



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Handbuch der Kunstgeschichte

<<Die>> Renaissance in Italien

Springer, Anton

Leipzig [u.a.], 1896

5. Das Ende der Renaissance[:]

[urn:nbn:de:hbz:466:1-94400](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-94400)

5. Das Ende der Renaissance.

Nimmt man als Maßstab für das historische Urteil nur die Größe der Thätigkeit, welche die Künstler eines Zeitalters entfalten, legt man Gewicht auf die Meinungen, die sie selbst von ihrem Wirken hegten und offen aussprachen, so erscheint im Laufe des sechzehnten Jahrhunderts das italienische Kunstvermögen durchaus nicht gesunken, trat keineswegs bald nach Raffaels Tode ein Verfall insbesondere der Skulptur und Malerei ein. Was in den Jahren 1530—1570 in Mittelitalien gemeißelt, gegossen und gemalt wurde, übersteigt weit die Summe der Schöpfungen, welche die ältere Renaissancekunst hervorgebracht hat. Unbestritten bleibt, daß die italienische Kunst erst jetzt das höchste Ansehen, mustergültige Bedeutung genoß. Scharen nordischer Künstler gingen alljährlich über die Alpen, um in Italien die wahre Künstlerweihe zu empfangen. Rom gestaltete sich zu einer förmlichen Hochschule für die Künstler Europas. Scharen italienischer Künstler zogen wieder nordwärts und verbreiteten hier erfolgreich den Ruhm der heimischen Weise. Unbestritten bleibt auch die gute Naturanlage und die tüchtige Schulung zahlreicher Künstler. Wenn sie sich prahlerisch über ihre Vorgänger erhoben, so sprachen sie in einem Punkte die Wahrheit aus. Umfangreiche Aufgaben gelangen ihnen rascher, ihre Handfertigkeit hatte entschieden gewonnen. Aber gerade an diesem Punkte setzt das Urteil an, welches über das Zeitalter den Stab bricht und es durchaus gerechtfertigt findet, daß von den zahllosen Werken desselben nur einige wenige in der Erinnerung der Nachwelt leben. Die größere Fertigkeit verlockte zu flüchtigen Arbeiten. Die Künstler gaben sich selten noch die Mühe, gewissenhaft die Natur zu studieren; sie griffen zu den naheliegenden Mustern, welche die großen Genossen, voran Michelangelo, ihnen in der bequemsten Weise darboten, und begnügten sich, diese zu wiederholen oder leicht zu ändern. Die Kunst wurde auf Kunst gepfropft. Niemals hat aber noch im Laufe der Weltgeschichte eine Kunstrichtung ein kräftiges Leben und eine dauernde Blüte entwickelt, welche sich von der ewig frischen Quelle der Phantasie, von der Natur, entfernt. Da, wo die Künstler gezwungen waren, auf die Natur unmittelbar zurückzugehen, haben sie auch um die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts Tüchtiges geschaffen. Die Porträtbilder überragen in der Skulptur wie in der Malerei weitaus die Darstellungen aus dem religiösen oder mythologischen Kreise. Selbst an monumentalen Porträtstatuen (Bronzestatue Kaiser Karls V. in Madrid, von Leone Leoni in Mailand gegossen, Reiterstatue Cosimos I. in Florenz von Giovanni da Bologna, Reiterstandbild Philipps III. in Madrid, entworfen von Giov. da Bologna, gegossen von Pietro Tacca, Fig. 301) muß man Entwurf und Ausführung gleichmäßig loben.

Auch dekorative Werke gelingen meistens vortrefflich. Einzelne Grabmäler und Brunnen gehören zu dem Wirkungsvollsten, was in dieser Gattung geschaffen wurde. Die Fontana delle Tartarughe in Rom, so benannt von den Schildkröten, welche von vier nackten Jünglingen an den Rand der Brunnenschale emporgehoben werden, erschien der Nachwelt des Raffaelschen Ursprunges würdig. In Wahrheit ist sie von einem Florentiner, Taddeo Landini, in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts gemeißelt worden. Auch dafür ist die Erklärung leicht gefunden. Wenn die Künstler nicht bedeutende, inhaltreiche Gestalten anstreben, sich in leichtem Formenspielen ergeben, kommt ihre Unnatur selten zum Vorschein; denn auf diese muß schließlich das Tadelnswerte der ganzen Richtung zurückgeführt werden. Wir empfinden sie überall, wo Stellungen, Bewegungen, Gebärden der Menschen in einer Weise geschildert werden, welche in der Wirklichkeit nicht möglich ist. Der Widerspruch erklärt sich nicht, wie in älteren Zeiten,

aus der Ungelenkigkeit der Hand und der mangelhaften Schulung des Auges. Er darf auch nicht verwechselt werden mit der Steigerung des Ausdruckes, mit der allerdings ungewöhnlichen Erhebung des Charakters und der Stimmung zu vollkommener Reinheit, welche den idealen Stil

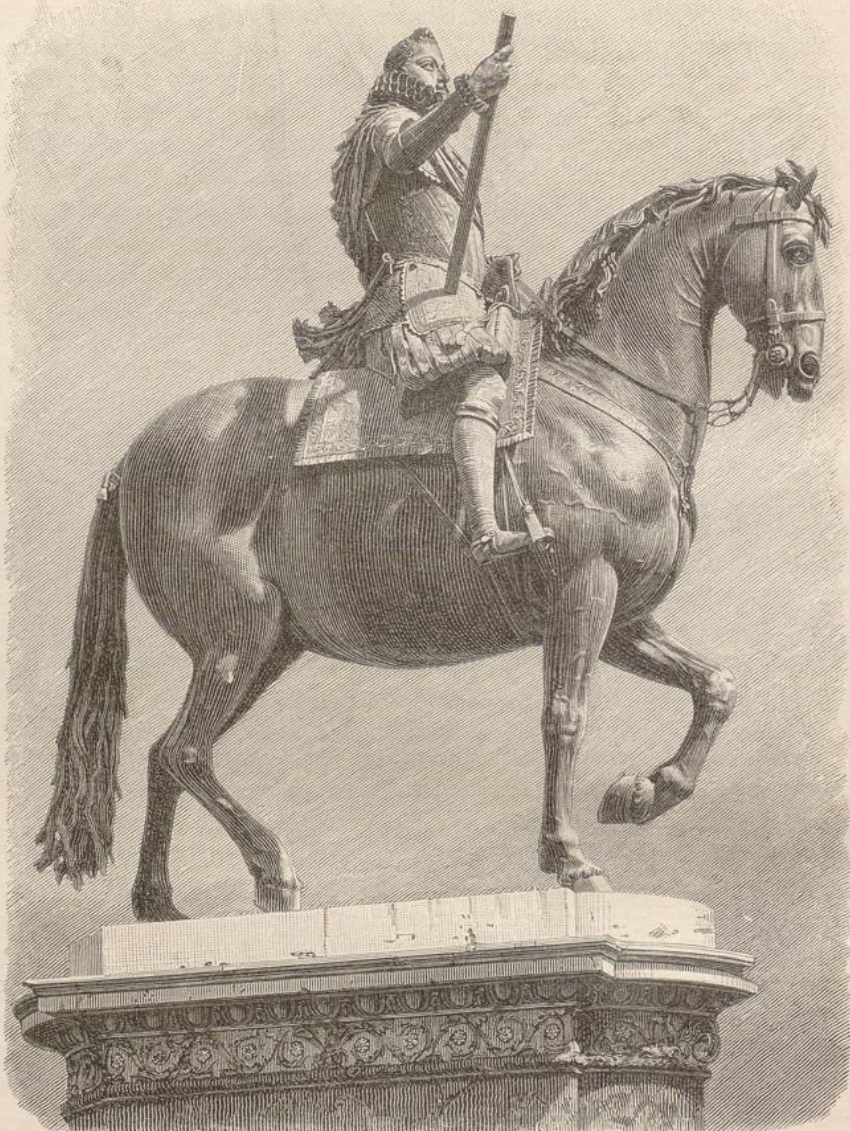


Fig. 301. Reiterstandbild Philipps III. Von Giov. da Bologna und Pietro Tacca. Madrid.

auszeichnet. Die ideale Gestalt steht über der Natur, erscheint aber nicht gegen die Natur geschaffen. Hier dagegen liegt der Widerspruch darin, daß das äußere tumultuarische Treiben notdürftig eine innere Gleichgültigkeit verbirgt. Die Figuren reden viel, aber sie sagen nichts.

Die ganze Richtung ist mit einer Deklamation zu vergleichen, welche sich mit dem lauten, zuweilen wohlklingenden Schalle begnügt, den Sinn der Worte nicht beachtet. Nur zu geringerem Teile tragen die künstlerischen Persönlichkeiten daran die Schuld. Die Schnellarbeit ließ die Komposition aber nur selten reifen.

Aber auch wenn die Künstler sich eine größere Mühe genommen hätten, würden sie kaum die Frische ihrer Vorgänger erreicht haben. Die Gedankenkreise, in welchen sich die italienische Renaissance bewegte, waren nahezu erschöpft; die künstlerischen Formen, in welchen sie verkörpert wurden, fast alle abgeschliffen. In Italien gelangte keine neue Anschauungsweise zur Herrschaft, wie es diesseits der Alpen geschah. Gewohnheitsmäßig hielt die Phantasie an den alten Vorstellungen fest, ohne sich für diese in alter Art begeistern zu können. Die Aufbauschung, der äußerliche Aufputz der Formen täuscht uns nicht über die geringe Fülle des Inhaltes. Eine neue Formenprache — die Verwandlung des vorwiegend plastischen Idealismus in einen malerischen Realismus — war nur im Zusammenhange mit einer neuen nationalen Anschauungsweise möglich. Gerade jetzt lockert sich aber die Verbindung der Kunst mit dem Volksboden. Den Beweis dafür liefern der wiederholte Wechsel des Aufenthaltes einzelner Künstler, die Leichtigkeit, mit welcher fremde, nordische Künstler in Italien festen Fuß faßten und Ansehen gewannen, und endlich die hohe Gunst, welche die italienische Kunst an nichtitalienischen Höfen genoß. Sie diente ihnen als unentbehrlicher Schmuck, wie denn überhaupt die italienische Bildung einen internationalen Charakter gewann, nicht wegen ihres Inhaltes, sondern weil sie die äußeren Formen reicher und feiner entwickelt hatte, einen vornehmen Schein an sich trug. Von der Kunst wurde zunächst eine dekorative Wirkung erwartet, sie bot auch kaum eine andere.

Die Entscheidung fällt schwer, ob die Skulptur oder die Malerei durch die veränderten Verhältnisse eine größere Einbuße erlitten hat. Zieht man die Reliefs an den Sockeln der größeren Denkmale oder an den Brunkaltären in Betracht, so möchte man die stärkste Verwilderung im Kreise der Skulptur vermuten. Der Sinn für den schönen Aufbau der Komposition, für die symmetrische Gruppierung, für das Maßvolle und Ruhige ist vollständig verloren gegangen; eine malerische Wirkung wird aber durch aufdringliche Betonung der einzelnen Gestalten auch nicht erreicht. Auf der anderen Seite erscheint in den mächtigen religiösen und historischen Gemälden die Flüchtigkeit der Ausführung und die öde Leere der Formen noch auffälliger. Jedenfalls ist die Zahl der beachtenswerten Werke auf dem Gebiete der Skulptur doch größer als auf jenem der Malerei.

Von Tribolo (s. S. 197), der noch zum Teil den Spuren des Andrea Sansovino folgt, abgesehen, muß auch Benvenuto Cellini (1500—1572) und Guglielmo della Porta's († 1570) Tüchtigkeit anerkannt werden. Cellini hat durch seine zwar prahlerische, aber doch durchweg fesselnde Selbstbiographie dafür gesorgt, daß sein Ruhm in weite Kreise drang. Die künstlerischen Erfolge Cellini's waren weder in seiner Heimat, noch in Frankreich, wo er längere Zeit am Hofe Franz I. Beschäftigung fand, so dauerhaft wie er sie schildert. Seine Rührigkeit auf den mannigfachen Gebieten des Kunstbetriebes packt eigentlich am stärksten unser Interesse, der Goldschmied lebt glänzender in der Erinnerung als der eigentliche Bildhauer. Doch hat er in seinem bronzenen Perseus (Voggia de' Lanzi) ein Werk geschaffen, welches die Arbeiten der meisten Zeitgenossen überragt. Die herb-naturalistischen Formen des jugendlichen Helden mahnen an die Lieblingstypen des ausgehenden 15. Jahrhunderts und halten sich frei von den leeren Uebertreibungen der Manieristen. Auch Guglielmo della Porta that in seiner sitzenden Statue des Papstes Paul III. auf dessen Grabmale in St. Peter einen glücklichen Griff und verließ ihr frisches, unmittelbares Leben, wenn er auch sonst vielfach Michelangelo's Spuren folgte und wie die ganze späte Renaissance den Glauben hegte, daß die höchste Wirkung eines

Kunstwerkes auf kolossalen Verhältnissen beruhe. Die oberflächliche Sucht, Michelangelo nachzuahmen, hatte zu diesem Glauben den Anlaß gegeben. Während aber bei dem Meister die Richtung auf das Große und Mächtige Ausfluß seines persönlichen Geistes ist, beharren die Schüler bei der mechanischen Wiederholung des gewaltigen Formengerüßtes.

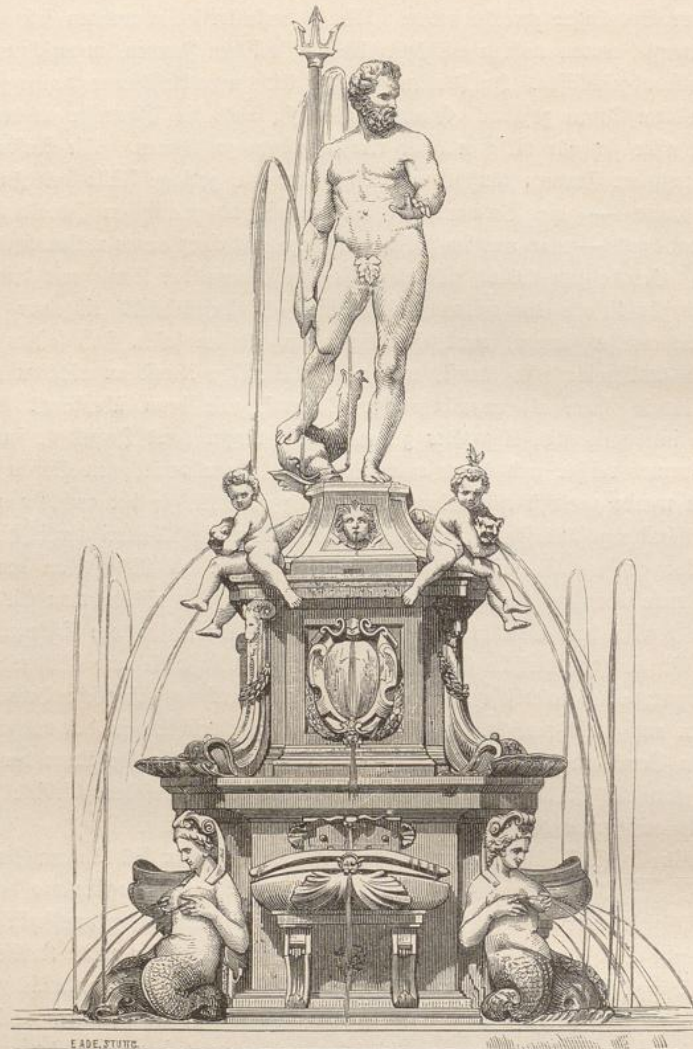


Fig. 302. Neptunsbrunnen in Bologna. Von Giovanni da Bologna.

In schlimmster Weise suchte Baccio Bandinelli, ein Goldschmiedsohn aus Florenz (1493—1560), mit Michelangelo zu wetteifern. Wenn wir Vasaris Berichte trauen dürfen, war er auch in seinem äußeren Lebenslaufe der Affe Buonarrotis. Jedenfalls plagte ihn Neid und Eifersucht, so lange er atmete, und fing er jedes Werk regelmäßig damit an, daß er nach dem Meister oder, wie er meinte, Nebenbuhler hinüber schielte. An natürlicher Begabung fehlte es ihm nicht; dies zeigen die Relieffiguren der Apostel an den Chorschranken im florentiner

Dome, welche sich durch einfache Wahrheit und Linien Schönheit auszeichnen. Auch sonst bemerkt man häufig Spuren großer technischer Gewandtheit. Die großen Gruppen, unter welchen die Gruppe des Herkules mit Cacus auf der Piazza della Signoria in Florenz die bekannteste ist, leiden dadurch, daß sie gewaltfame Kontraste der Bewegungen ohne jeden inneren Grund, gleichsam um ihrer selbst willen offenbaren.

Ein Ausländer trug in der letzten Zeit der Renaissance über die eingeborenen Bildhauer den Sieg davon, der Blame Jean de Boulogne aus Douay (1524—1608), ursprünglich ein Schüler des in den Niederlanden angesehenen Meisters Jacques Dubroeuq. Von niederländischer Art merkt man den Werken des Künstlers der unter dem Namen Giovanni da Bologna bekannter ist, nichts mehr an. Er huldigt unbedingt dem italienischen Wesen und hat fleißig Michelangelo studiert. Von Hause aus aber eine ruhigere Natur, mit einem klaren Blick und einer sichereren Hand begabt, bleibt er von allen Uebertreibungen frei und hält die Grenzen seiner Kunst genauer fest. Auch bewahrt er sich, wie seine Madonnenstatuen zeigen, eine kräftigere Empfindung für das Lebenswahre als alle seine Kunstgenossen. Wirklich in den Umrißen, auch in der Anordnung der einzelnen Teile gut gedacht, ist der Neptunsbrunnen in Bologna (Fig. 302). Dem kühnen Aufbau der Gruppe des Raubes der Sabinerinnen in der Loggia de' Lanzi wird man stets Bewunderung zollen, mag auch das verständig Berechnete über das unmittelbare von der Phantasie Eingebene siegen. Vollends glücklich erfunden ist die Bronzestatue des Merkur, der durch die Luft fliegt, nur mit einem Fuße noch auf einem Windstoße leicht aufliegend, im Museo Nazionale in Florenz (Fig. 303). Um diese Schöpfung durften ihn nicht bloß die unmittelbaren Genossen, sondern die Künstler aller Zeiten beneiden. Giovanni hat in ihr die Schranken der herrschenden Richtung glänzend überwunden, einem antiken Gedanken wirklich neues Leben eingehaucht. In den zahlreichen dekorativen Werken zeigt er sich dagegen als rechtes Kind seiner Zeit; er liebt das Kolossale und überträgt (als Ornamentist) den älteren grotesken Stil, Masken und phantastische Tiergestalten, auf plastische Darstellungen.

Ein Werk von so dauerndem Werte wie die Skulptur in dem Merkur Giovanni da Bologna hat die gleichzeitige Malerei nicht geschaffen. Steht man den zahllosen Fresken und Oelgemälden, welche in den Jahren 1530—1570 entstanden, gegenüber, so entdeckt man rasch



Fig. 303. Merkur.
Bronzestatue von Giovanni da Bologna.
Florenz, Museo Nazionale.

die Verschwonnenheit in der Zeichnung und in der Farbe, den Mangel an individueller Charakteristik, das bald Süßliche, bald Leere des Ausdrucks, die Uebertreibung in den Bewegungen, als die gewöhnlich wiederkehrenden Merkmale. Mit ihnen verbinden sich eine große technische Fertigkeit, welche zu einem oberflächlichen, hastigen Verfahren verleitete, und eine allgemeine poetische Bildung, welche aber nicht tief genug ging, um vor hohlen Phrasen und vor seltsamen Einfällen zu schützen.

Auch hier hat die Nachahmung Michelangelos die schlimmsten Früchte getragen und besonders in Florenz den Kreis, der sich um Andrea del Sarto gesammelt hatte, vollständig gesprengt. Nur die Porträtmalerei treibt noch zahlreiche gesunde Blüten. Auch einzelne Madonnen und heilige Familien halten an der guten Tradition fest. Von den umfangreichen Fresken und mächtigen Altarbildern läßt sich dagegen nur aussagen, daß die persönliche Natur des Künstlers, seine besondere Art, das Leben aufzufassen, unter dem Druck der allgemein herrschenden, förmlich modischen Richtung gänzlich zurücktritt. Im Grunde sind sich die Schilderungen alle nahe verwandt, mag man auch aus äußerlichen Kennzeichen den verschiedenen Ursprung erraten. Es lohnt daher nicht die Mühe, bei den einzelnen Werken zu verweilen, sondern genügt, nur die beliebtesten Meister namhaft zu machen.

Unter den florentiner Malern steht neben Giorgio Vasari aus Arezzo (1511—1574), dessen litterarischer Ruf die künstlerische Unbedeutendheit decken muß, Angelo Bronzino (? 1502—1572) in erster Linie. Als Porträtmaler wird er mit Recht geschätzt, seine Altarbilder, z. B. sein Christus in der Vorhölle in den Apsiden, zeigen wenigstens in der Zeichnung noch Gewissenhaftigkeit. Das Gefühl für harmonische Farbe ist ihm aber schon ganz abhanden gekommen. In Rom herrschten die Brüder Taddeo (1529—1566) und Federigo Zuccaro (? 1542—1609), von welchen der letztere sich auch außerhalb Roms zahlreicher Gönner erfreute. Allmählich trat Michelangelos Einfluß zurück und machte einer gezierten, äußerlichen Kunst, einer gefälligeren Färbung Platz, ohne daß aber das Seelenlose und Gezwungene wich. Hier ist besonders Giuseppe Cesari, bekannter als Cavaliere d'Arpino, zu nennen, der in Rom und Neapel zu hohem Ansehen gelangte und der aus Urbino stammende Federigo Baroccio (1528—1612), ein geschickter Nachempfänger Correggios, nur daß ihm dessen Farbensinn mangelt und der schalkhafte Zug sich niemals bei ihm einstellt.

Will man an einem Beispiele sehen, welchen Umschwung in den Anschauungen und in dem Formen Sinne wenige Jahrzehnte herbeigeführt haben, so empfiehlt sich dafür der Freskschmuck im Palazzo Vecchio in Florenz. Sein Schöpfer, Vasari, hat ihn eingehend beschrieben, die Zeitgenossen haben ihn gepriesen und nachgeahmt. Die Ornamente, welche die Felder einrahmen, haben Schwung und Leichtigkeit verloren; zur Grotteske treten plattgeschlagene Bänder hinzu, Masken und Fragen beginnen das zierliche Rankenwerk zu durchbrechen. Die gemalten Giebel über den Thüren ahmen die geschweiften Sarkophagdeckel nach, welche an Michelangelos Mediceergräbern vorkommen. Die Bilder selbst zeigen eine seltsame Mischung von platter Naturwahrheit und aufgebauschter Allegorie. Wie aus der Vogelperspektive blickt man auf die Schlachtfelder, Städte, Landschaften herab, und während im Mittelgrunde sich unzählige winzige Figuren tummeln, prunken im Vordergrunde lebensgroße allegorische, nichts sagende Gestalten. Ein Ton augendienerischer Schmeichelei, gemeiner höfischer Huldigung klingt durch die meisten Schilderungen hindurch. Was hätte wohl Michelangelo gesagt, wenn er gesehen hätte, wie sein Schüler in dem Bilde der Belagerung von Florenz die Feinde der Republik verherrlichte! Ein anderes Beispiel der herrschenden Richtung sind die Martyrbilder in S. Stefano Rotondo in Rom von Niccolò (Boncatti) dalle Pomarance, in welchen ohne jeden tra-

gischen Accent die widerlichsten Greuelthaten geschildert werden, die Lust an dem Brutal-Sinnlichen sich offen Luft macht.

Man darf übrigens nicht glauben, daß sich die Kunstthätigkeit auf die großen Städte, auf Rom und Florenz, beschränkt hätte. Zahlreiche kleinere Städte besaßen Akademien und beherbergten Künstlergemeinden, welche es an Mühsigkeit nicht fehlen ließen, ja häufig eine größere Anhänglichkeit an die alten Ueberlieferungen bekundeten, und da sie nicht in gleichem Maße zur Ueberlastung der Arbeit, wie namentlich die Römer, verlockt wurden, auch eine gründlichere technische Bildung bewahrten. Solche Lokalschulen mit regem und verhältnismäßig gesundem Kunstbetriebe lernen wir in Mailand, Genua, Cremona, Ferrara, Bologna kennen.

In Mailand nahm die Familie der Procaccini eine herrschende Stellung ein, insbesondere Ercole (geb. 1520, † nach 1591), welcher durch sorgsame Ausführung seiner Gemälde sich auszeichnete, und sein Sohn Giulio Cesare, beide als glückliche Nachahmer Correggios gerühmt. In Genua hielt gegenüber den zahlreichen, flüchtigen Dekorationsmalern Luca Cambiaso (1527—1585) an einem lebenswürdigen, durch eine heitere Färbung wirksam gehobenen Naturalismus fest. Cremona ist der Sitz der Familie Campi, deren Stammhaupt Galeazzo († 1536) bereits die (älteren) Venezianer studierte, während von den jüngeren Gliedern Giulio († 1572) noch andere Schulen auf sich einwirken ließ, ohne, wenigstens in einzelnen Fällen, die frische Natürlichkeit darüber einzubüßen. Cremona war auch der Geburtsort der Sofonisba Anguisciola (? 1535—1625), unter den zahlreichen Malerinnen, die jetzt auftauchen, wohl der berühmtesten, im Porträtfache gewiß der besten. Ihre Abkunft von edlem Geschlecht erleichterte ihr die Beziehungen zu den vornehmen Kreisen und Fürstenhöfen, von welchen ihr namentlich der spanische Hof unter Philipp II. die glänzendste Aufnahme bereitete. Unter den mittleren Städten Italiens kann sich keine einer so rührigen Kunstpflege um die Mitte des 16. Jahrhunderts rühmen, wie Bologna. Der Stammbaum der Bologneser Maler geht auf Francia und auf die Raffaelschüler, welche aus Bologna dem großen römischen Meister zuzogen, wie Bagnacavallo und Innocenzo da Imola zurück. Anklänge an Raffael haben sich daher hier länger und kräftiger als in den meisten anderen Schulen erhalten, und ähnliche Auffassungen der Kunst, wie sie sich unter Giulio Romano in Mantua eingebürgert hatten, feste Wurzel gefaßt. Technisch tüchtig sind alle Meister Bolognas; hervorragend, so daß ihn jüngere Zeitgenossen mit den großen Meistern auf eine Stufe stellten, ist nur der vielseitige Pellegrino Tibaldi (1527—1591), welchen das Schicksal später nach Spanien führte und der, obwohl er als Schüler Michelangelos galt, doch in der Architektur wie in der Malerei sich maßvoll verhielt und sich in seinen Gemälden einen überraschenden Zug frischer Lebendigkeit wahrte.

Zwei Dinge wecken bei der Betrachtung dieser kleinen Provinzialschulen unsere Aufmerksamkeit: die Kunst vererbt sich in ihnen noch häufig vom Vater auf den Sohn und der Kunstbetrieb hat noch theilweise einen handwerksmäßigen Zuschnitt. Ihre blühendsten Sitze aber haben sie in Oberitalien. Die mehr bürgerliche Erziehung begünstigte die technische Tüchtigkeit, die Entfernung von den Hauptstätten der Kunst minderte ihre Abhängigkeit und rettete ihrer Phantasie wenigstens einzelne natürlich wahre Züge. Sie bereiteten den Boden für die Wendung zum Bessern, welche die Malerei in den letzten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts nahm, und verhüteten den gänzlichen Verfall der italienischen Kunst.