



Die Spät-Renaissance

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

Ebe, Gustav

Berlin, 1886

Allgemeine Uebersicht der Epochen. -Italienischer Ursprung der
Spätrenaissance und ihre Verbreitung über die europäischen Länder. -Der
Wechsel des Ideals in der bildenden Kunst und die daraus ...

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

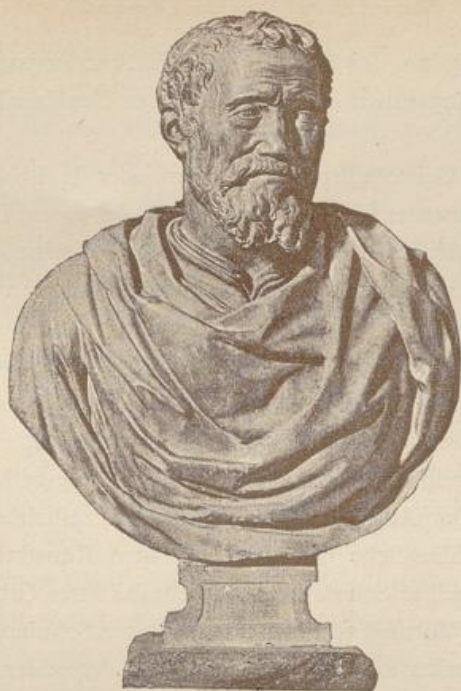


Fig. 1. Büste Michelangelo's von Lorenzi
(nach seinem Grabmal in S. Croce in Florenz.)

ALLGEMEINE UEBERSICHT DER EPOCHEN.

So etwas wie Ehrfurcht muss wohl Jeden überkommen vor der unversiegbaren Schaffenskraft des Menschengenies, wenn er die Kunst auf ihrem Wege bis zu der schwindelnden Höhe begleitet hat, in der sie am Anfange des 16. Jahrhunderts gipfelt und nun, da kein Ausweg mehr möglich scheint, als der jähe Absturz, weil weder ein Beharren noch eine Steigerung möglich ist, dennoch wieder eine unendliche vielfach verschlungene Kette originaler Neubildungen vor sich sieht. Dies scheinbar Unmögliche bewirkt das Inslebentreten eines neuen Ideals, des malerischen Prinzips, welches, alle Zweige der bildenden Kunst durchdringend, als mächtige Ursache eine Epoche frischer Entwicklung einleitet und, mit elementarer Gewalt die Fesseln der Tradition sprengend, nie geahnte Blüten zur Entfaltung bringt. Nur in Italien, dem die Renaissance kein künstlich eingepropftes Reis war, sondern ein natürlicher aus dem Stamme der nationalen Ueberlieferungen herauswachsender Zweig, nur aus der hier fertig und hoch vollendet dastehenden Kunstweise

konnte die Umbildung zu der Stilart, die wir Spätrenaissance nennen und welche die Entwicklungsstufen des Barocks bis zur Neuklassik in sich begreift, erfolgen.

Dem modernen Geiste entsprechend, der jeder kraftvollen Individualität ihren eigenen Weg gestattet, war es «ein» Mann, der grosse Florentiner Michel Angelo Buonarroti, der das Riesenwerk zunächst auf seine eigenen Schultern nahm und das neue Kunstprinzip in alle Gebiete des Schaffens einführte. Nicht aus theoretischer, aber aus tiefer philosophischer Ueberzeugung, in einem alle Nebenrücksichten beiseite setzenden leidenschaftlichen Streben nach Verwirklichung und Lösung der einzig wahren Probleme einer Kunst, deren Gentügen aus der bewussten Freude an der sinnlichen Erscheinung einer hohen Natur fließt, geht Michelangelo titanentrotzig daran, die bisherige Kunstwelt aus den Angeln zu heben. Der Anspruch auf unbedingte Freiheit der künstlerischen Phantasie, das ausschliessliche Beachten rein dem Kunstkreise angehörender Absichten verbleibt seiner Schule als Vermächtniss ihres Gründers und unterscheidet sie sehr zum Vortheil von manchen neuesten Schulen, welche schattenhaft aschgrauen Theorien folgend, den Genuss an der realen Erscheinungswelt erst auf dem Umwege des Begriffs herausdestilliren; wie denn beispielsweise Neugriechen und Neugothiker die konstruktive Zweckmässigkeit als alleinigen Urgrund der Kunstform hinstellen möchten. — Die Spätrenaissance löst die Stilfrage in poetisch-künstlerischem Sinne, sie sucht einzig nach dem richtigen Gedanken, um dem realen Stoffe das ideale Gepräge der Zeit aufzudrücken und dies Streben ist ihr für verschiedene Zeiten und verschiedene Völker ganz meisterhaft gelungen.

Die Spätrenaissance wird deshalb mehr als irgend eine andere vorhergehende Stilform zur universellen Kunst. Wenn in antiker Zeit alle Kultur um das Becken des Mittelmeers gravitirt, im Mittelalter nur Europa und Westasien in Betracht kommen, so werden jetzt bald alle Welttheile in geistigen Bezug gebracht. In der That ist die Spätrenaissance der erste Kunststil, der sich über die ganze Erde verbreitet; in den neu entdeckten Kontinenten mindestens soweit, als der kolonisirende Schritt des Europäers vordringt. Aber die Universalität der Spätrenaissance artet nicht in Uniformität aus, sie versteht zu spezialisiren; da ihr die Freiheit der Phantasie und der Ausdruck des Zeitgeistes unverbrüchliches Prinzip ist, so gewinnt sie eine hinreichende Beweglichkeit, um mit den verschiedensten geistigen Strömungen in Kontakt zu bleiben und den Eigenthümlichkeiten der verschiedenen Nationen gerecht zu werden. — Erst in neuester Zeit wieder, seit man es aufgegeben hat nach einer allgemein gültigen Muster-Zwangsjacke für die Kunst zu suchen, und nach dem fragt, was jede Nation an Unterscheidendem für sich geleistet hat, muss man

ganz natürlich zur Spätrenaissance zurückkommen; denn die besten Leistungen aller nationalen Renaissanceepochen gehören in ihr Gebiet. Uebrigens steht das Hervorheben der nationalen Besonderheiten, welches man als einziges Mittel um der Kunst neue Nahrung zu geben erkannt hat, durchaus in keinem unlöslichen Gegensatz zur Bildung eines Weltstils, zu einem Ziele, nach dem der moderne Geist zu drängen scheint. Vielleicht, dass die Besonderheiten einst zu Schulnuancen heruntersinken; aber vorläufig hat es damit noch gute Wege, die Unterschiede im Denken und Fühlen der Nationen sind vorläufig noch zu gross, um nicht deutlicher erkennbare Spuren in der bildenden Kunst zu hinterlassen.

Den ersten Abschnitt der italienischen Spätrenaissance (1530—1580) füllt Michelangelo mit seinen Zeitgenossen und direkten Nachfolgern ganz aus. Michelangelo's Einfluss auf die Umgestaltung der Architektur ist eigenthümlich bedingt durch den Umstand, dass er kein schulmässig gebildeter Architekt war und deshalb in seinen Bauwerken, was die Einzelheiten anbelangt, Profile und dergleichen, die ihn wenig interessirten, keineswegs mustergültig ist. Er wird «unrein», wie die Puristen sagen, wenn er die fremde Autorität der Antike, die Verhältnisse der vielstudirten und als unerlässlicher Kanon hingestellten Ordnungen verlässt; aber diese stilistischen Freiheiten sind gewollt und enthalten die Keime des Neuen. Wie er in seinen Figuren mit den Proportionen des menschlichen Körpers oft frei genug schaltete, um das ihm vorschwebende Höchste, sogar das übermenschlich Dämonische zu erreichen, so wollte er es auch in der Architektur; die Massen sollten ihre eindringliche Sprache sprechen, unbeirrt von irgend welchen antiken Regeln. Für das Gelingen dieser Absicht Michelangelo's ist die allerschönste Kontur seiner Kuppel von St. Peter ein vollgültiger Beweis. — Vignola, der schulgerechteste Architekt, gehört einmal als Complement zu Michelangelo und dann als für die Folgezeit massgebender Theoretiker in diesen Kreis. Palladio sucht noch das Wesen der Antike nach vitruvianischer Regel ins Moderne zu übersetzen, muss aber der Freiheit seiner Erfindungen wegen und weil dieselben schon die Keime zu der spätesten Phase der Spätrenaissance, dem Klassizismus am Ende des 18. Jahrhunderts, Vorbilden, zu den Meistern der Spätrenaissance gezählt werden. Direkte Schüler Michelangelo's waren: Vasari und Ammanati in Florenz, dann Alessi, der Baumeister des modernen Genua, Pirro Ligorio und Giacomo della Porta in Rom. — In der ganzen Bildhauerei der Spätrenaissance ist Michelangelo wie der erste, so auch der grösste, die ganze erste Entwicklungsfolge zeigt neben ihm keinen grossen selbstständigen Meister. Montelupo und della Porta sind nur die von seinen Ideen erfüllten Schüler, arbeiten sogar meistens nach seinen Entwürfen. Sogar sein florentinischer Nebenbuhler und wider-

williger Nachahmer Bandinelli folgt, allem Sträuben zum Trotz, dem Triumphwagen des grossen Meisters und Cellini gewinnt nur in der dekorativen Skulptur eine eigene Bedeutung. — Die Nachfolge der Malerschulen, welche in der Bildhauerei der Spätrenaissance zum Prinzip wird, zeigt sich bereits in Vincenzo Danti, einem anderen Florentiner, und in den Schülern J. Sansovino's, Girolamo Campagna und Danese Cattaneo, welche ihre Motive den Deckenbildern der Sistina oder den Malereien der späteren Venetianer entnehmen. Die Neapolitaner, Giovanni da Nola an der Spitze, sind in ihren Schöpfungen flacher und dekorativ befangener. Prospero Clementi in Reggio gehört zu den direkteren Nachahmern Michelangelo's, ebenso Bart. Ammanati in Florenz, letzterer nur äusserlich im Sinne eines Bandinelli. Ein vortrefflicher Nachahmer Michelangelo's und zugleich der erste grosse Dekorator der Zeit, der es verstand die Bildhauerei zu grosser einheitlicher Wirkung mit der Architektur zu verbinden, ist der Flamänder Giovanni da Bologna. In dieser Art gehören besonders seine Brunnengruppen zu den schönsten Schöpfungen einer grossartig dekorirenden Bildhauerei. Sein in die Lüfte entschwebender Merkur und seine Reiterfigur Cosimo's I. zählen überhaupt zu den vorzüglichsten modernen Skulpturwerken. — Auch in der Malerei hatte Michelangelo durch seine gewaltig imponirenden, gedankentiefen und zugleich architektonisch richtig abgestuften Gewölbmalereien in der Capella Sistina des Vatikans, sowie durch sein ebendasselbst befindliches Wandfresko «das jüngste Gericht», seine jede traditionelle Schablone verschmähende Schöpferkraft bewiesen, und damit das Fundament für eine neue Entwicklung gelegt. Indess zehrt zunächst die Skulptur von den in den Malwerken Michelangelo's unerschöpflich ausgebreiteten Ideen und Motiven. Die Malerei der Spätrenaissance geht zunächst von dem Vorbilde Coreggio's aus, von seinen zum ersten Male die reale Untersicht gebenden Glorien, von seiner räumlichen Verwirklichung des Ueberirdischen und entwickelt auf Grund dieser Neuerungen ebenfalls einen bis dahin unbekannten malerischen Stil. Das Beiseitelassen des kirchlich Traditionellen hatte Coreggio mit Michelangelo gemein, aber seine künstlerische Absicht ging nicht auf das Gewaltige, sondern auf die höchste Anmuth, die in ihrer Art ebenfalls dämonisch wirkt. Auch die späteren Venetianer, Paolo Veronese an der Spitze, brachten eine neue Seite des beginnenden Naturalismus hinzu, in dem Abschütteln der historischen Fesseln, in ihrem Ideal, welches darauf hinausging, in jedem Ereignisse eine in ungehemmtem Jubel geniessende Menschheit zur Darstellung zu bringen. Gleichzeitig beginnt, hervorgerufen durch die weiten Raumschöpfungen der Baukunst der Spätrenaissance, eine neue Schule der Monumentalmalerei, von den Brüdern Zuccaro vertreten, welche sich bemüht, den hierdurch hervorgerufenen Ansprüchen an eine

prachtvolle Dekoration zu genügen. Dass diese Schule endlich der Schnellmalerei huldigen und damit bei der geforderten grössten Leichtigkeit des Produzirens etwas von der Gewissenhaftigkeit der Detailbildung einbüssen musste, darf man kaum erstaunlich finden; dieser Mangel ist als nothwendige Voraussetzung ihrer erstaunlichen Leistungsfähigkeit hinzunehmen. — In der Dekoration, diesem allen Zweigen der bildenden Kunst gemeinschaftlichen Felde, macht die von der Antike abgeleitete Grotteske einer anderen Art zu verzieren Platz. Der Rahmen gewinnt an selbständiger Bedeutung und bildet sich zunächst als architektonischer Einschluss des Mittelfeldes zur Cartouche um, zu einem neu erfundenen Gliede des dekorativen Systems. — Unleugbar gewinnen jetzt die Bauten an harmonischer Einheit des Stils, denn die Dekoration folgt weit mehr als früher den an das Gesamtbild zu stellenden Forderungen. In die Skulptur führen die Bildhauer Cellini und Giov. Bologna, zum Ersatz für das einigermaßen verdrängte vegetabilische Rankenwerk, die Masken und Fabelthiere ein, und zwar mit einem bis dahin unbekannten Humor. Die grossen Stuckatoren nehmen das Motiv der neuen, mit figürlichen Zuthaten geschmückten Rahmbildung auf und bereiten der dekorirenden Malerei die festbegrenzten Felder, auf welche sie nun zum Vortheil der architektonischen Gesamtwirkung beschränkt bleibt. — Nicht minder profitirt das Kunstgewerbe von diesen neuen plastisch dekorativen Elementen, und für das weite Gebiet der Prachtgeräthe und Gefässe bleibt nach dem Vorgange Cellini's der jetzt gefundene Stil für alle Folgezeiten massgebend.

In Frankreich findet der Stil der Spätrenaissance durch die von Rosso und Primaticcio gegen 1532 begründete Schule von Fontainebleau Eingang, fast gleichzeitig mit der in Italien erfolgten Umbildung der Formen. Diese Epoche der französischen Kunst, während der Regierungszeiten Henri II., Charles IX. und Henri III. dauernd, von den Franzosen selbst vorzugsweise als Zeit der «nationalen Renaissance» bezeichnet, könnte auch insgesamt als Epoche der Catharina de' Medicis benannt werden; denn diese, die Kunsttraditionen ihrer Familie fortsetzende Florentinerin, als Gemahlin Henri II. im Jahre 1533 nach Frankreich kommend, starb erst 1588 und übte fortdauernd den mächtigsten Einfluss auf die Entwicklung der Künste. Es ist vermuthlich das Verdienst dieser Frau, wenn in Frankreich die Fortbildung der Renaissance einen so energischen Verlauf nimmt, wie in keinem anderen der nordischen Länder. Die grossen und zahlreichen Schlossbauten dieser Zeit streifen bereits ganz den gothischen Charakter ab; und die südlichen Formen, wie die terrassenförmigen Abschlüsse der Baumassen, kommen durch die unter Michelangelo's Einflüsse stehenden Künstler der Schule von Fontainebleau in fast übertriebener Weise zur Geltung. Indess macht sich das national französische Element doch

wieder geltend; denn obgleich der gothische Spitzgiebel niemals wieder zum Vorschein kommt, so findet der nordische Charakter in der Wiederaufnahme der steilen Dachformen, in der besonders betonten Ausbildung der hohen Rauchessen, in der innigen Verbindung der Façade mit dem Dache selbst durch in dieses einschneidende Aufbauten, wie Dachluken und Flachgiebel, dennoch einen entschiedenen Ausdruck. Ein ganz originell französischer, die Hauptanordnungen beherrschender Zug giebt sich in der Auflösung der Baumassen in einzelne Pavillonbauten zu erkennen und schliesslich gewinnt auch das Detail durch die französischen Renaissancekünstler Bullant, Lescot, Goujon, de l'Orme ein specifisch nationales Gepräge. In dieser Periode steht in Frankreich die Baukunst voran unter allen Zweigen der bildenden Kunst, und besonders erreicht die architektonische Dekorationskunst, welche Skulptur und Malerei zur Mitarbeiterschaft heranzieht, einen sehr hohen Grad der Vollendung. Gelegenheit dazu gab eine ganz kolossale Baulust, die sich durch die fort-dauernden bürgerlichen Kriege nicht beirren liess. In der Zeit von 1515 bis 1570 wurden allein etwa vierundzwanzig Schlösser von der Bedeutung Chambord's und Anet's gebaut. — Auf die französische Skulptur übte Primaticcio, der Hauptmeister von Fontainebleau, einen nachhaltigen aber unvortheilhaften Einfluss. Derselbe gehörte als Bildhauer zu den manierirten äusserlichen Nachfolgern Michelangelo's; er bildete seine Figuren überschlang und in gesuchter Grazie. Auf diesem falschen Wege folgten ihm seine französischen Nachahmer Goujon und Pilon und erreichten deshalb in der Freiskulptur nicht mehr, als etwa die Höhe eines Cellini. Indess sind diese Meister in der dekorativen Bildhauerei ganz vortrefflich und zeigen im Zusammengehen mit der Architektur einen hohen Grad der Vollendung, wie es ihre Reliefarbeiten und die bekannten Karyatiden des Goujon im Schweizer-saal des alten Louvre erkennen lassen. Auch in der Malerei übertragen die Männer der Schule von Fontainebleau, Rosso, Primaticcio und dell' Abbate ebenfalls eine neue Richtung. Rosso besonders erscheint durch seine zahlreich angebrachten Verkürzungen als unter dem Einflusse Michelangelo's stehend, während Primaticcio mehr als Nachfolger Giulio Romano's auftritt. Die Franzosen Cousin und sein Schüler Fréminet folgen entschieden dem Rosso; denn das «Weltgericht» des ersteren im Louvre zeigt eine Anhäufung von Aktstudien in der äusserlichen Nachahmung der michelangelesken Manier, wie sie etwa der gleichzeitige Franz Floris in den Niederlanden übte. Die Kleinkünste und das Kunstgewerbe gelangten in dieser Periode der französischen Kunst zu bedeutender Blüthe. In Gauthier erhielt Frankreich seinen ersten bedeutenden Kupferstecher, in Bernhard Palissy seinen ersten grossen Fayencekünstler. Hieran schliessen sich die mustergültigen Fayencen des Schlosses

Oiron in Poitou, die in ihrer Art nicht wieder erreichten Limogeemailen des Pierre Courtois für das Schloss Madrid. Auch der Bronzeguss liefert bedeutende Arbeiten und die Kunstschlerarbeiten dieser Zeit sind unübertrefflich. Die französische Kunst erhält in dieser frühen Zeit bereits ein so überwiegend klassisches Gepräge, von dem sie niemals wieder freigeworden ist; wie es ähnlich in keinem anderen nordischen Lande vorkommt und sich auch nirgends anders so konsequent fortsetzt. Man hat deshalb gelegentlich die französische Renaissance als eine sklavische Nachahmung der Antike getadelt, aber dieser Vorwurf geht offenbar zu weit, obgleich man vielleicht bedauern muss, dass die originelleren Bestrebungen der echt nationalen Frührenaissance unter Franz I. in ihrer Fortbildung durch das Eintreten der ersten Klassik unter Henri II. abgeschnitten wurden.

Ganz verschieden von der französischen gestaltet sich in derselben Periode die deutsche Kunstentwicklung; obgleich auch diese durch die italienische Spätrenaissance bedingt wird, so bleibt doch der fremde Einfluss im Allgemeinen mehr auf das äusserlich Dekorative beschränkt. Die Hauptanlage der deutschen Bauten bleibt noch immer gothisch und behält den charakteristischen Spitzgiebel, der nur mit Renaissance-detail versehen wird; ebenso behält der nordisch eigenthümliche Erker den durchaus mittelalterlichen Aufbau, allerdings mit einer zierlichen Renaissance-skulptur umhüllt. In Deutschland sind es weniger die grossen fürstlichen Schlösser, als die bürgerlichen Wohnhausbauten, welche den eigentlichen Stil der Deutsch-Renaissance zur Ausbildung bringen und zwar in verständiger Schlichtheit wegen des Vorwiegens des bürgerlichen Elements. Während es sich früher oft um fremdartige Renaissance-Dekorationstücke gehandelt hatte, welche gothischen Gebäuden eingesetzt wurden, kommen jetzt ganze in sich harmonische Werke des neuen Stils zur Ausführung, und damit wird der direkte italienische Einfluss schwächer, als er jemals zur Zeit der Frührenaissance war. — Namen von grossen Meistern der Kunst dieser Epoche sind allerdings in Deutschland nicht so häufig als in Italien und in Frankreich, wegen des schon oben hervorgehobenen, meist bürgerlichen Charakters der Bauten. Der Eintritt der Stilveränderung verspätet sich in Deutschland, denn erst in den fünfziger Jahren des 16. Jahrh. machen sich an den Werken der dekorativen Skulptur, an Altären und Grabmälern die Formen der Spätrenaissance mit Voluten, Cartouschen, durchschnittenen Giebeln und dergleichen geltend, während die reine Pflanzenarabeske allmählich verschwindet. Etwa ein Jahrzehnt später zeigen auch die Bauten denselben veränderten Stil, obgleich das gothische Masswerk noch oft daneben in Anwendung bleibt. Eine sehr eigenthümliche Stellung beansprucht in dieser Periode der Otto-Heinrichsbau des Heidelberger Schlosses, Ende der sechziger Jahre ausgeführt, über dessen Urheberschaft

E B E I.

nichts Sicheres ermittelt ist. Der Bau ist ganz im Geiste der aus Italien herübergebrachten Spätrenaissance erfunden; aber in einer originellen nordischen Fassung, so dass an einen italienischen Architekten nicht zu denken ist. Vielleicht war der Bildhauer Alexander Colin aus Nürnberg (nicht aus Mecheln) der Erfinder; denn die Ornamentik des Hauptportals zeigt die Cartousche in freier phantasievoller Verbindung mit Blattwerk und Figürlichem, ohne die Spur eines Anklangs an die trockene niederländische Beschlüge-Ornamentik. An der Grenze der Epoche, den Uebergang zum nordischen Barockstile bildend, stehen Wendel Dietterlin und Elias Holl. Der Erstere, als Ornamentiker, zeigt sich in seinen bekannten Stichen bereits ganz in einer fessellosen Phantastik; während der Baumeister Elias Holl in Augsburg sein berühmtes Rathhaus, abgesehen von dekorativen Einzelheiten, noch ganz in den festen, klar abgewogenen Formen der Spätrenaissance errichtet. Die deutsche Bildhauerei der Epoche findet ihre Bethätigung, wie schon früher, an den Grabmälern. Das grossartige Denkmal für Kaiser Maximilian in der Hofkirche zu Innsbruck wird erst jetzt von dem schon genannten Alexander Colin vollendet. In München und Augsburg herrschen die Holländer aus der Schule des Giovanni da Bologna, der berühmte Hubert Gerhard und Peter de Witte, der Maler und Dekorationskünstler, und bringen ausgezeichnete Werke zu Stande. Dagegen erscheint die deutsche Malerei sehr dürftig und unter den Meistern dieser Zeit befindet sich kein einziges grosses Talent. Auch an wahren Mäcenaten ist Mangel, wie denn Kaiser Rudolf II. seine Kunstliebe bereits als Sammler der Werke älterer Meister und nicht mehr durch neue Aufträge beweist. Die grossen Leistungen eines Dürer und Holbein scheinen ganz in Vergessenheit gerathen zu sein, nur die Porträtmalerei findet an den Höfen einige Schätzung. Der kunstliebendste Hof war damals in München, hier malten Christoph Schwarz und Johann Rottenhammer in der Weise der späteren Venetianer und ebenfalls der Niederländer Peter de Witte. Der Letztere kommt auch in seiner Stellung als Kunstintendant für die Gesamtordnung der Bauten in Betracht; sein Einfluss erstreckt sich zugleich auf Architektur, Bildhauerei, Malerei und Dekoration. Der Bronzeguss findet hauptsächlich in München, Augsburg und Nürnberg tüchtige Vertreter. Die Arbeiten in Edelmetall, besonders grosse silbervergoldete Pokale, werden durch den nürnbergischen Meister Wenzel Jamnitzer in besonders prachtvoller Weise ausgeführt. Die Kunststecher de Bry, Amman, Wechter und Flynt verbreiten in Deutschland die Ornamentmotive der Spätrenaissance; ebenso Wenzel Dietterlin, dessen phantastische Erfindungen bereits grösstentheils dem Barockstil angehören. In der Dekoration macht sich zugleich eine reiche Polychromie als Erbtheil aus der Spätgothik geltend und verleiht den Werken der Stein- und der Holzskulptur lebensvollen Ausdruck und erhöhten Glanz.

Die schweizerische Kunstrichtung dieser Zeit schliesst sich zwar enger an Italien an, als dies mit der deutschen der Fall ist; aber sie nimmt doch nicht die strenge französische Klassizität an. In den dekorativen Werken, wie in den berühmten Oefen, gehen die Meister der Schweiz ganz mit der deutschen Richtung parallel.

In der Baukunst der Niederlande macht sich, ähnlich wie in Deutschland, eine Verspätung im Eindringen der Renaissance bemerkbar; denn diese tritt in den Niederlanden erst nach der Mitte des 16. Jahrhunderts schöpferisch auf und steht deshalb, mindestens was das Ornament anbelangt, sofort unter dem Einflusse der italienischen Spätrenaissancekunst. Man kann sogar bemerken, dass der neue dem Arabeskenwesen entgegengesetzte Cartouschenstil durch Bos, de Vriese und die Floris eine eigenthümlich niederländische Nüancirung erhält, welche später von hier aus auf die Kunst der anderen Länder übertragen wird. Eine Parallele mit deutscher Entwicklung ergibt sich für die Hauptformen der niederländischen Architektur; in diesen bleibt ebenfalls die gothische Tradition noch lange hinaus massgebend; besonders bleibt auch hier der steile Giebel ein Hauptmotiv aller architektonischen Bildungen. Speziell für Holland charakteristisch wird ein eigenthümlicher Haustein-Ziegelstil, bei dem die Ziegel keine gleichgültige Flächenausfüllung bilden, sondern in ihrer Vertheilung darauf berechnet sind, durch den Wechsel mit den anders gefärbten Sandsteintheilen eigenthümlich zeichnend zu wirken. Derselbe polychrome Mischstil macht sich später auch in Frankreich geltend, während in Deutschland nichts ähnliches zu bemerken ist. — Die niederländische Bildhauerschule musste schon bei Gelegenheit der deutschen Kunst Erwähnung finden, sie ist dekorativ von Bedeutung und folgt den Spuren des grossen Flamänders Giovanni da Bologna, der seiner Kunstrichtung nach ganz der italienischen Schule angehört. Ebenso italienisch ist die niederländische Malerei dieser Zeit, als deren Hauptvertreter Franz Floris, ein äusserlicher Nachahmer des Raffael und des Michelangelo, gelten kann. Als echt nationale Leistung muss aber die neue Genre- und Landschaftsmalerei der Niederländer anerkannt werden, denn diesen gebührt unzweifelhaft der Ruhm, die genannten Kunstgattungen zuerst zur Blüthe gebracht zu haben. Bereits mit Peter Breughel dem Aelteren findet die Stimmungsmalerei, die schon früher in die Historie und das Kirchenbild eingedrungen war, im Genre ihr eigenthümliches und berechtigtes Gebiet. Die Bauernszenen Breughel's sind ein gesunder Protest gegen die gespreizten Affekte und gesuchten Allegorien, welche allmählich anfangen sich breit zu machen.

In England entwickelt sich die sogenannte Elisabethheische Renaissance in den sechziger Jahren des 16. Jahrhunderts unter dem gleichzeitigen Einflusse der Holländer und Deutschen, indess waren die holländischen Künstler

hierbei am stärksten betheiligt. Die Nachbildung italienischer Modelle wird seltener, dagegen geben die Stiche Dietterlin's, sowie anderer deutscher und holländischer Kleinmeister, die Muster. In der Baukunst stehen gothische und rein italienische Bauten noch unvermittelt neben einander. Gelegentlich greift wieder der Entwurf des Schlosses Longleat (1570), von Johann von Padua, auf die Nachbildung früherer italienischer Formen zurück. Malerei und Bildhauerei haben noch keine nationale Selbständigkeit erlangt.

Die spanische Architektur nimmt einen starken Anlauf zum Klassischen, etwa wie die französische unter Henri II., und der spanische Hauptvertreter dieser Richtung ist Juan de Herrera, der Schüler Juan de Toledo's. Später setzen die zahlreichen Schüler Herrera's diese Richtung fort. Der Bildhauer Berruguete, ein Schüler Michelangelo's, Architekt, Bildhauer und Maler, führt den Skulpturstil der Spätrenaissance in Spanien ein. Seine Malwerke haben ebenfalls fast ganz die Richtung der römischen Manieristen. Im weiteren Laufe der Zeit wenden sich die spanischen Maler der Nachahmung der späteren Venetianer zu.

Ein zweiter Abschnitt der Spätrenaissance umfasst den Zeitraum von 1580 bis 1630 und bildet die erste Entwicklungsstufe des Barockstils.

Der Ursprung dieser Stilneuerung, des sogenannten Barockstils, ist wieder in Italien zu suchen, und verbreitet sich von hier sehr schnell, innerhalb weniger Jahre, über ganz Europa. Auch diese Fortbildung des Stils im male-
rischen Sinne ist unzweifelhaft auf die durch Michelangelo gegebenen Anregungen zurückzuführen und bedeutet, besonders in der Baukunst, ein noch entschiedeneres Hervorbrechen des künstlerischen Freiheitsgefühls, ein noch kühneres Verachten der traditionellen Regeln, als dies schon bei den Zeitgenossen und unmittelbaren Nachfolgern des grossen Florentiners zu bemerken war. Vignola und Palladio, obgleich vom Geiste Michelangelo's berührt, waren doch noch entschiedene Nachahmer der Antike geblieben, entweder in der Beachtung der Verhältnisse in den sogenannten Ordnungen, oder in der Wiedergabe der Hauptdispositionen. Die jetzt blühende Architektenschule seit Ligorio, della Porta, Fontana, Maderno und Rainaldi in Rom, Scamozzi in Venedig und anderer tritt die Erbschaft des grossen Bahnbrechers Michelangelo in freierer Weise an. Wie bei ähnlichen Vorgängen öfter zu bemerken, so scheint es, als ob erst in dieser späteren Generation der Geist des Meisters recht zur Wirkung käme. Man verwendet nun die Theile des antiken Bauschema's, unbekümmert um ihre Herkunft und ursprüngliche tektonische Bedeutung, rein als Kunstmittel und der aus dieser Auffassung nothwendig hervorgehende, veränderte Stil ergibt das, was man später übereingekommen ist als «Barockstil»

zu benennen. In diesem herrscht der Freiheit ungeachtet keine Willkür, denn alle Bildungen stehen unter der strengen Kontrolle eines tiefgehenden, folgerichtigen künstlerischen Gefühls, das nicht irren kann, selbst wenn es leidenschaftlich nach Neuem und im modernen Sinne Vollendeten ringt. Die Forderungen an das künstlerisch Wirksame sind allerdings andere geworden; man findet Behagen an einer Steigerung des Malerischen und Lebensvollen und verfällt deshalb in ein gelegentliches Fortissimo der Formen, welches sich durch die Begleitung der Hauptsäulen und Pilaster durch mehrere halbe und Viertelpilaster und eine diesen Bewegungen folgende, oftmalige Verkröpfung der Gebälke, Gesimse und Sockel ausspricht. — Besonders glücklich bethätigt sich die neue Stilfassung an grossartigen und mustergiltigen Palastbauten; aber auch in den Kirchenfaçaden kommt die Lust, rein nach künstlerischen Absichten zu komponiren, höchst vortheilhaft zur Geltung.

Ein ganz dem inneren Wesen des Barockstils entsprechendes Streben ist auf die Schöpfung grosser, stimmungsvoller Räume gerichtet, und in der That liegen auf diesem Felde seine höchsten, von keiner anderen Stilrichtung übertroffenen Leistungen. Eine Anzahl neuer Kunstmittel werden für diesen Zweck erfunden, einmal die perspektivische Scheinerweiterung der Räume, dann die Beleuchtungseffekte, indem man den Wechsel heller und dunkler Partien künstlerisch zu verwerthen weiss. Allerdings soll nicht geläugnet werden, dass man in der Uebertreibung dieses Strebens gelegentlich zu ganz opernhaften Effekten gelangt. — Zugleich mit diesen architektonischen Neuerungen beginnt auch in der Malerei die Herrschaft eines neuen Stils. Die Weiträumigkeit der Bauten, besonders der Kirchen, verlangte eine wirkungsvolle, möglichst prächtige Darstellung der heiligen Geschichten, zugleich führte das entsprechende Streben nach Begreiflichkeit der Darstellung und erhöhtem Formenreiz zum Naturalismus und zu einer bis an die Grenze des Möglichen gesteigerten Wiedergabe des Affekts. Die Schule von Bologna bequeme sich am Meisten, diesen von architektonischer Seite an die Malerei gestellten Forderungen und musste deshalb im Prinzip vom Stile Coreggio's abhängig werden. Die bolognesischen Caracci's lösten in diesem Sinne die grossartig malerisch dekorativen Aufgaben der Zeit. Auch die anderen Malerschulen, die mailändische, die florentinische folgen denselben Anregungen. Besonders mächtig pflanzt sich aber die Nachfolge der Schule von Bologna fort und bringt die berühmten Meister Guido Reni, Domenichino, Albani u. a. hervor. Noch energischer, in naturalistischem Sinne, erscheint das Wesen der neapolitanischen Schule mit M. A. da Caravaggio an der Spitze und findet ebenfalls eine bedeutende Nachfolge. — Der Uebergang von dem malerischen zum Dekorationsstil dieser Epoche ergibt sich von selbst, denn in der neuen Gewölbmalerei feiert

zugleich die Dekorationskunst ihre höchsten Triumphe. Anfangs begnügt sich der Barockstil mit einfacher Ornamentirung seiner kolossalen Tonnengewölbe und Kuppeln durch architektonische Gliederungen, aber bald reisst das Vorbild der sixtinischen Decke Michelangelo's und der Kuppeln Coreggio's alles mit sich fort. Man strebt überall nach diesen höchsten Effekten und die Stuckatur muss sich auf die Einrahmung der Gemälde beschränken. Jetzt erst kommt die in der vorigen Periode aufgekommene Cartousche als glänzende Rahmung recht zur Entwicklung. In der früheren Periode zeigte der Cartouschenstil noch einen trockenen starren Ausdruck und wie in Holz geschnittenen Formen, jetzt erscheinen diese aus weicherem Stoff gebildet, in ganz flüssigen Kontouren und in inniger Verbindung mit dem Figürlichen. Die malerische Arabeske, wie sie jetzt etwa Poccetti in Florenz behandelt, verbindet sich in geistreicher Weise mit der Cartousche. Ueberdem bekommt alles einen grossen Massstab und erscheint in lebhafter, sogar leidenschaftlicher Bewegung begriffen. — Die Skulptur bleibt hinter dem wunderbaren Aufschwunge der Malerei zurück, auch wenden sich die grossen Talente mit Vorliebe der letzteren zu. Unter den Bildhauern dieser Zeit, den Nachahmern Michelangelo's und Giovanni da Bologna's, findet sich kein grosser Mann.

Die erste französische Barockperiode geht der Zeit nach so ziemlich mit der italienischen parallel; sie beginnt mit der Regierungszeit Heinrich IV. und herrscht hauptsächlich unter Louis XIII. Du Cerceaux, Dupérac, de Brosse, Lemercier sind die grossen französischen Architekten dieser Zeit. Aber es ist nicht mehr der italienische Einfluss allein, der sich geltend macht, sondern es erscheint als gleichzeitig einwirkend die durch Rubens eingeführte flamändische breite und schwere Modifikation der Renaissance. Auch die oft vorkommende gemischte Bauweise aus Ziegeln und Hausteinen, bei der wie in den holländischen Mustern, die Ziegel mit Absicht auf malerische Wirkung verwendet werden, giebt zu eigenthümlichen Bildungen Anlass. In der Hauptanordnung herrscht unverändert das französische Pavillonsystem und die Verbindung der Façaden mit den steilen Dächern durch in diese einschneidende Aufbauten giebt jetzt mehr als früher Gelegenheit zu kühnen und reizvollen Architekturbildern, wie sie sich in den Anlagen der Landschlösser besonders bemerkbar machen. Der Einfluss des italienischen Barockstils tritt auch in den französischen Kirchenfaçaden auf. Im Detail findet oft die grosse, weich modellirte niederländische Cartousche Verwendung; ausserdem tritt in der Behandlung der Bossagen ein speziell nordischer Zug hervor, und zwar gleichzeitig in Frankreich, den Niederlanden und in Deutschland, es ist die Musterung und Diamantirung und das speziell französische Vermoulu der Quaderschichten und Füllungen. — In der französischen Skulptur wird eine gewisse Ermattung

bemerkbar. Der Bildhauer Simon Guillain ist zwar das Haupt einer ansehnlichen Schule, welche Sarrazin und die beiden Augier's fortsetzen, aber zu wahren Leben kommt die Skulptur erst wieder später durch die Schule Bernini's. — Die französische Malerei folgte nach dem Erlöschen der Schule von Fontainebleau dem in Italien aufkommenden Naturalismus. Fréminet, Dubois, Toussaint-Dubreuil waren die berühmtesten Maler der Regierung Heinrich's IV. Rubens gewann durch seinen Gemälde-Cyclus im Luxembourg, aus dem Leben der Maria de' Medicis, einen bedeutenden Einfluss. Ebenfalls wurden die Porträts des Flämänders Porbus in Frankreich sehr geschätzt. Ein Vertreter der französischen Genremalerei, einer Gattung, die später unter Louis XIV. wieder verschwindet, ist der durch seine Stiche eigener Erfindung berühmte Jaques Callot. — Die Dekoration des Innern erhebt sich unter Louis XIII. zu einem gewissen feierlichen Pompe, hierin die Epoche Louis XIV. vordeutend. Marmor, Gold und farbige Malereien auf hellem Grunde bilden an Wänden und Decken ein prachtvolles Ensemble, welches bereits wieder in der Detaillirung ein Zurückgehen auf das Klassische bemerken lässt. Dies wird bewirkt, indem man den malerischen Stil der raffaelischen Loggien wieder aufnimmt, so dass sich in manchen Wanddekorationen keine Spur mehr von barockem Detail zeigt. — Die Kleinkünste und das Kunstgewerbe blühten fort, besonders gab das letztere in einzelnen Zweigen zu vortrefflichen Leistungen Gelegenheit. Die Damaszirung in Eisen und Stahl fand in Coursinet einen berühmten Vertreter, der Bronzeguss blieb in Uebung und die Emaille-Malerei lieferte ganz vollendete Gemälde. Die Teppichweberei wurde unter Heinrich IV. sehr gepflegt, man ahmte die orientalischen Teppiche nach und die flandrischen Gobelins. Auch die Stein- und Medaillenschneiderei fand unter Heinrich IV. in Frankreich Eingang und wurde durch Künstler wie Colderé und den berühmten Dupré ausgeübt.

Deutschlands Kunstleben zeigt in dieser Epoche keinen starken einheitlichen Charakter. Der Barockstil dringt hier sehr rasch von Italien ein, aber er verbreitet sich sporadisch und bringt nur einzelne dekorative Elemente zur Geltung. Die Hauptanordnung der Bauten bleibt oft genug noch gothisch, ebenso die Profilirungen, und damit verbindet sich dann die neue barocke Ornamentirung. Der steile Giebelbau wird beibehalten, aber die Behandlung des Kontours wird lebendig bis zum Phantastischen. Die Quader-Rustika zeigt vielfach die malerisch behandelten Diamantirungen und Musterungen. Insgesamt ergibt sich aus dieser Verbindung des barocken Details mit den gothischen Hauptformen der Bauten eine Stilntüance, die man wohl als «nordisches» Barock bezeichnen darf und welche sich nur in Deutschland und den Niederlanden findet. Ein charakteristisches Beispiel dieser Art giebt die

Universitätskirche in Würzburg. Es kommen auch schon Ordenskirchen vor, welche ganz im italienischen Barockstile durchgebildet sind, wenn daneben der grossen Masse nach der Stil der Deutsch-Renaissance fort dauert. Die Bau thätigkeit dieser Zeit, bis zum Beginn des dreissigjährigen Krieges und selbst noch während der ersten Periode desselben, ist eine sehr reiche, denn Deutschland befand sich damals in seinem höchsten Wohlstande. Der geschilderte Gesamtcharakter der deutschen Baukunst dauert bis zum westphälischen Frieden fort. — Die deutsche Skulptur hat nach 1580 bedeutend an Originalität verloren, denn die Nachahmung der Italiener und besonders der römischen Schule wird allgemein herrschend, und der Mangel an selbstständigen Talenten in Deutschland hat die vermehrte Berufung von Ausländern, Italienern und Niederländern zur Folge. Die kirchliche Plastik zeigt einen starken Zug äusserer Verweltlichung. Die Prunkgrabmäler sind für die Steinskulptur der Zeit immer noch das ergiebigste Feld. Historische Porträtfiguren im Kostüme der Zeit werden derb und tüchtig wiedergegeben. — Die Malerei tritt in Norddeutschland besonders dürftig auf, immer noch als Nachahmung der römischen Manieristen. Eine Oase in der Wüste bildet die mit den Leistungen der Caracci's und der Niederländer auf diesem Gebiete zugleich aufkommende Landschaftsmalerei des Elzheimer in Frankfurt. — Die Dekoration der Innenräume dieser Zeit ist sehr reich, besonders an Holzschnitzereien mit reicher Polychromirung und Intarsien, damit verbinden sich öfter Reliefeinlagen in Alabaster und eingesetzte Bilder.

Die Kunst der Schweiz folgt noch immer den deutschen Anregungen. Auch hier äussert sich der Barockstil hauptsächlich im dekorativen Detail, wie an den Holzschnitzereien und den grossen glasierten Thonöfen zu bemerken ist.

In den Niederlanden bildet sich, wie in Deutschland, eine nordische Abart des Barockstils, welche für die Hauptbauformen noch die Formen der Spätgothik festhält, aber dieselben mit der reichen Hülle phantastischer und naturalistischer Barockformen umkleidet. Indess gewinnt der steile Giebel hier zuerst eine typische Renaissanceform und erhält durch den üblichen Ziegel-Haustein stil eine besonders originelle Ausprägung. Das echte italienische Barock, das in der niederländischen Form auf den Rubens'schen Einfluss zurückzuführen ist, kommt aber erst in der nächsten Epoche zur Geltung, denn Rubens selbst erfuhr bereits den Einfluss des Borromini, eines der tonangebenden Meister dieser späteren italienischen Entwicklungsstufe. Dagegen gehört Rubens als Maler ganz in diese Epoche, muss als solcher vielleicht als der erste seiner Zeitgenossen betrachtet werden und übt einen bedeutenden Einfluss auf die gesammte Malerei seiner Zeit. Durch ihn und seinen grossen Schüler, Van

Dyck, erblüht der flandrischen Malerschule ihre goldene Zeit. Auch in der damals neuen Landschaftsmalerei, die von Jan Breughel und Paul Bril zu einer gewissen Höhe gebracht wird, tritt Rubens als Maler der Stimmung kräftig fördernd auf. Einzelne seiner Landschaftsbilder sind in dieser Hinsicht, in der Wiedergabe des Licht- und Lufterlements, von ganz wunderbarer Wirkung und verschaffen dem Beschauer den Mitgenuß eines fabelhaft poetischen Daseins. Neben der grossen flandrischen Malerschule nimmt die holländische eine ganz unabhängige nationale Entwicklung in der streng realistischen Wiedergabe der Lebenswirklichkeiten. Der grosse holländische Meister ist Franz Hals mit seinen Porträts von geistreichster Auffassung und vollendeter Wiedergabe der Natur.

In England hört die Elisabethsche Renaissance gegen Ende der Regierung Jacob's I. auf; die Holländer Jansen und Chrismas sind in der Architektur die letzten Vertreter dieses Stils. Bei der Façade von Northumberland-House (Strand) soll Chrismas die Stiche Dietterlin's benutzt haben. Endlich bewirkt Inigo Jones durch den Bau von Whitehall eine vollständige Revolution auf dem Gebiete der englischen Baukunst, allerdings nicht nach der Seite des Barocko hin, sondern in einer Wiederaufnahme der klassizistischen Spätrenaissance des Palladio. Diese Vorliebe für das griechisch-römische Alterthum ist jetzt und später sehr bezeichnend für die englische Kunst und drückt ihr dauernd den Stempel des Besonderen auf. In der Malerei und Bildhauerei entwickelt sich auch in dieser Zeit kein eigenthümlicher englischer Stil.

Der Einfluss des Barocko ist bis Ende des 16. Jahrhunderts in Spanien noch wenig zu bemerken. In der Architektur herrscht noch immer die klassizirende Schule des Herrera. — In der Malerei folgen die Meister der Schule von Valencia, Juan Ribalta, Espinosa und Orrente der italienischen von den Caracci's ausgehenden Weise. Dasselbe ist mit Pacheco, Roelas und Herrera el viego, welche der Schule von Sevilla angehören, der Fall. Die Schule von Madrid mit Carducho und anderen schliesst sich speziell den Florentinern an.

In Dänemark macht sich schon sehr früh ein ausschweifendes Barocko geltend; ein Beispiel dieser Art giebt der Thurm der Börse, der ganz phantastisch aus spiralförmig zusammengewundenen Drachenschwänzen gebildet ist.

Der dritte Abschnitt der Spätrenaissance, von 1630 ab, wird in Italien durch Bernini eingeleitet und dauert, als zweite Phase des italienischen Barockstils, bis um 1730. Ein wesentlicher Unterschied dieser neuen Stilepoche gegen die früheren ergibt sich daraus, dass die übrigen europäischen Länder nun nicht mehr so unbedingt den italienischen Anregungen folgen; besonders

macht sich Frankreich gegen Ende des 17. Jahrhunderts selbständig und übernimmt von da ab die Führerrolle für ganz Europa.

Bernini, der als individueller Schöpfer der zweiten Phase des italienischen Barockstils angesehen werden muss, wiederholt als universeller Künstler und Kraftgenie noch einmal den Michelangelo, allerdings nur in einem geringeren Grade; denn ihm fehlt sowohl die dämonische Ueberkraft, als die reine künstlerische Absicht des grossen Florentiners. Zwar ist die künstlerische Begeisterung Bernini's sehr bedeutend, aber es mischt sich derselben ein theatralisches Wesen bei, nicht frei von dem Haschen nach Augenblickseffekten, nach äusserlichem Glanz und Höflingsehren. — Die Malerei wird in dieser Epoche ganz zum Ausdrucke des Zeitideals, und Skulptur wie Baukunst sind gezwungen ihr zu folgen. In der Architektur sollen jetzt die Bauglieder durchaus das leidenschaftlichste Leben widerspiegeln. Das, was früher die mitverbundene Ornamentik, der bildnerische Schmuck leistete, den Ausdruck des Dynamischen und zwecklich Stimmungsvollen, sollen nun auch die Bauglieder für sich vollbringen. Die Giebel beginnen sich zu brechen und zu rollen, selbst die Profile schwingen sich nach allen Richtungen, die baulichen Funktionen der Glieder kommen gar nicht mehr in Betracht, und damit ist die Renaissancearchitektur etwa an dem Punkte angekommen, wie seiner Zeit die Spätgothik; nur ist die Ursache eine ganz verschiedene, denn damals handelte es sich um ein Uebertreiben der technischen Fertigkeiten, jetzt um Ausschreitungen der künstlerischen Phantasie. In der That muss man zugeben, dass die malerischen Extravaganzen des fortgeschrittenen Barocks dennoch Resultate einer wirklichen Kunst sind; denn die Absicht geht auf das Erzeugen einer gewollten Stimmung und diese wird mit durchaus monumentalen Mitteln erreicht. — Die Dekoration des Innern ergeht sich in kostbaren Materialien und erreicht mindestens eine prächtige, farbige Wirkung. Der angenommene Grundsatz, stets auf die perspektivische Wirkung im Grossen hinzuwirken, machte die Vervielfachung der tragenden Glieder nothwendig und diese scheinbare Vertiefung führte dann folgerichtig zu den geschwungenen Façaden des Borromini. Die Hauptmeister dieses neuen Stils sind in Rom, einmal die grossen Nebenbuhler Bernini und Borromini, dann Cortona, Algardi, Rainaldi, Carlo Fontana, Antonio de Rossi und andere; im übrigen Italien Longhena, Guarini, Silvani und Juvara. An den römischen Palästen machen sich die Uebertreibungen des entwickelten Barockstils am wenigsten bemerkbar und es ist überhaupt auffallend, wie sich hier die alten guten Traditionen ohne auffallende Unterschiede durch Jahrhunderte hindurch fortsetzen. Die am meisten charakteristischen Beispiele des Stilwechsels bieten die Kirchenfaçaden und auch das neue Dekorationswesen, jetzt erst von Pater Pozzo in ein System gebracht, beherrscht hauptsächlich

den Kirchenstil und wird erst später auf Profanwerke übertragen. Das malerische Grundprinzip des Barockstils musste auf eine reiche, farbige Dekoration hindrängen und es begannen deshalb, namentlich in den Jesuitenkirchen, die kostbaren Inkrustationen mit Marmoren aller Farben, mit Halbedelsteinen und anderen kostbaren Stoffen. Nur eine derbe und augenfällige Plastik konnte sich diesem Reichthum gegenüber behaupten. Indess beansprucht die Malerei der Decken und Gewölbeflächen als künstlerisches Dekorationsmittel den allerersten Rang, sie füllt den ganzen gegebenen Raum und schafft ihren Kompositionen einen neuen idealen Aufenthalt, welcher eine scheinbare Fortsetzung der Architektur bildet. — Als wirksamer Faktor ist die Baugesinnung dieser Zeit, welche zu den entstehenden Prachtschöpfungen die Mittel bietet, nicht zu unterschätzen; sie ist eine durchaus grossartige, wie sich dies an Haupt- und Nebenwerken, besonders auch an grossartigen Treppenanlagen, zur Verbindung öffentlicher Plätze, in Dispositionen kund giebt, die in einer strenger empfindenden Zeit nicht so glücklich hätten getroffen werden können. Entsprechend dem allgemeinen Kunstinteresse ist die sociale Stellung der Künstler eine sehr begünstigte. Vielleicht ist nie wieder ein Künstler von Königen und Fürsten so auf dem Fusse der Gleichheit behandelt worden, wie es Bernini geschah. — Der jetzt in Italien aufkommende Skulpturstil, von nun an der einzig herrschende in ganz Europa, folgt ebenso wie die Architektur, dem neuen malerischen Prinzip. Ganz im Gegensatze zur vorigen Periode tauchen jetzt wieder grosse bildhauerische Talente auf und wenn man darauf verzichtet, die Leistungen dieser Männer mit der Antike zu vergleichen, sondern gerechterweise den Standpunkt festhält, dass es die vornehmste Aufgabe der Kunst jeder Zeit ist, den jeweils herrschenden Geist monumental zu verkörpern, so wird man den jetzt zu Stande kommenden Werken die Anerkennung ihres Werths nicht versagen können. Bernini selbst ist als Bildhauer mit allen den charakteristischen Eigenheiten dieser Epoche ausgestattet. Sein Naturalismus befähigte ihn besonders für die freie und grossartige Gestaltung des historischen Porträts. Auch die Darstellung des Affekts in einer von der damaligen Malerei abgeleiteten Weise, ist eine wichtige Seite der berninischen Kunst. In seinen Gruppen giebt er stets eine Auffassung des Moments, den Abschnitt einer Handlung und dies Prinzip dehnt sich sogar auf seine allegorischen Figuren aus. Die Glorien und Extasen, der grosse Vorwurf der Malerei dieser Zeit, wurde von Bernini ebenfalls mit Geschick ins Plastische übersetzt. Algardi, Mocchi, Maderna als Zeitgenossen, folgen mehr oder weniger der von Bernini angegebenen Richtung; die Hauptvertreter derselben sind aber Franzosen, welche um 1700 sogar in Rom das Uebergewicht haben, wie es der damaligen

Stellung Frankreichs in der Kunstwelt entspricht. Im übrigen Italien sind es die Parodi, Foggini, Ongaro und andere, welche den Stil Bernini's ausbreiten. — Die Malerei dieser Epoche, welche ganz eigentlich für alle Zweige der bildenden Kunst selbstbestimmend wirkte, nimmt ihren Ausgang von einem durchaus realistischen Prinzip. Sie will, durch die genaue Auffassung des Geschehenden und durch die Wiedergabe des Ausdrucks der leidenschaftlichsten Empfindung eine neue Kunstwelt erobern, in der bestimmten Absicht modern zu sein und in dem naiven Glauben, mit ihren Mitteln die Antike überbieten zu können. Pietro da Cortona geht ganz mit Bernini parallel. Seine kolossalen Deckenmalereien leisten das Aeusserste an Grossartigkeit der dekorativen Gesamtwirkung; allerdings geht hiermit und mit seinem schönen sonnigen Kolorit eine gewisse Gleichgültigkeit gegen die genauere Formgebung Hand in Hand. Begonnen hatte der Naturalismus im engeren Sinne bereits mit M. A. da Caravaggio, dem Begründer der neapolitanischen Schule, der auch bedeutend auf die späteren Meister der Schule von Bologna einwirkte. Lanfranco, Cavedone, Tiarini, Spada und besonders Guercino folgen dieser Richtung und leisten Ausserordentliches in der Darstellung überirdischer Verückung. Der Grundton der Schule Caravaggio's ist die gemein und energisch ausgedrückte Leidenschaft. Die Franzosen Moyse Valentin und Simon Vouet, sowie Carlo Sarazeni von Venedig sind seine unmittelbaren Schüler. Carlo Dolci, ein späterer Florentiner, holt nun ein, was die Schule bisher an Affektmalerei versäumt hatte. In Neapel selbst findet Caravaggio geistige Nachfolger in Spagnoletto, Stanzioni und dem wild genialen Salvator Rosa. Caravaggio hatte schon einen neuen Zweig der Malerei, das Genre, ins Leben gerufen; jetzt folgt eine andere neue Gattung, die Schlachtenmalerei durch Falkone, Cerquozzi und durch den in allen Gattungen thätigen Salvator Rosa kultivirt. Es folgen noch eine Reihe bedeutender Meister: Morrealese, der Schüler Spagnoletto's, Jaques Courtois, der Schüler des Cerquozzi, dann die Nachfolger des Cortona: Romanelli, Cirro Ferri, Filippo Lauri und der grösste der Schnellmaler, Luca Giordano. Von Pater Pozzo und seinen dekorativen Gewölbmalereien war schon die Rede, auch er findet in allen Ländern zahllose Nachfolger, von denen Tiepolo in Italien und Deutschland am berühmtesten geworden ist. Sacchi gründete nach der Mitte des 17. Jahrhunderts die letzte römische Malerschule und sein bedeutendster Schüler war Maratta. Schliesslich gehen alle Schulen in ein gewisses allgemeines Niveau über, bis mit Battoni, um die Mitte des 18. Jahrhunderts, eine klassizirende Reaktion eintritt.

Der berninische Stil dringt auch in Frankreich ein und macht Bildhauerei und Malerei ganz von sich abhängig. Der Bildhauer François Augier geht in seiner späteren Zeit ganz zu dieser Richtung über und der berühmte Puget

übertreibt noch den Stil des Bernini in der Wiedergabe des leidenschaftlich Momentanen. — In der Malerei sind Moyse Valentin und Simon Vouet die echten Schüler Caravaggio's, wenn auch vielleicht etwas gemässigter und schlichter. — In der französischen Architektur gestaltet sich die Sache anders, wenn auch das borromineske Barock in den Kirchenbauten auftritt; wie zuerst an St. Paul — St. Louis in Paris, von dem Pater François Derrand erbaut; dann an Val de Grace, von Pierre Lemuet und François Mansart errichtet. Aber hauptsächlich im Palastbau macht sich eine selbständige, in einem gewissen Gegensatze zum italienischen Barocko stehende Richtung geltend. Als im Jahre 1665 Claude Perrault in der Konkurrenz um die Louvre-Façade über Bernini siegte, hatte dies nicht die Bedeutung einer persönlichen Hofkabale, sondern des allgemeinen Aufkommens einer eigenen französischen Richtung, eines Bruches mit der italienischen Kunstweise. Diese Veränderung des Stils ist wichtig genug, um später in einem eigenen Abschnitte behandelt zu werden.

Deutschland war in der Periode nach dem dreissigjährigen Kriege ganz unselbständig in Sachen der Kunst; im allgemeinen löste nur der italienische Einfluss den holländischen ab. Der borromineske Stil wurde vielen Orts direkt auf den Kirchenbau übertragen und soweit es überhaupt eine deutsche Malerei und Bildhauerei gab, so wurde dieselbe von der Nachahmung der Caravaggio und Bernini beherrscht. Jedoch wird am Ende des 17. Jahrhunderts auch in Deutschland der italienische Einfluss durch den französischen verdrängt und es bildet sich eine Richtung von einiger Selbstständigkeit aus, welche man ebenfalls als deutschen klassischen Barockstil bezeichnen kann. Dieselbe verlangt, ihrer Wichtigkeit entsprechend, eine gesonderte Betrachtung.

In den Niederlanden hatte Rubens verhältnissmässig früh den Stil des Borromini in die Ornamentik eingeführt; aber in einer eigenen, echt niederländischen, das überquellend Derbe wiedergebenden Weise. Aus dieser anfänglich vollen und breiten Stilfassung fiel man bald in Weichlichkeit und Verschwommenheit. Um diese Zeit erschienen in den Niederlanden und in Deutschland die Ornamente des fratzenhaften Stils «Auriculaire», deren Herrschaft allerdings nur kurze Zeit dauerte; sie gaben eine Uebertreibung des Cartouschenwesens ins Nebulistische. Doch werden seit dieser Zeit die Ornamentmeister Flamlands selten und die Schule erlischt fast ganz am Anfange des 18. Jahrhunderts, mit dem Eindringen der französischen Klassik. — Die Architektur der Niederlande zeigt in dieser Zeit ein sehr zerrissenes Bild; einmal dauert der Barockstil in der früheren Weise fort, als Vermischung barockem Details mit den althergebrachten Ziegel-Hausteinformen; oder er geht, wie am Rathause van Campen's in Amsterdam, auf die trockene eklektische Wiederaufnahme

des palladianischen Stils zurück. — In der Bildhauerei herrscht, wie überall in Europa, der Stil Bernini's und findet in Duquesnoy und seinem Schüler Quellinus talentvolle Vertreter. — Das Hauptgewicht liegt indess, wie in Italien, so auch in den Niederlanden, auf der Malerei. Neben Honthorst und Sustermans, den Nachfolgern des Caravaggio, hat Holland in Rembrandt wieder ein grosses originales Genie aufzuweisen, das den grössten Malern aller Zeiten an die Seite zu stellen ist. Rembrandt schafft sein eigenes Ideal von Farbe und Licht, er entdeckt eine neue malerische Welt. Rembrandt's Schüler bringen die holländische Genremalerei zu einer erstaunlichen Höhe. Brouwer und Craesbeke kultiviren die schon von Breughel begonnene Bauernmalerei; Terburg, Dow und Metz zu schildern die vornehmere Gesellschaft; Teniers, Ostade, Jan Steen geben die Bauernmalerei später wieder von einer neuen Seite; wie Franz van Mieris, Netscher u. a. das feinere gesellschaftliche Genre. Jacob Ruysdael und Everdingen sind in der Landschaftsmalerei wahre Dichter von unerschöpflicher Tiefe und Grossartigkeit, und Paul Potter erhebt die Thiermalerei zu einer vollberechtigten Kunstgattung.

England bleibt in seiner Baukunst dem von Inigo Jones eingeführten klassischen Eklektizismus treu und verhält sich ablehnend gegen das borromineske Barock. Die Bauten Christopher Wren's gehören der im letzten Viertel des 17. Jahrhunderts allgemein in den nördlichen europäischen Ländern eintretenden, klassizirenden Periode an; aber sie tragen der englischen Eigenheit entsprechend den Stempel einer gothischen Renaissance.

Dagegen findet der borromineske Stil in Spanien plötzlich eine sehr energische Nachfolge; Martinez und Crescentio sind bereits im ersten Viertel des 17. Jahrhunderts die Vorläufer dieser Richtung, und der jüngere Herrera baut die Kirche Nuestra Señora de Pilar zu Zaragoza, als erstes vollständiges Werk dieser Richtung. — José Churriguerra giebt einer späteren auf der Grundlage des borrominesken Stils erwachsenen Richtung des spanischen Barocks seinen Namen. Bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts bleibt dann die spanische Architektur gleichlaufend mit der italienischen, welche allerdings schon mit der französischen Klassik im engen Zusammenhange stand. Der in Italien berühmt gewordene Architekt Juvara baut noch im zweiten Viertel des Jahrhunderts in Spanien, ebenso sein Schüler Sacchetti und erst gegen die Mitte des Jahrhunderts erfährt Spanien den direkten französischen Einfluss. — In der Malerei beginnt erst in dieser Epoche Spaniens grosse Zeit. Der grosse Velasquez ist der erste Porträtmaler seiner Zeit; Zurbaran der gewaltige spanische Extasenmaler; und Murillo, der berühmteste der spanischen Meister, erfasst die Kirchenmalerei wie das volksthümliche Genre, mit gleich hoher Genialität. Gegen Ende des 17. Jahrhunderts erlischt die eigenthümliche Blüthe

der spanischen Malerei und die eindringenden Italiener, die Nachfolger Pozzo's, schaffen auch hier das allgemein europäische Niveau einer dekorativen Schnellmalerei.

Wie schon hervorgehoben, verlangen einzelne Phasen der nordeuropäischen Renaissancebewegung eine gesonderte Betrachtung; da sie sich durchaus nicht mehr der Zeitfolge der von Italien ausgehenden Stilveränderungen anschliessen; dies ist besonders für Frankreich der Fall, welches unter dem Einflusse Richelieu's eine gelehrte Richtung zur römischen Antike nahm.

Der vierte Abschnitt ist deshalb der französischen Klassik, gewöhnlich «Stil Louis XIV» genannt, gewidmet. Derselbe herrscht in der bildenden Kunst von 1615 bis 1715. — In der Litteratur war diese Richtung schon länger vorbereitet; sie beginnt mit der 1635 durch Richelieu erfolgten Stiftung der Académie française; oder ist noch einige Jahre früher von Corneille's Cid an, um 1630, zu datiren. In der Architektur führte François Mansart den neuen Stil am Bau des Schlosses de Maisons bei Paris ein. Perrault schlug, bei der Konkurrenz um die Façade des Louvre, das Projekt Bernini's aus dem Felde und baute sein berühmtes Perystil, im entschiedenen Gegensatze zu den älteren Bautheilen, als eine akademische Nachahmung der Antike. Schon vorher hatte Lebrun die Gallerie d'Apollon des Louvre in einer ähnlich antikisirenden Stilfeassung wieder aufgebaut, und gab zugleich in der dem älteren Barocko näher bleibenden Innen-Dekoration den vollendetsten Ausdruck des Stils dieser Epoche. Das grösste Bauwerk dieser Zeit ist das Schloss von Versailles; an diesem Gebäude vereinigen sich die drei grossen Meister der ersten Phase des Stils Louis XIV.: Jules Hardouin Mansart, der Architekt, der die Antike in kolossalen Formen wiedergiebt; Lebrun, der grosse Maler und alles ordnende Kunstintendant; und Le Pautre, der berühmte Dekorateur, der durch den Pomp seiner Ornamententfindungen die Räume des Schlosses zu einem Aufenthaltsort für Halbgötter stempelte. In dem Dom des Hôtels der Invaliden feierte Mansart einen neuen Triumph seiner glänzenden Kunstweise. Um auch theoretisch die neue Richtung zu unterstützen, gab Desgodetz auf Befehl des Ministers Colbert, die Aufnahmen der antiken Gebäude Roms heraus, und dieses Werk wurde nun das Lehrbuch für die um 1671 ebenfalls von Colbert gestifteten Bauakademie, welche ausdrücklich beauftragt wurde, in griechischer und römischer Kunst zu unterrichten. Eine Wendung zum Leichterem, im Stil Louis XIV., bezeichnet das zu Anfang des 18. Jahrhunderts aufkommende Ornament-Genre Berain. Die Formen werden zierlicher und weniger majestätisch und in der Betonung des Rahmenwerks zeigt sich eine Vorahnung des kommenden Roccoco. In der Architektur spricht sich diese leichtere Richtung in der von

Robert de Cotte erbauten Kolonnade von Grand Trianon aus. Der Dekorationsstil Berain's wird aber noch unter der Regentschaft fortgesetzt und geht erst in den dreissiger Jahren des 18. Jahrhunderts in das «Roccoco» über. — Die französische Bildhauerei dieser Zeit fügt sich, wie bereits hervorgehoben, nicht dem klassischen Impulse, sie folgt ganz entschieden dem Vorgange Bernini's. Es macht sich sogar eine gewisse Opposition gegen den befohlenen hofmässigen Stil bemerkbar. Die Bildhauer Puget und Theudon verliessen, im fruchtlosen Kampfe gegen den allgewaltigen Lebrun, ihr Vaterland und gingen nach Italien; auch Legros wohnte fast beständig in Rom. Girardon, Desjardins, Coysevox u. a. blieben zwar in Frankreich und gaben sich dazu her nach Zeichnungen Lebrun's zu arbeiten, aber ohne dadurch einen neuen Stil zu gewinnen. Nicolaus Custou ist als Bildhauer am meisten spezifisch französisch, mit ihm beginnt die Schule des 18. Jahrhunderts, in ihrer leichten Anmuth aber auch in ihrer ganz äusserlichen, nichtigen Wiedergabe der Theater-Attitüden. — Der grosse Maler Le Sueur ist noch ein echter Vertreter der Extasenmalerei, und hierin wieder einer der besten. Sein Hauptwerk, das Leben des heiligen Bruno, zeigt eine einfache innige Andacht, ohne die verhimmelnden Extravaganzen der gleichzeitigen Italiener. Lebrun selbst, der Universalkünstler, wird durch das Unliebsame seiner Stellung als Kunstdiktator an seinem malerischen Ruhm geschädigt. In Wirklichkeit hat er alle guten Eigenschaften eines grossen malerischen Dekorateurs und wenn er sich in pomphafte und theatralische Apotheosen verliert, so ist dies echt im Sinne der Zeit, im Geiste seines vergötterten Roi-soleil, der in seinen Werken eine sprechende Verkörperung findet. In ähnlicher Ueberschwenglichkeit musste der Holländer van der Meulen, in seinen Schlachtenbildern, die militärischen Triumphe des grossen Ludwig verherrlichen. Eine bestimmende Seite der damaligen Zeit, die gelehrte klassische Richtung Frankreichs, kommt am treffendsten in den Bildern des Nicolaus Poussin zum Ausdruck, der der Zeit nach noch zu den Vorläufern der Epoche Louis XIV. gehört. Seine Kompositionen sind streng architektonisch bis zur bemerkbaren Absichtlichkeit. Indess sind seine symbolischen Bilder der Jahreszeiten von ergreifender Wirkung; und überhaupt ist Poussin als der bewusste und definitive Schöpfer der landschaftlichen Gesetze zu betrachten. Sein Schüler Caspar Dughet, genannt *il Poussino*, lässt die Natur eine noch gewaltigere Sprache reden. Er lässt den Sturmwind und das Gewitter toben und seine Landschaften zeigen die Spuren der Menschenhand nur als bereits wieder von der Natur ausgelöscht. Claude Gelee, genannt *Lorrain*, bringt den durch die Poussin's angeschlagenen Ton zur höchsten Verklärung. Seine Landschaften üben einen unaussprechlichen Zauber; er vernimmt in der Natur die tröstende Stimme und spricht ihre Worte nach.

Ein tüchtiger Porträtmaler dieser Zeit ist Mignard; auch er ist durch seine graziöse Auffassung der Persönlichkeit speziell Franzose. Coypel, Delafosse, Jouvenet und Boullongne arbeiten gewissermassen unter der Diktatur Lebrun's und schmücken die Paläste und Kirchen, vor allem das Palais de Versailles, mit ihren zahlreichen Werken. In Hyacinthe Rigaud besitzt Frankreich den grössten Porträtmaler seiner Zeit. Antoine Watteau gehört, seinem anmuthigen und leichten Stil nach, bereits in die folgende Epoche. — Ein so prachtliebender Hof, wie der Louis XIV., musste das Kunstgewerbe zu einer bedeutenden Höhe der Entwicklung führen. Die ausgezeichneten Goldschmiede Delaunay, Germain und die beiden Ballin verfertigten für 10 Millionen Livres Goldarbeiten für den Hof. Die Emaillemer Petitot und Bordier brachten es durch ihre Porträts in Emaille zu grossem Ruf. Lebrun stand auch hier an der Spitze als Direktor des grossen Kunstinstituts, in welchem man Mosaiken, Teppiche, Möbel und Goldschmiedearbeiten verfertigte. Etwa 800 Arbeiter standen hier unter der Aufsicht geschickter Künstler. Die Medailenschneiderei und der Kupferstich nahmen gleicherweise einen hohen Aufschwung. Der Kunsttischler Philippon war der Lehrer des berühmten Lepautre; später schufen die Boulle's, Vater und Sohn, ihre vorzüglichen Möbel. Die Erfindungen derselben in der Ebenisterei wurden sofort gestochen und erlangten durch ihre weite Verbreitung einen europäischen Ruf. Die Porzelaine-tendre wird von Morin erfunden und liefert den Stoff zu den berühmten Prachtstücken der Manufaktur von Sèvres. Die Bronzegieesserei wird in zwei grossen Etablissements betrieben, in den Gobelins und im Arsenal, von dem berühmten Meister Keller aus Zürich. Die Marmor- und Stuckdekoration beschäftigte unzählige kunstgeübte Hände.

Der fünfte Abschnitt umfasst die deutsche Klassik, so benannt nach Analogie der französischen, von der sie hauptsächlich abgeleitet ist. Endlich frei von gothischen Reminiscenzen, mit der französisch klassischen, aber auch mit der italienisch borrominesken Schule im engen Zusammenhange, stellt diese Epoche der deutschen Kunst noch einmal eine schöne Blüthe vor Augen und entbehrt, ungeachtet der fremden Bezüge, keineswegs der nationalen Eigenheit des Ausdrucks. Jetzt zum ersten Male erheben sich die deutschen Bauwerke zur klassisch-ruhigen Monumentalität. Die verhältnissmässig originelle Form der deutschen Klassik dauert nur von 1690 bis höchstens 1740, um dann vor dem ganz Europa überfluthenden französischen Einflusse zu verschwinden. Die Litteratur wurde bereits ein Jahrzehnt früher ausnahmslos von Frankreich abhängig. Die norddeutschen Höfe bildeten vorzugsweise die Brennpunkte, von denen aus die vom Hofe Louis XIV. geborgte Bildung sich verbreitete

und es ist deshalb zum Verwundern, dass die deutsche Kunst am Anfang des 18. Jahrhunderts noch so viel an originellen Bildungen aufbringen konnte, als es thatsächlich der Fall war. Das Gesagte betrifft allerdings nur die Architektur, denn in der Bildhauerei und Malerei war Deutschland ganz von der Schule Bernini's, Pozzo's und Lebrun's abhängig. — Die drei grossen Meister, welche als die eigentlichen Schöpfer der deutschen Klassik auftraten, sind Schlüter in Berlin, Fischer von Erlach in Wien und Pöppelmann in Dresden. Den ersten Rang unter denselben nimmt jedenfalls Schlüter ein, in ihm wiederholt sich noch einmal das universelle Können der grossen Renaissancemeister, als Bildhauer und Architekt übertrifft er die gleichzeitigen Franzosen und in seinen glänzenden Dekorationen ist er mindestens den Meistern aus der Spätzeit Louis XIV. ebenbürtig. Sein phantasievoller und charakteristischer Architekturstil verbindet die oberitalienischen Palastmotive mit denen der französischen Klassik, in seinen Dekorationen erkennt man ein nachhaltiges Studium des Ornament-Genre's Berain; aber seine hohe künstlerische Begabung weiss diese fremden Elemente so zu handhaben, dass seine Schöpfungen durchaus den Stempel eigener Erfindung tragen. Fischer von Erlach ist abhängiger von der römischen Architekturschule und zeigt mitunter eine bedenkliche Vernachlässigung des Details; indess nehmen seine monumentalen Schöpfungen doch einen hohen Rang ein und geben ihrem Urheber das Anrecht, eine eigenartige Geltung als deutscher Meister zu beanspruchen. Pöppelmann will seinen berühmten Zwinger in Dresden römisch bauen, etwa in Nachahmung der Kaiserbäder, aber unversehens wird sein Werk zum ganz originellen Ausdrucke seiner Zeit. Man mag bei seiner Formgebung an die Leistungen des späteren Barocko in Italien denken, an das spanische Churrigueresco, oder an den Uebergangsstil zum Roccoco, der gleichzeitig in Frankreich hervortritt; aber man findet doch nirgends etwas zum direkten Vergleichen. — Schon aus den Unterschieden im Schaffen der genannten drei Meister ergibt sich, dass Deutschland in dieser Zeit weit entfernt ist ein einheitliches Stilbild zu bieten; aber es giebt ausserdem noch eine Reihe anderer weiter aus der Linie gehender Baubestrebungen; besonders im Kirchenbau die in Uebung bleibende direkte Uebertragung des reinen italienischen Barocks. — In der Skulptur herrscht durchweg der Bernini'sche Stil, wenn sich auch der einzige Schlüter durch wahre Natur und echtes Pathos weit über das allgemeine Niveau hervorhebt. In Dresden, München und Wien herrscht unbeschränkt die allgemein europäische Schule im Sinne Bernini's, ohne irgend eine erkennbare nationale Nüancirung, wie denn auch an jedem dieser Orte Italiener, Deutsche und Franzosen unterschiedslos nebeneinander arbeiten. Allegorien, fleischige Putten, räuberische Entführungen, zärtliche Heimsuchungen sind die zu hunderten wieder-

holten Vorwürfe der meist für die Dekoration fürstlicher Gärten arbeitenden Bildhauerkunst. Charakteristisch für diese auf der Grenze der Kunst stehenden Skulpturen sind die momentanen Attitüden, die unruhige Bewegung und der bachantische Muthwille. Trotz dieses sichtbaren Verfalls war man in der selbstgefälligen Meinung befangen, die Griechen weit hinter sich zu haben. Permoser in Dresden, Däbeler, Eagers, Baker, Glume, Henri Hulot und andere in Berlin, Frühwirth, Strudl, Rauchmüller, Mathielly, Mader in Wien, Ableitner, Greif und Feistenberger in München arbeiten in demselben Allerweltsstile mit mehr oder weniger künstlerischem Talent, oft nur mit handwerksmässiger Geschicklichkeit. — In der Malerei zeigt sich dieselbe Beseitigung des Nationalgeschmacks und talentlose Nachtreterei. So hatte Schlüter in seinen berliner Bauten das besondere Missgeschick, keine ihm annähernd gleichwerthigen Maler zu finden. Der Holländer Terwesten und seine Schüler waren talentlose Nachahmer der letzten römischen Malerschule; kaum etwas besser sind die Malereien des Coxcie. Sylvestre und Pellegrini in Dresden malten ihre Deckenbilder in der Manier Tiepolo's. In Wien wirkte Pozzo selbst und in seiner Art Rothmayer, Gran und Maulbertsch. — Das Kunstgewerbe und die Kleinkünste erfreuten sich noch einer hohen Blüthe und förderten manches Neue zu Tage. Böttger in Sachsen erfindet, für Europa zum ersten Male, die ächte Porzellanpaste und der Bildhauer Kändler beutet den neuen Stoff sofort künstlerisch aus. Dinglinger, ebenfalls in Dresden, Goldschmied und Juwelier, ist ein deutscher Cellini, wenigstens was die fleissige Ausführung und die Verbindung der Edelmetalle mit Emaillen anbelangt. In Berlin giebt es eine Fabrik von Hautelissetapeten, welche historische Darstellungen wiedergiebt. Die deutsche Erzgiesserei liefert schöne Werke und auch die Kunstschlosserei und Eisenschmiederei ist noch immer bemerkenswerth.

Die englische Klassik vertritt Christopher Wren mit seinen zahlreichen Bauten, hauptsächlich mit der Paulskirche in London; etwa von 1670—1723 als der einzige bedeutende Architekt seines Landes wirkend. In seinen kleineren Kirchenbauten, von denen er gegen hundert errichtet, zeigt sich Wren von einer originellen Seite in einer gothischen Renaissance; sonst folgt er in seinen Palastbauten der von Inigo Jones eingeführten Palladianischen Richtung. Gleichzeitig errichtet John Vanbrough gewaltige Palastbauten, von nüchterner Gesamtkomposition und barockem Detail, damit eine erste Phase des Zopfstils einleitend, welche bald auch anderwärts erscheint und eigentlich nur eine Verrohung der Renaissance darstellt; während erst der spätere Zopfstil mit der Prätension einer klassischen Wiedergeburt auftritt. An kleineren Bauten, welche unter den Regierungen der letzten Stuarts und besonders der

Königin Anna errichtet werden, zeigt sich nun erst in England die der nordischen Renaissance eigenthümliche Verbindung der gothischen Hauptformen mit dem Detail der Renaissance. Man hat diese verspätet auftretende Richtung den «Stil Queen Anna» genannt und feiert denselben heute wieder als nationale englische Renaissance. Es handelt sich in diesem Falle meist um schlichte Ziegelrohbauten, ohne besonderes Detail, aber in malerischer Gruppierung, mit steilen Dächern und Giebeln, hohen Schornsteinen und Dachhauben. — Die englische Malerei ist fast noch ganz in den Händen von Ausländern. Der einzige Engländer, Thornhill ist ein talentloser Nachfolger der Franzosen.

Im sechsten Abschnitte sind die Roccocostilarten in ihrer Entstehung und Umänderung, sowie in ihrer Ausbreitung über ganz Europa zu schildern. Diese neue Wendung des dekorativen Geschmacks nimmt wieder von Frankreich ihren Ursprung und beweist durch die ihr innewohnende Kraft, mit der sie ganz Europa zur Nachfolge zwingt, die immer noch fortdauernde Ueberlegenheit dieses Landes. Die Zeitdauer dieser Kunstform ist etwa von 1715—1750 zu bemessen. Man hat im Roccocostil nichts als den Ausdruck der frivolen Sitten der Zeit finden wollen, aber dies Urtheil ist übertrieben streng, denn ebenso sehr erscheint dieser Stil als ein Protest gegen das gestelzte, übertrieben pomphafte Allongeperrückenthum der vorhergegangenen Zeit und bedeutet mit seiner die natürlichen Blumen bevorzugenden Ornamentik und mit seinen aus der Jagd, dem Ackerbau, dem Gärtner- und Hirtenleben entnommenen Dekorationsmotiven eine Rückkehr zur Natur; allerdings zu der opernhaften, wohlfrisirten und pommadisirten Natur einer hofmässigen Schäfer-Idylle. In Absicht auf Kunstformen angesehen, ist das Roccoco eine Reaktion des Barockstils in zierlichster und leichtester Fassung gegen die Steifheit der vorangegangenen Klassik. Das Roccoco selbst zeigt wieder verschiedene Phasen der Entwicklung. In der ersten Phase, dem sogenannten «Style Regence», der aber die Regentschaft noch mindestens um ein Jahrzehnt überdauert, geht die Cartousche allmählich in das Muschelwerk über, die natürlichen Blumen kommen vermehrt zur Anwendung, am Plafond setzt sich an die Stelle der schweren Stuckgliederung die zierliche perspektivische Kuppeldarstellung, das Rahmenwerk wird durch Eckschnörkel unterbrochen, die Trophäen in den Feldern entnehmen ihre Motive aus Jagd, Fischfang und Gärtnerei; dabei bleibt der Ornamentstil noch im Genre Berain, ganz symmetrisch, aber leichter und magerer gebildet. Oppenort, Gillot und Watteau sind die Meister dieses Stils. Eine zweite Phase des Stils beginnt mit Germain Boffrand und wird als «Rocaille» oder Genre Louis XV. bezeichnet. Boffrand beginnt mit dieser

Veränderung im Hôtel Soubise und verdrängt das Genre Berain; aber auch jetzt bleibt das Ornament noch ganz symmetrisch und die Voute wird gegen die Decke in einer festen Linie abgeschlossen. Meissonier bildet diese Stilform weiter und ersetzt die grade Linie und die symmetrische Anordnung durch capriziöse Kurven und unsymmetrische, nur das Massengleichgewicht haltende Theile; indess behält sein Detail die geistreiche Leichtigkeit, welche die erste Phase des Roccoco auszeichnet. Eine dritte Wendung des Stils, ein Ueberwuchern einer ganz phantastischen, beinahe formlosen tropfsteinartigen Rocaille, stellen Babel, Mondon, Eisen, Cuvillé's der Aeltere vor, bis endlich Pillement in seinen Chinoiserien bereits den Uebergang zur nächsten Periode bildet. Die Aussenarchitektur der Roccocozeit bleibt zunächst ganz im Stile Louis XIV., nur mit mässigerem Relief und erst später wendet sich die Rocaille auch nach dieser Seite. — In derselben Zeit giebt Servandoni, in seiner Façade zur Kirche Saint Sulpice in Paris bereits ein bemerkenswerthes erstes Beispiel des klassizirenden Zopfstils. — Der Geist des Roccoco war übrigens in der Malerei früher lebendig, als in der Baukunst. Gillot, Maler und Kupferstecher, schlägt bereits zu Anfang des 18. Jahrh. in seinen ornamentalen Kompositionen den Ton Oppenort's an, wenn auch noch mit einem Anfluge des älteren Groteskenstils; und Gillot's Schüler, der Maler Watteau, bringt bald darauf in seinen Bildern eine leichte Grazie zum Ausdruck, welche den steifen Perrückenstil Louis XIV. ganz verdrängen sollte. Seine Bilder sind der eigenthümlichste, geistreichste Ausdruck der Epoche. Das künstliche Arkadien, die idyllische Schäferwelt, in die sich die damalige Ueberbildung hinein zu träumen liebte, tritt in seinen Kabinetsstücken mit vollkommener Wirklichkeit hervor; sein berühmtes Bild «die Rückkehr nach Cythere» spiegelt ganz den damaligen Traum des Glücks. Paterre und Lancret, seine Schüler, erreichen den Meister nicht. Der späteren Zeit des Stils entsprechen die Bilder Boucher's; er malt ebenfalls eine eigens für das 18. Jahrhundert erfundene idyllische Welt mit gewaschenen und gekämmten Schafen und bebänderten Hirten, in der Art einer Opernstaffage. Dagegen bleiben die Mitglieder der Malerfamilie Vanloo mehr italienisch und bedecken die Sopraporten und Plafonds der Bauten dieser Zeit mit ihren Kompositionen. Pesne gilt als ein guter Porträtist und Subleyras, ein Nachfolger des Paolo Veronese, kann als der begabteste französische Historienmaler dieser Zeit genannt werden. — Die französische Skulptur geht zu Anfang des 18. Jahrhunderts zu einer zahmen Eleganz über, die sich in selbstgefälliger, süßlicher Grazie nicht genug zu thun weiss. Frémin ist ein Hauptvertreter dieser Richtung; dann die Adam's, G. Coustou, Pigalle, Bouchardon. — Die Dekoration bildet den wesentlichen Inhalt der Architektur dieser Zeit und ist schon oben in kurzen Zügen geschildert; sie bietet ein glänzendes Bild; aber in den Kleinkünsten und dem Kunstgewerbe fing die

treibende Kraft der Renaissance bereits an zu erlahmen. Die Glasmalerei hatte im Wesentlichen schon im 17. Jahrhundert ihren Abschluss gefunden; jetzt wurde die Emaillemalerei in Limoges nur noch handwerksmässig ausgeübt und verschwand allmählich ganz vor der Porzellanmalerei; auch die Holzschneidekunst ging ihrem Ende entgegen. Der Bronzeguss wurde durch einen Sohn Keller's und den berühmteren Gor fortgesetzt und die Goldschmiedekunst fand in Germain noch einen tüchtigen Meister; leider sind des letzteren vortreffliche Werke fast sämmtlich eingeschmolzen. Die Fabrikation der Porzelaîne tendre, erst jetzt von St. Cloud nach Sèvres verlegt, bleibt ebenfalls auf der früher errungenen Höhe.

Die deutsche Kunstentwicklung dieser Zeit ist besonders reich an Wechsel. Der klassischen Periode Schlüter's in Berlin bereitete der harte Nützlichkeitsinn des Königs Friedrich Wilhelm I. ein jähes Ende. Der nun in der Architektur eintretende gänzliche Mangel an entschiedenem Detail, das Fehlen des feineren Künstlerischen an den Bauten dieser Zeit, bezeichnet die erste Phase des nüchternen Zopfstils, welche mit dem späteren Zopfstil, der aus einer beabsichtigten Rückkehr zur Einfachheit der Antike hervorgeht, noch nichts gemein hat. Der Baumeister Grael war der praktische Vertreter der vom Könige beliebten stillosen und billigen Baumanier. Die meisten Gebäude Grael's waren eine Art von Messbuden von Holz mit Gyps überzogen. Gerlach, der die kasernenartige Bebauung der Friedrichstadt in Berlin leitete, war nicht viel besser. Erst unter Friedrich dem Grossen kamen die Künste in Berlin von Neuem in Blüthe. Am Anfange seiner Regierung baute Knobelsdorff im Sinne des Palladio, musste aber bald zur Nachahmung des französischen Roccoco übergehen, dessen Einfluss auf alle Innendekoration unwiderstehlich war. Knobelsdorff hat sich dieser ihm innerlich vermuthlich nicht sympathischen Aufgabe in glänzender Weise entledigt; seine Roccocodekorationen im Schlosse von Charlottenburg, im Potsdamer Stadtschloss und im Schloss Sanssouci sind den französischen Vorbildern mindestens ebenbürtig, geben aber gleich die zweite Entwicklungsform des Stils, die Rocaille, wieder. — Pöppelmann in Dresden hatte dasselbe Schicksal erfahren, wie Schlüter in Berlin, er hatte keine Schule gemacht, seine eigenthümliche Richtung wurde unter August III. wieder vollständig durch die italienische verdrängt. Der Bau der Hofkirche von Chiaveri, das architektonische Hauptwerk dieser Zeit, zeigt wieder den Stil des Borromini mit seinen Wellenlinien und perspektivischen Täuschungen, bewirkt durch die mit Gruppen von Viertelpeilern verstärkten Pilaster. Dass deutsche Meister damals auch einen anderen Weg gehen konnten, beweist Bähr mit seiner Dresdener Frauenkirche. Man muss das Werk dem deutschen Zopfstil zuzählen, aber es ist neu in der Konstruktion und in der Ausführung von einer damals fast ganz abhanden

gekommenen Gedeihenheit. München war unter Kurfürst Max Emanuel ganz italienisch geworden, später wurde es ganz französisch. Der französische Architekt Cuvilliés und seine deutschen Nachahmer Effner und Gunezrainer machten München zu einem Hauptort des Roccoco für Süddeutschland. In Wien waren es gleicherweise meist Italiener, welche einen Mischstil zwischen italienischem Barock und Stil Louis XIV. fortsetzten, bis auch hier das Roccoco wenigstens in die Dekoration eindrang. Im westlichen Deutschland kam der Roccocostil in zahllosen direkt von Franzosen, oder auch von Deutschen ausgeführten Schlossbauten zu unbestrittener Geltung. Boffrand lieferte Pläne zum Schlosse Favorite zu Mainz und für die Residenz zu Würzburg. In Koblenz, Gotha, Kassel und anderen Orten waren ebenfalls Franzosen bei den Schlossbauten beschäftigt. Balthasar Neumann baute die Residenzen zu Würzburg und Bruchsal und noch ein Dutzend Schlösser und Kirchen. Neumann der Jüngere vollendete ebenfalls im Roccocostile die Klosterkirche Vierzehnheiligen bei Bamberg. — Eine spezifisch deutsche Maler- und Bildhauerschule giebt es in dieser Zeit nicht. Die Bildhauer folgen immer noch dem Stile Bernini's, wie die talentvollen Meister Mathielly und Donner, oder der französischen Schule des Pigalle, wie Kändler und Wiedemann in Dresden. Auch in Berlin arbeiten deutsche, italienische und französische Bildhauer unterschiedslos nebeneinander in einer gleichmässigen Manier, welche selbst die Spuren der individuellen Begabung kaum mehr erkennbar werden lässt. — Aehnliche kosmopolitische Verhältnisse herrschen in der Malerei. Fast jeder Künstler macht die grosse Tour durch Frankreich und Italien und kommt mit einem gewissen europäischen Schliff, der die Individualität verwischt, zurück; es giebt keine Meister mehr von hervorragendem Namen. — Bemerkenswerth ist es, dass das Kunstgewerbe in dieser verflachten und äusserlichen Renaissance noch immer einen goldenen Boden findet; ein Beweis dafür, wie sehr die Formgebung derselben geeignet war, sich den Bedürfnissen des modernen Lebens anzupassen. Die Holzarbeiten, ob es nun die Holzschnitzereien der Wände gilt, oder die mit Schildpatt und Bronze reich montirten Möbel, sind von einer hohen Vortrefflichkeit. Auch kostbare Gesteinsarten, Marmore und Halbedelsteine werden mit Geschick zu Tischen und Kaminen verarbeitet. Die Porzellanfabrikation erfindet sich Formen, welche keine spätere antike Reaktion jemals hat verdrängen können. Die Fabrikation von figurirten Hautelissetapeten dauert in Deutschland noch fort und wird durch eine echt dekorative Kunststickerei unterstützt. Auch die Kunststecher, die wirksamen Vertreter des Modegeschmacks, sind noch zahlreich vertreten und senden, besonders von Augsburg aus, ihre Arbeiten in die Welt.

In den Niederlanden, in England und Spanien, auch in Italien dringt das Genre Rocaille, mindestens als Dekorationsstil, in die Architektur und das Kunstgewerbe ein; es beherrscht eine Zeit lang thatsächlich ganz Europa.

Der siebente und letzte Abschnitt der Spätrenaissance umfasst den klassizirenden Zopfstil von 1740 bis zum Beginn der David'schen Schule, um 1787. Die neue Wendung zur klassischen Regelmässigkeit hat den Charakter einer allgemein europäischen Bewegung und es scheint schwer, einem der Länder, der Zeit nach, den Vorrang einzuräumen. Den Engländern gebührt unzweifelhaft das Verdienst, am frühesten die Aufmerksamkeit auf die Erforschung der altgriechischen Monumente in ihrer Totalität gerichtet zu haben. Allerdings kommen bereits 1676 der Franzose Spon und der Engländer Wheeler nach Athen, und schon zwei Jahre früher hatte der französische Maler Jaques Carrey, der Schüler von Lebrun, die Skulpturen des Parthenon gezeichnet; aber ein eingehendes Verständniss der griechischen Kunst wird durch diese Besuche noch nicht vermittelt, denn Spon erklärt beispielsweise die Giebel-Skulpturen des Parthenon für ein Werk aus der römischen Epoche. Erst die gründlichen Aufnahmen der atheniensischen Bauwerke durch die Engländer Stuart und Revett und die später in Kleinasien auf Veranlassung der Society of Dilettanti vorgenommenen Forschungen vermittelten eine genaue Kenntniss der griechischen Baudenkmale, welche aber zumeist erst der neuklassischen Periode nach dem Erlöschen der Renaissance zu statten kam. Die Vorliebe für das klassisch Einfache hatten die Engländer bereits durch die Wiederaufnahme und lang anhaltende Uebung des palladianischen Stils an den Tag gelegt, und deshalb ist es um so merkwürdiger, dass sich hier zuerst auch der durch die Neuklassik geforderte Gegensatz, die Wendung zur Romantik, bemerkbar macht. Schon 1740 nimmt Kent den gothischen Stil im neuromantischen Sinne wieder auf und veranlasst, durch die Verwendung desselben bei künstlichen Ruinen und Gartendekorationen, den Anfang des englischen romantischen Gartenstils, der erst später eine sehr weite Verbreitung finden sollte.

Weit wirksamer für die Bildung des Zopfstils als die wiederbeginnende Kenntniss der alt-hellenischen Antike, ist die 1748 beginnende Ausgrabung Pompeji's. — Die 30 Jahre früher erfolgende erste Entdeckung Herculaneum's blieb zunächst unbenutzt. — Die Künstler warfen sich begierig auf diese neue Welt von Formen, weil man in der Antike den geeigneten Ersatz für das Vorhandene und bereits Verbrauchte zu entdecken glaubte. Indess steckte man doch noch zu tief in den Traditionen der Renaissance, als dass dieses spielende Benutzen der klassischen Motive mehr hätte bewirken sollen, als eine neue

Nüancirung der Spätrenaissance. Für Deutschland kommt hauptsächlich die Thätigkeit Winckelmann's, des grossen Kunsttheoretikers, in Betracht; obgleich seine tiefergehende Bedeutung doch erst einer späteren Zeit angehört, denn seine Zeitgenossen schöpften aus seinen Anregungen nur den ödesten Zopf. — Mit dem Verlassen der hergebrachten Formen, am Ende der Renaissance, verloren die Künstler auch das technische Vermögen. Aber was sollte man mit den allgemein dichterischen Vorstellungen der griechischen Kunstnaivität und Stillhoheit anfangen, wenn man sich der künstlerischen Darstellungsmittel beraubte? Die Künstler, welche aus Angst barock zu werden, die Naturwahrheit vermieden, sanken zu blassen Skizzisten und Nebulisten herab.

Für Frankreich hat Graf Caylus eine ähnliche Bedeutung, wie Winckelmann für Deutschland, seine 1752 erscheinende Geschichte der Künste ist von grosser Bedeutung für die damaligen Kunstbestrebungen.

Der französische Zopfstil, der sogenannte «Style Louis XVI.», beginnt um 1750 und dauert bis 1787. In der Architektur wird derselbe durch Gabriel, Soufflot, Lecamus von Mezières und Gondouin vertreten. In der Kirche St. Gèneviève zu Paris gab Soufflot ein erstes Beispiel des wieder der Antike mit Entschiedenheit zugewendeten Geschmacks. Das Hauptwerk Gabriel's sind die schönen Kolonnaden an der jetzigen Place de la Concorde, als freie Nachahmung der Louvre-Kolonnaden Perrault's. Gondouin baut die neue chirurgische Schule im Geschmacke des Palladio und Lecamus errichtet die Halle au Blé zu Paris als Beispiel eines modernen, künstlerisch durchdachten Nützlichkeitsbaues. — Von grösstem Einflusse war die neue Richtung auf die Dekoration, ohne das Genre Rocaille ganz zu verdrängen. Cauvet ist der erste und hervorragendste Ornamentmeister des Stils Louis XVI. Seine Erfindungen sind graziös und leicht, er bringt den Akanthus nach antiken Mustern wieder zur Geltung, ebenso die grade Linie und die symmetrische Bildung des Ornaments. Der neue Stil verbindet sich auch mit dem Chinesischen und zwar ganz angemessen, da hier das Natürliche vorherrscht. Choffart ist der Hauptvertreter dieser chinesischen Mischgattung. Ausserdem sind als Ornamentiker Neufforge, Delafosse, Cuvilliés und Boucher bemerkenswerth. Petitot handhabt das Griechenthum mit einer freiwilligen oder unfreiwilligen Komik. Salembier und Prieur entwickeln noch einmal eine eigenartige Auffassung der Renaissance-Arabeske; bei dem Ersteren erscheint alles wie vom Winde gejagt in elliptischen Kurven schwingend, bei dem Zweiten findet sich ein origineller Akanthus in einer Variation des Römischen. — In der französischen Bildhauerei bezeichnet Houdon den Ausgang der Bernini'schen Schule. — In der Malerei schlägt Greuze einen bürgerlich-sentimentalen Ton an; es ist etwas von der Auffassung Diderot's in seinen Bildern. Fragonard

malt noch im Geschmacke des Boucher und Peyron bildet den Uebergang zur David'schen Schule.

Die deutsche Kunstbewegung dieser Zeit theilt sich, den staatlichen Verhältnissen entsprechend, in mehrere unabhängige Gruppen. Die Spätzeit Friedrich des Grossen von Preussen und die Zeit seines Nachfolgers kultivirt den Zopfstil und noch mehr einen alle möglichen Motive verarbeitenden Eklektizismus. Algarotti sandte den neuen italienischen Palladio und Zeichnungen des Palazzo Pitti nach Berlin; Lord Burlington schickte die Thermen des Palladio, die Zeichnungen des Palastes von Chiswick und den ägyptischen Saal zu York. Alles dies wurde gelegentlich an den Bauten Friedrich des Grossen benutzt, ebenso wie die Werke Fischer's von Erlach, selbst die Gothik fand gelegentlich eine koulissenartige Verwendung. In der Technik der Ausführung bleiben die Bauten aus der Spätzeit Friedrich des Grossen weit zurück hinter den vorzüglichen Ausführungen Knobelsdorff's. Die Bauten der beiden Boumann's in Berlin, die Hedwigskirche, die Ritterakademie, der Dom, der Palast des Prinzen Heinrich und andere sind mehr oder weniger nüchterne Zopfbauten. In Gontard fand der französische Zopfstil in Berlin einen fähigen Vertreter; seine Gensdarmen-Thürme und die Kolonnaden an der Königsbrücke sind phantasievoll erfunden und vorzüglich in der Silhouette; ebenso die Communs des Neuen Palais im Garten von Sanssouci bei Potsdam. Das Neue Palais selbst ist wieder mehr in der Art des Palladio gehalten. Die zahlreichen Wohnhausbauten in Potsdam geben ganz besondere Gelegenheit zu allen möglichen Stilexperimenten.

In Dresden blieb der italienische Barockstil noch länger wirksam, als in Italien selbst. Erst der Baumeister Krubsacius machte, als Hauptfeind und endlicher Besieger des Barocks, dieser Richtung ein Ende. Dury in Kassel suchte die Antike nachzuahmen, aber erst seinem Nachfolger Jussow gelang es, das Roccoco ganz zu vermeiden. In Mainz entsteht noch spät die Peterskirche im echten Roccocostil; dieselbe ist in technischer Beziehung sehr bemerkenswerth. In München bleibt der Roccocostil ebenfalls sehr lange in Geltung und nachdem der Zopfstil endlich auch hier eingezogen ist, werden die Bauten ganz interesselos. Aehnlich verhält es sich in Wien; die Erweiterungen des Schlosses Schönbrunn, der Pallavicini'sche Palast und andere Bauten können dem allgemeinen Bilde einer verfallenden Kunst keinen neuen Zug hinzufügen. — Die deutsche Bildhauerei dieser Zeit ist hauptsächlich dekorativ und liefert nur mitunter gute Porträts. Beispiele der letzteren Art bieten der Holländer Tassaert, der Franzose Adam und die Brüder Ränz in den Bildsäulen der Feldherrn auf dem Wilhelmsplatze in Berlin. Erst Schadow in Berlin zeigt im Porträtfach einen gesunden Naturalismus und giebt, in anspruchsloser Schlichtheit, den vollen Eindruck der Persönlichkeit wieder. Auch

in der Malerei besitzt Berlin in dieser Zeit ein originelles Talent in Chodowiecki, der hauptsächlich durch seine Radirungen einer der beachtenswerthen Sittenschilderer seiner Zeit geworden ist. Rode in Berlin ist der echte Dekorationsmaler der Zopfzeit; seine Bilder zeigen ein bedeutendes koloristisches Talent, wenn auch zugleich eine leichtsinnige Formgebung. Oeser, der Freund Winckelmann's, ist ein geistreicher Skizzist, der trotz seines auf das Erfassen der Antike gerichteten Strebens, doch im Zopf stecken bleibt. Der ältere Tischbein und andere sind Nachfolger der französischen Schule, wie Rode. Mengs und Angelika Kaufmann haben ihren eigentlichen Platz in der neuklassischen italienischen Schule.

Das italienische Kunstleben der Zopfzeit bietet ein Bild von eigenthümlichem Interesse. Die allgemeine Kunstliebe, die gelehrte Kunstkennerenschaft, ist hier weit grösser als im übrigen Europa, äussert sich aber vorzugsweise in dem eingehenden Studium der Vergangenheit. In Rom vereinigten die «Conversationen» eine Anzahl bedeutender Kunstgelehrter, wie Giacomelli, Passionei, Bianchi, Pacianti und andere zu zwanglosen Mittheilungen. Für diese gelehrten und selbstlosen Männer war die Kunstwissenschaft eine Art Privatvergnügen, sie schrieben lieber für Andere, als unter eigenem Namen. In Neapel gab es die herkulanensische Akademie und ihre Mitglieder Galliani, Mazzochi, Martorelli und Carcani gehörten zu den unterrichtetsten Männern. In Florenz beschloss eine Gesellschaft edler Florentiner, Gaburri, Bonarotti und Gori, die Herausgabe des *Museum Florentinum*. Gori und andere beschäftigten sich zum ersten Male mit den etruskischen Kunstschatzen und brachten dieselben durch Herausgabe des *Museum Etruscum* ans Licht. Italien war immer noch das gelobte Land der Kunst und bot einer besonderen Gattung von Männern, den Kunstabenteurern, ein geeignetes Wirkungsfeld. Diese traten als Vermittler zwischen Italien und dem Norden auf. Der Baron Philipp von Stosch spielte in dieser Weise eine bedeutende Rolle, ebenso der Franzose d'Hancarville, auch Winckelmann könnte man, im besten Sinne, zu diesen Männern zählen, wenn er auch dem Kunsthandel fremd blieb.

In der schaffenden zeitgenössischen Kunst blieb der Barockstil noch lange neben dem Zopf in Uebung. Marchionni baute in diesem Sinne noch 1763 den Chor des Laterans. Erst Piranesi und Algarotti führten das Neuklassische ein und Ersterer übte durch seine Stiche eine sehr grosse Wirkung. Fuga, Galilei, Vanvitelli, Simonetti, Piermarini, Temanza und andere waren die ersten Architekten dieser Zeit. Im Allgemeinen sind die architektonischen Schöpfungen charakterlos, trocken und langweilig, wie der grossartige Palast zu Caserta, das Hauptwerk Vanvitelli's und der Pal. Braschi in Rom von Morelli. Allerdings lässt die reiche italienische Tradition nichts ganz Schlechtes

zu Tage kommen und ausserdem bleibt die Technik der italienischen Bauten zu allen Zeiten vortrefflich. — Die Bernini'sche Bildhauerschule wirkt noch lange fort, erst mit Canova kommt die neue Richtung, in welcher sich das Studium der griechischen Antike mit den Reminiscenzen des Barockstils mischt, zur Geltung. Auch die kokette Grazie der letzten Franzosen der Roccocozeit ist bei Canova noch keineswegs beseitigt. — Die neue Richtung der Malerei findet in Battoni und dem Deutschen Mengs ihre vornehmsten Vertreter. Battoni ist ein Nachahmer des Raffael und ebenso Mengs; aber der neue Eklektizismus des Letzteren entspricht mehr dem Geiste der Zeit. Seine Bilder geben mindestens wieder die Vorahnung eines wahrhaft monumentalen Stils.

England betreffend, so ist noch einmal, zur Ergänzung des bereits oben Gesagten, auf die von dort ausgehenden, auf Erforschung der altgriechischen Denkmäler gerichteten Arbeiten zurückzukommen. — Wenn diese Bestrebungen nicht sofort auf das englische Kunstschaffen einwirken, so findet dies doch bald darauf statt und ganz Europa nimmt daran Theil. Im Jahre 1734 bildete sich in London der Verein der Dilettanti, eine Gesellschaft vornehmer Männer, die Italien bereist hatten, anfangs nur zu freundschaftlichem Verkehr zusammenkommend. In den Jahren 1764—1766 richtete der Verein sein Augenmerk auf die Erforschung der jonischen Alterthümer. Der Kunstgelehrte Dr. Richard Chandler, der Architekt Revett und der Maler Pars wurden auf Kosten der Gesellschaft nach Kleinasien geschickt, später nach Athen und Griechenland, und die Frucht dieser Reise war das Werk: *Travels in Greece and in Asia-Minor etc.* 1776, welche Arbeit, im Verein mit den von Stuart und Revett bereits 1762 publizirten Alterthümern von Athen, zum ersten Male die altgriechischen Kunstdenkmale dem Studium der Modernen zugänglich machten. — Die Gesellschaft der Dilettanti hat unterdess ihre Publikationen über griechische Alterthümer fortgesetzt und erst vor Kurzem ist ein neuer Band der *Jonian Antiquities*, mit den neuesten Hilfsmitteln photographischer Aufnahmen ausgestattet, erschienen. — In der damaligen Architektur bringen Campbell, Gibbs und noch mehr die Adam's den Klassizismus auch in England zum Durchbruch. Soane richtet in seinem Hauptwerk, der Bank von England, sein Bestreben auf eine Vereinigung antiker und orientalischer Architektur; während der als Ingenieur berühmtere Telford in seinen wenigen Kunstbauten dem neuklassischen System huldigt. — Endlich erhält England durch Reynolds und Romney eine eigenthümliche Malerschule; beide sind Eklektiker, welche die Vorzüge der grossen Italiener mit denen der Niederländer zu vereinigen streben. Ihre Nachfolger West, Bary, Opie, Stothardt und andere liefern ganz vortreffliche Bilder, zum Theil schon in der neuromantischen Richtung, welche erst später nach Frankreich und Deutschland übergang. Der Bildhauer

Flaxmann, auch als Umrisszeichner im Stile griechischer Vasenmalerei bekannt, ist ein Nachfolger der Winckelmann'schen Richtung und gehört bereits in die folgende Stilperiode, obgleich speziell die neuklassische Schule David's in England keinen Einfluss gewinnt. Weniger als Maler, sondern mehr als Radirer, ist Hogarth um die Mitte des Jahrhunderts bedeutend; er ist hauptsächlich satirischer Sittenschilderer und der wahre Vater der modernen Karrikaturenzeichnerei. — Eine Erscheinung von Bedeutung im englischen Kunstgewerbe ist die Wedgwood-Töpferei; sie schliesst sich in der Formgebung den neuklassischen Bestrebungen an.

In Spanien, in den Niederlanden, in den skandinavischen Ländern, überall macht sich nach der Mitte des 18. Jahrhunderts die Neigung zur Antike geltend, ohne dass es vorläufig gelingt, die Traditionen der französischen Spätrenaissance ganz zu beseitigen.

Das Auftreten der David'schen neuklassischen Schule in Frankreich, um 1787, macht Epoche und gilt als Abschluss der Renaissance, aber in dieser absoluten Ausdehnung ist der Schluss falsch. Heute sind wir uns bereits bewusst, dass die akademisch-kosmopolitische Kunst der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts nur eine zeitweise Unterbrechung der Renaissance bedeutet. Die Schule David's konnte ihr Versprechen, das Wiederaufleben der naiven Antike zu verwirklichen, keineswegs erfüllen. Etwa seit den sechziger Jahren unseres Jahrhunderts sehen wir in dieser Kunstrichtung nur die kalte allgemeine akademische Schablone, einen Traum von kosmopolitischer Kunst; ungefähr ebenso unwahr und resultatlos, wie die am Ende des vorigen Jahrhunderts proklamierte Völkerverbrüderung. Das Leben der Kunst wurzelt immer im Individuellen, also auch in den hierdurch bedingten nationalen Eigenthümlichkeiten und es lässt sich keine allgemeine Regel erfinden, welche allen Geistern den freien Spielraum der Erfindung bietet. Bemerkenswerth ist, dass die allgemein gefasste Neuklassik sofort ihren Gegensatz, eine ebenso allgemein gefasste Neuromantik, ins Leben rief. Während die Schule David's sich anschickte, von Paris aus Europa zu beherrschen, begeisterte sich das französische Volk an den mittelalterlichen Trümmern der zerstörten Abtei von St. Denis. — Seit der Mitte des 19. Jahrhunderts haben die akademisch allgemein aufgestellten Gegensätze des Klassischen und Romantischen ihren Werth verloren und haben wieder der Werthschätzung nationaler Kunstleistungen weichen müssen. Heute stehen wir wieder am Beginn einer neuen Renaissancefolge, deren Endziel noch nicht abzusehen ist, deren längere Dauer aber durch die Unerschütterlichkeit ihres Fundaments, das Bestehen der nationalen Besonderheiten, wahrscheinlich gemacht wird.