



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

## **Die Spät-Renaissance**

Kunstgeschichte der europäischen Länder von der Mitte des 16. bis zum  
Ende des 18. Jahrhunderts

**Ebe, Gustav**

**Berlin, 1886**

Vorwort.

---

[urn:nbn:de:hbz:466:1-79927](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-79927)

## VORWORT.

---

Beschäftigt man sich eingehend mit der Kunstgeschichte der letztvergangenen Jahrhunderte, mit den Stilepochen der sogenannten Spätrenaissance, so wird man bald einer unbequemen Eigenschaft des Stoffs gewahr, seiner ungeheueren Ausdehnung. In Wahrheit bedecken die Monumente dieser Zeit den Boden Europas und füllen die Museen, und sogar über die neu entdeckten Kontinente haben sich seitdem dieselben Stilformen verbreitet. Der Umfang der Spätrenaissance gegenüber dem anderer Stilperioden verhält sich wie das weite Meer gegen die darin vorkommenden Inseln.

Es ist auch kaum denkbar, dass es heute Jemand giebt, der das gesamte Kunstgebiet der Spätrenaissance soweit beherrscht, um eine vollständige Geschichte dieser von der Mitte des 16. Jahrhunderts bis zum Ende des 18. dauernden Kunstperiode, welche den längsten Theil der nationalen Renaissance-epochen aller europäischen Völker einschliesst, schreiben zu können; denn obgleich bereits manche die Monumentenkunde und besonders die Malerei dieser Zeit betreffenden Einzelstudien vorliegen, so giebt es doch noch mehr Lücken als angebaute Stellen, und es wird noch der Anstrengungen Vieler bedürfen, um das Fehlende zu ergänzen.

Wenn ich dennoch die vorliegende Arbeit nicht als Uebersicht, sondern als «Kunstgeschichte» bezeichnet habe, so wird dies allenfalls durch den Umstand gerechtfertigt, dass es heute möglich ist, mindestens eine erschöpfende Schilderung der zahlreichen Stilveränderungen zu geben, welche das reiche Kunstschaffen dieses zwei und ein halbes Jahrhundert umfassenden Zeitraums umschliesst, obgleich auf die Vollständigkeit des archäologischen Materials verzichtet werden musste. Es ist zu hoffen, dass auch eine solche Arbeit wie die gebotene, nützlich werden kann; und zwar durch die hiermit bewirkte Klärung in der Abgrenzung und Bezeichnung der Stilepochen, die um so mehr Noth thut, seit man davon zurückgekommen ist, in falscher und übereilter Weise die Phrase vom Verfall der Künste ganz allgemein auf eine so lange Zeitfolge anzuwenden. Man hat jetzt erkannt, dass es zu jeder Zeit ein dem Zeitgeiste entsprechendes Kunstideal höherer oder niederer Ordnung gab und



dass die Kunst auf ihrer Höhe stand, wenn es ihr gelang, ein solches Ideal monumental zu verkörpern.

Wenn wir heute nicht mehr in diesem oder jenem historisch-klassischen Stile eine allgemein gültige Musterschablone suchen, sondern fragen: «Was hat jede Nation an ihrem Theile in der Gestaltung des künstlerischen Gedankens geleistet, und welches sind die Eigenthümlichkeiten der Volksphantasie in jedem Abschnitte der Kunstentwicklung?» —, so tritt die Nöthigung von selbst heran, auf ein Studium der Spätrenaissance einzugehen. Man kann sogar behaupten, dass trotz der in der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts üblichen theoretischen Verdammung der Spätrenaissanceformen, doch kein neuerer Künstler praktisch im Stande gewesen ist, sich von der Nachfolge der Spätrenaissance frei zu halten. Für Malerei und Skulptur wird dies Niemand bestreiten wollen, aber es gilt auch für die Architektur.

Was meinen Beruf zur vorliegenden Arbeit anbetrifft, so bin ich deswegen etwas in Zweifel, und kann nur die Vorliebe für das Studium der Spätrenaissance, zu der mich meine Thätigkeit als Architekt geführt hat, zu meinen Gunsten geltend machen. Allerdings sollte wohl Jeder, Kunstgelehrter oder Künstler, der zum Verständniss der historischen Monumente gelangen will, in Mitten der Kunst der Gegenwart stehen; denn wie kann man hoffen das Vergangene zu erkennen, wenn man nicht einmal das Gegenwärtige versteht? — In demselben Sinne kann man mit Hamann sagen: «Das Zukünftige bestimmt das Gegenwärtige und dieses das Vergangene». Ganz dem entsprechend erscheint alles Erkennen in Sachen der Kunst in einen Zirkel eingeschlossen; denn erst die sich an die Erscheinungen der Gegenwart knüpfende Folge entscheidet, ob dieselben mehr als eine vorübergehende Tagesmode bedeuten, und ebenso deutet das heute Geschaffene rückwärts und verleiht erst gewissen Gebilden den Charakter von Schöpfungswerken. Wie oft auch vor den Werken der Gegenwart die zunächst unlösbare Frage auf, ob sie das Ende einer Reihe oder den Anfang einer neuen Entwicklungsfolge bedeuten? Und diese Erwägung ist es auch, welche die Grenze der Zeit bestimmt, bis wohin überhaupt Kunstgeschichte geschrieben werden kann denn da, wo noch die Folge mangelt, ist nur eine Kunstchronik möglich, ohne die tiefere Kritik der Geschichte.

Vergegenwärtigt man sich die an eine moderne Kunstgeschichte zu stellenden Forderungen, so erscheint das Ziel schwer zu erreichen, denn eine solche müsste nicht nur die genaue Kunde von den Monumenten, bezüglich ihrer Formen, der Entstehungszeit, und der Wirkung auf spätere Schöpfungen zu geben wissen, mit möglichster Vermeidung des meist schiefen Schematisirens und Systematisirens, sondern vor allem den Nachweis führen für das



Keimen und Weiterbilden des Neuen von einem Meister zum andern. Nur das gründlichste Erforschen und Klarlegen des persönlichen Elements vermöchte über die inneren Vorgänge des modernen Kunstschaffens eine wahre Aufklärung zu verschaffen. Wirklich kann man beobachten, dass zur Zeit einer Stilveränderung sich jedesmal eine grosse Künstlerindividualität des gesammten Könnens einer Epoche bemächtigt und dasselbe auf seine Weise gesteigert und fortgebildet zu gebrauchen weiss. Nur eine derart potenzierte Kraft bringt das Neue hervor und genügt in sich unbewusst den Forderungen ihrer Zeit, sowohl den rein geistigen Zielen der Volksphantasie, als den von praktischer Seite andrängenden Zwecken. Von solchen Meistern gehen die Schöpfungswerke aus, welche einen allgemein gültigen Typus auf lange Zeit feststellen, und ebenso die Erfindung der neuen Kunstgattungen, welche der Idealisierung bisher unbekannte Gebiete erschliessen. An diese persönlichen Mittelpunkte knüpft sich dann — unter günstigen, die Dauer verbürgenden politischen Verhältnissen — eine Schule, das heisst: ein grösserer Kreis von Nachfolgern, welche das gegebene Neue in seiner ganzen Breite entwickeln und erschöpfen, bis wieder von anderer Seite ein frischer Anstoss erfolgt. Aber so regelmässig, wie eine einfach aufeinander folgende Reihe von Impulsen, verläuft die Entwicklungsgeschichte nicht einmal, denn die Zeitgenossenschaft mehrerer selbstständiger Meister, die hierdurch bedingte Begegnung und Durchkreuzung verschiedener Richtungen, bringt eine reiche Mannigfaltigkeit in das Bild und diese steigert sich, je näher der Neuzeit, desto mehr zu unlösbarer Verwirrung, bis es endlich heute kaum noch Schulen und Schüler giebt, weil Jeder, berufen oder unberufen, seine eigene Individualität zur Geltung bringen will. Allerdings müsste man, um eine Kunstgeschichte mit voller Berücksichtigung der durch persönliche Einflüsse hervorgerufenen Richtungen schreiben zu können, ein kolossales Material beherrschen; es wäre nöthig, mindestens die bedeutendsten in jeder Epoche wirkenden Künstler nach ihrer Entwicklung, dem Masse ihres Talents und den auf sie wirkenden fremden Einflüssen schätzen zu können; erst dann könnte es gelingen festzustellen, woher die einzelnen Anstösse zur Umbildung der Kunstformen gekommen sind. Indess ist das archäologische Wissen, selbst für die näher liegenden Perioden, noch lange nicht ausreichend genug, um diese Art der Schilderung möglich zu machen. Vorläufig würde eine Kunstgeschichte, welche sich streng darauf beschränken wollte, nur das unumstösslich Beglaubigte vorzutragen, sehr dürftig und lückenhaft ausfallen; und deshalb sind noch immer Schlussfolgerungen nöthig, welche aus Analogien und Wahrscheinlichkeitsgründen hergenommen sind. Es mag hierzu nur noch bemerkt werden, dass die ältere gewissermassen unpersönliche Methode



leicht im Hypothetischen zu weit geht, und dass dies für die frühen Epochen der Kunstgeschichte offenbar der Fall gewesen ist.

Den Hauptinhalt der Kunstperiode, um die es sich im Vorliegenden handelt, bildet der Kampf der nationalen Regungen mit der bewusst und unbewusst andringenden Ueberlieferung der Antike. Dieser dramatische Verlauf ist es, der in seinen wechselnden Zuständen zur Anschauung gebracht werden soll, und zwar möglichst vorurtheilsfrei, mit möglichst gleichmässiger Vertheilung von Luft und Licht für jede der streitenden Richtungen. Diesem Grundsatz der Objektivität zu Folge ist jedes Werk als Kunstleistung anzuerkennen, welches die Eigenthümlichkeit einer Zeit prägnant und in sich vollendet zur Erscheinung bringt; und nur die an sich geistig inhaltslosen, oder in der Ausführung unter dem Mass des Monumentalen bleibenden Werke, dürfen als sichere Beweise des Verfalls angesehen werden und haben keinen Anspruch auf Duldung im Tempel der Kunst. Was die für die vorliegende Arbeit gewählte Anordnung des Stoffes anbelangt, so ergibt sich dieselbe aus der Erkenntniss, dass seit der Erfindung des Buchdrucks, des Holzschnitts und des Kupferstichs alle Stilbewegungen einen gemeinsam europäischen Charakterzug tragen, wenn auch mit beträchtlichen nationalen Unterschieden. Um die stattfindenden Uebertragungen bequem und ohne unnütze Wiederholungen wiedergeben zu können, sind die der Zeit nach gleichlaufenden Stilepochen der verschiedenen Völker nebeneinander gestellt; und es schien eine solche synchronistische Gliederung um so mehr erforderlich, als sich nun jede geistige Bewegung mit blitzartiger Schnelle über ganz Europa fortpflanzt. Der Wechsel in den Machtverhältnissen und Abgrenzungen der Staatengruppen musste wenigstens skizzenhaft berührt werden, denn unverkennbar geht die politische Führerrolle eines Volkes mit seiner künstlerischen parallel, und die Bildung einer Schule erfolgt immer nur dann, wenn ihre ungestörte Entfaltung durch eine sichere, den Wohlstand hervorrufende Dauer der sozialen Zustände verbürgt wird. Aber auch die schöne Litteratur war in ihren HAUPTERSCHEINUNGEN zu berücksichtigen, weil die geistige Strömung einer Zeit, die Richtung ihres Ideals, sich in der Regel zuerst in den Dichtwerken ausdrückt. Litteratur und bildende Kunst erklären sich gegenseitig, müssen als nebeneinandergelungene Resultate der geistigen Arbeit auf verschiedenen Gebieten aufgefasst werden und wenn ein Werk der bildenden Kunst merklich den Geist seiner Zeit widerspiegelt, so muss sich die besondere Art desselben auch in der gleichzeitigen Litteratur wiederfinden. Schliesslich ist neben den allgemein-politischen, die Machtverhältnisse der Staaten betreffenden Umständen und den ebenso allgemeinen, das kulturhistorische Element darstellenden litterarischen Richtungen, aus denen beiden die bildende Kunst ihre Nahrung zieht, auch allemal die spezielle Kunstlitte-



ratur wichtig und zwar in doppelter Weise. Einmal giebt die archäologische Forschung und das durch dieselbe vermittelte Bekanntwerden der vergessenen Kunstwerke früherer Zeiten sehr oft den Anstoss zu einer ganz neuen Belebung der Kunstwelt; dann zweitens sichern die gleichzeitigen Publikationen des Neugeschaffenen — man braucht nur an die Arbeiten der Kupferstecher und Kleinmeister zu denken — dem Neuen erst die rechte Verbreitung und Wirkung, machen die Schule und helfen den allgemein europäischen Kunstcharakter der Epoche begründen, von dem oben die Rede war.

Die nachstehende Geschichte der Spätrenaissancekunst, von dem Anfange ihrer Entwicklung ab, welcher Punkt durch das Auftreten Michelangelo's näher bestimmt wird, obgleich sich dahin gehörige Formen bereits etwas früher in Italien zeigen, bis zu ihrem Ende am Schlusse des 18. Jahrhunderts, welches wieder durch das Auftreten der David'schen neuklassischen Schule in Frankreich bezeichnet wird, soll sich gleichmässig auf alle Zweige der monumentalen Kunst erstrecken; in erster Linie auf die Baukunst, welche in ihren Werken gleichsam das feste Knochengerüst abgiebt, dann aber auch auf Malerei und Skulptur, welche selbst, soweit sie mit der Architektur eng vereinigt auftreten, nicht blos schmückende Zuthaten sind, sondern den Stilcharakter der Bauten vollenden helfen, und sogar öfter für sich allein in einer ganzen Epoche des Stils die Führerrolle im Ausdrucke der Ideen übernehmen. Es findet immer eine enge Wechselwirkung zwischen den drei Zweigen der bildenden Kunst statt, sie alle zusammen bilden erst das Kunstganze; und es geschieht stets auf Kosten der Verständlichkeit, wenn man versucht, den einen oder den anderen Theil für sich zu behandeln. Allerdings hat nicht minder jeder Kunstzweig sein ureigenes Gebiet, für welches der Zusammenhang mit den Schwesterkünsten ganz aufgehoben erscheint, wie dies in der Malerei mit den Tafelbildern, in der Skulptur mit den sogenannten Kabinetsfiguren der Fall ist. Für die vorliegende Arbeit konnte es nun zweifelhaft erscheinen, ob diese alleinständigen Kunsterzeugnisse im strengen Sinne zur Monumentalkunst zu rechnen und hier aufzuführen wären? In der That musste aber, schon der kolossalen Breite des Stoffes wegen, eine Einschränkung auf das Nothwendigste stattfinden; obgleich andererseits nicht vergessen werden durfte, dass die letzten wichtigsten Konsequenzen des Kunstschaffens sich zumeist in diesen vom Ganzen abgelösten Werken ergeben und oft von bedeutender Rückwirkung auf die Monumentalkunst sind. — Der Dekoration, diesem gewissermassen neutralen Schaffensgebiete, auf dem wieder alle bildenden Künste zu einem Akkord zusammenklingen, konnte ein besonderer Platz der Besprechung nicht vorenthalten werden, umsomehr als die Stilarten der Spätrenaissance, besonders auf dem Spezialgebiete der Architektur, mehr als früher die Eigenthüm-



lichkeit zeigen, dass ihre Charakteristik stärker von den dekorativen Elementen, als von den Veränderungen in der Raumbildung und der Gestaltung des äusseren Aufbaues abhängig wird.

Die wichtigsten Stilveränderungen in der Architektur knüpfen sich vor dem Beginn der Renaissance an den Kirchenbau, aber dies Verhältniss ändert sich besonders in der Spätrenaissance zu Gunsten des Profanbaues. In Italien bringt zwar die erste Epoche der Spätrenaissance und noch mehr der ausgebildete Barockstil immer noch neue Kirchenreformen hervor, doch ist dies in den nordischen Ländern weniger der Fall. Hier herrschen noch lange die mittelalterlichen Ueberlieferungen, und später werden auch nur die in Italien ausgebildeten Formen ohne bedeutende Veränderungen übertragen. Ueberhaupt ist der Kirchenbau die schwache Seite der gesamten Spätrenaissanceperiode, wenn man von der absoluten Grösse und imposanten Raumentwicklung der entstehenden Monumente absieht. Die allgemeine Richtung der Zeit und der allgemein gesteigerte Wohlstand nehmen das Kunstschaffen mehr für den profanen Prachtbau und die Ausstattung desselben mit Bildern und Skulpturen in Anspruch. Im engen Zusammenhange mit dieser modernen, für die feineren Bedürfnisse des weltlichen Lebens arbeitenden Kunst steht der grossartige Aufschwung des Kunstgewerbes in dieser Epoche; und die auf diesem Felde geschaffenen Typen und gemachten Erfindungen mussten selbstverständlich ebenfalls in der Kunstgeschichte dieser Periode geschildert werden.

Wie schon erwähnt, bedarf die Abgrenzung und Benennung der Stilepochen noch durchweg der Klärung. Die mannigfachen, innerhalb des langen Zeitraums von mehr als zwei Jahrhunderten vorkommenden stilistischen Um- und Neubildungen lassen sich nicht in wenigen Rubriken unterbringen. In der Hauptsache machen sich allerdings zwei grosse Abschnitte bemerkbar: Während des ersten hat Italien die Führerrolle für ganz Europa übernommen, und deshalb muss die Benennung und Eintheilung der Stilstufen, bis etwa um 1680, auf Grund der italienischen Entwicklung erfolgen und hieran die Kunst der übrigen Länder angeschlossen werden. Dagegen wird im zweiten Hauptabschnitte, von der Regierung Ludwig's XIV. ab, oder schon etwas früher, seit Richelieu, Frankreich die tonangebende Macht; und diesem Verhältnisse entsprechend sind dann die Unterabtheilungen und die Benennungen desselben von der französischen Kunst herzuleiten, obgleich jetzt mehr als im ersten Abschnitte eine Durchkreuzung seitens verhältnissmässig selbstständiger deutscher und englischer Stilschattirungen stattfindet. Die Benennungen der Stilepochen, soweit sie erst vom Verfasser versucht sind, können selbstverständlich nur Vorschläge sein. Die Franzosen haben ihre Stilveränderungen an die Namen ihrer Könige geknüpft und hiermit einigermassen



fixirt, auch in England hat eine ähnliche Art der Benennung Platz gegriffen; dagegen haben besonders in Deutschland die politisch zerfahrenen Verhältnisse, die wechselnden und nebeneinander gehenden Machtcentren, eine derartige einheitliche Bezeichnung nicht aufkommen lassen.

Von den Lücken der textlichen Darstellung, welche sich gewissermassen nothwendig in vielen Fällen durch das Fehlen der archäologischen Vorarbeit ergeben, war schon weiter oben die Rede; aber voraussichtlich werden sich solche ebenso oft aus meinem persönlichen Nichtwissen und einer mannigfach mangelhaften eigenen Anschauung herleiten. Deshalb muss ich ohne Weiteres zugeben, dass das Einzelne verbesserungsbedürftig bleibt, und darf nur hoffen, dass es meinem ernstlichen Bemühen gelungen ist, mindestens den allgemeinen Stilcharakter der Epochen richtig und verständlich wiederzugeben. In Bezug auf die Ausstattung des Werkes mit einer grösseren Anzahl durchweg neuer Illustrationen ist mir die Verlagsbuchhandlung in dankenswerther Weise entgegengekommen. Um nicht allzu kostspielig zu werden, ist im Allgemeinen die zinkotypische Herstellung der Abbildungen gewählt. Für die Wiedergabe der Malwerke nach guten Stichen bietet die Zinkotypie sogar besondere Vortheile, in der durch kein anderes Verfahren zu erreichenden mikroskopisch genauen Wiedergabe der Einzelheiten und Schattirungen. Anders gestaltete sich die Sache bei den Abbildungen der Skulpturwerke, da die Zinkotypie nach Photographien, mittelst des Netzverfahrens, durchaus nicht das Wünschenswerthe leistet. Wollte man hier dennoch das immerhin bedenkliche Umzeichnen vermeiden, so blieb nur übrig, die Photolithographie in Anwendung zu bringen. — An dieser Stelle habe ich den Herren zu danken, welche mir bei der Beschaffung des Materials zu den Illustrationen freundlichst behülflich gewesen sind; es sind dies die Herren Geh. Oberbaurath Adler, Professor Dobbert, Prof. Schäfer, Architekt Martens und Architekt Schulz.

Die meisten der benutzten litterarischen Quellen sind im Text an den betreffenden Stellen angeführt, nachstehend sollen nur einige der hauptsächlichsten namhaft gemacht werden. Für italienische Kunst ist selbstverständlich Burckhardt's Cicerone an erster Stelle zu erwähnen, denn obgleich in dem bekannten Werke des berühmten Kunstgelehrten die Spätzeit nur fragmentarisch und mit einiger Abneigung behandelt, und das Ganze wesentlich darauf berechnet ist, in Gegenwart der Monumente gelesen zu werden, so macht doch Burckhardt's überlegene, aus reicher Anschauung geschöpfte Kunstkennerschaft jedes seiner Urtheile im höchsten Grade werthvoll. Man wird mir deshalb wohl bei der Darstellung der italienischen Epochen die gelegentlichen Anleihen bei Burckhardt in Stoff und Ausdruck zu Gute halten. Ausserdem sind für Italien vorzugsweise benutzt: Ascanio Condivi, das Leben des



Michelangelo Buonarroti, Palladio's Werke, in Vicenza herausgegeben, Sandrart's deutsche Akademie, das grosse theoretische Werk Pozzo's *de perspectiva corporum etc.*, Vanvitelli, Beschreibung des Palasts von Caserta, Gailhabaud, Denkmäler der Baukunst, die schönen Publikationen Letarouilly's über römische Bauten, den letzterschienenen Band «Le Vatican» eingeschlossen, Percier et Fontaine, römische Villen, Gauthier, genuesische Bauten, H. von Geymüller, Originalpläne zu St. Peter in Rom. — Für deutsche Kunst sind benutzt: die Werke von Lübke, Ortwein, Fritsch, Dohme und Niemann über deutsche Renaissance und Barock, Decker's fürstlicher Baumeister, Nicolai's Beschreibung von Berlin und Potsdam, Dohme, Königliches Schloss in Berlin, Stöckhart, Hofkirche in Dresden, Hettner, der Zwinger in Dresden, Fischer von Erlach, *Essay d'une architecture historique*, Winckelmann und seine Zeitgenossen von Justi. — Als Quellen für französische Kunst sind anzuführen: die Werke von Ducerceau, Mariette, Blondel, Péquégnot, Sauvageot, Rouyer, Perrault, Lacroix, dann die *Maîtres ornemenistes*. — Für Spanien: *Monumentos arquitectonicos de España*, *Espagne pittoresque* von Villa-Amil, die Geschichte der spanischen Baukunst von Caveda. — Für Belgien und Holland: Schayes, Geschichte der Architektur in Belgien, van Ysendyck, *Niederländische Kunstdenkmäler*. — Für England: Fergusson, *History of the modern Styles of Architecture*. — Für Russland: die Werke von Quarenghi und Rusca.

Um den Zustand der Künste in dem Zeitpunkte anschaulich zu machen, als die Spätrenaissancebewegung einsetzte, war es erforderlich, einen Abriss der italienischen Hochrenaissancekunst und der gleichlaufenden Frührenaissanceperioden der übrigen europäischen Völker als Einleitung voranzuschicken. Besonders für letztere ergibt sich erst aus der Betrachtung des dicht vor dem Eindringen der italienischen Spätrenaissance liegenden Abschnitts die wichtige Thatsache, dass es in den nordischen Ländern weder eine Früh- noch eine Hochrenaissance im italienischen Sinne geben kann. In einem Schlusskapitel ist der Versuch gemacht, die Resultate der Spätrenaissance, die von ihr geschaffenen neuen Typen und Gattungen zu summiren und es ergibt sich hierbei ein beträchtlicher Gewinn für die moderne Kunst. Zugleich drängt sich die Ueberzeugung auf, dass es geradezu unmöglich ist, die Errungenschaften der letzten beiden Jahrhunderte für das Kunstschaffen von heute abzulehnen, und dass die dahin gehenden Bestrebungen der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts scheitern mussten; denn die seit der Mitte des 16. Jahrhunderts aufkommende geistige Richtung hatte keine Umkehr nöthig.

Berlin, im Januar 1886.

GUSTAV EBE.