

ROBERT
WEST



ITALIENISCHE
RENAISSANCE



P

0. A
A
IATOS

ROBERT WEST
ENTWICKLUNGSGESCHICHTE
DES STILS

M U E N C H E N

H Y P E R I O N V E R L A G

ROBERT WEST
ITALIENISCHE RENAISSANCE
1500—1600

113
5

M U E N C H E N

H Y P E R I O N V E R L A G

Gedruckt im Frühjahr 1922 bei
Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig
Copyright 1922 by Hyperionverlag, G. m. b. H., München

ITALIENISCHE RENAISSANCE
1500—1600



Abb. 1. Rom, Palast der Cancelleria.

DIE MONUMENTALISIERUNG DES WERKS IM SINN DER SEMITISCHEN REAKTION

1510—1520

Die Kunst des Cinquecento knüpfte an die klassische Antike vor der Periode ihrer Zersetzung durch den Semitismus an. Dadurch gelang es ihr, alle orientalisch-jüdischen Elemente zugleich mit den germanischen, von sich abzustreifen und eine reine Latinität herauszustellen. Der religiös semitische Inhalt des Kunstschaffens wurde zu einem allgemein Menschlichen umgedeutet. Die jüdisch-christlichen Religionsvorstellungen verlieren den Charakter des jüdischen Mythos und treten als rein ursprüngliche Menschheitsbilder in Erscheinung. An die Stelle der semitischen Religiosität tritt die antik-heidnische im Gewand des modernen Welt- und Menschheitsgefühls. Die Periode der Hochrenaissance in Italien war keineswegs eine irreligiöse, sie war nur nicht mehr jüdisch-religiös, sondern religiös im Sinne des antik-heidnischen Mythos. Noch einmal geriet das jüdische Religionsempfinden in Konflikt mit dem heidnischen. Der Latinismus machte noch einmal den Versuch, sich von der Gewalt Jahves zu befreien. Die

Anrufung der heidnischen Götter, die damals zu einer literarischen Modesache wurde, war nur ein äußerliches Symptom dieses tief bohrenden inneren Vorgangs. In Michelangelo erhob sich die Prophetie des Alten Bundes gegen diese lateinische Religiosität. Durch ihn gewann die Gestaltung des jüdischen Mythos neues überwältigendes Leben, eine Wahrheit des Seins und eine Glut der Bewegung, welche alle Klarheit und Ruhe der lateinischen Form, alle Vermenschlichung und konkrete Bildhaftigkeit der lateinischen Religiosität zunichte macht.

Die Stilisierungsepoche der modernen Kunst im Sinne der klassisch-antiken Formenschönheit, Linienreinheit und Proportionsrichtigkeit war beendet. Die Weiterentwicklung der Kunst zur Monumentalität setzte mit voller Wucht ein, als Michelangelo mit den Arbeiten für das Juliusgrabmal begann. Ungefähr gleichzeitig mit dem Moses arbeitete er an den beiden gefesselten Sklaven des Louvre. Hier kam es zutage, was schon in der Pietà und im David latent gelegen hatte: Die seelische Innervation der Gestalt wird vollkommen ausgedrückt durch den materiellen Funktionsgehalt des Körpers. Schon in dem viel früher entstandenen Mattheus liegt dieses körperliche Ringen um seelischen Ausdruck,

aber vielleicht beweist der unfertige Zustand, daß der Künstler sich bewußt war, sein ganzes Wollen nicht auswirken zu können. Das äußere Hindernis zur Vollendung scheint die Bestellung des Juliusgrabmals und die Ausmalung der Sixtinischen Kapelle gewesen zu sein. Zwischen den für das Juliusgrabmal geschaffenen Gestalten und dem Mattheus liegt die Arbeit Michelangelos in der Sixtina.

Die Ausmalung dieser Kapelle bedeutet nicht nur den entscheidenden Wendepunkt in Michelangelos künstlerischer Entwicklung, sie bedeutet auch den entscheidenden Wendepunkt in der Architektur der Renaissance. Ihre Wandlung zum Barock war in der Stunde entschieden, in welcher im Kopf Michelangelos der Entwurf zur Decke der Sixtina entstand.

Während Michelangelo in der Sixtinischen Kapelle arbeitete, lebte Bramante noch und Raffael malte gleichzeitig in den Stanzen. Die Disputa und die Schule von Athen (Abb. 5) waren fertig — letzte Werke der rein lateinischen Klassik wie Bramantes Bauten. Von jetzt ab begann Michelangelos Genie wie ein starkes Ferment der semitisch-germanischen Rasse zu wirken. In vollkommen klarer Durchbildung der Raumkuben baut sich Raffaels Schule

von Athen in reliefmäßiger Schichtung auf. Jede Distanz ist meßbar, jeder Körper seinem vollen Gewicht und Raumwert nachempfunden. In der Disputa ist Form an Form in klarer Folgerichtigkeit auf der Fläche entwickelt. Die Fläche dominiert, eine Schichtung in die Tiefe findet so wenig statt, wie in der Schule von Athen. Beide Fresken sind durchaus linear empfunden, trotz völliger Beherrschung der kubischen und räumlichen Formen. Jede Bewegung ist gehemmt; ihr Funktionsgehalt wird auf das Mindestmaß des Notwendigen beschränkt und dieser Funktionsgehalt ist ein rein materieller, die seelische Innervation kommt nur in den Köpfen zum Ausdruck und auch hier nur beherrscht durch das Gebot der formalen Ruhe.

Da betrat Michelangelo den Vatikan. Er sah die Decke, die er auszumalen hatte, als eine Einheit. Sie war ihm nicht, was für Raffael die Stanzen waren, eine Mauerfläche, auf die er Geschöpfe seiner Phantasie malen konnte, sie war ihm vor allem ein Baukörper, den er gestalten mußte. Hier und nur hier konnte Michelangelo bauen, wie er zu bauen gewillt war, mit Blöcken und Menschenleibern. Michelangelo, dem jeder Block ein lebendes Wesen enthielt, hat keine Grenzen zwischen Architektur

und Plastik gezogen. Eben darum verzichtete er im Alter gänzlich auf jede Art von Bauornamentik. Der Funktionsgehalt eines Baugliedes drückte sich ihm stets durch den gleichen Funktionsgehalt des Menschenkörpers aus und andererseits sah er im Menschenkörper stets die tektonische Struktur in ihrer funktionellen Bedeutung innerhalb der kubischen Form. So gestaltete er die Decke der Sixtina zunächst in ein Gerüst tragender und getragener Glieder um. Die psychische Innervation dieser Architektur wird durch die Einfügung menschlicher Figuren bezeugt. Nicht nur die eigentlich tragenden Gestalten sind hierunter zu verstehen, sondern vor allem auch jene Propheten und Sibyllen, deren geistige Versunkenheit als die gebundene Seelenfunktion der Architektur erscheint, wie das funktionslose Übermaß ihrer Muskulatur der latenten Kraft des Baues entspricht.

Hier haben wir die michelangeleske Einfühlung in das Wesen der Architektur im Vergleich zu der griechischen. Der dorische Tempel und die menschliche Figur wurden vom Griechen in gleicher Weise als ein Gliedergerüst angesehen. Dann aber verdichtet sich dem Griechen dieser Gedanke wieder zu der Vorstellung des Menschen als

eines Baugliedes — die Gleichsetzung mit der Säule erfolgt in der Gestaltung der Karyatide. Aber wie sich dem Griechen die Funktion des Tragens und Getragenwerdens in folgerichtiger Selbstverständlichkeit vollzog und die psychische Innervation des Baues auf das Mindestmaß einer klaren Umgrenzung der materiellen Funktion beschränkt wurde, so gab er auch seinen Karyatiden nur die Erscheinung eines mühelosen Stützens. Das selbsttätige Wirken der Figur blieb gebunden durch die freiwillige Unterordnung. Das Tragen der Karyatiden des Parthenon ist ohne Zwang und ohne Kampf.

Michelangelo war in seiner Auffassung der psychischen Innervation des Baues verwandt den Gotikern, welche in der figuralen Bauplastik gleichfalls ein Heraustreten psychischer Kräfte des Baues sahen. Auch der Formencharakter der gotischen figuralen Bauplastik war entstanden aus dem Blockzwang, dem Ringen der Seele gegen die Materie, dem Herauswollen psychischer Kräfte aus der Gebundenheit des pondus iners. Diese Befreiung gelang den Gotikern wie den Griechen durch das Medium des freiwilligen Gehorsams. Gestalten wie die Heiligen des Kölner Doms sind aus der Umdeutung der materiellen Bindung in eine religiöse entstanden. Die Periode dieser

religiösen Unterwerfung unter die Kirche war vorbei und mit ihr die Epoche der künstlerischen Unterordnung unter die Notwendigkeit.

Michelangelo sieht überall nur Kampf und Unterliegen. Das Motiv des Ringens und Gefesseltwerdens durchzieht alle seine Schöpfungen von dem ersten Relief aus dem Mediceergarten bis zur endlichen Auflösung in dem erschütternden Torso der letzten Grablegung. Seinen Höhepunkt erreicht es von 1510 bis 1530, vielleicht weil dem Meister bei dieser ersten Beschäftigung mit der Architektur in den Deckenfresken der Sixtina zum erstenmal das Problem von Kraft und Last klar wurde, von Wollen und Widerstand, Seele und Materie.

Neben der klassischen Harmonie der Bramante-Architektur gestaltete Michelangelo das gebändigte Toben seiner ganz als Bewegung verstandenen Architektur. Gefesselte, tragende und um Befreiung ringende Kraft, das war ihm das Wesen der Architektur. Erst die Barockperiode brachte das Ausreifen und die endgültige künstlerische Formulierung dieses Gedankens, mit dessen Stilisierung Michelangelo an der Decke der sixtinischen Kapelle begann. In den eigentlichen als Bilder eingefügten Darstellungen aus der Schöpfungsgeschichte,

wie vor allem in der Erschaffung Adams (Abb. 6) und des Lichtes setzt Michelangelo die transzendente schöpferische Tat in ihrer Mühelosigkeit und Vollkommenheit neben die Unzulänglichkeit und Anstrengung des erdgebundenen Wirkens. Dort ist alles Freiheit, reiner Wille, seelische Auswirkung — hier alles Hemmung, Zwang, materielle Funktion, die Fesselung von Titanen neben der Ausgießung des Heiligen Geistes. In der Erschaffung des Adam hat er eben jenes Moment des ewigen Werdens aus der Gottheit durch den Willensakt des Menschen ergriffen, welches das besondere Charakteristikum der jüdischen Mystik bildet. Unter der Erschaffung Adams könnten die Worte des Sohar stehen: „Wenn die untere Welt im Verlangen nach der oberen auflodert, steigt diese zu ihr herab und beide Welten vereinigen und durchdringen einander alsdann im Menschen.“

Das Sichaufbäumen der Form bei Michelangelo, das gewaltsame Ringen mit der Materie, die heftig ausladende Bewegung aller Linien sind richtig als der Anfang des Barock in Italien erkannt worden. Wie dieser Barock aber nichts anderes ist als der Sieg des germanisch-semitischen Geistes, so sind auch seine ersten Anfänge in dieser Zeit nichts anderes als die Reak-



Abb. 7. Michelangelo, Der gefesselte Sklave. Paris, Louvre.

tion des germanisch-semitischen Elementes gegen den Latinismus. Raffaels Kunst bedeutet Ruhe, Sieg und Klarheit. Die Kunst Michelangelos ist Kampf, Bewegung und Dunkel. In diese Begriffe läßt sich der ganze Unterschied der klassischen lateinisch-griechischen Religiosität und der orientalisches-jüdischen spannen.

Erst das siebzehnte Jahrhundert griff Michelangelos Formgedanken wie seine seelischen Vorstellungen auf. Das rein technische seiner Gestaltungsweise aber fing schon jetzt an, eine entscheidende Wirkung auszuüben. Michelangelo hatte an der Decke der Sixtina die durch die klassische Hochrenaissance gelöste Einheit der Kunst abermals in einer machtvollen Neuschöpfung zusammengeballt. Architektur, Skulptur und Malerei waren wieder eins, wirkten mit- und durcheinander zur Gestaltung des Raumes. Neben solchen Raumvorstellungen mußte die Cancelleria leer und die Formgebung Bramantes spärlich erscheinen. Die nach einer Skizze Bramantes entstandene Architektur der Schule von Athen mit ihren in Nischen stehenden Statuen und ihrer klaren Gliederung darf als Ausdruck des Formengeschmacks in Rom gelten, und wie der römischen Klassik zumute gewesen sein muß beim Anblick der Sixtina, zeigt

vielleicht am besten Giulio Romanos Gigantensturz im Palazzo del Tè, welcher tatsächlich auch ein Symptom der seit Michelangelo beginnenden barocken Formzertrümmerung ist.

Der nächste und unmittelbarste Einfluß der sixtinischen Fresken findet sich in Raffaels späteren Stanzenbildern, in der Vertreibung Heliadors und dem Brand des Borgo. Die Architekturformen sind kahl und herb geworden, sie haben nicht mehr die dekorative Saftigkeit der Schule von Athen. Der Steinblock in seiner unbeweglichen Schwere tritt in harten Kontrast zu der wilden Bewegung, in welche die Menschen geraten sind. Die flache Reliefschichtung wird durchbrochen, der Hintergrund mit dem Vordergrund durch das Hinein- oder Hinausstreben der Figuren verklammert. Die Bewegungen sind weit ausladend, ihre sehr starke materielle Funktion wird in der Vertreibung Heliadors durch die Situation bedingt, sie entspricht hier noch der seelischen Erregung. In dem Brand des Borgo ist die Malerei in statuarische Plastik übergegangen. Die Bildkomposition lockert sich zugunsten der einzelnen Körper. Die seelische Innervation wird fast rein durch die Ausdruckslinien der Körperbewegung bestritten. Raffael erscheint hier fast ausschließlich

mit der rundplastischen Erscheinung der Körper beschäftigt und mit dem Ausdruck des Funktionellen. Auch hier wirkt nicht nur Michelangelo, sondern vielleicht eben so stark die Antike, aber diese Antike war erst durch Michelangelos offenbarende Tat der Gleichsetzung des menschlichen Körpers mit dem Raumkubus und den gebundenen Kräften des Bauwerks zum Bewußtsein der Renaissance-Künstler gelangt. Es ist von höchster Bedeutung, hier im Brand des Borgo die ethische Fragestellung Michelangelos in eine rein technische und formelle umgewandelt zu sehen. Der weitere Ablauf der Renaissance-Plastik erklärt sich aus ihr. Für die Malerei war das große Ergebnis dieser Jahre die Zunahme an Plastizität und architektonischer Monumentalität. Die lateinische Stilisierung der Malerei war in eine neue Phase eingetreten. Als Fra Bartolommeo kurz vor seinem Tode im Jahre 1516 die Beweinung Christi malte, schuf er damit das letzte Werk der rein klassischen Malerei. Die Pietà Fra Bartolommeos nimmt in der Entwicklungsgeschichte des Stils etwa die gleiche Stellung ein wie Peruginos Vision des heiligen Bernhard. In beiden Fällen handelt es sich um das völlige Ausreifen einer Stilphase in dem Moment, in welchem die neue

Phase sich bereits aus ihr zu entwickeln begann.

Michelangelo war niemals bloß Architekt, bloß Bildhauer, bloß Maler. Er wühlte sich selbst und seine Formgedanken in jede Materie ein, gleichgültig, ob es einen Bau, eine plastische Figur, ein Gemälde galt. Eben dadurch war er zum Inaugurator einer neuen Bauperiode berufen, die mit allen Mitteln arbeitend zu einer Raumkunst ohnegleichen führen mußte, deren endliche Formulierung als der dekorative Ausdruck ethischer Formprobleme erscheint.

Was Michelangelo bei der Arbeit in der Sixtina gelernt, verwertete er zuerst bei den Entwürfen für das Juliusdenkmal. Dieser nie ausgeführte Entwurf beschäftigte ihn jahrelang und verhalf ihm zu immer neuer Klarheit der architektonischen Konzeption, die er erst im Alter verwerten konnte. Deutlich war ihm schon jetzt dies eine: Architektur bestand aus dem dumpfen Gewicht der Materie und der lebendig wirkenden Kraft, welche in ihrem Willen zur Tat durch die Materie gehemmt wird. Architektur ist demnach der Streit der lebendigen Kraft mit der toten Masse. Die Durchdringung der Masse mit Kraft äußert sich in der Funktion, darum ist die Funktion zugleich der Ausdruck der seelischen Innervation. Der

nicht aktiv wirkende Teil der Architektur wird zum reinen Gewicht, zur Hemmung, zur Fessel. Die gegen sie ringenden Kräfte nehmen Menschengestalt an (Abb. 7). So wird ihm Architektur und Plastik zu einer Einheit von Werkform und Menschengestalt, bar jeder dekorativen Zutat.

In dem Sklaven des Louvre ist die ringende und gehemmte Kraft der antiken Formengebung unterworfen, wie in dem David die rohe Gewalt die Stilisierung des antiken Kanon erfahren hatte. Der sogenannte sterbende Sklave ist eine zum höchsten Adel der Bewegung und der Formenschönheit geführte Stilisierung der seelisch und materiell bedingten Körperfunktion. Stärker als hier beeinflußt das ethische Problem die formale Gestaltung im Moses. Er ist ein Bruder jener zur Architektur gewordenen Propheten und Sibyllen der Sixtina. In ihm verdichtet sich der flammende Aufbruch der unterdrückten jüdischen Religiosität zu einer Gestalt, welche die ganze Tragik des Judentums, die mystische Innerlichkeit des alttestamentlichen Jahveglaubens und das Heldentum eines Barkecheba in seinem letzten Verzweiflungskampf gegen Rom verkörpert. Ohne die Vorstufe des David wäre diese Gestalt nicht denkbar. Dort hatte der Bildhauer der Pietà die brutale Kraft

des Germanismus zu typisieren unternommen, hier vertieft er das Problem um ein Gewaltiges, indem er die Typisierung des religiösen Heroismus versucht. Die Kraft und die Größe sind hier Ausdruck des religiösen Fanatismus. Die psychische Innervation bedingt den materiellen Funktionsgehalt der Muskeln und Glieder. Der Moses ist durchaus architektonisch konstruiert. Wäre das Grabmal nach dem von Michelangelo vorgesehenen Plan zustande gekommen, so wäre diese Gestalt als die typische geistige Innervation der Architektur mit der Werkform zusammengetreten. In ihrer jetzigen Aufstellung sprengt sie den Rahmen des Aufbaues, dessen Anlage eine derartige Wucht der latenten Kraft nicht mehr verträgt. Die Materie hatte sich verflüchtigt und die Kraft allein blieb übrig — ohne den Stoff in den und gegen den sie allein wirksam werden konnte. Der Moses Michelangelos ist ein Werk monumentaler Bauplastik, dessen ganzer Wert nur im Zusammenhang der Architektur, zu der er gehört hatte, verstanden werden konnte. In gleicher Weise, wie der sterbende Sklave des Louvre als anthropomorphe Säule zu verstehen ist, ist auch der Moses als Verkörperung einer ganz bestimmten tektonisch-funktionellen Aufgabe anzusehen.

In ihm lebt die gesammelte Kraft, welche die Basis des ganzen Baues bildet. Ganz ähnlich waren die sitzenden Figuren der Propheten und Sibyllen in der Sixtina gedacht. Breit lagernde, schwer wuchtende Kraft, die jeden Augenblick bereit ist, sich nach oben in aktiver Energie zu entladen. Der psychische Moment ist der der äußersten Spannung vor der Tat, während im gefesselten Sklaven er das Ringen gegen die Hemmung ist, das Anstreben gegen den Druck, im sterbenden Sklaven der Moment unmittelbar vor dem gänzlichen Erlöschen der Kraft nach dem Übermaß der Anstrengung. Hier ist es charakteristisch, wie Michelangelo, der sich im David noch als herber Realist gezeigt, bereits nicht mehr mit der materiellen Möglichkeit der Bewegung und der Situation rechnet. Daß kein Mensch in dieser Stellung sterben kann, ist klar, aber es kam Michelangelo nur darauf an, den Ausdrucksgehalt eines Erlöschens der Lebenskraft unter dem Druck einer zur äußersten Anstrengung zwingenden Last zu geben. So ist der sterbende Sklave ein erstes Beispiel michelangelesker Ausdruckskunst, die psychische Innervation entspricht hier ganz der architektonischen Funktion, die Figur hat mit Realismus und Wahrscheinlichkeit nichts mehr zu tun.

Die Tracht des Moses ist römischen Barbarenstatuen entlehnt und hierin liegt ein gewisser Hinweis, wo Michelangelo vielleicht die erste Anregung zu dieser architektonischen Expressionskunst erhalten hat. Die spätrömische Architektur war seit Trajan nicht nur reich mit figuraler Plastik versehen, sondern ihre Wirkung beruhte zum Teil auf diesen Statuen. Dem Blick des Genius mochte sich in den Resten spätrömischer Barbarenfiguren der Zusammenhang mit der Architektur, der Charakter des architektonisch-funktionellen, an welchem die psychische Innervation gebunden war, offenbaren. Diese architektonische Gebundenheit der Plastik entspricht dann wieder dem zur Typisierung einer überstarken Vorstellung drängenden Temperament Michelangelos.

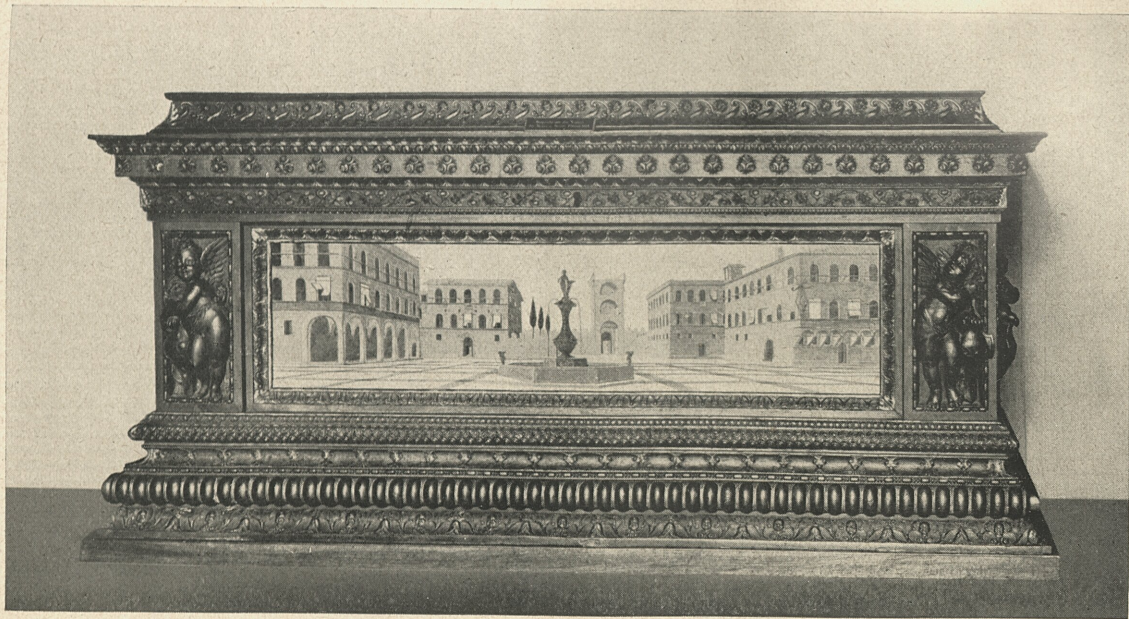


Abb. 8. Strozzi-Truhe von 1513. Berlin, Kunstgewerbemuseum.

stücken wie bei dem Prunkgerät zur Anwendung, Gemmen und Kameen kamen hinzu, um die Arbeit des Juweliers der hohen Kunst anzugliedern. Die Ausbildung des Steinschnitts zu einem besonderen Zweig des italienischen Kunstgewerbes wird, wie die Kunst des Medailleurs, auf Vittore Pisano zurückgeführt, so daß auch hier wieder das Ineinanderlaufen der künstlerischen und handwerklichen Tätigkeit in einer Künstlerhand bezeugt ist. Alle Zweige des Kunstgewerbes erscheinen stets wie versprengte Splitter des monumentalen Kunstgeschehens (Abb. 15). Das einigende Band aller Kunstgattungen und Kunstzweige ist die künstlerische Beseeltheit aller Produktion von Raffaels Loggien bis hinab zu den geflochtenen Körben, in welchen die Venezianerin des Jahres 1500 ihre Näharbeit aufbewahrte.

DAS ENDE DER LATEINISCHEN KLASSIK MIT RAFFAEL

1510—1520

Als Bramante im Jahre 1514 im Sterben lag, empfahl er dem Papste als seinen Nachfolger in der Bauleitung der Peterskirche seinen Schüler Raffael. Dieser schien am besten befähigt, die Tradition des Latinismus fortzusetzen. Leo X. verlieh Raffael zugleich mit der Bauleitung von St. Peter das Amt des Konservators der Altertümer. Die römischen Ausgrabungen, welche gerade jetzt mit dem größten Eifer betrieben wurden, standen unter seiner Leitung. Der Boden Roms gab seinen Kindern die Vorbilder, deren sie bedurften. Rom hatte Michelangelo die Laokoongruppe gegeben, den Torso des Belvedere und die Ariadne. Rom gab seinem Raffael die Malereien der Titusthermen und breitete vor ihm die ganze spätrömische Dekorationskunst der Gärten des Sallust auf dem Quirinal und dem Palatin aus. Unermüdlich wanderte Raffael unter den Ruinen umher, zeichnend, messend, lernend. Sein Freund Fulvius, der „Antiquarius Sabinus“, war ihm stets zur Seite bei seinen römischen Wanderungen, die Bauten der Alten erklärend. Mario Fabio Calvi aus Ravenna übersetzte bei ihm

Materie leicht. Das Werk blieb unvollendet. Michelangelo nahm das letzte Geheimnis seiner Offenbarung mit ins Grab.

Die Wege, welche die Kunst jetzt einschlug, gingen nicht von dem Ziel aus, zu welchem der große Tote gelangt war, um dessen in Sta. Croce zu Florenz aufgebahrten Leichnam um die Mitternacht ein weinendes Volk sich drängte. Die Trauer an der Bahre Michelangelos war die Totenklage Italiens um das goldene Zeitalter seiner Renaissance.

DIE SYNTHESE DER KLASSISCHEN UND DER ROMANTISCHEN RICHTUNG

1570—1600

Die letzten dreißig Jahre der italienischen Renaissance enthalten die Synthese des klassischen Latinismus und der völkischen Romantik. Ein neuer Stil bereitet sich in ihnen vor, der italienische Barock. Die großen Meister dieser Zeit sind alle Männer, die noch im ersten Viertel des sechzehnten Jahrhunderts geboren, die volle Einwirkung Michelangelos erfahren hatten, und die zugleich fern von dem Zentrum Rom ihre Kunst in unmittelbarer Berührung mit der völkischen oder provinziellen Sonderart ihres Landes entwickeln mußten. Sie alle mit alleiniger Ausnahme des Giovanni Bologna starben vor dem Jahre 1600. Ihre Epoche bildete einen zweiten Kulminationspunkt der Renaissance, wie die Periode Bramantes und Raffaels der erste war. In der ersten Periode gelangte der klassische Latinismus, die eigentliche lateinische Renaissance, zum Sieg, in dieser zweiten liegt der klassisch formulierte romantische Modernismus, die eigentliche italienische Renaissance. Je nach Schulung und Begabung nähern sich die

TEA