



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Barock und Rokoko

Schmarsow, August

Leipzig, 1897

2. Renaissance

[urn:nbn:de:hbz:466:1-84815](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-84815)

seine Selbstversetzung in weitere und weitere Bahnen entschweben lässt. An die Stelle des persönlichen Selbstgefühls und Raumgefühls tritt dann das Gefühl der Verwandtschaft mit dem All, und im Verzicht auf ständige Beharrung eröffnet sich das endlose Reich der schweifenden Bewegung, wir dehnen uns umfassend in die Breite und entteilen von da in alle Weite, bis an die Grenzen des Horizontes, wie nur der Blick unsrer Augen uns tragen will.

2. RENAISSANCE

Unläugbar werden schon am Erechtheion auf der Akropolis durch den berühmten Vorbau mit den Karyatiden, diese seitlich abzweigende Halle, Beziehungen zur Umgebung angeknüpft. Der Baukörper ist nicht mehr ganz unabhängig, sondern seiner Örtlichkeit verbunden, seinen Nachbarn näher gesellt. Zahlreiche verwandte Beispiele bietet der italienische Villenbau der Renaissance, schon in der Loggia, die sich nach Aussen öffnet, oder in Flügeln, die sich hinausstrecken, mit Terrassen und Pergola am Garten hin, oder im leicht aneinander gelehnten Komplex von mehreren Bauteilen verschiedener Grundform und verschiedenen Wertes. Die Gruppe lagert sich unregelmässig in die Breite, verbindet sich mit Cypressenreihen oder Pinienhain zu einem Ganzen, das nur als Bild erfasst werden kann. So entsteht schon von Aussen ein malerischer Eindruck; aber das braucht nicht notwendig im ästhetischen Wollen des Erbauers gelegen zu haben.

Indess ist hier zweifellos auch günstiger Boden für die malerische Tendenz von Innen her. Das menschliche Subjekt vermag grade in diesem Gebiet der Baukunst und in dieser Zeit ihrer Entwicklung seine eignen Neigungen ungestört zur Geltung zu bringen, und so kommt es, wie im Norden in den Formen der Spätgotik, so im Süden besonders in denen der Frührenaissance unläugbar zu einem Übergewicht des Malerischen in der Architektur, dort freilich auch im Stadthause, im Schloss, — ich erinnere als ein bekanntes Beispiel an das Haus des Jacques Coeur oder das Hôtel de Cluny —, hier in erster Linie auf dem Lande, in der Villa.

Der Verzicht auf die plastische Geschlossenheit des Stadtpalastes, die Toskana z. B. aus dem Mittelalter ererbt, ist nicht ländliche Nachlässigkeit nur, sondern der Wunsch, auch drinnen der natürlichen Umgebung freiern Eintritt zu gewähren zu inniger Gemeinschaft, mit Luft und Frische auch all die Beziehungen aufzunehmen, die Wirtschaft und Jahreszeit nicht allein im Kreise der Familie und der Dienerschaft, sondern der Jagdgenossen, des Landvolks und all des weitverzweigten Zusammenhangs mit dem angestammten Grund und Boden in sich begreifen. Durch jedes Fenster schaut ein Ausschnitt aus der nähern und fernern Aussenwelt herein, ohne durch aufdringliche Nachbarschaft oder eindringliche Neugier lästig zu fallen. Überall die Aufforderung, die Enge des Selbstgefühls zur umfassenden Allgemeinheit zu erweitern, den eigenen Spielraum nicht abzuschliessen vom Ausblick in das Ganze, in dessen

Machtsphäre auch wir gehören. Im Innenbau wie im Aussenbau ergeben sich Bilder, die weder Plastik noch Architektur für sich allein zu bieten gewohnt sind. Aber es bleibt wol unläugbar, dass dies Bedürfnis nach Naturnähe damals noch im Norden stärker entwickelt war als hier; dass in der Umgebung eines Hubert v. Eyck die Sehnsucht der Gemüter nach Vertiefung ins All der Schöpfung und damit der Sinn für das Geheimnis des Malerischen eher zu suchen ist, als in der Heimat individuellsten Selbstgefühls, geschlossener Persönlichkeit und statuarischer Kunst.

Dennoch bemerken wir auf italienischem Boden auch sonst dem nordischen Sinn verwandte Erscheinungen, ja früher scheint es, als der toskanische Villenbau, der uns erhalten blieb, entstand. Besonders jenes oberitalienische Mittelgebiet zwischen Toskana und dem Fuss der Alpen, die Lombardei mit ihren luftigen, farbigen Backsteinbauten bis Verona hin, ist reich an Eindrücken solcher Art; Venedig vollends, mit seiner Berührung abendländischen und morgenländischen Wesens, taucht wie eine Märchenwelt malerischer Reize aus dem schimmernden Spiegel der Adria. In der Tat strömen in diesen Gegenden kulturgeschichtliche Einflüsse zusammen, die, begünstigt durch geographische Verhältnisse, in hohem Grade die aesthetische Macht des Augenscheines zur Geltung bringen mochten, wie droben im Norden in den flandrischen Häfen und Handelsplätzen zwischen germanischen und romanischen Völkern. Ein Blick auf die Darstellung städtischer und ländlicher Pro-

spekte der Wandgemälde der Altichiero und Avanzi, dieser ausserordentlich wichtigen Malerschule Veronas am Ausgang des vierzehnten Jahrhunderts, belehrt nicht allein über den ausgeprägten Geschmack der Meister selbst am bildlichen Erfassen aller möglichen Raumgebilde, sondern auch über den malerischen Charakter dieser Architektur, die sicher nur zum Teil phantastische Weiterdichtung vorhandener Beispiele bietet. Überall offene Hallen mit ihren gewundenen Säulchen und gezackten Bogen, überall Treppen und Durchgänge zu mannichfaltiger Vermittlung, Gebäudekomplexe, deren einzelne Körper unter lauter verschiedenen Gesichtspunkten gesehen werden, und sich grade so zur lebendigsten Gruppe zusammenschieben. Ein Blick auf die Scaligergräber oder die alten Kirchen, auf das zinnenbekrönte Kastell an der Etsch, auf die Gassen und Höfe, bezeugt das Vorhandensein einer Kunstrichtung, die im Innern lombardischer Kathedralen wie am Äußern venezianischer Paläste die Gesetze rhythmischer Gliederung, ja einen komplizierten Strophenbau durchführt, den nach Verfolg aller Teile nur das ruhig schauende Auge zusammenfassen kann, um das Zuströmen zahlreicher Lebensregung in einem Bilde nachzufühlen.

Die nämliche Kunstrichtung, germanischer Verwandtschaft, die sich schon durch eurhythmische Fenster, durch Gruppierung grösserer und kleinerer Öffnungen, ja symmetrische Komposition der Fassaden um eine Dominante, von Florenz mit seiner einfachen Reihung unterscheidet, begegnet uns

oben in Siena, wo sie noch im Quattrocento gepflegt wird.

Aber Brunelleschis Freude an mannichfaltig gegliederten Flächen, seine Durchblicke durch Säulenhallen im Innern der Kirche, wie sie besonders reich Sto. Spirito durchführt, die sämtlichen, dem Menschenmafs so nahe bleibenden Werke seiner Gesinnungsgenossen, — verraten sie nicht auf Schritt und Tritt, wie diesen Vertretern einer neuen Zeit, dieser ersten Generation der modernen Welt in Toskana das Malerische nicht minder am Herzen liegt?

Mit dem Übergang zur Hochrenaissance dringt diese Macht, der die ferne Zukunft gehören sollte, fühlbar auch an den Palast der Städte, der besonders in Florenz sich lange widersetzt. Es lockert sich der strenge Zusammenhalt des monumentalen Baukörpers. Das Ideal des Tempels gar verwandelt sich von Aussen wie von Innen.

Die Aufnahme eines Gartens als integrierenden Bestandteiles in den Schlossbau von Urbino, während er zu Rom am Palazzo Venezia, nach orientalischer Art von Mauern eingeschlossen, noch ein Anhängsel für sich gebildet; die Loggia zwischen den Warttürmen an den Gemächern des Fürsten, gegen sein Land hinaus zu schauen, die mannichfaltige Überleitung vollends gegen den ansteigenden Hügel, wo ein Tempelchen als Abschluss der luftigsten Spielplätze und Terrassenanlage errichtet werden sollte; — die Entwürfe eines Giuliano da Sangallo, der für die Rovere in Savona gebaut, zur Vereinigung des Giardino Medici bei S. Marco

mit einem umfassenden Wohnbau nach solchem Vorbild; die offene Wandelbahn am obersten Stock des Palazzo Guadagni bei Sto. Spirito in Florenz; die Einverleibung des Belvedere Innocenz' VIII. in den Palast des Vatikans unter Julius II., d. h. die Ansprüche zweier Päpste, die von der Riviera stammen: — all das sind Symptome dieser malerischen Tendenz. In Genua selbst verbindet sich Stadtpalast und Villa suburbana noch inniger in den hochgelegenen Strassen, und malerische Gedanken liegen den Säulenhallen droben auf dem Altan, wie drunten im Hof, und dem perspektivischen Durchblick gegen die seitlich verschobene Treppe, wie vom Hauptportal in das Innere zu Grunde.

Bramante vor Allen, der gefeierte Meister der Hochrenaissance, verdankt seiner Herkunft von der Malerei und deren Perspektive jedenfalls das offene Auge für diese Reize der Architektur. Notgedrungen noch liefert er an S. Satiro in Mailand eine Scheinerweiterung der versagten Chorpartie und eines Umganges daneben, in Projektion tektonischer Körper und ihrer Zwischenräume auf die Fläche, also schon ein Kunststück, bei dem die raffiniertesten Mittel des Reliefplastikers und des Malers sich in die Hände arbeiten zu Gunsten des Augenscheines. Langgestreckte Klosterhöfe wirken mit ihren Säulenhallen ringsum zu einem Einblick in eine Bühnenöffnung zusammen, wie der Vorbau der Kirche von Abbiategrasso oder die Exedra im Giardino della pigna des Vatikans. Selbst das erste ächt römische Meister-

stück, der Tempietto bei S. Pietro in montorio, war ja nicht so isoliert gedacht, wie er dasteht in seinem Hofe — *contradictio in adjecto* —, sondern von Hallen ringsum und wirksamen Perspektiven umgeben, deren Grundplan uns Serlio aufbewahrt, also im Zusammenwirken mit ausgemacht malerischen Potenzen, die den Beifall der Zeitgenossen erst recht begreiflich machen. Ja, sogar sein Entwurf für S. Peter, von dem uns Geymüllers Bemühen endlich eine greifbare Vorstellung gegeben, — gieng er nicht ebenfalls auf eine mannichfaltige Gesamtheit malerischer Durchblicke aus, die den Centralbau aussen wie innen mit reichem Leben umziehen und die letzte Einheit schliesslich im höchsten Licht des Kuppelraumes finden sollten? Säulenhallen aussen, zwischen den Armen des griechischen Kreuzes, sollten den Baukörper mit seiner räumlichen Umgebung vermitteln, wie droben der Säulenkranz um den fensterdurchbrochenen, allseits geöffneten Lichtgaden, den Tambour der Kuppel, die über diesem luftigen Aufbau nur zu schweben schien. Drinnen ebenso in den Doppelhallen der Kreuzarme, in den freien Halbkreisen von Säulenreihen vor den Konchen, überall Vermittelungen und Vorbereitungen gegen den Mittelraum, der selbst als viergliedrige Gruppe unter der centralen Einheit der Kuppel sich ausbreiten sollte, — also die Schönheit dieses Innenraumes nicht allein das Ergebnis der strengen Architektur, der einfach klaren, einheitlichen Raumbildung an sich, sondern vielmehr umspinnen von dem Zauber malerischer Reize, das Ergebnis einer vierteiligen Harmonie, ja

Schmarsow, Barock und Rokoko.

mit täuschender Aufhebung der konstruktiven Wahrheit durch den Augenschein einer „schwebenden“ Kuppel.¹⁾

Kein Zweifel, dass auch Bramantes Schüler und Rafaels Nachfolger, Antonio da Sangallo, noch ebenso denkt; seine Entwürfe zur Fassade von S. Peter bezeugen die nämliche malerische Tendenz der Hochrenaissance bis an das Ende. In überraschender Breite dehnt sich nach seiner Absicht der Frontbau mit offenen Säulenhallen unten und Glockentürmen an den Ecken, so dass über einem niedrigen Mittelgiebel erst die zurückliegende Kuppel als Dominante der auf- und absteigenden Gruppe hervortritt. Bei solcher Disposition der Bauteile kann also nur ein bildmäßiges Zusammenwirken für einen Standpunkt erwartet werden, eben für die Vorderansicht der Fassade, und zu Gunsten dieser malerischen Auffassung wird der monumentale Zusammenhalt des Baukörpers preisgegeben. Es ist die nämliche Behandlung der Kirchenfront, der wir auch in Michelangelos Entwürfen für S. Lorenzo in seiner Heimat Florenz begegnen, wenn hier (1516) auch zwei niedrigere Risalite zu den Seiten mit Segmentgiebel das höhere Hauptstück mit Dreieckgiebel in die Mitte nehmen. Im zweiten Entwurf (1517—1519) handelt es sich nicht nur um eine vorgelegte Wandverkleidung, sondern um eine hallenartige Vorlage, in der

1) Vgl. auch Wölfflins Charakteristik (Renaissance und Barock), dessen Auffassung Sangallos ich im folgenden allerdings widersprechen muss.

unten also die Raumöffnung vorherrscht, während oben reicher Schmuck von stehenden und sitzenden Statuen (zwölf in Marmor, sechs in Bronze), nebst zahlreichen Bronzereliefs den Gesamteindruck vollenden musste, der, nach Michelangelos eigenem Versprechen, als „der Spiegel der Baukunst und Skulptur von ganz Italien“ erscheinen sollte. Wir können jedoch nicht verhehlen: je mehr die Wucht der Gestaltenbildung den Wettkampf mit den plastischen Einzelgliedern der Architektur selbst aufnahm, desto mehr musste das Ganze — der malerischen Auffassung anheimfallen, die allein das Nebeneinander der Körper im Raum zu einem Gesamteindruck vereinigen konnte!

Nehmen wir zu diesen entscheidenden Kirchenbauten noch die einflussreichen Beispiele von Villen, die Farnesina für Agostino Chigi mit ihrer Querhalle zwischen den Flügeln, die Entwürfe Rafaels zur Villa Madama für den Kardinal Giulio de' Medici mit ihrer lockeren Gruppierung selbständigerer Glieder, so kann das Vorhandensein einer starken malerischen Intention in den Bauwerken der Hochrenaissance gerade in den Tagen Leos X. nicht mehr bezweifelt werden. In ihr liegt sogar der Schlüssel zum Verständnis ihres Wesens, den man bis dahin anderswo gesucht.

Diese Richtung hängt mit dem innersten Charakter des ganzen Kunstgeistes der Renaissance zusammen. Sie will als „menschliche Kunst sich nur einreihen in den Zusammenhang der Naturgebilde und damit in jene allgemeine Harmonie der Dinge“,

die bei ihrem prophetischen Theoretiker Leonbattista Alberti wiederholt einen begeisterten Ausdruck findet. „Das Geheimnis liegt eben darin, dass die Kunst arbeitet wie die Natur, in dem Einzelnen stets das Bild des Ganzen wiederholt“, erklärt auch Wölfflin.¹⁾ Und wenn wir darin einig sind, dass die Schönheit in der Architektur Bramantes und Allers, die in seinem Geiste schaffen, in der Harmonie eines vielgliedrigen Ganzen beruhe, so bedarf es nur der weiteren Frage, wie weit schon die simultane, oder wie weit dagegen erst die successive Auffassung des Mannichfaltigen imstande sei, eben diese „Harmonie“ zu erfassen (also auch ihre Melodie zu verfolgen?). Dann wird es klar, eine wie bedeutende Rolle dem Nebeneinander der Formen links und rechts von einer Mitte zufällt, also der Breite unseres Sehfeldes. Je mehr Einzelglieder sich nach den Gesetzen der Symmetrie und Proportionalität unter einer solchen Mittelaxe zusammen gruppieren, desto weiter muss der Abstand des Beschauers werden, der sie als Einheit umspannen will, desto entschiedener stellt sich die Projektion des Körperlichen und Räumlichen in die Fläche des Fernbildes ein, d. h. der malerische Standpunkt des genießenden wie vorher des schaffenden Subjekts.

Die Baukunst braucht deshalb noch nicht ihr eigentümliches Wesen zu verlassen, da ihr überall in ihrer Raumentfaltung die successive Auffassung an der Hand der Ortsbewegung zu Hülfe kommt;

1) A. a. O. S. 54 u. 57.

aber sie geht hier unläugbar Wirkungen nach, die der Schwesterkunst Malerei vor allen vertraut sind, ja sie lebt sich im Verfolg der höchsten Schönheit als Harmonie wie von selbst in die eigenste Anschauung des Malerischen ein. Damit erst blicken wir in die Tiefe der Renaissancekunst und zugleich in die historischen Bedingungen ihres Wesens.

Der Name „Renaissance“ bezeichnet in der Kunstgeschichte eine Periode, deren historische Bedingungen durchaus einseitig verkannt werden, wenn man sie nur in der Nachahmung der Antike sucht. Davor hat schon Jakob Burckhardt gewarnt, obwohl er selbst seiner eignen Bildung gemäß im Wesentlichen bei dieser Anschauung beharrt. Daneben weist er nur auf die eigene Schöpferkraft der Künstlergeneration; das ist sehr wichtig, in den Händen Anderer zum umwälzenden Gesichtspunkt geworden. Aber auch damit sind die Voraussetzungen nicht erschöpft, wie man leicht gewahr wird, sowie man weiter fragt: wo liegen nun die Wurzeln dieser Kraft? Ist sie ausschließlich angebornes Kunstgenie, oder ist auch sie in einem merklichen Grade der Eltern Erbteil? — Das heisst, die Renaissance ist für den Historiker eine ganz bestimmte Periode, die das Mittelalter in erster Linie voraussetzt, auf das sie folgt, aus dem sie herauswächst, so sehr sie sich dazu im Gegensatz fühlen mag. Wir brauchen zu ihrer Erklärung diesen Faktor ebenso notwendig wie das wieder entdeckte Altertum, zu dem man zurück-

kehren möchte; ja, wir brauchen dies Erbe der leiblichen Väter vielleicht notwendiger als das Ideal, dem die neue Generation nachstrebt, die Antike, die man wieder zu erobern wähnt. Alle Kunsttradition, alle Schulung im Handwerk ist gotisch, ohne Frage, und es wäre Sache der vorurteilsfreien Forschung festzustellen, wie viel trotz alles antikischen Eifers die Anschauungen und Empfindungen der Künstler noch mittelalterlich bleiben, gleich den Darstellungskreisen, die Volk und Kirche von ihnen neu belebt zu sehen verlangen.

In dem unvermittelten, oder doch ungenügend ausgeglichenen Nebeneinanderbestehen der mittelalterlichen Vererbung und der antiken Erwerbung liegt der Charakter der Kunst beschlossen, die wir „Frührenaissance“ nennen, wenn erst die originelle Schöpferkraft als Antrieb wenigstens begriffen wird. Wichtiger noch erscheint die Erkenntnis, dass der entwickelte Stil, den wir „Hochrenaissance“ heissen, seinem innersten Wesen nach nicht sowol auf einer glücklichen Nachahmung der Antike beruht, sondern vielmehr auf einer glücklichen Vereinigung des mittelalterlichen und des antiken Kunstideals, und zwar im Sinne eines Neuen, das kulturgeschichtlich nur als die Wiedergeburt des ganzen Menschen zu harmonischer Entwicklung aller Anlagen, zu glücklichstem Zusammenwirken seiner physischen und psychischen Kräfte bezeichnet werden darf.

Deshalb ist in den Augen des Kunsthistorikers jedenfalls alle andere Verwendung des Wortes „Renaissance“ nach der etymologischen Bedeutung in

den romanischen Sprachen ein Unfug, und Verbindungen wie „karolingische Renaissance“, „romanische Renaissance“, ja schon Burckhardts „Protorenaissance“ sind ebensoviel Begriffsverwirrungen. Könnte man doch in ebenso wolfeiler Geistreichelei mit dem Ausdruck „romanische Renaissance“ den Kirchenbaustil Brunelleschis bezeichnen und hielte sich damit noch frei von dem historischen Anachronismus oder dem philologischen Pleonasmus, denen alle Übertragungen dieses Terminus ins volle Mittelalter anheimfallen. Uns ist die Renaissance in historischem Sinne nur Eine bestimmte Periode, die das Mittelalter ablöst und, es wird sich später zeigen wie weit, bis an die Neuzeit reicht; in ästhetischem Sinne verstehen wir darunter einen Stil, der sich wieder in drei Entwicklungsphasen: Früh-, Hoch- und Spätrenaissance gliedert, und zu dem Barock wie Rokoko jedenfalls auch in bestimmter Beziehung stehen müssen.

Die geschichtliche Mission eines grossen Meisters der Hochrenaissance wie Bramante z. B. wird, nach den maßgebenden Forschungen Geymüllers nur begriffen, wenn man sich klar macht, was sein Aufenthalt in der Lombardei, nach der Herkunft von Urbino aus dem Wirkungskreis des Luciano Lauranna und des Leonbattista Alberti, für seine Kunst bedeutete. Dem mittelalterlichen Kirchenbau in Oberitalien, besonders den reichen romanischen Basiliken mit Emporen, Zwerggalerien, Vierungskuppeln, der luftigen Leichtigkeit

und dem farbigen Reichtum der Backsteinarchitektur aus gotischer Zeit, der vielgliedrigen Gruppierung der Einzelformen im Innern, wie der Baukörper im Äussern, von Haupt- und Nebenapsiden, Dreikonchen-Anlagen, zu Turmtrabanten und Nebenkuppeln, das Alles ist in seine umfassende Baukunst verarbeitet, und es reicht durchaus nicht hin, auf das eine Beispiel, das Geymüller mit dem Ausdruck „rhythmische Travée“ bezeichnet, allein Rücksicht zu nehmen. Es ist die Gesamtheit der mittelalterlichen Architektur, in die er sich mit voller Sachkenntnis bis zur Vollendungsfrage des gotischen Doms von Mailand vertieft hat, und die Aufnahme aller kongenialen Elemente aus diesem Erbe, die er in Rom dann, mitten im erneuten Studium der Antike, verwertet. Welcher antike Bau oder welche Verbindung vorhandener Beispiele aus dem Altertum genügte wol, die harmonische Schönheit seiner Idee für S. Peter zu erklären? — ganz abgesehen von den beweiskräftigen Bindegliedern zwischen Oberitalien und Rom, wie Cancellaria und Vatikan, die das Studium des Mittelalters in demselben Umfang dartun. Die Verbindung mittelalterlich toskanischer Rustika als Sockel und römisch-antiker Säulen als Hauptordnung am eigenen Hause ist ebenso charakteristisch für dies Verhältnis, wie malerisch empfunden als Erscheinung.

Mit dieser Erkenntnis modifiziert sich auch etwas die Charakteristik der „Hochrenaissance“. Schon Geymüllers Ausdruck „rhythmisch“ für die Gliederung eines Gewölbejoches im Innern oder einer entsprechenden Abteilung der Fassade, d. h. für den

komplizierten strophenähnlichen Aufbau einer zusammengehörigen Gruppe von Einzelgliedern, die in regelmässiger Reihe wiederkehrt oder doch an korrespondierender Stelle ihr Gegenbild findet, mit der Verschränkung der Reimpaare und dem Wechsel der Schnelligkeit in der Gliederfolge — all diese nur in successiver Auffassung geniefsbaren Eigenschaften einer solchen „Travée“, die aus einfacher Arkadenöffnung unten, mehrgliedriger Emporenarkade darüber und Lichtgadenfeld mit Fenster oben, ja noch der Gewölbkappe bis zum Schlussstein hinauf bestehen müsste, — sie fordern die Aufnahme der „Bewegung“ als ein wesentliches Charakteristikum und gestatten nicht mehr, die Renaissance ausschliesslich als „Kunst des schönen ruhigen Seins“ zu bezeichnen, wie noch Wölfflin es versucht. In solchem Bau Bramantes ist Alles Leben und Bewegung, aber in heiterer Harmonie oder melodischem Verlauf. Eben dadurch bietet er jene befreiende Schönheit, die wir als allgemeines Wohlgefühl und gleichmässige Steigerung unserer Lebenslust empfinden. An seiner vollkommenen Schöpfung findet man allerdings „nichts, was gedrückt oder gehemmt, unruhig und aufgeregte wäre; jede Form ist frei und ganz und leicht zur Erscheinung gekommen; der Bogen wölbt sich im reinsten Rund“, — hier weit und klar, dort in eiligerem fröhlichem Schwunge. Alles atmet Befriedigung, als flösse den Menschen darin, wie ihren Göttern droben, das Leben in seliger Heiterkeit „ewig klar und spiegelrein“ dahin. Wenn auch in munterem Wellen-

gekräusel, ja in schäumender Bewegung ohn' Ermatten und Erlahmen die angeregten Vorstellungen in uns sich fortpflanzen, werden sie doch auch nirgends gewaltsam und tobend, im Schwall mit sich fortreissend, ausser Rand und Band geraten. Aussenwelt und Innenwelt haben sich, wie Altertum und Mittelalter in der vollendeten Renaissance, zu glücklichstem Einklang zusammengefunden.

Aber dieser Einklang, zu dem die Wiedergeburt des ganzen Menschen in jenen Tagen der höchsten Blüte gedeiht, ist nur von kurzer Dauer. Seit dem Tode Rafaels keine reine Lösung mehr! Sei es die grausame Hand des Schicksals, die rächende der Nemesis, die Angst schon vor dem Neid der Götter oder die Ahnung des Widerspruchs der Welt zu dem idealen Dasein der Olympischen in Rom. Es genügt schon sich zu erinnern: „nichts ist schwerer zu ertragen, als eine Reihe von guten Tagen“. — Ein einziger Anstoss, ein leichtes Zucken genügt, das Gleichmafs der Schwingungswellen zu verschieben, den Zusammenklang zu stören und zu drangvollem Zuwiderwogen, wo nicht schrillum Missklang zu steigern.

3. EIN MALERISCHER STIL?

So stehen wir, wenigstens um einige Winke bereichert, der Frage gegenüber: was wird aus der Renaissance?

„Man hat sich gewöhnt, den Stil, in den die Renaissance sich auflöst oder — wie man sich öfter