



Der Cicerone

eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens

Skulptur

Burckhardt, Jacob

Leipzig, 1909

Skulptur des 16. Jahrhunderts.

[urn:nbn:de:hbz:466:1-84280](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-84280)

Wenn die großen Bildhauer der **Hochrenaissance** (des Cinquecento) bei weitem nicht die großen Maler dieser Zeit aufwiegen, wenn sie nicht halten, was das 14. und 15. Jahrh. in der Skulptur versprach, so lag die Schuld nicht bloß an ihnen.

Die unsichtbaren Schranken, die zunächst die kirchliche Skulptur umgeben und ihr nie gestatten, das zu werden, was die griechische Tempelskulptur war, sind schon oben mehrfach angedeutet worden. An ihre Seite trat jetzt allerdings eine profane und eine halbkirchliche allegorische Skulptur. Allein dieser fehlte die innere Notwendigkeit; sie war und blieb ein ästhetisches Belieben der Gebildeten jener Zeit, nicht eine notwendige Äußerung eines allverbreiteten mythologischen Bewußtseins.

Die Skulptur wird im 16. Jahrh. allerdings in gewissen Beziehungen eine freiere Kunst, als sie je gewesen war. Nehmen wir z. B. die Grabmäler als Maßstab des Verhaltens der beiden Künste an, so herrscht in der gotischen Zeit die Architektur völlig vor; das Bildwerk scheint um des Baugerüstes willen da zu sein. Zur Zeit der Frührenaissance ist es statt der Architektur schon eher nur die Dekoration, die als Nische, als Triumphbogen die Skulpturen einfaßt; wohl ist sie um der letzteren willen vorhanden, und dennoch gehört die Gesamtwirkung noch wesentlich dem dekorativen, nicht dem plastischen Gebiete an. Dieser glückliche Zusammenhang mit der Architektur nimmt jetzt einen ganz anderen Charakter an; die beiden Künste brauchen einander fortwährend; allein die Skulptur ist nicht mehr das Kind vom Hause, sondern sie scheint bei der Architektur zur Miete 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 Partien, Altäre, Grabmäler usw. werden ihr jetzt oft ausschließlich überlassen.

Sie ist ferner freier in ihren Mitteln: die Lebensgröße ihrer Gestalten, im 15. Jahrh. eher Ausnahme als Regel, genügt jetzt nicht mehr; das Halbkolossale wird das Normale, und das ganz Riesenhafte kommt nicht selten vor.

Sie ist endlich freier im Typus. Die biblischen Statuen werden noch einmal nach plastischen Bedürfnissen umstilisiert, 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, die der hohe plastische Stil sich selber auferlegt, durch Größe innerhalb der Gesetzmäßigkeit. Der Geist des 15. Jahrh. in der Skulptur war vor allem auf das Wirkliche und Lebendige gerichtet gewesen, das er bald liebenswürdig, bald ungestüm, oft mit feinsten Beobachtung der obersten Stilgesetze, oft fessellos zur Darstellung brachte. Dieses Wirkliche und Lebendige sollte nun in ein Hohes und Schönes verklärt werden.

Hier trat das Altertum noch einmal begeisternd ein. Ganz anders als zur Zeit Donatellos und seiner paduaner Schüler, die der Antike ihren dekorativen Schein als Hülle für ihre eigenen Gedanken abnahmen, erforschten jetzt einige Meister das Gesetzmäßige der alten Plastik. Es war jedoch nur ein kurzer Augenblick; nur sehr wenige taten es ernstlich, und auch sie schufen nur vereinzelte Werke von absolutem Werte; bald überwog äußerliche manierierte Nachahmung nach den Werken dieser Meister selbst, wobei sowohl das Altertum, wie 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 Zutaten, hauptsächlich der Gewandung. (Innerhalb der einfachen Draperie hielten sich freilich die vielen und überflüssigen Faltenmotive mit Hartnäckigkeit.) Sodann beginnt mit Andrea Sanfovino, wie wir sehen werden, die ebenfalls dem Altertume entnommene bewußte Handhabung des Gegensatzes der einzelnen Teile 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 den meisten nur zu bald der einzige Gehalt des Werkes. Endlich bleiben zahlreiche vereinzelte Aneignungen aus antiken Werken nicht aus. Was uns in den manierierten Werken anstößig erscheint, ist weniger das Antikisieren an sich, womit man noch immer ein Thorwaldsen sein kann, sondern dessen unechte Verquickung mit fremden Intentionen.

Am übelsten ging es dabei dem Relief. Die große Masse der vorhandenen antiken Reliefs, nämlich die spätrömischen Sarkophage, schienen jede Überladung zu rechtfertigen. Schon das 15. Jahrh. hatte die Sache häufig so verstanden, war aber noch bedeutend weiter gegangen als die spätesten Römer und hatte, wie wir sehen, Gemälde mit reichem und tiefem Hintergrunde in Marmor und Erz übersezt. Dies behielt die Skulptur jetzt mit wenigen Ausnahmen bei, nur ohne die Naivität des 15. Jahrh., in anspruchsvollern und bald ganz öden Formen. Wie das Relief erzählen muß, welches seine notwendigen Schranken sind, davon

hatte schon etwa von 1530 an kaum jemand noch ein richtiges 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.

Wie als Maler mußte *Leonardo da Vinci* (1452—1519) auch als Bildhauer allen Cinquecentisten voran stehen. Wir wissen nicht nur aus seinen Briefen, daß er sich jeder Art der plastischen Technik rühmt, er verbrachte auch einen großen Teil seiner künstlerischen Tätigkeit mit den Vorarbeiten zu ein paar Monumenten, die schließlich nicht zustande kamen oder zerstört wurden. Bei dem außerordentlichen Einflusse, den Leonardo auch als Plastiker auf seine Zeitgenossen ausübte, sei wenigstens das, was wir darüber wissen, hier kurz erwähnt.

In Verrocchios Werkstatt (bis nach 1476, vielleicht bis 1480) war Leonardo schon mit neunzehn Jahren 1471 imstande, selbständig ein großes Bronzegefäß (für das Kloster von Montoliveto) zu gießen und zu ziselieren. Die Frage, wie weit er an Verrocchios plastischen Arbeiten dieser Zeit beteiligt war, ist noch eine offene; wahrscheinlich arbeitete er damals die trefflichen Bronzereliefs im Carmine zu Venedig und im Universitätsmuseum zu Perugia (vgl. S. 471 e u. 473 c u. d).

Eine monumentale plastische Aufgabe war es dann, der Leonardo Ende 1481 seine Berufung nach Mailand durch Lodovico il Moro verdankte; Lodovico wollte ein ehernes Reitermonument seines großen Vorfahren Francesco von ihm errichten lassen. Der Künstler fertigte, wie die neueste Forschung erwiesen hat, zwei wesentlich verschiedene Modelle. Das erste zeigte den Reiter auf hoch aufbäumendem Pferde im Begriffe, mit dem Streitkolben einen Feind zu vernichten, der, mit dem Schilde sich deckend, unter den Vorderfüßen des Pferdes hockte (eine Bronzestatue dieses Kriegers im Pal. Trivulzio in Mailand, Skizzen zum Monumente in Windsor, und kleine Nachbildungen an verschiedenen Orten). Nachdem Lodovico dies Modell 1489 definitiv verworfen hatte, entschloß sich Leonardo zur Formung eines neuen Modells, bei dem (das Pferd schreitet mit leicht gesenktem Kopfe) die Gußschwierigkeiten vermieden, dafür aber Roß und Reiter ganz kolossal gebildet werden sollten. Das Modell, in ungeheuren Dimensionen aus Tonerde modelliert, erregte die höchste Bewunderung der Zeitgenossen; 1499 wurde es von den in Mailand eingerückten Franzosen verstümmelt, einige Jahre später wird es zuletzt erwähnt. (Außer zahlreichen Skizzen in Windsor gibt eine Rötelskizze des Codex atlanticus in der Ambrosiana einen Begriff von der Komposition.)

Auch von einem zweiten Reiterdenkmale hat uns die neueste Forschung in Leonardos Manuskripten Nachricht gegeben: von der

Reiterstatue des Besiegers Lod. Sforzas, des Marschalls Gian Giacomo Trivulzio, die Leonardo über einem reichen Grabmale des letzteren errichten sollte. (Zahlreiche Skizzen in Windsor und Leonardos genaue Kostenaufstellung sind erhalten; vielleicht ist auch eine aus dem Besitze Cristoforis stammende Reiterstatuette des Marschalls
 a im Museo Archeol. zu Mailand eine flüchtige Nachbildung eines kleinen Modells von Leonardo.) Auch in der Heimat wurde ihm gleich nach seiner Rückkehr (Anfang 1501) ein plastischer Auftrag zu einem Neptunsbrunnen vor dem Palazzo Vecchio erteilt (aus Duccios kolossalem Marmorblock zu meißeln, den bald darauf Michelangelo zu seinem David verwandte; große Zeichnung zum Brunnen in Windsor; Ammanatis Brunnen geht auf diesen Entwurf zurück.) Auch war er seinem Schüler *Rustici* später bei der Ausführung der Bronzegruppen am Battistero behilflich (vgl. S. 554 h). — Darauf beschränkt sich, was wir jetzt von der plastischen Tätigkeit des größten Genius, den Italien hervorgebracht hat, wissen. Wie er auf die gleichzeitige Plastik in Florenz und Oberitalien einwirkte, ist danach nicht einmal annähernd festzustellen.

Der erste und beliebteste der Bildhauer dieser Zeit ist *Andrea (Contucci da Monte) Sansovino* (1460–1529). Trotz der milden, schönen Empfindungsweise, mit der er begabt war, macht sich bei ihm, auch in seinen besten Werken, schon die starke Einbuße geltend, die die Skulptur der Hochrenaissance einer allgemeinen, wenig lebendigen Schönheit zuliebe erleidet: der Mangel an Individualität und Charakter und daher auch an Mannigfaltigkeit und Originalität.

Gleich sein frühestes Werk (nach Vasari), ein später roh bemalter
 b Terrakotta-Altar in S. Chiara zu Monte San Savino, beweist dies deutlich. Die Statuen der Heiligen in den Nischen und die schwebenden Engel darüber zeigen ein feines Schönheitsgefühl in Auffassung der Formen und Gewandung, aber es fehlt ihnen an Charakter und Haltung; auch ist die Anordnung nüchtern.

c Dies gilt im höheren Maße von der Sakramentsnische in S. Spirito zu Florenz, die Andrea noch vor seiner neunjährigen Übersiedlung nach Portugal (1491) vollendete. Die krönenden Engel sind fast dieselben; die Anordnung ist eine sehr verwandte, aber unruhigere, kleinliche, wie überhaupt die Dekoration als Ganzes. Diefes sind die plastischen Teile, die Statuetten und die kleinen Reliefs der Predella, die Lünetten usw. wohl absichtlich untergeordnet, aber auch entschieden zum Opfer gefallen, wenn auch einzelne schöne Figuren und Motive sich darunter finden (s. auch S. 136 c). Eine zwar nicht originelle, aber in Verhältnissen
 d und Ornamentik gute Jugendarbeit ist das kleine Ciborium in S. Margherita a Montisci bei Florenz. — Die bemalte Holz-

statue des h. Rochus in der Pieve zu Battifolle (im Chianatale, a vier Miglien von Arezzo) erweist sich ihrem Stile nach gleichfalls noch als ein Jugendwerk, während die jüngst für das Museo Nazionale zu Florenz erworbene Tonstatuette der Madonna b den Stempel seiner Reifezeit trägt. Das Taufbecken im Bat- c tistero zu Volterra (bez. und datiert 1502) ist dagegen so gering, zumal in den Reliefs der Taufe und der vier Kardinal- tugenden, daß die Ausführung Gehilfen zugeschrieben werden muß.

Andreas beide Hauptwerke, die seinen Ruhm begründet haben und ihm für immer eine hohe Stelle unter den Bildhauern der Renaissance sichern, sind die beiden Prälategräber Girol. Basso und Ascanio Sforza im Chore von S. M. del Popolo (das eine d beg. 1505, das andere 1507). Sie folgen in der Anordnung noch dem Einrahmungssysteme des 15. Jahrh. Die allegorischen Figuren stehen noch halblebensgroß in ihren Nischen; ihre Schönheit ist jene mehr allgemeine, der Antike bewußt entlehnte, die hier zuerst und wohl mit am solidesten auftritt. Die beiden jugendlichen Präläten sind sehr edel im Schlummer liegend gebildet (vielleicht unter dem Einflusse der alten etruskischen Grabfiguren); aber das auf den Arm gestützte Haupt widerspricht dem Gedanken des Schlummers, und die dadurch hervorgerufene Bewegung und Belebung der Gestalt widerspricht zugleich dem Aufbaue des Grabmals. Der Hauptwert liegt jedenfalls in der Dekoration. — Das Grabmal des Pietro Menzi aus Vicenza (1504) am Seiteneingange e von Araceli erscheint wie eine Vorarbeit zu diesen Gräbern; die Grabstatue wie das Rundrelief der Madonna und die Allegorien zu dessen Seiten sind schöne Versuche eines noch nicht ganz geläuterten Strebens, das erst in jenen Meisterwerken seine Erfüllung fand. — Dagegen kann das Grabmal Armellini (1524) im rechten Querschiffe von S. M. in Trastevere höchstens als tüchtiges f Schulwerk gelten.

In der letzten Zeit seines Aufenthaltes in Rom, im Jahre 1512, entstand die Gruppe der h. Anna und Maria mit dem Kinde in S. Agostino, die Stiftung eines deutschen Protonotars, Johann g Coricus. Bei allzu deutlicher Anlehnung an Leonardos berühmten Karton des gleichen Gegenstandes ist die Charakteristik eine wenig glückliche: Anna, eine Alte mit tiefgefurchten Zügen (was Leonardo so glücklich vermied), erscheint in Marmor fast widerwärtig; und Maria ist von jener leblosen Schönheit, die das Vorbild für Lorenzetto und so manchen andern Künstler der nächsten Zeit wurde. — Aus derselben Zeit stammt auch die Gruppe der Madonna, von h zwei nackten Jünglingen (den Seelen der Abgeschiedenen) angebetet, über dem Hauptportale von S. M. dell' Anima, die mit Andreas Art viel Verwandtes hat.

Glücklicher war Andrea, wo er in unmittelbarer Beziehung zur älteren florentiner Kunst stand. Die Gruppe der Taufe Christi ^a über dem Ostportale des Baptisteriums zu Florenz (1502 in Auftrag gegeben, vollendet von *Vinc. Danti*, der manierierte Engel erst von *Spinazzi* im 18. Jahrh. hinzugefügt) ist nicht nur von hoher Schönheit in beiden Gestalten, sie ist wahrhaft groß und monumental gedacht. Von ähnlichen Vorzügen sind in der Johanneskapelle des Doms von Genua die Statuen des Täufers und der ^b Madonna (1503); jene noch etwas herb im Ausdrucke, aber schön in Stellung und Motiv, die Jungfrau schon mit akademischen Anklängen, das Kind naiv bewegt und wiederum mit kenntlichem lionardesken Anklänge.

Von 1513–26 war Andrea wohl ausschließlich mit den Entwürfen und teilweise auch mit der Ausführung des plastischen Marmor Schmuckes der von *Bramante* in ihrer architektonischen ^c Form 1510 entworfenen Santa Casa im Dome zu Loreto beschäftigt. Trotz des reichen Materials, des schönen Aufbaues und der mannigfachen schönen Motive, namentlich in den von Andrea selbst ausgeführten Figuren und Reliefs (dem Propheten Jeremias, ^d der Verkündigung und dem Presepio; außerdem noch von ihm begonnen die Geburt, Anbetung, Trauung und der Tod Mariä), steht auch dieses Werk seinem künstlerischen Werte nach kaum höher als der Marmor Schmuck der Kapelle im Santo zu Padua. Für die Verkennung des Stils in den fast frei gearbeiteten Reliefs, die Entlehnung der Motive, ja ganzer Gestalten und Kompositionen von den Malereien Raffaels und Michelangelos (namentlich von der Decke der Sistine) kann der allgemeine Schönheitsfönn, der in manchen Teilen hervortritt, nicht entschädigen. — Neben und unter Andrea arbeiteten *Tribolo*, *Bandinelli*, *R. da Montelupo*, *Fr. da Sangallo*, *Dom. Fimo*, *Girol. Lombardo*, *Gugl. della Porta*, *Simone Mosca* und *Cioli* an dem umfangreichen Werke.

An Sanfovino reihen sich ein paar wenig jüngere Florentiner an, die jedoch noch stärker in den Traditionen des Quattrocento befangen und in dieser Richtung, namentlich bei einzelnen dekorativen Arbeiten, dem Sanfovino zuweilen überlegen sind, während ihre freien Bildwerke weder die Naivetät und den feinen Naturalismus der vorausgegangenen Zeit, noch den Schönheitsfönn des Andrea bekunden.

Dahin gehört zunächst der bekannte Architekt *Giuliano da Sangallo* (1445–1516). Seine beiden Grabmäler in der Capp. ^e Saffetti in S. Trinita zu Florenz (zwischen 1485 und 1491), die reichsten des S. 191 b behandelten Nischengrabtypus, sind interessant durch Anwendung verschiedenfarbigen Marmors und wegen der Verwertung antiker (Sarkophag- und anderer) Motive in den zier-

licht gearbeiteten und ornamentierten Reliefs der Nischenumrahmung. An dem großen Kamine im Pal. Gondi (um 1498) a beginnt dagegen die Dekoration z. T. schon in die Schwüle der Spätzeit umzuschlagen. Viel besser der nach Giulianos Modell 1512 ausgeführte Hochaltar der Madonna delle Carceri in b Prato. Ebendort geht der Majolikafries gewiß auf einen Ent- c wurf Giulianos zurück, wie auch der am Portikus von Poggio a d Cajano mit Nachbildungen röm. Reliefs. Ein frühes Werk ist der hölzerne Crucifixus im Oratorium hinter dem Madonnen- tabernakel in der Annunziata zu Florenz (1482). Von seinem e jüngeren Bruder *Antonio* stammt ein ähnliches Werk im Vestibül der Capp. dei pittori ebendort (1514). f

Andrea Ferrucci aus Fiesole (1465–1526) und *Benedetto da Rovezzano* (1476–1556) sind namentlich wegen ihrer schönen dekorativen Arbeiten von Interesse (f. S. 194 r u. ff.). Als Bildhauer sind beide weniger bedeutend, mögen sie nun kleine Reliefs ausführen, wie Rovezzano die früher übertrieben geschätzten Reliefs vom Grabmale des h. Johann Gualbert (1507–13, Überreste jetzt g im Museo Nazionale zu Florenz), und Ferrucci die Reliefs am Taufbrunnen im Dome von Pistoja (im Vereine mit *Jac. h d'Andrea del Mazza* 1497–99), — oder mögen sie lebensgroße Gestalten schaffen wie den h. Andreas (von *Ferrucci* 1512) und den i Evang. Johannes (von *Rovezzano* 1513) im Dome zu Florenz, k die beide schon akademisch befangen erscheinen. Am vorteilhaftesten zeigt sich Ferrucci in den schlicht aufgefaßten, geschmackvoll angeordneten Büsten des Marfilio Ficino im Dome (1522) und l des Marcello Adriani († 1521) in S. Francesco al Monte. Für m S. Felicita (4. Kap. l.) und S. M. Primerana in Fiesole schuf n er mittelmäßige Holzkruzifixe; im linken Querschiffe des Doms o zu Fiesole einen Altar mit den hh. Mattheus und Romulus; für den von *Sim. Ciolfi* aus Settignano gearbeiteten Sarkophag des h. Octavian im Dome von Volterra zwei Leuchterengel (1522). — Ge- p ringer noch ist das Plastische am Grabmale Ant. Strozzi († 1524) q in S. M. Novella (r. Seitenschiff), das von Ferruccis Schülern *Silvio Cofini* (1495–1540) und *Maso Boscoli* (1503–74) ausgeführt wurde. Von ersterem das Grabmal Minerbetti ebendort und r dasjenige Raffaels da Volterra († 1522) in S. Lino zu Volterra. s Von einem andern Schüler Ferruccis, *Cicilia* aus Neapel, ist die Grabplatte des Priors L. Tornabuoni (1515) in S. Jacopo in t campo Corbolini zu Florenz, mit der die äußerste Grenze des Naturalismus streifenden Reliefgestalt und dem überreichen Intarsiafrieze. *Boscoli* schuf für S. M. di Monferrato zu Rom (1. Kap. l.) die Marmormadonna selbdritt, schon michelangelesk. u

Bedeutender und wesentlich auf die große Plastik gerichtet ist

das Streben zweier Zeitgenossen, die uns besonders aus Bronzewerken bekannt sind. *Baccio da Montelupo* (1469–1535) ist der a Urheber der Bronzestatue des Evangelisten Johannes an Orfanmichele (1515), die sich den älteren Arbeiten, obgleich schon etwas gesucht, noch leidlich anreicht, und der Holzkruzifixe im Refektorium von S. Marco und am Altare der Sacrestia vecchia von c S. Lorenzo, beide noch vom Realismus des Quattrocento befeelt. Klaffisch nüchterner ist dagegen seine Marsstatue am Grabmale d Pefaro in den Frari zu Venedig (1506). Von seinen zahlreichen für e die Badia zu S. Godenzo ausgeführten Tonbildwerken ist jüngst dort eine Statue des h. Sebastian aufgefunden worden. Die bemalten f Holzstatuen des h. Antonius in S. Andrea zu Lucca, sowie der hh. g Petrus und Paulus in S. Agostino zu Anghiari können ihm ihrem Stile nach mit Wahrscheinlichkeit zugeteilt werden (in letzterer h Kirche auch ein Presepio in unglasiertem aber bemaltem Ton, lebensgroße Figuren, spät-florentinisch). — Montelupo überragt bei weitem der Schüler Leonardos *Giov. Franc. Rustici* (1474–1554, seit 1528 i in Frankreich) in seiner Bronzegruppe der Predigt des Täufers über der Nordtüre des Baptisteriums (1506–11). Es lebt in der Gruppe noch ein Funken jenes Geistes des Hochbedeutenden, den er wohl der Beihilfe Leonardos verdankt. Sonst von ihm nur erk halten die Lünette Christus als Gärtner (in der Robbiawerkstatt einfarbig glasiert), ein schönes, dem Sanfovino nahestehendes Werk, aus S. Lucia ins Collegio della Quietè übertragen (f. S. 458, Anm.), sowie der 1510 für die Calimalazunft gegossene Bronzekandelaber im Museo Nazionale. — Endlich ist zeitlich dieser Gruppe auch der (bisher anonyme) sog. „*Meister der Johannesstatuetten*“ anzureihen: seine Tonfiguren des jugendlichen Täufers, sowie des m büßenden h. Hieronymus (im Museo Nazionale, bei Bardini, n im Dom zu Pescia — letztere Johannesstatue ausnahmsweise stehend und glasiert) stehen dem Stile nach etwa zwischen Sanfovino und Leon. Taffo (f. S. 227 g).

Diese an Zahl geringen Arbeiten repräsentieren uns in der Skulptur fast einzig jenen Geist maßvoller Schönheit, den in der Malerei vorzüglich Raffael vertritt. Auch gleichen ihnen am meisten die Skulpturwerke, die *Raffael* unter eigener Aufsicht hauptsächlich durch *Lorenzetto* ausführen ließ. Nach Raffaels Skizze entstand o die Jonasstatue in der von ihm entworfenen Capp. Chigi in S. M. del Popolo zu Rom; eine keineswegs vollkommene körperliche Bildung, aber in der Gebärde von wunderbarem Ausdruck des wiedergewonnenen jugendlichen Lebens, das wie vom Schläfe erwacht. (Der Fischrachen ist geschickt und bescheiden angegeben; im Kopfe des Jonas eine Annäherung an die Züge des Antinous.) p Auch das Bronzerelief am Altare der Kapelle, Christus und

die Samariterin darstellend, ist Raffaels Erfindung, bei der einzelne Gestalten eines antiken Reliefs benutzt worden sind. Der geistlose Prophet Elias gegenüber ist dagegen *Lorenzettos* eigene a Erfindung. Nicht besser ist seine Madonnenstatue auf dem Altare b im Pantheon, der Raffaels Grab hinter sich birgt, sowie der h. Petrus am Eingange der Engelsbrücke, im Anschlusse an das c ältere Gegenstück des Paolo Taccone. (Über seine Arbeit am Grabmale Forteguerra in Pistoja f. S. 472 d.)

Auch *Giulio Romano* hat sich als Bildhauer versucht; er entwarf das Grabmal des Baldassare Castiglione in der durch ihre sonder- d baren Wachsporträtbilder bekannten Wallfahrtskirche S. M. delle Grazie bei Mantua.

Ein anderer Römer, *Gian Cristoforo Romano* (um 1465—1512), als Goldschmied und Medailleur für die Höfe von Mantua und Ferrara wie für Julius II. viel beschäftigt, steht mehr als alle Genannten in den Traditionen des Quattrocento. In seiner Jugend arbeitete er das Dekorative an den Grabmälern Pietro Mellinis (1484) und M. A. Albertonis (1485) in S. M. del Popolo (die Statue e an ersterem von Cristoforos Lehrer *P. Paulo Nisii*, an letzterem von einem „*Nicolaus [Ciumare] sculptor*“). Seine behauptete Beteiligung an den Grabmälern Lonati († 1497) und Podocataro († 1506) ebendasselbst ist mehr als zweifelhaft. (Über das Mausoleum des Giangaleazzo Visconti in der Certosa zu Pavia f. S. 430 b.) In Mantua ist von ihm die schöne, mit figürlichen Medaillons geschmückte Tür im Gemache Isabellas im Pal. Ducale (1500); in f S. M. delle Grazie bei Mantua das Epitaph für Girol. Stanga g (1498), von köstlicher Eleganz und Einfachheit, und das unter seinem Einflusse gearbeitete Grabmal Bern. Corradi (1498). Von gleichem h Typus ist das Grabmal Trechi in S. Vincenzo zu Cremona i (1502), eine eigenhändige Arbeit Cristoforos, durch zierliche Dekoration ausgezeichnet.

Der Zeit nach müßte schon hier Michelangelo genannt werden. Allein bei der historischen Stellung, die er gegenüber der ganzen spätern Skulptur einnimmt, ist es notwendig, zuerst die Künstler zu besprechen, die, obwohl meist jünger als er, noch nicht oder noch wenig von seinem Stile berührt wurden. Sie haben teils die Richtungen des 15. Jahrh. in ihrem bunten Reichtume aufgebraucht, teils auch der freieren, aber allgemeinen Schönheit Sansovinos sich genähert, jedenfalls aber der von der römischen Malerschule ausgehenden Entartung sich nicht entziehen können.

Zunächst ein paar Florentiner. (Den *Bandinelli* versparen wir auf die Michelangelisten, zu denen er wider Willen gehört.) *Tribolo*

(eigentlich *Niccolò Pericoli*, 1485–1550) war anfänglich Schüler des unten zu nennenden Jacopo Sansovino, allein in einer Zeit, da dieser noch seinem Lehrer Andrea im Stile näher stand als seiner eigenen spätern Manier; zudem muß Tribolo von Anfang an auch Andreas Werke gekannt haben und später, infolge seiner Mitarbeit an der Santa Casa von Loreto nach dessen Entwürfen, von dem Stile Andreas durchdrungen worden sein. Seine früheste Arbeit wird das Marmorbild des Apostels Jakobus links in einer Seitennische des Chores im Dome zu Florenz sein (gewöhnlich dem *Giovanni dell' Opera* zugeteilt). Alsdann bekam Tribolo (um 1525) die Seitentüren 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 Madonna in der Lünette (der Christus in Nicodemus' Armen von *Aspertini* [1526], der Johannes von *Erc. Seccadenari*) und sämtliche Pilasterreliefs an der Türe rechts (Geschichten Josephs), und von denen der Türe links das erste, dritte und vierte des linken Pilasters (Geschichten des Moses). In dem kleinen Maßstabe dieser zahlreichen Gegenstände ist ein besonders reiner und maßvoller Stil entwickelt; ebenso zählen die Propheten und Sibyllen, trotz starker Entlehnung aus der Sifstina, zu den reinsten und reizendsten Einzelfiguren dieser Zeit. Das große Relief der Himmelfahrt Mariä in S. Petronio (11. Kapelle rechts, 1526) geringer und nicht frei vom Einflusse Michelangelos. — Von einem trefflichen ungenannten Meister, der aber dem Tribolo offenbar sehr nahe stand, ist das 1525 errichtete Grab der Familie Cereoli in S. Petronio (innen links vom Hauptportale), sowie vielleicht auch die Madonna ebenda in der 6. Kapelle rechts gearbeitet. — Als Tribolos Hauptwerk in Rom gilt das Grabmal Papst Hadrians VI. (1529) im Chore von S. M. dell' Anima (rechts), im ganzen nicht von glücklicher Anordnung (diese von *Peruzzi*) und auch im einzelnen unplastisch überfüllt. Übrigens ist Tribolos Anteil vielleicht auf die allegorischen Figuren zu beschränken; die liegende Statue ist von *Michelangelo Sanese*. — Die spätere Tätigkeit Tribolos betraf zum Teil Dekorationen des Augenblickes, für die er ein besonderes Talent besaß; auch wurde er eines der baulichen Faktoten Cosimos I. (s. S. 315 e, 379 a u. b).

In diese Reihe gehört auch *Benvenuto Cellini* (1500–72), der durch seine eigene Lebensbeschreibung eine größere Bedeutung gewonnen hat, als durch seine Werke. Von seinem dekorativen Verdienste war schon S. 242 ff. die Rede; hier handelt es sich um seine Bildwerke, in denen die Eigentümlichkeiten des Goldschmiedes meist in mehr oder weniger empfindlicher Weise zur Geltung kommen. Von größerem Umfange und selbständiger Bedeutung ist

zunächst der eherne Perseus in der Loggia de' Lanzi in a Florenz. Das Motiv ist bei aller Wunderlichkeit (man sehe die Verschränkung der Medusenleiche) doch nicht nur energisch, sondern auch in den Linien bedeutend, so daß man die Mängel der an sich sehr fleißigen Einzelbehandlung, z. B. die Dürftigkeit des Rumpfes im Verhältnisse zu den Extremitäten, darob übersehen mag. Die reiche Basis verrät den Goldschmied; die Statuetten daran sind idealistisch maniert in der Art der römischen Schule; das Relief ist rein malerisch, wie die Wirkung des Ganzen. Im Museo Nazionale außer zwei trefflichen Modellen zum Perseus b die kolossale Bronzebüste Cosimos I., gesucht in Schmuck und Haltung und, für die Größe, kleinlich in der Durchführung. Eben- dort die kleine Bronze des auf dem Adler reitenden Ganymed. c — Seine Restaurationen antiker Werke, z. B. an dem Ganymed (in demselben Museum), sehen sehr geziert aus. Weit besser die d früher dem Michelangelo zugeschriebene Restauration des Bacchus mit dem hockenden Satyr im Gange der Uffizien, die einer e frühen Arbeit Cellinis nicht unähnlich sieht.

Auch das Werk eines Ungenannten, der bronzene Bacchus, der jenseits des Ponte Vecchio in Florenz in einer Brunnennische f steht, erinnert sehr an Cellini. Mit Schale und Traube in den Händen vorwärts stürmend und überhaupt energisch belebt, ist er doch nur für den Anblick von links berechnet und stößt ab durch vulgäre, gesucht herkulische Bildung. Man vergleiche ihn z. B. mit dem Bacchus Jac. Sansovinos, der ein ähnliches Motiv viel schöner gibt.

Von einem Zeitgenossen des Cellini, der, wie dieser als Medailleur und Stempelschneider berühmt, namentlich als Bronzegießer sich auszeichnete: von dem in Mailand tätigen *Leone Leoni* aus Arezzo (1509–92), sowie von dessen Sohne *Pompeo* († 1610), der ganz in seiner Art arbeitete, befinden sich die meisten Bronze- statuen und Büsten, die sich, trotz einer gewissen Trockenheit der Arbeit, durch lebensvolle Individualität und vornehme Haltung auszeichnen, in Spanien und England. Das Grabmal G. Giacomo Medici im Dome zu Mailand mit seinen Bronzefiguren in reicher g Marmordekoration (voll. 1563), die noch bedeutendere sitzende Bronzefigur des Vinc. Gonzaga in Sabionetta, die Gruppe des h Ferd. Gonzaga auf dem Platze in Guastalla (beg. 1559) und die i reiche Marmorbüste Philipps II. beim March. Trivulzi in Mai- k land geben ein deutliches Bild seiner Kunst.

Francesco da Sangallo (1494–1576), Sohn des Giuliano, ist einer der weniger bedeutenden Nachfolger A. Sansovinos, unter dem er in Loreto mit beschäftigt war. Seine Altargruppe in Orfan- l

michele zu Florenz (1526), denselben Gegenstand wie die seines Meisters in Agostino zu Rom behandelnd, zeigt seine gänzliche Inferiorität: die beiden sitzenden Frauen stoßen das Kind auf ihren
 a Knieen empor. Am Grabmale des Prälaten Angelo Marzi-Medici in der Annunziata (1546), am Eingange der Rotunde, ist die
 b ruhende Figur von fast widerwärtiger Wirkung. Die Grabstatue des Bischofs von Cortona, Leon Bonafede († 1545), im Kapitelsaale der Certosa vor Porta Romana, bewegt sich an der Grenze eines künstlerisch erlaubten Naturalismus. — Von gleicher Art
 c auch die Porträtstatue des Paolo Giovio (1560) im Klosterhofe von S. Lorenzo, die Büste des Giovanni delle bande nere im Museo Nazionale und die Reliefköpfe des h. Rochus (bez. 1542) und der
 e Madonna (bez. 1575) in S. M. Primerana zu Fiesole.

Vincenzo Danti (1530–76) erscheint in der Bronzegruppe der
 f Enthauptung des Täufers über der Südtüre des Baptisteriums in Florenz (1571) stilistisch halbiert. Einer schönen Inspiration aus den Werken Sanfovinos gehört der knieende Johannes an; der Henker dagegen und das zuschauende Weib sehen den Gedanken und Formen der römischen Malerschule nur zu
 g ähnlich. — Die sitzende Statue Papst Julius' III. beim Dome von Perugia (1555) gehört ebenfalls der letztern Art an. — Im Giardino Boboli zu Florenz vorn rechts am Eingange die sonderbare Allegorie: Sieg der Redlichkeit über den Betrug. Die Kolossalstatue
 i der Madonna mit Kind in S. Croce (Capp. Baroncelli) korrekt, aber
 k völlig kalt. — Im Museo Nazionale die trefflichen, ganz malerisch behandelten Bronzereliefs der Schlangenanbetung und einer Allegorie (für ein Sportello), ganz unter Michelangelos Einfluß entstanden.

In Oberitalien hält ein Künstler den bisher genannten das Gleichgewicht und ist den meisten sogar überlegen: *Antonio Begarelli* von Modena (c. 1479–1565). Seine Vorgänger sind Alf. Lombardi (S. 561) und Mazzoni (S. 517), der durch seine biederrealistischen Tongruppen weniger eine neue Gattung geschaffen, als eine mißachtete Gattung gewissermaßen zu Ehren gebracht hatte, so daß sie für Modena eine anerkannte Spezialität ausmachte. Begarelli wurde nicht durch die Bekanntschaft mit dem Altertume, sondern durch eine unverkennbar nahe Beziehung zu Correggio und durch die allgemeine Kunsthöhe der Zeit emporgehoben. Seine Einzelformen sind so schön, frei und reich, wie die A. Sanfovinos, denen sie doch nicht gleichen.

Sein Prinzip war ein rein malerisches; er arbeitete seine lebensgroßen Tongruppen nicht für freie Aufstellung, sondern für ganz

bestimmte Nischen und Kapellen, 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, wie die strengere Malerei es muß; statt dessen überließ er sich bei einem großen Schönheitsfinne 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, wie das Correggios. Seine Körperbildungen sind meist gering, die Haltung, sobald sie nicht in einem bestimmten Momente aufgeht, unentschieden und unsicher, so daß er in den zur freien, isolierten Aufstellung bestimmten Statuen häufig weniger genügt als manche, die sonst tief unter ihm stehen.

Sein frühestes Werk ist die Gruppe der Beweinung Christi ^a in S. Agostino (1. Altar r., 1524). Hier ist er noch am meisten von Mazzonis Gruppe in S. Giovanni (S. 517 g) abhängig, sowohl in der strengeren Anordnung und Gewandung als auch in dem ernstesten Ausdruck. Bald darauf entstand das kleine Presepio im ^b Dome (1527; zwischen dem 3. und 4. Altare rechts), sowie die Madonna mit Kind und dem Täuferknaben im Museo ^c Civico (1528 voll.), wie ein plastischer Dosso Dossi erscheinend; wohl nur wenig später die Madonna mit Kind im Museo ^d Estense. — Es folgt zunächst (1531–37) das große Hauptwerk in S. Francesco (Kap. links vom Chore), die Kreuzabnahme: ^e vier Personen, symmetrisch auf zwei Leitern geordnet, senken den Leichnam nieder; unten die ohnmächtige Maria, von drei Frauen gehalten und umgeben, Johannes d. T., Hieronymus, Franziskus und Antonius von Padua zu beiden Seiten. Daß gerade der Moment der physischen Anstrengung symmetrisch dargestellt ist, wirkt nicht glücklich; dafür ist die Gruppe der Frauen malerisch vortrefflich und im Ausdrucke des Jammers edel und ergreifend zugleich, die Köpfe grandios. Der Künstler ist aber auch aller andern Mittel des Ausdrucks völlig Herr; die Hände sind mit der größten Leichtigkeit schön und sprechend angeordnet, das Liegen der Maria, das Knien des Franziskus, das Überbeugen der hinten stehenden Frau zeigen eine vollendete Meisterschaft. In der Gewandung aber verrät sich das selbst malerisch Ungenügende dieses Naturalismus, der nicht erkennt, daß die Gewandung in der Kunst etwas anderes ist als im Leben, nämlich ein wertvolles Mittel zur Verdeutlichung 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 Schatten-
 a feiten vergessen machen. In S. Pietro (Kap. rechts vom Chore) ist wieder eine „Klage um den toten Christus“ (1544–46) von nur vier Figuren; Nikodemus 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 die reine Höhe der vollendeten Meisterwerke des 16. Jahrh. Stilistisch ihr am nächsten steht der Gekreuzigte
 b zwischen Maria und Johannes in der Kirche zu Bomporto (bei Modena, die dazugehörenden Figuren des Täufers und des h. Franz
 c bei Sign. Giusti in Modena). — In der Kirche S. Pietro ist sodann die Altargruppe des rechten Querschiffes (vier Heilige, oben in den Wolken die Madonna mit Engeln) von Begarelli 1553 angefangen, 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 Wert. Dagegen zeigen die
 e sechs lebensgroßen Statuen (1532), die frei im Hauptschiffe stehen, die gänzliche Unfähigkeit des Künstlers, eine ruhige Gestalt plastisch zu stellen. Ebenso verhält es sich mit den vier
 f Statuen im Querschiffe von S. Giovanni in Parma (1561), die im Detail jene sechs übertreffen und zu den besten Werken der Epoche gehören: Wie unentschieden ist Leib und Haltung dieses Evangelisten Johannes, dieser Madonna! wie vergnüglich charakterisiert Begarelli die weiten, hängenden Ärmel des h. Benedikt! 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! — Ähnlich die 31 Statuen (nur die des Petrus, Christophorus, Antonius, Moses, Aron, Josua, Esra, sowie Isaaks Opferung sind eigenhändig) und die
 g Kapellendekoration in S. Benedetto di Polirone bei Mantua, von 1541 und 1559. Aus den fünfziger Jahren stammen auch einige
 h kleinere Arbeiten, jetzt im Museo Estense: ein toter Christus von Engeln betrauert, eine Taufe Christi und eine das Kind säugende Madonna.

Die späteste Zeit Begarellis glaube ich (abgesehen von jenem Altare des Querbaues in S. Pietro) zu erkennen in der großen
 i Gruppe von S. Domenico zu Modena (Durchgang aus der Kirche in die untere Halle des Akademiegebäudes). Es ist die Szene von Martha und Maria; diese vor Christus knieend, jene samt zwei Mägden rechts, zwei Jünger links. Unverkennbar ist es der Geist der römischen Malerschule, der auf den Künstler einwirkte, wie schon die Draperien beweisen; auch macht sich (z. B. in der Martha, die auch als Einzelstatue gut ist) der Gegensatz der entsprechenden Teile des Körpers auf bewußtere Weise geltend. Die Köpfe sind

meist noch von naiver Schönheit. Die Porträtbüste des C. Sigonio (1555) in S. Agostino ist das einzige erhaltene Werk Begarellis a in diesem Genre. In S. Crocifisso zu Carpi (l. Chorwand) b ein ovales Terrakottarelieff der das Kind säugenden Madonna in einem Kranze von Seraphim, eines seiner naivsten Werke. — Vasari sagt uns, daß Begarelli seine Figuren so bemalte, daß sie wie Marmor erschienen; man sieht noch hier und da, wie der Künstler sie polierte, um den marmorartigen Eindruck hervorzubringen.

Die meisten oberitalienischen Skulptoren jener Zeit suchten, im Gegensatz zu diesem entschlossenen Realisten, ihre heimische Befangenheit durch den von Florenz und Rom ausgehenden Idealismus aufzubessern. Welche von ihnen die Werke A. Sanfovinos¹⁾ und die noch einflußreicheren Deckengemälde der Sixtinischen Kapelle 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 Skulptur, ehe seine plastischen Hauptwerke zustande kamen. — Im dritten Jahrzehnt muß dann namentlich die Anwesenheit des Tribolo in Bologna und des Jacopo Sanfovino in Venedig der römisch-toskanischen Richtung den Sieg verschafft haben.

Vielleicht der bedeutendste dieser Reihe nächst Begarelli war der Ferrarese *Alfonso Lombardi* (1497–1537, geb. in Lucca), der hauptsächlich in Bologna arbeitete. Auch er hatte den Vorteil, daß er realistisch begann, sogar mit ähnlichen Aufgaben wie Begarelli. Ein frühes Werk, worin er diesem sehr nahe steht, sind die (jetzt neu bemalten) Halbfiguren Christi und der Apostel in den beiden Querarmen des Domes von Ferrara (1524). Der Künstler erscheint hier bei großer lebendiger Schönheit in einzelnen Gestalten noch mehr naturalistisch gebunden durch die Präzedentien seiner Schule; er verrät sich z. B. als Schulgenossen eines Lorenzo Costa schon durch die großen Hände, und als tüchtigen Anfänger durch die zierliche und exakte Arbeit. — Ebenfalls in S. Giovanni das Reliefbrustbild einer Madonna und d in S. Domenico (4. Kap. links) die Büste des h. Hyazinthus, e ohne Zweifel das naturalistische Porträt irgend eines ausdrucksvollen Mönchskopfes. (Die bemalte Tongruppe des von seinen f Angehörigen beweinten Christuslechnams, in der Krypta von S. Pietro zu Bologna, mit vorzüglichen Köpfen ist nicht von A.

1) Von A. Sanfovino erscheint u. a. *Cristoforo Stoporone* abhängig, der in Modena 1517 das Monument des G. Sadoletto, jetzt im Museo Lapidario, und in S. Francesco zu Ferrara (l. Kap. 1.) das Hochrelief Christus in Gethsemane und die Verkündigung am Grabmale Massa (1521) ausführte.

Lombardi, sondern eine ältere Arbeit von 1504¹⁾.) — Später, und zwar zuletzt unter dem Einflusse Tribolos, nähert er sich dem Maße idealer Bildung, das Andrea Sanfovino dieser ganzen Schule vorgezeichnet hatte. Er wagte sich an undankbare Aufgaben, wie z. B. den kolossalen sitzenden Herkules (von Ton) im obern Vorsaale des Pal. Comunale (1520), der in den Verhältnissen immerhin beträchtlich besser, in der Stellung ungesuchter ist als alles, was Bandinelli und Ammanati hinterlassen haben. (Stark restauriert.) — Die größte Zahl seiner Arbeiten finden sich an S. Petronio; noch im Anschlusse an die ältere lombardische Plastik: die Statuen (englischer Gruß mit Gott-Vater und Sündenfall) an der Innenseite des rechten und linken Seitenportales der Fassade; — freier und sehr tüchtig: die Lünettengruppe der Auferstehung Christi (1526), außen am linken Seitenportale (wenn Christus sich auf einen sitzenden Wächter zu stützen scheint, so hat der Künstler dies wohl nur getan, um sich in einem reichern Linienproblem zu versuchen); ferner drei von den Reliefs der Geschichte Moses am rechten Pilaster desselben Portals, in offenbarem und glücklichem Wettstreit mit Tribolo (S. 556 b) entworfen sowohl als ausgeführt. — Mehr malerisch als plastisch, aber köstlich wie die besten jener Miniaturgeschichten der gleichzeitigen ferraresischen Malerschule erscheinen die drei Reliefs am Untersatze der Arca in S. Domenico, eine der delikatesten Arbeiten dieser Gattung (1532).

Von 1525 stammen die überlebensgroßen Terrakottastatuen der vier Schutzheiligen Bolognas in den Pilasternischen der Turmhalle am Pal. del Podestà. Eine ungleiche, z. T. sehr tüchtige Arbeit sind die Medaillonköpfe am Pal. Bolognini, Nr. 77. — Das Grabmal Ramazzotti in S. Michele in Bosco (1525–26), eines jener oberitalischen Soldatengräber, die den Geharnischten schlummernd und über ihm die Madonna darstellen, lehnt sich im Aufbaue noch an die Frührenaissance an.

In Alfonso's früherer Zeit (1519) entstand die überlebensgroße, figurenreiche Tongruppe im Oratorium bei S. M. della Vita. Nicht ohne Mühe erkennt man darin eine Darstellung des Todes Mariä: ringsum die Apostel, vorn am Boden die nackte Figur eines

* 1) Aus derselben Zeit enthält der Wallfahrtsort Varallo in der Cappella del Sacro Monte und auch in einigen der dortigen Stationskapellen lebensgroße farbige Freigruppen, angegeben und wohl auch ausgeführt von dem Maler *Gaudenzio Ferrari*; die darin dargestellten Vorgänge der Passion sind gleichsam fortgesetzt und erklärt durch Fresken an den Wänden. Eine ältere Grablegung (Holzskulptur), aus einer der Kapellen ins Museum zu Varallo übertragen, verrät den Einfluß *Mazzonis*. Unter dem gleichen Einflusse scheint auch eine reiche Pietägruppe in Ton zu Castelbeltrame (bei Novara) entstanden. — † Dem *Gaudenzio* werden ähnliche farbige Tongruppen im Baptisterium zu Novara zugeschrieben (mit Unrecht, da sie aus dem 17. und vom Anfange des 19. Jahrh. herrühren).

Widersachers; ein eifriger Apostel will eben ein schweres Buch auf ihn werfen, wird aber von dem in der Mitte erscheinenden Christus zurückgehalten¹⁾. Sonst ist die Gruppe merkwürdig durch ihren Gegensatz zu denen des Begarelli; sie macht Anspruch auf plastische, nicht bloß malerische Anordnung, und ihre Einzelformen sind durchaus mehr ideal und allgemein (sowohl Köpfe als Gewandung), aber die Anordnung ist konfus, die Handlung lahm.

Die Tonbüsten der Apostel im Chore von S. Giovanni in a Monte sind als Einzelgestalten zu bewegt und ohne feinere Individualität. (Die beiden Evangelisten erst von *Ubaldo Farina*, 1716.) In Faenza (Gymnasium) die Terrakottastatuen einer sitzenden b Madonna und der beiden Johannes, zu einer Gruppe zusammengeordnet. Alfonso's Spätzeit entstammen die Mediceerbüsten c (Leo X., Clemens VII. u. a.) im Quartiere di Leone X. des Pal. Vecchio zu Florenz.

Eine Mittstrebende des Alfonso in Bologna, ohne Zweifel zuletzt ebenfalls unter Tribolos Einfluß, war die ihrer Zeit sehr gefeierte *Properzia de' Rossi* († 1530); von ihr u. a. die zwei Engel neben Tribolos Relief der Himmelfahrt Mariä in S. Petronio d (11. Kap. rechts).

Von den übrigen Bildhauern Oberitaliens ist noch der als Dekorator bekannte *Giov. Franc. da Grado* (S. 213 d) wegen seiner den Einfluß A. Sansovinos bekundenden Feldherrngräber in e der Steccata zu Parma anzuführen. (Eckkapellen: Grab des Guido da Correggio; nüchternes Grab des Sforzino Sforza, 1529; vielleicht auch das des Beltrando Rossi, 1527, reich und in seiner Art sehr gelungen.) Die Helden, die auf ihren Sarkophagen stehen oder schlafend lehnen, sind im Detail meist genügend, wenn auch wenig belebt. Es ist die Art, in der auch wohl dem Giovanni da Nola ein leidlicher Wurf gelang. (Von demselben da Grado könnte wohl auch die Statue des h. Agapitus über dem Altare rechts in f der Krypta des Doms herrühren.) — Von sonstigen Parmesanern nennen sich drei Brüder *Gonzata* mit der Jahreszahl 1508 an den vier Bronzestatuen von Aposteln über der hintern Balustrade g des Domchors; magere, unsicher gestellte, im Detail zu sorgfältige Figuren. (Das dahinter aufgestellte Marmortabernakel h ist eine Arbeit des 15. Jahrh., im Aufbaue römischen Monumenten ähnlich, im Figürlichen fast ferraresisch; die Statuetten zu Seiten des Sakramentsbehälters von *Alb. Maffiolo* [1491].) Mit Begarelli haben weder da Grado noch die Gonzata etwas gemein. Von

1) Der gleiche wunderliche Zug kommt auch auf A. Sansovinos Relief des Todes Mariä in Loreto vor und ist ein Motiv aus der Schrift „De transitu virginis“, die dem Bischof Melito (2. Jahrh.) zugeschrieben wurde, jetzt aber für beträchtlich neuer gilt.

dem Medailleur *Andrea Spinelli* († 1572) aus Parma bewahrt die
 a Steccata die Bronzestatue eines sorgfältig modellierten Auf-
 erstandenen (hinter dem Hochaltare).

Wie in der lombardischen Plastik namentlich durch die spätern
 Werke des *Agostino Busti* die Hochrenaissance sich in übermäßiger
 Geziertheit und Charakterlosigkeit geltend zu machen beginnt, ist
 oben schon erwähnt. Wie sie auf derselben Bahn weiterschreitet,
 b zeigen manche der zahllosen Statuen am und im Dome zu Mai-
 land; wir nennen nur die Statue des geschundenen h. Bartho-
 lomäus (1562) von dem am Dombaue 1541–60 beschäftigten *Marco*
Agrate. Der Kunstgeist der zweiten Hälfte des Jahrh. kehrt uns
 in dieser steifen Bravourarbeit seine widerlichste Seite zu. Ein
 c anderes Werk Agrates ist das Grabmal G. del Conte in S. Lo-
 renzo (Capp. di S. Ippolito, 1556–59).

Doch es ist Zeit, auf den bedeutendsten Schüler des Andrea
 Sanfovino zu kommen, auf *Jacopo Tatti* aus Florenz (1486–1570),
 der von seiner nahen und vertrauten Beziehung zu dem großen
 Meister insgesamt *Jacopo Sansovino* genannt wird. Allerdings
 lernen wir ihn vorwiegend durch Werke aus der zweiten Hälfte seines
 langen Lebens kennen, da er als eine der ersten künstlerischen Groß-
 mächte Venedigs (s. S. 310 u. f.) eine große Anzahl baulicher und
 plastischer Werke schuf und eine beträchtliche Schule um sich hatte.
 d Seine früheren Arbeiten finden wir in Florenz, wo er von
 1511–17 arbeitete: die Statue des Apostels Jakobus d. ä. an
 einem der Kuppelpfeiler im Dome (voll. 1513), vollkommen lebendig
 und von schöner Bildung, aber gesucht in der Stellung; wenig später
 e vermutlich entstand der Bacchus im Museo Nazionale. Jubelnd
 schreitet er aus, die Schale hoch aufhebend und den Beschauer an-
 lachend, in der andern Hand eine Traube, an der ein kleiner Panisk
 nascht. In lebendiger Durchbildung der Einzelform ist Michelangelos
 Bacchus dem Jacopos weit überlegen; wer möchte aber nicht viel
 lieber die Arbeit Jacopos erdacht haben als die Michelangelos? —
 ich spreche von Unbeteiligten, denn die Künstler werden für letztern
 stimmen, weil sie mit seinen Mitteln etwas anderes anzufangen
 gedächten. Die Holzstatue des h. Nikolaus von Tolentino in S.
 f Spirito (3. Altar r.) führte laut Vasari *Nanni d' Alessio*, gen.
Unghero (s. S. 300 f) nach einem Modell Sansovinos aus.

Aus seiner römischen Zeit (1518–26) ist die sitzende Statue der
 g Madonna in S. Agostino zu Rom vorhanden (1521), eine Arbeit,
 in der er dem Andrea sehr nahe steht, mit regem Schönheitsfinne,
 aber noch ohne richtiges Lebensgefühl, wie auch die nahe Gruppe
 Andreas. Aus derselben Zeit stammt auch die Madonna in der

Portallünette von S. M. in Augusta, die sich durch Haltung, a
Faltengebung, Gesichtstypus als feine (nicht Andreas) Arbeit kenn-
zeichnet; ferner die überlebensgroße Statue des h. Jakobus in b
S. M. di Monferrato (3. Kap. 1.), ein ziemlich unglückliches Werk,
und der h. Antonius in S. Petronio zu Bologna (9. Kap. r.). c
Auch die einfache Grabplatte des Kard. Leonardo Grosso-Rovere
(† 1520) in S. Pietro in Vincoli zu Rom ist fein Werk. d

In seinen venezianischen Arbeiten (seit 1527) erscheint Jacopo
sehr ungleich; einzelnes ist unbegreiflich schwach, anderes verrät
eine tüchtige selbständige Weiterbildung des vom Lehrer Über-
kommenen, und zwar unter dem Einflusse der gleichzeitigen Maler
Venedigs glücklicherweise nach der malerischen Seite. Zwar neigt
sich Jacopo meist ebenso in das Allgemeine, wie die meisten Nach-
folger Andreas, allein er ist weniger befangen von den Manieren
der römischen Malerschule, auch nicht wesentlich von der Einwirkung
Michelangelos; er war deshalb imstande, nebst seiner Schule in
Venedig eine Art Nachblüte der großen Kunstzeit aufrecht zu
halten, die, wenn auch weit geringer, mit der letzten Blüte der
Malerei (in P. Veronese, Tintoretto usw.) parallel geht und Jahr-
zehnte 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, die 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 Stile ergreifend
sein: von allen Zeitgenossen sind diese Venezianer am wenigsten
konventionell in der Ausführung und am wenigsten affektiert in
der Anlage. Hierin liegt wenigstens ein großes negatives Verdienst
Sanfovinos; er ist der unbefangenste unter den Meistern der Zeit
von 1530–70.

Sein schönstes Werk in Venedig dürfte die Statue der Hoffnung
am Dogengrabe Venier († 1556) in S. Salvatore sein. Die plastisch e
vortreffliche, leichte Haltung, die nicht ideale, aber venezianische
Schönheit des Kopfes, der ruhig gefaßte Ausdruck läßt gewisse
Spielereien in Haarputz und Gewandung wohl vergessen. (Thor-
waldsen ist bei einer der allegorischen Statuen am Grabmale
Pius' VIII. auf ein ganz ähnliches Motiv geraten). Aber wie viel
geringer ist das Gegenstück, die Caritas, mit ihren hart manie- f
rierten Putten! (Das Lünettenrelief von anderer Hand.) — Im
Dome zu Verona wird ihm das Grabmal Nichesola zugeschrieben, g
mit einer im Motiv sehr anmutigen Madonna.

Von mythologischen Gegenständen enthielt die Loggetta vor h

dem Markusturme das Beste (um 1540). Die Bronzestatuen des Friedens, des Apoll, des Merkur und der Pallas sind zwar, die erstgenannte ausgenommen, im Motiv etwas gefucht, aber von schöner Bildung, namentlich was die Köpfe (zumal des Merkur und der Pallas) betrifft. Von gleichem Werte sind dann einzelne der kleinen Reliefdarstellungen am Sockel, die zu den so seltenen naiven Kunstwerken mythologischen Inhaltes gehören, namentlich die Darstellung von Phrixos und Helle. (Die obern Reliefs und die Figuren in den Bogenfüllungen gelten als Schülerarbeit. — Alle diese Bildwerke werden jetzt aus den Überbleibseln vom Zusammenbruche des Turms wieder zusammengesetzt.)

Übrigens ist Jacopo auch sonst im Relief am glücklichsten, wenn es sich um einzeln eingerahmte Figuren handelt. Man findet hinten ^a im Chore von S. Marco die berühmte kleine Bronzetür, die in die Sakristei führt und den Meister zwanzig Jahre lang beschäftigt haben soll; ihre beiden größern Reliefs (Christi Tod und Auferstehung) können bei vielem Geiste doch im Stile z. B. nicht neben Tribolo aufkommen, während die Einzelfiguren der Propheten in den horizontalen und senkrechten Einfassungen völlig genügen und zum Teil von hoher Vortrefflichkeit sind. — Ebenso fehlt es den ^b sechs bronzenen Reliefs mit den Wundern des h. Markus zwar nicht an geistvollem und energischem Ausdrucke der Tatsachen, wohl aber an dem wahren Maße, das diese Gattung beherrschen ^c muß. — An dem Altare im Hintergrunde des Chores ist das Sakramentstürchen mit dem von Engeln umschwebten Erlöser wiederum eine nicht alltägliche Komposition; man wird aber vielleicht die beiden einzelnen marmornen Engel auf den Seiten vorziehen. (Eine freie Wiederholung danach ist das Bronzetafeln ^d an dem Altare des von Engeln mit den Leidenswerkzeugen umflatterten Heilands im Museo Nazionale zu Florenz.)

Der Chor von S. Marco enthält auch noch die einzige Arbeit, in der Sansovino dem übermächtigen Einflusse Michelangelos einen kenntlichen Tribut bezahlt hat, nämlich die sitzenden Bronze-^e statuetten der vier Evangelisten auf dem Geländer zunächst vor dem Hochaltare. (Die vier Kirchenlehrer sind von einem Späteren hinzugearbeitet.) Man wird ohne Schwierigkeit den Moses Michelangelos als ihr Vorbild erkennen, aber auch gestehen, daß sie von allen Nachahmungen die freiesten und eigentümlichsten sind.

Im Dogenpalaste empfängt uns Sansovino mit den beiden ^f Kolossalstatuen des Mars und Neptun, von denen die Riestreppe ihren Namen hat. Ihre unschöne Stellung, zumal beim Anblicke von vorn, fällt schneller in die Augen, als ihre guten Eigenschaften, die erst dem ganz klar werden, der sie in Gedanken mit den gleichzeitigen Trivialitäten eines Bandinelli vergleicht. Sie

sind vor allem noch anspruchslos und mit Überzeugung geschaffen, ohne gewaltsame Motive und erborgte Muskulatur; 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 war die tönerner vergoldete Madonna im Innern der Loggetta; sie ermutigt den unten hingeschmiegtten kleinen Johannes durch Streicheln seines Haares, sich dem segnenden Christuskinde zu nähern. Verkleistert, bestäubt, verstümmelt und von jeher etwas maniert in den Formen, ist die Gruppe doch immer von einem lebenswürdigen Gedanken belebt. Als tüchtiges, monumental aufgefaßtes Porträt ist die eherne sitzende Statue des Gelehrten Thomas von Ravenna, über dem Portale von S. Giuliano (1554), etwa mit Tintoretto in Parallele zu setzen.

Der kleine sitzende Johannes über dem Taufbecken in den Frari (Kap. S. Pietro, 1.) vom Jahre 1554, unplastisch komponiert, aber fleißig und von zartem Gemütsausdrucke, erscheint wie eine Reminiszenz seiner römischen Zeit.

Über Sansovinos Reliefs im Santo zu Padua f. S. 574 a u. b.

Wen Sansovino von der ältern venezianischen Schule noch in Tätigkeit antraf, wissen wir nicht genauer; es scheint eher, daß seine Anstellung mit dem Auslöschten jener zusammenhing. Es mögen um 1530 auch andere Schüler des 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 Capp. Emiliana bei S. Michele. Bei einer nicht besonders geschickten Anordnung (so daß man z. B. nicht an Tribolo denken kann) gehören sie zum holdesten und süßesten, was Venedig in Marmor aus dieser Zeit darbietet. Urkundlich war dort neben dem Architekten *Gugl. Bergamasco* (S. 178 g u. 179 d) der Bildhauer *Giov. Ant. Aprile* von Carona 1527–43 tätig (seinen Bruder Ant. Maria haben wir S. 216 b kennen gelernt); vermutlich sind die fraglichen Werke von seiner Hand, da er sich auch in andern Arbeiten (Grabmal Ruiz in Toledo, 1525 in Genua gearbeitet) von Andrea Sansovino abhängig zeigt. Die Statue der h. Magdalena in S. Giovanni e Paolo (2. Kap. r. vom Chore), ursprünglich für den von Guglielmo 1523 ausgeführten Altar della Scala in S. M. de' Servi (jetzt in S. Giovanni e Paolo, f. S. 220 a) gearbeitet, würde mit ihrer reichen und süßen Schönheit, selbst mit ihrem baufchigen und doch nicht plastischen Gewande zu diesen Arbeiten wohl passen, ist aber ein Werk des *Bartolo di Francesco*

^a von Bergamo. (Die übrigen Skulpturen des betreffenden Altars zum Teil gute Schularbeit der *Lombardi*.)

Jedenfalls gewann Jacopo Sansovino einen Einfluß, der alle übrigen in Schatten stellte und fast ausschließlich um ihn eine Schule versammelte.

Bei einem Baue von so großem plastischen Reichtume wie die ^b Biblioteca ergab sich, scheint es, die Sache von selbst; ausdrücklich werden *Tommaso Lombardo*, *Girolamo Lombardo*, *Danese Cattaneo* und *Alessandro Vittoria* als ausführende Schüler genannt. Ich glaube, diejenigen Skulpturen, die noch unter unmittelbarer Aufsicht und Teilnahme des Meisters zustande 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 denen des obern Geschosses die schönste und kräftigste Bildung. (Bei den Flußgöttern ist anzuerkennen, daß sie von den entsprechenden bronzefarbenen Figuren in der Siftina fast ganz unabhängig erscheinen.) Die beiden Karyatiden, die die Tür tragen, sind von *Vittoria*. — Von den Reliefs in den Bogen sind auch wieder die Felder mit einzelnen Figuren die glücklichsten.

Zwei frühe Schüler Sansovinos scheinen *Tiziano Minio* von Padua (1517–52; vgl. S. 211 a) und *Desiderio* von Florenz gewesen ^c zu sein, die den ehernen Deckel des Taufbeckens in S. Marco 1546 verfertigten. Die erzählenden Reliefs sind in der Komposition vom Besten der ganzen Schule, den Meister selbst nicht ausgenommen. (Die Statue des Täufers später, 1565 von *Franc. Segala*.) — (Minios Statuen zweier h. Bischöfe im Santo zu Padua sind seit der Aufrichtung des neuen Hochaltars wieder sichtbar.)

Am nächsten steht der Weise des Meisters der Bildner der Halbfiguren der Madonna und des aus dem Grabe erstehenden Christus ^e in der Sakristei von S. M. dei Miracoli (1539, aus den Servi stammend, vielleicht von *Girol. Lombardo*); sodann der Venezianer *Jacopo Colonna* (gen. *Fantoni*, † jung nach 1539) in seinen wenigen erhaltenen Werken: außer den S. 513 c angeführten Statuen im ^f Santo zu Padua der h. Laurentius in S. Salvatore zu Venedig (Pendant des h. Hieronymus von D. Cattaneo, S. 569 h), ^g der nackte Christus mit den Wundmalen in der Akademie (aus ^h S. Croce della Giudecca) und der Figurenschmuck der Gartenhäuser am Pal. Giustiniani zu Padua (1524, von andern dem *Giov. Dentone* zugeschrieben).

Von *Thomas* aus Lugano, bekannt unter dem Namen *Tommaso Lombardo*, sollen eine Anzahl von Statuen auf dem Dache der Biblioteca gearbeitet sein. Das einzige bezeichnete Werk (1547), ⁱ eine Madonna mit dem Kinde in S. Sebastiano, kennzeichnet

ihn als geringen Nachahmer des Jacopo Sanfovino; ebenso eine wahrscheinlich von ihm gearbeitete Madonna (von 1536) in der Kapelle des Dogenpalastes.

Danese Cattaneo (1509–73) wird außer Sanfovino auch andere Florentiner gekannt haben; wenigstens sind die Statuen am Dogengrabe Lion. Loredan (1572) in S. Giovanni e Paolo bei einer gewissen äußerlichen Süßigkeit von demselben unvenezianischen Geiste der Lüge und Affektion befeelt, der die Arbeiten eines Ammanati beherrscht. (Dieser war selbst eine Zeitlang Sanfovinos Schüler, f. S. 592 e.) — Weniger maniert die Statuen am ersten Altare rechts in S. Anastasia zu Verona (Gian Fregoso, 1565) und das Grabmal Andrea Badoers († 1566) in der Scuola di S. Giovanni Evang. in Venedig; am besten seine Büsten: die Bembo (1547) und A. Contarinis (1555) auf ihren Grabmälern im Santo zu Padua und jene Laz. Buonamicos im Museum zu Bassano (ein Gipsabguß auf dem Grabmale im zweiten Klosterhofe des Santo). Von Einzelstatuen gehören ihm an: der nackte Apollo auf der Weltkugel am Brunnen im Hofe der Zecca, der h. Hieronymus in S. Salvatore (unter der Orgel) zu Venedig, endlich das Standbild Gir. Fracastoros († 1553) am Pal. del Confoglio zu Verona (Schwibbogen an der linken Ecke).

Unter allen Nachfolgern aber ist der Veroneser *Girolamo Campagna* (geb. um 1550, Schüler des Danese Cattaneo) der bedeutendste und überhaupt einer von den sehr wenigen Bildhauern, die noch nach der Mitte des 16. Jahrh. eine gewisse naive Liebenswürdigkeit beibehielten. — In S. Giuliano zu Venedig (Kap. links vom Chore) sieht man sein Hochrelief des toten 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 Evangelisten tragen halbknienend eine große Weltkugel, auf der 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 tun war; aber der Salvator ist einfach und edel.

Seine einzeln stehenden Statuen muß man nie streng nach den Linien, sondern nach dem Ausdrucke und nach dem Lebensgeföhle beurteilen, wie dies von den gleichzeitigen venezianischen Malern in noch viel weiterm Sinne gilt. Seine Bronze-Statuen des h. Markus und des h. Franziskus, die nach dem Gekreuzigten empor-schauen (auf dem Hochaltare del Redentore), sind innerhalb

dieser Grenzen vortrefflich, zumal der so schön und schmerzlich begeisterte Markus; in dem Gekreuzigten bemerkt man bei einer guten und gemäßigten (weder allzu magern noch häßlichen) Bildung eine etwas zu starke Andeutung des schon eingetretenen Todes durch das Vorhängen der linken Schulter¹⁾. — Neben dem Hochaltare von S. Tommaso: die Statuen des Petrus und Thomas, mit würdigen Köpfen; in der Sakristei von S. M. de' Miracoli: St. Franziskus und St. Clara; in S. Giacomo di Rialto: die Bronzestatue des h. Antonius Abbas (Altar der l. Seitenwand); in den Frari: die Bronzestatuetten der Unschuld mit dem Lamm über dem Weihbecken (r. v. Eingange, 1592) und des h. Antonius (1593).

Campagnas Madonnenstatuen genügen weniger; ihre Haltung und Kopfbildung erinnert zu sehr an Paolo Veronese, als daß sie ein hohes Dasein ausdrücken könnten. An der in S. Salvatore (2. Altar r.) sitzt das Kind hübsch leicht auf den Händen der Mutter, und auch die beiden Putten, die sich unten an ihrem Kleide halten, sind glücklich hinzugeordnet; dagegen erscheint die in S. Giorgio Maggiore (2. Altar l.) durchaus wie ein spätes und schwaches Werk. Eine freundliche, aber wenig beglaubigte Madonna in der Abbazia (7. Kap. hinter der Sakristei).

Vom Lieblingsgegenstande der venezianischen Skulptur, dem h. Sebastian, hat Campagna am Hochaltare von S. Lorenzo wenigstens eine gute Darstellung geliefert, mit dem Ausdrucke des Schmerzes ohne Affektation.

Wie tüchtig er sonstige Aktfiguren zu behandeln wußte, zeigt der kolossale Atlant oder Cyklop im untern Gange der Zecca.

Das höchst affektierte Gegenstück des *Tiziano Aspetti* spricht am lautesten zu Campagnas Gunsten. — Im Dogenpalaste stehen auf dem Kamine der Sala del Collegio seine ansprechenden und lebendigen Statuetten des Merkur und des Herkules. (Geringer die drei Statuen über der einen Tür der Sala delle quattro porte.)

In der Scuola di S. Rocco ist bei der Statue des h. Rochus (untere Halle) das unerläßliche Vorzeigen der Schenkelwunde glücklich als dasjenige Wendungsmotiv benutzt, um das die damalige Skulptur so oft in Verlegenheit ist. Im obern Saale sind die Statuen neben dem Altare (Johannes d. T. und wiederum ein h. Sebastian) von geringerem Interesse, als die beiden (unvollendeten) sitzenden Propheten an den Ecken der Balustrade; hier wirkt Michelangelo ein, aber nicht durch den Moses, sondern durch die Figuren der Siffina. Die beiden Bronzestatuen des Hochaltars in S. Stefano werden vielleicht mit Unrecht dem Campagna zugeschrieben; die beiden marmornen Statuen in S. Giovanni

1) Die kleinen Statuetten dieses Altars sind späte, aber recht glückliche Schöpfungen des Bolognesen *Mazza*, von 1679.

e Paolo (hinten am Altartabernakel der Capp. del Rosario) scheinen fast in Mißmut über die ungünstige Aufstellung geschaffen. Auch die h. Justina über dem Torgiebel des Arsenals scheint ein geringeres Werk zu sein.

Von Porträtstatuen Campagnas ist ein Jugendwerk, der Doge Loredan († 1572) auf dessen Grab im Chore von S. Giovanni e Paolo erhalten, sowie eine treffliche Grabfigur seiner reifsten Zeit, der schlummernde Doge Cicogna († 1595), in der Jesuitenkirche links vom Chore.

Von wem ist endlich der schöne Christuskopf in S. Pantaleone (I. Kap. I.)? Von den Spättern war wohl nur Campagna fähig, die edelste Inspiration eines Giov. Bellini und Tizian noch so in sich aufzunehmen. (Vielleicht von *Crist. Solari*.)

Endlich möchte wohl die Verkündigung (in zwei aus der Wand vortretenden Bronzefiguren) am Pal. del Configlio zu Verona ein schönes 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 Profilfilhouette etwas sonderbar gewendet, ist die schönste weibliche Figur, die Campagna gebildet haben mag. Mit ihr verglichen ist die Madonna (bez. 1582) am Domplatze zu Verona (aus Casa dei Mercanti stammend) ein etwas mürrisches Werk.

Am stärksten repräsentiert von allen Schülern Sansovinos ist *Aleffandro Vittoria* (1525—1608), der, dem Campagna nahe verwandt, mit noch größerer Leichtigkeit produzierte und sich mit den Hauptmotiven meist keine große Mühe machte, während Campagna wenigstens gerne plastisch rein gestaltet hätte. Sein angenehmstes Werk ist wohl sein eigenes Grabmal in S. Zaccaria, eine vortreffliche Büste zwischen den Allegorien der Scultura und der Architettura, oben im Giebel eine Ruhmesgöttin, echt venezianische Figuren. Auch die Prophetenstatue über der Haupttür ist schön und würdig. In S. M. Zobenigo das Grabmal Giulio Contarini mit dessen vortrefflicher Büste; über dem Hauptportale der Frari die Christusstatue (1581). — Sein bester bewegter Akt ist der h. Sebastian in S. Salvatore (als Gegenstück eines geringen h. Rochus), seine sorgfältigste Anatomiefigur der h. Hieronymus in den Frari. Auch die h. Katharina und Daniel auf dem Löwen, in S. Giuliano, sind wenigstens resolut behandelt. Geringer und schon sehr manieriert: die Arbeiten im Dogenpalaste (Sala dell' Anticollegio, Türgiebel), an der Biblioteca (die zwei Karyatiden der Tür), in S. Giovanni e Paolo (Altar und Grabmal des Edward Windsor, die hh. Justina und Dominicus am Altare der von ihm erbauten Capp. del Rosario, die Statue des h. Hieronymus am Eingange links), in der Abbazia

a (zwei große Apostelstatuen), in S. Giorgio Maggiore, in S.
 b Francesco della Vigna u. a. a. O. Auch an dem sehr über-
 c füllten Grabmale Contarini (1555) im Santo zu Padua sind die
 Figuren der Fama, der zwei Sklaven links und der allegorischen
 Gestalt über ihnen, von ihm. — Am tüchtigsten, etwa dem Tinto-
 retto parallel, zeigt sich der Künstler in feinen Büsten. In Venedig
 noch vorhanden: die Tonbüsten von J. Sanfovino, Apoll. Massa,
 d Pietro und Carlo Zeno im Seminario, von Tizian in der Aka-
 e demie, von Tom. Rangone und Seb. Venier im Museo Correr,
 f von M. Antonio Grimani in S. Sebastiano, die Marmorbüsten
 g von Gasparo und Tommaso Contarini in der Madonna dell' Orto,
 h die der Brüder Dom. und Fr. Duodo in der Akademie, sowie eine
 i Bronzestatue des Sebastiano Venier im Museo Archeologico.

Ein leidlicher Nachahmer des Vittoria, *Franc. Terilli*, hat die
 k Statuetten von Christus und Johannes über den beiden Weih-
 becken des Redentore mit vielem Fleiße gearbeitet.

Tiziano Aspetti (1565—1607) steht um eine große Stufe niedriger
 und nähert sich den schlimmsten Manieren der florentinischen Schule.
 l Sein Moses und Paulus, große Erzbilder, verunzieren Palladios
 Fassade von S. Francesco della Vigna, seine beiden Engel den
 Altar der ersten Kapelle links. Sein schlechter Atlant in der
 m Biblioteca wurde schon erwähnt; etwas besser sind die Trag-
 n figuren des Kamins in der Sala dell' Anticollegio des Dogen-
 o palastes; zwei Bronzestatuen im Museo Archeologico. Im
 p Santo zu Padua ist mit Ausnahme der Christusfigur auf dem
 linken Weihbecken (1580) lauter geringe Arbeit von Aspetti in
 großer Menge vorhanden (z. B. die vier Tugenden über der Chor-
 balustrade, die Statuen der hh. Anton, Bonaventura und Ludwig,
 Kandelaberengel und Halbkandelaber). Dagegen sind die frühen
 q zwei Bronzereliefs am Altare der Domkrypta (Szenen des Mar-
 tyriums des h. Daniel, 1591) von großem Zug in der bewegten Kom-
 position und zeigen in den schlanken Formen kaum einen Hauch des
 r Barocco. Außerhalb Paduas bewahrt S. Trinita in Florenz
 (1. Kap. 1. v. Chor) ein Relief der Marter des h. Laurentius (1604).

Den Ausgang der Schule macht *Giulio dal Moro*, schwächer,
 aber gewissenhafter als Aspetti. Das Genießbarste von ihm sind
 s wohl die Skulpturen der einen Tür der Sala delle quattro porte
 t im Dogenpalaste und die drei Altarstatuen in S. Stefano
 (Kap. rechts im Chore). Seine großen Statuen der hh. Lauren-
 u tius und Hieronymus am Grabmale Priuli in S. Salvatore
 (nach dem ersten Altare links) sind sehr manieriert, und ebenso
 v die mehrfach vorkommenden Statuen des Auferstandenen, wo-
 von z. B. eine in derselben Kirche (nach dem ersten Altare 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 einigermaßen ein, was das 15. Jahrh. in Venedig Florenz gegenüber versäumt hatte. Die Auffassung ist bisweilen fast so großartig frei, wie in den tizianischen Bildnissen. Künstlernamen werden dabei seltener genannt als bei den Statuen heiligen oder allegorischen Inhaltes. Doch ist *Vittoria* leicht herauszuerkennen und den übrigen Künstlern überlegen.

Mit dem 17. Jahrh. tritt in der venezianischen Skulptur eine vollkommene Erschlaffung ein. Erst in der zweiten Hälfte dieses Jahrhunderts beginnt unter dem Einflusse vlämischer und bolognesischer Künstler wieder eine reichere und der gleichzeitigen Malerei entschieden überlegene Tätigkeit der Plastik einzusetzen.

Zum Schlusse muß hier im Zusammenhange von den neun großen Reliefs die Rede sein, die die Wände der Antoniuskapelle im Santo zu Padua bedecken. Die Aufgabe war eine der ungünstigsten, die sich denken ließ: mit Ausnahme der ersten Reliefs lauter Wunder, d. h. sinnliche Wirkungen aus einer plastisch unsichtbaren Ursache, nämlich dem Machtworte, dem Dasein, dem Gebete, höchstens dem Gestus des Heiligen. Für die andächtige Menge, die diese Stätte besucht und die Stirn an die Rückseite des Heiligenfarges zu drücken pflegt, ist allerdings über diesen Kausalzusammenhang kein Zweifel vorhanden; sie verstand und versteht diese Reliefs, die für sie geschaffen sind, vollkommen, würde aber vielleicht doch bemalte Tongruppen in der Art Mazzonis (s. S. 517 f u. ff.) noch sprechender finden, als den idealen Stil, durch den die Künstler mit namenloser Anstrengung diese Historien zu veredeln suchten. Daß und wie sich plastisch diese schwierige Aufgabe lösen ließ, zeigen die Bronzereliefs Donatellos ebendort.

Die Ausführung der Arbeiten war, trotz des sehr verwandten Charakters, eine sehr allmähliche; etwa acht Jahrzehnte gingen darüber hin. Den ersten Auftrag erhielten (um 1500) die Brüder *Antonio* und *Tullio Lombardo* als anerkannte Häupter der venezianischen Skulptur; Antonio vollendete sein Relief (das neunte) ^a bereits 1505; Tullio lieferte die seinigen (das sechste und siebente), ^b die ihm 1501 bestellt wurden, erst 1525 ab. Sie sind, namentlich das sechste, weitaus die besten Leistungen der ganzen Folge (s. S. 543 d u. 545 a). — Etwa gleichzeitig erhielt der Paduaner *Ant. Minello de' Bardi* (s. S. 512 k, 537 k, 538 c) Auftrag zum ersten Relief, der ^c Aufnahme des Heiligen in den Orden, das 1512 vollendet war — sehr wenig zur Zufriedenheit der Auftraggeber, obgleich es die Richtung der beginnenden Hochrenaissance in einer gemäßigten

und charakteristischen Weise zeigt. Derselbe Künstler nahm später
 a (1520) die fünfte Darstellung in Arbeit, die Erweckung des jungen
 Parrasio, die jedoch *Jacopo Sansovino* zur Vollendung übertragen
 wurde (1528); es hat einen dem eben genannten sehr verwandten
 Charakter. Bald nach Vollendung dieser Arbeit (1534) erhielt
 Jacopo auch einen selbständigen Auftrag (1536), die Wiedererweckung
 b der Selbstmörderin (viertes Relief), welche Aufgabe ursprünglich
 dem damals eben verstorbenen Tullio Lombardo zugedacht war;
 Jacopo ließ 27 Jahre bis zur Vollendung vergehen, und was er
 leistete, gehört dennoch zum Manieriertesten, ja Geistlofesten der
 ganzen Folge. Zwei Paduaner erhielten etwa gleichzeitig Auf-
 träge: *Giov. Dentone*, Schüler des Cristoforo Solari, 1524 zu der
 c Darstellung der Tötung der Gattin, dem zweiten Relief der Folge;
 und *Giammaria gen. Mosca*¹⁾ 1520 zu der achten Darstellung, dem
 d Wunder mit dem Glase, dessen Vollendung er jedoch 1530 bei seiner
 Übersiedelung nach Polen an *Paolo Stella* aus Mailand abgab. —
 e Das letzte noch fehlende Relief, das dritte in der Reihe (Erweckung
 des toten Jünglings), wurde erst 1573 in Auftrag gegeben und
 zwar an *Girol. Campagna*, der es schon 1577 vollendet hatte; seine
 Arbeit übertrifft das benachbarte Relief des Sansovino bei weitem.

Alles zusammengenommen ist die Reihenfolge durch eine größere
 Einheit des Stiles, der Erzählungsweise und der Detailbehand-
 lung verbunden, als man bei einer Hervorbringung so vieler und
 aus so verschiedenen Zeiten erwarten sollte. Wenn sie auch an
 absolutem Kunstwerte hinter den Reliefs des Donatello, die den
 gleichen Gegenstand ebenda darstellen, weit zurückstehen, so sind
 sie doch — ähnlich wie die florentinisch-römische Schule in der
 Santa Casa in Loreto — für die venezianische Bildnerschule der
 Hochrenaissance ein Denkmal der höchsten Anstrengung in der
 Gattung des erzählenden Reliefs, das schon als solches beachtens-
 wert bleibt, und das in der venezianischen Plastik des 17. und
 18. Jahrhunderts vorbildlich nachwirkt.

Neapel, dessen Schicksale gerade zu Anfang des 16. Jahrh. sehr
 bewegt waren, verdankt auch jetzt seine wenigen wirklich hervor-
 ragenden Skulpturen meist ausländischen Kräften. — Den stärksten
 Sonnenblick der raffaelischen Zeit glaube ich hier zu erkennen in
 f dem bescheidenen Grabmale des Galeotto Carafa in der Fa-
 milienkapelle in S. Domenico Maggiore (rechts vom Haupt-

1) Von ihm auch das Bronzerelief der Enthauptung des Täufers (1516) in
 * der Sacristia de' Prebendali im Dome zu Padua: nur zwei Figuren, aber von
 ** ganz großem Zug. Geringer die zwei h. Krieger am Hochaltare von S. Spirito
 zu Venedig, allzu süß im Ausdrucke.

portale, 1513), einer Arbeit des *Romolo d'Ant. Balsimelli* aus Settignano (geb. 1479), der auch die Kapelle baute. Über dem Sarkophage, zu beiden Seiten eines Profilmedaillons des Verstorbenen, sitzen zwei klagende Frauen, die Andrea Sansovinos würdig wären. — Den schönen frühern Arbeiten Michelangelos nähert sich eine Statue der Madonna als Schützerin der Seelen im Fegfeuer, in S. Giovanni a Carbonara.

Die Werke der einheimischen Schule, die um diese Zeit mit *Giovanni Merliano da Nola*, einem Schüler des Bergamasken Pietro Belverte (f. S. 5041, angeblich 1478—1558) zu Kräften kam, haben einen wesentlich dekorativen Wert (f. S. 208). Giovanni selbst zeigt weder ein tiefes, durchgehendes Lebensgefühl (so naturalistisch er auch 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 zumal die Versuche in stets neuen Motiven geben seinen Grabmälern einen originellen Anschein. Seine besten Schüler sind *Giov. Dom. d'Arria* und *Annibale Caccavello* († um 1570), die häufig zusammen arbeiteten. Von letzterem die Grabmäler Acciapaccia in S. Caterina a Formello (1552), Somma in S. Giov. a Carbonara, Pisanello im rechten Querschiffe von S. Lorenzo (1560—63), Folliero, ebendort im Chorumgange, Rota-Capece in S. Dom. Maggiore (Seiteneingang, 1563), Palmieri ebendort (1568, 4. Kap. r.), Lautrec und Pietro Navarro in S. M. Nuova (1550) und das Grabmal Alf. f Bafurto in S. Giacomo degli Spagnuoli (1558); ein Relief der Madonna, die sich gegen die Seelen im Fegfeuer herabneigt, im Museo Campano zu Capua. — Von *Dom. d'Arria* ist das g Affuntare Relief am Hochaltare von S. Giov. a Carbonara. h

Als Denkmal der ganzen Schule kann die runde Kap. der Caraccioli di Vico in S. Giovanni a Carbonara (l. vom Chore) i gelten, voll von Statuen und Reliefs, seit 1516; noch 1547 arbeitet *Giov. da Nola* mit seinen beiden ebengenannten Schülern daran (von *Caccavello* ist das Relief der Darstellung am Altare); daß ein Spanier *Pietro della Plata* die (vielleicht beste) Figur des Galeazzo Caracciolo gearbeitet habe, ist eine willkürliche Annahme. Ein anderes großes Werk der Schule ist das Grabmal des Vizekönigs Pietro di Toledo, hinten im Chore von S. Giacomo degli k Spagnuoli; als Ganzes dem Grabmale Franz' I. in S. Denis (und zwar nicht glücklich) nachgebildet, in der Ausführung reich und sorgfältig; der Statthalter und seine Gemahlin knien auf einem ungeheuren Sarkophage hinter Betpulten; auf den Ecken des noch größern, peinlich dekorierten Untersatzes stehen vier allegorische Figuren. — Von den Grabmälern *Giov. da Nolas* ist das eines Knaben, Andrea Cicara (1530) in S. Severino, zunächst vor der l

Sakristei, am schönsten gedacht; die drei der vergifteten Brüder Sanseverino (1539–45) in der Kap. rechts vom Chore wunderbarlich einförmig, indem alle drei fast in gleicher Stellung auf ihren Sarkophagen sitzen. Auch das Grabmal Guido Fieramoscas in der Kirche von Montecassino gehört ihm an (1535). — Für Giul. da Majanos Porta Capuana fertigte er (1535) die meisten Statuen. — Als das beste Relief des Meisters gilt eine Grablegung in S. M. delle Grazie (in der 1. Kap. 1.). Sein Presepio in S. M. del Parto f. S. 504 m. Von seinen Altären sind hervorzuheben: in S. Domenico (7. Kap. 1.) der Madonnenaltar von 1536, maßvoll im Aufbaue, die Jungfrau in Bewegung und Ausdruck eine der trefflichsten Schöpfungen Nolas; und der Johannesaltar (4. Kap. 1.) mit der charakteristischen Täufergestalt. Ein zweiter Johannesaltar in Montoliveto (6. Kap. 1.) mit einem Pietàrelief im Sockel, angeblich sein Erstlingswerk. Sein Altar von 1536 und der seines Rivalen *Girolamo da Santa Croce* (1502–37) ebenda (zu beiden Seiten der Tür) sind im Stile kaum zu unterscheiden (f. S. 208 c). Von letzterem das große Relief des ungläubigen Thomas in S. M. delle Grazie, sowie das der Kreuzabnahme in der Annunziata. Die lebendige Medaillon-Porträtbüste am Grabmale Galeazzo Pandono (S. 209 e) und eine anmutige Madonna darüber (von 1514) in S. Domenico sind irrtümlich dem Giov. da Nola zugeschrieben worden. Auch das reizvolle Grabmal der Antonia Gaudino (1530) in S. Chiara möchte ihm kaum angehören. — Schularbeiten u. a. in S. Domenico Maggiore (3. Kap. 1.) ein für die damalige Allegorik bezeichnendes Grab eines gewissen Rota, dem, da er in Rom und Florenz Beamter gewesen, Arno und Tiber Lorbeerkränze reichen müssen.

Von dem in Rom als Dekorator tätigen *Giulio Mazzoni* aus Piacenza bewahrt die Capp. Piccolomini in Monteoliveto einen bez. Cruzifixus mit Maria, Johannes und Magdalena (c. 1550) von gewöhnlichster Konzeption und auffallend ungeschlachten Formen.

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

Wir gelangen zu dem großen Genius, in dessen Hand Tod und Leben der Skulptur gegeben war, zu *Michelangelo Buonarroti* (1475–1564). Er sagte von sich selbst einmal, er sei kein Maler, ein anderes Mal, die Baukunst sei nicht seine Sache, dagegen be-

kannte er sich zu allen Zeiten als Bildhauer und nannte die Skulptur (wenigstens im Vergleiche 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 bloße 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.

Das Museo Buonarroti zu Florenz, das von dem jüngern, als Dichter berühmten Michelangelo B. dem Andenken und den Reliquien des großen Oheims geweiht wurde, besitzt die beiden gesicherten Jugendarbeiten des etwa siebzehnjährigen Künstlers. Das eine zeigt ein Relief: „Herkules um Dejanira gegen die Centauren kämpfend“, d. h. ein Handgemenge nackter Figuren, unter denen auch Centauren vorkommen. Obwohl im Geiste der überreichen römischen Reliefs gedacht, enthält es doch Motive von griechischer Art und Lebendigkeit, Wendungen von Körpern, die den bedeutendsten momentanen Ausdruck mit der schönsten Form verbinden; daß in dem Menschenknäuel vor der mittlern Figur das Maß 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 bäugenden Madonna im Profil (ebendort); eine der ersten Arbeiten, die aus dem Realismus des vorgeschrittenen Quattrocento ganz entschieden hinausgehen in den idealen Stil, und zwar mit deutlicher Anlehnung an Donatellos Werke. Keine Spur von der porträtartigen Individualisierung, wie sie in allen Werken seiner unmittelbaren Vorgänger zutage tritt.

Seiner frühesten Zeit (1494) gehört auch seine Mitarbeit an der Arca di S. Domenico in der Kirche dieses Heiligen zu Bologna an. Von ihm ist hier der knieende Engel mit dem Kandelaber (rechts vom Beschauer), eine fleißige, charakteristische Arbeit, die aber neben dem köstlichen Gegenstück des Niccolò dall'Arca, das so lange als Michelangelos Arbeit galt, die Frische und Naivetät der Frührenaissance vermischen läßt. Die Statuette des jugendlichen h. Proculus an der Rückseite (zerbrochen und 1572 von *Prosp. Clementi* zusammengefügt) ist noch befangen und stark unter Donatellos Einfluß. Die Statuette des h. Petronius, in Haltung und Gewandung beiden überlegen, verrät das Studium Quercias, dem sich der Künstler verwandt fühlte. (S. oben S. 490 b.)

Die Reihe von jugendlichen Göttergestalten, die der junge Künstler am Ende des Quattrocento unter dem Einflusse und in einer gewissen Anlehnung an antike Statuen schuf, begann mit einer

direkten Nachahmung der Antike, mit dem schlafenden Cupido
 a (1496), den man im Museo Archeologico zu Turin hat ent-
 decken wollen; er kam als antik in den Handel. — Von dem aus-
 ruhenden Herkules (seit dem 17. Jahrh. in Frankreich verschollen)
 soll eine Herkulesfigur, mit einem Knaben hinter sich, im Florentiner
 b Giardino Boboli (Hemicycle) eine dekorative Nachbildung sein.

Wie sich Michelangelo unabhängig von der Antike den Bacchus
 dachte, zeigt der bekannte, 1497 für A. Galli in Rom gearbeitete
 c trunkene Bacchus im Museo Nazionale. Mit dem antiken
 Dionysos-Ideal, wie wir es jetzt, dank den seither ausgegrabenen
 Resten und den Forschungen der Archäologie kennen, darf man
 diesen Bacchus nicht ohne Ungerechtigkeit vergleichen; er ist her-
 vorgebracht unter der Voraussetzung, einen trunkenen Jüngling
 darstellen zu müssen, daher mit einem burlesken Anflug, mit starren
 Augen, lallendem Munde, vortretendem Bauch: das Resultat der
 fleißigsten Naturstudien, und doch, abgesehen vom Gegenstande,
 schon durch die bizarre Stellung schwer genießbar, zumal von links
 her gesehen. — (Etwas früher entstand der jugendliche Johannes
 im Berliner Museum, trotz dem biblischen Motiv noch unter dem
 Einflusse dieser antikisierenden Richtung; wie ein Nachahmer dies
 Motiv erfaßte, zeigt die Statue eines sitzenden, von Michelangelos
 d Figur stark abhängigen jugendlichen Johannes im Hofe des Museo
 Nazionale. Gleichfalls für A. Galli gearbeitet ist der Cupido, wohl
 richtiger Apollo, im South Kensington-Museum. Abgüsse von beiden,
 wie von den meisten außerhalb Florenz befindlichen Bildwerken
 e Michelangelos in der dortigen Akademie. — Der tote Adonis des
 f Museo Nazionale wäre als Werk Michelangelos schwer zu datieren.
 Der stark von Michelangelo beeinflusste Künstler hat alles getan,
 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 liegt der Eber, dessen Zahn
 dem Jünglinge die tödtliche Schenkelwunde beigebracht hat. Der
 Kopf ist unerfreulich in der Verzerrung des Todes; der Körper
 zeigt ein unangenehmes Streben nach Bravour.)

Während sich für diese Statuen meist antike Vorbilder nach-
 weisen lassen, die Michelangelo die Anregung zu diesen Schöpfungen
 gegeben haben mögen, ist in den gleichzeitigen biblischen Motiven
 der Einfluß der großen Meister aus dem Anfange des Quattro-
 cento, Donatellos und Quercias, unverkennbar. So, abgesehen
 von seinen Arbeiten an der Arca in S. Domenico zu Bologna
 g (s. oben), in der Gruppe der Pietà in St. Peter zu Rom (1499).
 Dieser Gegenstand war bisher unzählige Male gemeißelt und ge-
 malt 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 Skulptur 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, wie sie Michelangelo später nie wieder erreicht hat. (Mehrfach in Marmor und Erz kopiert. — Etwas früher die ganz verwandte Madonna in Notre Dame zu Brügge.) Zwischen 1501 und 1505 entstanden sodann fünf Statuetten für den Piccolomini-Altar neben dem Eingange zur Libreria im Dome zu Siena: die hh. Petrus, Jakobus, Pius, Gregorius und Franziskus (letzterer von *Corregiani*, die zwei vorhergehenden nur als absichtliche Anlehnung an die Vorbilder Bregnos erklärlich). Unter allen Arbeiten des Künstlers gehören sie wohl zu denen, die seine Eigenart am wenigsten scharf ausdrücken. — In diese Zeit fällt auch das runde Relief der Maria mit dem auf ihr Buch sich lehnenen Kinde, hinten der kleine Johannes, im Museo Nazionale zu Florenz; wundervoll in diesen Raum komponiert und, soweit die Arbeit vollendet ist, edel und leicht belebt. (Ähnlich und noch vollendeter das verwandte Relief in der Royal Academy zu London.) — Endlich wird dieser frühern Zeit (1504–6) auch die angefangene Matthäusstatue im Hofe der Akademie in Florenz zugeteilt; 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.

Die letzte plastische Arbeit des Künstlers, noch ganz im Geiste dieser Werke geschaffen, ist der weltberühmte kolossale David in der Akademie in Florenz (1501–3, ursprünglich vor Pal. Vecchio). Der Künstler war hier auf einen Marmorblock angewiesen, aus dem schon ein früherer Bildhauer (Ag. di Duccio) eine Kolossalfigur zu meißeln begonnen hatte; dabei beging er einen Fehler, den der Beschauer im Gedanken wieder gut machen kann: er glaubte nämlich David ganz jung darstellen zu müssen und nahm einen Knaben zum Modell, dessen Formen er kolossal bildete. Nun lassen sich aber nur erwachsene Personen passend vergrößern, wenigstens bei isolierter Aufstellung, denn in Gesellschaft anderer Kolosse kann auch das kolossale Kind seine berechtigte Stelle finden. Zwei treffliche Wachsmodele, Studien zum David im Museo Buonarroti, zeigen diesen als kräftigen Jüngling und verdienen insofern den Vorzug vor der Statue.

Mit dem David schließt die Reihe der plastischen Jugendarbeiten Michelangelos ab. In ihnen ist, trotz aller Verschiedenheit von der

Antike, doch einer ihrer ersten Grundsätze, die gleichmäßige Belebung und Durchbildung der menschlichen Gestalt, getreu beobachtet; die Statuen erscheinen wesentlich um ihres schönen Körpers willen geschaffen. Die malerische Tätigkeit des Künstlers in der Sixtina, während der jede plastische Beschäftigung ruhte, hat auch auf seine plastische Auffassung einen hervorragenden, geradezu umgestaltenden Einfluß ausgeübt. Wie uns Michelangelo fortan entgegentritt, am Grabmale Julius' II. wie an den Mediceergräbern, so ist er im allgemeinen beurteilt worden. Hier zeigt er sich stärker als je ein Künstler von dem Drange bewegt, alle denkbaren und mit den höhern Stilgesetzen vereinbaren Momente der lebendigen, vorzüglich der nackten Menschengestalt aus sich heraus zu schaffen. Er ist in dieser Beziehung das gerade Gegenteil der Alten, die ihre Motive langsam reifen 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 altehrwürdigen 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 Sixtina 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 Ausdrucke des Kopfes und der Gebärde, 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 zusammen.

Sonach wird den Werken Michelangelos fast durchgängig eine Vorbedingung jedes erquickenden Eindruckes fehlen: die Unabsichtlichkeit. Überall präsentiert sich das Motiv als solches, nicht als passendster Ausdruck eines gegebenen Inhaltes. Letzteres ist vorzugsweise der Fall bei Raffael, 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 die er sein Ziel erreicht hat. Aber die ungeheure Gestaltungskraft, die in

Michelangelo waltete, gibt selbst seinen gefuchtesten und unwahrsten Schöpfungen einen ewigen Wert. Das Maß, mit dem Michelangelo gemessen werden muß, liegt nicht in der Antike, auch nicht in der Kunst des Quattrocento, sondern in ihm selber. Seine Darstellungsmittel gehören alle dem höchsten Gebiete der Kunst an; da sucht man vergebens nach einzelner Niedlichen und Lieblichen, nach feelenruhiger Eleganz und buhlerischem Reiz; er gibt eine grandiose Flächenbehandlung als Detail und große plastische Kontraste, gewaltige Bewegungen als Motive. Seine Gestalten kosten ihm 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 Tonmodell von der Größe aus, die das Marmorwerk haben sollte; der sog. Puntensezer bekam bei ihm wenig zu tun; 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 weil das Werk kein Interesse mehr für den Künstler hatte. (Ob etwa gelegentlich auch ein Trotz gegen mißliebige Besteller mit unterlief?)

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. Ein holde Jugend, ein süßer Liebreiz konnte gar nicht das ausdrücken helfen, was er ausdrücken wollte. Seine Ideale der Form können nie die unserigen werden; wer möchte z. B. bei seinen meisten weiblichen Figuren wünschen, daß sie lebendig würden? (Die Ausnahmen, wie z. B. die Delphica in der Sixtina, gehören freilich zum Herrlichsten.) Gewisse Teile und Verhältnisse bildet er fast durchgängig nicht normal (die Länge des Oberleibes, den Hals, die Stirn und die Augenknochen, das Kinn usw.), andere fast durchgängig herkulisch (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 imponierte ihr auf dämonische Weise. Über ihm vergaß sie binnen zwanzig Jahren Raffael vollständig. Die Künstler selber abstrahierten aus dem, was bei Michelangelo die Äußerung eines inneren Kampfes war, die Theorie der Bravour und brauchten seine Mittel ohne seine Gedanken (s. unten). Die Besteller, unter der Herrschaft einer Bildung, die 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 beiden Hauptwerke Michelangelos aus dieser Zeit, seine berühmtesten Skulpturen, nach denen man ihn bisher fast ausschließlich beurteilt hat, sind das Juliusdenkmal und die Mediceergräber. Von dem 1505 zuerst entworfenen, aber erst nach einem zweiten wesentlich umgestalteten Entwurfe von 1512–13 mit Eifer in Angriff genommenen Grabmale Julius' II. für die Peterskirche ist eine alte Kopie eines Teiles der flüchtigen Originalzeichnung (im Besitze des Berliner Kupferstichkabinetts) in der
 a Sammlung der Handzeichnungen in den Uffizien aufbewahrt. Ein hoher Bau in länglichem Viereck sollte an seinen drei freien Wänden im Unterbaue nackte gefesselte Gestalten (die wiedererworbenen Provinzen) und Viktorien, oben sitzende Kolossalstatuen (darunter Moses und Paulus) enthalten; in der Mitte auf hohem Sarkophag die knieende Figur des Papstes zwischen zwei Engeln; daneben zwei allegorische Gestalten, und zuoberst die Madonna.

Leider machte der Befehl Leos X., die Fassade von S. Lorenzo auszuführen, nachdem bereits 1516 ein neuer Kontrakt den Umfang des Denkmals wesentlich eingeschränkt hatte, noch in demselben Jahre der Tätigkeit des Künstlers an dem Werke ein Ende. Trotz verschiedener Anläufe kam das Denkmal erst vierzig Jahre nach dem ersten Auftrage (1545) in der Form zustande, wie es jetzt in
 b S. Pietro in Vincoli steht. Es ist kein Freibau, sondern nur ein barocker Wandbau daraus geworden; die obern Figuren sind von den Schülern nach dem Entwurfe des Meisters hinzugearbeitet (S. 588 h), und zwar nicht glücklich; bei dem armen Papste, der sich zwischen zwei Pfeilern strecken muß, so gut es geht, ist auch die Anordnung unverzeihlich. Unten aber stehen die für das ursprüngliche Projekt eigenhändig gearbeitete Statue des Moses (beg. nach 1513, in Arbeit 1518) und die erst nach dem letzten Kontrakte von 1542 hinzugekommenen Gestalten der Rahel und Lea; letztere wiederum als Symbole des beschaulichen und des tätigen Lebens, nach einer schon in der Theologie des Mittelalters vorkommenden, an sich absurden Typik. — Moses scheint in dem Momente dargestellt, da er die Verehrung des goldenen Kalbes erblickt und auffpringen 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 Teile auf eine Weise gesteigert sehen lassen, die in der Wirklichkeit nicht so vorkommt. Alles bloß Künstlerische wird an dieser Figur als voll-

kommen anerkannt, die plastischen Gegenätze der Teile, die Behandlung alles Einzelnen. Aber der Kopf will weder nach der Schädelform, noch nach der Physiognomie genügen, und mit dem herrlich behandelten Barte, dem die alte Kunst nichts Ähnliches an die Seite zu stellen hat, werden doch gar zu viel Umstände gemacht; der berühmte linke Arm hat im Grunde nichts anderes zu tun, als diesen Bart an den Leib zu drücken. — Rahel, das beschauliche Leben, ist im Motiv ganz sinnlos; sie hat soeben auf dem Schemel nach rechts gebetet und wendet sich plötzlich, noch immer betend, nach links; zudem scheint ihr linker Arm schon oben verhauen. Das Detail sonst trefflich. — Lea, das tätige Leben, mit dem Spiegel in der Hand, zeigt in der Draperie unnütze und bizarre Motive und unschöne Verhältnisse der untern Teile. Die Köpfe haben wohl etwas Grandios-Neutrales, Unpersönliches, das die Seele wie ein Klang aus der ältern griechischen Kunst berührt, aber auch eine gewisse Kälte.

Außer diesen drei Statuen sind uns noch eine Anzahl mehr oder weniger unfertiger Statuen und Gruppen erhalten, die für das Juliusdenkmal bestimmt waren, aber schließlich, um die Aufstellung desselben nicht ganz unmöglich zu machen, davon ausgeschlossen wurden. Das Trefflichste sind die beiden „Sklaven“ im Louvre, die offenbar Stücke aus der Reihe jener Gefesselten sind. Vier (nur teilweise aus dem Rohen gearbeitete und beträchtlich größere) Statuen, aus einer Grotte des Gartens Boboli jüngst in die Akademie übertragen, sind höchst lebensvolle, großartig gedachte Akte des Lehnens und Tragens. Endlich eine Gruppe, betitelt „der Sieg“, im Museo Nazionale; ein Sieger auf einem (unvollendeten) Besiegten knieend und das während des Kampfes nach hinten gestreifte Gewand wieder hervorziehend, mit einer nur notdürftig motivierten Wendung und Bewegung.

Wir kehren wieder in seine frühere römische Epoche zurück und nennen zunächst den Christus in S. M. sopra Minerva zu Rom (links neben dem Chore; 1514 in Auftrag gegeben, 1521 von dritter Hand vollendet). Es ist eines seiner lebenswürdigsten Werke; Kreuz und Rohr sind zu der nackten Gestalt geschickt geordnet, der Oberleib eines der schönsten Motive der neueren 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 „Siegers über den Tod“ auf die Gemeinde der Gläubigen schön und tiefgeföhlt nennen müssen. — Wohl aus etwas späterer Zeit: die nur aus dem Rohen gehauene und in diesem Zustande viel versprechende Statue eines Jünglings, im Museo Nazionale zu Florenz, wahrscheinlich die 1529 für a Valori bestimmte Statue, nach Vasari ein Apoll, der mit der Linken

über die Schulter greift, um einen Pfeil aus dem Köcher zu holen, — in Wahrheit aber ein David, wie das abbozzierte Haupt Goliaths zu seinen Füßen beweist.

Im Jahre 1521 nahm sodann die Arbeit an den Statuen der weltberühmten Mediceischen Grabkapelle (oder Sagrestia Nuova) bei S. Lorenzo ihren Anfang, für die sich der Künstler schon seit 1519 mit den Plänen trug. Bald darauf infolge der politischen Ereignisse unterbrochen, wurde die Arbeit 1524 wieder aufgenommen, geriet aber neuerdings ins Stocken. Erst von 1530—34 wurde sie dann von dem Meister in fieberhafter Hast gefördert, bis sie im letzteren Jahre infolge des Todes Clemens' VII. und Michelangelos Übersiedelung nach Rom endgültig unterbrochen wird. Was vollendet war, erhielt vor 1545 die jetzige Aufstellung. Selten hat ein Künstler freier über Ort und Aufstellung verfügen können (f. S. 313 c). Die Denkmäler wirken deshalb in diesem Raume 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 Dekoration 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 nichtswürdiger mediceischer Sprößlinge, für die Michelangelo am allerwenigsten sich begeistern konnte (ursprünglich auch um die Gräber des Cosimo und Lorenzo Magnifico; eine Zeitlang wurden auch die Monumente der beiden Mediceerpäpste mit in den Plan hineingezogen). Unter den Nischen mit den sitzenden Statuen 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 der Abenddämmerung (bei Lorenzo Medici, Herzog von Urbino). Kein Mensch hat je ergründen können, was sie hier (abgesehen von ihrer künstlerischen Wirkung) bedeuten sollen, wenn man sich nicht mit der ganz blaffen Allegorie auf das Hinschwinden der Zeit zufrieden geben will. Vielleicht hätte Clemens VII. als Besteller lieber ein paar trauernde Tugenden am Grabe 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, 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 ausgeführteste nackte weibliche Idealfigur Michelangelos; der Tag,

mit unvollendetem Kopfe, kann vielleicht als sein vorzüglichstes Spezimen herkulischer 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 ungefucht großartig als die Nacht, wunderbar in den Linien, auch mit einem viel schönern und lebendigeren Kopfe, der indessen 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 Prinzip, das ihn leitete, ist der bis auf das äußerste durchgeführte Gegensatz der sich entsprechenden Körperteile, auf Kosten der Ruhe und selbst der Wahrscheinlichkeit. Mit seiner Stilbestimmtheit gehandhabt, brachte dieses Prinzip das großartige Unikum hervor, das wir hier vor uns sehen. Für die Nachfolger war es die gerade Bahn zum Verderben.

Die Statue des Giuliano ist nicht ganz ungezwungen; wohin wendet er seinen langen Hals und seine falschen Augen? Ganz vortrefflich ist aber die Partie der Hände, des Feldherrnstabes und der Kniee. Lorenzo, bekannt unter dem Namen „il Pensieroso“, unvergleichlich geheimnisvoll 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 Werte. — Auch mit diesen beiden Statuen tat Michelangelo keinen Schritt in das Historisch-Charakteristische, das seiner Seele widerstrebt haben muß; sie sind vielmehr in seinen Stil vollkommen eingetaucht und können als ebenso frei gewählte Motive gelten, wie alles übrige.

Der kaum aus dem Rohen gearbeiteten Madonna (1532) lag ursprünglich wohl ein außerordentlich schöner plastischer Gedanke zugrunde; 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 zustande, wie er beabsichtigt gewesen sein muß, und wurde dann hinten so angegeben, wie man ihn jetzt sieht. Vermutlich hatte dann das übrige mit zu leiden und wurde deshalb 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 Ärmchen an die linke Schulter der Mutter und sucht mit dem rechten ihre Brust.

a Die hh. Cosmas und Damian sind Schülerarbeiten, vielleicht nach kleinen Modellen des Meisters, der erstere von *Montorsoli* (S. 587 a), der letztere von *Raff. da Montelupo* 1542 ausgeführt (S. 588 g). Zu einem der Flußgötter, die zu Füßen der Sarkophage lagern sollten, arbeitete Michelangelo den Torso eines überlebensgroßen
 b Modells in der Akademie; eine kleine Bronze *Tribolos* im
 c Museo Nazionale hat uns das Modell des Meisters zu einem zweiten in Nachbildung erhalten.

Endlich sorgte Michelangelo eigenhändig für sein Grabmal; es sollte wieder eine Pietà sein. Damals begann er wahrscheinlich
 d das Werk, das jetzt im Hofe des Pal. Rondanini zu Rom (am Corso) steht. Er hat den Wert einer monolithen Arbeit überschätzt und dem Marmor, der nicht reichte, das Unmögliche zugemutet, um Figuren herauszubringen, die sich der Lebensgröße wenigstens nähern. — Später arbeitete er (der Sage nach aus einem Kapitäl der Konstantinsbasilika, das ihm Papst Paul III. geschenkt) die
 e Gruppe der Kreuzabnahme, die jetzt im Dome von Florenz, unter der Kuppel, aufgestellt ist. Beide Werke (namentlich die letzterwähnte umfangreichere Gruppe) haben, trotz des Gewaltfamen und Gezwungenen in einzelnen Teilen, in der Erfindung und im
 f Ausdrücke viel Schönes. (Die unvollendete Pietà in S. Rosalia zu Palestrina, ein Werk des 17. Jahrh., ist Michelangelo neuerdings fälschlich zugeschrieben.)

Als eine ganz späte Arbeit gilt, wohl mit Unrecht, auch die
 g angefangene Büste des sog. Brutus im Museo Nazionale, angeblich nach einer antiken Gemme, wahrscheinlich aber ein freigeschaffenes Charakterbild und ein Gegenstand, der dem trotzigen Sinne des Meisters nahe lag. Physiognomisch abstoßend und dabei grandios behandelt. — Das eigene Bildnis Michelangelos, ein
 h Bronzekopf, im Konservatorenpalaste des Kapitols (5. Zimmer) gilt mit Unrecht als seine Arbeit. Vorzüglicher ist die treffliche
 i Bronzebüste im Museo Archeologico zu Mailand, die den Meister noch jünger darstellt und die Arbeit eines guten Schülers ist. (*Dan. da Volterra?* Gleichzeitige Wiederholungen in Oxford und im Louvre.)

Der Beschauer wird merkwürdig gestimmt gegen einen Künstler, dessen Größe ihm durchgängig imponiert, und dessen Empfindungsweise doch so gänzlich von der feinigen abweicht. Die fruchtbringendste Seite, von der aus man Michelangelo betrachten kann, bleibt doch wohl die historische. Er war ein großartiges Schicksal für die Kunst; in seinen Werken und ihrem Erfolge liegen wesentliche Aufschlüsse über das Wesen des modernen Geistes offen ausgesprochen. Die Signatur der drei letzten Jahrhunderte, die Subjektivität, tritt hier in Gestalt eines absolut schrankenlosen Schaffens auf. Und zwar nicht unfreiwillig und unbewußt, wie

sonst in so vielen großen Geistesregungen des 16. 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 Skulptur erschüttert und umgestaltet. Keiner seiner Kunstgenossen hat so fest gestanden, daß er nicht durch Michelangelo desorientiert worden wäre, — in welcher Weise, haben wir schon angedeutet. Aber die äußere Stellung der Skulptur hatte sich durch ihn ungemein gehoben; man wollte jetzt wenigstens von ihr das Große und Bedeutende und traute ihr alles zu.

Die Gehilfen des Meisters haben, seit sie das waren, kaum mehr einen eigentümlichen Wert. Wir nennen zuerst *Fra Giovanni Angelo Montorfoli* (1507–63), der Michelangelo schon von dessen früheren Werken, zumal von der Sixtina an begleitet und nachahmt (s. S. 588c), dabei aber auch Einwirkungen von Andrea Sansovino und von den Lombarden her verrät und dies alles mit einer gewissen dekorativen Seelenruhe zu einem nicht unangenehmen Ganzen verschmelzt. Von der Mitarbeit in der Mediceischen Kapelle an, wo er den h. Cosmas ausarbeitete (S. 586 oben), wird er ausschließlich Michelangelist.

Von Andrea Doria nach Genua berufen, mußte er als Architekt und Bildhauer dasselbe leisten, wie Perin del Vaga als Maler; die in den Künsten durch politische Leiden arg zurückgekommene Stadt bedurfte auswärtiger Kräfte. Die Kirche S. Matteo, das Familienheiligtum der Doria, ist ein ganzes Museum seiner Skulpturen¹⁾. 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 Reminiszenz aus der Sixtina zu bemerken; von den Freiskulpturen hinten im Chore ist die Pietà, was die Lage des Leichnams betrifft, nach der Michelangelo in St. Peter kopiert, 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 Stuckierung der Kuppel und des Chores (von Gehilfen 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

1) Im anstoßenden Kreuzgange sind die Überreste der 1797 demolierten Statuen des Andrea und Giov. Andrea Doria, aus den Jahren 1528 (?) und 1577, aufgestellt. Die erstere ist ein vortreffliches Werk von *Montorsolis* Hand, die letztere eine schon manierierte Nachahmung der ersteren.

vollenden diesen in feiner Art einzigen plastischen Schmuck, dessen gleichen selten einem Künstler anvertraut worden ist. Montorfoli hatte bei seiner mäßigen Begabung ganz recht, daß er sich nicht durch das gleichzeitige glänzende Beispiel der Mediceischen Kapelle irre machen ließ. Auf diese Weise hat die Nachwelt etwas Genießbares erhalten. In der Kirche des Albergo de' Poveri ist das (dem Michelangelo fälschlich zugeschriebene) Pietàrelief ein Werk Montorfolis.

Eine späte Arbeit desselben ist dann der 1561 vollendete Hauptaltar in den Servi zu Bologna. Die drei Statuen der Nischen, der Auferstandene mit Maria und Johannes, zeigen noch eine schöne sansovinische Inspiration, die (ungeschickterweise viel größer gebildeten) Statuen über den beiden Seitentüren und unten an den Seiten des Altares, sowie die sämtlichen Skulpturen der Rückseite mehr das Öde und Allgemeine der römischen Schule. An der Rückseite u. a. das Porträt des Stifters Giulio Bovi. — Viel früher (1536) arbeitete Montorfoli die Statuen des Moses, David und Paulus in der Cappella de' Pittori bei der Annunziata in Florenz. (Die ebendort befindlichen sitzenden Statuen sind von Verschiedenen nach den gemalten Propheten der Sixtinischen Kapelle in Ton modelliert; ein Zeugnis mehr für deren Einfluß auf die ganze Skulptur, die noch heute daraus Belehrung schöpfen kann.)

An dem von dem Dichter selbst entworfenen Grabmale Sannazaros in S. M. del Parto zu Neapel (1537) sind die sitzenden Statuen des Apoll und der Minerva (in David und Judith travestiert) von Montorfolis Hand, der Rest von *Santacroce*.

Von 1547–51 arbeitete Montorfoli den kolossalen Brunnen auf dem Domplatze zu Messina, eine überladen reiche Komposition von Nymphen, Flußgöttern, Tieren, mythologischen Reliefs usw., aus schwarzem und weißem Marmor. — Der Brunnen am Hafen ebenda mit der Kolossalstatue des Neptun zwischen Scylla und Charybdis ist von 1557.

Ein anderer Schüler Michelangelos, *Raffaete da Montelupo* (1505 bis 1567), Sohn des oben (S. 554 a u. ff.) genannten Baccio, arbeitete 1542 nach des Meisters Modellen in der Mediceischen Kapelle den h. Damian (S. 586 oben) und am Grabmale Julius' II. oben die Statuen des Propheten und der Sibylle (S. 582 b u. 586 a). Von seinen unabhängigen Werken sind die tüchtige und einfache Grabstatue des Kardinals Rolli in der Vorhalle von S. Felicita in Florenz, das Grabmal Bald. Turinis († 1540) im Dome zu Pescia (eine michelangeleske Mißgeburt), ein Kruzifix im Dome zu Orvieto (Marmor), ein zweites in S. Appollonia zu Florenz (Holz) und ein Madonnenrelief im linken Querschiffe von S. Michele zu Lucca (1522, Marmor) zu nennen; dieses noch in direktem

Anschlüsse an das Quattrocento, aber ohne dessen Naivetät und lebensvollen Naturalismus. (Über andere Arbeiten in Loreto und Rom s. oben S. 552 d und unten S. 591 l.)

Guglielmo della Porta (geb. vor 1516, † 1577) könnte nach seiner frühern und spätern Tätigkeit auf zwei verschiedene Stellen dieser Übersicht verteilt werden, wenn nicht auf der spätern Zeit, da er den Michelangelo nachahmte, der beträchtlich stärkere Akzent läge. Seine frühern Sachen, die den lombardischen Stil am Anfange des 16. Jahrh. repräsentieren, mit einem kleinen Anklange an A. Sanfovino, sind besonders zahlreich in Genua vorhanden. Dort ist die lieblich bewegte Katharinenstatue auf der Treppe der Akademie fein anmutigstes Werk. Zum Teil noch tüchtig: die Propheten in Relief an den Säulenbasen des Tabernakels der Johanneskapelle im Dome (das Tabernakel selbst ist das Werk seines Vaters *Giacomo*, 1531 beg.); — höchst fleißig, überladen und von gesuchter Belebung in Draperie und Fleisch: die sieben Statuen am Altare des linken Querschiffs ebenda; nur die mittlere, ein sitzender Christus, mit höherer Weihe; — fast roh: die Gruppe Christi und des h. Thomas an der Vorhalle von S. Tommaso. — Später, nach 1551, entstand unter dem sehr nahen Einflusse Michelangelos das Grabmal Pauls III. im Chore von St. Peter. Die gewonnene Stilsfreiheit ist vortrefflich benutzt in der sitzenden Bronzestatue des Papstes, die Guglielmos volles Eigentum ist; lebenswahr und doch heroisch erhöht. Die beiden auf dem Sarkophage 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 lüftern und absichtlich ausgefallen; die betagte „Klugheit“ hat mehr von Michelangelo. — Im großen Saale des Pal. Farnese findet man zwei ähnliche Statuen, die wie erste, weniger geratene Proben derselben Aufgabe aussehen, jedoch zu demselben Grabmale gehörten und erst bei dessen Verfertigung an die jetzige Stelle 1628 davon weggenommen wurden.

Von dem Architekten *Giacomo della Porta* (mit den Bildhauern dieses Namens nicht verwandt) sind die Grabmäler der von ihm erbauten Capp. Aldobrandini in S. M. sopra Minerva zu Rom wenigstens entworfen; in der Ausführung erinnern sie an Guglielmo.

Unter den Lombarden, die von Michelangelo die Richtung ihres Stiles empfangen, ist nächst Gugl. della Porta *Prospero Clementi* (um 1500–84), der Enkel des *Bart. Spani* (s. S. 518 c u. ff.), nicht unbedeutend. Er war hauptsächlich in seiner Vaterstadt Reggio tätig. Im Dome daselbst (Kap. rechts vom Chore) ist das Grab-

mal des Bischofs Ugo Rangoni sein Hauptwerk (1561–67); sowohl die sitzende Statue als auch die beiden Putten am Sarkophage und die zwei kleinen Reliefs (Tugenden) an der Basis verraten den Einfluß Michelangelos, ja schon den des Gugl. della Porta; allein es ist ein solider Rest von Naivetät übrig geblieben, der weder arge Manier, noch falsches Pathos aufkommen läßt. Nur das Architektonische daran ist unglücklich. Ebendort das absurd (als a kolossales Stundenglas) gebildete Grabdenkmal des Cher. Sforziano (1560, links vom Eingange) mit den drei vorzüglich schönen Statuetten des Auferstandenen und zweier Tugenden. Sie verbinden die Art der römischen Schule mit einer noch fast sanfovianischen Milde und Mäßigung. (Viel geringer und wohl von anderer Hand das Grab Malaguzzi, 1583, gegenüber.) An der Fassade sind b Adam und Eva den beiden Dämmerungen der Mediceerkapelle c nachgebildet, die hh. Grifante und Daria zu seiten des Mittelportals zu derselben Zeit entstanden (1552–57). — Am Portale d des Pal. Reale zu Modena die Statuen des Lepidus und des Herkules, letztere ungeschlachtet muskulös. — In der Krypta des e Domes von Parma (hinten, rechts) ist das Grab des Rechtsgelehrten Bern. Prati († 1542) mit zwei sitzenden Klageweibern das früheste beglaubigte und zugleich eines seiner besten Werke. Ebenf dort das Grabmal des Bischofs Bern. degli Uberti (1544–48). — g In S. Andrea zu Mantua das Grabmal Andreasi (1549–51). h Das Grab des Meisters, von 1588, im Dome von Reggio (1. Kap. links) ist mit seiner schönen Büste von seinem Schüler *Bacchione* geschmückt. — Den Auslauf seiner Schule bezeichnen die Statuen im Querschiffe und 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 Skulptur nach ihm. Sie ist besonders belehrend, weil die mediceischen Großherzoge auch die profane, mythologische und monumentale Seite der Kunst mehr pflegten, als dies sonst irgendwo in Italien geschah, ohne daß doch die kirchlichen Aufgaben deshalb aufgehört hätten.

Wir haben bis hierher einen florentinischen Künstler verspart, der als Michelangelos 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, Reminiszenzen der ältern Schule und einer falschen Genialität, die bis ins Gewissenlose und Rohe geht. — Das Beste von ihm, worin er ganz ausreichte, sind die Relieffiguren

von Aposteln, Propheten usw. an den Chorschränken unter der Kuppel des Domes zu Florenz (um 1550); hier sind einige Figuren sehr schön gedacht und stehen trefflich im Raume, alle sind einfach behandelt. — Dagegen zeigt die bekannte Gruppe des Herkules und Cacus auf Piazza della Signoria (1530–34), 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 Kontraste nach, so gut er konnte; aber ohne alles Liniengefühl und ohne eine Spur dramatischen Gedankens, wozu doch der Gegenstand genugsame Mittel an die Hand gab; es ist eines der gleichgültigsten Skulpturwerke auf der Welt. — Adam und Eva im Hofe des Museo Nazionale (1551) sind wenigstens einfache Akte, Adam sogar wieder mehr naturalistisch. Ebendort sieben Bronzestatuetten antiker Götter, nach seinen Modellen gegossen, sowie zwei kleine Bronzebüsten. Die Bildnisstatuen im Pal. Vecchio haben in den Köpfen etwas von der grandiosen Fassung, die auch den gemalten Porträts dieser sonst schon manierten Zeit eigen ist, sind aber im Körpermotiv meist gering. (Die Gruppe der Krönung Karls V. offenbar von zwei verschiedenen Künstlern.) — Das Relief am Sockel des Denkmals Giovanni e Medicis auf dem Platze vor S. Lorenzo (1540) ist von einer für jene Zeit schlichten Plastik, was auch von der Statue gilt. — Ein Bacchus¹⁾ im Pal. Pitti (Vestibül des ersten Stockes) ist im Gedanken die geringste unter den Bacchusstatuen der damaligen Künstler. Die beiden Gruppen des toten Christus (mit Johannes in S. Croce, 1549, und mit Nikodemus in der Annunziata, 1555²⁾), von ganz leeren Formen und von der schlechtesten Komposition; der Hauptumriß ein rechtwinkliges Dreieck, auf der längern Kathete liegend. Ganz kümmerlich ist der sitzende Gott-Vater, im ersten Klosterhofe von S. Croce (1549), ausgefallen; als das Beste erscheint die nach Michelangelo kopierte Hand mit dem Buche. — Etwas besser der frühe Petrus im Dome (1517, Eingang zum Chore links). — Ganz mittelmäßig die Nebenfiguren an den Grabmälern Leo's X. und Clemens' VII. im Chore der Minerva zu Rom (1535); die ebenfalls unbedeutenden sitzenden Porträtstatuen sind von Raff. da Montelupo (Leo X.) und Nanni di Baccio Bigio (Clemens VII.), einem andern kümmerlichen Rivalen Michelangelos, ausgeführt.

Baccios Schüler *Giovanni dall' Opera* (Bandini, † 1599) hatte Anteil an den Reliefs der Chorschränken (S. 591 a) im Dome und fertigte die Altarreliefs in der Cappella Gaddi in S. M. Novella (Querschiff links, hinten), die die darzustellenden Tatsachen

- 1) Laut Vasari aus einem mißratenen Adam zum Bacchus umgestaltet.
- 2) Letztere von seinem natürlichen Sohne *Clemente* angefangen.

durch tüchtig präsentierte Nebenfiguren in Vergessenheit bringen. — An dem von *Vasari* komponierten Grabmale Michelangelos in
 a S. Croce ist die Figur der Baukunst von ihm, eine recht gute Arbeit; die Skulptur fertigte *Sim. Cioli* (S. 553 p), die Malerei, mit der Statuette in der Hand, *Stofdo 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 Verhältnis 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. — (Von Lorenzi
 b sind auch die Madonna und der Engel Gabriel in S. M. della Spina zu Pisa [1563], flau und gezwungen, und die für ihre Zeit,
 c nach 1572, außergewöhnlich naiven Statuen Adams und Evas, sowie das minder gelungene Verkündigungsrelief an der
 d Fassade von S. M. presso S. Celso in Mailand. Die übrigen Bildwerke an der Fassade sind von *Anfib. Fontana* [1540–87], der auch die Assunta am Hochaltare schuf.)

Weiter zehrt von Michelangelo der als Baumeister so bedeutende *Bartolommeo Ammanati* (1511–92, anfangs Schüler des Jacopo Sansovino), von dem der Brunnen auf Piazza della Signoria in Florenz (1571, unter schlechter Benutzung eines Entwurfs von Leonardo da Vinci) herrührt. Der Neptun ist ein unglücklicher Akt, ohne Sinn und Handlung, die Tritonen, die ihm als Tronco dienen, undeutlich; das Postament würde man ohne die (für diese Last doch gar zu kleinen) Seepferde nicht für ein Räderschiff halten. Von den unten herumstehenden Bronzefiguren sind die mit möglichster Absicht auf leichtes Schweben gestalteten Satyrn und Pane allein erträglich, übrigens zum Teil den Kranzträgern an der Decke der Sixtina nachgebildet; hier sind ihre Attituden müßig. — (Ganz gering die Gipsstatuen im Baptisterium.)
 f — Im linken Querschiffe von S. Pietro in Montorio zu Rom sind die Grabmäler zweier Verwandten des Papstes Julius III. samt den beiden Nischenfiguren der Religion und Gerechtigkeit von Ammanati (nach 1550); zwischen der manierten Nachahmung des Michelangelo schimmern doch einige schönere Züge durch. — Ebenso verhält es sich mit dem Mausoleum der Verwandten Gregors XIII.
 g im Camposanto zu Pisa. — Einige frühere Arbeiten Ammanatis
 h finden sich in Padua. So der Gigant im Hofe des Pal. Aremberg (1544). Das Grabmal des Juristen Mario Mantova Benavides in den Eremitani (links) ist im Stile der allegorischen Figuren ganz der prahlerischen Absicht würdig, mit der es gesetzt wurde. (Unten Wissenschaft und Ermüdung, zu beiden Seiten des Professors Ehre und Ruhm, oben drei Genien, deren mittlerer die Unsterblichkeit bedeutet; bei Lebzeiten errichtet 1546.)

Unleugbar höher steht der in Florenz vollauf beschäftigte vlämische Bildhauer *Giovanni da Bologna*, eigentlich *Jean Boulogne* aus Douay (1529—1608). Das Gesetz des Kontrastes, 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 vor dem Pal. Comunale zu Bologna (1563—67) soll zwar der Entwurf des Ganzen von dem ^a Palermitaner Maler *Tommaso Laureti* und nur das Plastische von Giovanni herrühren. Allein es scheint, als hätte dieser schon beim Entwurfe sein Wort mitgeredet. Man bemerkt schon seine Art, durch Einziehung nach unten, durch kühne luftige Stellung der Figuren zu wirken; das Verhältnis des Ornamentes zum Figürlichen verrät den vollendeten Dekorator. Vom einzelnen sind die manierten Putten mit den Delphinen gut bewegt; der Neptun ist, bei ziemlich allgemeiner herkulischer Bildung, doch in den Linien wirkungsvoll.

Am vollkommensten befriedigt die kolossale Gruppe des Oceanus und der drei großen Stromgötter auf dem Brunnen der Insel im Garten Boboli (1576), eine möblierende Prachtdekoration ^b ersten Ranges, scheinbar leicht schwebend durch das Einziehen der die Urnen umschlingenden Beine der Flußgötter an dem schlanken Pfeiler in der Mitte der Schale. Von größtem Reiz der Brunnen mit der Badenden ebenda in der Grotticella (1585) und die ^c Badende auf einem Brunnen in der Villa Petraja. — Die ^d weltberühmte Gruppe des Raubes der Sabinerinnen (Loggia ^e de' Lanzi, 1583), deutlich und interessant für alle Gesichtspunkte, ebenfalls kühn und doch sicher auf dünner, mehrmals eingezogener Unterpartie sich emporgipfelnd, die Einzelbildung aber von störender Willkür. Eine frühere, kleinere Arbeit, der Raub einer Sabinerin, in manchem abweichend, befindet sich unter den Bronzen im Museum zu Neapel. — Herkules und Nessus in der ^g Loggia de' Lanzi (1599) als Gruppe gut gebaut und dramatisch lebendig, aber in den Formen gleichgültig. — Die nicht minder berühmte Gruppe „Virtù e Vizio“ im Museo Nazionale (1602) ^h

ist ein Gegenstück zu Michelangelos „Sieg“ und eine zugestandene Allegorie, während bei letzterem 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 Tat, nur in kühner Bewegung und starken Linien zu finden imstande ist. Wie zu erwarten stand, hat die Tugend das Laster durch irgend welche Mittel gebändigt und kniet ihm nun auf dem Rücken. Der „Überfluß“ (Copia),
 a auf der höchsten Terrasse des Gartens Boboli, ist ein höchst manieriertes Werk, übrigens von G. da Bologna nur begonnen. (Die Kolossalstatue des Appennin in dem verfallenen Garten von
 b Pratolino wird Giovanni gleichfalls zugeschrieben.)

c Der berühmte, durch die Luft springend gedachte Merkur im Museo Nazionale (mit dem einen Fuße auf einem — ehernen — Windstoße ruhend, 1564) ist eine tüchtige Arbeit. Eine in der Bewegung noch glücklichere kleine Merkurstatue führte er um 1578
 d aus; ein Exemplar davon gleichfalls im Museo Nazionale, ein
 e anderes im Museum zu Neapel. Von den sechs halblebensgroßen
 f Bronzestatuetten von Göttern und Göttinnen im Museo Nazionale gehören dem Bologna die kauernde Venus (bez.), eine zweite
 g sich abtrocknende, die Venus Urania und ihr Pendant, der Apollo an, die beiden übrigen dem *Elia Candido*, der an den gewundenen
 h Stellungen und der üppigeren Fülle seiner Figuren leicht kenntlich
 h ist. Andere Kleinbronzen von Bologna ebenda, im Museo Archeologico zu Mailand und sonst. Eine ähnliche Eleganz zeigt der
 i Künstler auch in der sitzenden Marmorstatue der Architettura auf
 i zierlichem Sockel, im Hofe des Museo Nazionale zu Florenz.

Von kirchlichen Bildwerken sind die Statuen des Altares links
 k vom Chore des Domes zu Lucca ungefähr das Beste. — Der
 l bronzene Lukas an Orsanmichele (1601) steht dagegen hinter
 allen Statuen dieser Kirche durch falsche Bravour zurück.

In der zweiten Hälfte des 16. Jahrh. sind die Bildnisse das Genießbarste (weil frei von dem falschen Ideale und dem Pathos der historischen und symbolischen Aufgaben); dies gilt auch für die
 m Porträtstatuen und Büsten des Giovanni da Bologna. An der
 m Reiterstatue Cosimos I. auf der Piazza della Signoria (1594) wird man das Pferd manieriert finden, edel und leicht ist die
 Haltung des Fürsten, zumal die Wendung des Kopfes; es war die
 Zeit des noblen Reitens! Das Monument als Ganzes ist zu schwerfällig. — Die ungleich geringere Reiterfigur Ferdinands I. auf
 n Piazza dell' Annunziata ist ein Werk aus dem Greifenalter
 des Künstlers, von *Tacca* vollendet. — Was nach seinen Entwürfen
 von *Francavilla* in dieser Art ausgeführt wurde, ist rohe Deko-

ration, so die marmorne Statue Cosimos I. auf Piazza de' Cavalieri in Pisa und die 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 teilte Giovanni die malerischen Vorurteile seiner Zeit, war aber innerhalb derselben sehr ungleich. Auf derselben Piazza della Signoria sind beisammen sein bestes Werk, die in den Motiven für ihn vorzüglich reine, wenn auch unplastische Basis des Sabinerinnenraubes, und vielleicht sein allererschlechtestes, die Basis des Cosimo I. — Als Bilder beurteilt, werden die Reliefs hinter dem Chore der Annunziata zu Florenz (der Grufkapelle des Meisters) zum Teil geistvoll und trefflich erzählt erscheinen, wenn auch in manierierten Formen; als Reliefs sind sie stillos, so gemäßigt sie neben spätern Arbeiten sein mögen. Das schon im 15. Jahrh. vorkommende Auswärtsbeugen des Oberkörpers der Figuren, der Untenlicht und der Überfüllung zuliebe, ist in der Annunziata besonders auffallend. Eine Anzahl Reliefs (und Statuen) von einem demolierten Grabmale Grimaldi finden sich im Festsale der Universität zu Genua. An den Reliefs der Türen des Domes zu Pisa hatte Bologna keinen Anteil: die Modelle dazu lieferten *Caccini, Tacca, Francavilla* u. a., den Guß besorgte 1596—1602 *P. Domenico Portigiani* und nach seinem Tode bis 1606 *Ang. Serani*. Hier war das Vorbild Ghibertis (auch in dekorativer Beziehung) noch zu übermächtig.

Giovanni ist besonders interessant in einzelnen dekorativen Skulpturfachen. Seit dem Absterben der echten Renaissanceverzierung war ein Ersatz des Vegetabilischen und Architektonischen durch Masken, Fratzen, Monstra usw. eingetreten, und diese hat keiner so trefflich gebildet wie er. Die wasserspeienden Ungeheuer an dem Bassin um die Insel des Gartens Boboli, der kleine bronzene Teufel als Fackelhalter im Museo Nazionale (früher am Palazzo Vecchiotti) geben genugsames Zeugnis von seinem schwungvollen Humor in diesen zum Teil geflissentlich manierierten Formen. Sein Schüler *Pietro Tacca* (c. 1577—1640), von dem sonst auch die tüchtige Statue Ferdinands I. am Hafen von Livorno herrührt, schuf in jenem Fratzenstile die trefflichen bronzenen Brunnenfiguren auf Piazza dell' Annunziata zu Florenz, die trefflich bewegten Drachen als Stützen der Fenstergitter am Pal. Novellucci in Prato, sowie einige ähnliche Arbeiten im Museo Nazionale (namentlich die zwei kleinen Bronzepferde, das eine mit Reiterfigur, Modelle für die Statue Ludwigs XIII.; die Vögel von *Giovanni da Bologna*). In diesem Geiste sind auch die beiden sogenannten Harpyien am Portale von Pal. Fenzi (Via S. Gallo Nr. 10) von *Curradi* ge-

arbeitet. Die römische Schule, Bernini nicht ausgenommen, offenbart selten eine scherzhaftige Seite dieser Art. Als sehr glückliche dekorative Gesamtkomposition mag bei diesem Anlasse auch der a Brunnen in dem großen Hofe des Pal. Pitti, von Giovanni Schüler *Susini*, genannt werden (von dem auch das eiserne Kreuzifix im Chore von SS. Michele e Gaetano herrührt; ein bloßer Akt). — Tüchtige Wappeneinfassungen dieser, wie der früheren Zeit sind in Florenz besonders häufig. — Originell: die Büsten c am Pal. Altoviti („de' Visacci“), Borgo degli Albizzi Nr. 18, berühmte Florentiner darstellend, von 1570.

Von *Taddeo Landini* († 1594), einem florentinischen Zeitgenossen des Giov. da Bologna, rührt unter den Statuen der vier Jahreszeiten am Ponte della Trinita der „Winter“ her; eine tüchtige Arbeit, aber recht bezeichnend für die müßige Gliederschaufstellung jener Schule; wenn den Alten so friert, warum nimmt er seinen Mantel nicht besser um? — Allein derselbe Künstler schuf auch die e Fontana delle Tartarughe auf dem nach ihr benannten Platze in Rom (1585), die ohne Frage das lebenswürdigste 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, die die Schildkröten an den Rand der obern Schale (wie um sie zu trinken) emporheben und dabei eine ganz durchsichtige Gruppe bilden. Was man von einer zugrunde liegenden Zeichnung *Raffaels* sagt, ist darauf zurückzuführen, daß der Künstler *Raffaels* Jonas (s. S. 554o) im Sinne hatte. Auch könnte von einer Idee des Baumeisters *Giacomo della Porta* die Rede sein, wenn nicht gerade die florentinische, von Giov. da Bologna ausgehende Inspiration sich so deutlich kundgäbe. Als bescheidene Parallele vergleiche man die Lampe im Dome von Pisa mit den vier stützenden Genien, die echt florentinisch gedacht ist (1585 nach einem Modelle *Battista Lorenzis* ausgeführt).

Ein anderer Nachfolger des Giov. da Bologna, *Pietro Francavilla* (*Francheville*) aus Cambray (1548 bis ca. 1618), fertigte u. a. g die Statuen in der Capp. Niccolini in S. Croce (am Ende des linken Querschiffes), maniert aber doch nicht ohne einen gewissen oberflächlichen Reiz. Nur Mittelgut sind die sechs Statuen h im Dome von Genua, Kap. rechts vom Chore. Was er nach den Angaben des Meisters ausführte (Statuen in der Chorkapelle i der Annunziata in Florenz usw.), ist meist schlechte Arbeit und selbst durch die Motive des Meisters nur selten interessant; eine Ausnahme zum Bessern machen einige von den sechs Statuen in k der Capp. S. Antonino zu S. Marco, die Figur des Frühlings l auf Ponte S. Trinita u. a. Die höchst manierten Reliefs und m bronzenen Engel in der genannten Kapelle zu S. Marco sind

von *Dom. Portigiani*, der auch die Statue des Heiligen nach einem Modelle Bolognas goß.

Weiter gehört hierher *Giov. Batt. Caccini*, der seit 1600 das Tabernakel samt Umschrankung unter der Kuppel von S. Spirito a erbaute und eigenhändig mit den Statuen der Engel und der vier Heiligen versah; letztere, beträchtlich besser, repräsentieren das kecke Linienprinzip des Giov. Bologna in nicht unedler Weise. Anderes im Chore der Annunziata, auf Ponte S. Trinita b (Herbst und Sommer) und in Pisa (vgl. S. 595 g).

Die Reliefs der Schule entsprechen insgemein dem Schlechtesten des Giovanni; sie wären schon als Bilder gering und sind mit ihrer zerstreuten Komposition und ihren manierten Formen als plastische Arbeiten kaum anzusehen. (*Taccas* d. jüng. Relief am Altare von S. Stefano e Cecilia; *Nigettis* Silberrelief am c Altare der Madonnenkapelle in der Annunziata, u. dgl. m.) d Man kann nichts Stilloferes finden, als die Nischenreliefs an den beiden Enden des Querschiffes im Dome von Pisa; die Frei- e gruppen darüber sind wieder beträchtlich besser, Werke des Florentiners *Francesco Mosca* († nach 1603), von dessen Vater *Simone* sich mehreres, u. a. eine Anbetung der Könige, am Altare r. vom Chore im Dome von Orvieto befindet. — Von dem etwas f älteren *Vincenzo de' Rossi* aus Fiesole sind die schwülftigen Skulpturen der zweiten Kapelle rechts in S. M. della Pace zu Rom; g *Simone Mosca* arbeitete hier die Ornamente.

Die wahre Sinnesweise der Schule zeigt sich weniger in den kirchlichen als in den profanen Werken, an denen Florenz für diese Zeit ungleich reicher ist, als irgend eine andere Stadt. Selbst das höchst Kolossale, für das man hier von jeher Geschmack gehabt, ist nicht bloß durch den „Appennin“ (S. 594 b), sondern auch durch den (lächerlichen) Polyphem im Garten des Pal. Orloff (früher h Strozzi-Ridolfi, Via della Scala Nr. 89) vertreten. Sonst sind es fast lauter Gruppen des Kampfes, zu denen der antike „Herakles und Antäus“ (f. Teil I) die stärkste Anregung mag gegeben haben. Der genannte *Vincenzo de' Rossi* versah den großen Saal des Pal. Vecchio mit einer ganzen Reihe von Herkuleskämpfen, die i nebeneinander trotz aller Bravour und Leidenschaft den Eindruck der vollkommensten Langenweile hervorbringen. Desselben Rosso Liebesgruppe „Paris und Helena“ im Hintergrunde einer Grotte des Gartens Boboli, wo sich die vier Atlanten Michelangelos k befinden, ist als Arbeit nicht zu verachten, aber im Motiv gemein.¹⁾

1) Von Rosso ist auch der Matthäus im Dome (rechts unter dem Eingange * zum Kuppelraume), die manierteste aller dort befindlichen Apostelstatuen. Der Thomas (Eingang zum linken Querschiffe, links) ist kaum besser. **

Wie weit man in der Allegorie ging, beweisen die Statuen des *Novelli*, *Pierraffi* u. a. in der Grotte hinten am großen Hofe des Pal. Pitti, „die Gesetzgebung, der Eifer, die Herrschaft, die Milde“; Moses, dessen Eigenschaften dies sein sollen, steht (von Porphyry gemeißelt) in der Mitte. — Wie weit man aber vom wirklichen Altertume trotz aller klassischen Gegenstände entfernt war, zeigen die beiden lächerlichen Statuen des Jupiter und des Janus von *Francavilla* in der untern Halle des Pal. Bianco zu Genua (Via Garibaldi Nr. 13). Nach den großen Köpfen, kümmerlichen Leibern, forcierten Gewändern und prahlerisch michelangelesken Händen zu urteilen, glaubt man einen echten Bandinelli vor sich zu haben.

Neben diesen etwas hohlen und müßigen Schaustellungen, die immerhin ihre Stelle in Nischen oder im Freien wirksam ausfüllen, meldet sich — außer jenen dekorativen Fragen — bald auch eine eigentliche Genreskulptur von halb pastoralem, halb possenhaftem Charakter; Figuren von Jacques Callot als Statuen ausgeführt u. dgl. (Garten Boboli usw.). Die künstlerische Nichtigkeit dieser Produktionen verbietet uns jede nähere Betrachtung. Sie haben übrigens eine Nachfolge gefunden, die noch jetzt nicht erloschen ist.

In Rom macht sich in den ersten Jahrzehnten nach Michelangelos Tode nicht eine schwülftige Ausbeutung seiner Ideen, sondern eher eine tiefe Ermattung geltend. Außer den paar Florentinern sind es vereinzelt, wenig namhafte Meister, die die Altargruppen und die Grabstatuen dieser Zeit fertigten. So *Giov. Batt. della Porta* (1542–97, Neffe Guglielmos), von dem in S. Pudenziana (hinten links) die Gruppe der Schlüsselverleihung gearbeitet ist; — *Giov. Batt. Cofignola*, von dem sich derselbe Gegenstand sehr ähnlich behandelt findet in S. Agostino (4. Kap. rechts); — die beiden *Casignola*, von denen die thronende Statue Pauls IV. über dessen Sarkophag in der Minerva (Capp. 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 auch für das künstlerische Können. Mit dem Grabe Pauls III. hört die große Freikomposition von einer Porträtstatue und zweien oder mehreren allegorischen Figuren für längere Zeit auf; die tatenreichen Päpste der Gegenreformation müssen wieder in einer Detailerzählung gefeiert werden, die wie zur Zeit der Renaissance 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 Prachtkapellen von S. M. Maggiore. Die Tendenz, die hier wieder über die Kunst a die Oberhand hat, brachte es bis zur faubern, sorgfältigen Darstellung des Vielen; in künstlerischer Beziehung sind diese kostbaren Werke so nichtig, daß wir die Urheber gar nicht zu nennen brauchen. (Einiges Gute am Grabmale Pius' V. und Clemens' VIII.: Relief der Papstkrönung und vier Karyatiden [1609–14] von *Pietro Bernini*, dem Vater des Lorenzo; von demselben ebenda in der Taufkapelle das Altarrelief der Assunta [1609–11].) — Ein vorzugsweise erzählendes Grabmal von etwas besserer Art ist das Gregors XI. von *Olivieri* (1585) in S. Francesca Romana (mit einem b nach den alten Kaiserbullen komponierten Prospekt Roms); dagegen zeigt das eines Herzogs von Cleve im Chore der Anima, von dem c Niederländer *Egidio di Riviere*, wiederum nichts als eine gewisse Meißelgeschicklichkeit. — Mit dem Denkmale Urbans VIII. von *Bernini* kehrt dann jene Freikomposition wieder, aber in einem andern Sinne umgestaltet.

Die parallel stehende genuesische Skulptur der Zeit von etwa 1560–1630 hängt noch teilweise von den Vorbildern des Civitali und verschiedener Lombarden ab (vgl. S. 587 b u. 589 a u. ff.), doch unter starker indirekter Einwirkung Michelangelos. (Zwei Künstlerfamilien des Namens *Carlone*; ihre Sachen in S. Ambrogio, S. Annun- d ziata, S. Siro, S. Pietro in Bandi und überall; zugleich die e Tätigkeit *Francavillas* S. 596 h u. 598 b.) Ob irgend etwas selbständig Bedeutendes vorkommt, weiß ich nicht zu entscheiden, bezweifle es aber. *Luca Cambiaso*, der sich auch einmal in der Skulptur versuchte, hat in seiner Fides (Dom, Kap. links vom f Chore) das gerade nicht erreicht, was seine Bilder so anziehend macht, deren beste zur Vergleichung daneben stehen.