



Die Spät-Renaissance

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

Ebe, Gustav

Berlin, 1886

1. Der Werth der Spätrenaissance. -Die Nationalitätsidee in der Kunst.
-Das Schaffen neuer Bautypen. -Der archäologische Einfluss.
-

[urn:nbn:de:hbz:466:1-79927](http://urn.nbn.de:hbz:466:1-79927)

EINLEITUNG.

1. Der Werth der Spätrenaissance.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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