



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Handbuch der Kunstgeschichte

<<Die>> Renaissance in Italien

Springer, Anton

Leipzig [u.a.], 1896

Die Skulptur: Tribolo. Benvenuto Cellini. Guglielmo della Porta. Baccio Bandinelli.

[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 Kunststrichtung 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

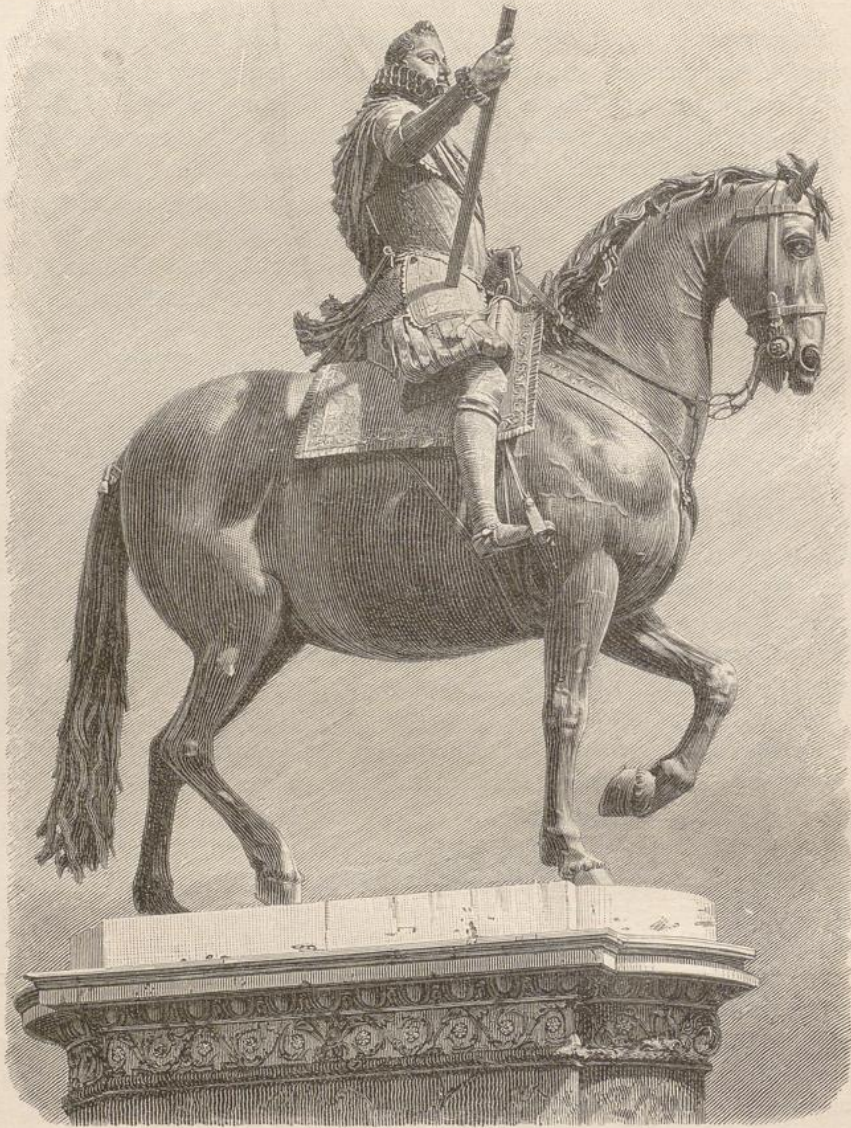


Fig. 301. Reiterstandbild Philipps III. Von Giov. da Bologna und Pietro Tacca. Madrid.

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.

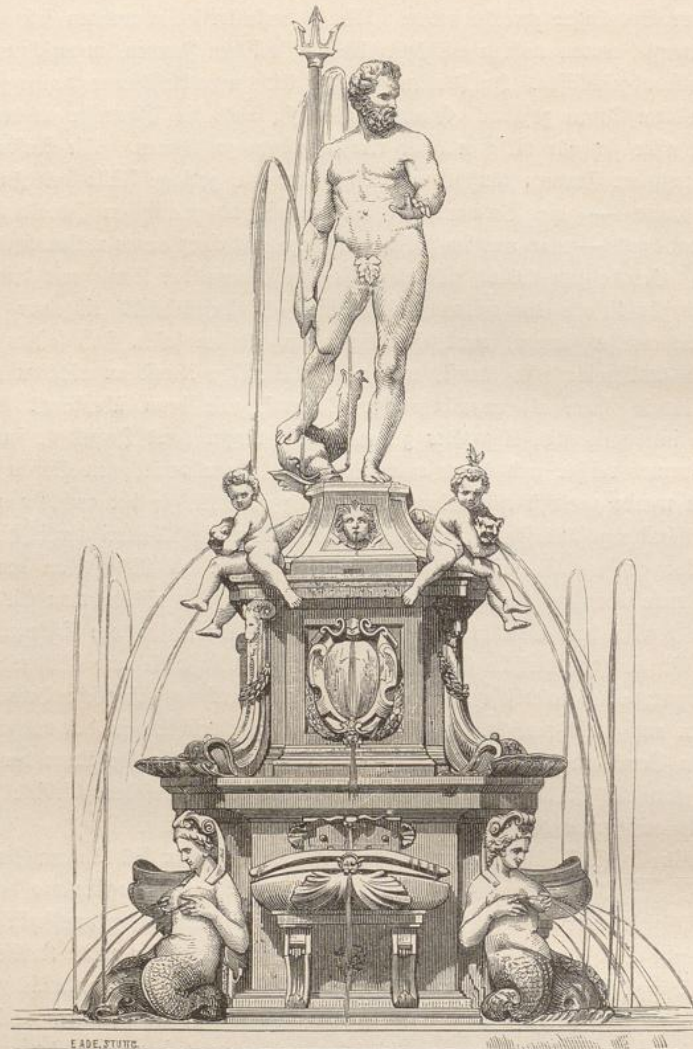


Fig. 302. Neptunsbrunnen in Bologna. Von Giovanni da Bologna.

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.