



## **Die Spät-Renaissance**

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

**Ebe, Gustav**

**Berlin, 1886**

Einleitung.

---

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

# EINLEITUNG.



## I. Der Werth der Spätrenaissance.

Das Gebiet der Spätrenaissance, meist die Schöpfungen einer freien, individuellen, gelegentlich fessellosen und üppigen Phantasie umfassend, hat durch die strengen Abmahnungen der Kunstkritiker, welche wie der Engel mit dem Flammenschwert Jedem den Eingang verwehren wollten, etwas von der Eigenschaft eines verbotenen Paradieses bekommen. Umsomehr blieb es verlorene Mühe, wenn man den Neueren nicht gönnen wollte, sich an den phantasievollen Gebilden dieses Wunderlandes zu berauschen; und warum auch? — Ist doch die Phantasie die eigentliche Ernährerin der Künste und die akademische Trockenheit der Regeln ihre Verderberin! — Nicht, als ob alles das gut zu heissen wäre, was die Phantasie im überschäumenden Becher kredenzt; es mag auch hier und da ein Tropfen Taumelwein mit unterlaufen, oder ein trübes Phlegma zurückbleiben, wenn die Schaumperlen verflogen sind; aber dieser Möglichkeiten halber ist es doch nicht gerechtfertigt den Zauber dessen, was höchste künstlerische Kräfte geschaffen, ungenossen zu lassen.

Man ist längst übereingekommen, dem grossen Michelangelo Buonarroti, dem Urheber dieser die geistigen Grenzen der Menschheit erweiternden, oder wie man sagt überschreitenden Richtung, seine sogenannten Extravaganzen zu verzeihen, aber was nach ihm folgt, möchte eine vernüchterte, trockene Schulweisheit zum Fratzenhaften-stempeln.

Es konnte aber nicht gelingen, so ohne Weiteres zwei und ein halbes Jahrhundert reichsten Schaffens aus unserer Kunstgeschichte zu streichen und wenn man dies in der Theorie gewollt hat, in der Praxis ist es nicht gelungen; weder in der Architektur, noch in den anderen Zweigen der bildenden Kunst. Alles, was seitdem von Bauwerken entstanden ist, fusst bewusst oder unbewusst auf den, in diesen verachteten Jahrhunderten der Spätrenaissance geschaffenen



Raumkombinationen, und den für dieselben erfundenen Konstruktionen. In der Malerei und Bildhauerei ist es vollends unmöglich gewesen, die damals der Kunst neu eroberten Gebiete unangebaut zu lassen; und die kurzen Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts, in denen man es absolut verschmähte, auf den Schultern der grossen Vorgänger stehen zu wollen, machen sich durch Unfruchtbarkeit des Kunstschaffens nicht zu ihrem Vortheil bemerkbar.

Die Periode der Spätrenaissance, von der Mitte des 16. Jahrhunderts bis zum Ende des 18. reichend, galt der, bis zu den fünfziger Jahren unseres Jahrhunderts vorherrschenden, akademisch-hellenistischen Richtung kurzweg als Ausdruck des Verfalls der Künste, als das gefürchtete Gespenst des «Zopfs». Musste man gelegentlich doch einem grossen Meister dieser Zeit geistreiche Auffassung, vollendete Technik, Reichthum der erfindenden Phantasie zugestehen, so unterliess man es mindestens in jedem Falle nicht, sich ausdrücklich gegen die sogenannten «barocken» Zuthaten zu verwahren. Eine solche voreingenommene Betrachtungsweise konnte den Kunstschöpfungen dieser grossen Epoche nicht gerecht werden und musste die Quellen verstopfen, welche den Neueren Belebung und Erquickung bieten sollten.

Das hat sich nun grösstentheils geändert, man hat neuestens eingesehen, dass es mindestens unüberlegt war, für das Schaffen einer ganzen, so ausgedehnten Kunstepoche die Phrase vom Verfall der Künste zu proklamiren. Die unbefangene Einsicht musste anerkennen, dass sich auch in diesen Jahrhunderten eine Anzahl grosser Genies fanden, welche die Fackel der wahren Kunst hoch hielten und keineswegs auf falschen Wegen wandelten, wenn sie mit aller Kraft bemüht waren, den neuen Idealen ihrer Zeit künstlerisches Dasein zu geben. Dieser Umschwung in der Werthschätzung der Stilarten der Spätrenaissance hängt offenbar mit einer neuen Richtung im Geistesleben der europäischen Völker zusammen; es ist der Nationalitätsgedanke, welcher auch das Kunstempfinden aus dem allgemeinen akademischen Urbrei aufgerüttelt und zur Schätzung des Besondern und Volksthümlichen zurückgeführt hat. Seit man wieder angefangen hat, die nationalen Verschiedenheiten der Völker zu begreifen und eigens in diesen Unterschieden die Keime des lebendig schöpferischen Gedankens für Litteratur und bildende Kunst zu entdecken, war man gradezu gezwungen, den Leistungen der Spätrenaissance Gerechtigkeit wiederfahren zu lassen; denn das was man suchte, den eigensten Ausdruck des nationalen Lebens, war hier bereits vorgebildet und musste als Unterlage dienen, wenn man auf diesem Wege weiter wollte. Unter diesem Gesichtspunkte gewinnt sogar das Falsche und Uebertriebene, durch besondere Umstände veranlasste, mindestens eine historische Berechtigung und darf dem Studium nicht vorenthalten werden. Die Spätrenaissance ist zwar etwas Abgeleitetes,



erhebt sich aber in ihren Umbildungen öfter zu grosser Originalität. Von besonderem Reiz sind hier die Mischungen mit der Gothik, wie sie hauptsächlich in den nordischen Ländern vorkommen, und das Mehr oder Weniger des Zusatzes giebt den einzelnen nationalen Renaissanceepochen hauptsächlich ihren unterscheidenden Charakter. Wie alle Renaissancekunst, so geht auch die Spätrenaissance von Italien aus; aber das Eindringen des Fremden in andere Länder ist in diesem Falle keineswegs zu bedauern, denn es wird nirgends Urnationales verdrängt.

Das naive Vermischen der alternden Gothik mit den neuaufliebenden antiken Formen, ergiebt das Charakteristische der Frührenaissance; darauf folgt zuerst in Italien eine puristisch einseitige Wendung zur römischen Antike; bald aber das Verdauen des dem modernen Geiste Fremdartigen und damit der Uebergang von der sklavischen Nachahmung zum selbstständigen Schaffen. Nun erst beginnt die nationale Renaissance in Italien und wird durch Michelangelo und das kühne, erfinderische Geschlecht seiner Nachfolger von den starren Fesseln der Schul-Tradition befreit. Man hatte sich vorgenommen, zunächst in der Baukunst, die Forderungen des modernen Lebens in rücksichtsloser Freiheit in architektonischen Formen auszuprägen, und wirklich war nach dieser Richtung hin noch Alles zu erfinden. Und in der That ist es dieser Zeit gelungen, die Typen für die modernen Gebäudegattungen neu zu schaffen und kein Späterer hat es vermocht, das auf diesem Gebiete Errungene bei Seite zu lassen. Die Nothwendigkeit, eine freie Umbildung der antiken Bauformen zu versuchen, wie dies zunächst in Italien geschah, beruhte noch auf dem besonderen Grunde, dass man das Sprechende, Eindrucksvolle in die architektonischen Formen zu legen suchte und einsah, dass man dies mit dem antiken Schema, wie man es damals kannte, nicht vermochte. Die antike Bauweise ist ohne Polychromie zum Theil unverständlich und ausdruckslos und der Versuch diesen damals nur geahnten Mangel durch die Plastik zu ersetzen, musste graden Wegs zu den Bildungen der Spätrenaissance führen. Und was ist diese anders, als ein fortlaufender Versuch der Rückkehr zur Antike? — Die immer gewollte Nachahmung der Antike zeigt bei jedem Versuche die bemerkenswerthe Eigenthümlichkeit, ungewollt Neues zu schaffen und zwar deshalb, weil man jedesmal in der Antike das gesucht und gefunden hat, was die Mängel des herrschenden Stils ausgleichen sollte.

Gewisse Ideenkreise müssen immer von Neuem durchlaufen werden; dies erscheint als eine von der Geschichte bestätigte Nothwendigkeit, und die bekannte banale Phrase: «es ist Alles schon dagewesen», oder das goethische Diktum: «alles Gescheute ist schon einmal gedacht worden, man muss nur



versuchen, es wieder zu denken», sind nur die Bestätigung dieser allgemein als richtig angenommenen Ansicht. Warum sollte es in der Kunst anders sein, wie auf sonstigen Gebieten geistiger Arbeit? — Es ist auch nicht, denn in der That beschreibt die historische Aufeinanderfolge der Stilarten eine in sich zurückkehrende Kreislinie. Die Ursache des Beharrens in derselben erklärt sich aus der Macht der Tradition als Centripetalkraft und aus den sozialen und politischen Zeitströmungen als Centrifugalkraft. Einen bedeutsamen Abschnitt des oft durchmessenen Zirkels bildet nun «die Rückkehr zur Antike», oder nach der üblichen Bezeichnung «die Renaissance», in ihren verschiedenen Epochen, für welche der augenfällige proteusartige Wechsel der Erscheinungsformen besonders charakteristisch ist. Cidher, der ewig junge, immer desselbigen Weges wiederkehrende, könnte seine Freude an diesen sich wie in einer Zauberlaterne rasch ablösenden Verwandlungsbildern haben. Obgleich man immer dasselbe will, erreicht man doch stets etwas Anderes; das in verschiedenen Phasen als «Antike» gebotene ist grundverschieden unter sich und vom Originale. In unserem Jahrhundert hat man diese Erscheinungen unter dem Namen «Klassik» zusammengefasst und der «Romantik» gegenübergestellt, welche letztere dann ganz allgemein, aber durchaus nicht zutreffend, als Ausdruck der nationalen Besonderheiten unter dem Einflusse der christlichen Kultur gelten sollte. Zwischen diesen etwas unlogisch konstruirten Polen bewegt sich nun faktisch das Kunstschaffen der Modernen vom Ende des 18. Jahrhunderts bis auf unsere Tage, und man muss schon diesen Pendelschwingungen folgen um die Werke des 19. Jahrhunderts zu verstehen und nach ihrem wahren Werthe zu schätzen. Dieselben dürften, aus diesem Gesichtspunkte betrachtet, auch viel weniger chaotisch erscheinen, als dies sonst der Fall sein müsste.

Wenn man aber zugeben muss, dass in allen Renaissanceepochen niemals die eigentliche Antike, sondern stets ein im Sinne der Zeit gemodeltes Neues reproduziert wird, und obenein meist sehr gegen die Absicht der Urheber, wie denn z. B. die Erbauer des Dresdener Zwingers, nach bezeugter Absicht, kein anderes Programm hatten als «ächt römisch» zu bauen, so kann dies keineswegs als Tadel gelten; im Gegentheil steckt das jedesmal Merkwürdige in den bewussten und unbewussten Abweichungen von der Antike, welche geeignet sind, den Geist und das Bedürfniss der Zeit wiederzuspiegeln. Von diesem Standpunkte gesehen, fällt auch ein grosser Theil des abstrakt konstruirten Gegensatzes zwischen Romantik und Klassizismus fort und wir sehen in den verschiedenen Auffassungen der Renaissance ebenfalls die Aeusserungen der eigenartigen künstlerischen Phantasie eines besonderen Volkes und einer besonderen Zeit. Es ist deshalb rein akademisch und werthlos, an dem Vergleich des Chors einer gothischen Kathedrale, etwa mit dem griechischen Parthenon,



den Werth oder Unwerth beider Stile demonstrieren zu wollen. Mit grösserem Rechte könnte man das altgriechische Wohnhaus mit einem Renaissancepalast in Vergleich stellen und hieran beweisen, wie sehr es die späteren Umbildner der Antike verstanden haben, den Bedürfnissen ihrer Zeit Rechnung zu tragen und das Ideal ihrer Zeit zum Ausdrucke zu bringen.

Als Ursache und zugleich als — unnütze — Entschuldigung für die Stilbesonderheiten der älteren Renaissanceperioden wird öfter die damals mangelhafte Kenntniss der antiken Monumente angegeben. Als Motiv zur veränderten Wiedergabe der Formen muss man dies gelten lassen; aber als Entschuldigungsgrund ist diese Bemerkung nicht am rechten Platze, denn besonders die nebelhaft vorschwebende Form des Vorbilds erleichtert das Erfinden des Neuen, die zeitgemässe Gestaltung des Ideals. Uebrigens ist es richtig, dass sich der jeweilige Stand der archäologischen Forschungen, und besonders das gelegentliche Auffinden und Bekanntwerden dieser oder jener antiken Monumentengruppe, jedesmal sichtlich in den Kunstschöpfungen der betreffenden Zeitabschnitte markirt, so dass ein inniger Zusammenhang zwischen archäologischer Arbeit und praktischem Kunstschaffen durchaus erkennbar wird. — Die Künstler der Jetztzeit sind in der besonderen Lage, durch die seitdem neubegründete und sehr entwickelte Monumentenkunde mit einer wahrhaft erdrückenden Fülle von Material überschüttet zu sein. Man kennt jetzt nicht nur die antiken Denkmäler hinreichend genau, sondern auch die Werke aller folgenden Stile und Stilnuancen und ist im Stande, diese sämmtlich bis auf das Tüpfel nachzuahmen; was denn auch mit und ohne Virtuosität geschieht, entweder pure aus Liebhaberei, oder mit tendenziöser Absichtlichkeit, wegen irgend einer, meist der eigentlichen Kunst fremden, sozialen, politischen oder religiösen Idee. Es wäre kein Wunder, wenn das bescheidene Theil origineller Schöpfungskraft der Neuere in diesem überschwänglich gebotenen fremden Reichthum ganz ersticke, und wenn auch, Dank der unbesiegbaren Reaktionskraft der künstlerischen Phantasie, kein gänzliches Versiegen des künstlerischen Talents zu besorgen ist, so ist doch mindestens die Bildung einer gesunden Schule, eine von Meister zu Meister sicher fortschreitende Entwicklung in der Jetztzeit fast ganz unmöglich gemacht. Woher soll ein moderner Kunstprofessor die genügende Autorität schöpfen, um seine Auffassung, welche er den Schülern nicht bequemer zur Hand legen kann, als dies durch litterarische Hilfsmittel mit irgend einer anderen historisch gewordenen bewirkt wird, überzeugend zur Geltung zu bringen? — Dazu kommt noch, dass die meisten neueren Meister selbst keine feste künstlerische Ueberzeugung zu überliefern haben, die einem in sich bruchfreien, einheitlichen Ideale entspräche; sondern ihrerseits ebenfalls ein vielseitiges Virtuosenenthum kultiviren, welches sich ge-



fällt, bald in dieser, bald in jener historisch gegebenen Stilnuance mit erstaunlicher Treue zu schaffen; und zwar gilt dies ebenso sehr für die Neugothiker, wie für die Anhänger der Renaissance.

Den zweifelhaften Vorzug der Mannigfaltigkeit hat die neueste Zeit jedenfalls voraus, wie man gern zugeben wird, wenn man nur das überdenkt, was man in den letzten Jahrzehnten versucht hat wieder auf die Bahn zu bringen und was sich als ephemere Moderichtung auch rasch genug abgewirthschaftet hat, um wieder neuen Galvanisirungs-Versuchen an abgestorbenen Kunstformen Platz zu machen. Wohl könnte am Ende dieses Durchprobirens der so und so vielste Versuch einer neuen «Rückkehr zur Antike» an die Reihe kommen und würde zweifellos, wie jedesmal, ein vom Früheren abweichendes Resultat zu Tage fördern. Ob diese, von den Anhängern der einen absoluten Kunst, von den Hellenisten und speziell in Berlin von den Epigonen Schinkels gehoffte Wendung, früher oder später wirklich eintreten wird, bleibt ein fragwürdiges Thema. Vielleicht bringen die jüngsten Erforschungen der antiken Denkmäler so viel Neues ans Licht, dass sich hierauf eine frische Auffassung der Antike gründen lässt? — Aber, man darf zugleich fragen: Ist nicht schon die Forderung einer durchgängigen Polychromirung ein entschiedenes Hinderniss für die Rückkehr zur griechischen Antike und stehen nicht die nationalen Kunstbestrebungen im direkten Gegensatze zu einer durch die strenge Nachahmung der Antike bedingten Herrschaft der absoluten Kunst? — Der romantischen Gegenpartei, welche das Heil der Zukunfts-Kunst allein in der Wiederbelebung mittelalterlicher Formen sieht, kann man mit Grund entgegenhalten, dass man eben sowohl auf die Urformen des gemeinsamen indogermanischen Stammes zurückgreifen kann, dass es ein deutscher Dichter war, der eine «Iphigenie» schrieb und dass es vorläufig keine neugothischen Dichter giebt, wenn man nicht Richard Wagner wegen seiner die Stoffe der nordischen Sage behandelnden Musik-Dramen als solchen feiern will.

Auf manche der oben aufgeworfenen Fragen würde eine eingehende Betrachtung der Kunstleistungen der letzten Jahrzehnte bereits eine genügende Antwort geben. Man würde finden, dass die zu weit getriebene Nachahmung der Antike doch zuweilen sonderbare Blüthen getrieben hat. So, als Beispiel des Berliner Hellenismus, die früher in der Kuppel des Museums befindliche, jetzt verschwundene, Königsstatue mit Federkranz und an Tättowirungen erinnernden farbigen Metalleinlagen der Gewänder. Was bei uns das falsche Griechenthum, das war bei unseren westlichen Nachbarn das falsche Römerthum mit seinem Theater-Pathos bei innerlicher Dürre und Hohlheit. Aber hier wie dort lief es auf das bekannte: «Wie er sich räuspert und wie er spuckt» hinaus; das heisst, bei uns fand man das Griechenthum in möglichst



regelrechten Palmetten und Eierstäben und bei den Franzosen äusserte sich das Römerthum in trockener Nachahmung der sogenannten Ordnungen. Man erreichte mit diesen archäologisch zopfigen Bestrebungen nirgends besseres, als eine antike Ueberpflasterung ganz moderner Bedürfnissformen, hinter der das Eselsohr lang und unverkennbar genug hervorguckte; denn «von dem Genie, dem Geist, sich nichts auf der Wachtparade weiss.» — Indess wäre es gänzlich falsch, wollte man die erwähnten verfehlten Versuche einer akademischen Reproduktion der Antike gegen die echte, prinzipielle Nachfolge derselben ins Feld führen, denn ganz unzweifelhaft bleibt die Naivität der Alten, jetzt wie früher, der Jugendbrunnen, in dem die überreizte und nervöse Phantasie der Modernen sich wieder gesund badet.

Für die Werthbestimmung der früheren Versuche klassisch zu bilden, kann es nur einen Massstab geben, nämlich das Verhältniss, in dem die freie Hertübnahme entwicklungsfähiger Formen zu dem gedankenlosen Mitschleppen eines todten archäologischen Ballasts steht. Die verschiedenen modernen Umwandlungen der Antike erscheinen soweit als wahre Fortschritte, als sie zugleich neue, den Zeitbedürfnissen entsprechende Lösungen in Bezug auf Raumschöpfungen und Aufbau angebahnt haben; als Abwege dagegen, wenn die schematischen Wiederholungen der für den modernen Sinn inhaltslosen Formen überwiegen. Von Verfall kann mit Recht nur die Rede sein, wenn Detailbildung und Technik so öde und lüderlich werden, dass die an ein Kunstwerk zu stellenden Anforderungen der geistigen Durchbildung und der Monumentalität überhaupt nicht mehr erreicht werden. — Von allen Zweigen der bildenden Kunst hat sich die Malerei der Spätrenaissance am wenigsten wegen Minderschätzung oder gar Missachtung ihrer Verdienste zu beklagen gehabt; ihre grossen Meister, deren Werke in ebenso überwiegender Zahl die Gallerien, Paläste und Kirchen füllen, wie die Bauwerke dieser Periode den Hauptbestandtheil der Städte abgeben, sind zu allen Zeiten nach Verdienst gewürdigt worden, während dies mit Skulpturwerken und Bauten durchaus nicht der Fall gewesen ist. Mag man die Ursache hiervon darin finden, dass das in der Malerei der Spätzeit geleistete Neue zu sehr in die Augen springend war, um übersehen zu werden, dass keine gelehrte Kritik im Stande war, die koloristischen Wunder eines Rubens und Murillo zu verdunkeln, dass die grandiosen Schöpfungen der Gewölb-, Kuppel- und Plafondmalerei mit der neu erfundenen perspektivischen Untenansicht, wenn auch in ihrem Werthe bestritten, dennoch wegen der besiegten künstlerischen Schwierigkeiten imponirten; jedenfalls wurden alle diese Vorzüge nie abgeleugnet oder der ernste Versuch gemacht, dieselben in Schatten zu stellen.

Selbst die puristische Kunstansicht, welche nach dem Tode Raffael's kein



Kunstwerk mehr als ein reines ungetrübtes, als eine Einheit von Form und Farbe, gelten lassen wollte, durfte sich und anderen doch nicht verhehlen, dass die Malerei der Spätrenaissance ganz neue Bahnen erschlossen hatte, die nun niemals wieder verlassen werden konnten. Man musste zugestehen, dass die Genremalerei, als ganz neue Gattung, von Caravaggio in Italien und dem niederländischen Meister Peter van Laar geschaffen wird; die Schlachtenmalerei von Salvator Rosa und Michelangelo Cerquozzi; nicht minder zum ersten Male eine wahre Landschaftsmalerei als poetischer Ausdruck der Stimmung. In der letzteren Gattung ergab es sich, dass sogar die Niederländer und Deutschen den Italienern voran gehen und dass erst in der Mitte des 17. Jahrhunderts die Franzosen als bewusste, definitive Schöpfer der landschaftlichen Gesetze folgen. Eine Anzahl Spezialgattungen, die Thier-, Stillleben- und Blumenmalerei, die Architektur- und Marinemalerei wurden erst in der Zeit der Spätrenaissance entdeckt und sofort in unübertroffener Meisterschaft ausgeübt.

In der Monumentalmalerei, welche, eng verwachsen mit dem Wesen des Bauwerks, die geistige Sprache der Architektur redet, wird nun erst das Höchste geleistet. Wer wollte behaupten, dass etwas ähnliches, wie die genial abgestufte Gewölbmalerei der sixtinischen Kapelle, in architektonisch empfundener Anordnung und geistigem Inhalt je früher geschaffen sei? Das von Michelangelo in Rom und von Coreggio in seinen Kuppeln wieder in grundverschiedener Weise Geschaffene fand dann durch die Nachfolger eine fortdauernde Anwendung und Umbildung. — Aber die Baukunst der Spätrenaissance schuf erst diese weiträumigen prachtvollen Bauten, welche nothwendig vorhanden sein mussten, um dieser grandiosen und himmlisch heiteren Malerei den Platz zu bereiten. Es schloss sich damals Alles zur vollen Harmonie zusammen, kein Zweig der bildenden Kunst stand dem anderen im Wege; sie steigerten sich vielmehr gegenseitig. — Wie die Architektur der Malerei zu ihrer Vervollendung bedurfte, so war sie auch bestrebt die Wirkung derselben auf alle Weise, hauptsächlich durch wahrhaft geniale Erfindungen zum Zweck einer möglichst wirksamen Beleuchtung zu sichern. Ebenso Hand in Hand mit dieser neuen Malerei geht ein derselben angepasstes Dekorationssystem; man verlässt den in den Loggien wiederholten Arabeskenstil der römischen Kaiserpaläste und erfindet einen neuen Dekorationsstil, in dem der Stukko das rahmende, trennende und verbindende Element der Bilder abgiebt. Die letzteren konnten nun einen gedanklich höheren selbständigen Inhalt erhalten.

Das Verbindungsglied zwischen dem, um die Mitte des 16. Jahrhunderts aufkommenden, malerischen Ideal und dem heutigen, bildet der, nach einer kurzen Zwischenzeit des Manierismus allseitig zur Herrschaft gelangende Naturalismus oder Realismus. Mag sich derselbe, in der Affektmalerei der



Kirchenbilder, auch zunächst in Uebertreibungen ergehen, so hat doch die Schule von Bologna, mit den Caracci und ihren grossen Schülern Domenichino und Guido Reni, mindestens eine harmonische Wirkung erreicht. Guido's Aurora im Kasino des Palastes Rospigliosi wird immer zu den vollkommensten Schöpfungen der Malerei gehören, und das was noch die letzten Glieder dieser, von Caravaggio ausgehenden, durch Luca di Giordano, Pietro da Cortona, Pozzo und Tiepolo sich fortsetzenden Kette auszeichnet, ist die wunderbare Leichtigkeit im geistreichen Improvisiren und ein silbertöniges, echt dekorativ heiteres Kolorit.

Für das historische Porträt, als echt moderne Errungenschaft, beginnt jetzt erst die wahre Glanzperiode; Rubens, Van Dyck, Rembrandt, die grossen Niederländer, schafften in ihren Bildern dieser Art Juwelen ersten Ranges, wahre Wunder an Farbe und Lichtgebung und erheben damit das Porträt zu einem vollgültigen Ausdrucke des Weltganzen.

Die Bildhauerei der Spätrenaissance hat bei weitem nicht den hohen Ruhm erlangt, der den Malwerken dieser Periode so unbestritten zu Theil geworden ist. Schon an des Altmeisters Michelangelo plastischen Schöpfungen fand man viel zu tadeln und unter den Werken seiner Nachfolger ist ebenfalls kaum eins, welches sich eines unbedingten Beifalls erfreute. Die Malerei hatte den Vortheil, dass ihr das auf Affekt und leidenschaftliche Bewegung gestimmte Ideal der Zeit zu höherer Wirkung verhalf; während die Skulptur mit der Aufnahme dieser Eigenschaften nur verlieren konnte. Man kann überhaupt sagen; dass das herrschende Kunstprinzip dieser Jahrhunderte ein malerisches war; dass Skulptur wie Architektur ebenfalls in den Dienst dieses Prinzips treten mussten und deshalb von der Malerei abhängig wurden. Das grossartig Typische der antiken Tempelskulptur war aus inneren christlich-kirchlichen Gründen nicht wieder zu erreichen, und die Profanskulptur war zu sehr Sache des ästhetischen Beliebens der Gebildeten und konnte nicht im allgemeinen Sinne populär werden, weil sie nicht mehr die nothwendige Aeusserung eines überall vorhandenen mythologischen Bewusstseins war. Michelangelo hatte allerdings die Skulptur frei gemacht von hieratischen Rücksichten und dieselbe wieder rein auf ein künstlerisches Prinzip gestellt, aber eben deswegen befriedigen seine heiligen Figuren nicht. Die Ueberwindung von Schwierigkeiten der Stellung, die Wiedergabe einer mächtigen Muskulatur, eines grossartigen Faltenwurfs entschädigen nicht für das Fehlen der Naivität und einfachen rührenden Schönheit. Dabei ist es merkwürdig, dass Michelangelo von sich selbst sagte, er sei kein Maler, auch kein Architekt, sondern ein Bildhauer. Wirklich galt ihm die Skulptur als erste Kunst und er war mit ungeheurer Anstrengung bemüht, die Schwierigkeiten derselben zu besiegen.



Indess ist sein Schicksal, speziell als Bildhauer, gradezu ein tragisches zu nennen; denn sein wichtigstes Skulpturwerk, sein kolossaler Entwurf zu einem Denkmal für Papst Julius II. wurde zur Qual seines ganzen Lebens. Immer durch widrige Umstände an der Arbeit gehindert, von den Erben des Papstes wegen Saumseligkeit gescholten, sogar der Verschleuderung der für die Arbeit bereits gezahlten Gelder fälschlich angeklagt, kehrt er dennoch immer wieder mit eiserner Beharrlichkeit zu dieser Aufgabe zurück, aber um endlich zu unterliegen. Hier überwindet einmal das Schicksal seine Titanenkraft; er bringt nur wenig von dem Gewollten zu Stande. Dieses wenige, vor Allem der Moses, ist allerdings herrlich und von einziger, dämonischer, nicht zu überbietender Formgebung. Auch seine Allegorien, in der mediceischen Kapelle, nichts als freie Verkörperungen des plastischen Prinzips, basirt auf den künstlerischen Gegensatz der entsprechenden Körpertheile, sonst fast motivlos und auf Kosten der Ruhe und selbst der physischen Möglichkeit gebildet, sind wieder ein grossartiges Unikum der Kunst, haben aber am meisten die Nachahmer in die Bahn des Verderbens getrieben. Die ungeheure Ausdehnung der geistigen Machtsphäre Michelangelo's wird am besten durch den Umstand bezeichnet, dass ohne seinen Vorgang keiner seiner Nachfolger, so wie er ist, gedacht werden kann, sogar seine Nebenbuhler werden ihm unfreiwillig nachgezogen. Indess kommen noch nachmichelangeleske Skulpturwerke von wunderbarer Schönheit zu Stande, von Giovanni da Bologna und seiner weitverbreiteten Schule ausgehend.

Mit Bernini tritt später ein anderes bildhauerisches Kraftgenie auf, grossartig wie Michelangelo in Betracht seiner Folgewirkung, aber dennoch grundverschieden von dem in einsamer unnahbarer Höhe thronenden Meister. Schon als Mensch steht Bernini tief unter Michelangelo, er berauscht sich mehr als billig an äusseren Erfolgen und hat den starken Beigeschmack des Theatralischen, wie die ganze Generation des 17. Jahrhunderts. Nicht das Werk allein, sondern wie es sich den Zeitgenossen darstellt, seine Wirkung auf den Moment, die durch dasselbe bewirkte Ueberraschung, mit einem Wort das Höflingswesen, spielen bei Bernini eine grosse Rolle. Erst durch ihn dringt der Malerstil der Zeit, mit seinem rücksichtslosen Naturalismus der Formen und der Anwendung der Affekte um jeden Preis, vollständig siegreich auch in die Skulptur ein. Hiermit werden zwar die Porträtköpfe, ganz im Sinne der grossen niederländischen Maler gearbeitet, zu ganz vorzüglichen Leistungen dieser Zeit; aber die Idealfiguren erhalten üppige fette Formen, eine prahlerische Muskulatur und eine Gewandung, welche nur noch in malerischen Massen wirkt, ohne das Körpermotiv verdeutlichen zu helfen.

Alessandro Algardi, dann der Niederländer Franz Duquenois folgen den Spuren Bernini's und Pierre Puget übertrifft ihn noch in der krassen Wieder-



gabe des Affekts. Puget's schreiender, eingeklemmter Milon von Croton sollte die Laokoongruppe überbieten; aber welche Rohheit des Ausdrucks ist hier zu finden! — Weitaus das beste dieser Spätzeit bietet die Reiterfigur Schlüter's auf der langen Brücke in Berlin, ganz entsprechend dem schon erwähnten Umstande, dass in Porträtfiguren, bei denen der Affekt keine Stelle fand, diese Zeit das Trefflichste aufzuweisen hat.

Wahrhaft erfreulich ist das wieder erreichte harmonische Zusammengehen der Skulptur mit der Architektur; es entsteht ein einträchtiges auf Gesamtwirkung gehendes Sichunterstützen dieser Kunstzweige, wie es niemals wieder, seit der Antike, vorhanden war. Die Figuren in Nischen, auf Balustraden und sonst als bekrönende Gruppen angebracht, werden ein wesentlicher Theil des Bauwerks und es kann nicht fehlen, dass die Art ihrer Anordnung für alle Folgezeiten typisch wird. Im Innern und an den Portalen werden die Figuren mit Vorliebe als Personifikationen architektonischer Kräfte angebracht; eine Unzahl von Atlanten sind besonders in diesem Sinne thätig und helfen eine grossartige dekorative Wirkung hervorbringen.

Ueberhaupt ist die Dekoration die starke Seite der Bildhauerkunst der Spätrenaissance; abgesehen von dem Uebermass an Allegorien, kommt oft eine Vornehmheit der Motivirung zur Geltung, welche einzig das Schöne und Platzangemessene im Auge hat und jede kleinliche Sentimentalität, sowie jedes Entlehnen der Gedanken aus der poetischen Litteratur weit hinter sich lässt. Ihre höchsten Triumphe feiert die dekorative Bildhauerei an den in grosser Anzahl und mit ausserordentlicher künstlerischer Kraft ausgeführten Brunnen. Der Reliefstil der Spätrenaissance befriedigt am wenigsten; die Uebersetzung der Gemälde, mit tiefem perspektivischen Hintergrunde in Marmor und Erz, wurde zum Missbrauch. Diese malerischen Reliefs vermögen noch geistvoll und trefflich zu erzählen; aber das häufige Auswärtsbiegen der Oberkörper der Figuren, der Unentschiedenheit und der Ueberfüllung zu Liebe, macht dieselben stillos. Das Relief vermischt sich schliesslich mit der Wandgruppe, wie in Algardi's Attila in S. Peter.

Auf dem weiten Felde des Kunstgewerbes ist die Spätrenaissancekunst unbestrittene Meisterin und kühne Schöpferin des Neuen. Konnte man gegen die Leistungen der sogenannten hohen Künste noch prinzipielle Einschränkungen ihres absoluten Werths vorbringen, so ist dies dem Kunstgewerbe gegenüber nicht möglich. Hier zeigt sich der Phantasie Reichthum der Zeit, von seiner lebenswürdigsten Seite, hier wird durch die thätige Theilnahme der grossen Meister eine bisher unerreichte und auch kaum überschreitbare Höhe erstiegen. Die Fülle des auf den verschiedensten, zum grossen Theil erst eroberten, technischen Gebieten Hervorgebrachten ist ganz ungeheuer und



ein Menschenleben würde nicht ausreichen, die in den Kunstkammern und Museen Europas aus dieser Zeit aufgestapelten Schätze eingehend zu betrachten. Der Einfall, das *capriccio*, oft unangenehm in der grossen Skulptur sich breit machend, ist im Kunstgewerbe an seiner rechten Stelle und das frei behandelte naturalistische Detail, allerdings keineswegs mit «naturroher» Bildung zu verwechseln, vermehrt das Reizvolle der Formgebung im Kleinen. Dieser muntere dekorative Geist zeigt sich an Marmor- und Bronze-Kandelabern, an den Reliefschnitzereien der Bilderrahmen, an schönen Holz- und Marmor-Intarsien, hauptsächlich aber in Schmucksachen, Gefässen, Prachtgeräthen, Stoffen und Tapeten. Die Arbeiten in Edelmetallen erhalten wesentlich durch den weltbekannten Florentiner Benvenuto Cellini ihr massgebendes Gepräge. Kostbare Mineralien werden von ihm mit einer reichen Fassung von Gold mit farbiger Emaille versehen, im harmonischen Zusammenklang von Form und Farbe, dabei überwiegt in den einzelnen Theilen das Figürliche gegen die Arabeske. Die Schwierigkeiten der Erfindung und des Machens scheinen für Benvenuto gar nicht mehr vorhanden zu sein, er spielt in souveräner Meisterschaft mit den Formen. Ebenso übertrifft der berühmte Krystallschleifer Valerio Vincentino in seinen Darstellungen die Reliefs der grössten Meister. Auf dem Gebiete der gewebten Bildertapeten, der Gobelins, wird in den Pariser Staatsfabriken, welche stets von grossen Künstlern geleitet sind, eine ganz fürstliche staunenswerthe Pracht entwickelt. Für Meubel und Porzellan entdeckte man erst jetzt die wahren Gebrauchsformen, die auch deshalb durch keinen Stilwechsel wieder zu beseitigen waren. Selbst dann noch, als am Anfange des 19. Jahrhunderts der trockene akademische Purismus alles freie Kunstleben getödtet hatte, blieben die Formerfindungen der Spätrenaissance in Meubeln und Porzellan unangetastet, und bilden deshalb eine bis zur Jetztzeit ununterbrochene Kette der künstlerischen Tradition. Der neueste Aufschwung des Kunstgewerbes stützt sich, abgesehen von frischen durch die Weltausstellungen herangebrachten orientalischen Einflüssen, ganz wesentlich auf das Studium der Spätrenaissanceschöpfungen; und man darf wohl sagen mit vollem Recht, denn es sind keine besseren Muster zu finden.



## 2. Die Rückkehr zur Antike in der mittleren und neueren Zeit bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts.

Die Renaissance in Italien kam nicht plötzlich und unerwartet, wie ein Blitzstrahl aus heiterem Himmel fährt. Das Alte und Bestehende wurde nicht mit einem Schlage vernichtet und die neue Kunst glich nicht dem Phönix, der fertig neu befiedert aus der Asche steigt. Vielmehr geschah die Entwicklung des Neuen langsam und gesetzmässig, an vorhandene Fäden anknüpfend, denn die Tradition der Antike war vorzüglich in Rom immer bis auf einen gewissen Grad lebendig geblieben und nur auf kurze Zeit durch nordische Einflüsse unterdrückt gewesen. Selbst in den anderen europäischen Ländern ist, wenn auch im minderen Grade als in Italien, die Absicht auf eine römische Renaissance immer latent und gelangt öfter zu einer charakteristischen, allerdings bald vom Ziele ablenkenden Lebensäusserung.

Die Kunstthätigkeit der ersten christlichen Jahrhunderte war in der Hauptsache eine naive Fortsetzung der Antike. Sorglos verwandte man in den christlichen Kirchen die antiken Reste, die Säulen der alten Monumente und sogar die reliefbedeckten römischen Sarkophage; ebenso wie man das Vorbild der heidnischen Basilika für das christliche Kirchengebäude herübergenommen hatte. Bei den Malereien in den römischen Katakomben wird man immer die unentschiedene Frage aufwerfen können; ob diese altchristliche Kunst als Nachblüthe der römischen aufzufassen ist, oder bereits den Anfang einer neuen Epoche bedeutet? Durch das Mass der an diesen Bildern aufgewendeten Kunstfertigkeit ist der Zweifel nicht zu lösen, denn diese ist vom Auf- oder Absteigen der Entwicklung zum grössten Theile unabhängig.

Gewiss zog mit dem Christenthume ein neuer beseelender Geist ein; aber wenn auch schon sehr früh die altchristliche Basilika — die erste soll S. Maria in Trastevere sein, um 222 nach Chr. unter Kaiser Alexander Severus, also vor den Verfolgungen errichtet — an Stelle der frühesten Oratorien trat, so dauerte es doch noch bis in das 4. Jahrhundert, ehe sich antike und christliche Architektur von einander erkennbar schieden. Das Baptisterium der heiligen Constantia bei Rom, auch als Bacchustempel bezeichnet, giebt sich nur



aus äusserlichen Gründen als ein christlicher Bau zu erkennen; ähnlich ist es mit dem Baptisterium von S. Giovanni in Laterano, welches ebenso gut ein Baderaum im alten Palaste des Constantin gewesen sein kann. Kurz danach stellte der Nachfolger Constantin's, Julianus, die zerstörten Städte Griechenlands, Athen, Argos, Theben, Elis, Korinth wieder her. Hatte man unter Theodosius M., am Ende des 4. Jahrhunderts, angefangen, die heidnischen Monumente zu zerstören, so begann die Sorge für die Erhaltung derselben bereits zu Anfang des 6. Jahrhunderts wieder Platz zu greifen und man wäre berechtigt, dies als erste Vorbereitung einer Renaissance aufzufassen. — Ein kurzer Rückblick auf die verschiedenen historischen Momente, in welchen eine Rückkehr zur Antike angestrebt wird, vor dem Beginn der eigentlich sogenannten Renaissance, dürfte zum Verständniss dieser grossen Epoche selbst und der, in neuer und neuester Zeit nach demselben Ziele gerichteten Anläufe, welche noch keineswegs abgeschlossen sind, sondern immer wieder neue Phasen der stilistischen Auffassung hervorbringen, nicht ganz ohne Nutzen sein.

Zu Anfang des 6. Jahrhunderts wollte Theoderich, der grosse Ostgothenkönig, nach seiner Eroberung des römischen Ravenna's eine Renaissance ins Leben rufen. In seiner berühmten vom Minister Cassiodor redigirten Cabinetsordre spricht Theoderich die Absicht aus, im Geiste der alten Cäsaren weiter schaffen zu wollen und betont den Römern gegenüber nicht allein die Wichtigkeit der Erhaltung ihrer Monumente, sondern er fasst die Sache gleich praktisch an und ernennt in Rom besondere Behörden, Konservatoren, welche über die Trümmer der alten Monumente wachen sollten. Er fordert dann ausdrücklich, dass seine Bauten den grossen Schöpfungen des Alterthums völlig gleich sein sollen, muss aber auch sofort die Erfahrung machen, dass die Werke seiner Architekten, des Aloisius in Rom und des Daniel in Ravenna, doch weit hinter diesen Forderungen zurückbleiben. Indess wurde unter Theoderich eine grosse Anzahl von Bauten in Ravenna, Pavia, Monza, Rom und Neapel errichtet. Das für ihn selbst bestimmte Mausoleum in Ravenna ist vielleicht unter diesen das bemerkenswertheste, es trägt einem wichtigen Zuge Rechnung, der in allen folgenden Renaissanceepochen das eigentlich charakteristische Element, gewissermassen den Werthmesser ihrer Entwicklungsfähigkeit abgibt, dem Hinübernehmen nationaler Besonderheiten in die versuchte Reproduktion der Antike. In diesem Falle ist es die Decke des Monuments, aus einem einzigen, aus Istrien herbeigeschafften kolossalen Steinblocke bestehend, welche an die Male des altnordischen Reckenthums erinnert. — Diese erste bewusste, von Germanen ausgehende Renaissance hatte nur eine kurze Dauer; derselben wurde, durch die Eroberung Ravenna's seitens der Neugriechen, ein rasches Ende bereitet. Die unter Justinian in



Byzanz gepflegte neugriechische Kunst wurde auf kurze Zeit auch im Abendlande herrschend und die unter der Gothenherrschaft begonnenen Kirchen, wurden in diesem Stile weitergebaut und vollendet.

Zum zweiten Male, unter dem grossen Frankenkaiser Karl, äussert sich am Ende des 8. Jahrhunderts der starke Drang des Barbarenthums nach Aneignung antiker Kultur. Unter Karls Weltmonarchie verstummte der altnationale Heldengesang; die lateinische geistlich-christliche Dichtung wurde durch die Klosterschulen zum ersten Male in die nordischen Länder eingeführt. Ausländische Gelehrte, wie Paul Diaconus, Peter von Pisa und Alkuin wurden berufen, um römische Kunst und Wissenschaft wieder zu beleben. Alkuin, der angelsächsische Mönch, musste anfangs in Paris, später in Aachen einer lateinischen Schule vorstehen, denn die amtliche Schrift im ganzen Reiche sollte Latein sein und Karl der Grosse selbst, der eigentlich deutsch sprach, lernte noch im späteren Alter Latein schreiben und sprechen. Hraban Maurus, der Schüler Alkuin's, wurde der Begründer römischer Gelehrsamkeit in Deutschland. Dementsprechend wurde bei den Bauten eine römische Renaissance eingeführt. Die karolingische Stilperiode dauert aber wieder nur durch die erste Hälfte des 9. Jahrhunderts; sie beginnt in Deutschland mit der lebhaften Bauhätigkeit der Schüler des heiligen Bonifacius, in den nach Vorbildern und Lehrbüchern des Alterthums errichteten Klöstern. Im Jahre 744 wurde das Kloster Fulda durch Bonifacius und seinen Schüler Sturm erbaut; dann unternahm Baugulf, der zweite Abt von Fulda, grosse Erweiterungen; weiterhin wurde Ratger, ausdrücklich der Architekt genannt, sein Nachfolger gegen das Jahr 802, um wegen seiner übergrossen Baulust abgesetzt zu werden. Einhart, der spätere Minister Karls, ging ebenfalls aus der Fuldaer Klosterschule hervor, vielleicht als Schüler Ratger's, jedenfalls wurde er durch Baugulf an den Kaiser gesandt, um mit dessen Sohne erzogen zu werden.

Die beiden Hauptbauten, welche uns heute noch ein Bild der damaligen Renaissancekunst geben können, sind der Dom in Aachen in seinen ältesten Theilen, und die Lorsch Halle. Die Abtei Lorsch kommt schon im Nibelungenliede unter dem Namen Lorse vor, Frau Ute, die Mutter Chriemhild's, wird als Stifterin genannt. Das Kloster soll schon unter dem fränkischen Könige Pipin und die Kirche desselben 774 im Beisein Karls des Grossen und seiner Gemahlin Hildegard und seiner beiden Söhne Karl und Pipin eingeweiht sein. In der Chronik heisst es: Abt Gundeland hat diesen Bau «nach Art der Antike und in Nachahmung des Alten» aufgeführt. Kirche und Kloster brannten im Jahre 1090 nieder und wurden wieder aufgebaut, die berühmte Eingangshalle blieb aber stehen und wurde wieder benutzt; wenn dies nicht ausdrücklich historisch beglaubigt ist, so lässt es doch der



Stil der Halle mit Sicherheit vermuthen. Die ältere Kirche war nach Art der römischen Basilika erbaut, mit Säulen und kompositen Kapitälern, die Halle aber zeigt eine Wandbekleidung in der Art des römischen *Opus reticulatum*, ebenfalls mit Halbsäulen kompositen Ordnung in sehr schlanken Verhältnissen. Vielleicht kündigt sich hier der nordische Einfluss durch die Spitzgiebel über der Arkadenreihe des Obergeschosses an? — Die Kaiserkapelle zu Aachen, 796 zu Ehren der heiligen Jungfrau gegründet, der stolzeste Baurest aus Karls Zeit, bildet ein Oktogon mit zwei übereinander liegenden Umgängen, welche mit aufsteigenden Gewölben überdeckt sind und mit einer Kuppel über dem Mittelraume. Die Kapitälern der inneren Säulen — noch jetzt in Paris — sind römisch-komposit, aber der römische Charakter zeigt sich noch auffallender in den erhaltenen Erzgusswerken, in den Resten dreier Doppelthüren, jetzt am modernen Portal zusammengestellt und an dem Brüstungsgeländer des Obermünsters. Die Strebepfeiler am Aeussern des Oktogons sind neue Elemente und leiten zum Konstruktionssysteme des Mittelalters über.

Die Gründe, weshalb in der Epoche des eigentlichen Mittelalters, in den nordischen Ländern sich eigenthümliche Stilformen bildeten, gehört nicht in den Rahmen dieser Betrachtung. Jedenfalls wurde damals wieder das Nationalitätsprinzip das ausschliesslich herrschende und formende in der Kunst, wenn es auch grössere Völkergruppen einheitlich umschloss, als dies bei seinem abermaligen Auftauchen der Fall ist. Übrigens stellte sich nur die gothische Kunst in schroffen Gegensatz zur Antike; das Romanische bewahrte immer noch eine Reminiscenz an die lateinischen Vorbilder. Der Übergang vom Romanischen in die Renaissance, durch die Wiederaufnahme der antiken Detailformen, ergiebt sich leichter, als der Übergang zur Gothik, wie die Certosa bei Pavia beweist. Das Romanische wurde nicht in selbstverständlicher Folge zur Gothik fortgebildet, sondern von dieser vernichtet.

In Italien übte die Fülle der vor Augen stehenden antiken Denkmäler immer einen starken Einfluss, die Traditionen des Römerthums konnten niemals ganz in Vergessenheit gerathen. Im Kunstgewerbe eröffnete sich bereits seit dem zwölften Jahrhundert die Aera der Renaissance. Die Füllungen der geschnitzten Meubel wurden mit Malereien auf Goldgrund nach antiken Motiven verziert und die ebenfalls antike Technik der Intarsia scheint sich, zu ähnlicher Verwendung, fortwährend erhalten zu haben.

Zur Zeit des grossen Dante, am Ende des dreizehnten Jahrhunderts, als die toskanischen und lombardischen Republiken ihren Höhepunkt der Entwicklung erreicht hatten, als in Florenz der grosse Bausinn herrschte, der im Jahre 1294 das berühmte Dekret des Senats, den Neubau von S. Reparata — den späteren Dom — betreffend diktirte, als Cimabue und Giotto malten,



Casella die Musik lehrte und der gelehrte Bruno Latini einer Schule der Grammatik und Rhetorik vorstand, hätte von Florenz eine ganz nationale italienische Kunstperiode ausgehen können; aber schon mit Petrarca gewann das Studium des lateinischen Alterthums und seiner grossen Autoren die Oberhand, und der nachfolgende Boccaccio fügt hierzu noch das Studium des Griechischen. Mit dem Bau der Kirche S. Miniato bei Florenz, deren Dachstuhl besonders ein reines auf dynamisches Wirken anspielendes Ornament zeigt, und den Bauten Orcagna's, der Loggia dei Lanzi und Anderem, waren neue Elemente der Entwicklung gegeben; aber der Zug zu einer Rückkehr zur Antike war zu mächtig, um nicht diesen Weg einschlagen zu lassen, und da das darauf Folgende den Charakter jedes Gegebenen bestimmt, so muss man die Werke Orcagna's, die äussere Bekleidung der Chorkuppeln des Doms in Florenz von 1360 ab, an denen nun der Rundbogen statt des Spitzbogens auftritt, und die schon genannte Loggia dei Lanzi (1375), als die Anfänge des italienischen Uebergangsstils zur Renaissance bezeichnen. In der Skulptur hatte Niccolo Pisano, bereits fünfzig Jahre früher, den Byzantinismus in Italien besiegt und ob man nun seinen Stil als Abschluss der altchristlichen Epoche, oder als verfrühten Anfang der eigentlich sogenannten Renaissance auffassen will, auf alle Fälle schöpft er seine Anregungen aus dem Schatze der antiken Bildhauerwerke.

War nun bereits überall die lose Hülle gefallen, welche die Gothik um den im Grundgefühl stets auf die Nachahmung der Antike gerichteten Kunstsinne der Italiener gelegt hatte — die einzige in ächt nordischem Sinne ernst gemeinte Gothik, zeigt der Chorumgang von S. Lorenzo in Neapel, unter Karl von Anjou von einem Franzosen gebaut —; so begann seit 1420, mit Brunelleschi's Kuppelbau in Florenz, die bewusste auf ein emsiges Studium der römischen Kunst basirte Frührenaissance. Das im Süden eingewurzelte Gefühl für weite Raumentfaltung fand in den alten Basiliken, Bädern und Palästen vieles, dem modernen Bedürfnisse nahe liegendes, vorgearbeitet und konnte sich auch hier über die Konstruktion Rath holen. So vollzog sich denn die Einführung der Renaissance, als eine nationale That in den Augen der Italiener, die sich gern als Nachkommen und Erben der alten Römer betrachten mochten, und wurde gleich beim Beginn an beiden Enden, dem konstruktiven und dekorativen, angefasst. Während Brunelleschi den römischen Kuppelbau wieder aufnimmt und einen guten Schritt weiter bringt, folgen der Maler Squarcione in Padua und die florentinischen Bildhauer Donatello und Ghiberti, der bereits von Nic. Pisano eingeführten Nachahmung der antiken Figuren- und Ornamentbildnerei in kühnen Schritten. Andererseits kommt die Frührenaissance oft in die Lage, mittelalterliche Bauten fortzusetzen oder zu



vollenden und verfäht hierbei ganz naiv, ohne Rücksicht auf das vorhandene. Sehr zu bemerken ist die Anwendung einer reichen Polychromie, bei den im dritten Viertel des 15. Jahrhunderts errichteten, hierhergehörigen Kirchen-façaden. An der Façade der Kirche S. Francesco dei Nobili in Perugia ist der Grund des Giebels blau gefärbt, ebenso die vertiefte Fläche der Kassetten in den Laibungen des grossen Bogens und der Grund der kleinen Basreliefs an den Eckpfeilern; dagegen bleiben alle Skulpturen weiss. Der Hauptkörper des Baues ist von rothem Marmor, die korinthischen Pilaster der Nischen in den Laibungen sind von grünem Marmor und alles Simswerk wieder weiss. Man kann in diesem polychromen System einen Nachhall mittelalterlicher Kunstweise finden, aber mehr noch erinnert dieselbe an die unbewusste Wiedergabe der Farbenpracht antiker Tempel. Auch die Marmorfaçade von S. Zaccaria zu Venedig ist in verschiedenen Farben hergestellt und ebenso das Hauptwerk der italienischen Frührenaissance, die Façade der Carthause bei Pavia. Weiss und farbiger Marmor, mit den Bronzereliefporträts am Sockel, sind an der letzteren in einzig lebendiger und frischer Weise zu einem harmonischen Ganzen vereinigt.

Das systematische Studium der Antike beginnt mit der Stiftung der platonischen Akademie zu Florenz durch Cosimo de'Medici, welche das Volksthümliche in der Literatur verdrängte und auch in den Mysterienspielen mythologische Figuren an die Stelle der christlichen Heiligen setzte. Damit wurde die Epoche der italienischen Hochrenaissance, welche bis etwa zum Jahre 1530 dauerte, eingeleitet. Das, was im Laufe des 15. Jahrhunderts nur erst naive Gefühlssache war, wurde am Ende desselben zur gelehrte begründeten Überzeugung erhoben. Alberti, der Architekt und Polyhistor, geht in seinem Werke »De re Aedificatoria« (1485) bereits auf die Gesamtdisposition der Antike nach vitruvianischem Muster zurück, ganz im Gegensatze zur ersten Frührenaissance, welche zumeist auf Wiedergeburt des antiken Detailgeschmacks, mit Beibehaltung der, durch die mittelalterliche Kunstentwicklung gewonnenen, christlichen Grundzüge hinarbeitete. Es herrscht nun unumschränkt der Geist der Antike; dagegen wird das specifisch Italienische, die spielende Zierlust, das naive Begnügen an schönen Einzelheiten ganz abgethan und macht einem auf das Monumentale und Grossartige gerichteten, gleichmässig bei Bauherren und Künstlern entwickelten Sinne, Platz. Indess verdient diese aufs höchste gefeierte Epoche der Kunst ihren Ruhm in vollstem Masse, denn sie hat das Einfachgrosse, Ächtmonumentale wieder hergestellt. Allenfalls wäre an ihr zu tadeln, dass sie nur noch für den Genuss eines kleinen Kreises Hochgebildeter zu arbeiten scheint und die echt volksthümliche Wirkung einbüsst. — Jetzt erst begann die exakte Nachahmung der Antike; indem man anfang die alten Monumente



zu messen und den Canon aufzustellen, der später als Gespenst der sogenannten »Ordnungen« die ganze Architektur beherrschen sollte; obgleich die sklavische Nachahmung erst am Ende der Epoche eintrat. Als Hauptresultat gewann man, aus der Kenntniss des Ganzen der antiken Denkmale, mindestens die Kunst architektonische Verhältnisse im Grossen zu bestimmen; denn charakteristisch zu sein, für die verschiedenen Gattungen der modernen Gebäude, gelang nur erst selten. Wenn man bedenkt, dass Säulen und Pilasterordnungen nicht mehr nothwendig, aus dem inneren Organismus heraus, die Proportionen bestimmten, sondern als etwas Abgeleitetes, gewissermassen als freie Uebersetzung in eine fremde Sprache, nur die Baumassen verkleideten, welche anderen Zweckmässigkeitsgründen ihr Mass verdankten; so muss man erstaunen über den künstlerischen Takt, mit dem die grossen Meister diesen Theil ihrer Aufgabe, in welchem die von der Antike abstrahirte Theorie keinen Anhalt bot, zu bewältigen wussten. Unter den grossen Baumeistern dieser Zeit gebührt Donato Bramante da Urbino (1444—1514) der erste Platz. Seine oberitalienischen und noch mehr seine späteren römischen Bauten erheben sich zur klassischen Würde; ihm ist hauptsächlich diese vornehme, die Hochrenaissance auszeichnende Mässigung eigen, welche die Gliederungen des Aeusseren auf den einfachsten Ausdruck zurückführt, um die dekorative Pracht dem Innern vorzubehalten. Bramante war schon von Ludovico Sforza in Mailand ausgezeichnet und hatte dort und in anderen oberitalienischen Städten noch im Stile der lombardischen, aus dem Backsteinbau entwickelten Frührenaissance gebaut. Um das Jahr 1500 kam er zum dauernden Aufenthalte nach Rom, vermuthlich hatte er sich schon früher zeitweise daselbst aufgehalten, um die jetzige Cancellaria zu entwerfen; und wurde nun von dem baulustigen, thatkühnen Papst Julius II. zurückgehalten und mit Aufträgen überhäuft. Sein erstes römisches Werk der Tempietto von S. Pietro in Montorio ist zugleich das erste Bauwerk der reinen Hochrenaissance; eine seiner grossartigsten Schöpfungen ist die Vollendung des vatikanischen Palasts und der Entwurf zum Belvedere. Dieser Bau sollte den grossen hinteren Hof und den Giardino della Pigna umgeben, kolossale Rampentreppen sollten aus dem tiefer gelegenen unteren Hof, in den genannten Giardino hinaufführen; leider ist das schön gedachte Ganze nicht zu Vollendung gekommen und durch spätere Zusätze bis zur Unkenntlichkeit verändert. Setzt man an die Stelle der jetzt vorhandenen, in der Form verdorbenen und vermauerten Seitengalerien, die ursprüngliche Form der ununterbrochenen Bogenhallen und Mauerflächen, welche Bramante projektirt hatte; so entsteht zusammen mit der kolossalen halbkuppelüberdeckten Abschlussnische der einen Schmalseite, über welcher sich ein halbrunder Säulengang mit tempelartigen Schlussfronten hinzieht, ein



Werk von unvergleichlicher Grösse. Grossartigeres im Profanbau hat Bramante nicht wieder geplant und wie mochte Julius II. von diesen, seiner grossen Seele congenialen, Entwürfen entzückt sein! — Es trifft hier einmal wieder zu, dass grosse Männer sich gegenseitig steigern und dass das erste Produkt ihres Zusammenwirkens, nicht leicht durch ein zweites überboten wird, weil nur allzufrüh den unbemessenen Idealen durch äussere Hindernisse ein böses »Halt« bereitet wird. Wie leicht sich in dieser Zeit ein grosser Gedanke aus dem anderen entwickelt, zeigen die ungeahnten Folgen, welche sich an eine Aufgabe knüpfen, zu deren Lösung der junge Michelangelo aus Florenz berufen wurde. Dieser, schon damals als der berühmteste Bildhauer Italiens geltend, sollte das Grabmal für Julius II. errichten. Michelangelo schlug zum Aufstellungsplatz, die unter Papst Nicolaus V. als Anfang eines Neubaus der St. Petersbasilika, hinter der alten Kirche von Rossellino aufgeführte halbkreisförmige Abside vor; Bramante und Giul. da San. Gallo sollten die Geeignetheit des Platzes prüfen. Im Verfolg dieser Sache kam nun Julius II. auf den grossen Plan zurück, die alte St. Petersbasilika abzubrechen und neu zu erbauen und nahm auf den sich entgegstellenden, aus der Heiligkeit des Ortes hergenommenen Widerspruch, keine Rücksicht. Anfangs beabsichtigte man die Peterskirche in der von Nicolaus V. und Paul II. begonnenen Art fortzusetzen; später fasste man den Entschluss den Neubau nach ganz neuen Entwürfen auszuführen. Michelangelo's Denkmalsentwurf musste vor der neuen ungeheuren Bauidee in den Hintergrund treten; am Tage der Grundsteinlegung von St. Peter flüchtete Michelangelo aus Rom; er war Tags zuvor aus dem Vatikan verwiesen. Bramante hatte über Michelangelo gesiegt, der Baumeister über den Bildhauer, durch Intriguen, wie man mit Recht oder Unrecht sagt; aber jedenfalls hatte der grosse Architekt noch einmal die Gelegenheit, in den Plänen für St. Peter den ganzen Umfang seines Genies zu zeigen. Bramante ging in seinen Entwürfen von der Grundform des lateinischen Kreuzes aus und kam erst später auf das griechische Kreuz; aber seine Absicht, den Centralbau rings mit regelmässig abstehenden Portiken zu umgeben, ist die grossartigste aller je geplanten Bauideen. Im Jahre 1506 legte Julius II. den Grundstein. Bramante war damals bereits 62 Jahre alt, betrieb aber den Bau mit grossem Eifer. Die Kuppelpfeiler wurden genau im Umfang der jetzigen vollendet, durch Bögen verbunden, das provisorische Chorhaupt schritt schnell vorwärts, auch der Bau des südlichen Querschiffs hatte begonnen; da starb der grosse Baumeister Bramante. Nach seinem wieder aufgefundenen endgültigen Entwurfe sollte die Kirche in Form eines griechischen Kreuzes erbaut werden, in dessen Mitte sich eine grosse Kuppel, in Anlehnung an das Pantheon im Äusseren als Flachkuppel gedacht, zwischen vier Glockenthürmen erheben sollte und an der Vorderseite eine



Vorhalle von sechs Säulen. Das dritte schon erwähnte römische Kolossalwerk Bramante's ist der Pal. della Cancellaria, gegen 1508, für den Kardinal S. Giorgio, den Neffen des Papst Sixtus IV., auf den alten Fundamenten wieder aufgebaut. Die Façade ganz in Travertin, mit Ausnahme der Fenstergerüste der ersten Etage und der Säulen des Hauptportals, welche von Marmor sind, zeigt den wahren Typus der bramantesken Palast-Architektur. Das hohe Erdgeschoss bleibt ohne Pilaster, diese beleben erst in rhythmischem Wechsel, je zwei zwischen den Fenstern, die oberen beiden Stockwerke. Das stufenweise Leichterwerden in der Behandlung der Rustika und in den Fensterformen erinnert an die besten florentinischen Paläste der Blütezeit; die hier angewendeten Eckrisalite waren damals noch ein seltenes Beispiel. — Vignola und Domenico Fontana, welche später die Façade vollendeten, haben leider nicht immer im Geiste Bramante's weitergearbeitet. — Das Portal der in den Palast eingeschlossenen Kirche ist von Vignola, das Portal des Palastes selbst von Fontana. Der bewundernswürdige Hof, der letzte grossartige Säulenhof Roms, ist aber von Bramante; es sind hier antike Säulenschäfte in Granit und Marmor mit zur Verwendung gekommen, im Erdgeschoss und dem mittleren Stockwerk zu luftigen Arkaden verbunden; das Obergeschoss wiederholt die Pilasterbekleidung der Façade, nur mit je einem Pilaster zwischen den Fenstern, statt zweier. Es sind noch eine Reihe anderer römischer Arbeiten Bramante's zu erwähnen: Ein Haus in via del Governo Vecchio, vielleicht eine seiner ersten Arbeiten in Rom (um 1500), ganz in Travertin construiert, mit Ausnahme der Füllmauern zwischen den Pilastern und den Einfassungen der Fenster, welche in sichtbarem Ziegelbau hergestellt sind; dann der Palast bei S. Bigio in der Via Giulia, in florentinischer Manier, mit mächtiger Rustika wie Pal. Pitti. Der Bau sollte von vier Eckthürmen flankirt sein und in der Mitte über dem Hauptportal noch einen fünften höheren Thurm erhalten; zwischen diesem und den Eckthürmen, je vier Arkaden in Rustika im Erdgeschoss, hierüber zwei Geschosse mit Arkaden und Halbsäulen, dann eine Attika mit Machiculis. Der Palast wurde nicht vollendet. Der Hof des Klosters S. Maria della Pace (1504), eine der ersten Arbeiten, welche Bramante's Ruf begründeten, und ein neues System des Hallenbaues aufstellend. Unten Pfeiler mit Pilastern und Bogen, oben Pilasterpfeiler mit gradem Gebälk, das in der Mitte jedes Intervalls durch eine Säule unterstützt wird; — hierdurch gewann Bramante das Motiv um das obere Stockwerk von seinem bisherigen Holzgesimse mit Konsolen zu befreien und ihm eine monumentale, mit dem Erdgeschosse harmonische Bildung zu geben. Der kleine schon erwähnte Rundtempel S. Pietro in Montorio, auf Kosten des Königs von Spanien Ferdinand IV. und der Königin Isabelle erbaut, im Jahre 1502 eingeweiht, eine der bewundernswürdigsten Schöpfungen



Bramante's, ganz im Geiste der Alten. Es ist ein Rundbau von einer dorischen Portike umgeben. Die Säulen sind von Granit, aber Basen und Kapitäl von weissem Marmor, ebenso die Thür und die Bekrönung der Kuppel, welche aus späterer Zeit ist; der Rest des Gebäudes ist von Travertin. Rings um dieses kleine Gebäude war nur ein schmaler freier Raum und dann ein runder Portikus, von viel grösseren Säulen beabsichtigt. Das Tempelchen sollte nur aus nächster Nähe, in einer bestimmten perspektivischen, durch seinen Portikus bewirkten Ueberschneidung betrachtet werden. Pal. Giraud, jetzt Torlonia, auf Piazza Scossacavalli, gegen 1503 für den Kardinal Adriano di Corneto begonnen. Die Façade aus Travertin von verschiedenen Tönungen hergestellt, nach oben heller werdend in den Flächen, erinnert an die Cancellaria, ist aber naiver und glücklicher disponirt; in der Plananlage ist die Haupttreppe die beste Partie. Das Haus des Notar Sander aus Nordhausen, vermuthlich 1506 von Bramante erbaut, eine Mauer hat dasselbe mit der Kirche S. Maria dell' Anima gemeinschaftlich, — zeigt eine mit Sgraffito's geschmückte Façade. Auch das jetzt zerstörte Haus Raffael's, in der Nähe des Vatikans, war durch Bramante konstruirt; — es wurde 1661 durch Bernini wegen der Kolonadenanlage für den St. Petersplatz abgebrochen. — Von den durch Bramante bewirkten Bauten des vatikanischen Palastes, ist ausser dem schon erwähnten grandiosen Belvedere, nur der vordere dreiseitige Hallenhof, das Cortile di San Damaso einigermassen vollständig ausgeführt, zum Theil durch Raffael fortgesetzt, zum Theil noch viel später.

Baccio Pintelli, Florentiner, gehört bereits zu den römischen Vorläufern der Spätrenaissance, bei ihm finden sich ein Anzahl Formen, welche später eine konsequentere Entwicklung finden sollten. Den Bau der Kirche S. Agostino in Rom nahm er im Jahre 1480—85 wieder auf, errichtete die Kuppel, die erste derart in Rom und die Hauptfaçade, eins seiner glücklichsten Werke. Die grossen Konsolen, welche die Dächer der Seitenschiffe decken, sind vielleicht die ersten ihrer Art, aber sie zählen zugleich unter die besten. Das Hauptportal ist gut ornamentirt, noch im Sinne der früheren dekorationslustigen Zeit. — Der Hauptaltar der Kirche ist von Bernini, das zugehörige Kloster erst im 18. Jahrhundert von Vanvitelli erbaut. — Gegen 1482 erbaute Baccio Pintelli die Kirche S. Giovanni Batt. de Genovesi und das damit zusammenhängende Hospital. Es sind manche Veränderungen erfolgt, aber der Hof ist intakt geblieben. Der kleine Pal. de Venezia und die Kirche S. Pietro in Montorio sind ebenfalls von ihm und noch mehrere Kirchen.

Giuliano Giamberti da Sangallo (1443—1517) aus Florenz, der Zeitgenosse Bramante's, war schon in seiner frühen Zeit in Rom thätig. Gegen 1468, unter Papst Paul II., wurden ihm bedeutende Renovationen des Pal. di Venezia



und der Kirche von S. Marco übertragen; Bauten, welche er grösstentheils aus den Steinen des Flavi'schen Amphitheaters errichtete. Giul. da Sangallo wurde auch der Architekt des Papstes Julius II., er baute für diesen um 1490 das schöne Kloster neben S. Pietro in Vincoli; auch die Decke des Hauptschiffs in S. Maria Maggiore ist von ihm, welche, wie man sagt, mit dem ersten aus Amerika gekommenen Golde dekorirt wurde. Sein Antheil an den Entwürfen für den Neubau der St. Petersbasilika ist nicht gering, wahrscheinlich hatte er noch unter Paul II. einen Plan für die Weiterführung des von Rossellino begonnenen Baues gefertigt, aber er wurde später durch Bramante aus der Gunst des Papstes Julius II. verdrängt. Allerdings wurde er noch bei Lebzeiten Bramante's, unter Leo X., wieder zum Baumeister der St. Peterskirche ernannt, zugleich mit ihm Fra Giocondo von Verona und Raffael, aber es geschah nichts weiter, als dass Giuliano neue Pläne machte, welche das Bestreben zeigen, das Kreuzschiff zu verlängern. Im Jahre 1515 wurde Giuliano wegen Kränklichkeit entlassen, ging nach Florenz und starb bald darauf im Jahre 1517.

Der jüngere Antonio Coroliani, genannt Antonio da Sangallo, aus Mugello bei Florenz († 1546), genoss mehr die Gunst und den Vortheil einer höheren Stellung, als sein älterer Namensvetter und Verwandter. Bereits früh, seit 1505 im Dienste Bramante's, am Neubau von St. Peter beschäftigt, war Pal. Palma in Rom eins seiner ersten eigenen Werke (um 1506). Die Fassade ist von strengem, etwas nüchternem Charakter und die Höhenvertheilung der Stockwerke ist nicht ganz glücklich. Die Kirche S. Maria di Loretto von ihm, 1507 für die Bäckerinnung erbaut, bildet aussen ein Quadrat, innen ein Oktogon, das Innere ist reich mit einer korinthischen Ordnung dekorirt; aber die Stuckchirung ist erneuert und die geschmacklose Kuppel ist später von Giac. del Duca ausgeführt. Die Bank, via del Banco di S. Spirito belegen, im Jahre 1532 von Antonio zur Münze (Zecca) erbaut, hat in der Fassade eine leichte Einbiegung; ein Motiv, welches der Meister auch bei der Porta di S. Spirito in Anwendung brachte, als einen Vorklang des später mächtiger auftretenden Zuges nach malerischer Wirkung. Der Bau von St. Peter wurde erst unter Paul III. wieder mit Eifer betrieben und Antonio da Sangallo zum Baumeister ernannt (1534). Derselbe entwarf von Neuem einen abweichenden Plan und liess von Labacco danach das noch in der Peterskirche vorhandene Modell anfertigen. Dieser Plan, der ein lateinisches Kreuz zeigt und zugleich eine grosse Häufung der Bauglieder, war es, den Michelangelo als gothisch verwarf und der auch niemals zur Ausführung kam. Von Antonio's Thätigkeit an St. Peter ist wenig sichtbar, ausser der Erhöhung des Fussbodens um 16 Palmen und der in Folge davon ausgeführten Vermauerung der bramantischen Halb-



kreisnischen in den Kuppelpfeilern. Der Pal. Sacchetti, an der via Guilia, gegen 1540 von San Gallo als seine eigene Wohnung erbaut, später durch Nanni Bigio vergrössert, hat wenig Eigenthümliches, wie denn überhaupt San Gallo nirgends ein ganz selbständiges Talent zum Ausdrücke bringt. Mitunter giebt es wohl etwas Besseres von ihm, wie das Innere der Kirche di S. Spirito (1538), wo die Details ausgezeichnet und besonders die Ornamentskulpturen vorzüglich sind; dagegen ist die nahe belegene unvollendete Porta S. Spirito (um 1544) sehr matt, trotz ihrer Curvatur. Beim Pal. Farnese in Rom und dem Schlosse Caprarola rühren nur die Fundamente von dem jüngeren San Gallo her; was ihm sonst von Schloss- und Festungsbauten ausserhalb Roms zugeschrieben wird, ist unsicher.

Unter den freien Nachfolgern Bramante's ist der edle Baldassare Peruzzi (1481—1536) aus Acciano bei Siena der bedeutendste. Er wurde niemals nach Verdienst geschätzt und bezahlt und starb fast im Elend. Er theilte seine Thätigkeit abwechselnd zwischen Siena und Rom und führte auch untergeordnete Aufträge aus. Peruzzi hat seit 1505 die Entwürfe Bramante's für St. Peter gezeichnet. Nach 1520 hatte Leo X. denselben zum Baumeister von St. Peter ernannt und ihn mit dem Entwurfe eines weniger kostspieligen Planes, wie der von Raffael hinterlassene war, beauftragt. Peruzzi ging wieder auf das griechische Kreuz zurück, dessen vier Arme im Halbkreise endigten, in den vier Winkeln sollten kleinere Kuppeln errichtet werden. Vielleicht ist dieser Entwurf, der durch seine Einfachheit und Klarheit schönste, der je für St. Peter erfunden wurde. Aber Leo X. starb 1521 und unter Hadrian's kurzer Regierung geschah Nichts, auch unter Clemens VII. wurde durch den Aufstand der Colonna's und die Plünderung Roms, durch die Landsknechte des Connetable Bourbon und Frundsberg's, jede grössere Bauthätigkeit gehindert. Von Peruzzi's Plane für St. Peter ist die Flankirung der Mittelskuppel mit vier kleineren Kuppeln — von denen nur die zwei vorderen ausgeführt wurden — geblieben, vielleicht nicht die glücklichste Idee, wegen des undeutlich gemachten Kontrastes. Das Kasino für Agostino Chigi, den reichen Banquier und berühmten Mäcen aus Siena, später die Farnesina genannt, wurde nach Raffael's Plänen von Baldassare Peruzzi, gegen 1576, an der Stelle der Gärten des Kaisers Geta erbaut. Vornehme Repräsentation ist das Hauptmotiv des Planes und deshalb sind Gallerien und weite Säle angeordnet, zu Gesellschaften und Festen geeignet. Leo X. besuchte oft diesen zauberischen Ort. Die Façade theilt sich in drei Theile; die Loge in der Mitte zu ebener Erde öffnet sich mit fünf Arkaden nach dem Garten. Die architektonischen Formen sind mit äusserster Mässigung verwendet, vorspringende Portiken und Giebel sind ganz vermieden, einfache Pilaster fassen die beiden Stockwerke gleichsam



nur erklärend ein, der obere Fries ist das einzige plastische Schmuckstück. Die äusseren Flächen sollten vermuthlich eine einfarbige Bemalung erhalten; wenigstens sind in den Bogenfüllungen auf der Tiberseite noch Viktorien und Abundantien von raffaelischer Erfindung erhalten. Bescheidene Anmuth ist der Grundzug des äusseren Baues; die eigentlich berühmtere malerische Ausstattung des Innern schlägt schon einen anderen Ton an.

Der Pal. Linotte (vicolo dell' Aquila), vermuthlich ebenfalls von Peruzzi, trug zuerst den Namen der Farnesina. Der Palast ist sehr bemerkenswerth, weil nirgends etwas Kleinliches mit unterläuft und weil die Kunst das Grosse in der Illusion hervorzurufen, hier sehr weit getrieben ist; auch die Verhältnisse der Façade sind sehr gelungen. Dagegen sind Hinterfront und Treppe nicht gut disponirt und scheinen von einem unerfahrenen Architekten hinzugefügt zu sein. — Auch die Kapelle Chigi in der Kirche S. Maria del popolo, mit deren Dekoration Raffael beauftragt war, gehört in der Architektur wahrscheinlich dem Peruzzi; Hauptanordnung und Profile sind wahre Muster der Hochrenaissance. Pal. Lante (piazza de' Caprettari) gegen 1520, vermuthlich für Julian II., den Bruder Leo's X., erbaut, ist in Bezug auf die Urheberschaft zweifelhaft. Pal. Ossoli (via de' Balestrari), gegen 1525 erbaut, wird dem Peruzzi zugeschrieben; der Plan ist einfach und bequem, die Façade gut concipirt, der Fries über dem Portal ist ein antikes Fragment. Pal. Pietro Massimi und Pal. Angelo Massimi sind die Hauptwerke Peruzzi's in Rom. Schon im 15. Jahrhundert besass die berühmte Familie der Massimi eine grosse Wohnung im Centralquartier Roms. Hier gab um 1455 Pietro Massimi seine Druckwerke heraus, die ersten typographischen Versuche in Rom. Sein Sohn Domenico erbt die Besizung, welche 1527 bei dem Sacco di Roma verbrannte, zugleich starb der Besitzer. Domenico's Söhne beauftragten Peruzzi mit der Anfertigung neuer Pläne für den Wiederaufbau, mit Benutzung der alten Fundamente. Gegen 1532 begann Peruzzi den Bau der beiden Pal.; Massimi starb aber schon 1536. — Der Pal. Pietro Massimi erinnert in seinem Plane an ein antikes Haus, obgleich Peruzzi keins kannte; die Façade zeigt in den Details den Charakter der Zeit der Antonine. Wie bescheiden die zur Verfügung gestellten Mittel waren, giebt das bemerkenswerthe, in Ziegeln hergestellte und dann verputzte Hauptgesims zu erkennen. Das Vestibul, dessen Decke von Stuck ist, gehört zu dem originellsten, die Gemälde der Gewölbe im Rez-de-chaussée sind von Peruzzi's Hand. Am Pal. Massimi konnte Peruzzi so recht sein Talent, auch unter den ungünstigsten Verhältnissen gross zu wirken, beweisen. Die Lage an einer engen, krummen Strasse benutzte er, um im Knie der Biegung eine schöne und originelle kleine Vorhalle zu schaffen, die schon in den wachsenden und abnehmenden Intervallen ihrer



Säulen, diese ihre ungewöhnliche Bestimmung ausspricht. Der Hof mit Säulen und graden Gebälken, ebenso die gesamte Dekoration sind von einem strengen Klassizismus. Im Pal. Altemps (piazza Fiammetta), gegen 1530 durch Baldassare Peruzzi begonnen, gehört ihm der Hof mit den reichstuckierten Pfeilerhallen; das übrige dem späteren Martino Lunghi.

Raffael Sanzio (1483—1520) aus Urbino, der Neffe des Bramante, ist vielleicht in seinen gemalten Architekturen klassischer, als in seinen gebauten. Nach seinen Entwürfen wirklich ausgeführte und noch erhaltene Gebäude sind nur wenige vorhanden. Sein Antheil am Bau von St. Peter ist gering, er trifft in seine letzten Lebensjahre, in denen er sich sehr mit der Erforschung der Antike und mit dem Studium des Vitruv beschäftigte. Seine beiden Pläne zu St. Peter zeigen das lateinische Kreuz in übertriebener Ausdehnung des Langhauses, waren sonst nur eine Wiederholung des Bramante'schen Entwurfs; wurden aber in dem Memoriale des Ant. da San Gallo scharf kritisirt und nach Raffael's Tode sofort wegen ihrer Kostspieligkeit als unausführbar beseitigt. In Rom ist von Raffael die Façade von S. M. della Navicella, auf dem Monte Coelio, von der Leo X. seinen Ordensitel hatte; dieselbe zeichnet sich durch Einfachheit der angewendeten dorischen Ordnung aus. Der Pal. Stoppani (jetzt Vidoni) um 1516 von Raffael für die Herzöge Caffarelli erbaut, ist im Grundplan ohne besonderen Werth, auch die Façade später arg verbaut, indem die Oeffnungen des Rustika-Erdgeschosses, auf dessen Kontrast mit den gekuppelten Säulen des oberen Stockwerks die Wirkung beruhte, fast nirgends mehr die ursprünglichen Oeffnungen zeigen, auch die Attika war anfangs nicht vorhanden. Raffael's Urheberschaft des Planes der Farnesina ist schon erwähnt. Pal. Uguccioni (jetzt Fenzi) in Florenz ist zweifelhaft; sicher ist aber daselbst der Pal. Pandolfini von Raffael entworfen, obgleich erst etwa ein Jahrzehnt nach seinem Tode ausgeführt. Die Bauformen sind hier gross, mit mächtigem Detail, gegenüber den mässigen Gesamtabmessungen des Gebäudes, die Ecken mit Rustika, die oberen Fenster mit Säulen, die unteren mit Pilastern eingefasst und abwechselnd mit Rund- und Spitzgiebeln abgedeckt; über einem Fries mit grosser Inschrift ein prächtiges Hauptgesims, zur Seite ein Rustikaportal, eines der reizendsten Beispiele aufgehobener Symmetrie.

Bei Giulio Pippi, genannt Romano (1492—1541), aus Florenz, dem Schüler Raffael's, ist die Nachfolge Bramante's noch sehr auffallend. Von ihm der Pal. Cicciaporci in Rom (Via del Banco di S. Spirito), gegen 1521 für Giovanni Alberini erbaut; die Travertin-Façade ist eines der schönsten Werke des Giulio, ein eigenthümlicher Versuch ohne Wandsäulen und stark vortretende Glieder einen bedeutenden Eindruck hervorzubringen. Der Bau ist nur halb vollendet und jetzt vernachlässigt. Die Reste des Pal. Maccarani auf Piazza S. Eustachio



geben in ihrem jetzigen Zustande nur einen dürftigen Begriff. Die vornehm grossartige Villa Madama am Abhange des Monte Mario, für den Kardinal Giulio de' Medici, späteren Papst Clemens VII erbaut, nie vollendet und jetzt eine Ruine, bietet möglichst wenig in möglichst grossen Formen. Hier ist nur eine Ordnung von Pilastern; in der Mitte, wo die dreibogige Halle sich öffnet, nur ein Stockwerk über hoher, malerischer Terrasse; auf der Rückseite eine unvollendete Exedra mit Wandsäulen und Fenstern. Das Wichtigste der Villa Madama ist der Stil der Innendekoration und ist erst weiterhin zu besprechen. Unter den späteren Werken Giulio's in Mantua ist der berühmte Pal. del Te, aussen im bramantesken Sinne einfach mit einer dorischen Ordnung, innen das vollständigste Beispiel einer grossartigen Profandekoration aus der goldenen Zeit. Am Pal. Ducale in Mantua ist ein Theil von Giulio. Bemerkenswerth ist dort sein eigenes Haus; dann gehört ihm das jetzige Innere des Doms u. a. an Kirchenarchitektur.

Zu den römischen Architekten dieser Zeit gehören noch Lorenzo Lotti, genannt Lorenzetto (1494—1541), aus Florenz. — Antonio Labacco, ebenfalls aus Florenz, arbeitet um 1534, und Annibale Lippi ist um 1540 thätig. Von Lorenzetto ist der Pal. del Bufalo (Via della Valle), um 1530 für den Kardinal della Valle erbaut. Labacco, eigentlich Tischler, war ein Schüler des jüngeren Sangallo und stand in intimen Verhältnissen zu Peruzzi.

Dem Zwecke dieser flüchtigen Skizze der italienischen Hochrenaissance-architektur entsprechend, welche nur die Verhältnisse ins Gedächtniss rufen soll, unter denen die Spätrenaissance einsetzt und ferner, weil diese Stilneuerung wesentlich von Rom ausgeht, wenn sie auch von einem Florentiner ins Leben gerufen wird, konnte es nur darauf ankommen, das römische Bauwesen dieser Zeit etwas eingehender zu schildern; für die Hochrenaissance des übrigen Italiens mag eine kürzere Erwähnung ausreichen.

In Florenz hat die Blüthezeit der Hochrenaissance, ausser dem schon erwähnten Pal. Pandolfini des Raffael, keine Denkmäler ersten Ranges zurückgelassen; kleinere Bauten sind von dem talentvollen Baccio d'Agnolo (1460—1543) vorhanden. Sein Pal. Bartolini (jetzt Hôtel du Nord bei S. Trinità) giebt das früheste, erst viel verspottete, dann mit Uebertreibung nachgeahmte Beispiel, runde und gradlinige Giebel in Abwechselung über den Fenstern anzubringen; — übrigens ein aus der Antike, etwa von den Altären des Pantheon, entlehntes Motiv. — Am Pal. Serristori, auf dem Platze S. Croce, zeigt Baccio, wie das Ueberkragen der oberen Stockwerke mit einem klassischen Detail in Einklang zu bringen ist. Pal. Levi (Via de' Ginori) hat einen fein durchgeführten Hof. Pal. Roselli del Turco (bei S. S. Apostoli), bemerkenswerth wegen der schönen und charaktervollen Gliederung der inneren Räume. Ein Lusthaus für die



Familie Strozzi-Ridolfi (Via Gualfondo oder Chiappina) hat in seiner absichtslos unregelmässigen Anlage etwas reizendes. Die von Baccio entworfene Umkleidung der Domkuppel mit Gallerie und Gesimse blieb wegen der harten Kritik, die dieselbe durch Michelangelo erfuhr, unausgeführt. In Florenz erhielt sich die Hochrenaissance noch länger hinaus als in Rom; der Pal. Lardarel (Via de' Tornabuoni), das edelste Haus der florentinischen Architektur, von Giov. Antonio Dosio (geb. 1533), giebt noch ganz spät eine strenge Auffassung der Formen. Der Mercato nuovo des Bernardo Tasso um 1547, trägt ebenfalls noch den Stempel der edlen grossartigen Einfachheit.

Andrea Riccio, genannt Briosco, der berühmte Dekorator und Erzgiesser zu Padua, erbaut hier im Anfange des 16. Jahrh. die Kirche S. Giustina in einem über die Frührenaissance hinausgehenden Stile. Die Nebenschiffe sind mit kolossalen Tonnengewölben überdeckt, welche unmittelbar die jedesmalige Kuppel tragen; hohe Durchgänge durchbrechen unten die Stützwände und Reihen von tiefen Kapellen schliessen sich auf beiden Seiten an; das Auge trifft überall auf Nischen. Die grosse Anzahl der Kuppeln ist auf venetianische Rechnung zu setzen.

Der Veroneser Giov. Maria Falconetto (1458—1534) beherrscht in dieser Zeit den Profanbau Padua's. Sein Pal. Guistiani am Santo (1523) zeigt am Hofe zwei im rechten Winkel zu einander stehende Lusthäuser. Das eine mit Wandsäulen, das andere mit Pilastern, in zwei Stockwerken, in den edelsten Formen; das Innere voll der herrlichsten Malereien und Arabesken.

Michele Sanmicheli (1484—1559) kam sehr früh nach Rom und baute zuerst im Kirchenstaate, kehrte aber nach seiner Vaterstadt Verona zurück, studirte in Treviso und Padua die Festungen der Venetianer, wurde auf Befehl des venetianischen Senats gefangen gesetzt, trat indess später in den Dienst Venedigs. Er durfte dem Festungsbau, besonders den Thoren, ein solches Mass künstlerischer Durchbildung geben, wie es nicht leicht wieder gestattet und noch seltener wieder erreicht worden ist. Er ist der Meister der Rustika-behandlung, vielleicht vom römischen Amphitheater in Verona abstrahirt; aber von ihm mit Bewusstsein als Ausdruck des Kraftvollen und Trotzigen gehandhabt. Durch die Verbindung seiner Rustika mit dem gleichzeitig angewendeten dorischen Säulensysteme entstanden ungelöste Widersprüche, die allein die geschickte Behandlung Sanmicheli's vergessen machen konnte. Sein Andreasfort in Venedig, am Eingange des Hafens des Lido, lässt alle diese Eigenschaften erkennen. Die Quadern der Hauptfaçade haben eine starke Bossage, die Säulen an derselben sind ebenfalls bossirt und tragen ein reiches dorisches Gebälk mit Triglyphenfries, an den Schlusssteinen der Arkaden sind grosse, stark vortretende Köpfe angebracht. In Verona ist von



ihm die Porta nuova, nach ähnlichem Prinzip, ohne alles Schwere und Plumpe, in guten Verhältnissen. Porta Stupa, längst vermauert, eine quer über den Weg gestellte fünfbogige Halle, wirkt durch Einheit des Motivs noch gewaltiger. Ebenfalls von ihm Porta S. Zeno, etwas anspruchloser gebildet.

Seine hervorragende Thätigkeit als Festungsbaumeister bestimmt auch in etwas die Formgebung an seinen Palästen; seine Erdgeschosse zeigen immer eine ganz durchgeführte derbe Rustika, aber dabei haben dieselben durchaus nicht blos die Bedeutung eines Sockels. Pal. Bevilacqua in Verona ist vielleicht das früheste dieser Gebäude, oben mit spiralförmig kannelirten Säulen, zwischen welchen sich abwechselnd grosse triumphbogenartige und dann wieder kleinere Fenster mit noch kleineren darüber öffnen. Pal. Canossa ist aussen einfacher, das ganze Erdgeschoss bildet eine offene Halle, durch welche man in einen Pilasterhof, nach Art der römischen, hinausblickt. Im Pal. Pompei gab Sanmicheli die untere Ordnung auf, wodurch das Erdgeschoss mehr den Charakter eines blossen Unterbaues erhielt, oben ist eine dorische Ordnung.

In Venedig ist der Pal. Grimani (jetzt Post, an S. Luca) von Sanmicheli, in den Hauptmotiven und der Eintheilung der Façade über alles venetianische Mass grossartig. Der Balkon zieht sich vor der ganzen Front hin und hinter demselben erheben sich freistehende korinthische Säulen. Der zweite Pal. Grimani (a. S. Maria Formosa) ist einfacher, hier ist der Hof das bedeutendere. Pal. Corner (gegenw. Mocenigo, an S. Paolo) hat ebenfalls ein Untergeschoss mit mächtigen Bossagen. Die Porta del Bucentauro, am Arsenal, ist einfach. Von Kirchenbauten in Venedig wird ihm S. Bigio auf der Giudecca zugeschrieben. In seinen Kirchenbauten wendet er die Rustika nicht an; die Madonna di Campagna bei Verona ist ein grossartiger Rundbau mit einem runden dorischen Portikus, mit gradlinigem Gebälk umgeben. Das Ganze macht den Eindruck einfacher Strenge. Die unvollendete Façade von S. M. in Organo in Verona, grossartig in der Anlage, ist erst lange nach seinem Tode gebaut (1592) und man könnte bezweifeln, ob die Gruppierung der im Gebälk durchgekröpften Säulen von ihm angegeben ist. Uebrigens gehört Sanmicheli wegen seiner die einzelnen Gebäudegattungen möglichst unterscheidenden Charakteristik, sowie wegen der derb malerischen Wirkung seiner Formgebung, zu den bereits halb in der Empfindungsweise der Spätrenaissance stehenden Meistern.

Dasselbe kann man auch von Jacopo Tatti, gen. Sansovino, sagen (1479 + 1570). In Florenz geboren, kam er zu dem grossen Bildhauer Andrea Contucci-Sansovino in die Lehre, Giuliano Sangallo nahm ihn mit nach Rom und nach der Abreise desselben brachte Bramante den Jacopo bei Pietro Perugino unter. Er wurde krank und ging nach Florenz zurück, aber beim



Einzuge Leo X. in Florenz (1514), durch die Zeichnungen zu den Triumphbögen bekannt geworden, ging er wieder nach Rom und bekam den Bau der Kirche San Giovanni de' Fiorentini. Nach der Plünderung Roms (1527) ging Sansovino nach Venedig und nahm als Proto eine bedeutende Stellung ein. Indess scheinen die venetianischen Traditionen sein künstlerisches Vermögen erstickt zu haben; denn er tritt hier und da wieder in die Spielereien der dortigen Frührenaissance zurück, um in seinen letzten Werken, unter der mächtigen Einwirkung Michelangelo's, zur Spätrenaissance überzugehen. Charakteristisch für seinen Architekturstil ist, dass er fast immer zur Ueberdeckung von Fenster- und Thüröffnungen den Rundbogen, mit einer Einfassung von Säulen und Pilaster anwendet, als ein bequemes Mittel, durch die Vereinbarung der Kurve mit dem umschliessenden Rechteck, eine gefällige Wirkung hervorzubringen. Die Scuola della Misericordia (1532), vermuthlich sein erstes Werk in Venedig, eine Fortsetzung eines von Leopardo angefangenen, von Pietro Lombardo fortgesetzten Baues, wird auch von Jacopo nicht zu Ende gebracht. Das Innere der Kirche S. Francesco della Vigna (1534) — die Façade später nach Palladio — ist ein Rückschritt. An S. Martino (1540) sieht man, dass Sansovino bei geringeren Mitteln seine Tüchtigkeit wieder fand. Die Loggia am Campanile von S. Marco, ehemals Warteraum für die Prokuratoren, muss bereits zu den Bauten der Spätrenaissance gezählt werden, die allzuhohe Attika wäre wohl durch die auf den vorspringenden Säulen projektirten, aber nicht zur Ausführung gekommenen Figuren, gerechtfertigt worden. Der an dem kleinen Gebäude angebrachte Aufwand an Broncen und Ornamenten stammt zum Theil aus späterer Zeit. Die Zecca (Münze) von ihm ist nicht zu loben, auch die Magazine am Rialto sind von keinen guten Verhältnissen. Die Kirche S. Giorgio dei Greci (1550), einschiffig mit Tonnengewölbe, in der Mitte durch eine Kuppel unterbrochen, ist nicht glücklich angeordnet und dennoch im Kirchenbau sein bestes. Die gleichzeitige Façade der Scuola di S. Giorgio degli Schiavoni (1551) zeigt den, die frühere venetianische Schule kennzeichnenden schreinerhaften Geist, wozu die Behandlung der Pilaster mit Rahmprofilen gehört. S. Giuliano gehört schon seiner spätesten Zeit an, als Alessandro Vittoria sein Gehülfe war, sie ist von geringem Werthe. Sein frühester Palast, Corner della Cà Grande (am Kanal 1532); zeigt noch ein römisches Gefühl für Verhältnisse, im Erdgeschoss Rustika, in den oberen Geschossen Bogen zwischen Doppelsäulen. Pal. Cornaro (an S. Maurizio) ist ein imposanter Bau. Sansovino's architektonisches, viel bewundertes und nachgeahmtes Hauptwerk, die Biblioteca an der Piazzetta, wurde 1536 begonnen. Hiermit zuerst erhielt Venedig einen, auf die wirkliche Nachfolge des Alterthums gegründeten Bau, zugleich eines der reichsten Beispiele moderner Kunst.



Sansovino gab seiner Bibliothek die Höhe der alten Prokuration, aber statt in drei, in zwei Etagen getheilt. Das Material ist istrischer Kalkstein. Im unteren Stockwerk, nach der Piazzetta, Arkaden zwischen dorischen Säulen, im zweiten Stockwerk jonische Arkaden, darüber ein hoher Fries mit sehr schönen Skulpturen. Das Ganze bildete ein für Venedig einziges Schaustück und doch knüpfte sich für den Meister an diesen Bau, trotz allen Erfolges, ein persönliches Missgeschick; das Gewölbe des Saales stürzte ein, Sansovino kam ins Gefängniss, wurde aber als schuldlos erkannt wieder in sein Amt eingesetzt.

Georgio Spavento hatte unter Theilnahme des Tullio Lombardo die schönste moderne Kirche Venedigs, S. Salvatore, entworfen, bei deren Ausführung auch Sansovino betheiligt war; dieselbe ist bereits 1534 mit Ausnahme der beträchtlich späteren Façade vollendet. An diesem Kirchenbau trägt das venetianische System des Kuppelbaues in Verbindung mit Tonnengewölben seine reifste Frucht. Drei flache Kuppeln hintereinander ruhen auf Tonnengewölben, deren Eckräume von schlanken Pfeilern gebildet, ebenfalls mit kleinen Kuppelgewölben überdeckt sind; so entsteht eine schöne, einfach reiche Perspektive, welche den Innenraum für das Gefühl ausweitet.

Die drei grossen Theoretiker des 16. Jahrhundert: Sebastiano Serlio, Giacomo Barozzi genannt Vignola und Andrea Palladio nehmen eine besondere Stellung ein. Nach der Richtung ihrer Studien, die ganz auf Erforschung der antiken Baugesetze und deren möglichst regelrechte Anwendung basirt sind, gehören diese drei an das Ende der Hochrenaissance; aber durch die bis zur neuesten Zeit dauernde Folgewirkung, welche sich an ihre Arbeiten knüpft, nehmen sie ihren Platz neben Michelangelo als Mitbegründer der Spätrenaissance. Wie schon gesagt, steht das Prinzip von dem diese Meister ausgehen, zu Michelangelo's die Tradition verachtenden Bestrebungen in einem scharfen Gegensatze; aber auf dieser Verschiedenheit des Gleichzeitigen beruhen die wichtigsten, in der Entwicklung der Spätrenaissance sich ergebenden Stilverschiedenheiten und besonders deshalb kann die nähere Betrachtung des künstlerischen Wirkens der Theoretiker in der Geschichte der Spätrenaissance nicht entbehrt werden.

Was nun die Skulptur der italienischen Hochrenaissance anbelangt, so macht sich in derselben ein Zug freier Schönheit geltend, als je zuvor, wenn man auch zugeben muss, dass die grossen Bildhauer dieser Zeit keineswegs den Weltruf der gleichzeitigen grossen Maler erreichen. Der Realismus herrscht anfangs noch vor und lässt das Bewusstsein der höheren plastischen Gesetze nicht sofort zur Geltung kommen. Antonio Pollajuolo (1431—1498) liefert in seiner Hauptarbeit, dem Grabmal für Sixtus IV. in der Sakramentskapelle von St. Peter, in der liegenden Statue nur ein hart realistisches



Bildniss, allerdings von grossem historischen Werthe. Die an den schiefen Flächen des Paradebettes angebrachten Allegorien der Tugenden und Wissenschaften schwanken bereits zwischen Relief und Statuette und deuten den Geist des nachfolgenden Jahrhunderts vor. Pollajuollo's Bronze-Wandgrab Innocenz's VIII. (1592), im linken Seitenschiff von St. Peter, ist in Anordnung und Ausführung ohne künstlerische Freiheit. Desiderio da Settignano, an seinem berühmten Grabmal Marzuppini, im Seitenschiff von S. Croce von Florenz, und sein Schüler Mino de Fiosole an zahlreichen Werken, vertreten besonders die schönste Zeit der Marmor-Ornamentik.

Matteo Civitali von Lucca (1435—1501) geht parallel mit den Vorigen, übertrifft diese aber an edlen Stil und Ausdruck. Seine Werke im Dome zu Lucca; die beiden anbetenden Engel auf dem Altar der Sakramentskapelle, das Grabmal des Petrus a Noceto, das Grabmal Bertini zeigen neben einem geistvollen Naturalismus den Ausdruck reiner Andacht und eine hohe Schönheit.

Sein Hauptwerk ist ebenda der S. Regulus-Altar (1484), dessen untere Figuren den besten der damaligen Historienmalerei entsprechen, die Engel mit Kandelabern und die thronende Madonna oben sind von freier Lieblichkeit erfüllt. Auch sein späteres Werk im Dom von Genua, die sechs Seitenstatuen der Johannes-Kapelle, sind von hoher Bedeutung, wenn auch realistischer aufgefasst.

Benedetto da Majano (1444—98), Baumeister und Bildhauer, giebt in den Reliefs der Kanzel von S. Croce in Florenz lebendig entwickelte Szenen mit den herrlichsten Motiven, besonders köstlich sind die kleinen Statuetten in den unteren Nischen. In der Cap. Strozzi in S. Maria novella ist das Grabmal hinter dem Altar im rechten Querschiff von ihm; über dem Sarkophag das Rundrelief der Madonna, von Engeln umschwebt, träumerisch süß und holdselig. Seine Freiskulpturen, der Johannes der Täufer in den Uffizien und der heil. Sebastian in einem Nebenraum der Misericordia, stehen tiefer. Baccio da Montelupo, Benedetto da Rovezzano und vor allem Giov. Franc. Rustici, schaffen ebenfalls Werke, welche der besten Zeit angehören.

In Venedig war es Alessandro Leopardi, der in dem schönsten der Dogengräber, des Andrea Vendramin († 1478) im Chor von S. Giovanni e Paolo, im Ausdrucke seiner Figuren mit Lionardo da Vinci parallel ging. Seine Flaggenhalter auf dem Markusplatze zeigen im Figürlichen die Benutzung antiker Vorbilder, mit grossem natürlichen Schönheitssinn verbunden.

Andrea Brioso, gen. Riccio, in Padua, zeigt sich in allen seinen Arbeiten durchdrungen von dem echten Geiste der grossen Zeit. Seine berühmten Bronze-Kandelaber im Chor des Santo und die zwei Reliefs an den Chorwänden sind allem früheren bedeutend überlegen. In der Akademie von



Venedig findet sich ein Bronzerelief, die Himmelfahrt Mariä mit den Jüngern am Grabe von Riccio oder seiner Schule, welche im Ausdruck tief und innig ein Meisterwerk der italienischen Skulptur genannt zu werden verdient.

An der Certosa bei Pavia sind besonders Giacomo della Porta, Agostino Busti, gen. Bambaja und Christofano Solari (il gobbo) im 16. Jahrhundert tätig. Die Reliefs an den Seiten der Eingangsthür, hauptsächlich dem Busti zugeschrieben, sind besser als die Statuen. — Die Arbeiten Busti's, welche sich jetzt im archäologischen Museum zu Mailand befinden, sind von höchstem Werthe. Vorzüglich ist das Grabmal des Gaston de Foix (1515—21), ursprünglich im Kloster S. Marta, später zerstreut. Im Museum sieht man jetzt die Grabstatue, fünf kleine Prophetenfiguren und einige schöne Tafeln flachen Ornaments, welche sämmtlich Busti als einen der grössten Marmorarbeiter Italiens erkennen lassen. Ausserdem von ihm ein kleines Grabmal aus dem Kreuzgange von S. Marco stammend, dann das Grabmal der Familie Biraghi in S. Francesco und das Grab des Kardinals Marino Caracciolo († 1538) im mailänder Dom. Das Innere der Certosa enthält noch viele bedeutende Arbeiten dieser Zeit; so das Medaillon mit der Pietà am Hauptaltar dem Gobbo zugeschrieben, die beiden Chortabernakel von Stefano da Sesta (links) und von Bigio da Vairano (rechts, 1510); im nördlichen Kreuzarm, die Grabstatue des Lodovico Moro und seiner Gemahlin Beatrice d'Este von Solari, dann die drei Bronzekandelaber von Annibale Fontana. Das Denkmal Giov. Galeazzo Visconti's, des Gründers der Certosa, im südlichen Querschiff, ist 1490 von Galeazzo Pellegrini begonnen und 1502 vollendet. Der architektonische Aufbau in den klaren Formen der Hochrenaissance, vielleicht von Giov. Christoforo aus Rom. — Die Fama und Victoria stammen aus der Spätzeit des 16. Jahrhunderts von Bernardino da Novi. — Die Madonna mit dem Christkinde von Benedetto de' Brioschi; die obere Bekrönung mit den Statuetten der Tugenden und wappenhaltenden Victorien, vermuthlich von Giov. Ant. Amadeo und Giac. della Porta, die Reliefs vielleicht von Bernardino da Novi. Ebenfalls in der Certosa, die Statue der heil. Veronica von Angelo Marini oder Siro Sicali um 1500; das Lavabo in der Brunnenkapelle, vermuthlich von Albert da Carara. Auch die bewundernswürdige Terracotta-Dekoration der beiden Klosterhöfe gehört stilistisch der besten Zeit an.

Ein ganz entschiedener Naturalist tritt in Guido Mazzoni in Modena auf, mit seinen bemalten, zum Theil lebensgrossen Thonfiguren, die ihm einen populären Ruhm brachten. Seine auf malerische Wirkung berechneten Gruppen bedürfen eines geschlossenen Hintergrundes, gehen aber im Ausdrucke des Schmerzes bis zur Karrikatur, mehr als die Martyrienbilder des späteren Caravaggio. Mazzoni's Hauptwerk in S. Giovanni Decollato zu Modena, eine



Pietà von anderen heiligen Personen umgeben, zeigt eine lebensvoll realistische Gestaltungskraft und ist nicht ohne Werth, abgesehen von dem übertriebenen Affekt in einzelnen Figuren.

Andrea (Contucci da Monte) Sansovino, geb. 1460 (?), † 1529, ist der grösste Bildhauer der Hochrenaissance. In ihm verbindet sich das Studium der Antike mit angeborenem Schönheitssinn und milder Empfindungsweise, man könnte ihn als den Raffael unter den Bildhauern bezeichnen. Seine beiden Prälategräber, des Basso und Sforza Visconti, im Chor von S. Maria del popolo (nach 1505), die herrlichsten in Rom, folgen noch dem Prinzip, nach welchem die allegorischen Figuren in Nischen aufgestellt werden mussten. Die beiden Präläten sind schlummernd gebildet, mit auf den Arm gestütztem Haupte und wenn sich in diesem Motive ein gewisser Naturalismus äussert, so vergisst man gern den Tadel wegen der hierdurch erreichten Belebung der ganzen Gestalt. In der Sakramentsnische von S. Spirito in Florenz sind von Andrea die in Schönheit und Stil den eben genannten Figuren gleichen Statuetten der beiden Apostel, die Engel mit den Kandelabern, das Christuskind oben im Giebel und vielleicht die Reliefs der Pedrella. Die Gruppe der heil. Anna mit der heil. Jungfrau und dem Christuskinde in S. Agostino zu Rom (1512), sind von ganz raffaelischer Schönheit in den Linien und Formen und dem holdesten Ausdrücke der Mütterlichkeit. In der Gruppe der Taufe Christi, über dem Ostportal des Baptisteriums von Florenz, hat Andrea das Höchste geleistet. Der Christus ist von höchstem Adel der Gestalt, der Täufer grossartig im Ausdruck der stärksten inneren Erregung. Ein Hauptwerk Andrea Sansovino's ist die künstlerische Ausschmückung der Casa Santa in der Kirche zu Loreto. Die kostbare Marmorinkrustation des kleinen Hauses, in der baulichen Anordnung 1509 noch unter Julius II. durch Bramante ausgeführt, die Reliefs dagegen durch Andrea erst 1513 unter Leo X. begonnen. Die Reliefs der Verkündigung und der Geburt Christi bis 1528 von Sansovino selbst, der der Rest von seiner Schule nach seinen Entwürfen ausgeführt. Die Anbetung der Könige ebenfalls noch von Sansovino begonnen, wird durch Raffael da Montelupo und Girolamo Lombardi vollendet; die Geburt der heil. Maria von Baccio Bandinelli und Raffael da Montelupo; das Sposalizio von Montelupo und Tribolo, die Heimsuchung und die Schätzung in Bethlehem von Montelupo und Francesco da San Gallo; Maria's Tod von Domenico Aimo. Von den Statuen gehört der Jeremias noch dem Sansovino, die übrigen sind von Girolamo Lombardi und dessen Bruder Fra Aurelio, der Moses von Giacomo della Porta; von den Sybillen sind noch vier im Geiste Sansovino's, während die von Giac. della Porta herrührenden bereits von Michelangelo beeinflusst sind. Die dekorativen Arbeiten des



Denkmals, Putten, Guirlanden u. a. von Mosca und Cioli sind von hoher Vollendung. Die vier Bronzethüren der Casa santa ausgezeichnet, von Girolamo Lombardi; von demselben Meister, mit Hülfe seiner vier Söhne, ist das Hauptportal mit seinen herrlichen Akanthusranken; ein kleines Portal links von Tiburzio Vecelli von Camerino und seinen Gehülfen Sebastiano Sebastiani und Giov. Batt. Vitali; die südliche Thür später von Antonio Calcagni von Recanati (1536, † 1593). Das Portal wurde erst 1590 begonnen, die Schüler des Calcagni, die Brüder Tarquinio und Pietro Paolo Jacometti aus Recanati, sammt Seb. Sebastiani führten den Guss zu Ende; dasselbe gehört also, wie andere dort befindliche Leistungen der recanatensischen Giesserschule, in die Spätrenaissance. — Von Werken Andrea Sansovino's sind noch zu erwähnen die Statue des Täuflers und eine Madonna in der Johanneskapelle des Doms von Genua und ein Salvator, welcher in Araceli zu Rom auf der Spitze eines Grabmals, links vom Hauptportal, angebracht worden ist.

Von eigenhändigen Skulpturwerken Raffael's ist wohl das einzige jetzt vorhandene, die unbekleidete Statue des Jonas in der Cap. Ghigi der Kirche S. Maria del Popolo zu Rom, mit wunderbarem Ausdruck des wiedergewonnenen Lebens. Von den durch Raffael angegebenen und aus Lorenzetto's Hand hervorgegangenen Werken befindet sich der Prophet Elias in der Cap. Ghigi und eine sehr schöne Madonnenstatue im Pantheon auf dem Altare vor dem Grabe Raffael's.

Jacopo Tatti aus Florenz (1497—1570), der bedeutendste Schüler Andrea Sansovino's und wegen seiner nahen Beziehungen zu diesem ebenfalls Sansovino genannt, setzt zunächst den Stil seines grossen Meisters fort und lässt sich erst in späteren Arbeiten von Michelangelo beeinflussen. Aus seiner frühen römischen Zeit ist die sitzende Statue der Madonna mit dem Christkinde in S. Agostino in Rom noch schülerhaft befangen. Von schöner Bildung, aber gesucht in der Stellung, erscheint seine Statue des Apostels Jacobus d. Aelt. im Dom zu Florenz. Auch der heil. Antonius von Padua, S. Petronio zu Bologna, gehört zu diesen frühen Arbeiten; ebenso ein Bacchus in den Uffizien, im Ganzen ein erfreuliches Werk von jubelndem Leben und Frische, durchaus anmuthig, aber in der Durchbildung der Einzelformen tief unter dem Bacchus des Michelangelo stehend. Erst bei seinen späteren venetianischen Arbeiten zeigt sich Jacopo im Einzelnen von Michelangelo beeinflusst, wie dies auch bei seinen Schülern zu bemerken ist. In der Richtung Sansovino's und seiner Schüler steht die Absicht auf Kontrastwirkung und die künstlerische Motivirung der Bewegung noch zurück hinter einer ungesuchten, naiven Darstellung der Existenz in freier Lebensfülle. In diesem Sinne ist Jacopo's Statue der Hoffnung, am Dogengrab Venier in S. Salvatore



zu Venedig, eine seiner schönsten; das Pendant, die Caritas, ist weit geringer. Von mythologischen Gegenständen enthält die Loggia am Campanile di S. Marco sein bestes. Die Bronzestatuen des Friedens, Apollos, Merkurs und der Pallas, befriedigen ganz und noch vortrefflicher sind einzelne der kleinen Reliefdarstellungen am Sockel, — die oberen Reliefs und die Figuren in den Bogenfüllungen gelten als Schülerarbeiten. Die berühmte kleine Bronze-thür, welche vom Chor der S. Markuskirche nach der Sakristei führt, soll den Meister zwanzig Jahre lang beschäftigt haben; in der That sind die Einzelfiguren der Propheten in den horizontalen und senkrechten Füllungen von hohem Werth. Ausserdem sind von ihm in S. Marco: sechs Bronzereliefs an der Balustrade am Eingang des Chors, dann am Altar im Hintergrunde des Chors das kleine Sakramentshäuschen mit dem von Engeln umschwebten Erlöser, schliesslich die vier sitzenden Bronzestatuetten auf dem Geländer vor dem Hochaltar, diesmal allerdings kenntlich nach dem Moses des Michelangelo aufgefasst, wenn auch in freier Weise. Im Dogenpalaste befinden sich von Sansovino die beiden Kolossalstatuen Mars und Neptun, welche der Riestreppe den Namen gegeben haben. Der Eindruck dieser Figuren ist nicht auf den ersten Blick erfreulich, besonders ungünstig ist die Vorderansicht, aber sie sind doch frei von gewaltsamen Motiven und ohne übertriebene Muskulatur gebildet. Die vergoldete Madonna in Thon, im Innern der Loggia des Markthurmes, mit dem segnenden Christusknaben und dem kleinen Johannes, ist der gelungene Ausdruck eines lebenswürdigen Gedankens. Als Portrait von monumentaler Auffassung ist die sitzende Bronzefigur des Gelehrten Thomas von Ravenna über dem Portal von S. Giuliano bemerkenswerth. Jacopo Sansovino kam durch seine Bauten, besonders durch den der Biblioteca, an dem ein so reicher Skulpturenschmuck angebracht ist, in die Lage, eine für Venedig lange Zeit massgebende Schule um sich zu versammeln.

Der schon bei den Arbeiten an der Santa casa in Loreto erwähnte Tribolo (eigentl. Niccolò Pericoli aus Florenz, 1500—1565), einer der frühesten Schüler des Jacopo Sansovino, wandte sich später dieser Arbeiten wegen, wieder mehr dem Stile des Andrea Sansovino zu. Noch in jungen Jahren (1525) bekam Tribolo die Seitenthüren der Façade von S. Petronio in Bologna in Auftrag. Von ihm sind hier an beiden Thüren die Propheten, Sibyllen und Engel in den Laibungen des Portals, dann die Geschichten des heil. Joseph an den Pilastern der Thür rechts und von den Reliefs der Thür links das erste, dritte und vierte mit den Geschichten des Moses am linken Pilaster. Die Propheten und Sibyllen stehen zwar schon unter dem Einflusse der Sistina, aber im Ganzen haben sie noch einen einfacheren Charakter. Ein grosses Relief aus der späteren Zeit, Mariä Himmelfahrt in S. Petronio, hält sich



ganz von der Nachahmung Michelangelo's frei. Als Tribolo's Hauptwerk in Rom gilt das Grabmal Papst Hadrian's VI. im Chor von S. Maria dell' anima. Indess ist der nicht sehr glückliche Hauptentwurf von Peruzzi, die Hauptfigur sicher von Michelangelo Sanese und nur die allegorischen Figuren können dem Tribolo zugeschrieben werden.

Einer der bedeutendsten Künstler der Zeit ist Antonio Begarelli von Modena († 1555), zwar in seiner Kunstgattung ein Nachfolger Mazzoni's, aber in seinen Leistungen fast dem Andrea Sansovino gleichkommend. Er steht in genauer Parallele zu Coreggio; wie dieser die strengen Grenzen der Malerei überspringt, so jener die Gesetze der Plastik. Er arbeitete lebensgrosse Thongruppen wie Mazzoni, als Bilder für ganz bestimmte Nischen und Kapellen, aber ob er dieselben ebenfalls bemalt habe, ist unsicher. Eine Gruppe, der um den toten Christus Weinenden, in S. Maria pomposa zu Modena, lässt noch den Nachfolger Mazzoni's erkennen. Sein grosses Hauptwerk in S. Francesco ist die Kreuzabnahme, welche in dem grandiosen Typus der Köpfe in der Gruppe der Frauen an Raffael erinnert. Ganz reif und herrlich ist wieder eine »Klage um den Tod Christi« in S. Pietro mit nur vier Figuren, Nicodemus hebt den liegenden Leichnam etwas empor, Johannes hält die davor knieende Mutter. Als Bild vollkommen, einfach und grossartig behandelt, lässt die Gruppe alle Einwendungen gegen diese Kunstgattung vergessen. Wie in Coreggio, so ist auch in Begarelli bereits der Geist der Spätrenaissance merklich vorgebildet. So fangen bei letzterem schon Mantelenden und Schleier an zu flattern, um die Bewegung in die Sphäre des Leidenschaftlichen zu heben. Eine grosse späte Gruppe Begarelli's in S. Domenico zu Modena, Martha und Maria darstellend, die letztere vor Christus knieend, mit dem Beiwerke von zwei Jüngern und zwei Mägden, lässt bereits die Einwirkung der römischen Malerschule der Spätzeit deutlich genug, besonders in der Gewandung und dem bewussteren Kontrast der Körpertheile, erkennen.

Alfonso Lombardi (1487—1536) von Ferrara beginnt ebenso realistisch wie Begarelli. Ein frühes Werk von ihm sind die bemalten Halbfiguren Christi und der Apostel in den Querarmen des Doms zu Ferrara. Eine andere bemalte Thongruppe von ihm ist der von den heil. Personen beweinte Christusleichenam in der Krypta von S. Pietro zu Bologna. Die grösste Zahl seiner Arbeiten findet sich in dieser Stadt, vorzugsweise in S. Petronio. Am besten die Lünettengruppe der Auferstehung Christi, aussen am linken Seitenportal, dann drei von den Reliefs der Geschichten Mosis, am rechten Pilaster desselben Portals, offenbar im Wetteifer mit Tribolo ausgeführt. In Lombardi's spätester Zeit entstand dann wahrscheinlich die figurenreiche, überlebensgross



gebildete Thongruppe im Oratorium bei S. Maria della Vita. Sie stellt den Tod der von den Aposteln umgebenen heil. Maria dar, mit dem in der Mitte erscheinenden Christus, und ist plastischer gedacht, als die des Bagarelli, auch sind die Einzelformen idealer gehalten.

Einen alles überstrahlenden, einzigen Ruhm hat sich die italienische Malerei dieser Epoche erworben. Für die Meinung vieler sind die grossen Künstlernamen Lionardo da Vinci, Raffael, Coreggio und Tizian die Mark- und Grenzsteine der Kunst überhaupt geworden. Vor den anderen Kunstzweigen genoss die Malerei der Renaissance den grossen Vorzug, in der Antike kein direktes Vorbild zu haben und deshalb nicht von der Nachahmung in Fesseln geschlagen werden zu können, wie es der Architektur und Skulptur öfter begegnete. Wenn auch, am Beginn der Hochrenaissance, in der Malerei wie überall der Geist der Antike vollständig herrschte und Mantegna's Bilder ganz altrömischen Reliefs gleichen, so wurden doch diese Schranken durch die Erkenntniss der besonderen malerischen Gesetze bald durchbrochen und die grossen Meister am Anfange des 16. Jahrhunderts verstehen es immer, selbst dann, wenn sie mythologische Stoffe behandeln, ihren eigenen ganz modernen Geist zur Darstellung zu bringen. In der beschränkten Lebenszeit Raffael's (1483—1520) entsteht dann das Vollkommenste einer bis zur allgemeinen Geltung erhobenen nationalen Kunst, zur Bewunderung für alle Folgezeiten.

Unter den Florentinern ist vielleicht Domenico Ghirlandajo (1449—1498) der erste, der den Idealismus der Auffassung zur Geltung bringt. Für ihn ist der realistische Reiz der schönen Erscheinung nicht mehr das Höchste, er stellt die würdige und grosse Wiedergabe des Ereignisses und den Ausdruck der passenden Stimmung voran. Seine Fresken der Cap. Sasseti in S. Trinità, aus der Legende des heil. Franciscus (1485), sind in diesem Sinne ein reifes Meisterwerk zu nennen; ebenso die Fresken im Chor von S. Maria novella, mit dem Leben der Maria, des Täufers und der Heiligen (1490). Unter seinen Staffeleibildern in Florenz sind zu bemerken: die Anbetung der heil. drei Könige im Chor der Innocenti, die Madonna mit Heiligen und die Anbetung der Hirten (1485), ein Hauptwerk jener Zeit, in der Akademie.

Luca di Cortona, eigentlich Signorelli (1439—1521), kann als der nächste Vorläufer des Michelangelo gelten. Zuerst bei ihm zeigt sich die Begeisterung für die Darstellung des Nackten. Sein Hauptwerk sind die Fresken in der Madonnenkapelle des Doms von Orvieto (seit 1499), die Darstellung der letzten Dinge. Das herrlichste seiner Tafelbilder ist das im Dome zu Perugia, die thronende Madonna mit vier Heiligen und einem lautenspielenden Engel. In seiner berühmten Einsetzung des Abendmahls, im Chor des Doms zu



Cortona, verliess Signorelli in kühner Weise die traditionelle Darstellung, er beseitigte den Tisch und liess Christus durch die prächtig bewegte Gruppe der Jünger einherschreiten.

An den Wänden der Cap. Sistina des Vatikans sind noch zehn Fresken aus dem Leben Christi und Mosis als ein Gesamtdenkmal der toskanischen Malerei am Ende des 15. Jahrh. erhalten und verdienen als Arbeiten von grossem Werth bemerkt zu werden. Die Bilder sind unter Sixtus V. (1471—1484) durch Sandro Botticelli, Cosimo Roselli, Domenico Ghirlandajo und Luca Signorelli ausgeführt, ausserdem von Pietro Perugino.

Die Paduanische Schule war von dem Reichthum der späteren antiken Skulptur ausgegangen und entlehnte von dieser eine Menge dekorativer Elemente, wie sich dies vorzugsweise in den Bildern des Hauptmeisters der Schule, des Paduaner Andrea Mantegna (1430—1506) ausspricht. In seinem Hauptwerke, die Geschichten des heil. Jacobus und des heil. Christoph in den Eremitani zu Padua, übertrifft er die Florentiner in Lebendigkeit der Erzählung und in der vollkommenen Wahrheit der Charaktere. Ganz neu und dem Mantegna eigen zugehörig ist die Anwendung der Perspektive, mit Festhaltung eines Augenpunktes.

Melozzo da Forli, ebenfalls der Schule von Padua angehörig, gab in der in Fresko gemalten Halbkuppel des Chors von S. S. Apostoli in Rom — jetzt sieht man nur Reste dieser Malereien über der Treppe des Quirinals und in der Stanza capitolare der Sakristei von St. Peter — zum ersten Male die grosse Neuerung der verkürzten Untenansicht der Figuren, die erst mit Coreggio stilbestimmend werden sollte.

Franc. Morone von Verona erscheint in den schönen Fresken der Sakristei von S. Maria in Organo, Halbfiguren von Heiligen und im Mittel Felde der Decke der verkürzt schwebende Erlöser mit Heiligen, als ein ausgebildeter Meister des 16. Jahrhunderts.

In Venedig repräsentiren die Brüder Gentile Bellini (1421 bis 1501) und Giovanni Bellini (1426—1516) den Eintritt der Blüthezeit, in der sich zuerst das venetianische Kolorit ausbildet. Jetzt schon kommen diese energischen wohlgebildeten Gestalten vor, welche dem Ideal nur soweit nahe kommen, um nicht die irdische Lebenswahrscheinlichkeit einzubüssen, Charaktere, in denen die Venezianer einzig sind. Giov. Bellini malt die «santa conversazione», Gruppen von Heiligen, die nun nicht mehr auf getrennten Tafeln stehen, sondern zur glücklichen Einheit um die thronende Madonna zusammenwirken, in grossartiger Weise. Seine Altarbilder in Venedig: in S. Zaccaria, in S. Giovanni e Paolo und in der Akademie. Die herrlichen musicirenden Engel an den Stufen des Thrones sind nur ein gemalter Ausdruck der Stim-



mung des Ganzen. Die Gestalt Christi wird von Giov. in einer Erhabenheit wiedergegeben, wie sie später höchstens Lionardo übertroffen hat. Schon das Christkind ist ernst und grandios und hebt sich bedeutend von den Engelkindern ab, doch der Christus im Mannesalter auf seinem Bilde »Christus in Emaus« in S. Salvatore zu Venedig hat diesen hohen kaum wieder erreichten Ausdruck des Kopfes. Bellini's Zeitgenosse, Vittore Carpaccio, ist besonders durch ein glühendes lebensvolles Kolorit ausgezeichnet.

Die umbrische Schule bildet die ekstatischen Andachtsbilder der Spätrenaissance vor. In den Werken Pietro Perugino's, eigentl. Vanucci (1446 bis 1524), von dem man gesagt hat, dass es ihm innerlich nicht ernst damit war, finden sich zuerst die verzückten Köpfe mit dem holdesten Ausdruck süsser Schwärmerei, der Sehnsucht, der tiefsten Andacht. Von ihm in der vatik. Gallerie die Madonna mit den vier Heiligen; im Dom von Spello eine Pietà, in Perugia die Fresken in den beiden Räumen des Cambio (um 1500) u. s. w. In Florenz enthält der Pal. Pitti die berühmte Grablegung (1495) und die Akademie ein Hauptwerk des Perugino, eine grosse Himmelfahrt Mariä mit vier Heiligen (1500), in einzelnen Köpfen von grösster Herrlichkeit.

Pinturicchio (1454—1513), schon früh mit Perugino in Verbindung, wird dann der grosse Fresko-Dekorator der umbrischen Schule. Unter Innocenz VIII. und Alexander VI. malten er und Andere die Lünetten und Gewölbe in fünf Sälen des Appartamente Borgia im Vatikan aus, mit Geschichten des neuen Testaments, Legenden der Heiligen, Propheten, Sibyllen, Aposteln und Allegorien der Wissenschaften; allerdings das Meiste nur obenhin ohne besonderen Gedankeninhalt. Dasselbe übte er noch in einer ganzen Anzahl Kirchen. Eine anmuthige Leistung von ihm ist die Ausmalung der Libreria im Dom von Siena (1502—1503). Es sind Szenen aus dem Leben des Aeneas Sylvius (Papst Pius II.), in Mitten einer prachtvollen, den ganzen Raum umfassenden, malerischen Dekoration.

Es folgen nun die grossen, für alle Zeiten unsterblichen Meister der Malerei und es ist möglich, dass der unendliche Ruhm, der in blitzähnlicher Schnelle von ihren Werken ausging, zur ersten Ursache wurde, um der Renaissancekunst in den nördlichen europäischen Ländern den Sieg zu verschaffen; wenigstens ist der machtvollen Wirkung dieser Maler nichts Gleichbedeutendes von Meistern der Skulptur und Architektur an die Seite zu stellen. — Je grösser die Männer sind, um die es sich hier handelt, desto kürzer kann die Schilderung ihres Wirkens in diesem Abriss gefasst werden, der einzig den Zweck verfolgt, klarzustellen, an welchem Punkte der Entwicklung die Spätrenaissance einsetzt. Sind doch die Schöpfungen der Hauptmeister, welche der folgenden Epoche zum Glück — oder zum Unglück? — einen so hohen Ausgangspunkt anwiesen, ohnehin



bekannt genug! — Uebrigens kann nichts so sehr zur gerechten Beurtheilung des Beginns der Spätrenaissance beitragen, als die deutliche Vorstellung von der schwindelnden Höhe, auf welche das Kunstideal kurz vorher gehoben war; denn man durfte da, wo keine Steigerung mehr möglich war, den jähen Absturz erwarten und wenn statt dessen nur Manier und Realismus folgten, so waren dies nur die jedesmal nothwendigen Kontraste zur Vorbereitung des Neuen und man muss erst recht über das Genie der Spätrenaissancenkünstler erstaunen, dem es gelang, der modernen Kunstauffassung noch so viele frische Seiten abzugewinnen.

Der grosse Florentiner Lionardo da Vinci (1452—1519) ist der erste dieser erlauchten Reihe der Meister einer vollendeten Kunst. Ein Universal-mensch, wie sie öfter in dieser grossen Zeit vorkommen und auch speziell in der Malerei die weit auseinander liegendsten Begabungen in sich vereinigend. Vom eifrigsten Studium der Anatomie wendet er sich zur Verfolgung des geistig Charakteristischen in allen denkbaren Verschiedenheiten, vom Himmlischen bis zum Verworfenen und Lächerlichen, zugleich eignet ihm eine gewaltige Kraft des Gedankens und eine glühende Empfindung, welche ihm das Uebersinnlichste erreichbar macht. Als Porträtbild von Lionardo, die berühmte »Mona Lisa« im Louvre, mit dem wunderbaren undefinirbaren Lächeln, ein Ideal des Ausdrucks, den der Meister als sein höchstes giebt. Ebenda die Halbfigur Johannes des Täufers mit dem hochschwärmerischen Ausdruck. Von dem in Konkurrenz mit Michelangelo gezeichneten grossartigen Karton der Schlacht bei Anghiari, für den grossen Saal im Pal. Vecchio zu Florenz bestimmt, ist nur eine einzige Gruppe in der Nachbildung durch Kupferstich gerettet. Schon vor 1499 hatte Lionardo das weltberühmte Abendmahl im Refektorium des Klosters von S. Maria della grazia zu Mailand vollendet. Hier ist der zweite Moment des Abendmahls, das »Unus vestrum«, dargestellt. Bei Lionardo ist das schmerzliche Wort Christi, das die Gewissheit des Verraths und das Zugewesen des Verräthers ausspricht, als allein entscheidendes Motiv gegeben. Die Komposition des Werks ist durchaus architektonisch, zu beiden Seiten der ruhigen Hauptfigur je zwei Gruppen zu Dreien in dramatischer Bewegung, aber ohne Störung für die Geltung der Mittelfigur. Das Ausserordentliche dieser Schöpfung liegt aber ebenso sehr in der Einzeldarstellung, die eine ganz neue Höhe der malerischen Kunst erkennen lässt.

Mit dem Florentiner Fra Bartolommeo (eigentl. Baccio dell Porta, 1469 bis 1517) setzt sich die Kunstweise Lionardo's fort, wenn auch mit ganz originalem Inhalt. Seine Kompositionen sind ebenfalls architektonisch grossartig, obgleich seine Charaktere nicht die unendliche Energie des Lionardo haben. Für den Ausdruck des Einzelnen ist die Kreuzabnahme im Pal.



Pitti das Hauptwerk des Bartolommeo, dies offenbart sich in den zu einander geneigten Profilköpfen des hochedel gebildeten Christus und der im Schmerz verlorenen Mutter. Ein Beispiel seiner kühnen und dennoch abgewogenen Kompositionsweise ist das fast erloschene Fresko des jüngsten Gerichts bei S. Maria la nuova. Hier ergiebt sich in dem oberen herrlichen Halbkreise von Heiligen ein Zusammenklang mit Raffael. Unter seinen zahlreichen Altarbildern von vollkommener Hoheit des Gedankens ist vielleicht das vollkommenste der auferstandene Christus mit vier Heiligen im Pal. Pitti. Die Einzelgestalten des Frate erhalten öfter, wie bei Michelangelo, ihre Motivierung aus rein künstlerischen Gründen, so bei seinem kolossalen heil. Marcus im Pal. Pitti.

Noch mehr wirft sich Andrea del Sarto (1488—1530) auf die Lösung künstlerischer Probleme, zugleich ist er der grösste Kolorist der florentinischen Schule. Er komponirt ebenso streng als Bartolommeo, wie die Fresken in der Vorhalle der Annunziata in Florenz und sein Abendmahl im Refektorium des ehemaligen Klosters S. Salvi bei Florenz erkennen lassen. Die malerische Wirkung des Freskos ist ganz bedeutend und auch hier, wie bei Lionardo, hilft das Spiel der Hände dazu, den Ausdruck der Empfindungen zu verstärken.

Raffael Sanzio (1483—1520), Maler, Architekt und Bildhauer, hat in seinem kurzen Leben in der Malerei das Höchste geleistet. Er ist das geborene Genie; sein reiner Idealismus lässt ihn, ohne Anstrengung und Suchen, das Uebermenschliche in reichster und ungetrübtester Schönheit vor Augen stellen. Sein Schaffen ist eine Art Wunderwerk, das man vor Augen sieht, ohne es begreifen zu können; und am erstaunlichsten ist die kolossale Fruchtbarkeit seines Geistes und Pinsels. In Urbino geboren, bis zum zwölften Jahre ein Schüler seines Vaters, kommt er etwa 1500 zu Pietro nach Perugia, um sich bald dem Meister überlegen zu zeigen. In dem eignen frühen Bilde der Krönung Mariä (1502), in der vatikanischen Gallerie giebt Raffael die Begeisterung, die Andacht viel himmlisch reiner und holder, als dies Perugino je vermocht hat. Mit seiner Mitarbeiterschaft in Siena bei Pinturicchio und mit dem Aufenthalte in Città di Castello, bis 1504, geht seine umbrische Periode zu Ende und sein Eintritt in Florenz, dem damaligen Brennpunkte der italienischen Kunst, bezeichnet für ihn einen neuen Abschnitt seiner künstlerischen Entwicklung; denn an Fra Bartolommeo findet er dort den Meister strenger Komposition, dessen Einwirkung auf ihn unverkennbar ist. Im Jahre 1505 ging Raffael nach Perugia zurück und malte das Freskobild in der Kapelle des Klosters von S. Severo. Nach einem Aufenthalte in Urbino und Bologna war Raffael nochmals in Florenz, aber erst mit seiner 1508, auf Anlass Bramante's, erfolgten Berufung nach Rom beginnt dieser



strahlende Kreis seiner Werke, welche die Bewunderung der ganzen Welt hervorrufen sollten. Papst Julius II. erkannte in Raffael den geeigneten Mann, um den schon begonnenen Bilderschmuck des vatikanischen Palastes zu vollenden. Die Fresken der Camera della Segnatura, 1511 vollendet, sind dem Ausdrucke hoher poetischer Ideen gewidmet: die Disputa als Symbol des Glaubens, die Schule von Athen als Verherrlichung der irdischen Wissenschaft, der Parnass als Traum einer idealen Erziehung. — Die Stanza d'Eliodoro, in den Jahren 1511—1514 von Raffael eigenhändig gemalt, bezeichnet den Uebergang von der reinen Idealwelt zum Historisch-Symbolischen. Die Vertreibung Heliodor's aus dem Tempel deutet auf die Befreiung des Kirchenstaates von den Franzosen, die Messe von Bolsena auf die Ueberwindung der Irrlehren, der Attila ebenfalls auf die Verjagung der Franzosen aus Italien und die Befreiung Petri auf Leo's X. Befreiung aus den Händen der Franzosen in Mailand. — Es war nämlich der grosse Julius II. während dieser Zeit (1513) gestorben und Leo X. Papst geworden, welcher Umstand aber auf den Fortgang der Arbeiten keinen störenden Einfluss hatte. In der Stanza dell' Incendio, bis 1517, ist die Ausführung von Schülern bewirkt. Es sind ebenfalls historisch-symbolische Bilder aus der Papstgeschichte: der Reinigungseid Leo's III, die Krönung Karl's des Grossen, der Sieg von Ostia und der Burgbrand. — In der Sala di Constantino sollte das Weltgeschichtliche nicht symbolisch, sondern wirklich erscheinen. Raffael fertigte die Kartons, aber die Ausführung gehört seinen Schülern. — In der Constantinsschlacht zeigt sich Raffael als den ersten aller Historienmaler, die Taufe Constantin's ist als ein idealer historischer Augenblick gegeben, ebenso die Schenkung Constantin's, die Erscheinung des Kreuzes ist vielleicht nicht von Raffael entworfen. — Die genauere Bekanntschaft mit diesen Meisterwerken der Monumentalmalerei kann wohl als allgemein vorhanden vorausgesetzt werden und deshalb mag das oben in trockner Aufzählung Gegebene genügen, denn um den geistigen Inhalt derselben nur einigermaßen zu erschöpfen, würde ein Buch erforderlich sein. Schon die Frage der geistigen Mitarbeiterschaft, die bei diesen eine ganze Welt von Beziehungen umfassenden Bildern gar nicht abzuweisen ist, würde ein interessantes Kapitel der Kunstgeschichte abgeben. — Von dem dekorativen Systeme der vatikanischen Loggien soll in dem betreffenden Abschnitte besonders die Rede sein. — Die biblischen Darstellungen, welche je zu zu vieren in den Kuppelwölbungen der ersten dreizehn Arkaden der Loggien angebracht sind, zeigen Raffael von einer seiner grössten Seiten; der selbstverständlichen Einfachheit der Erfindung. — Die Kartons zu den berühmten Tapeten Raffael's sind in den Jahren 1515—1516 entstanden; in den Hauptbildern derselben giebt Raffael seine tiefsten Inspirationen wieder. — Ausser



diesen schon ein Leben füllenden grossen Aufgaben, bewältigte Raffael noch eine Menge wichtiger Aufträge für Kirchen und Private. Der Jesaias (1512) an einem Pfeiler im Hauptschiff von S. Agostino in Rom; das berühmte Fresko in Maria della Pace (1514) die Sibyllen mit Engeln darstellend; die Bilder der Capella Ghigi in S. Maria del popolo (1516), mit den gewaltigen Planetengöttern; dann wieder als eine Hauptleistung die Bilder der Farnesina für Agostino Ghigi in Rom. Vom Jahre 1514 die Galatea, das schönste aller modern-mythologischen Bilder und in den letzten zwei Lebensjahren (1518—1520) die Entwürfe zur Geschichte der Psyche, für die untere Halle der Farnesina, nach der Fabel des Apulejus, in äusserster Schönheit und idealster Allgemeinheit. Und nun neben allem diesen, noch die unendliche Fülle der Staffeleibilder von allerhöchstem Kunstwerthe. Wem könnte nicht schwindeln, wenn er die Thätigkeit dieser zwölf römischen Jahre Raffael's überdenkt? — Unter den Madonnen wird die sixtinische, jetzt in Dresden, als die höchste gefeiert; die Vision Ezechiels im Pal. Pitti ist unübertroffen in der grossartigen Schönheit der Komposition; die heil. Cäcilie in der Pinakothek von Bologna, als Ausdruck eines ruhigen Entzückens; und das letzte unvollendete Bild Raffael's, die Transfiguration in der vatik. Gallerie (1520), weil hier mehr gegeben ist, als in allen späteren Glorien und Visionsbildern. Die zahlreichen Porträts Raffael's sind der Grösse des Meisters angemessen und vervollständigen den Eindruck vom Ueberreichthum seines Schaffens, das kein Moment des Ausruhens oder des Beharrens auf dem einmal Gewonnenen zugiebt.

Giulio Romano (1492—1546), der geschickteste Schüler Raffael's, hat nicht die reine hohe Seele des Meisters, zeigt keinen Sinn mehr für die kirchliche Malerei und ergeht sich am liebsten in mythologischen Darstellungen. Allerdings malt er noch in der Steinigung des heil. Stephanus, auf dem Hochaltar von S. Stefano zu Genua, ein grosses Hauptbild; aber mit einer trivialen Auffassung des Ueberirdischen. Sein vollständiges Schaffen konzentriert sich später in Mantua, in den mythologischen Darstellungen des Pal. del Te, für den Herzog von Mantua.

Perin del Vaga (1500—1547), ebenfalls ein Schüler Raffael's, bleibt dem Meister in der einfachen Schönheit näher. Er siedelte nach Genua über und übernahm die Dekoration ganzer Paläste. Im Pal. Doria erinnert noch vieles an die Farnesina, aber der hohe Geist Raffael's fehlt und Perin verfällt bereits in den nachmals herrschenden Manierismus.

Unter den Ferraresen dieser Zeit, welche ihren oberitalienischen Realismus beibehalten, in Verbindung mit einem glühenden Kolorit, sind Lodovico Mazzolino (1481—1530) und Benvenuto Tisio, genannt Garofalo (1481—1559), zu bemerken; ebenso Dosso Dossi († 1560), dessen frühe Bilder ganz ferraresisch sind und der es später den grössten Venetianern gleichthut.



Antonio Razzi von Vercelli, genannt *il Sodoma* (1479—1554), belebt auf lange Zeit hin die erstorbene alte sienesische Schule, aber seine Bilder wirken erdrückend durch die Ueberladung der Komposition mit schönen Einzelheiten.

Gianfrancesco Caroto und Paolo Cavazzola repräsentiren die Hochrenaissancezeit der veronesischen Malerei.

Das Concert der grossen Meister am Anfange des 16. Jahrhunderts wird erst vollständig durch den von den Venetianern angeschlagenen Akkord. Die poetische Wirkung der Farbe an sich zum Ausdrucke gebracht zu haben, ist das hohe Verdienst dieser Schule. Giorgione (eigentlich Barbarelli, 1477? bis 1511), einer der grössten in vollkommener malerischer Durchführung, erschafft eine später durch die ganze moderne Malerei gehende Gattung, die der novellistischen Halbfiguren und versteht es in diesem Wenigen einen poetischen Gedanken ganz und voll zum Ausdruck zu bringen. Seine Lautenspielerin im Pal. Manfrin zu Venedig, mit sicherer Meisterschaft gemalt, ist ein schönes, inspirirt aufwärts blickendes Weib; dann im Pal. Pitti das Concert, unergründlich tief in den inneren geistigen Bezügen.

Jacopo Palma vecchio (1476—1482) erreicht bereits in der venetianischen Existenzmalerei das Aeusserste; er ist der Hauptschöpfer der weiblichen Charaktere, wie sie die spätere Schule besonders liebt. Sein Hauptwerk ist die Gestalt der heil. Barbara in S. Maria formosa zu Venedig, mit der höchsten Macht in Kolorit und Modellirung vollendet.

In der Mitte der Schule steht ihr gewaltiger Meister Tizian (Vecellio, 1477—1576), wieder eine dieser Naturen, deren Kunst für sich gesehen als die absolute erscheint. Das harmonische Dasein des Menschen findet bei Tizian seine glücklichste Wiedergabe, wie sich am besten aus seinen vielen in den Gallerien zerstreuten Porträts ergibt. Es folgen hierin seine berühmten Probleme der Schönheit: *la Bella* im Pal. Pitti in blau, violett, gold und weiss gekleidet, mit lieblicher Ueppigkeit des Kopfes; *la Bella* im Pal. Sciarra zu Rom in weiss, blau, rother Kleidung, Tizian's erhabenster Schönheitstypus; dann die *Flora* in den Uffizien, ebenfalls ein zur Ideallhöhe erhobenes Porträt. Seine nackten weiblichen, sogenannten *Venus-Gestalten* in der Tribuna der Uffizien sind weit über den Charakter schöner Aktfiguren hinausgerückt und geben den Abglanz eines hohen, poetisch denkbaren Daseins. — In Einzelgestalten heiligen Inhalts überwiegt bei Tizian das besondere, ihm eigenthümliche und lässt den würdigen Ausdruck des Gegenständlichen erst in zweiter Linie aufkommen. So ist seine bekannte *Magdalena* im Pal. Pitti mit den goldenen Wellen ihres wundervollen Haares ein zu schönes Weib. Besser in diesem Sinne ist der *Bussprediger Johannes* in der Akademie zu Venedig; und sein *Christuskopf* zu Dresden »*Cristo della moneta*« ist eine ganz ideale



Weiterbildung der Bellini'schen Auffassung. Unter seinen biblischen Szenen ist die Grablegung im Pal. Manfrin eine der vollendetsten. Das höchste dessen, was Tizian erreicht hat, ist aber das Altarbild der Himmelfahrt Mariä, jetzt in der Akademie zu Venedig. Die untere Gruppe strömt glühende Begeisterung aus, die Apostel möchten der Jungfrau nachschweben. Sie steht sicher und leicht auf den nur angedeuteten Wolken, von dem gewaltig wehenden dunkelblauen Mantel hebt sich das rothe Gewand leuchtend ab, und der Ausdruck ihres Kopfes ist schon volle himmlische Seeligkeit. Die überirdisch schönen Köpfe der Engel in der Glorie kommen gegen die Vollendung in der Jungfrau kaum zum Bewusstsein. — In den Martyrienbildern, die nun anfangen die Marter selbst darzustellen, blieb Tizian noch gemässigt und wurde niemals grässlich wie die Späteren fast immer. In seinen Deckenbildern in der Sakristei der Salute, hat er in Venedig zum ersten Male die Untenansicht gegeben, deren Durchbildung dem Coreggio zukommt. Ein paar Allegorien von Tizian haben die seltene Zugabe einer unaussprechlichen Poesie. Das eine Bild «die drei Menschenalter» befindet sich im Pal. Manfrin, das andere «amor sacro und amor profano» im Pal. Borghese zu Rom. Beide Bilder üben einen traumhaften Zauber, der unmittelbar zur Empfindung spricht.

Die Dekoration der Hochrenaissance ist ein besonderes Gebiet von grosser Wichtigkeit, welches von den ersten Meistern angebaut wurde. Architektur und Malerei trafen sich hier gewissermassen in einer neutralen Zone und die innige Wechselbeziehung zwischen diesen Zweigen der bildenden Kunst, die damals noch oft von einer Person ausgeübt wurden, liess es nicht zu, dass entweder der Architekt einem handwerksmässigen Dekorateur die Ausführung seiner Ideen überliess, oder dass der Maler den Architekten verdrängte und das Bauwerk nur als zufällig gegebenen Raum für seine Erfindungen betrachtete. Der Stilwechsel, der sich mit dem Auftreten der Spätrenaissance in der ganzen Kunst vollzog, machte sich besonders auf dekorativem Felde als ein starker Gegensatz zum früheren geltend, und schon deshalb ist es wichtig, die Leistungen der letzten Jahrzehnte in der Dekorationskunst bis zu dem Punkte, an dem der Wechsel eintrat, zu verfolgen.

Unter den Kunstforschern, welche die Antike, speciell die gemalten Dekorationen des kaiserlichen Roms, mit grösstem Eifer studirten, that sich der Maler Pietro Perugino besonders hervor. Dieser hielt sich am Ende des 15. Jahrh. vornehmlich zu diesem Zwecke in Rom auf und brachte eine ausgezeichnete und vollständige Sammlung von Studien antiker Ornamente zusammen, auf Grund deren er den Auftrag erhielt, in seiner Vaterstadt Perugia die Wände der Börse (Sala di Cambio) mit Fresken auszusmücken, die, wie ausdrücklich verlangt wurde, den Stil der Alten und manche antike



Gegenstände darstellen sollten. Mit dieser Arbeit entstand die erste vollständige Reproduktion der «Grotesken». An freifliessender Zeichnung, Harmonie der Farben und genauer Nachahmung des Alten stehen die Arabesken an der Decke der Sala di Cambio, obgleich die frühesten ihrer Art, weit über allen ähnlichen modernen Werken, abgesehen von der Zartheit der Ausführung, in der sie später übertroffen wurden. Raffael in seiner Jugend, Francesco Ubertini gen. Bacchiacca und Pinturicchio wurden auch in diesem Kunstzweige die Schüler Perugino's und hatten später Gelegenheit denselben weiter auszubilden. — Raffael erhielt erst unter Leo X. (1514) den Auftrag die vatikanischen Loggien zu dekoriren, deren Bau unter Julius II. durch seinen Oheim Bramante begonnen und von ihm vollendet wurde. Das Thema der Dekoration sollte von heiligem Charakter sein, aber im Stil mit den antiken Malereien übereinstimmen. Die Hauptzeichnungen wurden wohl sicher von Raffael selbst entworfen, die Ausführung blieb einer Schaar von Gehülfen überlassen. Man kann hier nicht an eine trockene Nachahmung etwa der Malereien der Titusthermen denken, die Komposition des Ganzen ist originell erfunden. Eine weise Gliederung und Abstufung hat den unendlichen Reichthum des Einzelnen zu einem schönen Ganzen verknüpft. Die Hauptpilaster, die Nebencilaster, die Bögen, die Bänder und Gesimse verschiedenen Ranges erhalten jedesmal ihr besonderes System der Verzierung, sodass die architektonischen Linien nicht verwischt, sondern noch mehr betont werden. Was die Fenster der Mauerseite an Wandfläche übrig liessen, wurde durchsichtig gedacht und erhielt auf himmelblauem Grunde jene schönen Fruchtschnüre, in denen sich der höchste dekorative Stil mit der schönsten Naturwahrheit verbindet, ohne dass eine optische Illusion angestrebt wäre. Innerhalb der viereckten Kuppelräume ist die Einfassung der vier Gemälde jedesmal anders in schönem Wechsel verziert. Der Haupteinwand, den man gegen dieses Dekorationssystem erhoben hat, bezieht sich auf den hier stattfindenden Wechsel des Maassstabes in den verschiedenen Theilen, der bei den antiken Arabesken nicht zu bemerken ist. In den Verzierungen der Loggien sind die verschiedenen Bestandtheile oft unmässig gross und oft unmässig klein. An der Seite der prächtigsten Arabeske, die in einem sehr kleinen Maassstabe zierliche und winzige Kombinationen von Blumen, Früchten, Thier- und Menschenfiguren, Ansichten von Tempeln, Landschaften etc. darstellt, findet man Blumenkelche von kolossalen Verhältnissen. Dann ist, von der Seite der Idee, die Vermischung von mythologischen Gegenständen mit den Symbolen des Christenthums getadelt worden. Es mag etwas Wahres an diesen Einwendungen sein, aber dennoch bleiben die Loggien in ihrer Gesammtheit eines der schönsten dekorativen Werke von glänzend genialer Erfindung, und wenn später ein anderer, ins Grosse



gehender Stuck- und Bilderstil an die Stelle dieser Verzierungsart trat, so waren andere Gründe, als die einer kleinlichen Kritik, die Ursache dieses prinzipiellen Wechsels. Giovanni da Udine wird als Hauptgehülfe Raffael's für die Arabeskenmalerei genannt, indess ist sein Antheil nicht sicher festzustellen; gewiss sind von ihm die Gewölbmalereien in dem Gange zunächst unter den Loggien, sie stellen Rebenlaub dar, mit anderen Pflanzen schön durchflochten und mit Thieren belebt. — Die wenigen erhaltenen Randarabesken der raffaelischen Tapeten bewegen sich ebenfalls in dem Stile der Loggien, auch hier nimmt man eine Mitwirkung Giov. da Udine's an. Jedes Randbild bildet ein Ganzes an Inhalt und Zeichnung, das vorzüglichste sind die Parzen. Die Decke des vorderen gewölbten Saales im Appartamente Borgia des Vatikans ist ein Triumph der malerischen Dekoration, von Giov. da Udine und Perin del Vaga unter Raffael's eigener Mitwirkung ausgeführt.

Die Malereien der offenen Vorhalle der Villa Madama, noch im Geiste Raffael's entworfen, aber gänzlich von Giulio Romano und Giov. da Udine ausgeführt, lassen einen Fortschritt in der minder verwirrend wirkenden Komposition erkennen. Im Gegensatze zu den Arabesken des Vatikans, die meist auf weissem Grunde stehen, sind die der Villa Madama grösstentheils auf verschieden gefärbtem Grunde ausgeführt, wie dies speciell für Giulio Romano charakteristisch ist. Auch tritt hier eine Besonderheit auf, eine Stuckverzierung der Wandflächen, die ganz flach und weich, in mässiger Plastik, wie in Leder gepresst erscheint und dann gefärbt wird, also ein Uebergang zum gemischten Malerei- und Stuckostile der späteren Zeit. Vielleicht ist diese Art auf Rechnung des Udine zu setzen, da sie in dem späteren Hauptwerke Giulio's, dem Pal. del Te in Mantua, nicht wieder vorkommt.

Der Pal. del Te selbst giebt ein unendlich reiches Innere von fabelhafter malerischer Pracht, hier sind selbst Gliederungen mit einem perspektivischen Raffinement gemalt, welches kaum eine Unterscheidung durch das Auge von wirklich plastischen Theilen gestattet.

Von den Schülern und Nachfolgern Raffael's sind noch eine Menge Arabeskenverzierungen in Palästen und Landhäusern Roms und seiner Umgebung verfertigt; bis nach Raffael's Tode sich die Schule nach allen Richtungen Italiens — und wie vorweg bemerkt sein mag — auch über die Alpen hin zerstreute.

Die malerischen Dekorationen Raffael's und Giulio's bezeichnen den Höhepunkt dieser Gattung, was sonst noch in Rom und im übrigen Italien in nahegelegender Zeit geleistet worden, ist nicht damit zu vergleichen. Pinturicchio erscheint in den Arbeiten im Appartamente Borgia des Vatikans mit den hochaufgesetzten Stukkozierrathen, Gold auf blau mit naturfarbigen Figuren, noch



ganz unfrei; in der Libreria des Doms zu Siena ist er besser, besonders ist die Gewölbedecke mit flachem Spiegel ein Muster freier, heiterer Dekoration im antikisirenden Stil des Jahrhunderts. Pinturicchio war ja auch ein Gehülfe Perugino's an den früher erwähnten Arabeskenmalereien im Cambio zu Perugia.

Luca Signorelli, im dekorativen Theil seiner Fresken im Dom zu Orvieto, ist der gewissenhafteste; er giebt in den Umrahmungen seines Weltgerichts ein mythologisches Gegenstück in kleinem Maassstabe.

In Oberitalien hatte Mantegna in der Ausmalung der gothischen Kapelle, in den Eremitani zu Padua, auch den einfassenden und baulichen Theilen einen klassischen Schmuck gegeben. Die je sechs Bilder der beiden Seitenwände erhielten zunächst grau in grau gemalte Rahmen, über diese hängen oben prachtvolle farbige Fruchtschnüre herunter, an welchen Putten herumklettern. Von den dunkelblauen Gewölben unterscheiden sich die Rippen als grüne, mit grauen Arabesken eingefasste Laubwulste, die blauen Felder dienen als Hintergrund für figürliche Malereien biblischen Inhalts.

Die dekorativen Malereien des Giov. Maria Falconetto in der Kapelle S. Biagio an S. Nazario e Celso zu Verona bleiben dagegen weit zurück. Es fehlt die rechte Konsequenz in der Aufeinanderfolge des Einfarbigen, Mehrfarbigen und Goldfarbigen.

Alessandro Araldi († 1528) in Parma, als Historienmaler unbedeutend, führt dort die von Mantegna ausgehende Dekorationsweise ein. Im Kloster S. Paolo, hinter dem Gemach mit den Fresken Coreggio's findet sich ein anderes von Araldi, mit Arabesken, Panen, Meerwundern, kleinen Zwischenbildern ausgemalt, in den Lünetten ringsherum heilige Geschichten.

In Ferrara war es der bedeutende Garofalo, von dem im Erdgeschosse des erzbischöflichen Seminars noch die grau in grau gemalten Decken (bez. 1519) zweier Gemächer erhalten sind. Der Stil derselben, in der Art der vatikanischen Stanzen, ist in seiner Zweifarbigkeit vortrefflich und ohne lastende Schwere. Die Bemalung von S. Benedetto ist, ausser in einem Fries mit Genien, in den Tonnengewölben vorzüglich, mit wenig Farbe, welche für die figürlichen Kompositionen aufgespart blieb.

Die von den Ornamentstechern dargestellten Grottesken erhalten bereits am Ende des 15. Jahrhunderts einen sehr phantastischen Charakter, die figürlichen Motive überwiegen und verbinden sich mit einem konfusen Rankenwerk, aber von der Cartouche zeigt sich noch keine Spur. Beispiele dieser Art geben die Blätter des Nicoletto da Modena (gen. Rosex), der am Ende des 15. Jahrhunderts arbeitete; dann die des Augustin Venetien (Musi), einem Schüler des Marc-Anton, geb. zu Venedig um 1490, † 1540. — Zoan Andrea,



welcher ebenfalls, wie der vorige, am Anfang des 16. Jahrhunderts arbeitete, ist korrekter im Ornament und erinnert an die Art des Mantegna.

Die Marmordekoration, wie sie sich an einzelnen Bauteilen, besonders an den Portalen und mehr selbständig in Grabmälern und an den Altären und Kanzeln der Kirchen entwickelte, ist schon bei Gelegenheit der Architektur und Skulptur erwähnt worden. In der besten Zeit der Hochrenaissance wetteiferte diese Ornamentik mit dem Reichthum und der vollendetsten Durchbildung, welche die Werke der Alten zeigten. Im Jahre 1478 hatte Florenz allein vierundfünfzig Werkstätten für dekorative Marmorarbeiten, in denen Meister ersten Ranges, wie unter anderen Mino da Fiesole, thätig waren. Der Hauptfortschritt, den die Arabeske der Renaissance gegen die Antike macht, besteht in der Einführung des Helldunkels; die grossen Linien des Ornaments wirken für sich in der Ferne und erst in nächster Nähe erkennt man die leichter gehaltenen füllenden Formen, welche gewissermassen einem zweiten Plane angehören. Unter den Florentinern bildet Desiderio da Settignano, am Grabmal Marzupini in S. Croce, ein Rankenwerk von einer später nicht wieder erreichten Reinheit und Pracht. Sein Schüler Mino da Fiesole, der am meisten und vieler Orts beschäftigte, giebt eine Fülle der herrlichsten Dekorationen in beinah griechischen Formen. Von Benedetto da Majano ist die Kanzel in S. Croce schon in dekorativer Beziehung eins der grössten Meisterwerke. Ein anderer Florentiner, Benedetto da Rovezzano, zeigt den Auslauf der Arabeske in das Derbe, Schattige und Kräftige, in den Einfassungen seiner Reliefs in den Uffizien, am Grabmal des Pietro Soderini († 1522) im Chor des Carmine, am Kamin im Saale des Pal. Roselli di Turco und am Grabmal des Oddo Altoviti in der Kirche S. S. Apostoli. In Lucca ist Matteo Civitali der grösste Dekorator. Das Tempietto (1484) im Dom, die Kanzel ebenda (1498) und die dekorativen Theile seines Regulus-Altars (1484) zeigen die Schule Desiderio's, aber in ernsterer Auffassung. In Siena sind es die Marzzini (um 1500), welche die kleine Front der Libreria im Dom und den Hauptaltar der Kirche Fontegiusta (1517) mit dem schönsten und ausdrucksvollsten geziert haben, was die Skulptur der raffaelischen Epoche geschaffen hat. In Rom bieten die Grabmäler in S. Maria del popolo ein ganzes Museum dekorativer Marmorarbeiten, von den beiden Prälatengräbern im Chor an, die Andrea Sansovino seit 1505 fertigte. In Neapel ist die Krypta des Doms (1492) bemerkenswerth, die ganz mit den schönsten Ornamenten bedeckt ist. — Venedig ist reich an Marmorornamenten dieses Stils, wenn auch nicht an vorzüglichen Beispielen. S. Maria de' miracoli enthält davon einen in seiner Art einzigen Reichthum. Besonders schön die Arabesken an der Baltustrade über den Chorstufen, an den Basen der Chorpilaster und am Gesanglettner.



In Padua ist die Capella del Santo ein einziges Prachtstück der Renaissance-dekoration. Nach einer Inschrift sind die Dekorationen der Bauglieder von Matteo und Tommaso Garvi. Im Dom zu Como hat Tommaso Rodari (1491 bis 1509), mit seinem Bruder Jacopo an dem prachtvollen Portal der Nordseite und am ersten Altar im rechten Seitenschiff (1492) köstliche Ornamente geschaffen, welche nur an der schon früher bei der Bildhauerei erwähnten Certosa bei Pavia ihres Gleichen finden.

Die Stuckdekoration tritt in dieser Zeit noch verhältnissmässig bescheiden auf und ordnet sich der Malerei unter, wie in den erwähnten Wandstuckos der Villa Madama. Peruzzi hat in der Stuckobekleidung der Wände in der runden Kapelle San Giovanni zu Siena den besten Geschmack bewiesen. Er hatte hier Skulpturen und Fresken einzurahmen und zugleich den Organismus seines Baues zum Ausdrucke zu bringen. Ebenso sind die bemalten Stuckos der Farnesina von Peruzzi ganz vortrefflich erfunden. — In der Kapelle des heil. Antonius im Santo zu Padua befindet sich eine ganz vorzügliche und harmonische Dekoration dieser Art, die weisse wenig vergoldete Stuckatur des Gewölbes von Tiziano Minio, nach den Entwürfen Sansovino's oder Falconetto's ausgeführt. Neben der vortrefflichen Eintheilung ist hier das leichte, aber dennoch wirksame Relief der Zierrathen und des Figürlichen höchst bemerkenswerth. Ganz in der Weise enthalten die Gartenhäuser des Pal. Giustiani theils gemalte, theils stuckirte Dekorationen von grosser Schönheit von Campagnola, im Stil eine Nachfolge der vatikanischen Loggien verrathend. In Rom konkurirte mit den Arabesken eine andere Gattung, die vorherrschend architektonische Dekoration, das oft verwendete Kassettenwerk, ausserdem kommen wappenhaltende Genien und dergleichen von grosser Schönheit vor. Es genügt, auf die zahlreichen Beispiele hinzuweisen, welche sich von dieser Art in den römischen Palästen der Hochrenaissance finden. Das selbständige Auftreten des Stuckstils gehört aber der Barockzeit an.

Das Kunstgewerbe hatte in Italien wohl niemals die Traditionen der Antike ganz aufgegeben, die alte Mosaiktechnik, die Kunst der Intarsien in Holz und Marmor, die Elfenbeinschnitzerei u. a. blieben immer in Uebung; die Epoche der Hochrenaissance hatte nur abzuklären, zu veredeln, ohne wesentlich Neues hinzuzuthun, das Letztere blieb der späteren Epoche der Kunstentwicklung vorbehalten.

Von den Erzwerken ist der grosse Kandelaber des Andrea Riccio (1507) im Santo zu Padua das berühmteste; an Fleiss, Gediegenheit, Detailgeschmack hat er kaum seines Gleichen, obgleich er noch die Ueberladung der Frührenaissance zeigt. Die Bronzekandelaber der Certosa sind schon oben als vorzügliche Werke erwähnt. Ein schönes bronzenes Weihbecken in der Kirche



Fontegiusta zu Siena von Giov. delle Bombarde (1480). Lorenzo Vecchietta hat das originelle eherne Ciborium auf dem Hochaltar des Doms zu Siena geschaffen, vermuthlich auch ein kleineres noch schöneres Ciborium auf dem Altar der Kirche Fontegiusta. In Venedig sind die bronzenen, kandelaberartigen Fussgestelle für die Flaggenmasten auf dem Markusplatze weltberühmt. Die bronzenen Fackelhalter am Pal. del Magnifico zu Siena (1504) von Ant. Marzzini gehören zu den schönsten der Renaissance. Sonst sind diese Fackelhalter und Laternen der Paläste meist von Eisen, wie die des Caparra (eigentlich Nic. Grosso) am Pal. Strozzi zu Florenz. Ein glücklich gedachtes Eisengitter des Jacopo della Quercia an der Kapelle des Pal. publico in Siena mag auch noch erwähnt werden.

Von Marmorboden-Mosaiken, die später einfacher gebildet wurden, bietet der Dom von Siena noch ein vorzügliches Beispiel. In der langen Zeit von 1481 bis 1547 sind hier durch eine Reihe von Künstlern: Giuliano di Biaggio, Vito di Marco, Luigi di Ruggiero, Guidoccio Cozzarelli, Paolo Manucci, Domenico Becafumi und andere, die Figuren der Sibyllen in der Technik des florentinischen Marmormosaiks ausgeführt.

Die Holzdekoration entfaltet sich an dem Stuhlwerk im Chor der Kirchen und die Werke der Renaissance auf diesem Felde werden immer als klassische Muster dienen. Allerdings bleibt in den Kirchen, noch bis zum Anfange des 16. Jahrhunderts, eine gothische Reminiscenz bemerkbar, wie in dem schönen Chorgestühl von S. Francesco zu Assisi (um 1501). Eine Leistung der klassischen Zeit ist das Getäfel der Sagrestia nuova im Dom zu Florenz, von Giuliano und Benedetto da Majano mit einfachen Intarsien und mässigen Gesimsen; dann die schöne Intarsiathür in der Sala de' Gigli des Pal. Vecchio, welche dem Benedetto allein zugeschrieben wird. Vom Ende des 15. Jahrhunderts ist das Getäfel in der Sakristei von S. Croce, welches als Einfassung für die Bilder Giotto's gearbeitet, jetzt theils in der Akademie aufgestellt, theils im Auslande zerstreut ist. Hier herrscht vor Allem die Intarsia in der feinsten, mit künstlerischem Bewusstsein abgestuften Bildung. Die Rückwände der Chorstühle in S. Maria novella, eine Arbeit des Baccio d'Agnolo, sind noch eine glanzvolle Leistung aus dem Schlusse des 15. Jahrh., mit einer Folge der schönsten Arabesken. — Im Dom zu Pisa ist der Bischofsstuhl, gegenüber der Kanzel (1536), von Giov. Batt. Cervellesi, ein Prachtstück einer klassischen Intarsiadekoration. In Siena stammen aus der Blüthezeit des Stils die Intarsien des Fra Giov. da Verona (1503), welche früher in einer anderen Kirche, jetzt in die Rückseite des Gestühls zu beiden Seiten der Chornische im Dome eingelassen sind, sie stellen heilige Geräthschaften und Symbole, Ansichten von Gebäuden in perspektivischer Anordnung vor. Nach



Zeichnungen Peruzzi's ist der Orgellettner in der Hospitalkirche della Scala, und danach schufen die Barili (1511) den Lettner im Dom über der Sakristeithür. Stuhlwerk und Pult im Cambio zu Perugia gehören zu den edelsten dieser Gattung (nach 1500). Das berühmte Stuhlwerk im Chor von S. Pietro zu Perugia ist von Stefano da Bergamo um 1536 gearbeitet. Die Figurenmotive der Intarsien an den Sitzrücken sind raffaelische Reminiscenzen. In Genua das Stuhlwerk des Domchors aus dem Anfange des 16. Jahrh. von Francesco Zabello; sicher sind wenigstens von ihm die biblischen Geschichten in den Intarsien der Rücklehnen, aber besser ist das durchbrochene und figurirte Laubwerk über den Lehnen, die Frieze und runden Bedachungen. Bologna besitzt die schönsten figurirten Intarsien von ganz Italien in dem berühmten Stuhlwerk des Chors von S. Domenico, einer um 1530 ausgeführten Arbeit des Fra Damiano da Bergamasco. Hier ist der Reichthum des Malerischen ein ganz unendlicher, schon die oben herumlaufende Inschrift ist von hunderten von tanzenden und spielenden Putten bedeckt, dann sind an den Stuhlrücken geistvolle Originalcompositionen aus den Geschichten des alten und neuen Testaments dargestellt. In Parma sind die Chorstühle von S. Giovanni von Zucchi und Testa von besonderem Werthe. In Verona befinden sich die Holzarbeiten des in diesem Fache berühmten Fra Giov. da Verona, in der Kirche S. Maria in organo ein in Holz geschnittener Kandelaber, am besten aber wieder das Stuhlwerk des Chors (1499), in den Arabesken und Intarsien von gleichmässiger Gediegenheit, auch das reicher aufgefasste Getafel an der linken Wand der Sakristei ist von ihm. In Bergamo selbst ist noch ein Prachtstück von Fra Damiano erhalten, das hintere Stuhlwerk in S. Maria maggiore, mit den geistvollsten Intarsien.

Die sogenannten Majoliken, welche in der zweiten Hälfte des 16. Jahrh. hauptsächlich zu Castel Durante im Herzogthum Urbino fabrizirt wurden, — die wichtigsten Sammlungen derselben in der Apotheke der Kirche von Loreto, im Museum von Neapel, in der Villa Albani zu Rom und in den sonstigen europäischen Museen, — wiederholen in einer eigenthümlich beschränkten Farbenskala im Figürlichen die Compositionen der römischen Schule, auch Raffael's. Die wichtigere Ornamentik, plastische, wie gemalte, hält sich meist noch in den Formen der Hochrenaissance.

Die namhaftesten Glasmaler der raffaelischen Zeit sind Meister Claude und Bruder Wilhelm von Marseille, beide zur Zeit Julius II. in Rom beschäftigt und zusammen nach Raffael's Kartons die Fenster der vatik. Kapelle ausführend. Dem Wilhelm werden ausserdem zugeschrieben: die Glasmalereien in den Kirchen S. Maria del popolo und dell' anima und die Fenster für den Palast des Kardinals Silvio. Ausserhalb Roms fertigte der Frate Glasmalereien für



die Kathedrale von Cortona und für das Baptisterium des Bischofs-Palasts in Arezzo. Der Stil Wilhelm's war der der Niederländer, wenn er seinen eignen Erfindungen folgte. Indess sind bereits in seinen Bildern die Grenzen des Stils verkannt; es sind Gemälde mit Emailfarben auf Ueberfangsgläsern ausgeführt, die Farbenpracht, die satte und dennoch ruhige Wirkung der mittelalterlichen Fenster wird keineswegs erreicht. Die Schüler Wilhelm's waren: Pastorino Miccheli, dem er seine Instrumente vermachte, Bened. Szadari, Batt. Borro von Arezzo und Giorg. Vasari. Von Pastorino findet sich im Dome von Siena ein Abendmahl, nach einer manierirten Komposition des Perin del Vaga, in dem grossen vorderen Rundfenster. Im Ganzen passte die Fenstermalerei gar nicht für das reich dekorirte Innere der italienischen Kirchen und die Fenster der Bib. Laurenziana in Florenz (bis 1508), jedenfalls fälschlich dem Giov. da Udine zugeschrieben, sind nur zarte Zierrathen um ein kleines einfarbiges Mittelfeld. Später verschwindet die Glasmalerei in Italien gänzlich.

Die alte Mosaiktechnik liefert in Venedig um 1530 nochmals ein schönes Werk am Gewölbe der Sakristei von S. Marco in Venedig. Einem Teppichmuster ähnlich, schliesst sich ein reiches, weiss gehaltenes Ornament um Medaillons mit heiligen Figuren; die Ränder der Gewölbkappen sind farbiger gehalten, und in der Mitte konzentriert sich der Schmuck in Form eines Kreuzes. Die Anwendung des Mosaiks zur monumentalen Uebertragung von Meisterwerken der Malerei fällt erst in eine spätere Zeit.

Von den Schmucksachen, Gefässen und Prachtgeräthen der Renaissance ist ebenfalls erst in der folgenden Periode zu sprechen; denn erst die Spätrenaissance hat für diese Arbeiten den massgebenden Stil gefunden.

Zum Abschluss der vorigen kursorischen Schilderung der italienischen Hochrenaissanceperiode, welche, wie schon bemerkt, nur das Fundament zeigen sollte, auf dem das weite Gebäude der Spätrenaissance emporsteigt, mögen noch ein paar charakteristische Fakta Erwähnung finden, welche entweder als wichtiges zufälliges Ereigniss auf die Kunstentwicklung der Epoche einwirken, oder auf dem naheliegenden Gebiete der Kunstliteratur sich ereignend zur näheren Beleuchtung des Zeitgeschmacks dienen können. Das hier in Betracht kommende zufällige Ereigniss ist die zur Zeit Raffael's erfolgende Aufdeckung der Titusthermen, welche dann sofort den dekorativen Stil bestimmt. Dieser Fall ist besonders deshalb von Interesse, weil er nicht vereinzelt bleibt, sondern in den Folgezeiten, bis auf die neueste Zeit hin, noch öfter wiederkehrt. Der Zusammenhang der archäologischen Entdeckungen und Forschungen mit dem Gange der modernen Kunstentwicklung wird ein sehr enger und ein plötzliches Wiederauffinden oder Ausgraben antiker Reste



kann nun zu einem zündenden Ereignisse werden, wenn dies mit einer gleichgestimmten geistigen Richtung der Zeit zusammentrifft. Nicht minder wichtig für den Gang der Renaissance ist das erneute Studium der alten Kunstlitteratur, besonders der Bücher Vitruv's über die Baukunst. Die erste Uebersetzung Vitruv's ins Italienische erschien 1486 und bereits ein Jahr früher hatte Alberti in seinem Werke: »De re aedificatoria« ein antikisirendes System für die Architektur aufgestellt. — Dann sind es die mit Windeseile überall hin verbreiteten Kunstblätter der Ornamentstecher; z. B. von Augustin Venetien (Musi), *Les Vases antiques de bronze et de marbre* (1530 und 1531), von demselben die Stiche nach den Grottesken Raffael's und Giov. da Udine's u. a., auch von Vico di Parma, *Leviore et (ut videtur) extemporaneae, quas Grotteschas etc.*, welche wesentlich zur Ausbreitung der Renaissance in andere Länder beitragen.

Ein anderes in dieser Epoche wirksames Element ist das in der Geschichte fast beispielloos dastehende konsequente Mäcenatenthum der medizeischen Familie. Cosimo der Alte mochte noch ein klug berechnender Kaufmann sein, seine Söhne werden schon als Prinzen erzogen und es wird zur Familientradition, zu einem Prinzip nicht ohne politischen Beigeschmack, einen beträchtlichen Theil des Vermögens in Kunstwerken anzulegen. Der berühmte Enkel des Alten, Lorenzo il Magnifico (1448—1492), wird der Vater der klassischen Renaissance; er errichtet die erste Akademie, dichtet selbst und öffnet sein Haus allen Künstlern zu einem vertraulichen Verkehr, der junge Michelangelo wird mit seinen Söhnen erzogen. Dann folgen die beiden grossen medizeischen Päpste Giovanni Medici, später Leo X. (1457—1521) und sein Vetter Giulio Medici, später Clemens VII. (1478—1534). — Aus welchem Grunde einzig der Florentiner Lionardi dem medizeischen Kreise fern blieb, ist eine bisher nicht gelöste Frage.

An diesem Punkte der italienischen Renaissanceentwicklung angekommen ist es Zeit, einen Blick auf die Länder jenseits der Alpen zu werfen, wohin die Renaissance endlich, etwa ein Jahrhundert nach ihrem siegreichen Auftreten in Italien, vordrang. Wie die Strahlen der am Horizonte aufsteigenden Sonne erst wenige hervorragende Punkte treffen, während es in den grossen Flächen noch Nacht bleibt, wie dann allmählich eine Menge vom Licht gestreifter Punkte zu flimmern und zu blitzen anfangen, wie dann weiter das Auge des Betrachters mit Interesse jeden weiter versendeten Strahl verfolgt und mit Ungeduld die Ueberwindung jedes der Verbreitung des Lichts sich entgegenstellenden Hindernisses beachtet, bis plötzlich ein wunderbarer Schein auch in die Gründe dringt, endlich alle Erhöhungen im glänzendsten Lichte strahlen, und nur noch in einigen Tiefen die Nacht hängt, so erscheint die Verbreitung der Renaissance in den transalpinischen Ländern. Kurz bevor der volle,



klare, aber auch nüchterne Tag eintritt, gibt es einen Moment der zauberhaften Dämmerung und dieser goldne, in eine traumhafte Stimmung getauchte Augenblick, entspricht dem Bilde der nordischen Frührenaissance. Der Vergleich der italienischen Renaissance mit der Sonne und der damaligen Kunst der nordischen Länder mit der aufzuhellenden Dunkelheit hinkt allerdings, wie jeder Vergleich, denn auch in Nord-Europa herrschte keine Finsterniss; sondern nur eine andere Sonne, die nationale und echt volksthümliche Kunst der Spätgothik, welche lange Zeit stark genug war, um nicht von den neuen Lichtfluthen verdunkelt zu werden. Und dieser Umstand ist es auch, der das hier erst verhältnissmässig spät stattfindende Eindringen der Renaissance erklärlich macht.

An eine einfache Fortsetzung der italienischen Renaissance war jenseits der Alpen vorläufig nicht zu denken, die Zeit einer unbedingten Nachfolge kam erst viel später, auch konnten sich die Formen der italienischen Frührenaissance in den nordischen Ländern nicht ein Jahrhundert später wiederholen, dazu fehlten die Bedingungen ganz. Einmal war hier, wie schon erwähnt, eine sehr ausgebildete spätgothische Kunstweise in Uebung, die in Italien niemals vorhanden war; dann waren die von Italien herübergebrachten Formen bereits die einer ausgebildeten Hochrenaissance, und nothwendig musste sich aus dieser Mischung zweier fertiger und abgeschlossener Stilarten ein Neues ergeben: die eigenthümlichen Bildungen der nordischen Frührenaissance, für welche Deutschland und Frankreich hauptsächlich in Betracht kommen. Für das endliche Eindringen der Renaissance in die letztgenannten Länder sind von verschiedenen Seiten viele innere und äussere Gründe angeführt worden; aber man wird kaum fehlgehen, wenn man als eine der massgebendsten, von Innen wirkenden Ursachen, die sieghafte Macht der italienischen Malerei am Anfang des 16. Jahrhunderts ansieht. In der That erlangte diese Malerei einen Weltruf und musste alles zur Nachahmung mit sich fortreissen. Es waren auch bezeugterweise zuerst Malerwerke, an denen die nordische Renaissance sich Bahn brach, dann erst folgten Baukunst und Skulptur dem gegebenen Impulse. Ueberhaupt muss die Renaissance als eine von allen Lebensmächten getragene geistige Richtung aufgefasst werden. Nachdem in Frankreich Ludwig XI. die Macht der grossen Vasallen gebrochen, beharrten seine Nachfolger in diesem politischen Systeme und fuhren fort, den Traditionen der Seigneurie die Nahrung zu entziehen. Frankreich war bis dahin das Centrum der Romantik und das plötzliche Abgehen von derselben, die Begünstigung der klassischen Studien, hatte vermuthlich ebenso politische Motive. Unter Franz I., der persönlich zur Romantik neigte, aber dennoch mit Macht für die neue Richtung eintrat, wird das äusserlich Zwingende recht bemerkbar. —



Seine Schwester Marguerite de Valois (1492—1549) schrieb, nach dem Muster Boccaccio's, hundert leichtfertige Novellen (Heptameron). Die klassizierende Hofdichtung meldete sich in Clement Marot (1495—1544); dagegen erhielt sich noch das mittelalterliche Volksdrama, die *Mystères*, *Moralités*, *Farcen* und *Sottisen*, parallel mit der mittelalterlichen Kirchenbaukunst. — Gleichzeitig löst sich in Deutschland die Ritterdichtung allmählich in trockene Prosa auf. Maximilian I., dem letzten Ritter, gelang es weder die politische Macht des deutsch-römischen Kaiserthums wieder emporzubringen, noch die romantische Litteratur neu zu beleben. Es entstand das höfische Epos und verlief bald in die Oede des allegorischen Ritterromans. Aus dem Kreise der Humanisten erscheinen die satirischen Briefe der *Dunkelmänner* (*Epistolae virorum obscurorum*), an denen auch der meist lateinisch schreibende Ulrich von Hutten Antheil hatte.

Die französische Frührenaissance dauert etwa von 1500 bis gegen 1530, nach welchem Zeitpunkte die Schule von Fontainebleau auftritt. Der eigentliche Mäcen und Mittelpunkt für die neue Richtung der Kunst war Georges d'Amboise († 1510), der Kardinalminister Karls VIII. und Ludwigs XIII. Das Schloss d'Amboise, eines der frühesten Renaissancewerke in Frankreich, unter Karl VIII. (1483—1498) erbaut, ist das Werk französischer Architekten, unterstützt von italienischen Dekorateuren, Bildhauern und Malern. Ebenso ist das Schloss Gaillon von Pierre de Lorme aus Rouen, oder nach Deville von dem Franzosen Guillaume Senault, als Residenz des Kardinals d'Amboise um 1504 errichtet. Auf die direkte Einwirkung der italienischen Architekten ist in dieser frühen Zeit kein grosser Werth zu legen. Giuliano da Sangallo kam zwar im Auftrage des nachherigen Papst Julius II. nach Frankreich, aber nur, um das Modell eines Palastes zu überreichen, und Fra Giocondo, der bei Gelegenheit der Beschlussnahme über den Entwurf zur neuen St. Peters-Basilika in Rom schon genannte Meister, durch den Kardinal d'Amboise um 1499 mit nach Frankreich gebracht, hatte nur als Ingenieur den Entwurf zweier Brücken über die Seine für König Ludwig XII. zu liefern. Die Hauptbauten dieser Epoche, welche sich durch eine innige und effektvolle Verbindung der Spätgothik mit der Renaissance auszeichnen, konnten nur durch einheimische Architekten errichtet werden. Es handelt sich meist um ausgedehnte Schlossbauten; aber diese sind keine Stadtpaläste, wie in Italien der Mehrzahl nach, sondern feudale Landsitze, die der Hauptanlage nach gothisch bleiben und die damalige, auf der Grenzscheide zwischen Romantik und Klassik stehende Geistesrichtung, in ganz überraschend schöner unübertroffener Weise zum Ausdruck zu bringen. Die östliche Façade des unter der Regierung Ludwigs XII. erbauten Schlosses von Blois ist eine der ersten und schönsten



dieser Art. Das Schloss Meillant (Depart. du Cher) zeigt ebenfalls den Uebergang von der Burg zur Villa und ist durch den Kardinal d'Amboise für seinen Neffen Carl d'Amboise, Herrn von Chaumont, erbaut (um 1500). Aehnlich das Schloss Azay-le-Rideau, in der Nähe der Loire, für Gilles Bertholot, Herrn von Azay-le-Rideau, erbaut (um 1520). Das Schloss besteht aus zwei im rechten Winkel zusammenstossenden Gebäudetheilen, mit runden Thürmen an den Ecken. Der Hauptbau der Epoche ist aber das Schloss Chambord, eine Schöpfung, der kein anderes Land etwas ähnliches, in dieser Stilfassung so hoch vollendetes zur Seite zu stellen hat. Die phantastische Ausbildung der Dachpartie des Mittelbaues wiederholt noch einmal den echt romantischen Geist, der sich nicht sofort besiegt gab und wenigstens vor seinem Erliegen noch einmal seinen ganzen zauberischen Reiz entfalten wollte. — Das Schloss Chambord, vier Stunden von Blois, in der Ebene der Sologne belegen, ist an Stelle eines alten Adelssitzes unter Franz I. erbaut. Der Architekt des Baues, Pierre Nepveu aus Blois, vom Könige beauftragt die Pläne zu einem Residenzschlosse zu entwerfen, fand einen glücklichen Mittelweg, um die Gothik mit der Renaissance zu verbinden; die Gesamtanlage und das konstruktive System blieben gothisch, die Details wurden italienisch. Im Jahre 1523 wurde der Bau begonnen, doch wurde derselbe während der spanischen Gefangenschaft des Königs nur langsam betrieben, erst nach der Rückkehr Franz I. um 1526 erfolgte ein neuer kräftiger Anstoss. Durch zwölf Jahre arbeiteten nun achtzehnhundert Handwerker an dem Bau, und doch war derselbe bis zum Tode Franz I. (1547) noch nicht vollendet. Unter seinen Nachfolgern Heinrich II., Heinrich III. und Karl IX. wurde weiter gebaut, und noch viel später unter Ludwig XIV. erneute sich die Bauthätigkeit; allerdings in einem anderen Stile. Trotzdem gelangte man nicht zum Abschluss des Werks, denn vornehmlich die Südseite fehlte immer noch. Der Grundriss des Schlosses ist ein grosses Viereck, durch runde Thürme an den Ecken befestigt und früher auch mit Wassergräben umgeben. Ein besonderer Bau, ebenfalls mit vier Eckthürmen versehen, ist in die nördliche Façade eingebaut und bildet den Donjon, den für die Befestigung wichtigsten und diesmal auch architektonisch interessantesten Theil des Baues. Ueber einem Parterregeschoss erheben sich zwei Stockwerke, darüber die steilen Dächer, jedes Stockwerk hat eine Pilasterordnung. Die obere Dachpartie des Donjons oder Mittelbaues, zeigt eine besonders charakteristische, aus der Treppenlaterne, den Dachfenstern und Schornsteinen gebildete Baugruppe, von grösstem malerischen Reiz. Die merkwürdige, im Mittelpunkte des Gebäudes liegende, grosse Wendeltreppe, welche in ihrem inneren Cylinder eine kleinere Treppe einschliesst, führt zu allen Stockwerken des Donjons, und diese werden von



sehr grossen für die Garden bestimmten Sälen durchkreuzt. — Rouen ist das damalige Nürnberg Frankreichs und bildet den Mittelpunkt der nationalen Renaissance, die sich bis auf die Stilisirung der einfachen Holzhäuser erstreckt. Ein paar Beispiele davon, in der Rue de la grande Horloge; das eine wohl noch vor 1520, weil das obere Stockwerk überkragt, eine Bauart, die später verboten war; das andere vom Jahre 1523. Zugleich wurde in Rouen noch gothisch weiter gebaut, zum Theil durch dieselben Meister, welche der neuen Renaissanceschule angehörten. Roger Ango erbaute hier in dieser Zeit den spätgothischen Justizpalast; in demselben Stile bauten Peter Desaubeaux, Jacob und Roulland Leroux, die Portale von Notre-Dame und St. Maclou. In Orleans baute Viart das Stadthaus gothisch und noch andere dem Namen nach unbekannte Meister errichteten in demselben Stile eine Anzahl Schlösser, Stadthäuser und besonders Kirchen. Ein einzelner Versuch, die Kirchenarchitektur im Sinne der Frührenaissance zu gestalten, zeigt sich an dem durch eine grosse Halbkreis-Arkade mit schräger Laibung gebildeten Portale der Kirche von Gisors, zwischen Paris und Rouen belegen, während die gleichzeitig ausgeführten Gewölbe des Schiffs, die komplizirten Rippengeflechte der Spätgothik zeigen. — Die Kirche St. Etienne du Mont in Paris, deren Neubau in der ersten Regierungszeit Franz I. noch gothisch begonnen wurde, hat ein eigenthümlich neues Element aufzuweisen, in einer in der Mitte der Höhe der Spitzbogenarkaden durchlaufenden Galerie, die gleichsam einen in der Luft schwebenden Gürtel bildet. Die Pfeiler sind cylindrische Schäfte ohne Kapitelle, von denen ohne weitere Vermittlung die vortretenden Gurtbogen und Kreuzrippen der Gewölbe ausgehen. In der Hauptanlage des für diese Zeit in Betracht kommenden Chorbaues der Kirche, ist das Fortfallen des nach aussen vorspringenden Kapellenkranzes zu bemerken; es zeigt sich hier nur noch die Sakristei und einige Nebenräume; — die Kapelle der heil. Jungfrau ist später erbaut. — Auch das Portal der Kirche von Vetheuil, in der Nähe von Nantes, trägt in seiner grossen Front-Arkade zwischen vierseitigen Treppenthürmen den Charakter der Frührenaissance. Indess wurden noch viel mehr Kirchen im unveränderten Stile der Spätgothik erbaut; so die nördliche Thurmspitze der Kathedrale von Chartres durch Texier, die Kirche Notre-Dame de Brou durch Loys van Boylen, durch andere Meister die mittlere Thurmspitze und der Butterthurm zu Rouen, der Thurm St. Jaques la Boucherie zu Paris, die Thurmspitzen von St. André zu Bordeaux und St. Jean zu Soissons. Selbst die Kapellen der Schlösser von Chenonceaux, Blois, Nantouilles und Ecouen werden gothisch aufgeführt, während die anderen Theile den eigenthümlichen Uebergangsstil zur Renaissance zeigen. — Der Beginn des Schlossbaues von Fontainebleau gehört noch in diese Zeit,



obgleich von den unter Franz I. ausgeführten Arbeiten nicht viel erhalten ist. Das alte befestigte Schloss, von dem die Enceinte noch durch die jetzige Cour ovale erhalten ist (Fontainebleau, genannt nach fons Blialdi, fontaine du Manteau) wurde bereits durch Ludwig den Heiligen umgebaut und erweitert. Die untere Kapelle S. Saturnin und ein Theil des Donjons ist noch aus dieser Zeit erhalten. Franz I. hatte bereits 1528 einen Plan für den Neubau des Schlosses genehmigt. Die Anlage der oberen Kapelle S. Saturnin, ein Pavillon der Cour ovale, der jetzt sogenannte Pavillon der Maintenon, dann die erste und zweite Etage des Nordflügels des Hofes der Fontaine und schliesslich die Hauptanlage der Cour du cheval blanc gehören der Zeit der Frührenaissance an, aber dieser Stilcharakter ist durch die Weiterführung des Baues durch die Italiener verwischt und der Haupteindruck ist der eines Werkes der späteren Epoche. — Vom Detail der Frührenaissance sind noch einige phantastische Schlusssteine und Kapitäle von schöner Arbeit, mit Figuren und Emblemen geschmückt, erhalten. Sonst ist überall das verkürzte korinthische Kapital der Frührenaissance beliebt, mit einer einzigen Reihe von Akanthusblättern, aus welcher Ranken mit Voluten, auch andere Gebilde aufspriessen. — Die Kenntniss des antiken Details konnten die französischen Meister wohl seltener eigenen Studienreisen in Italien als den Malern verdanken, welche in Frankreich ebenso früh wie in Deutschland anfangen, ihre Bilder mit Darstellungen italienischer Renaissancebauten auszustatten; dann auch den Blättern der italienischen Ornamentstecher, welche seit der Erfindung des Kupferstichs und Holzschnitts, um die Mitte des 15. Jahrh., die Vermittlerrolle für den Austausch der künstlerischen Ideen übernahmen. Es gab auch in dieser Zeit bereits französische Kunststecher, wie Noël Garnier, der erste und zugleich der letzte in Frankreich, der im gothischen Stile arbeitete; dann Jaques Prevost, der am Ende des 15. Jahrh. geboren, Hermen nach Polydoro Caldara und eine Anzahl Blätter über korinthische Architektur herausgab; dann Geoffroy Tory zu Bourges, der 1526 ein Werk über das antike und romanische Alphabet, nach den Verhältnissen des menschlichen Körpers und Gesichts, herausgab.

Die französische Skulptur der Frührenaissance wurde von Anfang an stärker als die Baukunst von den Italienern beeinflusst. Gleich beim Schlosse Gaillon wird der vorzügliche italienische Bildhauer Bertrand de Meynal, derselbe, der das prächtige venetianische Brunnenbecken, welches sich jetzt im Louvre befindet, von Genua nach Frankreich schaffte, genannt; dann ein Bildhauer Calin Castille, vermuthlich ein Spanier. Daneben bildete sich aber sofort auch eine französische Bildhauerschule, welche die Eigenschaften des französischen Geistes zu erhalten wusste. Der Hauptvertreter ist Jean Juste von Tours,



der in Italien die Arabesken Raffael's studirte und nach seiner Rückkehr die Ornamentik am Schlosse Gaillon ausführte. Von ihm wurde das Grabmal Ludwig's XII. und seiner zweiten Gemahlin Anna von Bretagne ausgeführt, welches auf Befehl Franz I. in der Abteikirche St. Denis errichtet, nach der französischen Revolution in das Museum der französischen Alterthümer kam und jetzt wieder in der Abtei St. Denis aufgestellt ist. Es bildet ein reiches, aus weissem Marmor ausgeführtes Freigrab, eine längliche Halle, unter der ein Sarkophag aufgestellt ist mit den als Leichen aufgefassten Statuen des Königs und der Königin. Auf der Decke der Halle sind die Statuen der Vorigen noch einmal lebend dargestellt, ausserdem sieht man noch unten die Apostel und die Kardinaltugenden. Das Gebälk über den Pilastern der Halle, welche die Jahreszahlen 1517 und 1518 tragen, ist bereits durchgekröpft; — ein Beweis, dass sofort die fortgeschrittensten Formen der italienischen Kunst in die nordische Frührenaissance übergingen. — Das vielleicht glänzendste und echtste Denkmal der französischen Frührenaissance-Skulptur ist das Grabmal der Kardinäle Amboise zu Rouen in der Kathedrale. Das Grab ist ein Wandgrab, in der Gesamtanordnung noch gothisch, im Hauptbau aus Marmor, im Sockel aus Kalkstein, während die Nischen hinter den Figuren der Kardinäle aus Alabaster hergestellt sind. Das Architektonische des Grabmals ist von Roullant le Roux, dem Baumeister der Kathedrale von Rouen. 1520—1561 wurden die Materialien gesammelt, der Alabaster in Dieppe gekauft, von 1520—1525 wurde das Denkmal vollendet. Pierre Desaubaulx aus Rouen war der erste Bildhauer, von ihm vermuthlich die Figuren der Apostel; dann als Gehülften genannt Reynaud Théroutin, Jean Chatillon, André der Flamänder, Mathieu Laignel und Jehan von Rouen. Die Polychromie besorgten zwei Maler aus Rouen; Richard Duhuy und Léonard Feschal, welche bereits früher (1508—1509) an der Dekoration des Schlosses Gaillon theilgenommen waren. — Die spätere Statue des Erbauers, Georgs II. d'Amboise, Neffen des berühmten Kardinallegaten und Staatsministers, (1541—1542) von Jean Goujon gearbeitet, ist nicht erhalten und nach 1555 durch eine andere Statue in Kardinalstracht ersetzt worden. — Andere französische Bildhauer dieser Zeit sind: Franz Marchand, der die Basreliefs im Fries von Schloss Gaillon ausführte; dann Pilon der Aeltere und Germain Pilon, welche die Heiligen von Solesmes ausführten. Man belegt mit diesem Namen mehr als fünfzig Statuen, welche die Grablegung des Erlösers und die Geschichte der heil. Jungfrau darstellen, ein von Pilon dem Aelteren um 1496 begonnenes und von Germain Pilon 1533 vollendetes Meisterwerk. Michael Colomb von Tours arbeitete das Grabdenkmal für den Herzog der Bretagne Franz II. in der Kathedrale von Nantes. Die Reliefs an der Aussenseite der Kathedrale von Chartres, einundvierzig



Gruppen, Motive aus dem Leben des Heilands und der heil. Jungfrau darstellend, sind, zum Theil von Jean Texier in vorzüglicher Arbeit ausgeführt, um 1514 begonnen. Ausserdem werden als Bildhauer genannt Bachelier von Toulouse, Philipp von Chartres, Franz Gentil von Troyes, Michael Bourdin von Orleans, Richier von St. Michiel. Dicht neben diesen Frührenaissance-Versuchen ging noch ein tiefes Versenken in den Geist der Spätgothik, wie dies auch gleichzeitig in Deutschland der Fall war, und brachte wieder so glänzende Werke hervor, wie den Lettner der Magdalenenkirche zu Troyes. Derselbe, im Jahre 1506 von dem Maistre maçon Jean Gualdo oder Gaylde erbaut, zeigt sich als eine horizontale Gallerie, die durch drei Bogen getragen wird, von denen die mittleren frei schweben. Eine Wendeltreppe ist vorhanden, um auf die Gallerie zu kommen. Das Monument ist in Stein von Tonnerre gearbeitet und zeigt nur in der Detailbildung einen Hauch von Renaissance. Noch ernsthafter mit der Neubelebung der Spätgothik war es bei Errichtung der Chorstühle der Kathedrale von Amiens gemeint. Das Domkapitel beauftragte im Jahre 1508 den Tischlermeister Arnoul Boulain mit der Errichtung von hundertzwanzig Chorstühlen; Antoine Avernier, tailleur d'images, sollte das Figürliche ausführen; dem Umfange der Arbeit entsprechend wurde 1509 noch Alexander Huet, Tischler von Amiens, hinzugezogen. Von der immer noch üblichen Gründlichkeit des gothischen Handwerksgebrauchs zeugt die Sorgfalt, die man der Materialbeschaffung zuwendete. Eichen- und Kastanienholz wurde aus dem Walde Neuaille en Hez bei Clermont bezogen, das Eichenholz für die Reliefs aus Holland; aber überdem gingen die beiden Tischlermeister vor dem Beginn der Arbeit auf die Reise, um in Rouen, Beauvais und Saint-Riquier die alten Chorstühle zu studiren und in den Geist der Bildschnitzer der vergangenen Jahrhunderte einzudringen. Im Jahre 1519 soll das Werk vollendet gewesen sein, aber wie urkundlich nachgewiesen, ist das Stuhlwerk erst im Jahre 1522 aufgestellt. Die Darstellungen auf den Rückwänden der Chorstühle sind acht Zoll hoch und zwölf Zoll breit und bestehen jedesmal aus Kompositionen von acht bis zwölf Figuren auf einem Hintergrunde von Häusern und Schlössern. Die Ornamentik ist sehr reich mit Ranken von Disteln und Epheu durchschlungen, durch welche Thiere schlüpfen. Die grössten Chorstühle erheben sich bis zu einer Höhe von 13 Metern, die Anzahl der Figuren-Skulpturen erreicht die Zahl von 400 Darstellungen aus dem alten und neuen Testamente, aus der Geschichte, dann Allegorien und Anderes. Die inneren Seiten der Chorstühle sind mit Szenen aus dem Leben der Zeit angefüllt, auch mit den üblichen satirischen Darstellungen. Der Name eines Mitarbeiters, Jean Trupin's, hat sich noch auf einem Schriftbände erhalten. — Die Chorstühle der Kathedralkirche von Auch



liess Franz von Savoyen um 1512 schnitzen. Dieselben sind sehr reich in Eichenholz ausgeführt und können mit den berühmtesten dieser Zeit an Schönheit und Vollendung wetteifern.

Einer der Maler der Frührenaissance, welcher schon zwanzig Jahre vor dem italienischen Feldzuge Karl's VIII. seine Bilder mit Darstellungen italienischer Bauwerke ausstattete, ist der Miniaturmaler Jean Fouquet von Tours (um 1474); er hat ohne Zweifel auf das Bekanntwerden des Renaissancedetails Einfluss geübt. Von dem direkten Hinüberwirken der italienischen Malerei ist zunächst wenig zu spüren. Der grosse Lionardo wurde erst in seinem spätesten Alter von Franz I., als eine Art lebender Trophäe, nach Frankreich entführt; Andrea del Sarto soll in den Jahren 1516—1520 in Frankreich gewesen sein, aber ohne hier einen festen Wohnsitz zu nehmen. In der Schule von Rouen wird als Hauptmaler ein André de Solario genannt; aber jedenfalls blieb die monumentale Malerei dieser Zeit weit zurück gegen die gleichzeitige Skulptur. Die französischen Maler waren meist Glas- oder Miniaturmaler, jedoch vor allem Porträtmaler; folgten aber nicht der italienischen Schule, sondern wären eher mit Holbein in eine Linie zu stellen. Der bedeutendste Janet gen. Clouet, von dem im Louvre noch einige Gemälde erhalten sind; dann Demoustier, von dessen Bildern die Bibliothek des Pantheon eine grosse Sammlung besitzt; ausserdem Guéty, Corneille von Lyon, Foulon und andere. Aus der Zeit Ludwig's XII. wird als Historienmaler Jean Perréal, gen. Johann von Paris, angeführt, der im Gefolge des Königs den Feldzug von 1509 mitmachte, um die Ereignisse desselben durch den Pinsel zu verewigen, wie der Hofdichter Jean Marot mit der Feder. Die Glasmalerei vertritt Robert Pinaigrier, um 1490 geboren, der zuerst in Chartres, später in Paris, eine Menge Kirchen mit gemalten Fenstern ausgestattet hat. Die meisten seiner Bilder sind verloren, nur zusammengestellte Reste haben sich erhalten, in St. Pierre zu Chartres, in St. Gervais zu Paris. Das Beste von ihm sind die Chorfenster in St. Médéric zu Paris, mit der Geschichte des heil. Joseph, in vorzüglicher Behandlung, durch kühne Stellungen, reine Kontouren, sowie durch Lebhaftigkeit und Wahrheit des Kolorits ausgezeichnet. Pinaigrier hatte drei Söhne, Nicolas war der geschickteste; von ihm sollen in der Kirche von St. Aignan zu Chartres zwei Fenster sein, die Kreuztragung und das jüngste Gericht darstellend, ausserdem sieben Fenster in St. Pierre zu Chartres. Ueberhaupt repräsentirt die Glasmalerei in dieser Zeit die grosse nationale Malerei Frankreichs. Die Fenster zeigen nicht mehr die reichen, in Farben und Harmonie effektvollen Glasmosaiken der gothischen Zeit, sondern prächtige Gemälde, von immer noch sehr kräftiger Farbenwirkung. Von den Brüdern Goutier finden sich noch vorzügliche Glasmalereien in Notre Dame de Brou und Saint Etienne du Mont



zu Paris, auch in der Kathedrale von Troyes von demselben. Die schöne westliche Rose der Kathedrale von Auxerre wird den Cornouailles zugeschrieben. Die Chorfenster der Kathedrale von Auch, um 1513 von Meister Arnaud de Moles, sind bereits im reinen Renaissancestile, trotz des spätgotischen Masswerks der Fenster. Die Technik ist bereits dieselbe, wie die der gemalten Emailen des 16. Jahrhunderts. Die Glasgemälde Arnaud de Moles haben alle Fehler und Vorzüge der Glasgemälde dieser späten Zeit. Die Farben sind glänzend, aber dem Ganzen fehlt es an energischer Farbenwirkung, die Zeichnung ist weich und stumpf und den Kompositionen fehlt religiöses Gefühl und Grossartigkeit. Es sind Typen aus dem gewöhnlichen Leben, ohne poetischen Reiz und Naivität. Mit einem Worte, die Glasmalerei gerieth in Verfall, seit sie mit dem Verschwinden des gotischen Stils die Wurzel ihrer Kraft und zum Theil die Berechtigung verloren hatte.

Das noch fest in der Spätgotik wurzelnde Kunstgewerbe der ersten französischen Renaissanceperiode machte dem neuen Stile zunächst nur geringe Konzessionen. Von den grossartigen gothisch bleibenden Leistungen der Holzschnitzerei war schon bei Gelegenheit der Skulptur die Rede. Nachzutragen sind noch die schönen Gitterwände, welche die Kapellen der Kathedrale von Evreux abschliessen. In diesen prächtigen Boiserien findet man eine grosse Mannigfaltigkeit der Motive, mit Geschmack und geschickter Ausführung verbunden, aber neben den allgemeinen Renaissanceformen behauptet hier die Specialität der normännischen Schule ihr Recht. — Die französische Töpferkunst hatte im Mittelalter die glasierten und emaillierten Fliesen hervorgebracht; in der Folge wurden aber auch die lasurblauen Geschirre von Beauvais sehr berühmt. Für die Fayencefabrikation, die Goldschmiedekunst, die Emailmalerei, die Steinschneidekunst und Medaillenschneiderei gab Franz I. durch Berufungen fremder Künstler und Errichtung von Fabriken neue Impulse, deren Resultate wesentlich erst in der nächsten Epoche zur Geltung kommen.

Die deutsche Frührenaissance, ebenfalls wie die französische, mit den ersten Jahren des 16. Jahrh. zunächst nur in der Malerei und Skulptur einsetzend, während die Baukunst erst um ein und einhalb Jahrzehnte später in diesen Kreis gezogen wird. In den dreissiger Jahren des Jahrh. tritt auch in Deutschland eine italienische Künstlerinvasion auf, parallel mit der französischen Schule von Fontainebleau, in Prag den Bau des Belvedere und in Landshut die »Neue Residenz« hinterlassend; aber da hier die nachhaltige äussere Begünstigung fehlte, so blieb die einheimische, langsamere fortschreitende Art im Allgemeinen in Geltung und man muss den Abschluss der deutschen Frührenaissance, abgesehen von mitunter einflussenden Motiven der italienischen Spätrenaissance, bis 1550 hinaufrücken. Kein mächtiges Mäcenatenthum hat



beschirmend an der Wiege der deutschen Renaissance gestanden; Kaiser Maximilian I. war ein grosser Romantiker, ein mittelmässiger Poet, aber ein sehr schlechter Zahler, und Pirkheimer, der grosse Freund Dürer's, kaufte von diesem nicht einmal ein Bild. Nicht eine Kaiserresidenz, sondern Nürnberg, die Stadt der Pfeffersäcke, wurde der Mittelpunkt der deutschen Kunst. Allerdings hatte schon Regiomontanus dieselbe Stadt als geographischen Mittelpunkt Deutschlands und Europas bezeichnet. — In der Baukunst liess sich in Deutschland die Spätgothik nur sehr schwer verdrängen, denn man war noch überall mit der Vollendung der grossen mittelalterlichen Dome beschäftigt. Die mittelalterliche Baugeschichte des Regensburger Doms schliesst erst 1534 mit Meister Wilhelm Heydenreich. Burkhard Engelberg und Bernhard Winkler führen die Arbeiten am Münster zu Ulm bis 1530 fort; die Seitenschiffe wurden erst im ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts durch Rundsäulen getheilt und neu eingewölbt, wodurch die bisherige dreischiffige Kirche in eine fünfschiffige verwandelt wurde. In Wien wurde der Bau des St. Stephansdoms nach dem Tode Meister Puchsbaum's ebenfalls noch fortgesetzt. Seifried König von Konstanz, Georg Khlaig von Erfurt, Anton Pilgrim von Brünn bauten noch im 16. Jahrhundert am zweiten Thurme, bis 1516 Georg Hauser die Reihe der gothischen Dombaumeister beschloss und der Thurmbau unvollendet liegen blieb. Auch am Kölner Dome war Meister Heinrich noch im 16. Jahrhundert am äussern Seitenschiff an der Nordseite und am nördlichen Thurm tätig. — In den letzten Jahren des ersten Jahrzehnts des 16. Jahrhunderts beginnt zwar in der Architektur überall die Renaissance fast gleichzeitig an den verschiedensten Punkten in Deutschland, aber daneben bleibt, selbst im Profanbau, die Spätgothik noch vereinzelt in Uebung. Dieser Thatsache entsprechend zeichnet sich die deutsche Renaissance durch eine besonders starke, erst spät verschwindende Beimischung von gothischen Formen aus. — In Halle a. d. Saale, in Obersachsen, hält die Renaissance durch den prunk- und prachtliebenden Erzbischof Albrecht von Brandenburg, seit 1514 Erzbischof von Mainz und Magdeburg, seit 1518 Kardinal, ihren Einzug. Der mittelalterliche Dom wird im Aeussern umgestaltet, im Innern mit Figuren, Portalen und einer Kanzel geschmückt. Neben dem Dom erhebt sich das Gebäude der Residenz, am Markt die Marienkirche, im Hauptbau gothisch, aber die Dekorationen des Innern reich mit plastischen Renaissanceornamenten versehen. Das originellste Renaissancewerk Albrecht's ist aber die Anlage eines allgemeinen Gottesackers auf dem Martinsberge (1529 eingeweiht), als freie Uebersetzung eines italienischen Campo Santo in's Deutsche, in seiner Art einzig in Deutschland. Der Steinmetz und Stadtbaumeister Nickel Hoffmann ist für alle genannten Bauten der Ausführende. Seit 1518 giebt es eine



der Renaissance huldigende Bauhütte für Meissen, Böhmen, Schlesien und die Lausitz. Hier war es wieder ein Bildhauer, Meister Franz von Magdeburg, welcher den Anstoss gab. Er brachte 1518 den neuen Stil in Annaberg auf, und Jacob von Schweinfurt, der Baumeister der St. Annenkirche, fiel dieser Richtung bei und gründete die neue Hütte, welche Hans Schickentanz in Dresden zum Bundesmeister wählte. — In Schlesien beginnt die Renaissance ebenfalls sehr früh. Von dem alten Leinwandhause in Breslau, einem gothischen Bauwerke, welches ungefähr an der Stelle des jetzigen Stadthauses stand, stammt noch ein jetzt in letzterem Gebäude eingemauertes Fenster. Dasselbe zeigt klassisch klare Formen, fast ohne Ornamentik; etwa im Sinne der gleichzeitigen venetianischen Schule des Sansovino, den mehrfach nebeneinander gestellten Pilaster mit Rahmprofilen und Scheiben, Architrav und Deckgesims über der Arkade verkröpft. Aber es ist nur ein schönes Einsatzstück, dessen Muster ebenso gut oder besser in Italien zu finden ist; einen deutschen Bau, von dem dies Fenster ein organischer Theil wäre, können wir uns in dieser Zeit nicht denken. Es fehlt noch der umbildende Einfluss des national-nordischen Geistes, der allein den Renaissanceschöpfungen auf deutschem Boden ihren eigenthümlichen Werth verleiht und der sich erst später, sowohl in der Gesamtfassung, als in den Details äussert. In dieser frühen Zeit der deutschen Renaissance versucht sich der Stil meist nur in Einzelheiten an Fenstern, Portalen, Säulen, entweder in klassischer Bildung, wenn von Italienern herrührend, oder in missverständener, wenn die Urheber deutsche Meister sind. Beispiele der letzteren Art sind einige Portale in Görlitz und Breslau, vermuthlich von Wendel Rosskopf herrührend. Das Portal der goldenen Krone in Breslau (1528), überreich ornamentirt, Architrav und Pilaster mit schrägen Flächen; dann ein Thürgewände von demselben Jahre, jetzt im Botenzimmer des Stadthauses und einige Säulenreste, in der sog. Schwedenhalle und im Museum der schlesischen Alterthümer; in denen sämmtlich sich, wenn auch unbeholfen, eine einheimische Auffassung des überlieferten Fremden bemerkbar macht.

In den dreissiger Jahren des Jahrhunderts erfolgt dann die Invasion der italienischen Künstler. Das Auftreten dieser schon vom Geist der Spätrenaissance berührten Nachfolger der raffaelischen Schule in Deutschland geht, wie schon bemerkt, parallel mit der massenhaften Berufung der Italiener nach Frankreich, aber wenn diese hier eine zu mächtigerem Wirken gelangende Schule von Fontainebleau gründen, so gelingt gleiches in Deutschland nicht; hier kommt nur Einzelnes zu Stande. Das Belvedere im Schlossgarten von Prag (1534) ist ein rein italienischer Bau auf deutschem Boden, in den Formen der Hochrenaissance. Auch die Innendekorationen des Jagdschlusses zum Stern im Thiergarten von Prag werden durch die Italiener Paul della



Stella, Hans de Spatio und Meister Farabosco di Lagno ausgeführt, selbstverständlich ganz im italienischen Sinne. Ein anderer italienischer Bau ist die Neue Residenz in Landshut, 1536—1543 unter den bayerischen Herzogen Ludwig, Ernst und Wilhelm IV. errichtet. Das jetzt durch Umbau veränderte Aeussere des Vorderbaues, aus zwei sich gegenüberliegenden Häusern bestehend, von denen wenigstens das eine von den Meistern Niclas Überreuter und Bernhard Zwitzel, in deutscher Renaissance ausgeführt, noch theilweise im Vestibul und der darauf folgenden Halle mit gothischen Kreuzgewölben auf korinthischen Säulen erhalten ist, muss an Bedeutung zurückstehen gegen die ausgesprochenste italienische Palastarchitektur, des mit Bogenarkaden auf rothen Marmorsäulen dorischer Ordnung ausgestatteten Hofes und noch mehr gegen die Stuckos und Freskomalereien im Innern, für welche der obere Stock vorzüglich in Betracht kommt. Als Bauleute werden genannt: die Meister Antonelli und Walch; dann die italienischen Steinmetzen, Stuckatoren und Maler aus Mantua, die vermuthlich, wenn auch nur als Gehülften, mit Primaticcio, Rosso und dell' Abate am Pal. del Te gearbeitet hatten und nun im Auslande neue Arbeit fanden. Es sind: Nicolo Beora, Bernardin, Caesar, Samarina, Victor und Zemin namentlich ausgeführt, daneben die deutschen Maler Hans Boxberger aus Salzburg und Ludwig Raspinger aus München. Von den Ornamentmalereien ist nur eine Decke gut erhalten, mit keck hingeworfenen Grotesken in dunklen Farben auf stumpfgrauem Grunde. Das Hinterhaus der neuen Residenz zeigt denselben italienischen Charakter. Hier ist das schöne Vestibul mit Stuck und Malereien reich ausgestattet; besonders die Nischenkuppeln mit rautenförmigen, fein profilirten Stuckgliederungen, welche zart reliefartig modellirte Götter und Heroengestalten einschliessen. Die Kapelle im ersten Stock des linken Flügels zeigt Aehnliches, leider ist die Decke später übermalt. Der grosse Saal im rückwärts liegenden Bautheile führt wieder in die letzte Zeit der italienischen Hochrenaissancestilisirung; die Wände durch jonische Pilaster getheilt, tragen ein reich gegliedertes Tonnengewölbe, in gedrücktem Rundbogen mit reichen Malereien ausgestattet. Zwischen den Pilastern sind Marmormedaillons von vorzüglicher Reliefarbeit. Der gemalte Kinderfries des Saales ist berühmt. — In Nürnberg, im Saalbau des Rupprecht'schen Hauses in der Hirschelgasse, vom Jahre 1534, zeigt sich ein vorwiegend italienischer Zuschnitt. Die korinthische Marmorsäule am Chörlein des Tucher'schen Hauses in Nürnberg, aus derselben Zeit, ist vermuthlich italienische Arbeit. — Das Piastenschloss zu Brieg in Schlesien gehört schon in eine spätere Zeit (1544—1574). Dasselbe ist durch Herzog Friedrich II. von Liegnitz und Brieg begonnen und unter der Regierung Georg's II. (1547—1580) vollendet. Die Baumeister waren ebenfalls Italiener,



Meister Bafor oder Bawor und Antoni von Theodor; aber dennoch ist hier bereits eine Umbildung der italienischen Formen erkennbar. Das Hofportal ist merkwürdig wegen seiner eigenthümlichen Ausbildung; die Archivolten haben die Form von schuppenbedeckten mit Bändern umwundenen Rundstäben und ihre flache an Spitzbogen erinnernde Spannung erinnert an ein Brückenjoch. Sämmtliche Ornamente am Aeusseren und im Hofe waren polychrom bemalt.

Indess gerieth diese italienisirende Manier bald ins Stocken, da die von keinem höfischen Mittelpunkte abhängige deutsche Bauthätigkeit gleichzeitig ihren nationalen Traditionen treu blieb und immer wieder in den Hauptformen auf die spätgothische Entwicklung zurückkam. Es bildete sich nun erst die speciell als „Deutschrenaissance“ zu bezeichnende Stilart.

So ist im 1545 erbauten Schwarzenberg'schen Majorats Hause auf dem Hradschin in Prag keine Spur vom Einflusse des Belvederebaues zu bemerken. Hier sind grosse Mauermassen von kleinen Fenstern durchbrochen, ein ungeheuer vorspringendes Dachgesims und die nordischen mit Säulen und Gebälkstücken verzierten Giebel. Die ganzen Flächen des Bauwerks sind verputzt und mit aufgemalten Quaderungen, theilweise auch mit in Sgraffito-manier ausgeführten freiem Ornament verziert. Das Oberst-Burggrafenamt auf dem Hradschin aus derselben Zeit in ähnlicher Auffassung. — An den Fachwerksbauten der Harzstädte kann man eine durch keine fremde direkte Einwirkung gestörte Entwicklung beobachten und vielleicht deshalb dauert hier das Schwanken zwischen gothischen und Renaissanceformen länger, bis über die Mitte des Jahrhunderts hinaus. Das Knochenhauer-Amtshaus in Hildesheim von 1529 zeigt noch ein spätgothisches Ornament von grosser Schönheit an den Setzschwellen der Langseite. Ueber der grossen durchgehenden Diele, welche sich früher nach dem Altstädter Markte mit einer grossen Rundbogen-thüre öffnete, befinden sich zwei Stockwerke, mit einem steilen Giebel abschliessend. Die Fachwerkhäuser Braunschweig's und Halberstadt's bewahren noch lange, bis 1550, ihren spätgothischen Hauptcharakter mit einzelнем Renaissanceornament. Ein Steinerker am Rathhause zu Halberstadt von 1541, in Frührenaissanceformen, steht noch auf vollspätgothischen Konsolen. Das Schloss zu Celle in Niedersachsen behält in dem, aus der ersten Hälfte des Jahrhunderts stammenden, der Stadt zugekehrten Flügel, die früheren Formen des Dacherkers, des Mittelgiebels und des Thurmes bei, nur sind diese Theile jetzt mit Halbkreisgiebeln bekrönt. In Lüneburg äusserte sich bis 1548 die Renaissance nur in einigen bunt glasierten Terrakotten, welche den im Aufbau gothisch bleibenden Façaden eingesetzt wurden. Das Schloss zu Wolbeck bei Münster, 1546 von dem Grafen Merveld erbaut, ist in dieser Gegend eins



der frühesten Renaissancegebäude, aber die gothischen Formen sind noch deutlich. Die Giebel der Backsteinfaçaden haben hier Halbkreisnischen in den Abtreppungen, ähnlich wie am Kramer-Amtshause in Münster. Mehr von der Formgebung der Frührenaissance hat ein Erker des Schlosses, während die Wendeltreppe noch eine ganz gothische Deckenbildung zeigt. In Danzig zu St. Elisabeth, um 1540, tritt der neue Stil sofort mit den Voluten der Spätrenaissance auf. — In Obersachsen prägt sich die Deutsch-Renaissance dieser Periode, der früh erfolgten Anregung zu Folge, kräftiger aus. Das Schloss Hartenfels in Torgau ist hiervon eins der hervorragendsten Beispiele. In den Jahren 1533—1544 durch Kurfürst Johann Friedrich den Grossmüthigen erbaut, galt das Schloss als eins der prachtvollsten Baudenkmäler Deutschlands. Der südöstliche Flügel, mit der Schnecken- und dem schönen Balkon, bis 1535 durch die Baumeister Conrad Krebs († 1540) errichtet. Nach 1535 wurde der nördliche Flügel erbaut und mit der Schlosskirche — die erste protestantische Kirche Deutschlands —, mit dem schönen Erker, dem Flaschenthurm und dem Hasenthurm bis 1544 vollendet. Der Erker am Kirchenflügel ist der feinste und reichste Bautheil des Schlosses. Die grosse Weihetafel der Kirche, 1545 durch Wolf und Oswald Hilger in Freiburg gegossen, mit prachtvoller Ornamentik auf Goldgrund, zeigt ein Porträt Luther's. Einer der beiden Runderker an der Ostseite, aus der früheren Bauperiode von 1533—1535, mit noch gothisirenden Fenstern, ist sehr reich an Renaissanceornamentik. Weiter bemerkenswerth sind noch, die äussere zum Wendelstein führende Freitreppe und ein Portal aus dem Saale eines der Flügelbauten. — Das Schloss in Dresden wurde 1534 durch Herzog Georg begonnen, Theile dieser Anlage sind noch in dem jetzigen königlichen Schlosse erhalten; besonders eine prachtvolle Portalanlage, die Oeffnung im Halbkreise geschlossen, mit kandelaberartigen Säulen und reichem Ornament. Die bemerkenswerthen Skulpturen drücken den Gedanken aus, dass durch den Sündenfall der Tod in die Welt gekommen. Die Darstellungen der Stadtseite zeigen die Erlösung des Menschengeschlechts durch Christi Opfertod. Reliefs und Sprüche sind durch Bemalung und Vergoldung ausgezeichnet. Hans Dehn der Rothfelser (1500—1561) fungirt beim Bau des Herzog Georgenschlosses als Chef des kursächsischen Bauwesens und um 1544 wird ein Caspar Voigt als Baumeister genannt. In Zwickau liess 1534 der Rathsschreiber Stephan Roth sein Haus in «wälscher Manier» erbauen, sonst erstreckt sich hier die Frührenaissance nur auf Werke der Kleinkunst in den Kirchen. Die Kanzel der Marienkirche, 1538 vom Steinmetz Hans Speck errichtet, theilweise bemalt und vergoldet, zeigt Frührenaissance mit Gothik gemischt; ähnlich die Kanzel und der Taufstein derselben Kirche, vermuthlich ebenfalls von Hans Speck. — Von den



Bauten in Württemberg ist das Schloss von Tübingen durch Herzog Ulrich um 1535 nach der Wiedereroberung seines Landes begonnen, als Baumeister werden Heinz von Luther, Balthasar von Darmstadt und Hieronymus Latz aufgeführt. Das Portal des inneren Schlosshofes, nach dem Motiv eines Triumphbogens mit grosser und Kavalierpforte, gehört dieser Bauperiode an. Auf vier reich ornamentirten Pilastern, zwischen denen stilisirte Festons hängen, ruht ein Gebälk mit Aufsatz, an den Mittelgiebel lehnen sich Viertelkreise von beiden Seiten an. Ueber den Eckpilastern stehen Bannerträger, über den Säulen des Aufbaues Trompeterknaben; das Wappen war polychromirt. — Der Ostbau des alten Schlosses zu Stuttgart, der dieser Zeit angehört, ist noch stark gothisch. Das Erdgeschoss, eine grosse Halle «die Turnitz» bildend, hatte spitzbogige, mittelalterlich profilirte Fenster, aber ohne Masswerk. Sechs steinerne Säulen theilten den Raum der Länge nach in zwei Schiffe und trugen eine flache Holzdecke, später wurde der Saal verbaut und an Stelle der Säulen trat eine Längswand. — Im gothischen Ruprechtsbau des Heidelberger Schlosses befindet sich ein Prachtkamin im Königssaal aus der Zeit Friedrich's II., eine der feinsten und reichsten Schöpfungen der deutschen Frührenaissance. Eine Gedenktafel am Ruprechtsbau, 1545 von Friedrich II. zu Seiten des Einganges angebracht, ist noch sehr ungeschickt stilisirt. — In der Nähe Köln's findet sich der Ritterhof Conradsheim, um 1548 begonnen, in noch fast ganz gothischer Architektur seiner in rothem Sandstein ausgeführten Façaden. Der Erker am Festsale, mit einem Sterngewölbe überdeckt, diente als Kapelle. Nur ein kleines Wappen über der Einfahrt zeigt die Formen der Renaissance. Einen dem Vorigen ähnlichen Charakter zeigt das Jagdschloss in Zell im Moselthale, vom Kurfürsten Johann IV., Erzbischof von Trier, in den Jahren 1542—1543 neu- oder umgebaut.

Obgleich um 1550 ein Abschnitt in der Deutsch-Renaissance zu machen wäre, weil nun und auch schon etwas früher das Eindringen der italienischen Spätrenaissanceformen, besonders in der Ornamentik durch Voluten- und Cartouschenwerk, den Stil wesentlich modifizirt, so ist es hier weit schwieriger einen bestimmten Zeitpunkt als Stilgrenze zu bezeichnen, als in Italien und selbst in Frankreich. Der Einfluss der italienischen Kunst war lange nicht stark genug, um eine gewisse Verspätung der Frührenaissance in manchen Orten Deutschlands zu hindern oder das Fortdauern der gothischen Reminiscenzen zu unterbrechen. Dieser Umstand ist ganz charakteristisch für die deutsche Kunst und verdient besonders an den betreffenden, meist hochentwickelten Bauten studirt zu werden. Eins der schönsten Denkmäler dieser verspäteten Frührenaissance sind die Hallen an der Westseite des Kölner Rathhauses, von 1569—1573 in Marmor ausgeführt vom Bildhauer Wilhelm



Bernickel. Die Gestaltung des Grundrisses ergab sich aus der Anlage der früher hier vorhandenen Doppeltreppe. Der Bau hat fünf Arkaden in je zwei Stockwerken, die Pfeiler der unteren Halle sind aus Stein von Namur und die Kapitäle zeigen eine sehr kühne Steinmetzarbeit. Die Kreuzgewölbe der unteren Halle haben hübsch profilirte Gratrippen mit Perlstäben geschmückt und schön komponirte Rosetten der Schlusssteine. Der Oberbau ist aus einem weicheren Steine und musste deshalb bald einer bedeutenden Reparatur unterzogen werden, auch sind die Kapitäle, des weicheren Materials halber, von nicht so kühner Arbeit. Die oberen Arkaden sind in stumpfen Spitzbogen geschlossen und die Kreuzgewölbe, hier ebenfalls spitzbogig, aber mit schönen Renaissanceschlusssteinen. An der Façade befinden sich drei Reliefs; das mittlere, in der Brüstung der Arkade, stellt den Bürgermeister Gryn in der Löwengrube vor. — Auch der Fortbau des Dresdner Schlosses zeigte in der früheren Schlosskapelle (1553—1555), deren Reste jetzt am Johanneum aufgestellt sind, ein Werk der klassischen Periode, allerdings wohl wieder unter dem direkten Einflusse italienischer Künstler, die Herzog Moritz (1547—1553) ins Land rief. Das erhaltene Portal mit vier kannelürten, korinthischen Säulen von edler Form, welche eine im Halbkreise geschlossene Oeffnung einschliessen. Ueber dem Gebälke eine Attika mit Pilaster, dazwischen Apostel- und Prophetengestalten. Die Komposition ist einfach, von schönen Verhältnissen und ruhig wirkender Ornamentik; besonders ist der Fries von hoher Schönheit und muthet dem Materiale fast zuviel an Feinheit zu. Hans Dehn der Rothfelser war noch als Chef des sächsischen Bauwesens im Amte († 1561) und ausser ihm werden als deutsche Werkmeister am Schlossbau thätig genannt: Hans Kramer, der Hofsteinmetz, und Hans Irmisch, kurfürstlicher Maurer- und Baumeister. — Der schöne Hof der Plassenburg bei Kulmbach, 1564—1569 durch Markgraf Georg Friedrich wieder aufgebaut, mit zweigeschossigen Arkaden auf massivem Unterbau und durch Kreuz- und Netzgewölbe gebildeten Decken, ist noch ganz im Geiste der Frührenaissance gehalten. Einzelne Theile des Ornaments waren vergoldet. — Der Bau des Herzogs Christoph (1550—1568), am alten Schlosse zu Stuttgart, nach dem Plane Blasius Berwarts oder des Aberlin Tretsch, letzterer hatte jedenfalls die Ausführung, zeigt an der Westfaçade eine einfache Ausbildung der Fenster mit Steinkreuzen und als Neuerung waagrecht abschliessende Dacherker. Der Hof hat steinerne Arkaden mit Stichbögen, mit korinthischen Säulen von gedrungenen Verhältnissen und das Kapellenportal in besonders klarer Gliederung hat noch die Ornamentik der Frühzeit, es mischt sich noch kein Zug der Spätrenaissance ein. — Die Vollendung des schon erwähnten Friedhofs auf dem



Martinsberge in Halle a. S. schliesst sich dem Charakter der vorgenannten Bauten an. Die offenen Hallen, mit denen das Campo Santo nach italienischer Art umgeben ist, sind erst seit 1557 begonnen und erst 1574 vollendet. Der Stil, den hier Nickel Hoffmann, der Baumeister derselben anwendet, ist immer noch der Frührenaissance gemäss. Die Grabhallen sind im Flachbogen geschlossen. In der Ornamentik herrscht ein originelles Blattwerk, auch mit Figürlichem verbunden. Es waren hieran viele Steinmetzen beschäftigt, weshalb auch der Werth des Geleisteten ein verschiedener ist und gelegentlich schon Cartouschenwerk mit unterläuft.

Die Anfänge der deutschen Frührenaissanceskulptur führen nach Nürnberg zurück zu den Erzwerken der Vischer'schen Giesserschule, von denen das durch Peter Vischer den Aelteren und seinen Söhnen in den Jahren 1508—1519 ausgeführte Sebaldusgrab in der St. Sebaldskirche das berühmteste ist. An der hier deutlich werdenden Stiländerung ist Peter Vischer der Vater, der grosse Meister der gothischen Ornamentik, wohl am wenigsten betheiligt, vielmehr muss der zweite Sohn Peter († 1527) als der wahre Vertreter der klassischen Bildung gelten, welche der Schule durch die Studien des ältesten Sohnes Hermann vermittelt wurden. Dieser letztere war 1516 in Italien, starb zwar früh, hinterliess aber seine Skizzenbücher. Das Sebaldusgrab, gothisch im Aufbau, in den Pfeilern mit ihren Spitzbögen, den Strebewerken und Baldachinen, zeigt im Detail Renaissanceformen, namentlich in den reichen Basen der den Pfeilern vorgesetzten Säulen, den kandelaberartigen Stützen zwischen den Pfeilern und vor Allem im Figürlichen, von den Aposteln angefangen bis zu den Sirenen, Delphinen und Tritonen. Die naive und anmuthige Vermischung beider Stilarten erinnert sehr an die gleichzeitigen Leistungen der Bildhauerschule von Rouen, etwa am Grabmale der Kardinäle d'Amboise. Einfacher, aber entschiedener, tritt die Renaissance in einigen späteren Werken der Schule auf; am Tucher'schen Grabrelief im Dom zu Regensburg (1521) und in dem herrlichen Denkmale des Kardinals Karl Albrecht von Brandenburg, in der Stiftskirche zu Aschaffenburg, vom Jahre 1525; ebenso in dem Denkmale Kurfürst Friedrich's des Weisen in der Schlosskirche zu Wittenberg, bezeichnet 1527. Der Baldachin über dem Grabe der heil. Margaretha, ebenfalls in der Stiftskirche zu Aschaffenburg, ein Werk der Vischer'schen Giesserschule vom Jahre 1536, gehört mit zum Schönsten, durch die schön gezeichnete Flachornamentik der vier Bronzepfeiler, welche die Decke tragen; durch die zierlichen Sirenen an den Kapitälern und durch die Gravirungen an der ebenfalls bronzenen Decke, welche Engel mit den Marterinstrumenten in reichen Blumengewinden darstellen.



Die Leistungen der Bronzeskulptur sind die vorzüglichsten, sie werden in keinem andern Zweige der Bildhauerei überboten. Die Holzsulptur schafft zwar noch prächtige Werke, wie den Altarschrein Brüggemann's (1521) für die Kirche in Bordesholm, jetzt in der Domkirche zu Schleswig; aber der Stil derselben bleibt noch länger hinaus spätgotisch, wie dies ähnlich in Frankreich bei dem früher erwähnten Chorgestühle der Kathedrale von Amiens zu bemerken ist. Die Steinbildhauerei übt sich an den Grabmälern; indess ist kein grosser bahnbrechender Meister in dieser Technik aufzuzeichnen. Es kommt immerhin manches schöne Denkmal zu Stande, wenn man auch in höherem Sinne die Einschränkung machen muss, dass alles in einer gewissen künstlerischen Mittelmässigkeit bleibt und besonders ein Mangel an Freiskulptur auffällig wird. Das erste Marmorwerk in Sachsen war zugleich das erste Renaissancewerk dort. Es ist der Altar der Stadtkirche in Annaberg, um 1519, vom Meister Adolph in Augsburg. Tilmann Riemenschneider von Würzburg macht in dem grossartigen Grabdenkmal des Bischofs Lorenz von Bibra († 1519), im Dom zu Würzburg, einen misslungenen Versuch Renaissanceformen anzuwenden. Loya Hering aus Eichstädt handhabt die Renaissance schon etwas besser an dem Marmor-  
denkmal des Bischofs Georg von Limburg († 1522) im Dom zu Bamberg. Zu den frühesten Renaissancearbeiten in Trier gehört das im Dom befindliche Epitaphium des Churfürsten Richard von Greifenklau, im Jahre 1527 noch bei seinen Lebzeiten errichtet; sehr italienisch in der Behandlung, als eine von Pilastern umrahmte schlanke Nische mit vortrefflichen Figuren und einer reichen Fülle von Ornamentmotiven. In Köln der Altar in der Krypta von St. Gereon von 1530 aus eifeler Tuffstein, ganz mit Arabesken bedeckt, mit figurenreichem Aufbau, möglicherweise flandrische Arbeit. Im Dom zu Köln das Epitaph für den Domkanonikus Arnold Haldrenius (1534) in italienischer Stilisierung. Ebenda, das Epitaph des Anton Kayfeld; das Figürliche desselben, die Auferstehung Christi vorstellend, von tüchtiger Arbeit, die Architektur in klarem durchgebildeten Renaissancesystem. Dann noch in Köln ein Grabmal in der Kirche St. Columba (1541), drei köln'sche Magistratspersonen gewidmet, den Einfluss oberitalienischer, speciell venetianischer Renaissance zeigend.

Prächtige Frührenaissance und klaren architektonischen Aufbau zeigt das Epitaph des Ritters Johann von Eltz und seiner Gemahlin in der Carmeliterkirche zu Boppard, vom Jahre 1548. Das Relief der Mittelnische ist sehr gut, in freier Anlehnung an Italienisches; aber das ähnliche Grabmal des Erzbischofs von Metzenhausen im Dom zu Trier (1542) ist noch schöner. In Mainz der Marktbrunnen, 1526 an Stelle eines älteren errichtet, erinnert in



seinem oberen Abschluss noch an spätgothische Motive. Die Ornament-skulpturen an den Pfeilern beziehen sich auf Landwirthschaft, Jagd und Krieg. Das Grabmal des Erbauers des Brunnens, des Kurfürsten Albrecht von Brandenburg im Dom zu Mainz (1545), ist in den Formen ganz italienisch. Die Statue des Erzbischofs ist von Marmor, das übrige von Sandstein, bemalt und vergoldet. — Der Brunnenstock zu Ettlingen in Baden v. J. 1549 mit Figuren bekrönt; dann ein Grabmal in der Stiftskirche zu Baden für Philipp II., in noch unvermittelter Vermischung gothischer mit Renaissanceformen. Das Jahr 1537 wird als Zeit der Verfertigung angegeben und als Meister der ziemlich rohen Arbeit Christoph de Vracte. Viel besser, von ausserordentlicher Feinheit der Arbeit, ist das ebendasselbst befindliche Grabmal des Markgrafen Bernhard II. — In der Kirche zu Wertheim zeigt das Epitaph des Grafen Georg († 1530) noch einfachere Formen, während ein zweites Monument für den Grafen Michael, urschriftlich im Jahre 1543 durch einen Meister Christoph errichtet, reicher und derber im Ausdrücke erscheint. — Das Moritzmonument in Dresden, im Jahre 1533 von der Kurfürstin Agnes ihrem Gemahl errichtet, in den Formen der Frührenaissance. Ein Prachtstück dieser Zeit ist der Lettner im Dom zu Hildesheim (1546). Man erkennt noch vielfach den Einfluss der Gothik, namentlich an dem Aufstossen und Durchschneiden der Profile und an dem gothisirenden Friesornamente. Vielleicht waren Deutsche und Italiener gleichzeitig an diesem aus münsterländischem Kreidesandstein errichteten Werke thätig, an dem nur der Kruzifixus und die beiden Seitenfiguren in Holz geschnitzt sind. Ebenfalls am Hildesheimer Dom befindet sich eine Bronzetafel in Frührenaissance, als Denkmal des Domkapitulars Feldheim. Der Brunnen auf dem Marktplatze der Stadt, von 1540, ein achteckter Wasserbehälter mit kandelaberartigen Säulen auf den Ecken und reich dekorirter Brunnensäule, welche eine Figur trägt, hat denselben Stil. — Ebenso das Grabmal des Heinrich Rybisch († 1544) in der Elisabethkirche zu Breslau, an dem Säulen von rothem Marmor den Baldachin tragen.

Auch nach der Mitte des Jahrhunderts sind noch Skulpturwerke der Frührenaissance zu bemerken. Um 1556 ein Werk der nürnbergischen Schule, der Brunnen im Rathhaushofe, von Pancraz Labenwolf (1492—1563); der Untersatz aus Stein, dagegen Schale und die daraus aufsteigende, einen Knaben mit der Fahne tragende schlanke Säule aus Bronze. Das Grabmal des Kurfürsten Adolf von Schauenburg im Dom zu Köln, nach 1556 errichtet, der architektonische Aufbau ganz aus schwarzem Marmor, Ornament, Figuren und Inschriftplatte aus weissem Marmor, schliesst sich in seinen massvollen Formen und der reinen Pflanzenornamentik dem Geiste der italienischen Hochrenaissance an. Ein Altar in der Abteikirche zu Brauweiler vom Jahre



1552 ist augenscheinlich nach italienischen Vorbildern der Frühzeit gearbeitet; dagegen haben die Figuren deutsches Zeitkostüm. Der Künstler wollte das Höchste leisten und übersäete nicht nur alle Füllungen mit zierlichen Laubgewinden, sondern legte dasselbe auch nach gothischem Vorbilde in die Nischen. Alle Ornamente sind vergoldet auf blauem Grunde, die Figuren polychromirt. Ein zweiter Altar in derselben Kirche von 1561 ist dem vorigen verwandt, aber die Apostelfiguren sind weniger gut. Ein paar Denkmäler in Mainz sind ebenfalls noch in die Frühzeit einzureihen. Das eine im Dom für den Kurfürsten Sebastian von Heusenstamm, um 1555 errichtete, zeigt eine klare Renaissance, aber mit gothischem Abschlussbogen und besonders prächtigen Hermenatlanten. Das zweite Denkmal in der Memorie von 1550, für den Kurfürstlichen Rath Martin von Heusenstamm, ist ungewöhnlich reizvoll in der Anordnung mit sauber ausgeführten Details, der Aufbau im Charakter der italienischen Hochrenaissance. Vorzüglich ist auch, namentlich im Figürlichen, der Epitaph des Ritters von Schoenburgk in der Stiftskirche zu Oberwesel (1555). In Eltville, der Grabstein der Agnes von Koppenstein († 1553), in der katholischen Kirche, mit fein gefühltem Figürlichen und anmuthigem, in Hochrenaissance stilisirtem Flachrelief in rothem Sandstein. — So reich die Bethätigung der Skulptur dieser Zeit hauptsächlich an den Gräbern der Fürstengeschlechter ist, so bleibt diese ganze Gattung doch auf einer niedrigeren Stufe, der dekorativen stehen. Ein besonderes Streben, das Ideale in der Figurenbildung zu erreichen, ist nirgends zu bemerken, die freie Erfindung des Künstlers äussert sich durchweg mehr in einer oft sehr gelungenen Ornamentik. Ein Gräber-Museum, wie das gleichzeitig in San Maria del popolo in Rom entstehende, darf man zum Vergleich mit deutschen Leistungen nicht heranziehen.

An der Spitze der deutschen Malerei am Anfange des 16. Jahrhunderts steht die ehrwürdige Gestalt unseres Dürer und mehr als das, sie steht an der Spitze der gesammten deutschen Kunst dieser Zeit. Hier ist doch einmal eine grosse Künstlerindividualität, ein bahnbrechender Meister, ein Universal mensch gleich den grossen Italienern der Renaissance. Aber, wie echt national selbständig bleibt Dürer gegenüber den welschen Einflüssen, er ist leiblich und geistig das Musterbild eines echten Deutschen. Mit unermüdlicher, an der Widrigkeit der sonnenlosen äusseren Verhältnisse nicht erlahmender Arbeitskraft, mit rastlosem Streben nach Ausbreitung seines Wissens, in hoher sittlicher Würde dahin lebend, sucht Dürer, wie sein Zeitgenosse Raffael, immer nach neuen Wegen, um das Höchste zu erreichen. Mag das Leben und die Leistung dieser beiden grossen Meister noch so verschieden sein, in dem ehrlichen, ernsthaften Suchen nach dem einzig Wahren, waren sie sich gleich



und vielleicht steht Dürer noch voran, denn er hat niemals den tiefen inneren Sinn dem äusserlich Konventionellen geopfert. Und diese beiden Männer wussten sich zu achten, sie tauschten die Nachbildungen ihrer Werke aus; und man weiss, wie hoch Raffael die Arbeiten des deutschen Genossen schätzte. Den angeborenen, naiven Schönheitssinn des Römers, der sich in seiner Umgebung mühelos entfaltete, wird man bei dem immer im Kampfe gegen Unbill aller Art begriffenen Dürer vermissen, aber dafür hat er die Tiefe des ureigenen Gedankens voraus; und selbst die Phantastik seiner Jugend erscheint als ein echter Ausdruck seiner nordischen Nationalität. — Albrecht Dürer, 1471 zu Nürnberg geboren, gestorben daselbst 1528, ist zugleich Maler, Bildschnitzer, Holzschneider, Architekt und Kunsttheoretiker und vor allem ein grosser Zeichner im echten Renaissancesinne, dem diese Fähigkeit den Zugang zu allen Künsten erschliesst. In seiner Bethätigung in den verschiedensten Zweigen der Kunst verfolgt Dürer überall denselben Zweck; nämlich den, den Reichthum seiner künstlerischen Phantasie mitzutheilen. Wenn wir Deutsche ihn nicht hätten, so müssten wir das Totalbild eines echt deutschen Künstlers erst aus verschiedenen Individualitäten zusammensetzen. Der jüngere Holbein, so sehr ihn die Schaffensleichtigkeit seines grossen Talents und seine vielumfassende Befähigung auszeichnet, muss an Wahrhaftigkeit und Unverfälschtheit deutscher Art doch hinter Dürer zurückstehen. Dieser steht an einem dieser entscheidenden Wendepunkte, wie sie zu Zeiten einmal in dem modernen Kunstleben einer Nation sich ergeben, in denen die grossartige Kraft eines Meisters über die Schranken menschlichen Vermögens hinwegtäuscht und es nun scheint, als ob eine rein nationale Kunst sich entwickeln müsste; — in Italien war es Dante, der eine solche vergebliche Hoffnung erregte; — aber es ergiebt sich dann leider bald, auch in Deutschland, dass die moderne Menschheit eines so hohen Aufschwungs nicht fähig ist und unrettbar in die Fesseln des Traditionellen zurücksinkt, oder dem Andränge des von der Zeitwoge herangeschleuderten Fremden unterliegt. — Was konnte Dürer von der im glückseligen Behagen schwimmenden, das reale Lebensgefühl voranstellenden, venetianischen Malerschule des Giov. Bellini in sich aufnehmen? Gewiss sehr wenig von dem zum Ausdrücke seiner Art von Idealismus Taugenden! Sein eigener Stil wurzelt in seiner Natur; und dass er nicht aus dieser heraus konnte, ist der wahre Grund seiner Grösse, aber auch alles dessen, was man an ihm im Vergleich mit den grossen Italienern vermissen muss. Dürer hat mit seinen Bildern ein ähnliches Unglück, wie Michelangelo mit seinen Skulpturwerken, vieles und oft das beste ist zu Grunde gegangen. — Im Jahre 1506 kommt Dürer aus Venedig zurück und nun beginnt die Glanzperiode seines Schaffens. Sein berühmtes Rosenkranzfest (1506) ist aber verloren, ebenso seine 1509 gemalte



Himmelfahrt Mariä. Erhalten sind: sein «Adam und Eva» in lebensgrossen Figuren, vom Jahre 1507, obgleich das Original ebenfalls verschollen, «die Marter der zehntausend Heiligen» (1508) im Belvedere zu Wien, das «Allerheiligenbild» von 1511 im Belvedere zu Wien und das berühmte «Vierapostelbild» in München aus seiner letzten Zeit (1526), von einem so hohen Schwunge der Begeisterung wie keins seiner früheren Bilder. Eine Anschauung von dem ganzen Reichthum seiner künstlerischen Phantasie gewähren erst seine zahlreichen Holzschnittfolgen und Stiche. — Von seinen Ornamententfindungen, hauptsächlich den grossen Entwürfen einer Ehrenpforte für Kaiser Maximilian und dem Triumphwagen des Kaisers soll weiterhin die Rede sein. — Die Schüler Dürer's warfen sich wieder mehr in das Phantastische und Märchenhafte, dessen auch der Meister niemals ganz ledig geworden ist und man muss wohl zugeben, dass gerade dies Element das damals populärste war. Von Hans Wagner von Culmbach verschiedene Bilder mit einem eigenen Sinne für anmuthige Schönheit gemalt. Heinrich Aldegrever hat immer noch etwas von der Grossartigkeit des Meisters, mit einem guten Theil nordischer Phantastik gemischt und ist hauptsächlich bei der Ornamentik zu erwähnen. Hans Schüfflein, weniger bedeutend, sein Meisterwerk ist der untere Altar der Hauptkirche in seiner Vaterstadt Nördlingen, vom Jahre 1521; das Mittelbild enthält die Beweinung Christi nach der Kreuzabnahme, mit rührendstem Ausdrucke und lebhaftem Schönheitssinn gemalt. Der bedeutendste Schüler Dürer's ist Albrecht Altdorfer; er gestaltet das phantastische Element in angenehm abenteuerlicher Weise, zumal in Betreff der Landschaft. Sein Hauptwerk ist der Sieg Alexander's über Darius in der Pinakothek zu München. Die unzähligen Figuren, der Glanz der Rüstungen, die phantasievolle in's Unermessliche gehende Landschaft mit der strahlenden Hauptgruppe des auf den fliehenden Darius einsprengenden Alexander, bildet ein ganz wunderbares Ganze im echten Geiste der deutschen Frührenaissance. Georg Pens ist das Beispiel eines deutschen Künstlers, der von Dürer in die Schule Raffael's überging und hat besonders in Porträts Ausgezeichnetes geleistet. Mathias Grünewald zu Aschaffenburg muss als ein ausgezeichneter Zeitgenosse Dürer's erwähnt werden. Das grosse für Kurfürst Albrecht von Mainz gemalte Altarwerk, wovon fünf Tafeln jetzt in der Pinakothek zu München, die Bekehrung des Mauritius durch den heiligen Erasmus darstellend, die sechste Tafel befindet sich in der Stiftskirche zu Aschaffenburg, ist ein Werk von grosser Bedeutung. — Lucas Cranach der Aeltere, 1472—1553; repräsentirt die ursprünglich fränkische, dann sächsische Schule. Seine Bilder zeigen eine naive Lieblichkeit und Heiterkeit der Form und Farbe, welche Dürer nicht hat, dafür fehlt Cranach aber der tief sinnige Ernst und die Gründlichkeit des grossen Nürnbergers



ganz. Cranach ist der Maler der Reformation. Ein vorzügliches Altarwerk von ihm befindet sich auf dem Hauptaltar der Stadtkirche zu Wittenberg. Im Mittelbilde das Abendmahl, auf den Flügeln die Taufe und die Beichte darstellend, symbolisch für die neue Religionsrichtung. Cranach's Kunstweise zeigt sich von einer anderen Seite in einem Märchenbilde im gothischen Hause des Parks zu Wörlitz. Ein gepanzerter Ritter sinnend auf einem Steine sitzend, vor ihm drei nackte Jungfrauen, zwischen diesen Figuren ein Alter im Harnisch; die Fabel ist nicht zu entziffern. Venusbilder von ihm sind häufig, allerdings ohne die Vollendung eines Tizian zu erreichen. Als Naturalisten gelangen ihm historische Porträts und auch Thierbilder. Sein Sohn, Lucas Cranach der Jüngere, hält an der Manier seines Vaters fest, ist aber noch weicher und süsser. — Die oberdeutschen Schulen sind jedenfalls durch Dürer's Stiche und Holzschnitte beeinflusst, wie alle deutschen Künstler dieser Zeit. Martin Schaffner aus Ulm (arbeitet von 1499—1535) hat zugleich den lebensfrohen Naturalismus der venetianischen Schule in sich verarbeitet. Seine Hauptbilder sind in der Münchener Galerie. Hans Baldung, genannt Grien, aus Gmünd in Schwaben († zu Strassburg 1552). Sein einziges erhaltenes Hauptwerk ist der grosse Hochaltar des Münsters zu Freiburg im Breisgau, eine Krönung der Maria in einer Glorie im Mittelfelde darstellend. Hans Burgmaier von Augsburg (1473—1531) war ein Zeitgenosse Dürer's und mit ihm befreundet. Er steckte noch tief in der Spätgothik und wurde besonders als Zeichner für Holzschnittwerke berühmt. Seine Bilder, sonst nicht besonders werthvoll, zeichnen sich doch durch harmonische Färbung und ausgebildete Modellirung aus. Eins seiner besten Gemälde, jetzt in der Münchener Pinakothek, stellt den heiligen Johannes auf der Insel Patmos inmitten einer südlichen Landschaft vor. Nicolaus Manuel (genannt Deutsch 1484—1530) aus Bern, in späterer Zeit ein Schüler Tizian's, bringt die an die Geistlichkeit gerichtete Satire in seinen Bildern und Zeichnungen zur Geltung. Sein grosser Todtentanz, etwa 1514 bis 1522 an der Kirchhofsmauer des Dominikanerklosters zu Bern in 46 grossen Fresken ausgeführt, ist nur noch in Kopien erhalten. Das Hauptmotiv ist hier nicht, wie bei Holbein, die Ueberraschung durch den Tod, sondern ein fratzenhaftes Spiel des Todes mit dem Leben; der prachtvolle landschaftliche Hintergrund dieser Bilder erinnert an die venetianische Schule. Die rheinischen und westphälischen Schulen dieser Zeit haben keine hervorleuchtenden Meister aufzuweisen. Johann Schoreel, ein kölnischer Meister, ist durch sein Hauptbild «der Tod Mariä» in der Pinakothek zu München hauptsächlich bekannt. Johann von Calcar († 1546 in Neapel) hat aus seiner deutschen Zeit eine Anzahl Bilder hinterlassen. Das Wichtigste sind die Flügel des Hauptaltars der



Kirche zu Calcar, Geschichten des alten und neuen Testaments höchst zart und anmuthig darstellend. — Der grosse deutsche Meister, der am Schlusse dieser Periode noch einmal alles Können in sich vereinigt und bereits in den nächstfolgenden Abschnitt hinüberdeutet, ist Hans Holbein der Jüngere von Augsburg (geboren 1497, stirbt 1543 in London). Aehnlich universell beanlagt wie Dürer, ein ganzer Renaissancemann und entschiedener Naturalist. Seine Madonna mit der Familie des Bürgermeisters Meyer von Basel, in Darmstadt und Dresden, steht auf der Grenze des Kirchenbildes nach dem historischen Genre hin und seine grossen Leistungen, besonders aus seiner englischen Zeit, sind die historischen Porträts von unübertrefflicher Wahrheit der Auffassung und geistreichen Freiheit der Durchführung. In seiner Charakteristik wird nichts verhehlt, mit einem wahren Behagen scheint der Künstler den Einzelcharakter, wie er wirklich war, dargestellt zu haben. So erscheint bei ihm Heinrich VIII. von England durchaus in seiner echten Gestalt als wolüstiger Despot. Andere Porträts können sich mit denen Lionardo's messen.

Der Dekorationsstil der deutschen Frührenaissance zeigt in den Fällen, wo nicht Italiener, sondern einheimische Meister in Betracht kommen, eine naive Vermischung der Renaissance mit der Spätgothik, von der sich erst Holbein der Jüngere ganz frei macht. Eine schon erwähnte Eigenthümlichkeit dieser Vermischung ist, dass bereits in dieser frühen Periode die von Italien herübergeholten Motive den Charakter der beginnenden Spätrenaissance tragen, wie man dies bereits in Dürer's grossen Ornamentkompositionen, der Ehrenpforte des Kaisers Maximilian (1515) und im Triumphwagen des Kaisers (1522) bemerken kann. Noch mehr ist der Uebergang zur Spätrenaissance bei Holbein bemerkbar, der alle Stadien der bis dahin entwickelten italienischen Kunst durchläuft, allerdings in einer sorglosen unbekümmerten Weise, welche die eigene Freiheit des Schaffens durchaus wahrt. So sind Holbein's Façadenmalereien durchaus ohne Anlehnung an die gleichzeitigen italienischen Werke entstanden; seine Art, die Façaden durch gemalte Architektur-Perspektiven zu vertiefen, gehört ihm allein an und hat wieder den specifisch deutschen Zug einer kühnen Phantastik. Die Polychromie der Spätgothik wird auf die Skulpturwerke dieser Zeit ohne weiteres übertragen, wie dies bereits gelegentlich bei den Grabmälern der Frührenaissance erwähnt wurde.

Das reich entwickelte Kunstgewerbe dieser Zeit erhielt seine Richtung durch die Thätigkeit der grossen Meister. Dürer, wie Holbein, gehören so recht zu den Vertretern einer das ganze Leben umspannenden Kunst, die eine Grenze gegen das Handwerk gar nicht kennt. Das späte Mittelalter hinterliess dem Handwerk eine Tüchtigkeit des Könnens, wie sie später niemals überboten werden sollte. Die Erzarbeiten der Vischer'schen Giesshütte in Nürn-



berg sind bereits erwähnt, unter diesen der Baldachin des Grabmals für den Kardinal Albrecht von Brandenburg in Aschaffenburg vom Jahre 1536. Ein Altar in vergoldeter Bronze vom Jahre 1516 findet sich in Köln in der Dreikönigskapelle des Doms, die Ornamentik in der üblichen Vermischung gothischer mit Renaissanceformen. In den Prachtrüstungen und Waffen übertrifft die deutsche Arbeit die aller übrigen Länder. Das Aetzen in Metall war erst im Anfange des 16. Jahrhunderts zu Nürnberg erfunden, hiermit verband sich eine reiche Tauschirarbeit, das Einschlagen von Flachornamenten in edlen Metallen. Augsburg wurde der Hauptplatz für die Kunstschmiedearbeiten, von hier gingen die kostbaren Rüstungen in alle Länder. Die Werke der Goldschmiedekunst nehmen einen hohen Rang ein und bleiben ebenfalls in den Hauptformen gothisch. Beispiele sind die in dieser Zeit gefertigten Stücke des Lüneburger Rathssilberzeugs, jetzt im Berliner Museum; das *Osculum pacis* im Kölner Domschatz u. a. Von dem Reichthum der plastischen Holzarbeiten giebt die Wandtäfelung des Kapitelsaals in Münster, von Johann Kupper 1544—1552 im Stil der Frührenaissance ausgeführt, einen bedeutenden Begriff; nicht minder der Holzausbau des Saales im Rupprecht'schen Hause in Nürnberg, hier in Verbindung mit gemalter Polychromie. Eine Anzahl von Schränken und anderen Möbelstücken, meist noch mit spätgothischer Polychromirung, haben sich im Privatbesitz und in den Museen erhalten.

Einen ganz unübersehbaren Schatz künstlerischer Erfindung bieten die Stiche der Ornamentmeister und gewinnen den grössten Einfluss auf das Schaffen der Zeitgenossen und der Folgenden. Um nur einiges zu erwähnen: Dürer (Albrecht), der Triumphbogen für Kaiser Maximilian, 92 Tafeln in Holzschnitt, erste Ausgabe von 1522 und 1523; Flötner (Peter) von Nürnberg, Ornamentstiche, gedruckt in Zürich bei Rudolf Wyssenbach 1549; derselbe die Kopfleisten und Initialen in dem Werke: *Imperatorum romanorum omnium orientalium et occidentalium etc. anno 1559*. Aldegrevier (Heinrich), sehr zahlreiche Ornamentstiche von 1522—1553 herausgegeben; Brosamer (Hans), Kunstbüchlein etc. durch Jansen Brosamer zu Fuld an den Tag gegeben. Dann sind die theoretischen Schriften Dürer's zu beachten: Dürer (Albrecht), *Underweysung der messung, mit dem zirckel und richtscheyt, in Linien, ebnen und gantzen corporen*. Nürnberg 1525; derselbe *De symmetria partium in rectis formis humanorum corporum libri*. Nürnberg 1532; derselbe *De variatate figurarum et flexuris partium ac gestibus imaginum*, Nürnberg 1534; derselbe *Pictoris et architecti praestantissimi de urbitus, arcibus, castellisque condendi etc.* Parisiis 1535 mit Holzschnitten.

In der Schweiz kam der erste Impuls der Renaissancethätigkeit von deutscher Seite und wurde erst nach der Mitte des 16. Jahrhunderts von



direkten italienischen Einflüssen überflügelt. In Basel findet sich am Portal des kleinen Rathhaushofs um 1540 ein Anklang an oberitalienische Stilisierung, wie sie aber auch in ganz früher Zeit bereits in Deutschland vorkommt.

Die östlichen europäischen Länder kommen derzeit für die Entwicklung der Renaissance noch nicht in Betracht; es ergibt sich hier eine bedeutende Verspätung der stilistischen Bewegung.

In der Kunst, wie in der Litteratur, zeigt sich in den Niederlanden, mit dem Beginne des 16. Jahrhunderts, ein breites bürgerliches, auf allgemeinen Wohlstand gegründetes Behagen. Die Verbindungen der Meistersinger, die Rederijker-Kammern wählen an Stelle der alten romantischen, nun mit Vorliebe patriotische und auch satirische Stoffe. Die Renaissance dringt etwa um 1520 ein, macht aber dann bald, besonders auf dem Felde der mit ausserordentlicher Vorliebe gepflegten Malerei, ganz bedeutende Konzessionen an die Nachfolge der Italiener. Die Skulptur, sich an die Malerei anlehnend, ist nur spärlich; aber doch in einigen ganz bedeutenden Werken vertreten und zwar ebenfalls durch die Italiener beeinflusst. Anders verhält es sich mit der Baukunst; in dieser herrscht die Spätgothik noch sehr lange, ähnlich wie in Deutschland, und lässt sich in den Hauptanordnungen von der neuen Richtung wenig stören. Der erzbischöfliche Palast in Lüttich, nach 1505 begonnen, zeigt noch eine ganz ungeschickte Mischung der gothischen mit Renaissanceformen, die Säulen von Franz Borset aus Lüttich sehen aus, als wären sie den Ornamentstichen der deutschen Kleinmeister nachgebildet. Das Gildehaus der Fischer zu Mecheln, nach den Plänen Rombout Keldermans, ist ein ganz spätgothisches Giebelhaus, nur in den Füllungen über den Arkaden äussert sich in der Behandlung der Figurenornamentik der Einfluss der Renaissance. Ein zweites Gildehaus der Fischer «zum grossen Lachs», wie das vorige am Quai au sel in Mecheln, um 1520 von Jan Borremans von Brüssel erbaut, ist ebenfalls ein Giebelhaus, aber die in Sandstein ausgeführte Façade ist ganz in gedrückte Bogenarkaden auf Säulen aufgelöst. Die dorischen Säulen des Erdgeschosses auf einem Stylobat und über den gedrückten Arkadenbogen Konsolen, welche Verkröpfungen tragen. Im ersten Stock jonische, am unteren Theile des Schaftes verzierte Säulen, im zweiten Stock korinthische Säulen; also schon der ganze Apparat der Frührenaissance. Die Ornamentik, Seefabelthiere mit Figuren, im besten Frührenaissancestile. Unorganisch bleibt hier der, durch ein Hauptgesims mit Balustrade, welches die Façade schliesst, abgetrennte Giebel. Ein Haus am Quai aux Herbes zu Gent, um 1531 für die Schiffergilde erbaut, ist wieder ein spätgothisches in Sandstein ausgeführtes Giebelhaus, nur in den Details und auch da nur in der Flächenornamentik machen sich Spuren der neuen Stilisierung bemerkbar.



Die Stadtwaage zu Deventer von 1528, in der holländischen Art, von Ziegeln mit abwechselnden Hausteinschichten erbaut, ist ganz spätgotisch mit ausgekragten Eckthürmen. Der Perron mit Freitreppe ist erst um Vieles später. Auch in den Niederlanden dauert die Frührenaissance in der Architektur noch lange über die Mitte des Jahrhunderts hinaus, mindestens bis in die achtziger Jahre des 16. Jahrhunderts. Das Rathhaus im Haag (1564—1565) bezeichnet den Höhepunkt der damaligen architektonischen Leistungen. Das Charakteristische ist die gemischte Ziegel-Haustein-Bauweise und die Beibehaltung des Giebels, welcher allmählich eine originelle antikisirende Ausbildung erfährt. — Die Skulptur liefert ein vortreffliches Werk in dem 1495 durch Jan de Baker von Brüssel ausgeführten Grabdenkmal der Maria von Burgund, Gemahlin Kaiser Maximilian's in der Liebfrauenkirche zu Brügge. Im Geiste der Spätgotik, aber von edler Lebenswahrheit in der auf dem Sarkophage liegenden, vergoldeten Bronzefigur der Verstorbenen. Das Grabmal eines Ritters von Oyeghem in S. Jacob zu Brügge, mit den Marmorgestalten der Ehegatten und eines Töchterleins, zeigt die einfache Empfindung der heimischen Kunstweise. Die fast lebensgrossen Statuen Karl's V. und seiner Vorfahren, an dem prächtigen in Holz geschnitzten Kamin im Justizpalaste zu Brügge vom Jahre 1529, sind ein tüchtiges Werk niederländischer Frührenaissance. — Das künstlerische Hauptgewicht dieser Epoche ruht auf der Malerei. Cornelius Engelbrechtsen aus Leyden (1468—1533) ist durch ein Hauptwerk, im Stadthause zu Leyden befindlich, bekannt. Dasselbe war zum Altarbilde bestimmt und zeigt im Mittelbilde die Kreuzigung in weiter Landschaft, auf den Seitenbildern das Opfer Abraham's und die Anbetung der ehernen Schlange, im Untersatze den todtten Adam, aus dessen Leibe der Lebensbaum hervorwächst. Das Bild steht nicht hoch, weder im Kolorit noch in der Formgebung. Lucas von Leyden, der fabelhafte Luca d'Olanda der Italiener (1494—1533), führt bereits einen genrehaften Stil in die heiligen Geschichten ein; von den vielen ihm zugeschriebenen Gemälden sind wenige als echt bezeugt, bekannter ist er durch seine Kupferstiche. Der bedeutendste niederländische Maler dieser Zeit ist der Brabanter Quentin Messys von Antwerpen († 1529). Bei ihm löst sich die Strenge der alten Niederländer in eine milde Anmuth der Züge und der Bewegung auf, sein Kolorit ist einfach und licht, auch im Detail fehlt der bisher übliche Prunk. Sein Hauptbild, früher ein Altarbild der Kathedrale zu Antwerpen, jetzt im dortigen Museum, stellt im Mittelbilde eine Beweinung des Leichnams Christi dar, in fast lebensgrossen Figuren, von fast lionardesker Schönheit. Anmuthig heiter wird Messys in seinen Marienbildern; Maria als Himmelskönigin mit dem Christkinde von Engeln umgeben, jetzt im Haag in der Gallerie des Königs; dann ein anderes



Altarblatt in der Peterskirche zu Löwen, welches im Mittelbilde die heilige Maria mit dem Kinde und die Personen der heiligen Verwandtschaft zeigt. Ein flandrischer Meister, Bernhard von Orley (1489—1541), gilt als ein Schüler Raffael's. Sein jüngstes Gericht, in St. Jacob zu Antwerpen, geht bereits in die Absicht auf, dem Beschauer schöne Formen in mannigfaltiger Entwicklung vorzuführen. Johann Gossaert oder Mabuse (1470—1532) wird in seiner späteren Zeit bereits ein Nachahmer des italienischen Manierismus. Michael Coxie (1497—1592), später ein Schüler Raffael's, hat keine besondere Selbständigkeit erworben, er vereinigt in ziemlich äusserlicher Weise die flandrische mit der italienischen Manier. Eine schöne poetische Seite der nordischen Kunst ist die damals zuerst selbständig auftretende Landschaftsmalerei. Joachim Patenier ist noch hart in der Färbung und überfüllt seine Bilder mit allerhand phantastischen Bergformen; dagegen ist Henri de Bles bereits harmonischer und ausgezeichnet in den heimlichen Waldlandschaften, die dann mit einer «Ruhe auf der Flucht» staffirt sind. — Die Innendekoration dieser Zeit ist von üppigster Pracht, besonders in den Holzschnitzereien. Der schon erwähnte holzgeschnittene Kamin im Justizpalaste zu Brügge vom Jahre 1529, mit seiner zierlichen Renaissanceornamentik, ist davon ein Beispiel. Ein anderes bedeutendes Werk ist das Stuhlwerk der grossen Kirche zu Dordrecht, 1538—1542 von Jan Terwen in Eichenholz geschnitten, in sehr klarer architektonischer Fassung, ohne gothische Reminiscenzen und sehr reicher Frührenaissance-Durchbildung der Ornamentik, an venetianisches anklingend. Holland besitzt in dieser Zeit eine bedeutende Fayencefabrikation in Nachahmung des chinesischen Geschirrs, aber auch in eigenen Kompositionen, durchweg weiss und blau gefärbt; ebenso werden gefärbte Fliesen vielfach zur Bekleidung der Zimmerwände benutzt. In den Niederlanden, wie anderwärts, bildet die Thätigkeit der Kunststecher ein wichtiges Element zur Verbreitung der italienischen Formen; Alaert Claas, Lucas von Leyden und Cornelius Boos waren die ersten, welche den neuen Stil adoptirten. Alaert Claas, Kunststecher, arbeitet zu Utrecht in den Jahren 1520—1555. Sein Stil ist Frührenaissance mit hauptsächlichlicher Verwendung der Pflanzenranke, er hat auch nach Aldegrever gearbeitet. Der schon genannte Lucas von Leyden, Maler und Kunststecher, zeichnet bereits in einem sehr phantastischen Groteskenstil und bildet somit den Uebergang zur Spätrenaissance.

England war der Tummelplatz fremder Künstler, besonders holländischer Maler; es sollen der Sage nach zu Holbein's Zeit an 150 dort gewesen sein. Das erste Werk der Renaissance in England ist das Monument für Heinrich VII., 1518 in der Abtei von Westminster, von Torrigiano, einem rein italienischen Meister errichtet. Etwa gleichzeitig das Monument der Gräfin Richmond zu



Westminster, ebenfalls nach einer Zeichnung Torrigiano's ausgeführt, der sich dann bald darauf nach Spanien begab. Sonst werden noch an fremden Künstlern genannt: Girolamo de Trevigi, Architekt und Ingenieur, Bartolomeo Penni als Maler, Antonio Toto (del' Anunziata) und als Bildhauer Benedetto da Rovezzano, wieder als Maler der Niederländer Gerard Horenbout. Die englischen Maler scheinen nur im Porträtfach thätig gewesen zu sein, wie Andrew Wright, der Leibmaler des Königs. Die Spätgothik blieb im Ganzen in der Architektur herrschend, auch die dekorativen Bildhauerwerke folgten noch diesem Stile. Noch zu Anfang des 16. Jahrhunderts entsteht das Grabmal des Richard Carrew in der Kirche zu Beddington als gothisches Wandgrab; dann der Sarkophag des Thomas Tropnell zu Corsham, der auch als Altar zum Messlesen benutzt wurde. Derselbe war ursprünglich reich bemalt und vergoldet. — Seit 1524 beginnt das Wirken des berühmten Hans Holbein d. J. in England; ihm und Johann von Padua gebührt vor allen der Ruhm, den neuen Stil in England einheimisch gemacht zu haben. Im Jahre 1549 entstand der Entwurf für das alte Somerset-House durch Johann von Padua. Dieser führte manche Eigenheiten der frühen venetianischen Renaissance ein, doch nicht ohne bedeutende Veränderungen. In dieser Zeit sind die Italiener die zahlreichsten und vorherrschendsten Meister, auch Holbein arbeitet jetzt ganz im Sinne der besten italienischen Hochrenaissance. Seine Arabesken sind Nachahmungen des Cinque-cento-Stils; in seinen verzierten Metallarbeiten, welche mit denen Cellini's in Parallele zu stellen sind, zeigt sich eben wie bei diesem der Beginn des Barock's. Im Jahre 1540 liefert Holbein den Entwurf zur Decke der königlichen Kapelle im Palaste von St. James, ganz entsprechend den prächtigsten Mustern zu Venedig und Mantua. Im Jahre 1554 stirbt der grosse deutsche Meister an der Pest, im ersten Regierungsjahre der katholischen Maria. Von Uebertragungen der Renaissanceformen durch die Kunststecher sind zu nennen: Bergamo (Stefano da) Wood-Carvings from the Choir of the Monastery of St. Pietro at Perugia 1535. (Im raffaelischen Dekorationsstile.) —

Mit dem Beginn des 16. Jahrhunderts hob die weltgeschichtliche Bedeutung Englands an; und dem frischen Lebensgefühl dieser Periode entsprechend, gab man ihr die Devise «des lustigen Altengland's» (Merry Old-England). Der humanistische Idealismus brachte in dieser Zeit litterarische Werke hervor, wie Thomas Morus, Utopia 1515, das Ideal einer neuen Gesellschafts-Verfassung nach Platon. Die Nachahmung der Italiener in der Litteratur vertritt Sir Thomas Wyatt mit seinen Liedern und Balladen.

Durch seine südliche Lage, sowie durch Sprache und Sitten, tritt Spanien in einen gewissen Gegensatz zu den eben in Betracht gezogenen nördlichen Ländern; aber es hat zugleich eine viel stärkere gothische Tradition wie Italien.



Eine andere Besonderheit Spaniens bildet die arabische Herrschaft, die erst am Ende des 15. Jahrhunderts (1492) in Granada, ihrem letzten Zufluchtsorte, gestürzt wird. Die christliche Litteratur war am Anfange des 16. Jahrhunderts noch eine durchaus nationale, erst unter Karl V. geht Juan Boscan Almogaver zur Nachahmung Petrarca's über. Portugal geht ganz mit Spanien parallel. Die Kirche St. Cruz zu Coimbra, (1495—1521) von französischen Architekten erbaut, zeigt den Stil der dekorationslustigen Spätgothik. Erst unter der Weltmonarchie Karl's V. drang die italienische Renaissance in Spanien ein. Im Jahre 1527 wurde als Anbau an die maurische Alhambra ein neues Renaissanceschloss begonnen, bis 1561 fortgesetzt, aber dennoch unvollendet gelassen. Dasselbe gehört wegen seiner Detaillirung bereits in die Spätrenaissance. Die Architekten waren Spanier, Machuca und Berruguete, wie denn überhaupt die Renaissance hier sofort durch einheimische Künstler, welche theilweise selbstständige Studien nach der römischen Antike gemacht hatten, in Angriff genommen wurde. Ein ebenfalls berühmter maurischer Bau, die Moschee zu Cordova, nun in eine christliche Kirche verwandelt, erhielt auf Beschluss des Kapitels im Jahre 1528 einen Renaissanceeinbau durch den Architekten Herman Ruiz. Ein Chor und ein Sanktuarium wurden mitten in dem alten Gebäude errichtet. Das bedauernswerthe Unternehmen, von Karl V. getadelt, blieb dann liegen und wurde erst hundert Jahre später vollendet. Bei Diego de Siloë, im Bau der Kathedrale von Granada (1529), ist eine Anlehnung an römische Architektur zu bemerken. Alonso de Covarrubias erbaut das Portal der Hauptfaçade am Alcázar von Toledo. Pedro de Valdelvira, die Kathedrale von Jaen, Diego Riaño den Kapitelsaal der Kathedrale von Sevilla, Castañadas und Vallejo den Triumphbogen für Fernan Gonzalez in Burgos, Villalpando nach römischen Studien die Treppe des Alcázar von Toledo, Juan de Toledo, der Meister des viceköniglichen Palastes in Neapel, baut in Madrid die Façade der Kirche de las Descalzas Reales. In den Jahren 1531—1533 führen Alonso de Covarrubias und Alvaro Monegro den Eingang der neuen Kapelle in der Kathedrale zu Toledo im Renaissancestile aus. Als ein schönes Werk der Holzschnitzerei ist das Stuhlwerk im neuen Chor der alten Moschee zu Cordova zu erwähnen, in zehn Jahren von Pedro Diego Cornejo mit vollendeter Meisterschaft gearbeitet. Sonst bewahrte die dekorative Skulptur hier denselben Charakter einer naiven Vermischung des Spätgothischen mit den Elementen der Renaissance, mindestens bis in die ersten Decennien des 16. Jahrhunderts. Das erste, in reiner Renaissance ausgeführte Werk, das Grabmal Ferdinand's und seiner Gemahlin Isabella in der Kirche des Schutzengels zu Granada, ein grosser Marmorsarkophag, auf dessen Deckel die Statuen der Verstorbenen ruhen, ist vermuthlich von einem Italiener ausgeführt. Das Monument des



Infanten Don Juan, in der Thomaskirche zu Avila, wurde sogar nach Zeichnungen des Domenico Alessandro Florentin in Italien gearbeitet. Giovanni da Nola, der grosse neapolitanische Dekorations-Bildhauer, führte das Grabmal des Herzogs von Cardona († 1532) für die Franziskanerkirche zu Belpuch in Arragonien aus. Alvaro Monegro und Alonso de Covarrubias schlossen sich dem neuen Stile in dem Monumente für Enrique II. in der Kathedrale von Toledo an. — Die spanische Malerei im Anfang des 16. Jahrhunderts wird von der italienischen beeinflusst, wenn auch Luis de Morales, el Divino (1509 bis 1590), der spanische Dürer, wie er wohl genannt wird, niemals in Italien war. Bedeutend ist Morales im Ausdruck eines speciell spanischen, gewaltsamen religiösen Affekts, der das Leidende, Bekümmerte, den Schmerz des dornengekrönten Christus, oder den Jammer der Mater dolorosa mit Vorliebe hervorhebt, ganz verschieden von den anmuthigen Andachtsbildern des Perugino. Im Louvre zu Paris sind von Morales eine Kreuztragung, ein Eccehomo und eine Pietà; im Museum zu Madrid Bilder ähnlichen Inhalts; auch in der Kathedrale und anderen Kirchen von Badajoz. Zwei vortreffliche spanische Maler dieser Zeit, Pablo de Aregio und Francesco Neapoli folgen dem Vorbilde Lionardo da Vinci's in ihren Bildern des Hochaltars der Kathedrale von Valencia (1506). Die Apostelgestalten in einem dieser Bilder sind ganz im Geiste des Abendmahls zu Mailand behandelt. Herman Yañez, um 1531 arbeitend, soll ein Schüler Raffael's sein, ahmt aber ebenfalls den Lionardo nach. Seine Hauptwerke befinden sich zu Cuenca.

Ueberblickt man noch einmal die Resultate der unter italienischem Einflusse in den übrigen europäischen Ländern in den ersten fünfzig Jahren seit dem Eindringen der Renaissance erfolgten Kunstentwicklung, so findet man, dass die Eigenart dieser Länder, besonders der nordischen, keineswegs aufgehoben und in eine unbedingte Nachahmung der Italiener ausgeartet ist. Im Gegentheil; es entstehen nur da, wo die Spätgothik noch in kräftiger Blüthe steht, Werke von grosser, allgemeiner Bedeutung. Allein aus dieser gesunden, überlegten, den nordischen Geist in der Hauptsache bewahrenden Kunstweise, welche von dem fremdher Eingeführten nur einzelne Elemente in entsprechender Umbildung aufnimmt, entspringt das künstlerische Wesen, welches, in jedem Lande verschieden, jedesmal mit Recht als «nationale Renaissance» bezeichnet wird. Das fahrende Volk der italienischen Künstler hinterlässt in den transalpinischen Ländern manches schöne Werk von lokaler Bedeutung und Folgewirkung, aber es sind immer nur einheimische Künstler, denen es gelingt, dem vollen Ausdruck der besonderen Volksphantasie Entsprechendes zu schaffen und fortzubilden. Auf dem Gebiete der Architektur sind es in dieser Periode die Profanbauten, welche den Höhepunkt des Erreichten darstellen,



und zwar gehört das Hauptwerk, das grossartige Schloss Chambord von Meister Pierre Nepveu, Frankreich an. Das Schloss gehört gewissermassen zu den Schöpfungsbauten, indem es in seiner Art, in der Verbindung des mittelalterlichen Feudalbaues mit den antiken Formen, ein Unübertroffenes darstellt, und deshalb bis auf die modernste Zeit hinab als Anknüpfungspunkt gedient hat. Es ist ganz charakteristisch, dass ein Profanbau die beste Architekturleistung der Epoche ist und dass der neue Stil auf den Kirchenbau vorläufig fast gar keinen Einfluss hat. Die christliche Tradition kann an den vom Humanismus aufgebrachten Formen, an einer Nachahmung der Antike, welche noch als bewusster Gegensatz zur Romantik auftritt, keine Gentige finden. — In Deutschland liegen die grossen Leistungen, welche neben der höchsten Blüthe der italienischen Hochrenaissance ihren eigenthümlichen Werth behaupten, auf dem Felde der Malerei. Dürer und Holbein sind die grossen Meister, mit denen die heutige Kunst noch zu rechnen hat. An Dürer's Tief-sinn, an seiner deutschen Treue und Wahrheit in der Wiedergabe der Idee, wird man sich immer erquicken und bei ihm, im Gegensatze zu einer akademischen, dem Volke fremd gewordenen Kunst, den Schlüssel zum Geheimniss des echt Volksthümlichen suchen müssen. Holbein ist besonders der Ausgangspunkt unserer neuesten kunstgewerblichen Bestrebungen geworden. Irgend welche gesetzlich abzuleitende Gründe für den grossen Vorzug, den die deutsche Malerei der ersten Renaissanceperiode vor der sonstigen nordischen geniesst, sind nicht anzuführen. In diesem Falle tritt das allein Massgebende der schon weiter oben betonten Einzelwirkung des einzelnen genialen Meisters klar zu Tage und wirft ein scharfes Licht auf die Art, wie sich das Neue in der Kunst von jeher entwickelt hat. Man hat gelegentlich, halb tadelnd, auf das Uebergewicht des Individuellen in der späteren italienischen Kunst hingewiesen und bemerkt, dass sich in Folge desselben die Kunstgeschichte in Künstlerbiographien auflöse, aber das hiermit gegebene Element der zufälligen individuellen Begabung einer allerdings immer im Hauptrahmen der geistigen Zeitströmung bleibenden Originalität, bildet wirklich den Normalzustand einer kräftig vorschreitenden Kunst, und nicht das Schule machende, die Fächer zum System ausweitende Nachtreterthum. — Von originellen Anfängen, die sich erst in der späteren Periode zur Vollendung auswachsen, ist noch die Landschaftsmalerei der Holländer zu nennen, als eine Gattung, die jetzt zum ersten Male für sich den Ausdruck tief poetischer Empfindung erreicht.



