formen;

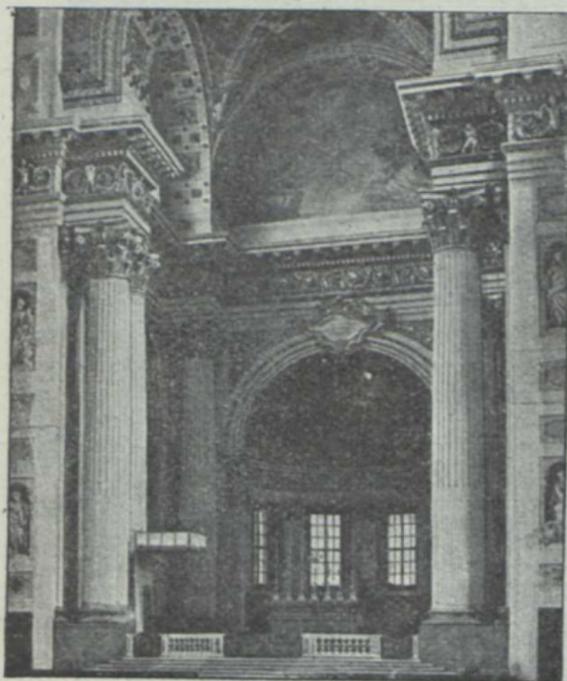


Fig. 149. Innenansicht aus dem Dom zu Bologna.  
(Übergang der ital. Spätren. zum Barockstil.)

die flachen Verzierungungen werden zum Hochrelief. Auf prächtige Ausgestaltung des an sich hohen und weit ausladenden Kranzgesimses wird ein Hauptgewicht gelegt; dasselbe gibt mit der reichen Konsolenbildung und Gesamtausstattung dem Ganzen einen äußerst wirkungsvollen Abschluß (Fig. 148).

Die gleiche Entwicklung können wir auch an den meist wunderbar

reich und stimmungsvoll ausgebildeten Arkadenhöfen verfolgen und im großen ganzen auch in der Dekoration der Innenräume (Fig. 149). An den Wandflächen bildet die Einteilung durch Pilaster und Gesimse in einzelne Felder die Grundidee; in den letzteren werden, von Zierleisten und Ornamentfriesen umrahmt, Füllungen angeordnet,

in deren Innenflächen ornamentale, figürliche oder landschaftliche Darstellungen Platz finden. Auch die Decken erhalten in ihrem nach geometrischen Motiven angelegten Rahmenwerk reichere Verzierungen und schärfere Profilierungen im Sinne der römisch-antiken Gebälkgliederungen. Die Technik zeigt eine meist sehr glückliche Verbindung von plastischen Stuckverzierungen und Malereien in sehr heiteren und lebhaften Farben. Die schönsten und edelsten Innendekorationen dieser Art finden sich in den Loggien des Vatikans von Raffael.

Diese zweite Periode des in Rede stehenden Stils, die italienische Hochrenaissance (in Italien „Cinquecento“ genannt), hat im Palastbau Großartiges geleistet und eine hohe künstlerische Würde und Schönheit erzielt. In dem monumentalen Zug ist aber das heitere Schmuckwerk der Frührenaissance verschwunden; Masken, Löwen, Engelsköpfe, Rosetten, Girlanden, Trophäen, Muscheln, Vasen und schließlich der Zierschild treten an dessen Stelle. Im Ornament verbleibt an Pflanzenmotiven fast nur das Akanthusblatt in kräftiger, oft zu massiger Modellierung. In dieser Beziehung ist eine Ernüchterung eingetreten, die bald zum Verlassen der bisher eingehaltenen Geleise drängte.

Der kirchlichen Baukunst kamen die von der Renaissance geschaffenen weiten, lichtvollen Räume mit den für eine ergiebige Entfaltung der Plastik und Malerei ganz besonders geeigneten Wand- und Deckenbildungen sehr zu statten. Jedoch erwies sich die dem heidnischen Tempelbau entnommene Säulenarchitektur als weniger günstig; namentlich ergab ihre Verwendung für die Fassadenbildung so manche Schwierigkeiten. Trotzdem wurde Bewundernswertes geschaffen. In der Grundrißanlage wurde der byzantinische Zentralbau vorherrschend; eines der am klarsten angelegten Beispiele hierfür bietet die Kirche Madonna di

Carignano in Genua (erbaut um 1560 von Galeazzo Alessi) (Fig. 150). Nicht selten findet sich der Zentralbau mit der Basilika verbunden, so daß das griechische Kreuz durch Umbau eines Langhauses in ein lateinisches verwandelt wird. Die Wände erhalten im Innern und Außern der Kirche die bisher besprochenen typischen Renaissanceformen (Fig. 149 und 150). Besonderes Augenmerk wird auf eine möglichst monumentale und mit verschwenderischer Pracht ausgestattete Hauptkuppel gerichtet, die sich kühn über der Bierung auf einem kreisrunden Unterbau, dem Tambour, erhebt und oben in einem offenen Laternenkranz endigt, auf dem die Laterne, ein kleiner mit Fenstern versehener Aufsatz, ruht. Die bedeutendste Kirche der Renaissance ist die im Jahre 1506 begonnene, 1626 eingeweihte Peterskirche in Rom, die in ganz außergewöhnlichen Dimensionen angelegt ist (ihre Länge beträgt 187 m, der innere Durchmesser der Kuppel 42 m, die Höhe derselben 117 m) und mit der gewaltigen, von Michelangelo erbauten Kuppel einen ungemein großartigen Eindruck macht. Mit diesem Riesenbau haben die Baumeister der Renaissance selbst die des alten Rom noch überboten.

Von den vielen gottbegnadeten Künstlern, welche in dieser glanzvollen Epoche auf Italiens Boden erstanden sind, wollen wir hier nur die allerherborragendsten nennen: Bramante, † 1514 (Planschöpfer und grundlegender Erbauer der Peterskirche; Pal. Cancelleria); Peruzzi, † 1537 (Villa Farnesina), A. da Sangallo, † 1546 (Pal. Farnese in Rom); Raffael Santi, der große Maler, † 1520 (Pal. Pandolfini zu Florenz); Jacopo Sansovino, † 1570 (Bibliothek von San Marco in Venedig, 1536 erbaut); Signola, † 1573 und Palladio, † 1580, beide ebenso bedeutende Baumeister wie gelehrte Theoretiker, bekannt als die strengen „Gesetzgeber der Architektur“. Der genialste

ist aber Michelangelo Buonarroti, † 1564, einer der größten Künstler aller Zeiten, der auch in der Bildhauerei und Malerei an der Spitze steht und für die gesamte Ent-

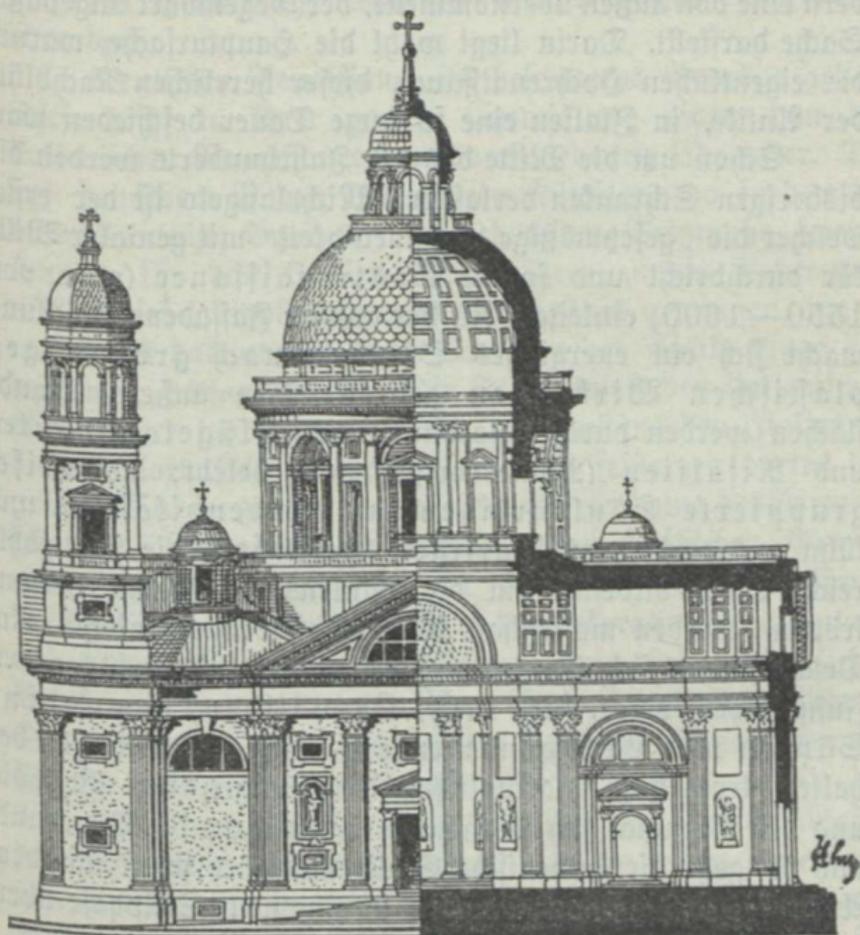


Fig. 150. Renaissance-Kirche (Madonna di Carignano in Genua).

wicklung der Kunst von einflußreichster Bedeutung ist.

Solchen Künstlernaturen konnte es nicht leicht sein, sich für die Dauer an die von dem ausschließlich antiken Formenkreis gezogenen Grenzen zu binden; sie mußten dieselben

halb als einen beengenden Schematismus empfinden, dessen Inhalt nicht aus ihnen selbst, aus dem Charakter und den religiösen Vorstellungen der Zeit hervorgegangen war, sondern eine von außen übernommene, der Gegenwart angepasste Sache darstellt. Darin liegt wohl die Hauptursache, warum der eigentlichen Hochrenaissance, dieser herrlichen Nachblüte der Antike, in Italien eine so kurze Dauer beschieden war.

Schon um die Mitte des 16. Jahrhunderts werden die bisherigen Schranken verlassen; Michelangelo ist der erste, welcher die „gesetzmäßige Langweiligkeit“ mit genialer Willkür durchbricht und so die Spätrenaissance (etwa von 1550—1600) einleitet. In der ganzen Fassadenentwicklung macht sich ein energisches Streben nach großartigen plastischen Wirkungen geltend: Die äußern Wandflächen werden durch Anordnung von Flügelausbauten und Risaliten (Mauervorsprüngen) belebt; malerisch gruppierte Säulenreihen mit Nebenpilastern und kühn ausgearbeiteten kräftigen Gesimsen, die sich, zahlreiche Ecken bildend, um die Säulen und Pfeiler herumkröpfen, werden massenhaft in die Fassaden eingefügt. Im Detail finden sich Hermen (Büsten auf sich verjüngenden Fußpfeilern, vergl. Fig. 170), Caryatiden, gewundene Säulen mit Laubornamenten. Diese Bestrebungen behalten trotz der eindringlichen Mahnungen des Palladio und des Bignola, sich Mäßigung aufzulegen, die Oberhand, und so geht die italienische Spätrenaissance schon mit dem Ausgang des 16. Jahrhunderts in eine neue Stilphase über, das Barocco.

Von Italien aus verbreitete sich die Renaissancekunst mit der der Renaissancezeit eigenen Kraft über ganz Europa. In den Ländern, in welchen die Gotik das ganze Gefühlsleben durchdrungen hatte, konnte sie jedoch nur sehr langsam und nach schweren Kämpfen mit der angestammten Kunst zur

Geltung gelangen. In dem Ringen der beiden grundverschiedenen Kunststrichtungen entstehen nun jene eigentümlichen und oft sehr reizvollen Stilmischungen, die der Frührenaissance in Frankreich, Spanien und England, namentlich aber der

Deutschen Renaissance ihr besonderes Gepräge geben. Diese zeigt in ihrer ganzen Entwicklung einen von der italienischen Renaissance grundverschiedenen Charakter. Die auf deutschem Boden erstandenen Künstler, wo soeben die mittelalterliche Baukunst ihre höchsten Triumphe feierte, konnten für das klassische Ideal ihrer ganzen Natur nach nur ein sehr unvollkommenes Verständnis gewinnen, um so mehr, als das unmittelbare Studium der Antike ihnen fast durchweg versagt blieb. Die Formenwelt der italienischen Renaissance lag ihnen so fremd, wie einstens den Italienern die mittelalterliche Bauweise. Und wie seinerzeit dorten der gotische Stil im ganzen nur zu einer Bereicherung des Formenschatzes führte unter Beibehaltung des klassischen Grundgedankens, so äußert sich in der deutschen Renaissance der Klassizismus hauptsächlich in der dekorativen Ausstattung und der ornamentalen Behandlung, ohne einen wesentlichen Bruch mit dem mittelalterlichen Baupsystem herbeizuführen. Deshalb würde man auch in der deutschen Renaissance die für die italienische so charakteristische Vollendung in der Raumbildung, der Klarheit, Reinheit und Gesetzmäßigkeit der Architektur vergebens suchen. Um die streng abgewogenen Verhältnisse in den Massen und Gliederungen, die zum Wesen der italienischen Baukunst gehören, kümmert man sich hier nur wenig. Die Freiheit und Selbständigkeit gegenüber den Bildungsgesetzen der Alten, die Originalität und schöpferische Kraft und der überall zum Ausdruck kommende Heimgatssinn der deutschen Meister verleiht der deutschen Renaissance ihr eigentümliches Gepräge.

Die führende Rolle übernimmt die profane Baukunst. Die deutschen Paläste, die Schlösser, gehen nicht aus einem einheitlichen Plane hervor: Für die einen ungewöhnlich großen Platz beanspruchenden Florentiner und Venezianischen Paläste war in dem engen Festungsgürtel der deutschen Städte kein Raum. Die ganze Architektur mußte sich daher mehr nach der Höhe als der Breite entwickeln. Die einzelnen Bauten werden um einen meistens kleinen und oft unregelmäßigen Hof gruppiert und nach und nach aufgeführt unter Beibehaltung der schon früher bestandenen Gebäude, so daß man meist verschiedene Kunstepochen an denselben unterscheiden kann. Erst gegen Ende des 16. Jahrhunderts wird die Anlage regelmäßiger, wobei aber auch, namentlich in Süddeutschland, unter den Einwirkungen der lebhaften Handelsbeziehungen zu Venedig, ein stärkerer Einfluß der italienischen Renaissance erkennbar wird. Besonders interessant für die Entwicklung der deutschen Renaissance erscheinen die städtischen Rathäuser. Sie erhalten im ersten Geschos eine große Halle und Raum für die Wächter und Bediensteten, im zweiten den weiträumigen Bürgeraal und die nötigen Sitzungs- und Beratungszimmer. Vorgelegte Treppenhäuser mit laubenartig gedecktem Aufstiege bilden den Zugang zu den letzteren. An größeren Bauten finden sich häufig Terrassen über offenen Vorhallen (Rathäuser zu Rothenburg o. d. T., Bremen u. a.). In den oft sehr reich ausgestatteten Fassaden repräsentieren diese Bauten sprechend die Wohlhabenheit und Macht des freien Bürgertums. Auch die Kauf-, Wein- und Lusthäuser erhalten eine ähnliche, oft recht luxuriöse Ausstattung. Die Wohnhäuser haben niedrige Geschosse, von denen die oberen häufig in oft reich geschnitztem Holzfachwerk stark vorgebaut erscheinen. Sie bestehen meist aus einem kleinen Hof einschließenden Vorder- und Hinterhaus,

welche durch Galerien miteinander verbunden werden. Geräumiger sind die deutschen Patrizierhäuser angelegt mit breiter Durchfahrt oder großem Vorraum, neben welchem im Erdgeschoß Wohnungen für Bedienstete liegen. Die Haupttreppe, meist eine steinerne Wendelstiege, liegt dem

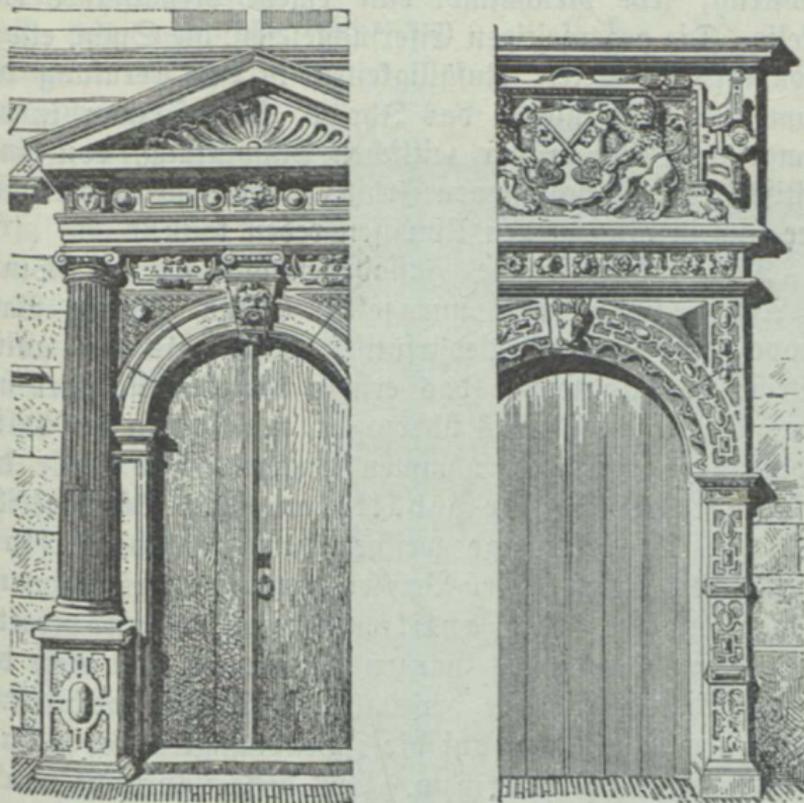


Fig. 151. Portale in deutscher Renaissance.

Hofe zu, der von Galerien aus Holz oder Stein umgeben ist. Im Hauptgeschoß und darüber liegen die eigentlichen Wohnzimmer mit geräumigem Vorplatz, durch den man zu der Treppe und den Galerien gelangt.

In der Außenarchitektur und der ornamentalen

Ausschmückung der Bauwerke entwickelt die deutsche Renaissance eine Reichhaltigkeit und Vielseitigkeit, die unser Staunen erregt. Wenn einmal die deutsche Kleinstaaterei gute Früchte zeitigte, so war es im Zeitalter der Renaissance auf dem Gebiete der Kunst der Fall, indem jeder Fürstensitz, jeder Landstrich, jede Reichsstadt eine eigene Renaissance entwickelte. Die gegenseitigen Eiferjüchteleien, die Sucht, etwas Besonderes zu bieten, Zufälligkeiten in der Berufung der Baumeister taten hierzu das Ihrige, so daß man in der Formgebung, wie in der zeitlichen Entwicklung, von einer stilistisch klar abgeschlossenen Früh-, Hoch- und Spätrenaissance nur in allgemeinen Umrissen reden kann.

Die architektonische Fassadenentwicklung im Sinne der Antike findet man nur selten. Das gotische Baugerippe entsprach den Bedürfnissen besser als das antike System; deshalb wurde das erstere beibehalten, aber mit vollständig neuen Details überzogen, welche von der italienischen Renaissance übernommen wurden. An Stelle der Kaffgesimse treten antike Gebälke, an die der Strebepfeiler Pilaster; die Wimperge weichen dem Muschelaufsatz, die gotischen Birkel in den Verzierungen dem frei geschwungenen Rankenwerk des antiken Akanthusornaments. In der Gruppierung des Ganzen folgte man aber nicht der vornehm fühlen Strenge der italienischen Palastarchitektur, sondern den Rücksichten auf die Zweckmäßigkeit der Anlage und dem malerischen Prinzip. Aus diesem Grunde wurde auch die Symmetrie in der Anordnung der Tür- und Fensterachsen kein bindendes Gesetz. Zunächst gab man den Portalen die reichste Ausführung nach dem Vorbild der antiken Bogenstellung mit Pilastern, Säulen und Verdachungsgesimsen und äußerst lebhafter ornamentaler Ausschmückung (Fig. 151), behandelte aber die übrigen Wandflächen oft sehr einfach. Die Fenster ordnete man gerne verdoppelt oder in größerer

Anzahl reihenweise nebeneinander an. Die tiefe Rehlung der Umrahmung und das Absetzen des Profils an den Fenstergewänden in ein viertels bis nahezu halber Höhe über der Bank wird in der Frührenaissance zur Regel. Der italienische Balkon wurde mit Rücksicht auf das nordische Klima in den Erker umgewandelt (Fig. 152), der sich auch im Winter bewohnen läßt und an und für sich ein sehr dankbares Motiv bildet.

Der Ausstattung dieser Erker (auch Thörlein genannt), die oft durch mehrere Stockwerke durchgeführt wurden, widmete man alle Aufmerksamkeit, so daß sie stets den Hauptreiz der Fassade bilden. Die in der italienischen Renaissance so konsequent eingehaltenen und in den Verhältnissen

und Ausladungen sorgfältig abgewogenen Horizontalgliederungen durch die antiken Gesimse wurden mit Rücksicht auf den Wasserablauf und Schneefall und unter dem Einfluß der vorangegangenen Gotik zurückgedrängt. Aus dem gleichen

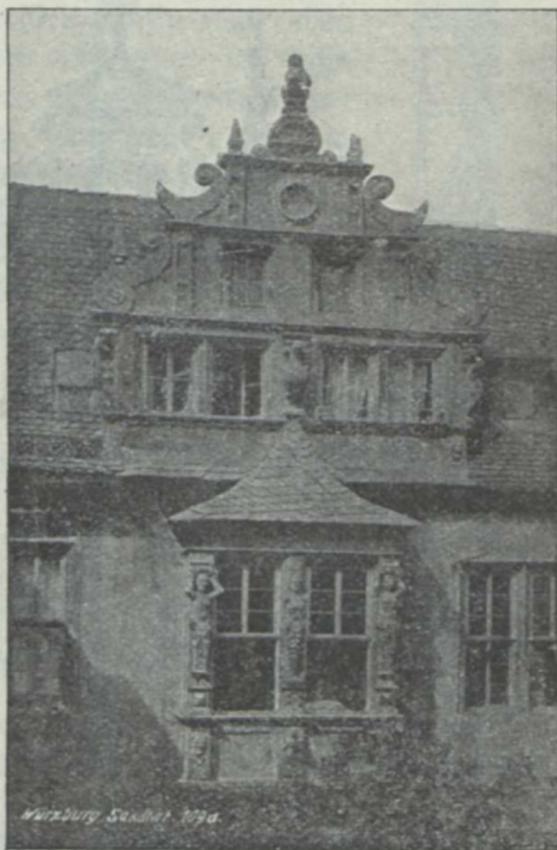


Fig. 152. Renaissance-Partie aus Würzburg (Sandhof).  
(Hofphotograph K. Sundermann, Würzburg.)

Grunde mußten die flachen italienischen Dächer im Norden den hohen und steilen Dächern weichen, die man in der

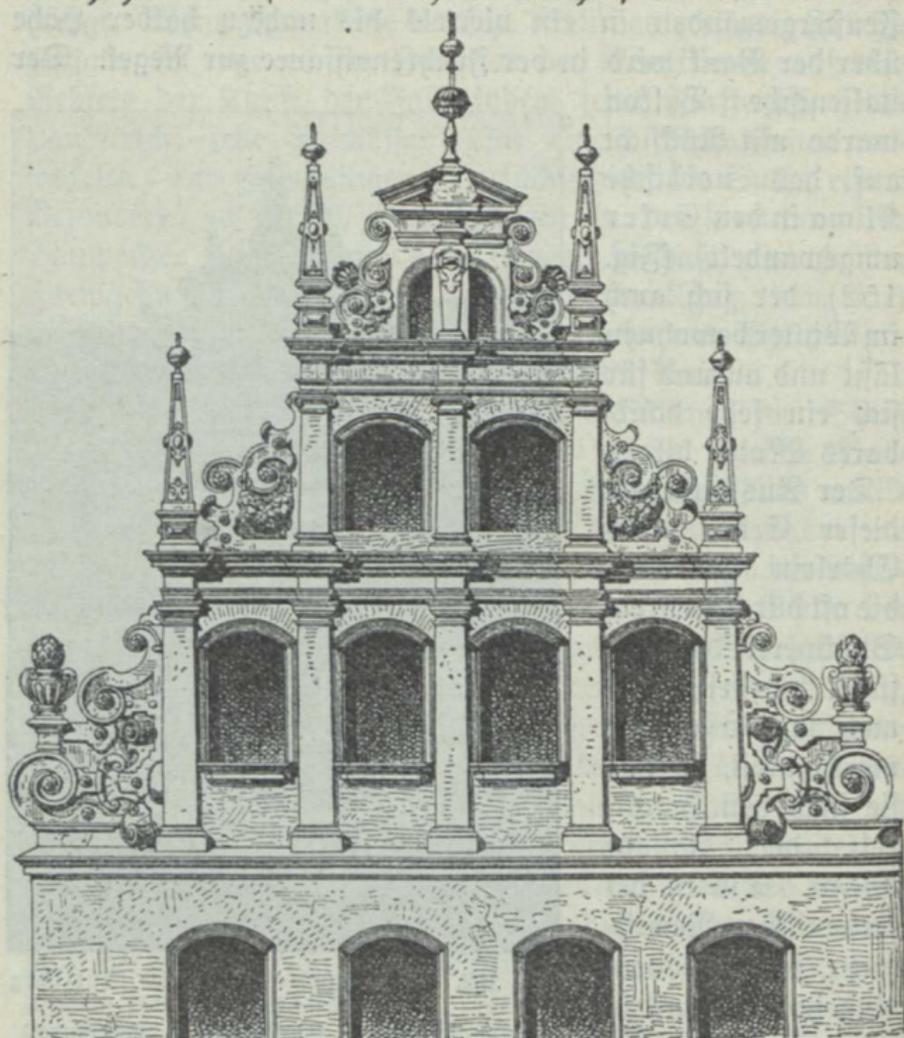


Fig. 153. Giebel aus Nürnberg.

Regel nicht nach den engen Straßen abfallen ließ, und so entstanden jene für die deutsche Renaissance so charakteristischen Giebel. Dieselben sind meist durch Gesimse in Etagen

geteilt und mit Pilastern, um welche die Gesimse herumgetröpft sind, auch vertikal gegliedert. Als oberste Krönung der Pilaster erscheinen an Stelle der gotischen Nischen ähnlich gestaltete obeliskentartige Spitzen (Fig. 152 und 153). Der ganze Giebel wird zur Verkleidung der beiden schräg nach oben zulaufenden Dachkanten mit einer in kühn geschwungenen Kurven und Schneckenlinien geschweiften Einfassung umrahmt, welche in Verbindung mit den vielen ähnlich behandelten Dachfenstern (auch Gauben oder Lukarnen genannt), durch die man die Dachgeschosse auch an den Gangeiten nutzbar machte, dem ganzen Bauwerk ein ungemein malerisches Aussehen geben.

In den Detailformen der deutschen Renaissance begegnen wir einer außerordentlichen Mannigfaltigkeit. Neben den antiken Baugliedern, Gesimsen, Säulen, Pilastern u. dgl., finden wir gotische Anklänge und Motive, und es ist bewundernswert, in welcher geschickter und oft überraschender Weise die von Natur aus widerstrebenden Formen der beiden Originalstile miteinander vereint und aneinander angepaßt werden. Freilich sind die sorgfältig abgewogenen Verhältnisse der antiken Gliederung nur selten zu finden; in der Regel erscheinen sie hier in einer schon durch das Material (Sandstein) bedingten vergrößerten Form, über welche bestimmte Regeln kaum aufgestellt werden können. Die von Anfang an stets bewahrte Freiheit gegenüber den klassischen Bildungsgesetzen gelangt dafür zu einer um so reicheren Abwechslung in der Verwendung der



Fig. 154.  
Säule in deutsch.  
Renaissance.



Zierglieder. Die Säulensäfte werden im untern Drittel gern ornamentiert; bisweilen erhalten sie statt der cylindrischen Form kandelaberartige Schwellungen und Profilierungen (Fig. 154); nicht selten werden Säulen und Pfeiler durch Hermen und Caryatiden ersetzt, die in Verbindung mit der reichen Detailaus schmückung, für welche eine ganz besondere Vorliebe überall zu Tage tritt, von sehr ansprechender Wirkung sind.

Das Ornament der deutschen Renaissance schließt sich in der ersten Zeit dem der italienischen Frührenaissance an, und so finden wir am Anfang das antike Akanthusblatt, Girlanden mit umschlungenen Bändern, Zierschilder, Wappen, Masken, Löwenköpfe,



Fig. 155. Ornamente in deutscher Renaissance.

Muschelwerk u. dgl. in nationaler Umarbeitung. Später entsteht jenes eigentümliche Ornament, welches der flachen Vertiefung des Untergrundes wegen oft als „Vederornament“ bezeichnet wird, in seiner Formgebung aber ganz besonders

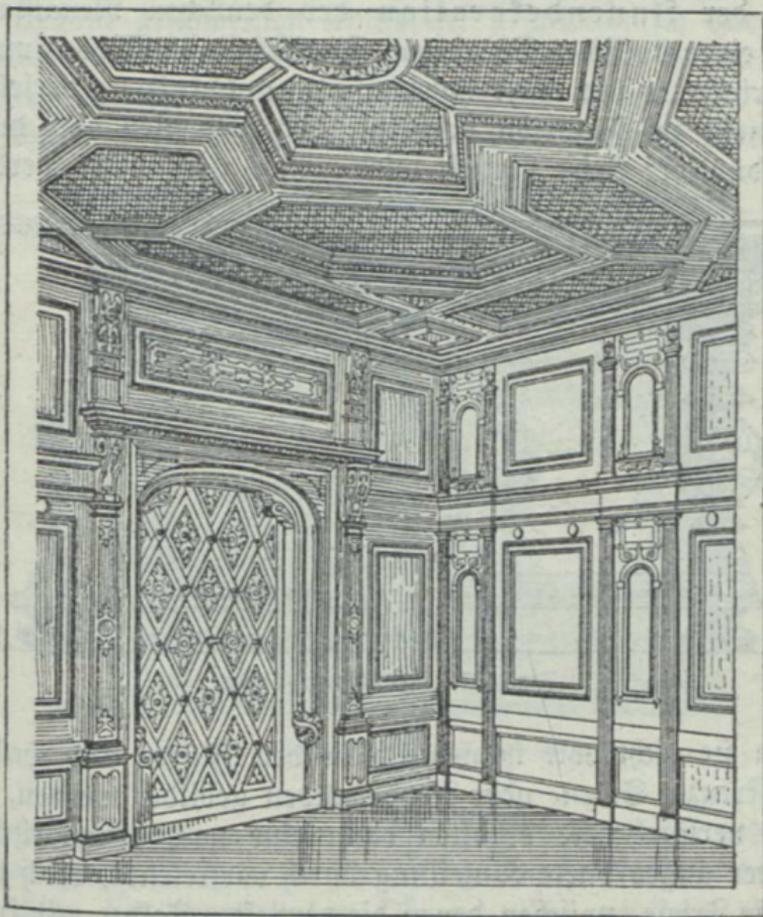


Fig. 156. Innendekoration in deutscher Renaissance (aus Straßburg).

an die schmiedeeisernen Armaturen, Beschläge und Schilde erinnert (Fig. 155). Diese Ornamente bilden in Verbindung mit den oben besprochenen Giebellösungen ein Hauptkennzeichen der deutschen Renaissance.

Für die gesamte Technik ist die Geltendmachung des Materials Grundprinzip. Stein soll als Stein, Holz als solches erscheinen, die Konstruktion überall sichtbar werden. Die stete Einhaltung dieses Grundgesetzes gibt auch der Innendekoration der deutschen Renaissance ihren eigentümlichen Charakter. Die Wände der Wohnzimmer sind ringsum mit einer hohen Holzvertäfelung versehen, die meist im Naturton erscheint, der bisweilen noch durch eine dunklere Beize vertieft wird. Auch die Decken werden,

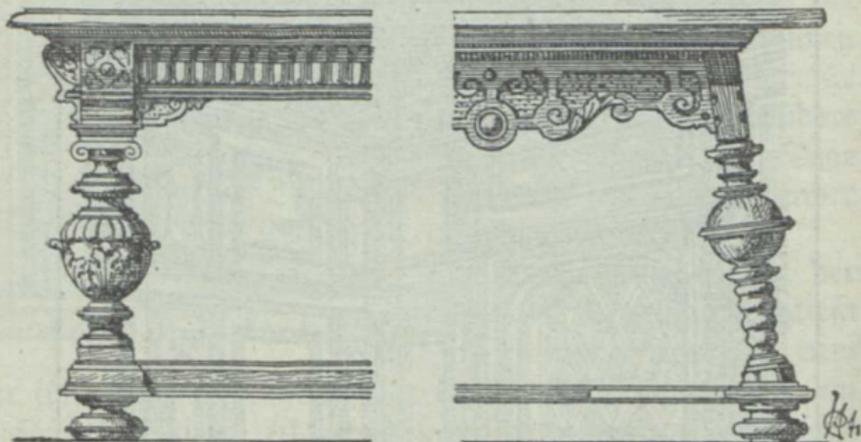


Fig. 167. Renaissance-Tische.

wenn sie nicht, wie namentlich in den Fluren und Hallen, mit Kreuz-, Stern- oder Netzgewölben gebildet werden, mit Holz vertäfelt; sie erhalten dann eine nach geometrischem Muster angeordnete Einteilung durch vortretende, reich profilierte Frieße, zwischen denen die vertieftesten Felder mit Holzleisten umrahmt werden (Fig. 156). Diese braune Holzverkleidung, der sich die andern Farbentöne unterordnen, erzeugen in diesen sogenannten altdeutschen Zimmern jene erwärmende Grundstimmung, in welcher sich der Deutsche so behaglich fühlt. Die Formgebung zeigt eine Übertragung

der an den Fassaden entwickelten Architekturteile auf die Kleinkunst (Fig. 158). An der Wandbekleidung und dem ganzen Mobiliar finden wir die typischen Renaissancegesimse in einer dem Material entsprechenden Profilierung, getragen von elegant geschweiften Konsolen, architektonisch durchgebildeten oder kandelaberartig gedrehten und geschnitzten Säulen, zierlichen Pilastern, Hermen und Karpatiden. Die von ihnen gebildeten Zwischenfelder erhalten eine vertiefte,

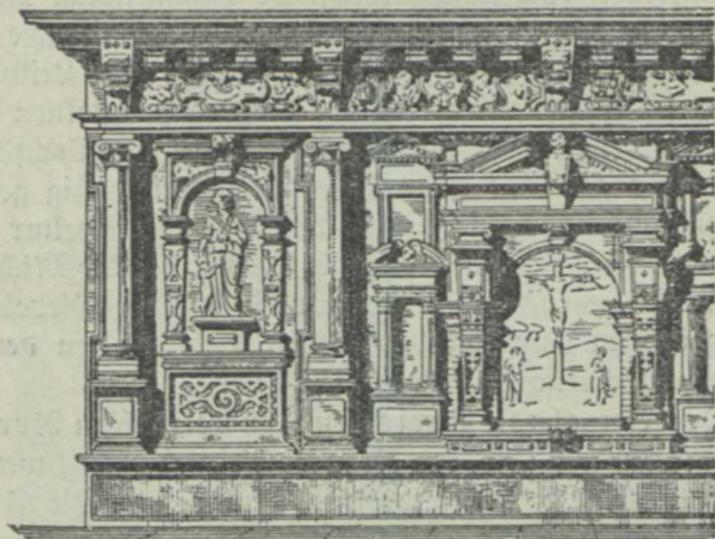


Fig. 158. Wandvertäfelung aus Lübeck.

von Holzleisten umrahmte Füllung. Die letzteren werden in der späteren Zeit an den Ecken verkröpft und bilden also hier die sogenannten Ohren. Bei reicheren Ausführungen erhalten die Füllungen eine fensterartige Umrahmung mit kleinen Pilastern oder Säulchen, Gesimsen und Aufsatz (Fig. 157 und 158). Der den Fensterverdachungen und Giebeln nachgebildete krönende Aufsatz spielt überhaupt an den gesamten Inneneinrichtungsgegenständen, namentlich

den Türen, Schränken, Uhren u. dgl. eine große Rolle. Zur Verzierung der Frieße und Füllungen findet das oben betrachtete plastische Ornamentwerk Verwendung und eine neue von Italien überkommene Technik, die Intarsia, d. i. eingelegte Holzarbeit, mit welcher stilisierte Pflanzen, perspektivische Ansichten u. dgl. in buntester Auswahl zur Darstellung gelangen, die in den verschiedenfarbigen Holzarten wie Flachmalerei erscheinen. Die gesamte Kleinkunst der Renaissance entwickelt eine staunenerregende Produktivität und erreicht namentlich in der deutschen Spätrenaissance eine wunderbare Blüte des Kunsthandwerkes, dessen Leistungen oft noch höher zu stellen sind als die der Architektur.

Die kirchliche Baukunst entfaltet in Deutschland im Zeitalter der Renaissance eine verhältnismäßig geringe Tätigkeit und bleibt so hinter der Profanarchitektur ganz erheblich zurück. Das bedeutendste Werk bildet die Michaelskirche in München, die im Außern die deutsche Giebelarchitektur zeigt, im Innern aber in den Dekorationen der italienischen Hochrenaissance gehalten ist.

Die einzelnen Perioden der deutschen Renaissance können nur in allgemeinen Umrissen begrenzt werden; dieselben fallen in folgende Zeitabschnitte: 1. Die Frührenaissance von 1500—1550, in welcher die antiken Formen nur als ein äußeres Gewand für das im übrigen noch vollkommen mittelalterliche Bausystem erscheinen, mit flachen Gesimsen und nachlässiger, unsicherer Säulenbehandlung. (Schloß zu Torgau, Tucherhaus zu Nürnberg.) 2. Die Hochrenaissance von 1550—1600, in welcher das antike Konstruktionsprinzip in den Hauptgliederungen der Fassaden durchgeführt erscheint, mit kräftigen Gesimsen und dem spezifisch deutschen Renaissanceornament, bei fast vollständiger Zurückdrängung der gotischen Details. (Otto-Heinrichsbau des Heidelberger Schlosses; Rathausshalle zu

Röln.) 3. Die Spätrenaissance von 1600—1618, die sich durch eine feine Gliederung der Gesimse im Sinne der italienischen Renaissance und Bereicherung und Verfeinerung des ganzen ornamentalen Schmuckwerkes (Wiederaufnahme des antiken Akanthusblattes) charakterisiert. Im Detail

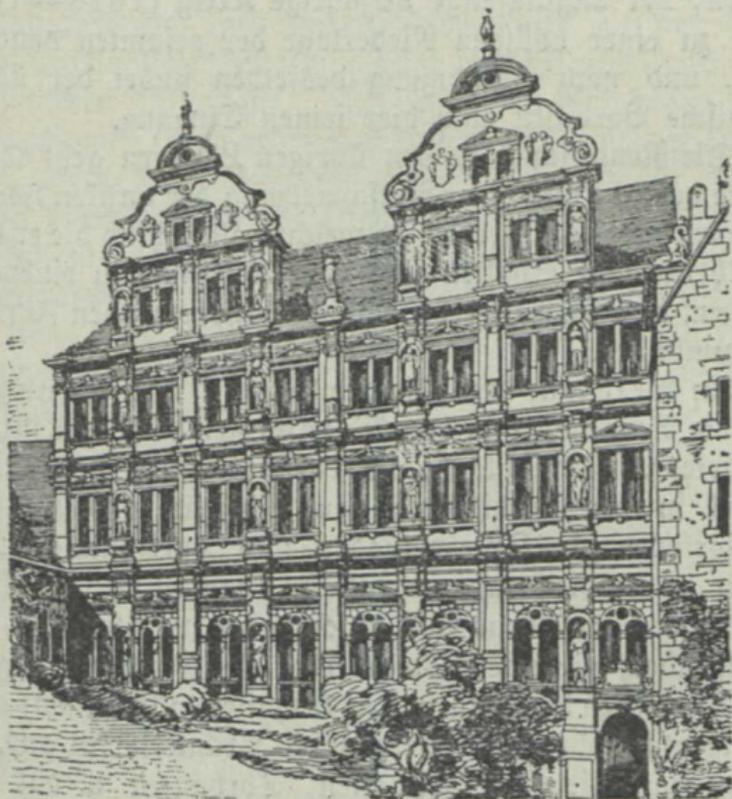


Fig. 159. Friedrichsbau vom Heidelberger Schloß (deutsche Spätrenaissance).

findet sich eine Vorliebe für durchbrochene Aufsätze, in welche geschweifte Bierschilder (Kartuschen), Büsten, Urnen u. dgl. eingefügt werden, und in der Innendekoration begegnen wir einer Einteilung der Wände durch ein sehr reich ausgebildetes Rahmenwerk, an welchem die vielen Rahmenverkröp-

ungen als besondere Eigentümlichkeit erscheinen (Friedrichsbau des Heidelberger Schlosses [Fig. 159] von Hans Schöch, 1607, Schloß zu Wschaffenburg von G. Niedinger, Pellerhaus zu Nürnberg, Rathhaus zu Augsburg von Elias Holl). Der deutschen Spätrenaissance ist eine nur kurze Dauer beschieden; der unglückselige 30 jährige Krieg (1618—1648) führte zu einer völligen Niederlage der gesamten deutschen Kunst, und nach Beendigung desselben findet der üppige italienische Barockstil auch hier seinen Eingang.

Die Renaissance in den übrigen Ländern geht ähnlich wie die deutsche aus einer Verschmelzung der antiken Formen mit denen der Gotik hervor, in welcher allmählich die ersteren das Übergewicht erhalten und sich schließlich zu einem bestimmten, dem Charakter des Landes entsprechenden Formenkreis umbilden.

In Belgien, den Niederlanden und Dänemark trägt die Renaissance in den Einzelformen dieselben Grundzüge wie in Deutschland, bildet aber durch den reichen Wechsel in der Verbindung von Backstein und Haustein, die Vorliebe für Spiegelquader und horizontale Bandstreifen und die außerordentlich phantastisch gestalteten Turmformen (bestehend aus aufeinander gesetzten, sich stets verjüngenden, niedrigen Stockwerken mit Galerien, Loggien und geschweiften Kuppeln in den lebhaftesten Umrissen) einen sehr eigentümlichen und interessanten Architekturstil aus, der in den Rathhäusern, Markthallen, Torbauten u. dgl. eine höchst malerische Wirkung erreicht.

In Frankreich entwickeln sich die einzelnen Stadien der Renaissance fast gleichzeitig mit denen in Deutschland. Die Franzosen benennen dieselben nach ihren Königen. Darnach fällt die französische Renaissance in die Zeit von Franz I. (1515) bis zum Tode Ludwigs XIII. (1643). Die Frührenaissance ist der deutschen ähnlich und unter-

scheidet sich von derselben im wesentlichen nur durch den von Anfang an stärkeren Einfluß der Antike und die feinere und zierlichere künstlerische Ausgestaltung. Im Vordergrunde stehen die zahlreichen Schloßbauten. Dieselben haben eine regelmäßige Anlage um einen fast immer quadratischen Hof mit hohen Turmbauten an den Ecken. Die architektonische Gestaltung zeigt zunächst eine Umformung der gotischen Bildungen. An Stelle der Spitzbogen treten der Korbogen (flach gedrückter Rundbogen) und der Hentelbogen (wagrechtler Sturz mit Eckausrundung), an die der Binnen durchbrochene Galerien. Die Fenster werden groß angelegt und erhalten bei rechteckiger Lichtfläche meistens ein steinernes Kreuz. Eine ausgesprochene Vorliebe für hohe steile Dächer, reich ausgebildete Lukarnen und riesige, monumentale Ramine fällt überall auf als eine nationale Eigentümlichkeit, die sich bis in die Gegenwart erhalten hat. In den dekorativen Details äußert sie sich in der reichen Verwendung von Figurenmedaillons, Wappenschildern, Symbolen und Monogrammen in sehr phantasievoller und feiner Ausführung. Das Ornament läßt sich fast in allen Einzelformen aus der italienischen Renaissance ableiten, erhält aber durch den stets auf das Zierliche und Grazilöse gerichteten Kunstgeschmack der Franzosen eine originelle Durchbildung. In den Wand- und Pilasterfüllungen erfreut sich die Groteske (s. S. 57) besonders eifriger Pflege.

In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts tritt in den Architekturdetails eine vollständige Befreiung von mittelalterlichen Formen ein und ein enger Anschluß an die italienische Renaissance. Das Streben nach Verfeinerung aller Einzelheiten und reicher dekorativer Ausschmückung führt zu einer Umbildung derselben in spezifisch französischem Geiste. Statt der Rustica werden die äußern Mauerflächen des untern Geschosses mit mehreren horizontalen, schwach vortretenden

Gurtbändern belebt. Dieselben durchsetzen auch die Pilaster und Säulenschäfte und bilden so die sogenannte „französische Ordnung“, in welcher die Schäfte in ungleich hohe und zum Teil ornamentierte Werkstücke oder Trommeln gegliedert sind. Mit dem Ausgang des 16. Jahrhunderts gewinnt die französische Hochrenaissance jenen vornehmen Palaststil mit dem durch Flügelbauten und Risalite belebten Grundriß, den zu Pavillons umgewandelten Türmen, dem regelmäßigen Achsensystem, den feinfühlig gegliederten Gesimsen, gekuppelten Pilastern, dem über die ganze Fassade ausgebreiteten reichen plastischen Schmuckwerk und den steilen Mansardendächern mit den zierlichen Lukarnen, — von dem der Louvre zu Paris ein Beispiel gibt, und welcher vorbildlich wurde für den gesamten Schloßbau der Folgezeit (Fig. 160). Als die bedeutendsten Künstler seien genannt: P. Lescot († 1578), der Erbauer des Louvre, und Ph. de l'Orme († 1570), der der Tuileries.

In Spanien verbinden sich die antiken Elemente nicht nur mit gotischen, sondern auch mit maurischen Motiven, bei außerordentlich reicher Ausstattung und wunderbar graziöser Detailbehandlung, so daß namentlich die Werke der spanischen Frührenaissance eine geradezu bestechende Eleganz erreichen.

In England dringen die antiken Motive erst um 1560 ein. Das hartnäckige Festhalten an den mittelalterlichen Traditionen führt in der englischen Frührenaissance, auch Elisabethenstil genannt (nach der Königin Elisabeth 1558—1603), zu einem merkwürdigen Gemisch gotischer und antiker Bauglieder (man findet dort z. B. Spitzbogenfenster nicht selten von Pilastern flankiert), in welchen die Gotik noch das Übergewicht behält. Mit Beginn des 17. Jahrhunderts gelangen auch dort die eigentlichen Renaissanceformen zum Durchbruch, und zwar im Anschluß an die niederländische Renaissance, wobei jedoch die groß angelegten

Fenster mit dem dünnen Stabwerk und das starke Hervorheben der Vertikallinie beibehalten bleiben und bezeichnende Merkmale bilden für die gesamte englische Architektur der nachfolgenden Zeit.

Die Kleinkünste entfalten sich im gesegneten Zeitalter der Renaissance zu einer bis dahin ungeahnten, wunderbaren Blüte, in welcher die erstaunliche Leistungsfähigkeit der Zeit zum Ausdruck kommt. Die bedeutendsten Künstler (unter den deutschen namentlich Holbein d. J. und Dürer) stellen ihre Kräfte auch in den Dienst der Kleinkunst, wodurch dieselbe geläuterte Formen gewinnt und an denselben festhält; das Handwerk wird so

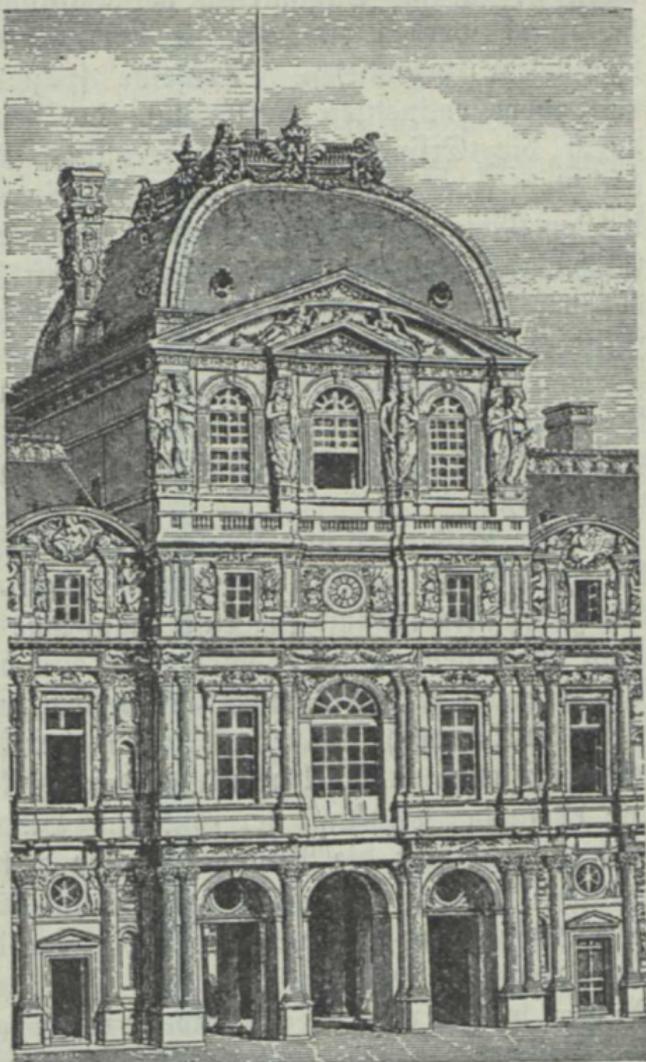


Fig. 160. Westpavillon vom Louvre in Paris.

zum Kunsthandwerk, dessen Erzeugnisse sich höchster Beachtung erfreuen und eine sehr befruchtende Wirkung ausüben auf die Entwicklung der Baukunst. Dem Kunsthandwerk werden zunächst die dekorativen Aufgaben der Architektur zugewiesen. Dasselbe spezialisiert sich aber, dank dem eminenten Aufschwung der zeichnenden Künste durch die Erfindung des Holzschnitts, Kupferstichs und der Radierung, derart, daß seine Arbeiten in den Einzelkünsten (Erzguß, Goldschmiedekunst, Emaillierung, Keramik, Glaskunst, Holzschnitzerei, Schmiedekunst, Textiltechnik und dgl. m.) oft als selbständige Kunstwerke erscheinen, die auch stilistisch unser höchstes Interesse verdienen, da an ihnen die Formen der Baukunst und Ornamentik wieder zur Erscheinung kommen und zwar in verfeinerter und dem Material angepaßter, meist sehr glücklicher Umarbeitung (vgl. Fig. 157 und 158).

Die Bildnerei und Malerei erhalten durch die Baukunst der Renaissance in den weiten hohen Hallen die denkbar günstigsten Räume für eine ausgiebige Entfaltung, und wohl in keinem Zeitalter wirken die drei bildenden Künste so erfolgreich zu den höchsten Triumphen zusammen, wie in dieser Kulturepoche. Aber es liegt in der Plastik und Malerei nicht etwa ein Wiederaufleben der Antike in dem Sinne, wie es in der Baukunst der Fall ist. Hier bot der Klassizismus nicht nur die Normen für die architektonische Gestaltung, sondern auch ausgezeichnete und für die unmittelbare Verwendung geeignete Vorbilder, die den veränderten Anforderungen vorläufig genügten. Für die Bildnerei und Malerei brachte aber der Umschwung in dem ganzen Gefühls- und Geistesleben eine völlig neue künstlerische Auffassung, für welche die Antike höchstens die Grundsätze für die äußere Formgebung und Behandlung, nicht aber den Inhalt selbst bieten konnte. Diesen fanden die Künstler in den Er-

scheinungen des wirklichen Lebens, in der Natur, so wie sie im Menschenleben und Menschenantlitz, in fröhlicher Gesellschaft wie im traulichen Heim und in Wald und Flur unmittelbar dem Künstler sich offenbart.

Das Hauptmerkmal für die Plastik und Malerei der Renaissance liegt also vor allem in dem zielbewußten Erfassen der Natur (darin kennzeichnet sich die Aufnahme der Frührenaissance auch im Norden zu einer Zeit, in der man noch vollständig an der mittelalterlichen Formgebung festhielt), und zwar ist es ein sehr ausgesprochener Realismus, der die Natur treu und naiv im Bilde festzuhalten sucht. Derselbe tritt aber mit der fortschreitenden Entwicklung der Renaissance in immer stärkere Verbindung mit dem Streben nach Erreichung des klassischen Ideals hinsichtlich vollendeter, auf die Gesetze der Antike gegründeter Durchbildung, die nicht die Naturformen kopiert, sondern ihre Schönheiten zusammenfaßt und ihre Mängel ergänzt, um das Kunstwerk zum Adel einer reinen, schönheitsvollen Darstellung zu erheben. Am klarsten geben sich diese Grundsätze in der

Plastik der Renaissance in Italien zu erkennen. Die Frührenaissance, das Quattrocento (von 1400—1500), ist gekennzeichnet durch einen außerordentlich festen, oft derben Naturalismus, den starken Ausdruck der Charaktere und den malerischen Zug in der Komposition der Bildwerke. In der Behandlung macht sich oft ein Übermaß der Dekoration und eine Einseitigkeit in der realistischen Auffassung geltend. Die früheste Zeit zeigt an der leichten Ausbiegung der Gestalten, der fließenden Gewandung und der Neigung zu typischen Gesichtszügen noch eine Nachwirkung der mittelalterlichen Auffassung. In der vollen Erkenntnis der hohen formalen Überlegenheit der Antike widmen sich die Künstler mit dem größten Eifer eingehenden Studien der klassischen

Bildwerke, der Nachbildung ihrer Körperformen, Gewandungen und Details. Die Stoffe werden noch vorwiegend dem religiösen Gebiet entnommen, wozu die vielen Aufträge für Ausführung von Prachtaltären und Grabskulpturen reichliche Gelegenheit geben. Einer besonderen Vorliebe erfreut sich die Reliefplastik, die in der Komposition ganz nach malerischen Gesichtspunkten behandelt wird. Als Materialien werden Bronzeguß, Marmor und Terracotta (gebrannte Erde) verwendet. Die bedeutendsten Künstler sind der ideale Ghisberti († 1455), der leidenschaftliche und naturwahre Donatello († 1466), die beiden edlen Luca und Andrea della Robbia (letzterer † 1528), d. s. die Meister der bemalten und glasierten Tonreliefs, und der hoheitsvolle Verrocchio († 1488), der auch als Maler von einflußreicher Bedeutung wurde.

Die italienische Hoch- und Spätrenaissance, das Cinquecento (von 1500 — 1600), ist die Periode der höchsten und großartigsten Kunstentfaltung, in welcher Meister ersten Ranges mit geläutertem künstlerischen Geschmack die herrlichsten Werke zur Ausführung bringen. Auch bei ihnen bildet die Freude an der Natur das treibende Element. Allein die tiefe Verehrung der Antike führt allmählich zu einem Zurückdrängen des Individuellen, einer Veredelung der Naturformen und Darstellung einer allgemeinen Schönheit im Sinne eines hohen und freien Idealrealismus, auf dem auch die Epoche des Phidias beruht. Es war unausbleiblich, daß man sich nunmehr auch hinsichtlich des Stoffes mit besonderer Vorliebe dem Gebiete der Mythologie und Allegorie zuwandte. Die Erreichung einer möglichst vollkommenen klassischen Schönheit ist den Meistern des Cinquecento das höchste Ideal, und sie sind demselben auch sehr nahe gekommen.

Unter den vielen hervorragenden Plastikern der italienischen Hochrenaissance waren die einflußreichsten der edel

und klassisch empfindende Andrea Sansovino († 1529), sein heiterer und lebensfroher Schüler Jacopo Sansovino († 1570) und der alle hoch überragende phänomenale Michelangelo (1475—1564), einer der größten Künstler aller Zeiten, der in den drei bildenden Künsten, und zwar in seiner ersten Periode vorwiegend als Bildhauer, in den reiferen Mannesjahren als Bildhauer und Maler und im Greisenalter als Baumeister Werke von höchster Bedeutung geschaffen (David, Moses, die Mediceischen Grabdenkmale; die Deckengemälde und das „Jüngste Gericht“ in der Sixtinischen Kapelle; die Kuppel von St. Peter). Aus seiner überwältigenden Geisteswucht und Gestaltungskraft, die sich an keine Überlieferung bindet, nicht einmal an die Natur, entstehen Werke, welche in den Maßen und dem Ausdruck der inneren Bewegungen ins Übermenschliche gesteigert sind.

Von den Plastikern der italienischen Spätrenaissance erfreut sich Giovanni da Bologna († 1608) in Florenz besonderer Beliebtheit und Anerkennung. Er ist der Darsteller des sinnlich Reizvollen, Anmutigen und der vollendeten Form, steht jedoch hinsichtlich der ganzen Auffassung und Durchbildung seiner Werke schon auf der Übergangsstufe zum nachfolgenden Barocco.

In Frankreich schließt sich die Plastik der Renaissance eng an die italienische an, entwickelt jedoch bald eine dem französischen Kunstgeschmack entsprechende eigentümliche Stilrichtung, in welcher auf eine möglichst sorgfältige und feinsüßliche Ausgestaltung der Formen das Hauptgewicht gelegt wird. Die französischen Bildwerke zeigen eine sehr geschmackvolle Zeichnung, sichere und elegante Technik, große Vornehmheit, einen bestechenden Formenreiz und in der Behandlung selbst eine akademische Vollendung. Aber mit Ausnahme der Porträt Darstellungen fehlt es im Vergleich zu der gleichzeitigen italienischen Kunst an einem tiefen inneren Gehalt,

an Individualisierung und Beseelung der Bildwerke. In einer gewissen Anlehnung an die späthellenistische und zum Teil auch spätrömische Antike, den verhältnismäßig schlanken Gestalten, der nach unten etwas zugespitzten Gesichtsbildung, einer beabsichtigten Grazie in Haltung und Gesichtsausdruck und der weitgehenden Beschränkung des Individuellen liegen die stilistischen Eigentümlichkeiten der französischen Plastik. Ihre glänzendsten Vertreter sind: Jean Goujon († 1568), der Bildhauer des Louvrebaues, und sein Schüler Germain Pilon († 1590).

In Deutschland hatte mit dem Beginn des 16. Jahrhunderts unter den Künstlern des späten Mittelalters, namentlich mit Peter Fischers Werken (Sebalbusgrab u. a.) eine Blütezeit eingesezt, die zu den schönsten Hoffnungen berechtigte. Allein die Ende des zweiten Decenniums ausgebrochenen Religionsstreitigkeiten drängten das Interesse an der monumentalen und vor allem der religiösen Kunst in den Hintergrund, und als wieder ruhigere Zustände eintreten wollten, brach der 30jährige Krieg aus, durch den fast jede künstlerische Tätigkeit lahmgelegt wurde. Mehr noch, als die Baukunst und Malerei, hatte die Bildnerei unter der Ungunst dieser Zeitverhältnisse zu leiden. Denn die Plastik stand in Deutschland im Vergleich zu Italien ohnehin auf keinem günstigen Boden. Es fehlte ihr an den mächtigen und einflußreichen Gönnern und Förderern der Kunst, deren sich Italien erfreute, an den großen Kunstzentren wie Florenz und Rom, es fehlte überhaupt an dem bei den Italienern so ausgesprochenen monumentalen Sinn für plastische Darstellungen. Es fehlte aber auch ferner noch an dem vorzüglichen Material des Südens (Marmor) und der durch die Anschauung der antiken Bildwerke gewonnenen Schulung, die für die italienische Kunst von so hoher Bedeutung wurde. Bei der großen Freude der Deutschen an

reicher Ausschmückung von Bauwerken erhielt die Plastik einen vorwiegend dekorativen Charakter und ein reiches Feld der Betätigung in der Herstellung von Hermen, Karyatiden, Medaillons, Nischenfiguren, krönenden Statuen an Fassaden, Portalen, Toren, Brunnen u. dgl. Von besonderer Bedeutung werden die Skulpturen für die großen Grabdenkmäler und Epitaphien (Grabplatten). Die Zahl dieser Monumente mit künstlerisch beachtenswertem bildnerischen Schmuck ist eine ganz erstaunliche. In Bezug auf die formale Durchbildung und Vollendung können sich die Bildwerke der nordischen Kunst mit denen des Südens nicht messen. Gleichwohl wurden von den deutschen Meistern Werke geschaffen, die sich durch lebensvolle Auffassung und kecke, naturalistische Darstellung sehr vortheilhaft auszeichnen. Die Frührenaissance zeigt in der scharfen Charakterzeichnung und dem knitterigen Faltenwurf der Gewänder noch ein starkes Nachklingen der mittelalterlichen Überlieferung. In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts tritt der italienische Einfluß stärker hervor; jedoch wird die Würde und Ruhe der italienischen Kunst nicht erreicht. Übertriebene, oft theatrale Körperhaltung

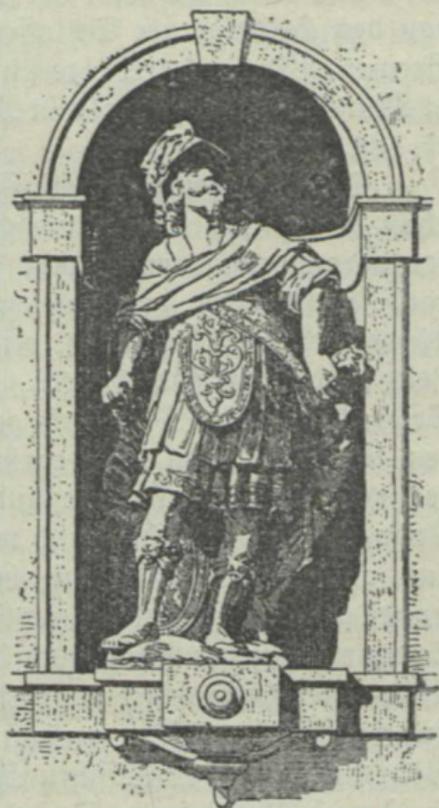


Fig. 161.

Nischenfigur vom Zeughaus in Graz.

und äußerst manierierte Behandlung der Gewänder sind besondere Kennzeichen der nordischen, namentlich der deutschen Bildhauerkunst (Fig. 161). Deutsche Meister: Peter Vischer († 1529) und seine kunstbegabten Söhne in Nürnberg, Seb. Götz aus Thurn, Schöpfer der schönen Figuren am Friedrichsbau des Heidelberger Schlosses, Lüder von Bentheim in Bremen, Pieter de Witte († 1628) und Hans Krümpel in München, Bast. Ertle in Magdeburg und Alex. Colins († 1612) aus Mecheln.

Die Malerei der Renaissance zeigt auf den ersten Blick schon den auffallenden Unterschied gegenüber den Gemälden der vorangegangenen Epoche in den ausdrucksvollen, treu nach dem Leben gezeichneten Gesichtszügen, den an die Körper sich anschließenden, oft in der malerischen Tracht der Zeit gehaltenen Gewändern, an denen der Stoff (Samt, Seide, Tuch oder Pelzwerk) genau dargestellt wird, und in den landschaftlichen Hintergründen, welche sorgfältig nach der vor kurzem entdeckten und wissenschaftlich begründeten Perspektive aufgezeichnet und mit einer Naturtreue behandelt sind, an welcher man ganz bestimmte Landschaften zu erkennen glaubt. In der Konzeption weicht das Grundgesetz der Symmetrie in der Anordnung der Gestalten einer nach malerischen Gesichtspunkten angeordneten Gruppenbildung. Die kirchliche Malerei steht zunächst immer noch im Vordergrund. Während aber in der gotischen Epoche der Maler den religiösen Ernst nach überlieferten Typen zum Vortrag bringt, arbeitet der Renaissancekünstler nach naiver, unmittelbarer Eingebung und Überzeugung. Für die Darstellung des Wahren und Falschen, der frommen Entfagung und des heiteren Lebensgenusses sieht er das beste Vorbild im Menschenantlitz selbst, in welchem ja ein ganzer Reichthum von Empfindungen sich widerspiegeln kann, und in der ganzen Körperhaltung, in der auch die Gemütsbewegungen mehr oder weniger zum

Ausdruck kommen. Diese der Natur und Wirklichkeit entnommenen Bilder kennzeichnen überall den Eintritt der Frührenaissance. In der Art und Weise, wie dieser Realismus aufgefaßt und künstlerisch verwertet wird, und namentlich auch an den von den Künstlern für ihre Darstellungen bevorzugten Stoffen äußern sich die für die Entwicklung der Malerei in den einzelnen Ländern charakteristischen Grundzüge.

In **Italien** wird der Inhalt bedeutend erweitert durch Aufnahme neuer Stoffe aus dem mythologischen und historischen, namentlich antik geschichtlichen Gebiet. Wie in der Baukunst, so zeigt sich auch hier ein großer, freier Zug im künstlerischen Gedanken und seiner ganzen Vortragsweise, die nur die Hauptsache ins Auge faßt und alles Nebensächliche vermeidet. Hierin äußert sich der dem Italiener angeborene monumentale Sinn, der vor allem in der Historienmalerei zur Erscheinung kommt. Da das unmittelbare Studium der Natur dem eigenen Formengefühl weiten Spielraum für die Entfaltung gibt, bewegen sich die Maler ungleich freier als im Mittelalter. Gleichwohl entwickeln sich in den verschiedenen Kunstzentren stilistische Eigentümlichkeiten, welche die Zugehörigkeit der einzelnen Künstler zu bestimmten Schulen erkennen lassen, mit denen man allerdings nicht mehr ein gewisses Lehrverhältnis zwischen grundlegendem Meister und seinen Schülern bezeichnet, sondern vielmehr übereinstimmende, allgemeine Kunstrichtungen, in denen sich die gleichstrebenden Künstler betätigen. Auf die Entwicklung der Frührenaissance (Quattrocento) üben diese Schulen noch einen sehr bestimmenden Einfluß aus. Die bedeutendste derselben ist die Florentinische Malerschule. In ihr kommen die neuen Prinzipien der Renaissance zuerst und in ausgesprochener Weise zur Geltung. Die bahnbrechenden Meister auf der Stufe des Übergangs vom Mittelalter zur Renaissance sind: Fra Giovanni da

Fiesole († 1455, oft nur Fra Angelico genannt, wegen der hohen, unvergleichlichen Schönheit der von ihm dargestellten Engel), welcher den tiefempfundenen, idealen Zug des Mittelalters mit der neuzeitlichen, individuellen und lebensvollen Auffassung, Komposition und Maltechnik in der glücklichsten Weise verbindet, und Masaccio († 1428), der das realistische Moment stärker betont, die mittelalterliche Befangenheit vollständig durchbricht und seine großen freien Gedanken mit einer bisher ungekannten Naturwahrheit zum Ausdruck bringt. Die Umbrische Schule legt ihren Schwerpunkt auf die Darstellung des Innigen und Gefühlvollen, der höchsten, allem Irdischen entrückten Andacht, Rührung und Seligkeit oder des tiefen Schmerzes in stillen und wenig bewegten Szenen. Unter ihren Meistern ist Pietro Perugino († 1524), der Lehrer Raffaels, der bekannteste. In Padua gelangt Andrea Mantegna († 1506) zu besonderem Ruhm. In seinen Werken äußert sich eine antikisierende Geschmacksrichtung und scharfe Beobachtung plastischer Formen in sehr naturalistischer, oft herber Zeichnung, aber sauberster Technik.

Im ganzen Quattrocento entwickelt sich die Malerei in einer aufsteigenden Linie unter dem unmittelbaren Einfluß des eifrigen Studiums der Natur und ihrer Erscheinungen. Den Höhepunkt erreicht sie im Cinquecento, der italienischen Hochrenaissance, in welcher die Naturformen selbst geläutert und idealisiert werden in dem Sinne, wie sie von der klassisch griechischen Kunst idealisiert wurden. Damit setzt eine Blütezeit ein, in welcher Werke von höchster Vollendung und unvergänglichem Werte geschaffen wurden. Die Stoffe werden allen Gebieten entnommen, der Religion, Antike, Mythologie, Geschichte, dem öffentlichen und gesellschaftlichen Leben, der Familie. Bei der verweltlichten Lebensführung und dem die ganze Gesellschaft durchdringenden Humanismus werden selbst die religiösen Stoffe in das Ge-

biet des rein Menschlichen und Natürlichen gezogen. Das ganze künstlerische Schaffen ist beherrscht von dem eifrigen Streben nach reinsten Schönheit und höchster Anmut in dem ebenso idealen wie realistischen Sinne der damaligen Zeit. Die Malerschulen haben keine Bedeutung mehr. Die Meister sind im Vollbesitze aller Voraussetzungen ihrer Kunst, um ihre eigenen künstlerischen Ideale vorzuführen.

Die Großmeister dieses goldenen Zeitalters der italienischen Malerei sind: der phänomenale Leonardo da Vinci (1452—1519), ein unglaublich vielseitiger Künstler, Gelehrter und Techniker, in dessen Werken die psychologischen Momente, die Verschiedenheit der Seelenzustände in einer vollendeten Harmonie aller Teile einen unübertrefflichen Ausdruck finden; der edle und vornehme Raffael Santi (1483—1520), der auch als Baumeister tätig war und in seinen Gemälden durch die glücklichste Verschmelzung aller Vorzüge der Werke seiner großen Vorgänger und Zeitgenossen eine hinreißende Anmut und Formenschönheit erreicht; der allgewaltige, in seiner Kunstphantasie unerreichte und unergründliche Michelangelo Buonarroti (1475 bis 1564), den wir schon unter den Baumeistern und Plastikern der Hochrenaissance an erster Stelle genannt haben, und dessen Schöpfungen auch in der Malerei durch die plastische Formenbehandlung und Steigerung der Bewegungen und Muskulatur des nackten Körpers ins Riesenhafte und Übermenschliche den nachhaltigsten Einfluß ausüben auf die ganze Entwicklung der Kunst der Folgezeit. Unter den übrigen Künstlern der italienischen Hochrenaissance erlangt namentlich in stilistischer Hinsicht Antonio Correggio († 1534) eine besondere Bedeutung. Er ist der Darsteller üppiger Lebenslust und schönheistrunkener Sinnlichkeit, ein Meister in der Vorführung großartiger perspektivischer Raumbildungen, der erste große „Maler des Helldunkels“, das er durch Belichtung des

Schattens mit Reflexen erreicht. Correggio ist der Vorläufer und bahnbrechende Meister für die Kunstauffassung des Barocco.

In Oberitalien wird mit Beginn des Cinquecento Venedig zum Mittelpunkt einer eigenartigen und selbständigen Kunstrichtung. Das Charakteristische derselben liegt vor allem in einer bis dahin nie gesehenen heiteren Farbenpracht, welche das sonnige, helle Licht des Südens, die Schönheit der Lagunenstadt mit allen Abstufungen des sie umgebenden Duftes in einer wunderbaren Luftperspektive wiedergibt. In Verbindung damit äußert sich eine große Freiheit in der gesamten Komposition. Das glänzende und üppige Leben der Venezianer erscheint in künstlerischer Verklärung. Biblische Szenen werden in vornehm künstlerische Kreise übertragen, die Heiligen offenbaren durch ihre Schönheit ihr überirdisches Wesen; selbst der Madonnentypus erscheint in der reifen Schönheit auserlesener venezianischer Frauen. Die Venezianer sind die „Lichtmaler“, die weniger mit der Zeichnung, als der koloristischen Behandlung, mit dem Zauber der Farben, die sie in voller Glut und Leuchtkraft auftragen, ihre seelischen Stimmungen zum Ausdruck bringen. Die hervorragendsten Vertreter dieser Kunstrichtung sind: Auf der Stufe des Übergangs zum Cinquecento Giovanni Bellini († 1516), in der Hochrenaissance Giorgione, Palma vecchio und Tiziano († 1576). In der Spätrenaissance wird durch Tintoretto die Historienmalerei in einer sehr glücklichen Verbindung der Zeichnung Michelangelos mit der breiten Farbentechnik Tizians zu dramatischer Wirkung gesteigert. Mit Paolo Veronese († 1588), der das rein dekorative Element in den Vordergrund drängt und für dessen Kolorit eine sanfte Dämpfung der Lichtfülle durch ein zartes Silbergrau charakteristisch wird, schließt die farbenstrahlende und lebensfreudige Kunst der Venezianer im Cinquecento ab.

Auch in der deutschen Malerei leitet in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts durch die Aufnahme eines von der mittelalterlichen Auffassung völlig freien Realismus eine neue und glänzende Entwicklung ein. Während derselbe aber in Italien unter dem Einfluß der Antike geläutert und in dem Streben nach einer möglichst reinen Schönheit im klassischen Sinne idealisiert wird unter Vermeidung alles Nebensächlichen und bloß Zufälligen, verschärfen ihn die deutschen Meister durch Hervorhebung des Individuellen und der besonderen Eigentümlichkeiten. Es liegt das in der Verschiedenheit der Kunstauffassung der Nordländer gegenüber den Romanen, die auch in den Stoffen sich äußert: in Italien der freie Blick, ein Zug ins Große, Monumentale; hier ein Verweilen in eng gezogenen Schranken, in dem die Liebe zur Heimat mit all ihren charakteristischen Eigentümlichkeiten sich offenbart. Die Vorzüge der deutschen Malerei liegen in der Tiefe der Charakteristik, der Gewalt der seelischen Auffassung, einer großen Innigkeit und Gefühlswärme, und hinsichtlich der Technik in dem ausgesprochenen Reichtum an malerischem Gefühl und einem glänzenden, oft bestrickenden Farbenschmelz. An der Spitze der deutschen Künstler stehen der große Nürnberger Meister Albrecht Dürer (1471—1528), ein unübertroffener Meister der Zeichnung und einer der gefühlstiefsten und größten Künstler, und der vorwiegend in Basel tätige Hans Holbein der Jüngere (1497—1543), welcher der Renaissanceauffassung der Italiener näher steht und als Porträtmaler zu hohem Ruhm gelangt.

Mit der Mitte des 16. Jahrhunderts erreicht die Blütezeit der spezifisch deutschen Kunst ihr Ende. Von da bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts sind keine bedeutenden Künstler mehr zu verzeichnen, die einen eigenen Stil hervorgebracht hätten.

In den Niederlanden entwickelt sich die Malerei in derselben Richtung wie in Deutschland, neigt aber in der Komposition zu freieren, bewegteren Darstellungen und in der Formgebung zu weicher geführten Linien und volleren Bildungen. Ihre Hauptvertreter sind Quentin Massys († 1530) und Lukas van Leyden († 1533), der letztere berühmt durch seine zahlreichen Kupferstiche, die im gleichen Charakter wie die Dürerschen gehalten und diesen ebenbürtig sind. Die Niederländer pflegen besonders das Genre- und Sittenbild mit Vorwürfen aus dem Volks- und Geschäftsleben. Von ihnen wird aber auch, namentlich durch Platinir und Bles, ein neues Stoffgebiet in die Malerei eingeführt, indem die Landschaft, die bis dahin nur als Hintergrund für die Personengruppen verwendet wurde, zum künstlerischen Hauptmotiv erhoben wird, in welchem die Figuren nur noch die Staffage bilden.

Die französische Malerei des 16. Jahrhunderts erreicht nur im Porträt und in der Glas- und Emailmalerei eine gewisse Höhe, entwickelt aber keinen ausgesprochenen und eigentümlichen Stil, sondern steht ganz unter dem Einfluß der niederländischen und italienischen Kunst.

### Der Barockstil.

In derselben Zeit, in welcher in den mittleren Ländern Europas die Reformation die Gemüter aufs tiefste erschüttert und die heftigsten Religionskämpfe entfacht, in deren Gefolge der Wohlstand des Volkes gänzlich zerrüttet und jede künstlerische Tätigkeit lahmgelegt wird, erreicht das kirchliche Leben in Italien unter der Führung der „Gesellschaft Jesu“ eine ungewöhnliche Glanzperiode, die sich in einem eminenten Aufschwung der Kirchenbaukunst zu erkennen gibt und für die Fortentwicklung der gesamten Kunst von größter Be-

deutung wird. Wir haben schon früher darauf hingewiesen, daß die in klare und feste Regeln gefaßte Architektur der Renaissance, die auch minder phantasiereichen Künstlern gestattete, mit großen Meistern zu wetteifern, zu einer freien und unabhängigen Fortbildung drängte, und daß es schon in der Mitte des 16. Jahrhunderts von den bedeutendsten Meistern, unter ihnen nicht zum geringsten Teile von dem genialen Michelangelo, als ein beengender Zwang empfunden wurde, sich ausschließlich in den alten Geleisen des strengen Stils zu bewegen. Ihnen kamen die auf Wirkung mächtiger Eindrücke berechneten Forderungen des kirchlichen Kultus sehr entgegen, und so entwickelten sie zunächst in der Kirchenarchitektur jene Kunstformen, welche als unausbleibliche künstlerische Folgerung mit Notwendigkeit aus der Spätrenaissance hervorgehen mußten, den Barockstil.

Der Name „Barockstil“, in der Regel zurückgeführt auf den portugiesischen Ausdruck barroco für schiefrunde, ungleich und felsam geformte Perlen, enthält insofern eine Kritik der fraglichen Kunstform, als man mit „barock“ in der Regel eine Übertreibung der Formgebung und Überladung mit wunderlichem Schmuckwerk bis zum Verirrten und Verwerflichen bezeichnet, ein Nebenbegriff, der jedoch in unsern Tagen ebenso wenig mehr ernst zu nehmen ist, wie der des Wortes „gotisch“ in seiner ursprünglichen Anwendung auf die spätmittelalterliche Kunst. Denn der Barockstil hat, wie jede andere durchgebildete Kunstweise, seine innere Geschichte; in der Einzelform wie dem Gesamtbilde äußert sich eine intensive Lebenskraft, die in innigstem Zusammenhang steht mit dem allgemeinen Kulturleben und den herrschenden Geistesströmungen der Zeit. Daraus erklärt sich auch die stürmische Begeisterung, mit der seine Formen überall aufgenommen wurden, und die ungemein schnelle Verbreitung, welche derselbe fast in allen Ländern gefunden hat.

Der Barockstil geht ebenfalls, wie die Renaissance, von Italien aus. In der ersten Hälfte der von ihm beherrschten Epoche steht der Kirchenbau im Vordergrund. Schon in dem von Maderna ausgeführten Langhaus der St. Peterskirche in Rom (eingeweiht 1626) offenbart sich ein auffallendes Abweichen von der bisherigen Formgebung. Die Jesuitenkirche zu Rom wird aber zum eigentlichen Vorbild der zahlreichen großartigen Jesuitenkirchen, die mit ihrer mächtigen Kuppel und den wunderlichen, an orientalische Pracht erinnernden Turmhauben heute noch das Wahrzeichen mancher Städte bilden (Fig. 162). Die Anlage derselben zeigt meistens die griechische Kreuzform mit einem verlängerten Hauptschiff, welches beiderseits tiefe Kapellen erhält. In dem strengen Ernst der Gesamtarchitektur äußert sich ein starkes Nachklingen der römischen Hochrenaissance. Größe der Erscheinung, monumentale Wucht und überraschende Wirkung bilden die Hauptgesichtspunkte der Architekten; daher das Bestreben, alle Einzelformen nur nach ihrer dekorativen Brauchbarkeit zu verwenden und das Ganze zu höchster malerischer Wirkung zu steigern.

Die Fassadenbildungen lassen zunächst eine ganz bedeutende Verstärkung der Gesimse in Höhe und Ausladung erkennen. Pfeilerartige Mauervorsprünge mit mächtigen, oft gekuppelten Pilastern beleben die Mauerflächen, namentlich die Ecken stark betonend, und bewirken reiche Verkröpfungen in den Gesimsen (Fig. 169). In der Regel sind die römischen Ordnungen in der bekannten Aufeinanderfolge verwendet (s. S. 55); statt der korinthischen Pilaster finden sich oft Hermen oder auch hermenartig nach unten verjüngte Pfeiler (Fig. 165) mit phantasievoll ausgeschmückten korinthischen Kapitälern. An den ionischen Pilastern fallen uns die niedrigen, stark gepreßten Kapitäle auf mit den schweren herab-

hängenden Voluten, denen üppige, über das Halsband herunterhängende Blumen entquellen (vgl. Fig. 169). An den Fensterumrahmungen treten die geschweiften Profile stärker hervor.

Das Wohlgefallen an bewegten und gebrochenen Linien führt zu den Verkröpfungen der äußern Rahmenglieder, wodurch die Fenster stark ausgeprägte sogenannte Ohren erhalten. Auch die Architravlinien treten aus ihrer Ruhe und weichen den Rundungen der Nischen und Fensteröffnungen aus (Fig. 162).

Bald wird das ganze Gesims in diese Schweifung mit einbezogen, so daß schließlich die ganzen Baumassen in malerischer Bewegung erscheinen. An den Portalen (Fig. 163) werden die Säulen und Pfeiler gerne schräg nach außen vorgestellt und mit entsprechendem Gesimsaufsatz versehen, an dem die Verdachungen oft in



Fig. 162. Jesuitenkirche in Mannheim.

der Mitte durchbrochen werden für die Aufnahme von Heiligenstatuen. Reicher bildnerischer Schmuck an Figuren mit flatternden Gewändern (Fig. 171), pausbäckigen Engeln auf Wolkengebilden, Sonnenglorien mit dem Monogram Christi u. dgl. findet sich in den Nischen, auf den Krönungen, Gesimsverkröpfungen u. dgl. in ausgiebigster Verwendung und erhöht das monumentale Äußere zu majestätischer Gesamterscheinung.

Dieselbe wird aber noch weit übertroffen durch die glänzende Ausstattung des Innenraums. Hier feiert der monumentale Dekorationsstil die höchsten Triumphe. Auf den mächtigen, in den Ecken wiederholt verkröpften, von reich ausgebildeten ionischen, korinthischen oder kompositen Kapitälern gekrönten Pilastern der Innenwände ruht ein wuchtiges, stark ausladendes Kranzgesims, und darüber spannt sich die Decke, meist ein Tonnengewölbe, in welchem oft die Pilaster in Pfeilerartigen Gewölbeverstärkungen fortgesetzt scheinen (vgl. Fig. 149). Über der Durchschneidung des Hauptschiffes mit dem Querschiff erhebt sich auf dem durch Pendentifs\*) vermittelten, als Zahnschnittgesims reich ausgebildeten Kuppelkranz die mächtige Kuppel, deren brillante Ausstattung den Schwerpunkt der Innendekoration darstellt. Balkonartig in lebhaften Schwingungen vortretende Emporen mit bauchigen Brüstungen, phantastisch aufgebaute Altäre mit elegant geschwungenen Gesimsen durchbrechen auch im Innern die architektonischen Linien mit kühnen Kurven und malerischer Massenbewegung. Kartuschen (bauchige, von schwülstigen Voluten umrahmte Zierschilder), wulstartige Blatt- und Fruchtkränze, Muscheln und Akanthusblätter in üppig voller Modellierung bilden das ornamentale Schmuckwerk. Das ganze Innere mit den brillant ausgeführten Freskomalereien,

\*) Pendentifs, d. i. sphärische Gewölbezwickel (s. S. 70).

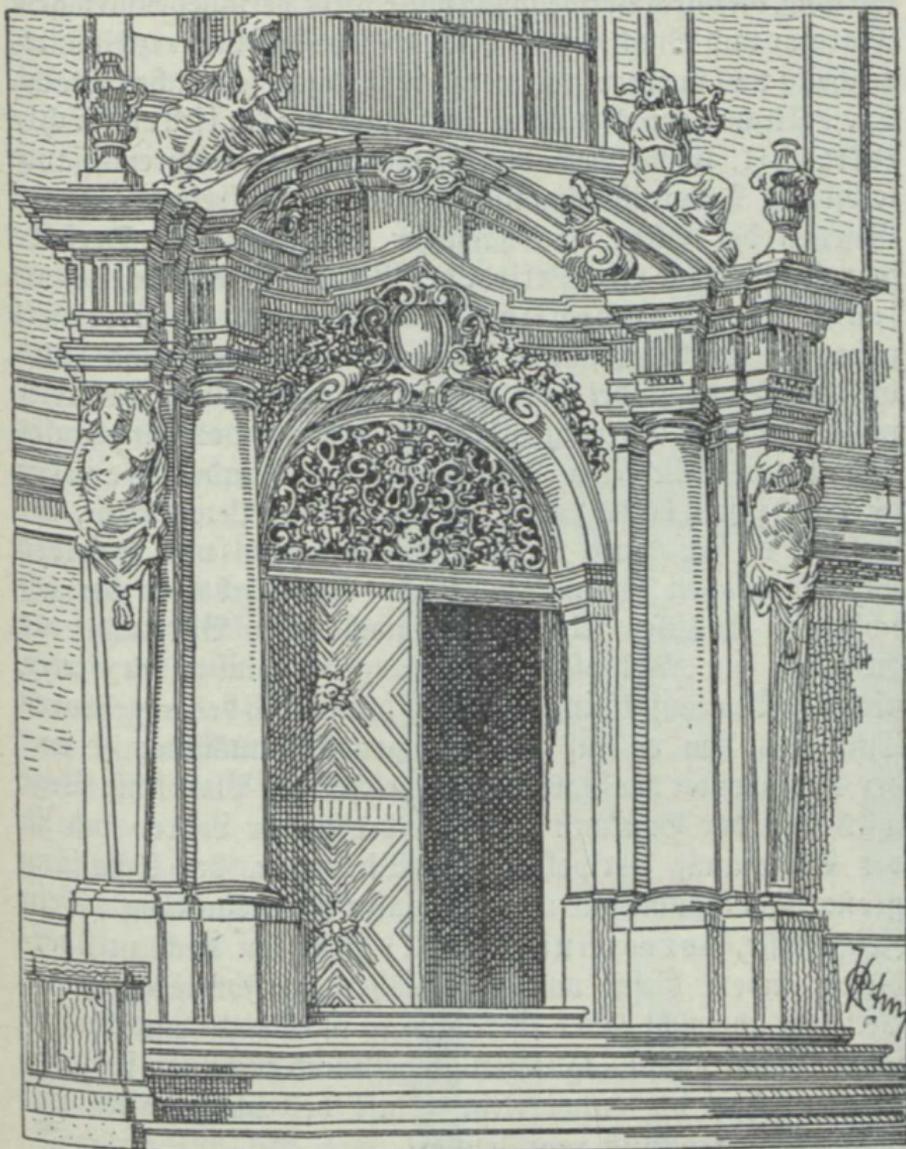


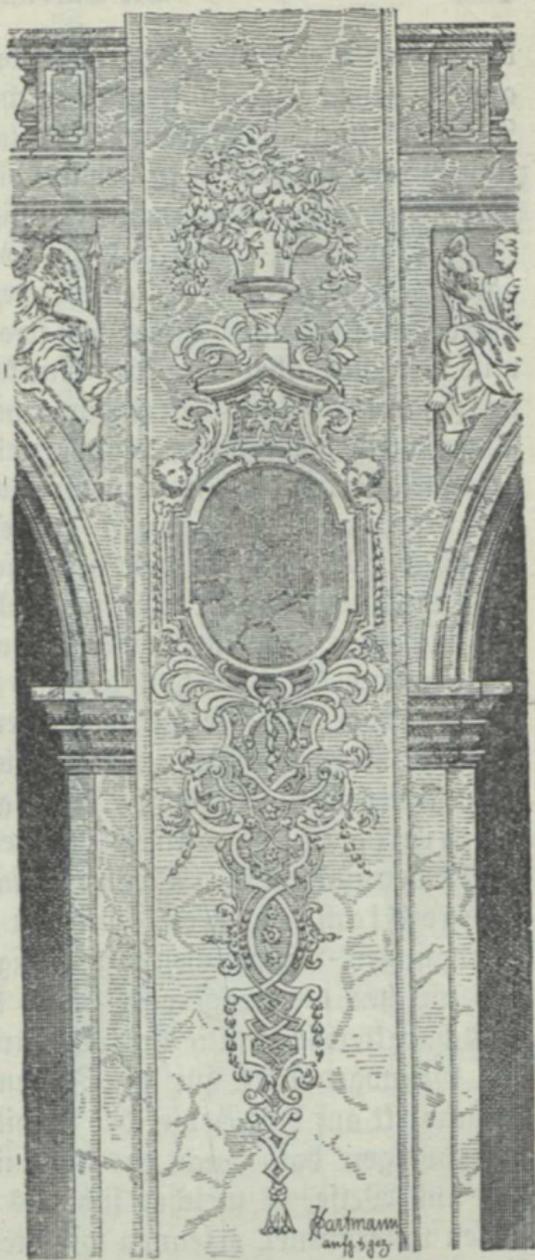
Fig. 163. Kirchenportal aus Prag.

den von leuchtenden Wolkengebilden umrahmten strahlenden  
Sonnenglorien über den Altären und der blendenden Farben=

wirkung, die durch Verwendung von echtem, verschiedenfarbigem Marmor und Stuck mit vergoldeten Ornamenten erzielt wird, erscheint uns in einer ungemein großartigen, feierlichen Pracht. Diese Kirchen repräsentieren uns einen malerischen Architekturstil, in welchem die Bauglieder der Hochrenaissance selbst als Dekorationsmotive erscheinen in freier, von den Gesetzen der Alten unabhängiger Umarbeitung. Derselbe charakterisiert die erste Periode des Barockstils, das sogenannte frühe oder bombastische Barock, auch Jesuitenstil genannt. Er beherrscht in Italien die Zeit von rund 1600 bis 1660 und findet dort seine ausgezeichnetsten Vertreter in Maderna, der namentlich als Erbauer des Langhauses der Peterskirche (seit 1605) bekannt wurde, Bernini († 1680), seit 1629 Leiter des Baues der Peterskirche, als welcher er sich durch die Säulenkolonnaden vor derselben unvergänglichen Ruhm erworben. Bernini war der geschätzteste Künstler seiner Zeit, noch mehr Bildhauer als Architekt, ein Nachfolger Michelangelos hinsichtlich freier, genialer Kunstauffassung und auch hinsichtlich des ungeheuren Einflusses, den er auf seine Zeitgenossen ausübte; er war der Großmeister der Barockkunst, welcher der Plastik die Wege wies und der Baukunst ein bahnbrechender Lehrer war in der Berechnung perspektivischer Wirkungen, der Schaffung großartiger Räume und monumentaler Platzgestaltung. Sein Zeitgenosse Borromini († 1667) sucht ihn noch zu überbieten, indem dieser von dem bisherigen Formengesetz am weitesten abweicht, alles Geradlinige in Grund- und Aufriß sowie Detail nach Möglichkeit umgeht und in seinen späteren Werken schon die entwickeltste Stufe des ausgereiften italienischen Barockstils repräsentiert.

In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts verlegt sich mit dem Schwergewicht der politischen Geschichte auch das der Kunstgeschichte nach den nördlichen Ländern. Frank-

reich wird zum Mittelpunkt der Kunstpflege und erlebt im Zeitalter Ludwigs XIV. (1643—1715) eine ungewöhnliche Glanzperiode. Da Ruhmessehnsucht und die ideale Verherrlichung der politischen Macht die Haupttriebfeder bilden für die eifrige Förderung der Kunst, trägt dieselbe in den nun folgenden Epochen, welche die Franzosen mit den Namen ihrer Könige Louis quatorze, Louis quinze, Louis seize bezeichnen und die in Deutschland die Namen Barock-, Rokoko- und Bopfstil erhalten haben, einen rein höfischen Charakter. Durch die i. J. 1660 erfolgte Gründung der großen Staatswerkstätten, in welchen die Möbel, Teppiche und Bronzen für den Hof hergestellt werden, und zu deren Leitung die bedeutendsten Künstler



Pfeilerdekoration

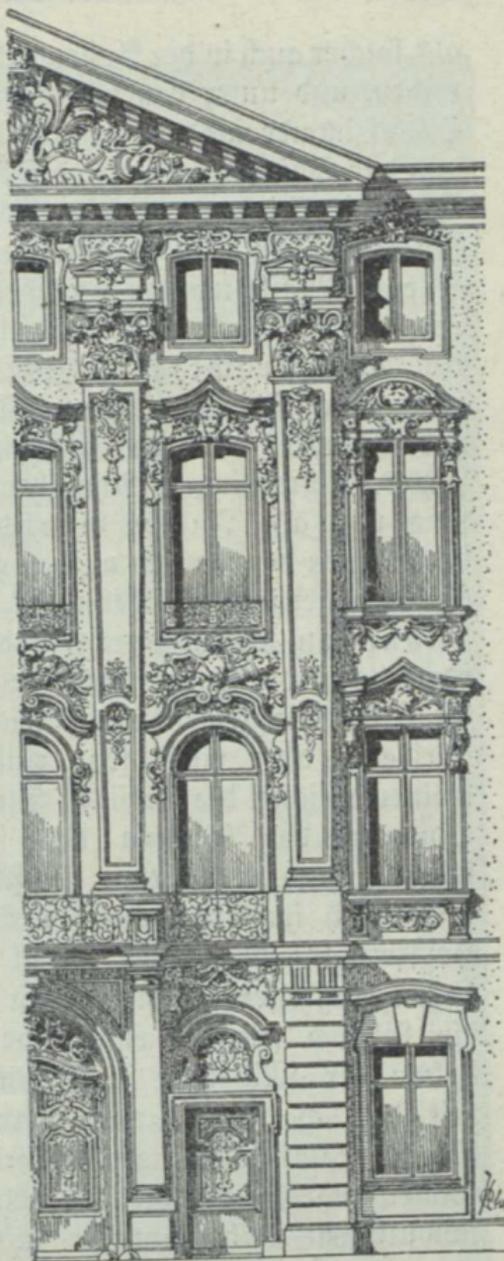
aus der Wallfahrtskirche zu Waldürn  
Fig. 164.

der Zeit (der erste war Charles Lebrun) berufen werden, wird auch die ganze Kleinkunst von höflichem Einfluß durchdrungen. Die Volkskunst aber, die im Zeitalter der Renaissance so herrliche Blüten trieb, geht in der auf die großen Kriege gefolgten allgemeinen Zerrüttung einem völligen Verfall entgegen.

Ludwig XIV. beginnt, im Gegensatz zu seinem Vorgänger Ludwig XIII., unter welchem das üppige italienische Barock gepflegt wird, mit einem strengen, römischen Klassizismus, der sich aber von der Antike durch das Vordrängen des gesamten dekorativen Schmuckwerks unterscheidet und vor allem durch die breiten, reichverzierten Rahmen, die in das gesamte Gerüst der Innendekoration eingefügt werden und als bedeutsame Neuerungen erscheinen. In der Spätzeit Ludwigs XIV. tritt in dem fortgesetzten Streben nach möglichst wirkungsvoller Steigerung dekorativer Pracht eine dem spezifisch französischen Kunstgefühl entsprechende Fortbildung der Innendekoration hauptsächlich nach der ornamentalen Seite hervor, bei gleichzeitiger Verfeinerung der struktiven Glieder. Der Künstler, welcher die Grundtypen für diesen entwickelten Stil Ludwigs XIV. geschaffen hat, ist Jean Bérain († 1711). An Stelle des schwulstigen Schmuckwerks der italienischen Spätrenaissance setzt er jenes bandartige Flachornament mit den graziösen linearen Verschlingungen, von welchen wir in Fig. 164 ein Beispiel geben, und welches die ausgereifte Stufe des französischen Barockstils charakterisiert. Die Vorliebe für die Kurven bildet fortan den Grundgedanken für die Innendekoration, der mächtig zurückwirkt auf das Gebiet der Architektur. Kühne Linienzüge überspringen bald auch das tektonische Gesetz, und in der Art und Weise, in welcher sich das klassische Ebenmaß denselben unterordnet, erkennen wir die einzelnen Entwicklungsstadien des Barockstils. Das späte Rokoko zeigt das gesteigertste Fortissimo dieser Freiheit gegenüber der klassischen

Strenge in seinen äußersten Konsequenzen.

Bis zum Ausgang des 17. Jahrhunderts hatte sich das Barocco hauptsächlich in der Kirchenbaukunst entwickelt; nun aber tritt der Profanbau in den Vordergrund. Weltliche und geistliche Fürsten wetteifern in der Ausführung riesiger Paläste, in welchen das üppige und verschwenderische Leben der höchsten Stände einen unvergleichlich großartigen Ausdruck erreicht. Das Schloß zu Versailles (erbaut von den Architekten Leveau, Hardouin Mansard und Robert de Cotte) bezeichnet den Ausgangspunkt für den gesamten Schloßbau des 18. Jahrhunderts und gilt fortan als das Ideal eines wahrhaft fürstlichen Palastes. Der Grundplan zeigt fast immer eine in riesige Länge ausgestreckte oder in Hufeisenform angelegte Flucht von Sälen, die sich an einen dominierenden Mittelsaal, welcher



Mittelrisalit  
des Palais Preysing München.

als solcher auch in der Außenarchitektur hervorgehoben ist, anreihen, und unter denen der Parade- und Audienzsaal, das Schlafzimmer mit dem prunkvollen Paradebett, der Thronsaal und das Spiegelzimmer und meistens auch ein langgestreckter Galerieaal die bevorzugtesten Räume bilden. Die Gruppierung der Baumassen zeigt eine monumentale Auffassung und weitgehende Rücksichtnahme auf lebendige malerische Wirkung und eine möglichst großartige Perspektive (vgl. Fig. 174), die durch Anlage von Prachtgärten größten Stils mit herrlichen Durchblicken auf Tempel, Ruinen, Kaskaden, Fontänen, Grotten und Bildwerk aller Art aufs höchste gesteigert wird (Versailles, Schwetzingen, Nymphenburg, Weitshöchheim, Sanssouci u. v. a.). In den Grundrissen macht sich schon ein Eindringen der Kurven an den geschweiften Treppen, ovalen Sälen, abgerundeten Ecken u. dgl. bemerkbar. Die Fassadenbildungen weisen durchweg ein Zusammenrassen äußerer Pracht auf die Hauptpunkte auf. Nur der Mittelbau und die Eckrisalite zeigen allen Reichtum barocker Details; das übrige ist aber meist sehr einfach behandelt. Im allgemeinen weichen die massigen Gliederungen und starken Ausladungen der Gesimse des italienischen Barocco einer feineren und graziöseren Profilierung. Statt der Rustica finden sich im Erdgeschoß durchlaufende, tiefeingeschnittene Horizontalfugen, welche radial in die Fenster- und Türbögen eingreifen. Im zweiten Stockwerk, in welchem sich die Räume für die eigentliche Hofhaltung befinden, erhalten der Mittelbau meist unkannelierte ionische Säulen mit den charakteristischen herabhängenden Voluten, die Risalite Pilasterstellungen, während die Zwischenflächen fast immer ungegliedert bleiben. An den Fenstern werden die schwülstigen Rahmenprofile mit den Ohrenbildungen, die gewellten Frieße und in kühnen Kurven sich bäumenden geschweiften, verkröpften und durchbrochenen Verda-

chungen zur  
 Regel (Fig.  
 165). Über  
 dem Kranz-  
 gesims,  
 meistens das  
 römische Kon-  
 solengesims  
 mit Zahn-  
 schnitt, läuft  
 eine Balu-  
 straden-  
 brüstungs-  
 galerie hin  
 mit Posta-  
 menten, die  
 von Statuen,  
 Trophäen  
 und Vasen ge-  
 krönt sind. Als  
 Eindeckung  
 gelangt das  
 gebrochene  
 sog. Man-  
 sardendach  
 (benannt nach  
 dem französi-  
 schen Architek-  
 ten Francois  
 Mansard) fast  
 allgemein zur  
 Anwendung  
 (Fig. 174).

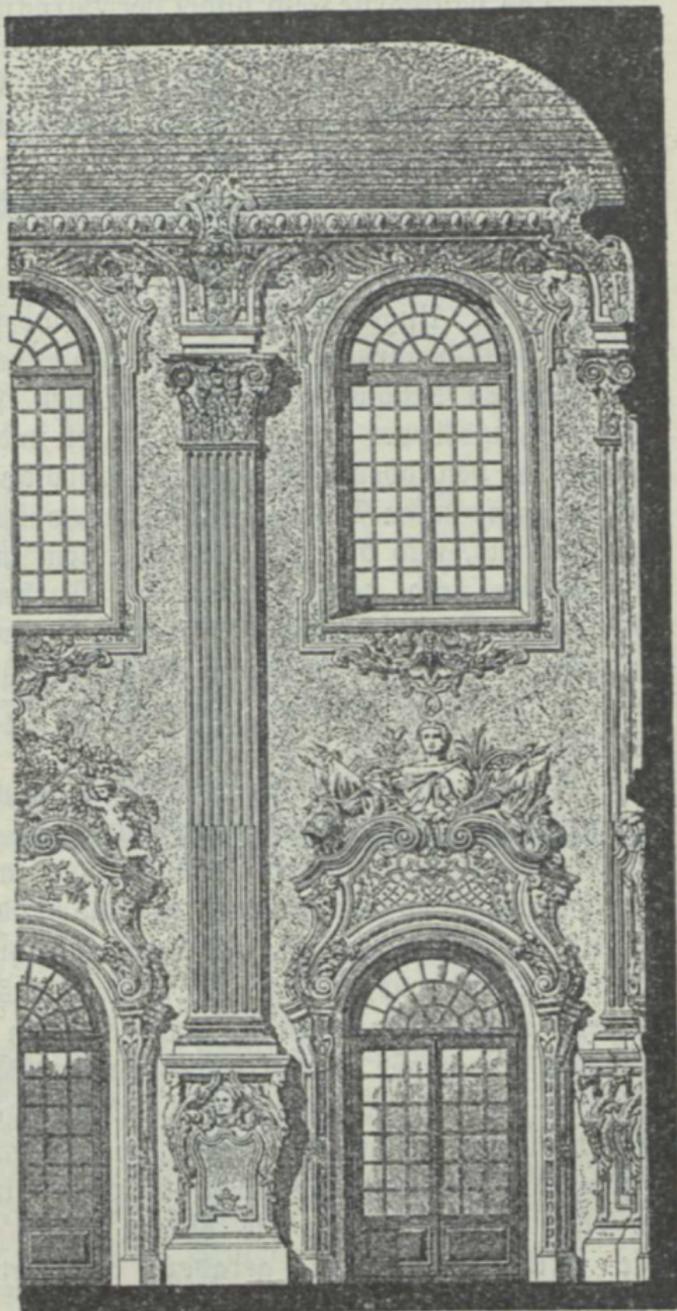


Fig. 166. Innendekoration vom Schlosse zu Schleißheim.

Das dankbarste Feld findet der Barockstil in der Dekoration der Innenräume. Schon beim Eintritt durch das Hauptportal empfängt uns eine festliche Pracht; denn die Borräume hatte man glänzend ausgestattet, um die Gäste bei den Hofgesellschaften schon vor Eintritt in die eigentlichen Festsäle auf die zu erwartenden Eindrücke vorzubereiten. Und so entstehen in diesen Schlössern des 18. Jahrhunderts Treppenhäuser, wie sie großartiger die Welt nie gesehen. Ungewöhnlich breite Marmorstufen mit reichverzierten Marmorbrüstungen, deren Postamente ausgesuchten bildnerischen Schmuck an Statuen, Vasen, Wandelabern für Beleuchtungskörper u. dgl. tragen, führen in doppelten Läufen hinauf in den oberen Treppenhausvorplatz, dessen Wände im monumentalen Dekorationsstil ungewöhnlich reich durchgebildet sind, und dessen Decke mit einem in überraschender Perspektive und den leuchtendsten Farben ausgeführten Riesengemälde geschmückt ist, so daß sie wie durchbrochen erscheint, wodurch der Eindruck der Großräumigkeit noch bedeutend erhöht wird (s. Malerei des 17. Jahrhunderts, S. 200 u. 201).

Die Treppe führt in der Regel unmittelbar in den Hauptsaal. Auch hier finden wir (Fig. 166) durchweg eine vorwiegend monumentale Auffassung in der Dekoration durch Anwendung von vorgestellten Säulen oder von Pilastern im italienischen Barockstil, mit reich unrahmten und durch Gemälde, Embleme und Kurvenornamente ausgefüllten Wandfeldern und einem prächtig ausgebildeten Gesims, über welchem eine große Boule (Eckausrundung, Kehle) den Übergang in die mit farbenfrohen Gemälden geschmückte Decke bildet. Üppig geschwellte Kartuschen mit fest gerollten Umrissen, die fürstlichen Wappen, Kronen mit Namenszügen u. dgl. tragend, füllen die oberen Ecken und markieren die Mittellinien, von geradezu raffiniert modellierten

plastischen Draperien behangen und anmutigen Genien oder Amorettenfigürchen umschwebt, und begleitet von dem eleganten Linienspiel der reizvollen Kurvenornamente, die sich in der Boute hinschwingen. Als Material finden wir Marmor, echt und imitiert, Bronze (besonders an den Säulenbasen) und

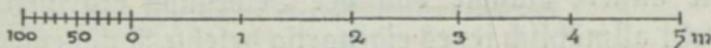
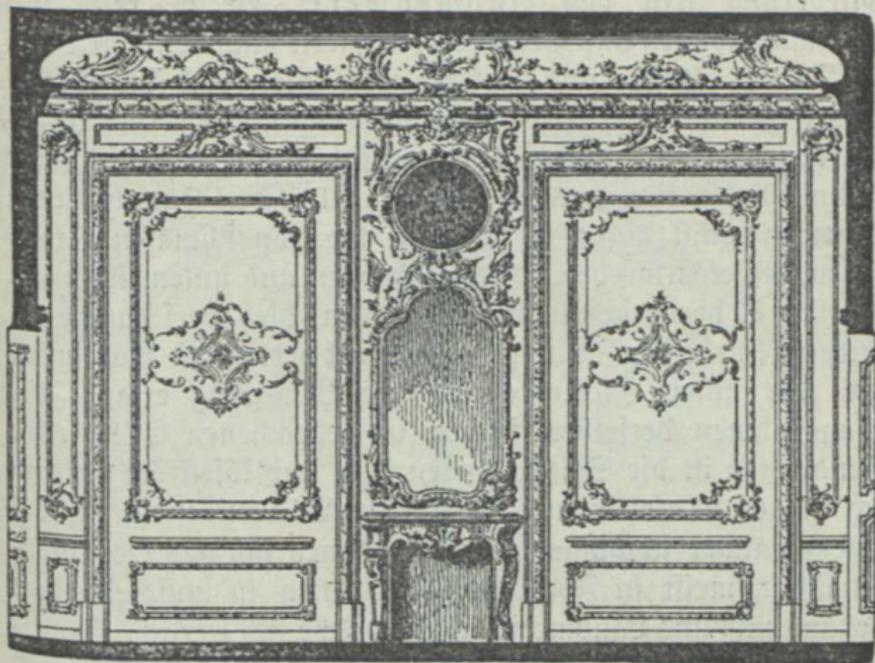


Fig. 167. Innendekoration im Schlosse zu Würzburg.

echte Vergoldung. Für die plastischen Wand-, Boute- und Deckenverzierungen mußte man aber ein absolut gefügiges Material haben, und man fand dieses in dem Stuck, der denn auch in der flottesten Technik zur Verwendung gelangt und in den zarten, elfenbeinartigen Farbönen und der reichen Vergoldung eine fürstliche Pracht erzeugt.

In den an den Hauptsaal angereihten kleineren Sälen und Wohnzimmern weicht das prunkhafte Pathos einer weitgehenden Rücksichtnahme auf Wohnlichkeit und Behaglichkeit; hier finden wir den Bérainschen Kurvenstil in seiner vollendetsten Schönheit. An Stelle der architektonischen Gliederung tritt das Rahmenwerk. Breite, reich mit Akanthusmotiven und Perlstäben verzierte Rahmen umkleiden die Türen, Fenster und Spiegel und teilen auch die Wandflächen zwischen der Brüstungslambriß und dem Gesims in Felder (Fig. 167), innerhalb deren sich nun eine vollständige Rahmendekoration ausbildet. Parallel zu den Hauptrahmen laufen zunächst innere Zierleisten, die von schmalen Stucklinien begleitet werden, welche sich oben und unten, kühn um die Ecken herumschwingend, in dem viel verschlungenen Kurvengewebe der Füllungsornamentik verlieren. Bald wird auch die innere Zierleiste von der Bewegung erfaßt; die Längsrahmen derselben führen in gebrochenen Ecken oder Rundungen in die Seitenrahmen über und lösen sich schließlich in den Mittellinien ganz auf, in Voluten endigend, die gegeneinander schwingen, und aus denen sich das Ornament entwickelt, meist in Form von Palmetten in muschelartiger Behandlung und Laubmotiven, um welche sich zierliche Haupt- und Nebenlinien herumschwingen (Fig. 168). Zuletzt wird auch die äußere Rahme von der Bewegung ergriffen, und so entsteht allmählich jenes eigenartig belebte Rahmengeflecht, welches auch im Rokoko die Grundidee bildet. Das, was aber das Barock noch vom Rokoko unterscheidet, liegt in dem Festhalten der Gesamtdisposition an den Traditionen der Renaissance, der ausgiebigen Verwendung der Akanthusformen in den Rahmenverzierungen und der Ornamentik, der strengen Symmetrie und hauptsächlich darin, daß die Muschel noch als ein lose in die Ornamente eingesetztes, ihrer natürlichen Form entsprechendes Motiv erscheint. Auch die Gesimse bewahren

noch, wenn sie auch häufig in der Vermeidung der ebenen Flächen an den Hängeplatten und Friesen und den abwechslungsreichen Kombinationen der Profilkurven äußerst frei behandelt sind, im großen ganzen den Charakter der Renaissance in einer dem Stil angepaßten dekorativen Um-  
arbeitung (Fig. 169).

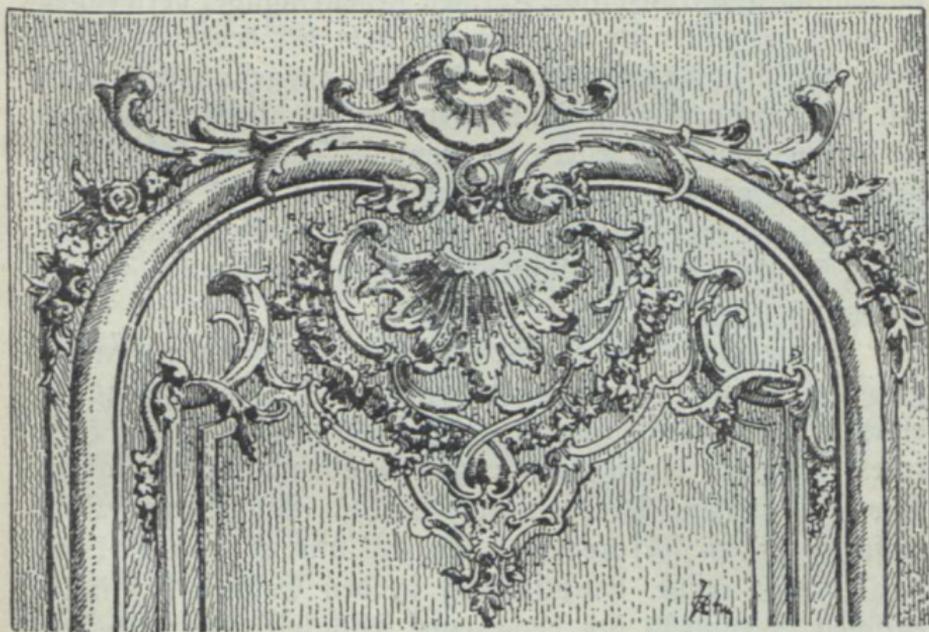


Fig. 168. Barock-Rahmenornament.

Der hervorragendste Repräsentant des französischen Barockstils ist außer dem schon genannten Jean Bérain Robert de Cotte († 1735), der vom Jahre 1699 an als Intendant der königlichen Bauten den maßgebendsten Einfluß auf die gesamte Bautätigkeit erhielt.

In Deutschland hätte sich ebenfalls ein eigenartiger Barockstil aus der deutschen Spätrenaissance herausgebildet, wenn nicht der 30 jährige Krieg die ruhige Fortentwicklung

völlig abgebrochen hätte. Nach Beendigung desselben nimmt zwar auch hier die Bautätigkeit einen ungewöhnlichen Aufschwung sowohl im Kirchen- wie im Profanbau; der ausländische, namentlich französische Einfluß, wird aber, wie im höfischen Leben überhaupt, so auch in der Kunst maßgebend, und so finden wir in den deutschen Kirchen und Schlössern italienische und französische Formen nebeneinander verwendet, in meist reizvoller Verbindung mit dem der deutschen Kunst eigentümlichen Naturalismus. Prächtigt ausgestattete Kirchen mit fein durchgeführten Stuckaturen im Bérainschen Kurvenstil finden sich in Ottobeuren, Fürstfeld, Walldürn (Fig. 164). Für den Profanbau werden die unter dem Titel „der fürstliche Baumeister“ i. J. 1711 von einem deutschen Künstler, Paul Decker, veröffentlichten Idealentwürfe von besonderer Bedeutung.

Wenn auch das deutsche Barock in den Händen weniger genialer Meister so manche bedenkliche Stilblüte zeitigt, so erreicht es doch da, wo sich ein besonders glänzendes Hofleben entfaltet, einen großartigen Ausdruck, namentlich in Wien, München, Dresden und Berlin. Am Wiener Hofe entfalten J. B. Fischer von Erlach und L. von Hildebrand eine reiche, hauptsächlich in den Bahnen des italienischen Barockstils sich bewegende Tätigkeit. In München ist es Joseph Effner, der in der Ausstattung des Schlosses zu Schleißheim (erbaut 1684—1700) und gemeinschaftlich mit Cuvilliers in den reichen Zimmern der Residenz zu München und dem Schloß zu Nymphenburg einen außerordentlich zierlichen, in französischen Formen gehaltenen Barockstil voll sprudelnder Lebensfülle und bestechender Eleganz entwickelt. In Dresden errichtet unter August dem Starken der geniale Böttelmann in dem Zwinger (erbaut 1711—1722), einem in üppigster Brunsthaaldekoration gehaltenen Prachtbau, ein hochbedeutendes Denkmal eigen-

artigen deutschen Barockstils (Fig. 169 u. 170). Berlin erhält durch Schlüters gewaltige Künstlernatur ein eigentümliches Gepräge; durch das Festhalten an strengem Klassizismus, an kraftvoller Gestaltung und massiger Fassadengliederung fallen seine Werke aus dem allgemeinen Rahmen der Zeit (Zeughaus, Kgl. Schloß).

In den übrigen Ländern zeigt der Barockstil keine wesentlichen Verschiedenheiten an der bereits besprochenen Formgebung, da ein überwiegender Einfluß der französischen Kunst fast überall zur Geltung kommt.

Die Bildnerei kommt wieder in enge Beziehungen zur Architektur und bewegt sich durchweg in den von Bernini vor-

gezeichneten Bahnen, dessen Kunststrichtung ein unbegrenztes Ansehen genießt und einen Einfluß ausübt, dem sich nur wenige zu entziehen vermögen. Sie tritt in einen regen Wettstreit mit der Malerei. An allen plastischen Schöpfungen, an Altären, Gartenfiguren, Monumenten und dergl. ist in Gruppierung und Durchbildung

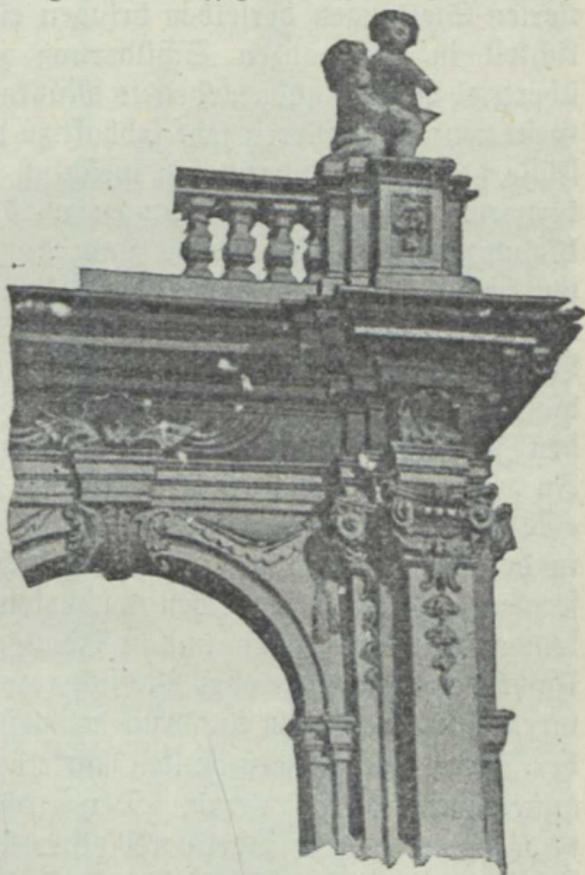


Fig. 169. Gesimsede vom Zwinger in Dresden.

des Ganzen und aller Teile die malerische Empfindung und dekorative Wirkung maßgebend, der sich die einzelnen Figuren unterordnen.

Die kühnen, oft wilden Bewegungsmotive und affektierten Stellungen derselben bringen eine große Leidenschaftlichkeit in der ganzen Schilderung zum Ausdruck. Die übertrieben stark ausgearbeitete Muskulatur der männlichen Gestalten kontrastieren sehr lebhaft zu den meist in üppigster Fülle gehaltenen, übermäßig weichlich modellierten Frauenkörpern. In den Gewandungen wird das Unruhige, willkürlich Bewegte, Flatternde und Aufgebauchte, oft unter täuschender Wiedergabe des Stoffes, zur Regel (Fig. 171). Inhaltlich werden auf religiösem Gebiete Martyrien und Verkündigungen, im übrigen mythologische Stoffe bevorzugt, die zur Entfaltung des dem Geschmacke der Zeit entsprechenden sinnlichen Reizes die erwünschte Gelegenheit geben. In den Brunnengruppen erreichen die Künstler des Barocco eine ideale Großartigkeit bei bewundernswerter Virtuosität in der Behandlung, die sich namentlich auch in den Kinderscenen und Kinderfigürchen zu erkennen gibt, welche zu keiner Zeit anmutiger und reizvoller dargestellt wurden. Unter den Händen großer Meister erreichen die Barockskulpturen einen treffenden Ausdruck hochgesteigerter Empfindung; bei ihren Nachahmern sinken dieselben aber oft zu rein äußerlichem Pathos herab. Der größte nordische Künstler ist der schon genannte Berliner Meister A. Schlüter († 1714), der sich, wie in der Architektur, auch in der Bildnerei durch die tiefe Auffassung und lebensvolle, idealkünstlerische Darstellung seiner Figuren (das Reitermonument des Großen Kurfürsten zu Berlin und die ergreifenden Masken sterbender Krieger am Zeughaus daselbst) ein bleibendes Denkmal in der Kunstgeschichte erworben hat.

In der Malerei treten die Grundzüge des Barockstils

nicht überall in solchem Umfange in die Erscheinung, wie bei der Bildnerci. Dieselbe zeigt in den verschiedenen Ländern eine sehr ungleiche Entwicklung.

In Italien verfallen die Nachfolger der großen Künstler zunächst in einen ausgesprochenen „Manierismus“, indem sie die Formgebung und Farbtechnik der großen Meister, insbesondere von Michelangelo und Correggio nachbilden, ohne aber ihren Schöpfungen zugleich auch das innere Leben einhauchen zu können. Als man sich gegen Ende des 16. Jahrhunderts der Unzulänglichkeit dieser Leistungen bewußt

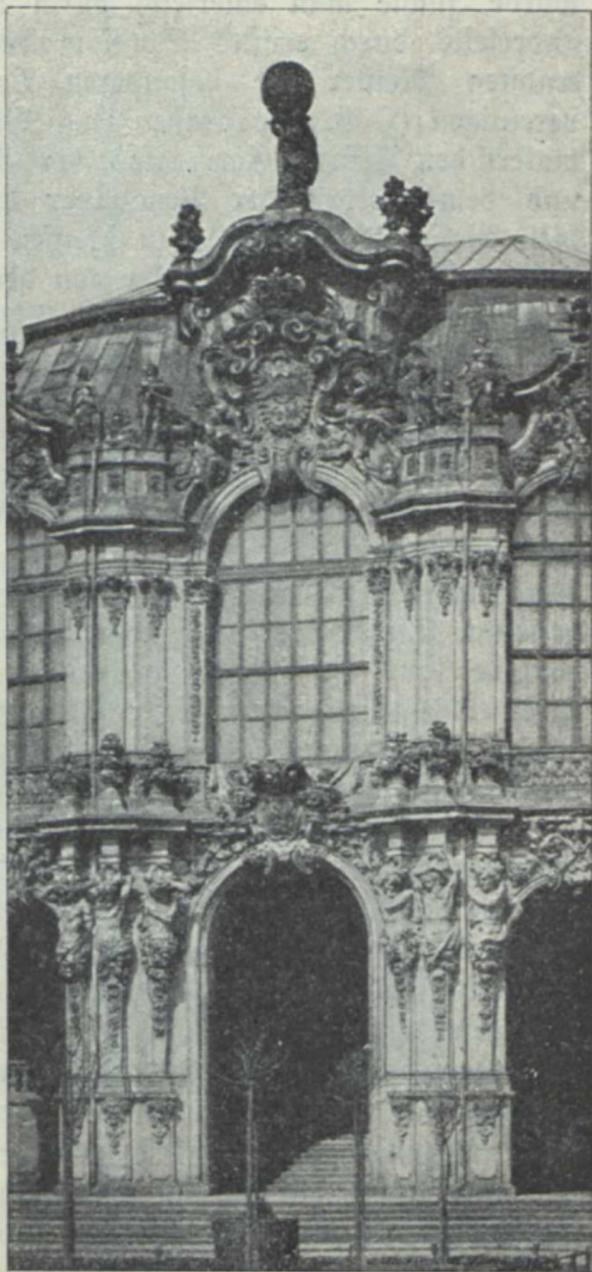


Fig. 170. Architekturstück vom Zwinger in Dresden.

wurde, suchte man einerseits durch Rückkehr zur Natur, anderseits durch ernstes Studium der Werke der bedeutendsten Meister die besonderen Vorzüge derselben zu vereinigen (z. B. den großen Zug Michelangelos mit dem malerischen Prinzip Correggios, der Gruppierung Raffaels und dem Kolorit der Venezianer und dergl.), um auf diese Weise Vollkommenes zu schaffen und auf die frühere Höhe zu kommen. Aus dieser von der Künstlerfamilie der Carracci gegründeten Schule der „Eklektiker“ gingen u. a. Guido Reni, Domenichino und Francesco Albani hervor, deren Werke sich großer Beliebtheit erfreuen. Neben dieser Hauptrichtung und im Gegensatz zu derselben entwickelt sich eine zweite, die der „Naturalisten“, welche die unmittelbare Wiedergabe der Erscheinungen in der Natur als wichtigstes Kunstgesetz betrachten. Ihr tonangebender Vertreter ist Michelangelo Amerighi, gewöhnlich Caravaggio genannt. Die erstere ist aber die bedeutendere und einflussreichere; aus ihr sind große Künstler hervorgegangen, die in einem eigenen, neuen Stile tätig waren. Die allgemein übliche Bezeichnung „Eklektiker“ ist also nur in Bezug auf die Entwicklungsstadien dieser Schule eine zutreffende.

Die Einwirkungen der Werke des Correggio und der Venezianer machen sich zwar fortwährend in der ganzen Kunst- richtung bemerkbar, treten aber im Ausgang des 17. Jahrhunderts, namentlich in Oberitalien, stärker hervor und in innige Verbindung mit dem von den Baumeistern des Barock- stils geforderten Streben nach großartigen und prunkhaften Wirkungen und möglichst effektvollen Darstellungen bei flottester Technik. Die Formen werden bis zur Überfülle, die Bewegungen aufs äußerste gesteigert. Eine Affektation wird zur Regel, die für das tiefe Pathos und die seelischen Erregungen oft einen ergreifenden Ausdruck findet, in den meisten Fällen aber durch Übertreibung in der Schilderung

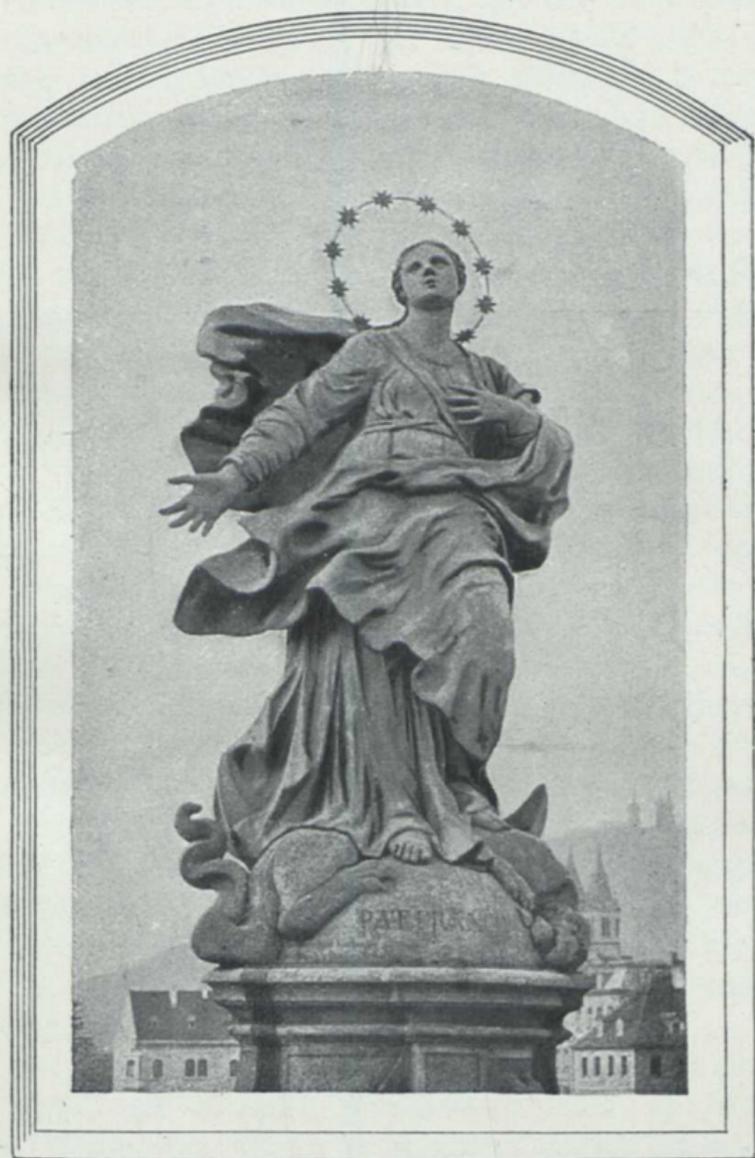


Fig. 171.

Marienstatue auf der alten Mainbrücke zu Würzburg.

jede ästhetische Bedeutung verliert. In den Bauwerken sinkt die monumentale Malerei zur reinen Dekoration herab. Riesige Deckengemälde mit idealen Prachtarchitekturen in höchst überraschenden perspektivischen Untersichten bilden den Hauptschmuck der Kirchen, der Treppenhäuser und großen Säle in den Palästen. Man suchte damit das Gefühl der Großräumigkeit nach Möglichkeit zu steigern. Um die Täuschung vollständig zu machen, ging man zuletzt sogar so weit, daß man die Malerei in die Bildnerei übergehen ließ, d. h. man modellirte von den Draperien und Figuren am Rande die äußersten Teile in kaum merklichen Anschlüssen an die eigentliche Bildfläche plastisch in Stuck, ein künstlerisches Raffinement, welches man nur versteht, wenn man den auf theatralischen Pomp gerichteten Zug der Zeit sich vergegenwärtigt. Für diese Deckengemälde wurde A. Pozzo († 1709) tonangebend, der Großmeister der Perspektive, der mit staunenerregender Virtuosität die Decken in eine phantastische Scheinarchitektur auflöst mit Visionen, Huldigungen und dergl. Derselbe entfaltet nicht nur als Maler, sondern auch als Baumeister in Italien und Deutschland eine umfangreiche Tätigkeit. Ungleich bedeutender ist aber der geniale Tiepolo († 1770), der letzte große Venezianer und geistreichste und gewandteste Maler des 18. Jahrhunderts. Von ihm wurden in Italien, Deutschland und Spanien Werke geschaffen, die zum Teil den besten Schöpfungen des 16. Jahrhunderts gleichkommen, und in denen der Geist der Barock- und Rokokoepoche den glänzendsten Ausdruck erhält.

In Frankreich gelangen im 17. Jahrhundert N. Poussin († 1665) und Claude Lorrain († 1682) zu bedeutendem künstlerischen Ruhm. Der erstere wendet sich mit Vorliebe der klassischen Geschichtsmalerei zu auf Grund eingehenden Studiums der Antike und der Werke des Raffael und Domenichino, erzielt aber seine größten Erfolge durch seine

römischen Landschaften, in welchen er eine idealisierende Richtung einschlägt durch Verschmelzen schöner Einzelheiten zu einem Gesamtbilde. Claude Lorrain übertrifft ihn noch, indem er durch sehr wirkungsvolle Wiedergabe der Lichterscheinungen seinen Landschaften eine poetische Stimmung verleiht. Im 18. Jahrhundert huldigen die französischen Maler jenem von N. Watteau († 1721) und Fr. Boucher († 1770) geschaffenen, den französischen Geist und die Leichtfertigkeit der damaligen vornehmen Gesellschaft treffend charakterisierenden Boudoirstil, in welchem Idyllen aus dem Hirtenleben, Schäfer- und Schaukelspiele u. dergl., in koketten Kostümen, ausgeschmückt mit allerlei japanischen und chinesischenzierformen, die Hauptrolle spielen.

Die Schwerpunkte der Malerei liegen im 17. Jahrhundert nicht in Italien oder Frankreich, sondern in Spanien und den Niederlanden, wo gleichzeitig mit dem Aufblühen der schönen Literatur und der Wissenschaften die ganze Lebensfülle einer großen Kunst zur Entfaltung gelangt. Das Charakteristische der spanischen Kunst liegt in dem scharf ausgesprochenen, fast rücksichtslosen Realismus, der seine Motive unmittelbar aus dem Volksleben nimmt und mit überzeugender Wahrheit zur Darstellung bringt. In den heiligen Gestalten liegt eine tiefe, bis zur Verzückerung gesteigerte, inbrünstige Empfindung angesichts kirchlicher Mysterien. Die Farbengebung ist eine düstere, fast schwermütige. Die Großmeister der spanischen Malerei sind: der ernste und mystische Murillo († 1682), Maler der Visionen, des Überirdischen und Himmlischen, und der naturwahre Velazquez († 1660), der als Porträtist zu den Künstlern ersten Ranges gehört.

Während die Kunst in Spanien als Folge der günstigen Verhältnisse, in denen sich die Monarchie im 16. Jahrhundert befand, erst in einer Zeit zur Blüte kam, in welcher

die Nation ihren Höhepunkt bereits überschritten hatte, bringt dieselbe dem jugendfrisch emporstrebenden Freistaat der Niederlande für seine außerordentliche politische Machtstellung eine im Hinblick auf das kleine Land ganz außergewöhnliche künstlerische Verklärung. Auf dem verhältnismäßig engen Raume entwickeln sich zwei für die ganze moderne Kunstbewegung höchst bedeutungsvolle Malerschulen, von denen jede in einer der Verschiedenheit des Volkscharakters und der religiösen und sozialen Grundanschauungen in den südlichen, bezw. nördlichen Landesteilen entsprechenden Eigenart zur vollen Entfaltung gelangt.

Die flandrische, auch brabantische oder flämische Schule genannt (in den südlichen Niederlanden), hat gegenüber dem einfacheren, anspruchsloseren Schnitt der holländischen Malerei ein aristokratisches, vornehmes Wesen. In den Stoffen, der Anordnung, der Staffage, den Gewandungen, dem Reichthum an Motiven und der Flottheit der Technik liegt der ganze auf das Dekorative gerichtete Zug der barocken Kunstauffassung. Aber sie äußert sich nicht in derselben Weise wie in der italienischen oder französischen Malerei, sondern als eine charakteristische, speziell niederländische Kunst, die sich von jener vor allem durch den wie bei den Spaniern scharf betonten Realismus unterscheidet. Die gesamten Stileigentümlichkeiten der flandrischen Schule auf dem Höhepunkte ihrer Entwicklung zeigen sich am ausgesprochensten in den Werken ihres glänzendsten Vertreters, des berühmten Peter Paul Rubens (1577—1640). Von ihm wird zunächst die große historisch-kirchliche Malerei zu einer wunderbaren Blüte gebracht. Den die italienische Hochrenaissance kennzeichnenden großen monumentalen Stil und die Geschlossenheit der Komposition vereinigt Rubens in der glücklichsten Weise mit einem lebensvollen Naturalismus, der das leidenschaftlich Erregte, das Dramatische und

Tragische mit überzeugender Wahrheit schildert (Kreuzabnahme). In seiner Vorliebe für wichtige Formen steigert er den Realismus in einer an Michelangelo erinnernden Weise und erzielt damit einen in seiner Art unerreichten Lebensausdruck für das kraftstrotzende, körperliche Wohlbehagen und die sinnliche Lebensfreude mit einer geradezu bestechenden Farbenpracht. Rubens größter Schüler ist van Dyck († 1641), der geistvolle Bildnismaler, der in ruhigen Andachtsbildern und elegischen Stimmungen die fesselndsten Wirkungen erzielt und namentlich für die Darstellung tiefsten Seelenschmerzes einen ergreifenden Ausdruck findet.

Die Blütezeit der holländischen Malerei steht in engem Zusammenhang mit dem eminenten Aufschwung, den das politische Leben dem kleinen, seebeherrschenden Volke brachte, welches in dem Kampfe mit den Spaniern seine Kraft glänzend erprobte. Das hohe Selbstbewußtsein, welches sich insolgedessen in dem einzelnen entwickelte, führte allmählich bei dem allgemeinen Wohlstande der Bevölkerung in dem demokratisch regierten Freistaate zur Selbstverherrlichung. Bildnisse von einzelnen Persönlichkeiten wie ganzen Familien und Gruppen und Schilderungen des lebensfrohen und kraftvollen Bürgertums, namentlich der Vereine, Bürgerwehren und Schützengilden, stehen deshalb im Vordergrund des künstlerischen Interesses. Daneben führt die stete Beobachtung der Naturerscheinungen, auf welche das seefahrende Volk angewiesen war, zu einer ganz neuen Naturauffassung, der die großartigen Erfolge der landschaftlichen Stimmungsmalerei zu verdanken sind. Die Holländer entwickeln so im 17. Jahrhundert einen eigenen, nationalen Stil, als dessen erster Vertreter der hochbegabte Frans Hals (1580 bis 1666) von Haarlem zu nennen ist. Derselbe schildert in höchst humor- und temperamentvoller Weise Volksscenen, namentlich lustige Bechbrüder, Schützen- und Regentenstücke,

mit einer überraschenden Naturwahrheit, und zwar hinsichtlich der technischen Handhabung des Pinsels und Kolorits mit einer Sicherheit, in der er von keinem Maler des 17. Jahrhunderts übertroffen wurde.

Der Großmeister der holländischen Malerei ist aber der geniale Rembrandt van Ryn (1606—1669), ein Künstler ersten Ranges, in welchem sich eine ungewöhnliche geistige Tiefe und gewaltige Subjektivität mit einem kühnen Idealismus verbindet. Seine Stoffe sind vorwiegend dem heimatischen Boden und Leben entnommen; sein Stil beruht auf einer realistischen Naturauffassung, die er nur durch den Zauber des Lichts und der Farbe zu verklären sucht. Große malerische Wirkung erreicht er durch sein „Hell dunkel“. Aus tiefem, dunklem Hintergrunde treten die Hauptstellen seiner Bilder in voller Leuchtkraft und Glut hervor. Die Köpfe sind sehr sorgfältig ausgeführt, die Körperbildungen aber nebensächlich behandelt, oft nur angedeutet. Bisweilen gibt er dem Zufälligen einen eigenen Reiz. In seinem Kolorit ist ein goldbrauner Ton vorherrschend. Rembrandt ist auch ein großer Meister der Radierung (Herstellung einer Zeichnung mit der Radiernadel auf einer Kupferplatte, auf welcher sie durch Einätzung vertieft wird); er hat durch dieselbe seine reichen künstlerischen Ideen am schnellsten und unmittelbarsten zum Ausdruck gebracht.

Außer von Rubens und Rembrandt wurde die niederländische Malerei noch von einer ganzen Reihe zum Teil sehr bedeutender Künstler gepflegt, deren Werke in der Genre-, Tier-, Landschafts- und Stillebenmalerei mit denen der beiden großen Meister einen tiefgehenden Einfluß ausüben auf die ganze Entwicklung der neueren Kunst.

In Deutschland ist die Malerei hinter dem glänzenden Aufschwung, den die Architektur und dekorative Bildnerei gegen Ende des 17. und in der ersten Hälfte des 18. Jahr-

hundreds genommen, weit zurückgeblieben. Die Wirren des 30jährigen Krieges hatten den Volkswohlstand völlig untergraben und fast alle Kunstübung unterdrückt, und als man sich von den Folgen desselben allmählich wieder zu erholen begann, war jeder Faden eines nationalen Stils verloren gegangen. Das, was die deutsche Malerei in dieser Zeit an Bemerkenswertem hervorbrachte, kennzeichnet sich fast nur als eine manieristische Nachahmung der Kunstweise des italienischen Barocco.

Die Kleinkünste gelangen in der Herrschaft des Barockstils, namentlich in der zweiten Periode desselben, bei dem nur auf das Prunkhafte und die dekorative Ausgestaltung des Lebens gerichteten Zuge der Zeit zu einer wunderbaren Blüte. Da für das Kunstgewerbe die französischen Staatswerkstätten von entscheidender Bedeutung werden und hier sich dieselben Vorgänge äußern, die für die Architektur epochemachend sind, können wir auch in der Kleinkunst alle Wandlungen des Stils verfolgen von der Spätrenaissance bis zum vollendeten Kurvenstil Ludwigs XIV., die wir im bisherigen schon behandelt haben (Fig. 172).

In der ganzen zweiten Periode des Barockstils von 1680—1715 äußert sich ein fortgesetztes Zurückdrängen des konstruktiven Prinzips zu Gunsten der Dekoration und Ornamentik, dessen letzte Konsequenz auf diesem Entwicklungsgange das Rokoko bildet.

### Der Rokokostil.

Unter Ludwig XIV., dem glänzendsten Repräsentanten des absoluten Königtums, der wie kaum ein zweiter Herrscher unmittelbar eingriff in das gesamte Kunstleben einer großen Nation, wirkte noch in der Spätzeit, während das Ornament und die Dekoration zu üppigster Fortbildung drängten, der

einstige strenge Klassizismus nach, eine Richtung, die dem frömmelnden Zuge des greisen Monarchen entsprach, und die in Frankreich einer freien Entfaltung der nun übermütig gewordenen Künstlerlaune, so wie sie sich seit langem in Italien unter dem Einfluß Borrominis und seiner Nachfolger Geltung verschaffte, gewisse Grenzlinien zog. Mit dem Tode des Königs (1715) fallen auch diese weg, und der gewaltige Umschwung, welcher sich von nun an in dem wilden Übermüte und dem völligen Umschlag der Sitten in Staat und

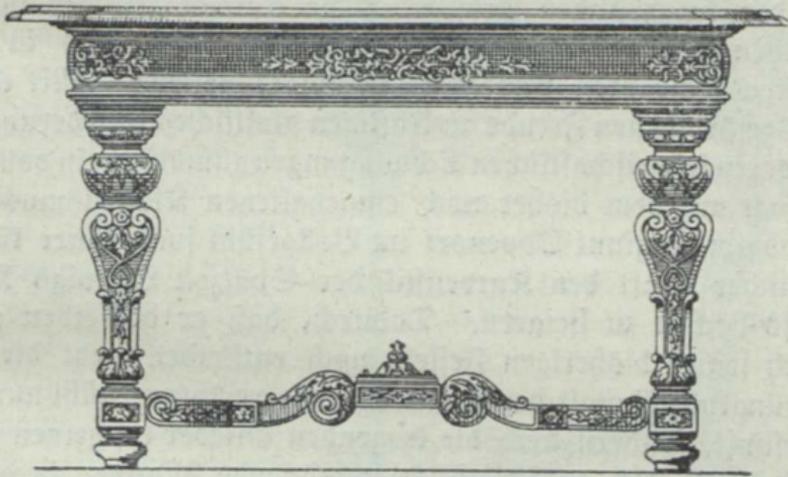


Fig. 172. Tisch im Barockstil.

Gesellschaft zu erkennen gibt, findet auch in der Kunst ein treues Spiegelbild und führt zu einer neuen Kunstform, die zunächst während der Regentschaft für den unmündigen Thronfolger (1715—1723) ein eigentümliches Gepräge erhält (Stil Regence), sich aber schon nach einem Decennium zum Stil Ludwigs XV. (Louis quinze) ausreift. In Deutschland hat der letztere allgemein den Namen Rokoko erhalten, abgeleitet von „Rocaille“ d. i. Muschel- und Grottenwerk, welches in der neuen Formenwelt eine große Rolle spielt;

die Regence macht sich hier nur als ein weniger ausgesprochenener Übergangsstil bemerkbar, so wie er z. B. in den reichen Zimmern der Kgl. Residenz zu München und der Baden- und Bagodenburg im Nymphenburger Garten zur Erscheinung kommt.

Der leitende Architekt der Regence ist der Hofbaumeister des Regenten, G. M. Dppenort, der in Rom seine Ausbildung erhielt, und dessen Werke unmittelbar an die des Bernini und Borromini anknüpfen. Durch ihn machen sich in der französischen Architektur die Anregungen des italienischen Barocco, die sich unter Ludwig XIV. stets in gewissen Schranken bewegten, nochmals geltend. Mit einer ausgesprochenen Freude an kräftigen plastischen Gliederungen, in deren leidenschaftlichen Schwingungen allmählich ein völliger Bruch mit dem bisher noch eingehaltenen Klassizismus sich kundgibt, beginnt Dppenort im Vollgefühl souveräner künstlerischer Kraft den Kurvenstil der Spätzeit Ludwigs XIV. aufs höchste zu steigern. Dadurch, daß er denselben aber auch seiner bisherigen Fesseln noch entkleidet, geht die ursprüngliche Gestalt der Architekturteile verloren; nicht nur die Gesimse, sondern auch die tragenden Glieder erscheinen nach und nach als ausschließlich schmückende Motive, in deren äußerer Formgebung die statische Aufgabe fast nur noch angedeutet ist. Infolgedessen verschwinden aber auch alle kräftigen Formen derselben; sie werden immer schwächer und lösen sich schließlich ganz auf, nur noch ein zierliches Gerüst bildend in dem leicht beweglichen Fluß des Rahmenwerks und der Ornamentik. In den Türen und Wandbekleidungen weichen die bis dahin noch vorherrschenden geometrischen Umrisse einer elastisch geschweiften Linienführung. Auch im Ornament verschwinden die arabeskenartig eingeflochtenen geraden Linien; die Kurven selbst verlieren ihre Elastizität, werden weicher, ungezwungener und erscheinen schließlich nur

noch als ein lockeres Geringel, welches an den Berührungspunkten lose zusammengehalten wird. Das Akanthusblatt verliert ebenfalls seine bisherige Form; es wird zu einem langgezogenen, schilfartigen Blatt, an welchem der ursprüngliche Blattschnitt fast nicht mehr erkennbar ist. Die Muschel ist ein bevorzugtes Element; Oppenort und die Meister der Regence verwenden sie aber noch als einzelne Schalen lose in das Ornament eingesetzt, und darin liegt noch das charakteristische Merkmal der Regence. Denn mit der Umgestaltung der Muschelform zu einem die Grundlage des ganzen Ornaments bildenden schnörkelhaften Dekorationsmotiv treten wir in den neuen Formkreis Ludwigs XV.

Stellen wir zur Vergleichung der seit der Spätrenaissance eingetretenen Stilwandlungen als besonders bezeichnendes Beispiel

die in Fig. 157, 172, 173 und 178 dargestellten Tischformen einander gegenüber, so ergibt sich, daß der Renaisancetisch durch die ausgeprägte Einzeldurchbildung dessen, was getragen wird, und der Stützen und die Formen der letzteren das konstruktive Prinzip voll zum Ausdruck bringt. Am Tisch im Barockstil sehen wir schon ein Zurückweichen des gesetzmäßigen Aufbaues, ein Eindringen Bérainscher Kurven in Fußform und Ornamentik und ein Vordrängen

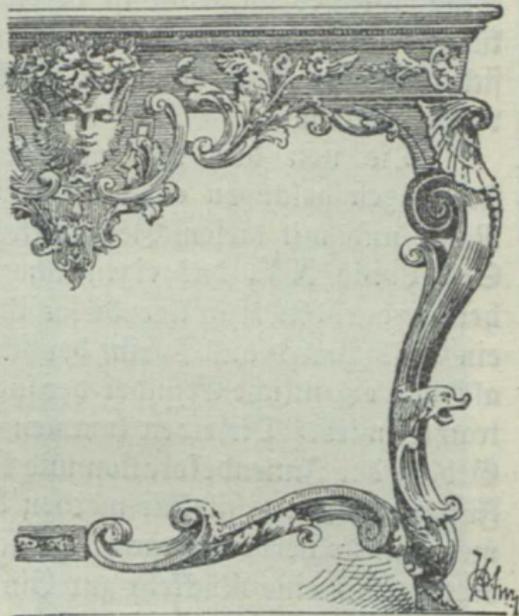


Fig. 178. Tisch im Stil der Regence.

des dekorativen Schmuckwerks. Am Tisch der Regence (Fig. 173), geraten die Füße in lebhafte Schwingungen, und auch der Fries ist bereits von der Bewegung ergriffen. Die immerhin noch erkennbare Scheidung in Stützen und Oberbau, sowie der Blattschnitt charakterisieren noch den Übergangstil. Beim Rokokotisch (Fig. 178) ist aber diese Scheidung verschwunden; Tischfuß und Fries sind nur ein Stück, welches aufgelöst ist in einem in den launigsten und kühnsten Linienzügen gehaltenen Ornamentwerk, aus welchem sich auch der letzte Rest des struktiven Gedankens vollends verflüchtigt hat.

Die von den Meistern der Regence befolgten Bestrebungen gelangen etwa mit dem Jahre 1725 zur völligen Reife, und mit diesem Zeitpunkte beginnt in Frankreich der **Stil Louis XV**, das eigentliche **Rokoko**. Der schöpferisch hervorragendste Künstler dieser Epoche ist A. Meissonier, ein Goldschmied aus Turin, der schon von seinen Zeitgenossen als der eigentliche Erfinder der spezifischen Rokokoformen betrachtet wird. Dieselben kommen fast ausschließlich auf dem Gebiete der Innendekoration und Kleinkünste zur Erscheinung. Für die Außenarchitektur werden keine neuen struktiven Elemente mehr hervorgebracht; für sie bedeutet der Eintritt des Rokokostils eine Rückkehr zur Einfachheit und meist eine Ernüchterung, die namentlich in der späteren Zeit des Rokoko einen ausgesprochenen und meist beabsichtigten Kontrast hervorruft zwischen der trockenen Fassadenbildung und der prunkvollen inneren Ausstattung. Der Rokokostil ist eben kein eigentlicher Baustil mehr; er ist eine Kunstform für die dekorativen Künste, die unter seiner Herrschaft ihre eigenen Wege gehen und ihre höchsten Triumphe feiern.

In der Anlage der Fürstenhöfe und Lustschlösser sind in der Rokokozeit dieselben Rücksichten maßgebend, wie in der vorhergehenden Epoche. Die Fassaden erhalten, um die da-

mals für die Außenarchitektur geforderte „vornehme Einfachheit“ zu erzielen, in Ermanglung neuer Mittel ein durch graziöse und anmutige Behandlung verfeinertes, geläutertes und meist abgeschwächtes Barock, oder auch einen schlichten, ruhigen Klassizismus mit wohlgeformten, horizontal durchgehenden Gesimsen, etwas reichem Mittelrisalit mit Balkonen und Terrassen, an welchem nur der Giebel mit dem fürstlichen Wappen und der Krone, bisweilen noch in kühnen Kurven geschwungen, zum Ausdruck festlicher Pracht sich erhebt (Fig. 174). Nicht selten sind alle barocken Bildungen vermieden, und nur in der Aufnahme ornamentaler Details an den Portalen, Fensterumrahmungen und Pilastern kennzeichnet sich noch das Rokoko. In den meisten Fällen zeigt das ganze Äußere eine flache, kühle und schmucklose Behandlung.

Erst im Innern empfangen diese Bauten ihren künstlerischen Wert. Hier setzt das Rokoko an Stelle der pompösen Pracht eine kokette Grazie, in der sich eine ungebändigte, aber auch elegante und verfeinerte Lebenslust in bestechendem Glanze ausspricht. Die Grundidee der von dem Barocco und der Regence überkommenen Einteilung der Wandflächen durch Pilaster und Rahmen wird beibehalten; allein die struktiven Glieder, die kräftigen Leisten des Barocco werden schwächer und zierlicher und erhalten schließlich selbst organisches Leben, indem sie sich auflösen in eine eigenartige Ornamentik, die weder Blatt, weder Band noch Figur ist, sondern als eine bis dahin unbekannte Verflüchtigung der Formen erscheint.

In diesem Ornament des Rokoko liegt eigentlich der Inbegriff des ganzen Stils. Denn in allen bisher betrachteten Stilarten war das Ornamentale stets nur eine dem Struktiven untergeordnete, schmückende Zutat; hier zeigt es sich aber als ein selbständiger, alle Glieder beherrschender

Organismus, in dessen duftig leichten Zierformen sich selbst die architektonischen Motive verlieren. Die Grundlage dieses Ornaments erscheint als ein weicher, bildsamer Stoff, der in der eigenartigen Wellung der Muschelfläche mit ihren Perlenreihen und dem zackigen Saum nach den Hauptzügen



Fig. 175. Kokoko-Ornament.

des Ornaments in die Ebene ausgebreitet oder in die Vertiefungen geknetet wird, über das Rahmenwerk wuchert und sich an demselben hinschlingelt, in seinen Endigungen im zartesten Relief verschwindend. Ein geradezu übersprudelnder Naturalismus verleiht demselben seinen besonderen Reiz: langgezogene Schilfblätter wachsen, die Rahmen begleitend, aus dem Ornament heraus oder gehen direkt in die Muschelform über; natürliche Blumen in anmutigster Gruppierung als leichte, zierliche Girlanden, lose Zweige mit flatternden Blüten winden sich aus den Muscheln,

füllen die Ecken und umschlingen die Rahmen; spielende Wasser, Tropfsteingebilde, entfaltete Flügel fügen zierlich sich ein in den leichten, beweglichen Fluß des märchenhaft phantastischen Formengebildes. Die staunenswerte Phantasie der Künstler, die ungemeine Leichtigkeit des Schaffens, die sich in diesem Ornamentwerk zu erkennen gibt, zwingt uns unsere

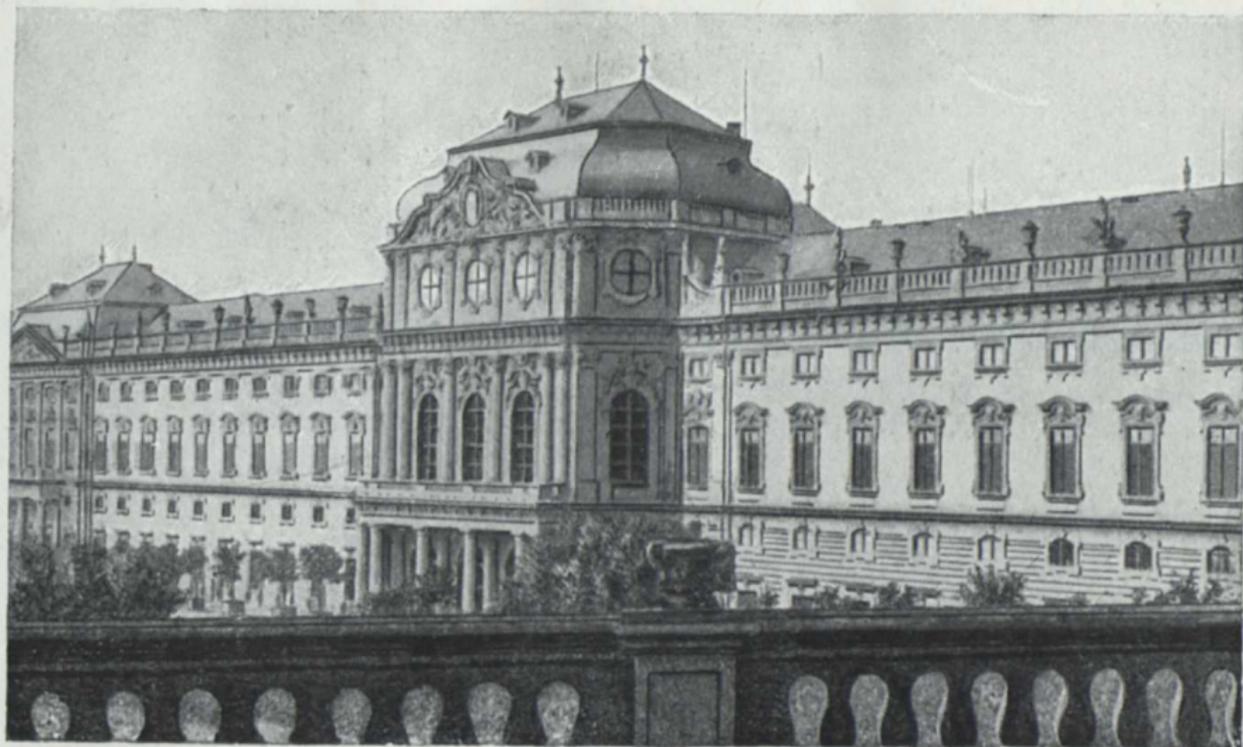


Fig. 174. Gartenfassade des Residenzschlosses zu Würzburg.

Achtung und Bewunderung ab. In elegantem, graziös kokettem Vortrag ist alles freihändig während des Auftrags modelliert; denn das Kokofo gestattet keine Wiederholung, kein mechanisches Abformen. Hier suchen wir vergebens nach Regel und Gesetz; alles erscheint uns als unmittelbar hervorquellender Ausfluß einer blühenden, launenhaften und überreichen Kunstphantasie. Und doch ist diese Regellosigkeit nur eine scheinbare; denn das Kokofo duldet so konsequent wie nur irgend eine abgeklärte

Kunstweise nichts Fremdes in sich; alle seine Einzelformen sind stilistisch klar und bestimmt ausgeprägt. (Fig. 175 und 176.)

Dieses Kokofoornament nimmt nun das die Wandfelder umschließende Rahmenwerk vollständig in seinen Bann.

Die bis dahin schon mannigfach geschwungenen Leisten werden in den geschmeidigsten Kurven ein- und auswärts gebogen, umschlingen sich oben und unten und meistens auch in der Mitte zu Ornamentfeldern zusammen, indem die einzelnen Rahmenprofile an den Endigungen sich aufrollen und unmittelbar in das Muschel- und Blumenwerk einflechten (Fig. 177). Die Rahme bildet also nicht mehr die struktive

### Decken-Rosette

vom Schloss Bruchsal.



Fig. 176.

Einfaffung des Ornaments, ſondern ein mit dieſem völlig verwachſenes Dekorationsmotiv. Die Innenflächen derſelben bleiben faſt immer glatt und erhalten höchſtens Trophäen, Embleme oder figurlichen Schmuck; nur kleinere Felder werden bisweilen mit dem ſchon im Barockſtil verwendeten netzartigen Gitterwerk mit aufgeſetzten Roſetten überſponnen.

Bei dieſer Entwicklung der inneren Formen mußte bald die Symmetrie des Ornaments aufgegeben werden; die Unſymmetrie, die von Meiffonier von vornherein gefordert wurde, wird allmählich zur Regel. In der Verwendung des Ornaments bleiben die Franzoſen noch durchweg ſymmetriſch; die ſpäteren deutſchen Künſtler verbannen aber auch hierin die Symmetrie unbedingt, bewahren aber immer ein gewiſſes groteskes Gleichgewicht, welches die wogenartig anſchwellenden Maſſen in den ihnen angewieſenen Rahmen hält (Fig. 177).

In der Hauptdiſpoſition des dekorativen Schmuckwerks ſind nur noch die Rückſichten auf maleriſche plastiſche Gliederung maßgebend. Nur die großen Prunk- und Feſtſäle erhalten noch rein dekorativ behandelte Säulen- und Pilasterſtellungen (Fig. 177); in den kleinen Sälen und den Zimmern herrſcht das Rahmenwerk vor.\*) Faſt in allen Räumen werden die ſenkrechten Wandecken ausgerundet. In den dazwiſchen liegenden Wandflächen iſt durch die Türen und Fenster und die in den Mittelachſen angeordneten großen Spiegel und Gemälde die Einteilung in Felder gegeben, die nun die bereits betrachtete Rahmenornamentik erhalten. Die Trennung der Wand von der Decke wird immer unmerklicher; die Geſimſe treten zurück, erheben ſich

---

\*) In Frankreich verſchwinden auch in den größeren Sälen die Säulen- und Pilasterordnungen ganz; nur bei Boſſrand findet ſich noch eine Wandeinteilung durch pilasterartige Streifen.

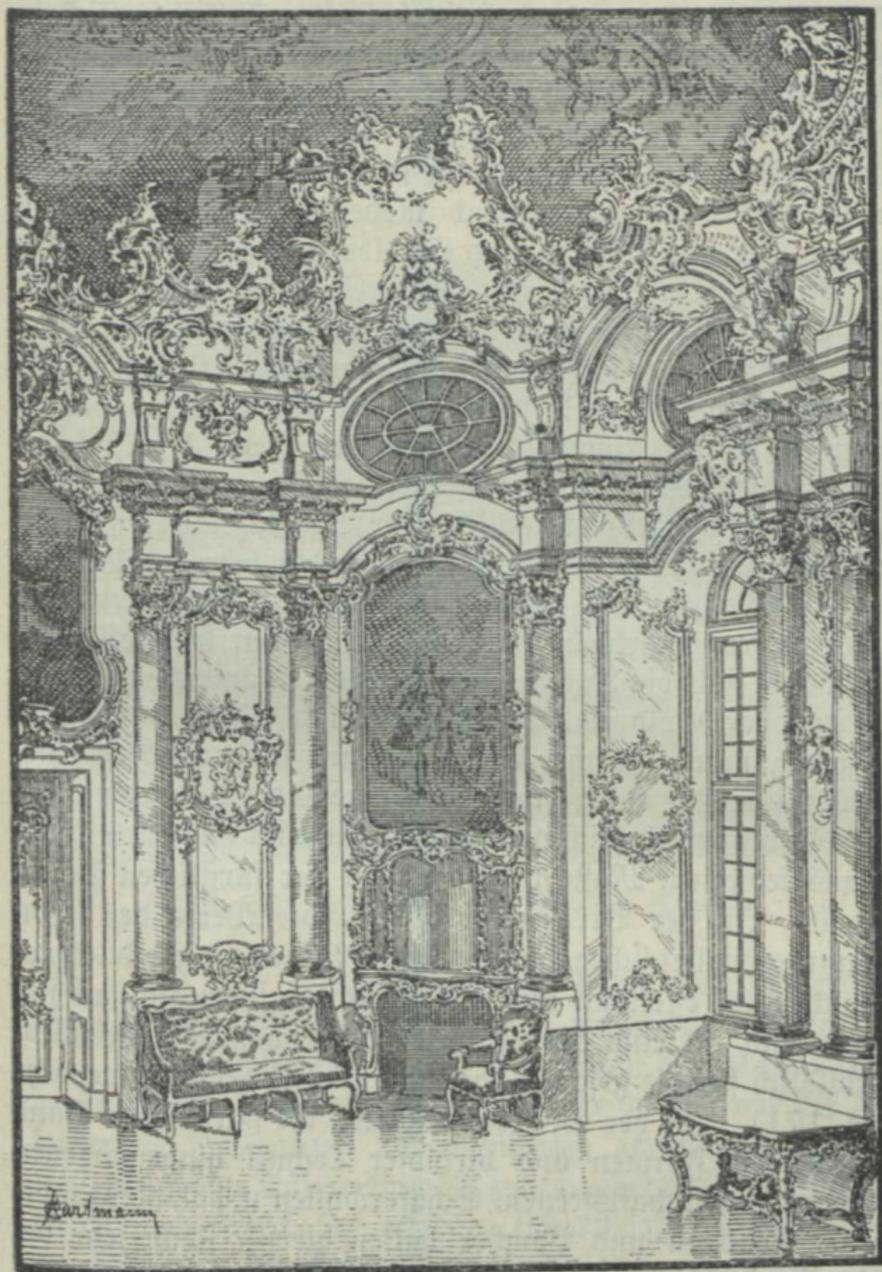


Fig. 177. Hauptsaal im Schlosse zu Bruchsal  
(von Balthasar Neumann).

über den Rundungen und Mittelachsen und flechten sich in die Kartuschen ein, die aus jenem plastischen Stoffgebilde vollständig zu wunderlich verschnörkelten Muscheln umgeformt werden. In der den Übergang zur Decke vermittelnden Boute spielen die Stuckornamente in freiem, kühnem Schwung in die Decke hinein; reizend modellierte Kinderfigürchen treiben hier mit Blumen und Emblemen der Wissenschaften und Künste, der Jagd und Fischerei ihr munteres Spiel. Die Plafonds selbst erhalten perspektivisch gemalte Kuppeln oder zierliches, um eine weitstrahlige, muschelartig behandelte Rosette geschlungenes Netzwerk, dessen äußerste Endigungen sich meist in den Bouteinstukturen verlieren. So ist selbst die Decke einbezogen in das den ganzen Raum umspannende üppige Rahmengeslecht. Nicht nur im einzelnen, auch in großen Zügen ist alles Plastische lebendig bewegt, flatternd wie im Winde. Und doch erhalten diese Räume durch die hellen, elfenbeinartigen Farbentöne auf den Grundflächen, von denen sich die Rahmenprofile und Ornamente in Weiß, Silber oder Gold und die Blätter und Blüten manchmal in zarter, naturalistischer Bemalung nur sanft abheben, eine verhältnismäßig ruhige und vornehme Grundstimmung,

Selbstverständlich werden auch die bildenden Künste in ausgiebigstem Maße in den Dienst der fürstlichen Pracht gestellt. In der Bildnerei bleiben die Werke des schon genannten italienischen Hauptmeisters Bernini, die alle etwas Rauschendes, effektiv und leidenschaftlich Bewegtes an sich haben und oft eine überraschende Naturwahrheit erreichen, vorbildlich für die gesamte figürliche Plastik der Rokokoepoche (Fig. 171). In der Malerei spielen die mit leichter Hand in graziösen Formen und virtuoser Technik hingeworfenen galanten Gesellschaftsscenen, Schäferidyllen u. dgl. die Hauptrolle. Watteau und Boucher hatten hierfür schon sehr beliebte Vorbilder gegeben, und von ihren Nachfolgern, nament-

lich dem ebenso talentvollen wie leichtfertigen Fragonard, wurden dieselben vollends in das Gebiet lüsterner Frivolität heruntergezogen. Darin, daß die Werke dieser Meister bei ihren Zeitgenossen einen so ungeheuren Beifall fanden, liegt ein sprechender Beweis dafür, daß diese ein treues Spiegel-



Fig. 178. Rokoko-Tisch vom Schloß zu Würzburg.

bild geben von einem sittenlosen, durch das entnervende Genußleben völlig überreizten und entarteten Geschlecht.

Ein ungleich günstigeres Bild bieten die Kleinkünste, denen in der Rokokoepoche, entsprechend dem auf die Verfeinerung der ganzen Lebensführung gerichteten Zuge der Zeit, die größte Aufmerksamkeit zugewendet wird. — Textilkunst und Stickerie erfreuen sich eifrigster Pflege seitens der Fürsten; die kunstvollen Gobelins, d. s. von Hand

gewirkte, ganze Gemälde darstellende Teppiche und wunderbare Seidentapeten, finden in den kleineren fürstlichen Gemächern für den Bezug von Wandflächen an Stelle von Stuk-

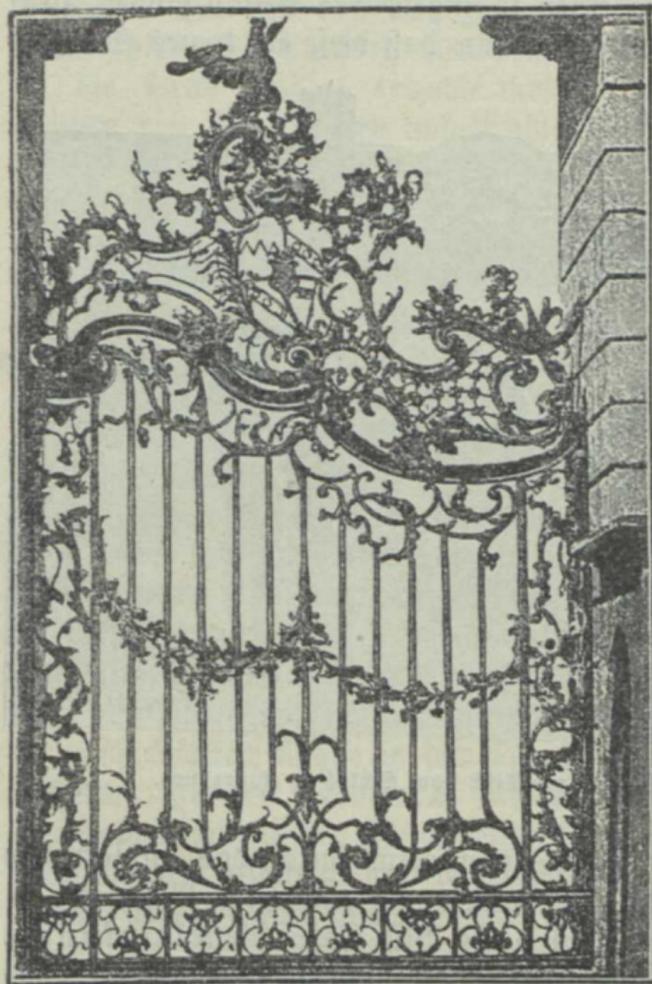


Fig. 179. Tor vom kgl. Hofgarten zu Würzburg.

katuren mit Vorliebe Verwendung. Das erst vor kurzem erfundene Porzellan, welches alle Formen willig annimmt und deshalb ein geradezu ideales Material für das Rokoko bildet, wird technisch und künstlerisch zur höchsten Vollendung gebracht. Auch für die mit den großartigsten Aufträgen bedachte Silber- und Goldschmiedekunst erweisen sich die Rokokoformen beson-

ders dankbar. Die überall zu Tage tretende Liebhaberei an exotischen Erzeugnissen, chinesischen Nippfachen, japanischen Lackmalereien u. dgl. führt zu ausgiebiger Verwendung der

Intarsia aus fremdländischen Hölzern an Türen und Böden und namentlich an dem gesamten Mobiliar. Die Tische, Kommoden, Schränke, Uhren usw. zeigen nicht nur reiches ornamentales Schnitzwerk nach dem Vorbild der Stukkaturen, sondern auch an allen Stützen, an den Kanten und selbst in den Flächen Kühne Schweifungen (Fig. 178). Die Pracht wird noch erhöht durch Verwendung von fein ziselierter, vergoldeter Bronze, mit der die Kanten, Füße u. dgl. gefast sind. Unter den vielen übrigen Zweigen des gesamten Kunstgewerbes, welches in der Rokokozeit den Gipfel seiner Blüte erreicht, wollen wir noch die Schmiedekunst erwähnen. Es ist geradezu erstaunlich, mit welchem Formgefühl und technischen Können die Kunstschlosser der damaligen Zeit die zierlichen Rokokoformen in das harte Eisen hineintrrieben, als wäre es ein Material so bildsam und gefügig wie weiches Wachs (Fig. 179 und 180). Was sie an zahlreichen Gitterwerken und Prachtthoren geleistet haben, gehört zum Schönsten von allem, was je die Kleinkunst hervorgebracht.



Fig. 180. Detail vom Prachtthore in Würzburg.

Der Rokokostil beherrschte in Frankreich die Zeit von etwa 1725—1750, in Deutschland die von 1725—1770. Als die bedeutendsten Architekten des französischen Rokoko gelten N. de Cotte, welcher von uns schon bei Betrachtung des Barockstils erwähnt wurde, und der sich wohl des weitgehendsten Rufes als königlicher Baumeister erfreute; der ebenfalls schon genannte A. Meissonier und G. Bos-

frand, der in den Dekorationen des ehemaligen Hotel Soubise (jetzt National-Archiv) das glänzendste Muster des ausgereiften französischen Rokoko geschaffen hat.

In Deutschland nahm die Bautätigkeit nach dem 30jährigen Kriege einen ganz ungewöhnlichen Aufschwung, so daß den Baumeistern reichlich Gelegenheit gegeben wurde, das nachzuholen, um was man während desselben zurückgeblieben war. Das deutsche Rokoko stellt im allgemeinen eine Verschmelzung der Stilformen Louis XV mit dem italienischen späten Barock dar, bei außerordentlich reicher, naturalistischer Behandlung des gesamten Ornamentwerks. Es hat sich nicht, wie in Frankreich, aus einer streng klassischen Vorstufe entwickelt; man zeigte sich deshalb für die auffallendsten Neuerungen besonders empfänglich und übernahm dieselben in der dorten erst später zur Geltung kommenden freiesten Auffassung. Vielleicht haben die deutschen Künstler des Rokokostils die Feinheit und zierliche Detaildurchbildung des französischen Rokoko nicht ganz erreicht; aber in Bezug auf Reichthum und Eleganz haben sie dasselbe noch überboten. Die Amalienburg im Park von Nymphenburg bei München von Fr. Cuvilliers († 1768), das Lustschloß Sanssouci von G. Knobelsdorf († 1753), das von Schlaum erbaute Schloß Brühl bei Bonn zählen unter vielen andern zu den vorzüglichsten Leistungen des 18. Jahrhunderts. Der bedeutendste Baumeister des deutschen Rokokostils und vielleicht der größte Baumeister seiner Zeit ist aber der Architekt der baulustigen Gräflich Schönbornschen Familie, Balthasar Neumann (1687—1753), dessen gewaltige Künstlernatur im Kirchen- und Profanbau eine fast unglaubliche Tätigkeit entfaltet, und dem wir in der Kirche zu Bierzeihenheiligen bei Bamberg, dem fürstbischöflichen Schlosse zu Bruchsal und dem unvergleichlich großartigen Residenzschlosse zu Würzburg die herrlichsten

Schöpfungen des deutschen Rokokostils zu verdanken haben (Fig. 174, 176, 177, 179).

In den übrigen Ländern bleibt die Bautätigkeit in der Epoche des Rokoko hinter Frankreich und Deutschland erheblich zurück. Italien kommt über das von ihm entwickelte nationale Barocco nicht hinaus und hält noch bis zum Jahre 1780 an demselben fest; die Niederlande entfalten überhaupt keine große Bautätigkeit mehr, und in England bedeuten die Denkmale dieser Periode kaum mehr als eine Nachahmung der französischen und deutschen Vorbilder.

### Der Zopfstil (Stil Louis XVI).

Der Herrschaft des Rokokostils war kaum ein Menschenalter beschieden. Die rein höfischen Kunstformen desselben, denen jede Wurzel im Volkstum fehlte, die eine Vereinfachung nicht ertrugen, ohne zur Nüchternheit und Blasiertheit herabzusinken, forderten schon von Anfang an den Widerspruch der aus dem Volke hervorgegangenen Künstler heraus und förderten unter diesen eine mächtige, gegen den üppigen Stil der Fürstenwohnungen gerichtete Bewegung, die in dem energischen Streben nach Einfachheit und Echtheit die Wiederbelebung der Antike sich zum Ziele setzte und so einen neuen Klassizismus ins Leben rief, der neben dem Rokoko sich entwickelte und allmählich immer weitere Kreise um sich zog. Derselben kamen Ereignisse zu Hilfe, denen damals die ganze gebildete Welt ihr höchstes Interesse entgegenbrachte: Pompeji und Herculaneum waren entdeckt; die hellenische und römische Antike wurde aufs neue von den Gelehrten als eine unvergängliche Norm echt künstlerischer Gestaltung gepriesen, und die Überzeugung, daß dieselbe jeder andern Kunstform vorzuziehen sei, bemächtigte sich bald aller Gebildeten.

Unter diesen Einflüssen machte sich in Frankreich schon um die Mitte des 18. Jahrhunderts in Architektur und

Dekoration ein Abwenden von dem Formenreichtum des Rokoko bemerkbar — eine mit dem Niedergang des höfischen Glanzes parallel laufende Erscheinung —, und um 1760 ist dasselbe schon vollständig überwunden. Dieser rasche Umschlag kennzeichnet so recht die allgemeine Übersättigung und Erschlaffung, die auf den ungeheuren Kraftaufwand in der Rokokozeit gefolgt ist. Da dieser Klassizismus jedoch von keiner frischen geistigen Bewegung vorbereitet war, sondern hauptsächlich eine Umkehrung der bis dahin geltenden Prinzipien bedeutet, erreicht er nur eine sehr einseitige Anlehnung an die Antike. Den bewegten Baumassen setzte man „große Ruhe des Gefühls“, der malerischen Gruppierung die gesetzmäßige Erscheinung gegenüber; die freie Künstlerphantasie mußte der strengen Schulrichtigkeit weichen, die Kurvenliebe in Architektur und Dekoration der geradlinigen Steifheit. Es ist wieder eine Zeit gekommen, in welcher der Begriff „Schönheit“ durch rein sachliche Erwägungen mit Gesetz und Regel genau umschrieben wird.

Die Fassaden erhalten wieder geradlinige, antike Gesimse, an denen jede Verkröpfung ängstlich vermieden wird; freistehende Säulen oder Halbsäulen tragen die Gebälke; die strenge dorische Säule mit meist unkanneliertem Schaft und stark ausgeprägtem Triglyphengesims erfreut sich besonderer Beliebtheit. Wie die Fenster im allgemeinen durchgebildet werden, ist an Fig. 181 ersichtlich. Alle äußere Dekoration wird auf ein geringes Maß beschränkt. Die Nischen und die großen Voluten an den Kirchenfassaden verschwinden, und wo letztere noch beibehalten werden, sind sie in rechtwinkelig nach Art der Mäander gebrochene Endigungen umgewandelt.

Im Innern wird diese pedantische Einfachheit zu einer kalten Nüchternheit. Die Formen der äußern Steinarchitektur werden auf die Innendekoration übertragen, in welcher

streng antikisierende Säulen oft ganz zusammenhangslos als Träger von Vasen und dergl. Verwendung finden. Die Einteilung der Wandflächen in Felder wird beibehalten; die aus dünnen Leisten mit antiken Ziergliedern gebildeten Rahmen erhalten aber stets symmetrische Anordnung und im einzelnen rechteckige, kreisrunde oder ovale Grundformen (Fig. 182). Die Innenflächen der Wandfelder werden wieder mit Ornamenten und figurlichem Schmuck, Amoretten, Geniengruppen, Trophäen mit antikisierenden Schilden und Helmen, Stillleben und dergl. gefüllt; an Stelle der Kartuschen treten kreisförmige oder elliptische Medaillons, die mit Palmwedeln und Schleifen aus knitterigen Bändern dürrig geschmückt sind.

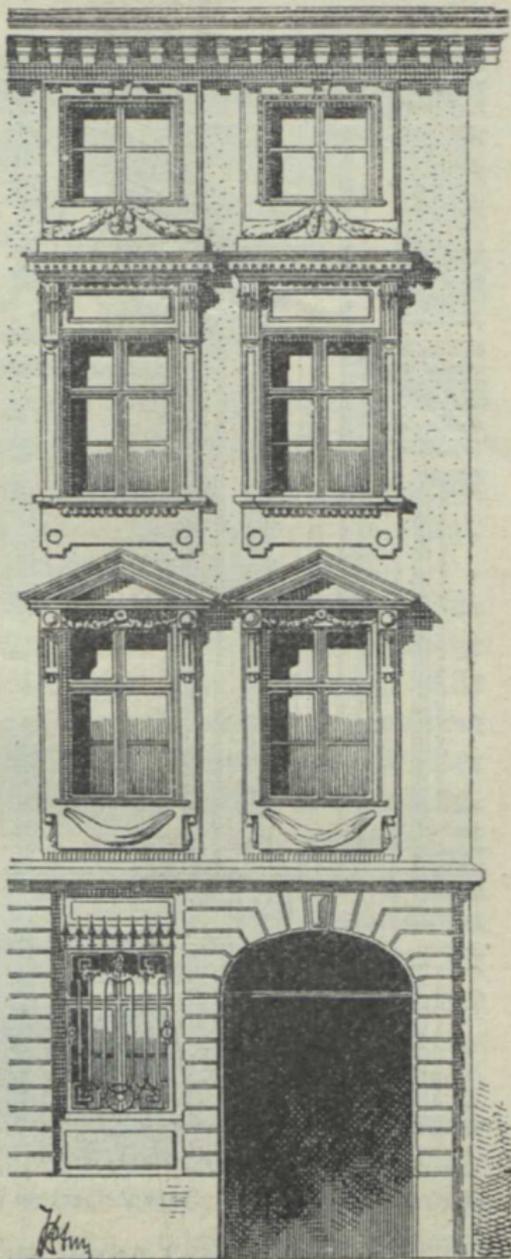


Fig. 181. Fassadenstück aus München.  
 (Kopfstil. Ende des 18. Jahrh.)

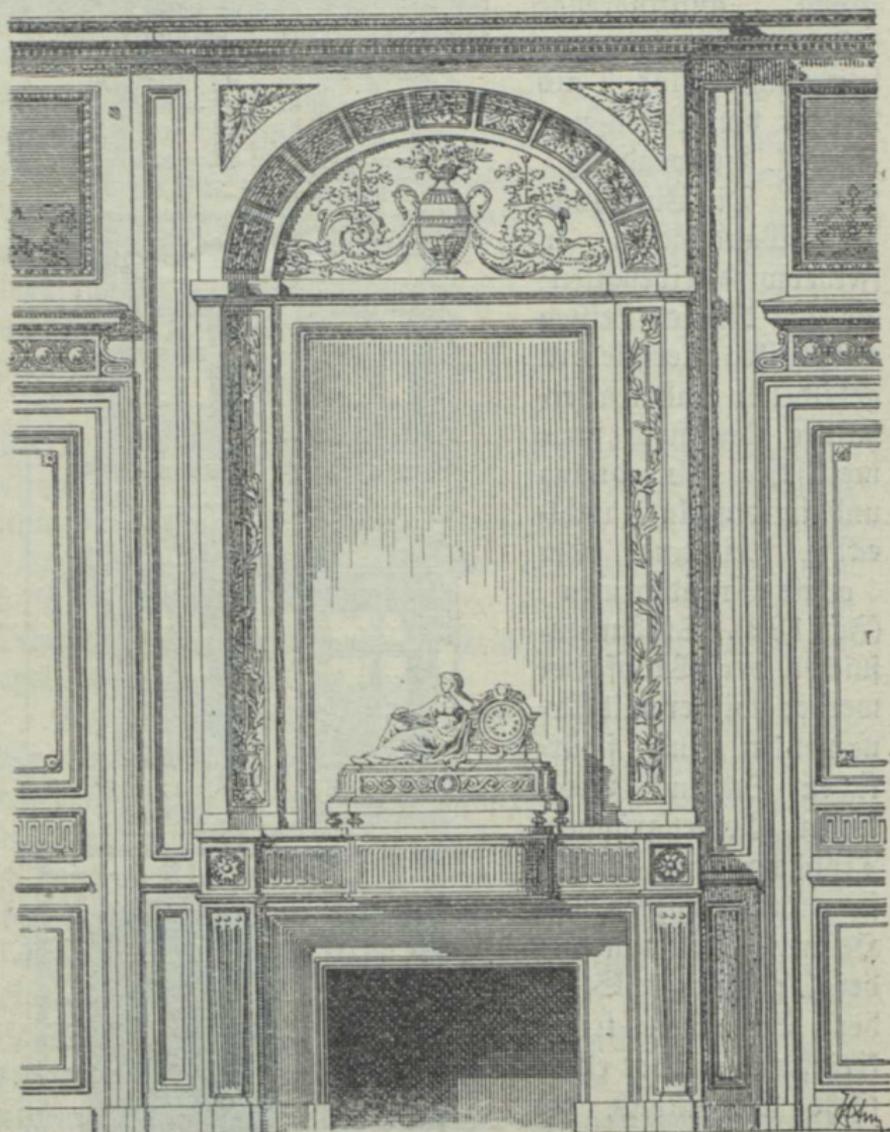


Fig. 182. Innendecoration im Stil Louis XVI

Im Ornament bilden Blumenkränze — meist steife Vorbeerwulste — und leichte Draperien, die zwischen Rosetten im Bogen aufgehängt werden, die charakteristischen Motive

(Fig. 186 und 188). Das Akanthusblatt erhält einen eigenartigen Blattschnitt, der in den langgezogenen, löffelartigen Blattformen an die römisch-korinthischen Kapitäle erinnert. Palmwedel und naturalistisch behandelte



Fig. 183. Ornament im Stil Louis XVI.

Blumen, namentlich dünnblättriger Lorbeer, Rosen, Efeu und Weinlaub, erscheinen in Verbindung mit der antiken Groteske in den Füllungen, an Bronzebeschlägen u. dergl. als häufig verwendete Zierformen (Fig. 183 u. 184).

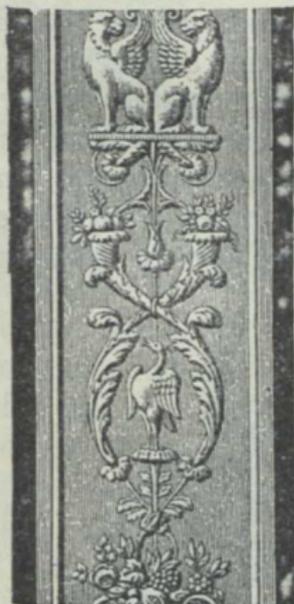


Fig. 184.

Akathusornament  
(Stil Louis XVI).

Am Mobilier kommen die für die Architektur geltenden Grundsätze noch lebhafter zum Ausdruck. Alle Formen werden vereinfacht und dem praktischen Bedürfnis angepasst. Der rein konstruktive Aufbau und die Rückkehr zur geraden Linie bewirken in der Gesamterscheinung eine gewisse Annäherung an die Renaissance (Fig. 185); durch das Festhalten an den starren Architekturformen der Antike und die nahezu sklavische Nachbildung ihrer Zierglieder (Kannelüren, Mäander, Wellenbänder und dergl.), sowie durch das ornamentale Schmuckwerk erhält jedoch die Inneneinrichtung einen höchst eigentümlichen Charakter (Fig. 182 und 186). Überall begegnen wir den zopfartig gewun-

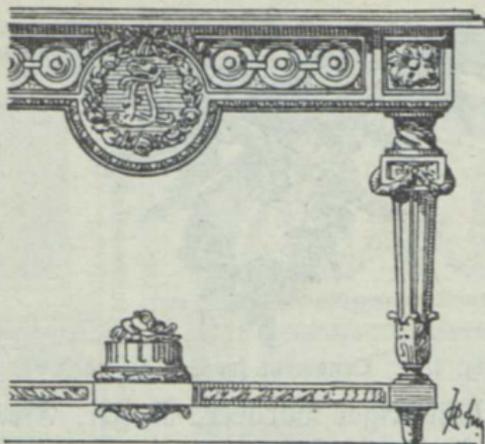


Fig. 185. Tisch im Stil Louis XVI.  
(Schloß zu Würzburg).

denen Kränzen, mit denen fast alles verhängt ist, den anspruchlosen Medaillons, den umflorten Urnen, abgebrochenen Säulen, den Uhren mit Senfemännern und allerlei wehmütigen Emblemen, in denen sich die auf den Sinnenrausch und das frivole Leben der vorhergehenden Epoche gefolgte Sentimentalität in sprechender Weise offen-

bart. So endete das Rokoko, das mit einem aufs höchste gesteigerten Fortissimo eingesezt hatte, auch in der Innendekoration mit einer Mächtigkeit, die noch nicht dagewesen war.

Erst um 1775 bahnte sich eine Wendung zum Besseren an. Die neuen Stilformen klärten sich bis dahin nach und nach ab; an Stelle der gesetzmäßigen Übertragung der Antike trat der freie künstlerische Sinn, durch welchen die bisher noch schwerfälligen und unverstandenen Formen geläutert

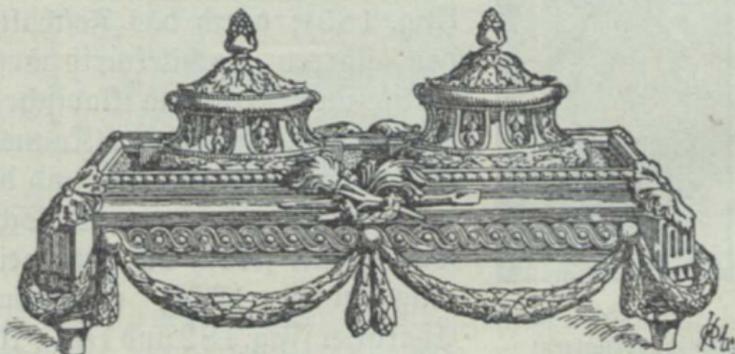


Fig. 186. Schreibzeug der Marie Antoinette (aus Bronze).

und dem stets auf das Elegante und Graziöse gerichteten französischen Kunstgefühl entsprechend verfeinert wurden.

Dieser entwickelte Stil Ludwigs XVI. erreichte eine eigenartige und zum Teil sehr reizvolle Dekorationsweise, die vielleicht noch manches Trockene und Nüchterne an sich hat, jedenfalls aber auch eine sehr vornehme Wirkung ausübt (Fig. 182 u.

186). Aber kaum war derselbe ausgereift, da brach auch schon die Revolution herein, die in wildem Hass gegen alles Höfische auch dem letzten der drei Königsstile, dem „Zopfe“, sein Ende bereitete.

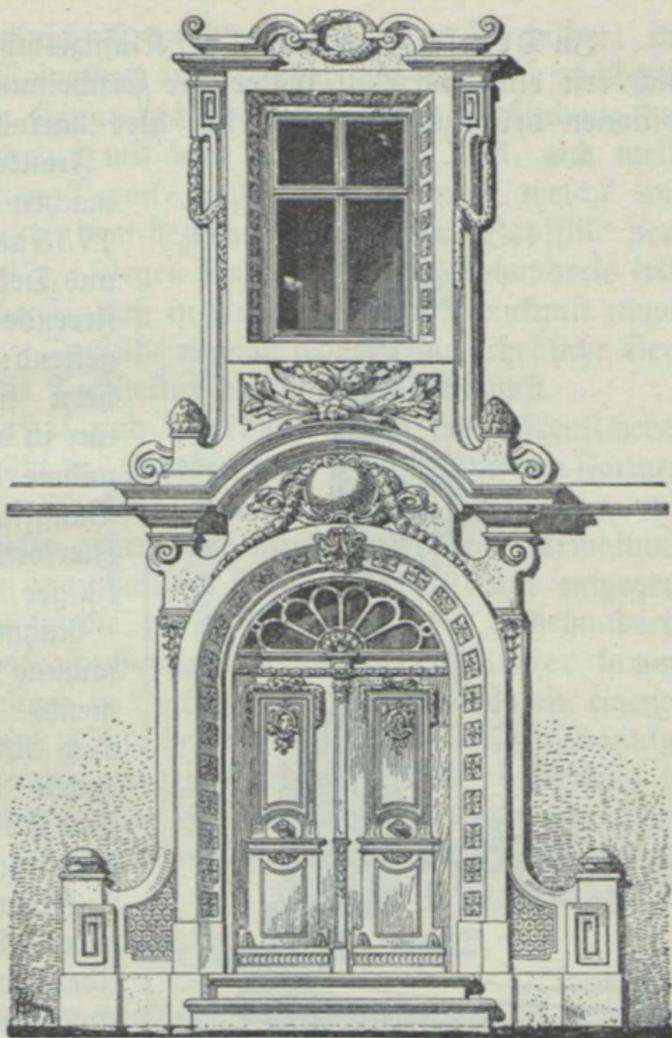


Fig. 187. Fassadenstück aus Würzburg.  
(Zopfstil. Ende des 18. Jahrh.)

In Deutschland kommt der Klassizismus durchschnittlich erst ein Jahrzehnt später zur Erscheinung. Die Traditionen der Kunst erhalten sich hier hartnäckiger als in

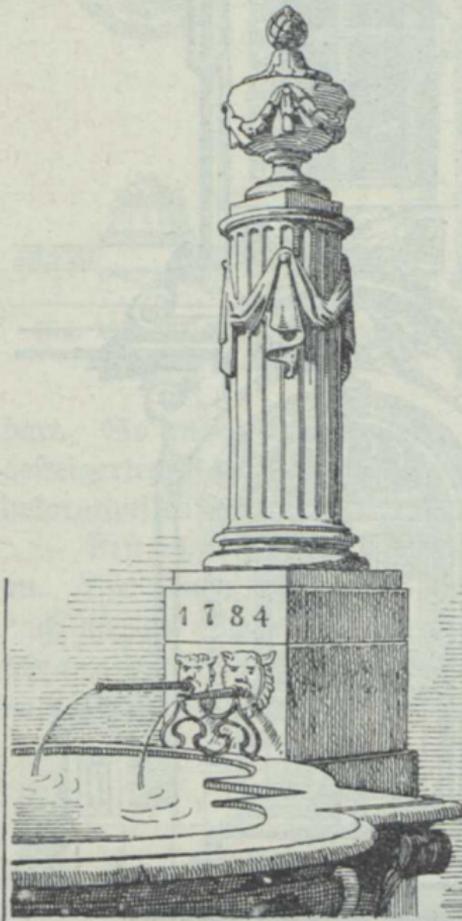


Fig. 188. Brunnen aus Basel (Stil Louis XVI). Freilich können diese Grenzen nur in sehr be-

dingtem Maße gezogen werden; denn in Deutschland fehlt eine tonangebende Zentrale in der Kunstpflege und infolgedessen auch die Einheitlichkeit in der Entwicklung der Kunst. Nur an den Fürstenthronen bemerken wir, besonders im Mobiliar,

Frankreich. Zwar machen sich schon von 1755 an in Architektur und Dekoration antikisierende Neigungen geltend; dieselben äußern sich aber fast nur in der Wiederaufnahme der klassischen Bauglieder und ihrer Zierformen, geradliniger Gesimse und Rahmen, Vereinfachung des Ornaments und vielfach auch Rückkehr zu barocken Verzierungen. Das Rokoko behält jedoch, namentlich in der Ausschmückung kleinerer Räume, das Übergewicht, bis es etwa um 1770 vollends verschwindet.

einen engen Anschluß an die französischen Vorbilder; im Kirchen- und Privatbau entsteht aber jene steife und nüchterne und im vollen Sinne des Wortes traurige Verbindung der antiken Bauglieder mit dem Stile Louis XVI. und meist völlig entarteten Barock- und Rokokoformen, welche wir hauptsächlich unter dem bezeichnenden Namen „Bopffstil“ verstehen (Fig. 187). Gegen Ende des 18. Jahrhunderts tritt der französische Einfluß in Architektur und Kleinkunst etwas stärker hervor. Derselbe erreicht jedoch keine erhebliche Verbesserung. Die Architektur hat sich total erschöpft.

Die Plastik und Malerei zeigen ein erfreulicheres Bild; auf sie übt das Streben nach reinen klassischen Formen eine läuternde Wirkung aus. Das Kunstgewerbe und die Kleinkünste gehen aber infolge gänzlicher Ermattung der Phantasie unaufhaltsam ihrem völligen Ruin entgegen.

Von den in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts fallenden Kunstbestrebungen der übrigen Länder kommt nur noch England in Betracht, wo sich einerseits ein eigener Klassizismus im Sinne des Palladio entwickelt, in mannigfacher Annäherung an den Stil Louis XVI., anderseits in der Wiederbelebung der mittelalterlichen Formen die ersten Vorläufer entstehen für die Romantik des 19. Jahrhunderts.

### Der Empirestil.

Nachdem der unglückliche König Louis XVI. auf dem Schafott geendet hatte, um Buße zu tun für die Sünden seiner Väter, kam über Frankreich eine Zeit der heftigsten politischen Wirren und Umwälzungen, in der von einer ruhigen Fortentwicklung der Kunst keine Rede sein konnte. Erst als die Schreckensherrschaft gestürzt war und Napoleon Bonaparte sich die königliche Gewalt angeeignet und begonnen hatte, Staat und Gesellschaft nach dem Vorbild der einstigen

römischen Republik zu organisieren und ein Kaiserreich zu gründen von der Größe und Macht des römischen Weltreiches, da wurde auch die Pflege der Kunst wieder aufgenommen. Die von dem neuen Cäsar errichteten Bauwerke großen Stils beginnen mit einer unmittelbaren Nachahmung der römischen Antike, ihrer Triumphbogen, Ehrensäulen und dergleichen (Bendomesäule, Magdalenenkirche und Börse). Die kleineren Bauten knüpfen an die Stilformen Louis XVI. an, gelangen aber bald zu einer neuen Ausdrucksweise, in der das Streben nach reinen klassischen Formen noch stärker hervortritt, als in dem klassizistischen Bopf des vorigen Jahrhunderts. Jedoch führt dieses Streben nicht etwa zu einem tieferen Verständnis der Antike, sondern zu einem Rückfall in einen falschen Klassizismus, der sich in der zusammenhangslosen und rein äußerlichen Übertragung der antiken Formenelemente auf Architektur und Innendekoration zu erkennen gibt.

In den Fassaden tritt die Vorliebe für die schwerfälligen dorischen Formen in fast aufdringlicher Weise zu Tage; den dorischen, meist unkannelierten Säulen begegnet man schon an den Portalen einfacher Wohnhäuser, denen man durch Vorbauen von zwei Säulen mit Gebälk und Giebel ein imponierendes klassisches Aussehen zu geben suchte. An Kirchen und Palästen werden aber ganze Säulenhallen vorgebaut, für welche man meistens die römisch-korinthische Ordnung verwendet. Man glaubte, den Klassizismus möglichst streng auffassen zu müssen und sogar die Antike korrigieren zu sollen, indem man die Säulenschäfte ohne Entasis (s. S. 26) verjüngte, wodurch dieselben einen starren Eindruck machen. Für die Fenster wird, namentlich im ersten Stock, der römische Rundbogenschluß mit den entsprechenden Gliederungen besonders häufig verwendet. Die Gurtgesimse treten zurück; an den Hauptgesimsen werden die römischen Formen des Konsolengesimses bevorzugt. Eine hohe Attika

und ziemlich steile, streng durchgeführte Giebel bilden die obersten Fassadenbekrönungen. Die Mauerflächen bleiben lahl oder werden durch Halbsäulen und leichte Quaderung etwas belebt. Figürliche und ornamentale Dekoration finden wir nur sehr sparsam verwendet; außer den römischen Biergliedern, großen Rosetten und steifen Lorbeerkränzen und =Girlanden begegnen wir nur noch antikisierenden Relief-



Fig. 189. Arc de l'Étoile in Paris.

platten, die vertieft eingesetzt werden, vasenbildartigen Relief-friesen und jenem typischen Empireornament, von welchem wir in Fig. 193 ein Beispiel geben. Der für diesen Stil bezeichnendste Bau ist der Triumphbogen auf der Place de l'Étoile in Paris, welcher unter Napoleon „zum Ruhme der großen Armee“ durch Chalgrin errichtet wurde (Fig. 189).

In der Innendekoration offenbart sich ein besonderes Interesse an der Dekorationsweise des Altertums. Hier

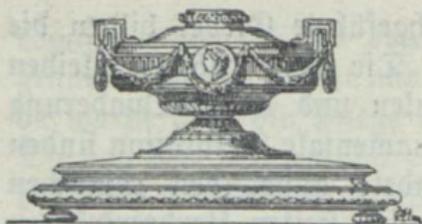


Fig. 190. Vase im Empirestil.

finden wir treue Kopien der pompejanischen Wandmalereien, die jedoch, weil ein ganz veränderter Maßstab zu Grunde gelegt ist, oft nur von dürftiger Wirkung sind. In Malerei und Plastik erinnern Siegestrophäen, Adler, Lorbeerkränze u. dergl. an die Napoleonischen Kriege, Pyramiden, Kapitäle mit Lotosblumen und Sphingen an den Feldzug des Kaisers in das Land der Pharaonen. Auch chinesische Einflüsse machen sich bemerkbar. Die Disposition des Ganzen zeigt den Stil Louis XVI. mit gesuchter Annäherung an die römische Antike. Der Mangel an individueller Kunstphantasie erzeugt eine eigentümliche Trockenheit und Kälte, welche noch erhöht wird durch eine auffallende Farbenscheu, die jedes wärmere Kolorit zu meiden scheint. Fast alles ist weiß, und wo noch Gold verwendet wird, tritt es in derber Breite auf.

Das Ornament des Empire unterscheidet sich von dem des Stils Louis XVI. hauptsächlich dadurch, daß neben den auch hier in erster Reihe vorkommenden naturalistischen und stilisierten Laubkränzen, Draperien und Bandschleifen noch die antiken Palmetten verwendet werden, oft gebildet aus mageren Akanthusblättern, ferner Rosetten in reichster Auswahl, sich kreuzende Fackeln, Widderköpfe, Vasen mit mäanderartig gebrochenen Henkeln (Fig. 190) und namentlich auch die ägyptischen

finden wir treue Kopien der pompejanischen Wandmalereien, die jedoch, weil ein ganz veränderter Maßstab zu Grunde gelegt ist, oft nur von dürftiger Wirkung sind. In Malerei und Plastik erinnern Siegestrophäen, Adler, Lor-

Fig. 191.  
Füllungs-  
Ornament  
(Empire).

Dekorationsmotive, Sphinge u. dergl. Das dünne Blattwerk, die durchsichtigen, dürrstigen Girlanden heben den Naturalismus des Empire von dem Louis XVI. ab (Fig. 191).

Die Möbel, gewöhnlich aus poliertem Mahagoniholz gefertigt, zeigen eine unmittelbare Übertragung der antiken Architekturformen in steifem, rein konstruktivem Aufbau. Die Tischfüße und sonstigen Stützen sind vierkantige Pfeiler oder Säulen, letztere oft schwarz poliert, mit Kapital und Basis aus vergoldeter Bronze (Fig. 192). Die Flächen der Kastenmöbel bleiben meist glatt und erhalten, wie auch alles übrige Mobiliar, nur aufgesetzte zierliche Metallbeschläge und Bronzeornamente, die durch ihre feine, streng in antikem Sinn behandelte Ziselierung oft einen hohen künstlerischen Wert haben und mit Recht unsere volle Bewunderung erregen. Der Gesamteindruck bleibt aber hinter dem Wert der Bronzen in der Regel sehr erheblich zurück. Die Empiremöbel zeigen wohl eine aparte Kunstweise und erreichen vielleicht auch in mancher Beziehung, auch wenn sie nicht in fürstlichen Wohnungen

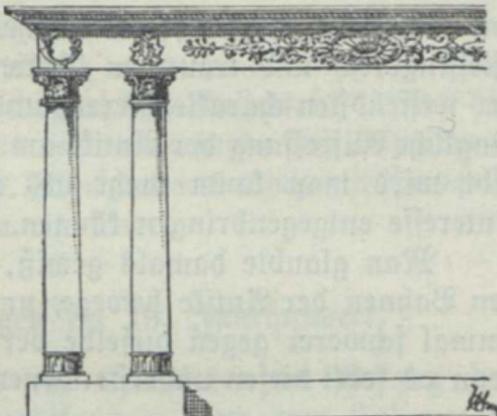


Fig. 192. Empire-Tisch aus dem Schlosse zu Würzburg.

stehen, einen vornehmen Eindruck; aber jenen Standuhren aus Marmor- und Maltersäulen



Fig. 193. Bronzeornament (Empire).

mit dem armseligen friesähnlichen Aufsatz aus dünnem Messingblech und traurigen Genien, die das Empire wohl am treffendsten charakterisieren, und in denen sich die unzulängliche Auffassung der Antike am sprechendsten zu erkennen gibt, wird man kaum mehr als ein rein kunsthistorisches Interesse entgegenbringen können.

Man glaubte damals gewiß, daß man sich streng in den Bahnen der Antike bewege, und doch hat man sich kaum einmal schwerer gegen dieselbe veründigt, wie gerade hier; denn es fehlt diesen unverstandenen Nachbildungen der tiefe

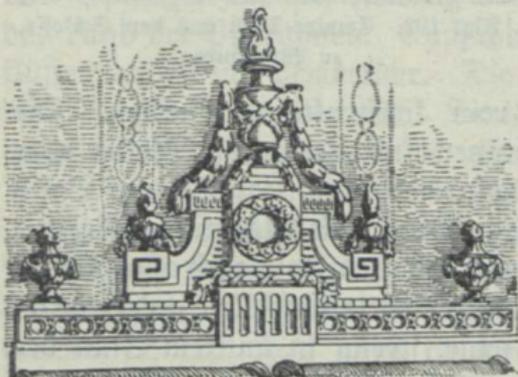


Fig. 194. Aufsatz von der Bettstelle Napoleons im Schlosse zu Würzburg.

Geist der Antike, die rein organische Entwicklung der Formen, das bis ins kleinste abgeklärte Verhältnis des Ganzen zu den einzelnen Gliedern und vor allem das fein entwickelte Kunstgefühl, das der Antike die wunderbare Vollendung gab. Das Empire ist eben der Stil eines Usurpators, der seine hervorstechendsten Charakterzüge, den völligen Mangel an Idealismus, die nahezu absolute Gefühllosigkeit, die kälteste Berechnung und seine eigensinnige Willenskraft mit gravierendem Stempel auch seiner Kunst aufdrückte. Die Benennung dieser Kunstweise nach ihrem Beherrscher als Napoleon-, Imperial- oder Kaiserstil ist deshalb nirgends so gerechtfertigt, wie hier. Napoleon wollte denselben zum Weltstil erheben und fand auch in den von ihm abhängigen Ländern, namentlich in Deutschland, willige Nachahmer. Allein nur in der Innendekoration und dem Mobiliar ge-

langt derselbe zu nachhaltigerem Einfluß; für die Architektur ist die Zeit seiner Entwicklung und Einwirkung zu kurz. Denn der Empirestil überdauert das Kaiserreich (1804 bis 1815) nicht lange; der nunmehr erwachende Neuklassizismus und die Romantik des 19. Jahrhunderts machen dieser nüchternsten aller Kunstweisen ein Ende.

### Die Stilrichtungen im 19. Jahrhundert.

Das Bild, welches das Kunstleben im Anfang des 19. Jahrhunderts und insbesondere nach dem Zusammenbruch des französischen Kaiserreichs darbietet, ist ein keineswegs erfreuliches. In Frankreich hatte die Revolution nicht nur mit der höfischen Macht, sondern auch mit der höfischen Kunst gründlich aufgeräumt, ohne daß für dieselbe dem Volke auch nur einigermaßen ein Ersatz geboten worden wäre. In Deutschland hatten die Napoleonischen Kriege und ihre Nachwirkungen das wenige, um was sich die deutsche Volkskraft seit dem 30jährigen Kriege erholt hatte, vollends zerstört. Die Kunst, die im Schoße des Volkes keinerlei Pflege mehr fand, geriet in eine beispiellose Verfälschung, in der schließlich jede ästhetische Empfindung abgestumpft wurde und ein schonungsloser Vandalismus sich breit machte, von dem die unbarmherzig zugeputzten Stukkaturen und Schnitzereien und die mit weißer Kalk- oder himmelblauer Leimfarbe überfärbten Wandgemälde uns heute noch ein trauriges Zeugnis geben. Nur Italien, das sich nie so weit von den Bahnen der Antike entfernt hatte, blieb seiner angestammten nationalen Kunst treu und wurde zu einer Art neutralen Zone, nach welcher bald wieder, wie einstens, die nordischen Künstler ihre Wallfahrten unternehmen sollten, um hier aufs neue Vorbilder zu suchen für die Regeneration der so tief heruntergekommenen Kunst ihres Heimatlandes. Da aber das Stil-

gefühl und Stilbewußtsein der großen Masse völlig abhanden gekommen war, dauerte es geraume Zeit, bis die Nothwendigkeit einer solchen überhaupt erkannt und der Ruf nach Neu belebung der Kunst ein allgemeiner wurde. England, das schon im Ausgang des 18. Jahrhunderts mit seinem Klassizismus treffliche Erfolge erzielte, gab ein anregendes Beispiel, das allmählich befruchtend zurückwirkte auf den Kontinent.

Es waren verhältnismäßig wenige, aber hochbedeutende Männer, die in der Erkenntnis, daß nur an Hand der Antike ein glücklicher Pfad für die Gewinnung einer neuen, zeitgemäßen Kunstrichtung gefunden werden könne, im Dienste erleuchteter und kunstliebender Fürsten einen Neuklassizismus ins Leben riefen, der gerade in Deutschland glänzende Vertreter fand: in Berlin ist es K. Fr. Schinkel, der mit seinem Sinn und wahrhaft künstlerischer Begeisterung die hellenischen Kunstformen auf die Werke der modernen Baukunst übertrug (Museum, Schauspielhaus zu Berlin), in München der in ähnlichem Sinne wirkende Leo v. Klenze (Ruhmeshalle in München, Walhalla bei Regensburg), in Dresden und Wien Gottfr. Semper, neben Schinkel wohl die bedeutendste Schöpferkraft der neueren Zeit, in dessen Bauwerken (Theater in Dresden, Museum und Burgtheater zu Wien, Polytechnikum zu Zürich) die italienische Hochrenaissance in neuem Gewande und edelster Durchbildung erscheint.

Diesem Neuklassizismus, der auch in andern Orten, namentlich in Karlsruhe und Stuttgart (Fr. Weinbrenner bezw. C. Leins) hervorragende Vertreter fand, erwuchs jedoch bald ein heftiger Widerspruch in einer Partei, welche im Anschluß an die romantischen Bestrebungen in der Literatur Fühlung suchte mit dem neu erwachten religiösen Geiste. Von ihr wurde die Wiederbelebung der christlich-mittelalterlichen Stile als höchstes Ideal gepriesen und gleich-

zeitig durch sehr bedeutende Denkmale in der Praxis verwirklicht: In Deutschland von J. von Gärtner in München, A. W. Hase in Hannover, J. F. Eisenlohr in Karlsruhe, Fr. von Schmidt in Wien. Nach denselben Prinzipien wirken in Frankreich Viollet-le-Duc, in England Ch. Barry und W. Pugin. So gehen also bis tief in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts in der Baukunst klassische und romantische Stilrichtungen nebeneinander her, ohne daß es einer derselben gelungen wäre, sich ein bleibendes Übergewicht zu erwerben und tiefer in das Volksleben einzudringen.

Die Bildnerei verdankt der Wiederaufnahme des Klassizismus einen neuen Aufschwung. Die rein dekorative Plastik des Barock und Rokoko mit den oft bedenklich gesteigerten Formen und der vor allem auf Effektivität gerichteten, rein äußerlichen Behandlung hatte sich schon gegen Ende des vorigen Jahrhunderts überlebt. Die veränderte Zeitströmung, welche in der Mitte des vorigen Jahrhunderts in der Baukunst den epochemachenden Umschlag hervorrief, ergriff auch die Bildnerei; man strebte wieder nach einem tieferen Inhalte und strengeren, reineren Formen nach dem unvergleichlichen Vorbild des klassischen Altertums. Dieser Neuklassizismus der Bildnerei findet seine hervorragendsten Vertreter in Canova, Dannecker, Thorwaldsen, G. Schadow und Ch. Rauch, d. s. die Meister, die bestimmend einwirken auf die Mehrzahl der Bildhauer des 19. Jahrhunderts.

Die Malerei, welche sich in der Barock- und Rokoko-epoche ganz in den Bahnen einer zwar brillanten, aber doch rein äußerlichen, koketten Kunst bewegte, gelangt mit Eintritt des Klassizismus zu einem Wendepunkt, mit welchem eine Einlenkung erfolgt in die klassische Richtung der Antike im Sinne der Raffaelschen Kompositionen. Diese Bewegung wurde angebahnt durch A. Mengs und Angelika Kauff-

mann, deren Werke jedoch noch durch die manieristische Behandlung die Übergangsstufe darstellen. Ein völliger Umschwung tritt aber in den Schöpfungen des idealenasmus Carstens ein, in denen sich ein enger Anschluß an die Antike zu erkennen gibt. In Frankreich ist es J. L. David, dessen Werke unmittelbar von den durch die Revolution hervorgerufenen Ideen erfaßt werden, und die in ähnlicher Weise bahnbrechend werden für die französische Kunst. Um die Mitte des 19. Jahrhunderts erhält die romantische Strömung, die in der künstlerischen Verherrlichung der Anschauungen des Mittelalters die vornehmste Aufgabe der Kunst sieht, das Übergewicht; dieselbe wird hauptsächlich gepflegt durch F. Overbeck, W. Schadow, P. von Cornelius und J. Schraudolph.

Auch für die Baukunst und das Kunstgewerbe bahnt sich allmählich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ein Aufschwung an. In der ganzen ersten Hälfte hatte sich die Gesamtheit des Volkes den oben betrachteten Einzelbestrebungen hervorragender Männer ziemlich teilnahmslos gegenübergestellt. Für sie mußte eben ein neuer, das ganze Kulturleben fördernder Faktor kommen, der wieder die Führung der Kunst übernahm, die im Altertum der nationale Staat, alsdann die religiöse Idee, im Mittelalter die Kirche, in der Renaissancezeit das Bürgertum der freien Städte und zuletzt das absolute Königtum übernommen hatte, und dieser Faktor kam mit dem Eindringen freiheitlicher Ideen in die Volkseele und mit dem Auftreten des Gesamtvolkes für dieselben. In engem Zusammenhang mit dem Ringen des Volkes nach politischer Freiheit erwacht die Teilnahme desselben an den künstlerischen Bestrebungen, und mit der Steigerung der Volksansprüche, also jener Bewegung, die im Jahre 1848 zum Abschluß kommt, wird dieselbe zu einem allseitigen, lebhaften Interesse für die Kunst. Die eifrige Gründung von reich ausgestatteten Museen und wohlorganisierten Kunst- und

Kunstgewerbeschulen, in der Staat und Private miteinander wetteifern, zeigt deutlich, mit welcher Macht das Interesse an tatkräftiger Kunstpflege zum Durchbruch gekommen ist. Die mit dem zunehmenden Wohlstand allgemein gewordene Freude an der künstlerischen Ausgestaltung des Lebens äußerte sich naturgemäß in erster Reihe in einem eingehenden Studium der Architektur früherer Zeiten, mit Hilfe dessen man den verloren gegangenen Weg zu einer einheitlichen, nationalen Kunstweise wiederzufinden hoffte. Da aber der künstlerische Geschmack nicht mehr wie früher durch Tradition und eine geradezu zum Gesetz gewordene fast ausschließliche Formensprache geläutert und in ganz bestimmte Richtung gelenkt wurde, machte sich, namentlich in der Baukunst, eine stilistische Vielseitigkeit, wenn nicht Halbheit und Zerfahrenheit breit, die im ganzen Gebiet der Kunstgeschichte noch nicht da war. Um den Anforderungen des einzelnen zu genügen, wurden die historischen Stile neu ins Leben gerufen. Allein diese „Wiederbelebung“ trieb bei der ungesunden Hast nach Neuerungen und dem wie die Mode wechselnden Geschmack höchst wunderliche Blüten, von denen uns die oft alle möglichen Stilarten aufweisenden Straßenzüge unserer modernen Städte manchmal recht unerfreuliche Beispiele geben. Erst in den letzten zwei Dezennien hat sich allmählich ein klares Urteil über die Bedeutung der historischen Stile und die Notwendigkeit, dieselben stets in ihrem Kulturzusammenhang aufzufassen, herausgebildet, und noch kurz vor dem Ausgang des 19. Jahrhunderts setzte insolgedessen eine zweite Renaissance ein, die nicht nur die klassischen, sondern auch die mittelalterlichen Stile mit souveräner, künstlerischer Kraft in einem unsern heutigen Anschauungen entsprechenden Gewande zu neuer Gestaltung bringen sollte.

Die unumstrittene Alleinherrschaft hat dieselbe aber nicht erreicht.

Neben ganz hervorragenden Leistungen im Sinne der Alten machte sich, hauptsächlich infolge der Berührung mit den englischen, amerikanischen und japanischen Kunstzeugnissen durch die Weltausstellung in Chicago i. J. 1893, ein energisches Streben geltend nach selbständiger, künstlerischer Ausdrucksweise. Unterstützt wurde dasselbe durch die an die Baukunst herangetretenen eigenartigen Aufgaben für die aus den neuzeitlichen Verkehrsverhältnissen hervorgegangenen Bautypen, die Bahnhofshallen, großen Geschäftshäuser, Banken, Börsegebäude u. dgl., welche ganz außergewöhnlichen Bedürfnissen genügen sollen, die keine Beziehung mehr haben zu den Tempeln, Kirchen und Palästen der Vergangenheit. Es war naturgemäß, daß solche neuen Aufgaben auch zu neuen künstlerischen Versuchen führen mußten in der Raumgestaltung und Formgebung. Dieselben haben aber für die Entwicklung neuzeitlicher Kunstformen nicht die eigentliche Ursache geboten, sondern nur den äußern Anstoß, einen der Beweggründe für die neuen Forderungen. Die Wurzeln derselben liegen tiefer und sind vor allem in dem Umschwung des ganzen Gefühls- und Geisteslebens zu suchen, der sich im Zeitalter der Lokomotive, der Maschine, des Dampfes und der Elektrizität vollzog, und der um die Wende des 20. Jahrhunderts in einem energischen Drängen nach eigenen Formen zur Geltung kam.

### Der moderne Stil.

Tiefeinschneidende Wandlungen in der ganzen Kulturanschauung haben in Verbindung mit neuartigen Bauaufgaben und Bereicherung der technischen Mittel stets zu Um- und Neubildungen der Kunstformen geführt, die fortgesponnen und weiterentwickelt wurden, bis der gewollte Zweck erreicht und ein dem neuen Zeitgeiste entsprechender künstlerischer Ausdruck gefunden war. Während aber die

früheren Stilwandlungen einen einheitlichen, stetigen Übergang darstellen vom Alten zum Neuen, vollziehen sich heute die unter den oben bezeichneten Verhältnissen geforderten Neuerungen, namentlich in der Architektur und dem Kunsthandwerk, unter dem harten Ringen einer jungen, kampfesmutigen Schar von Künstlern mit heftig widerstrebenden Anschauungen. Auf der einen Seite verlangt man nach durchaus neuen, noch nicht dagewesenen Bildungen, auf der andern fordert man ein pietätvolles Festhalten an dem künstlerischen Erbe der Vergangenheit, welches allein die wahre und echte Grundlage für eine inhaltvolle und fruchtbringende Weiterentwicklung geben könne. Das rücksichtslose Überbordwerfen der Überlieferung und die Losagung von den geistigen Errungenschaften der Vergangenheit führte bei den auf der äußersten Linie der „Modernen“ sich bewegenden Künstlern so manche revolutionäre Vernichtung und Willkür herbei, welche insofern oft als sehr inkonsequent erscheinen mußte, als dieselben zum Teil auf ägyptische oder altassyrische Formen zurückgriffen, also auf längst vergangene, unserer heutigen Empfindung und Auffassung durchaus fremde Kulturformen. Auf ungleich günstigerer Basis befanden sich von Anfang an diejenigen, welche ihre Leitmotive aus der ältesten Überlieferung der Kunst der germanischen Volksstämme suchen und deren Typen unter entsprechender geistiger Umarbeitung für ihre künstlerischen Gedanken verwerten. Eine andere, hauptsächlich von Wien ausgehende Richtung stützt sich in der dekorativen Ausdrucksweise auf die Stilformen Louis' XVI. und des Empire, die durch freie Behandlung antiker Formenelemente und durch Einfügung neuartiger Verbindungen von Eisen und Stein ein eigentümliches, durchaus modernes Gepräge erhalten. In Süddeutschland gewinnt namentlich die von der Darmstädter Künstlerkolonie gegründete Stilrichtung großen Einfluß; diese läßt im Vollgefühl der

Selbständigkeit und Reife alles Überlieferte außer acht und bezeichnet die Ableitung neuer Stilformen aus dem unmittelbaren Wohlgefallen am Zweckmäßigen und Nützlichen als den einzigen Weg, der zu einer zeitgemäßen und Zukunft versprechenden Regeneration der Bau- und Innenkunst führen könne. In einer zum Gebrauche einladenden Formgebung, im Betonen der Konstruktion, Ausnützen aller Eigentümlichkeiten und Schönheiten der Materialien und unserer hochentwickelten Technik erkennt dieselbe die künstlerischen Elemente eines freien, innerlich wahren und fruchtbaren modernen Stils.

Das ganze künstlerische Schaffen der Gegenwart ist also ein außerordentlich buntes; wir stehen der Entwicklung desselben noch zu nahe, um einen vollen Überblick zu erhalten. Präzise, übereinstimmende Stilformen sind noch nicht gewonnen. Die ganze Formgebung erscheint uns oftmals sehr ungelent, mit archaischen Härten. Wenn man aber mit prüfendem Auge die Erscheinungen sichtet, in denen das Streben nach neuer, ureigenster Kunst zum Ausdruck kommt, so lassen sich doch gemeinsame Züge erkennen, welche alle Merkmale in sich tragen von durchaus lebenskräftigen Wurzeln einer neuen, ersprießlichen und Zukunft versprechenden Kunst.

Die aus den neuen Ideen hervorgegangenen Stilwandlerungen äußern sich zuerst in der Innendekoration, und zwar ganz besonders in der Innendekoration des modernen Wohnhauses. An ihr werden die neuen Prinzipien entwickelt und erst später in die Fassadenarchitektur übertragen. Wir werden deshalb das, was man bis jetzt als Eigentümlichkeiten des neuen Stils bezeichnen kann, zunächst an der Innenkunst betrachten.

Diese sucht schon in der ganzen Grundrissdisposition hinsichtlich der Zahl und Größe und des Ineinander-

ordnens der Räume alle Wohnungsbequemlichkeiten einer auf die Persönlichkeit gestimmten Häuslichkeit im höchsten Sinne zu bieten und ein möglichst günstiges Raumgefühl zu erzeugen durch Schaffung ungleicher Höhen, wie auch durch reichliche Ausnutzung überraschender Licht- und Farbenwirkungen. Jeder einzelne Raum wird in einem

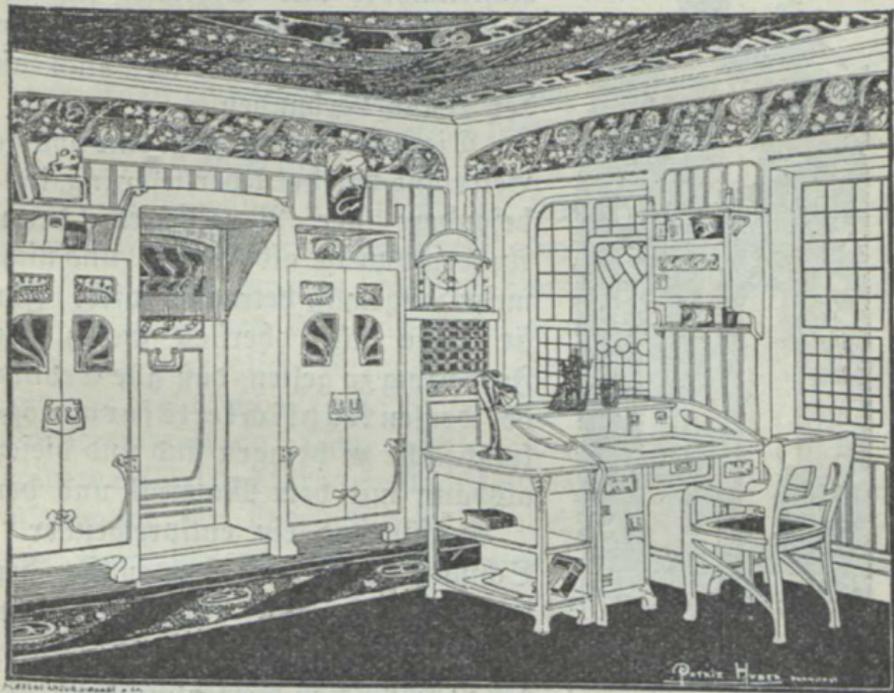


Fig. 195. Moderne Inneneinrichtung. (Aus Zeitschr. für Innendekoration.)

sorgfältig abgewogenen, fatten Farbenton abgestimmt, der ebensowohl auf den speziellen Wohnzweck desselben berechnet ist, wie auf einen harmonischen und effektvollen Wechsel in der Aufeinanderfolge der Räume. Durch die einfarbigen (Uni-)Tapeten mit den indifferenten Mustern, über die das Auge hinweggleitet, ohne Interesse an der Einzelform zu

nehmen, wird eine sehr ruhige Stimmung erzielt. Die Anordnung und Gestaltung der Fenster erfolgt nur nach dem Lichtbedürfnis. Um eine organische und geschlossene Raumdekoration zu schaffen, werden diejenigen Einrichtungsgegenstände, welche ihrer ganzen Natur nach nicht beweglich zu

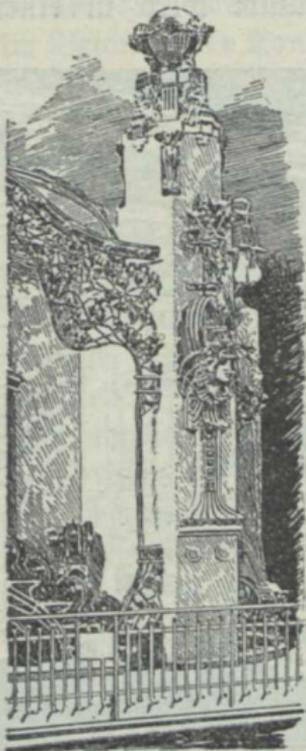


Fig. 196. Mod. Architektur-  
stück (n. Kunst u. Handw.).

gestalten sind, also namentlich die Kastenmöbel und Schränke für die Aufbewahrung, meist als Einbauten behandelt oder sonstwie unlöslich mit der Wand verbunden.

Die Formgebung zeigt eine völlige Befreiung von der Überlieferung, insbesondere der Renaissance, deren Ausdrucksweise als überlebt und nicht mehr zeitgemäß betrachtet wird. Für sie habe als oberstes Gesetz die Forderung zu gelten, daß alle Gebilde der idealen Nützlichkeit form möglichst nahe zu bringen sind und dieser alsdann mit dem Material und der Ausführung ein entsprechender

Schmuck gegeben werden müsse, der sie in das Reich des Schönen erhebt. In der Gestaltung der Grundform, der rhythmischen Bewegung konstruktiv geführter Linien, welche den tektonischen Aufgaben der Geräteteile

lebendigen Ausdruck geben, sieht der Künstler den besten Schmuck. Die ganze innere Einrichtung erhält dadurch eine kernige, lebhaftere Zeichnung (Fig. 195). Die bindenden Teile, Beschläge u. dgl. erfreuen sich besonders augenfälliger Betonung. Im übrigen wird aber in dem Streben, alles Unorganische abzustreifen und ein einheitliches und einfaches

Ganzes zu schaffen, auf ornamentalen Auspuß fast ganz verzichtet. Die Schönheit und Echtheit des Materials, eine farbenfrohe Behandlung desselben unter ergiebiger Ausnutzung aller zur Verfügung stehenden Baustoffe, insbesondere der neuzeitlichen Glastechnik, und eine musterhafte Ausführung, auf welche das moderne Kunsthandwerk mit berechtigtem Stolz schaut, geben der Einrichtung die künstlerische Vollendung.

In der Entwicklung des Ornaments hat die moderne Kunst eine einheitliche Auffassung noch nicht erreicht. Es lassen sich hierin verschiedene Richtungen unterscheiden. Die eine derselben lehnt sich an die gute alte Überlieferung an, schafft aber durchaus neue Formen, die den Geist der Zeit und des Urhebers ausatmen und eine vorzügliche Grundlage geben für eine gedankenvolle und erspriessliche Weiterentwicklung (Fig. 196). Die andere erklärt das Ornament als solches überhaupt für überflüssig und durch die Konstruktions- und Dekorationslinien ersetzt, oder sie behandelt es als einen plastischen und bildsamen Stoff, der an den Verknüpfungen und Endigungen sich in knorpelartige, an den Bau der Knochen erinnernde Bildungen verwächst (Fig. 197). Eine weitere Richtung sieht in einem wesenlosen, durch Verschlingungen und Verdoppelungen gebildeten Linienspiel und bei farbiger Behandlung in der Wechselwirkung der hellen und dunklen Flächen das Hauptmoment der Dekoration. Kommen vegetabilische Stoffe zur Verwendung, so werden dieselben meist so verallgemeinert, daß man die vorbildliche Pflanzenart kaum mehr erkennen kann und fast nur ein ge-



Fig. 197. Kapitälbildung  
(n. Die Kunst).

fälliger Rhythmus zwischen den Linienzügen und den dunklen oder hellen Flecken ins Auge fällt (s. Fig. 198 und Schlußfigur). Da wo das Ornament in selbständiger Form, als eigentliche Verzierung, auftritt, macht sich eine ausgesprochene Freude an freien naturalistischen Motiven geltend, die zum Teil streng stilisiert, zum Teil unter scharfer Betonung des Charakteristischen wiedergegeben werden (Fig. 199). Dieses moderne Pflanzenornament hat gegenüber dem der Renaissance den Vorzug augenfälliger Klarheit und Einfachheit. Wie sehr es dem Geschmack der Zeit entspricht und wie ergiebig sich seine Verwendung bis jetzt erwiesen hat, ist am

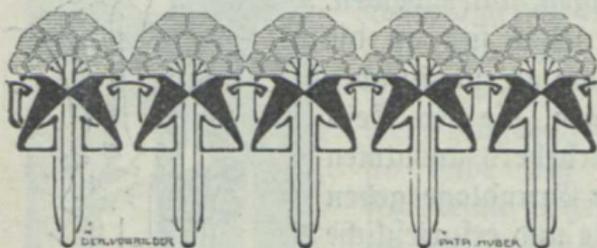


Fig. 198. Moderner Fries.

besten im modernen Kunsthandwerk ersichtlich, das namentlich in der Keramik und Schmiedekunst (Fig. 200), in den Zinn- und Silbergeräten und

in den Gold- und Luxusartikeln aller Art auf die günstigste Weise befruchtet wurde.

In der Außenarchitektur treten die übereinstimmenden künstlerischen Gedanken weniger klar vor Augen, als in der Innendekoration. Überall zeigt sich ein das heutige Kunstverständnis kennzeichnender Wandel in der Vorliebe für frische Formen, in dem Gruppieren der Bau-massen nach rein malerischen Gesichtspunkten, dem Streben nach Einfachheit und Vermeidung des Überladenen. Die konstruktive Entwicklung wird stets betont. Dieselbe erinnert bei den großen Geschäftshäusern mit dem hochragenden Pfeilersystem und den riesigen Öffnungen einerseits an die mittelalterliche Kunst, andererseits an die ingenieurtechnischen

Aufgaben der Zeit, die einen mächtigen Einfluß ausüben auf die Architektur und ihr durch Einfügung des Eisens in den Bau einen neuen, durchaus zeitgemäßen Charakter geben.

In der Formengestaltung selbst haben sich gemeinsame Grundzüge fast nur am Wohnhausbau entwickelt, für den das amerikanische und englische Landhaus vorbildlich geworden ist. Die Fassaden sollen vor allem die Zweckmäßigkeit und Behaglichkeit der innern

Raumanlage in einer künstlerischen Gestaltung der Verhältnisse zu erkennen geben und in gewissem Sinn auch äußerlich die Lebensauffassung und

Lebensführung des

Bauherrn zur Erscheinung bringen. Man sucht nicht mehr durch eine gesetzmäßig entwickelte Architektur zu wirken, sondern durch die Flächen und das Verhältnis derselben hinsichtlich ihrer Form und ihrer Durchbrechungen. Alle dekorativen Effekte von Loggien und Galerien, von dem Wechsel des Holzfachwerks mit verputzten Flächen und Raugemäuer, malerisch abgestuften Terrassen und Treppenanlagen, unvermittelt absetzendem, im Verputz sich verlierendem

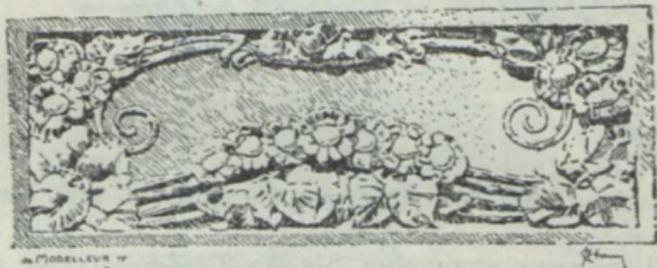


Fig. 199. Moderne Ornamente.

Quadermauerwerk u. dgl. m. werden in reichlichem Maße ausgenützt. Die Symmetrie wird, namentlich bei den freistehenden Wohnhäusern, nach Möglichkeit umgangen. Für die Erker und Balkone ist die polygonale Grundrißform mit schräg vorspringenden und in ihrer Einfachheit meist an die frühromanische Formgebung erinnernden Konsolen sehr beliebt. In der Anbringung verschieden großer, ungleich geformter und unsymmetrisch eingesetzter Fenster und Fensterreihen zeigt sich oft eine naive Willkür. Wo Haustein verwendet wird, ist die Anlehnung an romanische und Empire-



Fig. 200. Modernes Eisengitter (n. Arch. Rundschau).

Bildungen oder eine direkte Verschmelzung mittelalterlicher Motive mit Barock- und Rokokoformen nicht zu verkennen (Fig. 201). Eine eigenartige, neue und für Einzelwohnhäuser sehr dankbare Bauweise verzichtet fast ganz auf die Hausteine (auch an den Fenster- und Türeinfassungen) und verwendet für die Fassadenverkleidung ausschließlich Kalkmörtel, welcher durch Einziehen von geraden und wellenartigen Streifen, durch den Wechsel von Glatt- und Raupverputz und durch freihändige Aufmodellierung großzügiger Ornamentik mit üppigen Zweigen, Streublumen u. dgl. namentlich den kleineren Villen ein sehr reizvolles und an-

heimelndes Aussehen gibt. Das Streben, sich ganz auf das Zweckmäßige und Notwendige zu beschränken, geht aber oft so weit, daß solche Landhäuser äußerlich nichts mehr zeigen als eine gesuchte Einfachheit, kahle Flächen, einige schmucklose, unsymmetrisch eingesezte Fensterreihen, ein hohes Dach und riesige Kamine.

Durch die großartige, gegen Ausgang des 19. Jahrhunderts eingetretene Bauentwicklung hat auch die Bildhauerkunst einen neuen Aufschwung erlebt und eine Fülle ausgezeichneter Werke in der

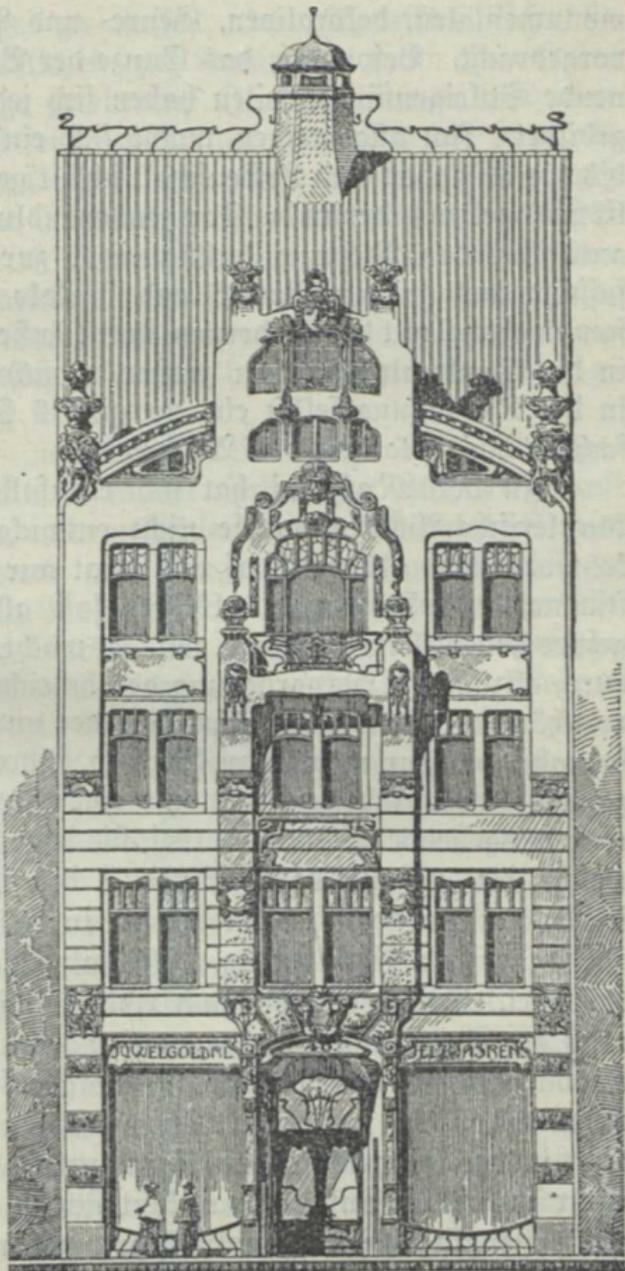


Fig. 201. Moderne Fassade (n. Arch. Rundschau).

monumentalen, dekorativen, Genre- und Porträtplastik hervorgebracht. Besondere, das Ganze der Bildnerei kennzeichnende Stileigentümlichkeiten haben sich jedoch nicht herausgebildet. Im allgemeinen macht sich ein entschiedener, oft bis zur Kühnheit und Leidenschaftlichkeit gesteigerter Naturalismus geltend, der in der Formenbehandlung entweder einer antikisierenden Richtung huldigt oder zur malerischen Auffassung des frühen Barock und Rokoko neigt. Im Zusammenhang mit der modernen Kunst äußert sich, namentlich in der Denkmalplastik, ein großer, monumentaler Zug und in der Darstellung selbst ein energisches Streben nach Einfachheit und Klarheit des Ausdrucks.

In der Malerei hat sich ebenfalls eine bestimmte künstlerische Ausdrucksweise nicht entwickelt. Sie ist mehr kosmopolitisch als national und zeigt nur insofern übereinstimmende Auffassungen, als sich fast allgemein ein ausgesprochenen Naturalismus geltend macht, der nicht selten durch allzu starke Hervorhebung des bezeichnenden Merkmals verschärft wird. Die Bemühungen, der unverfälschten Natur so nahe wie nur möglich zu kommen, führen schon vor Ausgang des 19. Jahrhunderts eine eigentümliche, von Frankreich ausgehende Richtung herbei, die der „Impressionisten“, welche den unmittelbaren Eindruck der Natur festzuhalten suchen, so wie sie sich beim Malen in freier Luft (*en plein air*, daher die Bezeichnung „Pleinairmalerei“) dem Auge darbietet. Dieses Ringen nach Wahrheit ist in Deutschland rasch zur Anerkennung gekommen und hat eine vollständige Umwälzung in der Malerei hervorgerufen. Im ganzen treten aber die modernen Stilprinzipien in der Malerei nicht in der kennzeichnenden Weise zutage, wie in der Architektur und Kleinkunst. Zwar läßt sich in Übereinstimmung mit diesen in den besseren Bildern der neuesten Richtung das aufrichtige Streben nicht verkennen, stets das Haupt-

moment ins Auge zu fassen, das Charakteristische zu betonen, Nebensächliches zu vermeiden und eine freie, neuartige Technik zu gewinnen. Im allgemeinen wird man aber die Mehrzahl jener modernen Gemälde, die man als zur „Sezession“ gehörig zu bezeichnen pflegt, zu den nach klaren künstlerischen Grundsätzen und mit hohem technischen Können ausgeführten Bauwerken des modernen Stils nur insofern in eine Parallele setzen können, als man unter jener Bezeichnung eine Kunstrichtung versteht, die alles das zusammenfaßt, was sich in einen beabsichtigten Gegensatz zu aller Überlieferung stellt.

Von einem „modernen Stil“ kann also, strenggenommen, bis jetzt nur in der Architektur und Kleinkunst gesprochen werden, und auch hier nur in bedingtem Sinne; jedenfalls wird noch eine lange Zeit vergehen, bis er eine solche Klarheit, Einfachheit und Selbständigkeit erreicht, wie sie sich in den Werken der vergangenen Kulturepochen, namentlich in den mittelalterlichen Gebäuden zu erkennen gibt. Überblicken wir die bisherigen Leistungen der neuen Richtung, so sehen wir Werke, die als künstlerisches Ganzes unsere volle Beachtung und Bewunderung verdienen, neben unverständlichen Absonderlichkeiten, in denen sich noch ein sehr unsicheres Suchen und Ringen nach neuen Formen zu erkennen gibt. Es hat zwar in jeder Übergangszeit an wunderlichen Stilmischungen und kühnen Neubildungen nicht gefehlt, die in der Folge sich als ergebnislos erwiesen haben. Immer war aber in den älteren Formen ein zuverlässiger Maßstab geboten, der uns — darüber dürfen wir uns nicht hinwegtäuschen — mit der völligen Loslösung von der Überlieferung verloren geht. Die laute Begeisterung, mit welcher eine große Reihe talentvoller Künstler sich in den Dienst der modernen Bewegung stellt, und das lebhafteste Interesse, welches die Allgemeinheit ihr zuwendet, bietet hierfür keinen vollgü-

tigen Ersatz. Und deshalb sind uns für eine künstlerische Bewertung der modernen Schöpfungen und eine gerechte Vergleichung von Altem und Neuem feste Anhaltspunkte nur insofern gegeben, als wir in denselben alle Merkmale einer verständlichen Ausdrucksweise der neuzeitlichen Kultur-  
auffassung zu erkennen vermögen.

Die moderne Kunst trägt zweifellos die Keime eines wahren und entwicklungsfähigen Stils in sich. Sie hat der jungen Künstlerwelt das lebendigste Leben erschlossen und ist mit vollen Hoffnungen eingetreten in das zwanzigste Jahrhundert. Sie steht aber noch ganz in ihrem Anfangsstadium und bezeichnet bis jetzt nur eine der Stil- und Geistesrichtungen, die in unsern Tagen, wie immer in einer Zeit werdender Kultur, nebeneinander herlaufen, bis die schwächere von der stärkeren aufgenommen wird und damit ein neues, vollwertiges Glied sich einfügt in die bis zu den frühesten Epochen menschlicher Kultur zurückreichende und durch Jahrtausende fortlaufende Kette der künstlerischen Entwicklung.



## Literatur.

### Benutzte Quellen:

- Semper G., Über Baustile. Zürich 1869.
- Schnaase C., Geschichte der bildenden Künste. Düsseldorf 1866/79.
- Rugler F., Geschichte der Baukunst. Stuttgart 1856—67.
- Durm J., Ende H., Schmitt C., Wagner H., Handbuch der Architektur.
- 1) Durm J., Die Baukunst der Griechen. Darmstadt 1881.
  - 2) " " " " " " Etrusker und Römer. Darmstadt 1885.
  - 3) a) Essenwein A., Die Ausgänge der klassischen Baukunst im ost- und weströmischen Reiche. Darmstadt 1886.  
b) Franz-Pascha, Die Baukunst des Islam. Darmstadt 1887.
- Bäbke W., Grundriß der Kunstgeschichte. Stuttgart 1882.
- " " " " " " Geschichte der Architektur. Leipzig 1884.
- Bäbke W. und Lüchow C. v., Denkmäler der Kunst. Stuttgart 1879.
- Seemanns Kunsthistorische Bilderbogen. Leipzig 1881—90.
- Mothes D., Illustriertes Baulexikon. Leipzig 1863/68.
- Bühlmann J., Die Architektur des klassischen Altertums und der Renaissance. Stuttgart 1872—1885.
- Bötticher A., Die Akropolis von Athen. Berlin 1888.
- Dolmetsch H., Der Ornamentenschatz, 3. Auflage. Stuttgart 1897.
- Meyer F. C., Ornamentale Formenlehre. Leipzig 1886.
- Jones D., Grammatik der Ornamente. London und Leipzig 1865.
- Gropius M., Archiv für ornamentale Kunst. Berlin 1880.
- Stegmann C. v., Handbuch der Bildnerkunst. Weimar 1884.
- Busch C., Die Baustile. 1. und 2. Teil. Leipzig 1868—1878.
- Hübisch H., Die altchristlichen Kirchen etc. Karlsruhe 1859—63.
- Bohde H., Der Dom von Porengo etc. Berlin 1859.
- Salzenberg W., Altchristliche Baudenkmale Konstantinopels vom 5. bis 12. Jahrhundert. Berlin 1855.
- Allgemeine Bauzeitung 1856.
- Schlagintweit E., Indien in Wort und Bild. Leipzig 1880—81.
- Ebers G., Ägypten in Bild und Wort. Stuttgart und Leipzig 1879.
- Lüchow C. v., Die Meisterwerke der Kirchenbaukunst. Leipzig 1862.
- Förster E., Denkmale deutscher Kunst von Einführung des Christentums bis auf die neueste Zeit. Leipzig 1855/66.
- Straßburg und seine Bauten. Straßburg 1894.

- Seideloff C., Die Ornamentik des Mittelalters. Nürnberg 1847.  
 Gewerbehalle. Stuttgart 1863 ff.
- Kuhn Dr. P. A., Allgemeine Kunstgeschichte. Einsiedeln 1891.  
 Kunstgewerbeblatt. Leipzig 1885.
- L'Art pour tous. Encyclopédie de l'art industriel et décoratif.  
 Paris 1861 ss.
- Hirth G., Das deutsche Zimmer. München und Leipzig 1886.  
 Deutsche Renaissance von Ortwein, Scheffers u. a. Leipzig 1871/90.
- Lübke W., Geschichte der deutschen Kunst. Stuttgart 1890.
- Rosenberg A., Handbuch der Kunstgeschichte. Bielefeld und Leipzig 1902.
- Söhl S., Würzburg, ein kulturhistor. Städtebild. Würzburg 1896.
- Eisenlohr und Weigle, Architektonische Rundschau. Stuttgart 1890,  
 1891 und 1902.
- Lambert und Stahl, Motive der deutschen Architektur. II. Abt. Stutt-  
 gart 1893.
- Gurlitt C., Geschichte des Barockstils in Italien. Stuttgart 1887.  
 " " " " " und des Rokoko in Deutschland.  
 Stuttgart 1889.
- Gurlitt C., Geschichte des Barockstils, des Rokoko und des Klassizismus in  
 Belgien, Holland, Frankreich, England. Stuttgart 1888.
- Ebe G., die Spätrenaissance. Berlin 1886.
- Jessen P., Das Ornament des Rokoko. Leipzig 1894.
- Daly C., Motifs historiques d'architecture et de sculpture d'ornement  
 Paris 1869/1880.
- Die Kunst. München 1902.
- Deutsche Kunst und Dekoration. Darmstadt 1900 ff.



# Register der technischen Ausdrücke.

- Abakus 27, 30, 47, 93.  
 Ablauf 29.  
 Ägyptischer Stil 7.  
 Ananthus 32.  
 Akroterien 24.  
 al secco 128.  
 Altchristliche Kunst 63.  
 Ambonen 66.  
 Amphiprostylos 21.  
 Amphora 41.  
 Anlauf 29.  
 Antefixa 25.  
 Anten 21, 24, 30.  
 Antentempel 20.  
 Anthemienband 34.  
 Anuli 27.  
 Apfis 65, 83.  
 Arabesken 76, 142.  
 Archaischer Stil 38.  
 Architrav 24, 27, 31.  
 Archivolte 56.  
 Artadenbau 63, 75, 146.  
 Assyrische Kunst 13.  
 Astragal 29.  
 Atlanten 33.  
 Atrium 67.  
 Attika 51.  
 Attische Basis 28.  
  
 Babylonische Kunst 13.  
 Balustraden 145.  
 Baptisterien 70, 99.  
 Barockstil 180.  
 Basilika 62, 65, 84, 113.  
 Basis 24, 28.  
 Bauhütten 121.  
 Bündelpfeiler 110.  
 Byzantinischer Stil 69.  
  
 Campanile 67.  
 Canaliculi 26.  
 Cella 20.  
 Ciborium 66.  
 Cinquecento 147, 170, 176.  
 Concha 65.  
 Cyklopen-Mauern 19.  
  
 Dagob 16.  
 Diamantfries 97.  
 Dienste 94.  
 Dipteros 21.  
 Dorische Ordnung 26.  
 Dreifache 27.  
  
 Echinus 27, 29.  
 Edelblatt 92.  
 Einhornkapitäl 14.  
 Elektrifer 200.  
 Elisabethenstil 166.  
 Empire 229.  
 Entasis 26.  
 Epistyl 24.  
 Epitaphien 173.  
 Felsrücken 122.  
 Ervestische Basis 47.  
 Erustische Kunst 42.  
 Egedra 65.  
  
 Fachwerksbau 131.  
 Felsengraber 8.  
 Felsentempel 16.  
 Fialen 113.  
 Fischblasen 123.  
 Französische Ordnung 166.  
 Freskomalerei 60, 184.  
 Fries 24.  
  
 Gauben 157.  
 Geison 24.  
 Gefuppelte Kapitäle 98.  
 Gemmenschnitt 41, 61.  
 Geschweifter Epizylog. 122.  
 Gewölbegurten 85, 94.  
 Gewölbejoch 109.  
 Gewölbefappen 85.  
 Gobelin 217.  
 Gotischer Stil 108.  
 Gratgewölbe 86.  
 Gratlinien 86.  
 Griechischer Stil 18.  
 Grisaille 101.  
 Groteske 57.  
 Grufkirche 66, 88.  
 Guttae 27.  
  
 Hallenkirchen 112, 123.  
 Halsring 29.  
 Hathorkapitäl 10.  
 Hermen 150, 182.  
 hexastylos 21.  
 Hieroglyphen 11.  
 Historische Stile 7.  
 Hufeisenbogen 74.  
 Indria 41.  
 hypaithros 22.  
 Hypäthraltempel 22.  
 Hypotrachelium 27.  
  
 Japanische Kunst 17.  
 Jenuitenstil 186.  
 Imperialstil 234.  
 Impressionisten 250.  
 Indische Kunst 14.  
 Inkrustation 139.  
 Intaglio 41.  
 Intarsia 162.  
 Interkolumnium 27.  
 Ionische Ordnung 28.  
 Islamitischer Stil 73.  
  
 Kaffeesims 115.  
 Kaiserstil 234.  
 Kalymmation 25.  
 Kameen 41.  
 Kämpfer 56, 71, 94.  
 Kannelüren 26.  
 Kantenkriechblumen 118.  
 Kantharos 41.  
 Kantharus 67.  
 Kapitäl 24, 27, 29, 32, 49.  
 Karnies 32.  
 Kartuschen 184, 192, 216.  
 Karyatiden 33.  
 Kassettenbeden 25, 55, 139.  
 Katakomben 64.  
 Kathedra 66.  
 Kelchkapitäl 11, 93.  
 Keramik 41.  
 Kiblah 74.  
 Klassizismus 221, 236.  
 Kleeblattbogen 104.  
 Knospenkapitäl 103.  
 Kompositkapitäl 50.  
 Korinthische Ordnung 32.  
 Krabben 118.  
 Kranzgesims 24, 50, 140.  
 Krater 41.  
 Krepidoma 23.  
 Kreuzblume 118.  
 Kreuzgänge 99.  
 Kreuzgewölbe 54, 86.  
 Kreuzrippen 85, 94.  
 Krypta 66, 83.  
 Kuppeln 72, 73, 149.  
 Kuppelgewölbe 54, 69.  
 Kylix 41.  
 Kymation 27.  
  
 Längengurten 85.  
 Lanzettfenster 105, 138.  
 Laternen 88.  
 Laterne 149.

- Laternenfranz 149.  
 Leibungen 95.  
 Lelythos 41.  
 Lefinen 88.  
 Lettner 87, 110.  
 Lifenen 88.  
 Loggia 134.  
 Lotosblume 11, 34.  
 Louis quatorze 187.  
 Louis quinze 210.  
 Louis seize 221.  
 Putarnen 157.
- M**  
 Måander 34.  
 Manierismus 199.  
 Mansardenack 191.  
 Maßwerte 115.  
 Metopen 27.  
 Mithras 74.  
 Minaret 74.  
 Monogramm Christi 68.  
 Monopteros 22.  
 Mosaik 57, 68.  
 Moscheen 74.  
 Mütulen 28.
- N**  
 Naos 20.  
 Napoleonstil 234.  
 Narthex 67.  
 Neuflassizismus 236.  
 Nebengewölbe 111, 133.
- O**  
 Obelisken 9, (157).  
 Ohren 161, 183.  
 Oinochoë 41.  
 oktastylus 21.  
 Opisthodomos 20.
- P**  
 Pagoden 16.  
 Palmette 24.  
 Palmettenfranz 80.  
 Paradies 84, 109.  
 Pententifs 70, 184.  
 Peripteros 21.  
 Perpendikularstil 133.  
 Persische Kunst 14.  
 Pfühl 28.  
 Piedestal 51.  
 Pilaster 51, 140.  
 Pleinairmalerei 250.  
 Blinthe 25, 28.  
 Pompejanische Wandmalereien 59.  
 Portikus 62.  
 Posticum 20.  
 Presbyterium 66, 83.  
 Bronãos 20.
- P**  
 Prosthlos 21.  
 Protodorisches Kapitäl 11.  
 Pseudoperipteros 21.  
 Pylonen 9.  
 Pyramiden 8.
- Q**  
 Quattrocento 143, 169, 175.  
 Quergurten 85.
- R**  
 Radfenster 90.  
 Radierung 205.  
 Rautenfries 97.  
 Regence 208.  
 Relief 11, 13, 39.  
 Renaissance 136, 151, 164.  
 Rhyton 41.  
 Rinneleiste 24.  
 Rippengewölbe 86.  
 Rijalit 150, 166.  
 Rocaille 207.  
 Rokoko 206.  
 Rosenfries 97.  
 Romantischer Stil 80.  
 Römischer Stil 42. [48.  
 Römisch-ioniſche Ordnung  
 Römisch-korinthische Ordnung 48.  
 Rosenfenster 118.  
 Rundbogenfries 88, 96.  
 Rundstabfries 97.  
 Rundtempel 22, 46.  
 Russischer Stil 73.  
 Rustica 139.
- S**  
 Säulenordnungen 26.  
 Säulenring 91.  
 Säulenschaft 24.  
 Säulensstuhl 51.  
 Scamillus 27.  
 Scapus 24.  
 Schachbrettfries 97.  
 Schlußstein 87, 95.  
 Schuppenfries 97.  
 Schwibbogen 113.  
 Sezession 251.  
 Sgraffito 142.  
 Siegessäulen 15.  
 Sima 24.  
 Specchio 139.  
 Sphinx 9.  
 Spiegelgewölbe 139.  
 Spira 28.  
 Spitzbogen 105.  
 Spitzsäulen 113.  
 Spitzstab 118.  
 Stalaktitengewölbe 76.  
 Stempelchnitt 41.
- S**  
 Stereobates 23.  
 Sterngewölbe 111, 133.  
 Stil 6.  
 Stirnziegel 25.  
 Strebebogen 113.  
 Strebebeifer 113.  
 Sturzrippen 135.  
 Stylobates 23.  
 Styloi 24.
- T**  
 Taenia 27.  
 Tambour 148.  
 Taufries 97.  
 Tempel 9, 20, 46.  
 Tempora 123.  
 Terracotta 61, 170.  
 tetrastylus 21.  
 Tonnengewölbe 54.  
 Toven 16.  
 Torus 28.  
 Toskanische Ordnung 47.  
 Traveen 109.  
 Tribuna 62, 65.  
 Triphenien 112.  
 Triglyphen 27.  
 Trochilus 28.  
 Trommeln 26.  
 Tropfenregula 27.  
 Tudorbogen 123, 133.  
 Tympanon 25, 90, 118.
- U**  
 Überfallende Welle 34.  
 Übergangsstil 104.  
 Urne 41.
- V**  
 Vasen 41, 61.  
 Verkröpfungen 51, 182.  
 Vierung 83.  
 Volutenkapitäl 13, 29.  
 Volutenpostler 29.  
 Voute 192.
- W**  
 Wanddienste 94.  
 Wassernase 31.  
 Wasser Schlag 116.  
 Wasserspeier 24, 116.  
 Wimperg 118.  
 Wulst 28.  
 Würfelkapitäl 93.
- Z**  
 Zadenbogen 74.  
 Zadenfries 97.  
 Zahnchnitt 31.  
 Zeitstule 7.  
 Zentralbau 70, 147.  
 Zickzackfries 97.  
 Zopistil 221.  
 Zophoros 24.

# Sammlung Götschen In elegantem Leinwandband 80 Pf.

6. 7. Götschen'sche Verlags-handlung, Leipzig.

## Verzeichnis der bis jetzt erschienenen Bände.

### Bibliothek der Philosophie.

- Hauptprobleme der Philosophie** von Dr. Georg Simmel, Professor an der Universität Berlin. Nr. 500.
- Einführung in die Philosophie** von Dr. Max Wentscher, Professor an der Universität Königsberg. Nr. 281.
- Geschichte der Philosophie IV: Neuere Philosophie bis Kant** von Dr. Bruno Bauch, Professor an der Univers. Halle a. S. Nr. 394.
- Psychologie und Logik zur Einführung in die Philosophie** von Professor Dr. Th. Ellenhäns. Mit 13 Figuren. Nr. 14.
- Grundriss der Psychophysik** von Professor Dr. G. F. Lipps in Leipzig. Mit 3 Figuren. Nr. 98.
- Ethik** von Prof. Dr. Thomas Achelis in Bremen. Nr. 90.
- Allgemeine Ästhetik** von Prof. Dr. Max Diez, Lehrer an der Kgl. Akademie der bildenden Künste in Stuttgart. Nr. 300.

### Bibliothek der Sprachwissenschaft.

- Indogermanische Sprachwissenschaft** von Dr. R. Meringer, Professor an der Universität Graz. Mit 1 Tafel. Nr. 59.
- Germanische Sprachwissenschaft** von Dr. Rich. Loewe in Berlin. Nr. 238.
- Romanische Sprachwissenschaft** von Dr. Adolf Hauner, Privatdozent an der Universität Wien. 2 Bände. Nr. 128, 250.
- Semitische Sprachwissenschaft** von Dr. C. Brockelmann, Professor an der Universität Königsberg. Nr. 291.
- Finnisch-ugrische Sprachwissenschaft** von Dr. Josef Szinnhei, Professor an der Universität Budapest. Nr. 463.
- Deutsche Grammatik und kurze Geschichte der deutschen Sprache** von Schulrat Professor Dr. O. Lyon in Dresden. Nr. 20.
- Deutsche Poetik** von Dr. R. Vorinski, Professor an der Universität München. Nr. 40.
- Deutsche Redelehre** von Hans Probst, Gymnasialprof. in Bamberg. Nr. 61.
- Aussagewürfe** von Oberstudienrat Dr. L. W. Straub, Rektor des Eberhard-Ludwigs-Gymnasiums in Stuttgart. Nr. 17.
- Wörterbuch nach der neuen deutschen Rechtschreibung** v. Dr. Heinrich Klenz. Nr. 200.
- Deutsches Wörterbuch** von Dr. Richard Loewe in Berlin. Nr. 64.
- Das Fremdwort im Deutschen** von Dr. Rud. Kleinpaul in Leipzig. Nr. 55.
- Deutsches Fremdwörterbuch** von Dr. Rudolf Kleinpaul in Leipzig. Nr. 273.
- Plattdeutsche Mundarten** v. Prof. Dr. Hub. Grimme, Freiburg (Schweiz). Nr. 461.
- Die deutschen Personennamen** von Dr. Rudolf Kleinpaul in Leipzig. Nr. 422.
- Länder- und Völkernamen** von Dr. Rudolf Kleinpaul in Leipzig. Nr. 478.
- Englisch-deutsches Gesprächsbuch** von Professor Dr. E. Hausnecht in Lausanne. Nr. 424.

- Geschichte der lateinischen Sprache von Dr. Friedrich Stolz, Professor an der Universität Innsbruck. Nr. 492.
- Grundriß der lateinischen Sprachlehre v. Prof. Dr. W. Botsch i. Magdeburg. Nr. 82.
- Russische Grammatik von Dr. Erich Berneker, Prof. an der Universit. Prag. Nr. 66.
- Kleines russisches Vokabelbuch von Dr. Erich Boehme, Lektor an der Handelshochschule Berlin. Nr. 475.
- Russisch-deutsches Gesprächsbuch von Dr. Erich Berneker, Professor an der Universität Prag. Nr. 68.
- Russisches Lesebuch mit Glossar v. Dr. Erich Berneker, Prof. a. d. Univ. Prag. Nr. 67.
- Geschichte der klassischen Philologie von Dr. Wilh. Kroll, ord. Prof. an der Universität Münster. Nr. 367.

## Literaturgeschichtliche Bibliothek.

- Deutsche Literaturgeschichte von Dr. Max Koch, Professor an der Universität Breslau. Nr. 31.
- Deutsche Literaturgeschichte der Klassikerzeit von Prof. Carl Weitzbrecht. Durchgesehen und ergänzt von Prof. Dr. Karl Berger. Nr. 161.
- Deutsche Literaturgeschichte des 19. Jahrhunderts von Prof. Carl Weitzbrecht. Durchgesehen und ergänzt von Dr. Richard Weitzbrecht in Wimpfen. 2 Teile. Nr. 134, 135.
- Geschichte des deutschen Romans von Dr. Hellmuth Mielle. Nr. 229.
- Gotische Sprachdenkmäler mit Grammatik, Übersetzung und Erläuterungen von Dr. Herm. Janzen, Dir. d. Königin-Luise-Schule in Königsberg i. Pr. Nr. 79.
- Althochdeutsche Literatur mit Grammatik, Übersetzung und Erläuterungen von Th. Schaffler, Prof. am Realgymnasium in Ulm. Nr. 28.
- Eddalieder mit Grammatik, Übersetzung und Erläuterungen von Dr. Wilh. Ranisch, Gymnasialoberlehrer in Osnabrück. Nr. 171.
- Das Walthari-Lied. Ein Heldensang aus dem 10. Jahrhundert im Versmaße der Urschrift übersetzt u. erläutert v. Prof. Dr. H. Althof in Weimar. Nr. 46.
- Dichtungen aus mittelhochdeutscher Frühzeit. In Auswahl mit Einleitungen und Wörterbuch herausgegeben von Dr. Hermann Janzen, Direktor der Königin-Luise-Schule in Königsberg i. Pr. Nr. 137.
- Der Nibelunge Nôt in Auswahl und mittelhochdeutsche Grammatik mit kurzem Wörterbuch von Dr. W. Goltzer, Prof. an der Universität Rostock. Nr. 1.
- Rudrun und Dietrichsphen. Mit Einleitung und Wörterbuch von Dr. D. L. Jiriczek, Prof. an der Universität Münster. Nr. 10.
- Hartmann von Aue, Wolfram von Eschenbach und Gottfried von Straßburg. Auswahl aus dem höfischen Epos mit Anmerkungen und Wörterbuch v. Dr. R. Marold, Prof. a. Kgl. Friedrichs-Kollegium zu Königsberg i. Pr. Nr. 22.
- Walther von der Vogelweide mit Auswahl aus Minnefang und Spruchdichtung. Mit Anmerkungen und einem Wörterbuch von D. Günther, Prof. an der Oberrealschule und an der Techn. Hochschule in Stuttgart. Nr. 23.
- Die Epigonen des höfischen Epos. Auswahl aus deutschen Dichtungen des 13. Jahrhunderts von Dr. Viktor Junl, Aktuar der Kais. Akademie der Wissenschaften in Wien. Nr. 289.
- Deutsche Literaturdenkmäler des 14. und 15. Jahrhunderts, ausgewählt und erläutert von Dr. Hermann Janzen, Direktor der Königin-Luise-Schule in Königsberg i. Pr. Nr. 181.
- Deutsche Literaturdenkmäler des 16. Jahrhunderts. I: Martin Luther, Thomas Murner und das Kirchenlied des 16. Jahrhunderts. Ausgewählt und mit Einleitungen und Anmerkungen versehen von Prof. G. Berlit, Oberlehrer am Nikolaigymnasium zu Leipzig. Nr. 7.

- Deutsche Literaturdenkmäler des 16. Jahrhunderts. II: Hans Sachs. Ausgewählt und erläutert von Professor Dr. Julius Sahr. Nr. 24.
- III: Von Brant bis Nollenhagen: Brant, Hutten, Fischart, sowie Tierepos und Fabel. Ausgewählt u. erläutert von Prof. Dr. Julius Sahr. Nr. 36.
- Deutsche Literaturdenkmäler des 17. und 18. Jahrhunderts von Dr. Paul Wegband in Berlin. 1. Teil. Nr. 364.
- Simplicius Simplicissimus von Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausen. In Auswahl herausgegeben von Prof. Dr. F. Bobertag, Dozent an der Universität Breslau. Nr. 138.
- Das deutsche Volkslied. Ausgewählt und erläutert von Professor Dr. Julius Sahr. 2 Bändchen. Nr. 25, 132.
- Englische Literaturgeschichte von Dr. Karl Weiser in Wien. Nr. 69.
- Grundzüge und Haupttypen der englischen Literaturgeschichte von Dr. Arnold M. M. Schröder, Prof. an der Handelshochschule in Köln. 2 Teile. Nr. 286, 287.
- Italienische Literaturgeschichte von Dr. Karl Voßler, Prof. an der Universität Heidelberg. Nr. 125.
- Spanische Literaturgeschichte von Dr. Rudolf Beer in Wien. 2 Bde. Nr. 167, 168.
- Portugiesische Literaturgeschichte von Dr. Karl von Reinhardtstoettner, Prof. an der Königl. Technischen Hochschule München. Nr. 213.
- Russische Literaturgeschichte von Dr. Georg Polonskij in München. Nr. 166.
- Russische Literatur v. Dr. Erich Boehme, Vektor an d. Handelshochschule Berlin. I. Teil: Auswahl moderner Prosa und Poesie mit ausführlichen Anmerkungen und Akzentbezeichnung. Nr. 403.
- II. Teil: Всеволожъ, Гаршинъ, Разказы. Mit Anmerkungen und Akzentbezeichnung. Nr. 404.
- Slavische Literaturgeschichte von Dr. Josef Karásek in Wien. I: Ältere Literatur bis zur Wiedergeburt. Nr. 277.
- II: Das 19. Jahrhundert. Nr. 278.
- Nordische Literaturgeschichte. I: Die isländische und norwegische Literatur des Mittelalters von Dr. Wolfgang Goltzer, Prof. an der Univ. Kofnod. Nr. 254.
- Die Hauptliteraturen des Orients von Dr. Mich. Haberlandt, Privatdozent an der Universität Wien. I: Die Literaturen Ostasiens und Indiens. Nr. 162.
- II: Die Literaturen der Perser, Semiten und Türken. Nr. 163.
- Griechische Literaturgeschichte mit Berücksichtigung der Geschichte der Wissenschaften von Dr. Alfred Gerde, Prof. an der Univers. Greifswald. Nr. 70.
- Römische Literaturgeschichte von Dr. Herm. Joachim in Hamburg. Nr. 52.
- Die Metamorphosen des P. Ovidius Naso. In Auswahl mit einer Einleitung und Anmerkungen herausgegeben von Dr. Julius Ziehen in Frankfurt a. M. Nr. 442.
- Vergil, Aeneis. In Auswahl mit einer Einleitung und Anmerkungen herausgegeben von Dr. Julius Ziehen in Frankfurt a. M. Nr. 497.

## Geschichtliche Bibliothek.

- Einleitung in die Geschichtswissenschaft von Dr. Ernst Bernheim, Prof. an der Universität Greifswald. Nr. 270.
- Urgeschichte der Menschheit von Dr. Moriz Goernes, Prof. an der Universität in Wien. Mit 53 Abbildungen. Nr. 42.
- Geschichte des alten Morgenlandes von Dr. Fr. Hommel, o. ö. Prof. der semitischen Sprachen an der Universität in München. Mit 9 Voll- und Textbüchern und 1 Karte des Morgenlandes. Nr. 43.

- Geschichte Israels bis auf die griechische Zeit** von Lic. Dr. J. Benzinger. Nr. 231.
- Neutestamentliche Zeitgeschichte I: Der historische und kulturgeschichtliche Hintergrund des Urchristentums** von Lic. Dr. W. Staerl, Professor an der Universität Jena. Mit 3 Karten. Nr. 325.
- **II: Die Religion des Judentums im Zeitalter des Hellenismus und der Römerherrschaft.** Mit einer Planskizze. Nr. 326.
- Griechische Geschichte** von Dr. Heinrich Sivoboda, Prof. an der Deutschen Universität Prag. Nr. 49.
- Griechische Altertumskunde** von Prof. Dr. Rich. Maiß, neubearbeitet von Rektor Dr. Franz Pohlhammer. Mit 9 Vorkbildern. Nr. 16.
- Römische Geschichte** von Realgymnasialdirektor Dr. Julius Koch in Grunewald. Nr. 19.
- Römische Altertumskunde** von Dr. Leo Bloch in Wien. Mit 8 Vorkbild. Nr. 45.
- Geschichte des Byzantinischen Reiches** von Dr. R. Roth in Rempten. Nr. 190.
- Deutsche Geschichte** von Prof. Dr. F. Kurze, Oberlehrer am Kgl. Luisengymnasium in Berlin. I: Mittelalter (bis 1519). Nr. 83.
- **II: Zeitalter der Reformation und der Religionskriege (1500—1648)** Nr. 84.
- **III: Vom Westfälischen Frieden bis zur Auflösung des alten Reichs (1648 bis 1806).** Nr. 85.
- Deutsche Stammeskunde** von Dr. Rudolf Much, Prof. an der Universität in Wien. Mit 2 Karten und 2 Tafeln. Nr. 126.
- Die deutschen Altertümer** von Dr. Franz Fuhs, Direktor des Städt. Museums in Braunschweig. Mit 70 Abbildungen. Nr. 124.
- Abriß der Burgenkunde** von Hofrat Dr. Otto Piper in München. Mit 30 Abbildungen. Nr. 119.
- Deutsche Kulturgeschichte** von Dr. Reinh. Günther. Nr. 56.
- Deutsches Leben im 12. u. 13. Jahrhundert.** Realkommentar zu den Volks- und Kunstepen und zum Minnesang. I: Öffentliches Leben. Von Prof. Dr. Jul. Dieffenbacher in Freiburg i. B. Mit 1 Tafel u. Abbildungen. Nr. 93.
- **II: Privatleben.** Mit Abbildungen. Nr. 328.
- Quellenkunde zur Deutschen Geschichte** von Dr. Carl Jacob, Prof. an der Universität in Tübingen. 1. Band. Nr. 279.
- Österreichische Geschichte** von Prof. Dr. Franz von Krones, neubearbeitet von Dr. Karl Uhlirz, Prof. an der Univ. Graz. I: Von der Urzeit bis zum Tode König Albrechts II. (1439). Mit 11 Stammtafeln. Nr. 104.
- **II: Vom Tode König Albrechts II. bis zum Westfälischen Frieden (1440 bis 1648)** Mit 2 Stammtafeln. Nr. 105.
- Englische Geschichte** von Prof. L. Gerber, Oberlehrer in Düsseldorf. Nr. 375.
- Französische Geschichte** von Dr. R. Sternfeld, Prof. an der Univ. Berlin. Nr. 85.
- Russische Geschichte** von Dr. Wilhelm Reeb, Oberlehrer am Ostergymnasium in Mainz. Nr. 4.
- Polnische Geschichte** von Dr. Clemens Brandenburger in Posen. Nr. 338.
- Spanische Geschichte** von Dr. Gust. Diercks. Nr. 266.
- Schweizerische Geschichte** v. Dr. R. Dändliker, Prof. a. d. Univ. Zürich. Nr. 188.
- Geschichte der christlichen Balkanstaaten (Vulgarien, Serbien, Rumänien, Montenegro, Griechenland)** von Dr. R. Roth in Rempten. Nr. 331.
- Bayerische Geschichte** von Dr. Hans Odel in Augsburg. Nr. 160.
- Geschichte Frankens** von Dr. Christian Meyer, Kgl. preuß. Staatsarchivar a. D. in München. Nr. 434.

- Sächsische Geschichte von Prof. Otto Raemmel, Rektor des Nikolaigymnasiums zu Leipzig. Nr. 100.
- Thüringische Geschichte von Dr. Ernst Devrient in Leipzig. Nr. 352.
- Badische Geschichte von Dr. Karl Brunner, Prof. am Gymnasium in Pforzheim u. Privatdozent der Geschichte an der Techn. Hochschule in Karlsruhe. Nr. 230.
- Württembergische Geschichte von Dr. Karl Weller, Professor am Karls-Gymnasium in Stuttgart. Nr. 462.
- Geschichte Lothringens von Geh. Reg.-R. Dr. Herm. Derichsweiler in Straßburg. Nr. 6.
- Die Kultur der Renaissance. Gesittung, Forschung, Dichtung von Dr. Robert F. Arnold, Professor an der Universität Wien. Nr. 189.
- Geschichte des 19. Jahrhunderts von Oskar Jäger, o. Honorarprofessor an der Universität Bonn. 1. Bändchen: 1800—1852. Nr. 216.
- 2. Bändchen: 1853 bis Ende des Jahrhunderts. Nr. 217.
- Kolonialgeschichte von Dr. Dietrich Schäfer, Prof. der Geschichte an der Univ. Berlin. Nr. 156.
- Die Seemacht in der deutschen Geschichte von Wirl. Admiralsratsrat Dr. Ernst von Halle, Prof. an der Universität Berlin. Nr. 370.

## Geographische Bibliothek.

- Physische Geographie von Dr. Siegm. Günther, Professor an der Königl. Technischen Hochschule in München. Mit 32 Abbildungen. Nr. 26.
- Astronomische Geographie von Dr. Siegm. Günther, Professor an der Königl. Technischen Hochschule in München. Mit 52 Abbildungen. Nr. 92.
- Klimakunde. I: Allgemeine Klimalehre von Professor Dr. W. Köppen, Meteorologe der Seewarte Hamburg. Mit 7 Tafeln u. 2 Figuren. Nr. 114.
- Paläoklimatologie von Dr. Wilh. N. Edardt, Assistent a. Meteorologischen Observatorium u. d. öffentl. Wetterdienststelle in Aachen. Nr. 482.
- Meteorologie von Dr. W. Trabert, Professor a. d. Universität in Innsbruck. Mit 49 Abbildungen und 7 Tafeln. Nr. 54.
- Physische Meereskunde von Prof. Dr. Gerhard Schott, Abteilungsvorsteher an der Deutschen Seewarte in Hamburg. Mit 39 Abb. im Text u. 8 Tafeln. Nr. 112.
- Paläogeographie. Geologische Geschichte der Meere u. Festländer v. Dr. Franz Kossmat in Wien. Mit 6 Karten. Nr. 406.
- Das Eiszeitalter von Dr. Emil Berth in Berlin-Wilmersdorf. Mit 17 Abbildungen und 1 Karte. Nr. 431.
- Die Alpen von Dr. Rob. Sieger, Prof. an der Universität Graz. Mit 19 Abbildungen und 1 Karte. Nr. 129.
- Gletscherkunde von Dr. Fritz Machazek in Wien. Mit 5 Abbildungen im Text und 11 Tafeln. Nr. 154.
- Pflanzengeographie von Prof. Dr. Ludwig Diels, Privatdoz. an der Univ. Berlin. Nr. 389.
- Tiergeographie von Dr. Arnold Jacobi, Professor der Zoologie an der Königl. Forstakademie zu Tharandt. Mit 2 Karten. Nr. 218.
- Länderkunde von Europa von Dr. Franz Heiderich, Professor an der Exportakademie in Wien. Mit 10 Textärtchen und Profilen und einer Karte der Alpeineinteilung. Nr. 62.
- der außereuropäischen Erdteile von Dr. Franz Heiderich, Professor an der Exportakademie in Wien. Mit 11 Textärtchen u. Profil. Nr. 68.

- Landeskunde und Wirtschaftsgeographie des Festlandes** **Austragen von Dr. Kurt Hassert, Professor an der Handelshochschule in Adln. Mit 8 Abbildungen, 6 graphischen Tabellen und 1 Karte. Nr. 319.**
- **von Baden** von Professor Dr. O. Rieniz in Karlsruhe. Mit Profilen, Abbildungen und 1 Karte. Nr. 199.
- **des Königreichs Bayern** von Dr. W. Gbh, Professor an der Königl. Techn. Hochschule München. Mit Profilen, Abbildungen und 1 Karte. Nr. 176.
- **der Republik Brasilien** von Rodolpho von Zhering. Mit 12 Abbildungen und einer Karte. Nr. 373.
- **von Britisch-Nordamerika** von Professor Dr. A. Oypel in Bremen. Mit 13 Abbildungen und 1 Karte. Nr. 284.
- **von Elsaß-Lothringen** von Prof. Dr. R. Langenbeck in Straßburg i. E. Mit 11 Abbildungen und 1 Karte. Nr. 215.
- **von Frankreich** von Dr. Richard Neuse, Direktor der Oberrealschule in Spandau. 1. Bändchen. Mit 23 Abbildungen im Text und 16 Landschaftsbildern auf 16 Tafeln. Nr. 466.
- — 2. Bändchen. Mit 15 Abbildungen im Text, 18 Landschaftsbildern auf 16 Tafeln und einer lithographischen Karte. Nr. 467.
- **des Großherzogtums Hessen, der Provinz Hessen-Rassau und des Fürstentums Waldeck** von Prof. Dr. Georg Gretim in Darmstadt. Mit 13 Abbildungen und 1 Karte. Nr. 378.
- **der Iberischen Halbinsel** v. Dr. Fritz Regel, Prof. a. b. Univ. Würzburg. Mit 8 Kärtchen u. 8 Abbild. im Text u. 1 Karte in Farbendruck. Nr. 235.
- **der Großherzogtümer Mecklenburg und der Freien und Hansestadt Lübeck** von Dr. Sebald Schwarz, Direktor der Realschule zum Dom in Lübeck. Mit 17 Abbildungen und Karten im Text, 16 Tafeln und einer Karte in Lithographie. Nr. 487.
- **von Österreich-Ungarn** von Dr. Alfred Grund, Professor an der Universität Berlin. Mit 10 Textillustrationen und 1 Karte. Nr. 244.
- **der Rheinprovinz** von Dr. B. Steinecke, Direktor des Realgymnasiums in Essen. Mit 9 Abb., 3 Kärtchen und 1 Karte. Nr. 308.
- **des Europäischen Rußlands nebst Finnlands** von Dr. Alfred Philippson, ord. Prof. der Geographie an der Universität Halle a. S. Mit 9 Abbildungen, 7 Textarten und einer lithographischen Karte. Nr. 359.
- **des Königreichs Sachsen** von Dr. J. Zemmrich, Oberlehrer am Realgymnasium in Plauen. Mit 12 Abbildungen und 1 Karte. Nr. 258.
- **der Schweiz** von Professor Dr. S. Walser in Bern. Mit 16 Abbildungen und einer Karte. Nr. 398.
- **von Skandinavien (Schweden, Norwegen und Dänemark)** von Kreisinspektor Heinrich Kerp in Kreuzburg. Mit 11 Abbildungen und 1 Karte. Nr. 202.
- **der Vereinigten Staaten von Nordamerika** von Prof. Heinrich Fischer, Oberlehrer am Luisenstädtischen Realgymnasium in Berlin. Mit Karten, Figuren im Text und Tafeln. 2 Bändchen. Nr. 381, 382.
- **des Königreichs Württemberg** von Dr. Kurt Hassert, Professor an der Handelshochschule in Adln. Mit 16 Vollbildern und 1 Karte. Nr. 157.
- Die deutschen Kolonien I: Logo und Kamerun** von Prof. Dr. Karl Dove in Göttingen. Mit 16 Tafeln und einer lithogr. Karte. Nr. 441.
- Landes- und Volkskunde Palästinas** von Privatdozent Dr. G. Höflicher in Halle a. S. Mit 8 Vollbildern und einer Karte. Nr. 345.
- Völkerkunde** von Dr. Michael Haberlandt, Privatdozent an der Universität Wien. Mit 56 Abbildungen. Nr. 73.

**Kartenkunde**, geschichtlich dargestellt von E. Selcch, Direktor der k. k. Nautischen Schule in Lussinpiccolo, F. Sauter, Professor am Realgymnasium in Ulm und Dr. Paul Dinse, Assistent der Gesellschaft für Erdkunde in Berlin, neu bearbeitet von Dr. M. Groll, Kartograph in Berlin. Mit 71 Abbildungen. Nr. 80.

## Mathematische u. astronomische Bibliothek.

- Geschichte der Mathematik** von Dr. A. Sturm, Professor am Obergymnasium in Seitenstetten. Nr. 226.
- Arithmetik und Algebra** von Dr. Hermann Schubert, Prof. an der Gelehrten-  
schule des Johanneums in Hamburg. Nr. 47.
- Beispielsammlung zur Arithmetik und Algebra** von Dr. Hermann Schubert,  
Prof. an der Gelehrten-  
schule des Johanneums in Hamburg. Nr. 48.
- Algebraische Kurven** von Eugen Ventel, Oberreallehrer in Baihingen-Eng.  
I: Kurvendiskussion. Mit 57 Figuren im Text. Nr. 435.
- Determinanten** von Paul B. Fischer, Oberlehrer an der Oberrealschule zu  
Groß-Lichterfelde. Nr. 402.
- Ebene Geometrie** mit 110 zweifarb. Figuren von G. Mahler, Prof. am Gym-  
nasium in Ulm. Nr. 41.
- Darstellende Geometrie I** mit 110 Figuren von Dr. Rob. Hausner, Prof. an  
der Universität Jena. Nr. 142.
- II. Mit 40 Figuren. Nr. 143.
- Ebene und sphärische Trigonometrie** mit 70 Fig. von Dr. Gerhard Hessenberg,  
Professor an der Landwirtschaftl. Akademie Bonn-Poppelsdorf. Nr. 99.
- Stereometrie** mit 66 Figuren von Dr. R. Glaser in Stuttgart. Nr. 97.
- Niedere Analysis** mit 6 Fig. von Prof. Dr. Benedikt Sporer in Ehingen. Nr. 53.
- Bierstellige Tafeln und Gegentafeln für logarithmisches und trigonometrisches  
Rechnen** in zwei Farben zusammengestellt von Dr. Hermann Schubert,  
Prof. an der Gelehrten-  
schule des Johanneums in Hamburg. Nr. 81.
- Fünfstellige Logarithmen** von Professor Aug. Adler, Direktor der k. k. Staats-  
oberrealschule in Wien. Nr. 423.
- Analytische Geometrie der Ebene** mit 57 Figuren von Prof. Dr. M. Simon  
in Straßburg. Nr. 65.
- Aufgabensammlung zur analytischen Geometrie der Ebene** mit 32 Fig. von  
O. Th. Würklen, Professor am Realgymnasium in Schwäb.-Gmünd. Nr. 256.
- Analytische Geometrie des Raumes** mit 28 Abbildungen von Professor Dr.  
M. Simon in Straßburg. Nr. 89.
- Aufgabensammlung zur analytischen Geometrie des Raumes** mit 8 Fig.  
von O. Th. Würklen, Prof. am Realgymnasium in Schwäb.-Gmünd. Nr. 309.
- Höhere Analysis** von Dr. Friedrich Junker, Prof. am Karlsghymnasium in  
Stuttgart. I: Differentialrechnung mit 68 Figuren. Nr. 87.
- II: Integralrechnung mit 89 Figuren. Nr. 88.
- Repetitorium und Aufgabensammlung zur Differentialrechnung** mit 46 Fig.  
von Dr. Friedr. Junker, Prof. am Karlsghymnasium in Stuttgart. Nr. 146.
- Repetitorium und Aufgabensammlung zur Integralrechnung** mit 52 Fig. von  
Dr. Friedr. Junker, Prof. am Karlsghymnasium in Stuttgart. Nr. 147.
- Projektive Geometrie** in synthetischer Behandlung mit 91 Fig. von Dr. R.  
Doehlemann, Prof. an der Universität München. Nr. 72.

- Mathematische Formelsammlung und Repetitorium der Mathematik**, enth. die wichtigsten Formeln und Lehrsätze der Arithmetik, Algebra, algebraischen Analysis, ebenen Geometrie, Stereometrie, ebenen und sphärischen Trigonometrie, math. Geographie, analyt. Geometrie der Ebene und des Raumes, der Differential- und Integralrechnung von O. Th. Bärlken, Prof. am Kgl. Realgymnasium in Schw.-Gmünd. Mit 18 Figuren. Nr. 51.
- Versicherungsmathematik** von Dr. Alfred Loewy, Prof. an der Universität Freiburg i. Br. Nr. 180.
- Geometrisches Zeichnen** von H. Beder, neubearbeitet von Prof. J. Bonderlinn, Direktor der Kgl. Baugewerkschule zu Münster i. W. Mit 290 Figuren und 23 Tafeln im Text. Nr. 58.
- Vektoranalysis** von Dr. Siegf. Valentiner, Privatdozent für Physik an der Universität Berlin. Mit 11 Figuren. Nr. 354.
- Astrophysik. Die Beschaffenheit der Himmelskörper** von Dr. Walter F. Willigenus, neu bearbeitet von Dr. G. Ludendorff in Potsdam. Mit 15 Abbildungen. Nr. 91.
- Astronomie. Größe, Bewegung und Entfernung der Himmelskörper** von A. F. Möbius, neubearb. von Dr. Herm. Kobold, Prof. an der Universität Kiel. I: Das Planetensystem. Mit 33 Abbildungen. Nr. 11.
- Astronomische Geographie** mit 52 Figuren von Dr. Siegm. Günther, Prof. an der Techn. Hochschule in München. Nr. 92.
- Ausgleichsrechnung nach der Methode der kleinsten Quadrate** mit 15 Fig. und 2 Tafeln von Wilh. Weitbrecht, Professor der Geodäsie in Stuttgart. Nr. 302.
- Bermessungskunde** von Dipl.-Ing. P. Werkmeister, Oberlehrer an der Kaiserl. Technischen Schule in Straßburg i. E. I: Feldmessen und Nivellieren. Mit 146 Abbildungen. Nr. 468.
- II: Der Theodolit. Trigonometrische und barometrische Höhenmessung. Tachymetrie. Mit 109 Abbildungen. Nr. 469.
- Nautik. Kurzer Abriss des täglich an Bord von Handelsschiffen angewandten Theils der Schiffsfahrtskunde** mit 56 Abbildungen von Dr. Franz Schulze, Direktor der Navigationschule zu Lübeck. Nr. 84.

**☞** Gleichzeitig macht die Verlagshandlung auf die „Sammlung Schubert“, eine Sammlung mathematischer Lehrbücher, aufmerksam. Ein vollständiges Verzeichniß dieser Sammlung, sowie ein ausführlicher Katalog aller übrigen mathematischen Werke der G. J. Göschen'schen Verlagshandlung kann kostenfrei durch jede Buchhandlung bezogen werden.

## Naturwissenschaftliche Bibliothek.

- Paläontologie und Abstammungslehre** von Prof. Dr. Karl Diener in Wien. Mit 9 Abbildungen. Nr. 460.
- Der menschliche Körper, sein Bau und seine Tätigkeiten**, von E. Rehmann, Oberschulrat in Karlsruhe. Mit Gesundheitslehre von Dr. med. G. Seiler. Mit 47 Abbildungen und 1 Tafel. Nr. 18.
- Urgeschichte der Menschheit** von Dr. Moriz Hoernes, Prof. an der Universität Wien. Mit 58 Abbildungen. Nr. 42.

- Bölskerkunde** von Dr. Michael Haberlandt, I. u. I. Kustos der ethnogr. Sammlung des naturhistor. Hofmuseums u. Privatdozent an der Universität Wien. Mit 51 Abbildungen. Nr. 73.
- Tierkunde** von Dr. Franz v. Wagner, Prof. an der Universität Graz. Mit 78 Abbildungen. Nr. 60.
- Abriß der Biologie der Tiere** von Dr. Heinrich Simroth, Professor an der Universität Leipzig. Nr. 131.
- Tiergeographie** von Dr. Arnold Jacobi, Prof. der Zoologie an der Kgl. Forstakademie zu Tharandt. Mit 2 Karten. Nr. 218.
- Das Tierreich. I: Säugetiere**, von Oberstudenrat Prof. Dr. Kurt Lampert, Vorsteher des Kgl. Naturalienkabinetts in Stuttgart. Mit 15 Abbildungen. Nr. 282.
- **III: Reptilien und Amphibien**, von Dr. Franz Werner, Privatdozent an der Universität Wien. Mit 48 Abbildungen. Nr. 383.
- **IV: Fische**, von Dr. Max Rauther, Privatdozent der Zoologie an der Universität Gießen. Mit 37 Abbildungen. Nr. 356.
- **VI: Die wirbellosen Tiere**, von Dr. Ludwig Böhmg, Prof. der Zoologie an der Universität Graz. I: Urtiere, Schwämme, Nesseltiere, Rippenquallen und Würmer. Mit 74 Figuren. Nr. 439.
- Entwicklungsgeschichte der Tiere** von Dr. Johs. Meisenheimer, Professor der Zoologie an der Universität Marburg. I: Furchung, Primitivanlagen, Larven, Formbildung, Embryonalhüllen. Mit 48 Fig. Nr. 378.
- **II: Organbildung**. Mit 46 Figuren. Nr. 379.
- Schmarotzer und Schmarotkertum in der Tierwelt**. Erste Einführung in die tierische Schmarotzerkunde von Dr. Franz v. Wagner, Professor an der Universität Graz. Mit 67 Abbildungen. Nr. 151.
- Geschichte der Zoologie** von Dr. Rud. Burckhardt, weis. Direktor der Zoologischen Station des Berliner Aquariums in Rovigno (Istrien). Nr. 357.
- Die Pflanze, ihr Bau und ihr Leben** von Professor Dr. C. Dennert in Godesberg. Mit 96 Abbildungen. Nr. 44.
- Das Pflanzenreich. Einteilung des gesamten Pflanzenreichs mit den wichtigsten und bekanntesten Arten** von Dr. F. Reinecke in Breslau und Dr. W. Migula, Prof. an der Forstakademie Eisenach. Mit 50 Fig. Nr. 122.
- Die Stämme des Pflanzenreichs** von Privatdoz. Dr. Rob. Pilger, Kustos am Kgl. Botanischen Garten in Berlin-Dahlem. Mit 22 Abbildungen. Nr. 485.
- Pflanzenbiologie** von Dr. W. Migula, Prof. an der Forstakademie Eisenach. Mit 50 Abbildungen. Nr. 127.
- Pflanzengeographie** von Prof. Dr. Ludwig Diels, Privatdoz. an der Universität Berlin. Nr. 390.
- Morphologie, Anatomie und Physiologie der Pflanzen** von Dr. W. Migula, Prof. an der Forstakademie Eisenach. Mit 50 Abbildungen. Nr. 141.
- Die Pflanzenwelt der Gewässer** von Dr. W. Migula, Prof. an der Forstakademie Eisenach. Mit 50 Abbildungen. Nr. 158.
- Exkursionsflora von Deutschland zum Bestimmen der häufigeren in Deutschland wildwachsenden Pflanzen** von Dr. W. Migula, Prof. an der Forstakademie Eisenach. 2 Teile. Mit 100 Abbildungen. Nr. 268, 269.
- Die Nadelhölzer** von Prof. Dr. F. W. Neger in Tharandt. Mit 85 Abbildungen, 5 Tabellen und 3 Karten. Nr. 355.
- Ruhpflanzen** von Prof. Dr. J. Behrens, Forst. der Großh. landwirtsch. Versuchsanst. Augustenberg. Mit 53 Figuren. Nr. 123.

- Das System der Blütenpflanzen mit Ausschluß der Gymnospermen** von Dr. R. Pilger, Assistent am Kgl. Botanischen Garten in Berlin-Dahlem. Mit 31 Figuren. Nr. 393.
- Pflanzenkrankheiten** von Dr. Werner Friedrich Brud in Gießen. Mit 1 farb. Tafel und 45 Abbildungen. Nr. 310.
- Mineralogie** von Dr. R. Brauns, Professor an d. Universität Bonn. Mit 132 Abbildungen. Nr. 29.
- Geologie in kurzem Auszug für Schulen und zur Selbstbelehrung zusammengestellt** von Prof. Dr. Eberh. Fraas in Stuttgart. Mit 16 Abbildungen und 4 Tafeln mit 51 Figuren. Nr. 13.
- Paläontologie** von Dr. Rud. Hoernes, Professor an der Universität Graz. Mit 87 Abbildungen. Nr. 95.
- Petrographie** von Dr. W. Bruhns, Professor an der Kgl. Bergakademie Clausthal. Mit 15 Abbildungen. Nr. 173.
- Kristallographie** von Dr. W. Bruhns, Prof. an der Kgl. Bergakademie Clausthal. Mit 190 Abbildungen. Nr. 210.
- Geschichte der Physik** von A. Rißner, Prof. an der Großh. Realschule zu Sinsheim a. G. I: Die Physik bis Newton. Mit 13 Figuren. Nr. 293.
- II: Die Physik von Newton bis zur Gegenwart. Mit 3 Figuren. Nr. 294.
- Theoretische Physik.** Von Dr. Gustav Jäger, Prof. der Physik an der Technischen Hochschule in Wien. I. Teil: Mechanik und Akustik. Mit 19 Abbildungen. Nr. 76.
- II. Teil: Licht und Wärme. Mit 47 Abbildungen. Nr. 77.
- III. Teil: Elektrizität und Magnetismus. Mit 33 Abbildungen. Nr. 78.
- IV. Teil: Elektromagnetische Lichttheorie und Elektronik. Mit 21 Figuren. Nr. 374.
- Radioaktivität** von Wilh. Frommel. Mit 18 Figuren. Nr. 317.
- Physikalische Messungsmethoden** von Dr. Wilhelm Bahrdt, Oberlehrer an der Oberrealschule in Groß-Lichterfelde. Mit 49 Figuren. Nr. 301.
- Physikalische Aufgabensammlung** von G. Mahler, Professor am Gymnasium in Ulm. Mit den Resultaten. Nr. 243.
- Physikalische Formelsammlung** von G. Mahler, Professor am Gymnasium in Ulm. Nr. 136.
- Physikalisch-Chemische Rechenaufgaben** von Prof. Dr. R. Abegg und Privatdozent Dr. O. Sadur, beide an der Universität Breslau. Nr. 445.
- Sektoranalysis** von Dr. Siegf. Valentiner, Privatdozent für Physik an der Universität Berlin. Mit 11 Figuren. Nr. 354.
- Geschichte der Chemie** von Dr. Hugo Bauer, Assistent am chem. Laboratorium der Kgl. Technischen Hochschule Stuttgart. I: Von den ältesten Zeiten bis zur Verbrennungstheorie von Lavoisier. Nr. 264.
- II: Von Lavoisier bis zur Gegenwart. Nr. 265.
- Anorganische Chemie** von Dr. Jos. Klein in Mannheim. Nr. 37.
- Metalloide (Anorganische Chemie I. Teil)** von Dr. Oskar Schmidt, dipl. Ingenieur, Assistent an der Kgl. Baugewerkschule in Stuttgart. Nr. 211.
- Metalle (Anorganische Chemie II. Teil)** von Dr. Oskar Schmidt, dipl. Ingenieur, Assistent an der Kgl. Baugewerkschule in Stuttgart. Nr. 212.
- Organische Chemie** von Dr. Jos. Klein in Mannheim. Nr. 38.
- Chemie der Kohlenstoffverbindungen** von Dr. Hugo Bauer, Assistent am chem. Laboratorium der Kgl. Techn. Hochschule Stuttgart. I. II: Alphabetische Verbindungen. 2 Teile. Nr. 191. 192.

- Chemie der Kohlenstoffverbindungen von Dr. Hugo Bauer. III: Karbo-  
 hydrierte Verbindungen. Nr. 193.
- IV: Heterocyclische Verbindungen. Nr. 194.
- Analytische Chemie von Dr. Johannes Hoppe. I: Theorie und Gang der  
 Analyse. Nr. 247.
- II: Reaktion der Metalloide und Metalle. Nr. 248.
- Makroanalyse von Dr. Otto Röhm in Stuttgart. Mit 14 Fig. Nr. 221.
- Technisch-Chemische Analyse von Dr. G. Lunge, Prof. an der Eidgen. Polytechn.  
 Schule in Zürich. Mit 16 Abbildungen. Nr. 195.
- Stereochemie v. Dr. E. Bedekind, Prof. a. d. Univ. Tübingen. Mit 34 Abbildungen.  
 Nr. 201.
- Allgemeine und physikalische Chemie von Dr. Max Rudolphi, Professor an  
 der Techn. Hochschule in Darmstadt. Mit 22 Figuren. Nr. 71.
- Elektrochemie von Dr. Heinrich Danneel in Friedrichshagen. I. Teil: Theoretische  
 Elektrochemie und ihre physikal.-chemischen Grundlagen. Mit 18 Figuren.  
 Nr. 252.
- II: Experimentelle Elektrochemie, Messmethoden, Leitfähigkeit, Lösungen.  
 Mit 26 Figuren. Nr. 253.
- Toxikologische Chemie von Privatdozent Dr. E. Mannheim in Bonn. Mit  
 6 Abbildungen. Nr. 465.
- Agrikulturchemie. I: Pflanzenernährung von Dr. Karl Grauer. Nr. 329.
- Das agrikulturchemische Kontrollwesen v. Dr. Paul Krüske in Göttingen. Nr. 304.
- Agrikulturchemische Untersuchungsmethoden von Prof. Dr. Emil Haselhoff,  
 Vorsteher der landwirtschaftlichen Versuchstation in Marburg in H.  
 Nr. 470.
- Physiologische Chemie von Dr. med. A. Begahn in Berlin. I: Assimilation.  
 Mit 2 Tafeln. Nr. 240.
- II: Dissimilation. Mit einer Tafel. Nr. 241.
- Meteorologie von Dr. B. Trabert, Prof. an der Universität Innsbruck. Mit  
 49 Abbildungen und 7 Tafeln. Nr. 54.
- Erdmagnetismus, Erdstrom und Polarlicht von Dr. A. Rippsoldt jr., Mitglied  
 d. Kgl. Preuß. Meteorol. Instituts zu Potsdam. Mit 14 Abbild. u. 3 Taf.  
 Nr. 175.
- Astronomie. Größe, Bewegung und Entfernung der Himmelskörper von  
 A. F. Möbius, neu bearbeitet von Dr. Herm. Kobold, Prof. an der Univ.  
 Kiel. I: Das Planetensystem. Mit 33 Abbildungen. Nr. 11.
- Astrophysik. Die Beschaffenheit der Himmelskörper von Prof. Dr. Walter F.  
 Wislicenus. Neu bearb. v. Dr. F. Ludendorff, Potsdam. Mit 15 Abbildungen.  
 Nr. 91.
- Astronomische Geographie von Dr. Siegm. Günther, Prof. an der Techn.  
 Hochschule in München. Mit 52 Abbildungen. Nr. 92.
- Physische Geographie von Dr. Siegm. Günther, Prof. an der Königl. Techn.  
 Hochschule in München. Mit 32 Abbildungen. Nr. 26.
- Physische Meereskunde von Prof. Dr. Gerhard Schott, Abteilungsvorsteher  
 an der Deutschen Seewarte in Hamburg. Mit 39 Abbildungen im Text  
 und 8 Tafeln. Nr. 112.
- Klimafunde I: Allgemeine Klimalehre von Prof. Dr. W. Köppen, Meteorologe  
 der Seewarte Hamburg. Mit 7 Taf. u. 2 Fig. Nr. 114.
- Paläoklimatologie von Dr. Wilh. R. Eckardt in Aachen. Nr. 482.

## Bibliothek der Physik.

Siehe unter Naturwissenschaften.

## Bibliothek der Chemie.

Siehe unter Naturwissenschaften und Technologie.

## Bibliothek der Technologie.

### Chemische Technologie.

- Allgemeine chemische Technologie v. Dr. Gust. Rauter in Charlottenburg. Nr. 113.
- Die Fette und Öle sowie die Seifen- und Kerzenfabrikation und die Harze, Lacle, Firnisse mit ihren wichtigsten Hilfsstoffen von Dr. Karl Braun.  
I: Einführung in die Chemie, Besprechung einiger Salze und der Fette und Öle. Nr. 335.
- II: Die Seifenfabrikation, die Seifenanalyse und die Kerzenfabrikation. Mit 25 Abbildungen. Nr. 336.
- III: Harze, Lacle, Firnisse. Nr. 337.
- Atherische Öle und Nichtstoffe von Dr. F. Rochussen in Miltitz. Mit 9 Abbildungen. Nr. 446.
- Die Explosivstoffe. Einführung in die Chemie der explosiven Vorgänge von Dr. H. Brunswig in Neubabelsberg. Mit 16 Abbildungen. Nr. 333.
- Brauereiwesen I: Mälzerei von Dr. Paul Dreverhoff, Direktor der Brauer- und Mälzerschule in Grimma. Mit 16 Abbildungen. Nr. 303.
- Das Wasser und seine Verwendung in Industrie und Gewerbe von Dipl.-Ing. Dr. Ernst Leher. Mit 15 Abbildungen. Nr. 261.
- Wasser und Abwässer. Ihre Zusammensetzung, Beurteilung und Untersuchung von Prof. Dr. Emil Haselhoff, Vorsteher der landwirtschaftlichen Versuchstation in Marburg in Hessen. Nr. 473.
- Händwaren von Direktor Dr. Alfons Bujard, Vorstand des Städt. Chemisch. Laboratoriums in Stuttgart. Nr. 109.
- Anorganische chemische Industrie von Dr. Gust. Rauter in Charlottenburg.  
I: Die Leblancsodaindustrie und ihre Nebenzweige. Mit 12 Tafeln. Nr. 205.
- II: Salinenwesen, Kalisalze, Düngerindustrie und Verwandtes. Mit 6 Tafeln. Nr. 206.
- III: Anorganische Chemische Präparate. Mit 6 Tafeln. Nr. 207.
- Metallurgie von Dr. Aug. Geiß in München. 2 Bde. Mit 21 Fig. Nr. 313, 314.
- Electrometallurgie von Reg.-R. Dr. Fr. Regelsberger in Steglitz-Berlin. Mit 16 Figuren. Nr. 110.
- Die Industrie der Silikate, der künstlichen Bausteine und des Mörtels von Dr. Gustav Rauter. I: Glas- und keramische Industrie. Mit 12 Taf. Nr. 233.
- II: Die Industrie der künstlichen Bausteine und des Mörtels. Mit 12 Tafeln. Nr. 234.
- Die Teerfarbstoffe mit besonderer Berücksichtigung der synthetischen Methoden von Dr. Hans Bucherer, Prof. a. d. Kgl. Techn. Hochschule Dresden. Nr. 214.

## Mechanische Technologie.

- Mechanische Technologie** von Geh. Hofrat Prof. A. Lüdtke in Braunschweig.  
2 Bde. Nr. 340, 341.
- Textil-Industrie I:** Spinneret und Zwirneret von Prof. Max Gärtler, Geh. Regierungsrat im Königl. Landesgewerbeamt zu Berlin. Mit 39 Fig. Nr. 184.
- **II:** Weberei, Wirkerei, Posamentiererei, Spitzen- und Gardinenfabrikation und Filzfabrikation von Prof. Max Gärtler, Geh. Regierungsrat im Königl. Landesgewerbeamt zu Berlin. Mit 29 Figuren. Nr. 185.
- **III:** Wäscherei, Bleicherei, Färberei und ihre Hilfsstoffe von Dr. Wilh. Nassot, Lehrer an der Preuß. höh. Fachschule für Textil-Industrie in Krefeld. Mit 28 Figuren. Nr. 186.
- Die Materialien des Maschinenbaues und der Elektrotechnik** von Ingenieur Prof. Herm. Wilda in Bremen. Mit 3 Abbildungen. Nr. 476.
- Das Holz.** Aufbau, Eigenschaften und Verwendung, von Prof. Herm. Wilda in Bremen. Mit 33 Abbildungen. Nr. 459.
- Das autogene Schweiß- und Schneidverfahren** von Ingenieur Hans Riese in Kiel. Mit 30 Figuren. Nr. 499.

## Bibliothek der Ingenieurwissenschaften.

- Das Rechnen in der Technik u. seine Hilfsmittel** (Rechenchieber, Rechentafeln, Rechenmaschinen usw.) von Ingenieur Joh. Eugen Mayer in Karlsruhe i. B. Mit 30 Abb. Nr. 405.
- Materialprüfungswesen.** Einführung in die moderne Technik der Materialprüfung von K. Remmler, Diplom-Ingenieur, ständ. Mitarbeiter am Kgl. Materialprüfungsamt zu Groß-Lichterfelde. I: Materialeigenschaften. — Festigkeitsversuche. — Hilfsmittel für Festigkeitsversuche. Mit 58 Figuren. Nr. 311.
- **II:** Metallprüfung und Prüfung von Hilfsmaterialien des Maschinenbaues. — Baumaterialprüfung. — Papierprüfung. — Schmiermittelprüfung. — Einiges über Metallographie. Mit 31 Figuren. Nr. 312.
- Metallographie.** Kurze, gemeinschaftliche Darstellung der Lehre von den Metallen und ihren Legierungen, unter besonderer Berücksichtigung der Metallmikroskopie von Prof. E. Henn und Prof. O. Bauer am Kgl. Materialprüfungsamt (Groß-Lichterfelde) der Kgl. Technischen Hochschule zu Berlin. I: Allgemeiner Teil. Mit 45 Abbildungen im Text und 5 Lichtbildern auf 3 Tafeln. Nr. 432.
- **II:** Spezieller Teil. Mit 49 Abbildungen im Text und 37 Lichtbildern auf 19 Tafeln. Nr. 433.
- Statik. I:** Die Grundlehren der Statik starrer Körper von W. Hauber, Diplom-Ingenieur. Mit 82 Figuren. Nr. 178.
- **II:** Angewandte Statik. Mit 61 Figuren. Nr. 179.
- Festigkeitslehre** von W. Hauber, Diplom-Ingenieur. Mit 56 Figuren. Nr. 288.
- Aufgabensammlung zur Festigkeitslehre mit Lösungen** von R. Haren, Diplom-Ingenieur in Mannheim. Mit 42 Figuren. Nr. 491.
- Hydraulik** v. W. Hauber, Diplom-Ingenieur in Stuttgart. Mit 44 Fig. Nr. 397.
- Geometrisches Zeichnen** von H. Beder, Architekt und Lehrer an der Bauerschule in Magdeburg, neubearbeitet von Professor J. Bonderlinn in Münster. Mit 290 Figuren und 23 Tafeln im Text. Nr. 58.
- Schattenkonstruktionen** von Prof. J. Bonderlinn in Münster. Mit 114 Fig. Nr. 236.
- Parallelperspektive.** Rechtwinklige und schiefwinklige Aronometrie von Prof. J. Bonderlinn in Münster. Mit 121 Figuren. Nr. 260.

- Zentral-Perspektive** von Architekt Hans Freyberger, neubearbeitet von Prof. J. Sonderlinn, Dir. d. Kgl. Baugewerkschule, Münster i. W. Mit 132 Figuren. Nr. 57.
- Technisches Wörterbuch**, enthaltend die wichtigsten Ausdrücke des Maschinenbaues, Schiffbaues und der Elektrotechnik von Erich Krebs in Berlin.
- I. Teil: Deutsch-Englisch. Nr. 395.
- II. Teil: Englisch-Deutsch. Nr. 396.
- III. Teil: Deutsch-Französisch. Nr. 453.
- IV. Teil: Französisch-Deutsch. Nr. 454.
- Elektrotechnik**. Einführung in die moderne Gleich- und Wechselstromtechnik von J. Herrmann, Professor an der Königlich Technischen Hochschule Stuttgart. I: Die physikalischen Grundlagen. Mit 42 Fig. u. 10 Tafeln. Nr. 196.
- II: Die Gleichstromtechnik. Mit 103 Figuren und 16 Tafeln. Nr. 197.
- III: Die Wechselstromtechnik. Mit 126 Fig. u. 16 Taf. Nr. 198.
- Die elektrischen Meßinstrumente**. Darstellung der Wirkungsweise der gebräuchlichsten Meßinstrumente der Elektrotechnik und kurze Beschreibung ihres Aufbaues von J. Herrmann, Prof. an der Königl. Techn. Hochschule Stuttgart. Mit 195 Fig. Nr. 477.
- Radioaktivität** von Chemiker Wilh. Frommel. Mit 18 Abbildungen. Nr. 317.
- Die Gleichstrommaschine** von E. Ringbrunner, Ingenieur u. Dozent für Elektrotechnik a. d. Municipal School of Technology in Manchester. Mit 78 Fig. Nr. 257.
- Ströme und Spannungen in Starkstromnetzen** von Diplom-Elektroingenieur Josef Herzog in Budapest u. Prof. Feldmann in Delft. Mit 68 Fig. Nr. 456.
- Die elektrische Telegraphie** von Dr. Ludwig Kellstab. Mit 19 Figuren. Nr. 172.
- Das Fernsprechwesen** v. Dr. Ludw. Kellstab in Berlin. Mit 47 Fig. u. 1 Taf. Nr. 155.
- Vermessungskunde** von Dipl.-Ing. Oberlehrer P. Werkmeister. 2 Bändchen. Mit 255 Abbildungen. Nr. 468, 469.
- Maurer- u. Steinhauerarbeiten** von Prof. Dr. phil. u. Dr.-Ing. Eduard Schmitt in Darmstadt. 3 Bändchen. Mit vielen Abbildungen. Nr. 419—421.
- Zimmerarbeiten** von Carl Opitz, Oberlehrer an der kais. Technischen Schule in Straßburg i. E. I: Allgemeines, Balkenlagen, Zwischendecken und Deckenbildungen, hölzerne Fußböden, Fachwerkwände, Hänge- und Sprengwerke. Mit 169 Abbildungen. Nr. 489.
- II: Dächer, Wandbekleidungen, Stmschalungen, Block-, Bohlen- und Bretterwände, Säune, Türen, Tore, Tribünen und Vaugerüste. Mit 167 Abbildungen. Nr. 490.
- Eisenkonstruktionen im Hochbau**. Kurzgefaßtes Handbuch mit Beispielen von Ingenieur Karl Schindler in Weihen. Mit 115 Figuren. Nr. 322.
- Der Eisenbetonbau** von Reg.-Baumeister Karl Köhle in Berlin-Steglitz. Mit 77 Abbildungen. Nr. 349.
- Heizung und Lüftung** von Ingenieur Johannes Körting, Direktor der Akt.-Ges. Gebrüder Körting in Düsseldorf. I: Das Wesen und die Berechnung der Heizungs- und Lüftungsanlagen. Mit 31 Figuren. Nr. 342.
- II: Die Ausführung der Heizungs- und Lüftungsanlagen. Mit 195 Fig. Nr. 343.
- Gas- und Wasserinstallationen mit Einschluß der Abortanlagen** von Professor Dr. phil. u. Dr.-Ing. Eduard Schmitt in Darmstadt. Mit 119 Abbild. Nr. 412.
- Das Veranschlagen im Hochbau**. Kurzgefaßtes Handbuch über das Wesen des Kostenanschlages von Emil Beutinger, Architekt B. D. A., Assistent an der Technischen Hochschule in Darmstadt. Mit vielen Figuren. Nr. 385.
- Bauführung**. Kurzgefaßtes Handbuch über das Wesen der Bauführung von Architekt Emil Beutinger, Assistent an der Technischen Hochschule in Darmstadt. Mit 25 Figuren und 11 Tabellen. Nr. 399.

- Die Baukunst des Schulhauses** von Prof. Dr.-Ing. Ernst Bettelein in Darmstadt. I: Das Schulhaus. Mit 38 Abbildungen. Nr. 443.  
 — II: Die Schulräume. — Die Nebenanlagen. Mit 31 Abbildungen. Nr. 444.
- Öffentliche Bade- und Schwimmanstalten** von Dr. Karl Wolff, Stadt-Oberbaurat in Hannover. Mit 50 Fig. Nr. 380.
- Wasserversorgung der Ortschaften** von Dr.-Ing. Rob. Wenrauch, Professor an der Technischen Hochschule Stuttgart. Mit 85 Figuren. Nr. 5.
- Die Kalkulation im Maschinenbau** von Ingenieur H. Bethmann, Dozent am Technikum Altenburg. Mit 61 Abbildungen. Nr. 486.
- Die Maschinenelemente.** Kurzgefaßtes Lehrbuch mit Beispielen für das Selbststudium und den praktischen Gebrauch von Friedrich Barth, Oberingenieur in Nürnberg. Mit 86 Figuren. Nr. 3.
- Metallurgie** von Dr. Aug. Geiß, diplom. Chemiker in München. I. II. Mit 21 Figuren. Nr. 313, 314.
- Eisenhüttenkunde** von A. Krauß, diplomierter Hütteningenieur. I: Das Roheisen. Mit 17 Figuren und 4 Tafeln. Nr. 152.  
 — II: Das Schmiedeeisen. Mit 25 Figuren und 5 Tafeln. Nr. 153.
- Lötrohrprobierkunde.** Qualitative Analyse mit Hilfe des Lötrohres von Dr. Martin Henglein in Freiberg. Mit 10 Figuren. Nr. 483.
- Technische Wärmelehre (Thermodynamik)** von R. Walther und M. Röttinger, Diplom-Ingenieuren. Mit 54 Figuren. Nr. 242.
- Die thermodynamischen Grundlagen der Wärmekraft- und Kältemaschinen** von M. Röttinger, Diplom-Ingenieur in Mannheim. Mit 73 Figuren. Nr. 2.
- Die Dampfmaschine.** Kurzgefaßtes Lehrbuch mit Beispielen für das Selbststudium u. d. prakt. Gebrauch v. Friedr. Barth, Obering., Nürnberg. Mit 48 Fig. Nr. 8.
- Die Dampfessel.** Kurzgefaßtes Lehrbuch mit Beispielen für das Selbststudium u. den prakt. Gebrauch v. Friedr. Barth, Obering., Nürnberg. Mit 67 Fig. Nr. 9.
- Die Gaskraftmaschinen.** Kurzgefaßte Darstellung der wichtigsten Gasmaschinen-Bauarten v. Ingenieur Alfred Kutschke in Halle a. S. Mit 55 Figuren. Nr. 316.
- Die Dampfturbinen, ihre Wirkungsweise und Konstruktion** von Ing. Hermann Wüda, Professor am staatl. Technikum in Bremen. Mit 104 Abb. Nr. 274.
- Die zweckmäßigste Betriebskraft** von Friedrich Barth, Oberingenieur in Nürnberg. I: Einleitung. Dampfkraftanlagen. Verschiedene Kraftmaschinen. Mit 27 Abbildungen. Nr. 224.  
 — II: Gas-, Wasser- und Wind-Kraftanlagen. Mit 31 Abbildungen. Nr. 225.  
 — III: Elektromotoren. Betriebskostentabellen. Graphische Darstellungen. Wahl der Betriebskraft. Mit 27 Abbildungen. Nr. 474.
- Eisenbahnfahrzeuge** von H. Hinenthal, kgl. Regierungsbaumeister und Oberingenieur in Hannover. I: Die Lokomotiven. Mit 89 Abbildungen im Text und 2 Tafeln. Nr. 107.  
 — II: Die Eisenbahnwagen und Bremsen. Mit 56 Abbildungen im Text und 3 Tafeln. Nr. 108.
- Die Hebezeuge, ihre Konstruktion und Berechnung** von Ingenieur Hermann Wüda, Prof. am staatl. Technikum in Bremen. Mit 399 Abbildungen. Nr. 414.
- Pumpen, hydraulische und pneumatische Anlagen.** Ein kurzer Überblick von Regierungsbaumeister Rudolf Bogdt, Oberlehrer an der Königl. höheren Maschinenbauschule in Bosen. Mit 59 Abbildungen. Nr. 290.
- Die landwirtschaftlichen Maschinen** von Karl Walther, Diplom-Ingenieur in Mannheim. 3 Bändchen. Mit vielen Abbildungen. Nr. 407—409.

- Die Pfluchtwerkzeuge von Diplom-Ingenieur P. Itis, Oberlehrer an der Kaiserl. Technischen Schule in Straßburg. Mit 82 Figuren. Nr. 493.
- Nautik. Kurzer Abriss des täglich an Bord von Handelsschiffen angewandten Theils der Schifffahrtskunde. Von Dr. Franz Schulze, Direktor der Navigationschule zu Lübeck. Mit 56 Abbildungen. Nr. 84.

## Bibliothek der Rechts- u. Staatswissenschaften.

- Allgemeine Rechtslehre von Dr. Th. Sternberg, Privatdozent an der Univerf. Lausanne. I: Die Methode. Nr. 169.
- II: Das System. Nr. 170.
- Recht des Bürgerlichen Gesetzbuches. Erstes Buch: Allgemeiner Teil.
- I: Einleitung — Lehre von den Personen und von den Sachen von Dr. Paul Dertmann, Professor an der Universität Erlangen. Nr. 447.
- II: Erwerb und Verlust, Geltendmachung und Schutz der Rechte von Dr. Paul Dertmann, Professor an der Universität Erlangen. Nr. 448.
- Zweites Buch: Schuldrecht. I. Abteilung: Allgemeine Lehren von Dr. Paul Dertmann, Professor an der Universität Erlangen. Nr. 323.
- II. Abteilung: Die einzelnen Schuldverhältnisse von Dr. Paul Dertmann, Professor an der Universität Erlangen. Nr. 324.
- Drittes Buch: Sachenrecht von Dr. F. Kretschmar, Oberlandesgerichtsrat in Dresden. I: Allgemeine Lehren. Besitz und Eigentum. Nr. 480.
- II: Begrenzte Rechte. Nr. 481.
- Viertes Buch: Familienrecht von Dr. Heinrich Tische, Professor an der Univ. Göttingen. Nr. 305.
- Deutsches Handelsrecht von Prof. Dr. Karl Lehmann in Rostock. 2 Bändchen. Nr. 457, 458.
- Das deutsche Seerecht von Dr. Otto Brandis, Oberlandesgerichtsrat in Hamburg. 2 Bände. Nr. 386, 387.
- Postrecht von Dr. Alfred Wolke, Postinspektor in Bonn. Nr. 425.
- Allgemeine Staatslehre von Dr. Hermann Rehm, Prof. an der Universität Straßburg i. E. Nr. 358.
- Allgemeines Staatsrecht von Dr. Julius Hatschel, Prof. an der Universität Göttingen. 3 Bändchen. Nr. 415—417.
- Preussisches Staatsrecht von Dr. Fritz Stier-Somlo, Prof. an der Univerf. Bonn. 2 Teile. Nr. 298, 299.
- Deutsches Zivilprozeßrecht von Professor Dr. Wilhelm Risch in Straßburg i. E. 3 Bände. Nr. 428—430.
- Kirchenrecht von Dr. Emil Sehling, ord. Prof. der Rechte in Erlangen. Nr. 377.
- Das deutsche Urheberrecht an literarischen, künstlerischen und gewerblichen Schöpfungen, mit besonderer Berücksichtigung der internationalen Verträge von Dr. Gustav Rauter, Patentanwalt in Charlottenburg. Nr. 263.
- Der internationale gewerbliche Rechtsschutz von J. Neuberg, Kaiserl. Regierungsrat, Mitglied des Kaiserl. Patentamts zu Berlin. Nr. 271.
- Das Urheberrecht an Werken der Literatur und der Kunst, das Verlagsrecht und das Urheberrecht an Werken der bildenden Künste und der Photographie von Staatsanwalt Dr. J. Schlittgen in Chemnitz. Nr. 361.
- Das Warenzeichenrecht. Nach dem Gesetz zum Schutz der Warenbezeichnungen vom 12. Mai 1894 von J. Neuberg, Kaiserl. Regierungsrat, Mitglied des Kaiserl. Patentamtes zu Berlin. Nr. 360.

- Der unsanftere Wettbewerb von Rechtsanwalt Dr. Martin Wassermann in Hamburg. Nr. 339.
- Deutsches Kolonialrecht von Dr. H. Ebler v. Hoffmann, Professor an der Kgl. Akademie Bosen. Nr. 318.
- Militärstrafrecht von Dr. Max Ernst Mayer, Prof. an der Universität Straßburg i. E. 2 Bände. Nr. 371, 372.
- Deutsche Wehrverfassung von Kriegsgerichtsrat Carl Endres i. Würzburg. Nr. 401.
- Forensische Psychiatrie von Prof. Dr. W. Weygandt, Direktor der Irrenanstalt Friedrichsberg in Hamburg. 2 Bändchen. Nr. 410 u. 411.

## Volkswirtschaftliche Bibliothek.

- Volkswirtschaftslehre von Dr. Carl Johs. Fuchs, Professor an der Universität Tübingen. Nr. 133.
- Volkswirtschaftspolitik von Präsident Dr. R. van der Borcht in Berlin. Nr. 177.
- Gewerbewesen von Dr. Werner Sombart, Professor an der Handelshochschule Berlin. 2 Bände. Nr. 203, 204.
- Das Handelswesen von Dr. Wilh. Lexis, Professor an der Universität Göttingen. I: Das Handelspersonal und der Warenhandel. Nr. 296.
- II. Die Effektenbörse und die innere Handelspolitik. Nr. 297.
- Auswärtige Handelspolitik von Dr. Heinrich Sieveking, Professor an der Universität Zürich. Nr. 245.
- Das Versicherungswesen von Dr. jur. Paul Molzenhauer, Professor der Versicherungswissenschaft an der Handelshochschule Köln. Nr. 262.
- Versicherungsmathematik von Dr. Alfred Loewy, Professor an der Universität Freiburg i. B. Nr. 180.
- Die gewerbliche Arbeiterfrage von Dr. Werner Sombart, Professor an der Handelshochschule Berlin. Nr. 209.
- Die Arbeiterversicherung von Professor Dr. Alfred Manes in Berlin. Nr. 267.
- Finanzwissenschaft von Präsident Dr. R. van der Borcht in Berlin. I. Allgemeiner Teil. Nr. 148.
- II. Besonderer Teil (Steuerlehre). Nr. 391.
- Die Steuersysteme des Auslandes von Geh. Oberfinanzrat O. Schwarz in Berlin. Nr. 426.
- Die Entwicklung der Reichsfinanzen von Präsident Dr. R. van der Borcht in Berlin. Nr. 427.
- Die Finanzsysteme der Großmächte. (Internat. Staats- u. Gemeinde-Finanzwesen.) Von O. Schwarz, Geh. Oberfinanzrat, Berlin. 2 Bde. Nr. 450, 451.
- Soziologie von Prof. Dr. Thomas Alchelis in Bremen. Nr. 101.
- Die Entwicklung der sozialen Frage von Prof. Dr. Ferd. Lönies in Guttin. Nr. 353.
- Armenwesen und Armenfürsorge. Einführung in die soziale Hilfsarbeit von Dr. Adolf Weber, Professor an der Handelshochschule in Köln. Nr. 346.
- Die Wohnungsfrage von Dr. S. Pohle, Professor der Staatswissenschaften zu Frankfurt a. M. I: Das Wohnungswesen in der modernen Stadt. Nr. 495.
- II: Die städtische Wohnungs- und Bodenpolitik. Nr. 496.
- Das Genossenschaftswesen in Deutschland von Dr. Otto Lindeke, Sekretär des Hauptverbandes deutscher gewerblicher Genossenschaften. Nr. 384.

## Theologische und religionswissenschaftliche Bibliothek.

- Die Entstehung des Alten Testaments von Sic. Dr. W. Staerl, Professor an der Universität in Jena. Nr. 272.
- Alttestamentliche Religionsgeschichte von D. Dr. Mag Löhr, Professor an der Universität Breslau. Nr. 292.
- Geschichte Israels bis auf die griechische Zeit von Sic. Dr. J. Benzinger. Nr. 231.
- Landes- u. Volkskunde Palästinas von Lic. Dr. Gustav Hölscher in Halle. Mit 8 Vollbildern und 1 Karte. Nr. 345.
- Die Entstehung d. Neuen Testaments v. Prof. Sic. Dr. Carl Clemen in Bonn. Nr. 285.
- Die Entwicklung der christlichen Religion innerhalb des Neuen Testaments von Prof. Sic. Dr. Carl Clemen in Bonn. Nr. 388.
- Neutestamentliche Zeitgeschichte von Sic. Dr. W. Staerl, Professor an der Universität in Jena. I: Der historische u. kulturgeschichtliche Hintergrund des Urchristentums. Nr. 325.
- II: Die Religion des Judentums im Zeitalter des Hellenismus und der Römerherrschaft. Nr. 326.
- Die Entstehung des Talmuds von Dr. C. Funk in Boskowitz. Nr. 479.
- Abriß der vergleichenden Religionswissenschaft von Prof. Dr. Th. Achelis in Bremen. Nr. 208.
- Die Religionen der Naturvölker im Umriß von Dr. Th. Achelis, weiland Professor in Bremen. Nr. 449.
- Judische Religionsgeschichte von Prof. Dr. Edmund Hardy. Nr. 83.
- Buddha von Professor Dr. Edmund Hardy. Nr. 174.
- Griechische und römische Mythologie von Dr. Hermann Steuding, Rektor des Gymnasiums in Schneeberg. Nr. 27.
- Germanische Mythologie von Dr. E. Mogl, Professor an der Universität Leipzig. Nr. 15.
- Die deutsche Heldensage von Dr. Otto Suttbold Jiriczek, Professor an der Universität Münster. Nr. 32.

## Pädagogische Bibliothek.

- Pädagogik im Grundriß von Professor Dr. W. Rein, Direktor des Pädagogischen Seminars an der Universität in Jena. Nr. 12.
- Geschichte der Pädagogik von Oberlehrer Dr. H. Weimer in Wiesbaden. Nr. 145.
- Schulpraxis. Methodik der Volksschule von Dr. R. Seyfert, Seminarlehrer in Bichopau. Nr. 50.
- Zeichenschule von Professor R. Kimmich in Ulm. Mit 18 Tafeln in Ton-, Farben- u. Golddruck u. 200 Voll- u. Textbildern. Nr. 39.
- Bewegungsspiele von Dr. E. Kohlrausch, Prof. am Kgl. Kaiser-Wilhelms-Gymnasium zu Hannover. Mit 14 Abbildungen. Nr. 96.
- Geschichte des deutschen Unterrichtswesens von Professor Dr. Friedrich Seiler, Direktor des königlichen Gymnasiums zu Ludau. I: Von Anfang an bis zum Ende des 18. Jahrhunderts. Nr. 275.
- II: Vom Beginn des 19. Jahrhunderts bis auf die Gegenwart. Nr. 276.

- Das deutsche Fortbildungsschulwesen nach seiner geschichtlichen Entwicklung und in seiner gegenwärtigen Gestalt von H. Eierds, Direktor der städt. Fortbildungsschulen in Heide i. Holstein. Nr. 392.
- Die deutsche Schule im Auslande von Hans Amrhein, Direktor der deutschen Schule in Lüttich. Nr. 259.
- 

## Bibliothek der Kunst.

- Stilkunde von Prof. Karl Otto Hartmann in Stuttgart. Mit 7 Holzbildern und 195 Textillustrationen. Nr. 80.
- Die Bankunst des Abendlandes von Dr. R. Schäfer, Assistent am Gewerbemuseum in Bremen. Mit 22 Abbildungen. Nr. 74.
- Die Plastik des Abendlandes von Dr. Hans Stegmann, Direktor des Bayr. Nationalmuseums in München. Mit 23 Tafeln. Nr. 116.
- Die Plastik seit Beginn des 19. Jahrhunderts von A. Heilmeyer in München. Mit 41 Holzbildern auf amerikanischem Kunstdruckpapier. Nr. 321.
- Die graphischen Künste v. Carl Kammann, I. I. Lehrer an der I. I. Graphischen Lehr- u. Versuchsanstalt in Wien. Mit zahlreichen Abbild. u. Beilagen. Nr. 75.
- Die Photographie von S. Kessler, Prof. an der I. I. Graphischen Lehr- und Versuchsanstalt in Wien. Mit 4 Tafeln und 52 Abbildungen. Nr. 94.
- 

## Bibliothek der Musik.

- Allgemeine Musiklehre von Professor Stephan Krehl in Leipzig. Nr. 220.
- Musikalische Akustik von Dr. Karl S. Schäfer, Dozent an der Universität Berlin. Mit 35 Abbildungen. Nr. 21.
- Harmonielehre von A. Halm. Mit vielen Notenbeilagen. Nr. 120.
- Musikalische Formenlehre (Kompositionslehre) von Prof. Stephan Krehl. I. II. Mit vielen Notenbeispielen. Nr. 149, 150.
- Kontrapunkt. Die Lehre von der selbständigen Stimmführung von Professor Stephan Krehl in Leipzig. Nr. 390.
- Fuge. Erläuterung und Anleitung zur Komposition derselben von Professor Stephan Krehl in Leipzig. Nr. 418.
- Instrumentenlehre von Musikdirektor Franz Mayerhoff in Chemnitz. I: Text. II: Notenbeispiele. Nr. 437, 438.
- Musikästhetik von Dr. R. Grunsky in Stuttgart. Nr. 344.
- Geschichte der alten und mittelalterlichen Musik von Dr. A. Nöhler. Mit zahlreichen Abbildungen und Musikbeilagen. I. II. Nr. 121, 347.
- Musikgeschichte des 17. u. 18. Jahrhunderts v. Dr. R. Grunsky i. Stuttgart. Nr. 299.
- seit Beginn des 19. Jahrhunderts von Dr. R. Grunsky in Stuttgart. I. II. Nr. 164, 165.
-

## Bibliothek der Land- und Forstwirtschaft.

- Bodenkunde** von Dr. B. Bageler in Königsberg i. Pr. Nr. 455.  
**Ackerbau- und Pflanzenbaulehre** von Dr. Paul Rippert in Berlin und Ernst Langenbed in Bochum. Nr. 232.  
**Landwirtschaftliche Betriebslehre** von Ernst Langenbed in Bochum. Nr. 227.  
**Allgemeine und spezielle Tierzuchtlehre** von Dr. Paul Rippert in Berlin. Nr. 228.  
**Agrikulturchemie I: Pflanzenernährung** von Dr. Karl Grauer. Nr. 329.  
**Das agrikulturchemische Kontrollwesen** v. Dr. Paul Kriehle in Göttingen. Nr. 304.  
**Fischerei und Fischzucht** von Dr. Karl Eckstein, Prof. an der Forstakademie Eberswalde, Abteilungsdirigent bei der Hauptstation des forstlichen Versuchswesens. Nr. 159.  
**Forstwissenschaft** von Dr. Ad. Schwappach, Prof. an der Forstakadem. Eberswalde, Abteilungsdirigent bei der Hauptstation d. forstlichen Versuchswesens. Nr. 106.  
**Die Nadelhölzer** von Prof. Dr. F. W. Reger in Charandt. Mit 85 Abbildungen, 5 Tabellen und 3 Karten. Nr. 355.

## Handelwissenschaftliche Bibliothek.

- Buchführung in einfachen und doppelten Posten** von Prof. Robert Stern, Oberlehrer der Öffentlichen Handelslehranstalt und Dozent der Handelshochschule zu Leipzig. Mit Formulare. Nr. 115.  
**Deutsche Handelskorrespondenz** von Prof. Th. de Beaug, Offizier de l'Instruction Publique, Oberlehrer a. D. an der Öffentlichen Handelslehranstalt und Lektor an der Handelshochschule zu Leipzig. Nr. 182.  
**Französische Handelskorrespondenz** von Professor Th. de Beaug, Offizier de l'Instruction Publique, Oberlehrer a. D. an der Öffentlichen Handelslehranstalt und Lektor an der Handelshochschule zu Leipzig. Nr. 183.  
**Englische Handelskorrespondenz** von E. E. Whitfield, M. A., Oberlehrer an King Edward VII Grammar School in Kings Lynn. Nr. 237.  
**Italienische Handelskorrespondenz** von Professor Alberto de Beaug, Oberlehrer am königlichen Institut S. Annunziata zu Florenz. Nr. 219.  
**Spanische Handelskorrespondenz** v. Dr. Alfredo Nadal de Marizcurrena. Nr. 295.  
**Russische Handelskorrespondenz** von Dr. Th. v. Kawrasky in Leipzig. Nr. 315.  
**Kaufmännisches Rechnen** von Prof. Richard Just, Oberlehrer an d. Öffentlichen Handelslehranstalt der Dresdener Kaufmannschaft. 3 Bde. Nr. 139, 140, 187.  
**Warenkunde** von Dr. Karl Hassad, Professor an der Wiener Handelsakademie.  
I: Unorganische Waren. Mit 40 Abbildungen. Nr. 222.  
— II: Organische Waren. Mit 36 Abbildungen. Nr. 223.  
**Drogenkunde** von Rich. Dorfsteiwitz in Leipzig und Georg Ottersbach in Hamburg. Nr. 413.  
**Maß-, Münz- und Gewichtswesen** von Dr. Aug. Blind, Professor an der Handelsschule in Köln. Nr. 283.  
**Technik des Bankwesens** von Dr. Walter Conrad in Berlin. Nr. 484.  
**Das Wechselwesen** von Rechtsanwalt Dr. Rudolf Mothes in Leipzig. Nr. 103.

☛ Siehe auch „Volkswirtschaftliche Bibliothek“. Ein ausführliches Verzeichnis der außerdem im Verlage der G. J. Göschen'schen Verlagsbuchhandlung erschienenen handelswissenschaftlichen Werke kann durch jede Buchhandlung kostenfrei bezogen werden.

# Militär- und marinewissenschaftliche Bibliothek.

- Das moderne Feldgeschütz. I: Die Entwicklung des Feldgeschützes seit Einführung des gezogenen Infanteriegewehrs bis einschließlich der Erfindung des rauchlosen Pulvers, etwa 1850—1890, v. Oberstleutnant B. Heydenreich, Militärlehrer an der Militärtechn. Akademie in Berlin. Mit 1 Abbild. Nr. 306.
- II: Die Entwicklung des heutigen Feldgeschützes auf Grund der Erfindung des rauchlosen Pulvers, etwa 1890 bis zur Gegenwart, von Oberstleutnant B. Heydenreich, Militärlehrer an der Militärtechn. Akademie in Berlin. Mit 11 Abbildungen. Nr. 307.
- Die modernen Geschütze der Fußartillerie. I: Vom Auftreten der gezogenen Geschütze bis zur Verwendung des rauchschwachen Pulvers 1850—1890 von Nummenhoff, Major beim Stabe des Fußartillerie-Regiments Generalfeldzeugmeister (Brandenburgisches Nr. 3). Mit 50 Textbildern. Nr. 334.
- II: Die Entwicklung der heutigen Geschütze der Fußartillerie seit Einführung des rauchschwachen Pulvers 1890 bis zur Gegenwart. Mit 33 Textbildern. Nr. 362.
- Die Entwicklung der Handfeuerwaffen seit der Mitte des 19. Jahrhunderts und ihr heutiger Stand von G. Wzodek, Oberleutnant im Inf.-Regt. Freiherr Güller von Gärtringen (4. Posenisches) Nr. 59 und Assistent der Königl. Gewehrprüfungskommission. Mit 21 Abbildungen. Nr. 366.
- Militärstrafrecht von Dr. Max Ernst Mayer, Prof. an der Universität Straßburg i. E. 2 Bände. Nr. 371, 372.
- Deutsche Wehrverfassung von Karl Endres, Kriegsgerichtsrat bei dem Generalkommando des kgl. bayr. II. Armeekorps in Würzburg. Nr. 401.
- Geschichte des Kriegswesens von Dr. Emil Daniels in Berlin. I: Das antike Kriegswesen. Nr. 488.
- II: Das mittelalterliche Kriegswesen. Nr. 498.
- Die Entwicklung des Kriegsschiffbaues vom Altertum bis zur Neuzeit. I. Teil: Das Zeitalter der Ruderschiffe und der Segelschiffe für die Kriegsführung zur See vom Altertum bis 1840. Von Eard Schwarz, Geh. Marinebaurat u. Schiffbau-Direktor. Mit 32 Abbildungen. Nr. 471.
- Die Seemacht in der deutschen Geschichte von Wirlk. Admtralitätsrat Dr. Ernst von Halle, Prof. an der Universität Berlin. Nr. 370.

## Verschiedenes.

### Bibliotheks- und Zeitungswesen.

- Bolsbibliotheken (Bücher- und Lesehallen), ihre Einrichtung und Verwaltung von Emil Jaeschke, Stadtbibliothekar in Elberfeld. Nr. 332.
- Das deutsche Zeitungswesen von Dr. Robert Brunhuber. Nr. 400.
- Das moderne Zeitungswesen (System der Zeitungslehre) von Dr. Robert Brunhuber. Nr. 320.
- Allgemeine Geschichte des Zeitungswesens von Dr. Ludwig Salomon in Jena. Nr. 351.

## Hygiene, Medizin und Pharmazie.

- Bewegungsspiele** von Dr. E. Kohlrausch, Prof. am Kgl. Kaiser-Wilhelms-Gymnasium zu Hannover. Mit 15 Abbildungen. Nr. 96.
- Der menschliche Körper, sein Bau und seine Tätigkeiten**, von E. Rehmann, Oberschulrat in Karlsruhe. Mit Gesundheitslehre von Dr. med. F. Seiler. Mit 47 Abbildungen und 1 Tafel. Nr. 18.
- Ernährung und Nahrungsmittel** von Oberstabsarzt Prof. Dr. Bischoff in Berlin. Mit 4 Figuren. Nr. 464.
- Die Infektionskrankheiten und ihre Verhütung** von Stabsarzt Dr. W. Hoffmann in Berlin. Mit 12 vom Verfasser gezeichneten Abbildungen und einer Fiebertafel. Nr. 327.
- Tropenhygiene** von Med.-Rat Prof. Dr. Nocht, Direktor des Institutes für Schiffs- u. Tropenkrankheiten in Hamburg. Nr. 369.
- Die Hygiene des Städtebaus** von H. Chr. Rußbaum, Prof. an der Techn. Hochschule in Hannover. Mit 30 Abbildungen. Nr. 348.
- Die Hygiene des Wohnungswesens** von H. Chr. Rußbaum, Prof. an der Techn. Hochschule in Hannover. Mit 20 Abbildungen. Nr. 363.
- Gewerbehygiene** von Geh. Medizinalrat Dr. Roth in Potsdam. Nr. 350.
- Pharmakognosie.** Von Apotheker F. Schmitthenner, Assistent am Botan. Institut der Technischen Hochschule Karlsruhe. Nr. 251.
- Toxikologische Chemie** von Privatdozent Dr. E. Mannheim in Bonn. Mit 6 Abbildungen. Nr. 465.
- Drogenkunde** von Rich. Dorstewitz in Leipzig u. Georg Ottersbach in Hamburg. Nr. 413.

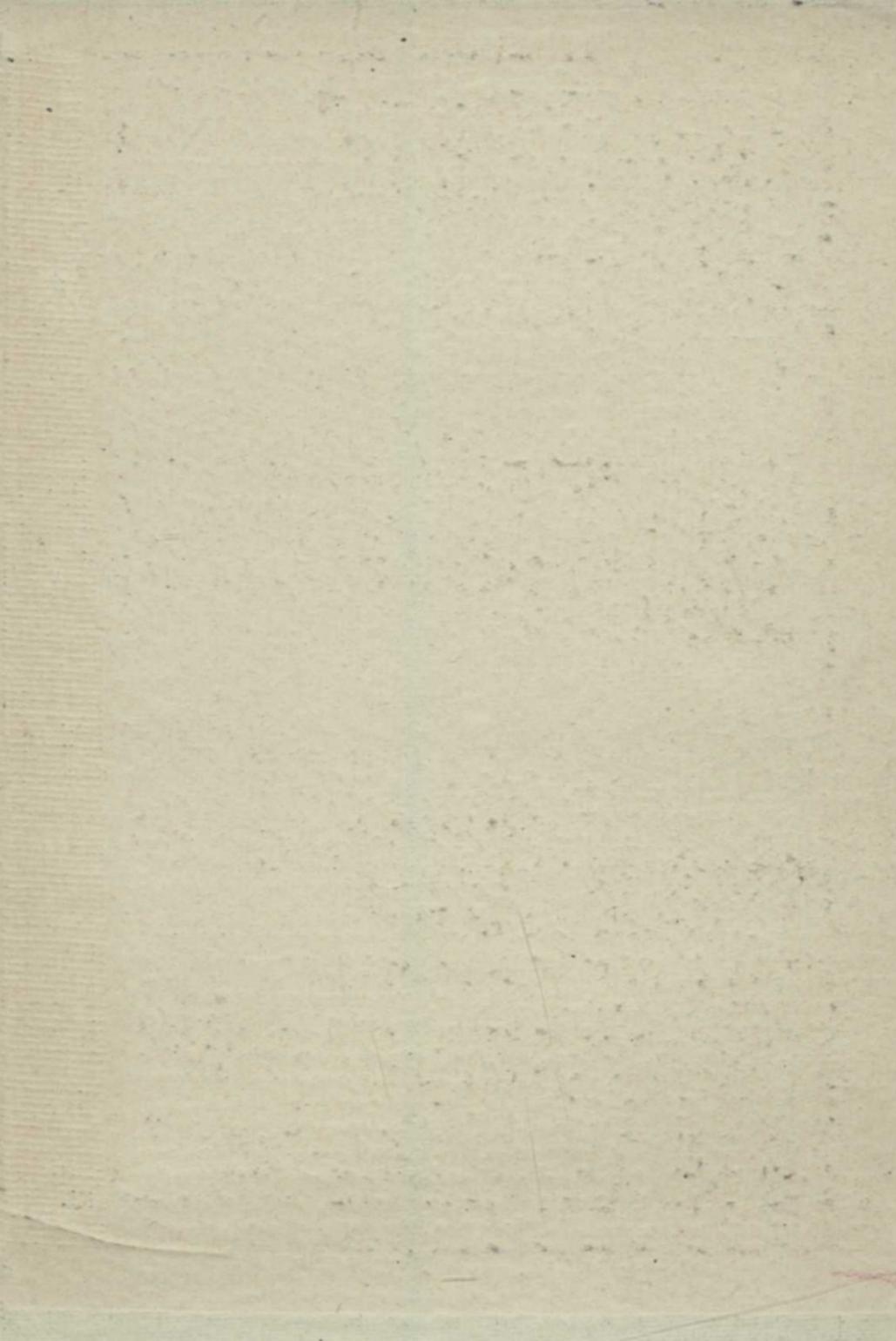
## Photographie.

- Die Photographie.** Von H. Kessler, Prof. an der k. k. Graphischen Lehr- und Versuchsanstalt in Wien. Mit 4 Taf. und 52 Abbild. Nr. 94.

## Stenographie.

- Stenographie nach dem System von F. X. Gabelsberger** von Dr. Albert Schramm, Landesamtsassessor in Dresden. Nr. 246.
- Die Redeschrift des Gabelsberger'schen Systems** von Dr. Albert Schramm, Landesamtsassessor in Dresden. Nr. 368.
- Lehrbuch der Vereinfachten Deutschen Stenographie (Einig.-System Stolze-Schrey) nebst Schlüssel, Vefestücken und einem Anhang** von Dr. Amsel, Studienrat des Kadettenkorps in Bensberg. Nr. 86.
- Redeschrift. Lehrbuch der Redeschrift des Systems Stolze-Schrey nebst Kürzungsbeispielen, Vefestücken, Schlüssel und einer Anleitung zur Steigerung der stenographischen Fertigkeit** von Heinrich Dröse, aml. bad. Landtagsstenographen in Karlsruhe i. B. Nr. 494.

☛ Weitere Bände sind in Vorbereitung. Neueste Verzeichnisse sind jederzeit unberechnet durch jede Buchhandlung zu beziehen. ☛





BIBLIOTEKA GŁÓWNA

352316 L/1

