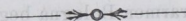


Abgesehen von den florentinischen Arbeiten (der Altar mit Engelreliefs und das Grabmal von *Rossellino* in der Cap. Piccolomini in Monteoliveto; der Triumphbogen des Alfons<sup>1)</sup> im Castell nuovo etc.), geben die Sculpturen Neapels den Charakter der damaligen italienischen Kunst nur beschränkt wieder. — Die ehernen Pforten a des genannten Triumphbogens, von *Guglielmo Monaco*, einem gebornen Franzosen — überfüllte Schlachtreliefs mit einzelnen schönen Motiven — dürfen so wenig als Filarete's Pforten von S. Peter mit dem etwa gleichzeitigen Ghiberti verglichen werden. — Ueber Reliefs und Statuetten gehen die neapol. Bildhauer dieses Jahrh. überhaupt b kaum hinaus. Zu den Ausnahmen gehört u. a. die naturalistisch gut gearbeitete knieende Statue des Olivieri Carafa in der Krypta des c Domes. Die paar tüchtigen Bronzebüsten im Museum (Abtheilung der Terracotten, I. Zimmer) scheinen wiederum florentinische Arbeit zu sein. Ueber die Gruppe der Grablegung in Monteoliveto (Capelle rechts, hinten), von „*Modanino*“, vgl. was eben über Guido Mazzoni gesagt wurde (S. 634 a).

[Ein merkwürdiges unbenanntes Grabmal, die liegende Gestalt d auf Bücher gestützt, in S. Pietro Martire, Querschiff links.]



Wenn die grossen Bildhauer des XVI. Jahrh. bei weitem nicht die grossen Maler dieser Zeit aufwiegen, wenn sie nicht zu halten scheinen, was das XIV. und XV. Jahrh. in der Sculptur versprach, so lag die Schuld lange nicht bloss an ihnen.

Die unsichtbaren Schranken, welche zunächst die kirchliche Sculptur umgeben und ihr nie gestatten, das zu werden, was die griechische Tempelsculptur war, sind schon oben mehrfach angedeutet worden. An ihre Seite trat jetzt allerdings eine profane und eine halbkirchliche allegorische Sculptur, allein dieser fehlte die innere Nothwendigkeit, sie war und blieb ein ästhetisches Belieben der Ge-

<sup>1)</sup> Genannt werden als Bildhauer der historischen Reliefs *Isaia da Pisa*, *Andrea Fiorentino*, ein Schüler Donatello's, und *Silvestro dell' Aquila*; die Statuen oben auf dem Bogen wurden später von *Giov. da Nola* hinzugefügt; s. unten.

bildeten jener Zeit, nicht eine nothwendige Aeusserung eines allverbreiteten mythologischen Bewusstseins.

Dafür wird die Sculptur im XVI. Jahrh. eine freiere Kunst als sie je gewesen war. Nehmen wir z. B. die Grabmäler als Maassstab des Verhaltens der beiden Künste an, so herrscht in der gothischen Zeit die Architektur völlig vor; das Bildwerk scheint um des Baurüstes willen da zu sein. Zur Zeit der frühern Renaissance ist es statt der Architektur schon eher nur die Decoration, welche als Nische, als Triumphbogen die Sculpturen einfasst; wohl ist sie um der letztern willen vorhanden und dennoch gehört die Gesamtwirkung noch wesentlich dem decorativen, nicht dem plastischen Gebiet an. Dieser bisher immer noch mehr oder weniger bindende Zusammenhang mit der Architektur nimmt jetzt einen ganz andern Charakter an; die beiden Künste brauchen einander fortwährend, allein die Sculptur ist nicht mehr das Kind vom Hause, sondern sie scheint bei der Architektur zur Miethe zu wohnen; man überlässt ihr Nischen und Balustraden, damit mag sie anfangen, was sie will, wenn sie nur die Baulinien nicht auffallend stört. Wo sie kann, richtet sie sogar das Gebäude nach ihren Bedingungen ein. Ganze bisher mehr architektonische Parteen, Altäre, Grabmäler u. s. w. werden ihr jetzt oft ausschliesslich überlassen.

Sie ist ferner freier in ihren Mitteln; die Lebensgrösse ihrer Gestalten, im XV. Jahrh. eher Ausnahme als Regel, genügt jetzt nicht mehr; das Halbcollossale wird das normale und das ganz Riesenhafte kommt nicht selten vor.

Sie ist endlich freier im Typus. Die biblischen Personen werden noch einmal nach plastischen Bedürfnissen umstylisirt, und auch die mythologischen nichts weniger als genau den entsprechenden antiken Bildungen nachgeahmt. Die Allegorie geht vollends geradezu in das Unbedingte und Schrankenlose.

Diese viele Freiheit musste nun aufgewogen werden durch die freiwillige Beschränkung, welche der hohe plastische Styl sich selber auferlegt, durch Grösse innerhalb der Gesetzlichkeit. Der Geist des XV. Jahrh. in der Sculptur war vor allem auf das Wirkliche und Lebendige gerichtet gewesen, das er bald lebenswürdig, bald ungestüm, oft mit hoher Ahnung der obersten Stylgesetze, oft roh und fessellos zur Darstellung brachte. Dieses Wirkliche und Lebendige sollte nun in ein Hohes und Schönes verklärt werden.

Hier trat das Alterthum noch einmal begeisternd und befreiend ein. Ganz anders als zur Zeit Donatello's und der alten Paduaner, welche der Antike ihren decorativen Schein als Hülle für ihre eigenen Gedanken abnahmen, erforschten jetzt einige Meister das Gesetzmässige der alten Plastik. Es war vielleicht ein kurzer Augenblick; nur sehr wenige thaten es ernstlich; bald überwog äusserliche manirirte Nachahmung nach den Werken dieser Meister selbst, wobei sowohl das Alterthum, als das bisher eifrig gepflegte Studium des Nackten halb vergessen wurden; — nichtsdestoweniger blieben von der empfangenen Anregung einige kenntliche Züge zurück: die Absicht auf grossartige Behandlung des Nackten und die Vereinfachung der Zuthaten, hauptsächlich der Gewandung. (Innerhalb der einfachen Draperie hielten sich freilich die vielen und überflüssigen Faltenmotive mit Hartnäckigkeit.) Sodann beginnt mit Andrea Sansovino, wie wir sehen werden, die ebenfalls dem Alterthum entnommene bewusste Handhabung des Gegensatzes der einzelnen Theile der Gestalt, das Hervortreten der linken gegen die rechten, der obern gegen die untern und umgekehrt für die entgegengesetzten Seiten. Dieser sog. Contraposto wird allerdings bei Manchen nur zu bald der einzige Gehalt des Werkes. Endlich bleiben zahlreiche vereinzelt Aneignungen aus antiken Werken nicht aus. Was uns in den manirirten Werken anstössig erscheint, ist nicht das Antikisiren an sich, womit man noch immer ein Thorvaldsen sein kann, sondern die unechte Verquickung desselben mit fremden Intentionen.

Am übelsten ging es dabei dem Relief. Die grosse Masse der vorliegenden antiken Reliefs, nämlich die spätrömischen Sarkophage, schienen jede Ueberladung zu rechtfertigen; schon das XV. Jahrhundert hatte die Sache so verstanden, war aber noch bedeutend weiter gegangen als die spätesten Römer und hatte, wie wir sahen, Gemälde mit reichem und tiefem Hintergrund in Marmor und Erz übersetzt. Diesen ganzen Missbrauch behielt die Sculptur jetzt mit wenigen Ausnahmen bei, nur ohne die Naivität des XV. Jahrh., in anspruchsvollern und bald ganz öden Formen. Wie das Relief erzählen muss, welches seine nothwendigen Schranken sind, davon hatte schon etwa von 1530 an Niemand mehr auch nur das leiseste Gefühl. Eine Masse von Talent und von äussern Mitteln geht von da an für mehr als volle 200 Jahre an einer ganz falschen Richtung verloren.



Der erste und wohl der edelste der Bildhauer, welche das XVI. Jahrhundert vertreten, ist *Andrea (Contucci da Monte) Sansovino*,<sup>1)</sup> geb. 1460, st. 1529. Mit einer milden, schönen Empfindungsweise begabt, die sich in ihrer Aeusserung etwas an Lionardo da Vinci anlehnt<sup>2)</sup>, wächst er halb unbewusst in die Freiheit des XVI. Jahrh. hinein, sodass man zweifelhaft bleibt, ob die hohe Schönheit der Form und der bei ihm zuerst streng durchgeführte Gegensatz der Theile mehr seiner eigenen innern Ausbildung oder mehr dem Studium der Antiken angehört.

Die beiden Prälatengräber (Basso und Sforza Visconti) im Chor a von S. Maria del popolo (1505 ff.) die herrlichsten, welche Rom überhaupt enthält, folgen in der Anordnung noch dem Einrahmungssystem des XV. Jahrh. (Das bald darauf verlassen wurde, um jenen grossen Freigruppen Platz zu machen, mit welchen dann so Wenige etwas anzufangen wussten.) Die allegorischen Figuren stehen noch halblebensgross in ihren Nischen; ihre Schönheit ist aber der genauesten Betrachtung werth. (Die Gewänder nicht im Verhältniss zum Maassstab und desshalb scheinbar schwer drapirt.) Ganz wunderbar edel sind dann die beiden schlummernd liegenden Prälaten gebildet; das auf den Arm gestützte Haupt motivirt die köstlichste Belebung der ganzen Gestalt; dieser Schlaf ist gegenüber den frühern symmetrisch ausgestreckten Grabstatuen vielleicht Naturalismus gegenüber dem strengen Styl; allein er ist so gegeben, dass das Urtheil verstummt. Auch die Madonnenreliefs in den Lunetten und vorzüglich die Engel mit Leuchtern oben sind bewundernswürth.

In der Sacramentsnische von S. Spirito in Florenz (linkes Querschiff) sind von Andrea wohl nur die Statuetten der beiden Apostel, die Engel mit den Candelabern, das Christuskind oben im gebrochenen Giebel und möglicher Weise die Reliefs der Predella. Diese Figuren sind in Schönheit und Styl den eben genannten verwandt. Der Rest (die Lunette mit der Krönung Mariä, die Rundreliefs mit der Verkündigung, der Altarvorsatz mit einer Pietà) scheinen von irgend einem Florentiner aus der Schule des Mino oder Rossellino zu sein<sup>3)</sup>.

<sup>1)</sup> Richtiger: San Savino; es empfiehlt sich jedoch, bei dem bräuchlichen Namen stehen zu bleiben.

<sup>2)</sup> Ausserdem ist auch der Einfluss des Matteo Civitali wahrscheinlich.

<sup>3)</sup> Vasari behandelt das Ganze als ein durchaus von Andrea gearbeitetes Jugendwerk. Allein wenn wirklich Alles daran von ihm ist, so müssen doch die erstgenannten vollkommenern Theile aus einer spätern Epoche des Meisters herrühren.



a In S. Agostino zu Rom (2. Cap. links) steht, leider im schlechtesten Licht, die Gruppe der heil. Anna mit der Jungfrau Maria und dem Kinde, Stiftung eines deutschen Protonotars, Johann Coricius, vom Jahr 1512. Alles erwogen, ist es das anmuthigste Sculpturwerk des Jahrhunderts, schön und frei in den Linien und Formen und von holdesten Ausdruck der Mütterlichkeit auf zweierlei Stufen.

b Das Höchste aber möchte Andrea erreicht haben in der Gruppe der Taufe Christi über dem Ostportal des Baptisteriums von Florenz. (Später von *Vincentio Danti* beendet. Den Engel, von *Spinazzi*, möge man ja wegdenken.) Welcher Adel in dieser Gestalt des Christus! und welche Weihe in Ausdruck und Bewegung! In dem Täufer wird man das grandiose Motiv der stärksten innern Erregung aus einem Relief von Ghiberti's Nordthür in erhöhter Darstellung wiederfinden. (Nach 1500 gearbeitet.)

c [Von 1502 ist das achteckige marmorne Taufbecken im Baptisterium von Volterra, mit den Reliefs der vier Cardinaltugenden und der Taufe Christi.]

d Ueber den Marmorumbau des heiligen Hauses in der Kirche von Loreto kann der Verf. nicht aus Anschauung berichten. *Bramante* gilt als Erfinder der baulichen Anordnung; *Andrea Sansovino* leitete den plastischen Schmuck und arbeitete selbst einen Theil der Reliefs von 1513—1525; die übrigen sind ausgeführt von *Tribolo*, *Bandinelli*, *Rafael da Montelupo*, *Franc. da Sangallo*, *Aimo*, *Girol. Lombardo* und *Mosca*. Nach zuverlässigen Urtheilen sollen die Sculpturen dieser Künstler im Ganzen mehr ihrem anderweitig bekannten, zum Theil schon beträchtlich manierirten Styl folgen als dem Vorbilde *Andrea's*.

[Wir müssen das Nachstehende aus dem *Vasari-Lemonnier* und *Murray's* Handbuch entnehmen: An der Westseite die Verkündigung, von *Sansovino*, der Engel Gabriel von zahlreichen himmlischen Begleitern umgeben, eine „opera divina“ nach *Vasari's* Ausdruck; die umgebenden Reliefs, Heimsuchung und Schätzung zu Bethlehem von *Montelupo* und von *Sangallo*; an den Ecken die Propheten *Jeremias* von *Sansovino* und *Ezechiel* von *Girolamo Lombardo*; in den Nischen die Libysche und Persische Sibylle von *Guglielmo della Porta*. An der Südseite *Sansovino's* vielbewunderte Geburt Christi; *David* und *Maleachi* von *G. Lombardo*, die *Cumäische* und *Delphische* Sibylle von *G. della Porta*. Die Anbetung der Weisen von *Sansovino*

begonnen, von *R. da Montelupo* und *G. Lombardo* beendet; die Knabengestalten über der ersten Thür dem *Mosca*, die über der Thür des h. Carmel dem *Cioli* zugeschrieben. Die Ostseite hat ein schönes Basrelief der Ankunft der Santa Casa von *Tribolo* und *Sangallo* mit zahlreichen genrehaften Zügen; darüber der Tod Mariä, von *Sansovino* begonnen, von *Domenico Aimo*, gen: *il Varignana*, aus Bologna u. A. vollendet. Die Statue des Bileam dem Bruder des *G. Lombardo*, *Fra Aurelio* zugeschrieben; Moses, die Samische und Cumäische Sibylle von *Della Porta*. Die Nordseite endlich trägt die Geburt Mariä mit antikisirenden allegorischen Figuren, von *Sansovino* begonnen, von *Baccio Bandinelli* fortgesetzt und von *Rafael da Montelupo* beendet. Am Relief der Vermählung arbeiteten *Sansovino*, *Montelupo* und *Tribolo*, Letzterer bildete den leidenschaftlichen Jüngling, welcher seinen dürren Stab zerbricht. Der Prophet Daniel ist von *Fra Aurelio*, Amos von *Girolamo Lombardo*, die Phrygische und Tiburtinische Sibylle von *Della Porta*, die Putten über den Thüren von *Mosca* und *Cioli*; die Friesornamente und Fruchtschnüre von *Mosca*.]

In der Johannescapelle des Domes von Genua (links) sind die a Statuen des Täuflers und der Madonna Arbeiten von ihm, urkundlich aus dem Jahre 1503; erstere noch etwas herb, letztere aber ungemein schön in Stellung und Motiv<sup>1</sup>, das Kind naiv bewegt und wiederum mit einem kenntlichen lionardesken Anklang. — Von kleinern Sachen möchte ich dem *Andrea* einen *Salvator* zuschreiben, welcher in Araceli zu Rom auf der Spitze eines Grabmals (Lud. Gratus, † 1531) links vom Hauptportal angebracht worden ist<sup>1</sup>.

Diese an Zahl geringen Arbeiten repräsentiren uns in der Sculptur fast einzig denjenigen Geist maassvoller Schönheit, welchen in der Malerei vorzüglich *Rafael* vertritt. Auch gleichen ihnen am meisten diejenigen Sculpturwerke, welche *Rafael* selbst schuf oder unter seiner Aufsicht hauptsächlich durch *Lorenzetto* ausführen liess. Als

<sup>1</sup>) Das Grabmal des Petrus de Vincenti (1504, im Durchgang der Südthür an der Kirche Araceli, ist mir immer wie eine Vorarbeit *Andrea's* zu den oben genannten Prälatengräbern vorgekommen; die Grabstatue sowohl als das Rundrelief der Madonna und die Allegorien zu dessen Seiten scheinen sehr schöne Versuche eines noch nicht ganz geläuterten Strebens, welches erst in jenen Meisterwerken seine Erfüllung fand. Dagegen kann das Grabmal *Armellini*, 1524, im rechten Querschiff von S. M. in Trastevere, höchstens \*\* als tüchtiges Schulwerk gelten.

- eigenhändig (und jetzt wohl einzig vorhandene) Arbeit R.'s gilt gegenwärtig die nackte Statue des Jonas in S. Maria del Popolo (Cap. Chigi) zu Rom; eine keinesweges vollkommene körperliche Bildung, aber in der Geberde von wunderbarem Ausdruck des wiedergewonnenen jugendlichen Lebens, das wie vom Schlaf erwacht. (Der Fischrachen ist geschickt und bescheiden angegeben. Im Kopf des Jonas eine Annäherung an die Züge des Antinous.)<sup>1)</sup> — Der Prophet Elias gegenüber zeigt Lorenzetto's stumpfere Ausführung; — ebenso die sehr schön gedachte Madonnenstatue auf demjenigen Altar im Pantheon, welcher Rafaels Grab hinter sich birgt. — Lorenzetto's eigene Erfindung möchte der S. Petrus am Eingang der Engelsbrücke sein. — (In der Art Lorenzetto's scheint auch die sitzende Madonna über dem Grabmal des Guidiccioni in S. Francesco zu Lucca gearbeitet, deren Urheber ich nicht anzugeben weiss. Die schöne Intention in dem Kopf der Madonna, in Bewegung und Gestalt des Kindes, das sie am Schleier fasst, übertrifft die Ausführung.)
- f [Auch *Giulio Romano* hat sich als Bildhauer versucht; er entwarf das Grabmal des Baldassare Castiglione in der durch ihre sonderbaren Wachs-Porträtbilder bekannten Wallfahrtskirche S. Maria delle grazie, eine Stunde von Mantua.]

---

Der Zeit nach müsste schon hier Michelangelo genannt werden, allein bei der historischen Stellung, die er gegenüber der ganzen spätern Sculptur einnimmt, ist es nothwendig zuerst diejenige Anzahl von Künstlern zu besprechen, welche, obwohl meist jünger als er, noch nicht oder noch wenig von seinem Styl berührt wurden. Sie haben theils die Richtungen des XV. Jahrh., dessen Realismus und bunten Reichthum aufgebraucht, theils auch sich der freien und hohen Schönheit stellenweise genähert, meist aber sich der von der römischen Malerschule ausgehenden Entartung nicht entziehen können.

Zunächst ein paar Florentiner. (Den *Bandinelli* versparen wir auf die Michelangelisten, zu welchen er wider Willen gehört.) — *Tribolo* (eigentlich *Niccolò Pericoli*, 1485—1550) war anfänglich Schüler

---

<sup>1)</sup> [Von einem schönen, gleichfalls dem Rafael zugeschriebenen Werke, ein todtcs Kind von einem Delphin getragen, ist das Original in England verschollen; Gypsabgüsse im Museum zu Dresden u. a. O.]



des unten zu nennenden Jacopo Sansovino, allein in einer Zeit, da dieser noch seinem Lehrer Andrea im Styl näher stand als seiner eigenen spätern Manier; zudem muss Tribolo von Anfang an auch Andrea's Werke gekannt haben und später, durch die Mitarbeit an der Santa casa von Loreto nach dessen Entwürfen, von dem Styl Andrea's durchdrungen worden sein. Der Verf. hat es besonders an dieser Stelle zu beklagen, dass ihm die Untersuchung der dortigen Sculpturen nicht vergönnt war. Welch ein Meister Andrea Sansovino auch im Relief gewesen sein muss und welchen Einfluss er auf die Seinigen ausübte, lassen die Arbeiten dieses seines Schülers wenigstens ahnen. Seine früheste Arbeit wird das Marmorbild des Apostel Jacobus, links in einer Seitennische des Chores im Dom zu Florenz sein. Alsdann bekam Tribolo noch in jungen Jahren (um 1525) die Seitenthüren der Fassade von S. Petronio in Bologna zu verzieren. Von ihm sind an beiden die Propheten, Sibyllen und Engel in der Schrägung der Pforte und des Bogens, sodann die sämmtlichen Pilasterreliefs an der Thür rechts (Geschichten Josephs), und von denjenigen der Thür links das erste, dritte und vierte des linken Pilasters (Geschichten des Moses). In dem kleinen Maassstab dieser zahlreichen Gegenstände ist ein reiner und maassvoller Styl entwickelt, wie er sonst sehr wenigen Reliefs der damaligen Zeit innewohnt. Die Propheten und Sibyllen verhehlen zwar schon in der Tracht und Körperbildung den Einfluss der Sistina nicht; auch im Motiv selber macht er sich hie und da kenntlich; aber es sind von den reinsten und reizendsten Einzelfiguren der goldenen Zeit. Die erzählenden Reliefs, zwar etwas überfüllt, doch weniger als das meiste Gleichzeitige, geben fast allein einen Begriff von den Liniengesetzen dieser Gattung, und sind reich an geistvoll prägnanten einzelnen Zügen. (Joseph in den Brunnen gesenkt; an den Midianiter verkauft; die Tödtung des Böckleins; das mit dessen Blut gefärbte Kleid wird dem Jacob vorgewiesen etc.) An diesen in Form und Gedanken trefflichen Arbeiten machte auch der etwas ältere Genosse, *Alfonso Lombardi*, eine neue Schule durch<sup>1)</sup>.

1) Von der Lunettengruppe der Thür rechts gehört nur die Madonna dem T. an, der Christusleibnam in den Armen des Nicodemus ist eine ungeschickte Arbeit des Malers *Amico Aspertini* und des *Johannes von Seccadenari*, dem die ganze Arbeit der beiden Seitenthüren im Grossen verdungen war. Die obern Pilaster neben den Giebeln sind von geringern lombardischen Meistern reliefirt.

a Aus Tribolo's späterer Zeit möchte das grosse Relief von Mariä Himmelfahrt (S. Petronio, 11. Cap. rechts), wenigstens dessen untere Hälfte herrühren. Es zeigt, dass er den falschen Ansprüchen und Manieren der Nachahmer Michelangelo's auch später fern blieb.

b Von einem trefflichen ungenannten Meister, der aber dem T. offenbar sehr nahe stand, ist das 1526 errichtete Grab der Familie Cereoli in S. Petronio (innen links vom Hauptportal), und vielleicht auch die Madonna in der 6. Cap. rechts (daselbst) gearbeitet. — Von Alf. Lombardi wird weiter die Rede sein.

d Als Tribolo's Hauptwerk zu Rom gilt das Grabmal Papst Hadrians VI. (st. 1523) im Chor von S. Maria dell' anima (rechts), im Ganzen nicht von glücklicher Anordnung (diese von *Peruzzi*), und auch im Einzelnen unplastisch überfüllt. Übrigens ist Tribolo's Antheil vielleicht auf die allegorischen Figuren zu beschränken; die liegende Statue ist bestimmt und das meiste übrige vielleicht von *Michelangelo Sanese*.

Die spätere Thätigkeit T.'s betraf zum Theil Decorationen des Augenblickes, für welche er ein besonderes Talent besass; auch wurde er eines der baulichen Factotum Cosimo's I. (S. 398 c). Was von seinen (auch plastischen) Arbeiten in der Villa Castello unweit Florenz noch erhalten ist, weiss ich nicht anzugeben.

e In diese Reihe gehört auch *Benvenuto Cellini* (1500—1572), der durch seine eigene Lebensbeschreibung eine grössere Bedeutung gewonnen hat als durch seine Werke. Von seinem decorativen Verdienst ist oben (S. 270) die Rede gewesen; hier handelt es sich um seine Bildwerke. Von grösserm Umfang und selbständiger Bedeutung ist bloss der eherne Perseus unter der Loggia de' Lanzi in Florenz. Benvenuto erscheint hier noch wesentlich als der Naturalist des XV. Jahrh., als der geistige Sohn Donatello's, allein das Motiv ist bei aller Wunderlichkeit (man sehe die Verschränkung der Medusenleiche) doch nicht nur energisch, sondern auch in den Linien bedeutend, sodass man die Mängel der an sich sehr fleissigen Einzelbehandlung, z. B. die Dürftigkeit des Rumpfes im Verhältniss zu den Extremitäten, darob übersehen mag. Die Statuetten an der Basis sind dagegen idealistisch manierirt in der schlechtesten Art der römischen Schule, das Relief ebenso und dabei möglichst unplastisch. —

In den Uffizien (I. Zimmer der Br.) findet man ausser zwei unter sich a  
 verschiedenen Modellen zum Perseus, von welchen das wächserne den  
 Vorzug haben möchte, die colossale Bronzebüste Cosimo's I., etwas  
 gesucht in Schmuck und Haltung, aber von vortrefflicher Arbeit.  
 — Seine Restaurationen antiker Werke z. B. an dem Ganymed in den b  
 Uffizien (Saal d. Hermaphr.) sehen freilich sehr geziert aus<sup>1)</sup>.

Als Werk eines Ungenannten schliessen wir am besten hier den  
 Bacchus an, welcher jenseits Ponte vecchio in Florenz in einer Brun- c  
 nennische steht. Mit Schale und Traube in den Händen vorwärts stür-  
 mend und überhaupt energisch belebt, ist er doch nur für den An-  
 blick von links berechnet und stösst ab durch vulgäre, gesucht her-  
 culische Bildung. Man vergleiche ihn z. B. mit dem Bacchus Jac.  
 Sansovino's der ein ähnliches Motiv viel schöner giebt.

*Francesco da Sangallo* (1498—1570) Sohn des Architekten Giuli-  
 ano, ist einer der weniger bedeutenden Nachfolger A. Sansovino's.  
 Seine Altargruppe in Orsanmichele zu Florenz, derselbe Gegenstand d  
 wie die seines Meisters in S. Agostino zu Rom, zeigt seine ganze In-  
 feriorität; die beiden sitzenden Frauen stossen das Kind auf ihren  
 Knien hervor. — Porträtstatue des Paolo Giovio im Klosterhof von e  
 S. Lorenzo. — Grabmal des Prälaten Angelo Marzi-Medici in der f  
 Annunziata, am Eingang der Rotunde. — Theilnahme an den Sculp-  
 turen in Loreto.

*Vincenzo Danti* (1530—1576) erscheint in der Bronze- g  
 gruppe der Enthauptung des Täufers über der Südthür des Baptisteriums  
 stylistisch halbirt. Einer schönen Inspiration aus den Werken San-  
 sovino's gehört der knieende Johannes an; der Henker dagegen und  
 das zuschauende Weib sehen den Gedanken und Formen der römi-  
 schen Malerschule nur zu ähnlich. — Die Statue Papst Julius' III. beim h  
 Dom von Perugia gehört ebenfalls der letztern Art an. Im Giardino  
 Boboli vorn rechts am Eingang die sonderbare Allegorie: Sieg der  
 Redlichkeit über den Betrug.

<sup>1)</sup> Unter den Elfenbeinsachen im Pal. vecchio, Sala dell' Udienza, welche nebst den \*  
 dort aufgestellten Gegenständen von Bernstein durchschnittlich von geringem Werthe  
 sind, könnte ein S. Sebastian wirklich von ihm herrühren; ein trefflicher Pokal mit mytho- \*\*  
 log. Figuren dagegen, den man ihm zuschreibt; möchte eine deutsche Arbeit des XVII.  
 Jahrh. sein.



In Oberitalien hält Ein Künstler den meisten bisher genannten, mit Ausnahme Andrea Sansovino's das Gleichgewicht: *Antonio Begarelli* von Modena (st. 1555). Sein Vorgänger ist jener wunderliche *Guido Mazzoni* (S. 634), welcher durch seine grossen grimassirenden Thongruppen weniger eine neue Gattung geschaffen, als eine missachtete Gattung gewissermaassen zu Ehren gebracht hatte, sodass sie für Modena eine anerkannte Specialität ausmachte. Den Begarelli hob nicht eine Bekanntschaft mit dem Alterthum, sondern eine nahe und unverkennbare Kunstbeziehung zu Correggio, wobei man nicht einmal genau sagen kann, welcher Theil der gebende war; sodann die allgemeine Kunsthöhe der Zeit. Seine Einzelformen sind so schön, frei und reich, als diejenigen A. Sansovino's, denen sie nicht gleichen. Allein diess ganze Vermögen steht im Dienste eines Geistes, der gerade die höchsten Gesetze der Plastik so wenig anerkennt, als Correggio die der Malerei.

Allerdings muss man ihm sein Princip zugeben; er arbeitete seine lebensgrossen Thongruppen nicht für freie Aufstellung, sondern für ganz bestimmte Nischen und Capellen, d. h. als Bilder. An die Stelle des streng geschlossenen Baues der Gruppe tritt eine rein malerische Anordnung für Einen Gesichtspunkt. Allein innerhalb dieser Schranken hätte er wenigstens so streng bleiben müssen als die strengere Malerei es muss; statt dessen überliess er sich bei einem grossen Schönheitssinn doch sehr dem naturalistischen Schick und Wurf, dem blossen Streben nach Lebendigkeit und Wirklichkeit. Sein Gefühl selbst für bloss malerische Linien ist so wenig entwickelt als dasjenige Correggio's. Seine Körperbildungen sind meist gering, die Haltung, sobald sie nicht in einem bestimmten Moment aufgeht, unentschieden und unsicher, sodass er in den zur freien isolirten Aufstellung bestimmten Statuen weniger genügt als Manche, die sonst tief unter ihm stehen.

Sein vielleicht frühestes Werk in Modena ist die Gruppe der um  
 a den todten Christus Weinenden in S. Maria pomposa (Piazza S. Agostino, 1. Altar rechts). Hier ist er noch am meisten von Mazzoni's Gruppe in S. Giovanni (S. 634, b) abhängig, sowohl in der Anordnung als in dem grimassirenden Ausdruck. — Vielleicht folgt zunächst  
 b das grosse Hauptwerk in S. Francesco (Cap. links vom Chor): die Kreuzabnahme. Vier Personen, symmetrisch auf zwei Leitern geordnet, senken den Leichnam nieder: unten die ohnmächtige Maria, von

drei Frauen gehalten und umgeben; ein knieender und ein stehender Heiliger zu beiden Seiten. (Johannes d. T., Hieronymus, Franciscus und Antonius von Padua.) Dass gerade der Moment der physischen Anstrengung symmetrisch dargestellt ist, wirkt nicht glücklich; dafür ist die Gruppe der Frauen malerisch vortrefflich und im Ausdruck des Jammers edel und ergreifend zugleich, die Köpfe grandios wie sie nur in der Zeit der hohen Blüthe vorkommen. Die Frau zur Linken der Madonna hat z. B. am ehesten in Rafaels Kreuztragung ihres Gleichen. Der Künstler ist aber auch aller andern Mittel des Ausdruckes völlig Herr; die Hände sind mit der grössten Leichtigkeit schön und sprechend angeordnet <sup>1)</sup>, das Liegen der Maria, das Knieen des Franciscus, das Überbeugen der hinten stehenden Frau zeigen eine vollendete Meisterschaft. In der Gewandung aber verräth sich das selbst malerisch Ungenügende dieses Naturalismus, der nicht erkennt, dass die Gewandung in der Kunst etwas anderes ist als im Leben, nämlich ein werthvolles Verdeutlichungsmittel der Gestalt und Bewegung, das zudem in der Plastik sehr bestimmten Gesetzen unterliegt. So drängt sich an dieser Stelle viel Müssiges und Unnützes vor; schon beginnen Mantelenden und Schleier zu flattern, als wehte von Neapel her bereits der berninische Scirocco hinein.

Doch ein ganz reifes und herrliches Werk kann diese Schattenseiten vergessen machen. In S. Pietro (Cap. rechts vom Chor) ist <sup>a</sup> wieder eine „Klage um den todten Christus“ nur von vier Figuren. Nicodemus hebt den liegenden Leichnam etwas empor, Johannes hält die davor knieende Mutter. Als Bild vollkommen, in der Behandlung des Details einfach und grossartig, erreicht diese Gruppe jene reine Höhe der vollendeten Meisterwerke des XVI. Jahrhunderts. — In derselben Kirche ist die Altargruppe des rechten Querschiffes (vier Heilige, oben in Wolken Madonna mit Engeln) von B. 1532 angefangen, <sup>b</sup> von seinem Neffen *Lodovico* vollendet; Einzelnes wie die Ekstase des Petrus, die Schönheit des Kopfes der Maria und des Kindes ist auch hier von grossem Werthe. — Dagegen zeigen die sechs lebensgrossen <sup>c</sup> Statuen, welche frei im Hauptschiff stehen, die ganze Unfähigkeit des Künstlers, eine ruhige Gestalt plastisch zu stellen. — Ebenso verhält es sich mit den vier Statuen im obern Kloostergang zu S. Giovanni <sup>d</sup> in Parma, von 1561, welche im Detail die sechs übertreffen und zu

<sup>1)</sup> Was bei Correggio durchaus nicht immer der Fall ist.

den Werken der besten Epoche gehören. Wie unentschieden ist Leib und Haltung dieses Ev. Johannes, dieser Madonna! wie vergnüglich charakterisirt Begarelli die weiten hängenden Aermel des heil. Benedict! wie lässt er den Schleier der Madonna flattern! Aber auch welche Schönheit in den Köpfen und in der Kindergestalt des Täufers Johannes, der seine Mutter begleitet!

Die späteste Zeit Begarelli's glaube ich (abgesehen von jenem Altar des Querbaues in S. Pietro) zu erkennen in der grossen Gruppe a von S. Domenico zu Modena (Durchgang aus der Kirche in die untere Halle des Akademiegebäudes). Es ist die Scene von Martha und Maria, letztere vor Christus knieend, erstere sammt zwei Mägden rechts, zwei Jünger links. Unverkennbar wirkt hier der Geist der römischen Malerschule auf den Künstler ein, wie schon die Draperien beweisen; auch macht sich (z. B. in der Martha, die auch als Einzelstatue gut ist) der Gegensatz der entsprechenden Theile des Körpers auf bewusstere Weise geltend. Die Köpfe sind noch meist von naiver Schönheit.

b (Ein kleines Presepio B.'s im Dom, unter dem 4. Altar links, in der Regel verschlossen, hat der Verf. nicht gesehen.)

c [Für die Kirche S. Benedetto bei Mantua arbeitete B. 1559 eine Anzahl von Statuen.]

Wahrscheinlich hat B. seine Gruppen nicht bemalt. Auch wo die jetzige Beweissung abspringt, kömmt keine Farbe zum Vorschein <sup>1)</sup>.

Die meisten oberitalienischen Sculptoren der Zeit suchen, im Gegensatz zu diesem entschlossenen Realisten, ihre heimische Befangenheit durch den von Florenz und Rom ausgehenden Idealismus aufzubessern. Welche von ihnen die Werke A. Sansovino's und die ebenfalls sehr einflussreichen Deckengemälde der sixtinischen Capelle gekannt haben ist im Einzelnen nicht immer leicht anzugeben; bei mehreren sind diese Einwirkungen ganz deutlich nachweisbar; Michelangelo wirkte schon lange als Maler auf die Sculptur, ehe seine plastischen Hauptwerke zu Stande kamen. — Von den 1520er Jahren

<sup>1)</sup> Schon Vasari sagt, er habe ihnen bloss Marmorfarbe gegeben. Er spricht davon u. a. bei Anlass eines Besuches des Michelangelo in Modena und berichtet dessen begeistertes Wort: „Wenn dieser Thon Marmor würde, dann wehe den antiken Statuen!“



an muss dann namentlich die Anwesenheit des Tribolo in Bologna der römisch-toscanischen Richtung den Sieg verschafft haben.

Vielleicht der bedeutendste dieser Reihe nächst Begarelli war der Ferrarese <sup>1)</sup> *Alfonso Lombardi* (ca. 1488 — 1537), der hauptsächlich in Bologna arbeitete. Auch er beginnt realistisch, sogar mit ähnlichen Aufgaben wie Begarelli. Ein frühes Werk, worin er demselben sehr nahe steht, sind die bemalten (und jetzt neu bemalten) <sup>a</sup> Halbfiguren Christi und der Apostel in den beiden Querarmen des Domes von Ferrara. Der Künstler erscheint hier noch mehr naturalistisch gebunden durch die Präcedentien seiner Schule; er verrieth sich z. B. als Schulgenossen eines Lorenzo Costa schon durch die grossen Hände, und als tüchtigen Anfänger durch die zierliche und exacte Arbeit. Allein die grosse lebendige Schönheit mehrerer Köpfe, wie z. B. des Johannes, die bedeutende Geberde z. B. des Thomas, der sich in seinen Mantel hüllt, zeigen welches Aufschwunges Alfonso bereits fähig war. — Ebendasselbst in S. Giovanni das Reliefbrustbild <sup>b</sup> einer Madonna und in S. Domenico, 4. Cap. links, die Büste des h. Hiacyntus, ohne Zweifel das naturalistische Portrait irgend eines ausdrucksvollen Mönchskopfes. — Aehnliches gilt von der bemalten Thongruppe des von seinen Angehörigen beweinten Christusleihnams, in der Krypta von S. Pietro zu Bologna, mit vorzüglichen Köpfen <sup>2)</sup>. — Später, und zwar zuletzt unter dem Einfluss Tribolo's, nähert er sich demjenigen Maass idealer Bildung, welches Andrea Sansovino dieser ganzen Schule vorgezeichnet hatte. Er wagte sich <sup>a</sup> an Aufgaben wie z. B. der colossale sitzende Hercules (von Thon) im obern Vorsaal des Palazzo apostolico, der in den Verhältnissen immer beträchtlich besser, in der Stellung ungesuchter ist als Alles, was Bandinelli und Ammanati hinterlassen haben. (Stark restaurirt). —

<sup>1)</sup> Er stammte eigentlich von Lucca und hiess *Cittadella*. Als Künstler gehört er aber durchaus nach Oberitalien.

<sup>2)</sup> Aus derselben Zeit enthält der von Touristen wenig besuchte Wallfahrtsort Varallo (westlich vom Lago maggiore) in der Capella del sacro monte und (wie man <sup>\*</sup> annimmt) auch in einigen der Stationscapellen lebensgrosse farbige Freigruppen, angegeben oder auch ausgeführt von dem berühmten Maler *Gaudenzio Ferrari*; die darin dargestellten Vorgänge der Passion sind gleichsam fortgesetzt und erklärt durch Fresken an den Wänden. Wie sie sich zum Styl des Mazzoni oder des Alfonso verhalten, weiss ich nicht anzugeben. — [Demselben werden ähnliche farbige Thongruppen im Baptiste- <sup>\*\*</sup> rium zu Novara zugeschrieben.]

Die grösste Zahl seiner Arbeiten finden sich an S. Petronio; an-  
 a scheinend noch lombardisch befangen: die Statuen (englischer Gruss  
 mit Gottvater, und Sündenfall) an der Innenseite des rechten und  
 b linken Seitenportals der Fassade; — freier und sehr tüchtig: die Lu-  
 nettengruppe der Auferstehung Christi, aussen am linken Seiten-  
 portal (wenn Christus sich auf einen sitzenden Wächter zu stützen  
 scheint, so hat der Künstler diess wohl nur gethan um sich in einem  
 reichern Linienproblem zu versuchen); — ferner drei von den Reliefs  
 der Geschichte Mosis am rechten Pilaster desselben Portals, in offen-  
 baren und glücklichem Wetteifer mit Tribolo (S. 643, b) entworfen so-  
 wohl als ausgeführt. — Mehr malerisch als plastisch, aber köstlich  
 c wie die besten jener Miniaturgeschichten der ferraresischen Maler-  
 schule erscheinen die drei Reliefs am Untersatz der berühmten Area  
 in S. Domenico, eine der geistvollsten und delicatesten Arbeiten  
 dieser Gattung.

d Eine ungleiche, zum Theil sehr tüchtige Arbeit sind die Me-  
 e daillonköpfe an Pal. Bolognini, N. 77. — Das Grabmal Ramazzotti  
 in S. Michele in Bosco (rechts vom Hauptportal) ist eines der besten  
 jener oberitalischen Soldatengräber, welche den Geharnischten  
 schlummernd und über ihm die Madonna darstellen.

f In Alfonso's spätester Zeit entstand dann wahrscheinlich die über-  
 lebensgrosse, figurenreiche Thongruppe im Oratorium bei S. Maria  
 della Vita (zugänglich auf Nachfrage in den links an die Kirche  
 stossenden Bureaux, eine Treppe hoch). Nicht ohne Mühe erkennt  
 man darin eine Darstellung des Todes Mariä; ringsum die Apostel,  
 vorn am Boden die nackte Figur eines Widersachers; ein eifriger  
 Apostel will eben ein schweres Buch auf ihn werfen, wird aber von  
 dem in der Mitte erscheinenden Christus zurückgehalten. Mit diesem  
 wunderlichen Zug, <sup>1)</sup> [der auch auf Sansovin's Relief des Todes Mariä  
 in Loreto vorkommt], bezahlt Alfonso seinen Tribut an die alt-  
 oberitalische Manier des heftigen, grellen Ausdrucks. Sonst ist die  
 Gruppe merkwürdig durch ihren Gegensatz zu denjenigen des Be-  
 garelli; sie macht Anspruch auf plastische, nicht bloss malerische  
 Anordnung und ihre Einzelformen sind durchaus mehr ideal und all-  
 gemein (sowohl Köpfe als Gewandung).

<sup>1)</sup> Motiv aus der Schrift „De transitu virginis“, welche dem Bischof Melito (II. Jahr-  
 hundert) zugeschrieben wurde, jetzt aber für beträchtlich neuer gilt.

Nun stehen aber noch 12 Büsten von Aposteln im Chor von S. a  
Giovanni in Monte über dem Stuhlwerk; ungleich schönere, in-  
nigere, lebensvollere Köpfe, die man der Vermuthung nach ohne  
Anderes dem Begarelli zuschreiben würde, wenn nicht Alfonso als  
Urheber bezeugt wäre. Nach der momentanen Lebendigkeit zu  
schliessen, möchten sie zu einer Gruppe (Mariä Himmelfahrt? oder  
etwas Aehnliches) aus Alfonso's bester mittlerer Zeit gehört haben<sup>1</sup>).  
[Die beiden Evangelisten von *Ubaldo Farina*, 1716.]

Eine Mitstrebende des A. Lombardi, ohne Zweifel zuletzt eben-  
falls unter Tribolo's Einfluss, war Properzia de' Rossi (st. 1530). b  
Von ihr sind u. a. die beiden Engel neben Tribolo's Relief der Him-  
melfahrt Mariä in S. Petronio (11 Cap. rechts).

Unter den übrigen Bildhauern Oberitaliens ist der schon als De-  
corator genannte *Gio. Franc. da Grado* wegen der einfach guten  
Feldherrngräber in der Steccata zu Parma rühmlich anzuführen. c  
(Eckcapellen: hinten rechts: Grab des Guido da Correggio; hinten  
links: Grab des Sforzino Sforza 1529; vielleicht auch, vorn rechts,  
das des Beltrando Rossi 1527.) Die Helden mögen auf ihren Sarko-  
phagen stehen, schlafen, oder wachend lehnen, immer sind sie schlicht  
und in schöner Stellung gegeben; das Detail genügend, wenn auch  
nicht vorzüglich belebt. Es ist die Art, in welcher auch wohl dem  
Giovanni da Nola ein glücklicher Wurf gelang<sup>2</sup>). — Von sonstigen  
Parmesanern nennen sich drei Brüder *Gonzata* mit der Jahrzahl 1508  
an den vier Bronzestatuen von Aposteln über der hintern Balustrade d  
des Domchors; magere, unsicher gestellte, aber im Detail sehr sorg- e  
fältige Figuren. (Das dahinter aufgestellte Marmortabernakel ist f  
eine geringe Arbeit des XV. Jahrh.). Mit Begarelli haben weder da  
Grado noch die Gonzaten etwas gemein.

Ob der *Marcus a Grate*, welcher den geschundenen S. Bartholo-  
mäus im Chorumgang des Domes von Mailand fertigte, ein Sohn des g  
Gio. Francesco war, lassen wir dahingestellt. Der Kunstgeist der

<sup>1</sup>) Die Gruppe in S. Maria della Rosa zu Ferrara, die man dem Alfonso zuschreibt,  
haben wir oben S. 635, a, dem Mazzoni zugewiesen.

<sup>2</sup>) Von demselben da Grado könnte wohl auch die Statue des h. Agapitus über dem \*  
Altar rechts in der Krypta des Domes herrühren.



zweiten Hälfte des Jahrh. kehrt uns in dieser steifen Bravourarbeit seine widerlichste Seite zu. (S. oben 477 c.)

---

[Von einem der trefflichsten Lombarden der goldenen Zeit, *Agostino Busti*, genannt *Bambaja*, ist eine Hauptarbeit, das Denkmal des Feldherrn Gaston de Foix, (ehemals im Kloster S. Marta zu Mailand) zum grössern Theil im Museo lapidario der Brera daselbst erhalten (andere Bruchstücke sind in der Ambrosiana, sieben Reliefs in der Villa Busca di Castellazzo-Arconate). Der jugendliche Held liegt in ruhigem Schlaf „fast fröhlich im Tode über die errungenen Siege“ (Vasari) auf dem tuchbedeckten Sarkophag; das ornamentale Det: il, namentlich die Ordenskette, von erstaunlich minutiöser Ausführung. — Ebendasselbst ein anmuthiges kleines Grabdenkmal des Lancino Curzio. — Ausserdem besitzt Mailand von ihm ein Relief der Darstellung Mariä (1510), mit perspectivischem Hintergrund, in der danach benannten Capelle des Domes; in S. Francesco das Grabmal der Familie Biraghi; endlich im Dom (Chorumgang) das Grab des 1538 gest. Cardinals Marino Caracciolo von guter Gesamtwirkung. — Sein Antheil an der Certosa, s. oben S. 633.]

---

Doch es ist Zeit, auf den bedeutendsten Schüler des Andrea Sansovino zu kommen, auf *Jacopo Tatti* aus Florenz (1477—1570), der von seiner nahen und vertrauten Beziehung zu dem grossen Meister insgemein *Jacopo Sansovino* genannt wird. Allerdings lernen wir ihn fast nur durch Werke aus der zweiten Hälfte seines langen Lebens kennen, da er als eine der ersten künstlerischen Grossmächte Venedigs (S. 324) eine grosse Anzahl baulicher und plastischer Werke schuf und eine beträchtliche Schule um sich hatte. — Seine früheren Arbeiten finden wir in Florenz: die Statue des Apostels Jacobus d. ä. im Dom (Nische am Pfeiler links gegen die Kuppel), vollkommen lebendig und von sehr schöner Bildung, aber gesucht in der Stellung, vollendet 1513; wenig später vermuthlich entstand der Bacchus in den Uffizien (Ende des 2. Ganges). Jubelnd schreitet er aus, die Schale hoch aufhebend und anlachend, in der andern Hand eine Traube, an welcher ein kleiner Panisk nascht. Der Bacchus des Michelangelo steht zur Vergleichung in der Nähe; an

lebendiger Durchbildung der Einzelform ist er dem Jacopo's weit überlegen; wer möchte aber nicht viel lieber die Arbeit Jacopo's erdacht haben als die Michelangelo's? — ich spreche von Unbetheiligten, denn die Künstler werden für letztern stimmen, weil sie mit seinen Mitteln etwas Anderes anzufangen gedächten. (Der dritte dortige Bacchus, eine kleinere Figur auf einem Fässchen stehend, ist aus derselben Zeit, aber von keinem der Sansovino.)

Aus seiner römischen Zeit ist die sitzende Statue der Madonna mit dem Kinde in S. Agostino zu Rom vorhanden (neben dem Hauptportal), eine Arbeit, in welcher er sich dem Andrea etwa auf die Weise Lorenzetto's nähert, mit regem Schönheitssinn noch ohne volles Lebensgefühl, wie der Vergleich mit der nahen Gruppe Andrea's zeigen mag. — Zu diesen früheren Arbeiten mag auch der h. Antonius von Padua in S. Petronio zu Bologna (9. Cap. rechts) zu rechnen sein.

In seinen venezianischen Arbeiten erscheint Jacopo sehr ungleich; Einzelnes ist unbegreiflich schwach, Anderes dagegen verräth eine tüchtige selbständige Weiterbildung des vom Lehrer Ueberkommenen. Zwar neigt sich Jacopo bisweilen ebenso in das Allgemeine, wie die meisten Nachfolger Andrea's, der seine schöne subjective Wärme auf Niemanden vererben konnte; allein Jacopo ist nur wenig befangen von den Manieren der römischen Malerschule, auch nicht wesentlich von der Einwirkung Michelangelo's, die erst bei seinen Schülern hie und da hervortritt; er war desshalb im Stande, nebst seiner Schule in Venedig eine Art Nachblüthe der grossen Kunstzeit aufrecht zu halten, die mit der Nachblüthe der Malerei (durch Paolo Veronese, Tintoretto etc.) parallel geht und Jahrzehnde über seinen Tod hinaus dauert.

Bei ihm wie bei den Schülern sind nicht die Linien, überhaupt nicht das Bewusstsein der höhern plastischen Gesetze die starke Seite; ihre Grösse liegt, wie bei den Malern, in einer gewissen freien Lebensfülle, welche über den Naturalismus des Details hinaus ist; sie liegt in der Darstellung einer ruhigen, in sich selbst (ohne erzwungen interessante Motive) bedeutenden Existenz. Ihre Arbeiten können von sehr unstatuarischer Anlage und doch im Styl ergreifend sein; von allen Zeitgenossen sind diese Venezianer am wenigsten conventionell in der Ausführung und am wenigsten affectirt in der Anlage. Hierin liegt wenigstens ein grosses negatives Verdienst Sansovino's; er ist der unbefangenste unter den Meistern der Zeit von 1530—70.

Für sein schönstes Werk in Venedig glaube ich die Statue der  
 a Hoffnung am Dogengrab Venier († 1556) zu S. Salvatore halten  
 zu müssen (nach dem 2. Altar rechts). Die plastisch vortreffliche,  
 leichte Haltung, die nicht ideale, aber venezianische Schönheit des  
 Kopfes, der ruhig gefasste Ausdruck lässt gewisse Spielereien in  
 Haarputz und Gewandung wohl vergessen. (Thorvaldsen ist bei  
 einer der allegorischen Statuen am Grabmal Pius' VII. auf ein ganz  
 ähnliches Motiv gerathen.) — Aber wie viel geringer ist das Gegen-  
 stück, die Charitas, mit ihren hart manierirten Putten! (Das Lunetten-  
 relief von anderer Hand.)

b Von mythologischen Gegenständen enthält die Loggia am Fuss  
 des Campanile di S. Marco das Beste (um 1540). Die Bronzestatuen  
 des Friedens, des Apoll, Mercur und der Pallas sind zwar, die erst-  
 genannte ausgenommen, im Motiv etwas gesucht, aber von schöner  
 Bildung, namentlich was die Köpfe (zumal des Mercur und der Pax)  
 betrifft. Ganz vorzüglich sind dann einzelne der kleinen Reliefdar-  
 stellungen am Sockel, die zu den so seltenen wahrhaft naiven Kunst-  
 werken mythologischen Inhaltes gehören, namentlich die Darstel-  
 lung von Phrixos und Helle. (Die obern Reliefs und die Figuren in  
 den Bogenfüllungen gelten als Schülerarbeit.)

Uebrigens ist Jacopo auch sonst im Relief am glücklichsten, wenn  
 es sich um einzeln eingerahmte Figuren handelt. Man findet hinten  
 c im Chor von S. Marco die berühmte kleine Bronzethür, welche in  
 die Sacristei führt, und welche den Meister zwanzig Jahre lang be-  
 schäftigt haben soll; ihre beiden grössern Reliefs (Christi Tod und  
 Auferstehung) können bei vielem Geist doch im Styl z. B. nicht neben  
 Tribolo aufkommen, während die Einzelfiguren der Propheten in den  
 horizontalen und senkrechten Einfassungen völlig genügen und zum  
 Theil von hoher Vortrefflichkeit sind. (Was von der Bildnissähnlich-  
 keit der vortretenden Köpfe in den Ecken mit Tizian, Pietro Aretino  
 und S. selber gesagt wird, ist nicht ganz zuverlässig.) — Ebenso fehlt  
 a es den sechs bronzenen Reliefs mit den Wundern des heiligen Marcus  
 (rechts und links vom Eingang des Chores an der Brustwehr zweier  
 Balustraden) zwar nicht an geistvollem und energischem Ausdruck  
 der Thatsachen, wohl aber an dem wahren Maass, welches diese Gat-  
 e tung beherrschen muss. — An dem Altar im Hintergrunde des Chores  
 ist das kleine Sacramentsthürchen mit dem von Engeln umschwebten  
 Erlöser wiederum eine nicht alltägliche Composition; man wird aber



vielleicht die beiden einzelnen marmornen Engel auf den Seiten vorziehen.

Derselbe Chor enthält auch noch die einzige Arbeit, in welcher a S. dem übermächtigen Einfluss Michelangelo's einen kenntlichen Tribut bezahlt hat, nämlich die sitzenden Bronzestatuetten der vier Evangelisten auf dem Geländer zunächst vor dem Hochaltar. (Die vier Kirchenlehrer sind von einem spätern hinzugearbeitet.) Man wird ohne Schwierigkeit den „Moses“ Michelangelo's als ihr Vorbild erkennen, aber auch gestehen, dass sie von allen Nachahmungen die freiste und eigenthümlichste sind.

Im Dogenpalast empfängt uns Sansovin mit den beiden Colossalstatuen des Mars und Neptun, von welchen die Riesentreppe ihren b Namen hat. Ihre unschöne Stellung, zumal beim Anblick von vorn, fällt schneller in die Augen, als ihre guten Eigenschaften, welche erst demjenigen ganz klar werden, welcher sie in Gedanken mit den gleichzeitigen Trivialitäten eines Bandinelli vergleicht. Sie sind vor Allem noch anspruchlos und mit Ueberzeugung geschaffen, ohne gewaltsame Motive und erborgte Museulatur; es sind noch echte, unmittelbare Werke der Renaissance, eigene, wenn auch nicht vollkommene Idealtypen eines schöpfungsfähigen Künstlers, der selbst mangelhafte Motive durch grossartige Behandlung zu heben wusste.

Ein anderes bedeutendes Werk ist die thönerne vergoldete Madonna im Innern der Loggia des Marcusturmes; sie ermuthigt den c unten hingeschmiegtten kleinen Johannes durch Streicheln seines Haares, sich dem segnenden Christuskinde zu nähern. Verkleistert, bestäubt, verstümmelt und von jeher etwas manierirt in den Formen, ist die Gruppe doch immer von einem lebenswürdigen Gedanken belebt. — (Durchaus schlecht: die Madonna in der Capelle des Dogenpalastes.) d

Als tüchtiges monumental aufgefasstes Porträt ist die eherne e sitzende Statue des Gelehrten Thomas von Ravenna über dem Portal von S. Giulian etwa mit Tintoretto in Parallele zu setzen.

Der kleine sitzende Johannes über dem Taufbecken in den Frari f (Cap. S. Pietro, links) vom Jahre 1554, unplastisch componirt, aber fleissig, naiv und vom zartesten Gemüths Ausdruck erscheint wie eine Reminiscenz jener römischen Zeit.

[Die Reliefs im Santo zu Padua s. u. 662, c.]

Wen Sansovino von der ältern venezian. Schule noch in Thätigkeit antraf, wissen wir nicht; es scheint eher, dass seine Anstellung mit dem Auslöschen jener zusammenhing. Es mögen um 1530 auch andere Schüler des ältern Andrea Sansovino in Venedig gelebt haben; von einem solchen sind wohl die drei Reliefs der Verkündigung, Anbetung der Hirten und Anbetung der Könige in der kleinen sechseckigen Capelle bei S. Micchele. Bei einer nicht besonders geschickten Anordnung (sodass man z. B. nicht an Tribolo denken kann) sind sie vielleicht das Holdeste und Süsseste, was Venedig in Marmor darbietet, von einem Reiz der Formen und einem Seelenausdruck in Zügen und Geberden, der Entzücken erregt. — Gewiss war damals auch *Guglielmo Bergamasco* noch in Thätigkeit, der 1530 eben diese Capelle baute. Sollte er etwa der Urheber der drei Reliefs sein? die einzige bekannte Statue von ihm, eine heil. Magdalena auf dem Altar der ersten Capelle rechts vom Chor in S. Giovanni e Paolo, würde mit ihrer reichen und süssen Schönheit, selbst mit ihrem bauschigen und doch nicht plastischen Gewande zu diesen Arbeiten wohl passen. (Die übrigen Sculpturen des betreffenden Altars eine zum Theil gute Schularbeit der *Lombardi*.)

Jedenfalls gewann Jacopo S. einen Einfluss, der alle Uebrigen in Schatten stellte und fast ausschliesslich um ihn eine Schule versammelte. Bei einem Bau von so grossem plastischem Reichthum wie die Bibliotheca ergab sich, scheint es, die Sache von selbst; ausdrücklich werden *Tommaso Lombardo* (vielleicht ein Verwandter der ältern *Lombardi*), *Girolamo Lombardo*, *Danese Cattaneo* und *Alessandro Vittoria* als ausführende Schüler genannt. Ich glaube diejenigen Sculpturen, welche noch unter unmittelbarer Aufsicht und Theilnahme des Meisters zu Stande kamen, finden sich hauptsächlich an der Schmalseite gegen die Riva und etwa an dem ersten Drittel der Seite gegen die Piazzetta. Hier haben die Reliefs in den Bogen, die Flussgötter in den Füllungen des untern, die Göttinnen in denjenigen des obern Geschosses die schönste und kräftigste Bildung. (Bei den Flussgöttern ist anzuerkennen, dass sie von den entsprechenden bronzefarbenen Figuren in der Sistina fast ganz unabhängig erscheinen.) Die beiden Karyatiden, welche die Thür tragen, sind von *Vittoria*. — Von den Reliefs in den Bogen sind auch wieder die Felder mit einzelnen Figuren die glücklichsten.

Zwei frühe Schüler Sansovin's scheinen *Tiziano Minio* von Padua

und *Desiderio* von Florenz gewesen zu sein, welche den ehernen Deckel des Taufbeckens in S. Marco verfertigten. Die erzählenden a Reliefs sind in der Composition vom Besten der ganzen Schule, den Meister selbst nicht ausgenommen. (Die Statue des Täufers später, 1565 von *Franc. Segala*.) — Minio's Statuen zweier heiligen Bischöfe hinter dem Hochaltar des Santo in Padua sind bei ihrer jetzigen Auf- b stellung so viel als unsichtbar.

Unter allen Schülern aber ist *Girolamo Campagna* der bedeutendste und überhaupt einer von den sehr wenigen Bildhauern, welche noch nach der Mitte des XVI. Jahrh. eine naive Liebenswürdigkeit beibehielten. — In S. Giuliano zu Venedig (Cap. links vom Chor) c sieht man sein Hochrelief des todten Christus mit zwei Engeln; die Linien sind nicht mustergültig, die Gewandung schon etwas maniert, aber Ausdruck und Bildung sehr edel und schön. — In S. Giorgio maggiore ist die bronzene Hochaltargruppe von ihm; die vier d Evangelisten tragen halbknienend eine grosse Weltkugel, auf welcher der Erlöser steht. Eher als Evangelisten hätten dämonische Naturmächte, Engel u. dgl. für diese Stellung gepasst, auch kann die lebendige Behandlung und die würdige Bildung der Köpfe nicht ganz vergessen machen, dass es dem Künstler etwas zu sehr um plastisch interessante Motive des Tragens zu thun war; aber der Salvator ist einfach und ganz grossartig.

Seine einzeln stehenden Statuen muss man nie streng nach den Linien, sondern nach dem Ausdruck und nach dem Lebensgefühl beurtheilen, wie diess von den gleichzeitigen venez. Malern in noch viel weiterm Sinne gilt. Seine Bronzestatuen des heil. Marcus und des e heil. Franciscus, welche nach dem Gekreuzigten emporschauen (auf dem Hochaltar des Redentore) sind innerhalb dieser Grenzen vortrefflich, zumal der so schön und schmerzlich begeisterte Marcus; in dem Gekreuzigten bemerkt man bei einer guten und gemässigten (weder allzumagern noch hässlichen) Bildung eine etwas zu starke Andeutung des schon eingetretenen Todes durch das Vorhängen der linken Schulter <sup>1)</sup>. — Neben dem Hochaltar von S. Tommaso: die Sta- f

<sup>1)</sup> Die kleinen Statuetten dieses Altars sind späte, aber für den berninischen Styl \* recht glückliche Schöpfungen des Bolognesen *Mazza*, vom Jahr 1679.



tuen des Petrus und Thomas, mit würdigen Köpfen. — in S. Maria  
 a de' miracoli, vor der Balustrade: S. Franz und S. Clara, ersterer viel-  
 leicht ein frühes Jugendwerk.

Campagna's Modonnenstatuen genügen weniger; ihre Haltung  
 und Kopfbildung erinnert zu sehr an Paolo Veronese, um ein hohes  
 b Dasein ausdrücken zu können. An derjenigen in S. Salvatore (2. Al-  
 tar rechts) sitzt das Kind hübsch leicht auf den Händen der Mutter,  
 und auch die beiden Putten, die sich unten an ihr Kleid halten, sind  
 c glücklich hinzugeordnet; dagegen erscheint die in S. Giorgio maggi-  
 ore (2. Altar links) durchaus wie ein spätes und schwaches Werk.  
 d Eine hübsche aber wenig bezeugte Madonna in der Abbazia, Cap.  
 e hinter der Sacristei. In C.'s Vaterstadt Verona steht eine Madonna  
 von ihm an der Ecke des Obergeschosses der Casa de' Mercanti.

Von dem Lieblingsgegenstand der venezian. Sculptur (wie der  
 Bacchus es bei den Florentinern war), dem heil. Sebastian, hat Cam-  
 f pagna am Hochaltar von S. Lorenzo wenigstens eine gute Darstellung  
 geliefert, mit dem Ausdruck des Schmerzes ohne Affectation.

Wie schön und tüchtig er sonstige Actfiguren zu behandeln  
 wusste, zeigt der colossale Atlant oder Cyclop im untern Gang der  
 g Zecca. Das höchst affectirte Gegenstück des *Tiziano Aspetti* spricht  
 lauter zu Campagna's Gunsten als Worte es könnten. — Im Dogen-  
 h palast stehen auf dem Kamin der Sala del Collegio seine hübschen und  
 lebendigen Statuetten des Mercur und Hercules. (Geringer die 3  
 i Statuen über der einen Thür der Sala delle quattro porte.)

k In der Scuola di S. Rocco ist bei der Statue des Heiligen (un-  
 tere Halle) das unerlässliche Vorzeigen der Schenkelwunde glücklich  
 als dasjenige Wendungsmotiv benützt, um welches die damalige  
 Sculptur so oft in Verlegenheit ist. Im obern Saal sind die Statuen  
 neben dem Altar — Johannes d. T. und wiederum ein S. Sebastian —  
 von geringerem Interesse als die beiden (unvollendeten) sitzenden  
 Propheten an den Ecken der Balustrade; hier wirkt Michelangelo ein,  
 aber noch nicht durch den Moses, sondern durch die Figuren der Sis-  
 tina. — Die beiden Bronzestatuen des Hochaltars in S. Stefano werden  
 vielleicht mit Unrecht dem C. zugeschrieben; die beiden marmornen  
 m Statuen in S. Giovanni e Paolo (hinten am Altartabernakel der Ca-  
 pella del Rosario) sind offenbar in Missmuth über die ungünstige Auf-  
 n stellung geschaffen. Auch die h. Justina über dem Thorgiebel des  
 Arsenal's scheint ein geringeres Werk zu sein.

An Porträtstatuen ist von C. ein Jugendwerk, der Doge Loredan a auf dessen Grab im Chor von S. Giovanni e Paolo erhalten, und eine treffliche Grabfigur seiner reifsten Zeit, der schlummernde Doge Ci- b cogna († 1595) in der Jesuitenkirche links vom Chor.

Von wem ist endlich der schöne Christuskopf in S. Pantaleone c (2. Cap. rechts)? Ich glaube, dass von den Spätern nur *Campagna* fähig war, die edelste Inspiration eines Giov. Bellini und Tizian so in sich aufzunehmen. Und eine Arbeit der zweiten Hälfte des XVI. Jahr- hundert wird die Büste doch sein.

Endlich möchte wohl die Annunziata (in zwei aus der Wand vor- d tretenden Bronzefiguren) am Pal. del Consiglio zu Verona ein schö- nes frühes Werk des Meisters sein, etwa aus der Zeit des Reliefs von S. Giuliano; Gabriel gleicht den Engeln des letztern, und die Madonna, obwohl zur Vermeidung der Profilsilhouette etwas sonderbar gewen- det, ist die schönste weibliche Figur, die C. gebildet haben mag.

Von *Thomas von Lugano*, bekannt unter dem Namen *Tommaso Lombardo*, sollen eine Anzahl von Statuen auf dem Dache der Biblio- e teca gearbeitet sein. Der S. Hieronymus in S. Salvatore (5. Altar links) f giebt vielleicht als schwaches und spätes Werk keinen sichern An- haltspunkt. (Nach Andern von *Jacopo Colonna*.)

*Danese Cattaneo* scheint ausser *J. Sansovino* auch andere Floren- tiner gekannt zu haben; wenigstens sind die Statuen am Dogengrab g Loredan (1575) bei einer gewissen äusserlichen Süßigkeit von dem- selben unvenezianischen Geist der Lüge und Affectation beseelt, der die unwahren Arbeiten eines Ammanati beherrscht. (Die Porträt- statue, wie gesagt, von *Campagna*, und früher gearbeitet als der Rest; der Doge starb schon 1525.) — Weniger manierirt die Statuen h des ersten Altars rechts in S. Anastasia zu Verona.

*Ammanati* selbst war übrigens eine Zeitlang *J. Sansovino's* Schüler gewesen und hatte z. B. in Padua gearbeitet (wovon unten).

Am stärksten repräsentirt von allen Schülern ist *Alessandro Vit- toria* († 1605). Im günstigen Fall dem *Campagna* beinahe gewachsen, hat er doch nirgends die Seele desselben. Er producirt leicht und machte sich mit den Hauptmotiven keine grosse Mühe, während

Campagna wenigstens gerne plastisch rein gestaltet hätte. Sein an-  
 a genehmstes Werk ist wohl sein eigenes Grabmal in S. Zaccaria (Ende  
 des linken Seitenschiffes), eine vortreffliche Büste zwischen den Alle-  
 b goriën der Scultura und Architettura, oben im Giebel eine Ruhmes-  
 c göttin, echt venezianische Figuren. Auch die Statue des Propheten  
 d über der Hauptthür ist schön und würdig. — Sein bester bewegter  
 e Act ist der S. Sebastian in S. Salvatore (3. Alt. links, als Gegenstück  
 f eines geringen S. Rochus), seine sorgfältigste Anatomiefigur der S.  
 g Hieronymus in den Frari (3. Alt. rechts). Auch S. Catharina und  
 h Daniel auf dem Löwen, in S. Giulian, sind wenigstens resolut behan-  
 i delt. Geringer und zum Theil sehr manierirt: die Arbeiten im Dogen-  
 j palast (Sala dell' anticollegio, Thürgiebel), an der Biblioteca (die  
 k zwei Karyatiden der Thür), in S. Giovanni e Paolo (Altar und Grab-  
 mal des Edward Windsor, in der Capelle del Crocefisso, rechts; S.  
 Justina u. S. Domenico am Altar in der von ihm erbauten Capelle del  
 Rosario; Statue des h. Hieronymus auf dem Altar am Eingang links),  
 i in der Abbazia (zwei grosse Apostelstatuen), in S. Giorgio maggiore,  
 in S. Francesco della Vigna (2. Cap. links) u. a. a. O. Auch an dem  
 k sehr überfüllten Grabmal Contareno († 1553) im Santo zu Padua (am  
 ersten Pfeiler links) sind mehrere Figuren von ihm.

Ein leidlicher Nachahmer des Vittoria, *Franc. Terilli*, hat die  
 l Statuetten des Christus und Johannes über den beiden Weihbecken  
 des Redentore mit vielem Fleiss gearbeitet.

*Tiziano Aspetti* († 1607) steht wieder um eine grosse Stufe nied-  
 riger und nähert sich den schlimmsten Manieren der florentinischen  
 m Schule. Sein Moses und Paulus, grosse Erzbilder, verunzieren Pal-  
 n ladio's Fassade von S. Francesco della Vigna, seine beiden Engel den  
 o Altar der ersten Cap. links. Sein schlechter Atlant in der Biblioteca  
 p wurde schon erwähnt; etwas besser sind die Tragfiguren des Kamins  
 in der Sala dell' Anticollegio des Dogenpalastes. Im Santo zu Padua  
 ist mit Ausnahme des Christus auf dem Weihbecken lauter geringe  
 Arbeit von A. in grosser Menge vorhanden.

Den Ausgang der Schule macht *Giulio dal Moro*, schwächerer  
 und gewissenhafter als Aspetti. Das Geniessbarste von ihm sind wohl  
 q die Sculpturen der einen Thür der Sala delle quattro porte im Dogen-  
 r palast und die drei Altarstatuen in S. Stefano (Cap. rechts im Chor).



Seine grossen Statuen des Laurentius und Hieronymus am Grabmal a Priuli in S. Salvatore (nach dem ersten Altar links) sind sehr maniert, und ebenso die mehrfach vorkommenden Statuen des Auferstandenen, wovon z. B. eine in derselben Kirche (nach dem ersten Altar rechts).

Es braucht kaum wiederholt zu werden, dass auch diese Schule, wo ihr Ideales nicht genügt, den Blick durch eine Menge vortrefflicher Porträtbüsten entschädigt; sie holt damit ein, was das XV. Jahrh. in Venedig mehr als in Florenz versäumt hatte. Die Auffassung ist bisweilen so grossartig frei wie in den tizianischen Bildnissen. Künstlernamen werden dabei seltener genannt als bei den Statuen heiligen oder allegorischen Inhaltes.

Mit dem XVII. Jahrh. tritt in der venezian. Sculptur dieselbe vollkommene Erschlaffung ein, wie in der Malerei nach dem Absterben der Bassano und Tintoretto. Was von da bis zum Eindringen des berninischen Styles geschaffen wurde, ist kaum des Ansehens werth und auch dieser letztere Styl hat von seinen achtbarern Schöpfungen fast nichts in Venedig hinterlassen.

Zum Schluss muss hier im Zusammenhang von den neun grossen Reliefs die Rede sein, welche die Wände der Antoniuscapelle im Santo zu Padua bedecken. Die Aufgabe war eine der ungünstigsten, die sich denken liessen; (mit Ausnahme des ersten Reliefs) lauter Wunder, d. h. sinnliche Wirkungen aus einer plastisch unsichtbaren Ursache, nämlich dem Machtwort, dem Dasein, dem Gebet, höchstens dem Gestus des Heiligen. Für die andächtige Menge, welche diese Stätte besucht und die Stirn an die Rückseite des Heiligensarges zu drücken pflegt, ist allerdings über diesen Causalzusammenhang kein Zweifel vorhanden; sie verstand und versteht diese Reliefs, die für sie geschaffen sind, vollkommen, würde aber vielleicht doch bemalte Thongruppen in der Art Mazzoni's (S. 634) noch sprechender finden, als den idealen Styl, durch welchen die Künstler mit namenloser Anstrengung diese Historien veredelt haben.

Die allmälige Bestellung und Ausführung hat in geschichtlicher Beziehung einiges Dunkle. Jedenfalls wollten die Besteller von allem

Anfang an nur Grosses und Bedeutendes. Wenn das erste Relief  
 a (die Aufnahme des Heiligen in den Orden), von *Antonio Minelli de'*  
*Bardi* von Padua in der That schon 1512 gearbeitet ist, so hätte man  
 sich gleich zuerst an einen vorzüglichen Mitstrebenden des ältern  
 Andrea Sansovino gewandt; <sup>1)</sup> es ist eines der edelsten und geniess-  
 barsten der ganzen Reihe. Um dieselbe Zeit scheinen — mit Ueber-  
 gehung des Riccio und seiner localen Schule — die Brüder *Antonio*  
 und *Tullio Lombardi*, wahrscheinlich als alte und anerkannte Häupter  
 der venezianischen Sculptur in Anspruch genommen worden zu sein;  
 b sie lieferten das sechste, siebente und neunte Relief (vgl. S. 626, c)  
 und gaben wahrscheinlich die architektonischen Hintergründe mit  
 Stadtansichten auch für alle übrigen an. (Diess ist zu vermuthen  
 nach Tullio's Relief an der Scuola di S. Marco.) Auf dem sechsten  
 steht die Jahrzahl 1525.

Darauf trat *Jacopo Sansovino* mit mehrern seiner Schüler ein.  
 c Sein eigenes Relief, das vierte, (Wiedererweckung der Selbstmörderin)  
 ist auffallend manierirt; welche Epoche seines Lebens dafür verant-  
 wortlich sein mag, ist schwer zu sagen; ein Schüler Andrea's hätte  
 überhaupt nie solche Körper und Köpfe bilden dürfen, wie hier meh-  
 d rere vorkommen. Dagegen ist *Campagna* im dritten Relief (Er-  
 weckung des todten Jünglings) auf seiner vollen Höhe; die nackte  
 Halbfigur höchst edel gebildet und entwickelt, die Linien des Ganzen  
 harmonisch, alles Einzelne sehr gediegen. — Einen andern schon mehr  
 e manierirten Schüler Jacopo S.'s erkennt man dann im zweiten Relief  
 (Ermordung der Frau), welches einem gew. *Paolo Stella* oder *Giov.*  
*(Zuan) Maria Padovano* beigelegt wird. — Das fünfte (Erweckung  
 f des jungen Parrasio) und das achte (das Wunder mit dem Glase) sind  
 für *Danese Cattaneo*, dem sie von Einigen zugeschrieben werden,  
 wohl zu gut und zu wenig affectirt, wesshalb andere sonst wenig be-  
 kannte Namen (*Paolo Peluca*, *Giov. Mino* etc.) eher etwas für sich  
 haben möchten. <sup>2)</sup>

Alles zusammengenommen, ist die Reihenfolge durch eine  
 grössere Einheit des Styles, der Erzählungsweise und Detailbe-

<sup>1)</sup> Er arbeitete 1503—1506 mit *B. da Montelupo* am Grabmal Pesaro in S. Maria de'  
 Frari zu Venedig,

<sup>2)</sup> [Das fünfte gilt als von *Danese* begonnen und von *Girolamo Campagna* vollendet;  
 das achte ist von *Padovano* begonnen, von *Stella* oder *Zulian Fornasiero* vollendet.]

handlung verbunden, als man bei einer Hervorbringung so Vieler irgend erwarten dürfte. Sie ist ein Denkmal der höchsten Anstrengung der neuern Sculptur in der Gattung des erzählenden Reliefs, welches in der besten dieser Tafeln so maassvoll und rein zur Erscheinung kömmt, wie in wenigen Denkmälern seit dem Zerfall der römischen Kunst. Das übertriebene, grimassirende Pathos der alten Lombarden ist bis auf vereinzelte Spuren (im 2., 5., selbst im 4.) überwunden durch eine ideale und ganz lebendige Behandlung.

---

Neapel, dessen Schicksale gerade zu Anfang des XVI. Jahrh. sehr bewegt waren, verdankt vielleicht seine wenigen ganz ausgezeichneten Sculpturen nicht inländischen Kräften. — Den stärksten Sonnenblick der rafaelischen Zeit glaube ich hier zu erkennen in einem bescheidenen Grabmal der Cap. Carafa in S. Domenico maggiore (zunächst rechts vom Hauptportal), mit dem Datum 1513. Ueber dem Sarkophag, zu beiden Seiten eines Profilmedaillons des Verstorbenen, sitzen zwei klagende Frauen, welche Andrea Sansovino's würdig wären. — Den schönen frühern Arbeiten Michelangelo's nähert sich eine Statue der Madonna als Schützerin der Seelen im Fegfeuer, in S. Giovanni a Carbonara.

Der einheimischen Schule, die um diese Zeit mit *Giovanni Merliano da Nola* (1488 — 1558) zu Kräften kam, haben wir oben (S. 242) einen wesentlich decorativen Werth zugewiesen. Giovanni selbst zeigt weder ein tiefes, durchgehendes Lebensgefühl (so naturalistisch er sein kann) noch ein durchgebildetes Bewusstsein von den Grenzen und Gesetzen seiner Kunst, allein die allgemeine Höhe hebt auch ihn oft über das Gewöhnliche und die Versuche in stets neuen Motiven geben seinen Grabmälern zumal einen originellen Anschein.

Als Denkmal der ganzen Schule kann die runde Cap. der Caraccioli di Vico in S. Giovanni a Carbonara links vom Chor gelten, voll von Statuen und Reliefs; von dem Spanier *Pietro della Plata* oder *da Prato* ist die (vielleicht beste) Figur des Galeazzo Caracciolo. — Ein anderes grosses Werk der Schule ist das Grabmal des berühmten Vicekönigs Pietro di Toledo, hinten im Chor von S. Giacomo degli Spagnuoli; als Ganzes dem Grabmal Franz' I. in S. Denis, und zwar nicht glücklich nachgebildet, in der Ausführung reich und sorgfältig; der Statthalter und seine Gemahlin knieen auf einem un-



geheuern Sarkophag hinter Betpulten; auf den Ecken des noch grössern, peinlich decorirten Untersatzes stehen vier allegorische a Figuren. — Von den Grabmälern Giovanni's in S. Severino ist dasjenige eines sechsjährigen Knaben, Andrea Cicara, zunächst vor der b Sacristei, am schönsten gedacht; — die drei der vergifteten Brüder Sanseverino (1526, eine der frühesten Arbeiten), in der Cap. rechts vom Chor, wunderlich einförmig, indem die Dreie fast in gleicher Stellung auf ihren Sarkophagen sitzen. [In S. Domenico die lebendige gute Medaillon-Portraitbüste des Galeazzo Pandono; ebendasselbst darüber eine anmuthige Madonna vom J. 1514; in der 1. Cap. links ein Altar von 1537 mit einer Madonna zwischen zwei Heiligen.] — Als das beste c Relief des Meisters gilt eine Grablegung in S. Maria delle Grazie bei den Incurabili (in einer Capelle links). — Schularbeiten in vielen d Kirchen; z. B. in S. Domenico magg., 3. Cap. links, das für die damalige Allegorik |bezeichnende Grab eines gewissen Rota, der in Rom und Florenz Beamter gewesen, und dem deshalb Arno und Tiber e Lorbeerkränze reichen müssen. — Die Altäre des Giovanni und seines Rivalen *Girolamo Santa Croce* (1502—1537) zu beiden Seiten der Thür in Monteoliveto sind im Styl kaum zu unterscheiden. (Derjenige des letztern ist kenntlich am S. Petrus.)

Durchgängig das Beste sind, wie in so manchen Schulen, wo das Ideale nicht rein und ohne Affection zu Tage dringen konnte, die Bildnisse der Mausoleen, sowohl Büsten als Statuen. Neapel besitzt daran einen reichen Schatz auch aus dieser Zeit; ein Marmorvolk von Kriegerern und Staatsmännern, wie vielleicht nur Venedig ein zweites aufweist.

Wir gelangen zu demjenigen grossen Genius, in dessen Hand Tod und Leben der Sculptur gegeben war, zu *Michel Angelo Buonarroti* (1475—1764). Er sagte von sich selbst, einmal er sei kein Maler, ein anderes Mal die Baukunst sei nicht seine Sache, dagegen bekannte er sich zu allen Zeiten als Bildhauer <sup>1)</sup> und nannte die

<sup>1)</sup> [In Casa Buonarroti wird ein Brief von Michel Angelo's Hand aufbewahrt, worin er ausdrücklich dagegen sich verwahrt, dass man ihm unter der Adresse Michelangelo scultore schreibe. Sein Name sei Michelangelo Buonarroti und er habe nie Bestellungen weder als Bildhauer noch als Maler angenommen, nur für drei Päbste habe er gearbeitet, weil er nicht anders gekonnt habe. — Mr.]

Sculptur (wenigstens im Vergleich mit der Malerei) die erste Kunst: „Es war ihm nur dann wohl, wenn er den Meissel in den Händen hatte.“

Seine Anstrengungen, dieses fest erkannten Berufes Herr zu werden, waren ungeheuer. Es ist keine blossе Phrase, wenn behauptet wird, er habe zwölf Jahre auf das Studium der Anatomie verwandt; seine Werke zeigen ein Ringen und Streben wie die keines Andern nach immer grösserer schöpferischer Freiheit.

Der erste Anlauf, welchen Michelangelo nahm, war über alle Maassen herrlich. In den Räumen des Palazzo Buonarroti zu Florenz (Via Ghibellina), welche von dem jüngern, als Dichter berühmten Michelangelo B. dem Andenken und den Reliquien des grossen Oheims geweiht worden sind <sup>1)</sup>, wird ein Relief aufbewahrt, welches dieser in seinem siebzehnten Jahr verfertigte: „Hercules im Kampf gegen die Centauren“, d. h. ein Handgemenge nackter Figuren, unter welchen auch Centauren vorkommen. Obwohl im Geiste der überreichen römischen Reliefs gedacht, enthält es doch Motive von griechischer Art und Lebendigkeit, Wendungen von Körpern, welche den bedeutendsten momentanen Ausdruck mit der schönsten Form verbinden; dass in dem Menschenknäul vor der mittlern Figur das Maass überschritten wird, geschieht doch nicht auf Kosten der Deutlichkeit und lässt sich durch die Jugend des Künstlers entschuldigen. Vielleicht noch früher ist das Flachrelief einer säugenden Madonna im Profil (ebendort) gearbeitet; eine der ersten Arbeiten, welche aus dem Realismus des XV. Jahrh. ganz entschieden hinausgehen in den rein idealen Styl.

Wie vollkommen lebenswürdig wusste Michelangelo damals zu bilden! An der Arca di S. Domenico in der Kirche dieses Heiligen zu Bologna ist von ihm der eine knieende Engel mit dem Candelaber (derjenige links vom Beschauer); ein so hold jugendliches Köpfcchen, wie es damals nur Lionardo da Vinci zu bilden im Stande gewesen wäre. Den schweren Gewandstoff, der zu einer lebensgrossen Figur richtig passen würde, und die unverhältnissmässigen Haarlocken nimmt man hier dem Künstler so gerne als Unbesonnenheiten eines Anfängers hin. — (Auch die Statuette des h. Bischofs Petronius, eine von den vieren zunächst über dem Sarkophag, soll von *Niccolò*

<sup>1)</sup> Sichtbar jeden Montag und Donnerstag.

dell' Arca, s. oben, unvollendet hinterlassen und von ihm vollendet worden sein.)

a Das letzte Werk dieser frühen Periode (1499) des Meisters ist die Gruppe der Pietà in S. Peter zu Rom (erste Capelle rechts; die Aufstellung im kläglichsten Licht macht die Vergleichung der Gypsabgüsse nothwendig, welche sich jetzt in mehreren deutschen Museen aufgestellt finden). Dieser Gegenstand war bisher unzählige Male gemeißelt und gemalt worden, oft mit sehr tiefem und innigem Ausdruck, nur liegt insgemein der Leichnam Christi so auf den Knien der Madonna, dass das Auge sich abwenden möchte. Hier zuerst in der ganzen neuern Sculptur kann wieder von einer Gruppe im höchsten Sinne die Rede sein; der Leichnam ist überaus edel gelegt und bildet mit Gestalt und Bewegung der ganz bekleideten Madonna das wunderbarste Ganze. Die Formen sind anatomisch noch nicht ganz durchgebildet, die Köpfe aber von einer reinen Schönheit, welche Michelangelo später nie wieder erreicht hat<sup>1)</sup>. — (Etwa aus derselben Zeit die Madonna in Notre Dame zu Brügge.)

b [Zwischen 1501 und 1505 entstanden auch vier Statuen für den Piccolomini-Altar neben dem Eingang der Libreria im Dom zu Siena, angeblich S. Petrus, S. Pius, S. Gregorius, S. Jacobus(?) und eine fünfte von *Pietro Torrigiani* begonnene Statue des S. Franciscus. Die schlechte Beleuchtung und Aufstellung macht die nähere Prüfung dieser keinesfalls bedeutenden Arbeiten schwierig. — Auch das kleine Monument Bandini dicht daneben wird Michelangelo zugeschrieben.]

Wie verhielt sich nun Michelangelo's Geist, als er seiner reifen Epoche und seiner grossen Stellung entgegenging, zu den Aufgaben, welche seine Zeit ihm bot? Bei weitem die meisten waren kirchlicher Art, oder mussten doch zu einer kirchlichen Umgebung passen. Die freie Altargruppe begann eben erst als Gattung zu gelten; man erinnere sich der Capelle Zeno in S. Marco zu Venedig (1505) und ähnlicher Arbeiten. Die Nischen der Kirchenfassaden füllten sich nur

<sup>1)</sup> Das Werk wurde öfter in Marmor und Erz copirt. Schon *Luca Signorelli* malte davon jene freie Abbildung grau in grau, welche neuerlich im römischen Leihhause wieder aufgetaucht ist; wahrscheinlich dachte er nicht daran, dass man dereinst Michelangelo's Gruppe für eine Copie nach seinem Gemälde halten würde, wie schon geschehen ist.



sparsam mit Statuen, die der Pfeiler im Innern etwas häufiger. Was sonst übrig blieb, waren Grabmäler, deren Allegorien das einzige ganz freie Element der damaligen Sculptur heissen konnte. Denn grosse Sculpturwerke mythologischen Inhalts waren noch ein seltener Luxus, der ausserhalb Florenz einstweilen kaum vorkam.

Michelangelo aber war stärker als je ein Künstler von dem Drange bewegt, alle irgend denkbaren und mit den höhern Stylgesetzen vereinbaren Momente der lebendigen, vorzüglich der nackten Menschengestalt aus sich heraus zu schaffen. Er ist in dieser Beziehung das gerade Gegentheil der Alten, welche ihre Motive langsam reiften und ein halbes Jahrtausend hindurch nachbildeten; er sucht stets neue Möglichkeiten zu erschöpfen und kann deshalb der moderne Künstler in vorzugsweisem Sinne heissen. Seine Phantasie ist nicht gehütet und eingeschränkt durch einen alt ehrwürdigen Mythos; seine wenigen biblischen Figuren gestaltet er rein nach künstlerischer Inspiration und seine Allegorien erfindet er mit erstaunlicher Keckheit. Das Lebensmotiv, das ihn beschäftigt, hat oft mit dem geschichtlichen Charakter, den es beseelen soll, gar keine innere Berührung — selbst in den Propheten und Sibyllen der Sistina nicht immer.

Und welcher Art ist das Leben, das er darstellt? Es sind in ihm zwei streitende Geister; der eine möchte durch rastlose anatomische Studien alle Ursachen und Äusserungen der menschlichen Form und Bewegung ergründen und der Statue die vollkommenste Wirklichkeit verleihen; der andere aber sucht das Übermenschliche auf und findet es — nicht mehr in einem reinen und erhabenen Ausdruck des Kopfes und der Geberde, wie einzelne frühere Künstler — sondern in befremdlichen Stellungen und Bewegungen und in einer partiellen Ausbildung gewisser Körperformen in das Gewaltige. Manche seiner Gestalten geben auf den ersten Eindruck nicht ein erhöhtes Menschliches, sondern ein gedämpftes Ungeheures. Bei näherer Betrachtung sinkt aber dieses Übernatürliche oft nur zum Unwahrscheinlichen und Bizarren zusammen.

Sonach wird den Werken Michelangelo's durchgängig eine Vorbedingung jedes erquickenden Eindrucks fehlen: die Unabsichtlichkeit. Überall präsentirt sich das Motiv als solches, nicht als passendster Ausdruck eines gegebenen Inhaltes. Letzteres ist vorzugsweise der Fall bei Rafael, der den Sinn mit dem höchsten Interesse an der Sache und das Auge mit innigstem Wohlgefallen erfüllt, lange ehe

man nur an die Mittel denkt, durch welche er sein Ziel erreicht hat. Aber die ungeheure Gestaltungskraft, welche in Michelangelo walte, giebt selbst seinen gesuchtesten und unwahrsten Schöpfungen einen ewigen Werth. Seine Darstellungsmittel gehören alle dem höchsten Gebiet der Kunst an; da sucht man vergebens nach einzel- nem Niedlichen und Lieblichen, nach seelenruhiger Eleganz und buhlerischem Reiz; er giebt eine grandiose Flächenbehandlung als Detail und grosse plastische Contraste, gewaltige Bewegungen als Motive. Seine Gestalten kosten ihn einen viel zu heftigen innern Kampf, als dass er damit gegen den Beschauer gefällig erscheinen möchte.

Damit hängt denn auch ihre unfertige Beschaffenheit eng zusammen. Er arbeitete gewiss selten ein Thonmodell von derjenigen Grösse aus, welche das Marmorwerk haben sollte; der sog. Puntensetzer bekam bei ihm wenig zu thun; eigenhändig, im ersten Eifer, hieb er selbst das Werk aus dem Rohen. Mehrmals hat er sich dabei notorisch „verhauen“, oder der Marmor zeigte Fehler und er liess deshalb die Arbeit unfertig liegen. Oft aber blieb sie auch wohl unvollendet, weil jener innere Kampf zu Ende war und das Werk kein Interesse mehr für den Künstler hatte. (Ob etwa auch ein Trotz gegen missliebige Besteller mit unterlief, ist im einzelnen Fall schwer zu sagen.)

Wer nun von der Kunst vor Allem das sinnlich Schöne verlangt, den wird dieser Prometheus mit seinen aus der Traumwelt der (oft äussersten) Möglichkeiten gegriffenen Gestalten nie zufrieden stellen. Eine holde Jugend, ein süsser Liebreiz konnte gar nicht das ausdrücken helfen, was er ausdrücken wollte. Seine Ideale der Form können nie die unsrigen werden; wer möchte z. B. bei seinen meisten weiblichen Figuren wünschen, dass sie lebendig würden? (Die Ausnahmen, wie z. B. die Delphica in der sixtin. Capelle, gehören freilich zum Herrlichsten.) Gewisse Theile und Verhältnisse bildet er fast durchgängig nicht normal (die Länge des Oberleibes, den Hals, die Stirn und die Augenknochen, das Kinn etc.), andere fast durchgängig herculisch (Nacken und Schultern). Das Befremdliche liegt also nicht bloss in der Stellung, sondern auch in der Bildung selbst. Der Beschauer darf und soll es ausscheiden von dem echt Gewaltigen.

Die Zeit des Künstlers freilich wurde von dem Guten und von dem Bösen, das in ihm lag, ohne Unterschied ergriffen; er imponirte

ihr auf dämonische Weise. Über ihm vergass sie binnen zwanzig Jahren Rafael vollständig. Die Künstler selber abstrahirten aus dem, was bei Michelangelo die Äusserung eines innern Kampfes war, die Theorie der Bravour und brauchten seine Mittel ohne seine Gedanken, wovon unten ein Mehreres. Die Besteller, unter der Herrschaft einer Bildung, welche ohnehin jede Allegorie guthiess, liessen sich von Michelangelo das Unerhörte auf diesem Gebiete gefallen und bemerkten nicht, dass er bloss Anlass zur Schöpfung bewegter Gestalten suchte.

Die Reihe dieser freien, rein künstlerischen Gedauken beginnt schon frühe (vor der Pietà) mit dem Bacchus in den Uffizien (Ende des 2. Ganges). Mit dem antiken Dionysos-Ideal, wie wir es jetzt, nach den seither ausgegrabenen Resten und den tiefen Forschungen der Archäologie kennen, darf man diesen Bacchus nicht vergleichen ohne Ungerechtigkeit; er ist hervorgebracht unter der Voraussetzung, einen trunkenen Jüngling darstellen zu müssen, daher mit einem burlesken Anflug, mit starren Augen, lallendem Mund, vortretendem Bauche. Vielleicht die erste Statue der neuern Kunst, welche mit der Absicht auf vollkommene Durchbildung eines nackten Körpers geschaffen worden ist! ohne Zweifel das Resultat der fleissigsten Naturstudien, und doch, abgesehen vom Gegenstand, schon durch die bizarre Stellung gründlich ungeniessbar, zumal von links her gesehen.

Auf den ersten Blick gefällt der colossale David vor dem Palazzo vecchio in Florenz (1501—1503)<sup>1)</sup> vielleicht noch weniger. Allein der Künstler war auf einen Marmorblock angewiesen, aus welchem schon ein früherer Bildhauer irgend Etwas zu meisseln begonnen hatte; sodann beging er einen Fehler, den der Beschauer in Gedanken wieder gut machen kann; er glaubte nämlich David ganz jung darstellen zu müssen und nahm einen Knaben zum Modell, dessen Formen er colossal bildete. (Was hauptsächlich bei der Seitenansicht bemerklich wird.) Nun lassen sich aber nur erwachsene Personen passend vergrössern (S. 442, Anm.), wenigstens bei isolirter Aufstellung, denn in Gesellschaft anderer Colosse kann auch das colossale Kind seine berechtigte Stelle finden. Durch ein Verkleinerungsglas gesehen ge-

<sup>1)</sup> [Es ist im Werke das Marmororiginal in das Museo nazionale im Bargello, wo jetzt der Gipsabguss steht und vor den Palazzo Vecchio einen Bronzeabguss zu setzen.]



winnt der David ungemein an Schönheit und Leben, allerdings mit Ausnahme des Kopfes, der in einer ganz andern Stimmung hinzugearbeitet scheint.

Wenn in dieser Statue noch eine gewisse Modellbefangenheit nicht zu verkennen ist, so finden wir Michelangelo einige Jahre später auf der Höhe seines künstlerischen Könnens in dem nach 1504 entworfenen, in der nächstfolgenden Zeit stückweise ausgeführten Grabdenkmal Papst Julius' II. für die Peterskirche. Die sehr flüchtige Originalzeichnung, die von dem Werke doch vielleicht nicht das definitiv angenommene Project wiedergibt, ist in der florentinischen Sammlung der Handzeichnungen aufbewahrt. Ein hoher Bau in länglichem Viereck sollte an seinen Wänden nackte gefesselte Gestalten (die von Julius wiedererworbenen Provinzen und die durch seinen Tod in Knechtschaft gedachten Künste) und auf seinen Vorsprüngen jedenfalls die sitzenden Statuen des Moses und Paulus enthalten, anderer Zuthaten nicht zu gedenken. Die Symbolik war eine willkürliche, ja eine zweideutige; wer hätte z. B. Moses und Paulus für Allegorien des thätigen und des beschaulichen Lebens genommen? und doch waren sie so gemeint. Aber als plastisch-architektonisches Ganzes gedacht wäre das Grabmal doch immer eines der ersten Werke der Welt geworden.

Erst dreissig Jahre später, unter Paul III. kam dasjenige Denkmal zu Stande, welches jetzt in S. Pietro in Vincoli steht. Es ist kein Freibau, sondern nur noch ein barocker Wandbau daraus geworden; die obern Figuren sind von den Schülern nach dem Entwurf des Meisters hinzugearbeitet und zwar nicht glücklich; in dem armen Papst, der sich zwischen zwei Pfeilern strecken muss, so gut es geht, ist auch die Anordnung unverzeihlich. Unten aber stehen die für das ursprüngliche Project in der frühern Zeit eigenhändig gearbeiteten Statuen des Moses, nebst Rahel und Lea, letztere wiederum als Symbole des beschaulichen und des thätigen Lebens, nach einer schon in der Theologie des Mittelalters vorkommenden, an sich absurden Typik. — Moses scheint in dem Moment dargestellt, da er die Verehrung des goldenen Kalbes erblickt und aufspringen will. Es lebt in seiner Gestalt die Vorbereitung zu einer gewaltigen Bewegung, wie man sie von der physischen Macht, mit der er ausgestattet ist, nur mit Zittern erwarten mag. Seine Arme und Hände sind von einer insofern wirklich übermenschlichen Bildung, als sie das charakteristische Leben

dieser Theile auf eine Weise gesteigert sehen lassen, die in der Wirklichkeit nicht so vorkömmt. Alles bloss Künstlerische wird an dieser Figur als vollkommen anerkannt, die plastischen Gegensätze der Theile, die Behandlung alles Einzelnen. Aber der Kopf will weder nach der Schädelform noch nach der Physiognomie genügen und mit dem herrlich behandelten Bart, dem die alte Kunst nichts Aehnliches an die Seite zu stellen hat, werden doch gar zu viele Umstände gemacht; der berühmte linke Arm hat im Grunde nichts anderes zu thun, als diesen Bart an den Leib zu drücken. — Rahel, das beschauliche Leben, ist im Motiv ganz sinnlos; sie hat so eben auf dem Schemel nach rechts gebetet und wendet sich plötzlich, noch immer betend, nach links; zudem scheint ihr linker Arm schon oben verhaun. Das Detail sonst trefflich. — Lea, das thätige Leben, mit dem Spiegel in der Hand, zeigt in der Draperie unnütze und bizarre Motive und unschöne Verhältnisse der untern Theile. Die Köpfe haben wohl etwas Grandios-Neutrales, Unpersönliches, welches die Seele wie ein Klang aus der ältern griechischen Kunst berührt, aber auch eine gewisse Kälte.

Ausser diesen drei Statuen hat Michelangelo offenbar in sehr verschiedenen Zeiten eine Anzahl von nackten Figuren gemeisselt, welche theils zum Grabmal Julius' II. wirklich gehören sollten, theils wenigstens damit in Verbindung gebracht werden. Das trefflichste sind die beiden „Sclaven“ im Louvre, die offenbar Stücke aus der Reihe jener Gefesselten sind. Weniger lässt sich dies verbürgen bei den vier (nur theilweise aus dem Rohen gearbeiteten und beträchtlich grössern) Statuen in einer Grotte des Gartens Boboli zu Florenz (vom Eingang links); es sind höchst lebensvolle Acte des Lehens und Tragens; die beiden vordern freilich kaum erst kenntlich. Dann eine Gruppe, betitelt „der Sieg“, im grossen Saale des Palazzo vecchio; ein Sieger auf einem (unvollendeten) Besiegten knieend, und das während des Kampfes nach hinten gestreifte Gewand wieder hervorziehend, mit einer Wendung und Bewegung, die freilich hierdurch nur nothdürftig motivirt wird. (Spätere Zeit?)

Wir kehren wieder in seine frühere römische Epoche zurück und nennen zunächst den Christus im Querschiff von S. Maria sopra Minerva zu Rom (um 1527). Es ist eines seiner lebenswürdigsten Werke; Kreuz und Rohr sind zu der nackten Gestalt und ihrer Bewegung edel und geschickt geordnet, der Oberleib eines der schönsten

Motive der neuern Kunst; der sanfte Ausdruck und die Bildung des Kopfes mag so wenig dem Höchsten genügen als irgend ein Christus, und doch wird man diesen milden Blick des „Siegere über den Tod“ auf die Gemeinde der Gläubigen schön und tief gefühlt nennen müssen.

a Ebenfalls wohl aus dieser Zeit: die nur aus dem Rohen gehauene und in diesem Zustand sehr viel versprechende Statue eines Jünglings, in den Uffizien (zweiter Gang), wahrscheinlich Apoll, der mit der Linken über die Schulter greift, um einen Pfeil aus dem Köcher zu holen. — Dessgleichen, wenigstens aus der ersten Hälfte von Michelangelo's

a Leben: das runde Relief in den Uffizien (Gang der tosc. Sculptur), Madonna mit dem auf ihr Buch lehrenden Kinde, hinten der kleine Johannes; wundervoll in diesen Raum componirt und, soweit die Arbeit vollendet ist, edel und leicht belebt.

Die Arbeiten des vorgerückten Alters möchten etwa mit dem todtten Adonis der Uffizien (zweiter Gang) zu beginnen sein. Der Künstler hat Alles gethan, um die Statue plastisch interessant zu machen; der Körper beginnt auf der rechten Seite liegend und wendet sich nachher mehr nach links; unter den gekreuzten Füßen lagert der Eber, dessen Zahn dem Jüngling die (sehr grelle) Schenkelwunde beigebracht hat. Aber der Kopf gehört zu den manierirtesten und der Leib ist von keiner schönen Bildung.

c Um das Jahr 1529 soll dann die Arbeit an den Statuen der weltberühmten mediceischen Capelle (oder Sagrestia nuova) bei S. Lorenzo ihren Anfang genommen haben. Selten hat ein Künstler freier über Ort und Aufstellung verfügen können (vgl. S. 328, c). Die Denkmäler wirken deshalb in diesem Raum ganz vorzüglich, schon wenn man sie nur als Ergänzung und Resultat der Architektur betrachtet. Um die Figuren gross erscheinen zu lassen, hat der Künstler sie in eine aus kleinen Gliedern gebildete bauliche Decoration eingerahmt, deren Detail freilich nicht zu rühmen ist. Die Aufgabe selbst enthielt eine starke Aufforderung zu allgemeinen Allegorien; es handelte sich um die Gräber zweier ziemlich nichtswürdigen mediceischen Sprösslinge, für welche Michelangelo am allerwenigsten sich begeistern konnte. Unter den Nischen mit den sitzenden Statuen derselben brachte er die Sarkophage an und auf deren rund abschüssigen Deckeln die weltberühmten Figuren des Tages und der



Nacht (bei Giuliano Medici-Nemours), der Morgen- und Abenddämmerung (bei Lorenzo Medici, Herzog von Urbino).<sup>1)</sup> Kein Mensch hat je ergründen können, was sie hier (abgesehen von ihrer künstlerischen Wirkung) bedeuten sollen, wenn man sich nicht mit der ganz blassen Allegorie auf das Hinschwinden der Zeit zufrieden geben will. Vielleicht hätte Clemens VII. als Besteller lieber ein paar trauernde Tugenden am Grab seiner Verwandten Wache halten lassen — der Künstler aber suchte geflissentlich das Allgemeinste und Neutralste auf. Wie dem sei, diese Allegorien sind nicht einmal bezeichnend gebildet, was denn auch, mit Ausnahme der Nacht, eine reine Unmöglichkeit gewesen wäre. Die Nacht ist wenigstens ein nacktes, a schlafendes Weib; man darf aber fragen: ob wohl jemals ein Mensch in dieser Stellung habe schlafen können? sie und ihr Gefährte, der Tag, lehnen nämlich mit dem rechten Ellbogen über dem linken Schenkel. Sie ist die ausgeführtste nackte weibliche Idealfigur<sup>2)</sup> Michelangelo's; der Tag, mit unvollendetem Kopf, kann vielleicht als sein vorzüglichstes Specimen herculischer Bildung gelten. Als Motive aber sind gewiss die beiden Dämmerungen edler und glücklicher, namentlich der Mann sehr schön und lebendig gewendet; das Weib (die sog. Aurora) ebenfalls mehr ungesucht grossartig als die Nacht, wunderbar in den Linien, auch mit einem viel schönern und lebendigern Kopf, der indess noch immer etwas Maskenhaftes behält.

In diesen vier Statuen hat der Meister seine kühnsten Gedanken über Grenzen und Zweck seiner Kunst geoffenbart; er hat frei von allen sachlichen Beziehungen, nicht gebunden durch irgend eine von aussen verlangte Charakteristik, den Gegenstand und seine Ausführung geschaffen. Das plastische Princip, das ihn leitete, ist der bis auf das Aeusserste durchgeführte Gegensatz der sich entsprechenden Körperteile, auf Kosten der Ruhe und selbst der Wahrscheinlichkeit. Mit seiner Stylbestimmtheit gehandhabt, brachte dieses Princip das grossartige Unicum hervor, welches wir hier vor uns sehen. Für die Nachfolger war es die gerade Bahn zum Verderben.

Die Statue des Julian ist nicht ganz ungezwungen; wohin wendet er seinen langen Hals und seine falschen Augen? Ganz vortreff-

<sup>1)</sup> [Wir überlassen dem Beschauer über die neuerdings zwischen Herman Grimm und Schnaase verhandelte umgekehrte Deutung der beiden Porträtstatuen sich zu entscheiden.]

<sup>2)</sup> Der Kopf, welcher tief unter dem Uebrigen steht, kann kaum von M. A. ausgeführt sein.

lich ist aber die Partie der Hände, des Feldherrnstabes und der Kniee.  
 a Lorenzo, bekannt unter dem Namen „il Pensiero,“ unvergleichlich geheimnissvoll durch die Beschattung des Gesichtes mit Helm, Hand und Tuch, hat doch in der Stellung seines rechten Armes etwas Unfreies. Die Arbeit ist von grösstem Werthe. — Auch mit diesen beiden Statuen that Michelangelo keinen Schritt in das Historisch-Charakteristische, das seiner Seele widerstrebt haben muss; sie sind vielmehr in seinen Styl vollkommen eingetaucht und können als eben so frei gewählte Motive gelten, wie alles Uebrige.

b Der kaum aus dem Rohen gearbeiteten Madonna lag ursprünglich wohl ein ausserordentlich schöner plastischer Gedanke zu Grunde; es fehlte vielleicht nicht viel, so wäre sie die einzig treffliche ganz frei sitzende Madonna geworden (indem fast alle andern nur auf den Anblick von vorn berechnet sind). Allein durch einen Fehler des Marmors oder ein „Verhauen“ des Künstlers kam der rechte Arm nicht so zu Stande, wie er beabsichtigt gewesen sein muss und wurde dann hinten so angegeben, wie man ihn jetzt sieht. Vermuthlich hatte dann das Uebrige mit zu leiden und wurde desshalb nur andeutungsweise und dürftig vollendet. Ein unruhigeres Kind hat freilich die ganze Kunst nicht gebildet, als dieser kleine Christus ist; auf dem linken Knie der Mutter vorwärts sitzend, wendet er sich sehr künstlich rückwärts um, greift mit seinem linken Aermchen an die linke Schulter der Mutter und sucht mit dem rechten ihre Brust.

c (Die zwei HH. Cosmas und Damian sind Schülerarbeiten vielleicht nach ganz kleinen Modellen des Meisters.)

a Aus der spätern Zeit ist wohl auch die angefangene Apostelstatue im Hof der Akademie in Florenz; sie zeigt auf das Merkwürdigste, wie Michelangelo arbeitete; ungeduldig möchte er das (gequält grossartige) Lebensmotiv, das für ihn fertig im Marmorblocke steckt, daraus befreien; aber irgend ein Umstand kommt dazwischen und die Arbeit bleibt liegen<sup>1)</sup>.

e Endlich sorgte Michelangelo eigenhändig für sein Grabmal; es sollte wieder eine Pietà sein. Damals begann er wahrscheinlich dasjenige Werk, welches jetzt im Hof des Palazzo Rondanini zu Rom

<sup>1)</sup> Wenn auch Michelangelo schon 1503 für die Querbanacapellen des Domes in Florenz die Statuen der 12 Apostel bestellt erhielt, so kann er doch den vorliegenden S. Matthäus wohl viel später und für eine andere Bestimmung gearbeitet haben. Der Styl nöthigt zu einer derartigen Annahme.

(am Corso) steht, und das am besten unbesichtigt bleibt. Wie konnte er, nachdem der Block schon so verdorben war, wie man ihn sieht, doch noch diese Gestalten herauszwingen wollen, auf Kosten derjenigen Körperverhältnisse, die Niemand besser kannte als Er? Leider ist wohl jeder Meisselschlag von ihm.

Später arbeitete er — der Sage nach aus einem Capitäl des Friedenstempels, das ihm Papst Paul III. geschenkt — diejenige Gruppe, welche jetzt im Dom von Florenz, unter der Kuppel, aufgestellt ist. Er hat den Werth einer monolithen Arbeit überschätzt und dem Marmor, welcher nicht reichte, das Unmögliche zugemuthet, um Figuren herauszubringen, die sich der Lebensgrösse wenigstens nähern. Es ist ein höchst unerquickliches Werk, von der rechten Seite gesehen unklar, durch die Gestalt des Nicodemus zusammengedrückt. Die Stellung der Leiche dürfte mit jener ersten Pietà in S. Peter nicht von ferne verglichen werden.

Eine ganz späte Arbeit soll auch die angefangene Büste des Brutus im Museo nazionale (Bargello) sein, angeblich nach einer antiken Gemme, wahrscheinlich aberein frei geschaffenes Characterbild und ein Gegenstand, der dem trotzigem Sinne des Meisters nahe lag. Physiognomisch abstossend und dabei grandios behandelt. — Das eigene Bildniss Michelangelo's, ein schöner Bronzekopf, im Conservatorenpalast des Capitols (5. Zimmer) gilt als seine Arbeit.

Zahllose kleine Modelle seiner Hand sind zerstreut und zu Grunde gegangen; was von der Art in italienischen Sammlungen vorkömmt verdient insgemein wenig Zutrauen. (Der Christuskopf in S. Agnese bei Rom, in einer Cap. rechts, ist jedenfalls nicht von ihm ausgeführt; — das Relief einer Pietà in der Kirche des Albergo de' poveri zu Genua zweifelhaft; — über eine Gruppe der Pietà in S. Rosalia zu Palestrina ist mir nichts Näheres bekannt; — die Statue Gregors d. Gr. in einer der Capellen neben S. Gregorio in Rom, von *Cordieri* vollendet, hat wohl am ehesten Anspruch auf Erfindung und Theilnahme des Meisters; — etc. etc.)

---

Der Beschauer wird merkwürdig gestimmt gegen einen Künstler, dessen Grösse ihm durchgängig imponirt und dessen Empfindungsweise doch so gänzlich von der seinigen abweicht. Die fruchtbringendste Seite, von welcher aus man Michelangelo betrachten kann,



bleibt doch wohl die historische. Er war ein grossartiges Schicksal für die Kunst; in seinen Werken und ihrem Erfolg liegen wesentliche Aufschlüsse über das Wesen des modernen Geistes offen ausgesprochen. Die Signatur der drei letzten Jahrhunderte, die Subjectivität, tritt hier in Gestalt eines absolut schrankenlosen Schaffens auf. Und zwar nicht unfreiwillig und unbewusst wie sonst in so vielen grossen Geistesregungen des XVI. Jahrh., sondern mit gewaltiger Absicht. Es scheint als ob Michelangelo von der die Welt postulierenden und schaffenden Kunst beinahe so systematisch gedacht habe, wie einzelne Philosophen von dem welterschaffenden Ich.

---

Er hinterliess die Sculptur erschüttert und umgestaltet. Keiner seiner Kunstgenossen hatte so fest gestanden, dass er nicht durch Michelangelo desorientirt worden wäre — in welcher Weise haben wir schon angedeutet. Aber diese äussere Stellung der Sculptur hatte sich durch ihn ungemein gehoben; man wollte jetzt wenigstens von ihr das Grosse und Bedeutende und traute ihr Alles zu.

Die Gehülfen des Meisters haben, seit sie das waren, kaum mehr einen eigenthümlichen Werth. Wir nennen zuerst *Fra Giov. Angelo Montorsoli* (ca. 1506—1563), der den Michelangelo schon von dessen frühern Werken, zumal von der Sistina an begleitet und nachahmt, dabei aber auch Einwirkungen von Andrea Sansovino und von den Lombarden her verräth, und diess Alles mit einer gewissen decorativen Seelenruhe zu einem nicht unangenehmen Ganzen verschmelzt. a Von der Mitarbeit in der medicaischen Capelle an, wo er den heil. Cosmas ausarbeitete, wird er ausschliesslich Michelangelist.

b Von Andrea Doria nach Genua berufen <sup>1)</sup>, musste er als Architekt und Bildhauer das sein, was Perin del Vaga als Maler; die in den Künsten durch politische Leiden arg zurückgekommene Stadt bedurfte auswärtiger Kräfte. Die Kirche S. Matteo, das Familienheiligthum der Doria, ist ein ganzes Museum seiner Sculpturen <sup>2)</sup>.

---

\* 1) Laut der genuesischen Guida schon 1528, laut Vasari erst nach 1535 oder noch später, was zu andern Daten nicht recht passt.

\*\* 2) Im anstossenden Kreuzgang sind die Überreste der 1797 demolirten Statuen des Andrea und Giov. Andrea Doria, von den Jahren 1528 (?) und 1577 aufgestellt. Die erstere ist ein vortreffliches Werk von Montorsoli's Hand, die letztere eine schon manieirte Nachahmung der erstern.

Manches davon zeigt, dass er sich half wie er konnte; in den sitzenden Relieffiguren der beiden Kanzeln, in den vier Evangelisten der Chorwände ist mehr als eine Reminiscenz aus der Sistina zu bemerken; von den Freisculpturen hinten im Chor ist die Pietà, was die Lage des Leichnams betrifft, nach derjenigen Michelangelo's in S. Peter copirt, was zu der peruginesken Madonna nicht recht passt; die vier übrigen Statuen (Propheten) haben beinahe die Art des Guglielmo della Porta und der damaligen Lombarden. Die reiche Stucchirung der Kuppel und des Chores (von Gehülften ausgeführt), die beiden Altäre des Querschiffes (mit den vielleicht von andern Händen gefertigten Reliefs über den Altären), die Reliefs von Tritonen und gefangenen Türken unter den Kanzeln und das Denkmal des Andrea Doria in der Krypta (welches der Verf. nicht sah) vollenden diesen in seiner Art einzigen plastischen Schmuck, dessen Gleichen selten Einem Künstler anvertraut worden ist. Montorsoli hatte bei seiner mässigen Begabung ganz Recht, dass er sich nicht durch das gleichzeitige glänzende Beispiel der mediceischen Capelle irre machen liess. Auf diese Weise hat die Nachwelt etwas Geniessbares erhalten.

Eine späte Arbeit M.'s ist dann der 1561 vollendete Hauptaltar <sup>a</sup> in den Servi zu Bologna. Die drei Statuen der Nischen, der Auf-  
 erstandene mit Maria und Johannes zeigen noch eine schöne sanso-  
 vinische Inspiration; die (ungeschickter Weise viel grösser gebildeten)  
 Statuen über den beiden Seitenthüren und unten an den Seiten des  
 Altares, sowie die sämmtlichen Sculpturen der Rückseite mehr das  
 Öde und Allgemeine der römischen Schule. [An der Rückseite u. A.  
 das Porträt des Stifters Giulio Bovi.] — Nicht sehr viel früher arbei-  
 tete M. die Statuen des Moses, David und Paulus in der Capella de' <sup>b</sup>  
 Pittori bei der Annunziata in Florenz. (Die ebendort befindlichen  
 sitzenden Statuen sind von Verschiedenen nach den gemalten Pro-  
 pheten der sixtinischen Capelle in Thon modellirt; ein Zeugniß mehr  
 für den Einfluss der letztern auf die ganze Sculptur, welche noch  
 heute daraus Belehrung schöpfen kann.)

Das Grabmal Sannazaro's in S. Maria del Parto zu Neapel, woran <sup>c</sup>  
 die sitzenden Statuen des Apoll und der Minerva (in David und Ju-  
 dith travestirt) von M.'s Hand sind (der Rest von *Santacroce*) bekenne  
 ich nicht gesehen zu haben.!

[Von 1547—51 arbeitete M. den colossalen Brunnen auf dem Dom- <sup>a</sup>

platz zu Messina, eine überladen reiche Composition von Nymphen, Flussgöttern, Thieren, mythologischen Reliefs etc., von schwarzem und weissem Marmor, über 25 Fuss hoch. — Der Brunnen am Hafen ebendasselbst mit der Colossalstatue des Neptun zwischen Scylla und Charybdis ist von 1557.]

Ein anderer Schüler Michelangelo's, *Rafaelle da Montelupo*, ca. 1505 — ca. 1570, Sohn des oben S. 611 genannten Baccio, arbeitete nach a des Meisters Modellen in der mediceischen Capelle den heil. Damian b und oben am Grabmal Julius' II. die Statuen des Propheten und der Sibylle (S. 670, b). Von seinen unabhängigen Werken ist die tüchtige c und einfache Grabstatue des Cardinals Rossi (in der Vorhalle von S. Felicità in Florenz) zu nennen. [Andere Arbeiten in Loreto und Rom s. o. S. 641 a und u. S. 681 h.]

*Guglielmo della Porta* († 1577) könnte nach seiner frühern und spätern Thätigkeit auf zwei verschiedene Stellen dieser Uebersicht vertheilt werden, wenn nicht auf der spätern Zeit, da er den Michelangelo nachahmte, der beträchtlich stärkere Accent läge. Seine frühern Sachen, die den lombardischen Styl am Anfang des XVI. Jahrh. repräsentiren, mit einem kleinen Anklang an A. Sansovino, sind besonders zahlreich in Genua vorhanden. Sehr erquicklich: die d Propheten in Relief an den Säulenbasen des Tabernakels der Jo- hannescapelle im Dom; — höchst fleissig, überladen und von gesuchter e Belebung in Draperie und Fleisch: die sieben Statuen am Altar des linken Querschiffes ebenda; nur die mittlere, ein sitzender Christus, f mit höherer Weihe; — fast roh: die Gruppe Christi und des heil. Thomas, an der Vorhalle von S. Tommaso. — Später, unter dem sehr nahen Einfluss Michelangelo's, entstand das berühmte Grabmal Pauls III. im Chor von S. Peter. Die gewonnene Stylfreiheit ist vortrefflich benützt in der sitzenden Bronzestatue des Papstes, welche Guglielmo's volles Eigenthum ist; lebenswahr und doch heroisch erhöht. Die beiden auf dem Sarkophag lehrenden Frauen, angeordnet wie die vier Tageszeiten auf den Gräbern von S. Lorenzo, sind diesen an Bedeutung der plastischen Linien nicht zu vergleichen, allein Guglielmo übertraf den Meister wenigstens von der einen Seite, wo ihm leicht beizukommen war, von Seiten der sinnlichen Schönheit. Seine „Gerechtigkeit“ ist zwar darob etwas lüstern und absichtlich



ausgefallen; die betagte „Klugheit“ hat mehr von Michelangelo. — Im grossen Saal des Pal. Farnese findet man zwei ähnliche Statuen, welche wie erste, weniger gerathene Proben derselben Aufgabe aus-  
 sehen, jedoch zu demselben Grabmal gehörten und erst bei dessen  
 Versetzung an die jetzige Stelle davon weggenommen wurden. — Von  
 Guglielmo's Bruder *Giacomo* sind die Grabmäler der Cap. Aldobrandi-  
 dini in der Minerva (die 6. rechts) wenigstens entworfen; in der Aus-  
 führung erinnern sie an einen Guglielmo.

Unter den Lombarden, welche von Michelangelo die Richtung  
 ihres Styles empfangen, ist nächst Gugl. della Porta ein gewisser  
*Prospero Clementi* eigentlich *Spani* (—1584) nicht unbedeutend,  
 welcher hauptsächlich in seiner Vaterstadt Reggio um die Mitte des  
 Jahrh. thätig war. Im Dom daselbst (Cap. rechts vom Chor) ist das  
 Grabmal des Bischofs Ugo Rangoni sein Hauptwerk; sowohl die  
 sitzende Statue als die beiden Putten am Sarkophag und die zwei  
 kleinen Reliefs (Tugenden) an der Basis verrathen den Einfluss  
 Michelangelo's, ja schon den des della Porta, allein es ist ein solider  
 Rest von Naivität übrig geblieben, der weder arge Manier noch fal-  
 sches Pathos aufkommen lässt. Dann möchte ich dem Clementi, an  
 dem absurd (als colossales Stundenglas) gebildeten Grabdenkmal des  
 C. Sforziano, gleich links vom Eingang, die drei vorzüglich schönen  
 Statuetten des Auferstandenen und zweier Tugenden zuschreiben.  
 Sie verbinden die Art der römischen Schule mit einer noch fast san-  
 sovinischen Milde und Mässigung. (Viel geringer und wohl von  
 anderer Hand das Grab Maleguzzi, 1583, gegenüber.) [An der  
 Fassade sind Adam und Eva den beiden Dämmerungen der Medicäer-  
 kapelle nachgebildet.] — Am Palazzo Ducale zu Modena, beim Portal,  
 die Statuen des Lepidus und des Hercules, letztere ungeschlecht  
 musculös. — In der Krypta des Domes von Parma ist von Clementi  
 ein Grab vom Jahr 1542 mit zwei sitzenden Tugenden (hinten, rechts).  
 — In S. Domenico zu Bologna (Durchgang zur linken Seitenthür) am  
 Grabmal Volta die Statue des heil. Kriegers Proculus, einfach und  
 tüchtig.

Das Grab des Meisters, vom Jahr 1588, im Dom von Reggio  
 (1. Cap. links) ist mit seiner schönen Büste [von seinem Schüler *Bac-*

chione] geschmückt. — Den Auslauf seiner Schule bezeichnen die Statuen im Querschiff an der Fassade daselbst.

Wenn man sich jedoch in Kürze überzeugen will, welche zwingende Gewalt Michelangelo als Bildhauer über sein Jahrhundert und das folgende ausübte, so genügt schon ein Blick auf die florentinische Sculptur nach ihm. Sie ist besonders belehrend, weil die mediceischen Grossherzoge auch die profane, mythologische und monumentale Seite der Kunst mehr pflegten, als diess sonst irgendwo in Italien geschah, ohne dass doch die kirchlichen Aufgaben deshalb aufgehört hätten.

Wir haben bis hierher einen florentinischen Künstler verspart, der als Michelangelo's unedler Nebenbuhler auftrat und doch in seinen meisten Werken ihn gerade von der bedenklichen Seite nachahmte: *Baccio Bandinelli* (1493—1560). Er ist ein sonderbares Gemisch aus angeborenem Talent, Reminiscenzen der ältern Schule und einer falschen Genialität, die bis ins Gewissenlose und Rohe geht. — Das a Beste, wo er ganz ausreichte, sind die Relieffiguren von Aposteln, Propheten etc. an den achtseitigen Chorschranken unter der Kuppel des Domes; hier sind einige Figuren sehr schön gedacht und stehen trefflich im Raum; alle sind einfach behandelt. — Dagegen zeigt die b bekannte Gruppe des Hercules und Cacus auf Piazza della Signoria, was er an Michelangelo bewundern musste und wie er ihn missverstand. Er glaubte ihm die mächtigen Formen absehen zu können und machte ihm auch die Contraste nach, [so gut er konnte; aber ohne alles Liniengefühl und ohne eine Spur dramatischen Gedankens, wozu doch der Gegenstand genügsame Mittel an die Hand gab; es ist eines c der gleichgültigsten Sculpturwerke auf der Welt. — Adam und Eva im grossen Saal des Pal. Vecchio, datirt 1551, sind wenigstens einfache Acte, Adam sogar wieder mehr naturalistisch. Die Bildnisstatuen ebendasselbst haben in den Köpfen etwas von der grandiosen Fassung, welche auch den gemalten Porträts der sonst schon manirirten Zeit eigen ist, sind aber im Körpermotiv meist gering. (Die Gruppe der Krönung Carls V. offenbar von zwei verschiedenen Künstlern.) — Die Basis auf dem Platze vor S. Lorenzo, mit einem für jene Zeit plastischen Relief, trägt jetzt die ihr längst bestimmte sitzende Statue des Giovanni Medici, von welcher dasselbe Urtheil gilt. — Ein

Bacchus<sup>1)</sup> im Pal. Pitti (Vestibul des ersten Stockes) ist im Gedanken a die geringste unter den Bacchusstatuen der damaligen Künstler. — Die beiden Gruppen des todten Christus mit Johannes (in S. Croce, b Cap. Baroncelli) und mit Nicodemus (Annunziata, rechtes Querschiff<sup>2)</sup> c von ganz leeren Formen und von der schlechtesten Composition; der Hauptumriss ein rechtwinkliges Dreieck auf der längern Kathete liegend. Ganz kümmerlich ist der sitzende Gottvater (im ersten d Klosterhof von S. Croce) ausgefallen; als das Beste erscheint die nach Michelangelo copirte Hand mit dem Buch. — Etwas besser der e Petrus im Dom (Eingang zum Chor, links). — Ganz mittelmässig: die Nebenfiguren an den Grabmälern Leo's X. und Clemens' VII. im f Chor der Minerva zu Rom; die ebenfalls unbedeutenden sitzenden Porträtstatuen sind von *Raf. da Montelupo* und *Nanni di Baccio Bigio*, einem andern kümmerlichen Rivalen Michelangelo's, ausgeführt.

Baccio's Schüler *Giovanni dall' Opera* hatte Antheil an den Reliefs im Dom und fertigte die Altarreliefs in der Cap. Gaddi in g S. Maria novella (Querschiff links, hinten), welche die darzustellende Thatsache durch tüchtig präsentirte Nebenfiguren in Vergessenheit bringen. — An dem von *Vasari* componirten Grabmal Michelangelo's h in S. Croce ist die Figur der Baukunst von ihm; eine recht gute Arbeit. (Die Sculptur von *Ciolo*, die Malerei, mit der Statuette in der Hand, von *Lorenzi*). Das ganze Denkmal ist, beiläufig gesagt, eines der wenigen, wo die Allegorie völlig in ihrem Rechte ist und deutlich von selber spricht, indem sie ein notorisches Verhältniss ausdrückt. Die Allegorien z. B. gerade der meisten übrigen Monumente von S. Croce sind entweder nur durch einen weiten Verstandesumweg zu erkennen oder ganz müssig.

Weiter zehrt von Michelangelo der als Baumeister so bedeutende *Bartolommeo Ammanati* (1511—92, anfangs Schüler des Jacopo Sansovino), von welchem der Brunnen auf Piazza del Granduca herrührt. i Der grosse Neptun ist ein sehr unglücklicher Act, ohne Sinn und Handlung, die Tritonen, welche ihm als Tronco dienen, undeutlich;

1) Laut Vasari aus einem missrathenen Adam zum Bacchus umgestaltet.

2) Letztere von seinem natürlichen Sohn *Clemente* angefangen, von ihm vollendet.



das Postament würde man ohne die (für diese Last doch gar zu kleinen) Seepferde nicht für ein Räderschiff halten. Von den unten herum sitzenden Bronzefiguren sind die mit möglichster Absicht auf leichtes Schweben gestalteten Satyrn und Pane allein erträglich, übrigen zum Theil den Kranzträgern an der Decke der sixtin. Capelle nachgebildet; hier sind ihre Attituden müßig. — (Ganz gering die Gypsstatuen im Baptisterium). — Im linken Querschiff von S. Pietro in Montorio zu Rom sind die Grabmäler zweier Verwandten des Papstes Julius III. sammt den beiden Nischenfiguren der Religion und Gerechtigkeit von Amm.; zwischen der manierirten Nachahmung des Michelangelo schimmern doch einige schönere Züge durch. — Ebenso verhält es sich mit dem Mausoleum der Verwandten Gregors XIII. im Campo santo zu Pisa. — Einige frühere Arbeiten A.'s finden sich in Padua. So der Gigant im Hof des Pal. Aremberg. Das Grabmal des Juristen Mario Mantova Benavides in den Eremitani (links) ist im Styl der allegorischen Figuren ganz der prahlerischen Absicht würdig, mit welcher es gesetzt wurde. (Unten Wissenschaft und Ermüdung, zu beiden Seiten des Professors Ehre und Ruhm, oben drei Genien, deren mittlerer die Unsterblichkeit bedeutet. Alles bei Lebzeiten.)

---

Unlängbar höher steht der in Florenz vollauf beschäftigte Flamänder *Giovanni da Bologna*, eigentlich *Jean de Boullogne* aus Douay (1524—1608). Das Gesetz des Contrastes, das bei Michelangelo oft so quälerisch durchgeführt wird, muss sich bei ihm mit einer Formenschönheit vertragen, die allerdings keine gar tiefe Wurzel hat und sich meist mit Allgemeinheiten begnügt. Daneben aber hat Giovanni einen sehr entwickelten Sinn für bedeutende, hochwirksame Gesamtumrisse; seine Statuen und vorzüglich seine Gruppen stehen prächtig in der freien Luft und bleiben, so kühn sie auch hinausgreifen, doch immer statisch möglich und wahrscheinlich; er will nicht, wie Bernini bisweilen, das Unglaubliche darstellen. Der eigentliche, meist sehr energische Inhalt berührt uns trotz aller Bravour der Linien und des Baues innerlich weniger, schon weil die Formenbildung eine zu allgemeine ist und das Lebensgefühl sich doch nur auf das Motiv beschränkt.

An dem schön gedachten Brunnen auf dem grossen Platz zu Bologna (1564) soll zwar der Entwurf des Ganzen von dem palermitaner Maler *Tommaso Lauretti* und nur das Plastische von Giovanni herrühren. Allein es scheint, als hätte letzterer schon beim Entwurf sein Wort mitgeredet. Man bemerkt schon ganz seine Art, durch Einziehung nach unten, durch kühne luftige Stellung der Figuren zu wirken; das Verhältniss des Ornamentes zum Figürlichen verräth den vollendeten Decorator. Vom Einzelnen sind die Putten mit den Delphinen ausgezeichnet gut bewegt, und der Neptun, bei ziemlich allgemeiner herculischer Bildung, doch in den Linien effectreich.

Am vollkommensten befriedigt die colossale Gruppe des Oceanus und der drei grossen Stromgötter auf dem Brunnen der Insel im Garten Boboli, eine möblirende Prachtdecoration ersten Ranges, scheinbar leicht schwebend durch das Einziehen der die Urnen umschlingenden Beine der Flussgötter an dem schlanken Pfeiler in der Mitte der Schale. — Die weltberühmte Gruppe des Raubes der Sabinerinnen (Loggia de' Lanzi), deutlich und interessant für alle Gesichtspunkte, ebenfalls kühn und doch sicher auf dünner, mehrmals eingezogener Unterpartie sich emporgipfelnd; die Einzelbildung aber von störender Willkür. — Hercules und Nessus, ebenda, als Gruppe gut gebaut und dramatisch lebendig, aber in den Formen gleichgültig. — Die nicht minder berühmte Gruppe „Virtù e Vizio“ im grossen Saal des Pal. vecchio ist ein Gegenstück zu Michelangelo's „Sieg“, und eine zugestandene Allegorie, während bei letztern die Allegorie nicht mehr näher bekannt und jedenfalls nur ein Vorwand gewesen ist. Ein merkwürdiger Beleg dafür, wie wenig diese Gattung von Gegenständen eine gesunde Mythologie ersetzen kann, zumal wenn der Meister das Ziel seiner Kunst nur in äusserer That, nur in kühner Bewegung und starken Linien zu finden im Stande ist. Wie zu erwarten stand, hat die Tugend das Laster durch irgend welche Mittel gebändigt und kniet ihm nun auf dem Rücken. Der „Ueberfluss“ (Copia), auf der höchsten Terrasse des Gartens Boboli, ist ein höchst manierirtes Werk, übrigens von G. da Bol. nur begonnen. — Die Colossalstatue des Apennin im verfallenen Garten von Pratolino wird B. mit Unrecht zugeschrieben. —

Die sechs kleinern Bronzestatuen von Göttern und Göttinnen im Museo nazionale scheinen nur um des Balancirens, um der künst-

lichen Wendung willen vorhanden zu sein; dagegen ist der durch die Luft springend gedachte Mercur (mit dem einen Fuss auf einem — ehernen — Windstoss ruhend) eine ganz vortreffliche Arbeit, die an schöner, lebensvoller Bildung alles Uebrige von Gio. da Bol. weit übertrifft und von allen Bronzen des XVI. Jahrh. der Antike am nächsten kömmt.

a Von kirchlichen Aufgaben sind die Statuen des Altares links vom Chor des Domes zu Lucca ungefähr das Beste. — Der bronzene Lucas b an Orsanmichele steht dagegen hinter allen Statuen dieser Kirche durch falsche Bravour und Mangel an Ernst zurück.

Wie durchgängig in der zweiten Hälfte des XVI. Jahrh. die Bildnisse das geniessbarste sind (weil frei von dem falschen Ideal und dem Pathos der historischen und symbolischen Aufgaben), so auch c hier. An der Reiterstatue Cosimo's I. auf der Piazza della Signoria wird man zwar das Pferd manierirt finden, aber ganz meisterhaft edel und leicht ist die Haltung des Fürsten, zumal die Wendung des Kopfes; es war die Zeit des nobeln Reitens! Der Styl des Einzelnen ist ernst und vortrefflich. — Die ungleich geringere Reiterfigur d Ferdinands I. auf Piazza dell' Annunziata ist ein Werk aus dem Greisenalter des Künstlers. — Was nach seinen Entwürfen von *Francavilla* in dieser Art ausgeführt wurde, ist rohe Decoration, so die e marmörne Statue Cosimo's I. auf Piazza de' Cavalieri in Pisa, und die f Ferdinands I. am Lungarno daselbst. Der Grossherzog hebt die gesunkene Pisa mit ihren beiden Putten nicht empor, sondern hindert sie nur an weiterm Sinken.

In der Behandlung des Reliefs theilte Giovanni die malerischen Vorurtheile seiner Zeit, war aber innerhalb derselben sehr ungleich. g Auf derselben Piazza della Signoria ist beisammen sein bestes, die in den Motiven für ihn vorzüglich reine, wenn auch unplastische Basis des Sabinerinnenraubes, und vielleicht sein allerschlechtestes, die h Basis des Cosimo I. — Als Bilder beurtheilt werden die Reliefs an der i Hauptthür des Domes von Pisa und diejenigen in der hintersten Capelle der Annunziata zu Florenz (der Gruftecapelle des Meisters) zum Theil geistvoll und trefflich erzählt erscheinen, wenn auch in manierirten Formen; als Reliefs sind sie stylos, so gemässigt sie neben spätern Arbeiten sein mögen. Das schon im XV. Jahrh. vorkommende Auswärtsbeugen des Oberkörpers der Figuren, der Untersicht und



der Ueberfüllung zu Liebe, ist in der Annunziata besonders auffallend. Bei den Pisanerthüren war das Vorbild Ghiberti's (auch in decorativer Beziehung) noch zu übermächtig.

Giovanni ist besonders interessant in einzelnen decorativen Sculptursachen. Seit dem Absterben der echten Renaissanceverzierung war ein Ersatz des Vegetabilischen und Architektonischen durch Masken, Fratzen, Monstra etc. eingetreten, und diese hat Keiner so trefflich gebildet als er. Die wasserspeienden Ungeheuer an dem a Bassin um die Insel des Gartens Boboli, der kleine bronzene Teufel b als Fackelhalter an einer Ecke zwischen Pal. Strozzi und dem Mercato vecchio geben genugsames Zeugniß von seinem schwungvollen Humor in diesen zum Theil geflissentlich manierirten Formen. Sein Schüler *Pietro Tacca*, von welchem sonst auch die tüchtige bronzene c Reiterstatue Ferdinands I. am Hafen von Livorno herrührt, schuf in jenem Fratzenstyl die ebenfalls trefflichen bronzenen Brunnenfiguren d auf Piazza dell' Annunziata zu Florenz, [und die trefflich bewegten Drachen als Stützen der Fenstergitter am Palazzo Novellucci in Prato, Via dell' Altopascia.] In diesem Geist sind auch die beiden sog. Harpyien am Portal von Pal. Fenzi (Via S. Gallo) von *Curradi* ge- e arbeitet. Die römische Schule, Bernini nicht ausgenommen, offenbart selten eine scherzhafte Seite dieser Art. Als sehr glückliche decorative Gesamtcomposition mag bei diesem Anlass auch die Fontaine zunächst über dem Hof des Pal. Pitti, von *Susini*, genannt f werden. (Von welchem auch das eherne Crucifix im Chor von SS. Micchele e Gaetano herrührt; ein blosser Act.) — Tüchtige Wappeneinfassungen dieser Zeit sind wohl in Florenz häufiger als anderswo. g

Von *Taddeo Landini*, einem florentinischen Zeitgenossen des Giov. da Bologna, rührt unter den Statuen der vier Jahreszeiten am h Ponte della Trinità „der Winter“ her; eine tüchtige Arbeit, aber recht bezeichnend für die müßige Gliederschaustellung jener Schule; wenn den Alten so friert, warum nimmt er seinen Mantel nicht besser um? — Allein derselbe Künstler schuf auch die Fontana delle i Tartarughe in Rom (1585), welche ohne Frage das liebenswürdigste plastische Werk dieser ganzen Richtung ist. Nirgends wohl ist das Architektonische so glücklich in leichten lebenden Figuren ausgedrückt, als hier in den vier sitzenden Jünglingen, welche die Schild-

kröten an den Rand der obern Schale (wie um sie zu trinken) emporheben, und dabei eine ganz durchsichtige Gruppe bilden. Was man von einer zu Grunde liegenden Zeichnung *Rafaels* sagt, ist nicht erwiesen, eher könnte von einer Angabe des Baumeisters *Giacomo della Porta* die Rede sein, wenn nicht gerade die florentinische, von Giovanni da Bol. ausgehende Inspiration sich so deutlich kundgäbe. Als a bescheidene Parallele vergl. man die Lampe im Dom von Pisa mit den vier stützenden Genien, welche echt florentinisch gedacht ist.

Ein anderer Nachfolger und Landsmann des Bologna, *Pietro Francavilla* (*Francheville*) aus Cambray (1548— ca. 1618), fertigte b u. a. die Statuen in der Cap. Niccolini in S. Croce (am Ende des linken Querschiffs), manierirt und doch nicht ohne einen gewissen oberflächlichen Reiz. Mittelgut die sechs Statuen im Dom von Genua, c Cap. rechts vom Chor. Was er nach den Angaben des Meisters ausd führte (Statuen in der erwähnten Grabcap. der Annunziata etc.) ist d meist schlechte Arbeit und selbst durch die Motive des Meisters nur selten interessant; eine Ausnahme zum Bessern machen einige der e sechs Statuen in der Cap. S. Antonino zu S. Marco. (Die Reliefs und die bronzenen Engel, alles höchst manierirt, von *Partigiani*.) \* Vgl. S. 684, e und f.

Weiter gehört hierher *Gio. Batt. Caccini*, der seit 1600 die Balustrade und das Tabernakel unter der Kuppel von S. Spirito erbaute f und eigenhändig mit den Statuen der Engel und der vier Heiligen versah; letztere, beträchtlich besser, repräsentiren das kecke Linienprincip des Gio. Bologna in nicht unedler Weise. Anderes im Chor g der Annunziata u. a. a. O. Von ihm ist auch die schöne Christusbüste an der Ecke des jetzigen Hôtel d'York (1588). Er war damals h 28 Jahre alt und erhielt dafür 100 Ducati, wie ein Chronist bemerkt.

Die Reliefs der Schule entsprechen insgemein dem Schlechtesten des Giovanni; sie wären schon als Bilder gering und sind mit ihrer zerstreuten Composition und ihren manierirten Formen als plastische i Arbeiten kaum anzusehen. (*Tacca's* Relief am Altar von S. Stefano k e Cecilia; *Nigetti's* Silberreliefs am Altar der Madonnencapelle in der Annunziata, u. dgl. m.) Mann kann nichts Stylloseres finden, als die l Nischenreliefs an den beiden Enden des Querschiffes im Dom von Pisa; die Freigruppen drüber sind wieder beträchtlich besser, Werke eines gewissen *Francesco Mosca* (ebenfalls eines Florentiners um 1600),

von dessen oben (S. 241, a) genanntem Vater *Simone* sich Mehreres, u. a. eine Anbetung der Könige, in der Madonnencapelle des Domes a von Orvieto befindet. — Von dem etwas ältern *Vincenzo del Rossi* aus Fiesole sind die schwülstigen Sculpturen der ganzen zweiten Capelle b rechts in S. Maria della Pace zu Rom; *Simone Mosca* arbeite hier die Ornamente.

Die wahre Sinnesweise der Schule zeigt sich weniger in den kirchlichen als in den profanen Werken, an welchen Florenz für diese Zeit ungleich reicher ist, als irgend eine andere Stadt. Selbst das höchst Colossale, für welches man hier von jeher Geschmack gehabt, ist nicht blos durch den „Apennin“, sondern auch durch den (lächerlichen) Polyphem im Garten des Pal. Stiozzi-Ridolfi vertreten. c Sonst sind es fast lauter Gruppen des Kampfes, zu welchen der antike „Hercules mit Antäus“ (S. 499, c) die stärkste Anregung mag gegeben haben. Der genannte *Vincenzo del Rossi* versah den grossen Saal des Pal. Vecchio mit einer ganzen Reihe von Herculeskämpf d en, welche hier nebeneinander trotz aller Bravour und Leidenschaft den Eindruck der vollkommensten Langenweile hervorbringen. Desselben Rossi Liebesgruppe „Paris und Helena“, im Hintergrund e einer Grotte des Gartens Boboli, wo sich die vier Atlanten Michelangelo's befinden, ist als Arbeit nicht verächtlich, aber im Motiv gemein<sup>1)</sup>. Wie weit man in der Allegorie ging, beweisen die Statuen des *Novelli*, *Pieratti* u. A. in der Grotte hinten am grossen Hofe des f Pal. Pitti, „die Gesetzgebung, der Eifer, die Herrschaft, die Milde“; Moses, dessen Eigenschaften diess sein sollen, steht (von Porphyr gemeisselt) in der Mitte. — Wie weit man aber vom wirklichen Alterthum trotz aller classischen Gegenstände entfernt war, zeigen die beiden lächerlichen Statuen des Jupiter und Janus von *Francavilla*, g welche in der untern Halle des Pal. Brignole zu Genua stehen. (Derjenige Pal. dieses Namens, welcher dem rothen gegenüber an der Str. nuova steht.) Nach den grossen Köpfen, kümmerlichen Leibern, forcirten Gewändern und prahlerisch michelangelesken Händen zu urtheilen, glaubt man einen ächten Bandinelli vor sich zu haben.

Neben diesen etwas hohlen und müssigen Schaustellungen, die

<sup>1)</sup> Von Rossi ist auch der Matthäus im Dom (rechts unter dem Eingang zum Kuppelraum), die manierirteste aller dort befindlichen Apostelstatuen. Der Thomas (Eingang zum linken Querschiff, links) ist kaum besser. \*



immerhin ihre Stelle in Nischen oder im Freien wirksam ausfüllen, meldet sich — ausser jenen decorativen Fratzen — bald auch eine eigentliche Genresculptur, von halb pastoralem, halb possenhaftem Charakter; Figuren von Jaques Callot als Statuen ausgeführt u. dgl. (Garten Boboli etc.) Die künstlerische Nichtigkeit dieser Productionen verbietet uns jede nähere Betrachtung. Sie haben übrigens eine Nachfolge gefunden, welche noch jetzt nicht erloschen ist und in Mailand ganze Ateliers beschäftigt. (Chargen, auch in moderner Tracht, auf Gartenmauern etc.)

---

In Rom macht sich in den ersten Jahrzehnten nach Michelangelo's Tode nicht eine schwülstige Ausbeutung seiner Ideen, sondern eher eine tiefe Ermattung geltend. Ausser den paar Florentinern sind es vereinzelt, wenig namhafte Meister, welche die Altargruppen und die Grabstatuen dieser Zeit fertigten. So *Giov. Batt. della Porta*, von welchem in S. Pudentiana (hinten links) die Gruppe der Schlüsselverleihung gearbeitet ist; — *Giov. Batt. Cotignola*, von welchem sich derselbe Gegenstand sehr ähnlich behandelt findet in S. Agostino (4. Cap. rechts); — die beiden *Casignola*, von welchen die thronende Statue Pauls IV. über dessen Sarcophag in der Minerva (Cap. Caraffa) gearbeitet ist, mit tüchtig individuellem Kopfe, sonst gesucht und ungeschickt. Die Papstgräber sind überhaupt um diese Zeit ein interessanter Gradmesser für die kirchliche Intention sowohl als für das künstlerische Können. Mit dem Grabe Pauls des III. hört die grosse Freicomposition von einer Porträtstatue und zweien oder mehreren allegorischen Figuren für längere Zeit auf; die thatenreichen Päpste der Gegenreformation müssen wieder in einer Detailerzählung gefeiert werden, welche wie zur Zeit der Renaissance (S. 614, i etc.) nur durch eine Zusammenstellung vieler Reliefs zu erreichen ist; grosse Architekturen geben den Rahmen dazu her; eine mittlere Nische enthält das sitzende oder knieende Standbild des Papstes. Dieser Art sind die riesigen Denkmäler Pius' V. und Sixtus' V., Clemens' VIII. und Pauls V. in den beiden Prachtcapellen von S. M. maggiore; die Tendenz, welche hier wieder über die Kunst die Oberhand hat, brachte es bis zur saubern, sorgfältigen Darstellung des Vielen; in künstlerischer Beziehung sind diese kostbaren Werke so nichtig, dass wir die Urheber gar nicht zu nennen brauchen. (Einiges Gute