



## **Die Spät-Renaissance**

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

**Ebe, Gustav**

**Berlin, 1886**

b) Skulptur. Michelangelo und sein künstlerisches Prinzip der Kontraste.  
-Seine Nebenbuhler und Schüler, Bandinelli, Montorsoli, Montelupo, Gugl.  
della Porta, Cellini, Ammanati, Danti, Campagna, ...

---

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

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

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

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

### b) Skulptur.

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

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



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

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

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



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

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

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

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



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





FIG. 24. MICHELANGELO. MOSES.





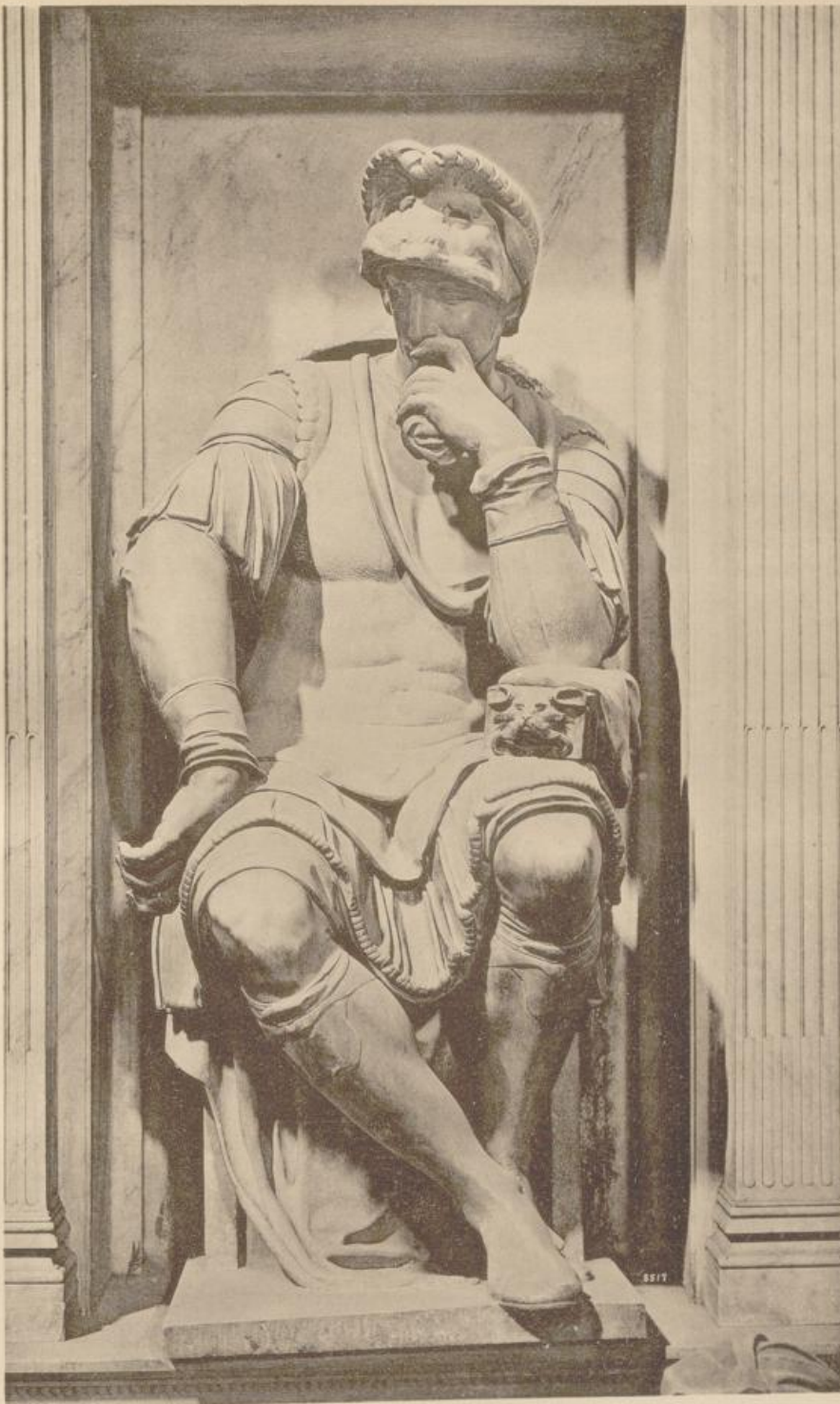


FIG. 25. MICHELANGELO. LORENZO DE' MEDICI.





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

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

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

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



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

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

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

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





FIG. 26. MICHELANGELO. DIE NACHT.

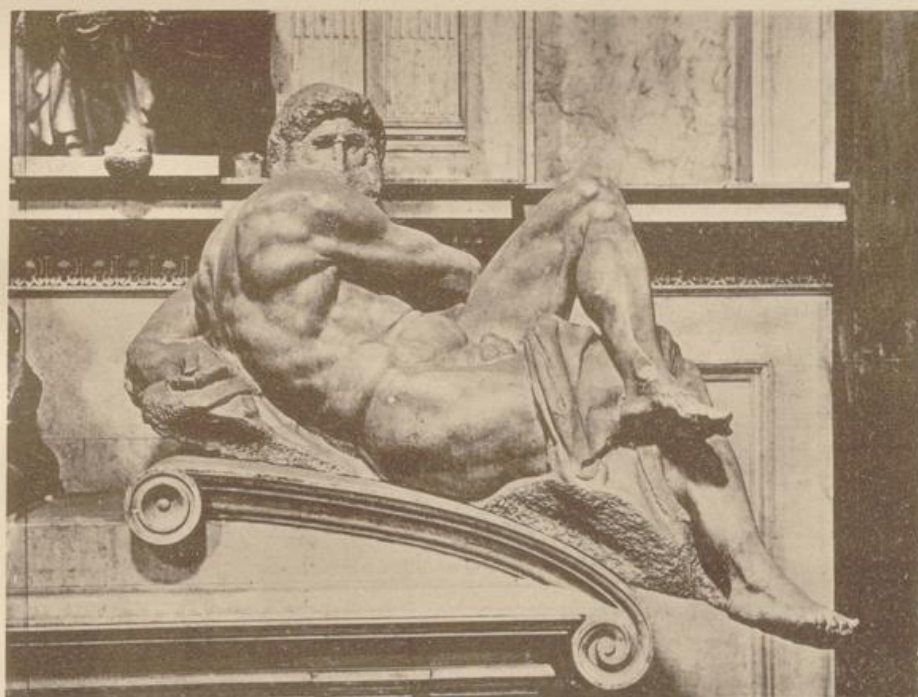


FIG. 27. MICHELANGELO. DER TAG.





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

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

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



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

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

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

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

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





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





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

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

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

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

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



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

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

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

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



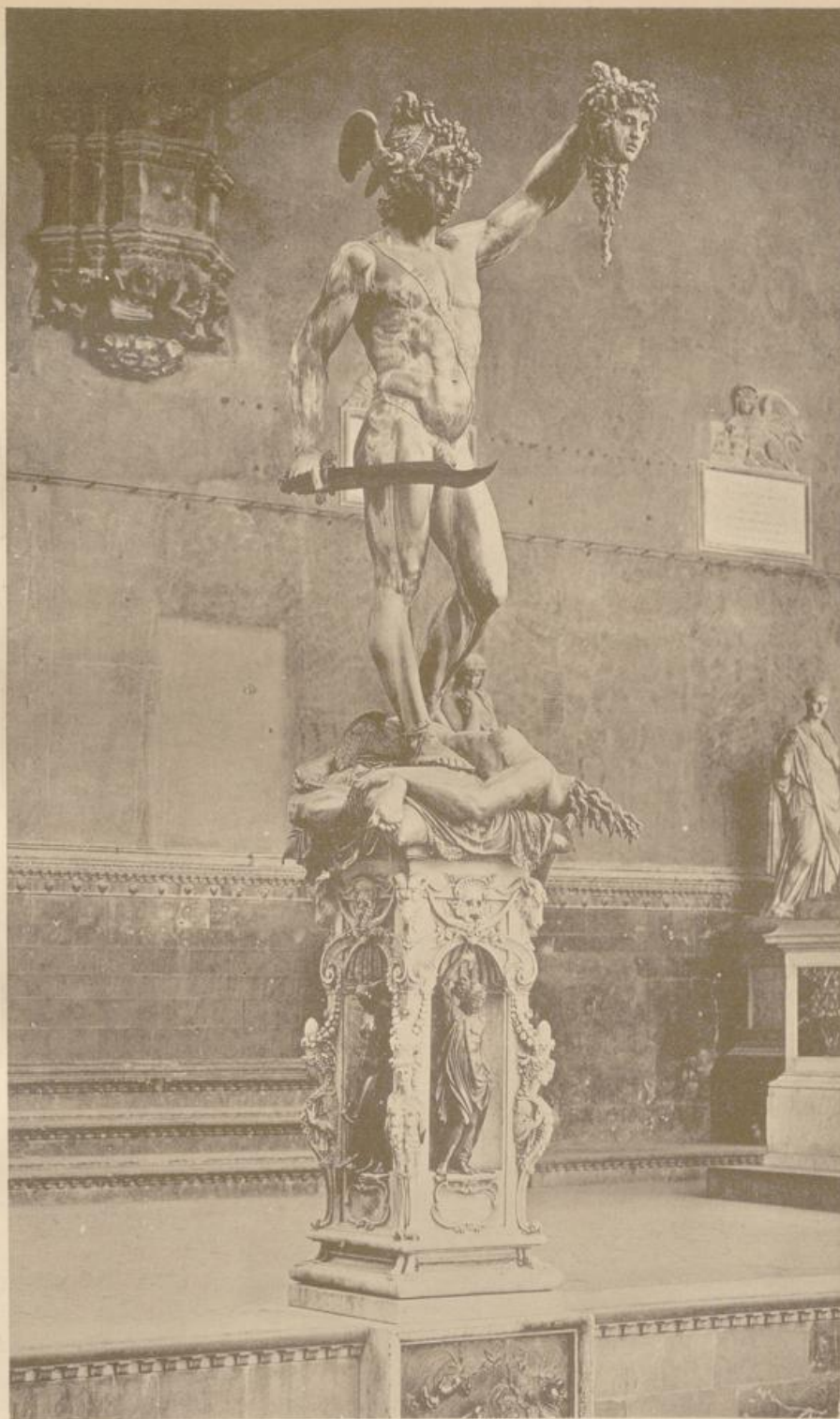


FIG. 29. CELLINI. PERSEUS.





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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

### c) Malerei.

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