



Die Spät-Renaissance

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

Ebe, Gustav

Berlin, 1886

I. Abschnitt. Die Spätrenaissance bis zum Beginn des Barockstils
(1530-1580). Politische, kirchliche und litterarische Verhältnisse.

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

I. ABSCHNITT.

Die Spätrenaissance bis zum Beginn des Barockstils (1530–1580).

Die Veränderungen des Kunststils, welche etwa in den dreissiger Jahren des 16. Jahrhunderts soweit fortgeschritten sind, um eine besondere Unterscheidung von der Hochrenaissance zu rechtfertigen, bilden einen bemerkenswerthen Abschnitt in der grossen Renaissancebewegung und werden gewöhnlich mit der Benennung «Spätrenaissance» belegt. Indess tritt mit diesem Umbildungsprozess keine Ermattung, kein Verfall der Künste ein, sondern es bleibt ein fortschreitendes Streben in unveränderter Kraft nach einem neuen weitgesteckten Ziele; wie denn ein gleiches Bild des Werdens und Ringens sich in derselben Zeit auf allen anderen Gebieten des Lebens zeigt. Noch sind nirgends die Renaissanceideen fertig oder abgeschlossen zu finden; auf allen Gebieten giebt es Probleme, welche der Lösung harren. In den politischen Verhältnissen dauert der Kampf der modernen Staatenbildung gegen das Feudalwesen fort; ebenso streitet in der Litteratur eine skeptisch ironisirende Richtung der Geister gegen die abgestandene und verbrauchte Romantik des Mittelalters. Aber auch die allzu sklavische Nachahmung der Antike, wie sie die erste Renaissanceperiode gezeitigt hatte, wird bei Seite geworfen zu Gunsten einer neuen auf das Wiedererwecken des nationalen Geistes gehenden Richtung, welche, wie immer, zuerst von der positiven Seite der Litteratur eingeschlagen und von dieser auf die bildende Kunst übertragen wird.

Charakteristisch für diese Zeit ist das leidenschaftliche Handeln der Einzelnen, sowie das harte Aufeinanderprallen der allgemeinen Gegensätze, überall ist Krieg und hochwogende Bewegung; in der Politik, wie in Wissenschaft und Kunst. Die grosse politische Nebenbuhlerschaft zwischen Kaiser Karl V. und König Franz I. giebt den Anlass zu unaufhörlichen Befehdungen, und Italien, der gewöhnliche Tummelplatz für diese Kämpfe, wird dabei von beiden Parteien gebrandschatzt. Aber diese Kämpfe hindern die Entwicklung

der Kunst wenig, weil es keine Volkskriege sind, welche den Wohlstand aller Bevölkerungsklassen in tiefe Mitleidenschaft ziehen, sondern nur die gewerbmässigen Gefechte und Getümmel gemietheter Landsknechthaufen, die sich selbst und andere zu schonen wissen, wenn die Löhnung nicht ausbleibt. Unter Karl V. entsteht das glänzende Scheinbild einer Weltmonarchie, von der Deutschland nur ein Anhängsel ist. Mit der Herrlichkeit und Macht des deutsch-römischen Kaiserthums geht es nun rasch abwärts, umso mehr, als bereits 1526 das Reich durch den Bund der Lutherischen politisch gespalten wurde. Der Bauernkrieg und die Ausschreitungen der Wiedertäufer mochten noch nicht so sehr in Betracht kommen, aber der im Jahre 1546 ausbrechende schmalkaldische Krieg war schon ein Vorspiel des kommenden grösseren Unglücks. Unter Kaiser Ferdinand (1558—1564) war Deutschlands Macht unbedeutend, die Kirchenspaltung lähmte die Centralgewalt ganz. Ferdinand empfing nicht einmal mehr die Kaiserkrönung und musste an die Türken Tribut zahlen. Durch die nach seinem Tode noch einmal vorgenommene Theilung der österreichischen Erbländer wurde die Sache nicht besser. Unter Maximilian's II. Regierung dauerte die politische Schwäche in alter Weise fort und unter Rudolph II. sammelten sich bereits die düsteren Gewitterwolken, aus denen die verderblichen Blitze des dreissigjährigen Krieges herunter zucken sollten. Frankreich gerieth dagegen in eine verhältnissmässig glückliche Lage; die Befestigung der Monarchie machte unter Franz I. Fortschritte und befähigte das Land, die politische Führerrolle in Europa zu übernehmen. Franz I., zuerst bei Pavia (1525) geschlagen und gefangen, wurde wieder frei, als er im Frieden von Madrid seine Ansprüche auf Italien aufgab; indess war dies nur ein gezwungener Verzicht, den er selbstverständlich später wieder zurücknahm, obgleich er sich deswegen in neue Kriege stürzte. Man muss aber erstaunen, wie Franz I. dennoch die Zeit fand, seine sehr umfangreiche Mäcenatenrolle mit dem bekannten theatralischen Aplomb fortzuspielen. Bei Gelegenheit des dritten italienischen Krieges vermählte Franz I. seinen zweiten Sohn Heinrich mit Catharina de' Medicis, der Nichte Papst Clemens VII. und legte durch diese Heirath den Grund zu der nachhaltigen Einwirkung der italienischen Kunst auf sein Land. Frankreich litt zwar in dieser Zeit ebenfalls unter den religiösen Wirren, welche sich durch sämtliche immer nur kurze Regierungszeiten der Nachfolger Franz I. fortsetzten, aber wenigstens ohne Einmischung des Auslandes. Catharina de' Medicis Einfluss überdauert indess alle Regierungen bis ans Ende der Epoche. — Das Papstthum gerieth in geistliche und weltliche Bedrängnisse; Papst Clemens VII. trat nach dem Frieden von Madrid auf die Seite Frankreichs und erfuhr dadurch die Plünderung der St. Petersbasilika durch die kaiserlichen Colonna's und später die

Plünderung der Stadt, den berühmten sacco di Roma, durch einen empörten Landsknechthaufen unter Bourbon und Frundsberg (1527). Aber der tiefe Niedergang der päpstlichen politischen Macht, welcher den Kirchenstaat mit Vernichtung bedrohte, war nur ein kurzer Moment und wurde durch den Vertrag von Amiens noch in demselben Jahre beseitigt. Damit zugleich erhoben sich die Päpste aus der Verweltlichung, welche durch die übertriebene Pflege des Humanismus eingetreten war. — Unterdess fiel die letzte grosse italienische Republik, die florentinische, den politischen Kombinationen der Mächte zum Opfer; sie kam dauernd unter die Herrschaft der Mediceer. — Spanien machte unter der Regierung Karl's V. seine glänzenden Eroberungen in Amerika; aber nur, um unter Philipp II., dem nächstfolgenden Herrscher, politisch zu Grunde zu gehen. Allein die Austreibung und Verfolgung der Morisken kostete Spanien über 100000 Menschen. Noch einmal eroberte der tapfere Don Juan d'Austria nach dem Seesiege von Lepanto Tunis, aber auch dieser Erwerb ging bald wieder verloren. Die Niederlande wurden, ähnlich wie Italien, zum Zankapfel zwischen Karl V. und Franz I.; schliesslich vom Kaiser behauptet, kamen sie durch eine unglückliche Politik an Spanien. Weniger die religiöse Spaltung, als die Vernichtung der bürgerlichen Freiheiten, rief die Empörung der Niederlande gegen die spanische Zwangsherrschaft auf. Im Jahre 1572 begann der Aufstand der Meergeusen und 1581 wurden die befreiten nördlichen Provinzen durch Wilhelm von Oranien zum unabhängigen Staate vereinigt, während noch die südlichen Provinzen bei Spanien verblieben. — Heinrich III., König von England (1509—1547), der historische Ritter Blaubart, zerrüttete das Land mit seiner durch Ehestreitigkeiten bedingten Politik. Im Jahre 1534 erklärte er sich zum Oberhaupte der anglikanischen Kirche. Doch schützte die insulare Lage den Wohlstand Englands, indem sie das Land von den europäischen Verwickelungen fern hielt, und unter Elisabeth's Regierung nahm dasselbe einen mächtigen und nachhaltigen Anlauf zur grossartigsten Entfaltung seiner politischen Macht. Die insulare Lage Englands war aber vielleicht auch eine der Ursachen, welche hier das Eindringen der Renaissancebewegung verzögerten.

Die in der litterarischen Welt überall herrschende Gährung äusserte sich meist nach der negativen Seite, in einer zersetzenden und selbst ins Unmoralische gehenden Satire. — In der italienischen Litteratur hatte schon in der vorigen Epoche die humoristische und skeptische Behandlung des Romanischen, durch Ariost, begonnen und machte bei seinen Nachfolgern der burlesken Travestie Platz; zugleich verspottete man die Pedanterie der klassizirenden Gelehrten. Pietro Aretino (1492—1557), der schamlose und verworfene Gelegenheitspoet, stellt in sich die negative und zerstörende Seite der damaligen Litteratur.

ratur meisterlich vor Augen. Auf der positiven Seite brachte Torquato Tasso (1544—1595) die Romantik in Italien zum Abschluss und führte dieselbe aus dem Bereiche der Sinnlichkeit und der Ironie in ihre Heimath, den christlichen Ideenkreis, zurück (*La Gerusalemme liberata*). Guarini versammelte in seinem Schäfergedichte, dem *Pastor fido*, antike Mythologie, Romantik und das Pathos der Tragödie zu einem scheinbaren, opernhaften Ganzen; nicht ohne symptomatische Bedeutung für die ganze Richtung der neuen Kunstentwicklung. — In Frankreich vertritt Rabelais (1483—1553) in derbster Weise den Gegensatz zur Romantik; aber zur Unterscheidung von den Italienern hat er als Eigenes den Zug einer ungeheuerlichen nordischen Phantastik. Diese Neigung zum geistig Incommensurablen kann aber als eine allgemeine Eigenschaft der nordeuropäischen Völker betrachtet werden und prägt der ganzen transalpinischen Renaissance ihren unterscheidenden Charakter auf. Michel de Montaigne (1533—1592) folgte mit dem Ausdrucke einer skeptisch-weltmännischen Lebensphilosophie; während die hofmässige Litteratur der von Pierre Ronsard neu gestifteten Dichterschule (*La Pleiade française*) die Nachahmung des klassischen Alterthums nach Frankreich zu übertragen suchte. — In Deutschland zeigte sich der durch die Reformation hervorgerufene Zwiespalt der Geister auch in der Litteratur. Hans Sachs (1495—1576) dichtete mit reformatorischer Tendenz, besonders die Dramen seiner letzten Zeit; während von katholischer Seite Luther und seine Anhänger in Satyrspielen verhöhnt wurden. Ein deutscher Nachahmer des Rabelais ist der satirische Dichter Johann Fischart († 1584) aus Mainz. — Die spanische Litteratur dieser Zeit, mit Garcilosa de la Vega (1503—1536) in seinem *Eglogas*, ist bezaubernd lieblich in italienischen Formen. — Portugal hatte in Luis de Camões (1526—1580) seinen einzigen grossen klassischen Dichter. In Spanien dichtete der grosse Miguel de Cervantes Saavedra (1547—1616) seinen unsterblichen *Don Quijote de la Mancha*, ebenfalls als eine Vernichtung des Mittelalters gedacht; aber positiv als Versuch des Aufbaues einer modernen Welt. — In England schrieb Thomas Wyatt (1503—1542) Lieder und Balladen in Nachahmung der Italiener. Im Jahre 1562 erscheint die erste regelmässige Tragödie «*Gorboduc*» von Lord Sackville, gemeinschaftlich mit Thomas Norton verfasst, und es folgen die Dramen der Vorläufer des grossen William Shakespeare.

Mochten in den Litteraturwerken die zersetzenden Tendenzen überwiegen; so hielten sich die vorzüglichsten Geister der bildenden Kunst dieser Zeit doch auf der positiven Seite, wie dies schon durch die Art ihres Schaffens bedingt wurde. Die grossen Künstler dieser Epoche sind durchweg echt fromme, christlich-gläubige Menschen; trotz der zügellosen Ungebundenheit

des Lebens, die sich bei ihnen mitunter in starker Weise geltend macht. Wie innig sich diese widersprechenden Elemente in einer Person vereinigen, ist höchst anschaulich aus Cellini's Selbstbiographie, diesem vorzüglichen Spiegel einer die Aeusserungen der Leidenschaft über alles Mass hinaus treibenden Zeit zu erkennen. Bei aller energischen, das Mass des Erlaubten weit überschreitenden Selbsthilfe glaubt Cellini dennoch direkt unter göttlichem Schutze zu stehen, wie viele seiner Erzählungen darthun. Auch der grosse Michelangelo ist, trotz seiner das Aeusserliche der kirchlichen Tradition hintenansetzenden Kunstweise, ein tief innerlich religiöser Mensch; dies wird bewiesen durch seine Zugehörigkeit zum Kreise der geistlichen Dichter in Vittoria Colonna; durch seine eigenen Sonette, und praktisch durch die gänzliche Uneigennützigkeit, mit der er den Rest seines Lebens den begeisterten Arbeiten der St. Petersbasilika widmet. — Die fast überall fortgesetzte kirchlich-reformatorische Bewegung der Zeit deutet doch ebenfalls auf ein tiefes religiöses Bedürfniss, wenn man von den auf Erweiterung des weltlichen Besitzes gerichteten Absichten oder sonstigen unlauteren Motiven der Grossen absieht.

1. Die italienische Spätrenaissance.

Michelangelo, seine Zeitgenossen, Schüler und Nachahmer.

Unzweifelhaft muss das Wirken Michelangelo's, als treibende und schöpferische Kraft, an die Spitze der ganzen Kunstepoche gesetzt werden, und nicht nur für Italien, sondern für alle der Renaissancekunst folgenden europäischen Länder. Michelangelo ist der geistige Heros der modernen Menschheit; er bezeichnet die Grenze des dem Menschengenosse Erreichbaren nach oben hin; erst durch ihn kommt zum Bewusstsein, was der einzelne, auf seine eigene Kraft gestellte Mensch wollen darf und vollbringen kann. Michelangelo's Riesenkraft durchdringt alle Zweige der bildenden Kunst und schafft überall ein neues Fundament. Das Prinzip seines Wirkens ist die unbedingte Freiheit des künstlerischen Wollens und das Niederwerfen jeder Schranke, die sich der rein künstlerischen Absicht entgegenstellt, mag sie Tradition der Antike, kirchliche Kultusregel, oder sonst wie anders heissen. Dieser freie individuell schöpferische Zug in Michelangelo's Schaffen erklärt seine unbestrittene Herrschaft über seine Zeitgenossen und seine sich später immer noch steigernde Nachwirkung auf die folgende Entwicklung der Kunst.

Michelangelo Buonarroti, im Jahre 1474 zu Chiusi als Sohn einer armen florentinischen Adelsfamilie geboren, eilte schon in frühester Jugend

unaufhaltsam in die Arme der Kunst. Der Maler Domenico Ghirlandajo in Florenz wird sein erster Lehrer, aber schon der Knabe Michelangelo erfasst sofort die Totalität der Kunst und bereits im fünfzehnten Jahre meisselte er, im Garten der Mediceer, den Kopf eines Fauns in Marmor. Lorenzo il Magnifico nimmt ihn in sein Haus und lässt ihn mit seinen Söhnen erziehen. Welch eine Jugend für den werdenden grossen Künstler! Im vertrauten Kreise des grossen Mediceers und seiner gelehrten und künstlerischen Umgebung, der vornehmsten der damaligen Zeit, aufwachsend, musste sein Geist sofort auf die höchsten Ziele gerichtet werden. In seinem zweiundzwanzigsten Jahre nach Rom berufen, war Michelangelo in der That bereits ein berühmter Künstler und es erscheint ganz natürlich, dass er im Jahre 1503 durch Papst Julius II. mit der Ausführung seines Grabmals beauftragt wurde, eines das Grösste und Erhabenste des Gedankens fordernden Werkes, wie es nur der hohe Kunstsinn eines Julius planen konnte. Dieser wichtige Auftrag sollte leider zur Qual seines Lebens werden, denn zugleich mit der grossen Gunst, die ihm der Papst damit erwies und mit seiner wachsenden Bedeutung als Künstler erhoben sich gegen ihn Neid und Kabale und hinderten ihn an der Ausführung seiner kolossal angelegten Idee.

Die Wahl des Platzes für das Grabdenkmal gab Julius II. den Anstoss auf den Gedanken des Neubaues der St. Petersbasilika zurückzukommen und dies noch grössere Projekt liess die Errichtung des Grabmals in den Hintergrund treten. Am Tage der Grundsteinlegung von St. Peter musste Michelangelo aus Rom flüchten; der unbequeme Mahner war Tags zuvor aus dem Vatikan verwiesen. Wenige Jahre darauf starb der grosse Julius II. und seine Erben schlossen einen neuen Vertrag mit Michelangelo wegen Ausführung des Grabmals; aber der Nachfolger Julius II., der Mediceer Leo X., der Jugendgespiele Michelangelo's, musste natürlich den Wunsch haben, den berühmtesten Bildhauer Italiens zur Ausführung seiner Ideen zu benutzen. Zunächst waren es die Gräber der Mediceer in S. Lorenzo zu Florenz, welche Michelangelo beschäftigten, aber der Aufenthalt daselbst wurde zur Gelegenheit, um ihn in den Streit der Florentiner mit der Familie der Mediceer zu verwickeln. Papst Paul III. überhäuft Michelangelo mit architektonischen Aufgaben von kolossalem Umfange, zuerst 1535 mit dem Ausbau des Kapitols und seit 1547 mit der Weiterführung des Baues der Peterskirche, eines Werkes, das ihn dann bis zum Schlusse seines Lebens beschäftigt. Von dem berühmten Grabmal für Julius II. war nur wenig fertig geworden und dies Wenige wurde nun als Wandgrab in den vierziger Jahren in S. Pietro in vinculis aufgestellt; allerdings befindet sich die berühmte Mosesfigur unter der geringen Anzahl der fertig gewordenen Arbeiten. Michelangelo starb 1564 in Rom, im neunzigsten Lebensjahre,

nachdem er noch den Tambour der grossen Kuppel von St. Peter vollendet hatte und hinterliess ein genaues Modell für die Weiterführung derselben.

a) Architektur.

Die Hauptbedeutung Michelangelo's für die Umbildung der Architekturformen im Sinne einer Spätrenaissance liegt in dem Gegensatze seines künstlerisch freieren Empfindens und Wollens zu der bis dahin üblichen strengen Nachahmung der römisch-antiken Monumente. Michelangelo hatte sich nicht zur Ausübung der Baukunst gedrängt, sie wurde ihm aufgezwungen und nun erfasst er die neue Aufgabe als Bildhauer, nach plastischen Gesetzen, und kümmert sich wenig um das Detail, und noch weniger um den ängstlich von antiken Monumenten abstrahirten Kanon der Verhältnisse. Seine dämonisch gewaltige Natur verschmähst jede Nachahmung, auch die der Antike, und hierin, sowie in der gleichzeitigen Reaktion gegen die trotz der Hochrenaissance noch übrig gebliebenen Spuren des Mittelalters, wie sie sich in seiner Kritik über die mehrgeschossige Façade Ant. da Sangallo's zu St. Peter ausspricht, liegt eine neue Betonung der Freiheit des nationalen Geistes. Michelangelo wollte durchgehende grosse Ordnungen, aber die akademisch vorgeschriebene Gliederfolge war ihm etwas Gleichgültiges. Seine Architektur sollte nicht mit dem Detail sprechen, sondern mit den grossen Linien, mit der Gliederung und Theilung der Baumassen und mit dem schönen Gesamtkontour, wie derselbe an seiner unvergleichlichen Kuppel von St. Peter hervortritt. Auch die Konstruktion, die er übrigens mit Auszeichnung handhabte, war ihm doch nur Mittel zur Erreichung seines künstlerischen Zwecks, der in erster Linie auf eine Gesamtstimmung gerichtet blieb. Die unmittelbare Sprache, welche die Malerei und Bildhauerei zum Beschauer führt, sollten nun auch die Bauglieder sprechen lernen und zu diesem Zwecke bediente er sich in seinen Kompositionen der grossen Licht- und Schattenmassen.

Die Anfertigung eines Modells zur Façade für S. Lorenzo in Florenz wird ihm 1575 durch Leo X. während seiner Anwesenheit daselbst aufgetragen. Eine Skizze des Entwurfs wird noch im Pal. Buonarroti in Florenz aufbewahrt. Michelangelo wollte dem unteren Theile der Façade eine grossartige Säulenstellung geben und dazwischen Reliefs. Den nöthigen Marmor liess er selbst in Carrara brechen und nach Florenz schaffen; aber die Ausführung unterblieb.

Die Kapelle der Mediceer (Sagrestia nuova) an San Lorenzo in Florenz, unter Leo X. begonnen, aber erst unter Clemens VII., dem zweiten mediceischen Papste, in den Jahren 1520—1529 vollendet, ist ein freies Werk

des Michelangelo. Sie ist ganz auf die Erhöhung der Wirkung seiner dort befindlichen beiden Mediceergräber berechnet. Die Verhältnisse sind hier das Wesentliche und ganz frei gewählt.

Aber erst der Bau der Biblioteca Laurenziana in Florenz, im Auftrage Clemens VII. von Michelangelo unternommen, zeigt ganz seine freie Behandlung der Architektur, den eigentlichen Stil des Meisters. In der Vorhalle mit der Treppe befinden sich an den Wänden vorspringende Pfeiler mit Fensternischen und dazwischen stehen je zwei Säulen dicht aneinander, darunter sind grosse Konsolen. Die ganze Anordnung ist eine Vordeutung des kommenden Barockstils, ein Versuch, zusammengehaltene Kraft zum sprechenden Ausdrucke zu bringen. Die Treppe ist erst später von Vasari nach Michelangelo's Zeichnung hineingebaut und musste isolirt werden, um die Architektur der Wände nicht zu stören. Der Oberbau ist unvollendet geblieben und deshalb ist die beabsichtigte Stimmung nicht voll zum Ausdruck gekommen.

Die römische Thätigkeit des Meisters, auf dem Felde der Architektur, ging zum grossen Theile mit Plänemachen verloren. Der Entwurf zu einem Palast für den späteren Papst Julius III. an der Ripetta wurde nicht ausgeführt. Fünf Pläne für S. Giovanni de' Fiorentini konnten sämmtlich nicht mehr aufgefunden werden, als die jetzige spätere Façade durch Galilei zur Ausführung kam. Im Jahre 1535 wird Michelangelo durch Paul III. zum *supremo architetto, scultore e pittore di palazzo apostolico* ernannt und erhält, als wichtige architektonische Aufgabe die bauliche Umgestaltung des Kapitols. Die Hauptanordnung der kapitolinischen Bauten rührt von ihm her, wenn auch die endliche Ausführung nicht seinem ursprünglichen Gedanken entspricht.

Die Anlage der beiden zum Capitol führenden Flachtreppen, welche so wesentlich zur Totalwirkung beitragen, im Jahre 1536. Zwei Jahre später erhielt die Reiterstatue des Marc. Aurel, unter Michelangelo's Leitung, ihren jetzigen Platz in der Mitte der Kapitolsanlage. Auch der Entwurf zum jetzigen Senatorenpalast mit der Doppeltreppe, welche mit den Flussgöttern und dem Brunnen ein Ganzes bildet, gehört vermuthlich Michelangelo an. Ebenfalls lag zu den beiden Seitenpalästen, die erst ein Jahrhundert später aufgeführt wurden, ein Plan von ihm vor und sind dieselben auch wohl, abgesehen vom Detail, danach ausgeführt worden. Für alles Einzelne, besonders für das hässliche Mittelfenster, ist Giov. del Duca verantwortlich. Die beiden hinteren Hallen, mit den nach Araceli und dem tarpejischen Felsen führenden Treppen, sind von Vignola entworfen.

Nach dem Tode Ant. da Sangallo's, im Jahre 1547, erhielt Michelangelo von Papst Paul III. (Alessandro Farnese) den Auftrag, den Palast Farnese

weiter zu bauen. Der Hauptfaçade und den beiden Seitenfaçaden fehlte noch das Bekrönungsgesims, für welches noch bei Lebzeiten Sangallo's eine Konkurrenz ausgeschrieben war, an der sich Perino del Vaga, Fra Sebastiano del Piombo, Michelangelo und Vasari betheiligten. Der Entwurf Michelangelo's fand schon damals den Beifall Paul's III., kam aber nun erst zur Ausführung. Die Hofportiken waren zwar noch unter Sangallo ziemlich vollendet, aber vermuthlich nach einem Entwurfe Michelangelo's, welcher hier ziemlich genau dem antiken Vorbilde des Marcellustheaters folgte — eine Thatsache, welche auch gegen die ursprüngliche Autorschaft des Michelangelo sprechen könnte. — Jedenfalls liess derselbe bis 1564 die Portiken der zweiten Etage fertig einwölben und führte die korinthische Ordnung der dritten Etage aus. Die ganze in sichtbarem Ziegelmauerwerk konstruirte, mit Gliederungen, Gesimsen und Säulen in Travertin versehene Palastfaçade ist eine der schönsten Roms und das Hauptgesims verdient noch einen grösseren Ruf, als das berühmte des Pal. Strozzi in Florenz (Qu. Letarouilly II., pl. 115 und 117). — Nach dem Tode Michelangelo's erhielt Vignola, der durch den Bau von Schloss Caprarola berühmt gewordene Architekt, die Leitung des Baues, aber erst sein Schüler Giacomo della Porta beendete im Jahre 1589, mit der zweiten Etage der hinteren Façade, das Ganze.

Am Entwurfe der Villa di Papa Giulio, um 1550, hatte Michelangelo einen grossen Antheil. Der baulustige Papst Julius III., gemeinsam mit Michelangelo, Vasari und Vignola, stellte den Plan aufs Genaueste fest. Die Anordnung des Gebäudes lässt in seiner knappen Zweckmässigkeit die eingehende Ueberlegung geistreicher und künstlerisch auf der Höhe ihrer Zeit stehender Männer erkennen; dasselbe kann als ein Hauptwerk dieser Epoche gelten.

Der Entwurf zur Porta Pia stammt erst aus den letzten Lebensjahren des Meisters, der Oberbau ist neu und nicht ganz nach Michelangelo's Absicht vollendet. Doch geben die Fenster, die starkschattigen Giebel, ein grossartiges Ganzes.

Die Chiesa S. Maria degli Angeli (Piazza di Termini) ist in einem Hauptsale der Thermen des Diocletian eingerichtet (1563). Michelangelo liess die acht schönen antiken Syenitsäulen an ihrem Platze, Mauern und Gewölbe blieben ebenfalls erhalten. Leider musste der Fussboden um zwei Meter höher gelegt und deshalb die alten Basen der Säulen verschüttet werden. Die Kirche ist durch einen Umbau des vorigen Jahrhunderts unkenntlich geworden; aber der hundertssäulige Gartenhof der anstossenden Karthause blieb erhalten (Qu. Letarouilly III., pl. 316).

Der Neubau der St. Petersbasilika war unter Papst Julius II. durch Bramante um 1506 von Neuem begonnen und mit Eifer fortgeführt; aber mit

dem fast gleichzeitigen Tode des Papstes und des Baumeisters um 1514 stockte das Werk. Damals waren die Kuppelpfeiler vollendet und durch Bogen verbunden, das Chorhaupt war vorangeschritten, auch der Bau des südlichen Querschiffs war begonnen. In diesem Zustande verblieb das grosse Werk längere Zeit und wurde fast zur malerischen Ruine, denn alle nun nach einander ernannten Baumeister, Giuliano da Sangallo, Fra Giocondo da Verona, Raffael und schliesslich Baldassare Peruzzi machten nur neue Pläne, ohne die Arbeiten wesentlich zu fördern. Mit dem Tode Raffael's, seit 1520, trat der Bau in eine achtzehnjährige Periode absoluten Stillstandes. Erst Paul III. nahm den Bau mit Eifer wieder auf und ernannte Antonio da Sangallo zum Baumeister. Wieder wurde ein neuer Plan und ein neues Modell gefertigt, welche im Grundriss ein lateinisches Kreuz zeigten, aber zur Ausführung kam es nicht, bis Sangallo 1546 starb.

Michelangelo war damals die erste künstlerische Autorität unter den Lebenden und wurde von Paul III., 1547, zur Vollendung der St. Petersbasilika berufen. Wenn man aber bedenkt, dass der grosse Meister schon 71 Jahre zählte, also in einem Alter war, in dem noch wenige Menschen schaffenskräftig sind, und dass er obenein mit anderen Arbeiten überhäuft war, so wird man nicht erstaunen, wenn man hört, dass der Altmeister die neue Riesenaufgabe, welche künstlerisch und konstruktiv die grössten Anstrengungen erforderte, von sich abzuweisen suchte. Endlich übernahm Michelangelo dennoch das Werk, aber auf seinen besonderen Wunsch ohne Entgelt und nun bewies er durch seinen grossartigen Plan und den nachdrücklichsten Baubetrieb, dass die Macht seiner Feuerseele durch das Alter nicht gebrochen war. Immerhin war es eine merkwürdige Fügung des Geschicks, welche gerade ihn zur Vollendung eines Werkes berief, dessen unerwartete Dazwischenkunft einst seine Pfade gekreuzt und ihm ein früher geplantes hohes Gebilde, das Grabmal Julius II., verdorben hatte.

Michelangelo verwarf die mit zwei Ordnungen ausgestattete Front des Sangallo wegen der Häufung der Glieder als gothisch und projektirte für dieselbe einen viersäuligen Portikus mit einer grossartigen durchgehenden Ordnung. Im Grundriss kam er mit Strenge auf das griechische Kreuz zurück, auf den endgültigen Entwurf Bramante's. Die Frage, ob griechisches oder lateinisches Kreuz war immer noch eine offene geblieben und war durch Bramante's Nachfolger zunächst zu Gunsten des lateinischen Kreuzes entschieden worden. Für die Lösung im letzteren Sinne sprach die kirchliche Tradition, das Festhalten an der alten Basilikenform und, wie es sich in der Folge zeigen wird, siegte diese Meinung endlich doch. Michelangelo hatte nur die rein künstlerische Wirkung im Auge, wie dies bei ihm stets der

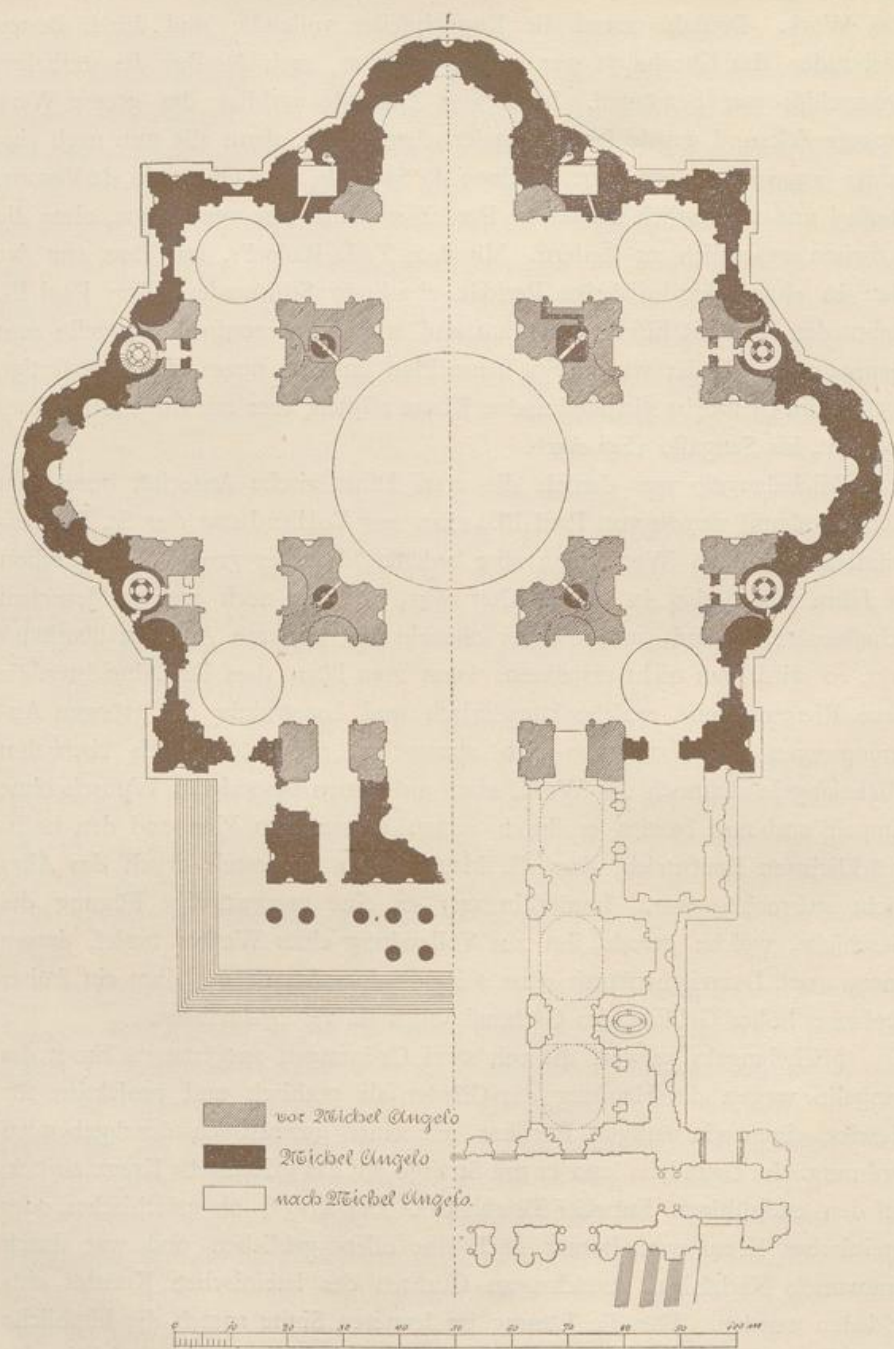


Fig. 2. Grundriss der St. Peterskirche in Rom
 (n. v. Geymüller).

Fall war, und konnte sich der vollkommeneren Harmonie des gleicharmigen Kreuzes mit dem Kuppelbau nicht verschliessen (Fig. 2). Seine eigenste Schöpfung ist aber die grossartige Kuppel mit dem schönsten Gesamtkontour, welchen die Baukunst je auf der ganzen Welt erreicht hat (Fig. 3). Zum ersten Male ist hier der Tambour durch die äusseren gekuppelten Säulen zu einem die lebendigen Kräfte ausdrückenden Bautheile geworden und die äussere überhöhte Schale mit der Laterne ist, wenn auch konstruktiv eine Nachahmung der Kuppel Brunellesco's, doch bedeutend schöner, schon durch Annahme der Rundform gegen das frühere Achteck. Das Innere der Kuppel hat eine ausgesprochene Raumstimmung; nach Burkhardt bringt sie «das Gefühl des ruhigen Schwebens» hervor, im Gegensatz zu «der Aufforderung zum raschen Aufwärts» der gothischen Kathedralen (Qu. Letarouilly le Vatican). Diese Bauschöpfung allein, das noch bis heute unübertroffene Muster einer Kuppel, würde Michelangelo schon den Anspruch auf eine der ersten Stellen unter den Geistesheroen der Menschheit sichern, selbst dann, wenn sich nicht noch seine gleich hohen Leistungen auf dem Gebiete der Malerei und Skulptur daneben stellten.

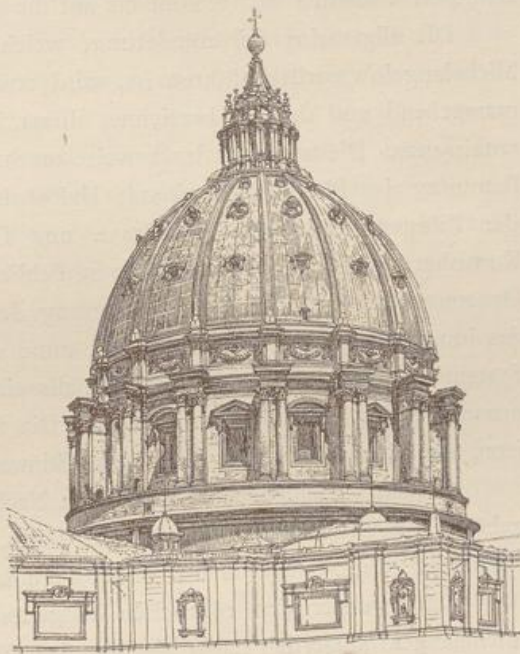


Fig. 3. Kuppel der St. Peterskirche.

Paul III. war 1549 gestorben, sein Nachfolger Paul IV. bestätigte zwar Michelangelo als Baumeister von St. Peter, aber es gab unaufhörliche, den Bau hindernde Intrigen, denn Pirro Ligorio, der heftige Gegner des Michelangelo, nahm die Stelle eines Unterarchitekten ein und behielt dieselbe dem Meister zum Trotz. Indess wurden die Aussenfronten der hinteren Theile, mit einer Pilasterordnung und Attika versehen, nach dem Entwurfe Michelangelo's vollendet. Der Organismus des Innern, ebenfalls von ihm, mit Ausnahme der späteren Dekoration, wurde durch das 1557 erfolgte Einwölben der Schiffe definitiv abgeschlossen. Zwei grosse Treppen, welche über die Gewölbe führten, waren erbaut und von der Kuppel

der äussere Unterbau und das grosse innere Gebälk vollendet. Michelangelo setzte den Bau bis an das Pontifikat Pius IV. fort (1559), aber in den letzten fünf Jahren verhinderte der Geldmangel den energischen Betrieb. Zum Glück hatte Michelangelo noch Zeit, ein genaues Modell für die Weiterführung des Kuppelbaues anfertigen zu lassen; die Vollendung sollte er nicht mehr sehen. Erst 1588—1590, in 22 Monaten, wurde diese grosse Arbeit durch della Porta und Domenico Fontana ausgeführt; die Laterne wurde sogar erst unter Gregor XIV. vollendet.

Das in St. Peter von Michelangelo gegebene Bausystem ist später in zahllosen Varianten nachgeahmt bis auf die neueste Zeit.

Die allgemeine Stilveränderung, welche auf das künstlerische Wirken Michelangelo's zurückzuführen ist, wird etwa von 1540 ab in der Baukunst massgebend und deshalb bezeichnet dieser Zeitpunkt den Beginn der Spätrenaissance. Die neue Ausdrucksweise macht sich besonders in der stärkeren Betonung des Plastischen geltend; Halbsäulen und vortretende Säulen statt der Pilaster, verkröpfte Architrave und Gliederungen, kühn entworfene Konsolen und Schnörkel, eine grössere Schlichtheit der Aussenflächen und im Ornament die unmittelbare Nachahmung der Natur. Auch die Dekoration des Innern, besonders in den Kirchen, muss sich dem neuen architektonischen System einfügen und damit geht ebenfalls eine gewisse Vernachlässigung der ornamentalen Details Hand in Hand. Die Säulenordnungen werden schon jetzt, was sie später immer sind, reine Stimmungsmittel.

Zu den entschiedensten römischen Nachahmern Michelangelo's in Rom gehören die Architekten: Giacomo della Porta, Domenico Fontana, Bartolomeo Ammanati, Carlo Maderno und selbst Vignola.

Keiner unter den römischen zeitgenössischen Architekten stand dem Michelangelo äusserlich näher als Vignola. Er war oft der Ausführende nach Michelangelo's Entwürfen, oder der Fortsetzer seiner Werke; aber er war nicht dessen Schüler. Vignola steht zu ihm sogar in einem entschieden inneren Gegensatz; er klammert sich noch mit aller Kraft an das Alterthum und sucht dasselbe zu reproduziren und wenn seine Bauten dennoch zum Theil den michelangelesken Stil zeigen, so befand sich Vignola in diesem Falle in gleicher Lage wie Raffael, dessen Hochrenaissancestil in der Malerei ebensowenig vor der dämonischen Einwirkung Michelangelo's Stich hielt.

Giacomo Barozzio gen. Vignola, geb. in Vignola 1507, stirbt 1573. Seine Mutter war die Tochter eines deutschen Offiziers. Er wurde einer der grössten Architekten und durch sein Handbuch von den Säulenordnungen der Gesetzgeber der neueren Architektur bis zum Ende des 18. Jahrhunderts. Er studirt in Bologna, soll eigentlich Maler werden und wird bald berühmt

in der Perspektive. Siedelt nach Rom über und wird von der neugebildeten Akademie der Baukunst mit der Aufnahme der antiken Gebäude Roms beauftragt. Gegen 1537 ging Vignola mit dem Bologneser Maler und Architekten Primaticcio nach Frankreich und verweilte dort zwei Jahre. Nach Bologna zurückgekehrt, eröffnet er seine bauliche Thätigkeit mit dem Portico de' Banchi, der Casa Bochi in Bologna selbst, baut in Minerbo den Pal. Isolani, in Piacenza den unvollendeten Pal. Farnese, jetzt Kaserne. Ausserdem die Kirche von Massano, die von St. Orest, von Unserer lieben Frau zu den Engeln in Assisi, die Kapelle des h. Franciscus zu Perugia u. a. und wird dabei durch seinen Sohn Hyacinth unterstützt. In diesen Bauwerken, mit streng nach der Antike geregeltem Detail, tritt mindestens ein mit Michelangelo kongenialer Zug hervor, das Bestreben, die Verhältnisse sprechen zu lassen.

Nach Rom zurückgekehrt, wird Vignola durch Vasari dem Papste Julius III. vorgestellt, der ihn bereits in Bologna kennen gelernt hatte und ihm nun den Bau der Wasserleitung von Trevi übertrug. An der Vigna di Papa Giulio hatte Vignola einen bedeutenden Antheil; mindestens ist der runde Tempel in der Nähe der Villa — Kirche des heiligen Andreas genannt — mit ovaler Kuppel und der Palast an der Strasse von ihm. Für den Grafen Monti stellte er den Pal. di Firenze genannten Palast wieder her. Sein wichtigstes Werk ist das farnesische Schloss von Caprarola, aussen fünfeckig, innen mit rundem Hof. Die Kirche del Gesù, 1568 begründet, führte er bis zum Karniess.

Das Schloss von Caprarola, für den Kardinal Alessandro Farnese erbaut, acht Stunden von Rom gegen Viterbo hin gelegen, ist das grösste Bauwerk Vignola's und wird ganz von ihm vollendet (Fig. 4). Die Bauzeit dauert etwa von 1555—1564. Die Grundrissform, einer fünfeckigen Citadelle mit Bastionen, beruht wohl auf einem Einfall des Bauherrn und ist durch die Lage des Schlosses auf einem hohen Felsen über der Stadt in etwas motivirt; aber die Aussenarchitektur hat ebensowenig etwas festungsmässiges, wie die Ausbildung des schönen kreisrunden Hofes in der Mitte der Anlage; die Fronten lösen sich ganz in Arkaden und Säulenstellungen auf, haben in allen Zwischenweiten grosse schön eingefasste Fenster und schliessen mit einer Balustrade und terrassirtem Dach. — Die Dekoration des Innern ist ein Hauptbeispiel dieser Zeit und sehr reich. Die Gemälde und Arabesken der Haupträume sind von Annib. Caracci und den Zuccari ausgeführt und einige Architekturbilder sind von Vignola selbst.

Das Casino von Caprarola (Qu. für Schloss und Casino: Percier et Fontaine, Choix etc.), in dem höheren Theile des Schlossgartens gelegen, ist eins der feinsten und geschmackvollsten Werke Vignola's und zu derselben

Zeit wie das Schloss erbaut. Als architektonische Erfindung verdient das Casino sogar den Vorzug. Das kleine Gebäude ist mit Doppelloggien ver-

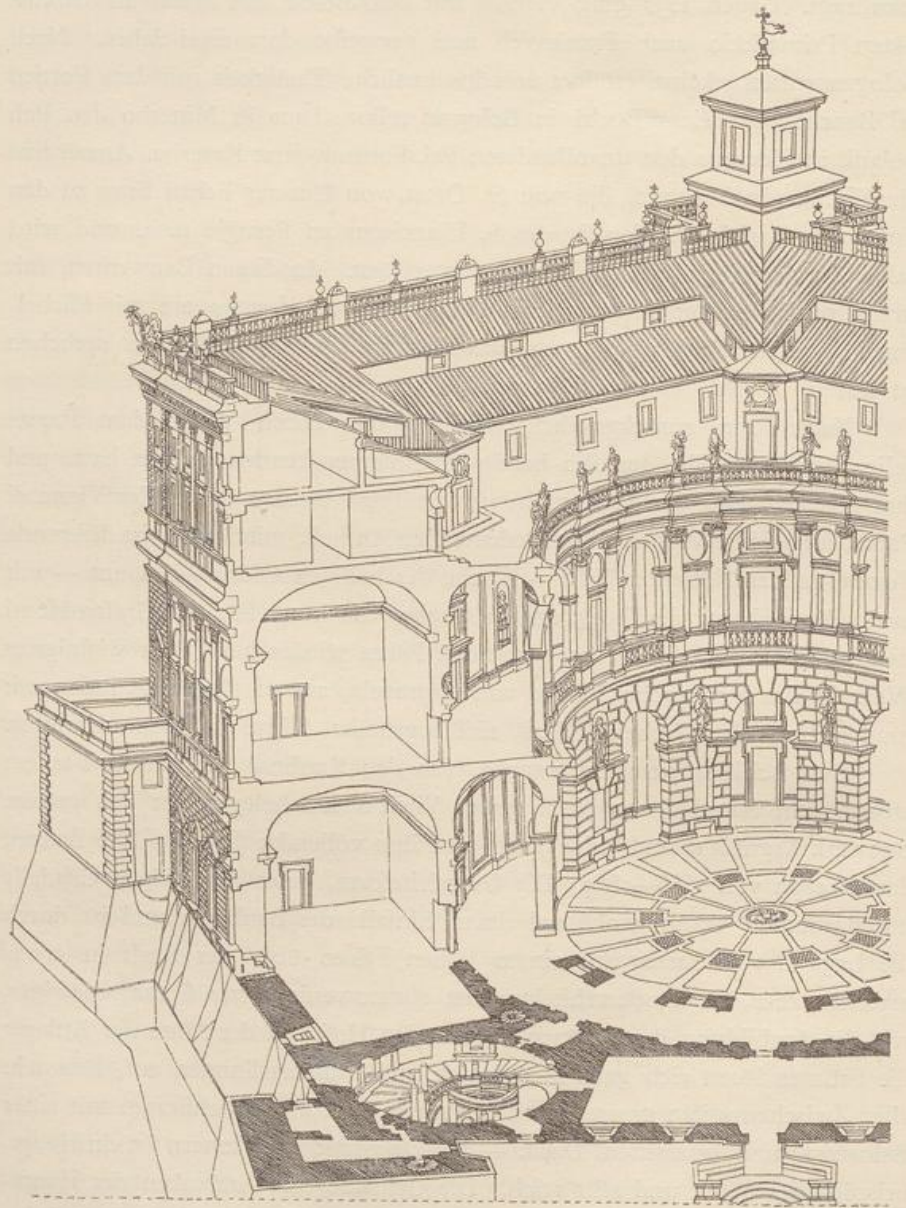


Fig. 4. Schloss Caprarola bei Viterbo.

sehen, nach dem Schlosse hin in zwei Etagen, nach der Terrasse nur in der oberen Etage und enthält wenige Räume in den Flügelbauten. Es ist der elegante und gelungene Ausdruck einer solchen, echt italienischen Bauanlage

und hat den Vorzug, eine entzückende, über Rom bis an das Meer reichende Aussicht zu bieten.

Ein anderes Bauwerk Vignola's, die Kirche del Gesù in Rom (Qu. Letarouilly II., pl. 159), ist durch ihre Plananlage, welche auf die möglichste Ausdehnung des gewölbten Hauptschiffs und die Beschränkung der Nebenschiffe auf abgeschlossene Kapellen ausgeht, charakteristisch für den ganzen Kirchenbau des Barockstils geworden (Fig. 5). Ein neues Motiv des Aufbaues sind dann die Tribünenanlagen über den Kapellen. Alexander Farnese wollte

kurz nach Einsetzung des Jesuitenordens eine Kirche für denselben erbauen lassen und berief dazu seinen durch den Bau von Caprarola berühmt gewordenen Baumeister. Vignola begann 1568 den Bau, als er starb (1573) war der Bau bis zum Hauptgesimse gekommen und wurde später von Giac. della Porta in einem anderen Sinne fortgesetzt. Von den durch Vignola in den Plan eingeführten Neuerungen war schon die Rede, sonst ist der Grundriss das lateinische Kreuz, welches durch Schiff, Querschiff und Chor bestimmt ist. Der Aufbau des Inneren zeigt zwei wohl unterschiedene Theile; den unteren Theil bis zur Attika im ernsten Stile der beginnenden Spätrenaissance, an dem die Arkaden mit gekuppelten Pilastern von kompositer Ordnung geschmückt sind, von Vignola herrührend und den oberen späteren von Anderen. Die Hauptfäçade und die spätere Dekoration des Innern, von Pietro da Cortona und Pozzo entworfen, geben aber erst die Charakteristik für eine Stilnüance, die man in der Folge als Jesuitenstil bezeichnet hat. Auf diese Benennung ist in dem folgenden Abschnitte noch einmal zurückzukommen und es mag hier nur vorläufig bemerkt werden, dass es in Wirklichkeit keinen Jesuitenstil giebt, wenn man nicht hierunter ein Dekorationssystem für das Innere verstehen will.

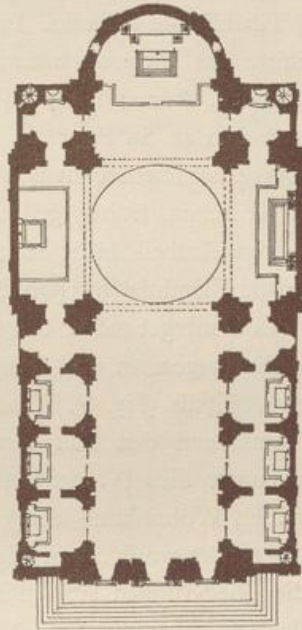


Fig. 5. Grundriss der Kirche del Gesù in Rom.

Der Antheil Vignola's am Bau von St. Peter ist nicht von grosser Bedeutung. Nach dem Tode Michelangelo's (1564) wurden er und Pirro Ligorio zu Baumeistern der Peterskirche bestellt, mit dem bestimmten Befehle, nicht von den vorhandenen Plänen abzuweichen. Pirro Ligorio, der alte Neben-

buhler Michelangelo's, wurde wegen einer solchen Abweichung abgesetzt; Vignola allein führte zwei von vier projektierten Kuppeln über den Ecken des Kreuzes aus und wohl in der Detaillirung nach seinen eigenen Entwürfen (Qu. Letarouilly le Vatican).

Philipp II. von Spanien liess damals am Escorial arbeiten, aber kaum nach dem Beginn entdeckte man bedeutende Fehler des Planes. Ein Bevollmächtigter des Königs ging nun nach Italien und liess sich von den berühmtesten Architekten Pläne entwerfen, im Ganzen 22, unter anderen von Alessi, Tibaldi und Palladio. Die Pläne wurden Vignola übergeben und dieser kombinierte aus allen einen neuen Entwurf und sollte dann zur Ausführung nach Spanien, aber er lehnte dies mit dem Hinweis auf sein hohes Alter und seine Arbeiten an St. Peter ab.

Des Zusammenarbeitens Vignola's mit Michelangelo an verschiedenen Bauten ist schon früher gedacht worden. Ein solches Werk, an dem der beiderseitige Antheil nicht zu trennen ist, stellt die Villa di Papa Giulio an der Via Flaminia vor (Qu. Percier et Fontaine, Choix etc.). Die vordere Partie des Hauptgebäudes, das Casino, ist ganz von Vignola, der grosse Hof ist von ihm begonnen und das dahinter liegende Gebäude bis zur Hälfte des zweiten Vestibuls (Fig. 6). Nach dem Fortgange Vignola's nach Caprarola setzte Ammanati den Bau fort und nach einer Zeit der Vernachlässigung wurden unter Pius IV. neue Arbeiten durch Pirro Ligorio ausgeführt. Die eigentlichen Wohnräume der Villa liegen im Obergeschosse, die Dekoration der Säle gehört wohl schon Ligorio an. Alle Mauern sind in Bruchsteinen, aber die Gliederungen sind in Peperin und Säulen und Fontänen in Granit und Marmor ausgeführt. Der Plan ist durch Papst Julius III. und drei grosse Künstler aufs Genaueste festgestellt, alles Nothwendige ist bis aufs Kleinste vorhanden, aber nichts Ueberflüssiges. Die Anordnung ist der Art, dass die Gebäude viel ausgedehnter erscheinen, als sie wirklich sind. Es ist ein Hauptwerk der Epoche und zeigt bereits in den leichtgebogenen Seitenfaçaden den malerischen Sinn der Zeit.

Wenn man nicht annimmt, dass auch das berühmte Hauptgesims des Pal. Farnese in Rom von Vignola anstatt von Michelangelo herrührt, so ist sein Antheil an diesem schönen Bau ein geringer. Er hätte dann nur einige Innendekorationen beendet und an der hinteren Façade fortgebaut, um auch hier seinem Schüler Giac. della Porta die Fortsetzung zu überlassen.

Zu den Arbeiten der Spätzeit des Meisters gehören die Farnesischen Gärten (Villa Farnesina) auf dem Monte Palatino in Rom (Qu. Percier et Fontaine, Choix etc. und Letarouilly III., pl. 263). Der Platz ist der der alten Kaiserpaläste. Paul III., Farnese, wollte hier ein Lusthaus haben, aber der

Bau ist nicht vollendet und namentlich ein Wohnhaus gar nicht vorhanden. Dagegen entstand hier eine dieser zauberhaften römischen Gartenanlagen,

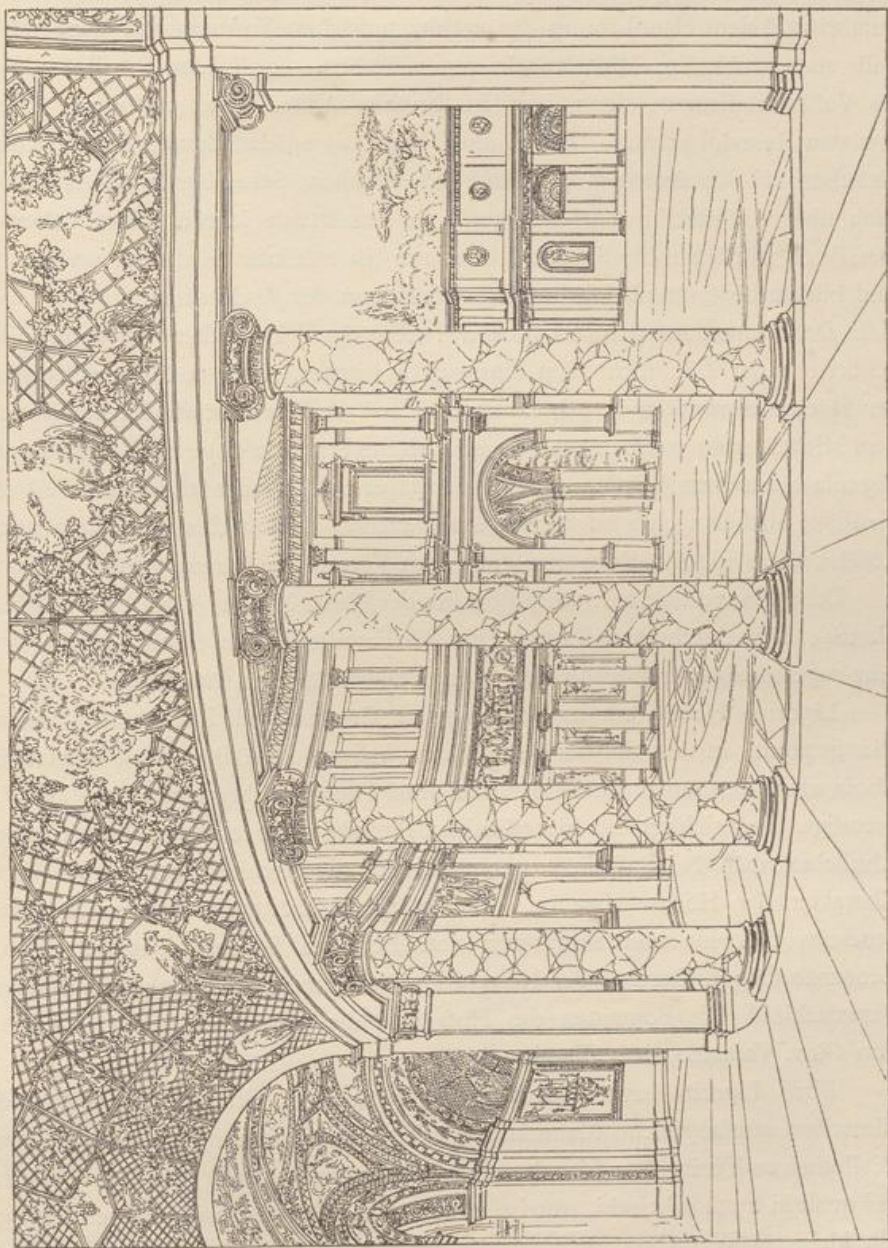


Fig. 6. Villa di Papa Giulio. Innere Ansicht des grossen Hofes (n. Percier u. Fontaine).

welche die Architektur so innig mit der Natur zu verbinden wissen. Grosse Treppen, Terrassen mit Grotten sind die immer wieder gebrauchten Kunstmittel und sind auch hier vorhanden. Das Portal am Campo Vaccino mit

Rustikafeldern und Rustikasäulen, mit einem von Hermen und Seitenvoluten eingefassten Aufsatz bekrönt, der mit einem Segmentbogen abschliesst und mit einer rundbogig geschlossenen Oeffnung durchbrochen ist, zeigt bereits eine freiere Handhabung der architektonischen Formen und wird deshalb auch wohl dem Michelangelo zugeschrieben. Die beiden Pavillons, die als Volièren dienten, denn jetzt ist beinahe Alles Ruine geworden, sind erst von Rainaldi erbaut. — Der Antheil Vignola's an den Bauten des Kapitols ist schon bei den Arbeiten Michelangelo's erwähnt. Seine berühmte Abhandlung über Architektur schrieb Vignola in den letzten Jahren seines Lebens. Das Buch wurde in alle Sprachen übersetzt, in zahllosen Auflagen verbreitet und bildete bis zum 18. Jahrhundert den Kanon der Architekten.

Der Neapolitaner Pirro Ligorio († 1580), der Widersacher Michelangelo's, gehört nur der Zeit, nicht dem Sinne nach hierher, denn er bleibt stilistisch der Hochrenaissance treu. Als Baumeister von St. Peter musste Pirro Ligorio dem Michelangelo weichen und als er nach des letzteren Tode noch einmal mit Vignola zusammen berufen wurde, wurde er bald wieder abgesetzt, weil er die Pläne Michelangelo's zu durchkreuzen suchte. Bald nach seiner Entlassung (1568) verliess Ligorio Rom und ging nach Ferrara zu Herzog Alphons II.

Der Palazzo Lancelotti in Rom, an der Piazza Navona (Qu. Letarouilly II., pl. 164), 1560 durch Pirro Ligorio für die Familie Torres erbaut, zeigt eine sehr regelmässige Architektur von keinem selbstständigen Ausdrucke.

Ligorio's Hauptwerk in Rom ist das Casino del Papa, oder Villa Pia genannt, in den Gärten des Vatikans gelegen (Qu. Percier et Fontaine, Choix etc.). Begonnen wurde der Bau unter Paul III., aber erst unter Pius IV. beendet. Beabsichtigt ist hier die Nachahmung eines antiken Hauses, wie Ähnliches auch bei Palladio vorkommt, und die Architektur hat noch den Charakter der Hochrenaissance. Die reiche Ausstattung des Innern, die Stucko's, Gemälde und Skulpturen von [Federigo Barocci, Santi di Tito, Leonardo Cugni, Durante del Nero, Giov. del Carso, Schiavone und Orazio Sammachini. Die Fontainen des Hofes und der gegenüber liegenden Loge, von Giov. Vasanzio, dem Fiamingo.

Pirro Ligorio hatte bedeutende archäologische Studien gemacht und hinterliess umfangreiche Manuskripte mit vielen Zeichnungen, jetzt in der Bibliothek zu Turin. Nur Einzelnes davon ist publizirt: *Delle antichità di Roma nel quale si tratta de' circhi, teatri e anfiteatri con le paradosse*. Venetia. 1653; ein kleineres Werkchen, *de Vehiculis*. Herausgeg. Schäfer, Frankfurt, 1761. Das bekannteste Werk von ihm ist der Versuch einer Restauration des antiken Roms und die Restauration der Villa Hadriana, von Franc. Contini 1751 in Kupfer gestochen.

Der Florentiner Nanni di Baccio Bigio erbaut gegen 1560 den Pal. Salviati in Rom, Via della Longara belegen (Qu. Letarouilly III., pl. 277). Der grossartig angelegte Palast vom Kardinal Salviati errichtet, um hier Heinrich III. von Frankreich zu logiren, blieb unvollendet und ist im verspäteten florentinischen Palaststile der Hochrenaissance gehalten.

Pal. Spada in Rom, an Piazza Capo di Ferro belegen, ist für den Kardinal Capo di Ferro um 1564 durch Giulio Mazzoni, den Schüler des Daniel Volterra erbaut (Qu. Letarouilly III., pl. 243). Mazzoni war mehr Bildhauer als Architekt, nach Vasari war er hauptsächlich Dekorateur und hatte von Daniel die Stuckarbeit erlernt; ausserdem war er Maler. Das Palais würde später durch Borromini neu dekorirt und durch denselben in der Queraxe des zweiten Hofes mit einer perspektivisch angelegten, im Massstabe reduzierten Kolonnade bereichert.

Martino Lunghi der Aeltere, aus Vigia im Mailändischen gebürtig, errichtet um 1565 für den Kardinal Federigo Cesi eine schöne Kapelle in der Basilika S. Maria Maggiore zu Rom. Die Kapelle gehört jetzt der Familie Massimi. Gegen 1567 beginnt Lunghi den Bau der Villa Monte Dragone bei Frascati für den Kardinal Marco Sittico d'Altemps. Später vergrösserte Gregor VIII. die Villa, aber die meisten Verschönerungen erhielt die Anlage erst unter Paul V. und seinem Neffen Scipio Borghese (Qu. Percier et Fontaine, Choix etc.). Die offene Gallerie am kleinen Garten, von Flaminio Ponzio begonnen, durch Giovanni Vasanzio fortgesetzt, während die grosse Fontäne und das Amphitheater von Giov. Fontana und die Gartenanlagen von Carlo Rainaldi sind. Der Hauptkörper dieser grossen Bauunternehmung gehört aber dem Martino Lunghi und zeigt eine strenge Architektur im Stil der Spätrenaissance, mit Vermeidung aller äusseren Verzierungen. Die späteren Anbauten weichen von dieser ersten Fassung wenig ab.

Am Bau der Kirche S. Maria in Vallicella, genannt la Chiesa nuova, hat Lunghi der Aeltere einen bedeutenden Antheil. Der heilige Philippus von Neri liess den Kirchenbau, an Stelle einer älteren Kirche, durch Giov. Mattei di Castello um 1575 beginnen und Lunghi führte das Innere der Kirche aus, seine Fassade kam aber nicht zur Ausführung (Qu. Letarouilly I., pl. 109). Fausto Rughesi erbaute später die Fassade nach seinem eigenen Entwurfe. Die Sakristei ist von Paolo Marucelli und Oratorium und Kloster sind von Franc. Borromini und dieser hat erst Einheit in die ganze Anlage gebracht. Die Malereien, Stuckos und das Marmorpflaster der Kirche sind erst aus dem 18. Jahrhundert.

Pal. Borghese in Rom, um 1590 durch den spanischen Kardinal Dezza begonnen nach dem Entwurfe Lunghi's (Letarouilly II., pl. 175). Später ging

der Palast in den Besitz des Kardinals Borghese über und dieser liess durch Flaminio Ponzio den linken Flügel verlängern, während Carlo Rainaldi den Entwurf zum Garten lieferte. Der bemerkenswertheste Theil des Palastes ist aber von Lunghi, besonders der sehr effektvolle Hof.

Villa Medici in Rom, neben Trinita de' Monti, seit 1551 nach dem Entwürfe des Annibale Lippi erbaut für den Kardinal Ricci di Monte Pulciano und seit 1802 das Gebäude der französischen Akademie (Qu. Percier et Fontaine, Choix etc.). Die Gartenfaçade von eigenthümlicher Wirkung wegen der eingelassenen antiken Skulpturen; die Spätrenaissance macht sich in der Gartenhalle mit den gekuppelten Säulen und dem hochgeführten Mittelbogen bemerkbar, sonst finden sich strenge Detailformen.

Ein direkter Schüler des grossen Michelangelo ist der Florentiner Giorgio Vasari (1512—1574). Er ist Maler und Architekt, aber als letzterer bedeutender und hauptsächlich als Kunstschriftsteller berühmt. Am Plane für die berühmte Villa di Papa Giulio wirkte er jedenfalls mit, wenn er auch seinen eigenen Antheil übertreiben mag. Am Platze der Stephansritter in Pisa ist ein unbedeutender Palast von ihm und eine Kirche von unangenehmen Verhältnissen. Mehr Ruhm brachte ihm der Innenausbau des Pal. Vecchio in Florenz, die Anlage der Treppen und des grossen Saals.

Sein Hauptbau ist das Gebäude der Uffizien in Florenz, von ihm begonnen und von Parigi, Buontalenti und anderen vollendet. Es mussten vorhandene Mauern benutzt und die Passage zwischen der Piazza del Granduca und dem Arno frei gehalten werden, auch trat die Bestimmung des Gebäudes zu Büreaus der Anwendung eines einheitlichen Motivs hindernd entgegen. Die Halle des Erdgeschosses ist indess sehr schön, durchweg mit gradem Gebälk, mit Ausnahme des einen Bogens für die hintere Verbindungshalle. Die mit Konsolen versehenen Wandstreifen unter den hierdurch gut motivirten Balkons des Hauptgeschosses, die Gruppierung dieser Konsolen und die entsprechende Durchkröpfung der Gesimse sind entschiedene Spätrenaissancemotive, auch hat die ganze Gliederung den kräftigen auf malerische Schattenswirkung hinielenden Charakter, wie die betreffende Fig. 7 erkennen lässt.

Ein zweites Hauptwerk Vasari's ist die Abbadia de' Cassinensi zu Arezzo, innen mit sich durchkreuzenden Tonnengewölben und niedrigen Kuppeln über den Kreuzungen. Eine wohlthuende florentinische Mässigung zeichnet diesen Bau aus.

Bartolomeo Ammanati, Florentiner (1510, † 1592), zuerst Schüler des Baccio Bandinelli, Bildhauer und Architekt, begiebt sich früh zu Jac. Sansovino nach Venedig und studirt, nach Florenz zurückgekehrt, die Grabmäler der Mediceer von Michelangelo. Im Jahre 1550 nach Urbino berufen, verheirathet

er sich mit der Dichterin Laura Battiferi, geht noch in demselben Jahre nach Rom, wird von Michelangelo bei den Grabmälern in S. Pietro in Montorio beschäftigt und findet Gelegenheit, sich mit architektonischen Studien zu befassen. Seine erste Leistung auf architektonischem Gebiete waren die, bei



Fig. 7. Ansicht der Uffizien. Florenz.

Gelegenheit der Papstwahl Julius III., auf dem Kapitol ausgeführten Dekorationen. Er erbaut dann eine Fontäne in der Villa di Papa Giulio, macht den Entwurf zum Pal. Rucellai in Rom, der aber nicht nach seinem Plane vollendet wird und beginnt das Kollegium der Jesuiten in Rom, eine kolossale Baumassee, aber ebenfalls nicht nach seiner Erfindung vollendet.

Die beste Arbeit des Ammanati in Rom ist der Pal. Negrone (später Sermonetta), um 1564 für Ludovico Mattei erbaut (Qu. Letarouilly II., pl. 159). Die Façade ist eine der bemerkenswerthesten Roms, zwar eklektisch im Detail, aber im Sinne einer guten Schule.

Die architektonische Hauptthätigkeit Ammanati's beginnt aber danach in Florenz, indem er in seinen Privatpalästen den burgartigen früheren Charakter derselben aufgibt und dafür ein modernes, wohnhausartiges Aussehen erstrebt.



Fig. 8. Vom Hofe des Palazzo Pitti in Florenz.

ausser Massstab. Es war vielleicht der Versuch einer Konkurrenz mit der riesigen Bossage der Hauptfronten, welche Ammanati zur Anwendung einer so überenergischen Formengebung verleitete.

Der Klosterhof bei S. Spirito in Florenz, mit der Abwechselung von Bogen und graden Gebälken auf Säulen, ist origineller und besser; ebenso der Pfeilerhof in seinem schon erwähnten römischen Bau im Collegio romano. Weniger gut ist wieder der Pfeilerhof bei den Camaldulensern (agli Angeli) in Florenz.

Das vorzüglichste Werk Ammanati's, auch vom Standpunkte des Ingenieurs von grosser Bedeutung, ist die Dreifaltigkeitsbrücke in Florenz.

In seinen Façaden machen sich energisch barocke Elemente geltend in der Gestaltung der Fenster- und Thüröffnungen, sowie in der Rustikabehandlung der Ecken. Zum Theil sind die Façaden auf Bemalung mit Arabesken und Historien berechnet. Pal. Ramirez, Pal. Vitali, beide im Borgo degli Albizzi und andere rühren von ihm her.

Sein Hauptwerk und von bedeutender Wirkung auf spätere Schöpfungen ist der Hof des Pal. Pitti in Florenz, dessen drei Reihen von Bogen auf Pfeilern mit Rustikahalbsäulen der drei Ordnungen bekleidet sind (Fig. 8). Allerdings geht bei dieser Durchsetzung der Säulenschäfte mit viereckten oder runden Bossen der Werth der Säule ganz verloren und das feine Kapital, sowie die sonstigen Gliederungen gerathen ganz

Das erste Beispiel von Brückenbogen mit gedrückter Gewölblinie, um 1569 vollendet und mit einem in seiner Art ganz musterhaften architektonischen Detail.

Die Kirche S. Giovannino in Florenz (der Jesuiten) ist von ihm wieder hergestellt, vergrößert und verziert. Er war zugleich Stifter dieser Kirche und liegt hier mit seiner Gattin begraben. Ammanati hat ein Werk «La città» geschrieben, ein idealer Entwurf einer Stadt, der aber nicht publiziert ist.

Giov. Antonio Dosio in Florenz (geb. 1533), eigentlich ein Nachfolger Baccio d'Agnolo's, wurde in einigen seiner Bauten von Michelangelo beeinflusst. In seiner Kapelle Gaddi in S. Maria novella macht er die Säuleneinschachtelung vom Treppenhouse der Laurenziana nach.

In Venedig bereitet Jacopo Sansovino, der noch wesentlich der Hochrenaissance angehört, wenigstens in einigen seiner Bauten den Uebergang zur Spätrenaissance des Michelangelo vor. In dieser Art bemerkenswerth ist die kleine Loggia am Campanile von S. Marco, um 1540 begonnen (Fig. 9). Die vorgesetzten Säulen mit durchgekröpften Gebälken, der malerische Wechsel von Arkaden mit Nischen unterscheiden dies Bauwerk von der einige Jahre früher begonnenen, bei Gelegenheit der Hochrenaissance erwähnten Bibliothek.



Fig. 9. Von der Loggia des Sansovino, Venedig.

Der Hauptvertreter einer neuen architektonischen Stilrichtung in Oberitalien ist Andrea Palladio, geboren zu Vicenza 1518 († 1580), mindestens als Architekt ebenso berühmt als Michelangelo; denn er wurde später das Muster für ganz Europa und die Stiche nach seinen Werken erscheinen in zahllosen Auflagen bis in die neueste Zeit hinein. Palladio ist ein entschiedener Klassiker, wie Vignola, er hat die antiken Denkmäler gründlich und ihrem eigentlichen inneren Wesen nach studiert, um dann in echt antikem Geiste zu schaffen. Dieser Zug scheint ihn zu Michelangelo, den Verächter aller Tradition, in Gegensatz zu bringen, aber dies ist nur äusserlich der Fall. In Wahrheit und seinem inneren Wesen nach gehört Palladio zu den bahnbrechenden Meistern der Spätrenaissance, denn ihn beseelt der freie schöpferische Zug, der diese Neuerer auszeichnet. Palladio verliert sich nie in eine sklavische Nachahmung der Antike, sondern giebt freie Schöpfungen, im Geiste der

Alten gedacht. Andere Züge, die ihn mit Michelangelo verbinden, sind das Hochhalten der schönen Verhältnisse, gegenüber den trockenen, archäologisch abstrahirten Regeln und das unablässige Bestreben, dem modernen Zwecke gemäss zu bauen. Palladio hat zwar die Absicht, den Geist der Antike in die modernen Lebensformen und Bedürfnisse hineinzutragen, aber überall beweist er seine selbstständige Erfindungskraft, wie denn auch seine Paläste nicht den römischen gleichen, sondern mehr den Charakter des Schlosses, der adligen Residenz tragen. Seine Klassizität äussert sich vorzugsweise in der Behandlung des Details. In seiner Renaissance ist er freilich organisch und konstruktiv ebenso wenig begründet, wie irgend ein anderer; aber er wirthschaftet auf eigene Weise mit den gegebenen Formen und erreicht damit das, was der echte Künstler soll, die Stimmung des Beschauers nach seiner Absicht zu lenken. In der Raumbehandlung ist Palladio unübertroffen, allerdings hat er den Vortheil in einer kunstgeneigten Zeit zu schaffen und hierin einer Freiheit zu geniessen, wie sie nur selten wieder einem Architekten gewährt worden ist. Im Kirchenbau ist Palladio ein grosser Neuerer und macht den Versuch, die christliche Kirche dem antiken Tempelbilde näher zu bringen. Er behält die Basilikenform bei und will dies auch in der Fassade aussprechen, dabei wendet er stets nur eine Säulenordnung an und giebt dadurch dem grossen Giebel erst seinen wahren Werth; dagegen erhalten die Seitenschiffe nur Halbgiebel, und dies bleibt der ungelöste Punkt. Ueberhaupt befand sich Palladio hier auf einem falschen Wege, denn die vordere Tempelhalle entsprach gar nicht dem inneren Bauorganismus. Indess bilden Palladio's Kirchen mit Vignola's Plane für del Gesù den Ausgangspunkt für den Kirchenstil der Barockzeit.

Palladio scheint keinen eigentlichen Lehrer gehabt zu haben und studirte für sich die Schriften Vitruv's, Alberti's und in Rom die antiken Denkmäler, besonders die Reste der Thermen. In dieser Zeit erbaute er einen Altar in der Mitte des grossen Hospitals S. Spirito als seine einzige römische Arbeit. Im Jahre 1547 kam er, 29 Jahre alt, nach Vicenza zurück und traf zu seinem Glücke auf eine Gesellschaft, der die Architektur als eins der ersten Bedürfnisse galt. Privatleute und öffentliche Anstalten wetteiferten damals in der Errichtung grosser Gebäude. Seine grosse Leichtigkeit, die Antike den modernen Bedürfnissen anzupassen, kam ihm nun bei der Menge der Arbeiten, mit denen er bald überhäuft wurde, vortrefflich zu statten.

Sein erster grosser Auftrag war der zu einem Umbau des mittelalterlichen Pal. della ragione in Vicenza, später die Basilika genannt. Palladio begann die Arbeit um 1549 und umgab den alten Baukörper mit zwei ringsumgehenden Stockwerken von offenen Bogenhallen (Fig. 10). Die Hallen, im System der durch Halbsäulen und Gebälk rechtwinklig umschlossenen

Arkaden mit kleineren im Kämpfer der Arkaden durch ein Gebälkstück gradlinig abgeschlossenen Seitenöffnungen, das Motiv der Biblioteca di San Marco des Jac. Sansovino wieder aufnehmend, sind in höherem Grade monumental als diese und würden das Werk Sansovino's, bei räumlicher Nähe, weit in den Schatten stellen.

Nach Vollendung dieses Werkes wurde Palladio durch Papst Paul III. nach Rom berufen, aber der Papst starb noch vor seiner Ankunft, bald nachher auch sein Gönner Trissino und mit den Entwürfen für St. Peter wurde es nichts. Aus dieser Zeit stammt eine kleine Publikation Palladio's über die antiken Monumente Roms, erst 1564 erschienen.

Darauf folgt ein Hauptabschnitt seiner Thätigkeit in Vicenza, durch die Errichtung zahlreicher Privatpaläste und Villen ausgezeichnet. Der Pal. für Giuseppe de Porti (1552), in der Plananlage nach einer griechischen Idee; das Vordere sollte für den Eigenthümer, das Hintere als Gastwohnung dienen. Die Façade mit durchgehender jonischer Ordnung und einer Attika für das obere Stockwerk. Palladio wandte überhaupt mit Vorliebe nur eine Ordnung an, selbst dann, wenn zwei Fensterreihen nothwendig wurden, und das Erdgeschoss in derber Rustika bildete dann nur die Basis.



Fig. 10. Basilika in Vicenza.

Unter seinen Palästen mit einer Ordnung ist wohl der Pal. Marcantonio Tiepolo (1556), die jetzige Dogana, der schönste. Die prächtige Säulenhalle des Hofes ist leider nicht vollständig. Als eine besondere Konzession an das moderne Bedürfniss sollten in dem Gebäude, an der Seite gegen den Platz hin, Kaufläden angebracht werden.

Ein ausnahmsweise zwei Säulenordnungen zeigender Palast ist Pal. Chiericati (vor 1566), vielleicht durch das Septizonium Severi angeregt. Die Façade besteht aus lichten Säulenhallen, einer dorischen und einer jonischen, die obere mit hölzernem Gebälk.

Pal. Valmarana (1566), mit durchgehenden Komposita-Pilastern für zwei Geschosse, über den unteren Fenstern Reliefs und mit einer dritten nicht

glücklichen Fensterreihe in der Attika. — Ein zweiter Pal. Valmarana unweit des Pal. Chierigati, ist ganz unbedeutend.

Das kleine Häuschen unweit Pal. Chierigati baute er 1566 für Pietro Cogola, das obere Stockwerk war wohl auf Malereien berechnet. Das Gebäude gilt jetzt als eigene Wohnung des Palladio.

Der Pal. Barbarano vom Jahre 1570, wieder mit zwei Ordnungen, gehört zu den verziertesten Gebäuden des Meisters; die Ansicht desselben

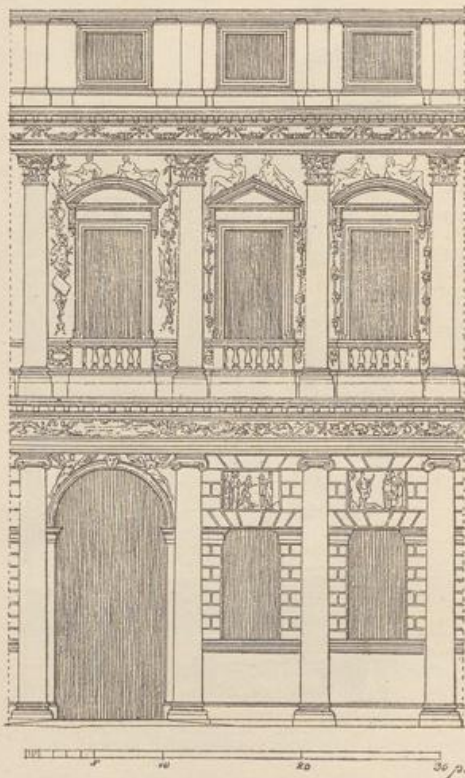


Fig. 12. Pal. Barbarano in Vicenza.

gibt Fig. 11. — Das Fragment auf Piazza del Castello, fälschlich als Seminar bezeichnet, ist ein angefangener Palast für die Familie der Porti und vermuthlich von Palladio.

An der Loggia del Delegato (1571) stören die grossen Formen. Das Teatro olimpico wurde erst 1580, nach seinem Tode, nach seinem Plane ausgeführt, bietet aber ein besonderes Interesse als einer der ersten Versuche, das moderne Theatergebäude in Anlehnung an das antike zu gestalten. Es sind deshalb Grundriss und Schnitt in Figur 12 und 13 hier wiedergegeben.

Die Villenbauten Palladio's sind sehr zahlreich, und fast bei allen pflegt ein Mittelbau die Anbauten zu beherrschen.

Ein berühmtes Beispiel ist die Rotonda der Marchesi Capra bei Vicenza mit ihrem runden Mittelbau und den vier jonischen Fronten. Natürlich ist diesmal kein Abbild einer antiken Villa zu Stande gekommen; indess giebt dieses Gebäude später, besonders in England, das typische Vorbild für eine ganze Klasse von Landsitzen. Dieser wichtigen Folgewirkung halber geben hier die Figuren 14, 15 und 16 den Plan, die Ansicht und den Schnitt der Rotonda.

Der berühmte Meister wurde bald nach Venedig berufen und erhielt erst hier Gelegenheit, seine Ideen über den Kirchenbau zu verwirklichen. Sein frühestes derartiges Werk in Venedig ist die um 1550 begonnene Kirche

S. Giorgio maggiore. Von aussen bildet dieselbe mit Querschiff, Thurm und Klostergebäude eine malerische Gruppe. Der Eindruck des Innern ist feierlich. Halbsäulen schliessen Bogen auf Pilastern ein, in den Seitenschiffen ist eine kleinere Ordnung von Halbsäulen angewendet.

Die Façade von S. Francesco della Vigna (1568) wiederholt das Motiv von S. Giorgio; das Innere ist von Sansovino.

Die Kirche del Redentore in der Giudecca zu Venedig (1576),

ist die vollkommenste des Palladio.

Der Kirchenbau wurde vom Senat

für das Aufhören einer grossen

Pestseuche, welche die Stadt heim-

suchte, gelobt und Palladio er-

hielt den Auftrag unter der Be-

dingung einer einfachen Ausfüh-

rung; bei seinem Tode (1580) erhob

sich die Kirche bis zum Dache

und wurde danach schnell beendet.

Der Grundplan (Figur 17) ist das

lateinische Kreuz; ein Hauptschiff

mit Seitenkapellen und ein Quer-

schiff mit halbkreisförmig ge-

schlossenen Kreuzarmen, eine Ap-

sis und zwei Sakristeien, über

denen sich kleine Glockenthürme

erheben. Ueber der Durchschnei-

dung der Schiffe wölbt sich eine

Kuppel. Diese Plananlage wurde

später typisch. Das Aeussere zeigt

einen Unterbau mit Bossagen, an

der Hauptfaçade führt eine grosse

Freitreppe zu einer Tempelfaçade mit aus-

gemauerten Intercolumnien. Als Schluss

der Seitenschiffe erscheinen die

halben Giebel einer kleineren Ord-

nung. Ein Motiv, welches schon früher

von Alberti an der Kathedrale von

Modena angewendet wurde (Figur 18).

Im Innern ebenfalls eine grosse Sä-

ulenordnung, über deren Gebälk sich

das Tonnengewölbe der Schiffe und die

Kuppel erhebt (Figur 19). Das In-

nerne ist dekorativ unvollendet ge-

blieben (Qu. Gailhabaud, Heft 74

und 75). Mauern, Gewölbe und

Kuppel sind aus Ziegeln, die Kapitä-

le des Innern aus gebranntem

Thon, für die Architekturdetails des

Aeussern ist istrischer Kalkstein

verwendet.

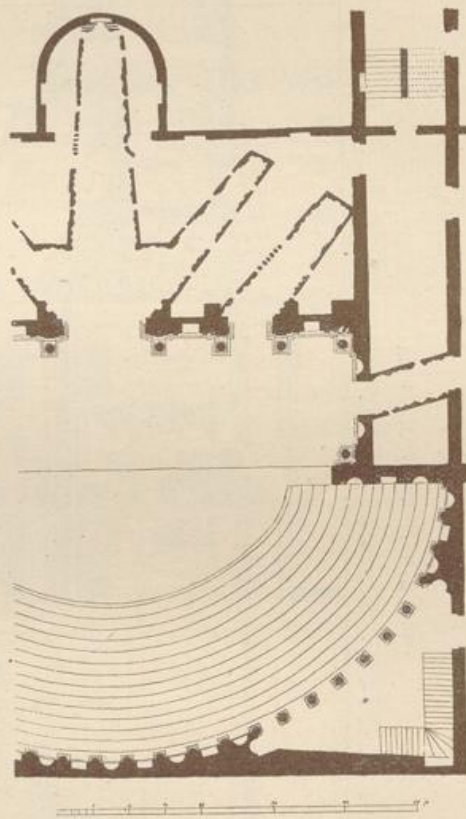
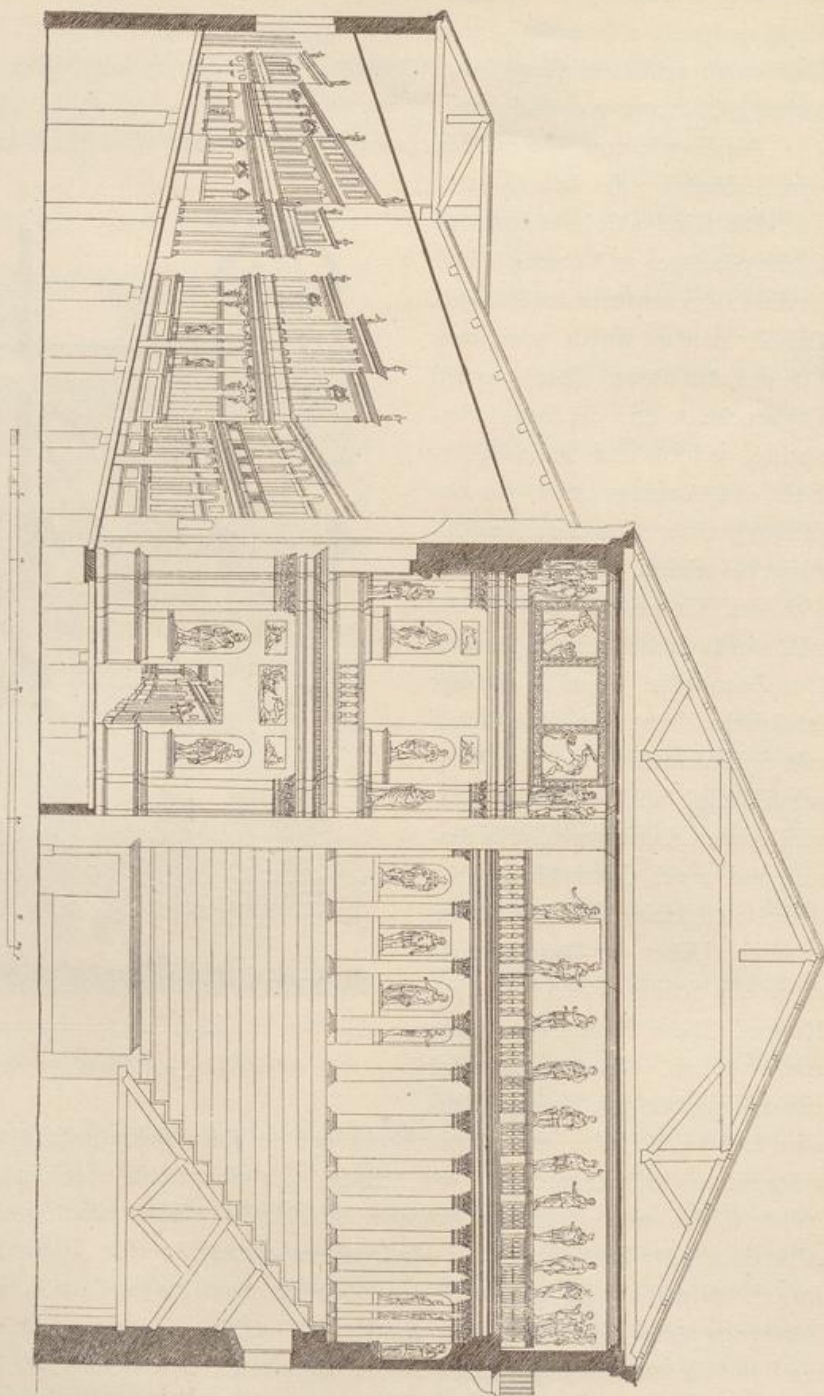


Fig. 12. Teatro olimpico. Plan.

Fig. 13. Teatro olimpico. Schnitt.



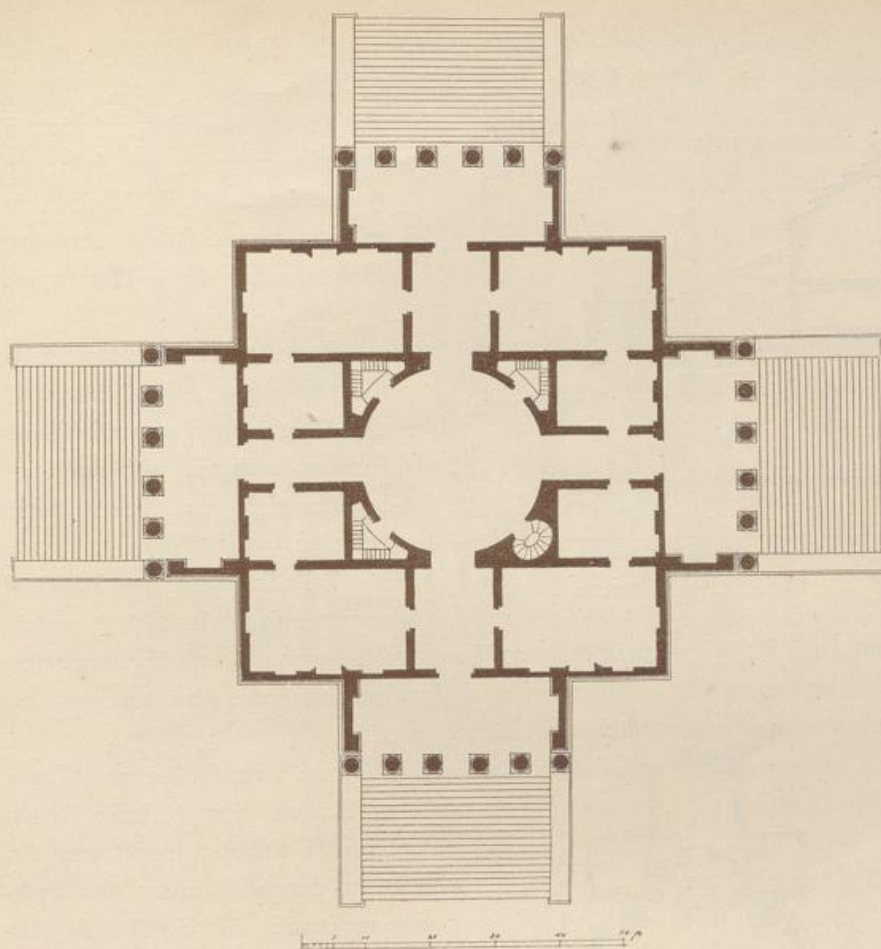


Fig. 14. Rotonda. Plan.



Fig. 15. Rotonda. Ansicht.

Die kleine Kirche des Nonnenklosters delle Zitelle, ebenfalls an der Giudecca, erst 1586 nach dem Tode Palladio's nach seinen Plänen vollendet.

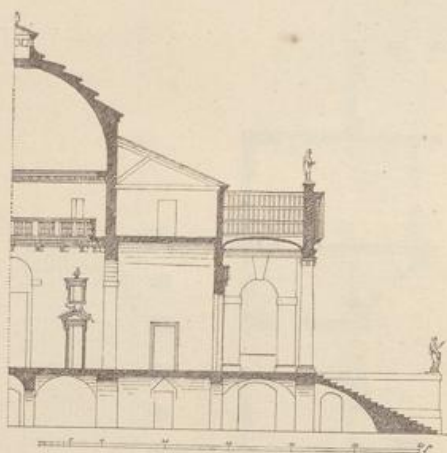


Fig. 16. Rotonda. Schnitt.

Ein Palast von ihm ist nicht in Venedig, nur in der Sala delle quattro Porte im Pal. Ducale hat er den durch Brand zerstörten Plafond und die 4 Thüren neu angelegt.

Unvollendet geblieben ist das Kloster der Carità (1561), welches Goethe in seiner italienischen Reise so enthusiastisch preist und in dem sich jetzt die Akademie befindet.

Palladio hatte das Schicksal, wegen seiner Einfachheit, welche zum Theil ihre Ursache in der unvollendet gebliebenen Innenausstattung seiner Kirchen hat, in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts dem ödesten Zopf zum Vorwand seiner Nüchternheit zu dienen.

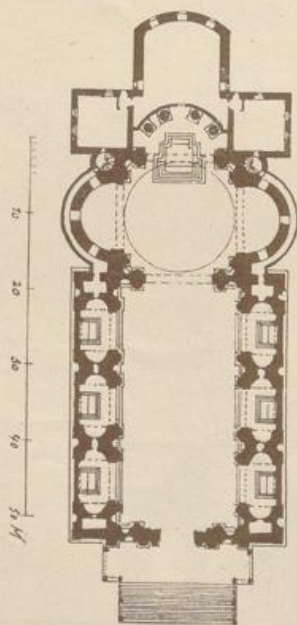


Fig. 17. Kirche del Redentore in Venedig. Grundriss.

In Genua tritt Galeazzo Alessi, geb. zu Perugia 1500 († 1572), als berühmter und äusserst fruchtbarer Architekt in der Stilrichtung der Spätrenaissance auf. Als Schüler des berühmten Architekten und Uebersetzers des Vitruv, Giov. Battista Caporali in Perugia kam Alessi nach Rom und wurde mit Michelangelo eng befreundet. Nach Perugia zurückgekommen, vollendet er den von Sangallo begonnenen Festungsbau, erbaut dort verschiedene Paläste und wird dann nach Genua berufen, zugleich mit verschiedenen anderen Architekten, wie: Andrea Vannone, Bartolomeo Bianco, Angiolo Falcone, Pellegrino Tibaldo u. a.; aber

Galeazzo wurde der Hauptarchitekt der Stadt, ihm verdankt man die Anlage der Strada nuova und die zahlreichsten Bauwerke. Die Stadt Genua unterlag damals einer Metamorphose in den



Fig. 18. Kirche del Redentore in Venedig. Ansicht.

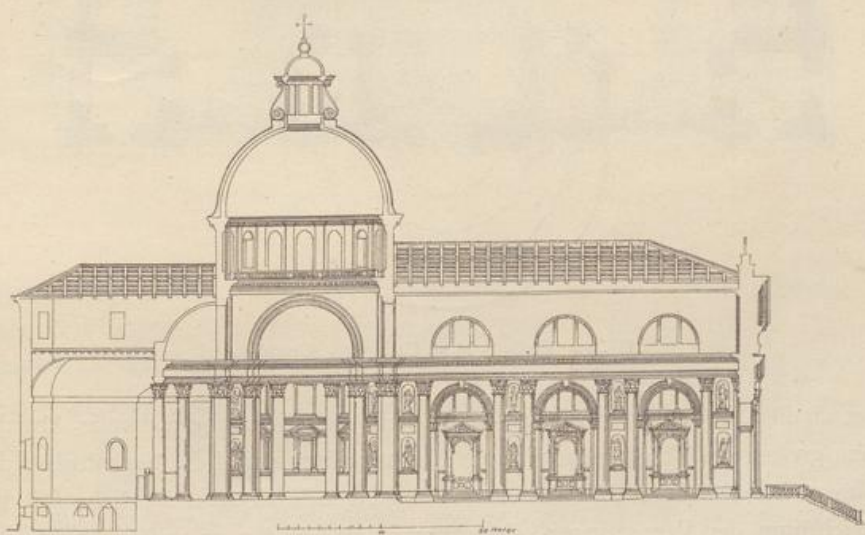


Fig. 19. Kirche del Redentore in Venedig. Schnitt.

älteren Theilen; denn an eine Erweiterung durch Anlage neuer Quartiere war wegen der Terrainschwierigkeiten nicht zu denken. Alessi hatte das Glück, den Hauptantheil an dieser Umgestaltung zu gewinnen. Als Architekt steht derselbe dem Wesen des Vignola nahe; aber von Michelangelo

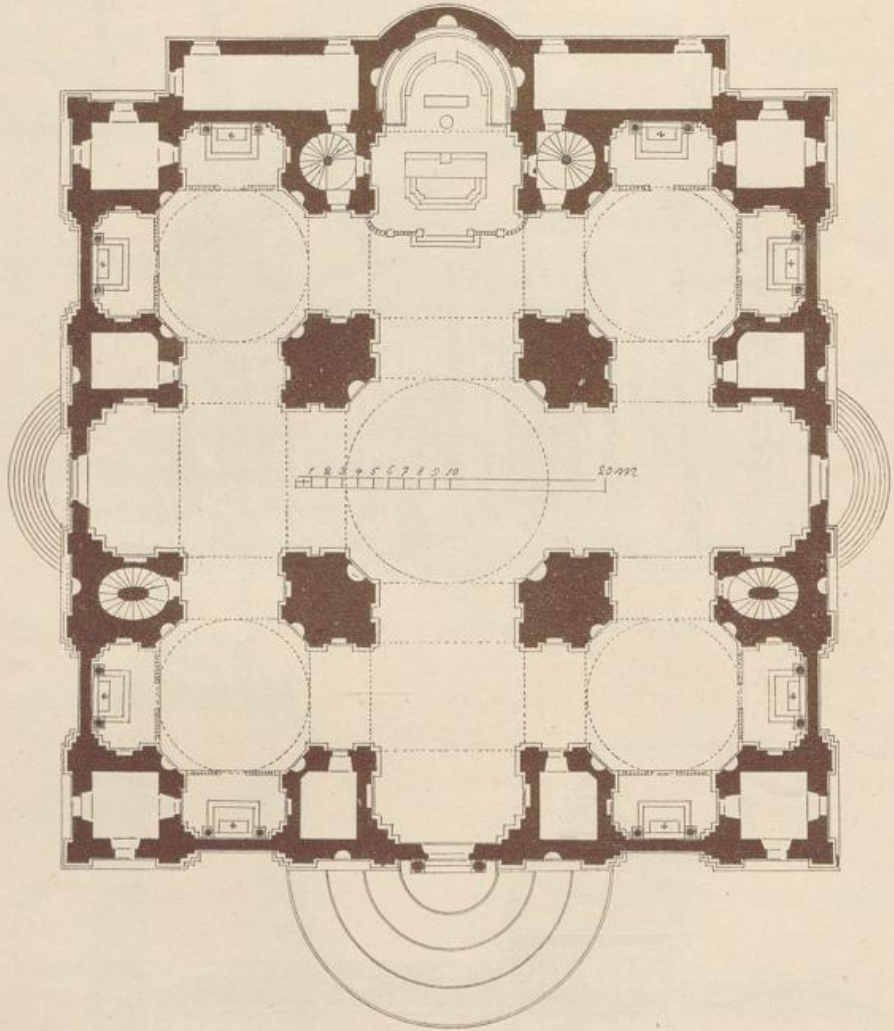


Fig. 20. Kirche S. M. di Carignano. Grundriss.

hat er die Unbekümmertheit um das Detail und die vorherrschende Absicht, eine grossartige Totalwirkung durch die Anordnung und die Verhältnisse der Massen zu erreichen. Ein besonderer Zug Alessi's ist seine Vorliebe für den Reichtum der Verzierungen, eine Eigenschaft, in der er andere Baumeister der Spätrenaissance übertrifft.

Das Hauptwerk Galeazzo Alessi's in Genua ist die berühmte Kirche St. Maria di Carignano, um 1552 begonnen und durch ihre Lage die ganze Stadt beherrschend. Der Grundplan (Figur 20) ist in der Hauptsache eine Wiederholung des von Michelangelo für St. Peter entworfenen; ein gleich-armiges Kreuz mit einer grossen Kuppel in der Mitte und vier kleineren Kuppeln in den Ecken des Kreuzes; indess ruht die Kuppel Alessi's auf einem



Fig. 21. S. M. di Carignano. Ansicht.

quadratischen Unterbau und an der Hauptfaçade erheben sich zwei Glockenthürme von bedeutenden Abmessungen (Qu. Gauthier, les plus beaux etc.). Das Innere ist von schönen Verhältnissen und noch mässig in der Ornamentik. Eine korinthische Pilasterordnung unterstützt das nur in den Gurtungen kassettirte, sonst schlichte Tonnengewölbe der Schiffe. Die Kuppel ist ebenfalls einfach kassettirt und hat am Tambour eine korinthische Pilasterordnung mit Fenstern in den Zwischenweiten. Die Wirkung der vortrefflich konstruirten Kuppel wird im Aeusseren etwas durch die grossen Glockenthürme

beeinträchtigt. Sonst zeigt die Façade (Figur 21) ebenfalls eine Pilasterordnung, mit grossem der Breite des Mittelschiffs entsprechendem Giebel. Die Widerlager der Kuppel werden durch die gekuppelten Fenster des Tambours gebildet, welche mit Tonnengewölben überdeckte Nischen zwischen sich einschliessen. Die Glockenthürme sind durch kuppelartige Laternen bekrönt, ebenso markiren sich die kleinen Kuppeln in den Ecken des Kreuzes durch aufgesetzte Laternen nach aussen. Das Detail des Aeusseren ist etwas willkürlich und unrein in der Fassung. Das Interesse für den Bau Alessi's wird noch durch den Umstand erhöht, dass derselbe gleichzeitig mit St. Peter in Rom und seine Kuppel noch vor jener errichtet wurde; allerdings mit der Kenntniss von dem Modelle Michelangelo's.

Im Jahre 1567 führte Alessi die Restauration des Domes in Genua aus; von ihm rührt die achteckte Kuppel her mit der darunter befindlichen Pilasterstellung, dann der Chor und die Apside.

Die genuesischen Paläste Alessi's sind in Plan und Aufbau den örtlichen Verhältnissen, dem fast niemals ebenen Terrain und den engen Strassen vortrefflich angepasst, und da seine Bauten oft nahe bei einander stehen, so hat er einen Werth darauf gelegt, die Motive der Façaden immer zu verändern, um möglichste Kontraste zu erzielen.

Pal. Cambiaso an der Strada nuova zeigt eine Façade von schönen Verhältnissen, nur durch die Rustikaschichten der Flächen und durch die Fensterarchitektur belebt. Die runden Giebel über den Fenstern des Erdgeschosses sind durchschnitten. Das Zusammenziehen der Fenster in der Vertikallinie deutet auf den beginnenden Barockstil, dagegen ist das Hauptgesims von strengerer klassischer Fassung. Der Hof des Palazzo ist eng (Qu. Gauthier, les plus beaux etc.).

Pal. Carega an der Strada nuova ist nur ein kleines Gebäude, aber mit reicherer Façade. Erdgeschoss und Mezzanin darüber in Rustika, die beiden oberen Etagen mit jonischen und korinthischen Pilastern, durch ein barockes Hauptgesims mit hohen Konsolen abgeschlossen. Die Fenster haben durchweg abwechselnde runde und gerade Giebel. Das Innere ist durch die Gewölbmalereien des Tadeo Carlone im Vestibul und der Gallerie des ersten Stockes merkwürdig, die Treppe liegt gleich hinter dem Vestibul, der Hof ist eng und nicht durchgebildet (Qu. wie oben).

Pal. Lercari an der Strada nuova, jetzt Kasino, ein luftiger Loggienbau und eins der schönsten Werke Alessi's. Die Halle des Säulenhofes geht bis an die Strasse und die schmalen einfassenden Seitenflügel sind im ersten Stock durch eine Arkadengallerie auf Säulen verbunden. Das Untergeschoss in kräftiger Rustika, der Balkon über dem Portal von Atlanten getragen. Die

Dekoration der Treppengewölbe ist sehr reich mit Arabeskenwerk der Spätrenaissance versehen, aber ohne Einmischung der Cartousche (Qu. wie oben).

Pal. Giustiani an der Strada nuova mit interessanter Plananordnung. Die Treppe gleich am Vestibul und mit einem Arm an der Façade aufsteigend. Aus dem Vestibul ergiebt sich ein Blick auf die schöne Fontäne im Hintergrunde des Hofes (Qu. wie oben).

Der Sommerpalast Sauli in der Vorstadt, an der Strada di Porta Romana, ist einer der prächtigsten Paläste Italiens. Ein grosser Säulenhof an der Strasse, dahinter Vestibul und Treppe in der oft wiederholten Anordnung. Der Säulenhof hat paarweise, durch Gebälkstücke verbundene Marmorsäulen, welche die Arkaden tragen und eine malerische Wirkung hervorrufen. Die Innendekoration prächtig, noch in streng klassischen Formen, wie die reiche Kassettendecke der Loggia. Die Strassenfaçade mit ihrer terrassirten Halle im Erdgeschoss, in kräftiger Rustika, welche auch an Portal und Fenstern durchgeführt ist; das obere Geschoss, mit gekuppelten Pilastern und reicher Fensterarchitektur, zeigt den echten Stil des Alessi; nicht minder die Gartenfaçade, unten mit gekuppelten Pilastern, welche Arkadennischen einschliessen, oben ebenfalls mit gekuppelten Pilastern (Qu. Gauthier, les plus beaux etc.).

Pal. Pallavicini, gen. delle Peschiere, vor der Stadt in einem grossen Parke gelegen, hat im Grundriss durch das doppelte Vestibul den Charakter der Villa. Die Architektur des Aeussern durch Pilasterstellungen und Nischen belebt, die Terrassen und Grottenanlagen bemerkenswerth, wenn auch nicht so ausgedehnt, wie bei den römischen Villen (Qu. wie oben).

In der Umgebung Genuas werden dem Alessi noch eine Anzahl Villen und Paläste zugeschrieben: Pal. Saoli und Pal. Grimaldi zu San Pier d'Arena, Villa Giustiani zu Albaro und andere.

Das Thor am Molo vecchio, ebenfalls von Alessi. Die Hafenseite zeichnet sich durch eine besonders wuchtige Rustika und starke Gliederung aus. Die Stadtseite ist eleganter mit pilastrirten Pfeilern und dazwischen eingeschlossenem Rundthore (Qu. wie oben).

Die Loggia de' Banchi an der Piazza de' Banchi, erst später nach einem Entwurfe des Alessi ausgeführt, ist bemerkenswerth durch kühne Konstruktion, bei äusserster Sparsamkeit der Mittel. Ein grosser oblonger Raum, an zwei aneinander stossenden Seiten durch Rundbogenarkaden auf gekuppelten Marmorsäulen geöffnet. Die Säulen sind dorisch und tragen Gebälkstücke. Die Façadenwand über den Arkaden, mit trophäengeschmückten Feldern, wenigstens an der Schmalseite. Das Ganze zeigt den derben Stil der Spätrenaissance. Die Schlusssteine der Arkaden sind durch grosse Masken

ausgezeichnet. Das gedrückte Gewölbe der Decke ist in Holz nachgeahmt und nur im Scheitel mässig verziert (Qu. wie oben).

In Perugia hatte Alessi früher den Palast für den Herzog della Corgua am Trasimenischen See erbaut und einen zweiten Palast für den Kardinal, den Bruder des Herzogs, in der Nähe der Stadt. In Bologna ist von ihm das Portal des Regierungspalastes und eine grosse Kapelle in demselben Gebäude. In Mailand schuf Alessi den Palast des Herzogs von Torre nuova, die Façade der Kirche S. Celso, einen Saal im Cambio und die Kirche S. Victor.

Ein Zeitgenosse des Alessi in Genua ist der Bergamaske Giov. Batt. Castello. Sein Pal. Imperiali, um 1560 erbaut, giebt in der Planordnung ebenfalls ein bezeichnendes Beispiel genuesischer Paläste. An der Façade muss die Bemalung eine feinere Durchbildung der Gliederung ersetzen.

Von Rocco Pennone, einem Lombarden, sind die älteren Theile des Pal. Ducale, die hintere Front, die Doppelhallen der Seitenhöfe und vermuthlich die berühmte Treppe. Das Uebrige erst im 18. Jahrhundert nach einem Brande von Vannone erbaut.

Pal. Tursi-Doria, ebenfalls an der Strada nuova, jedenfalls von einem lombardischen Architekten, Rocco Lurago, um 1551 erbaut, ist merkwürdig durch die Grossheit der Abmessungen und den soliden Reichthum der Ausführung. Alle Säulen, Treppen, Balustraden und Einfassungen sind von weissem Marmor; Vestibul, Säulenhof und dahinter liegende Haupttreppe bilden eine perspektivisch wirkungsvolle Folge, noch durch eine hinter der Treppe liegende Nische künstlich erweitert (Fig. 22). Der Säulenhof hat Arkaden in zwei Etagen, über den Archivolten noch eine Wandquaderung in konzentrischem Fugenschnitt. Die Hofhallen schliessen oben mit einer Balustrade und Terrasse und die Seitenflügel treten zur Erweiterung des Hofes zurück. Die Façade in einem mächtigen Barockstile gehalten, in Fig. 23 dargestellt, zeigt im Erdgeschosse rustizirte dorische Pilaster und ebenfalls rustizirte Fenstersturze. Das obere Geschoss hat derbe, nur im oberen Theile kannelürte Pilaster und Fenster mit geraden Giebeln bekrönt. Das Hauptgesims zeigt wieder die hohen Konsolen, wie öfter auch bei Alessi. Die Façade setzt sich im Erdgeschosse nach beiden Seiten durch drei Arkadenaxen fort, welche die Architektur des inneren Hofes wiederholen (Qu. wie oben).

In Bologna findet die Spätrenaissance durch Pellegrino Tibaldi (1522 — 1592) und seinen Sohn Domenico Eingang. Dahin gehören: der Chor von S. Pietro; die jetzige Universität; der Hof des erzbischöflichen Palastes; dann Pal. Magnani, vorzüglich grossartig im Verhältniss zum kleinen Raum.

In Mailand baut Tibaldi die moderne Façade des Doms, von der später nur die Thüren und die nächsten Fenster beibehalten sind.

Später geht Tibaldi bereits zum Barockstil über; schon der erwähnte Hof des erzbischöflichen Palastes in Bologna zeigt eine folgerichtige Anwendung der Rustika, als dies beim Hofe Ammanati's im Pal. Pitti der

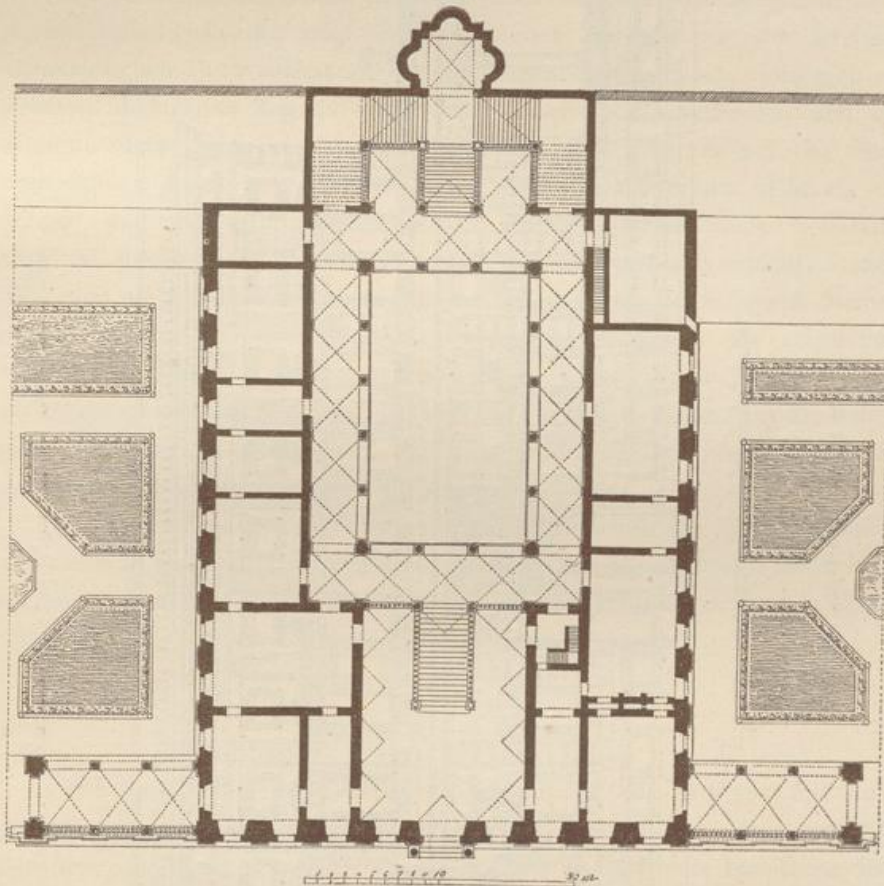


Fig. 22. Pal. Tursi-Doria. Genua. Grundriss (n. Gauthier).

Fall ist; die Gliederungen Tibaldi's sind nicht klassisch, aber sehr wirksam in barocker Umbildung gegeben. Die Rundkirche S. Sebastiano in Bologna, um 1576, zeigt die Formgebung des Barockstils.

Der Florentiner Bernardo Buontalenti (1536—1608) zeigt in seinen Bauten ebenfalls die Fortentwicklung des Stils. Sein grossherzoglicher Palast in Siena ist noch nüchtern. Die Façadenhalle des Spitals S. Maria nuova in Florenz besser, von grossartig leichtem Charakter. Sein Pal. Riccardi in Florenz (Via del Servi) vom Jahre 1565 gehört ganz der Spätrenaissance an.

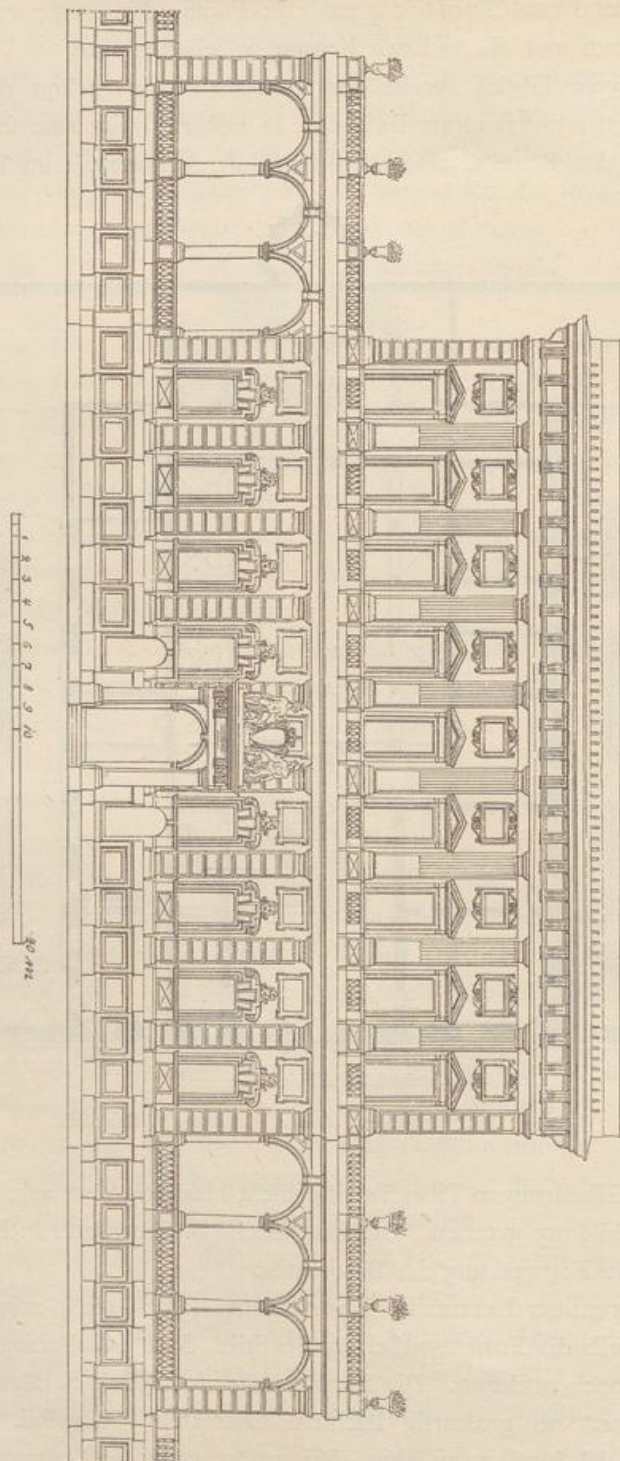


Fig. 23. Pal. Tursi-Doria. Ansicht.

Am Unterbau des Pal. non finito in Florenz, um 1592, geht Buontalenti zum Barockstil über, aber mit einem eigenen plastischen Ernst. Der in perspektivischer Hinsicht trefflich beabsichtigte Säulenhof des Palastes wurde aber vom Maler Luigi Cigoli (1559—1613) im Geiste Vasari's im Sinne einer gemässigten Spätrenaissance begonnen.

Die im vorigen Abschnitt geschilderte, kurze Zeit umfassende, italienische Architekturentwicklung zeigt ein Fortschreiten des Stils von der strengen vitruvianischen Hochrenaissance bis zum beginnenden Barock. Obgleich ein gewisser allgemeiner Zug die Architektur dieser Epoche verbindet, und das Zusammenfassen der entstehenden Bauwerke unter den Begriff der Spätrenaissance einigermaßen rechtfertigt, so ist doch andererseits nicht zu verkennen, dass dem individuellen Schaffen der Meister ein breiter Spielraum verbleibt, dass hier fast gegensätzliche Unterschiede eng neben einander stehen. Wie weit stehen die Klassizisten Ligorio, Vignola und Palladio von Michelangelo ab und wie gross sind die Unterschiede zwischen den römischen, vicentinischen und genuesischen Palästen! — Das Schematisiren des Stoffs bleibt immer nur ein Nothbehelf, allerdings ein unerlässlicher, um die Uebersicht desselben zu ermöglichen, der die Sprödigkeit und Abgeschlossenheit der Einzelercheinung hindernd entgegentritt.

Gross bleibt dieser erste Abschnitt der italienischen Spätrenaissance, nicht nur an sich, durch den Werth des Geleisteten; sondern noch mehr durch die sofort in allen Ländern Europa's hervortretende lange andauernde Folgewirkung, die sogar bis heute noch nicht abgeschlossen ist.

b) Skulptur.

Die Epoche der Spätrenaissance beginnt in der Skulptur mit noch grösserem Rechte als in der Baukunst, mit dem grossen Michelangelo Buonarroti (1474—1563). Er selbst hat sich als Bildhauer bezeichnet und nannte die Skulptur, im Vergleich zur Malerei, die erste Kunst; auch die Baukunst wollte er nicht als sein eigentliches Fach gelten lassen. Mit welchem Ernste sich Michelangelo der Bildhauerei widmete, das beweist schon sein zwölfjähriges Studium der Anatomie; aber dafür erscheint er denn auch als ein freier Herrscher im Gebiete seiner Kunst. Sein Genius hat aller Folgezeit die Gesetze gegeben und hat selbst die unerreichten Beispiele geliefert; er ist der erste und zugleich der grösste Bildhauer der modernen Kunst.

Gleich eine seiner ersten Arbeiten, in seinem siebzehnten Jahre verfertigt, ein Relief «Herkules im Kampf mit den Centauren», jetzt im Pal. Bu-

narroti in Florenz, lässt seine zukünftige Grösse ahnen. Wenn auch in naher Anlehnung an die überreichen, spätrömischen Reliefs gedacht, enthält es doch Körpermotive, welche den bedeutendsten Ausdruck mit der schönsten Form verbinden. Das Flachrelief einer nährenden Madonna daselbst gehört ebenfalls zu seinen frühesten Arbeiten.

Bis zum Jahre 1492 bleibt Michelangelo im Hause der Mediceer, und im Jahre 1494 geht er nach Bologna und Venedig. Den Aufenthalt in Bologna bezeichnet der knieende Engel in Marmor, an der Arca di S. Domenico und die Statuette des heil. Petronius ebenda. Das Köpfchen des Engels ist von holder Liebenswürdigkeit, wenn auch die schwere Gewandung und die übertrieben grossen Haarlocken noch auf Rechnung des Anfängers kommen. Nach Florenz zurückgekehrt, arbeitet Michelangelo um 1495 die Statue des Cupido in Marmor, jetzt im Kensington-Museum; dieses Werk kommt nach Rom und wird zur Gelegenheit, dass Michelangelo selbst dahin geht. In dieser Zeit entsteht die Bacchusstatue für Jacopo Galli, der auch der Besteller des Cupido war. Diese Bacchusstatue, jetzt in den Uffizien, ist mit der Absicht auf vollkommene Durchbildung eines nackten Körpers gearbeitet, alles andere tritt dagegen zurück und an die Antike darf man bei dieser Auffassung gar nicht denken. Es ist ein trunkener Jüngling mit der fleissigsten Naturbeobachtung dargestellt. Mit diesem Werke fand Michelangelo seinen eigenen Weg, der ihn unablässig zur Verwirklichung rein künstlerischer Probleme führte und die Verfolgung traditioneller Ziele oder tendenziöser Absichten fast ganz ausschloss. Ein zweites bedeutendes Werk dieser Zeit, um 1499—1500, ist die Pietà in St. Peter in Rom. Michelangelo giebt hier zuerst wieder eine wirkliche Gruppe, während seine Vorgänger den Leichnam des Erlösers, in unschöner Weise, auf den Knien der Madonna ruhen lassen.

Michelangelo war damals zwischen 24 und 25 Jahre alt und galt bereits als berühmter Bildhauer. — In seiner reifen Zeit erkannte er es als vornehmste, ja vielleicht einzige Aufgabe seiner Kunst, alle denkbaren und mit den höheren Stilgesetzen zu vereinbarenden Erscheinungen aus sich herauszuschaffen und vorzüglich im Nackten darzustellen, womit er in der Figur des Bacchus schon den Anfang gemacht hatte. Aber er verfährt hierin, wie auch sonst, als der erste der Modernen, er sucht stets nach dem Neuen, macht an keiner durch die Tradition geheiligten Schranke Halt, und erfindet besonders seine allegorischen Gestalten mit kühnster Originalität. Sein enormes anatomisches Wissen befähigt ihn, seinen Statuen die vollkommenste Wirklichkeit zu verleihen; aber damit begnügt er sich nicht, er sucht das Uebermenschliche und legt den Ausdruck desselben nicht bloß in die Köpfe und Geberden, sondern in die partielle Uebertreibung gewisser Körperformen.

Dies Verfahren ist oft als bizarr und absichtlich getadelt worden; aber wenn man auch kindliche Naivität jedenfalls vermissen muss, so entschädigt für diesen Verlust die zum Ausdruck gekommene menschliche Uebermacht. Man hat vor den Werken des Michelangelo die Empfindung, an den geistigen Grenzen der Menschheit nach oben hin zu stehen, sie sind so recht geeignet, das Gefühl für Menschenwürde, den Glauben an titanenhaft ungeheure Kraft des Menschengestes wieder zu erwecken, wenn diese Errungenschaften oft Gefahr laufen gegenüber so vielem Unzulänglichen und Beschränkten in der Kunst verloren zu gehen. Und diese geistige Uebergrösse des Meisters ist es auch, die seine Nachfolger bannt und bezaubert, sie unwiderstehlich in seine Gedankenkreise reisst und zur Nachahmung anfeuert.

Michelangelo geht immer auf das Grossartigste in den Motiven und auch in der Ausführung, welche letztere auf breiter Flächenbehandlung und grossen Kontrasten beruht. Deshalb ist bei ihm kein Raum für das Niedliche und Liebliche, für seelenruhige Eleganz und sinnlichen Reiz. Seine Figuren sind selten fertig, denn seine Ungeduld lässt ihn meist nicht einmal ein grosses Thonmodell machen; seine Gedanken eilen immer der Ausführung im widerspenstigen Stoff voraus und es scheint, dass sogar sein Interesse am Werke erkaltet, wenn er das ihm vorschwebende künstlerische Problem gelöst zu haben glaubt. Durch eine Bestellung hat sich Michelangelo im gewöhnlichen Sinne nicht beeinflussen lassen; er benutzte jede Gelegenheit, um das zu schaffen, was ihm persönlich nahe lag und vielleicht bemerkten die Besteller dies nicht einmal.

Um 1500 kehrt Michelangelo nach Florenz zurück und arbeitet die Kolossalfigur des David, vor dem Pal. vecchio in Florenz bis 1503 aufgestellt. Gefällig in der Erscheinung sind die Figuren des Michelangelo nicht, das beweist auch dieser kolossal gebildete Knabe, der mit Ausnahme des Kopfes die Kindlichkeit ins Kolossale übersetzt. Schon diese Unvereinbarkeit bringt eine zwiespaltige Wirkung hervor; dann liess ihm der schon früher verhauene Marmorblock nicht die nöthige Freiheit. Im Jahre 1501 bestellt Kardinal Franc. Piccolomini 15 Statuen für die Libreria in Siena; ein Jahr später beauftragt die Signoria den Meister mit der Ausführung eines David in Bronze, derselbe wurde nach Frankreich geschickt und ist heute verschollen. Die Madonna mit dem Kinde in Marmor, für die flandrischen Kaufleute aus der Familie Moscron, befindet sich jetzt in der Notre-Dame-Kirche zu Brügge.

Michelangelo hatte dann eine kurze Zeit der Musse, bis er um 1504 vom Papst Julius II. nach Rom berufen und beauftragt wurde, das Grabmal desselben zu machen. Mit diesem grossen Auftrage begann die Qual seines Lebens, er

wurde durch die verschiedensten Umstände gehindert die Arbeit zu vollenden, aber die wirklich fertig gewordenen Stücke sind das Höchste der bildhauerischen Leistungen des Meisters. Er fertigt den Plan — die flüchtige Originalzeichnung des Projekts, vielleicht nicht einmal die definitive, befindet sich in Florenz in der Sammlung der Handzeichnungen — und gleich darauf beginnen die auf Hintertreibung des Auftrags gerichteten Intriguen Bramante's; oder mindestens das allerdings natürliche Bestreben desselben, eine grosse architektonische Aufgabe in den Vordergrund des Interesses zu bringen. Bei Gelegenheit des Suchens nach einem passenden Platze, zur Aufstellung des Grabmals, wird der nach grossen künstlerischen Thaten dürstende Papst auf eine noch kolossalere Idee, der Wiederaufnahme des Neubaus von St. Peter, hingelenkt. Dies grosse Bauunternehmen wurde das erste Hinderniss für Michelangelo's Werk; 1505 wurde er, als unbequemer Mahner, nach Carrara in die Marmorbrüche geschickt und schliesslich mit anderen Arbeiten überhäuft. Nach Rom zurückgekehrt, geräth Michelangelo mit dem Papste in Streit, wird einen Tag nach der Grundsteinlegung von St. Peter aus dem Vatikan verwiesen und flüchtet nach Florenz. Erst später treffen sich die feindlichen Mächte wieder in Bologna, gewissermassen auf neutralem Boden. Aber im Wesentlichen ist Michelangelo unterlegen, er wird in Bologna durch die Arbeit an einer Bronzestatue Julius II. für S. Petronio festgehalten und endlich nach Rom zurückgekehrt, beschäftigt ihn die Gruppe Hercules und Cacus für S. Soderini und die Arbeit am Grabmal bleibt liegen. Um 1508 miethet er ein Haus in Florenz zur Ausführung der Apostelstatuen für den Dom, muss aber auf Befehl des Papstes die Decke der Sistina malen; wenn irgend wo, so ist hier an eine Intrigue Bramante's zu denken. Nach dem Tode Julius II. (1513) schliesst Michelangelo einen neuen Kontrakt mit den Erben des Papstes, den Kardinälen Santi Quattro und Aginense, wegen Ausführung des Grabdenkmals, aber Paul III. hatte Michelangelo zu anderen Arbeiten nöthig, die ihm näher am Herzen lagen. Endlich von den Erben gedrängt und fälschlich wegen Verschleuderung der bereits für die empfangenen Arbeiten gezahlten Gelder angeklagt, geht Michelangelo in halber Verzweiflung um 1517 wieder nach Carrara, um den Marmor für das Grabmal zu beschaffen. Michelangelo musste sich förmlich die Zeit erkämpfen, um das grosse Werk, das ihm selbst so sehr am Herzen lag, nothdürftig zu fördern. Aber erst 30 Jahre später als der 1504 gemachte Entwurf, kam das zu Stande, was man jetzt sieht, das im Verhältniss zur ursprünglichen Idee dürftige Wandgrab in S. Pietro in vincoli. Die oberen Figuren sind von seinen Schülern, unten befinden sich die früher eigenhändig gearbeiteten Figuren des Moses und zu Seiten Rahel und Lea, als Allegorien des beschaulichen und des



FIG. 24. MICHELANGELO. MOSES.



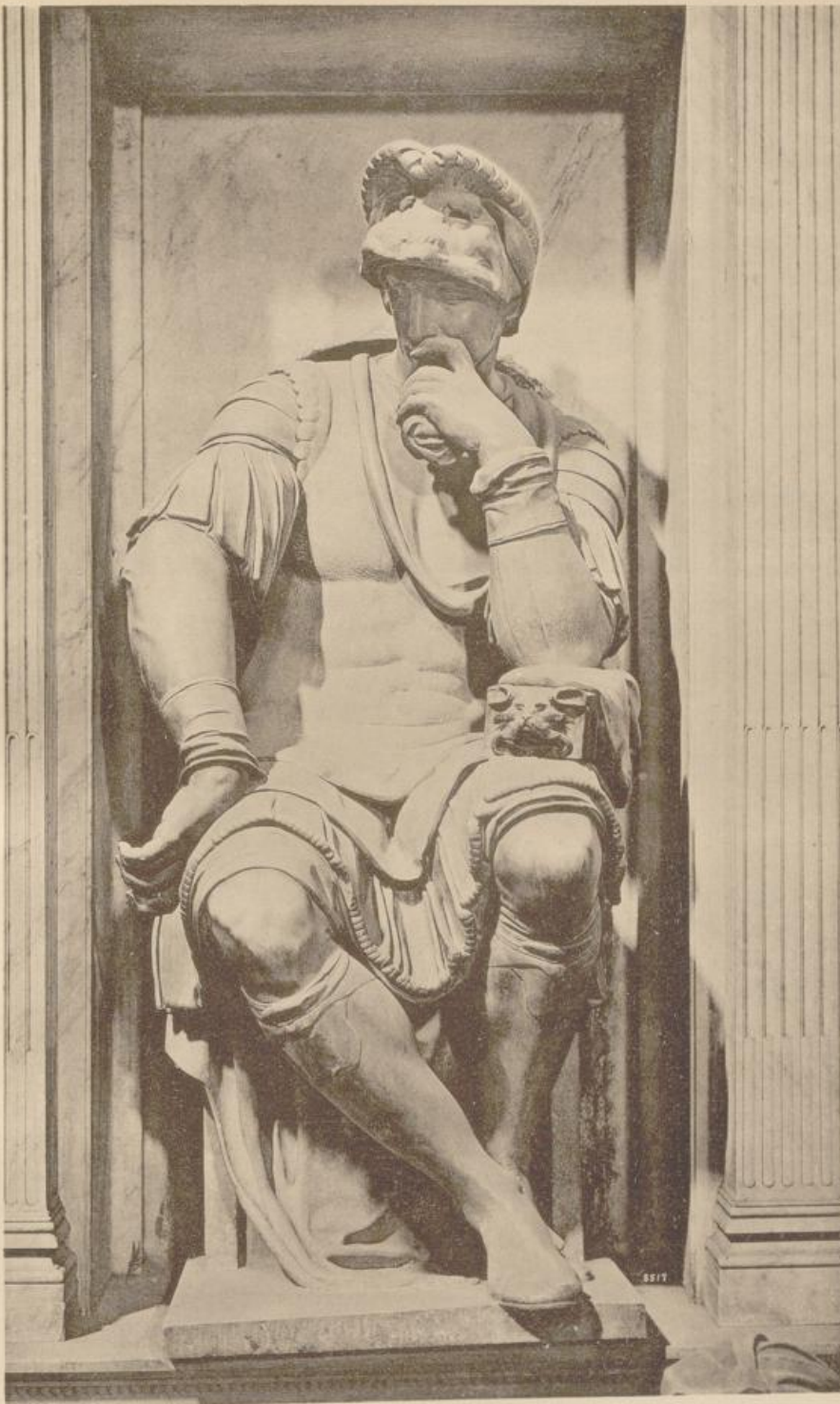


FIG. 25. MICHELANGELO. LORENZO DE' MEDICI.

thätigen Lebens. Der Moses allein wiegt alles übrige auf. Er ist im heiligen Zorne — wie wohl mitunter Michelangelo selbst — im Begriff aufzufahren, vielleicht um die Anbeter des goldenen Kalbes zu strafen. Arme und Hände sind über die Wirklichkeit hinaus mächtig gebildet, auch die am Haupte emporwachsenden Hörner, als Andeutung der hohenpriesterlichen Krone, vermehren den Ausdruck des Dämonischen. Die Behandlung des grandiosen Barts ist wieder ein Motiv, dem die ältere Kunst nichts Aehnliches an die Seite zu stellen hat (Fig. 24). — Die Sklaven, jetzt im Louvre, sollten ebenfalls zum Grabmal Julius' II. gehören; von den vier Statuen in einer Grotte des Boboli-Gartens ist dies weniger sicher. Eine Gruppe, «der Sieg», im grossen Saale des Pal. vecchio ist unvollendet und gehört auch in diesen Kreis.

Im Jahre 1527 ist der Christus im Querschiff von S. Maria sopra Minerva zu Rom gearbeitet. Es ist eins seiner liebenswürdigsten Werke; der Sieger über den Tod ist hier mit tiefem Gefühl dargestellt. Aus derselben Zeit vermuthlich die unvollendete Statue eines Jünglings in den Uffizien; ebenso das runde Relief ebenda, die Madonna mit dem Christuskinde und dem kleinen Johannes darstellend. Etwas später der todte Adonis in den Uffizien.

Die wichtigen Arbeiten in der mediceischen Kapelle zu Florenz sollen etwa um 1529 begonnen sein; aber Michelangelo wurde damals in das politische Drama des Unterganges der letzten grossen italienischen Republik verflochten. Er hält sich 1530 in Florenz versteckt und arbeitet nur heimlich an den Grabdenkmälern der Mediceer. Die Figuren «Tag» und «Nacht» werden 1531 vollendet, die beiden männlichen Figuren begonnen und bis 1534 mit Beihilfe des Montorsoli die Statuen des Giuliano und Lorenzo beendet, dazwischen war Michelangelo auch wieder in Rom. Die Figuren der beiden Mediceer sind in ganz genialer Weise charakterisirt. Der Lorenzo erhält durch die Beschattung des Gesichts mit Helm, Hand und Tuch etwas unvergleichlich Geheimnissvolles (Figur 25), die Statue des Guiliano weniger schlagend; aber beide sind weniger historische Porträtfiguren, als Idealstatuen nach frei gewählten Motiven. Aber weltberühmt sind die unter den Porträtfiguren, auf den Deckeln der Sarkophage, ruhenden Figuren des Tages und der Nacht, der Morgen- und Abenddämmerung, wie man sie so ziemlich willkürlich benannt hat. Es sind Idealfiguren, sogar noch theilweise unvollendet, aber ganz nach dem Herzen des Meisters, der hier seine kühnsten Gedanken über Grenzen und Zweck der Skulptur geben wollte. Sein plastisches Prinzip, der bis aufs Aeusserste durchgeführte Kontrast der korrespondirenden Körpertheile ist hier rücksichtslos gehandhabt (Figur 26 und 27).

Die Madonna des Michelangelo ist durch einen Fehler des Marmors oder durch ein «Verhauen» nicht wie beabsichtigt zu Stande gekommen. Die

angefangene Apostelstatue, im Hofe der Akademie zu Florenz, giebt ein Beispiel der ungeduldigen Art, mit der Michelangelo arbeitete.

Spätere Arbeiten von ihm sind: die Kreuzabnahme in Marmor, jetzt hinter dem Hauptaltar des Doms in Florenz, eine Pietà für sein Grabmal bestimmt, jetzt im Hofe des Pal. Rondanini in Rom, eine angefangene Büste des Brutus in den Uffizien, sein eigenes Bildniss in Bronze im Konservatorenpalast des Kapitols und noch 1560 die Zeichnung zu einem Grabmal des Marchese di Marignano, welche dann durch Leone Leoni in Marmor ausgeführt wird, um im Dom zu Mailand aufgestellt zu werden.

Die Nebenbuhler, Schüler und nächsten Nachahmer des Michelangelo verschwinden schattenhaft in der Glorie des Meisters. Die neue Richtung der Architektur lässt jetzt zwar die Skulptur mehr als früher zur Geltung kommen, man überlässt ihr Nischen und Balustraden zu freiem Belieben, und mehr noch; denn ganze bisher architektonisch behandelte Bautheile, Altäre und Grabmäler werden ihr jetzt oft ausschliesslich zugetheilt. Der Massstab der Figuren wurde der Skulptur allerdings immer noch von der Architektur vorgeschrieben und da diese jetzt auch in den für den menschlichen Gebrauch bestimmten Theilen, Thüren, Balustraden und dergleichen den natürlichen Massstab überschreitet, so muss dies auch die Skulptur thun und ihre Gestalten ins Kolossale steigern. Dagegen wird der kirchliche Typus der biblischen Personen mit grösster Freiheit, rein nach plastischen Rücksichten behandelt und die mythologischen Bildungen keineswegs der Antike nachgeahmt. Ein unbedingtes und schrankenloses Feld für die Erfindung bietet aber nun die Allegorie.

Der Florentiner Baccio Bandinelli (1487—1559) kann als Beispiel der von Michelangelo ausgehenden Macht gelten, welche auch widerstrebende Geister in seine Kreise bannte. Bandinelli war ein Neider und Nebenbuhler Michelangelo's, ahmte ihm aber stets nach, ohne ihn irgend ein Mal zu erreichen. Seine falsche Genialität liess ihn am Aeusserlichen haften und führte ihn bis ins Gewissenlose und Rohe herunter. Sein Bestes sind die Relieffiguren von Aposteln, Propheten etc. an den achtseitigen Chorschranken unter der Kuppel des Doms in Florenz. Die Gruppe des Herkules und Cacus auf der Piazza del Granduca zu Florenz, zeigt ihn so recht im Lichte eines widerwilligen, missverstehenden Nachahmers Michelangelo's. Indem er die mächtigen Formen und die Kontraste der Körpertheile nur äusserlich, ohne alles Liniengefühl und ohne eine Spur dramatischer Idee nachmachte, brachte er ein sehr gleichgültig lassendes Skulpturwerk zu Stande. Die Vorwürfe, die ihm deshalb Cellini macht, sind aus dessen Selbstbiographie bekannt. — Adam und Eva, von Bandinelli um 1551 gearbeitet, im grossen Saale des



FIG. 26. MICHELANGELO. DIE NACHT.

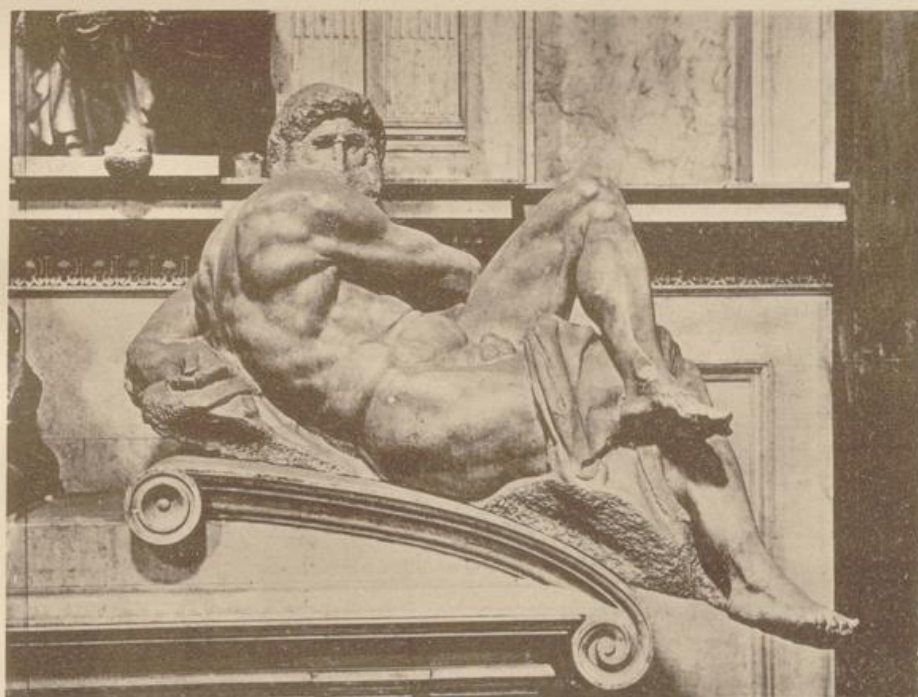


FIG. 27. MICHELANGELO. DER TAG.

Pal. vecchio aufgestellt, sind wenigstens einfache Aktfiguren. Die Porträtfiguren ebenda sind besser in den Köpfen, weniger gut in den Motiven der Bewegung. Dasselbe kann von der Statue des Giovanni Medici auf dem Platze S. Lorenzo gesagt werden. Eine Bacchusstatue im Pal. Pitti ist im Gedanken sehr gering. Die beiden Gruppen des Leichnams Christi mit Johannes in S. Croce, Cap. Baroncelli und mit Nicodemus in der Annunziata sind von schlechter Komposition, der Hauptumriss bildet ein rechtwinkeliges Dreieck mit unterer Hypothense und die Formen sind ganz inhaltslos. Kümmerlich ist der Gottvater im ersten Klosterhof von S. Croce. Etwas besser ist der Petrus im Dom. — Die römischen Arbeiten Bandinelli's, die Nebenfiguren an den Grabmälern Leo's X. und Clemens' VII., im Chor der Minerva zu Rom, sind nur mittelmässig.

Die Schüler und Gehilfen Michelangelo's werden von dem überwältigenden Ruhme des grossen Meisters fast erdrückt und scheinen kaum mehr beachtenswerth. Giov. Angelo Montorsoli (1498—1563) ist einer derselben. Er hatte den Michelangelo schon von dessen früheren Werken an begleitet und nachgeahmt, hatte die Deckenmalereien der Sistina in sich aufgenommen und wurde, von seiner Mitarbeit in der mediceischen Kapelle an, wo er die Figur des heil. Cosmas arbeitete und an den Porträtfiguren half, ein entschiedener Schüler Michelangelo's, wenn er auch früher von Anderen, von Andrea Sansovino und den Lombarden, Einflüsse erfahren hatte. Montorsoli hatte keinen selbstschöpferischen Trieb, er arbeitete ruhig sein Pensum in der einmal als meisterhaft erkannten Weise ab. Nach Genua berufen, wurde er als Bildhauer und Architekt ohngefähr das, was Perin del Vaga als Maler vorstellte. Die Kirche S. Matteo, das Familienheiligthum der Doria, enthält eine grosse Anzahl seiner Skulpturwerke. Die Reminiscenzen an die Sistina machen sich in den Relieffiguren der beiden Kanzeln, in den vier Evangelisten der Chorwände und auch in der Lage des Leichnams, in seiner Pietà im Chor, sehr bemerkbar. Diese und andere Skulpturen, zusammen mit der durch seine Gehilfen ausgeführten Stuckirung der Kuppel und des Chors, geben indess ein Ganzes, wie es selten einem Künstler vergönnt war auszuführen. Eine späte Arbeit Montorsoli's ist der 1561 vollendete Hauptaltar in den Servi zu Bologna. Hier sind die Statuen in den Nischen, der auferstandene Christus mit Maria und Johannes, noch gut; dagegen sind die Statuen an den Seitenthüren und an den Seiten des Altars, sowie sämtliche Skulpturen der Rückseite des Altars öde und gleichgültig.

Raffaele da Montelupo, ein direkter Schüler Michelangelo's, arbeitete nach dem Modell des Meisters 1531 den heil. Damian in der Kapelle der Depositi in Florenz und in Rom, am Grabmale Julius' II. in S. Pietro in

vincoli, 1542—1543 die Statue des Propheten und der Sibylle. Von seinen eigenen Arbeiten ist die Grabstatue des Kardinals Rossi, in der Vorhalle von S. Felicità in Florenz, als tüchtige und einfache Ausführung bemerkenswerth.

Der Lombarde Guglielmo della Porta († 1577) hat zwei unterschiedene Manieren. Die Werke seiner früheren lombardischen Zeit sind besonders zahlreich im Dome zu Genua vertreten und ohne besonderen Werth. Was in seiner späteren Zeit unter dem nahen Einflusse Michelangelo's entstanden, ist besser. So das berühmte Grabmal Paul's III. im Chor von St. Peter in Rom, von dem Fig. 28 eine Anschauung giebt; die sitzende Bronzestatue des Papstes, im freien Stile Michelangelo's ausgeführt, ist lebensvoll und doch heroisch erhöht. Die beiden auf dem Sarkophage lehrenden Frauengestalten, allegorische Darstellungen der Gerechtigkeit und Klugheit, sind nach den Motiven der berühmten Figuren über den Sarkophagen der Mediceischen Kapelle angeordnet und wenn sie diesen höchsten Meisterwerken im plastischen Liniengefühl nicht zu vergleichen sind, so übertreffen sie ihre Vorbilder jedenfalls von der Seite der sinnlichen Schönheit. Zwei ähnliche Statuen, ursprünglich zu demselben Grabmale gehörend, sind bei der Versetzung desselben in den grossen Saal des Pal. Farnese gekommen.

Der Bruder des vorigen Giacomo della Porta hat die Grabdenkmäler der Cap. Aldobrandini in der Minerva in Rom entworfen.

Giovanni dall' Opera, ein Schüler des Bandinelli in Florenz, hatte Antheil an den Reliefs im Dom und fertigte die Altarreliefs in der Cap. Gaddi in S. Maria novella. Von ihm ist gleichfalls die Figur der Baukunst an dem von Vasari komponirten Grabmal Michelangelo's in S. Croce. — Die Figur der Skulptur ist von Cioli, die der Malerei von Lorenzi.

Benvenuto Cellini (1500—1572), Florentiner, aus seiner Selbstbiographie als Kraftmensch, wüthender Nebenbuhler des Bandinelli und grosser Verehrer des Michelangelo bekannt, kommt zur Bildhauerei erst auf einem Umwege. Zu Anfang ist Cellini Goldschmied und als solcher, wie als Dekorator, ist er ganz unvergleichlich. Von seinen Bildhauerwerken im grossen Stil ist nur der bronzene Perseus unter der Loggia de' Lanzi in Florenz von Bedeutung. Die Entstehungsgeschichte dieses Kunstwerks und besonders der von ihm selbst besorgte Guss ist in seiner Lebensgeschichte höchst dramatisch geschildert. Von seinen in Frankreich für König Franz I. unternommenen Arbeiten ist nur wenig erhalten. Der silberne Mars für Fontainebleau ist verschwunden und seine Kolossalfigur des Königs blieb ein unvollendetes Modell. Nur das grosse Bronzerelief der Nymphe von Fontainebleau, jetzt im Louvre, ist vorhanden. Dasselbe ist fein in der Durchführung, aber ohne Freiheit und Leichtigkeit der Komposition, die Körperformen der Nymphe



FIG. 28. DELLA PORTA. GRABMAL PAUL'S III.

sind etwas allgemein und inhaltslos, im Stile der Schule von Fontainebleau. Indess hat dies Bildwerk in Frankreich mit stilbestimmend auf die damalige Bildhauerei gewirkt.

Der erwähnte Perseus ist, wenn auch naturalistisch, doch zugleich energisch gebildet und giebt eine vortreffliche Silhouette, wie Fig. 29 zeigt. Man kann über diesen guten Eigenschaften der Hauptfigur, die wunderliche Verwickeltheit der Medusa unter ihren Füßen vergessen. Die Statuetten der Basis folgen dem schlechten Manierismus der römischen Malerschule.

Die kolossale Erzbüste Cosimo's I. in den Uffizien ist etwas gesucht in Schmuck und Haltung, aber sonst vortrefflich gearbeitet. Interessant ist in Cellini's Selbstbiographie zu lesen, wie er sich der Antike überlegen glaubt; aber diese selbstgefällige Meinung in Parallele gestellt zu den von ihm ausgeführten ungenügenden Restaurationen antiker Werke, wie des Ganymeds in den Uffizien, ist sehr bezeichnend für das hohe Selbstgefühl der Künstler dieser Zeit.

Bartolomeo Ammanati (1511—1592), ein anderer florentinischer Bildhauer, als Baumeister bedeutender, ist anfangs ein Schüler des Jac. Sansovino, geht später ganz in die Nachahmung Michelangelo's auf; aber im falschen Sinne des Bandinelli, nur äusserlich kopirend. Sein grosser Neptun am Brunnen auf Piazza del Granduca in Florenz, ist eine nicht besonders glückliche, schlecht motivirte Aktfigur. Die Tritonen am Postamente bilden eine undeutliche Gruppe. Von den unten herum sitzenden Bronzefiguren sind nur die Satyrn und Pane erträglich, zum Theil nach Motiven von der Decke der Sistina gebildet. Im Querschiff von S. Pietro in Montorio in Rom sind von ihm die Grabmäler zweier Nepoten des Papstes Julius' III., mit den beiden Nischenfiguren der Religion und Gerechtigkeit, im Anschlusse an Michelangelo gebildet. Dasselbe gilt vom Mausoleum der Verwandten Gregor's XIII. im Campo Santo zu Pisa. In Padua ist von ihm ein Gigant, im Hofe des Pal. Aremberg. Das Grabmal des Juristen Mantova Benavides, in den Eremitani zu Padua, verliert sich schon in prahlerische und langweilige Allegorie.

Vincenzo Danti (1530—1567) folgt in seiner Bronzegruppe, die Enthauptung des Täufers vorstellend, über der Südthür des Baptisteriums in Florenz, der römischen Malerschule in Gedanken und Formen. Seine Statue Papst Julius' III. beim Dom zu Perugia hat denselben Zug. Ueberdies verfällt er bereits in die gesuchtesten Allegorien. Seine Marmorgruppe eines Jünglings, der einen an Händen und Füßen gebundenen Alten aufheben und forttragen will, jetzt im Garten Boboli zu Florenz aufgestellt, ist ganz unverständlich. Es soll damit der Sieg der Redlichkeit über den Betrug dargestellt werden.

Die Schule von Venedig, unter dem Einflusse des Jacopo Sansovino, an einem grossen Werke, der figürlichen Ausschmückung der Biblioteca, zusammengehalten, bleibt noch längere Zeit unabhängig von den neuen Einflüssen. Die hier in der Spätzeit des Sansovino und unter seiner Theilnahme ausgeführten Figuren befinden sich hauptsächlich an der Schmalseite gegen die Riva und am ersten Drittel der Seite gegen die Piazzetta. Als ausführende Bildhauer werden Tommaso Lombardo, Girolamo Lombardi, Danese Cataneo und Alessandro Vittoria ausdrücklich genannt.

Der bedeutendste Schüler des Jac. Sansovino ist Girolamo Campagna und zeichnet sich durch eine naive Liebenswürdigkeit aus. In S. Giuliano zu Venedig ist von ihm ein Hochrelief, der Leichnam Christi mit zwei Engeln, von schöner, wenn auch nicht hoher Bildung. Die bronzene Hochaltargruppe in S. Giorgio maggiore zeigt eine würdige Bildung der Köpfe. Die Erfindung ist nicht besonders geistvoll, indem die vier Evangelisten eine Weltkugel tragen, auf welcher der Salvator mundi steht, aber dieser ist einfach und ganz grossartig und die Evangelisten von lebendiger Behandlung. Campagna's Einzelstatuen haben etwas von dem seelischen Ausdruck und dem Lebensgefühl der gleichzeitigen venetianischen Malerschule, und theilen auch den hier herrschenden Mangel an Liniengefühl. Die Bronzestatue des heiligen Marcus und des heiligen Franciscus, welche nach dem gekreuzigten Christus emporschauen, auf dem Hochaltar der Redentore, sind in diesem Sinne vortrefflich, zumal der Marcus mit seiner schmerzlichen Begeisterung. Der Crucifixus ist gut gebildet, aber nicht edel in der Andeutung des bereits eingetretenen Todes. In S. Tommaso neben dem Hochaltar, die Statuen des heiligen Petrus und Thomas mit würdigem Ausdruck. In S. Maria de' Miracoli, vor der Balustrade des Chors, die Statuen von S. Franciscus und S. Clara. Die Madonnenstatuen Campagna's erinnern zu sehr an Paolo Veronese's Auffassung und erreichen deshalb kein hohes Ideal. Diejenige in S. Salvatore ist besser, als eine andere, in S. Giorgio maggiore.

Danese Cattaneo scheint ausser Jac. Sansovino noch andere Florentiner gekannt zu haben, wenigstens haben die Statuen am Dogengrab Loredan (1572) bei äusserlicher Süssigkeit, zugleich die Affektation der Arbeiten eines Ammanati. — Die Porträtstatue des Grabmals ist besser und früher von Campagna. — Auch die Statuen des Danese am ersten Altar rechts in S. Anastasia zu Verona sind besser.

Campagna's und Danese's Antheil an den Reliefs der Antoniuskapelle im Santo zu Padua ist erwähnenswerth. Es scheint, dass der Zusammenhang des am Anfange des 16. Jahrhunderts begonnenen Werkes einen allzuschroffen Stilwechsel verhindert habe. Campagna zeigt sich hier, in der Erweckung

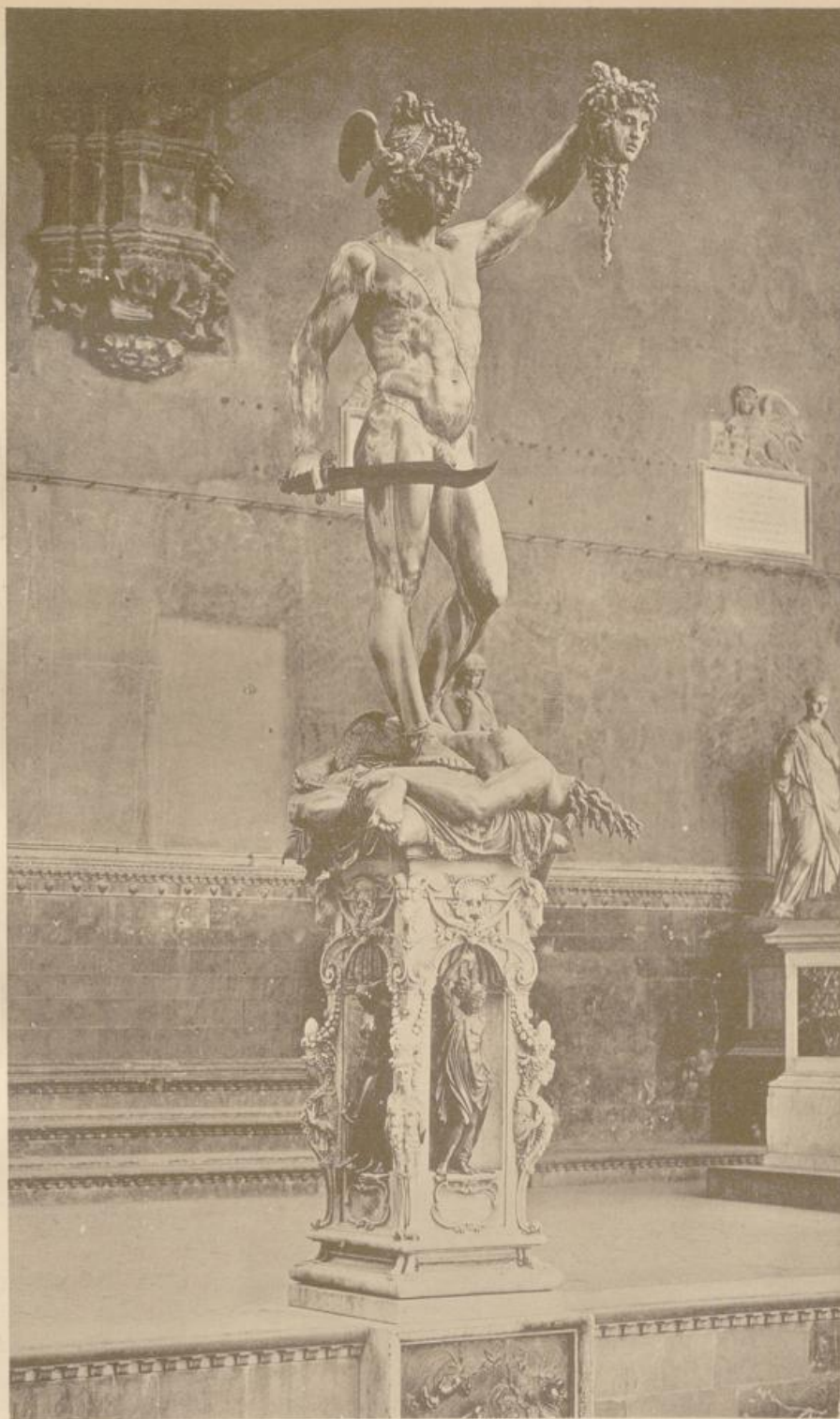


FIG. 29. CELLINI. PERSEUS.



des todtten Jünglings, auf der Höhe Sansovino's. Auch Danese Cattaneo, wenn das ihm zugeschriebene achte Relief wirklich von ihm herrührt, ist hier besser als irgendwo anders.

Alessandro Vittoria († 1605) hat eine grosse Anzahl von meist schnell fertigen und seelenlosen Werken hinterlassen. Sein eigenes Grabmal in S. Zaccaria giebt indess eine vortreffliche Büste zwischen den Allegorien der Scultura und Architettura, im Giebel darüber eine Ruhmesgöttin und ist wohl sein Bestes. Auch die Statue des Propheten über der Hauptthür derselben Kirche ist schön und würdig. Seine Statue des heiligen Sebastian in S. Salvatore ist in der Bewegung gut, aber ohne höhere Weihe: das Pendant, der heilige Rochus ist geringer. Der heilige Hieronymus in den Frari ist sorgfältig in der Anatomie. Auch S. Catharina und Daniel auf dem Löwen, in S. Giulian, sind energisch in der Bildung. Geringer und manierirt sind seine Arbeiten im Dogenpalaste, Salla dell' Anticollegio, nämlich die Thürgiebel und Karyatiden an der Thür der Biblioteca. In S. Giovanni e Paolo Mehreres von ihm, in der Abbazia zwei grosse Apostelfiguren u. a.

Franc. Terilli, der Nachahmer des Vittoria, hat die Statuetten des Christus und Johannes über den beiden Weihbecken im Redentore mit Fleiss gearbeitet.

Tiziano Aspetti († 1607) steht wieder eine grosse Stufe niedriger und nähert sich den schlimmsten Manieren der florentinischen Schule. Seine Bronzestatuen des Moses und Paulus, an der Façade von S. Francesco della Vigna, die beiden Engel an dem Altar der ersten Kapelle links in derselben Kirche, sind schlechte Arbeiten. Nicht besser ist ein kolossaler Atlant oder Cyclop in der Biblioteca. Die Atlanten des Kamins in der Sala dell' Anticollegio sind etwas besser. Im Santo zu Padua sind noch eine grosse Menge seiner Arbeiten, das erwähnenswertheste davon ist der Christus auf dem Weihbecken.

Der Ausgang der venetianischen Schule wird durch Giulio dal Moro repräsentirt. Die Skulpturen der einen Thür in der Sala delle quattro porte im Dogenpalast und die drei Altarstatuen in S. Stefano sind noch leidlich gerathen. Die grossen Statuen des heiligen Laurentius und Hieronymus am Grabmal Priuli in S. Salvatore sind sehr manierirt, ebenso die mehrfach vorkommenden Statuen des Auferstandenen, wovon eine in derselben Kirche.

Prospero Clementi, der hauptsächlich in seiner Vaterstadt Reggio um die Mitte des Jahrhunderts thätig war, gehört zu den Nachahmern Michelangelo's. Sein Hauptwerk ist das Grabmal des Bischofs Ugo Rangoni im Dom zu Reggio. Die sitzende Statue, die beiden Putten am Sarkophag und die zwei kleineren Reliefs der Tugenden am Untersatz verrathen schon das

Pathos, das die Schüler dem Michelangelo nachahmten. Am Pal. Ducale zu Modena, beim Portal, die Statuen des Lepidus und Hercules; letztere mit ungeschlachter Muskulatur. In der Crypta des Doms zu Parma ein Grabmal vom Jahre 1542 mit zwei sitzenden Tugenden. In S. Domenico zu Bologna, die Statue des heiligen Kriegers Proculus von ihm einfach und tüchtig gebildet.

Das Beste der Schule sind ihre zahlreichen Porträtbüsten, mit grossartig freier Auffassung, wie die tizianischen Bildnisse. Mit dem 17. Jahrhundert tritt in der venetianischen Skulptur dieselbe Erschlaffung ein, wie ebendasselbst in der Malerei. Bis zum Eindringen des Bernini'schen Stils wird wenig Beachtenswerthes mehr geschaffen und auch diese Zeit hat wenig Gutes in Venedig hinterlassen.

In der neapolitanischen Schule ist das Beste, wie bei den Venetianern, die Büsten und Statuen der Grabmäler, von denen ein reicher Schatz vorhanden ist. Krieger und Staatsmänner in historisch echter Wiedergabe, wie dies der naturalistischen Schule besser als das Ideale erreichbar war.

Giovanni da Nola, der einheimischen Schule angehörend, bildet mit seinen späteren Arbeiten bereits den Uebergang zum Barock. In einem etwas flachen Naturalismus befangen, haben seine Arbeiten einen mehr dekorativen Werth. Die runde Kapelle der Caraccioli di Vico in S. Giov. a Carbonara zu Neapel mit ihren zahlreichen Statuen und Reliefs ist ein Denkmal der ganzen Schule. Von Giov. da Nola sind viele Grabmäler und ein gutes Relief der Grablegung in S. Maria delle Grazie. An den Grabmälern macht sich bereits eine gelehrte Allegorik breit. In Fig. 30 ist einer seiner reich komponirten Altäre aus S. Domenico maggiore dargestellt.

Girolamo Santa Croce, der Zeitgenosse und Nebenbuhler des Giov. da Nola in Neapel, ist im Stil von ihm kaum zu unterscheiden.

c) Malerei.

Wahrhaft entschieden epochemachend in der Malerei überhaupt, in dieser den Stil der Spätrenaissance begründend und denselben gleichzeitig durch den ganzen Verlauf der Epoche beherrschend, wirken die beiden grossen Meister Michelangelo und Correggio. Obgleich diese beiden Männer im Grunde genommen scharfe Gegensätze sind, so begründen sie doch gemeinschaftlich die grosse dekorative Gewölbmalerei der folgenden Jahrhunderte. Michelangelo geht achtlos an der reizenden Schönheit der Menschengestalt vorüber und bringt das Gewaltige, das geistig Dämonische in der Malerei, wie in seinen Skulpturen zur Erscheinung; dagegen ist Correggio der Maler der



FIG. 30. GIOV. DA NOLA. ALTAR.



himmlischen Anmuth, der wogenden und lächelnden Grazie. Michelangelo ist, technisch genommen, kaum zu den Malern zu rechnen und will es auch gar nicht sein; während Correggio ein neues blühendes Kolorit erfindet und der Meister der durchsichtigen Schatten, magischen Reflexe und der silbernen Lichter wird. Das was beide Meister gemeinschaftlich haben, ist das Beiseitelassen des kirchlich Traditionellen, die reine unbeirrte Absicht auf die künstlerische Wirkung und vor Allem das grossartig Dekorative ihrer monumentalen Malereien, welches dem durch die architektonischen Raumbildungen geschaffenen Bedürfnisse in durchaus mustergültiger Weise begegnete.

Michelangelo Buonarroti (1474—1564) betrachtete sich selbst nicht als Maler, denn obgleich sein erster Lehrer in Florenz der Maler Domenico Ghirlandajo war, so leitete ihn sein Studium im Garten der Mediceer doch schon sehr früh auf die Ausübung der Skulptur. Eine Zeit vor seiner Berufung nach Rom durch Papst Julius II. schwankt Michelangelo zwischen Malerei und Skulptur, er malt eine Madonna, jetzt in der Gallerie der Uffizien in Florenz und im Jahre 1505, also am Beginn seiner künstlerischen Reife, unternimmt er im Wettstreit mit Lionardo den grossen Karton, die Kampfszenen aus der Schlacht bei Anghiari darstellend. Leider ist dies, sein erstes grosses malerisches Werk, bis auf dürftige Nachbildungen verloren gegangen. Baccio Bandinelli hat den Karton aus Neid zerschnitten.

In der Zeit seiner besten Schaffenskraft, etwa 1508—1511, wurde ihm, wie man sagt, durch die Intriguen Bramante's die Bemalung der Gewölbe der sixtinischen Kapelle im Vatikan aufgedrungen. Michelangelo wehrte sich gegen diesen Auftrag, der ihn von seinem grossen Gedanken, dem Grabmale für Julius II. abzog und weil er im handwerklichen der Malerei ohne jede Schulung war; aber schliesslich erwies sich dieser Kunstzweig doch sehr bequem für ihn, um die Welt von Ideen, die sein Inneres bewegte, rascher und vollständiger als es in der Skulptur möglich gewesen wäre, zum Ausdrucke zu bringen. In den Gewölbmalerien der Sistina zeigt sich Michelangelo zum ersten Male in seiner ganzen unabhängigen, das hergebrachte Kirchliche, wie überhaupt die Gefühlsweise anderer Menschen ganz unbeachtet lassenden Künstlergrösse. Er bildet seine Gestalten mit hoher physischer Gewalt, geistig dämonisch, als Geschöpfe einer neuen Welt. Das Charakteristische beschränkt sich bei ihm nicht auf Einzelnes, sondern erstreckt sich auf die ganze Gattung. An dem Reiz der Menschengestalt ist ihm nichts gelegen, nur an dem Ausdrucke der Fähigkeit zu den höchsten Lebensäusserungen. Von dem Anmuthigen, Idyllischen, von dem mühelos Reizenden ist bei ihm keine Spur. Er wird in den Einzelbildungen sogar

willkürlich und unnatürlich, um sein Ideal, den höchsten Ausdruck des machtvollen, übermenschlichen Daseins zu erreichen.

Die Gewölbmalereien der Sistina werden im Ganzen, wie im Einzelnen, stets ein unerreichtes Muster bleiben. Man vergleiche das Uebersichtsblatt in Fig. 31. Bereits die Abstufung und Gliederung des Inhalts, es sind Szenen aus dem alten Testamente, ist eine denkwürdige Leistung. Die Geschichten, welche einen bestimmt abgegrenzten Raum verlangen, setzte er in die mittleren Felder des Gewölbspiegels. Die Einzelfiguren, Propheten und Sibyllen erhielten ihren Platz an den abwärts schwingenden Vouten. Die Gruppen der Vorfahren Christi kamen in die Gewölbe der Stichkappen über den Fenstern oder in die Lünetten, soweit dieselben von den Fenstern frei blieben. Auch die Funktion des Gewölbes, die latenten Kräfte der architektonischen Deckenbildung, kommen zum Ausdruck in den Kinderfiguren, welche die Throne der Einzelfiguren oder Inschrifttafeln stützen. An der Stelle, wo die Vouten mit dem Gewölbspiegel zusammenstossen, an den Punkten, wo nach ästhetischer Rechnung nichts mehr zu tragen ist, sitzen auf Postamenten nackte männliche Figuren in freier und leichtester Stellung. Auch die Abstufung in der Farbe ist mit Meisterschaft durchgeführt. Die Figuren der Gewölbkappen über den Fenstern sind in Bronzefarbe, die Kinderfiguren an den Thronen der Sibyllen und Propheten in Steinfarbe, die Relieftafeln zwischen den Figuren an der Voute den Mittelbildern zunächst wieder in Bronzefarbe, die übrigen figürlichen Darstellungen in Naturfarbe gehalten. Durch diesen Aufbau in Farbe und Form ergibt sich ein festes architektonisches Gerüst, wie es keine spätere Gewölbbemalung wieder erreicht hat.

Die Geschichten der Genesis in den Feldern des Gewölbspiegels sind ganz neue Motive. Die Schöpfung wird hier als eine Bewegung dargestellt. Die Belebung Adams ist das grösste Beispiel im Bereiche der Kunst, für das Anschaulichmachen eines übersinnlichen Vorgangs. Der Gedanke, dass Gottvater, von einer Heerschaar göttlicher Einzelkräfte umschwebt, den Funken des Lebens aus seinem Zeigefinger in den Zeigefinger Adam's hinüberströmen lässt, ist ganz unvergleichlich genial. Die Propheten und Sibyllen sind übermenschliche Gestalten, welche in dieser Höhe des Ausdrucks nicht wieder erreicht sind.

Etwa zwei Jahrzehnte später, um 1529, versuchte sich Michelangelo wieder an einem Tafelbilde und malte eine Leda in Tempera für den Herzog von Ferrara, sie wurde aber nach Frankreich an Franz I. geschickt.

Erst 1534—1541, unter Papst Paul III., malte Michelangelo an der Hinterwand der Cap. Sistina das jüngste Gericht, ebenso wie die Deckenbilder in



Fig. 37. Uebersicht der Decke aus der Sistina.

Fresko. Aber in diesem Falle rächte sich die Verachtung der kirchlichen Tradition. Keine Glorie, keine bevorzugte Bildung scheidet die Seligen und die Verdammten. Der Weltenrichter, Christus selbst, ist mit den Mitteln Michelangelo's nicht darstellbar; es fehlt der Nimbus, die Architektonik der umgebenden Figurenkreise, welche mit ihrer stillen Anbetung das Höchste im Mittelpunkte ihrer Kreise suchen lassen. Doch als Studium des Nackten, als erschöpfende Wiedergabe aller Möglichkeiten der Bewegung, Stellung, Verkürzung und Gruppierung der menschlichen Gestalt im Zustande des Schwebens ist das Werk ein Vorbild alles malerischen Könnens. Poetische Gedanken sind deshalb nicht ausgeschlossen und über das rein plastische Denken vergessen. Das Emporschweben und Lebendigwerden der Seligen ist ergreifend dargestellt, ebenso das Abwärtsstürzen der von bösen Geistern gedrängten Verdammten. Einzelmotive von tiefster Empfindung kann man in Menge auffinden (vergl. Fig. 32).

Die zwei grossen späteren Wandfresken Michelangelo's in der Cap. Paolina in Rom, in den Jahren 1549—1550 ausgeführt, die Kreuzigung Petri und die Bekehrung Pauli darstellend, sind durch einen Brand entstellt; doch enthält das letztere Bild in dem erscheinenden Christus und dem gestürzten Paulus zwei der vortrefflichsten Motive.

Nur eines der Staffeleibilder des Michelangelo ist erhalten, das schon erwähnte frühe Rundbild der heiligen Familie, jetzt in der Tribuna der Uffizien, aber es ist wenig befriedigend. In der Brera zu Mailand befindet sich die Tuschzeichnung des sogenannten Götterschiessens «il bersaglio de' Dei», dieselbe war in Rafael's Besitze und wurde von einem seiner Schüler im Spiegelbilde in Fresko ausgeführt, jetzt im Pal. Borghese zu Rom.

Michelangelo liess von seinen Schülern unter seiner Aufsicht Bilder malen; so die Erweckung des Lazarus von Sebastiano del Piombo, jetzt in London; dann ein auf die Mauer gemaltes Oelbild, die Geisselung Christi in S. Pietro in montorio in Rom. Die Kreuzabnahme des Daniele da Volterra in Trinità de Monti zu Rom wird wohl sicher zu diesen Bildern gehören.

Obgleich Michelangelo in der Malerei keinen direkten Schüler hatte, so ist seine Wirkung auf Zeitgenossen und Nachfolger doch von zwingender Gewalt. Das durch ihn einmal Erreichte konnte nicht wieder aufgegeben werden, wenn auch die Kraft seiner Nachfolger meist nicht ausreichte, um die durch seine Genialität ins Masslose gesteigerten Ansprüche zu erfüllen. Die Verachtung des Traditionellen und das Genügen an eigener persönlicher Kraft konnte den minderbegabten Nachfolgern nicht gelingen.

Der zweite grosse Begründer der Malerei der Spätrenaissance, Antonio Allegri da Correggio (1494—1534), ist der Schüler des Franc. Mantegna

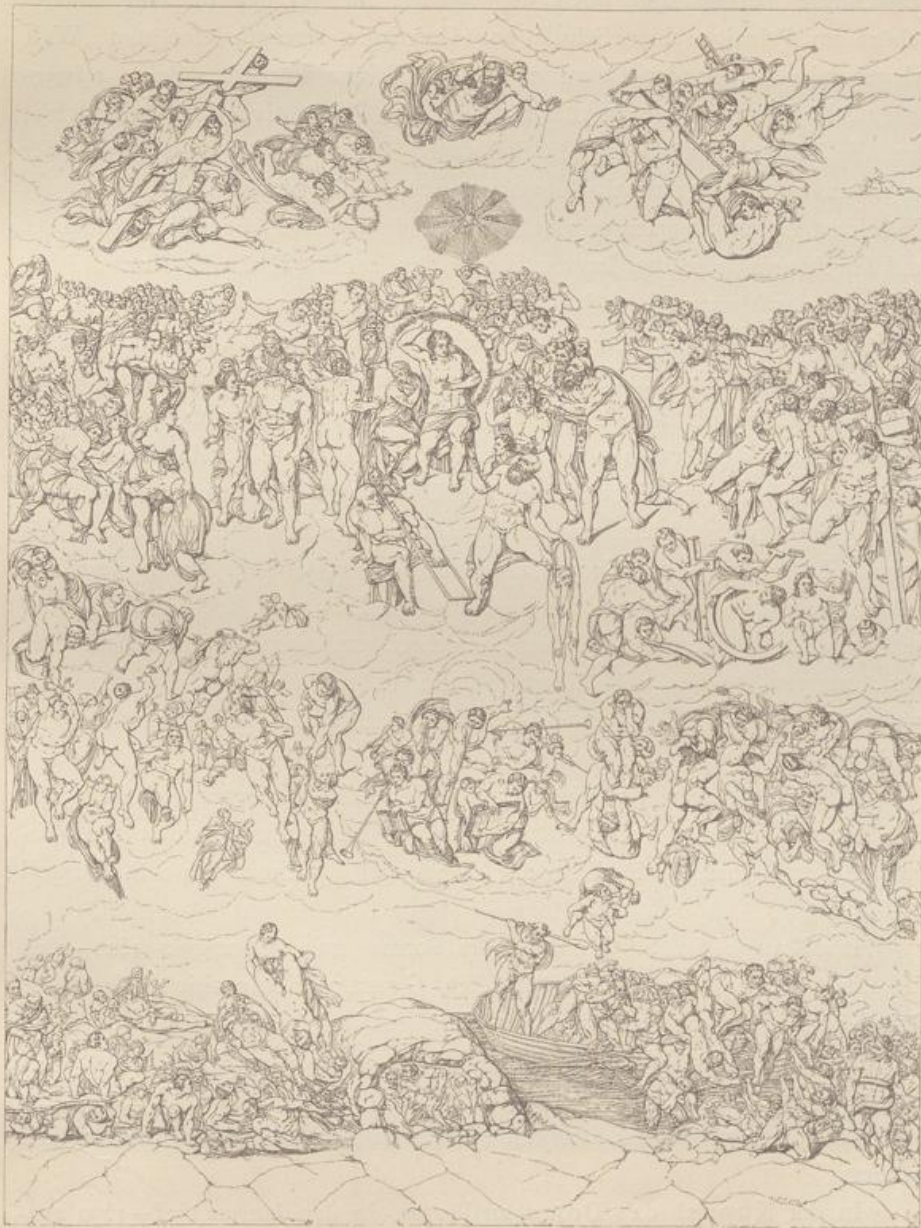


Fig. 32. Das jüngste Gericht. Wandbild in der Sistina.

und des Bianchi Ferrara. Das eigentliche Wesen seines Stils bleibt länger als fünfzig Jahre ohne Nachfolge; aber von den Caracci's ab wird er das bewunderte Vorbild und noch die eigenste Malerei des 18. Jahrhunderts gehört im Prinzip seiner Schule an. Correggio erschafft eine neue Welt schwebender, wogender Gestalten mit göttlichem Lächeln. Seine ausserordentliche Kunst in der Verkürzung und der Perspektive der Körper giebt ihm die Fähigkeit, die kühnsten Stellungen leicht und überzeugend wieder zu geben. Schon mit zwanzig Jahren war er im Vollbesitz seines Könnens. Im Kolorit ist Correggio ganz originell, er hat hierin keinen eigentlichen Meister und durchläuft in seinem kurzen Leben den ganzen Kreis der Kunst. Man muss vor der Menge seiner Schöpfungen erstaunen, umsomehr als er allein arbeitete, nicht von einer Schaar geschickter Schüler unterstützt. Seine Palette hat die silbernen Lichter, die durchsichtigen Schatten und magischen Reflexe, er ist ein Meister im Helldunkel und gewinnt daraus eine ganz neue Farbenharmonie und überraschende Wirkung. Wie Michelangelo, lässt auch Correggio das kirchlich Traditionelle bei Seite, aber sein Streben geht nicht auf das Gewaltige, sondern auf sinnliche Anmuth; und in dieser Besonderheit kommt ihm ebenfalls der Vorzug zu, dämonisch zu wirken. Das Neue seines Stils besteht in der Beweglichkeit seiner Gestalten und noch mehr in der meisterhaften Wiedergabe der Untenansichten und der hierdurch bedingten Verkürzungen. Seine mit diesen Mitteln in realistischer Auffassung gemalten Glorien sind die ersten ihrer Art und finden später eine endlose Nachfolge.

Alle diese besonderen Eigenschaften des Meisters äussern sich in seinen Fresken und speciell in seinen Kuppelbildern. Hierin hat er nur einen Vorgänger, den Melozzo da Forlì, in der Halbkuppel des Chors von S. S. Apostoli in Rom.

Die Kuppel in S. Giovanni in Parma malte Correggio 1520—1524 in einer den ganzen Raum füllenden Gesamt-Komposition als erstes Beispiel einer solchen Anordnung. Christus mit einer Glorie, umgeben von den Aposteln in Wolken, als eine Vision des Johannes (Fig. 33 giebt die Apostelgruppe). Die Idee der vollständig durchgeführten Untenansicht fand sofort den grössten Beifall und wurde als höchste Leistung der Malerei gefeiert.

In der Kuppel des Doms zu Parma, in den Jahren 1526—1530 ausgeführt, gab Correggio die Himmelfahrt der Maria. Besonders in der Komposition der Mittelgruppe dieser zweiten Kuppel, in der im Fluge emporgetragenen Madonna, sowie in den von überwältigend leidenschaftlicher Bewegung durchflutheten Engelchören, kommen die Stileigenheiten des Meisters, seine

mit überzeugender Wahrheit gezeichneten Verkürzungen und die farbenprächtige Holdseligkeit seiner lächelnden Köpfe in packender Weise zum Ausdruck.

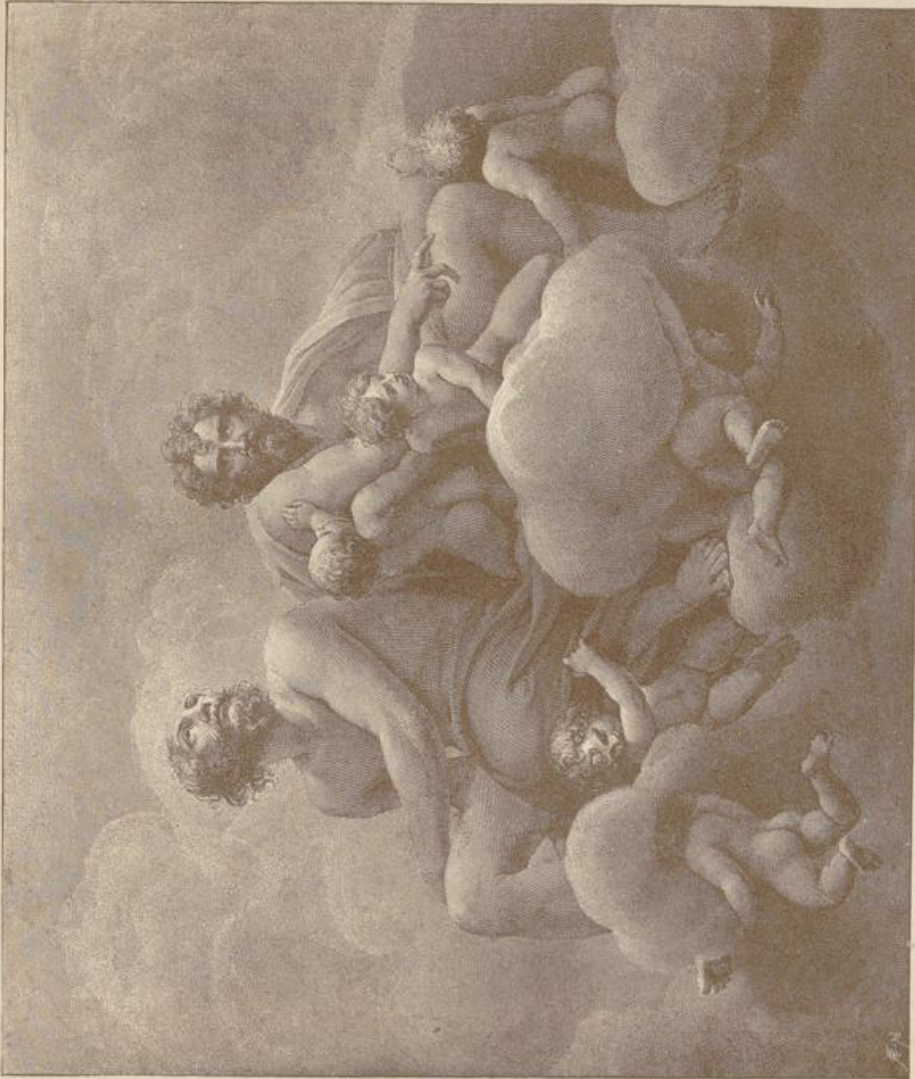


Fig. 33. Correggio-Apostelgruppe aus der Kuppel in S. Giovanni.

Seine bekannten Deckenfresken, in einem Gemache des früheren Nonnenklosters S. Paola in Parma, sind besonders viel nachgeahmt. Das Gewölbe ist als eine Weinlaube aufgefasst und in runden Durchblicken sieht man die berühmten Putten. Vor diesem Reichthum und jugendlichem Leben

vergisst man gern die berechtigte architektonische Kritik. Noch befindet sich in der Annunziata der Rest einer Freskolinette, die Verkündigung darstellend, welche ebenfalls auf die Späteren von Einfluss geworden ist. Correggio's meisterhaft gemalter, vom Adler emporgetragener Ganymed, befindet sich jetzt an der Decke eines Saals der Gallerie von Modena.



Fig. 34. Correggio. Vermählung der heil. Katharina.

Die Staffeleibilder Correggio's kommen als stilbestimmend weniger in Betracht, sie sind über die Gallerien Europas verstreut. Im Louvre sind ein paar vorzügliche Bilder; die Nymphe Antiope und die mystische Vermählung der heiligen Katharina (Fig. 34). Im ersteren Bilde liegt die Nymphe schlafend auf einer blauen Draperie und wird von Jupiter in Gestalt eines Satyr's überrascht. Zu Füßen der Antiope schläft Amor, als Hinter-

grund dient eine reiche Waldlandschaft; besonders ist die Figur der Nymphe von vollendeter Zeichnung, auch im Anatomischen. Auf dem zweiten Bilde sitzt das Christuskind auf den Knien der Madonna und steckt, von ihr unterstützt, den Ring auf den Finger der sehr jugendlich dargestellten heiligen Katharina. Die verschiedenen vereinigten Hände in der Mitte des Bildes sind von wunderbarer Malerei. Hinter der entzückten Heiligen steht ein heiliger Sebastian, der die Pfeile als Attribute seines Märtyrerthums in der Hand hält. Im Hintergrund sieht man im kleinen Massstabe und auch in der Farbe nebensächlich behandelt, um alles Interesse auf den Vordergrund zu konzentrieren, die Martyrien der Heiligen.

Die direkte Schule des Correggio hat den Leistungen des Meisters in der Monumentalmalerei nichts Wesentliches hinzuzufügen. Erst bedeutend später kommen die wahren Nachfolger und Weiterbildner seines Stils zur Wirksamkeit.

Francesco Mazzola in Parma (1503—1540), genannt *il Parmegianino*, ist ein früher Nachahmer des Correggio. Er übertreibt die Grazie des Vorgängers in manieristischer, aber doch talentvoller und geistreicher Weise. Die eleganten Figuren, die koquetten Stellungen und gesenkten Köpfe, dann die Handbewegungen, die dünnen Finger, die feinen Ovals der Gesichter mit lächelndem Munde und Augen mit Seitenblicken, alles dies ist reizend bei Mazzola. Von ihm eine heilige Familie im Louvre.

Ein anderer oberitalienischer Maler Gaudenzio Ferrari (1484—1549), entweder ein Schüler Lionardo da Vinci's, oder doch von ihm abhängig, findet für sich den Uebergang zur Spätrenaissance durch seine bisweilen grossartige, öfters phantastische Darstellungsweise. Im Dom zu Novara, in S. Christoforo und S. Paolo zu Vercelli, dann in der Cap. del sacro monte in Varallo befinden sich von ihm Fresken und Tafelbilder, welche im letzteren Falle nur die Ergänzung zu bemalten plastischen Gruppen bilden. Ausserdem sind von ihm gemalt: Fresken in der Minoritenkirche zu Varallo und in der Kirche von Saronno bei Mailand die Fresken der Kuppel. Die Fresken in der Brera in Mailand, aus dem Leben der Maria, sind mit einem angeborenen Naturalismus gemalt und deshalb verfehlt hier der Meister den von ihm mit aller Kraft angestrebten grossen Stil. Die Geisselung, in einer Kapelle des rechten Seitenschiffes von S. M. della Grazie zu Mailand, ist sein letztes Fresko vom Jahre 1542. Dasselbe ist vorzüglich gelungen, während noch spätere Temperabilder im Dom zu Como eine missverstandene Charakteristik zeigen. Ein allegorisches Bild von ihm, in der Gal. Sciarra zu Rom, hat eine ungeschickt phantastische Landschaft.

Mit den Nachfolgern Gaudenzio's: Bernardino Lanini, Lomazzo, Figino und Andrea Solario, des letzteren Schüler, beginnen die von überirdischer

Sehnsucht oder heiligem Schmerz bewegten Engelcharaktere, welche später eine grosse Wichtigkeit in der Kunst erhalten sollten.

In der venetianischen Malerschule äussert sich die Umbildung der Spätzeit in einer besonderen Weise, Sebastiano del Piombo (1485—1547), anfangs der Schüler Giorgione's und später Michelangelo's, ist schon oben als solcher erwähnt, aber ein erster Venetianer der neuen Richtung ist Jacopo Tintoretto (eigentlich Robusti, 1512—1594), der frühere Schüler Tizian's. — Tintoretto studirte Michelangelo und schuf nach dessen Vorbilde eine mächtig bewegte dramatische Historienmalerei, an der es in Venedig bis dahin fehlte. Er hat kolossale Flächen mit seinen Bildern bedeckt, huldigt also ebenfalls, wie die römischen Manieristen, der jetzt überall auftretenden Schnellmalerei. Allein in der Scuola di S. Rocca zu Venedig befinden sich von ihm 56 Bilder, zum Theil allergrössten Formats. Seine Darstellungsweise ist absichtlich naturalistisch, in den Nebenfiguren verschmäht er nicht die gemeinsten Züge der Wirklichkeit.

Die Monumentalmalerei Venedig's folgt, etwa um 1560, auf längere Zeit seiner Manier und der Peruginer Antonio Vascibracci, genannt l'Aliense, malte in diesem Stil zehn grosse Geschichten des neuen Testaments an den Oberwänden des Hauptschiffes von S. Pietro de' Cassinensi in Perugia.

Der grosse Paolo Veronese (eigentlich Caliari, 1528—1588) fasst den neuaufkommenden venetianischen Naturalismus von einer anderen Seite und bringt es zu Leistungen, welche in ihrer Art ein Höchstes in der Malerei darstellen. Er ist der weitläufige Erzähler, er will ebenfalls die historischen Fesseln abschüttelnd, den höchsten Prunk der Erde, eine in ungehemmten Jubel geniessende Menschheit darstellen und dies gelingt ihm wie keinem anderen. In seinem Kolorit ist Paolo einer der ersten Maler der Welt. Seine glänzenden, etwas theatralisch pomphaften Gastmähler sind seine weitberühmten Hauptleistungen; dass er diese Bilder für Klosterrefektorien und nicht für fürstliche Speisesäle malen musste, war ihm keine Schranke für seine lebensfrohen Erfindungen.

Die Hochzeit zu Cana, jetzt im Louvre, in den Jahren 1562—1563 gemalt, ist eins dieser grossen Gastmahlbilder, von vortrefflicher Komposition und unübertrefflich harmonischem Kolorit. Das etwas dekorative Genre Paolo's in seiner Unbekümmertheit um historische Richtigkeit, mit seiner Vorliebe für Glanz und Pracht, giebt dies Meisterwerk ganz wieder. Der biblische Vorgang ist in die vornehmen venetianischen Kreise verlegt, in einem Marmopalast, und die Gesellschaft besteht aus Personen wie sie Tizian und Paris Bordone gemalt haben. Der kirchliche Gedanke leidet unter dieser Schaustellung aller weltlichen Pracht, auch der Vorgang, das Wunder selbst,

erscheint überflüssig in diesem reichem Palaste, in dem kein Mangel an Wein glaubhaft zu machen ist. Das Bild war ursprünglich für das Kloster S. Giorgio maggiore gemalt. Die Figuren der meisten Tischgäste sind Portraits der hohen Persönlichkeiten der Zeit; Karl V. mit seiner Gemahlin, Franz I., Vittoria Colonna und unter den Musikern Tizian, Tintoretto und Paolo selbst.

Ein ebenso grosses Bild Paolo's, jetzt im Louvre, ist das Gastmahl bei dem Pharisäer. Christus sitzt am Ende der Tafel und die heil. Magdalena salbt seine Füsse, an zwei Tischen sitzen die Apostel und die Familie des Simon mit ihren Freunden. Der Raum stellt eine runde Halle vor und zwischen den Säulen sieht man auf reiche Bauwerke hinaus. Die ganze Scene ist wieder durchaus venetianisch, einzelne Figuren von grossartiger Lebenswahrheit (Fig. 35).

«Jupiter die Verbrechen strafend», ebenfalls im Louvre, ein Deckenbild des Paolo Veronese, ehemals in der Kammer des Raths der Zehn zu Venedig, zeigt den Künstler von einer neuen Seite. Er hat sich hier in den Verkürzungen versucht. Jupiter schleudert seine Blitze gegen die Verbrechen der Erde, über ihm ein Genius mit einem Buche, in dem die Beschlüsse der ewigen Gerechtigkeit vorgezeichnet sind. Dieser peitscht die Verbrechen, welche sich abwärts stürzen. Paolo soll das Bild gemalt haben, als er in Rom die Werke Michelangelo's gesehen hatte. Wenigstens ist hier die Allegorie verständlich und die Verbrechen nicht hässlich gebildet.

«Christus zwischen Schächern», im Louvre, ein kleines Staffeleibild Paolo's, hat alle Eigenschaften einer monumentalen Malerei. Die Komposition unsymmetrisch nach links hinüber geschoben, lässt Christus und die Schächer im Profil sehen. Am Fusse des Kreuzes, die Gruppe der heil. Frauen und St. Johannes schmerzlich bewegt. Ein Henker, im Rücken gesehen, stützt die Hand auf den Hals eines Pferdes und in der Ferne unter einem Gewitterhimmel sieht man die Silhouette Jerusalems.

«Christus in Emaus», im Louvre, zeigt Christus zwischen den beiden Jüngern am Tische sitzend. Die Zuschauer sind Porträts aus Paolo's Familie. Im Hintergrunde eine grosse Marmorarchitektur mit einem blauen Himmel. Das Ganze ist von einer eignen vornehmen Anmuth und mit dem bekannten reichen Kolorit des Meisters ausgestattet.

Auch Paolo Veronese fand bis spät in die Barockzeit hinein eine zahlreiche Nachfolge.

Luca Cambiaso in Genua (1527—1580 oder 1585) erreichte selbstständig etwas Aehnliches, wie die spätvenetianische Schule, er hat denselben vornehmen Idealismus. In den genuesischen Palästen und in S. Matteo in Genua, dann im Pal. Borghese zu Rom hat er werthvolle Malereien, mythologischen

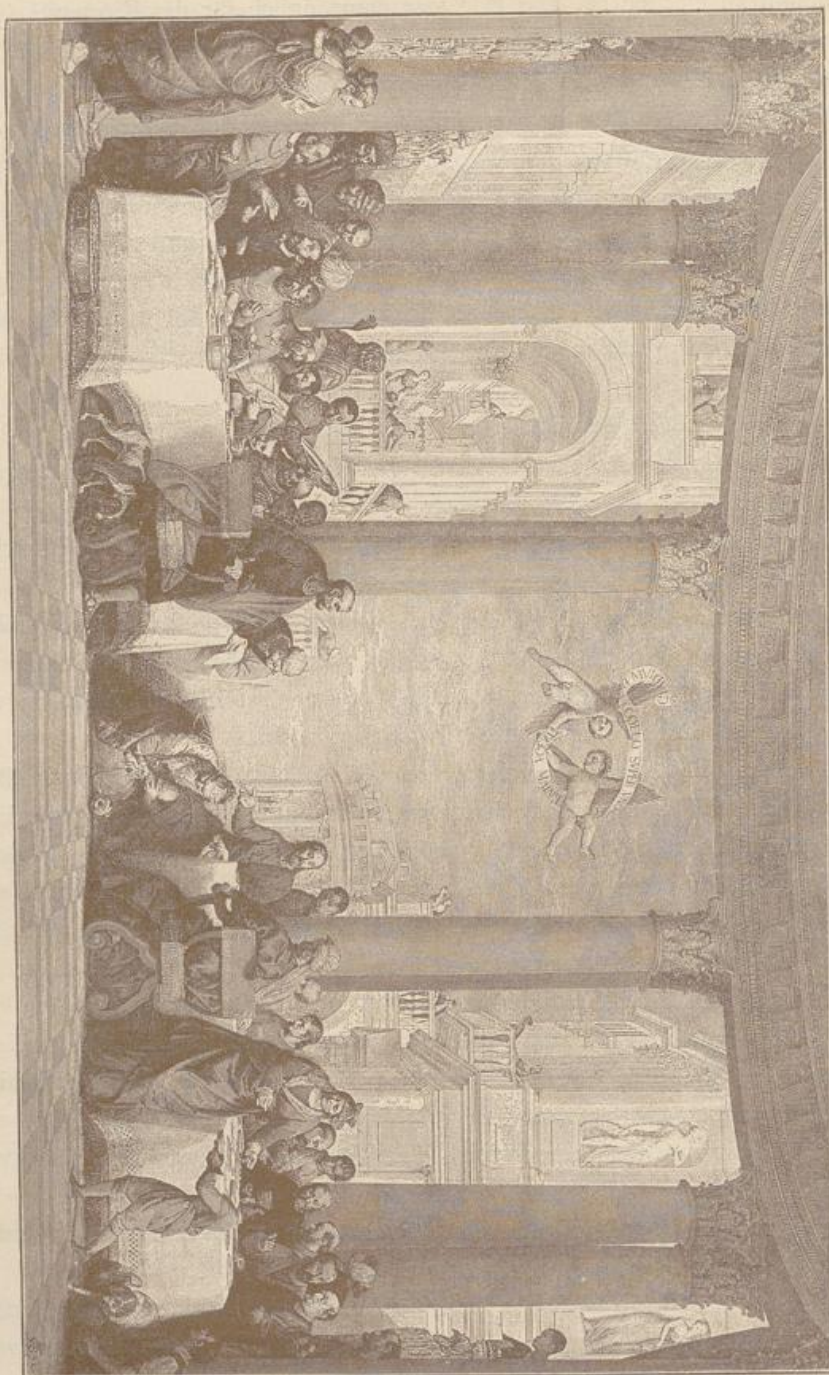


Fig. 35. Paolo Veronese. Gastmahl beim Pharisäer.

wie dekorativen Inhalts geliefert und überragt seine Schulgenossen um ein Beträchtliches.

Ein allgemeiner Zug der Zeit ist die überall beginnende Schnellmalerei. Die Wünsche der Auftraggeber, ihre Anforderungen in Bezug auf Umfang und grossen Stil der Bilder, wuchsen ins Ungeheure. Was nur einmal ein Titane, wie Michelangelo, in der Sistina geleistet hatte, das wurde zur gewöhnlichen Forderung des Tages und die Maler mussten sich darauf einrichten. Grosse Effekte, kunstvolle Darstellung der Bewegungen und Verkürzungen wurden von jedem Maler verlangt. Eine Zeit lang wollte man nur Gegenstücke zum jüngsten Gericht Michelangelo's haben und die hierzu nicht befähigten Nachfolger lieferten unmögliche Gewimmel von Figuren, ohne räumlich denkbare Existenz. Die mehr oder minder talentvollen Maler dieser Zeit richteten sich, um dem Geschmacke des Publikums zu genügen, mindestens auf die Aeusserlichkeiten Michelangelo's ein, auf das, was schnell und billig zu leisten war und den grossen Haufen bestach.

Giorgio Vasari (1512—1574), der tüchtige Baumeister und Biograph, war auch ein solcher Schnellmaler und verstand sich sehr gut auf den Modegeschmack. Seine Fresken in der Sala regia des Vatikans, das Gastmahl des Ahasverus in der Akademie zu Arezzo, das Abendmahl in der Cap. dell Sagramento in S. Croce zu Florenz, zeugen immer noch von grosser Begabung. Ein Staffeleibild von ihm im Louvre, «der englische Gruss», ist ganz in michelangelesker Weise gemalt.

Die wahren Schnellmaler und Maler-Entrepreneure sind aber die Brüder Zuccaro, Taddeo (1529—1566) und Federigo (1536—1602), aber trotzdem von grossem Talent und die Hauptmeister der Monumentalmalerei dieser Zeit. Sie vollführen grosse Arbeiten; so die Darstellungen der Zeitgeschichte im vorderen Saale des Pal. Farnese in Rom, die Bilder der Sala regia im Vatikan, die Bilder aus der farnesischen Hausgeschichte in den Hauptsälen des Schlosses Caprarola u. a. Bei ihrer Schaffenshast haben sie keine Zeit mehr, sich um eine gewissenhafte Formgebung zu kümmern und in der Idee verlieren sie sich in unergründliche, weil aus der Litteratur gezogene Allegorien, wie in der Casa Bartholdy in Rom und in der Domkuppel zu Florenz.

Der Cavalière d'Arpino (eigentlich Giuseppe Cesari, 1560—1640) ist ebenfalls einer der grossen Maler-Entrepreneure. Er gehört noch nicht in den Barockstil, aber er ist Manierist wegen seiner seelenlosen allgemeinen Schönheit. Arpino hat sehr viel ausgeführt. Die Malereien in der Cap. Olgiate in S. Prassede zu Rom und die Zwickelbilder der Cap. Paul's V. in S. Maria maggiore gehören zu seinen besten.

Von den Zeitgenossen der Zuccaro und des d'Arpino sind dann, hauptsächlich in Rom, eine unglaubliche Menge von Freskobildern zur Ausführung gekommen.

Federigo Baroccio aus Urbino (1528—1612) ist ein damals einsamer Vertreter des Stils Correggio's. Später schloss sich die neuflorentinische Schule in der Hauptsache an diesen Meister an.

Pelegrino Tibaldi von Bologna (1527—1591), Baumeister und Maler, bildet den Uebergang aus dieser Epoche zu den Caracci's. Seine Fresken im unteren Saal der Universität zu Bologna, mit den vortrefflichen nackten, auf bekränzten Balustraden sitzenden Füllfiguren, dann sein grosses Fresko in S. Giacomo maggiore, Cap. im rechten Querschiff, enthalten grossartige Gedanken. Noch ein Fresko von ihm ist das Deckenbild in der Remigius-Cap. zu S. Luigi de' Francesi zu Rom.

d) Dekoration.

Für die malerische Dekoration im grossen Sinne hatte Michelangelo durch seine Malereien an der Decke der Sistina ein unübertreffliches Vorbild geschaffen. Er selbst zog immerhin noch für das Hauptgewölbe von St. Peter die vergoldete Kassettirung vor; aber später wurde die Gewölbmalerei zu einem Triumph der Spätrenaissance. In der speciell dekorativen Malerei wurde das rein malerische System der Loggien des Rafael verlassen. Der von der Antike, von der Nachahmung der Titusthermen abhängige Stil der Grottesken, macht nun einer anderen Art zu verziern Platz. Der Rahmen wird für sich mit bedeutenden malerischen und plastischen Zuthaten ausgebildet und erscheint gewissermassen als ein selbstständiger Organismus. Den architektonischen Einschluss des Mittelfeldes bildet in der Regel die neu-erfundene Cartousche; vielleicht nur aus dem Rahmprofil hervorgegangen, das man sich mit Bändern belegt gedacht hatte, deren freie Enden sich biegen und aufrollen (vergl. Fig. 36). Für den Inhalt des Mittelfeldes wird dann als Ausfüllung ein mit der Ornamentik des Rahmens kontrastirender Gegenstand gewählt. Die Behandlung der Ornamentfelder wird damit im Einzelnen reicher und komplizirter, zugleich wird das früher überwuchernde vegetabilische Element durch die Cartousche und ihre figürlichen Beigaben in den Hintergrund gedrängt. Die jetzt öfter in Marmor und Stucko, als in malerischer Technik gebildeten Dekorationen müssen sich mehr als früher den baulichen Gesamteffekten unterordnen und verlieren an Selbstständigkeit. Hauptsächlich verschmilzt jetzt die dekorative Möblirung der Kirchen mit Altären, Kanzeln, Grabmälern u. s. w. harmonischer mit der Stileinheit des Bauwerks.

An den Monumenten selbst und besonders deutlich an den Arbeiten der Kunststecher machen sich die geschilderten Veränderungen des Stils bemerkbar. Antonio Fantuzzi von Trient (1508—1550) folgt in seinen Stichen dem Stile Rosso's und Primaticcio's. Primaticcio selbst (1490—1570) macht seine Kompositionen, die erst bei der französischen Kunst der Epoche näher zu betrachten sind, durch Stiche bekannt. Vico von Parma (1520—1563) arbeitet noch nach antiken Mustern, aber doch schon nach dem bewegten malerischen Prinzip der Spätrenaissance. Der Dalmatiner Schiavone (1522 bis 1582), Maler und Kunststecher, giebt die Cartousche im Sinne Primaticcio's

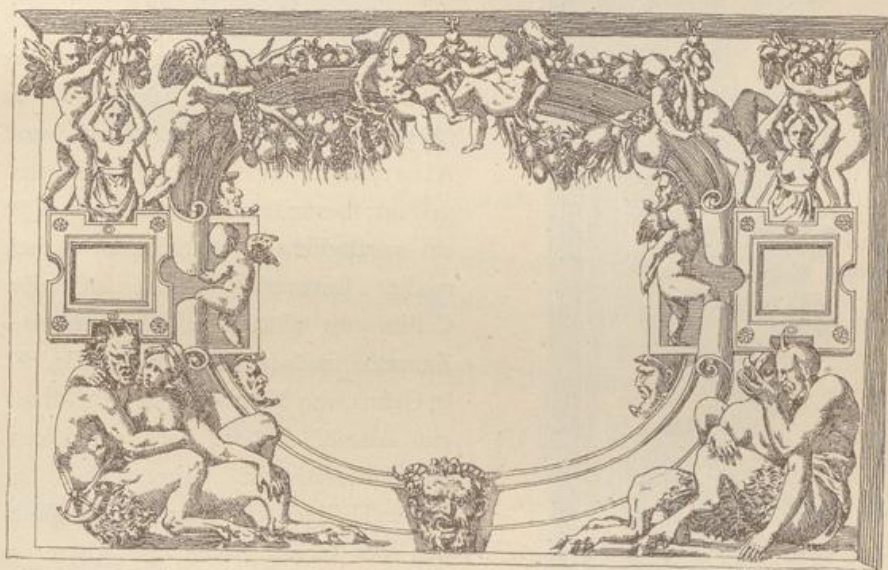


Fig. 36. Cartousche von Fantuzzi (n. Maltres ornementalistes).

mit besonderem Inhalt und reicher figürlicher Umgebung. Daddi (genannt Maître au dé), Maler und Kunststecher in Rom (1532—1550), arbeitet noch im rafaélischen Ornamentstil.

Die dekorative Skulptur fand einen Ersatz für das nun verdrängte Vegetabilische in den Masken, Fratzen und Monstren, die schon lange in den Stichen der Ornamentmeister eine Rolle gespielt hatten. Cellini ist der Hauptvertreter dieser Richtung und bringt dieselbe an dem Piedestal seines Perseus (Fig. 37) in zierlichster Gestalt zur Geltung; während Bandinelli in den dekorativen Theilen seiner Basis von S. Lorenzo, noch viel mässiger ist. Stagi arbeitet im 16. Jahrhundert, wie man sagt, unter dem Einflusse Michelangelo's, das Grabmal der Gamaliel, Nicodemus und Abdias im rechten Seitenschiffe des Doms zu Pisa. Das Arabeskenwerk an diesem Denkmal, an der Nische

mit einem heil. Bischof ebenda und an dem Grabmal Dexio im Camposanto ist im Sinne der Spätrenaissance aufgefasst. Ähnlich die Arabesken des Simone

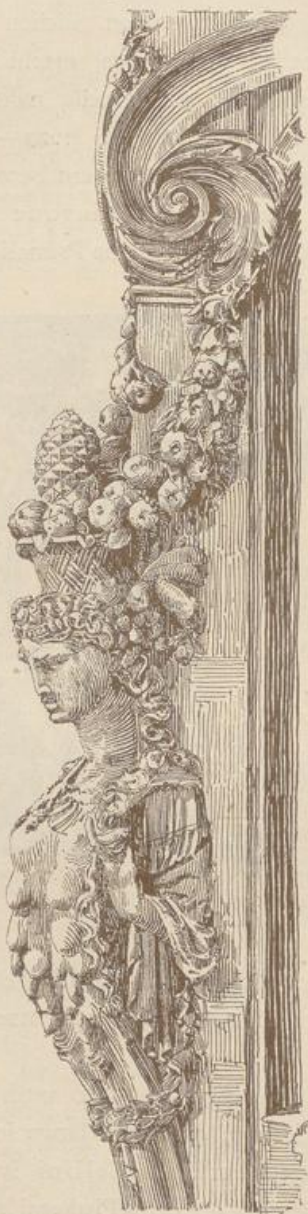


Fig. 37. Cellini. Von der Basis des Perseus.

Mosca, um 1550, an der Front der zweiten Kapelle rechts in S. Maria della Pace in Rom. In Bologna äussert sich der Stil der Spätrenaissance an dem Stuckgrabmal des Lodov. Gozzadini im linken Seitenschiff der Servi von Giovanni Zacchio. Auch das Grabmal des Giac. Birro im Klosterhof von S. Domenico gehört hierher. In Venedig beginnen die Spätrenaissanceformen an den beiden Brunnen, im Hofe des Marcus-Palasts, von Conti und Alberghetti um 1550 und 1559, ausgeführt; besonders der eine Brunnen ist ein vorzügliches Denkmal phantastisch reicher Dekoration in der Art des Cellini mit glücklicher Mischung des Zierraths und des Figürlichen (Fig. 38). In Genua, von Montorsoli, in S. Mateo, eine Anzahl schöner noch antikisirender Dekorationen, hauptsächlich die beiden Heiligensarkophage an den Wänden des Chors, auch die Altäre an beiden Enden des Querschiffs. Möglicherweise sind auch die beiden ungeheuren Prachtkamine in Pal. Doria von ihm. Der Tabernakel des Giac. della Porta in der Johanniskapelle des Doms (1532) gehört wegen seiner klassischen Ausbildung noch eher in die vorige Epoche. In Neapel blüht die grosse Dekoratorenschule des Giovanni (Merliano) da Nola, des Girolamo Santacroce und Domenico di Auria.

Das Bauliche und Figürliche ist in ihren Werken immer glücklich verbunden. Besonders bildet sich in Neapel der skulptirte Altar, mit Statuen und Reliefs in einer Wandarchitektur aus, oft alles zusammen in einer grossen

Nische. Zum Zierlichsten dieser Art gehören die Altäre zu beiden Seiten der Thür in Monte Oliveto, von Nola und Santacroce. Prachtvoll ist ein Nischenaltar in S. Giovanni a Carbonara. In S. Lorenzo der Altar Rocchi, durch



Fig. 38. Brunnen im Hofe des Dogen-Palastes. Venedig.

höchst delikate und schwungvolle Ornamente ausgezeichnet. Ein anderer Altar von Nola in S. Domenico maggiore.

e) Kleinkunst und Kunstgewerbe.

Als Werke der Kleinkunst dieser Epoche sind jedenfalls die Arbeiten des Benvenuto Cellini (1500—1572) in Edelmetallen an Wichtigkeit allen anderen voranzustellen. Es handelt sich in den Arbeiten Cellini's meist um die Verarbeitung kostbarer Mineralien zu Gefässen; indess kommen auch reine Goldschmiedearbeiten vor. Die reiche Formen-Phantasie des Meisters verleiht seinen Arbeiten einen rein künstlerischen Werth, der noch durch die stets vorzüglich getroffene Harmonie der Farbenstimmung erhöht wird. Seine Arabeske erhält Leben und Beweglichkeit durch die Anwendung der Masken, Nymphen, Drachen und Thierköpfe. Das reine Zusammenstimmen von Farben und Formen ist das grosse Verdienst dieser Arbeiten. Die kostbaren Steinarten sind mit der grössten Zartheit behandelt, keine grob hervortretende Fassung soll ihrem Effekte schaden, deshalb die delikaten Henkel und Ränder von Gold und Email. In der Regel wechselt bei Cellini das flachere Email auf Gold mit Reliefornamenten rings um die Edelsteine. Lapis lazuli erhält eine Einfassung von Gold und Perlen, rothbrauner Achat wird mit weissen Emailverzierungen und Diamanten auf schwarzem Grunde umgeben.

Unter den geschliffenen Krystallsachen ist die herrliche, mit Gold und Roth emallirte Schale, in den Uffizien, bemerkenswerth; das meiste Ornament an derselben ist figürlich. Ausserdem in den Uffizien: eine Säule mit reicher

Basis, zwei Schalen mit Nereidenzügen, eine Flasche mit einem Bacchanal u. a. Das berühmte, in Benvenuto's Lebensbeschreibung geschilderte Salzfaß, ist in der Ambraser Sammlung in Wien. Ein prachtvoller Schild in getriebener Arbeit befindet sich in Windsor-Castle.

Der Stil Cellini's fand bei seinen Zeitgenossen reichen Beifall; der Meister wurde als der erste Goldschmied Italiens gefeiert und von Franz I. nach Frankreich berufen. Auch für spätere Zeiten ist sein Stil für Prachtgefäße typisch geblieben und niemals übertroffen, weshalb man mit Recht sagen kann, dass erst die Spätrenaissance den angemessenen Ausdruck für diese Gattung der dekorativen Kunst gefunden hat.

In Padua sind aus dieser Zeit eine Anzahl Leuchter bemerkenswerth. Die in S. Stefano aus den Jahren 1577 und 1617 und die in S. Giovanni e Paolo, Cap. del Rosario. Die silbernen Leuchter in der Kap. des heil. Antonius im Santo den Vorigen ähnlich. Einen der berühmten Kandelaber des Fontana in der Certosa bei Pavia giebt Fig. 37.

Um nur Einiges von den Holzschnitzarbeiten, welche dem Stil der Epoche folgen, zu erwähnen, so sind dies: in Siena das klassische Stuhlwerk in der Chornische des Doms sammt Pult, um 1569 von Bart. Negrone. Riccio in allerreichster und tüchtigster Weise geschnitzt; im Dom zu

Pisa, die beiden Throne über den Chorstufen und in Neapel um 1540 die ungemein reichen Sakristeischranken der Anunziata von Giov. da Nola. Das Figürliche der letzteren bringt die ganze Geschichte Christi zur Darstellung.

Die Majoliken werden in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts hauptsächlich zu Castel Durante im Herzogthum Urbino fabricirt. Jetzt kommt auch in dieser Gattung die kecke plastische Bildung mit Thierfüßen, Fruchtschnüren, Muschelprofilen und dergleichen zur Geltung.



Fig. 39. Bronzekandelaber in der Certosa bei Pavia von A. Fontana.

f) Kunstliteratur.

Das Studium der Antike findet immer noch seinen Ausdruck in der Litteratur dieser Zeit; es erscheint sogar eine neue Ausgabe des Vitruv: Vitruvii, M. Pollionis de architectura libri decem cum commentariis Danielis Barbari. Venedig, 1567. Fol.

Die Aufnahmen antiker Monumente werden in einigen Publikationen fortgesetzt: Jacobus Laurus. Splendore dell' Antica Roma. Roma, Andrea Fei 1525. Qu.-Fol. Mit 156 Kupf. — Torellio Sarayna. De origine et amplitudine civitatis Veronae. Verona 1540. Fol. Mit Holzschnitten von Caroto. — Libro d'Antonio Labacco, appartenante à l'architettura, nel quale si figurano alcuone nobili antichità di Rome. Roma 1558. — Sebast. Erizzo. Sopra le medaglie. Venedig 1559. Mit Abbildungen römischer Münzen.

Auch die altchristliche Epoche Roms findet bereits Beachtung. O. Panvinus, de praecipuis Romae basilicis. Rom 1570. 8^o.

Von besonderer Wichtigkeit für die Entwicklung der Architektur sind die Schriften der Theoretiker: Serlio (Seb.), Libri cinque d'Architettura. Venet. 1551. In Fol. — Vignola, Regola dei cinque Ordini d'Architettura. In Fol. — Palladio, Architettura. Venet. 1570. In Fol. — Cataneo (Pietro) Sanese. Architettura. Venet. 1567. In Fol. Mit Tafeln. Das Werk umschliesst nicht allein die Säulenordnungen, sondern auch die Grundsätze der Befestigungskunst.

Es folgen die Werke der Künstlerbiographien: Vasari (Giorgio), Vite degli architetti, pittori e scultori. Florenz 1550. (Erste Ausgabe.) — Condivi (Ascanio). Vita di Michelangelo Buonarroti, raccolta per Ascanio Condivi da la Ripa Transone. Roma 1553.

Den Beschluss machen die Werke der Kunststecher, welche vorzugsweise den Detailgeschmack weiterbilden und in die Ferne verbreiten. Vico di Parma. Leviores, et (ut videtur) extemporaneae, quas Grotteschas etc. 1541. — Augustin Venetien (Musi). Les Vases antiques de bronze et de marbre. 1530 und 1531. — Derselbe hat Grottesken nach Rafael oder Joh. v. Udine gestochen. — Augustarum imagines. Aereis formis expressae. Ab tenea Vico parmense. Venetiis 1558. — Opera di Fratte Vespasiano Amphiareo da Ferrara etc. in Venegia. 1556 (Schriftproben mit verzierten grossen Lettern). — Pittoni (Battista). Imprese di diversi Principi, Duchi, Signori et d'altri personagi e huomini illustri. 1566. — Patavinus (Gaspar), Ferdinandi Austriae imagines gentis. 1569.

2. Die Spätrenaissance in Frankreich unter Henri II., Charles IX. und Henri III. (1530—1580).

Die Schule von Fontainebleau und ihre nationale Nachfolge.

Der allgemeine Charakter dieser französischen Kunstepoche wird durch die Invasion der italienischen Künstler bestimmt, welche unter dem Protektorate der Catharina de' Medicis, Gemahlin Henri II., eintritt. Der Architekt Serlio, die Maler Rosso de' Rossi aus Florenz und Primaticcio aus Bologna, der Architekt Vignola, welcher nur kurze Zeit in Frankreich bleibt, dann später aus Italien nachfolgende Künstler und Gehülfen, wie Nicolo del' Abbate, Luca Penni, Cellini, Trebatti, Girolamo della Robbia und andere vertreten das italienische Kunstelement und begründen die Schule von Fontainebleau im Sinne der italienischen Spätrenaissance. Der Einfluss italienischer Kunstweise, unter dem mächtigen Schutze des Hofes, macht sich sofort so kräftig geltend, dass die nationale mittelalterliche Tradition in Frankreich weiter zurückgedrängt wird, als dies sonst in irgend einem nordeuropäischen Lande der Fall ist. Das Bestreben, die nordischen Formen zu beseitigen, schiesst in der Architektur im ersten Anlaufe sogar über das Ziel hinaus, indem man echt italienische Grotten und Terrassen, terrassirte Dächer und offene Loggien zur Ausführung bringt. Erst etwas später kommt das national-französische Element, in der Behandlung der Dächer und Gruppierung der Baumassen, wieder zur Geltung; aber der steile Giebel bleibt in Frankreich verschwunden und kommt nicht wieder zum Vorschein. Ueberhaupt erhält die französische nationale Renaissance in dieser Epoche eine so starke Beimischung der Antike, wie dies keine der anderen nordischen nationalen Renaissance-Stilarten ähnlich aufzuweisen hat. Auf dem Gebiete der Malerei, Skulptur und Dekoration ist die Abhängigkeit von Italien so vollständig wie möglich.

Die Künstler, auf deren Namen Frankreich den Anspruch auf den Besitz einer nationalen Renaissance begründen kann, die Bullant, Lescot, Goujon, Delorme in erster Linie, stehen immer noch in einem nahen Bezuge zu den Meistern der Schule von Fontainebleau. Blieb doch Primaticcio bis 1570 königlicher General-Kommissarius der Staatsbauten und übte eine Art von Kunst-Diktatur, wie später Lebrun unter Louis XIV. Man kann wohl sagen, dass in der späteren Epoche, unter Henri IV. und während der Hauptzeit Louis XIII., die französische Kunst einen spezifisch nationaleren Charakter zeigt, als in dieser vorangehenden.

a) Architektur.

Diese Zeit ist besonders reich an glänzenden Schlossbauten, trotz der fast nicht aufhörenden bürgerlichen Kriege. Der Hof und der Adel, besonders der erstere, bethätigen ihre, durch nichts zu hemmende Baulust an einer Anzahl derartiger Anlagen, welche der Bedeutung Chambords gleich oder nahe kommen. Der Stil dieser Bauten ist allerdings bei Weitem mehr italienisch, als der für Chambord angewendete. Es handelt sich noch oft um Erweiterungsbauten alter Feudalschlösser, aber die neuen Anbauten erhalten einen ganz anderen freieren Charakter, mit weiten Säulenportalen und offenen Loggien. Gräben und Zugbrücken haben ihre fortifikatorische Bedeutung verloren.

Sobald etwas später die übertriebene Nachahmung der italienischen Gesamtdispositionen wieder einem Zurückgehen auf nordische Traditionen Platz macht, tritt auch in der französischen Renaissance der Pavillonbau, als Rest des mittelalterlichen Schlossbaues, als Erinnerung an die ehemals die Fronten schliessenden und beherrschenden Befestigungsthürme sofort wieder in sein Recht und bleibt als dauerndes Baumotiv bestehen; dagegen macht sich, im Gegensatz zu Deutschland, durchaus die Abwalmung der steilen Dächer und damit eine horizontale Abschlusslinie der Bauten geltend. Die Helmdächer der Pavillons mit ihren hohen Schornsteinen und den zahlreichen Dachaufbauten, in Form von giebelgekrönten Frontaufsätzen und Dachfenstern, bringen aber gleichfalls eine malerische Wirkung hervor, welche das Fehlen des steilen Giebels kaum bemerken lässt. Diese Formen zusammen mit einem klassizierenden Detail sind die Elemente, welche der französischen Renaissance-Architektur dieser Epoche ihren besonderen Charakter aufprägen.

Sebastiano Serlio, geboren zu Bologna 1475 († 1552), einer der berühmten Theoretiker der vitruvianischen Architekturschule, wurde von Franz I. berufen und gegen 1528 mit dem Umbau des alten Schlosses Fontainebleau beauftragt. Wegen seines frühen Fortganges von Italien bleibt er der dort stattfindenden Weiterentwicklung des Stils fremd und beharrt in den Formen der Hochrenaissance.

Das alte befestigte Schloss von Fontainebleau (benannt von fons Bialdi — la fontaine du manteau), bereits unter Ludwig dem Heiligen erweitert und restauriert, sollte nach einer von François I. gegebenen Anweisung neu gestaltet werden, mit Beibehaltung alter Bautheile. Ob Serlio sofort um 1528, als der Befehl des Königs zum Weiterbau erfolgte, zur Stelle war, ist zweifelhaft, aber ein Pavillon der Cour ovale, in Frührenaissance, soll von ihm herrühren,

ebenso der jetzt sogenannte Pavillon der Maintenon und die erste und zweite Etage des Nordflügels am Hof der Fontaine. Im Ganzen ist wenig von den ursprünglichen Bauten unter Franz I. übrig geblieben; soweit dieselben erhalten sind, zeigen diese Theile eine ziemlich reine italienische Hochrenaissance, nur in den Details, in Kapitälern etc. macht sich ein phantastisch nordisches Element mit Figuren und Emblemen bemerkbar (Qu. Pfnor, Palais de Fontainebleau).

Der Weiterbau des alten Feudalschlusses Saint-Germain-en-Laye war ein ähnliches Unternehmen unter François I. (Qu. Ducerceau. *Les plus excellents* etc.). Serlio soll auch hier der Architekt gewesen sein und dies ist wahrscheinlich wegen der hier angebrachten, damals in Frankreich ungewöhnlichen Terrassenanlagen. Das aus der Zeit François I. Herrührende gehört in die Frührenaissance. Unter Henri II. wurde der Bau fortgesetzt, besonders die grosse Terrassenanlage an der Seine ausgeführt, auf der später unter Henri IV. das neue Schloss entstehen sollte.

Von anderen Bauten aus der Zeit François I., im Sinne der Frührenaissance, welche erst später Anbauten und Dekorationen im Stile der Schule von Fontainebleau erhielten, sind bemerkenswerth: die Schlösser von Chenonceaux am Cher und von Nantouillet im Departement Seine et Marne, beide noch in gothisirender Renaissancefassung. Das erstere um 1515 im Bau, für Thomas Bohier Baron von Saint-Cyrique, kam 1555 in den Besitz der Diana von Poitiers und noch später in die Hände der Catharina de' Medicis. Das zweite Schloss ist um 1519 oder 1520 für den Kardinal de Duprat begonnen.

Auch das Hôtel d'Ecoville zu Caën durch Nicolas le Valois, seigneur d'Ecoville gegründet, erinnert noch an Chambord.

Das Schloss von Madrid, im Bois de Boulogne, um 1530 für François I. durch den Architekten Pierre Gadier erbaut, ist jetzt verschwunden. Die Pläne bei Ducerceau (*Les plus excellents Bastiments* etc.) erhalten, zeigen gegen Chambord einen entschiedenen Fortschritt zur Renaissance. Das Ganze ist aber dennoch echt französisch in der Behandlung der Massen und der Dachlösungen und von grossem malerischen Reiz. Die Eckthürme erinnern noch etwas an die Befestigungsformen, aber dieselben sind durch Fronten mit offenen Hallen verbunden. Das Gebäude umschloss keinen Hof, sondern ein grosser Saal in eigenthümlicher Verbindung mit einem Empfangszimmer bildete den Mittelpunkt jedes Stockwerks. In dem Empfangszimmer des Hauptgeschosses befand sich ein kolossaler Kamin und hinter demselben eine Geheimentreppe. Ueber diesem Zimmer, welches nur halb so hoch war als der anstossende grosse Saal, lag eine Kapelle. Die Innendekoration war noch streng, ohne den über-

quellend plastischen Reichthum späterer Bauten und an den Façaden war die Ausstattung mit grossen farbigen Emailleschildern des Girolamo della Robbia bemerkenswerth.

Auch Dominico Boccador, genannt von Cortona, mit seinem 1533 unter François I. begonnenen Hôtel de Ville zu Paris, steht noch ausser der Linie. Die damals in Angriff genommenen drei Flügel, der eine am Grèveplatz, der zweite an der Ruelle St. Jean damit parallel, und ein dritter parallel der Seine, zeigen noch die Architektur der Frührenaissance unter mittelalterlichen Einflüssen. Die Nischentabernakel an den Seiten der Eingänge, sowie die Bildung des Hauptgesimses tragen diesen Charakter, obgleich verbunden mit einer guten Wiedergabe des antiken Ornaments. Im Jahre 1541 wurde die erste Bauperiode in Folge des Krieges unterbrochen. Die letzten Reste der alten Maison aux Piliers, welche schon nach der Mitte des 14. Jahrhunderts errichtet waren, verschwanden erst 1589 (Qu. Victor Calliat, Monographie etc.).

Das Maison de François I. zu Orleans, 1536 für Guillaume Toutain, Valet de Chambre des Dauphin, erbaut (Qu. Sauvageot, Châteaux etc.), gehört noch der Frührenaissance an. Im Hofe Arkadengallerien auf Säulen, gekuppelte Fenster mit Rundbogen, phantastische Kapitäle mit Eckfiguren.

Die neue Epoche der französischen Architektur, unter dem Einflusse der italienischen Spätrenaissance, beginnt erst mit der Berufung der beiden Italiener Rosso und Primaticcio durch François I.

Rosso de' Rossi (Rosso Fiorentino), Maler, stirbt 1541 in Frankreich, ist in der Malerei von Andrea del Sarto abhängig, gehört aber seiner ganzen Art nach in die Spätrenaissance. Er komponirt nur im Grossen nach Farben und Lichtmassen und das Verdienst seiner Dekorationen ist grösser, als das seiner Malereien. Primaticcio (François I.), Maler, geboren zu Bologna 1490, stirbt 1570 zu Paris als General-Kommissar der Staatsbauten. Als solcher gab er Zeichnungen und Pläne zu allen Skulptur- und Ornamentwerken, zu Möbeln, Fontänen, Goldschmiedearbeiten und Schaustellungen, zu allen vom französischen Hofe abhängenden Arbeiten.

Das Hauptwerk beider Meister, Rosso's und Primaticcio's, ist der Weiterbau und hauptsächlich die Dekoration des Schlosses von Fontainebleau. Die Zeit ihrer Berufung aus Italien nach Frankreich ist unsicher, aber vermuthlich war Rosso, Maître Roux, wie ihn die Franzosen nannten, früher angekommen, etwa 1531 oder 1532, und Primaticcio kam noch vor 1536, denn in diesem Jahre wurden die Arbeiten in Fontainebleau unter beide getheilt (Qu. Pfnor, Monographie etc.).

Einige Theile der Cour de la fontaine sind aus dieser Zeit; so die Gallerie François I., deren Façade zu ebener Erde rundbogige Arkaden

zeigt, in weiten und engen Axentheilungen wechselnd, mit Rustikaquadrung, darüber im ersten Stock Pilaster mit gerade geschlossenen Fenstern dazwischen. Die Bauten an der Cour du cheval blanc haben mindestens eine spätitalienische Detaillirung, während die Auflösung der Baumassen in Pavillons mit steilen Helmdächern eine echt französische Anordnung ist. Das Aeussere der Doppelkapelle St. Saturnin, noch in Frührenaissance mit Fenstermasswerk in Renaissanceformen, erscheint im Stil verspätet, wie dies bei allen kirchlichen Bauten zu beobachten ist. Die Westfaçade des Hofs der Fontäne, in der sich die schöne Doppeltreppe befindet, ist erst unter Charles IX. um 1559 begonnen. Die Süd-

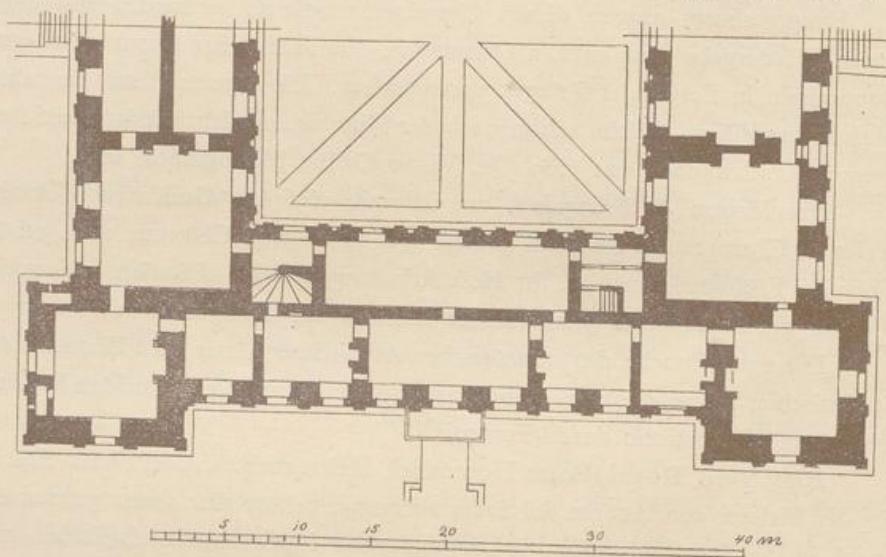


Fig. 40. Château d'Ancy-le-Franc. I. Etage (n. Sauvageot).

façade der Cour ovale, die Gallerie Henri II., hat rundbogige Arkaden in zwei Geschossen in sehr klaren, antikisirenden Formen. Die Bekrönung der Grande Porte auf der Terrasse der hufeisenförmigen Treppe in der Cour du cheval blanc, 1565 unter Charles IX. von Fremin Roussel mit Cartouschenwerk, Trophäen und der Büste François I., noch ganz im Sinne der Schule von Fontainebleau gehalten. Von der besonders das Interesse in Anspruch nehmenden Innendekoration der beiden Gallerien wird später die Rede sein.

Von späteren Arbeiten Primaticcio's sind noch einige Schlossbauten zu erwähnen. Das Schloss d'Ancy-le-Franc, im Departement de l'Yonne belegen, nach 1545 von Primaticcio, wenigstens nach seinen Plänen, für den Grafen de Clermont erbaut (Qu. Ducerceau, les plus excellents etc. und Rouyer, l'art architectural etc.). Es bildet im Aeusseren eine quadratische Baumassee mit vier Flügeln und mit Thürmen an den Ecken, einen Hof umgebend, in

strenger Architektur mit dorischen Pilastern in zwei Etagen; die Hoffaçade reicher. Besonders das Innere zeigt den Stil der Schule von Fontainebleau, in sehr monumentaler Fassung; das ganze Erdgeschoss ist gewölbt (Fig. 40 und 41 geben Plan und Frontansicht des Baues). Um 1552 baute Primaticcio das kleine Schloss von Meudon, genannt «la Grotte», jetzt verschwunden.

Andere Schlösser in der Stilfassung der Spätrenaissance, aber von unbekannten Meistern erbaut, sind noch folgende:

Das Schloss de Vallery, zwischen Fontainebleau und Sens belegen. Vom Marschall S. André umgebautes altes Feudalschloss mit einem Flügel, die Mauern in Ziegeln, Ecken und Fenstereinfassungen mit Rustikaquadern.

Das Schloss de Verneul, in der Nähe von Sens. Eine grossartige Schlossanlage in phantastisch-dekorativer Fassung mit Kuppeldächern. Ganz in Pavillons aufgelöste Bau-massen, Rustikaecken, dazwischen vorspringende Felder und mit reicher Skulptur.

Das Schloss Villiers-Cotterets in der Picardie, in der Nähe von Soissons, noch aus der Zeit François I., als Umbau einer alten Schlossanlage.

Schloss Charleval in der Normandie, unter Charles IX. erbaut, in reicher Spätrenaissance mit bedeutender Anwendung der Rustika und entschieden französischer Behandlung der Formen (Qu. für die obigen Bauten: Ducerceau, les plus excellents etc.).

Eine andere grossartige Bauanlage war die von François I. um 1528, gleichzeitig mit dem Bau von Fontainebleau, beschlossene Umbildung des Louvre in Paris. Hierbei begegnen wir zwei französischen Künstlern Lescot und Goujon, welche als Hauptbegründer der französischen nationalen Renaissance gelten müssen.

Der Louvre war ein altes Feudalschloss und blieb dies auch noch längere Zeit, selbst als ein Theil der neuen Renaissanceanbauten bereits errichtet



Fig. 41. Château d'Ancy-le-Franc. Theil der Hauptfaçade (n. Sauvageot).

war. Nachdem Serlio einen Plan für den Neubau gemacht hatte, der aber keinen Beifall fand, wurde Pierre Lescot, geb. in Paris († 1578), der Abt von Clagny mit der Arbeit beauftragt, aber man glaubt mit Grund, dass Jean Goujon, der die reichen Skulpturen des Bauwerks fertigte und zugleich Architekt war, ihm bei dieser Arbeit half. Der von Lescot und Goujon erbaute Theil des Louvre, der sogenannte «alte Louvre», bildet einen Theil der Südwestfaçade in der Grand Cour carrée und wurde, wenn auch schon 1540 begonnen, doch wesentlich erst unter Henri II. bis 1548 vollendet. Dieser Theil des Louvre ist zum Typus für den ganzen Bau geworden — derselbe wurde später von Lemercier im anstossenden Uhrpavillon und der Verlängerung der Façade nach der Pont-des-Arts fast ohne Abänderung wiederholt. — Die Façade Lescot's und Goujon's hat im Erdgeschosse eine sehr reine korinthische Säulenhalle, dazwischen rundbogige Arkaden, im Obergeschosse eine komposite Ordnung mit Fenstern dazwischen, abwechselnd durch runde und grade Giebel bekrönt, und in der Attika derselben ist ein grosser Reichthum von Skulpturen, hauptsächlich Trophäengruppen, an den Fenstern angebracht. (Fig. 42.) Der allgemeine Charakter der Architektur ist der einer sehr antikisirenden Spätrenaissance; aber französisch in den Rundgiebeln der Risalite, in der Dachbalustrade und Dachbekrönung und in der Detaillirung der Ornamentik mit der wiederholten Chiffre Henri II.; dagegen gehört das Figürliche wieder entschieden in die Nachfolge Primaticcio's (Qu. Ducerceau, les plus excellents etc.). Den Hauptraum nimmt ein grosser Saal ein, genannt der Saal der Karyatiden, wegen der von Goujon herrührenden Figuren unter einer Gallerie der Schmalseite; während sich gegenüber eine erhöhte Tribüne mit reicher Säulenarchitektur befindet. Die Plafonds der Zimmer Henri II. haben eine reiche Stuckirung in streng regelmässiger Komposition erhalten. Erst nach dem Tode Henri II. (1559), unter der Regentschaft der Catharina de' Medici, siedelte der Hof nach dem Louvre über. Catharina liess im Winkel an den Bau Lescot's, ausser aller Symmetrie, Flügelbauten nach der Seine hin anschliessen, welche später «das Logis der Königin» hiessen (Qu. Ducerceau, les plus excellents etc.). Die Architektur ist hier bereits eine ganz andere geworden, die Anwendung von Sandstein- und Marmorschichten, in verschiedenen Farben wechselnd, machen in ihrer leichten Eleganz Kontrast mit dem würdigen Stile des «alten Louvre». Einige Skulpturen, schöne Allegorien des Ruhms von Prieur, schmückten den Portalbogen des vorspringenden Mittelbaues. Der Architekt dieses Flügels war Chambiges.

Ein zweites Paar französischer Künstler dieser Zeit lehrt uns der von Catharina de' Medici unternommene Bau der Tuilleries kennen; Jean Bullant und Philibert de l'Orme.



Fig. 42. Façadentheil vom alten Louvre (nach Ducerceau).

Jean Bullant, berühmter Architekt, wird seit 1540 bekannt und lebt noch um 1573. Das Schloss Ecouen begründete seinen Ruf und 1564 wurde er mit de l'Orme zugleich mit dem Bau der Tuilleries beauftragt. Später baute er, ebenfalls für Catharina de' Medici's, das Hôtel de la reine, auch Hôtel de Soissons genannt, in Paris, dasselbe ist später ganz abgebrochen, nur die sogenannte astronomische Säule an den Hallen ist noch erhalten. Bullant war zugleich Bildhauer, seine Studien hatte er selbstständig in Italien gemacht und literarisch hat er sich durch ein Werk: *Règle générale d'architecture etc. à l'exemple de l'antique* bekannt gemacht.

Philibert de l'Orme, geboren um 1500 zu Lyon, stirbt 1578 zu Paris. Im Alter von vierzehn Jahren war er schon in Italien, unter dem Protektorate Marcello Cervini's, des nachmaligen Papstes Marcellus II. Um 1536 kam er nach Lyon zurück und erbaute das Portal von St. Dizier. Der Kardinal du Bellay führte ihn am Hofe Henri II. ein. Er baute in Fontainebleau an der Cour du cheval blanc, dann die Schlösser von Anet und Meudon, restaurierte die Schlösser von Villers-Cotterets, de la Muette und Saint-Germain-en-Laye. Das Grabmal der Valois, in der Kirche S. Denis, ist von ihm und Primaticcio. Den Tuilleriespalast erbaute er zusammen mit Bullant. De l'Orme hatte den Geschmack für reiche Detaillirung. Er hat einige theoretische Werke hinterlassen: *Traité complet de l'art de bâtir*, und *Nouvelles inventions pour bien bâtir et à petits frais* (die Erfindung der Bohlenbogen betreffend).

Der Originalplan der Tuilleries, der niemals ganz zur Ausführung gekommen ist, bestand in einem kleinen Mittelbau, eine Wendeltreppe einschliessend, und terrassirten Gallerien, mit zwei grossen Endpavillons in Verbindung stehend, an diese sollte sich im rechten Winkel noch je ein Flügel anschliessen. Das Ganze hatte den Charakter einer reichen malerischen Gartenarchitektur im italienischen Sinne, eines Lusthauses, welches Catharina de' Medici's an die Anlagen ihrer Heimath erinnern sollte. In den Jahren 1564—1570 wurde der Mittelbau und die beiden anstossenden Gallerien mit den Eckpavillons ausgeführt. Die Architektur zeigt im Erdgeschoss eine grosse offene Rundbogenlaube, mit Rustikasäulen und Pfeilern, darüber eine in Fenster und dazwischen gestellte Giebel aufgelöste Attika (Fig. 43). Diese besonders dem de l'Orme zugeschriebene Attika, mit ihrer gänzlichen Auflösung der Dachlinie durch Giebelaufsätze und Fenster, ist besonders berühmt, als eine typisch gewordene Form der französischen Renaissance (Qu. Ducerceau, *les plus excellents etc.*). Die Tuilleries haben später noch bedeutende Umwandlungen erlitten, von denen noch die Rede sein wird; jetzt sind sie bekanntlich ganz zerstört.

Von Bullant allein ist das 1542–1547 für den Connetable Anne de Montmorency erbaute Schloss Ecouen. Der Stil ist weit mehr italienisch antikisierend, als der der Bauten François I. in Fontainebleau (Qu. Ducerceau und Rouyer für das Innere). Das Bildhauerwerk Bullant's, der Altar der Kapelle von Ecouen, befindet sich jetzt im Museum der französischen Altertümer in Paris.

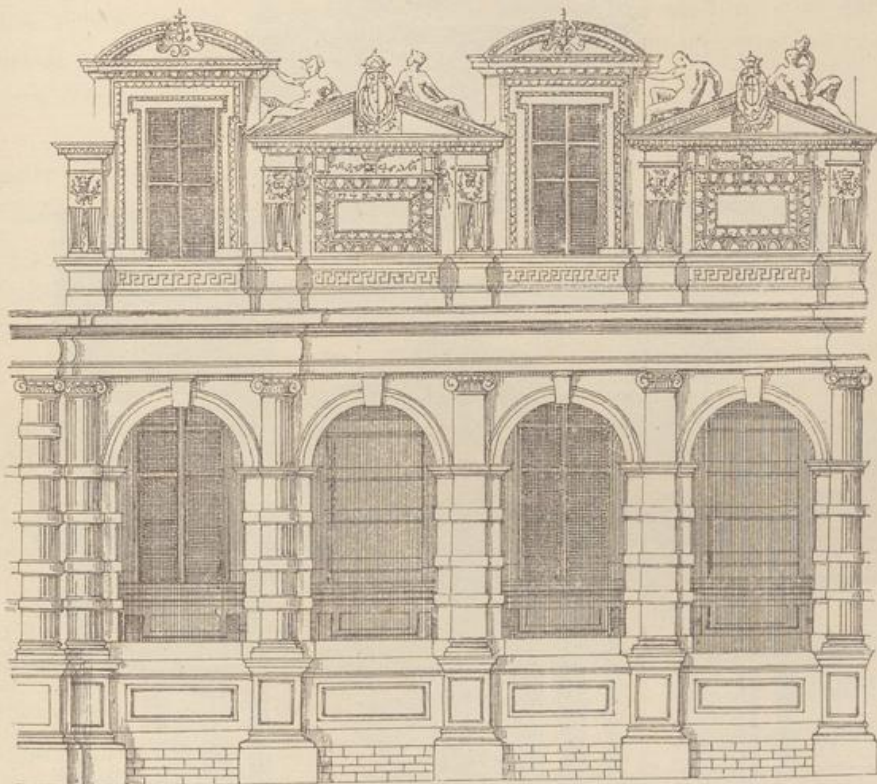


Fig. 43. Façadentheil der alten Gartenfront der Tuilleries (n. Ducerceau).

Das Schloss d'Anet in der Normandie, erst nach 1552 von Philibert de l'Orme begonnen. Es ist ein echtes Jagdschloss mit Grotten und Fontänen, Nymphen und Jagdattributen. Für Diana de Poitiers erbaut, sollte das Schloss eine Wohnung der Königin der Wälder und Quellen darstellen. Das Schloss umgab einen viereckten Hof, in der Art eines Kastells, durch Wassergräben geschützt. Die Architektur der Eingangsfront ist sehr antikisierend, verräth jedoch freie Erfindungskraft des Architekten, wie Fig. 44 zeigt. Ueber dem Portal befand sich das Bronzerelief des Cellini, die Nymphe von Fontainebleau, jetzt im Louvre. Die einstöckige Eingangsfront war oben durch eine Terrasse abgeschlossen und das Detail der Balustraden, der Schornsteine, der vasen-

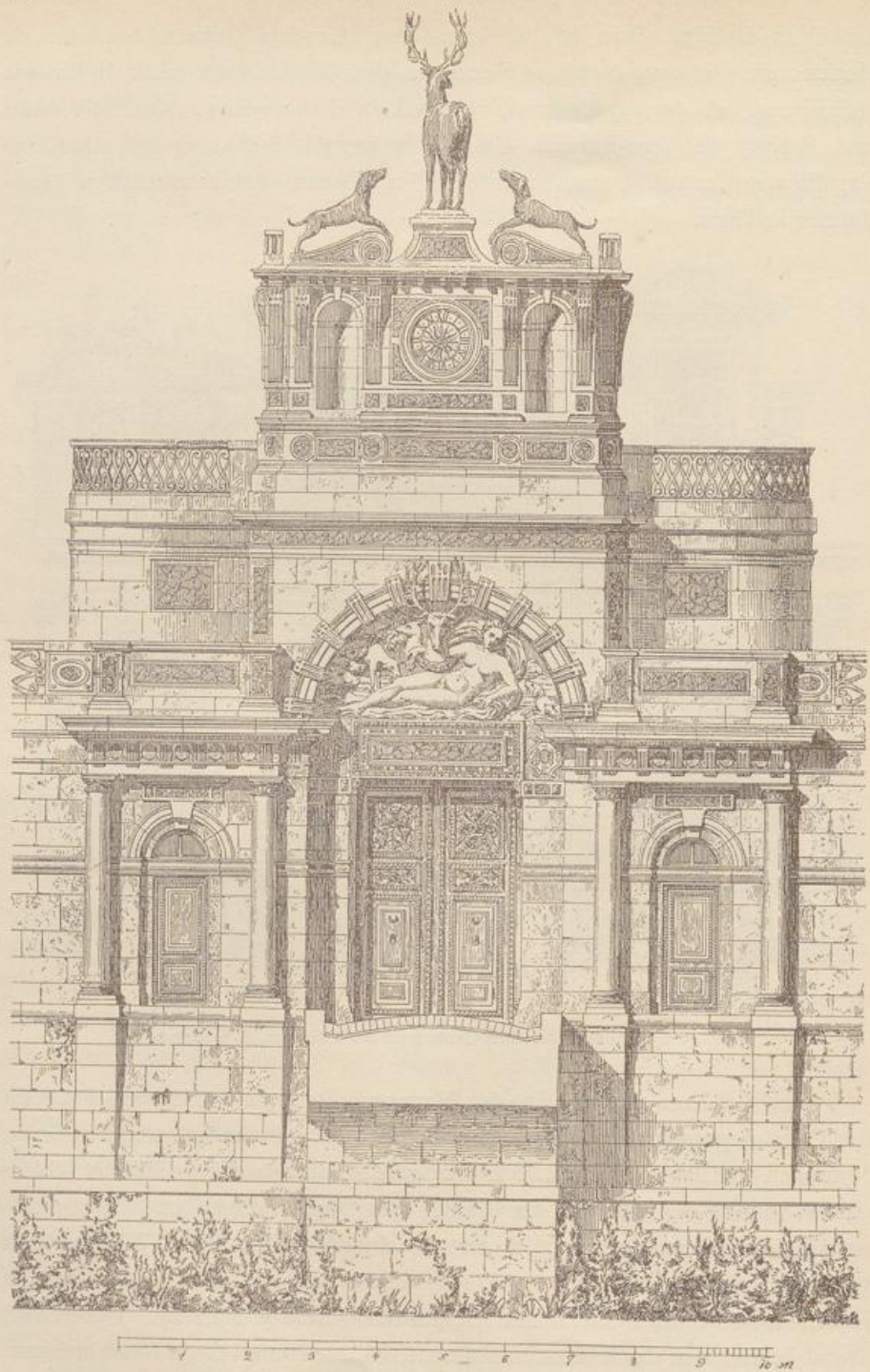


Fig. 44. Château d'Anet. Ansicht vom Portal der Eingangsfrent (n. Rouyer).

förmigen Wasserspeier geben neue Motive, wenn auch nicht immer von unzweifelhafter Schönheit. Im Hof befand sich eine Diana von Goujon an einer Fontäne, die Statue ist jetzt ebenfalls im Louvre. Die runde Kapelle des Schlosses, von einer Kuppel überdeckt, mit drei elliptischen Absiden und einer Vorhalle, ein Kreuz darstellend, 1552 erbaut, zeigt zum ersten Male in Frankreich die Anwendung ausgebildeter Renaissanceformen im Kirchenbau. Das Schloss wurde in der Revolutionszeit zum Theil zerstört, eine Partie davon ist in der École des Beaux-Arts zu Paris aufgestellt (Qu. Rouyer. *L'Art architectural* etc.).

Das Schloss von Saint-Maur, in der Nähe von Paris an der Marne gelegen, jetzt ganz verschwunden, war von de l'Orme für den Kardinal du Bellay begonnen und für Catharina de' Medicis fortgesetzt (Qu. Ducerceau, *les plus excellents*). Der Charakter ist ein spezifisch französischer, durch die hohen Pavillons mit dazwischen liegendem Gebäudetrakte, dem eine Halle mit flachem Giebel abschliessend vorgelegt ist.

Als ein Bau im Stil Henri II. ist der erzbischöfliche Palast zu Sens zu bemerken (Qu. Sauvageot, *Châteaux* etc.). Der Kardinal Louis de Bourbon liess 1535—1557, vermuthlich durch den Architekten Godinot von Troyes, das grosse Corps de Logis bauen, jetzt als Flügel Henri II. bezeichnet. Die Façade hat in beiden Geschossen kräftig vorspringende Pilaster und ein hohes Gebälk, im Fries desselben Konsolen und Medaillons. Im Erdgeschosse sind Arkaden, im ersten Stock grosse viereckte Fenster, die Façade ist durch ein Hauptgesims horizontal abgeschlossen.

Das Hôtel des Étienne Duval zu Caën, zwischen 1549—1578 erbaut, nähert sich der italienischen Manier, bewahrt aber in den Details der Fenster im ersten Stock und in den Dachfenstern noch gothische Reminiscenzen. Im Erdgeschosse befindet sich eine Gallerie mit drei Arkaden, in der ersten Etage ein Saal, darüber ein sehr steiles Pavillondach (Qu. Rouyer. *L'Art architectural* etc.).

Das Schloss d'Angerville-Bailleul (Dep. de la Seine inférieure), im Stil Henri II. vermuthlich 1550—1555 erbaut, bildet ein Viereck mit grossen quadratischen Pavillons an den Ecken (Qu. Sauvageot, *Châteaux* etc.). Das Ganze ist ein Quaderbau mit Eckbossagen, aber die Details des sparsamen Ornaments sind sehr fein und korrekt gebildet, besonders in den Giebeln und Dachfenstern.

Unter Charles IX. wurde die Renaissance schwerfällig, durch übertriebene Bossagen und vermikulirte Felder. Ein gutes Beispiel dieser Art bietet das Schloss du Pailly in der Nähe von Langres, nach 1563 für den Marschall Gaspard de Saulx-Tavannes durch den Architekten Nicolaus Ribonnier von Langres erbaut (Qu. Rouyer und Sauvageot). Die Bildhauer waren vermuthlich

Italiener. Der Thorpavillon in drei Geschossen, mit grosser und Kavalierspforte, die Fronten im Erdgeschoss mit starken Bossagen, der erste und zweite Stock mit jonischen resp. korinthischen Säulen und Fenstern mit Steinkreuzen. Zwischen den gekuppelten Säulen sind erhabene Felder in Marmor eingesetzt, die Giebel des Pavillons fehlen. Die Aussenfaçaden sehr einfach gehalten, der Reichtum ist für die Façaden der Cour d'honneur aufgespart. Hier sind im Erdgeschoße



Fig. 45. Château du Pailly. Von der Westfaçade des Hofes (n. Sauvageot).

Arkaden, durch gekuppelte dorische Pilaster getrennt, in der ersten Etage jonische gekuppelte Pilaster, im Fries des Gebäudes Konsolen. Die Attika mit kleinen Pilastern korinthischer Ordnung ausgestattet und die Dachlinie in spezifisch französischer Weise in flache Giebel aufgelöst. Die Westfaçade in der Cour d'honneur sehr originell gebildet, mit grossen Konsolen im Erdgeschoss, welche den durchgehenden Balkon tragen (Fig. 45). In der Dekoration macht sich das Fehlen eines einheitlichen Massstabes bemerkbar, die grossen Kanellüren der

unteren Pilaster und das starke Relief der Verzierungen kontrastiren seltsam mit den feinen Kapitälern. Die Mauern des Schlosses sind von einem granitharten Haustein konstruirt. Die ursprüngliche Dekoration des Innern ist fast ganz in der Revolution zerstört.

Das Schloss de Sully in der Bourgogne, 1567 begonnen und bis 1573 in der Hauptsache vollendet (Qu. Sauvageot). Um einen viereckten Hof erbaut; die Façaden der Cour d'honneur sind die besten. Im Erdgeschoss Arkaden mit bossirten kräftigen Pfeilern, im ersten Stock rundbogige Fenster zwischen gekuppelten jonischen Pilastern, die Gliederungen sehr elegant und das Cartouschenwerk von festem Kontur.

Das Schloss de Tanlay, im Departement de l'Yonne, ein altes Feudalschloss, 1559 für François de Coligny d'Andelot umgebaut (Qu. Sauvageot). Eine pilastrirte dorische Façade im strengen Stil nach der Cour d'honneur hin (Fig. 46). Der Bau wurde erst später fortgesetzt.

Ein Neubau an Stelle eines alten Feudalschlosses ist das Château de Joigny (Departement de l'Yonne), um 1569, und unvollendet gelassen (Qu. Sauvageot). Der östliche Pavillon in einem strengen Stil mit Pilastern in drei Geschossen und einer eigenthümlichen Musterung der Flächen, auf malerische Wirkung berechnet.

Die französische Renaissance ist eine höfische Kunst, sie findet hauptsächlich an den Schlössern des Hofes und des hohen Adels ihre Ausprägung, der bürgerliche Wohnhausbau liefert selten Beispiele.

Ein Haus zu Chartres in der Rue du Grand Cerf, mitgetheilt von Sauvageot, ist nach 1550 erbaut. Die Gliederungen sind in Sandstein, die Flächen in Ziegeln. Die Architektur von feinem Detailcharakter ist nur zum Theil zur Ausführung gekommen.

In der kirchlichen Architektur dauert die Gothik noch fort. Jean Vast und Franz Marichal in Beauvais wollten beweisen, dass der gothische Stil an Grossartigkeit mit der Antike wetteifern könne und erbauten über dem Kreuz der Kathedrale einen 455 Fuss hohen Thurm; derselbe stürzte aber 1575 ein.

Beim Bau der Kirche St. Eustache zu Paris, 1532 begonnen, versuchte man beide Stile zu vereinigen. Das Bauwerk ist ganz gothisch in der Hauptanlage, doch sind alle Pfeiler mit antiken Gesimsen versehen. Die Kirche St. Etienne du Mont in Paris zeigt in ihrer zweiten Bauperiode, welcher die Langschiffe, das Querschiff und ein Theil der Seitenkapellen angehören, den entschiedenen Uebergang zur Renaissance (Qu. Gailhabaud, Heft 73). Von dem Querschiffe ab zeigen alle Oeffnungen und Arkaden den Rundbogen; hohe cylindrische Pfeiler sind die Stützen derselben und stehen auf hohen Piedestalen. Zwischen den Säulen ist eine Art Gallerie in halber Höhe ein-

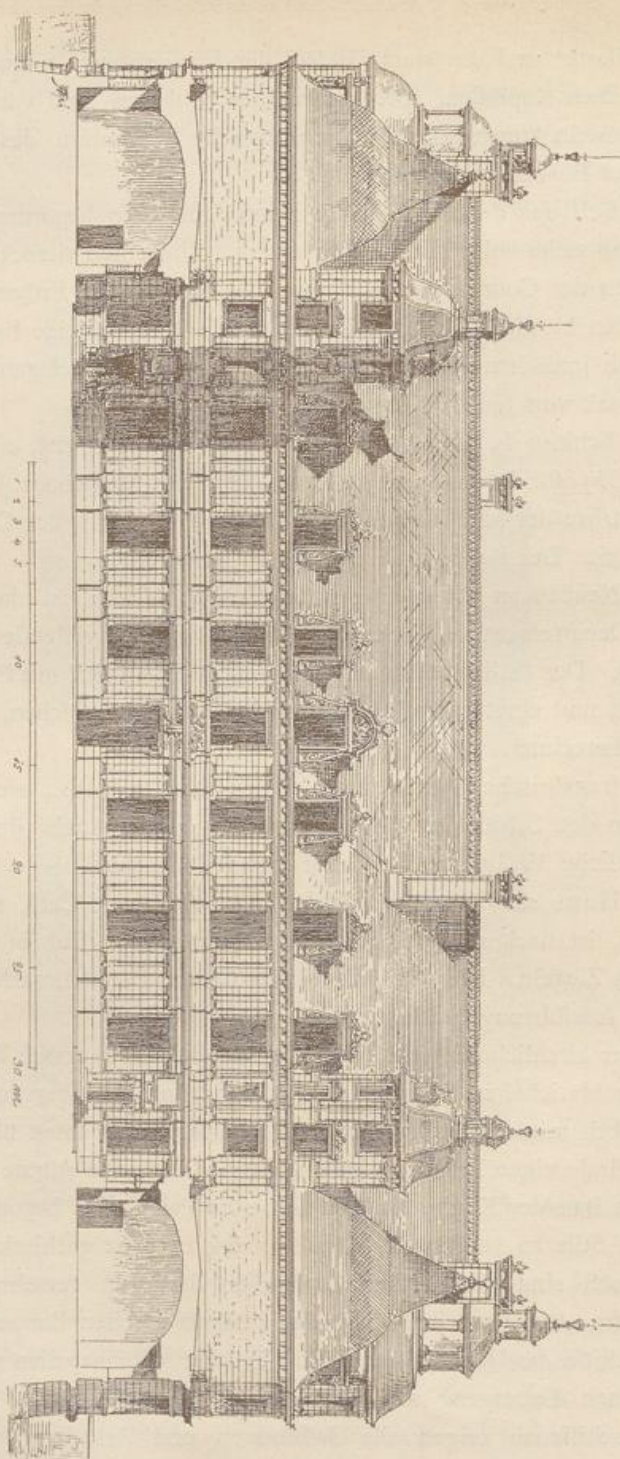


Fig. 46. Chateau de Tanlay. Facade an der Cour d'honneur (n. Sauvageot).

gebaut, als ein Beweis des Suchens nach dem Neuen. Eine andere Besonderheit der Kirche sind die herabhängenden Schlusssteine der Gewölbe.

Die Kirche zu Tillièrs in der Normandie zeigt in dem 1543—1546 erbauten Chor gothische Gewölbe mit antiker Detaillirung. Grosse Steinplatten ruhen auf Gurtbögen in der Form einfacher Sternengewölbe, an den Durchkreuzungspunkten der Gurtbogen befinden sich herabhängende Schlusssteine. Die Flächen der Gewölbe sind mit skulptirten Renaissancereliefs versehen; ausserdem mit Cartouschen und reichem Figurenwerk im Stile der Schule von Fontainebleau (Qu. Rouyer).

Die 1552 durch Philibert de l'Orme zum ersten Male vollständig im Stile der Renaissance erbaute Kapelle des Schlosses d'Anet ist bereits erwähnt.

b) Skulptur.

Die Bildhauerei der französischen Spätrenaissance ist ganz vom Stile Primaticcio's abhängig. Paul Ponce Trebatti und Cellini waren die anderen Italiener, welche Einfluss gewannen. Die Franzosen Goujon und Pilon waren aus der Schule von Fontainebleau hervorgegangen, obgleich sie mehr als die vorgenannten den nationalen Geist repräsentiren. Jacob von Angoulême, Prieur und Cousin waren eifrige Verehrer Michelangelo's. Die Nachfolge der Schule von Fontainebleau dauert bis in die ersten Decennien des 17. Jahrhunderts hinein.

Paolo Ponzio Trebatti aus Florenz, geb. um 1480, † nach 1570, kam vermuthlich mit Primaticcio nach Frankreich und wurde zuerst in Fontainebleau beschäftigt. Sein frühestes in Frankreich um 1535 selbstständig ausgeführtes Werk, das Grabmal des Prinzen Alberto Pio da Carpi in Bronze, jetzt im Louvre, ist ruhig und edel in der Haltung mit einem realistisch durchgeführten Porträtkopfe. Die Grabstatue Charles de Maigné († 1556) in Stein, früher in den Celestines, jetzt im Louvre, ist sitzend und schlafend aufgefasst. Die Gestalt, trotz des Panzers, leicht bewegt mit einem schönen Porträtkopfe. Das Bronzerelief am Grabmal des André Blondel de Roquancourt († 1558) ist von lebendiger Naturwahrheit, jetzt ebenfalls im Louvre. In den Jahren 1559—1571 war Trebatti an den Königsgräbern in St. Denis, sowohl am Denkmal François I. wie an dem Henri II., zusammen mit französischen Künstlern der Schule von Fontainebleau beschäftigt. Die Genien an der Säule, welche das Herz François I. tragen, um 1562 gearbeitet, jetzt in der Kirche St. Denis, sind von ihm. Catharina de' Medicis verwendete Trebatti zu den Dekorationen der Tuilleries; er machte die Figuren an den Giebeln der Ostfaçade und in den Jahren 1566—1567 die grosse Fontäne des Gartens, welche unvollendet blieb. Für die neben der Kirche

St. Denis durch Catharina de' Medicis erbaute Kapelle der Valois arbeitete Trebatti 1568—1570 eine Pietà, die nicht aufgestellt wurde. Die Statue der Jungfrau wurde gar nicht ausgeführt und die des Christus blieb in Paris.

Benvenuto Cellini kam 1540 nach Frankreich, hinterliess hier das schon bei Gelegenheit seiner italienischen Arbeiten erwähnte Bronze-Relief der Nymphe von Fontainebleau, jetzt im Louvre, und ging bald wieder nach Florenz zurück.

Jean Goujon, als Architekt und Bildhauer bis 1562 thätig, von 1555—1562 am Louvre beschäftigt, ist entschieden von Primaticcio abhängig in den überschlanken Verhältnissen seiner Figuren und dem übereleganten Faltenwurfe derselben. Sein Marmorbild der Diana mit dem Hirsche, für den Brunnen des Schlosses d'Anet, erinnert sogar etwas an die Nymphe des Cellini. Indess ist Goujon dennoch ein echter Repräsentant des französischen Geistes und ein Mitbegründer der nationalen Schule. Sein Reliefstil ist vorzüglich und in diesem zeigt er sich unabhängiger als sonst. Ob das Grabmal des Louis de Brézé in der Kathedrale von Rouen, welches Diana de Poitiers um 1535—1544 errichten liess, von ihm herrührt, bleibt zweifelhaft (Qu. Rouyer, *l'Art architectural* etc.). Das Material des Denkmals ist schwarzer Marmor und Alabaster. Auf dem Sarkophage die liegende Figur des Verstorbenen als Leiche, die Wittve zu seinen Häupten knieend, gegenüber die Madonna mit dem Christkinde. Im Bogen die Reiterfigur des Brézé in voller Rüstung, in den Bogenwickeln zwei Victorien, das Gebälk von Karyatiden getragen, darüber ein Aufsatz mit einer Nische, in welcher eine allegorische Figur steht. Die frühesten sicheren Arbeiten Goujon's sind die jetzt im Louvre befindlichen fünf Reliefs der Evangelisten und einer Grablegung, in den Jahren 1541—1544 für den Lettner der Kirche St. Germain l'Auxerrois ausgeführt. Es sind die besten Reliefs dieser Zeit, in einer vorzüglich schlichten und klaren Anordnung. In der Grablegung wird ein leidenschaftlicher, aber würdiger Ausdruck des Schmerzes bemerkbar. Die Evangelisten wiederholen Motive des Michelangelo in freier Auffassung. Um 1550 sind von Goujon die Reliefs der Fontaine des Innocents in Paris, von denen jetzt drei im Louvre. Die beiden Nymphen gehören, trotz ihrer übertriebenen Schlankheit und der etwas gezwängten Stellung zwischen zwei Pilastern, zum anmuthigsten des derzeitigen Reliefstils. Die Kinderfiguren, auf Delphinen reitend, sind von reizender Natürlichkeit. Die in der Gewandung überreichen Karyatiden im ehemaligen Schweizersaale des Louvre gehören immerhin zu seinen besten Leistungen (Fig. 47). Die Schnitzereien an den hölzernen Thüren der Kirche St. Maclou zu Rouen rühren ebenfalls von ihm her. Goujon schrieb eine Abhandlung zu Vitruv's Baukunst und lieferte 13 Blatt Zeichnungen zu der 1547 durch Jaques Gazeau veranstalteten französischen Ausgabe.

Barthelemy Prieur († 1567) hatte sich, in noch höherem Grade wie Goujon, den Geist der italienischen Schule zu eigen gemacht. Von ihm, die Marmorstatue des Herzogs Anne de Montmorency, jetzt im Louvre, als liegende Figur in voller Rüstung mit lebenswahrem Porträtkopf. Seine Gemahlin

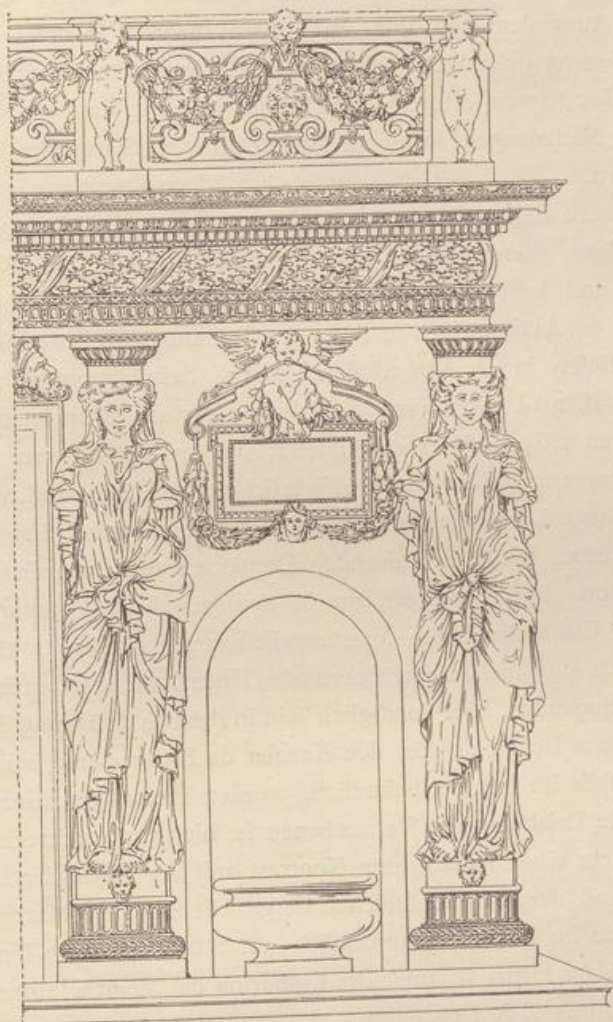


Fig. 47. Karyatiden im Louvre.

ebenso vortrefflich mit schönem liebevollen Ausdruck, nur im Gewande etwas von der edlen Einfachheit des Uebrigen abweichend.

Pierre Bontemps wird unter den Schülern Primaticcio's in Fontainebleau genannt. Die Basreliefs am Grabe François I., am Mausoleum Louis XII., dessen Statue und die Statue der Anna von Bretagne sind von ihm.

Fremin Roussel arbeitet von 1540—1565 in Fontainebleau, von ihm sind die Skulpturen der Grande Porte auf der Terrasse der hufeisenförmigen Treppe.

Jean Cousin, Bildhauer, Maler, Architekt und Mathematiker, geboren zu Soucy bei Sens 1501, stirbt gegen 1590. Er ist ein eifriger Nachfolger des Michelangelo, als Bildhauer berühmt wegen der Statue des Admirals Chabot. Ausserdem von ihm im Louvre mehrere Porträts von einfacher, edler Auffassung und zwei weniger gute Alabasterstatuen von Genien.

Von Jacob von Angoulême ist nur bekannt, dass er es im Jahre 1550 wagte, mit Michelangelo in einem Modell für eine Statue des heiligen Petrus zu wetteifern.

Germain Pilon der Jüngere, geboren zu Loué bei Mans, vollendete 1533 die von dem älteren Pilon begonnenen Statuen des Klosters von Solesmes und kam 1550 nach Paris. Sein Stil ist stark von Primaticcio beeinflusst. Im Jahre 1557 von ihm, das Denkmal zu Ehren des Guillaume Langei du Bellay in der Kathedrale zu Mans. Sein Hauptwerk ist das Grabmal Henri II. und Catharina de' Medicis, welches die letztere in S. Denis in den Jahren 1564—1583 errichten liess; die Architektur von de l'Orme in schweren Formen gebildet und das Figürliche stark idealisierend behandelt. Auf dem Sarkophage liegen die Marmorstatuen der Verstorbenen in weniger herber Naturauffassung. Die oben knieenden Erzstatuen derselben sind im Ausdruck der Köpfe vortrefflich, weniger gut in den gesuchten Bewegungen und den überreichen Gewändern, die Marmorreliefs am Sockel sehr tüchtig. Ohne wahres Leben sind die an den Ecken des Unterbaues angebrachten Erzbilder der Kardinaltugenden, aber vorzüglich fein in der Durchführung der Gewänder. Die Reste eines Denkmals für den Kanzler de Birague und seiner Gemahlin (1574), ebenfalls im Louvre befindlich, werden ihm zugeschrieben. Der nur halb verhüllte Leichnam des Verstorbenen ist hier von erschreckender Wahrheit und macht einen sonderbaren Kontrast mit der Figur der Dame, welche lesend und mit dem Schosshündchen dargestellt ist. Die Marmorgruppe der drei Grazien im Louvre, ursprünglich zur Stütze für eine Urne bestimmt, welche das Herz Henri II. und der Catharina de' Medicis aufnehmen sollte, ist ohne Anmuth. Die Gewandung der steifen, gespreizten, nach der Mode frisirten Gestalten ist ganz willkürlich. Die Gruppe, um 1560 auf Bestellung der Catharina de' Medicis gearbeitet, war ursprünglich für die Kirche der Celestines bestimmt. Ausserdem befinden sich von Arbeiten Pilon's im Louvre: die vier Kardinaltugenden in Holz geschnitzt, von dem Reliquienkasten in St. Geneviève herrührend; sie sind sehr manierirt. Besser ist ein Bronzerelief «die Beweinung Christi», dann die Steinreliefs von vier Tugenden, die Marterinstrumente tragend, von der Kanzel der ehemaligen Augustinerkirche.

c) Malerei.

Die französische Malerei dieser Epoche wird fast allein durch die Italiener Rosso und Primaticcio, sowie durch die zahlreichen Schüler vertreten, die ihnen an der Ausschmückung des Schlosses Fontainebleau halfen. Als Gehülfen der beiden Hauptmeister werden genannt: Nicolo dell' Abbate als vorzüglichster, dann Charles de Varge, Louis Dubreuil, Eustache Dubois, Cormoy, Michel Rochetet, Royer de Rogary, François Quesnil, Hofmaler Henri III. und

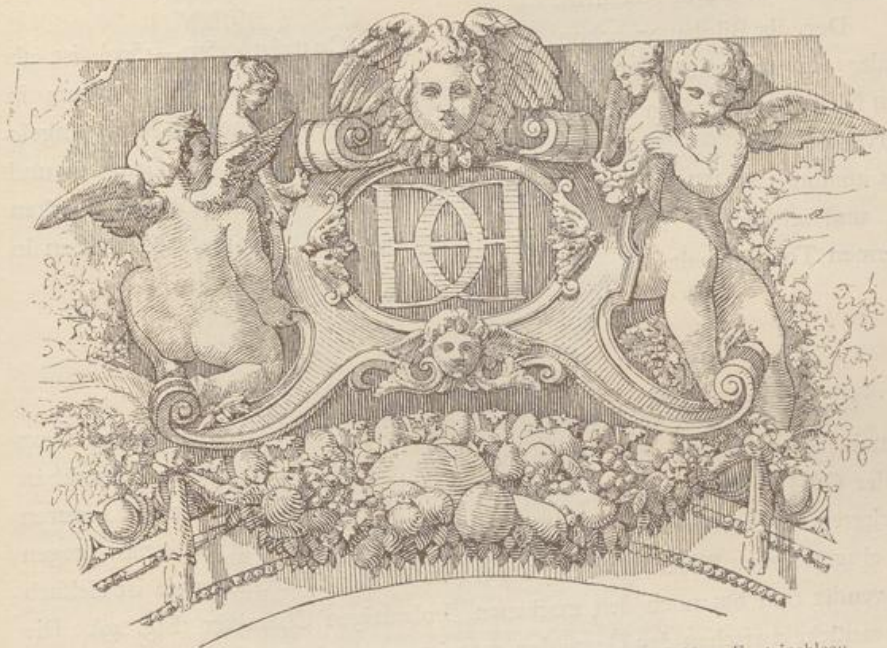


Fig. 48. Gemalte Cartouche von Primaticcio. Gallerie Henri II., Schloss Fontainebleau.

Jacob Bunel. Die Bilder des Rosso de Rossi (Maître Roux) unterscheiden sich wesentlich von denen des Primaticcio. Der letztere erscheint italienisch-antiker in der Richtung, während Rosso durch seine zahlreichen Verkürzungen auffällt. — Beide Maler waren erbitterte Nebenbuhler und Rosso gab sich zu Fontainebleau den Tod durch Gift. — Die Bilder der Gallerie François I. unter Direktion des Rosso ausgeführt, sind: das Opfer, der Elephant Fleur-de-lisé, der Brand von Catania, die Nympe der Fontäne — modern, aber nach einem Entwurfe Rosso's —, die Schiffer, die Erziehung des Achill, Venus den Amor züchtigend. Die Diana von Poitiers, von Rosso gemalt, liess die Herzogin d'Etampes entfernen und durch eine Danae nach einer Zeichnung Primaticcio's ersetzen. Sämmtliche Bilder sind zuerst durch Vanloo, später durch Coudere und d'Allaux restaurirt.

Die Bilder der Galerie Henri II. sind poetischer im Gedanken und von Nicolo dell' Abbate ausgeführt. Nicolo kam 1552 nach Frankreich und vereinigte sich mit Primaticcio zur Ausführung dieser Arbeiten. Im Ganzen tritt die Malerei in dieser Galerie mehr in den Vordergrund. Die von Primaticcio gemalten Cartouschen, in einer sehr edlen Spätrenaissance erfunden, das Figürliche an rafaelische Schönheit streifend (Fig. 48). Die Bilder der Königstreppe an der Cour ovale, gegen 1570 von Primaticcio und dell' Abbate ausgeführt, sind aus der Geschichte Alexander's. In neuester Zeit durch Abel de Pujol restaurirt.

Der als Bildhauer schon genannte Jean Cousin (1501—1590) ist als Maler ein äusserlicher Nachahmer Michelangelo's, etwa wie Franz Floris in den Niederlanden. Sein «jüngstes Gericht» im Louvre erinnert an Michelangelo durch die Kühnheit der Komposition, die Verschiedenheit der Gruppen und das anatomische Wissen. Es ist das einzige Oelbild von ihm, welches erhalten ist, und schliesslich nicht viel mehr als eine Anhäufung von Aktstudien in warmen Töne gemalt.

d) Dekoration.

In der Art zu dekoriren ist zwischen den Begründern der Schule von Fontainebleau, Rosso und Primaticcio, ein grosser Unterschied bemerkbar. In der Galerie François I., von Rosso, herrschen die reichen mit Figuren verzierten Stuckorahmen vor, in der Quantität und auch im Massstabe, gegen die eingerahmten Bilder. Das Cartouschenwerk der Spätrenaissance ist vielfach verwendet und hat noch den trockenen, holzartigen Charakter (Fig. 49). Die Rahmstücke zwischen den Gemälden, von immer wechselnder, phantasiereicher Erfindung, sind bisweilen von grosser Schönheit, oft auch giebt der Wechsel im Massstabe des Figürlichen wohl das Gefühl des Reichthums, aber auch der Unruhe. Die Modellirung des Plastischen ist vortrefflich, sowohl der Figuren, als der Fruchtschnüre, Blumenkörbe und der übrigen Beigaben. Die Friese zeigen ein reines Ranken- und Blätterwerk mit einem spätrömischen Mustern nachgebildeten Akanthus; letzterer in den Blattspitzen rundlich, etwas gebuckelt, in einer Eigenthümlichkeit, welche auch später dem französischen Akanthus verbleibt. Von ganz ausgezeichneter Vollendung ist das in der Galerie vorherrschende Cartouschenschnitzwerk der ringsumlaufenden Sockelboiserien. Francisque Seibecq, genannt de Carpi, ein italienischer Tischler, kommt von 1541—1557 in den Rechnungen vor und gilt als der Verfertiger dieser Holzarbeiten. Die Decke der Galerie ist in Holz ausgeführt, in gradlinigen, mannigfaltig wechselnden Kassettirungen mit Marqueterien in den Füllungen. Als

Stuckatoren der Galerie werden eine Menge Italiener, Franzosen und selbst Flämänder genannt (Qu. Pfnor, Monographie etc.).

Seit 1536 vertheilten sich die Mitarbeiter unter die beiden Meister und Primaticcio begann für sich seine Galerie Henri II., in einem ganz von dem des Rosso abweichendem Stile. Primaticcio giebt hier gewissermassen eine Uebersetzung des Stuckstils ins Malerische. Die Galerie Henri II. hat an beiden Langseiten Rundbogenarkaden mit tiefen Wandnischen und über den



Fig. 49. Rahmung in der Galerie François I. Fontainebleau.

Rundbogen eine fortlaufende Reihe von Bildern im michelangelesken Stile. An der einen Schmalseite befindet sich ein Kamin, ein wahres Prachtstück italienisch-klassischer Spätrenaissance; an der anderen Seite eine Tribüne ganz in demselben Sinne, mit dem Wappen der Diana von Poitiers und dem Namenszuge Henri II. Die Boiserien sind hier in den Füllungen einfacher, aber in den Konsolen des Abschlussgesimses derselben ist ein grosser Reichtum ornamentaler Phantasie verschwendet. Der Plafond in spätrömischer Kassettirung mit mässigem Cartouschenwerk ist eine ausgezeichnete Holzarbeit (Qu. Pfnor, Monographie etc.).

Ueberhaupt gehören die, im Stil Henri II., ausgeführten Innendekorationen zu den feinsten und besten dieser Art in Frankreich und sind noch in einer Anzahl von Schlössern, wenigstens in Resten zu finden. Im Schloss Ecouen sind die Schlosserarbeiten ganz in dieser Art (Qu. Rouyer, Châteaux etc.). In Ancy-le-Franc zeigt das Zimmer des Kardinals Malereien im Sinne der Schule, über einem Lambris (Qu. Rouyer). Ein Plafond im Château d'Oiron, von wo die berühmten Fayencen Henri II. ausgingen, in Holz, in strengen sternförmigen Mustern gezeichnet (Qu. Rouyer und andere).

Der Dekorationsstil Charles IX. zeigt die Anwendung stärkerer Gliederungen und ein komplizirteres Cartouschenwerk. Im Schloss d'Ancy-le-Franc ist in dieser Art die Chambre des Fleurs und das Kabinet des Pastor fido, die Malereien sind aber noch später und werden dem Meynassier um 1596 zugeschrieben (Qu. Sauvageot). Im Schlosse Ecouen ein Kamin mit kräftiger Bildung der Gliederungen erhalten, mit der Figur einer Viktoria (Qu. Rouyer), dann die Thürflügel eines Saals mit Damascirungen in Gold.

Jaques Androuet Ducerceau, um 1515 oder 1520 geboren, geht 1545 nach Italien und kommt 1548 nach Orleans zurück, um dort ein Atelier für Kupferstich zu errichten. In seiner ersten Periode, bis 1551, sticht er nach seinen italienischen Studien Gebäude und Grottesken und gehört noch ganz in die Stilperiode der ersten Spätrenaissance. Er kultivirt den nachrafaelischen Arabeskenstil und zugleich die damalige etwas trockene hölzerne Cartousche. Als Architekt gehört Ducerceau bereits in die folgende Epoche. De Laune, gen. Stephanus, Goldschmied und Kunststecher, geb. 1515 zu Paris, stirbt dort 1583, arbeitet ganz in dem reich figurengeschmückten Cartouschenstil der Schule von Fontainebleau. Ebenso René Boyvin, Kunststecher, geb. zu Angers 1530, arbeitet noch um 1576. Er giebt auch in seinen Stichen die Kompositionen Rosso's für die Gallerie François I. in Fontainebleau wieder.

e) Kunstgewerbe.

Der Bronzeguss wurde von Cellini während seines Aufenthalts in Frankreich 1540—1545 wieder emporgebracht. Nach seiner Abreise blieben zwei seiner Gehülfen in Paris und gossen mehrere antike Statuen in Bronze. Hector Lescot, gen. Jacquinet, goss 1571 eine Statue der Jeanne d'Arc für Orleans in Bronze, leider ist dieselbe zerstört. Uebrigens sind in dieser Zeit eine Anzahl Statuen nach Cousin und anderen vortrefflich in Bronze gegossen. Auch die französische Goldschmiedekunst erfuhr durch Cellini einen neuen Anstoss. François Briot war ein berühmter Goldarbeiter dieser Zeit. Die Medaillenschneiderei soll auch von Goujon ausgeübt sein. Sicher ist min-

destens, dass in dieser Zeit de Laune die Stempel der Münze fertigte, welche lange Zeit berühmt blieben.

Für die Anfertigung feiner Fayencen wurde Girolamo della Robbia um 1530 nach Frankreich berufen. Die farbig emailierten Fayencen am Schlosse zu Madrid, an den Tuileries und an den Bauten in Orleans sind von ihm. Die Emailen von Limoges wurden jetzt in einer neuen Art ausgeführt, indem man die Kupferplatte ganz mit einem schwarzen Schmelz überdeckte, auf dem man die Lichter mit opakem Weiss aufsetzte. Gesichter und Blattwerk erhielten eine leichte farbige Glasur, dann eine Zeichnung mit Goldstrichen. Leonard, genannt Le Limousin, war der erste Direktor des für Arbeiten dieser Art eingerichteten Ateliers. Seine Werke erstrecken sich von 1532—1574 und sind noch in werthvollen Stücken erhalten; so die Medaillons am Grabe der Diana von Poitiers und im Louvre, die Porträts des Admirals de Chabot und des Herzogs François de Guise. Andere Emailleure derselben Zeit sind: Pierre Reymond, dann die Familie Penicaud und Courtey. Pierre Courtey lieferte die grössten Stücke der Emaillearbeiten für die Façade des Schlosses Madrid, wovon noch 9 Stück im Hôtel Cluny in Paris, drei andere in England. Die Fayencen Henri II., aus dem Schlosse d'Oiron stammend, in den Jahren 1547—1559 verfertigt, sind nicht minder originelle Kunstprodukte dieser Zeit.

Die Glasmalerei wird durch Bernhard de Palissy, in Agen geboren († 1589), vertreten. Er fertigte für Schloss Ecouen ein Glasbild «Amor und Psyche» nach Rafael. Der als Maler und Bildhauer schon genannte Jean Cousin führte in St. Gervais, St. Etienne du Mont zu Paris, in der Kathedrale von Sens, in den Kapellen zu Vincennes und Anet u. a. O. eine grosse Zahl von Glasmalereien aus. Angrand le Prince ist der Meister mehrerer schöner Glasgemälde in St. Etienne zu Beauvais. Claude und Guillaume von Marseille führten in Italien die gemalten Fenster der Kapelle des Vatikans und mehrerer anderen Kirchen aus.

Das Schneiden von feinen Steinen, die Glypthik, wird durch den Italiener Mathieu del Nasaro nach Frankreich herübergebracht. Er führt von 1527—1547 den Titel eines Münzwardeins von Frankreich und liefert auch Musterzeichnungen zu Stoffen und Teppicharbeiten.

Für Teppichweberei wurden in Frankreich, seit Flandern politisch ganz abgetrennt war, eigene Fabriken errichtet. Schon François I. wollte mit Arras wetteifern, berief Flämänder und errichtete die Manufaktur von Fontainebleau, von deren Erzeugnissen noch Stücke im Louvre aufbewahrt werden. Henri II. errichtete eine neue Fabrik «de la Trinité», in welcher Dubourg am Ende des 16. Jahrhunderts der ausgezeichnetste Künstler war.

Die schönen Holzbildhauerarbeiten des Italieners Seibecq im Schlosse Fontainebleau sind schon erwähnt, aber auch in den Kirchen entstanden noch schöne Werke in dieser Technik. Die Thüren der Kirche St. Maclou zu Rouen von Goujon, das Tafelwerk der Kirche von Orbais, die Chorstühle in St. Bertrand de Comminges von Bachelier u. a.

Die französische Schule des Kupferstichs begann mit der Mitte des 16. Jahrhunderts; Jean Duvet, Etienne de Laune, Noël Garnier, Nicolas Béatiret, René Boyvin u. a. waren ihre Vertreter.

f) Kunstliteratur.

Es erscheint eine französische Ausgabe des Vitruv: *Art de bien Bastir* de Marc Vitruve Pollion etc. Paris, Jacques Gazeau, 1547. In Fol. Mit Tafeln von Goujon. Aufnahmen antik-römischer Bauwerke giebt Androuet du Cerceau in seinem *Livre d'Architecture*; von 1551—1572 erscheinen die drei Bücher in Fol. Die theoretischen Werke des Serlio werden übersetzt: *Le premier livre d'architecture* de Sebastian Serlio; Bolognois, mis-en langue française par Jean Martin etc. Paris 1545. Der letzte Band hat das Datum 1575. Dazu kommen die Abhandlungen der Franzosen. *Reigle generale d'architecture des cinq manières de colonnes* etc. Paris 1568 von Jean Bullant. Die Aufmerksamkeit richtet sich bereits auf die Karolingischen Bauten Frankreichs. *J. de Bourdigné, Histoire aggrégative des Annalles et Croniques d'Anion*. Angers 1529. Fol.

Für das Bekanntwerden der zeitgenössischen Kunstschöpfungen sorgen mehrere Arbeiten: Androuet Ducerceau mit seinem Werke: *Les plus excellents Bastiments en France*, von 1576—1579, in zwei Bänden erscheinend. Das Werk ist der Catharina de' Medicis zugeeignet. *Oeuvres de Philibert de l'Orme*, Paris 1567, in Fol. Mit Tafeln. Schliesslich erscheinen eine Reihe von Ornamentwerken im Stil der Renaissance: Alciati, *Emblemata* etc. 8°. Lyon 1557; René Boyvin. *Libro di variate Mascare quale servono a pittori, scultori et a Huomini ingenuosi*. 1560; *Libro d'anel la dorefice de l'invention de Piero Woerioto di Orneo*. Lyon 1561 etc.

3. Die nationale Renaissance in Deutschland unter dem Einflusse der italienischen Spätrenaissance (1550—1620).

a) Architektur.

Deutschlands Baukunst verharrt in der langen Zeit von der Mitte des 16. bis in das erste Viertel des 17. Jahrhunderts noch wesentlich unter dem Einflusse der gothischen Traditionen. Die Hauptformen der Architektur bleiben mittelalterlich, die Renaissanceformen sind nur eine dekorative Um-

hüllung, wenigstens muss dies von der grössten Zahl der entstehenden Architekturwerke gesagt werden. Hierdurch unterscheidet sich die deutsche Renaissance ganz wesentlich von der bei weitem mehr antikisirenden französischen Kunst. Auch ist in Deutschland kein so mächtiger, das ganze Land beherrschender Hof vorhanden, wie in Frankreich. Es spielen deshalb die deutschen Schlossbauten eine weit bescheidenere Rolle, dagegen findet die Kunst in dem damals grossen Wohlstande des Bürgerthums ihre breiteste Grundlage. Der gothische Spitzgiebel und der gothische, echt deutsche Erker bekleiden sich mit phantastischen Formen im Stil der Spätrenaissance; das Voluten- und Cartouschenwerk beherrscht die Ornamentik und besonders verdrängt letzteres die Pflanzenranke und ergeht sich mit Vorliebe in flachen bandartigen, etwas trocken wirkenden Flachornamenten, ähnlich den Schmiedebeschlügen. Dabei ist die innere Ausstattung der Bauten eine sehr reiche. Wenn auch die Marmorarbeiten in Deutschland keine grosse Rolle spielen, so entschädigt für diesen Mangel die Pracht der reich geschnitzten, polychromirten und gelegentlich mit Alabasterreliefs bereicherten Holztäflungen. Die allgemeine Stimmung der Innenräume geht indess doch mehr, dem bürgerlichen Charakter der deutschen Kunst entsprechend, auf das Trauliche und gemüthlich Anheimelnde, als auf die Entfaltung kalter Pracht. Grössere dekorative Malereien sind selten, ebenso findet die Freiskulptur in den Wohnräumen kaum eine Stätte.

Der Kirchenbau, allerdings überall geneigt, die alte Ueberlieferung länger zu bewahren, bleibt noch ganz gothisch, mit Ausnahme einiger ziemlich am Ende der Epoche stehenden Werke. Die gothische Bauperiode der grossen deutschen Dome war zwar im ersten Viertel des 16. Jahrhunderts abgeschlossen, aber man verlor diese erhabenen Werke deshalb nicht aus den Augen und dachte auch wohl an den Weiterbau der unvollendet gebliebenen, wie Herrmann Grombach's *Historia Sanctorum trium regum Majorum. Coloniae Agrippinensis* 1554, in Fol., mit Grundriss und Aufriss der Westfaçade des Doms von Köln, für diesen zu beweisen scheint. Die innere Ausstattung des Münsters zu Freiburg im Breisgau wurde noch ohne wesentlichen Einfluss der Renaissance weiter geführt. Im Jahre 1558 der Oelberg und 1561 die schöne steinerne Kanzel von Meister Georg Kempf von Rhineck im gothischen Stile errichtet. Das Topplerhaus in Nürnberg wird 1590 noch ganz mittelalterlich mit Masswerk und mageren Gesimsen erbaut. In den Fachwerksbauten der Harzgegenden bleibt die mittelalterliche Stilisirung mit geringen Spuren der Renaissance noch bis 1580 in Uebung.

Die Ornamentformen der italienischen Spätrenaissance, vermuthlich durch die Werke der Kupferstecher bekannt geworden, zeigen sich vereinzelt bereits um die Mitte des 16. Jahrhunderts an verschiedenen Bauten. In Danzig an einem

Giebel zu St. Elisabeth von 1549, hier der früheste mit einer Jahreszahl bezeichnete, sind die Voluten der Spätrenaissance verwendet. Die 1552 vollendete Fassade des Artushofes ebenda zeigt ebenfalls Spätrenaissanceformen (Qu. Ortwein, d. Renais., Abthlg. 38). In Erfurt gehört das Haus zum «rothen Ochsen» in diese Zeit, der Giebel hat bereits die Detaillierung der Spätrenaissance (Qu. Ortwein, d. Renais., Abthlg. 48). Das Einfahrtsthor an der Wiener Hofburg, um 1552 erbaut, und anderes zeigt den Einfluss der neuen Ornamentweise. In Münster am Midy'schen Wohnhaus kommt erst später, um 1564, der Stilübergang in den volutenförmigen Konturen des Treppengiebels zur Geltung (Qu. Ortwein, d. Renais., Abthlg. 28); während ein späterer Bau, der Stadtkeller daselbst um 1569—1571, noch ein reines Hochrenaissancemotiv zeigt, ein weit vorspringendes Gebälk über Dreiviertelsäulen, ohne jede Verkröpfung durchgehend (Qu. Ortwein, d. Renais., Abthlg. 28).

Der Otto-Heinrichsbau des Heidelberger Schlosses, 1556—1559 unter der kurzen Regierung Otto Heinrich des Grossmüthigen ausgeführt, eine der edelsten Blüthen deutscher Kunst, nimmt unter den Bauten dieser Zeit eine eigenthümliche, etwas isolirte Stellung ein. Hier ist ein reiner Fasadensbau im entschiedenen System der italienischen Spätrenaissance gegeben, nicht nur eine dekorativ spielende Anwendung des antiken Formenschemas, wie sonst noch allgemein üblich (Fig. 50). Die Baugeschichte dieses Werkes von mässigen Abmessungen ist noch keineswegs aufgeklärt. Früher fabelte man von der Urheberschaft Michelangelo's; das ist nun wohl ganz grundlos, aber an einen direkten italienischen Einfluss, wenigstens durch eine Zeichnung, möchte man wohl denken. Alexander Colin aus Nürnberg, der als Vollender des Maximiliangrabes in der Hofkirche zu Innsbruck bekannte Bildhauer, wird auch am Otto-Heinrichsbau als Meister der Sandsteinskulpturen genannt; Caspar Fischer und Jacob Leyder als Werkmeister und Ausführende. Das Erdgeschoss hat rustizirte jonische Pilaster auf durchgekröpften Postamenten und grosse durch Hermen getheilte Fenster, mit geraden Giebeln bekrönt; der erste Stock zeigt korinthische profilirte und in der Füllung mit einem Arabeskenzuge verzierte Pilaster, und ebenfalls durch Hermen getheilte durch ein Gebälk geradlinig geschlossene Fenster mit einer Bekrönung durch einen figurirten Arabeskenaufsatz in ganz italienischer Art; das obere Geschoss hat korinthische Halbsäulen und ähnlich wie im ersten Stock behandelte Fenster. Die Geschosse sind durch reiche Gebälkbänder von einander gesondert und die beiden Dachgiebel über dem unverkröpften Hauptgesimse bleiben ohne organische Verbindung mit der Fassade. Eine Eigenthümlichkeit der Fassade ist das Ersetzen eines um des anderen Pilasters durch eine gebälktragende Konsole und darunter gestellte Figurennische. Besonders dieser Zug

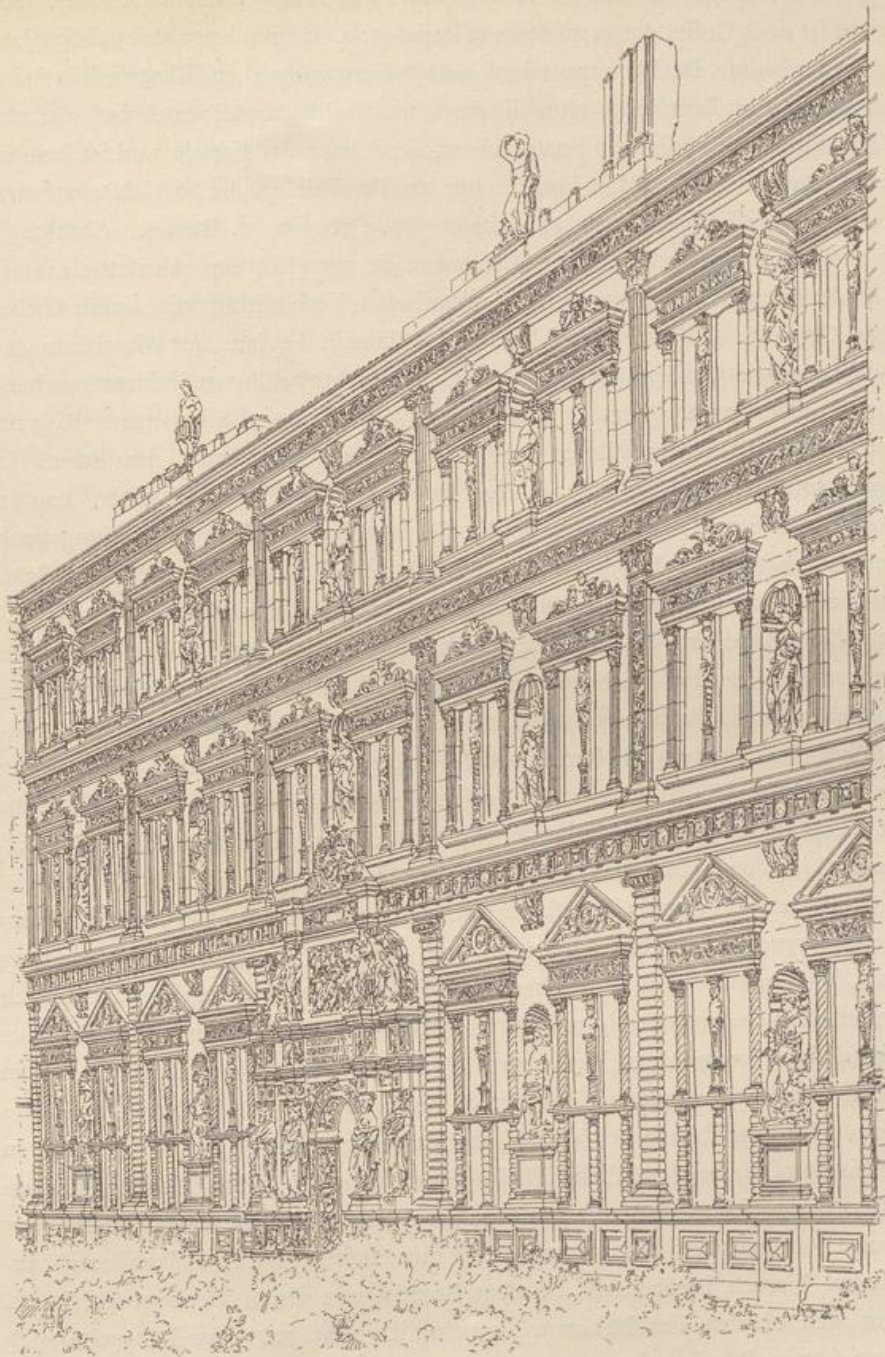


Fig. 50. Schloss Heidelberg. Otto-Heinrichsbau.

der Erfindung scheint auf den Entwurf eines Bildhauers hinzudeuten und vielleicht ist doch Colin, der gewiss genug italienische Studien hatte, der geistige Urheber der Façade. Das Hauptportal mit seinem Cartouschen- und Blattwerk in freier phantasievoller Erfindung, ohne die trockene Beschlägeornamentik der späteren Zeit, stimmt ganz mit dem Spätrenaissancecharakter der Façade und ist keineswegs stärker barock. Man braucht nur als Parallele an die Stuckdekorationen des Rosso in Fontainebleau zu denken (Qu. Ortwein, d. Renais., Abthlg. 9).

Danzig hat an dem Hause Langgasse 45, um 1560, eine sehr antikisirende Façade aufzuweisen, aber doch in organischer Verbindung mit einem Giebel (Qu. Ortwein, d. Renais., Abthlg. 38). In Hameln beginnt der Massivbau der Renaissancezeit gleich mit den, wenn auch primitiv ausgeführten, Holzcartouschenformen der Spätrenaissance. Die Façade des Hauses Bäckerstrasse 16, von 1568—1569, ist einem älteren gothischen Hause vorgebaut, das Portal ist noch spitzbogig geblieben und die Musterung der Quaderschichten kommt noch nicht vor (Qu. Ortwein, d. Renais., Abthlg. 12). Der Verbindungsgang des Rathhauses in Lübeck auf der Marktseite hat eine um 1570 in Spätrenaissance ausgeführte Façade, ganz in Haustein. Die Halle ist mit Kreuzgewölben überdeckt, darüber eine Rustikawand, dann folgt ein Pilastergeschoss und schliesslich drei reich geschmückte Giebel. Auch die Eingangsthür zum Audienzsaale des Rathhauses von 1573 ist reich und fein in diesem Sinne durchgeführt (Qu. Ortwein, d. Renais., Abthlg. 43). In Hildesheim giebt es schon verhältnissmässig früh, um 1564, einen Fachwerkbau, das Platz'sche Haus in der Osterstrasse, im Stile der Spätrenaissance, mit figürlichen Darstellungen in den Brüstungen (Qu. Ortwein, Abthlg. 35).

Im letzten Viertel des 16. Jahrhunderts werden die Dekorationsformen der Spätrenaissance ganz allgemein und führen, besonders in Verbindung mit dem immer noch vorherrschenden Giebelbau, zu ganz abenteuerlich phantastischen, hornförmig ausgebogenen, obeliskentartigen und mit seltsamen Figürlichem vermischten Zierformen. Rothenburg an der Tauber hat in dieser Zeit sein malerisch reizendes Gepräge erhalten. Das Rathhaus 1572—1578 vom Baumeister Wolff aus Nürnberg erbaut, hat aus der früheren gothischen Epoche wesentliche Theile bewahrt, so besonders einen schlanken Thurm, der jetzt sehr zum malerischen Effekt der Langseite beiträgt. Der grosse Rathhaussaal, ein langes hohes, mit einer schweren Balkendecke versehenes Viereck, ist ebenfalls bei dem Brande von 1501 verschont geblieben. Von den Theilen des Neubaus ist besonders eine, vor der Langseite sich hinziehende Rustikakolonnade wirksam. Das Hauptportal in Sandstein am südlichen Giebel, in sehr reinen Renaissanceformen, sowie auch die Ornamentik der in Eichenholz ausgeführten Thür, ist zu bemerken. Das Spital-

gebäude zu Rothenburg 1574—1576 ebenfalls von Wolff ausgeführt, ist im Aeusseren einfach, doch mit zwei schönen Portalen in klaren Renaissanceformen. Das Innere ist reicher und enthält besonders schöne Thüreinfassungen in Sandstein mit dem Monogramme des Baumeisters (Qu. für Rothenburg: Ortwein, d. Renaiss., Abthlg. 3). Das Haus No. 343 in der Schmiedgasse zu Rothenburg ist ein Giebelhaus von origineller Stilisirung, vermuthlich 1596 erbaut. Die sehr bemerkenswerthe Façade hat 14 Karyatiden in zwei Geschossen und der Giebel ist durch Delphine abgetrept. Es war dies kein Kaufhaus, sondern ein nur zum Bewohnen bestimmtes Gebäude. Im Erdgeschosse lag die Diele und eine Dienerwohnung. Die Wohnung im ersten Stock mit Vorplatz, Familiensaal und Küche, die Hintergebäude in zierlichem Fachwerksbau noch mit spätgothischen Motiven. Die Portale des Schulgebäudes in Rothenburg, von 1590, ganz im Stile der Rathhausarchitektur und wohl von denselben Steinmetzen, die dort thätig waren, gefertigt (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abthlg. 3).

Das gräflich Fugger'sche Schloss zu Kirchheim an der Mindel, 1581 erbaut, ist einfach im Aeusseren, um so reicher in der Architektur des grossen Saals; besonders ist hier die Decke ein Meisterstück der Renaissance (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abthlg. 2).

Das neue Schloss zu Baden, 1576 durch Markgraf Philipp II. von dem Baumeister Caspar Weinhardt aus Benedict-Beuren, der früher in Regensburg und München thätig gewesen war, erbaut. Im Jahre 1689 durch den französischen Marschall Duras niedergebrannt und 1697 wieder aufgebaut. Die vom Bau von 1576 erhaltenen Theile, das Hauptportal, der Treppenthurm und ein besonders ausgezeichneter Rundpavillon, der sogenannte Dagobertsturm, zeigen die Stilisirung der Spätrenaissance (Qu. Ortwein, Abthlg. 23).

In Mainz ist das Haus zum Könige von England aus dem Ende des 16. oder dem Anfang des 17. Jahrhunderts, an der Hofgalerie sind die Gesimse, Kragsteine und Baluster von Sandstein, die Pfosten mit Knaggen und Friesen von Eichenholz. Die Details sind etwas flüchtig behandelt (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abthlg. 6).

Das Portal des ehemaligen Jesuitenkollegiums, jetzt Gymnasiums, in Coblenz, ganz im Stile dieser Zeit, aus dem Ende des 16. Jahrhunderts, die Steinhauerarbeit von stattlicher Wirkung im Stile der deutschen Spätrenaissance (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abthlg. 45).

Das Haus in der Dalbergstrasse zu Aschaffenburg (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abthlg. 26) hat die trockene Beschlägeornamentik der Spätzeit.

Das Residenzschloss zu Aschaffenburg gehört zu den bedeutendsten Schlossbauten Deutschlands. Im Jahre 1605 begann der Bischof Suicard von

Mainz den Neubau. Baumeister war Georg Rüdiger aus Strassburg. Der Grundplan ist nahezu ein Quadrat, mit kräftig vorspringenden Eckthürmen, in der Mitte ein ebenfalls quadratischer Hof. Die Lage auf einer hohen Terrasse erhöht die Wirkung des Baues. Die Façade des südlichen Flügels mit einem mächtigen Treppengiebel in der Mitte, in Renaissanceformen detaillirt, ähnlich die anderen Fronten. Sämmtliche Fenster haben steinerne Kreuzpfosten. Die Eckthürme mit Gallerien, auf weit ausladendem Konsolengesims, mit reich skulptirten Köpfen und Ornamenten. Das Hauptportal 1607 mit Rustikapfeilern und vorgesetzten Säulen mit Beschlägeornamentik; denselben Stil zeigt das kurfürstliche Wappenschild an der südwestlichen Fundamentmauer. Die Giebel treppenförmig mit Pyramiden bekrönt und mit Beschlägeornamentik verziert, ähnlich das Portal zur Schlosskapelle (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abthlg. 26).

In Colmar befinden sich eine Anzahl Bauten, welche dieser Epoche angehören. Ein Erker am spätgothischen Polizeigebäude, 1575, zur Vornahme öffentlicher Bekanntmachungen angebaut, in klarer Fassung. Die Portale am Fleischhauer'schen Hause; das am Treppenthurm von 1581, ein anderes Portal von 1587 (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abthlg. 44). Der sogenannte Neubau in Colmar, 1606 erbaut, hat einen Erker mit Bänderornamentik. Aehnlich das Portal Bäckergrasse 4, an einem Hause der ehemaligen Schmiedezunft, vom Jahre 1616.

Das Rathhaus in Gernsbach, als Wohnhaus 1617 erbaut, von dem ursprünglichen Werke nur der Steinbau erhalten, zeigt einen Treppengiebel mit hornförmigen Ausladungen und gekuppelte Fenster mit durchschnittenem Giebel. In dem häufigen Cartouschenwerk, welches auch die Fenstereinfassungen begleitet, macht sich ein Uebergang zum Barock geltend (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abthlg. 39).

Der sogenannte Spanische Bau in Köln, 1608 als Gebäude für die rheinisch-westphälischen Kreisstände begonnen, ist ein Backsteinbau in niederländischer Spätrenaissance. Die Schlussrosetten der gothischen Gewölbhülle, in später Renaissanceornamentik mit Spuren ehemaliger Vergoldung und Bemalung. Der grosse Saal im Kölner Rathhause von 1603, die reichste Innendekoration, die noch aus dieser Epoche in Köln vorhanden, mit herrlichen reinen Intarsien. Ebenfalls bemerkenswerth der Zunftsaal der Bierbrauer, Schildergasse 96, aber im Uebergangsstil zum Barock (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abthlg. 22).

Münster hat eine Anzahl Wohnhäuser aus dem Ende des 16. Jahrhunderts, stets Giebelbauten und stets mit den phantastischen Dekorationsformen der Spätrenaissance. Schlun's Wohnhaus mit hornförmigen Giebelverzierungen und Obelisk. Das ehemalige Meyer'sche Wohnhaus, jetzt abgerissen, hatte

einen reichen Giebel mit Beschlägeornamentik. Aehnlich ist der Giebel an Schwiensen's Wohnhaus (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abthlg. 28).

Die Bauten der Spätrenaissance in Hameln zeigen ein vielfach variirtes Motiv, die Diamantirung und Musterung der Quaderflächen besonders stark ausgeprägt. Es liegt hierin ein malerischer Zug, der auf das beginnende Barock hindeutet und der sich in ähnlicher Weise in französischen und

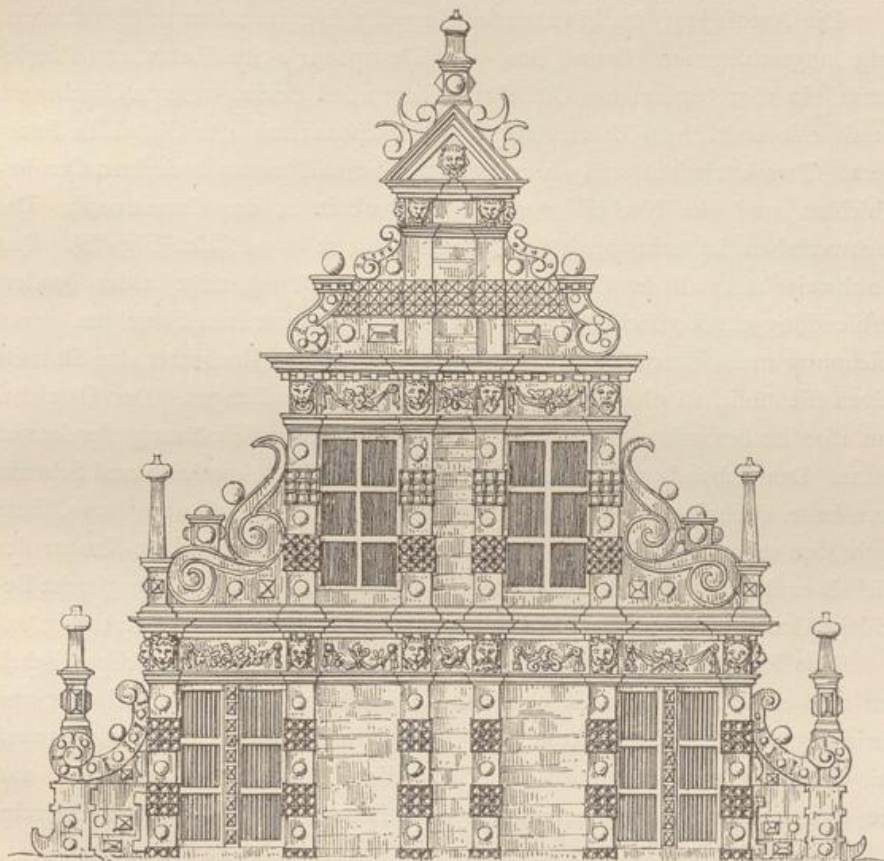


Fig. 51. Giebel vom Schloss Hämelschenburg (n. Ortwein).

niederländischen Barockbauten wiederfindet. Das Leist'sche Haus in der Osterstrasse 9, eins der ersten Renaissancehäuser in Hameln, hat gleich sehr entwickelte Spätrenaissanceformen, welche sich in einer sehr lebendigen Behandlung des Giebelkonturs aussprechen, dagegen sind die diamantirten Quaderschichten noch nicht vorhanden. Die Burg Schwöber bei Hameln von 1574 bis 1602 hat noch in den bis 1588 ausgeführten Theilen spätgothische Profilierungen. Am nördlichen Flügel, 1602, ein zierliches Portal mit Diamantirungen (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abthlg. 12).

Die Hämelschenburg, zwischen Hameln und Pyrmont, 1588 bis 1613 erbaut, erinnert noch vielfach an das Mittelalter (Fig. 51). Das Bruchsteinmauerwerk mit Mörtelputz wechselt mit gemusterten Quaderschichten und die Ornamentik zeigt das gerollte Cartouschenwerk und die Bandstreifen der Spätrenaissance, die Dächer sind mit Sollingplatten abgedeckt (Qu. Ortwein, d. Renaiss. Abthlg. 27).

Die Architektur der Häuser in Hameln folgt nun dem in Hämelschenburg angeschlagenen Tone. Das von Dempster'sche Haus am Pferdemarkt, ein 1607 begonnenes Giebelhaus, ist in den beiden unteren Geschossen massiv mit stattlichem Erker, das dritte Geschoss und der Giebel in Fachwerk. Charakteristisch sind die mit geometrischen Mustern bedeckten Quaderschichten und die Nachbildung von Blecharbeit in der Ornamentik. Der Fachwerksbau ist sehr reich in demselben Sinne ausgebildet (Fig. 52). Das Hochzeitshaus an der Osterstrasse, um 1610 begonnen, zeigt in der Quaderverblendung einen gleichmässigen Wechsel der gemusterten Schichten, deren Zeichnung meist durch Zirkelschläge gebildet ist. Die Dacherker der Südseite zeigen die üblichen phantastischen hornartigen Schweifungen. Der Ostgiebel von 1617 ist besonders reich und hat eine originelle Bekrönung der letzten Zinne. Das Gebäude war zu gleicher Zeit Stadtwaaage, Apotheke und Schenke und hatte deshalb drei Portale. Das sogenannte Rattenfängerhaus, kurz nach 1600 erbaut, ist ein mächtiges Giebelhaus mit phantastischem Kontur des Giebels und hat dieselben ornamentierten Quaderschichten und die gleiche Beschläge-Ornamentik, wie das Hochzeitshaus (Qu. Ortwein, d. Renaiss. Abthlg. 12).

Das Rathhaus in Celle, mit einem sehr schönen und reichen Giebel, um 1579 erbaut. Die drei Geschosse des Giebels mit dorischer, jonischer und korinthischer Pilasterarchitektur, der Umriss durch das übliche Volutenwerk mit Obelisk und Kugeln belebt. Sämmtliche Gesimse sind verkröpft und die Ornamentik in der Nachahmung der Beschläge gehalten (Qu. Ortwein, d. Renaiss. Abthlg. 25).

In Gandersheim ist das Rathhaus nach einem Brande um 1580, mit Beibehaltung alter romanischer Theile, in den Formen der Spätrenaissance wieder aufgebaut. Die Hauptlinien sind ziemlich rein, aber die Verzierungen zeigen ein reiches gerolltes Ledercartouschenwerk. Die Abtei ebenda, nach einem Brande 1599–1600 von Meister Heinrich von Oevekate wieder aufgebaut. Die Giebel mit Voluten in mässiger Ausbildung. (Qu. Ortwein, d. Renaiss. Abthlg. 30).

In Münden, am Zusammenfluss der Werra und Fulda, ist das Raths- und Hochzeitshaus um 1603 begonnen. Die Steinmetzarbeiten der Fronten von Meister Friedrich Weitmann von Münden. Die Hauptarbeiten am

Portal, den Giebeln, sowie am Erker der Hinterfront von Georg Grossmann von Lemgo mit reicher Beschlägeornamentik (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abthlg. 13).

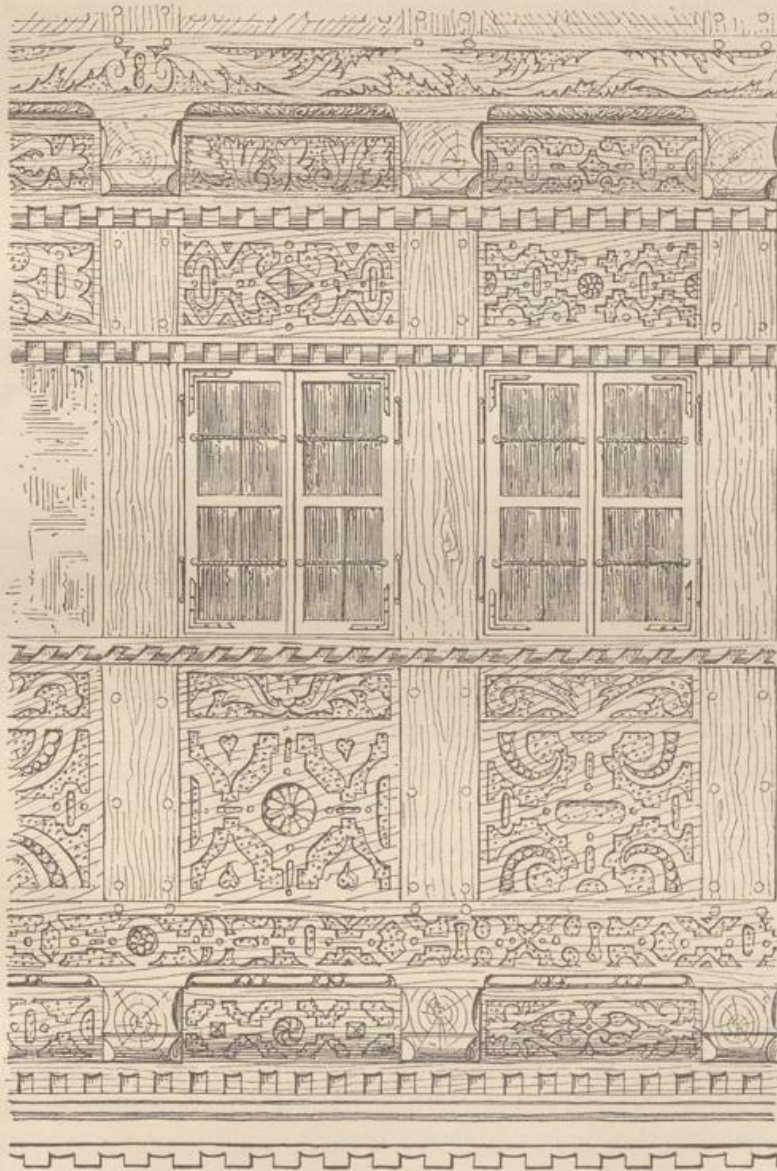


Fig. 53. Vom Dempster'schen Hause in Hameln (n. Ortwein).

Das sogenannte Haus der Väter in Hannover, 1619 erbaut, ist jetzt ein moderner Umbau mit Verwendung alter Theile (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abthlg. 24).

Das Gewandhaus in Braunschweig, 1589 mit einer im Renaissance-stile umgebauten Façade. Die Halle vermuthlich aus derselben Zeit mit Kreuzgewölben überdeckt, die Gurte derselben setzen auf Konsolen auf, welche vasenartig mit Voluten über einer Blätterwelle gebildet sind. Das ehemalige Gymnasium ebenda, von 1592, ein Neubau mit Figurennischen zwischen den Fenstern, die Fenster noch gothisirend hat schöne Figuren als Bekrönung des Portals. Das Haus Gördlingerstrasse von 1584, mit schönem Portal. Ein Thor in der Wendenstrasse von 1591; Thor und Fenster am Südklint 15, von 1591 sind bemerkenswerth (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abthlg. 29).

Im Fachwerksbau der Harzstädte macht sich der Stil der Spätrenaissance durch eine mehrfache Anwendung des figürlichen Reliefs, besonders in den Fensterbrüstungen, bemerkbar. Das Haus Poststrasse 5 in Braunschweig, von 1597, mit grösserem Hof, zeichnet sich durch ein sehr schönes figürliches Ornament an der Saumschwelle aus (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abthlg. 29). Die Bürgerschule in der Wilhelmstrasse ebenda, von 1619 hat zwei Geschosse in Stein und nur ein oberes einfach gehaltenes Fachwerksgeschoss.

Das Schloss zu Bevern bei Holzminden 1603—1612 erbaut, mit mittelalterlicher Hauptanlage, viereckt um einen grösseren Hof gruppirt, nur mit Renaissancedetail. Auch hier finden sich die verzierten Rustikaquadern wie in Hameln, nur mit viel kleinerer Musterung. Die Portale in ausgebildeter Spätrenaissance gehalten mit Beschlägeornamentik, Fruchtschnüren und auch schon mit den später noch mehr beliebten hängenden Tüchern. Auch an den Rustizirungen der inneren Thüreinfassungen zeigt sich eine ähnliche Flächenbehandlung wie in Hameln. Die oberen Stockwerke der Hofseiten sind im Fachwerksbau mit Uebertragung der Steinformen ausgeführt. Die Behandlung der äusseren Fenster mit schrägen Laibungen ist noch mittelalterlich, auch die Treppen sind gothische Spindeltreppen mit Renaissance-detail. An den äusseren Portalen zeigen sich noch Spuren von Bemalung und Vergoldung (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abthlg. 4).

In Hildesheim bezeichnet das Kaiserhaus am Langenhagen, ein Steinbau, 1586 für den Dr. juris Borkholten errichtet, der in Bologna studirt hatte, den Uebergang zum Barock (Fig. 53 giebt die älteren Theile). Das Haus ist überreich an Skulpturen, schon mit den Kaisermedaillons am Sockel beginnend, aber nur die Nischenfiguren haben einen künstlerischen Werth (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abthlg. 35). Der Steinerker am sogenannten Templerhause ist vom Jahre 1591. Im Fachwerksbau hält sich der gothische Einfluss länger, erst in einem Fachwerkshause am Markte von 1598 zeigt sich derselbe ganz verdrängt, die Brüstungen haben die in der Spätrenaissancezeit beliebten figürlichen Darstellungen. Ein Fachwerkshaus am Hohenwege, 1608,

überträgt die Formen der Steinarchitektur auf den Holzbau. Das Neustädter Rathhaus von 1601, ganz im Charakter des Vorigen, aber immer mit vorgekrachten Stockwerken. Das ehemalige Rolandshospital, um 1611 erbaut, in Fachwerk mit Uebertragung der Steinformen und wie die Vorigen mit figürlichen Darstellungen in den Brüstungen. Der Fachwerkserker am Pfaffenstieg ist von 1602;

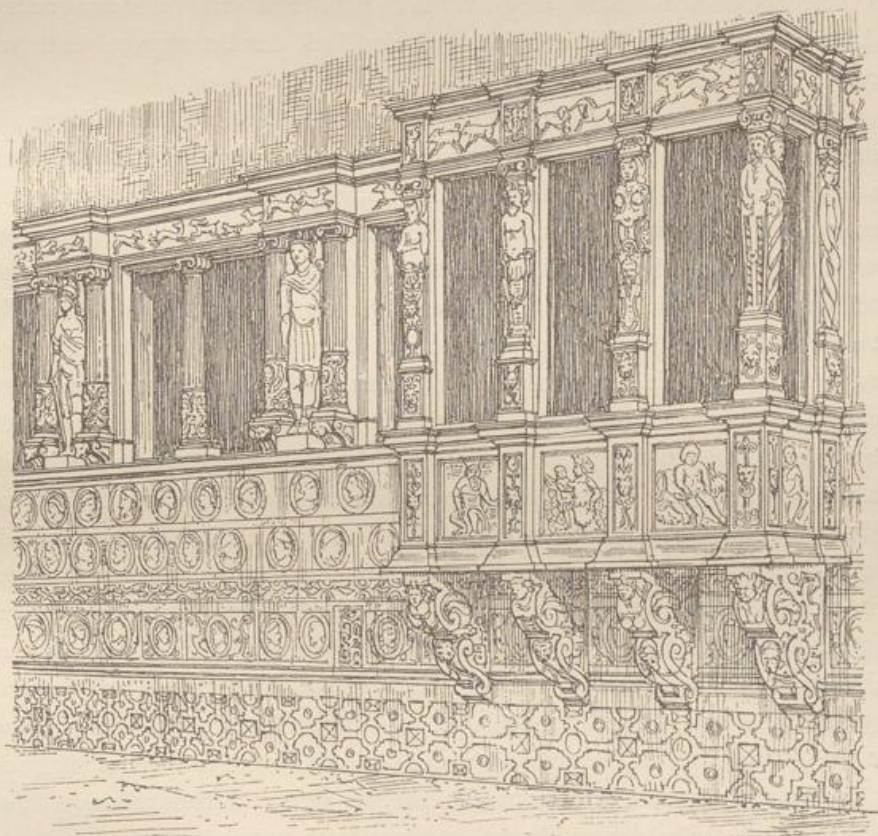


Fig. 53. Haus am Langenhagen in Hildesheim.

dann Häusergruppen am Andreasplatz und am Markt von 1615, ganz wie die Vorigen (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abthlg. 35).

Die ehemalige bischöfliche Comisse am Holzmarkt in Halberstadt ist ein Steinbau von 1596, mit Giebeln auf den vorspringenden Eckbauten, im Uebergang zum Barock. Ein Fachwerkshaus am Holzmarkte ebenda, von 1576, ein Langhausbau mit Erker und Dachausbau hat noch die Arkadenfüllungen in den Brüstungen (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abthlg. 46). Der Zwickel (Schwibbogen) am Domplatz, die ehemalige Domprobstei, um 1611, hat unten rundbogige Arkaden in Sandstein, darüber ein Fachwerksgeschoss, — die jetzt

hier befindlichen geschnitzten Füllungen rühren aber von einem anderen Gebäude her — (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abthlg. 19). Das Fachwerks- haus am Hohenweg 51, ein Langhaus mit Dachausbau, hat noch Arkadenfüllungen in den Brüstungen. Das glänzendste und prachtvollste Beispiel des Halberstädter Renaissance - Fachwerksbaues, der Schuhhof am Fischmarkt vom Jahre 1579, ist nur theilweise erhalten; drei reiche Erker sind in neuerer Zeit entfernt und ein Theil der Brüstungen verändert worden.

In Berlin wird 1572 Hans Räsper vom Kurfürsten Johann Georg als Baumeister auf acht Jahre angenommen, er baut am Schlosse in Köpenik und an der Befestigung von Küstrin. Franz Chiaramella de Gandino war nur Festungsbaumeister in Spandau. Graf Rochus Guerini zu Lynar, geboren 1525 in Italien, † 1596 in Spandau, kam 1578 in brandenburgische Dienste und wurde in Berlin am kurfürstlichen Schlosse und in Bötzw, ebenfalls an einem Schlossbau, beschäftigt. Rochus von Lynar begann 1570 den Weiterbau des kurfürstlichen Schlosses in Berlin. Ein Flügel nach dem Lustgarten hin wurde hinzugefügt, der an den Flügel Joachims anschliessende Theil wurde vier Stock hoch aufgeführt. Im Jahre 1579 wurde auch die Anlage des dritten Hauses, des Quergebäudes, welches den Schlosshof schliessen sollte, geplant. Peter Kummer der Aeltere aus Dresden, kurfürstlich sächsischer Bau- und Maurermeister, wurde von Kurfürst August von Sachsen mit einer Visirung zu einem Gebäude nach Berlin geschickt. Dieser Plan kam unter Lynar's Oberleitung zur Ausführung, wurde aber mehr nach der Schlossfreiheit hin gerückt als anfangs beabsichtigt; das Gebäude wurde 1606 abgebrochen. Im inneren Schlosshofe, am Flügel Joachims II., wurde eine Doppeltreppe gebaut, die eine mit Stufen, die andere als Rampe, letztere noch in der Treppe vor dem Schweizersaale erhalten, vermuthlich nach einem Entwurfe Lynar's. Das dritte Haus, der Querflügel, wurde endlich von Peter Niuron aus Lugano, der bereits mit seinem Bruder Bernhard 1577—1580 das Schloss in Dessau erbaut hatte, ebenfalls unter Oberleitung Lynar's, in den Jahren 1593—1597 ausgeführt. Unten befand sich der Weinkeller, im Erdgeschosse und erstem Stock die Rathsstube, das Archiv, die Kammer und die Kanzlei, die beiden oberen Geschosse wurden zu Gastwohnungen eingerichtet. Peter Niuron baute noch nach 1590 unter Kurfürst Joachim Friedrich die Seitengebäude, welche jetzt im Lustgarten zwischen dem Schlosse und dem Dome liegen; es wird aber nur der grade Flügel nach dem Lustgarten hin fertig. Niuron war später wieder in Köthen in Anhaltischen Diensten.

Das Jagdschloss Grunewald bei Berlin wurde um 1580 durch die gegenüberliegenden Gebäude vergrössert, unter Leitung Lynar's.

Ebenfalls unter Direktion Lynar's wurde das von Guerini angefangene Schloss Bötzwow bei Berlin, später Oranienburg genannt, von Joh. Bapt. de Sala 1590 weiter gebaut. Noch später wird dasselbe bedeutend erweitert.

Das Portal der Marienkapelle der Nicolaikirche in Berlin, zugleich Erbegräbniss der von Kötteritz'schen Familie, in Spätrenaissance zum Barock übergehend gehört in diese Zeit (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abthlg. 19).

In Magdeburg ist das Haus Breiteweg 148, um 1593 erbaut, das einzige bemerkenswerthe Steinhaus, das bei der Zerstörung Magdeburgs erhalten blieb. Es ist ein Giebelhaus mit gothischen Reminiscenzen in den abgeschrägten Fensterlaibungen, sonst in ausgebildeter Spätrenaissance (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abthlg. 46).

Halle a. d. Saale besitzt einige Bauwerke aus dieser Zeit. Das Waage- und Hochzeitshaus 1573—1581 von demselben Meister, der auch Theile des Friedhofs ausgeführt hat. Im Thalamte noch eine hübsche Decke mit Gemälden, von 1594, in Spätrenaissanceformen; die weissen Bandfriese auf rothem Grunde, die Rosetten und bossirten Rechtecke golden auf blauem Grunde. Die braun und grünen Ranken von flotter Behandlung (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abthlg. 8).

Das Haus zum «breiten Heerd» in Erfurt am Fischmarkt, 1584 von Heinrich von Denstedt erbaut, im Uebergang zum Barock, mit vielem figürlichen Ornament. Die steinerne Wendeltreppe hat an der Unterseite noch ganz Spätrenaissance-Ornamentik (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abthlg. 48).

Die Veste Heldburg bei Erfurt, von 1560—1564 durch den sogenannten französischen Bau erweitert. Der Baumeister war Nicolaus Gromann. Zwei Erker im Hofe, der Männer- und Frauenerker genannt, sind der Hauptschmuck des Hofes (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abthlg. 48). Ein Fachwerkshaus in Heldburg, mit steinernem Unterbau von 1605, wirkt sehr eigenartig durch die in Muster zusammengestellten Fachfüllhölzer. Die Holzfläche überwiegt und lässt nur kleine Felder frei, welche mit gebrannten Thonplatten von verschiedener Farbe ausgefüllt sind; die Fenster des Unterbaues noch gothisirend.

Am kurfürstlichen Schlosse in Dresden beginnt durch Christian I. (1586—1591) eine dritte Bauperiode unter italienischem Einflusse. Der Baumeister Nosseni musste aber die Façaden der jetzt hinzugefügten Theile, des Flügels an der Schlossstrasse und des Stallhofgebäudes, der deutschen Renaissancestilisirung anpassen. Der kleine Hof ist der Mittelpunkt der damaligen Bauhätigkeit. Es ist eine derbe, strenge Rustikaarchitektur im Sinne der italienischen Spätrenaissance; gekuppelte, rustizirte, dorische Säulen fassen den Halbkreis ein. Der Hof, zur Abhaltung von Ringelrennen bestimmt, war auf der nordöstlichen Langseite durch offene Arkaden auf dorischen Säulen ein-

gefasst (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abthlg. 15). Das Portal, welches den Verkehr von der Hofkirche aus mit dem grossen Hofe vermittelt, ist aus derselben Zeit und hat ebenfalls dorische, rustizirte Säulen. Der Italiener Nosseni kam 1575 aus Lugano nach Dresden und führte ausser dem Schlossbau noch die grandiose Fürstenkapelle des Freiburger Doms aus.

Schloss Osterstein bei Zwickau, 1587—1590, an Stelle einer alten Burg, von Kurfürst August erbaut, jetzt Gefängniss (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abthlg. 33).

Das Rathhaus in Brieg, 1570—1576 von Jacob Mahler erbaut, mit Giebeln, Helmhürmen und dazwischen liegender Vorhalle, ein malerisches Ganze bildend. Der obere Theil der Vorhalle hat wegen Bauqualität abgebrochen werden müssen (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abthlg. 11). Ein Wohnhaus am Ringe ebenda, 1621 in Formen der Spätrenaissance errichtet, die ganze Façade mit Sgraffito's dunkel auf hellem Grunde bedeckt. Das alte Oderthor in Brieg, 1595—1596 vom Schlossbaumeister Bernhard erbaut, zu einer Befestigung am Piastenschlosse gehörend.

Die Stadtwaage in Neisse, 1602—1604 erbaut, ist ein Giebelhaus im beginnenden Barockstile. Die Arkaden des Unterbaues in Granitquadern, oben Ziegelbau mit Verputz und Sandstein für Einfassungen und Figürliches; ein reich entwickelter Giebel ist vorhanden. Die Façade zeigt noch Spuren von Bemalung (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Heft 171).

Das Schloss zu Oels, 1616 unter Karl II. vollendet. Das äussere Schlossthor um 1603 mit diamantirter Rustika und ins Barocke übergehendem Aufsätze, in unschönen Verhältnissen.

In Bunzlau zeigen mehrere Portale am Ring von 1557 und 1600 den Stil der Spätrenaissance bis zum Barock hin (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Heft 175 und 176). Das Schlossportal zu Giessmannsdorf von 1603, ebenfalls im Uebergange zum Barock. Aehnlich ein Schlossportal zu Parchwitz vom Jahre 1582.

In Nürnberg kommt nach der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts das gothische Detail, das man sich bis dahin eifrig bemüht hatte zu vermeiden, wieder zur vollen Geltung; besonders das den Bauhandwerkern stets geläufig bleibende Masswerk. Ein Beispiel davon bietet das Peller'sche Haus in Nürnberg, um 1605 für Martin Peller, den Schwiegersohn des reichen Bartolomeo Viatis aus Venedig, erbaut. Die Formen sind wieder stark mit spätgothischen Konstruktions- und Dekorationsmotiven gemischt; und daneben zeigen die Giebeltheile der Façade bereits den Uebergang zum Barock. Das Innere, Kaminthüren, Kamine und Tafelwerk erinnern bereits an die phantastischen Kompositionen Dietterlin's, dabei bleibt die Schlosserarbeit wieder im Charakter der Spätgothik (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Heft 5). Das noch mehr gothische Topplerhaus von

1590, ebenda, wurde schon erwähnt. Der Schopperhof bei Nürnberg, um 1590 erbaut für Bartolomeo Viatis, mit Zaun und Wassergraben, in sehr einfachen Formen, aber nicht mittelalterlich.

Die Burg Trausnitz bei Landshut ist eine ursprünglich gothische Anlage, vermuthlich fand erst in den Jahren 1578—1580, die Umwandlung in einen Renaissancebau statt, besonders datiren die bemerkenswerthen Malereien des ersten Stocks aus dieser Zeit.

In Elias Holl zu Augsburg und Wendel Dietterlin von Strassburg begegnen uns endlich zwei unzweifelhaft deutsche Meister von grösserem Ruf. Der Baumeister Elias Holl, nach Angabe seiner Selbstbiographie 1573 in Augsburg geboren, kam um 1600 nach Venedig und bildete sich an den Bauten des Palladio. Dies bestimmte den Stil seiner späteren Bauten. Sein Hauptwerk ist das kolossale neue Rathhaus in Augsburg, welches nach 1615 begonnen und 1620 beendet wurde. Der Mittelbau im Erdgeschoss und im ersten Stock bildet je eine Halle von 120 Fuss Länge, in der zweiten Etage befindet sich der goldene Saal, in einer Höhe von 52 Fuss angelegt und hieran schliessen sich die Fürstenzimmer. Die Architektur des Aeusseren zeigt die etwas trockenen Formen der Spätrenaissance. Die beiden Thürme sind im ursprünglichen Entwürfe von Elias Holl nicht vorgesehen und erst während des Baues projektirt. Das Hauptportal ist von rothem Marmor und hat ein schönes in Bronzeguss ausgeführtes Oberlicht mit dem Stadtwappen. Die Fürstenzimmer sind ganz im Stil der Spätrenaissance dekorirt, mit besonders schön durchgeführten Thüren, dagegen ist die Decke des in der Zusammenwirkung grossartigen goldenen Saals schon mehr barock stilisirt (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abthlg. 2). Elias Holl hat ausserdem noch eine Anzahl anderer Bauten in Augsburg ausgeführt. Um 1601 das Giesshaus, 1602 das Bäckerhaus, dann das Zeughaus und den Kirchthurm bei St. Anna mit geschweiftem Helmdach, 1605 folgte der Neubau des Siegelhauses, zusammen mit dem Maler Joseph Hanitz; um 1609 das Schlachthaus und kurz darauf die Barfüsserbrücke, nach dem Muster der Rialtobrücke in Venedig, mit Kramläden auf beiden Seiten. Das neue Spital in Augsburg, 1622—1630, war sein letztes Werk in seiner Vaterstadt; ausserdem hatte er ausserhalb das gräflich Schwarzenburg'sche Schloss zu Schönfelden in Franken, die Kirche des heiligen Grabes zu Eichstädt und das Schloss für den Bischof von Eichstädt auf dem Willibaldsberge erbaut. Von den Nöthen des dreissigjährigen Krieges bedrängt stirbt Elias Holl 1646 in Augsburg.

Wendel Dietterlin, Maler und Ornamentiker, geboren in Strassburg 1550, stirbt 1599, gehört nach dem Stil seiner Erfindungen bereits in die folgende Periode. Er war schon ein weitberühmter Künstler durch seine Stiche geworden, als ihm 1582 die Auszierung des Lusthauses des Herzogs Ludwig von Württem-

berg zu Stuttgart übertragen wurde. Jedenfalls hatte Dietterlin in Italien universelle Studien gemacht, die ihn als Maler, Bildhauer und Architekt auch nach Rom führten, wie sein 1591 und 1594 erschienenes Werk: *Architectura und Austheilung der V Säulen* bezeugt. Durch ihre nordisch phantastische Fassung bezeichnen seine im nächsten Abschnitte näher zu betrachtenden, berühmten radirten Blätter den Beginn des nordischen Barockstils und sind von bedeutender Wirkung auf die Architektur, selbst über Deutschland hinaus.

Heinrich Schön und Wendl Dietrich von Augsburg bauten gleichzeitig am Ende des 16. Jahrhunderts in München. Schön mochte seine Anregungen den Bauten Giulio Romano's in Mantua und denen San Michele's in Verona und Venedig verdanken. Jedenfalls stand er in München unter dem Einflusse Peter de Wit's, der als eigentlicher Kunstintendant anzusehen ist.

Der Bau des Jesuitenkollegiums in München und der einen Seitenflügel der Gesamtanlage bildenden St. Michaelshofkirche dauert durch die Jahre 1559—1597, und im letzten dieser Jahre konnte die Kirche eingeweiht werden. Schon ein Jahr nach der Gründung des Ordens, um 1541, kamen die ersten Jesuiten nach Deutschland. Herzog Wilhelm IV. von Baiern beschloss die Errichtung eines Kollegiums für dieselben, aber erst unter Albrecht V. kam dieser Plan zur Ausführung. Um 1559 erfolgte die Gründung in einem Theile des Augustinerklosters, und 1583 fand die Grundsteinlegung der neuen Kirche statt. Der oben genannte Wendl Dietrich von Augsburg wurde zur Führung des Baues nach München berufen. Von einem eigentlichen Jesuitenstil kann hier nicht die Rede sein, ebensowenig wie damals in Italien, aber die Plananlage setzt eine Kenntniss der gleichzeitigen italienischen Kirchenbauten der Spätrenaissance, besonders Vignola's voraus. Das einzige kolossal breite Langschiff, denn die Nebenschiffe erscheinen nur als Kapellenbauten zwischen den einwärts gezogenen Strebepfeilern, entspricht ganz der Anlage von del Gesù in Rom; auch sind hier wie dort die Emporen über den Kapellen vorhanden. Das Querschiff erreicht nur die Tiefe der Seitenkapellen, hinter dem Chorbogen folgt ein quadratisches Vorchor mit einer Apsis im halben Zehneck geschlossen. Diese auf perspektivische Wirkung berechnete Choranlage ist wieder ein Element des beginnenden Barockstils (Fig. 54.) Der Aufbau der Kirche ist indess ganz in den Formen der deutschen Spätrenaissance erfolgt. Das Innere ist von imposanter Grossräumigkeit und durch hohes Seitenlicht einheitlich und höchst wirkungsvoll beleuchtet. Das riesige Tonnengewölbe des Schiffs, von 34 m. Spannung, eines der mächtigsten Gewölbe aller Zeiten, ist durch Gurten und Rahmwerk in Felder getheilt und nur mässig verziert (Fig. 55). Die innere Dekoration der Kirche besteht aus Stuck und ist meist weiss geblieben. Die Kapellengewölbe, ebenfalls in Stuck dekorirt, sind mehr barock als die des

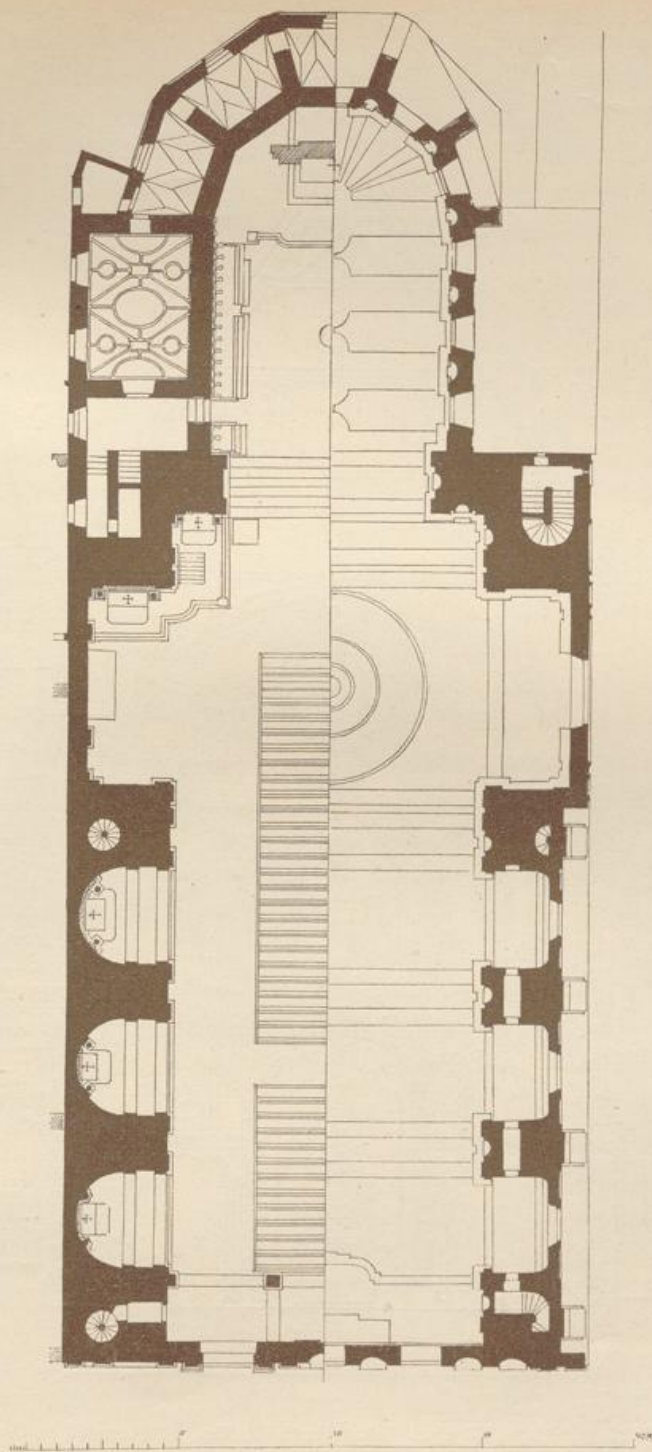


Fig. 54. St. Michaelskirche, München. Grundriss (n. Ortwein).

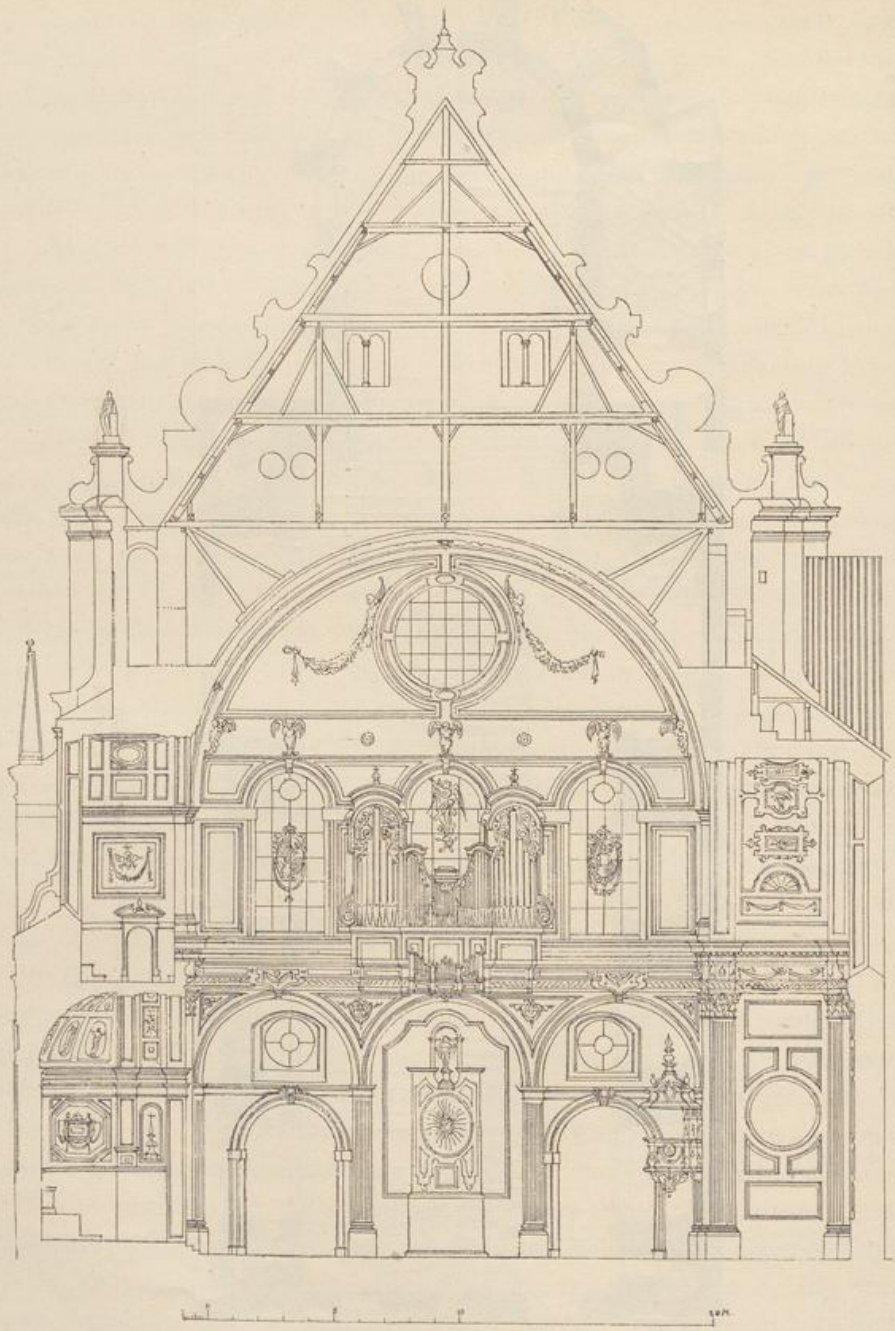


Fig. 55. St. Michaelskirche, München. Schnitt durch Kapellen und Querschiff (n. Ortwein).

Hauptschiffs. Auch der Hauptaltar, ein Holzbau mit reicher Vergoldung auf weissem Grunde von Wendl Dietrich, mit dem Gemälde des Engelsturzes von Christoph Schwarz, zeigt den Uebergang zum Barock. Das Aeussere ist weniger gelungen; die Ausführung mässig in Backsteinen mit Mörtelputzgesimsen, nur die Hauptportale aus hellrothem Marmor. Die Seitenfacades in Backsteinrohbau, mit in Voluten endigenden Strebepfeilern. Mindestens ist das Aeussere keine Maske und steht im engen Bezug zum Innenbau. Die dreigeschossige Hauptfaccine mit den durchschnittenen Giebeln der Portale hat den Charakter einer etwas rohen deutschen Spätrenaissance. Im Jahre 1590 stürzte der Thurm ein und mit ihm ein Theil des Chors, durch Verschulden des Werkmeisters Wolfgang Miller. Der Maler Friedrich Sustris, der auch sonst auf die innere Ausstattung der Kirche bedeutenden Einfluss hatte, machte ein neues Modell zum Thurm und nach Vollendung desselben konnte 1597 die Kirche eingeweiht werden (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abthlg. 18). Das mit der Kirche verbundene Jesuitenkollegium, jetzt Akademie der Wissenschaften und Künste, 1598 ebenfalls nach den Plänen Wendl Dietrich's vollendet, gestaltet sich im Aeusseren gediegener.

Im Ganzen erscheint die Renaissancebewegung in München etwas verspätet. Herzog Albrecht V. brachte reiche Kunstschatze aus Rom und Italien zusammen, aber die Baukunst wurde von ihm nicht gepflegt. Von seinen Bauten im Hofgarten, einem Lusthause und einem Prachtbrunnen, ist nur die Bavaria in Bronze erhalten. Erst unter Wilhelm V. (1576—1597) kam die Renaissance recht in Uebung. Nach dem Schlossbrande von 1580 liess er die Wilhelmi'sche Veste, bekannt unter dem Namen der Maxburg, an anderer Stelle, in noch sehr schlichter Renaissance, ebenfalls durch Dietrich wieder aufbauen.

Unter Maximilian I. wurde die neue Residenz in München an Stelle des alten Schlosses errichtet. Im Jahre 1598 der westliche Trakt, vom Portal des Kapellenhofes an der Residenzstrasse bis zum neuen Königsbau, begonnen durch Hans Reifentuel. Die Aussenwände erhielten nur eine farbige Gliederung, während das Innere reich durchgebildet wurde. Das Antiquarium war einer der schönsten Säle und das Centrum der ganzen Anlage Maximilian's bildete der schöne Grottenhof. Die alte Hofkapelle war 1601 im Erdgeschoss vollendet, die obere sogenannte reiche Kapelle erst 1607. Es begann nun die goldene Zeit für die Renaissancearchitektur in München. In den Jahren 1612—1619 wurde der zweite Theil der Residenz nach den Plänen des Heinrich Schön erbaut, wozu Blasius Fistulator das Modell fertigte. Der holländische Maler Peter de Wit (Candid), seit 1578 in herzoglichen Diensten, muss zwar durchaus, wie schon erwähnt, als eigentlicher Kunstintendant gelten; denn von ihm erhielten Architekten, Bildhauer und Dekorateure die

Anweisungen. Den Mittelpunkt dieser neuen Schlosserweiterung bildet der Kaiserhof. Als der dreissigjährige Krieg ausbrach, war der Bau zumeist vollendet. Das Aeussere des Residenzbaues war den engen Strassen Münchens angepasst, deshalb die beiden Portale möglichst flach. Die Wände waren reich bemalt, die Rustikaportale in rothem Marmor im Spätrenaissancestil mit Figuren und Bronzedeckorationen sind von Hans Krumper, nach Zeichnungen Peter de Wit's (Candid's) (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abthlg. 18).

Gleichzeitig wurde die Rotunde des Hofgartens von H. Schön als eine Art Brunnenpavillon erbaut. An den Pfeilern innen mit Muschelgrotten, an der Flachdecke mit Gemälden von Peter de Wit's Schülern dekorirt. Auf dem Kuppelscheitel wurde die Bavaria in Bronze aus dem älteren Hofgarten Albrecht's V. aufgestellt. Das in München 1602 erbaute Kapuzinerkloster mit Kirche wurde in der Neuzeit abgebrochen. Die Peterskirche und die Augustinerkirche, ältere gothische Bauten, werden jetzt im Renaissancestil umgestaltet. Die gothische Frauenkirche erhielt nur Altäre im neuen Stil. Die Herzogshospitalskirche, 1550 unter Albrecht V. vom Schlossbaumeister Heinrich Schöttl erbaut, scheint übrigens die erste kirchliche Renaissanceanlage Münchens gewesen zu sein.

Von den Jesuiten wurden in Deutschland schon ziemlich früh verschiedene Kollegiatsgebäude und Kirchen errichtet, aber damals immer in dem lokal geltenden Baustile. In Prag das Clementinum 1556, das Bartholomäuskonvikt um 1560, beide noch in den strengerer Formen der Frührenaissance. Die Petrikirche in Münster, seit 1590 von den Jesuiten erbaut, mit einem bereits 1588 begonnenen Kollegiatsgebäude, zeigt den Uebergang zum nordischen Barockstil, mit den damals üblichen diamantirten Quaderschichten. Die Kirche ist dreischiffig mit Triforien über den Seitenschiffen. Das Hauptschiff hat eigenes Licht und ist mit einem einfachen Netzgewölbe überspannt. Die Seitenschiffe sind nur unter den Triforien gewölbt. Die Linien der Gewölbgurte im Hauptschiff bilden Kreissegmente, sonst ist die Decke ein spätgothisches Netzgewölbe. Auch im Westfenster findet sich gothisches Masswerk (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abthlg. 28).

In Wien beginnen die Kirchenbauten der Jesuiten in einem nüchternen Barockstile, erst mit dem Anfange des 17. Jahrhunderts. Um 1560 die Umgestaltung der gothischen Kirche am Hof noch in Renaissancefassung. Der Beginn der Spätrenaissance im Profanbau, an einem Einfahrtsthore der Hofburg in Wien, um 1552, ist schon erwähnt. Um 1582 erfolgt der Neubau des Königsklosters durch die Erzherzogin Elisabeth, Tochter Kaiser Maximilian's II.; 1590 der Neubau der Schottenkirche auf der Freieung, mit Benutzung der Fundamente des alten romanischen Baues.

Das Schloss Hohenegg in Steiermark, um 1577 erbaut, in Spätrenaissanceformen, allerdings ohne Giebel, aber mit nordisch steilem Dach, die Fenster vielfach gekuppelt, rundbogig mit Mittelsäulchen und Deckgesims. Das Schloss Riegersburg in Steiermark, mit dem um 1600 errichteten Rittersaal, hat Holzarbeiten mit reichen Intarsien im Stil der deutschen Spätrenaissance (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abthlg. Steiermark).

In Italien und Frankreich liess sich die Umwandlung des Stils auf architektonischem Gebiete an bestimmte Künstlernamen knüpfen, von denen jeder für sich eine bedeutende Stilnüance darstellt, das ist für Deutschland nicht möglich. Die einzigen namhaften deutschen Architekten, denen man in dieser Epoche begegnet, sind die schon oben erwähnten; Elias Holl von Augsburg und Wendel Dietterlin von Strassburg, obgleich sich keine Schule an ihr Wirken knüpft. Der einzige Dietterlin gewinnt durch seine Stiche eine bedeutende Wirkung in die Ferne, allerdings erst für den nächsten Stilabschnitt in Betracht kommend. An den grösseren Höfen waren zumeist Italiener und Holländer die tonangebenden Meister, und auch diese können nicht entfernt die einschneidende Bedeutung beanspruchen, wie etwa die Meister von Fontainebleau in dem centralisirten, von einer mächtigen Hofgesellschaft abhängigen Frankreich. Betreffs der mittelalterlichen Traditionen erweist sich Deutschland merkwürdig konservativ. Werke, welche sich den Formen der italienischen Hochrenaissance nähern, sind deshalb hier äusserst selten und nur kleineren Massstabs, und der eine bedeutendere Bau, der im vollen Sinne die italienische Spätrenaissance wiedergiebt, der Otto-Heinrichsbau des Heidelberger Schlosses, bleibt so ziemlich vereinzelt.

b) Skulptur.

Die deutsche Skulptur der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, ganz unter dem Einflusse der italienischen Spätrenaissancekunst stehend, ist bei weitem weniger originell, als die der Frühperiode des Stils. Selbstständige bildhauerische Talente sind in dieser Zeit in Deutschland wenig vorhanden; italienische und niederländische Meister werden in vermehrter Anzahl berufen und stehen unter dem Einflusse der römischen Schule. Die meisten Aufgaben liefert immer noch die Grabskulptur, aber es mischt sich bereits ein starker Zug äusserer Verweltlichung ein. Die an Quantität sehr in den Vordergrund tretenden ornamentalen Zuthaten zeigen durchweg das entwickelte Cartouschenwerk der Spätrenaissance, während die reine Pflanzenarabeske ganz in den Hintergrund tritt.

Das grossartige Denkmal für Kaiser Maximilian, in der Hofkirche zu Innsbruck, gehört seiner Hauptanlage nach noch in die Frührenaissance. Es ist um 1508 nach dem eigenen Plane des Kaisers entstanden, aber es kamen

später noch bedeutende Arbeiten hinzu; namentlich die Marmorreliefs des Sarkophags. Die ersten vier derselben sollen von den Kölner Meistern Gregor und Peter Abel herrühren, aber die übrigen zwanzig arbeitete Alexander Colin aus Nürnberg bis zum Jahre 1566. Seine durchaus malerischen Reliefs schildern Szenen aus dem Leben des Kaisers, Schlachten, Belagerungen, Hochzeiten, Staatsaktionen und anderes (vergl. Fig. 56 und 57). Die Arbeit ist vortrefflich, die Erfindung lebendig und die Wiedergabe der nationalen Verschiedenheiten, trotz des kleinen Massstabes, vorzüglich. Es kamen aber auch noch Statuen hinzu; so die vier Kardinaltugenden in Bronze, auf den Ecken des Sarkophagdeckels, 1572 von Hans Lendenstrauch gegossen, sie sollen aber vom Italiener del Duca 1582 umgegossen sein, ebenso das Erzbild des im Gebet knieenden Kaisers auf dem Deckel des Sarkophags. Die Modelle waren aber überall von Colin.

Vermuthlich von Alexander Colin, oder doch nach seinen Modellen gearbeitet, die Nischenstatuen am Otto-Heinrichsbau des Schlosses von Heidelberg (1556—1559). Es sind meist antikisirende Motive wiedergegeben, Apoll, Merkur, Diana, dann die damals beliebten ebenso allgemeinen Abbilder der Helden David, Herkules, Simson, oder auch Allegorien. Alle Statuen sind von guter, dekorativer Wirkung und einfacher Haltung (Fig. 58 giebt davon ein Beispiel).

Eins der bedeutendsten von den Grabmälern in der Stadtkirche zu Wertheim ist das Denkmal für die Grafen von Wertheim, vermuthlich in den siebziger Jahren des 16. Jahrhunderts vom Bildhauer Johann von Trarbach gearbeitet, ein grosses Wandgrab in den Formen der Spätrenaissance bildend (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abthlg. 16).

Der Marktbrunnen zu Rothenburg an der Tauber, «Hertrich» genannt, vor dem Rathhause, ganz in Stein vom Steinmetz Michael Scheinsberger um 1608 gefertigt. Auf der Spitze einer Säule steht der heilige Georg mit dem Drachen, einst bemalt und vergoldet, von Christoph Körner gearbeitet. Die Flachornamentik des Brunnens zeigt den Beschlägestil und hübsche Masken (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abthlg. 3).

In Mühlhausen am Neckar in einer Kapelle befindet sich der Grabstein Jacobs von Kaltenthal († 1555) mit der Porträtfigur des Stifters; dann das Monument Engelholt's von Kaltenthal und seiner Frau von 1586, beide vor einem Kruzifix knieend.

In der Stiftskirche von Aschaffenburg (1573) ist ein Grabdenkmal für den Ritter Ph. Brendel von Homburg mit reicher Ornamentik erhalten; dann ebenda das Bronze-Epitaphium des Ritters Melchior von Graenroth, 1584 durch Hieronymus Hack gegossen. Der Ritter kniet neben Maria und Johannes unter einem edel gebildeten Christus am Kreuze.



FIG. 56. COLIN. RELIEF VOM GRABMAL IN DER HOFKIRCHE ZU INSBROCK.



FIG. 57. COLIN. RELIEF VOM GRABMAL IN DER HOFKIRCHE ZU INSBRUCK.



Im Mainzer Dome, das Denkmal der Domherren Johann Andreas Mosbach von Lindenfels und Johann Heinrich von Wallbrunn von 1570, mit reichem Cartouschenwerk der Spätrenaissance (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abthlg. 6). Das Denkmal des Fürstbischofs von Worms Georg von Schöckenburg von 1595 ist das grossartigste der hier vorhandenen. Das Material desselben ist verschiedenfarbiger Marmor, der Aufbau in Spätrenaissanceformen gehalten und die Basreliefs ausgezeichnet modellirt. Ebenda, das Denkmal des Domherrn Arnold von Buchholz in hellgrauem Sandstein, vom Ende des 16. Jahrhunderts, die künstlerischen Motive gehören mehr der Holzarchitektur an. Weiter, im Mainzer Dome, das Denkmal des Domherrn Rau von Holzhausen von 1588 in grauem Sandstein und in Formen der Spätrenaissance (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abthlg. 6). Die Grabmäler des Erzbischofs Daniel (1592) und des Erzbischofs Wolfgang (1606) ebenfalls im Dom zu Mainz.

In St. Goar, das Grab des Landgrafen Philipp des Jüngeren von Hessen und seiner Gemahlin, Marmorarbeit vom Jahre 1583, mit reicher Beschlägeornamentik (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abthlg. Mittelrhein).

In Simmern, in der Kirche, eine Reihenfolge von Denkmälern des pfalzgräfllich Simmern'schen Hauses bis 1598.

Im Hofe des ehemaligen Jesuiten-Kollegiums in Koblenz ein theilweise zerstörtes Epitaphium vom Jahre 1589 (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abthlg. 45). In Alken bei Koblenz, das Epitaphium der Familie Wittberg von 1571 in Spätrenaissancestilisirung.

In der Liebfrauenkirche zu Trier, ein Denkmal des 1564 gestorbenen Cantors Johannes Segen in Spätrenaissance. Die Kanzel im Dom zu Trier von 1572 in Spätrenaissance vom Bildhauer Hans Ruprich Hoffmann, ist das hervorragendste Renaissancewerk daselbst. Die Kanzel, mit Ausnahme des hölzernen Schalldeckels, ganz in graugelbem Sandstein ausgeführt, mit Polychromirung und reicher Vergoldung. Der untere Theil, bis zum Gesims über den Figuren, zeigt den natürlichen Steinton, vergoldet sind dann die Inschriften auf rothbraunem Grunde, die kapitälartigen Knäufe der Umrahmungen der Cartouschen, die Pilasterornamente der Kanzelbrüstung auf rothbraunem Grunde, die Schlusssteine und Festons, sowie die Bogenarchivolten (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abthlg. 42). Das Epitaph des Bartholomäus von der Leyen, in der Liebfrauenkirche zu Trier von 1587, theilweise von Italienern gearbeitet, zeigt im Detail schon den Uebergang zum Barock. Der Brunnen auf dem Marktplatze daselbst, 1595 vom Bildhauer Hoffmann gearbeitet, wirkt reich in der Silhouette. Auf der Säule steht der Apostel Petrus, in der Mitte der Säule wasserspeiende Köpfe und Kinderfiguren auf Gänsen und Drachen reitend angebracht. Am unteren Theil befinden sich etwas roh ausgeführte allegorische Figuren (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abthlg. 42).

Das Wallraf-Richartz-Museum in Köln bewahrt das Epitaphium eines in Italien geborenen Professors, um 1551 gearbeitet. Die Umrahmung in feinem weissen Sandstein, mit reichem zierlichen Pflanzenornament, die grosse Inschrifttafel von Schiefer. Das Ganze mit den Volutenformen des Aufsatzes zeigt direkt italienischen Einfluss (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abthlg. 22). In der Georgskirche zu Köln, das Denkmal des Bischofs Anno von 1559, mit tüchtiger Bildhauerarbeit und cartouschenartig behandeltem Wappen.

Der Dom in Bremen enthält Grabplatte und Epitaph für Ludolf von Varendorf († 1571) in noch mässigem Cartouschenwerk. Die Grabplatte in Messing gravirt, der Grund schwarz ausgefüllt und das Ganze in eine Basaltplatte eingelassen. Die Hermen haben etwas Holbein'sches. Das Epitaph mit farbigem Cartouschenwerk in Sandstein, im Uebergange zum Barock (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abthlg. 34).

Das Wandgrab in der Stadtkirche zu Celle, um 1570 für den Herzog Ernst von Braunschweig und Lüneburg errichtet, ist eines der edelsten Werke deutscher Spätrenaissance. In grauem Stuckmarmor, mit schwarzer Bemalung und Vergoldung ausgestattet, und selbstverständlich auch mit Cartouschenwerk und Verkröpfungen (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abthlg. 25).

Die Kanzel in der Marktkirche zu Goslar, um 1581, als Geschenk des Bürgermeisters Hans Staes in Holz ausgeführt, ist vielleicht niederländischen Ursprungs, die Ergänzungen sind aus späterer Zeit. Die Kanzel der Jacobikirche ebenda, aus einem benachbarten Kloster stammend, ist bemerkenswerth wegen ihrer polychromen Behandlung (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abthlg. 52).

Die Werke des Meisters Albert von Soest in Lüneburg fallen in die Jahre 1566—1583 und bezeichnen bereits den Uebergang zum Barocken. Ein Sandsteingrabmal des Fabian Lendich und die Details vom Hause Am Berg 37 sind von ihm. Das Bedeutendste von Meister Albert sind die Holzschnitzereien in der Rathsstube. Die Haupteingangsthür ist besonders effektiv phantastisch durch die von Bildrahmen umgebenen Säulen. Die Blattformen sind sehr individuell mit Buckeln gebildet, welche wohl eine Reminiscenz des Mittelalters darstellen und auch im französischen Akanthus dieser Zeit üblich sind. Meister Albert arbeitete auch in Steinpappe und Terracotta (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abthlg. 40).

Das Epitaph des Johannes Brandes († 1586) in der Marienkirche zu Danzig mit sehr erhabenen Verzierungen in Alabaster ist vermuthlich von einem Italiener gearbeitet (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abthlg. 38).

Von Hilger herrührend, in der Peterskirche zu Wolgast, das dekorativ behandelte Denkmal Herzog Philipp's I. von Pommern († 1560).

In Berlin, in der Nicolaikirche, das Denkmal des Raths Bagius († 1549)



FIG. 58. COLIN. ALLEGORISCHE FIGUR VOM OTTO-HEINRICHSBAU
DES HEIDELBERGER SCHLOSSES.

12. JAH

12. JAH



mit Cartouschenwerk in Spätrenaissanceformen. Kaspar Zimmermann verfertigt 31 Bilder auf römische Art für die neue Rennbahn in Berlin um 1600, vermuthlich römische Kaiserbüsten. In der Nikolaikirche zu Spandau, der um 1582 als Geschenk des Grafen Rochus Guerini von Lynar errichtete Altar in Spätrenaissance, vermuthlich nach seinem eigenen Entwurfe ausgeführt (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abthlg. 19).

In Freiberg, im Dome, das prachtvolle Denkmal des Kurfürsten Moritz von Sachsen 1588—1594 von Niederländern gearbeitet. Der Sarkophag von schwarzem Marmor, mit Reliefs und Statuetten in weissem Marmor. Trauernde Musen und Grazien im Stile Michelangelo's darstellend von anmuthiger Lebendigkeit. Der Deckel ruht auf ehernen Greifen und trägt die knieende Alabasterfigur des Herzogs. Das Gesamtmonument sächsischer Fürsten, im Chor des Doms von Freiberg, mit acht vergoldeten Erzbildern in einer reichen Architektur von verschiedenfarbigem Marmor, ist von Italienern errichtet. Die Architektur, um 1593 vollendet, ist von Giov. Maria Nosseni aus Lugano, die Erzbilder sind von dem Venetianer Pietro Boselli. Auf Postamenten von Marmor knien im Gebet die Fürsten und Fürstinnen: Heinrich der Fromme († 1541), August I., Christian I., Anna, Katharina und Johann Georg († 1656). Die Auffassung der Porträts ist lebensvoll, die Kostüme sind mit technischer Meisterschaft ausgeführt. Hierzu kommen noch zehn grosse und sechzehn kleinere gravirte Bronzeplatten mit Porträts aus der fürstlichen Familie, von 1541—1617, vielleicht von dem in dieser Zeit lebenden Freiburger Erzgiesser Wolf Hilger gegossen.

Das Grabmal eines Schulenburg in der Stadtkirche zu Wittenberg, von Georg Schröter aus Torgau, um 1571, nur handwerklich. Ein Denkmal derselben Kirche von 1586 mit einem schönen Marmor-Relief der Grablegung Christi.

In der Elisabethkirche zu Breslau, das Denkmal des Bürgers Daniel Schilling († 1563) in Spätrenaissance, etwas starr in den Hauptlinien, als Pfeiler-Epitaph mit der liegenden Bildsäule des Verstorbenen (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abthlg. Breslau).

Der Brunnen im Kaisergarten zu Prag, 1554—1559 von Laurenz Kriz aus Bytischky modellirt und von Thomas Jarosch aus Brünn vorzüglich in Bronze gegossen, ist hervorragend schön im italienischen Sinne ornamentirt und ein Meisterstück im Guss. Am Grabmal Kaiser Rudolph's II. im Dom zu Prag, unter der Leitung des Adrian de Vriès um 1589 ausgeführt, erscheint noch einmal der tüchtige Bildhauer Alexander Colin aus Nürnberg; er ist hier der Urheber der Marmorarbeiten.

Die Bronzebildnerei liefert in Nürnberg noch zahlreiche Werke mit

italienischer Behandlung des Figürlichen. Georg Labenwolf giesst 1583 den Neptunsbrunnen für den König von Dänemark. Benedikt Wurczelpauer fertigt 1589 den dekorativen Brunnen bei der Lorenzkirche mit den sehr manierirten Figuren der Kardinaltugenden. Einfachere Erzbildwerke finden sich in Menge auf den Grabsteinen des Johannes- und Rochus-Kirchhofes.

In Würzburg, die Grabplatte des Fürstbischofs Melchior († 1558) in Bronze, mit dem Flachreliefbilde des Verstorbenen, nur handwerklich tüchtig. Ebenso das Bronzebrustbild des Veit Krebser († 1849), aber letzteres mit guter Ornamentik. Dann noch im Dom, die Grabdenkmale der Fürstbischöfe Friedrich († 1573) und des Sebastian Echter († 1575).

Ein Hausaltar im National-Museum zu München von 1561 ist eine der besten Holzarbeiten des Meister Bockschütz von Tölz, besonders schön sind die kleinen Reliefs; das Cartouschenwerk desselben in der Weise der italienischen Spätrenaissance gebildet. Die Erzfigur der Bavaria, jetzt auf dem Pavillon des Hofgartens, ein vortrefflicher Bronzeguss, ist aus der Zeit Albrecht's V. erhalten geblieben.

Die Arbeiten Hubert Gerhard's in München und Augsburg gehören schon als Nachfolge Giovanni da Bologna's in den folgenden Abschnitt, in die erste Stufe des Barockstils.

Der Gesamtcharakter der deutschen Skulptur dieser Zeit ist ein vorwiegend dekorativer, noch in diesem Sinne durch das Festhalten an der spätgothischen Polychromirung verstärkt. Das Figürliche gewinnt erst durch den reichen Rahmen der umgebenden Ornamentik die rechte Bedeutung, allein für sich betrachtet ist der künstlerische Gehalt der Werke meist nicht zureichend, um vollständig zu befriedigen.

c) Malerei.

Die deutsche Spätrenaissancezeit liefert in der Malerei nur sehr dürftige Resultate. Der grosse Aufschwung der vaterländischen Kunst unter Dürer und Holbein scheint ganz vergessen zu sein. Noch seltener, als dies schon in der Skulptur der Fall ist, widmen sich grosse Talente der Malerkunst. Es fehlt auch offenbar an äusserer Anregung durch ein kunstliebendes Mäcenatenthum. Albrecht V., Herzog von Baiern (1550—1579), von seinen lobhudehnden Zeitgenossen mit den Mediceern verglichen, ist doch nur ein grosser Sammler. Er gründet ein Münzkabinet, eine Bibliothek und eine Kunstkammer für Gold-, Silber- und Elfenbeinarbeiten im Curiositätengeschmack der Zeit; aber zur Förderung der zeitgenössischen Kunst durch Aufträge kommt es nicht.

Aehnlich ist auch Kaiser Rudolph II. (1576—1612) nur ein Sammler der Malwerke älterer Meister und ertheilt keine neuen Aufträge.

Der Meister der Kölner Schule, Bartholomäus de Bruyn, zu Köln um 1524—1560 arbeitend, liefert gute Porträts. Von ihm ein Bildniss des Bürgermeisters Browiller im Museum zu Köln von 1535, dann das Porträt einer Magistratsperson im Berliner Museum, ganz vortrefflich. Seine Werke der idealisirenden Richtung befriedigen dagegen nicht. Sein Hauptwerk ist das Gemälde über dem Hochaltar der Stiftskirche zu Xanten vom Jahre 1536, mit Szenen aus dem Leiden Christi, Heiligenfiguren und Heiligengeschichten.

Johann von Aachen ist ein glänzender Manierist. Geldorp Gortzius, ein geborner Niederländer, liefert gute Porträts. Jerrieh ist als ein eleganter Maler zu erwähnen.

Georg Schmidt hat 1572 im Köpnerschlosse bei Berlin den Saal gemalt und das Sommergemach über der Silberkammer. Ein Meister Jeronimus malte die Zimmer der Kurfürstin im Schlosse zu Berlin, im sogenannten dritten Hause; mit den Darstellungen der fünf Sinne und der vier Evangelisten. Sonst werden noch in Berlin genannt: Philipp Cordes um 1592, Heinrich Kappes um 1596 und der Hofmaler des Kurfürsten Georg, Andreas Riehl um 1599. Von dem Porträtmaler Nathan Maw († 1617) oder von seinem Nebenbuhler, dem Hofmaler Martin Schulz († 1630), wird das Diestelmair'sche Familiengemälde neben dem Altar der Nicolaikirche in Berlin herrühren. Mathias Czwiezek, kurfürstlicher Hofmaler, malte Historien, Porträts und Prospekte, und lebte noch 1648. Im Charlottenburger Schloss ist ein Kurfürst Friedrich Wilhelm mit Familie von ihm aus dieser Zeit.

Ueberall in Norddeutschland ist die Malerei nur spärlich vertreten. Adam Offinger, ein unbedeutender Manierist, malte 1578 eine grosse figurenreiche Kreuzigung für die Kirche zu Ampfurth. David Redtel von Stettin fertigte 1580 das Altarbild der Nicolaikirche zu Greiffenhagen in Pommern, im Stil der italienischen Manieristen.

In München, unter Wilhelm V. und Maximilian I., residirte damals der kunstliebendste deutsche Hof. Schon vorher, unter Albrecht V., hatte Hans Boxberger ein Lusthaus im Hofgarten daselbst mit mythologischen Bildern verziert, die aber nicht erhalten sind.

Christoph Schwarz (1550—1594), ein bedeutendes Talent, hatte sich in Venedig nach Tizian gebildet und arbeitete seit 1576 in München. Von ihm ist das Hochaltarblatt in der St. Michaels-Hofkirche, der Engelsturz; dann in der Trausnitz bei Landshut um 1580 die allegorischen Deckenbilder im Herzoginzimmer und im Rittersaal. Mehrere grosse Bilder von ihm, in der Münchener Pinakothek.

Johann Rottenhammer aus München (1564—1622), der Schüler Tintoretto's, hat mit Mathäus Kager die Deckengemälde des goldenen Saals im Augsburger Rathhause gefertigt. Das grosse Mittelfeld zeigt die Sapientia auf einem Triumphwagen, der von Rechtsgelehrten und Weltweisen gezogen und von den allegorischen Gestalten der Justitia, Fortitudo, Pax, Clementia, Victoria und Abundantia begleitet wird. Die beiden Seitenbilder stellen die Architectura mit dem Porträt Kager's und das Consilium militare vor. Um diese runden Bilder reihen sich diagonal gestellt: Pallas, Religio, Labor, Industria, Sanitas, Abundantia, Justitia, Candor und Bonafides. Die beiden Bilder über den Portalen sind von Rottenhammer. Ein grosses energisch gemaltes Bild des letzteren, eine Madonna mit vielen Heiligen dem heiligen Augustin erscheinend, ist in der Pinakothek zu München; ebenda eine Enthauptung der heiligen Katharina. Eine Amazonenschlacht von feuriger leidenschaftlicher Bewegung, im Berliner Museum. Der Tod des Adonis, im Louvre.

Peter de Wit (Candid), von Geburt Holländer, seit 1578 in München, der grosse Dekorator, war kein ebenso bedeutender Maler. An den Seitenaltären in der St. Michaels-Hofkirche sind Bilder von ihm. Ebenfalls von Peter de Wit ausgeführt, die Gemälde unter den Arkaden der Nordseite des Hofgartens, erst seit 1779 übertüncht. Von demselben, das grosse, später entfernte Altarbild in der Frauenkirche. Am Plafond des Pavillons im Hofgarten befanden sich Malereien seiner Schüler.

Von Maria Antonio Viviano († 1616) herrührend, ebenfalls Altarbilder in der St. Michaels-Hofkirche und in der heiligen Kreuzkapelle in München.

Von Friedrich Sustris und Padovanino sind Szenen aus Ovid's Metamorphosen in Fresko gemalt erhalten, im Grottenhof der «Neuen Residenz» in München.

Unter den oberdeutschen Malern einer der bedeutendsten ist Hans Bock zu Basel. Von ihm, die kolossalen Fresken am dortigen Rathhause, «die Geschichte der Susanne» darstellend, sehr manierirt; dann «die Fabel des Apelles», von grosser Energie; und «die Allegorie der Bestechlichkeit», mit schönem landschaftlichen Hintergrunde.

Von Melchior Bocksberger aus Salzburg und Sebastian Kirchmeier befinden sich schöne Bilder in der Sammlung des Regensburger Kunstvereins.

Die erfreulichste malerische Erscheinung dieser Zeit, die Pflege der Landschaft durch Adam Elzheimer von Frankfurt gehört als Nachfolge des Annibale Caracci und des Niederländers Paul Bril in den folgenden Abschnitt.

d) Dekoration.

Die malerische Dekorationslust dieser Zeitperiode äussert sich in Deutschland besonders stark durch reiche polychromische Ausstattungen und Vergoldungen der Stein- und Holzskulpturen. Es macht sich hierin, wie auch in der Richtung der ganzen Architektur, immer noch die Nachfolge der Spätgothik geltend. In der Trausnitz bei Landshut befinden sich brillant bemalte Holzdecken und Wandvertäfelungen aus den Jahren 1578—1580. In den Herzogsgemächern herrscht eine sehr reiche dekorative Malerei, zumeist auf hellem Grunde ausgeführt. Die Eckfiguren der Decke grau in grau auf hochrothem, die Ornamente mit den Putten auf stumpfgrauem Grunde gemalt, das Arabeskenwerk im nachrafaelischen Stile. Knöpfe und Stäbe der Fenstergliederung sind vergoldet. Eine bemalte Holzdecke und die Wandvertäfelung in einem Schlafkabinette des Herzogs und die Pfeilerornamente des Rittersaals sind besonders bemerkenswerth. Ueberhaupt sind hauptsächlich im ersten Stock die Malereien mit Verschwendung ausgeführt. Alle Zimmerwände sind mit grossen mythologischen und allegorischen Bildern bedeckt, welche mit prachtvollen Ornamenten umrahmt sind. Der Gesamteindruck der Räume ist italienisch; vielleicht sind die Entwürfe sämmtlich von einer Hand. Es werden eine Anzahl Namen genannt: Schwarz, de Wit, Bocksberger aus Salzburg oder Sustris, Hans Wartinger, genannt Schwab und Alexander Siebenburger; besonders dem Schwarz als Schüler der späteren Venetianer, könnte wohl eine so italienisirende Richtung zugetraut werden. Hauptsächlich zu bemerken sind hier noch die Wand- und Deckenmalereien des Rittersaals. Auf dem einen der grossen Wandschränke zu Seiten des Eingangs sind Apollo und Minerva, auf dem anderen der Friede und Mars gemalt. An der Eingangsthür von der Gallerie aus ist ein Gefolge lebensgrosser herzoglicher Trabanten dargestellt. Die Holzdecke zeigt die Stegornamente auf hellem Grunde in lebhaften Tönen und die Zwischenfelder lichtgrün, gelb, braun und violett auf leuchtend rothem Grunde.

In Schloss Riegersburg in Steiermark ist die Holzdecke des sogenannten Römerzimmers mit eingelassenen Gemälden verziert, in Wasserfarben auf Leinwand gemalt, römische Geschichten darstellend. Die Eckfüllungen mit Ornamenten bemalt, das einfassende Band schwarz, die Rosetten licht mit brauner Zeichnung, ebenso das Randornament. Der Grund der mittleren Füllung ist dunkelblau und ockergelb bemalt, die Gesimse weiss. Das Bilderzimmer hat ebenfalls eine Felderdecke mit Malereien; in der Mitte derselben, in einem Achteck, die Parzen. Von diesem Achteck laufen diagonal vier

Bänder aus, welche die Jahreszeiten in allegorischen Figuren enthalten. Um das Mittelfeld geht kreisförmig ein scheinbares Gesims mit Putten, Blumen und Vögeln, hierüber vier Gruppen von Gestalten im Zeitkostüm (um 1600). Die Ornamente zeigen am Füllwerk den deutschen, sonst mehr den italienischen Grottesken-Typus (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abth. Steiermark).

Eine bemalte Holzbalkendecke befindet sich im Schlosse Purgstall in Steiermark vom Jahre 1592. Der Unterzug hat lichtgrauen Grund, die Cartouschen sind dunkelgrau, das Ornament an der Unterfläche ockergelb. An den Seitenflächen des Unterzuges sieht man an der einen Seite in der Mitte Orpheus unter den Thieren, auf der anderen Seite eine Landschaft mit See und darüber fliegende Reiher. Die Haupttöne der übrigen Bemalung sind grau, ockergelb und rothbraun auf weissem Grunde. Das Ornamentwerk zeigt bunte, sanft gehaltene Farben (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abthlg. Steiermark).

Das Pfister'sche Haus in Colmar giebt noch ein Beispiel einer Façadenmalerei in lebhaften Farben von Christian Vacksterfer aus Colmar ausgeführt. Es sind alttestamentarische Gegenstände behandelt und am Erker Gestalten von Tugenden. Der gemalte untere Fries zeigt die Jahreszahl 1577 (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abthlg. 44).

Der Renaissanceeinbau der gothischen Schlosskapelle zu Celle, 1565 ausgeführt, vermuthlich von Deutschen und Italienern, zeigt eine reiche innere Bemalung; Mauerflächen, Gewölbkappen, Frieze und Dachungen in einem schönen Blau, die Ornamente darauf theils plastisch, theils gemalt in Gold oder Weiss. Bisweilen sind die konstruktiven Theile der Holzarchitektur, sowie auch die Gesimgliederungen der Brüstungen schwarz gehalten und die feineren Gliederungen mit Gold hervorgehoben. Die Figuren haben einen natürlichen Fleishton erhalten, dagegen sind die Draperien stets weiss. Die schönen Gemälde des Altars, der Wände und des Stuhlwerks sind vom Niederländer Martin de Vos (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abthlg. 25).

Die Kanzel der Jacobikirche zu Goslar ist durch ihre reiche Holz-Polychromie bemerkenswerth. Die Hauptstrukturtheile, Rahmen und Füllung, Fries und Gesims, Sockel und Aufsatz sind durch die Verwendung verschiedenfarbiger Hölzer, vom dunkeln Braun bis zum hellen Ahorn gelb wechselnd, abgestimmt. Theile der Gesimse und Schnitzereien sind vergoldet und mit Oelfarbe gemalt, die Vergoldungen sind mit einem braunen Firniss überzogen. An der Kanzelthür sind die Gesimse dunkelbraun und deren Plättchen und Zahnschnitte vergoldet. Die beiden Säulen, in reicher Farbe; Basis, Schaftbund, Astragal, Abakus, Blattspitzen und Schnecken des Kapitäls sind vergoldet, die Riefen des Schaftes dunkel-preussischblau, die Stege etwas heller. Das Ornament des unteren Schaftes, olivenfarbig auf schwärzlich blauem Grunde und

die Buckeln darin vergoldet. Das Postament ist braun, der Aufsatz in der oberen Thürflügelfüllung hat vergoldete Ränder und der darin befindliche Kopf eine frische natürliche Gesichtsfarbe mit vergoldeten Haaren und Flügeln. Die ornamentalen Intarsien sind dunkelbraun auf gelbem Grunde, die quaderartigen bestehen aus dunkeln Hölzern. Die hellgelben Gesimsagraffen über den Säulen haben vergoldeten Grund und dunkelviolette Buckel, die Sockel darüber ein grünes Blatt und deren Bekrönung vergoldete Quader. Die Hermen des Aufbaues sind unten mit grünen Blättern und rothen Beeren, oben mit rothen Buckeln und Vergoldungen. Die Ueberschläge der Cartouschen sind roth, der Löwenkopf vergoldet und ebenfalls die Pfeifen in den Gesimsagraffen und in den Quadern der Obeliskten (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abthlg. 52).

Von Stuckaturen finden sich seltener bemerkenswerthe deutsche Beispiele; denn an Wänden und Decken gebraucht die Innendekoration der Wohn- und Prachträume mit Vorliebe das Holz und erreicht damit einen soliden, warmen, wenn auch mitunter etwas tieftönigen dunkeln Gesamteindruck. Vom Heiteren und Graziösen, ebenso wenig aber vom Kalt-Prunkhaften finden sich in der Dekoration der Räume kaum Beispiele und hiermit spricht sich ein Unterschied des deutschen Nationalcharakters aus, gegen das bei den Italienern und Franzosen beliebte glänzendere Verzierungs-system.

In Breslau in der Hausflurhalle am Ring 19, um 1554, die Stuckdekoration einer gewölbten Decke, in der Flachornamentik der Spätrenaissance.

Die Stuckaturen der beiden mittleren Gewölbe in der St. Michaels-Hofkirche in München, vom Bildhauer Hieronimus Thoma.

Das Mausoleum des Herzogs Karl II. zu Seckau in Steiermark zeigt Marmorpolychromie am Kapellenabschluss. Die äussere Ansicht der Kapellenwand ist reich mit Cartouschenwerk und Figuren geschmückt, an den Stuckstil Rosso's erinnernd. Auch die Figuren auf der Bekrönung aussen sind von Stuck. Eine Kapellenthür aus vergoldetem Schmiedeeisen von Lucas Seen. Die Säulchen des Abschlussgitters von vergoldeter Bronze mit Gravirungen. Der Architekt des ausserordentlich reichen Werks nennt sich Alexander de Verda, der Maler Theodor Gysius (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abthlg. Steiermark).

Von den deutschen Kunststechern der Spätrenaissance giebt Virgil Solis zu Nürnberg (1514—1562) zuerst dem Einflusse der italienischen Spätrenaissance nach und führt die Cartousche ein, während das Blattwerk zurückgedrängt wird (Fig. 59). Der Meister von 1551, Kunststecher und Goldschmied in Nürnberg, ist den gleichzeitigen deutschen bedeutend an antiker

Eleganz überlegen. Theodor de Bry, Goldschmied und Stecher, geb. 1528 in Lüttich, arbeitet in Frankfurt a. M. und stirbt dort 1598. Er ist einer der gefälligsten Meister der deutschen Spätrenaissance. Seine Ornamente mit Cartouschenwerk, Fruchtschnüren und wenigem pflanzlichen Rankenwerk sind von graziöser Erfindung und Ausführung (Fig. 60). Seine



Fig. 59. Becher von Virgil Solis
(n. Maîtres ornementistes).

beiden Söhne, Johann Theodor de Bry, 1561—1623, und Johann Israel de Bry setzen die Manier des Vaters fort. Jost Amman, berühmter Künstler, Maler in Oel und auf Glas und Kunststecher, geboren zu Zürich 1539, stirbt 1591 in Nürnberg. Sein Cartouschenwerk erscheint wie in Holz geschnitten, mit allerlei Durchdringungen, ganz entsprechend dem italienischen von Pittoni, Battini u. a. aus derselben Zeit; zum Beweis dass unter den Kunststechern der verschiedenen Länder ein lebhafter und prompter Ideenaustausch stattfand. Das Figürliche des Amman ist gut und geistvoll erfunden. Mathias Zundt arbeitet etwa 1553—1569 in einer Spätrenaissance von origineller Durchbildung. Georg Wechter, Maler und Stecher zu Nürnberg um 1579, wird schon weicher in den Konturen der Cartouschen und kündigt das kommende Barock an. In demselben Stile wie Wechter arbeitet Paul Flynt, Kunststecher und Goldschmied zu Nürnberg

e) Kunstgewerbe.

Der Bronzeguss blüht noch immer fort in Nürnberg, wie die zahlreichen Grabplatten und anderes bezeugen. Ein Bronzerelief vom Grabmale der

Familie Hoffmann auf dem Johanniskirchhofe, mit reichem Cartouschenwerk, naturalistischen Blumen und Fruchtgehängen aus dieser Zeit (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abthlg. 1). Ebendasselbst, das Bronzerelief vom Creutzfelder'schen Begräbnissplatz von 1599, wahrscheinlich vom Goldschmied Creutzfelder selbst modellirt, und anderes, meist Rahmen mit reichem Cartouschenwerk umgeben. Die Brunnen von Wurczlpauer und Georg Labenwolf sind schon erwähnt, ebenso der schöne Bronzeguss der Brunnenschale von Thomas Jarosch in Prag. In Dresden liefert Martin Hilger die schönen Bronzesäulen im Stallhofe des Schlosses. Die Postamente enthalten Trophäen, der untere Theil der Säulenschäfte zeigt Arabesken, Wappen und Embleme. An den Säulenschäften hängen reich verzierte Wappenschilde, die korinthischen Kapitäle haben ein Gebälk und darüber steht ein kleiner Obelisk. Die Gusstechnik der beiden zum Ringelrennen

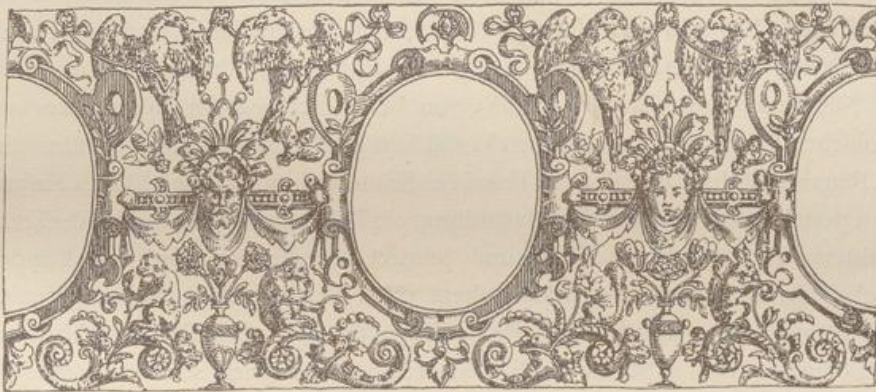


Fig. 60. Fries von Th. de Bry (n. Maitres ornementalistes).

verwendeten Säulen ist ganz vorzüglich (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abthlg. 15). Am Schlosse zu Kirchheim in Schwaben, ein schöner Thürklopfer in Bronze (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abthlg. 2). Im Museum der schlesischen Alterthümer zu Breslau, ein in Kupfer getriebener Krug vom Jahre 1595, in Töpferformen (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abthlg. Breslau). Ein Taufbecken in der Kapitalkirche zu Köln, 1594 von Wackraf in Bronze gegossen, erinnert ebenfalls an Thonkrüge (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abthlg. 22).

Peter Wolf in Berlin, um 1583 Hofgoldschmied, Eisenschneider und Münz-Wardein, fertigt dort die Münzstempel.

Reiche Schmiedearbeiten werden in Menge ausgeführt, oft mit Polychromirungen und Vergoldungen geschmückt. In der Marienkirche zu Berlin, ein schmiedeeisernes Gitter, jetzt in der Vorhalle, ehemals am Grabdenkmale des Grafen Joachim Sparr († 1571) befindlich (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abthlg. 19). Das schöne Gitter in der St. Ulrichskirche zu Augsburg von 1588 in klaren

Formen gezeichnet, ist in einzelnen Theilen, an dem Wappenschilde und den Lilien, in Farben behandelt und vergoldet (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abthlg. 2). In Breslau in der Maria-Magdalenenkirche, ein schmiedeeisernes Gitter um den Taufstein von Simon Laabner, um 1576 gearbeitet, mit blasenden vergoldeten Engelsköpfen an den Ecken (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abthlg. Breslau).

Wenzel Jamnitzer in Nürnberg, geb. 1508 zu Wien, stirbt 1586 zu Nürnberg, ist ein berühmter Vertreter der Edelmetallarbeiten dieser Zeit. Von ihm, ein Schmuckkasten von 1565, im grünen Gewölbe zu Dresden, in Form eines Grabmonuments mit Säulen und Nischen, in denen allegorische Figuren stehen. Eine vortreffliche Goldschmiedearbeit ist der Pokal im Besitze des deutschen Kaisers, zwischen 1569—1573 gefertigt, von vergoldetem Silber (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abthlg. 1). Ein silberner Becher, vermuthlich von Jamnitzer, in der städtischen Sammlung zu Nürnberg, hat noch gothisches Buckelwerk, aber sonst die Renaissance-Detaillirung (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abthlg. 1). Ausserdem in Nürnberg: im Besitze der Familie von Fürer, Schlüssel und Kanne aus vergoldetem Silber, nach italienischen Vorbildern gearbeitet, von 1581 (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abthlg. 1), ein silberner Pokal der Schneiderinnung, von 1586, als Fingerhut gestaltet, in der städtischen Sammlung, ein Pokal aus der Schüsselfelder'schen Stiftung in vergoldetem Silber und Schneckenschale von 1595, ein Doppelpokal der Freiherrn von Holzschuher, 1562 für Veit Holzschuher gefertigt. Vom berühmten Lüneburger Rathssilberzeug, jetzt im Berliner Museum, gehören die meisten Stücke in die Zeit der Spätrenaissance, so: der Jagdbecher, sehr fein stilisirte Arbeit aus der Mitte des 16. Jahrhunderts, der Pokal mit Heuschrecken, vergoldet und theilweise mit Lackfarben bemalt, der Kurfürstenbecher, ein Prachtstück getriebener und ciselirter Arbeit, mit farbigen Schmelzen geschmückt (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abthlg. 40). Ein silbervergoldeter Pokal noch im Besitze der Stadt Wesel, 1578 der Stadt von flüchtigen Protestanten aus Frankreich und Belgien geschenkt, mit Masken und Fruchtstücken verziert (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abthlg. 22). Diego Martin, ein spanischer Goldschmied, arbeitet um 1580 verschiedene Kleinodien am brandenburgischen Hofe in Berlin, steht auch mit Graf Lynar in Verbindung. Von Jacob Gladehals, kurfürstlicher Hofgoldschmied in Berlin, um 1597, sind noch Arbeiten mit Emaillirung erhalten.

Die Glasmalerei ist in Deutschland, wie überall, im Aussterben; im Kölner Museum noch Einzelnes dieser Art von 1592 ohne barocke Zuthaten (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abthlg. 22). Die Glasmalereien der St. Michaels-Hofkirche in München sind von Hans und Görg Hebenstreidt ausgeführt, die der Hauptfacade nach Kartons von Friedrich Sustris.

Um 1560 ist die Steinzeugfabrikation in Deutschland in höchster Blüte und liefert Handelsartikel von Weltruf. Die Fabrikorte liegen vorzugsweise am Niederrhein; in Siegburg wird weisser Thon, in Frechen brauner Thon und in Raeren grauer Thon verarbeitet, an letzterem Orte mit blauer Zeichnung. Nassau liefert Gefässe für den Hausbedarf, grau mit blau und violett, aber in künstlerisch vollendeten Formen mit kirchlichen Darstellungen, Jagdszenen, Bauertänzen, Wappen und Sprüchen geschmückt; alles dies in einer noch nicht wiedererreichten Schärfe der Plastik. Im städtischen Museum zu Köln, ein Steinkrug von 1577, die Ornamente mit blauer Glasur hervorgehoben. In der Sammlung des Herrn Disch zu Köln, ein gedeckelter Schnabelkrug von 1591, einfarbig aus weissem Siegburger Thon mit reichen Laubwerksmotiven; dann im Besitz des Herrn Thewald in Köln ein ähnlicher Schnabelkrug; eine sogenannte Schnelle im Besitze des Herrn Joest mit dem Porträtmedaillon Philipps II. von Spanien von 1594. Ein Raereener gedeckelter Thonkrug im Besitze eines Vereins zu Trier; im Kölner Museum ein Krug aus Raeren, braun glasirt mit einem Bauertanz (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abthlg. 22). Zu Breslau bei Herrn Grempler ein Siegburger Krug von 1587, grau und blau glasirt.

Im Anschluss an diese Thongefäss-Industrie entwickelt sich die deutsche Ofentöpferei. In Danzig ein Ofen aus dem Artushof von 1572 mit gutem Ornament, die Kacheln sind in verschiedenen Farben glasirt, blau, braun, grün und goldgelb (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abthlg. 38). In Rüdesheim ein Kachelofen im Besitz des Herrn Reuter vom Jahre 1562, von Hans Bermann gefertigt (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abthlg. Mittelrhein). Der Ofen im Heubeck'schen Hause in Nürnberg, grün glasirt, von Meister Georg Vest zu Creusen um 1600, noch ohnebarocke Zuthaten (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abthlg. 1). In Rothenburg sind noch Kacheln mit dem Bildniss Karl's V. und Rudolph's von Habsburg erhalten (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abthlg. 3). Ein Ofen im Augsburger Rathhause, eins der schönsten Beispiele, in grossen Stücken geformt und nicht glasirt, gefertigt von Adam Vogt zu Landsberg am Lech (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abthlg. 2).

Die dekorativen Steinmetzarbeiten verbinden sich meist mit polychromer Behandlung. Ein Epitaphium auf dem Kirchhofe zu Leuben bei Dresden um 1561 für den Baumeister und Chef des sächsischen Bauwesens Hans Dehn den Rothelfer errichtet. Zwei korinthische Säulen umrahmen eine Grabplatte, welche unten eine knieende Rittergestalt und als Fond der Darstellungen verschiedene Architekturen zeigt (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abthlg. 15). In der Nicolai-kirche zu Berlin, das Epitaph des Johann Weinleben mit Alabasterreliefs von einem Italiener, die Umrahmungsornamente in Holz, in der Weise Flötner's (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abthlg. 19). Ein Epitaph derselben Kirche für

Joachim Reich († 1575) aus Holz, Stuck und Alabaster, vermuthlich aus einer Augsburger Werkstatt stammend. In Aschaffenburg ein Epitaphium von 1599 in Holz und Stuckmarmor mit theilweiser Vergoldung und einigen Farbtönen, im Uebergang zum Barock (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abthlg. 26). Das Portal des Sitzungssaales im Rathhause zu Hildesheim von 1581 in grauem Sandstein (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abthlg. 35). Der Kamin im Brautgemach des Rathswinkellers zu Lübeck von 1575, ganz aus Sandstein, theilweise farbig bemalt und vergoldet (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abthlg. 43).

Am reichsten vertreten sind die Holzarbeiten, geschnitzte Decken, Wandtäfeln, Thüren und Prachtmöbel, besonders häufig Schränke von grosser Schönheit. Die Tafelung im Saale des Haffner'schen Hauses zu Rothenburg an der Tauber, vermuthlich von 1506, ganz in geöltem Eichenholz, die Bogenfüllungen zwischen den Säulen aus dunklem Ahornholz. Die eingelegten Ornamente sind aus weissem Ahorn, aus dunklem und schwarz gebeiztem Birnbaumholz. Die Decke ist etwas später, und von geringerem Kunstwerth (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abthlg. 3). In der Georgskirche zu Köln, ein Sakramentshäuschen in Holz geschnitzt (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abthlg. 22). Im Münchener Nationalmuseum, ein Chorstuhl aus der Kirche eines Jagdschlusses bei Berchtesgaden, aus der Zeit Albrecht's V. (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abthlg. 18). In Nürnberg die Tischlerinnungslade von 1595, jetzt im Germanischen Museum, mit Einlagen von verschiedenartigem und gebranntem Holz, Elfenbein und Perlmutter (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abthlg. 1). Ein Schrank, im städtischen Museum zu Köln von 1599. Die Profile desselben sind von Eichenholz, der Grund der Felder von goldgelbem Ahorn, das Blattornament von Buchsbaum und theilweise grün gebeizt; die dunklen Einlagen sind von Ebenholz und die Bogen des grossen Viertelstabes schwarz gebeizt (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abthlg. 22). Ein zweiter Schrank in Köln im Besitz des Herrn Disch, von 1575, aus Eichenholz in sehr reicher Weise verziert mit figürlichen Reliefs und eingelegter Umrahmung, im Uebergang zum Barockstile. In Münster, die Wandtafelung des Friedenssaals von 1587, nicht so reich wie die des früheren Kapitelsaals, aber in einer ähnlichen Auffassung (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abthlg. 28.) Das Chorgestühl der St. Michaels-Hofkirche in München, von Meister Dietrich entworfen und ganz vorzüglich ausgeführt. Im Schlosse zu Kirchheim in Schwaben, eine Saaldecke in reicher Holzschnitzerei. Das Material derselben ist Linden-, Cedern- und Nussbaumholz; einzelne Theile sind gefärbt, die Konsolen sind weiss, andere Formen roth. Die Decke hat eine Relieftiefe von zwei Meter, und wirkt deshalb sehr lebendig (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abthlg. 2). In Hildesheim, in einem Privathause von 1585, eine Decke in Eichenholz mit einiger Bemalung. In der Kriegsstube des Lübecker Rathhauses

von 1575—1608 befindet sich eine Holztäfelung im Uebergang zum Barock; ebendort in der Marienkirche ein Kirchstuhl des Senats von 1575, Barock mit Gothik verbunden zeigend, in Eichenholz. Die Friesschnitzereien zeigen ein sehr schönes Cartouschenwerk und die gothischen Bronzegitter desselben stammen wahrscheinlich von einem älteren Stuhle. Ein Hauptwerk der Holzschnitzerei ist das Freddehagen'sche Zimmer in Lübeck, in das Haus der Kaufleute-Compagnie eingebaut. Die Wandtäfelung ist hier besonders reich an Intarsien. Oben eine Anzahl gemalter Stadtprospekte, darunter Alabasterfriese mit Darstellungen aus dem neuen Testamente. In den ornamentalen Friesen eine Reihe Porträtmedaillons. Die Skulpturen sind theils in Alabaster, theils in Eichen- und Birnbaumholz ausgeführt, auch zu den Intarsien sind die verschiedensten Materialien verwendet. Die Deckentäfelung aus Eichenholz hat Figuren- und wappengeschmückte Kassetten. Die Herstellungszeit von 1572 bis 1583 und der Meister vermuthlich Hans Drege, wenigstens befindet sich an einem kleinen Eckkapital ein die Zunge aussteckender und mit einer Narrenkappe bedeckter Kopf mit der Unterschrift Hans Drege und der Jahreszahl 1583 (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abthlg. 43). Eine Thür im Fürstenzimmer des Rathhauses No. 3 in Augsburg (1615—1620), in geöltem Eichenholz, nur die Füllungen sind in anderen Holzarten eingelegt; die Schnitzereien in Motiven der Spätrenaissance hergestellt. Die Thürbeschläge sind blank in Stahl mit Radirungen, während die Unterlagen von Stahl und blau angelaut sind. Die Thürbänder sind öfter auch vergoldet. Eine Holzdecke in demselben Zimmer zeigt durchweg Naturholz, ohne Anstrich und Vergoldung. Die Frieze und Gesimse sind grösstentheils aus Eichenholz (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abthlg. 2). Ein Schrank im Königlichen Schlosse zu Berlin, in der sogenannten von Kleist'schen Wohnung, von 1605 (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abthlg. 19). Der Schalldeckel der Kanzel in der Moritzkirche zu Halle a. d. Saale in Holz, 1604 vom Kunstmaler Johann de Perre in der Wirkung des Alabasters bemalt.

f) Kunstlitteratur.

Ziemlich spät erscheint eine deutsche Uebersetzung des Vitruv: Vitruvius, des allernamhaftigsten und hochehrwürdigsten Römischen Architekti etc., zehn Bücher von der Architektur und künstlichem Bauen. Erstmals verdeutscht durch D. Gualthorum N. Rivium, Basel 1575. Folio.

Das mittelalterliche Bauwesen findet in der Litteratur einige Beachtung: Crombach, Herrmann, *Historia Sanctorum trium regum Majorum. Coloniae Agrippinensis*, 1554. In Folio. Mit dem Grundriss des Kölner Doms und dem Aufriss der Westfaçade. — Münsterus C. *Kosmographey. Die Beschreibung aller Länder, Herrschaften und fürnehmlichsten Stätten*. Mit Holz-

schnitten und Städteansichten. Basel 1550. Klein-Folio. Die Holzschnitte angeblich von Holbein. — Schad (Schadeus), O. Summum Argentoratensium templum. Strassburg 1617. 4^o.

Eine Anzahl theoretischer Schriften über die sogenannten Ordnungen erscheinen und vermitteln die Kenntniss der klassischen Architektur. Architectura von Austheilung symetrica und proportion der fünf Säulen und aller daraus folgender Kunstarbeit, von Fenstern, Caminen, Thürgerichten, Portalen, Brunnen, Epithaphien. durch Wendel Dietterlin, Maler zu Strassburg. gedruckt zu Nuremberg. 1598. — Perspectiva corporum regularum durch Wenzelin Jamnitzer, Bürger und Goldschmied in Nürnberg. 1568. (gestochen von Jost Amman). — Hans Blum, Architectura. Zürich 1596. — Guckeisen (Jacob), Ebenist und Stecher in Strassburg. Kunstbüchlein. Darin etliche architectischer Portale, Epitaphen, Kaminen etc. durch Veit Eckhen und Jacob Guckeysen, Schreibern. Strassburg 1596. — Schweif-Buch. Coloniae, sumptib ac formulis Jani Bussmacheri. Anno 1599 (Mit Initialien von Guckeysen und Ebelmann). — Zaechlin, Hanns Christoff (arbeitete zu Nürnberg um 1595). Dis Buch mit XXX stuck eingetheilt fecit Hanns Cristoff Zaechlin von Leufkirch. anno 1595. — Krammer (Gabriel), Ebenist und Pfeiffer der kaiserlichen Trabantengarde (arbeitet in Köln 1599—1633). Architektur, Fenster, Thüren, Säulen, Caryatiden, Consolen etc. Köln 1599. (Im Genre des Dietterlin.) — Ebelmann (Hans Jacob), Ebenist zu Speier. Architectura, Lehr- und Kunstbuch allerhant Portalen, Reisbetten und Epitaphen etc. durch Joh. Jac. Ebelmann von Speier. Köln 1600. (In der Manier Dietterlins.) — Kasemann (Rüdiger), Architekt in Köln am Beginn des 17. Jahrhunderts. Architectura Lehr-seivlen-Bochg. 1615. Rotgerus Kasemann inventor. Cölln. — Seilen Bochg. Derselbe anno 1616. — Architectura vom Ausztheysung der fünff Seulen etc. durch Daniel Mayer 1612. — Gabriel Krammer, Architectura von den fünf Säulen sambt iren Ornamenten und Zierden etc. Prag 1600. Mit Kupfern. Folio.

Besonders zahlreich sind die Ornamentenbücher der Kunststecher und ohne Zweifel von grösstem Einfluss auf die zeitgenössische Kunstübung. Virgil Solis, Maler und Kunststecher zu Nürnberg 1562. Effigis regum Francorum omnium a Pharamundo, ad Henricum usque tertium etc. Coelatoribus Virgilio Solis Noriber et Justo Amman Figurino Noribergae. 1576. (62 Porträts mit reichen Cartouschen.) — Der Meister von 1551, Kunststecher und Goldschmied in Nürnberg. Ein Werk über Gefässe. Nürnberg 1551. Die Stiche gehören in Composition und Ausführung zu den allervorzüglichsten der Epoche. Der Stil ist der des Uebergangs zur Spätrenaissance, aber die Zeichnung und Modellirung des reich angewendeten Ranken- und Blattwerks von grosser Eleganz und Vollendung. — Bry (Theodor de) Grotis for die Gold-

schmit und andere Kunstiger, 1589. — *Emblemata nobiliati vulgo scitu digna*. Francfort 1693 von demselben. (Wappenschilder mit Rahmen.) — *Icones quinquaginta virorum illustrium doctrina et eruditione praestantium ad vivum effectae, cum eorum vitis descriptis* a Jan. Jac. Boissardo Vesuntini. Frankfurt 1597. Die Stiche von Bry stellen Porträts vor mit ornamentalen Einrahmungen, sehr verschieden und von guter Komposition. — Spitze und Lubwerk für die Goltschmit Theodor de Bry fecit et exc. 1589. — Von Bry's Söhnen, Joh. Theodor und Joh. Israel, ein Alphabet von Majuskeln, Frankfurt 1595. — *Emblemata secularia mira et jucunda varietate seculi hujus mores exprimentia etc.* per Jo. Theod. et Jo. Israellem de Bry. Francofurti 1596. Enthält Wappenschilder in Rahmen mit Grottesken verziert. — *Leben und contrafetten der Turckischen und Persischen Sultanen*, von Osmani an bis auf den ictz regierenden Sultan Mahumet II. J. J. Boissardo. Durch Diterich von Bry Leodien. Francfurt anno 1596; (türkische Sultane und ihre Frauen in Büsten, umgeben von Ornamenten.) — *Anman (Jost) Kunstbüchlein*, Francf. am Mayn. 1599. — *Wechter (Georg) 30 Stuck zus verzeihen für die Goldschmit*, verfertigt Georg Wechter. Waller. Nurenberg 1579. — *Zan (Bernhart) Goldschmied und Stecher in Nürnberg* (arbeitet um 1580). 12 Stuck zum verzaichen, stechen, verfertigt Bernart Zan goltschmid gessel in Nurnberg 1580. — *Herman (Stephanus) arbeitet in Culmbach gegen 1586*. Vilerley Vogel. Stephan Herman. Aurifaber. Onoltzra. censi. fecit et excudebat anno 1586. — *Herman (Georg), Sohn des Vorigen. Georgius Stephani filius anno aetatis suae 16 faciebat Onoltzbachii. excudebat 1595*. — *Siebmacher (Johann), Stecher, stirbt 1611 zu Nürnberg*. *Wappenbüchlein 1596*. J. Sibmacher fecit. *Friderich Dürer excud.* — *Flynt (Paul), Stecher und Goldschmied in Nürnberg, in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Acht Stück zum verzeichnen gemacht durch Paulus Flynten von Nurnberg. Wien 1592*. — *Visirung buch hirinen siben und dreissich stuck durch Paulum Flynten gemacht. Wien 1593*. — *Beytler (Mathias), arbeitete zu Onoltzbach von 1582—1616*. *Thier Buechlein gemacht in der fürstlichen Statton Onoltzbach durch Mathias Beytler, 1582*. — *Derselbe, Bosen Buechlein 1582*. — *Wapen Buechlein 1593, von einem Verwandten des Vorigen, von Jacob Beytler in Ravenspurg*. — *Siebmacher (Johann) Newes Modelbuch in Kupffer gemacht, Darinnen allerhand Arth Newer Modele, von Dün, Mittel und Dick auffgeschmiedener Arbeit, auch anderen kunstichen Nehwerk zu gebrauchen etc. Nürnberg 1614*. — *Schtucklein etlicher Schnacolwaidl mit 4 Fandast Koepfen verfertigt, und gemacht durch Paulum Flindt. Norib. 1611*. — *Hailler (Daniel) Hic Libellus aurifabris adeo commodus est utilis etc. Daniel Hailler sincero corte exculpsit. An. Dom. 1604. Augustae Vindeliciorum*. — *Kilian (Lucas), berühmter Kunst-*

stecher, geboren Augsburg 1597, † 1637. Die Goldschmiedkunst und Vornehmsten operationen derselben, Augsburg 1606. — Newes Gradesca Buchlein durk Lucas Kilian Burger in Augspurg. 1607. — Septem Artium liberalium icones a Lucas Kiliano. Aug. 1606. — Jamnitzer (Christoph), Goldschmied und Kunststecher zu Nürnberg, geboren 1563, † 1619. Neuw grottesken Buch 1610. — Meyer (Daniel), Maler zu Frankfurt a. M. L'Architecture, ou Demonstration de toutes sortes d'ornements etc. Inventé par le fameux Daniel Meyer. Heydelberg chez Louis Bourgeat. 1609. — Sande (Johann A.), Goldschmied in Hamburg, arbeitete in Nürnberg um 1618. Novus liber coronatus facillimus et perutillis omnibus aurificibus, per Johannem A. Sande aurifabrum Hamburgensen inventus et sculptus Noribergae 1618. — Symony (P.), Goldschmied, arbeitete zu Strassburg um 1621. Tabulae Gemnifera XXIV ad usum aurifabrum accomodatae et per Symony invent. Strassburg 1621.

Die Kunstentwicklung der Schweiz steht im Wesentlichen ganz auf oberdeutschem Boden, nur macht sich hier mitunter der örtlich nähere Bezug zu Italien stärker geltend. Der Ritter'sche Palast in Luzern, das sogenannte Schlössli für Lucas Ritter, der in fremden Kriegsdiensten reich geworden war, durch Giov. Lynzo, genannt «il Motschone», einem Schüler Alessandro Vittoria's, erbaut. Der Bau 1557 begonnen, aber als Motschone um 1559 wegen Ketzerei hingerichtet wurde, kam als sein Nachfolger 1561 ein anderer wälscher Meister, der früher in Mailand gebaut hatte. Im Jahre 1564 war der Bau noch nicht vollendet. Die Anlage ist durchaus italienisch, besonders das Erdgeschoss im Sinne florentinischer Paläste aufgefasst (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abthlg. 7).

Das Gelten-Zunftthaus in Basel von 1578 zeigt die Anwendung der Architekturformen des Palladio. Im Erdgeschosse Arkaden zwischen dorischen Halbsäulen, ohne Unterbau, gleich auf dem Pflaster beginnend. Die Hauptetage ganz in breite Fenster aufgelöst, wie öfter an mittelalterlichen Holzhäusern, zwischen jonischen Pilastern und das Obergeschoss mit korinthischen Pilastern und rundbogig geschlossenen Fenstern. Der Rundbogen durch eine Muschel ausgefüllt. Ein Hauptgesims mit Konsolen schliesst den Bau in der Horizontale ab.

Der Spiesshof in Basel ist gegen 1600 in klassisch italienischen Formen erbaut, besonders zeigen die Fenster das bekannte Palladio-Motiv. Das obere Geschoss hat weit ausladende Steinkonsolen; aber den schweizerischen Einfluss markierend, als Nachahmung eines Holzbaumotivs (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abthlg. 17). Das Portal des Hauses zum schwarzen Rad in Basel um 1615, mit Motiven der Beschlägeornamentik, ist die einzige derartige Leistung an Baseler Privatbauten.

Das Rathhaus in Luzern, 1601 entworfen und 1602 zur Ausführung an Meister Antony Isenmann verdungen, wurde 1606 vollendet. Hier macht sich ein Anlehnen an den früheren Ritter'schen Palast bemerkbar; die ganze Fassung ist wieder italienisch. Der vorspringende Treppenthurm ist ein nordischer Antheil. Das abgewalmte Dach bildet ein Kompromiss zwischen nordischer und italienischer Weise. Im Innern sind noch spätgothische Theile vom alten Bau erhalten, übrigens reiche Holzschnitzereien im Spätrenaissancestil in der kleinen Rathsstube und dem Archiv. Die Tischlerarbeiten machte Melchior Landolt von Ebikon und die übrige Dekorationsarbeit Meister Jörgle Forster (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abthlg. 17). Eine Holzarchitektur in Luzern, das von Moos'sche Haus, ist vermuthlich erst nach 1599 errichtet. Nur die oberen Stockwerke gehören dem ursprünglichen Bau an. Die Strebebänder sind volutenartig geschwungen, in verschiedenen Spätrenaissanceformen. Das abgewalmte Dach springt sehr weit vor (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abthlg. Luzern).

Die Entwicklung der Kunstindustrie geht mit der deutschen parallel, ebenso ist die Kunstliteratur der Schweiz in genauem Zusammenhange mit der Deutschlands und bereits oben mit aufgeführt.

Die Ofentöpferei der Schweiz ist besonders entwickelt. Am Ende des 16. Jahrhunderts berief die Regierung von Luzern Hafner aus Winterthur, um Ofen machen zu lassen. In Stanz im Winkelriedhause ein Ofen von Alban Erhart von Winterthur gefertigt von 1599. Dieser Meister mag sich wohl unter den Berufenen befunden haben. Der Ofen von Stanz ist wohl der älteste, ganz bemalte Ofen der Schweiz. Die Malereien sind Kopien nach Dürer's grosser Passion. Die Farben sind orange, karmin, blau, grün und braun. Der Grundriss des sonst rein architektonisch behandelten Ofens ist ein Sechseck. Die Ornamentik im Stile des gerollten Ledercartouschenwerks (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abthlg. Luzern). Der berühmte Ofen des Seidenhofs in Zürich von 1620 gehört bereits in die folgende Periode des Barocks.

4. Die nationale niederländische Renaissance, in Nachfolge der italienischen Spätrenaissance, von 1560 bis 1600.

Die Niederlande erfuhren die verschiedensten Kunsteinflüsse, einerseits von Italien durch den sehr regen Schiffsverkehr, der sich auch auf Kunstwerke ausdehnte. Es gingen ganze Schiffsladungen Bilder aus der Schule der Breughel nach Italien und niederländische Kaufleute bestellten dafür Kunst-

werke bei italienischen Künstlern, wie zum Beispiel die Moskron in Brügge die Madonna mit dem Christkinde bei Michelangelo. Andererseits übten die Nachbarländer der Niederlande, Deutschland und Frankreich, einen direkten Einfluss. Besonders Köln und Antwerpen sind lange Zeit Schwesterstädte und zeigen keine so sehr verschiedene künstlerische Physiognomie; dagegen bleiben die holländischen Provinzen durch ihre nördlich ins Meer vorgeschobene Lage mehr von den Nachbarländern isoliert und ihre Bauten erhalten schon durch das fehlende Hausteinmaterial, in dessen Stelle meist der Ziegel tritt, einen abweichenden Charakter.

Die Renaissance findet sich in den Niederlanden, noch stärker als in Deutschland, an ihrem Vordringen durch das Festhalten an der Gothik behindert. Die glänzenden Leistungen der Spätgothik, die Stadthäuser von Gent, Audenarde und Löwen werden erst nach 1530 ohne irgend welche Spuren der Renaissance vollendet. Rombout Keldermans von Mecheln und Dominik de Waghmakere von Antwerpen waren als berühmte Meister der Gothik, bis gegen die Mitte des 16. Jahrhunderts, an bürgerlichen Gebäuden beschäftigt. Die kirchlichen Bauten bewahrten, wie überall, die Traditionen der Gothik am längsten; so wurde das Querschiff der Kirche zur Lieben-Frauen in Mecheln nach 1545 spätgothisch, ohne sichtbaren Einfluss der Renaissance, umgebaut. Die kurze Zeit der niederländischen Frührenaissance fällt in die fünfziger Jahre, in die Regierungszeit Karl's V., und in den sechziger Jahren macht sich bereits die Nachfolge der italienischen Spätrenaissance, der Stil «Floris», wie ihn die Niederländer nennen, bemerkbar und dauert etwa bis 1610, um dann in den Barockstil überzugehen. Die Gesamterscheinung der Bauten wurzelt in der Zeit von 1560—1610 immer noch in gothischen Ueberlieferungen und nur in einigen Fällen macht sich der Einfluss der stärker italienisch-französischen Stilisierung Henri II. geltend. In der Bildhauerei sind die Niederländer bald ganz die Nachahmer der Italiener, wie damals überall in Europa; dagegen zeigt sich der eigene Geist der Niederländer hervorragend national und neue Bahnen eröffnend in der Malerei. In der Ausbildung der Landschaftsmalerei gehen die Niederländer sogar den Italienern voran und auch ihre Genremalerei bereitet sich in dieser Epoche mindestens vor, der Kunst eine neue Stoffwelt zu eröffnen.

a) Architektur.

Der Hauptvertreter der nationalen niederländischen Renaissance ist Jan Vredeman de Vriese, berühmter Architekt, Maler und Ornamentiker, geboren zu Leuwarden in Friesland 1527. Er war zuerst ein Schüler des Malers

Reinier Geritsz zu Amsterdam und übte bei ihm die Glasmalerei, später studierte er die Architektur bei Peter Coeck von Alost. Dieser Letztere, Architekt und Maler, war in Italien gewesen und unternahm nach seiner Rückkehr die Uebersetzung der fünf ersten Bücher des Serlio ins Französische und Flamändische, dieselben erschienen 1516—1553 zu Antwerpen. Coeck stirbt 1550 zu Brüssel. Jan Vredeman ist ebenfalls durch seine Lehrbücher der Architektur und seine architektonischen Ornamententfindungen besonders wichtig geworden. Er bildet das scharf modellirte Cartouschenwerk und die beschlagartige Bandornamentik in vortrefflichster Weise aus, in einer Auffassung, die vermuthlich der deutschen Art als Vorbild gedient hat. Die bei ihm vorkommenden naturalistischen Fruchtschnüre, sowie das fast gänzliche Fehlen der vegetabilischen Ranke, bedingen einen Ornamentcharakter, der gleichzeitig oder sogar früher sowohl der deutschen als der italienischen Renaissance eigenthümlich ist; aber es scheint doch, als ob die vollendete Ausbildung dieser Ornamentirungsweise zuerst von den Niederländern erreicht wird und dass die anderen Nationen dem gegebenen Muster folgen. Cornelis



Fig. 61. Stadthaus zu Antwerpen.
Façadentheil.

Floris, der etwas ältere Zeitgenosse und Vorläufer des Jan Vredeman in der Ornamentik, ist der eigentliche Urheber des systematisch durchgebildeten, gerollten Cartouschenwerks, aber er ist wild phantastisch im Figürlichen, welches öfter bei ihm mit seinem Beziehungsreichthum über die Grenzen der eigentlichen baulichen Ornamentik hinausgeht. Die Italiener Battoni und Pittoni ahmen ihm nach. Erst Vredeman de Vrise hat das unbestreitbare Verdienst, diese Verzierungsmotive in strengem architektonischen Sinne ausgebildet und auf das echtdekorative Gebiet eingeschränkt zu haben.

Cornelis Floris (eigentlich de Vriendt), Architekt, Ornamentiker und Bildhauer, geb. zu Antwerpen 1518 († 1572), ist italienischer in der Formgebung,

als Vredeman de Vriese. Das Stadthaus zu Antwerpen, begonnen 1561 und 1565 vollendet, ist nach seinen Plänen erbaut. Es ist ein Hausteinbau im Stil der Spätrenaissance, in sehr italienischer reicher Durchbildung (Fig. 61). Niedriges Erdgeschoss mit Bogenlauben in Rustika, der Mittelbau im ersten Stock mit Arkaden zwischen gedoppelten toskanischen Säulen, in den Flügeln nur Pilaster und viereckte Fenster mit Steinkreuzen, darüber ein Gebälk mit Triglyphen. Der zweite Stock jonisch, in den Flügeln mit einer Balustrade abschliessend, darüber ein offenes Halbgeschoss auf Konsolenpfeilern und über dem Hauptgesimse ein steiles Dach. Der Giebel des Mittelbaus ist in drei Stockwerken abgetrept und mit Säulen, Figurennischen und Eckobelisken verziert (Qu. Van Ysendyck. Documents classées dans les Pays-Bas).

Das Portal des Waisenhauses zu Antwerpen, Longue Rue de l'Hôpital, ebenfalls von Cornelis de Vriendt, gen. Floris, mit einem schönen Basrelief. Das 1552 begründete Gebäude an sich ist noch sehr gothisch (Qu. Van Ysendyck etc.).

Die Verzierungsweise der Spätrenaissance zeigen noch eine Anzahl aus dieser Zeit stammender Häuser in Antwerpen. Das Gildehaus der Armbrustschützen an der Grand' Place, 1560 erbaut. Steinhaus mit steilem Volutengiebel, auf dessen Spitze ein St. Georg stand, mit dünnen hermenartigen Pfeilern, in Nachahmung eines Holzbaues. In den beiden unteren Geschossen rustizierte dünne Pfeiler und im Erdgeschoße Arkaden. Das Gildehaus der Böttcher, ebenfalls an der Grand' Place, 1579 erbaut, ist ein Hausteinbau mit steilem Giebel, mit Cartouschen und Beschlägeornamentik, in den Formen der Spätrenaissance, sonst ganz einfach. Das Haus der Schiffer Rue des Serments, hinter dem Stadthause, ein Hausteinbau mit besonders interessantem Giebel. Auf der ersten Abtreppe sitzen schöne weibliche Figuren mit den Attributen der Schifffahrt, auf der zweiten stehen Obelisken, auf der dritten sind Kugeln und grosse Köpfe angebracht, und auf der Spitze stand früher die Statue des Patrons der Gilde (Qu. Van Ysendyck etc.).

Die Holzhäuser aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, mit vorgekragten Stockwerken, Giebel und nordischem Erker, oft auf einem steinernen Unterbau, zeigen keine feinere Durchbildung und sind bis auf einiges an Konsolen und Profilierungen noch ganz gothisch. Das Fachwerk wird meist durch Bretterverschalungen verdeckt. Beispiele, die jetzt abgebrochenen Holzhäuser am Platz Ste. Walburga in Antwerpen, ebenfalls mit vorgekröpften Stockwerken (Qu. Van Ysendyck etc.).

Der französische Einfluss giebt sich in dem Hause des Buchdruckers Plantin in Antwerpen zu erkennen. Der berühmte Buch-

drucker und Verleger, geb. 1514 zu Tours, kam gegen 1548 nach Antwerpen und starb dort 1589. Sein Haus, gegen 1580 erbaut, nähert sich dem Stile Henri II. Von der Innendekoration, im Stile der Schule von Fontainebleau, ist in einem Saale erhalten: Der Kamin, in schwarzem Marmor mit Bossagen, Lambris und Thür mit Halb-Karyatiden eingefasst, in naturfarbenem Eichenholz, auch der Plafond ist von Holz. Das Haus ist jetzt Museum (Qu. Rouyer etc.). Ein Portal zu Brügge, als Rest eines Baues, genannt «Aula», erhalten, hat ebenfalls ganz die italienische Stilisirung, die unter Henri II. in Frankreich üblich war. Eine grosse rundbogige Oeffnung ist mit korinthischen, im unteren Theil verzierten Säulen eingefasst; in den Zwickeln sind sehr schöne geflügelte Genien. Der Mittelaufsatz über dem verkröpften Gebälk mit korinthischen Säulen und italienischen Seitenvoluten, bekrönt mit einer Minervabüste, über den Säulen Kinderfiguren mit Atlanten und Büchern (Qu. Van Ysendyck). Das Portal eines Hauses in Brügge, genannt «den Nood Gods», Rue Espagnole, von 1616, hat einen gedrückten Thorbogen, dessen Profileinrahmung senkrecht abgeschnitten ist, mit jonischen Säulen zur Einfassung. In den Bogenzwickeln befinden sich grosse Rosetten, im Fries eine Cartouche mit der Jahreszahl und im flachen ungebrochenen Giebeldreieck ein Medaillon mit Kopf, begleitet von etwas steifen Kinderfiguren.

Hendrich de Keyser, Bildhauer und Architekt, geboren zu Utrecht 1565, stirbt 1621 zu Amsterdam, arbeitet im Spätrenaissancestile Vredeman de Vriese's, aber mit etwas mehr phantastischen Formen, etwa wie der deutsche Dietterlin. Die Portale von ihm, früher auf der Heere-Gracht zu Amsterdam, sind nur noch im Stich erhalten (Qu. Van Ysendyck etc.).

In den holländischen Provinzen bringt die übliche Mischbauweise aus Ziegeln und Haustein eine originelle, echt nationale Stilisirung der Renaissancebauten hervor. Die Ziegelschichten kommen hier meist nicht als gleichgültige Flächenausfüllung rein konstruktiv zur Geltung, sondern ihre Abwechselung mit dem Haustein bezweckt eine dekorative, polychrome Wirkung, welche durch glückliche Vertheilung und durch Zusammenstimmen der Farben den Bauten einen eigenthümlich derben, aber doch reizenden Charakter aufdrückt. Die Thurmseite des Stadthauses im Haag, 1565 erbaut, zeigt diesen Ziegelhausteinstil in sehr klarer Durchbildung. Auch der achteckte Thurm mit Laterne in zwei Geschossen und Gallerie auf Konsolen zeigt denselben Wechsel farbiger Schichten. Dagegen ist die Eingangsseite ganz in Haustein, mit einem sehr reichen Giebel, durch eine auf skulpirten Konsolen vorgekragte Balustrade von der Façade getrennt (Qu. Van Ysendyck etc.).

Das Gerichts- und Kanzleigebäude zu Leuwarden, 1566—1571 von Meister Bartholomäus Janszoon erbaut, ist noch gothisch, nur Portal

und Treppenhaus von 1621 sind im Spätrenaissancestil durchgeführt. Das Stadthaus zu Franecker von 1591 ebenfalls gothisch, aber mit antikisirender Etagenbildung. Die Giebelfaçade der Käsehalle zu Alkmaar hat eine antikisirende Gliederung mit bossirten Pilastern und Gebälken. Aehnlich das Rhymlandhaus

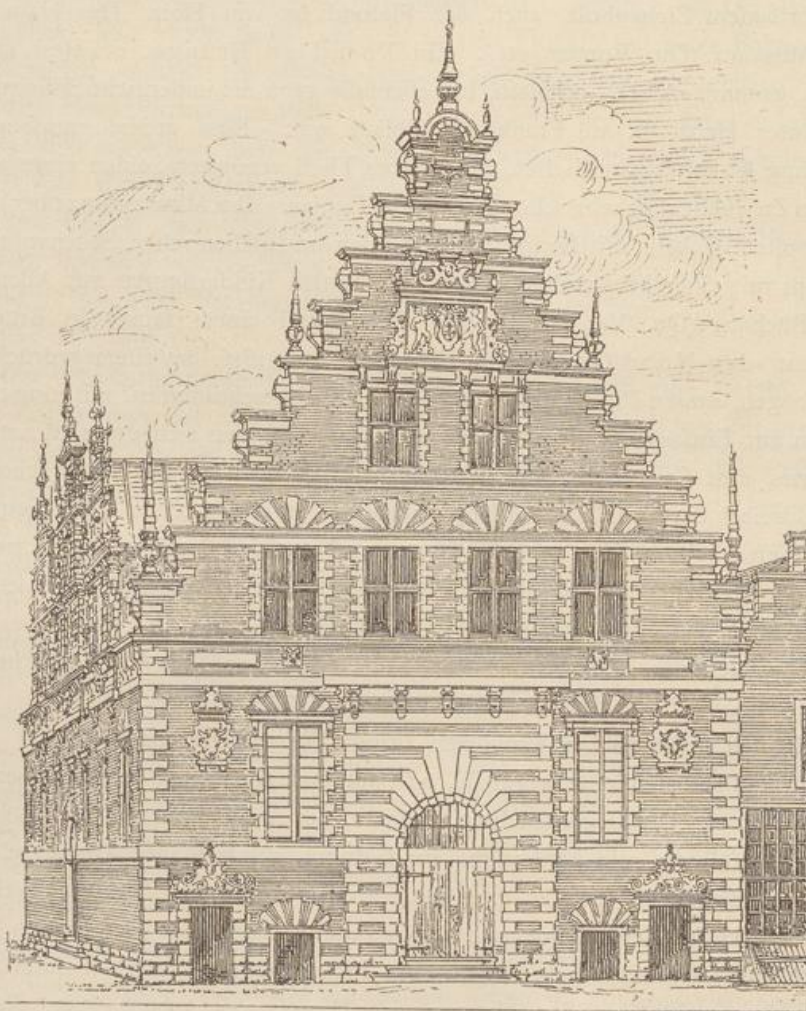


Fig. 62. Schlachtwaag zu Haarlem. Ansicht (n. Galland).

zu Leyden von 1598 und das Rathhaus zu Naarden von 1601. Ein Haus in Zaltbommel, ehemals Wohnung des berühmten Generals Maarten van Rossum, ist ein Ziegelbau mit Blendarkaden von weissem Sandstein über den ebenfalls mit Sandsteingewänden eingefassten Fenstern. In den Blendarkaden sind Muscheln mit Köpfen in Haut-Relief (Qu. Van Ysendyck etc.).

Das Rathhaus zu Leyden, 1599 nach einem Brande wieder aufgebaut, in üppiger Spätrenaissance, mit steilem Giebel über dem Portalmittelbau und dem beliebten Treppenterron davor. Das Ganze ist weniger spezifisch holländisch, sondern mehr im Charakter deutscher Bauten dieser Zeit, mit Verwendung von Hermen und hornförmigen Ausladungen am Giebel. Die ziemlich dürrtigen Fenster noch mit Steinkreuzen versehen und im Erdgeschoss mit bossirten scheidtrechten Bogenquadern entlastet (Qu. Van Ysendyck etc.).

Ein Wohnhaus zu Dordrecht von 1558, im Ziegelbau, hat im ersten und zweiten Stock grosse Arkadenbögen in Ziegeln mit gothischer Profilierung, auf Sandsteinkonsolen ruhend. Diese Anordnung ist charakteristisch für die Bauten Dordrechts in dieser Zeit. Nur in den Sandsteindetails ist ein Uebergang zur Renaissance bemerkbar (Qu. Van Ysendyck etc.).

Die Schlachtwaag zu Haarlem, 1602—1603 nach den Plänen des Stadtbaumeisters Lieven de Key's gebaut, ist ein hervorragendes Werk der holländischen Ziegel-Hausteinarchitektur (Fig. 62). Das Façadensystem ist auf eine klare, durch Zeichnung bestimmte polychromische Wirkung berechnet. Die Geschosse sind durch Steinbänder getrennt, die Ecken mit Quadern eingefasst, ebenso die Fenster. Diese haben steinerne Mittelpfosten und Ablastebögen über dem horizontalen Sturz, in Ziegel und Quaderschichten abwechselnd. Die grossen steilen Treppengiebel der Schmalseiten sind besonders beachtenswerth; hier hat der Renaissancegiebel eine typische Form für den Profanbau gewonnen, durch seine klare horizontale Schichtung im entschiedenen Gegensatz zum gothischen Giebel. Die Seitenfronten jedesmal mit drei reichen, in das steile Dach schneidenden Fensteraufbauten, durch steile Volutengiebel abgeschlossen. Im Ganzen ist das Gebäude von mächtiger, derb konstruktiver Wirkung, ein holländischer Musterbau (Qu. Van Ysendyck etc.).

Ein Wohnhaus in Haarlem zeigt einen ähnlichen steilen Treppengiebel, wie die Schlachtwaag, nur sind hier an der obersten Abtreppung Voluten verwendet. Ueber den Fenstern befinden sich Ablastebögen, in Ziegeln und Hausteinschichten wechselnd. Die Bögen über den Fenstern des Obergeschosses sind auf Sandsteinkonsolen, welche Köpfe darstellen, vorgekragt. Die Skulpturen haben bereits etwas von der Empfindungsweise des Barocks (Qu. Van Ysendyck etc.).

Das Stadthor zu Dordrecht von 1618, zur Maas führend, als Portal eines Hauses aufgefasst. Das Portal selbst in Haustein, während das Haus in gemischter Art konstruirt ist (Fig. 63). Dorische Pilaster mit bossirten und diamantirten Quadern schliessen die rundbogige Oeffnung ein, deren Bogenquadern ebenfalls diamantirt sind. Ueber dem Gesims an den Ecken stehen Obelisk,

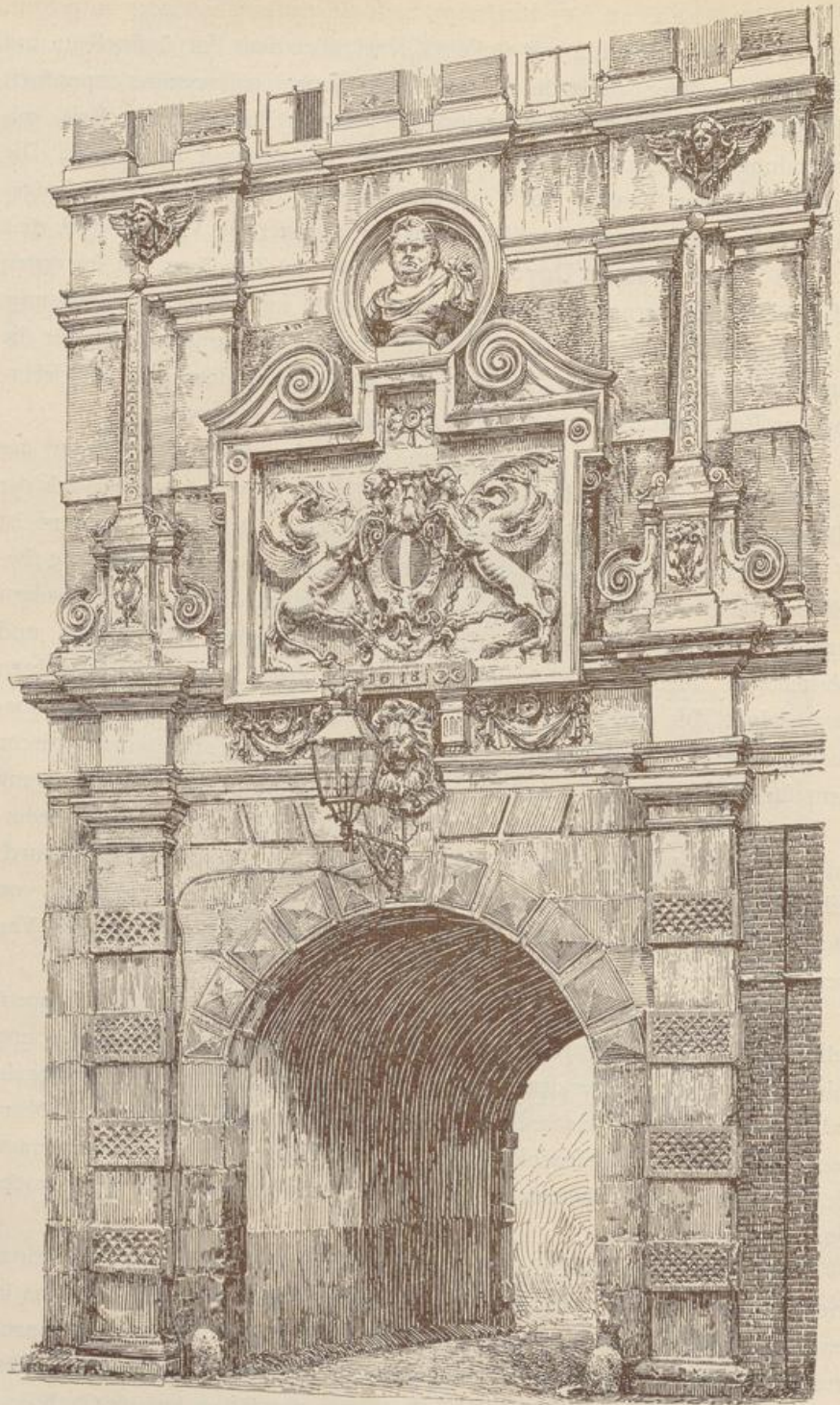


Fig. 63. Stadthor in Dordrecht. Ansicht (n. Van Ysendyck).

in der Mitte ist eine Wappentafel angebracht, von Greifen gehalten, in schöner Ausführung (Qu. Van Ysendyck etc.).

Ein Haus zu Zütphen, am Markt belegen, von 1615, in gemischter Bauart, die Quaderschichten verziert. Das Ganze ist sehr klar, besonders der einfach abgetreppte Giebel. Die bossirten Pilaster sind im Erdgeschoss dorisch, im Hauptgeschoss jonisch mit Flachbogen darüber, ebenfalls in Ziegel- und verzierten Hausteinschichten wechselnd. Die Freitreppe der alten Stadtwaage zu Zütphen, jetzt Wohnhaus, zeigt eine ähnliche Bauweise. Das Portal unter dem Perron durch diamantirte Bossagen durchbrochen. Der Giebel ist durchschnitten, um der Brüstung der Vorhalle Platz zu machen. Das Ganze erscheint als Vorbild etwas späterer französischer Arbeiten (Qu. Van Ysendyck etc.).

Am alten Kollegium van Daele in Löwen, von 1569, ist ebenfalls der Ziegelbau mit Hausteinschichten zur Anwendung gekommen. Die Fenster sind noch mittelalterlich profilirt und haben Steinkreuze. Das Portal mit dorischen Säulen und Giebel, darüber eine Loge mit Dachaufbau in Renaissanceformen, fast ganz ohne Verzierungen (Qu. Van Ysendyck etc.).

Aus der letzten Zeit der Spätrenaissance, mitunter schon im Uebergange zum Barock, sind noch eine Anzahl von Bauwerken anzuführen. In Amsterdam zwei aufwandreiche Gefängniß-Portale von 1595 und 1596. Ein Hausteinportal am Alten-Frauenhause zu Hoorn vom Jahre 1610 mit naturalistischer Ornamentirung, geschweiften und durchschnittenen Giebelverdachung. Die Eisenschmiedeornamentik der Thür ebenso naturalistisch, durch Ausbildung der Nägel und Befestigungsklammern. Ein zweites Portal in Hoorn zeigt die Ziegel-Hausteinmanier. Das Stadthaus in Hoorn, zweigeschossig mit Giebel von 1613, hat noch die gothisirende Gliederung der Fenster. Das Armenhaus zu Enkhuyzen von 1615. Das Rathhaus in Bolsward von 1614, an die Bibliothek in Venedig erinnernd, zeigt ebenfalls den Ziegel-Hausteinbau dieser Zeit.

b) Skulptur.

Die niederländische Bildhauerei befindet sich, wie überall in dieser Zeit in einer äusserlichen Nachfolge des Michelangelo und ergeht sich vorzugsweise im Dienste der Architektur, oder an selbstständigen dekorativen Werken.

Ein Kamin in weissem Stein von Colyn von Cameryck, im Jahre 1545 ausgeführt, im Stadthause zu Kampen. Auf etwas mageren Hermen ruht ein Gebälk mit hohem reliefirtem Fries. Auf dem Hauptgesimse zeigen sich phantastische Aufsätze, im Stil der Spätrenaissance, mit Statuetten und Kinder-

figuren. Der obere Aufsatz, mit Muschelnischen zwischen Pilastern, in den Nischen mit Wappenlöwen und Figuren, darüber nochmals ein kleinerer Aufsatz mit sitzender Figur in einem Felde (Qu. Van Ysendyck etc.).

Ein Kamin aus dem Hôtel de Molenare und Van Dale zu Antwerpen stammend, jetzt im Saal des Schöppen-Collegiums im dortigen Stadthause, von Peter Coecke von Alost, ist ein sehr reiches Werk. Coecke war in Italien gewesen und wurde, wie schon erwähnt, der Lehrer Vredeman de Vriese's. Der Kamin hat unten Säulen mit konsolenartigem Aufsatz, darüber einen reichverzierten Fries mit Cartouschen und Fruchtschnüren. Ein erster Aufsatz mit Eckhermen und einem Figurenrelief in ganzer Breite, darüber ein zweiter Aufsatz mit vier Atlanten, zwischen denen figürliche Reliefs angebracht sind. Das Ganze schliesst mit einem Gebälk und Hauptgesims horizontal ab (Qu. Van Ysendyck etc.).

Von Frans Floris herrührend, ein Basrelief über dem Portal des Waisenhauses zu Antwerpen. Das Gebäude ist 1552 begründet. Im Giebel des Portals ist Gottvater gebildet, darüber Christus mit dem verlorenen Schaf und in der Giebelspitze des Hauses schwebend, der heilige Geist als Taube.

c) Malerei.

Die Italiener werden nachgeahmt, besonders die florentinische und römische Malerschule. Man fand hier die vollkommene und grossartige Entwicklung der Form, welche man in der Heimath vermisste.

Frans Floris, eigentlich de Vriendt, 1520—1570, ist der Hauptvertreter dieser Richtung. Er hat nach Rafael und Michelangelo studirt, aber nur das Aeusserliche aufgefasst. Von ihm, im Berliner Museum «Loth und seine Töchter», ein höchst unerquickliches Bild. In der Gallerie von Sanssouci eine Allegorie, die Schönheit als nackte weibliche Gestalt und hinter ihr der Tod. Sein «Sturz der bösen Engel», in der Akademie von Antwerpen, ist eine von Michelangelo's jüngstem Gericht angeregte Komposition, aber nur eine Sammlung wohlgezeichneter Aktstudien.

Zur Schule des Floris gehören; Frans Franck der Aeltere, ein guter Kolorist und tüchtig in der Formenbildung, Bilder von ihm in der Akademie und im Dome zu Antwerpen; dann Frans Franck der Jüngere, der bereits den Einfluss des Rubens erfährt. Sein «Kampf der Menschen und Thiere gegen den Tod» ist in der Gallerie zu München.

Die Porträtmaler sind bedeutender. Frans Pourbus der Aeltere ist ein Schüler des Floris. Von ihm, «die Predigt des heiligen Aloysius vor vielem Volk» in der Akademie zu Antwerpen, durch Einführung von Porträt-

figuren ausgezeichnet. Von Frans Pourbus dem Sohne sind viele Porträts im Louvre in Paris.

Martin de Vos (1534—1604) ist der bedeutendste Schüler des Floris und bildet sich später in Venedig aus. Eine Versuchung des heiligen Antonius von ihm, mit phantastischem Beiwerk, befindet sich in der Akademie zu Antwerpen. Im Berliner Museum von ihm: «Der auferstandene Heiland, seinen Jüngern am See Tiberias erscheinend», auf der anderen Seite Jonas, der vom Wallfisch verschlungen wird, lebendig und effektiv gemalt und ein zierliches Genrebild «Die Züchtigung Amors».

Andere Maler dieser Zeit hielten sich mehr an die römische Malerschule der Manieristen, wie: Bartholomäus Spranger von Antwerpen, Peter de Wit (gen. Candido), dessen Thätigkeit in der deutschen Renaissance erwähnt ist, Carl van Mander, als Kunsthistoriker geschätzt und Hendrich Goltzius, der sich besonders als Kunststecher bekannt gemacht hat.

Octavius van Veen (Otto Venius, 1556—1634) hat eine reine Zeichnung und Modellirung, steht aber geistig nicht höher als die früheren Nachahmer der Italiener; Bilder von ihm finden sich in den Gallerien von Brüssel und Antwerpen. Heinrich van Balen folgt der venetianischen Schule. Cornelius van Haarlem (Corn. Cornelissen) zeigt eine gute Behandlung des Nackten. Die Gemädegallerien des Museums und des Königlichen Schlosses in Berlin besitzen von ihm mehrere kleine Bilder. Abraham Bloemart arbeitet sich aus dem Manierismus zur kräftigen eigenartigen Naturauffassung durch. Eine Anbetung der Hirten von ihm im Berliner Museum, von energischer Lichtwirkung; eine heilige Familie ebenda und der Engel, der Joseph im Traume erscheint.

Das Genre und die Landschaft, als echt niederländische Richtungen, in denen das moderne Ideal später eine sicherere Heimath finden sollte, als in den pompösen Historien und mit Affekt überladenen Kirchenbildern der Zeit, gewann bereits mit Peter Breughel dem Aelteren (1530—1590?) eine Bedeutung für sich. Die Stimmungsmalerei, die schon in die Historie eingedrungen ist, findet erst im Genre ihr natürliches Gebiet und hat dasselbe bis in die neueste Zeit immer mehr ausgedehnt und innerlich bedeutender gemacht. Die Vorgänge des gewöhnlichen Lebens in allen Sphären aufzusuchen und künstlerisch zu verwerthen ist ein ursprünglich holländischer Zug. Das Gemüthliche, das Heitere und Humoristische findet bei den Niederländern in einer neuen Kunstgattung gebührenden Ausdruck. Die Elemente derselben hatten sich bereits in den Kirchenbildern gezeigt, aber erst jetzt sondern sich diese Gedanken zu einer besonderen Existenz. Die Schule der Breughel in Antwerpen war die erste, welche in solcher Weise selbstständig

auftrat. Peter Breughel der Aeltere, gehört in seinen historischen Bildern noch der früheren holländischen Schule an. In dieser Art: «Die angeklagte Ehebrecherin» in der Münchener Gallerie, «Die Predigt Johannis» in der Gallerie zu Schleissheim u. a. Seine Genrebilder gehören aber schon der neuen Art an und stellen meist Bauernscenen vor.

Peter Breughel der Sohn (der sogenannte Bauernbreughel) behandelt in seinen Bildern fast ausschliesslich ländliche Stoffe. Von ihm «Reigentanz der Bauern» im Berliner Museum; «eine Bauernprügelei» in der kais. königl. Gallerie zu Wien; eine Prügelei zwischen Bauern und Bettlern im Berliner Museum.

Ebenso gewann jetzt die Landschaft eine besondere Bedeutung. Mit den Landschaftsbildern bildet sich eine neue Richtung des Ideals aus, eine neue Klasse des Schönen in der Kunst. Aber hierin gehen die Niederländer mit den Italienern gemeinschaftlich vor und beeinflussen sich gegenseitig. Paul Bril und Annibale Caracci stehen in Gegenwirkung und Jan, der sogenannte Sammtbreughel, wird bereits von Rubens abhängig, demnach gehören beide, Paul Bril und Jean Breughel, ihrem Stil nach in den folgenden Abschnitt.

Einen jetzt ebenfalls aufkommenden Nebenzweig der Malerei bilden die Architekturbilder. Peter Neefs der Aeltere, am Schluss des 16. Jahrhunderts arbeitend, malt das Innere gothischer Kirchen, deren geheimnisvolles Dunkel durch Fackeln und Kerzenbeleuchtung erhellt wird. Seine «Kathedrale von Antwerpen», in der Dresdener Gallerie, ist von sehr feiner Durchführung. Peter Saenredam ist der Nachfolger des Neefs in dieser Art von Malerei.

d) Kleinkunst und Kunstgewerbe.

Die Arbeiten der niederländischen Kunststecher in dieser Zeit sind von grosser Bedeutung und weitragendem Einfluss und ohne dieselben wäre das Bild der Kunst dieser Periode kein vollständiges. In den Stichen der Ornamentmeister macht sich derselbe gesunde Naturalismus geltend, der den Grundzug des holländischen Charakters ausmacht und der sich in allen anderen Kunstzweigen äussert.

Peter Coeck, geb. 1502 zu Alost, gest. zu Brüssel 1550, macht an dem, zu Ehren des Einzugs Philipps II., 1549 in Antwerpen errichteten Triumphbogen die erste Anwendung von einer wahrhaft nationalen Dekorationskunst.

Cornelius Bos, Glasmaler, Architekt und Kunststecher, geboren zu Herzogenbusch um 1510, arbeitet in Rom und übt in den Jahren 1530—1560 mit Auszeichnung die Kunst des Kupferstechers. Er bildet erst den Uebergang zur Spätrenaissance. Seine Kompositionen haben eine grosse Frische

und Kühnheit und zeigen einen ihm eigenthümlichen Naturalismus in der Auffassung der Thiergestalten, besonders der reichlich dargestellten Vögel.

Cornelis de Vriendt, genannt Floris, Bildhauer und Architekt, geboren 1518 zu Antwerpen, † 1572, ist der wahre Schöpfer des Ornament-

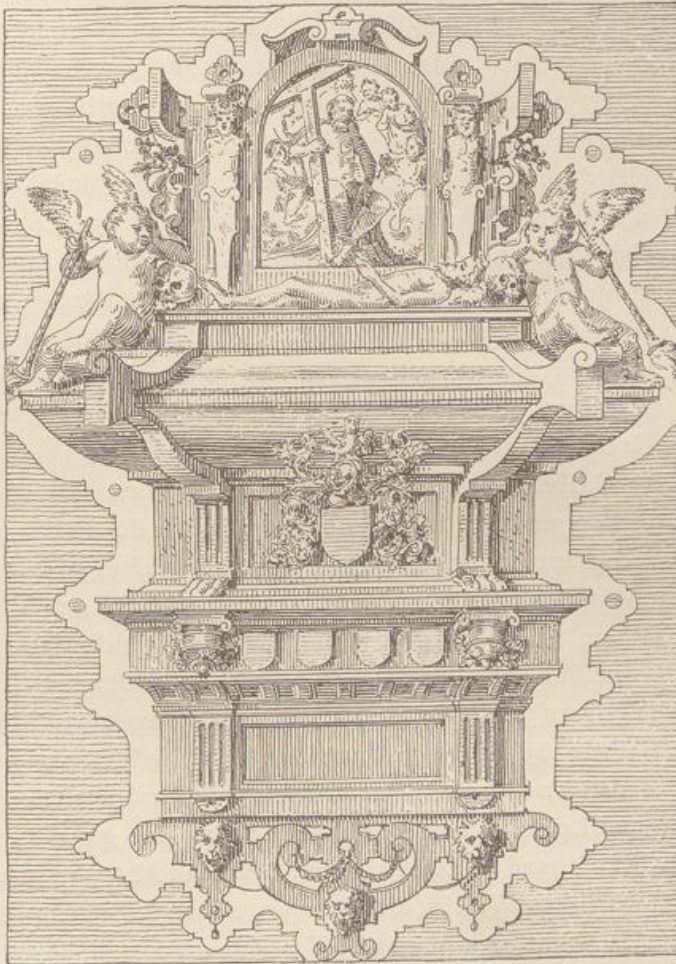


Fig. 64. Epitaph-Entwurf. Vredeman de Vriese.

genres der Spätrenaissance. Er bildet zuerst das scharf modellirte holzartige Cartouschenwerk der Spätrenaissance aus, mit phantastischen figürlichen Zuthaten reichlich versehen. Sein Stil ist von Einfluss auf die italienischen Kunststecher.

Jacob de Vriendt, genannt Floris (wie alle, nach dem Grossvater Floris de Vriendt), Ornamentiker und Glasmaler, geboren zu Antwerpen 1510, † 1570, arbeitet ganz in der Weise des Cornelis.

Jan Vredeman de Vriese, Maler, Architekt und berühmter Ornamentiker, geboren zu Leuwarden in Friesland 1527, entwirft seine Verzierungen im Stile der Floris, aber ohne deren wilde Phantastik, auf die der Architektur gemässe, echt dekorative Seite eingeschränkt (Fig. 64). Sein Sohn Paul Vredeman de Vriese, Ornamentzeichner und Stecher, geboren zu Antwerpen 1554, setzt den Stil seines Vaters fort, ebenso der zweite Sohn Salomon.

Hieronimus Cock, Maler, Kunststecher und Herausgeber zu Antwerpen, geboren 1510, † 1570, sticht verschiedenes nach den Entwürfen Vredeman de Vriese's, unter anderen eine Sammlung von Votivtafeln. Jacob de Ghein, Maler und Stecher, geboren 1565, giebt Kostümbilder in einer Folge von 10 Blättern. P. de Furnius, geboren zu Furnes gegen 1540, † 1584, sticht eine Blattfolge: «Les Romains illustres» nach den Zeichnungen des flamändischen Malers Jan Stradan, geboren zu Brügge 1530, † zu Florenz 1605. Die dargestellten Interieurs sind ganz im Stile des Vredeman de Vriese. Eine andere Blattfolge des Stradan, «die vier Jahreszeiten», in einer etwas italienisch idealisirten Manier aufgefasst, sticht C. de Mallery, geboren zu Antwerpen 1571.

Philipp Galle, Ornamentzeichner und Stecher, zu Haarlem 1537 geboren, † zu Antwerpen 1612, sticht nach einem Werke des Jan Stradan «Nova Reperta» verschiedene Blätter. Die Interieurs sind wieder ganz im Stile des Vredeman de Vriese. Marc Gerard, geboren zu Brügge 1530, stirbt in England um 1590. Er war ein ganz universeller Künstler, zugleich Maler, Zeichner, Kunststecher, von ihm ist ein Blatt von 1562 im Holz-Cartouschenstil auf einem Stadtplan von Brügge gezeichnet. Hans Bol, Miniaturmaler und Kunststecher, geboren zu Mecheln 1535, stirbt zu Amsterdam 1593. Die Blätter seines Werkes: «die zwölf Monate» zeigen ein Rahmwerk im Stile der Spätrenaissance. Die Brüder Jan und Lucas Duetecum liefern Blätter im guten Ornamentstil der Zeit, ähnlich Gerard de Groeningen: «die zehn Alter des menschlichen Lebens». Hieronimus Wierix, der ältere von mehreren Brüdern, geboren zu Amsterdam 1551, sticht nach Martin de Vos 1577 die Einnahme der Citadelle von Antwerpen und nach Peter Stradan die Medaillons, den Engel Gabriel und die heilige Jungfrau darstellend, im Uebergangsstil zur Spätrenaissance, was das Rahmenwerk anbelangt. Baltazar Sylvius, arbeitet um 1554, hat ausser nach seinen eigenen Kompositionen nach Franz Floris, van Mander und Hieronimus Bos gestochen. Von Franz Huys, Maler und Stecher, geboren 1522, † 1562, neun Blätter Masken. Assuerus van Londerseel, Maler und Kunststecher, geboren 1548 zu Amsterdam, giebt eine sehr fein durchgebildete Ornamentik, in der noch das Vegetabilische überwiegt. Von Cornelis Müller gestochen, ein Titelblatt zu einer Beschreibung der Niederlande von Guicciardini, Antwerpen 1567.

Ein Triumphbogen, bei Gelegenheit des Einzugs des Erzherzogs Albrecht und der Erzherzogin Isabella, 1599 in Antwerpen errichtet, entworfen vom Maler Otto Venius (1556, † 1634), zeigt schwerfällige Verhältnisse im Stile der Spätrenaissance. Derselbe bildet ein rundbogiges Thor mit korinthischen Säulen und Figurennischen eingefasst, darüber ist ein giebelartig abgetreppter Aufbau in mehreren Geschossen, mit einem allegorischen Bilde, überragt von einer Nische eine sitzende Kaiserfigur einschliessend (Qu. Van Ysendyck etc.).

Hendrich Goltzius, berühmter Kunststecher und Maler, geboren zu Mülbracht, † 1617, und Jacob Matham, sein Schüler und Schwiegersohn, 1571—1613, arbeiten schon in einer weicheren, zum Barock neigenden Modellierung der Formen. Ein Titelblatt, Kaiser Rudolph II. gewidmet, mit einer allegorischen Figurenkomposition von Goltzius, 1586 zu Haarlem herausgegeben und anderes.

Peter van der Borch, Kunststecher, geboren zu Brüssel um 1540, stirbt 1608, sticht das Titelblatt einer Bibelausgabe des Plantin in Antwerpen 1583, ein Porträt der Charlotte von Bourbon, Gemahlin Wilhelm des Schweigensamen, nach Goltzius 1581, das Titelblatt eines Antiphonariums, herausgegeben von Plantin, Antwerpen 1573.

Hans Collaert, Ornamentzeichner und Stecher, geboren zu Antwerpen um 1540, † 1622, arbeitet meist für Goldschmiede. Adrian Collaert, der Vater, geboren um 1520 zu Antwerpen, stirbt 1618. Er war in Italien und hat einen Triumphbogen mit allegorischen Gestalten nach Martin de Vos gestochen, noch im Uebergange zur Spätrenaissance.

Abraham de Bruyn, Maler und Kunststecher, geboren um 1538 zu Antwerpen, stirbt zu Köln, entwirft ganz wie Theodor de Bry; seine Kompositionen haben ebenfalls die Affen und andere lustigen Zuthaten. Sein Sohn Nicolas de Bruyn, geboren gegen 1560 zu Antwerpen, stirbt 1635, setzt die Manier seines Vaters fort.

Crispin de Passe, der Aeltere, Ornamentzeichner und Stecher, geboren zu Armuyden in Zeeland gegen 1536, arbeitet zu Utrecht, Amsterdam, Köln, Paris und London, bereits in dem weicheren Cartouschenstil, aber mit guten Figuren. Ein Interieur von ihm, mit dem Tode des Reichen und des Armen nach Martin de Vos, zeigt noch eine strengere Fassung der Architektur.

Von Peter Baltens, Maler und Kunststecher zu Antwerpen, stammt das Titelblatt eines Werkes *«Theatrum vitae»*, mit reichem Cartouschenwerk. Die drei Brüder Sadeler, Jan, Raphael und Aegidius, Ornamentzeichner und Stecher. Der erste der Brüder zu Brüssel geboren 1550, stirbt 1610 zu Venedig, der zweite 1555 geboren, stirbt 1628 in München und der dritte, der Neffe des Jan, geboren zu Antwerpen 1570, stirbt 1629 zu Prag. Ihre Stiche nach

Jodocus van Winghe, Martin de Vos und andere sind im Stil der Spätrenaissance, noch ohne barocke Zuthaten. Peter de Jode, der Aeltere, geht bereits zum Barock über.

Das Kunstgewerbe bemächtigt sich des reichen durch die Ornamentstecher gebotenen Materials und überträgt dasselbe auf die Goldschmiede- und Eisenschmiedearbeiten der Zeit. Die Steinmetzen bilden nach diesen Vorbildern die Epitaphien der Kirchen. Ein Beispiel bieten die Gedenktafeln in den Seitenschiffen der grossen Kirche zu Breda, in weissem Stein mit Bemalung und Vergoldung (Qu. Van Ysendyck etc.). Besonders prachtvoll sind die Holzschnitzereien der Kanzel in der grossen St. Michaelskirche zu Zwolle von 1620 in Eichenholz ausgeführt. Der Schalldeckel sehr reich gebildet, in einer phantastischen Tabernakelarchitektur, im Hauptmotiv auf mittelalterliche Reminiscenzen zurückgehend. Ein Leseputz in Eichenholz, im Stadtmuseum zu Utrecht befindlich, mit Intarsien und Schnitzereien (Qu. Van Ysendyck etc.). Eine prächtige Thür in Eichenholz mit Intarsien, Schnitzereien und sichtbaren Beschlägen, aus einem flandrischen Schlosse stammend, jetzt im Privatbesitz, zeigt eine weich gehaltene Flächenornamentik, als Umrahmung der mit Intarsien und Basreliefs geschmückten Felder. Eine einfachere Thür aus demselben Schlosse, ähnlich der vorigen, aber nur mit Pilastern umrahmt. Beide Thüren entsprechen dem unter Henri II. in Frankreich üblichen Stile (Qu. Van Ysendyck etc.). Die Messingkronleuchter dieser Zeit sind sehr berühmt und noch vielfach erhalten und verbreitet. Sie haben sämtlich unten eine grosse glänzende Kugel und darüber einen stark profilirten Mittelkörper, dagegen sind die Arme lang, leicht geschweift und nur mässig verziert. Ein Leuchter dieser Art, in der grossen Kirche zu Kampen (Qu. Van Ysendyck etc.). Ein Prunkbecher (Hanap) in Silber von 1604 gehörte der Kramerzunft in Haarlem, jetzt im dortigen Stadtmuseum, mit figürlichen Darstellungen nach Hendrich Goltzius, zeigt auf dem Deckel die Figur des heiligen Martin zu Pferde und eine Ornamentik im Uebergang zum Barock.

e) Kunstliteratur.

Die Uebersetzung der fünf ersten Bücher des Serlio durch Peter Coeck ist schon erwähnt. Die Werke Jan Vredeman de Vrieses sind sehr zahlreich und behandeln das ganze Gebiet der Architektur und der Ornamentik. *Artis perspectivae* etc. Antwerpen 1568; *Variae Architecturae* 1601; *Caryatidum* etc.; *Hortorum viridariumque* 1583; *L'Architecture contenant la Toscane, dorique, onique, corinthique* etc., Amsterdam 1628. Dann seine Ornamententwürfe: *Multarum Variarum Protractionum* etc. Antverpiæ 1555, *Grottesco* etc. 1563,

Panoplia seu armamentorium etc. 1572, Differents Pourtraicts de menuiserie etc., Pictores, Statuori, Architecti, Latomi et quinque Principium Magnificorumque etc. 1563. Das letztere Werk enthält Epitaphe von reicher Erfindung.

Die grösste Anzahl der Publikationen enthalten die Arbeiten der Ornamentstecher. Tempus ridendi, tempus flendi Heemskerc inventor. 1557, enthält Cartouschen und Attribute im Stile der Floris. — Compartimenta pictoris floscalis etc. Jacobo Floris Antw. — Welderhande cierlyke compartimenten etc. duer Jacob Floris. Antwerp. 1564. — Praecipuae aliquot Romanae antiquitatis ruinarum monumenta vivis prospectibus etc. Antwerpia per Hir. Coc. 1551. — Monilium Bullarum mauriumque artificiosissimae icones Joannis Collaert opus postremum 1581. Philippus Galleus exc. (Goldschmiedearbeiten). — Histoire de Liedekercke, Boure et Rouck. Martin de Vos inventor 1578, Peter Balteus excudebat (Runde Cartouschen mit Interieurs). — Animalium quadrupedum etc. per Nicolaum de Bruin. 1594 (enthält Thiere aller Art). — Jan Wierix, Theatrum vitae humanae etc. exc. Petrus Balt. Antverso 1577 (Gärten und Baulichkeiten in perspektivischer Ansicht). U. a. m.

5. Der Elisabetheische Stil in England, unter Elisabeth und Jacob I., von 1558 bis 1619.

Selbstverständlich kann in England ebensowenig von einer ursprünglichen Entwicklung der Renaissance die Rede sein, wie überall in den ausseritalienischen Ländern, sondern nur von einer Uebertragung der Spätrenaissanceformen. Hierher kommt der neue Stil sogar erst aus zweiter Hand, wesentlich durch Vermittlung der Holländer. Ausserdem bietet der Gang der englischen Kunst ein vorzügliches Beispiel von dem zähen Festhalten an der mittelalterlichen Kunstweise. Noch lange hinaus, bis auf Christoph Wren am Ende des 17. Jahrhunderts, tritt immer wieder das gothische Element in der Architektur hervor und bis auf Inigo Jones am Ende des 16. Jahrhunderts sind es auch meist fremde Künstler, welche die Renaissance ausüben. Diese Ausländer bringen den Spätrenaissancestil mit, wie derselbe in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts überall in Europa durchgedrungen war, müssen sich aber mit den besonderen englischen Baubedingungen so gut es geht abfinden; daher kommt es, dass zwar in dieser Zeit in der englischen Architektur eine Mischung von gothischen und Spätrenaissanceformen üblich wird, ähnlich der in Holland und Deutschland vorkommenden, aber doch mit nationalen Abweichungen in der Hauptanlage. In der Bildhauerei und Malerei, den nicht von praktischen Forderungen abhängigen Kunstzweigen kann sich der

ausländische Einfluss noch stärker geltend machen und wird fast allein bestimmend. Deshalb fehlen in England durchaus die nationalen selbstständigen Leistungen in Malerei und Plastik, seit die Gothik nicht mehr schöpferisch auftritt und dieser Mangel wird erst in einer viel späteren Epoche einigermaßen behoben.

a) Architektur.

Von 1558 ab entwickelte sich der Elisabetheische Stil, unter der direkten Einwirkung holländischer, deutscher und italienischer Künstler; denn englische

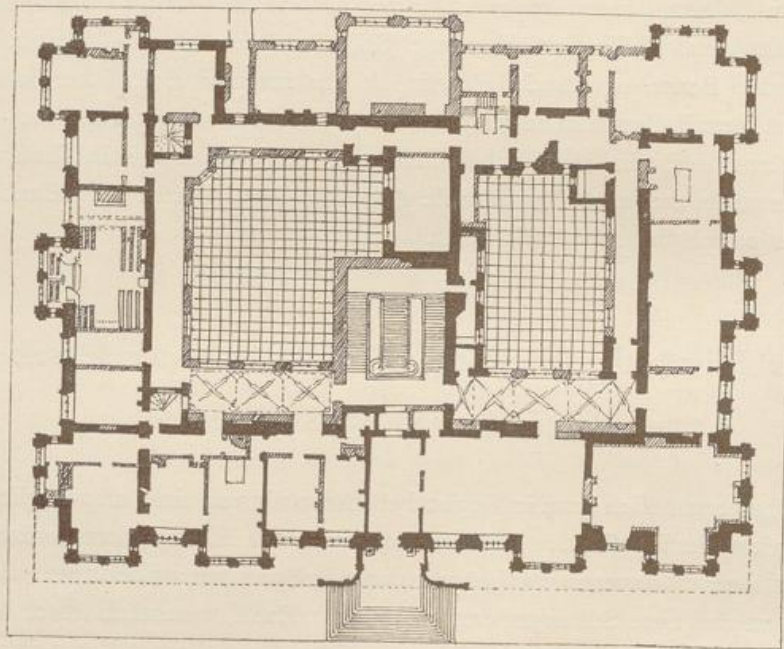


Fig. 65. Longleat House. Grundriss. (n. Britton.)

Architekten sind noch selten. Theodor Have oder Havenius von Cleve baute Cajus College, Cambridge, in den Jahren von 1565 ab, als das vollständigste Beispiel der Renaissancearchitektur dieser Zeit in England. Das Hauptgebäude selbst ist noch gothisch mit einigem Renaissancedetail, aber die 1574 errichtete Ehrenpforte trägt ganz den Charakter der neuen Kunstweise. Der Bogen der Durchgangsöffnung ist noch im Tudorstile geschlossen, doch sind in den verkröpften Gebälken über den vorgesetzten Säulen, den volutenartigen Streben des Aufsatzes und den Nischenbekrönungen des letzteren durchweg Formen gegeben, welche der Spätrenaissance angehören (Qu. Fergusson, History, etc.).

Longleat House, in den Jahren 1567—1579 vermuthlich von Giovanni di Padua erbaut, hat einen ganz charakteristisch englischen Grundplan (Fig. 65). Die vor- und rückspringenden Fensterpartien sind dem englischen Landschloss eigenthümlich, ebenso die Lage der Fenster für alle besseren Räume an den Aussenfronten, niemals nach den Höfen hin. Diese letzteren sind deshalb auch ganz nebensächlich behandelt und erinnern in Nichts an

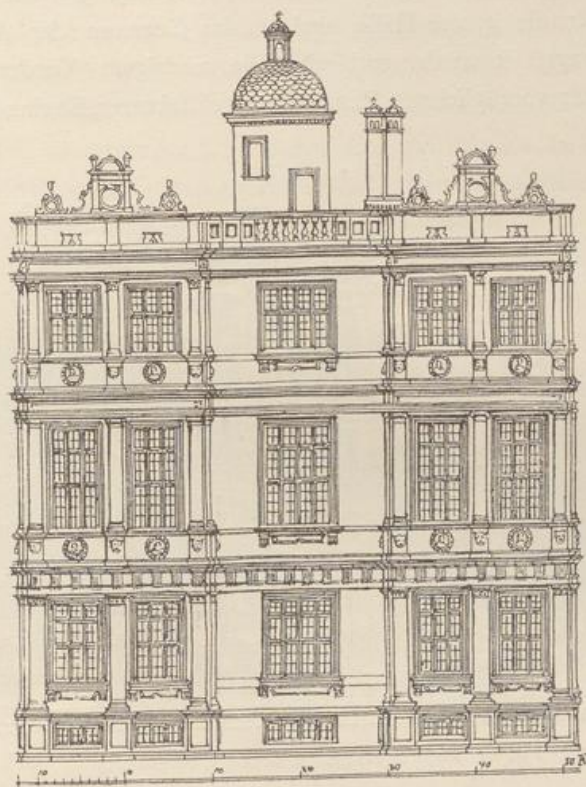


Fig. 66. Longleat House. Ansicht. (n. Britton.)

die prächtigen Ehrenhöfe der französischen Schlösser und italienischen Paläste. Auch die Zugänge zu den Höfen sind in Longleat House ganz untergeordneter Art. Die drei Stockwerke des Schlosses haben die Pilasterordnungen in der bekannten Renaissancefolge der dorischen, jonischen und korinthischen und das oberste Stockwerk ist das niedrigste (Fig. 66). Zwischen den Pilastern sind breite Fenster mit graden Sturzen und Steinkreuzen. Allein in den giebelartigen Aufsätzen der Façadenvorsprünge machen sich dekorative Formen der Spätrenaissance bemerkbar, sonst hat das Ganze eine streng vitruvianische Fassung (Qu. Fergusson, History etc.). Schloss Holmby soll ebenfalls von Giovanni di Padua herrühren.

Wollaton House, um 1580 von einem englischen Architekten Smithson begonnen, ist wieder gothischer in der Hauptanlage als Longleat House. Hiermit wiederholt sich in England dieselbe Erscheinung, wie sie auch in Frankreich und Deutschland auftritt, dass nämlich nach der ersten kräftigen von Ausländern bewirkten Wiedergabe des Fremden die ältere nationale Tradition wieder stärker hervorbricht. In den niedrigen Bautheilen von Wollaton House sind zwar antikisirende Pilasterordnungen zur Anwendung gekommen, aber die grosse Halle, welche das Centrum der Anlage bildet und alles überragt, ist wieder gothisch. Die niedrigere Vorderfaçade giebt übrigens eine der vorzüglichsten Renaissancearchitekturen Englands aus dieser

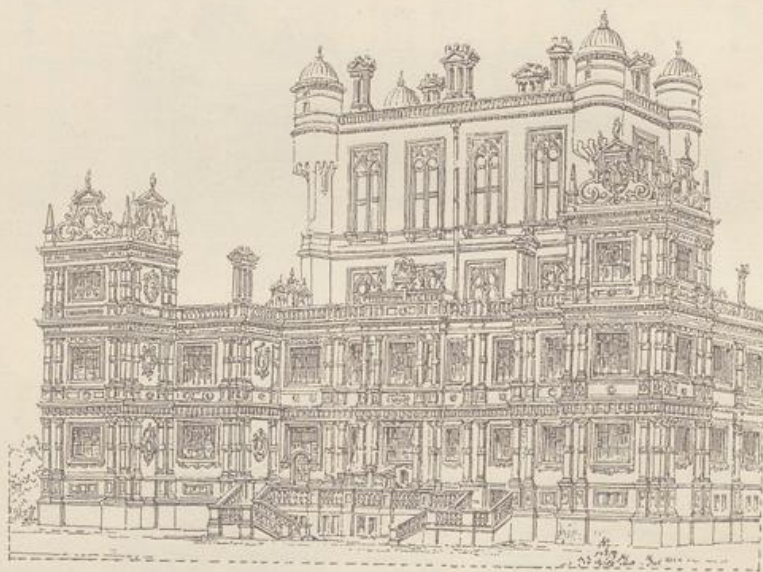


Fig. 67. Wollaton House. Ansicht. (n. Fergusson.)

Zeit (Fig. 67). Die Pilasterstellungen mit ihren bossirten Gurtungen und durchgekröpften Stylobaten, sind ganz in der Art der Spätrenaissance, ebenso die Giebelabschlüsse der Eckpavillons; die Gruppierung der überall mit flachen Dächern abschliessenden Baumassen ist sehr malerisch (Qu. Fergusson etc.).

Longford Castle, 1591 begonnen, ein Gebäude mit dreieckigem Grundplan und drei grossen Thürmen an den Ecken, zeigt ein noch entschiedenes Zurückgehen auf mittelalterliche Formen. Die Pilaster der Vorhalle tragen Spitzbogenarkaden. — Hardwicke Hall in Derbyshire, begonnen 1597, ist ebenfalls gothischer als Wollaton. — Burleigh House von 1577 und Westwood House von demselben Jahre, sind nur historisch merkwürdig, aber nicht von Seiten der Kunst.

Unter der Regierung König Jacob I. setzt sich der Elisabetheische Stil noch fort. Die Holländer Bernard Jansen und Gerard Christmas erbauen in dieser Richtung die Façade von Northumberland House, Strand. Hierzu soll Christmas die Stiche W. Dietterlin's benutzt haben. — Holland House, seit 1607 erbaut, mit nordischen Erkern. Die durch Kurven begrenzten Giebel, ebenso die Detaillirung der Hallen und Vorbauten erfolgt in den Formen der Spätrenaissance. — Das Portal der Schulen zu Oxford um 1612 von Thomas Holt. Das Gebäude selbst ist gothisch, doch ist das um diese Zeit erbaute Portal zwar mit den fünf Ordnungen verziert, aber wieder mit gothischen Zinnen bekrönt. Die Detaillirung ist bereits barock.

Wie schon erwähnt macht sich um diese Zeit ein Rückschlag gegen die italienische Stilisirung der Bauten bemerklich, wie sie zwanzig oder dreissig Jahre früher üblich war. Temple Newsam in Yorkshire, 1612 erbaut, ist ein Beweis dieser wieder gothisirenden Richtung. — Andley Inn, begonnen 1616 für den Earl of Suffolk ist bemerkenswerth frei von der italienischen Art. Der Erbauer war der Holländer Jansen, aber das Werk ist nicht ganz zu Stande gekommen. — Hatfield House um 1611, Schloss Charlton in Wiltshire und Schloss Bolsover um 1613, sind malerische Bauten im Charakter eines englischen Landsitzes mit der Formgebung der Spätrenaissance, aber ohne besonderen Kunstwerth.

Thorpe und Shute sind die Verfasser des ersten 1563 erscheinenden wissenschaftlichen Werks über Architektur in englischer Sprache. — Henry Wooton's *Elements of Architecture* helfen zur Verbreitung des Elisabetheischen Stils. — Die englische Vorzeit behandelt das Werk von W. Camden: *Brittania, sive florentissimum regnorum Anghiae, Scotiae, Hiberniae et insularum adjacentium ex intima antiquitate chorographica descriptio*. London 1607. Fol.

b) Skulptur und Malerei.

Einige Jahre nach dem Tode Holbein's kam der berühmte italienische Maler Federigo Zuccherio nach England, hinterliess hier vortreffliche Porträts, die noch vorhanden sind, ging aber wieder nach Italien zurück. Die niederländischen Maler: Lucas de Heere von Gent, der Schüler des Floris, Cornelius Ketel von Gouda und H. C. Vroom von Haarlem arbeiten ebenfalls in England. Marcus Gerard von Brügge, Maler und Universalkünstler, stirbt hier. Isaac Oliver und sein Sohn Peter, beide aus einer französischen Familie stammend, sind als Miniaturmaler beschäftigt. Auch ein Engländer Nicolaus Hilliard machte sich als Miniaturmaler bemerkbar. Von einer englischen Malerschule kann aber noch in keiner Weise gesprochen werden.

Von einem Niederländer Richard Steffens ist das Monument des Grafen Sussex in der Kirche von Boreham in Suffolk. In Westminster zu London befinden sich die Grabstatuen der beiden Königinnen Elisabeth und Maria Stuart, mit einer grossartigen Charakteristik der Köpfe und Hände, obgleich die ganzen Figuren durch das Modestück der Reifröcke verdorben sind. Die Statuen sind um 1606 gearbeitet, vermuthlich von einem Ausländer.

c) Kleinkunst und Kunstgewerbe.

Zur Zeit der Königin Elisabeth wird weniger die Dekoration der Italiener, als die der Deutschen und Niederländer nachgeahmt. Das vielfach in der Ornamentik verwendete Band- und Beschlägeornament stammt von den Entwürfen der niederländischen und deutschen Kunststecher, besonders des Dietterlin. Bis zum Ende des 16. Jahrhunderts giebt es gar keinen englischen Ornamentstecher, erst um 1605 wird ein Milour Anglois, eigentlich Mathias Mignerak, als Autor eines Buches über Stickereien genannt.

Das Kunstgewerbe blieb ohne Zweifel gothisch. Eine hölzerne Thür in der Abteikirche von St. Alban, vom Jahre 1578, ist reich im Sinne der Spätgothik mit gefaltetem Bandwerk verziert.

6. Die Spätrenaissance in Spanien, unter Philipp II. und Philipp III., von 1555—1612.

In dem Plateresken- oder Silberschmiedstil der früheren Epoche, vom Falle Granadas bis zur Abdankung Karl's V. dauernd, hatten die Spanier ihrer Freude über die Vertreibung der Morisken und die Entdeckung der neuen Welt einen lebensfrohen, dekorativ übersprudelnden Ausdruck gegeben. So lange die Mauren im Süden herrschten, konnte daselbst die Renaissance nicht eindringen und als der Norden siegte, verbreitete sich von dort unter Isabella und Ferdinand die Gothik und kam allgemein in Uebung. Erst in den letzten Jahren Karl's V., als Spanien die politische Führerrolle in Europa hatte und die grossen Entdeckungen der neuen Welt von hier ausgingen, fing die Renaissance an zu blühen. Der Enthusiasmus dieser Zeit und der Aufschwung der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts drückte sich in den Bauten dieser Zeit deutlich aus; aber unter der Herrschaft Philipp's II. ging dieser Aufschwung wieder verloren. Die Ausbeutung der Reichthümer der neuen Welt beschäftigte alle Gemüther und liess die künstlerischen Bestrebungen wenig zur Geltung

kommen. Den jetzt beginnenden Baustil nennen die Spanier Graeco-Romanostil; derselbe ist klassisch korrekt, aber kalt und dekorativ arm gegen den vorangegangenen Platereskenstil. Der Hauptvertreter dieser Richtung in der Baukunst ist Herrera, der für Spanien das wurde, was Palladio und Vignola für Italien waren, aber ohne die künstlerisch freie und warme Empfindung, welche die Werke der letzteren auszeichnet. Herrera schuf nur steif Akademisches in seinen Bauten.

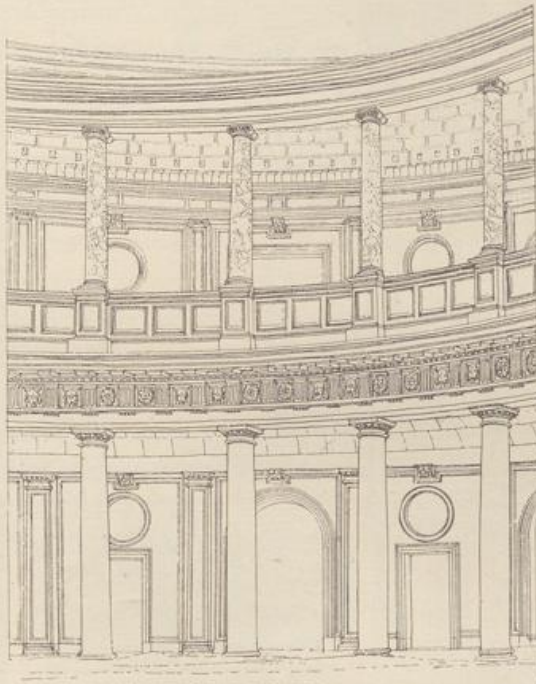


Fig. 68. Vom Hofe im Palast Karl's V. zu Granada.

In der spanischen Skulptur tritt Berruguete sehr früh als idealistischer Nachfolger Michelangelo's auf. Er ist zugleich Maler und Architekt. Später, gegen Ende des 16. Jahrhunderts, wandten sich die spanischen Maler dem Kolorit der Venetianer zu und einzelne waren direkte Schüler Tizian's, wie Navarrete und Il Greco. Die Blüthe der national-spanischen Malerei beginnt erst mit dem Aufkommen der Schule von Sevilla, welche mit den Caracci's parallel geht.

a) Architektur.

Der Palast Karl's V., in einer Ecke der Alhambra belegen, wurde um 1527 von Machuca begonnen und von Alonso Berruguete (1480—1561) fortgesetzt, aber niemals vollendet. Das jetzt noch sichtbare Stück stammt von Berruguete.

Es wurde aber kein Theil der Alhambra abgebrochen, um dem Neubau Platz zu machen, wie man öfter gesagt hat, sondern es wurde sogar eine Ecke desselben fortgelassen, um nicht mit dem alten maurischen Schlosse zusammen-



Fig. 69. Façadentheil vom Palast Karl's V. zu Granada.

zustossen. Der Grundplan des Palastes für Karl V. bildet fast ein Quadrat, mit einem kreisrunden Hof in der Mitte von etwa 32 Meter Durchmesser (Fig. 68). Die noch vorhandenen Façadentheile zeigen schon den Uebergang zur Spätrenaissance (Fig. 69). Dieselben haben ein hohes Rustika-Untergeschoss mit einer Mezzanine

und ebenfalls rustizierten Pfeilern, darüber eine dorische Ordnung auf Postamenten, die Fenster mit Giebeln oder Ornamentaufsätzen und über den Fenstern des ersten Stocks noch runde Oeffnungen, welche aber kein besonderes Geschoss bezeichnen. Der Mittelbau, mit den gekuppelten Säulen in beiden Geschossen, hat weniger gute Verhältnisse. Die Gallerie des Hofes mit einer dorischen Ordnung unten und einer kleineren jonischen Ordnung oben, ist beidemal noch mit geraden Architraven überdeckt (Qu. Villa Amil, Espagne artistique et monumental).

Die michelangelleske Architekturschule beginnt in Spanien mit Diego Riaño, der 1530 den Kapitelsaal der Kathedrale von Sevilla in elliptischer Grundrissform, mit einem dorischen und einem jonischen Geschoss, überdeckt durch eine kassettierte Kuppel mit Laterne, errichtete. Francisco de Villalpando entspricht dann den italienischen Theoretikern. Er hat die altrömischen Bauwerke gemessen und gezeichnet, und übersetzt das 3. und 4. der von der Architektur handelnden Bücher des Serlio ins Spanische. Von ihm ist die Treppe des Alcazars von Toledo, prächtig mit dorischen Pilastern verziert. Juan de Toledo war der erste Architekt, der den Stil Michelangelo's in Italien selbst studirt hatte. Er war der Erbauer des viceköniglichen Palast in Neapel gewesen und wurde 1565 durch Philipp II. nach Spanien zurückberufen. Von ihm erbaut, die einfache und edle Façade der Kirche de las Decalzas Reales zu Madrid und das Kloster San Lorenzo im Escorial. Letzteres von einfacher Architektur, ohne Ornamente, in der Absicht, die Verhältnisse allein wirken zu lassen.

Der Hauptvertreter der spanischen Spätrenaissance dieser Zeit ist Juan de Herrera (1530—1597), der Schüler Juan de Toledo's. In Monbellan de las Asturias de Santillana geboren, ging er nach den Niederlanden und nach Italien um zu studiren, wurde 1563 der Gehülfe Juan de Toledo's und folgte diesem beim Bau des Escorial. Spanien war damals auf dem Höhenpunkte seiner Macht und die Architektur des Herrera drückt diesen stolzen, strengen Charakter gut aus, den die vielen Triumphe dem Spanier gegeben hatten.

Das grösste Bauwerk Spaniens, zugleich ein Hauptdenkmal des Nationalgeschmacks, das Escorial, ist die sonderbare Vereinigung eines Königsschlusses mit einem Kloster, einer Kirche und einer Königsgruft. Das Escorial ist, wie auch das spätere Schloss von Versailles, der Ausdruck einer despotischen Monarchie, aber der Unterschied zwischen beiden ist gross: Das Schloss zu Versailles umschliesst ein grosses Theater und eine kleine Kapelle, im Escorial bildet die Kirche mit der Königsgruft den Haupttheil, von einem Theater ist keine Spur und die Priester nehmen hier den Platz der Hofleute ein. Philipp II. liess das Escorial in Folge eines in der Schlacht von St. Quentin gethanen Gelübdes 1563 durch Juan de Toledo beginnen. Bald darauf entdeckte der Intendant

der königlichen Bauten, Bernardino Martirani, an dem Projekte Fehler und ging im Auftrage des Königs nach Italien, um sich von den berühmtesten Architekten neue Pläne machen zu lassen. Er brachte zweiundzwanzig zusammen, unter andern von Galeazzo Alessi, Pellegrino Tibaldi, Andrea Palladio. Diese alle wurden Vignola übergeben, um hiernach ein Gesamtganzen zu kombinieren. Vignola selbst sollte in der Folge nach Spanien kommen und die Ausführung übernehmen, aber er lehnte ab, wegen seines

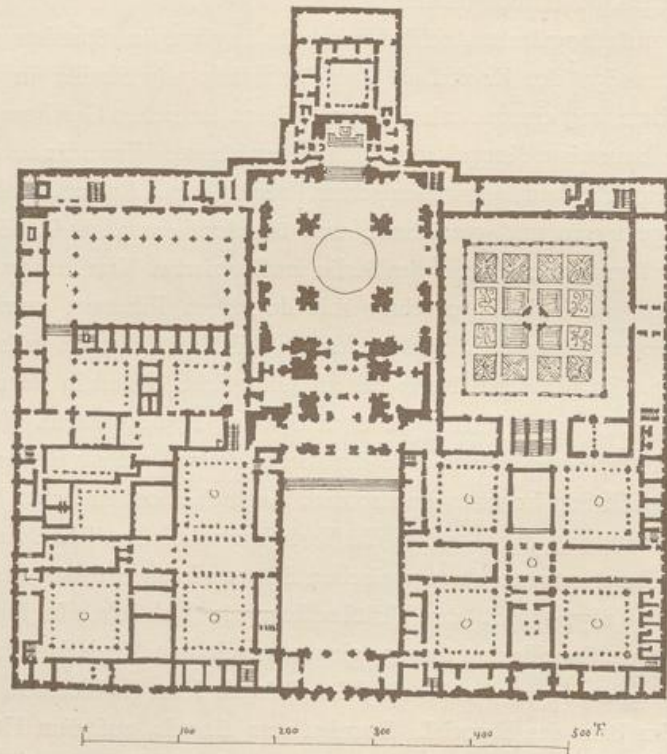


Fig. 70. Escorial. Grundplan. (n. Ximenes.)

hohen Alters und der Arbeiten an der St. Peterskirche in Rom. Wieviel von dem Plane Vignola's wirklich zur Ausführung gekommen ist, kann nicht festgestellt werden. Juan von Toledo starb 1567 und dann übernahm Herrera den Bau, der noch nicht weit gekommen sein konnte.

Juan de Herrera hatte, wie schon erwähnt, eine ganz ähnliche auf das Akademisch-Klassische gehende Stilrichtung wie Vignola, zugleich war Herrera der Begründer der ersten spanischen Bauakademie und es ist anzunehmen, dass er nach seinen eigenen Ideen baute, umsomehr als der Plan des Escorial keineswegs eine hohe Stufe der Ausbildung erreicht (Fig. 70). Der klosterartigen Hauptidee entsprechend, wendet sich die Architektur nach Innen, auf

die Höfe und die Kirche, welche letztere den Mittelpunkt der ganzen, zwar fehlerlosen, aber unerfreulichen Anlage bildet. Nach Aussen ist die Wirkung kasernenartig und auch sonst im Einzelnen ohne künstlerisches Interesse, wozu das Material des Baues, ein schwer zu bearbeitender Granit, als Hinderniss für die Anwendung reicherer Formen, jedenfalls viel beigetragen hat.

Das Ganze bildet ein beinahe quadratisches Viereck von kolossaler Ausdehnung mit drei grossen und sieben kleineren Höfen; die Kirche mit dem Atrium nimmt die ganze Mittelaxe ein. Die Hauptfaçade, etwa 204 m lang mit drei Portalen und von zwei quadratischen Thürmen flankirt, ist fünf Geschosse hoch und mit einer übermässig grossen Anzahl schmaler Fenster durchbrochen. Das grossartige Mittelportal vor dem Atrium der Kirche hat einen dorischen Portikus, durch alle fünf Geschosse gehend, noch mit einer Fensterreihe im Sockel und einer in der Attika, also zusammen sieben. Wenn diese Fenster alle nothwendig waren, so hätte man die Säulen ganz fortlassen sollen. Die Eckthürme, drei Axen breit und neun Geschosse hoch, sind wenig monumental (Fig. 71). Rechts vom Mittelbau liegt das Kollegium, links das Kloster und hinter diesem der Palast, welcher in den an der Altarseite der Kirche angeordneten Prunkzimmern seinen Höhenpunkt findet. Das Atrium vor der Kirche theilt die Fehler der Aussenfronten und der Mangel an Ornament an den sterilen Granitwänden ist auch hier empfindlich störend. Die Fronten links und rechts mit ihren fünf Stockwerken sehen wie Fabrikgebäude aus. Es fehlen die Portale, welche zum Kollegium und dem Kloster hätten führen müssen, in Wirklichkeit giebt es nur eine unterirdische Verbindung zwischen diesen Bautheilen. Ausserdem steigt das Terrain nach der Kirche zu und die Gesimse folgen dieser Linie, während die horizontal überdeckten Fenster treppenartig diese Bewegung mitmachen.

Die Höfe haben sämmtlich den Fehler schlechter Verbindungen; statt symmetrisch angeordneter Portale sind nur schmale Durchgangsöffnungen, in den Ecken oder sonst beliebig belegen, vorhanden. Der grosse Palasthof hat an drei Seiten eine Arkadenreihe dorischer Ordnung mit einer Terrasse darüber. Der Hof des Kollegiums ist der prächtigste, mit einer Kreuzgangshalle in zwei Stockwerken und an allen vier Seiten. Die sieben kleinen quadratischen Höfe sind nicht bemerkenswerth, sie haben jeder drei Ränge von Arkaden.

Die Kirche des Escorials ist eine der grössten Renaissancekirchen Europa's und beherrscht mit ihrer Kuppel und den beiden westlichen Thürmen die ganze Baumasse. Sie ist ganz das Werk Herrera's. Die Planform der Kirche ist ein griechisches Kreuz, mit einer Vorhalle und Loge darüber, wie später an St. Peter in Rom. Ein hoch belegener Chor nimmt den ganzen vorderen Theil des Mittelschiffes ein; man tritt unter demselben in die Kirche

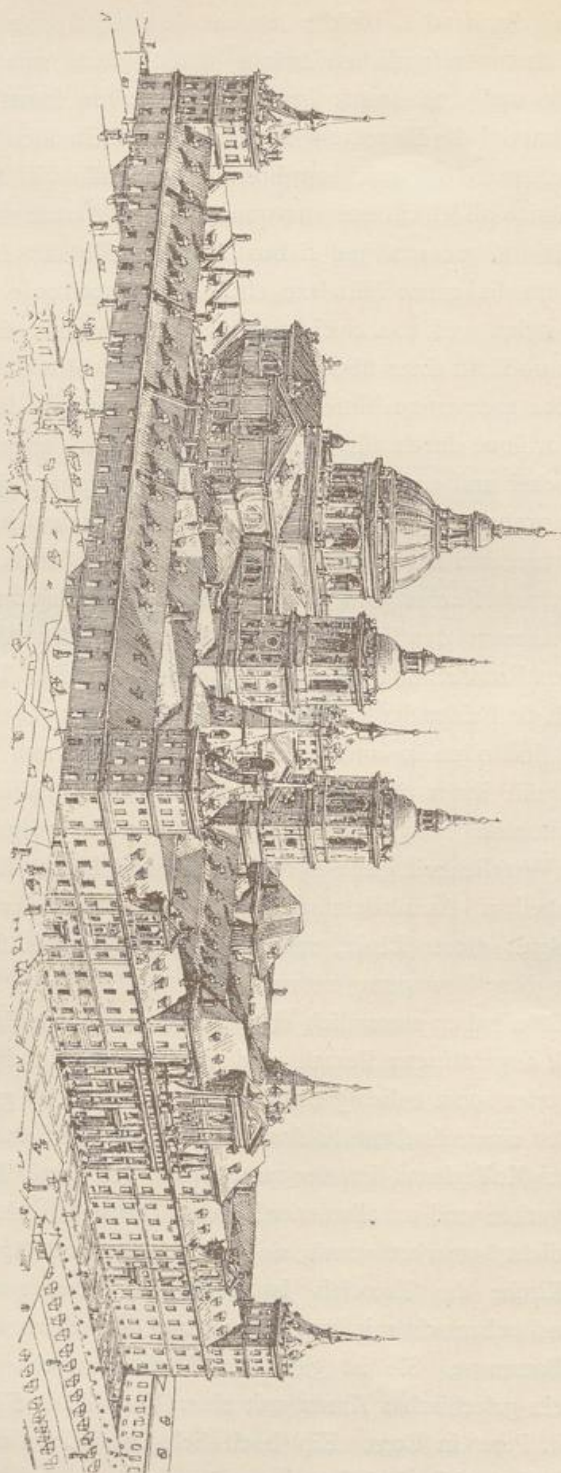


Fig. 71. Escorial. Ansicht.

ein, also durch einen finsternen kellerartigen Raum. Das Innere der Kirche hat eine kolossale dorische Ordnung, auch die Details der Dekoration sind zu kolossal gebildet. Das Tonnengewölbe über dem Chor ist von Luca Giordano gemalt. Der Hochaltar ist viel reicher dekorirt als das Uebrige und kontrastirt auch im Massstabe mit dem Gebäude (Qu. Fergusson, History etc.).

Die Lonja (Börse) zu Sevilla, von Herrera, ist einer seiner besten Bauten, regelmässig und streng, aber ohne die Kälte und Pedanterie seiner gewöhnlichen Manier.

Der Alcazâr von Toledo stammt fast aus derselben Zeit, wie der Palast von Granada. Der Umbau, wie er sich jetzt zeigt, ist vermuthlich 1568 unter Karl V. begonnen, aber erst unter Philipp II. durch Herrera beendet. Der Gartenhof (Patio) in der Mitte mit Arkadenrängen auf Pfeilern ist gefällig, aber ohne die Poesie der früheren Höfe von Lupiana oder Alcala zu erreichen. Die Aussenfronten sind sehr mässig, mit von Quaderschichten eingefassten Eckvorsprüngen ausgestattet. Die unteren Fenster haben Ornamentbegrünungen, die oberen grade Giebel. Die Façaden sind in den beiden unteren Geschossen nur mit dem Schmucke einer Fensterarchitektur versehen. Im dritten Geschosse befinden sich Halbsäulen auf langen Konsolen, dazwischen rundbogig geschlossene Oeffnungen. Der Bau ist mit einer Balustrade abgeschlossen und jetzt nur noch eine Ruine (Qu. Fergusson, History etc.). Ausserdem von Herrera: Der Palast von Aranjuez, die Casa de Officios von Aranjuez, die Südfaçade des Alcazârs von Toledo mit zwei Geschossen, einem toskanischen und einem dorischen, darüber eine Attika, die Kirche von Valdemorilla, die von Colmenar de Oreja, die Brücke zu Segovia über den Manzanares und ein Thor in Madrid. Die Kathedrale von Valladolid ebenfalls von Herrera, unter Philipp II. begonnen, ganz klassisch, aber schwer und überkräftig in den Gliederungen, bildet im Plan ein grosses Parallelogramm, in drei Schiffe getheilt mit Kapellenreihen an den Langseiten und mit vier Thürmen an den Ecken. Das Innere ist streng und einfach (Qu. Fergusson, History etc.).

Eine Anzahl Zeitgenossen Herrera's bauen in einer der seinigen ähnlichen Stilfassung. Francisco Villaverde 1568, die dorische Sakristei von San Claudio in Leon. Juan Alvarez, die berühmte Treppe des Klosters San Vincente zu Plasencia. Juan Andrea Rodi, den Kreuzgang der Abtei von Cuenca. Pedro Blay, die Kathedrale von Tarragona und das Deputirtenhaus von Barcelona. Juan de Valencia, von 1588 ab, die Kirche de las Augustinas zu Valladolid. Fr. Miguel de Aramburn das Kloster der Trinitarierinnen zu Eibar. Andres de Arenas, die St. Marienpfarrkirche zu Olivenza. Antonio Segura, die graziöse Kuppel des Klosters zu Uclés. Francesco Martin, das Prämonstratenser-Kloster zu Ciudad Rodrigo. Juan de Toloso, das Hospital zu Medina del Campo.

Herrera ist der Begründer einer bedeutenden Schule; Francisco de Mora, Francisco Mijares, Diego de Alcántara, Juan de Valencia, Bartolomé Ruiz u. a. sind von ihm abhängig, aber unter diesen ist der erstgenannte der bedeutendste. — Francisco de Mora, der Hauptarchitekt unter Philipp III., baut noch ganz im Sinne seines Meisters in einfachen Formen, strengen Profilen und Konturen und sparsamer Verwendung des Ornaments; aber die durch die politischen Kämpfe verursachte allgemeine Erschöpfung und die Beschränktheit der Mittel liessen in dieser Zeit, dem ersten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts, keine so kolossalen Bauunternehmungen, wie die früheren, mehr aufkommen. Von Mora sind im Escorial die beiden Amtshäuser und das Gesellschaftshaus, in Ségovia einiges am Alcázar, in Madrid der Palast des Herzogs von Uceda, jetzt Rathspalast genannt, der Palast des Herzogs von Lerma, der Kreuzgang von San Felipe el Real, später demolirt, die Klöster und Kirchen Porta-coeli und Descalzas Franciscas erbaut. Ebenfalls von Mora erfunden, die Pläne zur Kapelle unserer lieben Frau zu Atocha und zum Kapitelsaal des St. Bartholomäus-Klosters zu Atocha. Derselben Zeit und demselben Stile gehören noch an: Nicolas Vergara, der den Bau der Kapelle del Sagrario zu Toledo fortsetzt, Vergara der Jüngere mit den Kirchen der Bernardinerinnen und der Miniminen zu Toledo, Juan Mas und Antonio Pujades, die Architekten des Rathhauses zu Reus, Francisco de Isasi mit der Pfarrkirche zu Eibar, El Greco mit der Kirche der Dominikanerinnen zu Toledo und Miquel de Soria, der Meister der Karmeliter-Barfüsserkirche zu Madrid. Bedeutende Bauwerke dieser Epoche von ungenannten Meistern sind: Stift und Kirche del Corpus Christi zu Valencia und die Pfarrkirche Santa Cruz in Rioseco, die letztere ein majestätisches Gebäude im ernsten Stile des Herrera.

b) Skulptur und Malerei.

Das in dieser Epoche überall häufige Universalkünstlerthum findet in dem berühmten Alonso Berruguete (1481—1561) einen spanischen Vertreter. Er ist Bildhauer, Maler und Architekt und in seinen ersten beiden Eigenschaften der früheste entschiedene Nachfolger des michelangelesken Stils in Spanien. Berruguete war 1503 bis 1520 in Italien, studirte die Werke des Michelangelo, rivalisirte mit Bandinelli und anderen; aber er gehörte nicht zu den gleich anfangs auftretenden, äusserlichen, in Manier verfallenden Nachahmern des grossen Florentiners, sondern er bewahrte sich ein eigenthümliches Ideal. Berruguete galt schon in Italien, vor seiner Rückkehr nach Spanien, als berühmter Künstler. Als Architekt hat er einen Theil des Schlosses und Archivgebäudes von Salamanca geschaffen, ist aber als Bildhauer weit be-



FIG. 72. BERRUGUETE. RESTE VON CHORSTÜHLEN
IM MUS. V. VALLADOLID.





FIG. 75.



ST. SEBASTIAN.

FIG. 74.

OPFER ABRAHAMS.

BERRUGUETE. RESTE VON CHORSTÜHLEN IM MUS. V. VALLADOLID.



FIG. 73.

deutender und beseitigt sowohl den plateresken Stil des Domenico Florentino, wie die noch spätgothischen Anklänge des Felipe de Vigarni. Sein Grabmal des Kardinals Don Juan Tavera, Erzbischofs von Toledo, im Hospital von San Juan Bautista in Toledo, zeigt einen reinen klassischen Geschmack. Dasselbe ist als Freigrab gebildet. Auf dem Deckel des Sarkophags liegt die Figur des Verstorbenen; an den Ecken desselben Greifen, dazwischen Medaillons und Gruppen in Hautrelief. Auf den Ecken des Deckels sitzen allegorische Figuren, an den Seiten sind leicht gerollte Cartouschen mit einem Todtenschädel und kleinen trauernden Putten gebildet. Das Ganze ist sehr massvoll verziert und das Figürliche, besonders die Statue des Kardinals, von grossartiger Behandlung (Qu. Villa-Amil). Ausserdem von Berruguete: die vorzüglichen Reliefs im Chore der Kathedrale von Toledo, der Altar in der Kirche S. Benito el Real zu Valladolid und verschiedene Arbeiten im Collegio Mayor zu Salamanca. Die Fig. 72—75 geben einige Skulpturwerke des Berruguete, jetzt im Museum zu Valladolid. — Der Bildhauer Lione Leoni aus Arezzo in Italien ist in Spanien thätig und stirbt daselbst 1588; ebenso sein Sohn Pompeo Leoni, derselbe stirbt 1610. Von Letzterem die Grabmäler Karl's V. und Philipp's II. im Escorial, mit vortrefflicher Wiedergabe des historischen Porträts (Fig. 76).

Nicht minder ist Berruguete als Maler von Bedeutung. Seine fast auf Toledo beschränkten Bilder gehen ganz parallel mit denen der römischen Manieristen, sind aber sehr sorgfältig ausgeführt. Zur Malerschule von Sevilla gehört Pedro Campaña, ein in Brüssel geborener Niederländer, und vermuthlich ebenfalls in Italien unter Michelangelo gebildet. Die Bilder Campaña's sind hervorragender wie die des Berruguete. Sein Hauptwerk, eine Kreuzabnahme für die Kirche S. Cruz, jetzt in der Kathedrale von Sevilla, ist von strenger, architektonischer Komposition, aber mit dem lebendigen Ausdrucke einer von Innen vordringenden Bewegung. Der spätere grosse Meister Murillo, wusste das Vollendete dieser Wiedergabe des Momentanen besonders zu schätzen und verweilte oft lange vor diesem Bilde. Ebenfalls von Campaña, die Reinigung Mariä und eine Auferstehung mit Heiligen in der Kathedrale, ausserdem andere Bilder in den Kirchen von Sevilla. Eine Madonna mit dem Kinde von ihm, im Berliner Museum. Ein zweiter sevillianischer Meister, Luis de Vargas (1502—1568), soll in Italien in der Schule des Perin del Vaga gebildet sein. Von ihm, in der Kathedrale von Sevilla ein Bild, Adam und Eva, dahinter mehrere Greise und Kinder, oben die heilige Jungfrau in einer Glorie. Der Adam ist ausgezeichnet und das Bild wird nach einem besonders vollendet gemalten Schenkel «Cuadro de la gamba» genannt. In derselben Kathedrale von ihm ein Altarwerk mit verschiedenen Darstellungen, davon eine «Anbetung der Hirten» und eine «Darstellung im Tempel» besonders ausgezeichnet. Seine «Kreuz-

tragung», an der Treppe der Kirche San Pablo, um 1563 in Fresko gemalt, gilt als eins der vorzüglichsten spanischen Malwerke. Ausserdem sind in den Gallerien verschiedene Bilder von de Vargas; im Louvre eine Madonna mit S. Michael als Drachentödter und mehreren Anbetenden; in der Gallerie Esterhazy zu Wien wird ihm eine Madonna mit dem Christkinde zugeschrieben. Andere Michelangelesken: Pedro de Villegas Marmorlejo und der Römer Mateo Perez de Alesio, beide in Sevilla, dann Caspar Becerra, Architekt, Bildhauer und Maler, ein Schüler des Vasari.

Die Schule von Valencia vertritt Vincente Joanez (1523—1579), ist aber noch ein echter Nachfolger der rafaelschen Richtung. Von ihm im Museum von Madrid vier Bilder aus dem Leben des heil. Stephan, dann eine Heimsuchung, ein Martyrium der heil. Agnes und ein prachtvolles grosses Abendmahl; im Louvre von ihm eine Auferstehung und mehrere kleine Bilder; in der Gallerie Esterhazy zu Wien ein Bild des Heilands.

Die Vorgenannten folgen in Formgebung und Kolorit wesentlich der römischen und florentinischen Malerschule, aber in der Spätzeit des 16. Jahrhunderts wenden sich die spanischen Maler mehr zu den Venetianern, besonders im Kolorit. Zu diesen gehören aus der Schule von Madrid: der Hofmaler Philipp's II., Alonso Sanchez Coello, im Königreich Valencia geboren, Juan Fernandez Navarrete, genannt *il Mudo* (der Stumme, 1526—1579) ebenfalls Hofmaler, derselbe soll ein Schüler Tizian's gewesen sein; dann Juan Pantoja de la Cruz, ein Schüler Coello's, gleichfalls Hofmaler Philipp II. zugleich einer der ausgezeichnetsten Porträtmaler, und schliesslich Domenico Theotocopuli, genannt *il Greco*, wieder ein Schüler Tizian's, seit 1577 in Spanien, ein genialer Manierist. Von Coello finden sich im Louvre eine Anzahl Porträts. Von Navarrete in Paris, «die Aufnahme der drei Engel bei Abraham» und im Escorial fünf Bilder, eine Geburt Christi, eine heilige Familie, eine Geisselung u. a.; eine zweite Folge seiner Bilder daselbst besteht aus Einzelfiguren von Heiligen. Von de la Cruz im Museum zu Madrid, eine Geburt Mariä, eine Geburt Christi mit den Porträts von Mitgliedern des spanischen Königshauses als Nebenfiguren, ein Porträt Karl's V. und anderes von ihm im Louvre. Bilder Theotocopuli's im Louvre, unter diesen ein jüngstes Gericht mit Porträts von Zeitgenossen.

Portugal hat in dieser Zeit einen bedeutenden Maler in Gran-Vasco oder Vasco Fernandez, geboren 1552, aufzuweisen. Seine Bilder in der Kathedrale von Vizen, eine Kreuzigung, eine Ausgiessung des heil. Geistes, Christi Taufe, die Marter des heil. Sebastian, S. Petrus u. a. sind von ausserordentlicher Grossartigkeit und Schönheit.

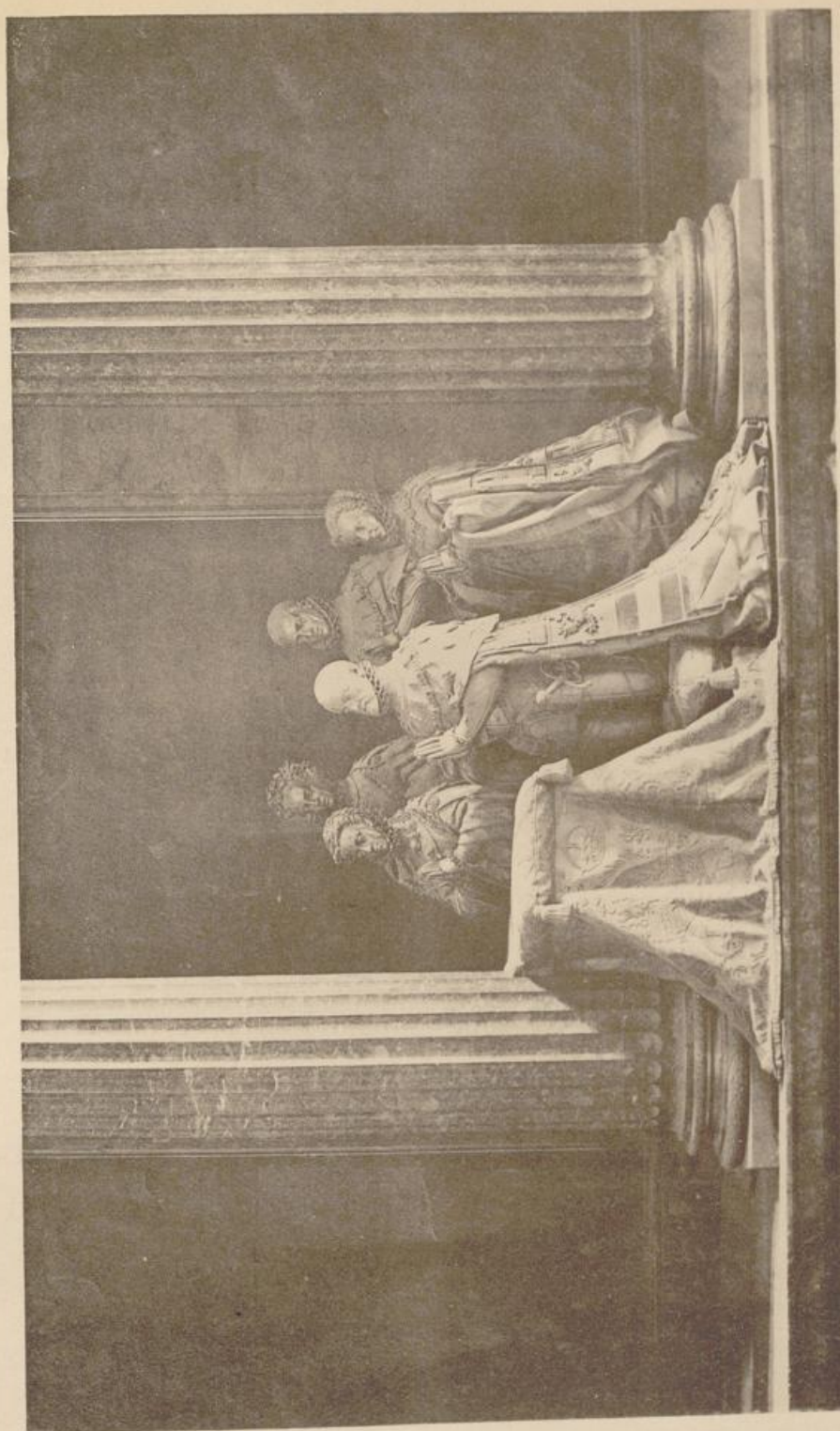


FIG. 76. POMPEYO LEONI. GRABMAL PHILIPP'S II. IM ESCORIAL

1741

c) Dekoratives und Kunstliteratur.

In der spanischen Dekoration nach der Mitte des 16. Jahrhunderts spielt wieder die Cartousche eine bedeutende Rolle und dient oft als Einfassung figürlicher Kompositionen. Uebrigens zeichnet sich die spanische Ornamentik durch Energie und Frische der Behandlung aus; dasselbe gilt auch von der polychromischen Ausstattung. Ueber das spanische Kunstgewerbe der Spätrenaissanceperiode ist bis jetzt nicht Genügendes publiziert.

Der Stil des Berruguete beherrscht die Fassung des Dekorativen in der ganzen Epoche. Der Hauptaltar der Bischofskapelle in der Pfarrkirche San Andrés zu Madrid vom Bildhauer Francisco Giralte aus Palencia gehört zu dieser Art, ist aber noch etwas mehr im Stil der Frührenaissance gehalten. Der Altar hat in mehreren Stockwerken Relieftafeln durch Säulentabernakel getrennt (Qu. Villa-Amil). Der Wagen der Königin Juana, Gemahlin Philipp I., von 1546, stammt aus der Schule des Berruguete, mit Motiven der Spätrenaissance. Im Winterchor der Kathedrale von Toledo befinden sich in Holz geschnittene Wappen vom Jahre 1551, durch den Bildhauer Gregorio Pardo im Stile des Berruguete ausgeführt. Fig. 77 giebt ein von Francisco de Vilalpando entworfenes Chorgitter in der Kathedrale von Palencia.

Die spanische Kunstliteratur der Renaissanceperiode eröffnet Diego Sagrado, Kaplan der Königin Isabella, um 1525, mit seinem Werke, *Sobre las Medidas del romano* (Regeln der römischen Kunst). Es ist dies das erste spanische Buch über klassische Architektur. Francisco de Vilalpando, der die altrömischen Bauwerke selbst gemessen und gezeichnet hat, übersetzt das 3. und 4. Buch des Serlio von der Architektur; Francisco Lozano liefert eine Uebersetzung der Baukunst des Leon Baptista Alberti. Von Juan Arfè, 1585, *Varia conmensuracion* Patricio Caxesi; dann die Regeln der fünf Ordnungen des Giacomo Vignola übersetzt, 1595. Ausserdem von A. de Morales, *Las antequedades de las ciudades de España* etc., Alcalá, 1575, Fol., die römischen und maurischen Bauten in Spanien betreffend.

7. Die Spätrenaissance in den skandinavischen Ländern.

Von Schweden und Dänemark ist aus dieser Epoche wenig Künstlerisches zu berichten; denn es findet in diesen Ländern eine bedeutende Verspätung im Eintreten der Renaissance statt. Eine Frührenaissance ist hier gar nicht vor-

handen, selbst die erste Phase der Spätrenaissance ist spärlich vertreten und erst zu Anfang des 17. Jahrhunderts bringt es der nordische Barockstil zu einigen

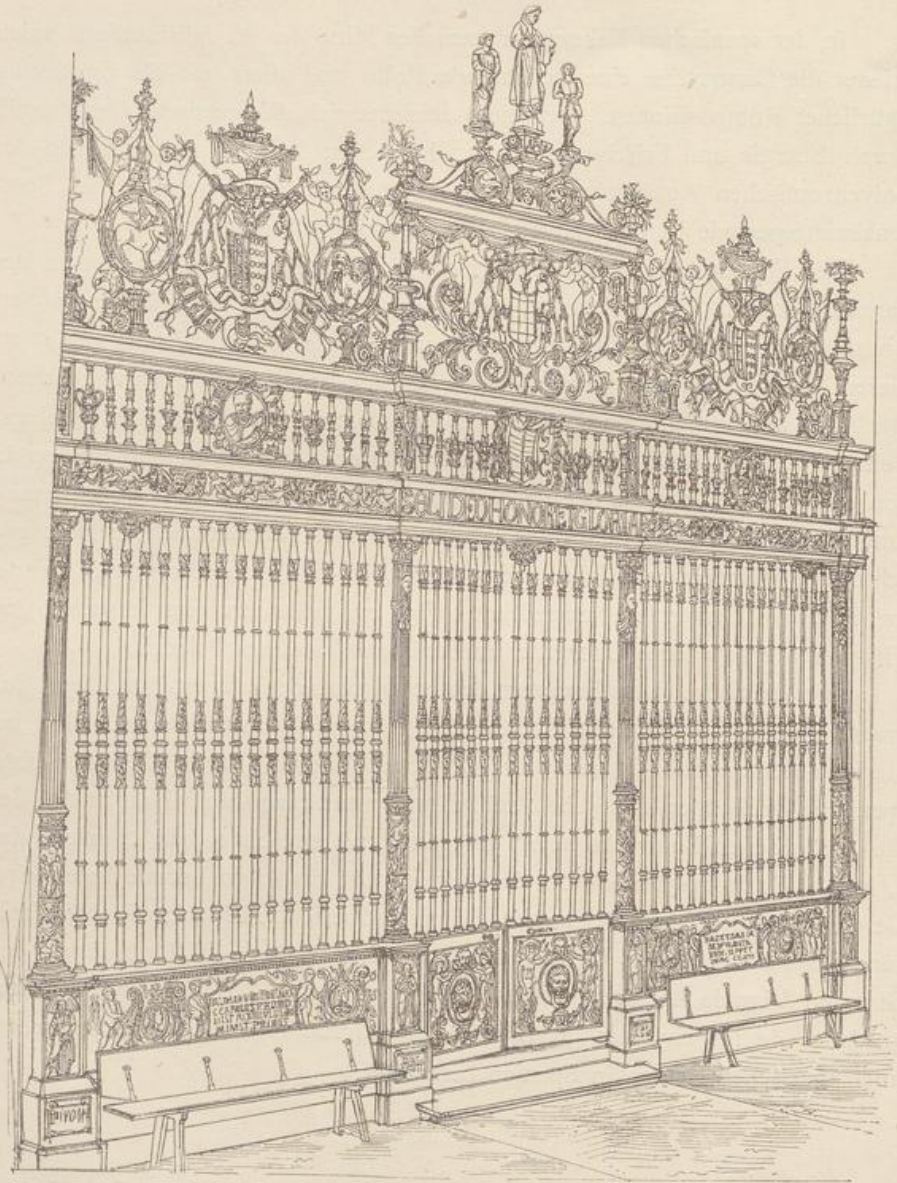


Fig. 77. Chorgitter von F. Vilalpando in der Kathedrale von Palencia.

bedeutenden, in der folgenden Epoche zu erwähnenden Leistungen. Dieselbe Verspätung der Renaissance-richtung spricht sich auch in der Litteratur aus, denn die neulatinische mythologisierende Bildung und die darauf folgende

Süßlichkeit der Nachahmer der italienischen Manier Marini's kommt erst mit dem 17. Jahrhundert zur Geltung.

Schloss Vadstena in Schweden, ein stark befestigter, mit Wasser umgebener Bau aus dem Ende des 16. Jahrhunderts zeigt die Detaillirung der Spätrenaissance. Die Treppengiebel mit Pilastern, Gebälken, volutirten Konturen und Figuren ausgestattet; die Thürme mit Helmdächern versehen und die Fenster ganz schmucklos gehalten. Ein Brunnen im Schlosse zu Kalmar, 1581 erbaut, erscheint als achteckter Säulentempel mit Giebeln und einem von Hermen getragenen Aufsatz, ganz in italienischer Spätrenaissancefassung.