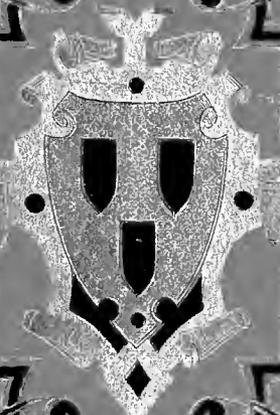
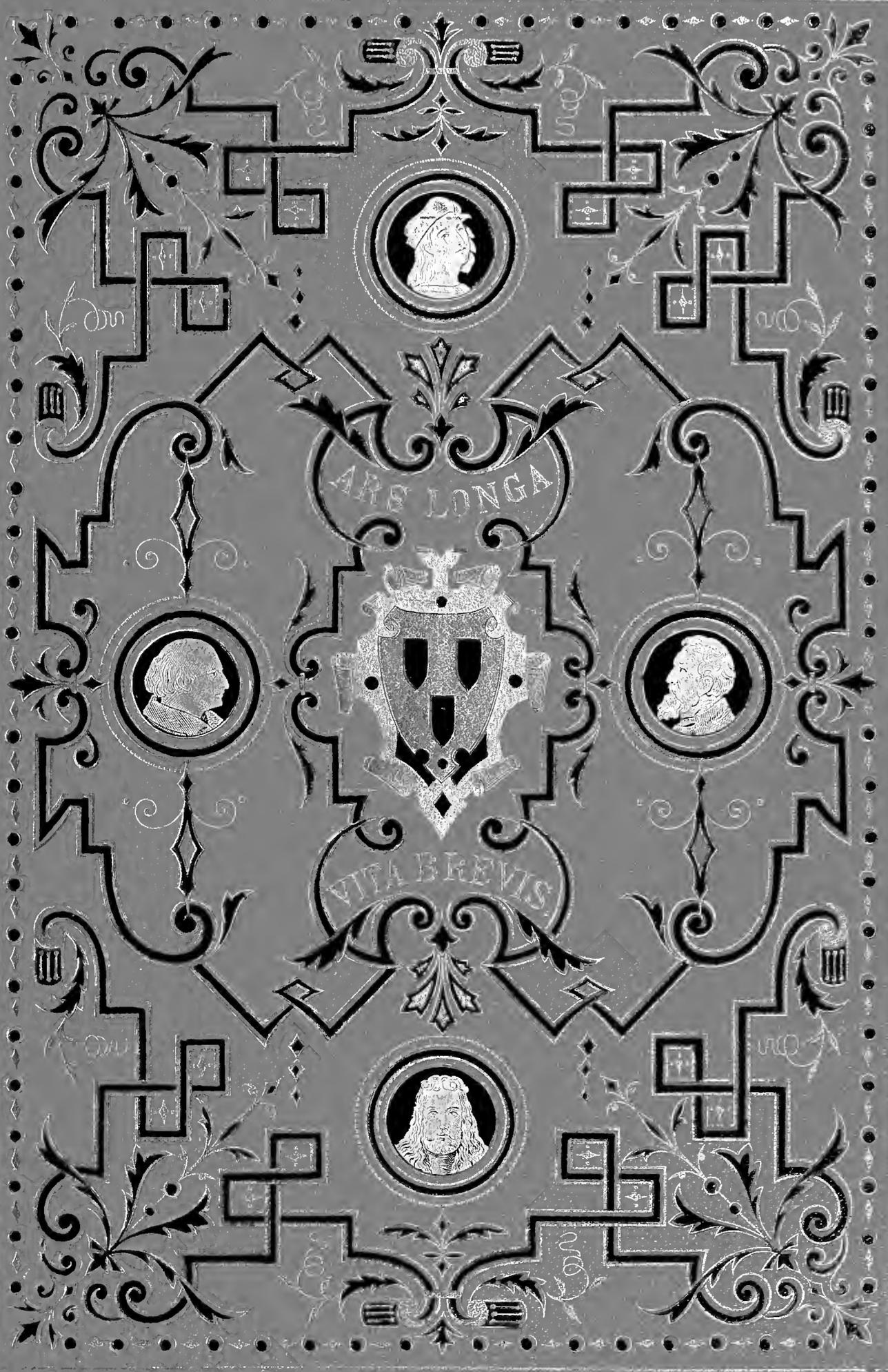




ARS LONGA



VITA BREVIS

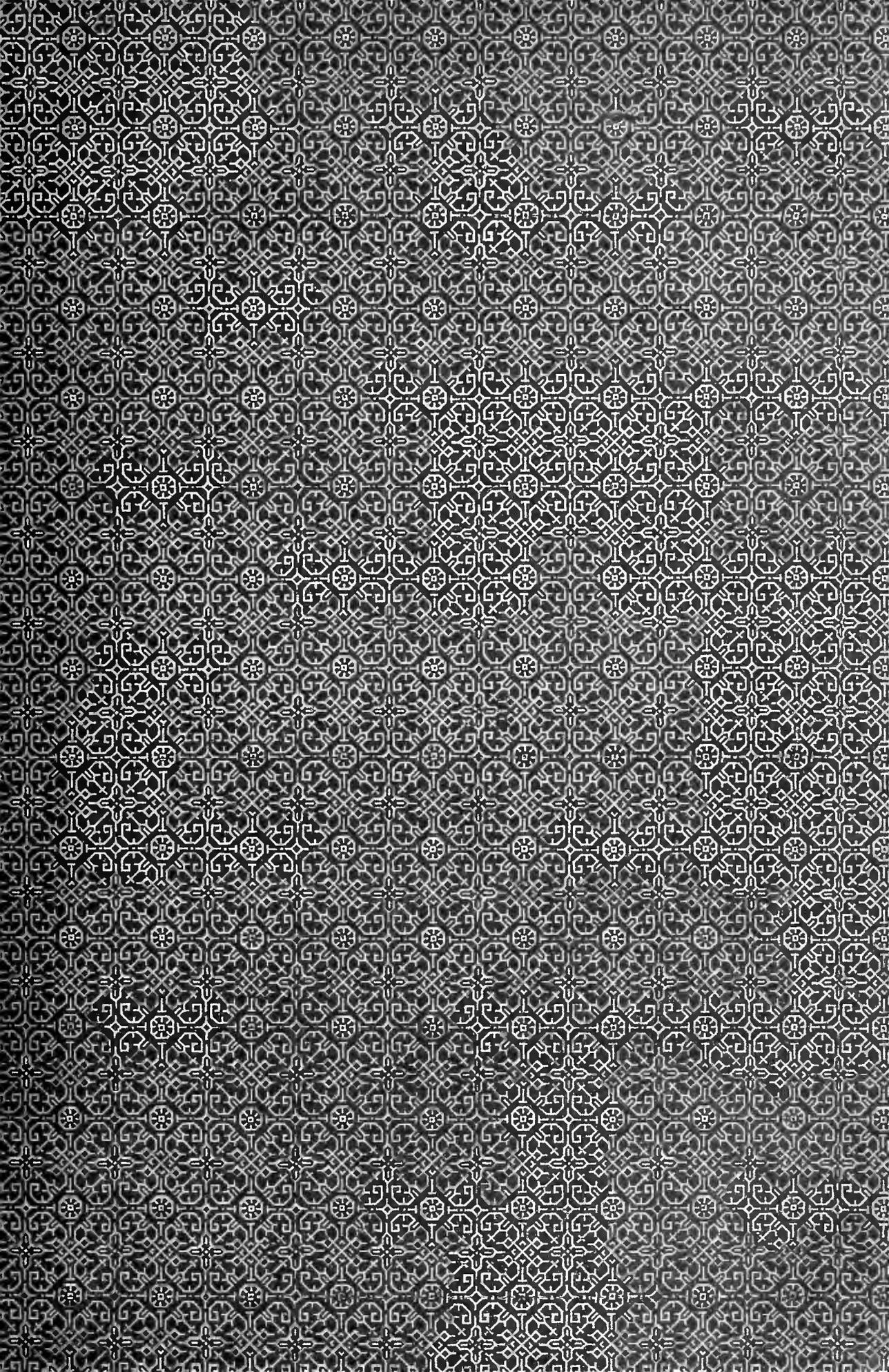


the
university of
connecticut
libraries



3 9153 01958375 8

5300
D65
v.2,
pt.2





Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
Boston Library Consortium Member Libraries

RECEIVED
MAY 12 1964

WITHDRAWN
From the
University of
Connecticut
Libraries

KUNST UND KÜNSTLER ITALIENS

BIS GEGEN DIE MITTE DES ACHTZEHNEN JAHRHUNDERTS.

UNTER MITWIRKUNG VON

W. BODE, CARL BRUN, ED. DOBBERT, HUB. JANITSCHKE, MAX JORDAN,
H. LÜCKE, RUD. REDTENBACHER, J. P. RICHTER, C. A. REGNET, AD. ROSENBERG,
H. SEMPER, ANTON SPRINGER, ROB. VISCHER, J. E. WESSELY,
A. WOLTMANN, K. WOERMANN

HERAUSGEGEBEN VON

DR. ROBERT DOHME

BIBLIOTHEKAR SR. MAJESTÄT DES KAISERS WILHELM.

ZWEITER BAND.

RAFFAEL UND MICHELANGELO.

VON ANTON SPRINGER.

MIT VIELEN ILLUSTRATIONEN IN HOLZSCHNITT.



LEIPZIG,
VERLAG VON E. A. SEEMANN.
1878.

KUNST UND KÜNSTLER
DES
MITTELALTERS UND DER NEUZEIT.

BIOGRAPHIEN UND CHARAKTERISTIKEN.

UNTER MITWIRKUNG VON FACHGENOSSEN HERAUSGEGEBEN

VON

DR. ROBERT DOHME

BIBLIOTHEKAR SR. MAJESTÄT DES KAISERS WILHELM.

ZWEITE ABTHEILUNG.

KUNST UND KÜNSTLER ITALIENS BIS GEGEN DIE MITTE DES ACHTZEHNEN
JAHRHUNDERTS.

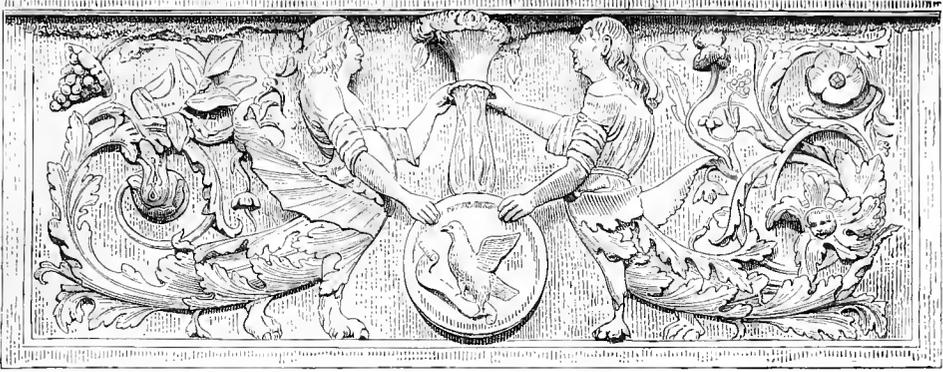
ZWEITER BAND.



LEIPZIG,
VERLAG VON E. A. SEEMANN.
1878.

Alle Rechte vorbehalten.

Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.



VORREDE.

Auch die Wissenschaft liebt zuweilen zu träumen und begehrt von Zeit zu Zeit die Hilfe der befreundeten Phantasie für die Bilder, in welchen sie die von ihr geahnte Welt schildert oder mit lockenden Zügen die eigene wünschenswerthe Gestalt zeichnet. Grosartige Träume der Naturwissenschaft ergänzen die wache Erkenntniß und gewähren freigebig, was diese vielfach versagt. Sie lassen in unendliche Tiefen der geschaffenen Welt blicken und erzählen uns von dem Grunde der Dinge und dem Ziele des Daseins. Einen so kühnen Aufschwung wagt die historische Phantasie nicht. Seitdem Naturforscher mit-Vorliebe philosophieren, werben Historiker desto eifriger um den Ruhm exacter Forschung. Doch verzichtet die historische Wissenschaft deshalb nicht vollständig auf das Entwerfen von Phantasiebildern: nur wählt sie zum Gegenstande derselben ihr eigenes ideales Wesen. Sie träumt von künftigen Zeiten, in welchen alle Mühsal erwägender kritischer Forschung beendigt, jeder wichtige Zweifel gelöst, jede Ungewissheit über das vergangene Leben gehoben sein wird. Die Erzählung umkleidet dann ein reizender naïver Schein, die Ereignisse werden einfach, klar und durchsichtig, so wie sich dieselben entwickelt haben müssen, geschildert, die ganze Wahrheit, von keinen kritischen Grübeln belastet, lebendig, in verklärter Form, mit dramatischer Wirkung ausgesprochen. Dieses

Ideal der Geschichtschreibung, ihren Anfängen nicht unähnlich, nur dass jetzt mit künstlerischen Mitteln erreicht wird, was damals in unmittelbar naiver Weise geschah, steht noch in weiter Ferne. Die richtige Feststellung des Inhaltes, die kritische Forschung nehmen gegenwärtig die Kräfte des Historikers vorwiegend in Anspruch. Auch in dieser Schrift musste kritischen Erörterungen noch ein weiter Raum gegönnt werden, in der stillen Hoffnung, dass sie wenigstens in einzelnen Fällen zu einer sicheren Entscheidung führten und späteren Schriftstellern ihre Wiederholung erspart bleibt.

Verwehren innere sachliche Gründe, das Ideal einer historischen Erzählung schon jetzt rein zu verkörpern, so stellen sich äussere Rücksichten dem besonderen Ziele hemmend in den Weg, welches allen Künstlerbiographen vorschwebt, namentlich aber von dem Biographen Raffael's verfolgt werden soll. Wie ganz anders hell wird vielleicht schon dem nächsten Geschlechte Raffael's künstlerische Persönlichkeit entgegenreten! Nicht das Wort wie jetzt, sondern das Bild wird bei seiner Schilderung die Hauptrolle spielen, den illustrirten Text ein Bilderatlas mit begleitendem Texte ersetzen. Wäre es möglich gewesen, zunächst für jeden Abschnitt in Raffael's Entwicklung alle freien Studien, welche seine Richtung und seine Ziele offenbaren, zusammenzustellen, sodann die in die rechte Reihe und Ordnung gebrachten Werke stets in ihrem organischen Wachsthum von der ersten flüchtigen Skizze bis zur Vollendung vor die Augen zu bringen, wie viel reicher und tiefer würde sich die Erkenntniss seiner künstlerischen Natur gestalten, wie viel deutlicher der ganze Entwicklungsprocess erscheinen! Zur Stunde muss auf die vollständige Durchführung dieses Planes noch verzichtet werden. Die reproducirenden Künste und Fertigkeiten haben nach mehreren Seiten hin einen höheren Grad der Ausbildung zu erringen, ehe der Kunsthistoriker in ihren Werken den besten Ausdruck seiner Gedanken und die sicherste Bestätigung seines Urtheiles findet. Finden wird er sie einmal. Dafür bürgt der Weg, welchen die Kunstgeschichte bisher eingeschlagen.

Ein Vierteljahrhundert ist gerade vergangen, seitdem ich meine Studien über die grossen Meister Italiens auch Anderen mitzuthemen anfang. Meine erste öffentliche Vorlesung an der Bonner Universität war Raffael gewidmet, ihr folgte bald die monographische Schilderung Michelangelo's. Wie dürftig war es damals noch mit dem Anschauungsapparate bestellt, wie schwierig die Lösung der Aufgabe, die

Zuhörer aus dem ästhetischen Vorstellungskreise in die historische Gedankenwelt hinüberzuleiten! Die Vorführung der Abbildungen vollendeter Werke, die genaue, auf dem Studium der Originale (nur die Madrider und Petersburger Sammlungen kenne ich auch jetzt noch nicht aus eigener Anschauung) beruhende Beschreibung derselben genügten dazu nicht. Man lernte den Stil, die Frucht der Entwicklung und die zur Fertigkeit ausgebildeten Eigenschaften des Meisters kennen, aber nicht die Gesetze begreifen, welche seine persönliche Entwicklung bedingten und der Entstehung der Einzelwerke vorstehen. Erst als der unendlich reiche Schatz von Handzeichnungen und Skizzen, bis dahin in den Sammlungen vergraben und schwer zugänglich, durch die Photographie gehoben wurde, konnte die historisch-genetische Methode nachdrücklich betont und der Kunstgeschichte eine tiefere wissenschaftliche Grundlage gegeben werden. Aehnlich wie der Gebrauch des Mikroskops die äußerliche Naturbeschreibung in eine organische Naturgeschichte verwandelte, so hat das Heranziehen der Handzeichnungen zum Studium der neueren Kunstgeschichte erst erfüllt, was der Namen verheißt, und die letztere zu einer wahrhaft historischen Disciplin erhoben.

Die Frage, aus welchen Gründen die wissenschaftliche Ausnützung der Handzeichnungen früher nicht stattfand, da diese doch nicht in unseren Tagen entdeckt wurden, ist leicht beantwortet. Es muß die Möglichkeit gegeben sein, die Handzeichnungen in jedem Augenblicke zur Hand zu haben, sie stets vergleichen und unter den verschiedensten Gesichtspunkten immer wieder neu ordnen zu können. Dann erst lassen sie sich für den wissenschaftlichen Dienst verwenden. Diese Möglichkeit gewähren aber erst die Facsimiledrucke der Photographie. Ein erlauchter Fürst, gleich hoch stehend und unvergeßlich durch seine politischen Tugenden wie durch seine Kunstliebe und Kunstpflege, faßte der Erste den Gedanken, die kunsthistorischen Studien auf diese neuen Hilfsmittel zu gründen und führte ihn in glänzendster Weise aus. Prinz Albert von England liefs in der Bibliothek zu Windsor das ganze Werk Raffael's in Kupferstichen und Photographien, wohl geordnet, jedes Gemälde von den dazu gehörigen Skizzen und Studien begleitet, aufstellen und schuf auf diese Art ein unvergleichlich treues und vollständiges Bild von Raffael's Wirksamkeit und Entwicklung. Nach diesem Muster mußte jeder Kunsthistoriker fortan sich richten, auf diesem Wege weiter zu schreiten versuchen. So habe ich es lange Jahre in meinen

Vorlesungen gethan, und ohne Zagen spreche ich jetzt die gleichen Ueberzeugungen auch in literarischer Form aus. Kein Zweifel, das die von mir empfohlene Methode und der von mir eingeschlagene Weg zum Ziele führen; fraglich kann nur sein, ob ich auch stets den rechten Weg gesehen und dauernd verfolgt habe. Dieses mögen die Stimmen Berufener entscheiden.

Leipzig im August 1878.

Anton Springer.



INHALTSVERZEICHNISS.

ERSTES BUCH.

Bis zum Tode Julius' II.

- I. MICHELANGELO'S JUGEND. Einleitung 3. — Das Quattrocento 4. — Florenz und Rom 5. — Michelangelo's Familie 7. — Kunstanfänge Michelangelo's 8. — Michelangelo und die Medici 9. — Die Faunmaske 10. — Die Madonna an der Treppe 10. — Der Centaurenkampf 11. — Michelangelo in Bologna 12. — Michelangelo in Rom 12. — Der geflügelte Amor 15. — Pietà 15. — Bacchus 18. — Cupido 19. — Michelangelo's Heimkehr nach Florenz 20. — Aufträge für Siena und den Dom von Florenz 22. — David 22. — Die Madonna von Brügge 26. — Die Madonna von Manchester 28. — Die heilige Familie in Florenz 29. — Lionardo Vinci und Michelangelo 30. — Der Carton der badenden Soldaten 33.
- II. RAFFAEL'S JUGEND UND LEHRZEIT. Urbino 38. — Giovanni Santi 39. — Raffael's Geburt 40. — Raffael in Perugia 41. — Perugino's Ueberfiedlung nach Florenz 42. — Altarbilder nach älteren Mustern 43. — Die Krönung des hl. Nikolaus von Tolentino 44. — Das Crucifix in S. Domenico 47. — Die Vermählung Mariä 49. — Die Krönung Mariä 50. — Die Madonna Ansidei 52. — Die Freske in San Severo 54. — Die Madonna für S. Antonio in Perugia 56.
- III. DIE MADONNEN RAFFAEL'S. Raffael's Madonnenideal 57. — Einfluß Lionardo's 60. — Erste Madonnengruppe 63. — Zweite Madonnengruppe 67. — Madonna del Granduca 67. — Madonna des Lord Cowper 68. — Madonna aus dem Haufe Orleans 72. — Madonna aus dem Haufe Tempi 72. — Madonna aus dem Haufe Niccolini 73. — Madonna aus dem Haufe Colonna 74. — Brigdewater-Madonna 74. — Dritte Madonnengruppe 75. — Studien zu derselben 75. — Madonna im Grünen 75. — Madonna mit dem Stieglitz 76. — Die schöne Gärtnerin 80. — Vierte Madonnengruppe 82. — Madonna mit dem Lamme 83. — Die hl. Familie aus dem Haufe Canigiani 83. — Madonna del Baldacchino 84. — Florentiner Portraits 85. — Der Humanismus in der Kunst 86. — Die drei Grazien 88. — Die Grablegung Christi 89. — Studien zur Grablegung 92. — Die Predellenbilder zur Grablegung 95. — Abreise nach Rom 97.

- IV. ROM UNTER JULIUS II. Rom in der Renaissancezeit 98. — Julius II. 101. — Die Kunst unter Julius II. 102. — Das Juliusdenkmal 105. — Michelangelo's Flucht aus Rom 107. — Ruf nach Bologna 109. — Die Papststatue in Bologna 110. — Rückkehr nach Rom 111.
- V. DIE DECKENBILDER IN DER SIXTINISCHEN KAPELLE. Die Dauer der Arbeit 115. — Die Gliederung der Decke 118. — Die Schöpfungsbilder 119. — Der Sündenfall 121. — Das siebente Bild 122. — Die Sündfluth 123. — Die Verspottung Noah's 123. — Die Propheten und Sibyllen 125. — Die Eckbilder 130. — Die Vorfahren Christi 132. — Die Lunettenbilder 134. — Die decorativen Figuren 137.
- VI. RAFFAEL IN ROM UNTER JULIUS II. Die Berufung nach Rom 141. — Die Stanzen im Vatican 144. — Die Stanza della Segnatura 145. — Die Deckenbilder in derselben 148. — Die Eckbilder 153. — Die Wandbilder 155. — Die Disputa 159. — Der Himmel in der Disputa 163. — Die Gemeinde in der Disputa 166. — Der Parnass 168. — Die Schule von Athen 172. — Erklärung des Inhalts 174. — Beschreibung des Gemäldes 180. — Das vierte Wandgemälde 186. — Die Allegorie im Halbrunde 187. — Die historischen Scenen 188. — Rückblick 188.
- VII. DIE STANZA D'ELIODORO. Aenderung des Stils 190. — Das Juliusportrait 191. — Madonna di Loreto 191. — Die römischen Madonnen 192. — Die Stanza d'Eliodoro 194. — Die ursprüngliche Bilderreihe 196. — Die Deckenbilder 198. — Die Messe von Bolsena 199. — Die Vertreibung Heliodor's 201. — Die Vertreibung Attila's 204. — Die Befreiung Petri 206. — Der malerische Stil 208. — Einfluss Sebastian del Piombo's 209. — Madonna di Foligno 211. — Madonna mit dem Fische 214. — Hl. Cäcilia 215. — Madonna della Sedia 216. — Der Tod Julius' II.

ZWEITES BUCH.

Vom Regierungsantritt Leo's X. bis zu Michelangelo's Tode.

- VIII. ROM UNTER LEO X. Papst Leo X. 221. — Römische Hofpoesie 224. — Römisches Hofleben 226. — Michelangelo und die Medici 228.
- IX. DAS JULIUSDENKMAL. Entwurf nach Condivi 231. — Die Anfänge der Arbeit 235. — Der Freibau und der Frontbau 237. — Erweiterung des Planes nach dem Tode Julius' II. 238. — Der Entwurf vom Jahre 1513 238. — Die Sklaven im Louvre 239. — Die Victoria im Florentiner Nationalmuseum 242. — Moses 243. — Entwurf vom Jahre 1516 244. — Abbruch der Arbeit 247.

- X. RAFFAEL'S TEPPICH-CARTONS. Raffael am Hofe Leo's X. 249. — Raffaels Portraitmalerei 250. — Die Fornarina und die donna velata 251. — Portraits aus den Jahren 1515—1517 251. — Beziehungen zu Agostino Chigi 255. — Der Prophet Jesaias 256. — Die Sibyllen 258. — Die Galatea in der Farnesina 260. — Die Vaticanischen Teppiche 265. — Die Krönung Mariä 267. — Die Steinigung Stephans 268. — Saulus' Bekehrung 269. — Die Teppich-Cartons im Kenfingtonmuseum 270. — Der wunderbare Fischzug Petri 271. — Die Uebergabe der Schlüssel 273. — Raffaels Christusideal 275. — Die Heilung des Lahmen 276. — Die Befrafung des Ananias 278. — Die Blendung des Zauberers Elymas 279. — Das Opfer zu Lystra 280. — Die Predigt Pauli in Athen 282. — Masaccio's Vorbild 286. — Beziehungen zu Michelangelo 288. — Die Sixtinische Madonna 291.
- XI. RAFFAEL'S LETZTE LEBENSJAHRE. Raffael als Baumeister 294. — Raffael's Baustudien 295. — Raffaels Plan für St. Peter 297. — Raffaels Palastbauten 300. — Raffael als Bildhauer 303. — Raffael und Marcanton 306. — Kupferstiche nach Raffael 308. — Das Urtheil des Paris 310. — Raffael als Antiquar 313. — Denkschrift über das alte Rom 314. — Raffael und die Antike 316. — Die dritte Stanze 317. — Der Sieg bei Ostia 318. — Der Burgbrand 321. — Die Krönung Karls des Großen und der Reinigungseid Leo's III. 324. — Die Loggien 326. — Die Bibel Raffaels 328. — Die Grottesken 331. — Das Badezimmer Bibbiena's 335. — Die Deckenbilder in der Farnesina 338. — Ueberhäufung mit Arbeiten 344. — Portrait der Johanna von Arragonien 349. — Der Erzengel Michael 350. — Die Perle 351. — Die große heilige Familie 352. — Der Constantinfal 355. — Die Constantinschlacht 356. — Skizzen zum Bilde der Auferstehung 358. — Die Transfiguration 359. — Raffaels Tod 363.
- XII. MICHELANGELO IN FLORENZ. Die Fassade von S. Lorenzo 366. — Abbruch der Arbeit 371. — Michelangelo und Sebastiano del Piombo 372. — Die Christusstatue in S. M. sopra Minerva 373.
- XIII. DIE MEDICEERGRAEBER. Die Anfänge der Arbeit 377. — Die Bibliothek von S. Lorenzo 381. — Entwürfe zu den Mediceergräbern 382. — Politische Verwickelungen 384. — Die Gruppen des Hercules und Samfon 386. — Michelangelo im Dienste der Republik 388. — Michelangelo's Flucht 390. — Rückkehr nach Florenz 393. — Untergang der Republik 395. — Das Bild der Leda 396. — Neue Verhandlungen über das Juliusdenkmal 398. — Vertrag vom Jahre 1532 400. — Anordnung der Mediceergräber 402. — Der Stil Michelangelo's 405. — Die politische Tendenz der Mediceergräber 408. — Die allegorische Deutung des Denkmals 411. — Die Portraitfiguren 413. — Die Nacht und der Tag 415. — Der Morgen und der Abend 417.
- XIV. MICHELANGELO'S RUECKKEHR NACH ROM. Das jüngste Gericht 420. — Die Uebermalungen des Bildes 423. — Aeltere Bilder des jüngsten Gerichts 425. — Die Mittelgruppen im jüngsten Gerichte 427. — Die untere Zone im jüngsten Gerichte 430. — Fresken in der Capella Paolina 432. — Das Juliusdenkmal 434.

XV. MICHELANGELO'S DICHTUNGEN UND LIEBE. Michelangelo's und Raffaels Sonette 440. — Michelangelo's Gedichte auf Dante und Florenz 442. — Die Liebesgedichte Michelangelo's 444. — Tommafo de' Cavalieri und Vittoria Colonna 446. — Michelangelo's religiöse Gedichte 448. — Das Crucifix und die Kreuzabnahme für Vittoria Colonna 451. — Die Marmorgruppe der Kreuzabnahme 455.

XVI. MICHELANGELO'S LETZTE LEBENSJAHRE. Francesco d'Ollanda über Michelangelo 455. — Häusliches Leben 460. — Stellung zur Familie 462. — Wunsch der Rückkehr nach Florenz 464. — Michelangelo als Architekt 467. — Die Bibliothek von S. Lorenzo 467. — Palazzo Farnese 469. — Die Peterskirche 471. — Die Kapitulinischen Bauten 479. — Der Umbau der Thermen Diocletians 480. — Porta Pia 481. — Michelangelo's Krankheit und Tod 481. — Schlufsbetrachtung 482.

BELEGE UND ANMERKUNGEN 485—524.

Verzeichniss der Illustrationen.

A. MICHELANGELO.		Seite
Bildniß Michelangelo's	3	Denkmal des Lorenzo de' Medici in S. Lorenzo
Madonna an der Treppe. Relief	9	in Florenz 403
Der Centaurenkampf. Relief	13	Figur des Giuliano de' Medici, ebenda 406
Pietà. Marmorgruppe	16	Figur des Lorenzo de' Medici 407
Bacchus. Marmorstatue	17	Die Nacht, ebenda 410
Cupido. Marmorstatue	19	Der Tag, ebenda 411
David. Marmorstatue	21	Der Abend, ebenda 416
Madonna von Brügge. Marmorgruppe	24	Der Morgen, ebenda 417
Madonna von Manchester	25	Gruppe aus dem Jüngsten Gericht. Sixtinische
Heilige Familie. Uffizien in Florenz	29	Kapelle 429
Studienköpfe. Röthelzeichnung in Oxford. Zu S.	33	Grabmal Julius II. S. Pietro in Vincoli 437
Die Kletterer. Nach Marcanton	36	Christus am Kreuz. Alte Copie einer Zeich-
Carton der badenden Soldaten. Holkham Hall	37	nung. Oxford 453
Die Deckenmalereien der Sixtinischen Kapelle.		Fenstergliederung aus der Bibliotheca Lauren-
Lichtdruck nach der Chromolithographie von		tiana in Florenz 468
L. Gruner Zu S.	113	(Unterschrift danach zu berichtigen.)
Die Erfchaffung Adam's. Sixtinische Kapelle	113	Grundriß für St. Peter 476
Die Erfchaffung der Sonne und Pflanzen, ebenda	120	Fassade von St. Peter, nach Michelangelo's
Desgleichen, ebenda	124	Entwurf 477
Die Delphische Sibylle, ebenda	125	Niccolo dell' Arca's Engel in S. Domenico in
Der Prophet Jesaias, ebenda	129	Bologna 490
Gruppe von einem Zwickelfelde der Sixtinischen		Michelangelo's Engel ebenda 491
Kapelle	140	Skizzen zu den Deckenbildern in der Sixtini-
Die beiden Sklaven. Louvre	240	sehen Kapelle. Oxford 501
Mofes. Vom Grabmal Julius II.	241	Skizzen zu den Gefangenen am Juliusdenkmale
		ebenda 507

B. RAFFAEL.		Seite
Bildnifs Raffael's	3	Die Grablegung. Galerie Borghese 96
Studien zu S. Niccola da Tolentino	45	Bildnifs Julius' II. Uffizien 98
Die Vermählung Mariae	48	Denkmünze von Caradoffo 112
Zeichnung Peruginos zu der Vermählung Mariae in Caen	49	Studie zur Disputa. Sepiazeichnung. Windfor Nacktes Studium zur Disputa. Federzeichnung. Städel'sches Institut in Frankfurt 165
Vergleichende Darstellung von Fußstellungen Gewandmotiv vom jüngsten Gericht des Fra Bartolommeo	53	Die Disputa. Stanzen des Vaticans 169
Gewandmotiv aus Raffael's Fresco in S. Severo zu Perugia	55	Die Schule von Athen, ebenda 181
Die Kreuztragung. Handzeichnung (Copie) in den Uffizien. Florenz Zu S.	56	Die Vertreibung Heliodor's, ebenda 205
Federzeichnung im Louvre	60	Die Madonna mit dem Fische Madrid 213
Sog. Schwester Raffael's. Silberstiftzeichnung bei Malcolm in London	61	Bildnifs Leo's X. Palazzo Pitti 221
Federzeichnung in Oxford	64	Die Sibyllen. Sta. Maria della Pace in Rom 257
Federzeichnung in der Albertina	65	Galatea. Villa Farnesina 261
Desgleichen, ebenda	66	Krönung Mariae. Bisterzeichnung. Oxford 269
Desgleichen in den Uffizien	68	Das Opfer zu Lystra. Cartonzeichnung. London 281
Madonna del Granduca	69	Paulus predigt in Athen. Cartonzeichnung. London 285
Bisterzeichnung in Oxford	70	Plan zu St. Peter 299
Madonnenstudien in der Albertina	71	Palazzo d'Aquila in Rom 301
Madonna aus dem Haufe Orleans	73	Der todt Knabe auf dem Delphin. Marmor- werk in St. Petersburg 305
Studien zur Madonna im Grünen. Albertina	76	Kampfszene. Federzeichnung. Oxford 321
Desgleichen, ebenda	77	Von den Decorationen der Loggien 333
Studie zur Madonna del Cardellino. Oxford	78	Die Halle der Farnesina 341
Desgleichen, ebenda	79	Zwickelbild aus der Farnesina 337
Die »schöne Gärtnerin«	81	Die Hochzeit der Psyche. Villa Farnesina 345
Grablegung. Bisterzeichnung im Louvre	93	Die hl. Familie, gen. die Perle. Madrid 353
		Gruppe aus der Transfiguration 361
		Zwei Engel von der Sixtinischen Madonna 364
		Bildnifs Raffael's aus der Schule von Athen 504

VERZEICHNISS

der besprochenen Werke Michelangelo's.

A. ARCHITEKTUR.	Seite	B. SCULPTUR.	Seite
Fassade von S. Lorenzo in <i>Florenz</i>	366	Faunmaske (?) Museo Nazionale in <i>Florenz</i>	10
Mediceische Grabkapelle in S. Lorenzo in <i>Florenz</i>	402	Madonna an der Treppe, Relief, Casa Buonarroti in <i>Florenz</i>	10
Bibliothek von S. Lorenzo in <i>Florenz</i>	467	Centaurenkampf, Relief, Casa Buonarroti in <i>Florenz</i>	10
Palazzo Farnese in <i>Rom</i>	469	Pietà, St. Peter in <i>Rom</i>	15
St. Peter in <i>Rom</i>	471	Bacchus, Museo Nazionale in <i>Florenz</i>	18
Die Kapitolinischen Bauten in <i>Rom</i>	479	Cupido, Kenningtonmuseum in <i>London</i>	19 u. 493
Sta. Maria degli Angeli in <i>Rom</i>	480		
Porta Pia in <i>Rom</i>	481		

	Seite		Seite
David, Academie in <i>Florenz</i>	23	Hercules in Fontainebleau (verschollen).	492
Madonna mit Christus und Johannes, Relief, Mufeo Nazionale in <i>Florenz</i>	26 u. 494	Adonis, Mufeo Nazionale in <i>Florenz</i>	494
Madonna mit Christus und Johannes, Relief, Burlingtonhufe in <i>London</i>	26 u. 494		
Madonna mit Christus, Statue, Liebfrauenkirche in <i>Brügge</i>	26	C. MALEREI.	
Julius II. Bronzefatue, S. Petronio in <i>Bologna</i> (eingefchmolzen)	111	a) Fresken.	
Der fterbende und der gefeffelte Sklave, Louvre in <i>Paris</i>	239	Schlachtcarton (verloren)	34 u. 494
Victoria, Mufeo Nazionale in <i>Florenz</i>	242	Die Deckenbilder in der <i>Sixtina</i> :	
Mofes, S. Pietro in vincoli in <i>Rom</i>	243	Mittelbilder	118
Christus mit dem Kreuze, Sta. Maria sopra Mi- nerva in <i>Rom</i>	373	Propheten und Sibyllen	125
Die Statuen in der mediceifchen Grabkapelle in S. Lorenzo in <i>Florenz</i> :		Eckbilder	130
Madonna mit dem Kinde	405	Lunettenbilder	132
Giuliano und Lorenzo de' Medici	414	Bilder in den Gewölbekappen	136
Tag und Nacht	415	Die dekorativen Figuren	137
Morgen- und Abenddämmerung	417	Das jüngfte Gericht an der Altarwand der Six- tina	421
Das Denkmal Julius' II. in S. Pietro in vincoli in <i>Rom</i>	436	Bekehrung Pauli, Capella Paolina im Vatican	433
Pietà, Dom in <i>Florenz</i>	455	Kreuzigung Petri, Capella Paolina im Vatican	433
Pietà im Hofe des Pal. Rondanini in <i>Rom</i>	455	b) Tafelbilder.	
		Madonna von Manchester, Nationalgalerie in <i>London</i>	28
		Heilige Familie, Uffizigalerie in <i>Florenz</i>	29
		Leda, Nationalgalerie in <i>London</i> (?)	397 u. 520
		Entwürfe für ein Crucifix und die Kreuzabnahme	451
		Kreuzabnahme, Nationalgalerie in <i>London</i> (?)	454

VERZEICHNISS

der befprochenen Werke Raffael's.

A. ARCHITEKTUR.		C. MALEREI.	
	Seite	a) Fresken,	
St. Peter in <i>Rom</i>	295	Christus mit sechs Heiligen S. Severo in <i>Perugia</i>	54
Palazzo di Branconio d'Aquila in <i>Rom</i>	301	Die Vaticanifchen Stanzen:	
Pal. Pandolfini in <i>Florenz</i>	302	<i>Stanza della Segnatura</i> :	145
Pal. Vidoni in <i>Rom</i>	302	Deckenbilder: Theologie	150
Pal. Uguccioni in <i>Florenz</i>	302	Poefie	151
Villa Madama bei <i>Rom</i>	302	Philofophie	151
		Gerechtigkeit	152
B. SCULPTUR.		Eckbilder an der Decke: Aftronomie	153
Der Knabe auf dem Delphin, Eremitage in <i>Petersburg</i>	303 u. 512	Sündenfall	153
Jonas, Sta. Maria del popolo in <i>Rom</i>	304	Apoll's Krönung und Marfyas' Befrafung	154
Mädchenbüfte(?) Mufée Wicar in <i>Lille</i>	305	Salomons Urtheil	155

Stanza della Segnatura:

Wandbilder: Disputa	158
Parnafs	168
Schule von Athen	172
Uebergabe der Gefetzbücher	186

Stanza d' Eliodoro 195

Deckenbilder	197
Wandbilder: Mefse von Bolfena	199
Vertreibung Heliodors	202
Vertreibung Attila's	204
Befreiung Petri	206

Leozimmer.

Wandbilder: Sieg bei Oftia	318
Burgbrand	321
Krönung Karls des Grofsen	324
Reinigungseid	325

Constantinsaal.

Wandbilder: Taufe Constantins	356
Schenkung Roms an den Papft	356
Erfcheinung des Kreuzes	356
Constantinschlacht	356
Jefaias, S. Agofino in Rom	256
Sybillen, Sta. Maria della Pace in Rom	257
Galatea, Farnesina in Rom	260
Loggien, Vatican in Rom	326
Badezimmer des Kardinals Bibbiena, Vatican in Rom	336
Triumph Amor's und Pfyche's, Farnesina in Rom	338
Wandgemälde aus der Magliana, Louvre in Paris	346
Cartons für die Fresken Pinturicchio's in Siena	496
Abendmal, S. Onofrio in Florenz	497
Cartons für die Mosaiken in der Chigikapelle S. Maria del Popolo, Rom	515

b. Teppichcartons.

Kenftington-Museum in London.

Fifchzug Petri	273
Uebergabe der Schlüffel	273
Heilung des Lahmen	276
Befrafung des Ananias	278
Blendung des Elymas	279
Opfer zu Lyftra	280
Predigt Pauli in Athen	282
Die Teppiche der scuola nuova	511

c. Tafelbilder.

Altes Testament:

Vifion Ezechiel's, Pittigalerie in Florenz	289
--	-----

Neues Testament:

Crucifix mit Heiligen, Dudleygalerie in London	47
--	----

Neues Testament:

Grablegung Chrifti, Galerie Borghefe in Rom	89
Predella zur Grablegung, Vaticanifche Galerie in Rom	95
Kreuztragung Chrifti, Mufeum in Madrid	276
Transfiguration, Vaticanifche Galerie in Rom	359
Chriftus auf dem Oelberg, im Befitze Fullermaitlands, Stanstead	497
Der auferftandene Chriftus (Pax vobiscum) im Befitze Tofi's in Brescia	499
Skizzen zur Auferftehung in Oxford und Lille	358

Marienleben:

Vermählung Mariä, Brera in Mailand	49
Krönung Mariä, Vaticanifche Galerie in Rom	50
Predella zur Krönung, Vaticanifche Galerie in Rom	51
Krönung Mariä für das Kloster Monteluce, Vaticanifche Galerie in Rom	347
Heimfuchung, Mufeum in Madrid	349

Heilige Familien und Madonnen:

Madonna aus dem Haufe Anfidei, Blenheim bei Oxford	52
Madonna der Nonnen des h. Antonius, Nationalgalerie (Depôt) in London	56
Madonna aus dem Haufe Conneftabile, Eremitage in Petersburg	63
Madonna aus dem Haufe Colonna, Mufeum in Berlin	66 und 74
Madonna del Granduca, Pittigalerie in Florenz	67
Madonna des Lord Cowper, in Penshanger	68
Madonna aus dem Haute Orleans, Sammlung des duc d'Anmale, in Paris	72
Madonna aus dem Haufe Tempi, Pinakothek in München	72
Madonna aus dem Haufe Niccolini, Sammlung des Lord Cowper, in Penshanger	73
Bridgewater Madonna, Sammlung des Lord Ellesmere, in London	74
Madonna im Befitze ehemals Rogers, jetzt der Miss Burdett Coutts in London	74
Madonna im Grünen, Belvederegalerie in Wien	75
Madonna mit dem Stieglitz, Uffizigalerie in Florenz	76
Die fchöne Gärtnerin, Louvre in Paris	80
Madonna mit dem Lamme, Mufeum in Madrid	83
Hl. Familie aus dem Haufe Canigiani, Pinakothek in München	83
Madonna del Baldacchino, Pittigalerie in Florenz	84

<i>Heilige Familien und Madonnen:</i>		Seite	<i>Heilige:</i>		Seite
Madonna di Loreto (verfchollen)		191	Johannes der Täufer, Uffizigalerie in Flo-		349 und 516
Madonna mit dem Diadem, Louvre in			renz		
Paris		192	Erzengel Michael, Louvre in Paris		350
Madonna del divino amore, Museo Nazio-			Hl. Margaretha, Louvre in Paris und Bel-		
nale in Neapel		192	vederegalerie in Wien		516
Madonna del passeggio, Sammlung des			<i>Mythologie:</i>		
Lord Egerton in London		193	Traum des Ritters, Nationalgalerie in		
Madonna aus dem Haufe Alba, Eremitage			London		88
in Petersburg		193	Drei Grazien, Sammlung des Lord Ward		
Madonna di Foligno, Vaticanische Galerie			in London		88
in Rom		211	<i>Porträte:</i>		
Madonna mit dem Fische, Museum in			Agnolo und Maddalena Doni, Pittigalerie		
Madrid		214	in Florenz		85
Madonna della Sedia, Pittigalerie in Florenz		216	Julius II., Uffizi u. Pittigalerie in Florenz		191
Sixtinische Madonna, Museum in Dresden		291	Violinpieler, Galerie Sciarra in Rom		211
Die Perle, Museum in Madrid		351	Fornarina, Galerie Barberini in Rom		251 und 509
Groſſe hl. Familie, Louvre in Paris		352	Donna Velata, Pittigalerie in Florenz		252
Madonna des Lord Garvagh (Aldobrandini),			Phädra Inghirami, Pittigalerie in Florenz		253
Nationalgalerie in London		505	B. Bibbiena, Museum in Madrid		253
Madonna mit den Kandelabern, im Befitze			C. Caſtiglione, Louvre in Paris		253 und 509
Munro's in London		505	Giuliano de' Medici, Sammlung der Grofs-		
Madonna della Tenda, Pinakothek in Mün-			fürſtin Marie von Ruſſland		254
chen und Galerie in Turin		505	Leo X mit zwei Kardinälen, Pittigalerie		
Madonna Impannata, Pittigalerie in Florenz		516	in Florenz		254
<i>Heilige:</i>			Johanna von Arragonien, Louvre in Paris		349
Hl. Nicolaus von Tolentino (verloren)		44	Frauenbildniß, Uffizigalerie in Florenz		499
Hl. Catharina, Nationalgalerie in London		85	Donna gravida, Pittigalerie in Florenz		499
Hl. Cäcilia, Pinacoteca in Bologna		215	Beazzano und Navagero (verfchollen)		252 u. 509



ERSTES BUCH.
BIS ZUM TODE JULIUS' II.



Michelangelo Buonarroti,
geb. in Caprese 1475, † in Rom 1564.

Raffael Santi,
geb. in Urbino 1483, † in Rom 1520.

I.

Michelangelo's Jugend.

Zwei mächtige Gestalten bewachen den Eingang und Ausgang der florentiner Geschichte im fünfzehnten Jahrhundert: Cosimo de' Medici und Girolamo Savonarola. In Cosimo de' Medici begrüßen wir den klugen Geist, der den Zauberspruch errieth und besafs, die Renaissance in Florenz zu frischem Leben zu erwecken. Der Zauberspruch lautete: Bücher, Bauten und Bilder. Der Mönch von San Marco aber, heute Volksherrfcher, morgen Pöbelspott, träumerisch von der Welt abgewendet und dennoch eifrigstes Parteihaupt, bedeutet den Abbruch des alten Florenz, den nahen Verfall seiner heiteren Freiheit, seiner sittlichen Kraft, seines künstlerischen Glanzes. Die Nachwelt hat die Verdienste des einen, die Schuld des anderen übertrieben. Lange ehe der alte Cosimo zum höchsten Ansehen in der Gemeinde gelangt war, reihte sich Florenz den mächtigsten Staaten Italiens an, überragte es alle an Reichthum, gewerblichem Fleifs und eifriger Pflege der Künste. Das goldene Zeitalter von Florenz beginnt mit der Wiederkehr der Optimatenherrschaft unter der Leitung des Mafso Albizzi, nachdem die blutgetaufte demokratische Bewegung 1378 vollständig gescheitert war. Cosimo verstand es nur besser als die meisten Zeitgenossen, die idealen Kräfte seiner Heimat im Interesse der Hausmacht auszunützen und die Förderung des

Gemeinwohles mit hohen Zinsen zu Gunsten des Familienruhmes zu belaften. Solche Klugheit war nicht die Sache Savonarola's. Die herbe Strenge, mit welcher er gegen das tolle Carnevalstreiben, gegen Mummenschanz und andere Eitelkeiten des Lebens kämpfte, liefs die Meinung aufkommen, als wäre er jeder Lebensfreude, jeder poetischen Empfindung abhold. Von der Anklage des Kunst-haffes mufs der kühne Reformator freigesprochen werden. Doch bleibt die That-fache aufrecht, dafs seit seinem Auftreten der Glanz des alten Florenz zu bleichen beginnt. Die Florentiner glaubten sich noch eine Zeit lang frei, weil sie sich in steter Aufregung befanden, aber bereits klopfte das unerbittliche Schickfal an die Pforten, um schliesslich eine grofse Republik in ein kleines Fürstenthum zu verwandeln. Im Jahre 1490 legte Domenico Ghirlandajo die letzte Hand an den Fresco schmuck im Chor der Kirche Sta. Maria Novella, das schönste Werk der florentiner Lokalkunst. Zum Andenken an dieses Ereignifs wurde eine Inschrift angebracht, welche das Jahr der Vollendung als die Zeit pries, in welcher die herrliche Stadt den Reichthum und Siegesruhm, die Fülle des Friedens und der Künfte in vollstem Maafse geniefs. Solches Lob konnte von keinem späteren Jahre mehr behauptet werden. Es sank der Reichthum, es winkte kein fröhlicher Sieg mehr, es liefs auch die Kraft für grofse künstlerische Unternehmungen nach. Den wichtigsten, den unbedingt ersten Schauplatz der italienischen Kunst bildet fortan Rom.

Das Kunstvermögen Roms ist jedoch kein selbsterworbenes. Rom tritt im Anfange des sechzehnten Jahrhunderts nur die Erbschaft an, welche die florentiner Betriebsamkeit angeammelt hatte. Nach Rom ruft und lockt es unwiderstehlich alle Künstler; das römische Alterthum löst ihnen wohl zunächst ehrfurchtsvolle Scheu ein, es lähmt aber nicht ihre Kräfte, spornt sie vielmehr zu höchster Anstren-gung. Sie würden dennoch für die Lösung der neuen, ihnen in Rom auferlegten Aufgaben unzulänglich geblieben sein, wenn nicht die florentiner Schule ihre Fähigkeiten zur Meisterchaft entwickelt hätte. Denn Rom weckte wohl die Be-geisterung und hob den Sinn, aber eine unmittelbare Kunsttradition besafs es nicht. Ein Jahrtausend schob sich zwischen die Gegenwart und das von den Künstlern gepriesene Ideal. Diesem eine lebensvolle Gestalt zu verleihen, dazu bot nur die florentiner, von Geschlecht zu Geschlecht stetig entwickelte Kunst-übung die rechten Mittel und Wege. So wahrte sich Florenz seinen berechtigten Einfluss auch in der Zeit, in welcher es aufgehört hat, als die Hauptstadt nation-aler Kunst gerühmt zu werden; erscheint es nicht mehr als der Mittelpunkt der letzteren, so bleibt es dennoch der Ausgangspunkt der römischen Kunstschöpfungen.

Die hundert Jahre, welche vergangen waren, seitdem Brunellesco und Ghi-berti im Mitbewerbe um die Bronzethüre des Baptisteriums standen und Donatello seine von Leben strotzenden Gestalten für Or San Michele und den Dom bildete, hatten wundervolle Früchte getragen. Unter den Händen des Bildhauers ge-wannen die Figuren Sprache und packenden Ausdruck, steigerte sich der heitere Reiz der Kindernatur, die lockende Schönheit nackter Jünglingskörper, der edle Ernst kräftiger Männer und würdiger Greise zu bisher ungeahnter Wirkung. Die Kenntnifs des menschlichen Leibes hatte die grössten Fortschritte gemacht, das Verständnifs richtiger und gefälliger Gewandung, welche den körperlichen For-

men genau folgt, zugleich durch den freien Wurf das Auge erfreut, beinahe die Vollkommenheit erreicht; auch die kühnste Aufgabe des Bildhauers, *il cavallo*, das Reiterstandbild zählte nicht mehr zu den unerreichbaren Zielen. Und wie glänzend bewährte sich die Erzählungskunst der florentiner Plastiker! Sie mußten allerdings derselben die hergebrachten Regeln des Reliefftils zum Opfer bringen und nachträglich noch nach Jahrhunderten von pedantischen Richtern herben Tadel darob erfahren. Welcher unbefangene Kunstfreund wollte aber es ihnen verargen, wenn sie im Vollgefühl des Schaffens, nur dem einen Ziele, reiches Leben zu schildern, nachgehen? Sie haben so viel zu erzählen und wissen so gut und anmuthig zu erzählen und müßten auf diesen Vorzug vollständig verzichten, zeigten sie sich den alten Gesetzen des Reliefftils gehorsam. Denn diese kennen keinen abgestuften Hintergrund, keine Perspective oder Verkürzungen, überhaupt nicht die Mannigfaltigkeit der Ansichten und ein liebevolles Ausmalen des Kleinen und Einzelnen. Der Verzicht wäre aber schwerlich durch die einfache Naivetät der früheren Kunstweise gut gemacht worden, da die Gedanken des Zeitalters mit Vorliebe auf das Wirkliche und Einzelne gerichtet waren.

Die florentinische Plastik des fünfzehnten Jahrhunderts fügte nicht allein auf eigenem Gebiete Fortschritt zum Fortschritt, sie wurde auch der erfolgreiche Lehrer der Malerei. Von den Bildhauern geleitet, unterwarfen die Maler die Einzelgestalt der sorgfältigsten Prüfung, nicht allein in Bezug auf das rechte Maafs und Verhältniß, sondern auch mit Rücksicht auf Rundung, Hebung durch Licht und Schatten, schärfere Gliederung der Formen. Die plastischen Studien genügten den Malern nicht. Um das Gerüste des menschlichen Baues zu ergründen, den Erscheinungen des wirklichen Lebens überhaupt nahe zu kommen und die Fähigkeit ihrer treuen Wiedergabe zu gewinnen, scheuten sie keine Mühe und Arbeit; selbst die Furcht, durch Einseitigkeit zu übertreiben und an das Häßliche zu streifen, schreckte sie nicht ab. Lieber un schön als unwahr, war der Wahlspruch einer Reihe hervorragender Maler. So durften die florentiner Künstler am Ausgange des Jahrhunderts die vollkommene Herrschaft über die äußere Formenwelt behaupten. Und mehr noch als dieses. Während die einen die materiell-technischen Vorgänge bis zur Virtuosität auszubilden suchten, bemühten sich andere, das Recht der Phantasie an die malerischen Darstellungen festzuhalten, den künstlerischen Gehalt der letzteren zu steigern. Noch bewahrte der aus der christlichen Vorzeit überlieferte Bilderinhalt seinen vollen Werth. Zu den Madonnen blickte andächtiger Sinn empor, aus den biblischen und legendarischen Geschichten zog noch die erbauliche Lehre ihre Nahrung. Trotzdem hätte den Maler allgemeiner Tadel getroffen, dessen Ansprüche nicht weiter gegangen wären, als die Frömmigkeit anzuregen. Der Glaube der alten Griechen, das Maafs der höchsten Schönheit gebühre den höchsten Göttern, lebte auch bei den Italienern im fünfzehnten Jahrhunderte und band den Künstlern die Pflicht ein, bei der Bildung der religiösen Ideale ihre schöpferische Kraft zu offenbaren. Liebreiz und Anmuth umspielt die Gestalt der Madonna, Luft und Wonne athmen die Züge des Christkinds, so daß auch die rein menschliche Empfindung bei dem Anblicke des Bildes erglüht. Den Marter schilderungen entzieht die milde Phantasie das Grauenhafte und nimmt formenbegeistert von ihnen gerne Anlaß,

der Schönheit nackter Körper zu huldigen. Ausgewählte Gestalten voll markigen Lebens führen die Thaten aus, von denen die heiligen Bücher erzählen. Den Helden der Handlung, deren ergreifender dramatischer Kern dem Auge bloßgelegt ist, umsteht kein untergeordneter Haufe müßiger Figuren; auserlesene Gestalten, wirksam gruppiert, begleiten den Vorgang mit beweglicher Spannung, leiten die stürmische Leidenschaft der Hauptpersonen in die ruhige Empfindung über und lassen sie austönen in menschlicher Theilnahme. Der Chor der antiken Tragödie ist in ihnen wirksam erkunden. Sonntagsmenschen, wie sie uns hier vorgeführt werden, verlangen, daß auch ihre Umgebung an einen Feiertag des Lebens erinnere. In der That prangen auch die Baulichkeiten des Hintergrundes im festlichen Schmucke, es blickt das Auge auf lachende Gefilde, weite fruchtbare Landschaften, schön geschwungene Berge. Und dennoch, so großen Genuß die Werke der Florentiner und der ihnen verwandten Maler auch bieten, scheiden wir von ihnen mit der Empfindung, daß sie das Höchste der Kunst nicht erreicht haben, eine weitere Entwicklung bis zum vollendeten Ideale noch immer als Aufgabe den Künstlern vorschwebte. Ihre Werke sind nicht frei von einem erdigen Beigeschmacke. Zufällige Porträtzüge haften noch an den einzelnen Gestalten. Sie erscheinen wohl schmuck und prächtig, die Frauen anmuthig im Gesichte und zierlich in Geberden, die Männer voll Kraft und Stolz. Sagt uns nicht die mit Vorliebe geschilderte Frau mit dem Korbe auf dem Kopfe, das Gewand vom Winde an den Leib gedrückt und hinten gebauchet: Seht wie stattlich die Formen, wie schön die Bewegung? Und die Jünglinge, in enganliegende Kleider gepreßt, so daß das Muskelspiel sichtbar ist, die nackten Figuren im Hintergrunde im wirklichen oder im Scheinkampfe begriffen, sollen sie nicht die hohe Kunst des Malers beweisen? Es ist alles vortrefflich nach der Natur gearbeitet, es ist aber nicht die reine ideale Natur; alle wünschenswerthen Eigenschaften des Künstlers zeigen sich gereift und zur Vollkommenheit entfaltet; nur eine Eigenschaft wird vermißt: die schöpferische Begabung, welche gleich einer elementaren Gewalt wirkt und den von ihr geschaffenen Gestalten den Schein nicht allein der Wirklichkeit, sondern auch der Nothwendigkeit verleiht. Wenn im Angesicht des Bildes auch nicht der leiseste Gedanke auftaucht, daß es sich noch anders darstellen ließe oder daß an die Stelle dieser Personen, jener Gruppen ebenso gut andere treten könnten, wenn aus demselben eine neue Welt leuchtet, so organisch gefügt, wie die wirkliche Welt, aber frei von allen Zuthaten des Werktagslebens, eine ideale und doch naive Welt, dann erst ahnt man die höchste Stufe der Entwicklung erreicht. Als größter Künstler wird aber der Mann begrüßt, dessen Gedanken so mächtig und kräftig sind, daß sie nur in eigenartige Formen gefaßt werden können, dessen Herrschaft über die Formen so unbedingt waltet, daß diese auch dann die Lebensfülle bewahren, wenn sie von der unmittelbaren Natürlichkeit und gewöhnlichen Wahrheit abweichen. Diese vollendete Kunst und diese künstlerische Meisterschaft erblickt nicht eine traumhafte Phantasie in unerreichbarer Ferne, sie werden verkörpert und bestanden in ihrer ganzen blendenden Herrlichkeit. Raffael und Michelangelo haben diesen Idealen Leib und Leben gegeben. In Raffael's Werken tritt die Person des Künstlers vollständig in den Hintergrund. Man athmet ihre Schönheit ein, man

genießt sie, aber fragt nicht nach ihrem Ursprunge. Von Ewigkeit scheint ihr Bestand zu zählen. Sie überraschen uns nicht. Denn jede andere Gestaltung weist der Blick als ganz unmöglich, ja undenkbar zurück. Die höchste innere Zweckmäßigkeit offenbart sich in ihnen verkörpert. Michelangelo's Persönlichkeit wieder entfaltet eine so überwältigende Kraft, daß die Welt, in welcher er sich spiegelt, als gleichberechtigt mit der wirklichen irdischen angesehen und jeder Zweifel an der natürlichen Wahrheit seiner Gestalten durch die Anschauung ihres inneren Lebensfeuers gebannt wird. Michelangelo und Raffael haben keine neue Grundrichtung der italienischen Kunst begonnen. Ihre Natur kehrt ungefähr und beiläufig bei einzelnen ihrer Kunstgenossen wieder, so daß ein nothdürftiges Bild ihres Wirkens, eine Ahnung ihrer Ziele auch durch die Erkenntniß der letzteren gewonnen wird. Perugino, Fra Bartolommeo, Sodoma vereint lassen Raffaels Wesen errathen, Signorelli erinnert in Einzelheiten an Michelangelo.

Die Spitze der Entwicklung wäre aber abgebrochen, die Sonnenhöhe nicht erreicht, wenn auf Michelangelo's und Raffael's Thaten verzichtet werden müßte. Diese beiden Männer sind es auch, welche die Hauptstadt der italienischen Kunst von Florenz nach Rom verlegten und damit das Ende aller selbständigen Lokalstile herbeieführten. Sie selbst nahmen aber noch ihren Ausgangspunkt von der florentiner Kunst. Von Raffael muß es erst bewiesen werden, da die gangbare Ueberlieferung auf die umbrische Herkunft das größte Gewicht legt. Wie innig Michelangelo's Kunst und auch Michelangelo's Leben mit den Schicksalen der florentiner Staatsgemeinde verknüpft ist, in welche widerspruchsvolle Lage er wiederholt dadurch gerieth, daß er dem Hause Medici zu Dank verpflichtet war und dennoch das ganze Geschlecht, die Verderber seiner Heimath, hassen mußte, haben bereits die ältesten Biographen des Meisters, der Aretiner Giorgio Vasari, welcher 1550 zum ersten Male seines Lehrers Leben beschrieb, sowie Ascanio Condivi, der in seinem Buche über Michelangelo, 1553, Vasari's Nachrichten vielfach ergänzte und verbesserte, ausführlich erzählt.

* * *

Am 6. März 1475, an einem Montag, um die vierte Stunde vor Tagesanbruch wurde in Caprese, im Casentino, dem Lodovico di Leonardo Buonarroti Simoni ein Sohn geboren, welcher den Namen Michelangelo empfing. Der Vater verwaltete im Namen der Republik eine Richterstelle in Caprese und Chiusi im oberen Arnothale; nach Ablauf der Amtszeit, welche nur sechs Monate dauerte, kehrte er wieder nach Florenz, der alten Heimath seiner Familie zurück. Von dem alten Lodovico Buonarroti weiß die Geschichte des Sohnes manches zu erzählen. Ein Handwerk, wie er einmal Lorenzo Medici ruhmredig bemerkte, hatte er niemals erlernt, er lebte von dem Ertrage der Güter, welche ihm seine Vorfahren hinterlassen hatten. Und da diese gar geringfügig waren und auch das Amt, welches ihm die Gunst Lorenzo Medici's verschafft hatte, eine Zollschreiberstelle, wenig eintrug, so blieb er zeitlebens dem Sohne zur Last. Doch vergaß er niemals seine warme Sorge für des Sohnes Wohl zu betonen. Die Erinnerung an die Mutter Francesca di Neri war schwerlich in

Michelangelo lebendig, da sie bereits zwei Jahre nach seiner Geburt (1477) zwei- und vierzigjährig (sie war also 9 Jahre älter als ihr Gatte gewesen) starb. Von der Stiefmutter, welche ihm der Vater 1485 gab, wird in keinem Briefe, so zahlreich sich dieselben erhalten haben, Erwähnung gethan. Wahrscheinlich verschuldete es Kränklichkeit, daß nicht die Mutter selbst Michelangelo die erste Nahrung reichte, dieser vielmehr einer Steinmetzfrau in Settignano an die Brust gelegt wurde; daher er in späteren Jahren scherzte, er hätte seine Kunst mit der Ammenmilch eingefogen. Von einem natürlichen Drange unwiderstehlich getrieben, überwand Michelangelo den anfänglichen Widerstand des Vaters gegen die Wahl des Berufes mit leichter Mühe. Bereits im dreizehnten Jahre am 1. April 1488 trat er in die Werkstatt des Domenico und David Ghirlandajo als Lehrling ein. Die Lehrzeit sollte drei Jahre dauern und der Vater dafür als Entgelt vierundzwanzig Gulden empfangen. Das war nicht die einzige Werkstatt, welche Michelangelo besuchte. Wie das ganze jüngere Künstlergeschlecht, so pilgerte auch Michelangelo nach der Carmeliterkirche zu den Fresken Masaccio's. Dem Schüler Ghirlandajo's standen diese Werke besonders nahe. Denn so eng verbunden erscheinen die beiden Meister, daß man an ihre Trennung durch viele Jahrzehnte kaum erinnert wird und in dem einen die unmittelbare Erfüllung des anderen begrüßt. Die dritte Lehrstätte Michelangelo's und jedenfalls die einflussreichste war das Casino und der Garten der Medici bei San Marco. Hier hatte Lorenzo Sculpturen und Kunstwerke mannigfacher Art, die im benachbarten Familienpalast keinen Platz hatten, aufgestellt und zum Aufseher der Sammlung den Erben und Schüler Donatello's, den alten Bertoldo, ernannt. Gar bald fanden sich lernbegierige Jünglinge ein, um Sinn und Auge an den zahlreichen Mustern alter und neuer Zeit auszubilden und die Hand unter der Leitung Bertoldo's zu üben. Ueber die Unterrichtsweise Bertoldo's und über das Maß seines persönlichen Einflusses sind wir nicht näher unterrichtet. Wahrscheinlich lehrte er vorzugsweise die Kunst, die er selbst übte, die Sculptur, zumal dieser Kunstzweig des frischen Nachwuchses sehr bedürftig war. Sicher ist, daß keine Schule jemals so glänzende Erfolge erzielte, als der Garten von San Marco. Leonardo da Vinci, Lorenzo di Credi, Giovan Francesco Rustici, Francesco Granacci, Giuliano Bugiardini, Andrea San Savino, Pietro Torrigiano, endlich Michelangelo dankten dem Garten von San Marco ihre künstlerische Erziehung. Da derselbe zum Familienbesitze der Medici gehörte und Lorenzo mit unablässiger Sorgfalt den guten Fortgang der Anstalt behütete, so entspann sich allmählich ein persönliches Verhältniß des Hauptes der Medici zu den jugendlichen Künstlern, das engste zu Michelangelo, welcher im Palast Medici geradezu als Hausgenosse angesehen wurde.

Nur zu bald löste der Tod Lorenzo's (1492) dieses Band. Zwar wohnte Michelangelo auch zu Piero Medici's Zeiten im Palaste und zählte zu dem engeren Familiengefolge. Piero verstand es aber nicht, Freunde zu bewahren und Anhänger zu gewinnen. Er befaß nur Diener. Die überfeinerte Erziehung, welche der Vater ihm angedeihen liefs, brachte grobe Früchte. Da war ihm in seinem Knabenalter von Polizian und den anderen Lehrern so viel von den Tugenden der Ahnen, ihrem Hochsinn, ihrer Grobmuß und Humanität vorgeredet worden,

dafs er es kurzweiliger fand, durch rohe Sitten, gemeine Neigungen, hochfahrendes Wesen aufzufallen. Ein spanischer Schnellläufer war ihm gerade so viel werth wie Michelangelo. Kein Wunder, dafs dieser sich seinem Gönner entfremdete, gerade so wie sich die Florentiner von der Familie im Haufe abgewendet hatten, und als er die Gefahr merkte, welche dem Haufe Medici drohte,



Die Madonna an der Treppe. Marmorrelief.
Casa Buonarroti in Florenz.

auf die eigene Rettung bedacht war. Er wartete nicht den Volkssturm ab, welcher Piero Medici verjagte, sobald König Carl VIII. mit seinem Heere den Mauern von Florenz sich näherte. Die Vision eines Hausgenossen, welchem Lorenzo im Traume warnend erschienen war, bestimmte ihn im Herbste 1494 zu plötzlicher Flucht. Die Ereignisse bestätigten die Richtigkeit dieses Entschlusses. Doch hatte ihn dabei nicht so sehr die ruhig verständige Ueberlegung geleitet, als vielmehr ein dunkler Drang erfasst, eine masslose Empfindung, die gar keinen

anderen Gedanken aufkommen liess, unwiderstehlich gepackt. Gar oft noch in feinem Leben wurde Michelangelo einer plötzlichen Seelenregung unterthan und von der Gewalt der Leidenschaft, die sich merkwürdiger Weise mit einer fast übermächtig zarten Empfindung paarte, getroffen und fasste entscheidende Beschlüsse unter ihrer unmittelbaren Herrschaft. Diese unendliche Reizbarkeit wendete einzelne Augenblicke feines Lebens tragisch, sie verlieh aber feiner Phantasie und feiner Hand die Kraft, jene überwältigenden Gestalten zu schaffen, welche gleichfalls von einem einzigen inneren Impulse gewaltsam getrieben erscheinen. Er zahlte die künstlerische Meisterschaft mit menschlichem Glücke.

* * *

Wie hervorragende Züge feiner Persönlichkeit, so zeigen sich auch wesentliche Merkmale feiner künstlerischen Natur schon in früher Jugend ausgebildet. Unter den Ertlingsarbeiten Michelangelo's, nimmt das Marmorrelief, welches als Kampf des Herkules mit den Centauren bezeichnet wird, unbedingt den ersten Rang ein, nicht allein wegen der werkwürdig reifen Arbeit, sondern auch weil der künftige Kunstcharakter des Meisters bereits ziemlich deutlich anklingt. Wir erfahren zwar noch von anderen Jugendwerken. Ausser mehreren Zeichnungen, welche aber, wenn sie erhalten wären, höchstens den Nachahmungstrieb und das scharfe Auge des Künstlers beweisen würden, wird eine colorirte Copie des Kupferstiches von Martin Schön, die Versuchung des h. Antonius, besonders rühmlich hervorgehoben. Auch Marmorbilder schuf er bereits in ganz jungen Jahren. Die Faunmaske, jetzt im Museo nazionale in Florenz, dürfte auf die gleiche Originalität Anspruch erheben, wie etwa Leonardo's bekannter Medusakopf. Sie scheint nachträglich gemeisselt zu sein, um zur besseren Beglaubigung und als Illustration der bekannten von Condivi überlieferten Anekdote zu dienen. Als nämlich Michelangelo im Garten von San Marco einen antiken Faunkopf vortrefflich in Marmor copirt hatte, gab ihm Lorenzo Magnifico scherzhaft den Rath, doch zur besseren Bezeichnung des hohen Alters einige Zähne herauszufeilen, was denn auch der gutmüthig gläubige Jüngling gewissenhaft ausführte. Das andere in der Casa Buonarroti erhaltene Sculpturwerk, ein Marmorrelief, die Madonna an der Treppe, darf mit grösserem Recht den Anspruch auf Originalität erheben, zeigt aber doch noch überwiegend die Spuren der Schularbeit. Die vornehme Gestalt der Madonna, welche dem Kinde die Brust reicht, das weite Gewand, die Körperformen erinnern an die mächtigen Frauenbilder Domenico's; die technische Ausführung, die gegen den Grund verschwindenden Umriffe, die leisen Hebungen der inneren Flächen mahnen an Donatello's Weise. Ein selbständiges Vorgehen wagt Michelangelo hier noch nicht. Desto ungefügiger und mächtiger bricht sich seine Natur in dem Centaurenkampf Bahn. Polizian, der Freund und Genosse des mediceischen Hauses, hatte ihm eines Tages die Fabel vom Raube der Dejanira und vom Kampfe der Centauren erzählt und zur plastischen Wiedergabe derselben aufgefordert. Aus dem Bilde würde man schwerlich diesen Inhalt errathen. Ueber der Freude an den kühnen Bewegungen und trotzigen Stellungen, deren Schilderung durch den Gegenstand

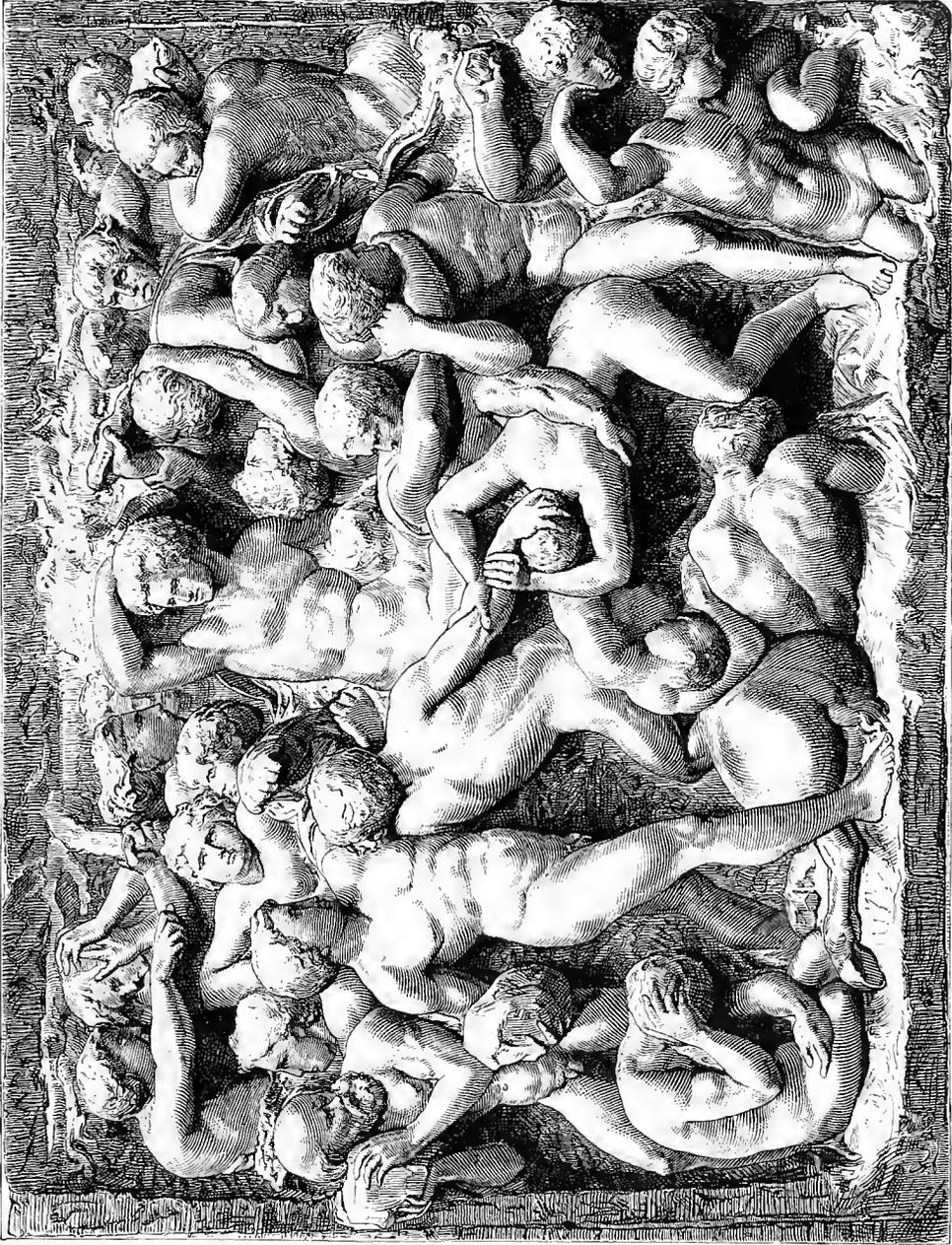
selbst geboten war, vergaß Michelangelo den besonderen historischen Vorgang deutlich zu machen. Er schwelgt hier im Nackten, wie er in späteren Jahren an gewaltigen, plastischen Formen, welche durch Größe und innere Leidenschaft über das Leben weit hinausragen, sich berauscht. Michelangelo besitzt im doppelten Sinne keine Jugend. Er hat niemals das Glück harmloser ungebundener Fröhlichkeit gekannt, er hat auf der anderen Seite nie unreife Gedanken, ungefüge Formen erst langsam überwältigen, sich Stufe für Stufe die künstlerische Reife erwerben müssen. Selbst die Fehler, die an dem Centaurenkampfe bemerkbar sind, wie die Vergefslichkeit, die Tiefe des Raumes zu berechnen, so daß sie für die Fülle der Figuren zu gering erscheint, können kaum als eigentliche Jugendfehler Michelangelo angerechnet werden, da er auch nachmals, als er längft auf dem Gipfel seiner Kunst thronte, dieselben wiederholte. Es kommt im Centaurenkampfe nicht das einzige Mal vor, daß die Fortsetzung einer Gestalt oder eines Gliedes im Grunde des Steines gesucht werden muß und — hier nicht gefunden wird. In dem Jugendwerke übersieht man sogar vollständig diese aus dem überfließenden Reichthum der Phantasie entspringende Luft, den Stoff zu vergewaltigen, über dem Staunen, mit welcher Meisterschaft der kaum zwanzigjährige Michelangelo bereits die plastischen Formen beherrscht und mit technischen Schwierigkeiten spielt. Eine praktische Kunstschule nannte Thorwaldsen das Relief, dessen Bedeutung erst recht ersichtlich wird, wenn man Antonio Pollajuolo's im Gegenstande verwandtes Relief, den Kampf nackter Männer, (im Kensingtonmuseum) zur Vergleichung heranzieht. Eine ganz neue Welt spricht aus Michelangelo's Schöpfung, und dennoch trennt sie kaum ein Menschenalter von dem anderen Werke. Der vollendeten Durchbildung der einzelnen Gestalten des Vordergrundes erscheint die wohlabgewogene Composition ebenbürtig. Die Mitte des Bildes nimmt der Held der Handlung, nur mit dem Oberkörper sichtbar, ein. Er bedroht mit hoch erhobenem Arm den Streiter zu seiner Linken, welcher einen gewaltigen Stein zum Wurf bereit hält, selbst aber von einem Kahlkopfe zum Ziele genommen wird. Dadurch daß der Angreifer auch stets wieder Angriffe erleidet, verschränken sich die Gruppen in der mannigfachsten Weise. Doch wird das Auge nicht verwirrt und die einzelnen Gestalten nicht zu einem Knäuel verwickelt. Vor der Mittelfigur steigerte Michelangelo mit weiser Erwägung die Handlung zur höchsten Kraft. Ganz vorne liegt, zu Tode getroffen, von der Wucht des Schlages wie in die Erde eingebohrt, ein Centaur und ist selbst wieder zum Lager eines Sterbenden geworden. Ueber diesen Opfern der Schlacht tobt noch wüthende Leidenschaft. Ein gewaltiger Recke hat seine Beute, einen schönen nackten Jüngling, am Hinterkopfe gepackt und schleppt ihn nach. Verzweifelt zerrt dieser den Arm des Siegers und ist bemüht, sich ihm zu entwinden. Und es gelingt ihm vielleicht auch. Denn er wird von einem Helfer um den Leib gefaßt und mit der gleichen Gewalt zurückgezogen, mit welcher er nach vorwärts gerissen wird. Wie eine Welle in die andere fließt, ebenso ununterbrochen wogt der Kampf von dem einem Ende der Tafel zum anderen. Nur einzelne Hauptlinien, ungefucht, wie zufällig durch die Umriffe der Körper entstanden, durchziehen die Fläche, gliedern den Vorgang und gefallen dadurch zur höchsten Wahrheit vollendete, künstlerische Weisheit. Wahrlich, Michel-

angelo ist der Antike niemals so nahe gekommen, wie in dem Centaurenkampfe, dem Werke seiner frühesten Jugend.

* * *

Die Flucht aus Florenz hatte ihn wie die vertriebenen Medici in die Stadt der Bentivoglio's, nach Bologna, geführt, ein glücklicher Zufall mit Gianfrancesco Aldovrandi, einem Kunstfreunde, zusammengebracht. Was mochte wohl Michelangelo bei der Frage Aldovrandi's denken, ob er sich wohl getraue, am Grabmale des heiligen Dominicus einige noch fehlende, von Größe übrigens wenig ansehnliche Figuren zu ergänzen? Er sagte bereitwillig zu und meißelte aus Marmor die Heiligen Petronius und Proculus und einen kandelabertragenden Engel. Der h. Proculus ging frühzeitig zu Grunde, der Schutzheilige der Stadt dagegen über dem Sarkophage und der Engel (zur Rechten des Beschauers auf der sogenannten Epistelfeite des Altars) haben sich erhalten. Als Michelangelo den Engel arbeitete, tauchte offenbar die Erinnerung an die empfangenen Schuleindrücke in ihm wieder auf. Das Werk erscheint älter als die Centauren Schlacht. Der Kopf mit dem kurzen Haar und dem energischen Ausdruck besitzt wenig von dem Engelhaften, welches die gegenüber knieende Engelsgestalt des während der Arbeit in Bologna (2. März 1494) verstorbenen Niccolo dell' Arca auszeichnet. Wegen der entschieden größeren Schönheit ist diese letztere eine Zeitlang für das Werk des jüngeren Meisters gehalten worden. Die Falten des Gewandes am Engel Michelangelo's kleben gleichsam am Körper an und haben keinen anderen Zweck als die runden nackten Formen recht deutlich zu betonen. Das Ganze macht den Eindruck, als ob Michelangelo nur eine kurze Muße auf die Arbeit hätte verwenden können. Und das war auch der Fall, wenn die Nachricht auf Wahrheit beruht, dass er bereits im Sommer 1495 wieder in Florenz thätig auftrat. Die neue Verfassung, welche Savonarola's Anhänger eingeführt hatten, machte im Palaste der Signorie neue bauliche Einrichtungen nothwendig. Es galt, für die Sitzungen des großen Rathes, an welchem von nun an über tausend Bürger theilnehmen sollten, einen würdigen Raum zu schaffen. Zu den Berathungen darüber soll man außer Simone il Cronaca, Giuliano da San Gallo, Baccio d' Agnolo und Leonardo da Vinci auch Michelangelo trotz seiner großen Jugend berufen haben. Da bereits am 19. Juli 1495 die Ausführung des Werkes Cronaca übertragen wurde, muß Michelangelo schon vorher nach Florenz zurückgekehrt sein.

Ein Glied der Nebenlinie der Medici, Lorenzo di Pierfrancesco, welcher sich von Piero Medici ferngehalten und zur Volkspartei geschlagen hatte, wurde hier sein Gönner und gab ihm auch einige Beschäftigung. Sie war weder ausreichend, noch winkten ihm von anderer Seite lohnende Aufgaben. Die schweren Zeiten, unter denen Florenz darnieder lag, die innere Parteigung, die äußere Kriegsgefahr legten der altgewohnten Kunstpflege arge Fesseln an. Michelangelo verließ daher schon nach Jahresfrist wieder die Heimath und zog nach der Stadt, in welcher sich allmählich die Künstler Italiens zu sammeln begannen, nach Rom. Ihn trieb dazu noch ein besonderer Anlaß. Er hatte einen schlafenden geflü-



Der Centaurenkampf. Marmorrelief. Casa Buonarroti in Florenz.



gelten Amor, die ausgelöfchte Fackel und den Köcher zur Seite, in Marmor gemeißelt und auf den Rath Lorenzo's di Pierfrancesco ihm durch allerhand Mittel das Ansehen eines eben ausgegrabenen antiken Werkes verliehen. Ein gewisser Baldaffare erwarb die Statue und verkaufte fie in Rom an den Cardinal von S. Giorgio, Raffaello Riario, bei dem Handel den Meister und den Käufer betrügend. Michelangelo empfang nur einen Theil des Kaufpreifes, der Cardinal aber wurde in dem Wahne gelaffen, eine ächte Antike zu befitzen. Die Wahrheit kam bald genug zu Tage und dafs ein junger Florentiner der Schöpfer des Werkes fei, zur Kenntnifs des Cardinals. Der letztere, welcher unbewuft dem Genius Michelangelo's in fo hohem Mafse gehuldigt, war doch gewifs zur regften Förderung des Meifters bereit. In diefem guten Glauben lebte Michelangelo und wanderte nach Rom. Er liefs fich von Lorenzo di Pier Francesco einen Empfehlungsbrief an Riario geben und langte am 25. Juni 1496 in Rom an. Die in den Cardinal gefetzten Erwartungen wurden allerdings bitter getäufcht. Der Aerger über den ihm mitgefpielten Betrug überwog die Freude an der fchönen Statue. Er liefs fich von Baldaffare den Kaufpreis wiedererftatten und gab ihm den Amor zurück, der bald darauf in den Befitz des Herzogs von Urbino und 1502 in die Sammlung der Markgräfin von Mantua, Ifabella Gonzaga, gelangte, wo er feitdem spurlos verfhwunden ift. Ein neues Werk, wie der Cardinal anfangs Michelangelo hoffen liefs, und wofür diefer bereits den Marmorblock gekauft hatte, beftellte er nicht. Auch die auf Piero de' Medici, der feine Verbannung luftig in Rom verlebte, gefetzte Erwartung ging nicht in Erfüllung. Er hielt nicht, klagte Michelangelo in einen Briefe an feinem Vater (19. Aug. 1497), was er verfprach. Dagegen gewann Michelangelo durch die Vermittlung Jacopo Galli's, eines römifchen Edelmannes, die Gunft des franzöfifchen Gefandten am päpftlichen Hofe, des Cardinals Jean de Villiers de la Grolaie, Abtes von St. Denis, und wurde von diefem mit einer fo grofsen und würdigen Aufgabe betraut, dafs er für alle von dem Cardinal von S. Giorgio und von Piero de' Medici erlittenen Täufchungen fich reich entfchädigt fühlen mußte. Der franzöfifche Prälat beftellte für eine Capelle in der alten Peterskirche die Marmorgruppe der Pietà, d. h. der Madonna mit dem todten Chriftus im Schoofe. Die Verhandlungen begannen fpäteftens im Herbft 1497, da in einem Briefe des Cardinals vom 18. November von einer Reife des Künftlers nach den Marmorbrüchen von Carrara die Rede ift; der förmliche Vertrag mit genauer Angabe des Preifes — 450 Dukaten — und der Zahlungsfriften wurde am 26. Auguft 1498 abgefchloffen.

An Michelangelo's Stelle unterfcrieb den Vertrag der ihm befreundete Jacopo Galli. Er verfprach nicht allein die Vollendung der Arbeit binnen einem Jahre, fondern verbürgte auch ein Werk, fo fchön, »wie kein einziges heute in Rom vorhanden und wie es auch kein lebender Künftler better fchaffen könne«. Michelangelo löfte die Bürgfchaft glänzend ein.

* * *

Die Pietà, feit 1749 in der erften Capelle rechts in der neuen Peterskirche aufgestellt, nimmt unter den plaftifchen Werken Michelangelo's die hervorragendfte

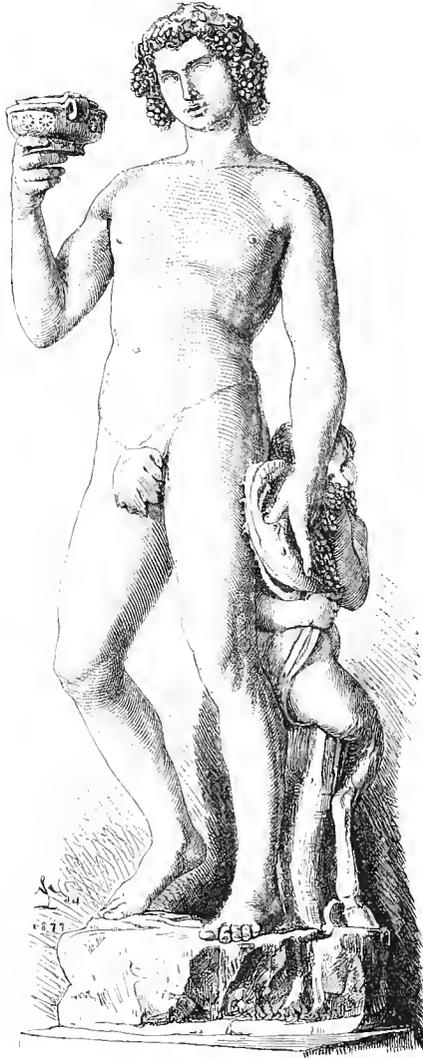
Stelle ein. Auf dem breiten Kreuzessteine hat sich die Madonna niedergelassen, quer über ihren Knien ruht der todte Christus mit sanft gelösten Gliedern und leise nach rückwärts geneigtem Haupte, unter der Schulter von dem rechten Arm seiner Mutter unterstützt. Sie senkt ihr Antlitz herab und hält die



Pietà. Marmorgruppe.
Peterskirche in Rom.

Linke etwas ausgestreckt und die Hand wie unwillkürlich geöffnet, als wollte sie fragen, ob wohl ein so großer Verlust ertragen werden könne? Der Mutter Schmerz hat aber die jugendliche Schönheit der Madonna so wenig zerstört, wie der herbe Tod im Stande war, die Anmuth des Christusleibes zu brechen. Michelangelo hat in späteren Jahren im Gespräche mit Condivi den geringen Unterschied im Alter zwischen Mutter und Sohn aus theologischen Gründen erklärt, auf die unbefleckte Empfängniß hingewiesen. Natürlich hat er während er sein

Werk schuf, sich nicht durch solche Erwägungen bestimmen lassen. Er stand damals aber unter dem Banne der Antike, welche ihm hier in Rom ganz anders lebendig entgegentrat, als in den vereinzelt Schulmustern im Garten von San Marco. So wie Michelangelo in seiner Pietà hätten gewiß auch die alten Christen, die



Bacchus. Marmorstatue.
Nationalmuseum in Florenz.

noch von dem Hauche der klassischen Kunst berührt wurden, den Tod des Erlösers aufgefaßt, gleich ihm die Wahrheit der Empfindung durch die vollendet schöne Form zu verklären gesucht. Bei der Einzelbetrachtung ist man leicht geneigt, dem nackten Christuskörper den höchsten Preis zu geben und im Kopftuche wie im Mantel der Madonna sogar seltsame und schwerfällige Motive zu entdecken. Gerade darin offenbart sich aber die in hohem Grade gereifte Weis-

heit des Künstlers, daß er das Kleid der Madonna ohne Scheu als Hintergrund des nackten Leibes behandelt, dessen weiche runde Formen sich von dem tiefgefurchten, reichgefalteten Gewande besonders wirkungsvoll abheben:

Schon die Zeitgenossen bemerkten, Michelangelo sei bei der Schöpfung der Pietà von den Spuren der mittelalterlichen Tradition abgewichen. Das Urtheil spricht die Wahrheit aus, darf aber nicht als Tadel genommen werden. Denn was Michelangelo dafür bot, überragt weithin alle früheren Leistungen. Es weht eine antike Stimmung aus dem Werke. Die klassische Kunst lenkte damals aber nicht allein Michelangelo's Formeninn, sie gab ihm auch einzelne stoffliche Anregungen. Für Jacopo Galli arbeitete er während seines römischen Aufenthaltes, vielleicht noch vor der Pietà, zwei Marmorstatuen: einen Bacchus und einen Cupido. Den Bacchus begrüßen wir in der Florentiner Galerie, wohin er 1572 durch Ankauf von den Erben Jacopo's gelangte, den Cupido dürfen wir mit einiger Wahrscheinlichkeit in einer aus der Sammlung Gigli-Campana erworbenen Statue im Kenington-Museum erkennen.

Des füßen Weines voll, in den Beinen nicht ganz sicher, mit dem vollen Becher liebäugelnd, den er in der Rechten emporhält, das Haupt mit Weinlaub bekränzt, steht Bacchus vor uns, das Bild des jugendlichen Zechers. Die schlaff herabhängende Linke hält eine Traube, von welcher ein kleiner bockfüßiger Satyr nascht. Ein Baumstamm dient dem letzteren zur Stütze und hilft gleichzeitig die ganze Statue im Gleichgewicht halten. Woher entlehnte Michelangelo das Motiv? Der Gegenstand der Darstellung war bis dahin in der Renaissancekunst nicht heimisch gewesen, er liegt auch der Natur Michelangelo's, mag derselbe immerhin erst im späteren Alter das Gepräge des herbsten Ernstes empfangen haben, ziemlich fern. Der Ausdruck des Gesichtes erscheint befangen, die ganze Haltung des Bacchus nicht so klar durchdacht und unmittelbar empfunden, wie es von einem selbständig geschaffenen Werke mit Recht erwartet wird. Unwillkürlich wird man an ein Vorbild gemahnt, welches die Phantasie des Meisters bannte und seinen Gestaltungssinn enger als sonst umschrieb. Die alten Griechen erzählten die anmuthige Sage von dem Knaben Ampelos, dem Lieblinge des Dionysos, nach dessen gewaltthätigen Tode Zeus, um den Schmerz des Dionysos zu lindern, einen Weinstock aus dem Leibe des Verstorbenen emporsprießen läßt. Die antike Kunst bemächtigte sich dieses Mythos und verlieh ihm neues Leben. Eine Marmorgruppe im britischen Museum z. B. schildert Dionysos mit dem Becher in der erhobenen Rechten, mit der Linken Ampelos umarmend, welcher bereits halb in den knorrigen Weinstock verwandelt und, nur noch mit dem Oberkörper aus dem Stamme herausragend, dem Gotte eine Traube anbietet. Ein ähnliches Bildwerk mochte Michelangelo gesehen haben. Der Mythos war ihm und dem Freundeskreise in Rom aber entweder nicht recht verständlich oder nicht anziehend genug. An seine Stelle trat daher das gemeinfassliche Motiv eines trunkenen Bacchus mit dem Satyrknaben, welcher letztere nicht eine Traube reicht, sondern nach ihr greift. Doch klingt noch in dem auf dem Baumstamme sitzenden Satyr das Vorbild ziemlich deutlich an. Untrügliche Merkmale weisen in der florentiner Bacchusstatue Michelangelo's Hand. Einen solchen Lebensüberfluß, wie ihn der prächtige Torso des Gottes zeigt, konnte nur Michel-

angelo dem Marmor einhauchen. Auch an äußeren Zeugnissen der Acchtheit fehlt es nicht. Schon Raffael Volaterranus, deffen Commentarii urbani im Anfange des techzehnten Jahrhunderts gefchrieben wurden, rühmt neben der Pictà das »operosum Bacchi signum in atrio domus Jacobi Galli, civis romani«. Nicht die gleiche vollkommene Sicherheit herrscht in Bezug auf den Ursprung des



Cupido. Marmorstatue.
South Kenfington Mufeum in London.

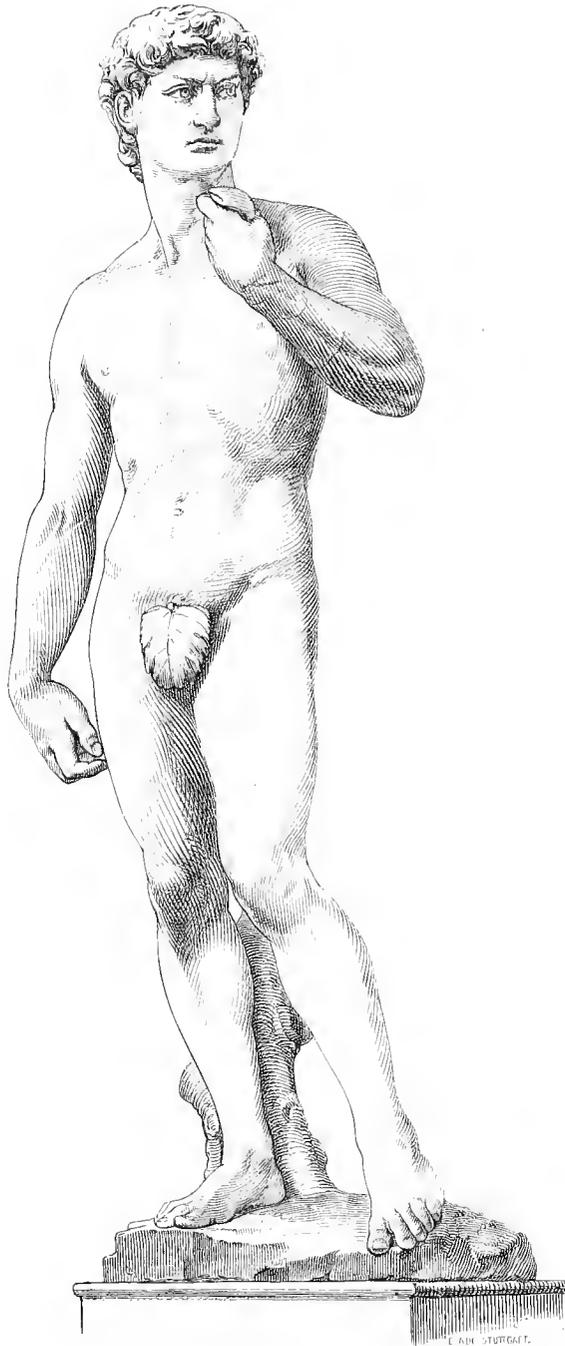
lebensgroßen Cupido im Kenfington-Mufeum. Das Stilgefühl hat das letzte Wort; es liebt aber bekanntlich ein allerletztes Wort zuweilen anzufügen, welches dem früheren letzten widerspricht.

Der jugendliche Gott ift halb knieend, halb fitzend, mit unterfchlagenem rechten Beine — ähnlich wie der berühmte Florentiner Schleifer — dargeftellt. Der Kopf ift in fcharfer Wendung nach der Seite gedreht; mit dem einem Arme greift Cupido vor, als wollte er vom Boden einen Pfeil aufheben; im

andern hochgehobenen hält er den Bogen. Die Lehre von der Wirkung der Contrafte erfcheint hier beinahe wie in einem akademifchen Exempel verkörpert. Der Kopf und der Torfo, die beiden Arme und Beine zeigen nachdrücklich betonte Gegenfätze in Stellung und Bewegung. Auffallen muß es auch, daß Michelangelo fein Werk unvollendet zurückließ. An den Haaren und an den auf dem fchwarzen Sockel ausgebreiteten Gewandftücken fehlt die letzte Hand. Wie es kam, daß Michelangelo die Arbeit unterbrach, und Jacopo Galli fich dabei beruhigte, darüber befitzen wir keine Kunde.

* * *

Vier Jahre währte Michelangelo's Aufenthalt in Rom, feinem Vater viel zu lange, der nicht aufhörte, ihm die eigene Noth zu klagen und zur baldigen Rückkehr in die Heimath zu mahnen. Was konnte dem Künftler aber die Heimath bieten, welche im Innern fortwährend Verfaßungskriften überftehen mußte, nach außen durch den Krieg mit Pisa befchäftigt war und in fterer Furcht vor den lauernden Medicis und dem eroberungsluftigen Cefare Borgia, diefem ruchlofeften aller Kraftmenfchen, lebte? Zum Glück für Michelangelo bedachten ihn römifche Freunde mit einem größeren Auftrage, welchen er nach feiner Heimkehr 1501 in Florenz ausführen konnte. Der Cardinal Francesco Piccolomini, nach dem Tode Alexander's VI. auf den päpftlichen Thron unter dem Namen Pius III. erhoben, hatte in Siena ein Familienheiligthum zu stiften befchloffen. Im Sienenfer Dome follte eine Familienkapelle errichtet werden und ein Bücherfaal, an diefelbe anftofsend, die von dem großen Ahnen, von Aeneas Sylvius hinterlassenen Bücherschätze bergen. Wunderbar greifen Frömmigkeit und Ruhmesfehnsucht neinander, fo daß man kaum weiß, ob das Gefchlecht der Piccolomini mit größerem Stolze auf den Papft Pius II. oder auf den Humaniften Aeneas Sylvius zurückblickte. Schon im Jahre 1485 wurde der Bau der Kapelle begonnen, der plattifche Schmuck derfelben fpäter dem Pietro Torrigiano, demfelben, der als Jüngling durch einen Fauffchlag Michelangelo's Nafe für immer plattgedrückt hatte, übergeben. Als diefer aber den Künftlerkittel mit dem Soldatenrocke vertauschte und der Fahne Cefare Borgia's folgte, betraute der Cardinal mit der Fortfetzung des Werkes Michelangelo, wahrſcheinlich unter Vermittlung Jacopo Galli's. Wenigstens leitete diefer abermals in dem Vertrage (5. Juni 1501) für den Künftler Bürgſchaft. Der Vertrag, von Michelangelo nachträglich (19. Juni) in Florenz unterfchrieben, band nach der Sitte der Zeit den Künftler eng und feft. Fünfzehn Figuren, außer Apofteln und Heiligen noch Chriftus und zwei Engel, den Maafen, welche der Baumeifter Andrea Fufina aus Mailand angegeben hatte, entfprechend, beftellte der Cardinal. Das Material follte weißer fleckenlofer Marmor fein und die Arbeit wenn möglich noch beffer »als die man heutzutage in Rom fieht«. Sobald zwei Figuren fertig find, follten fie von erfahrenen Meiftern geprüft, das ganze Werk aber binnen drei Jahren vollendet werden. Außerdem verpflichtete fich Michelangelo, an einer von Torrigiano begonnenen Figur des h. Franciscus das noch fehlende Gewand und den Kopf zu ergänzen. Als Preis wurden 500 Ducaten ausbedungen, hundert



David. Marmorstatue.
Kunstakademie in Florenz.

Ducaten noch vor Beginn der Arbeit, das übrige Geld nach Maßgabe des Fortschritts derselben bewilligt. So fest und genau diese Bestimmungen auch lauten, so übten sie dennoch keine bindende Kraft aus. Nach drei Jahren hatte Michelangelo erst vier Figuren (die heil. Petrus, Paulus, Pius und Gregorius) fertig gestellt. Obgleich der Vertrag mit den Erben des Francesco Piccolomini (15. October 1504) erneuert und die Frist verlängert wurde, so nahm das Werk seitdem dennoch keinen Fortgang mehr. Noch nach sechzig Jahren (1561) dachte Michelangelo sorglich daran, daß es an der Zeit sei, die Angelegenheit mit den Erben zu regeln. Die Natur des Gegenstandes mochte ihn wenig gelockt und ihm das Aufgeben des Werkes leicht gemacht haben. Das größte Hinderniß war aber jedenfalls eine neue zufagendere Bestellung, welche er kurz darauf erhielt.

* * *

Die Vorsteher des Florentiner Domes, die Confuln der Weberzunft hatten im Hofe der Bauhütte seit langen Jahren einen verhaunenen Riefenblock liegen. Agostino d'Antonio, ein Florentiner Bildhauer, uns am besten durch den Falsadenschmuck von S. Bernardino in Perugia bekannt, arbeitete 1463 im Auftrage der Domverwaltung an zwei mächtigen Statuen, »Giganten«, welche aufsen auf dem Dome aufgestellt werden sollten. Die eine vollendete er zur Zufriedenheit der Besteller, über die andere kam es zum Streite. Der Künstler war in zwei Punkten von dem Vertrage abgewichen. Er hatte den Giganten, der auch genauer als Prophet und David bezeichnet wird, nicht aus vier Stücken, sondern aus einem Blocke zu hauen begonnen, wodurch der Preis des Werkes bedeutend stieg, und er hatte die Ausführung selbst wieder einem andren Meister, dem Bartolommeo di Piero aus der Steinmetzenstadt Settignano, überlassen. Davon nahm die Domverwaltung (20. December 1466) Anlaß, den Contract zu lösen und den Block zurückzunehmen. Er blieb unbenutzt bis zum Jahre 1501 liegen. Da beschloß der Domvorstand (2. Juli) ihn aufrichten und durch Sachverständige prüfen zu lassen, ob er wohl noch brauchbar sei und die angefangene Figur aus ihm könne vollends herausgehauen werden. Das Gutachten fiel günstig aus, und Michelangelo wurde auserlesen (16. August) »quendam hominem vocato Gigantem« zu vollenden. Der Domvorstand gewährte ihm eine Frist von zwei Jahren, stellte ihm die Tagelöhner, das nöthige Holzwerk und verhieß ihm 420 Goldgulden als Sold. Am Rande des Vertrages liest man die Bemerkung, daß Michelangelo am 13. September 1501 an einem Montage Morgen tapfer zu arbeiten angefangen habe. Und in der That war er ganz anders eifrig bei der Sache als bei dem für Siena bestimmten Werke oder bei der Bestellung, welche die Wollweberzunft und der Kirchenvorstand des florentiner Domes zwei Jahre später (24. April 1503) bei ihm machten. Er sollte zwölf lebensgroße Marmorstatuen, die Apostel darstellend, für den Dom meißeln, er brachte es aber nur zu dem flüchtigen Entwurfe einer einzigen Figur, welche (der h. Matthäus) gegenwärtig in diesem Anfangszustande in der Florentiner Akademie aufgestellt ist. Bereits im Januar 1504 war der David so gut wie vollendet. Es galt nun den passenden Aufstellungsort zu wählen. Denn der ursprünglich für die Kolossalstatue auser-

fehene Platz hoch oben auf einem Strebepfeiler des Domes erschien schon mit Rückficht auf die Sicherheit des Werkes ganz undenkbar. Der Kirchenvorstand, um sicher zu gehen, berief auf den 5. Januar 1504 eine Verfammlung von Sachverständigen und liefs über deren Vorschläge ein Protocoll aufnehmen, das sich glücklicher Weise bis zum heutigen Tage erhalten hat. Es gehört zu den anziehendsten und wichtigsten Urkunden der italienischen Kunstgeschichte, sowohl wegen der Autorität der Berufenen, als auch wegen der Wichtigkeit der Sache.

Die Verfammlung zählte dreifsig Männer. In ihr befanden sich die angefehensten Künstler, welche Florenz damals befaß, von Architekten: Simone il Cronaca, Giuliano und Antonio da Sangallo, dann die Bildhauer Andrea dal Monte Sanfavino und Andrea della Robbia, ferner die Maler Cofimo Rofelli, Filippino Lippi, Sandro Botticelli, Pier di Cofimo, Lorenzo di Credi, Pietro Perugino und endlich Leonardo da Vinci. Der Florentiner Künstlerkatalog aus dem Anfang des sechzehnten Jahrhunderts fällt mit der Summe der Theilnehmer beinahe zusammen.

Zwei Meinungen standen sich vorzugsweise gegenüber. Die eine Partei, angeführt von Giuliano da San Gallo und Leonardo empfahl die Loggia als Aufstellungsort und machte dafür so triftige Gründe geltend, insbesondere den besseren Schutz für das Marmorwerk, dafs die Zurückweifung dieser Ansicht schwer verständlich wäre, hätte sich nicht das Votum des Maestro Francesco, des Herolds der Signorie, erhalten. Maestro Francesco, bei welchem die Umfrage begann, schlug dringend den Platz am Eingange vor dem Signorenpalaste vor. Dort stand seit 1495 Donatello's Judith. Die Florentiner hatten nach der Verjagung Piero Medici's das berühmte Bronzewerk aus der Casa Medici geholt und das biblische Bild des Tyrannenmordes passend erachtet, den Eingang zum Palaste der Signorie zu bewachen. Es galt, wie auch die Inschrift: »Exemplum salutis publicae cives posuere« zum Ueberflufs bekundete, als politisches Wahrzeichen. Eben deshalb mißfiel es dem Maestro Francesco und mit ihm gewifs noch vielen anderen. Diese Judith, sagte er, müsse nothwendig entfernt werden. Es sei unziemlich zu sehen, wie ein Weib einen Mann tödte, und überdies habe sich die Gruppe als ominös erwiesen. Seit sie vor dem Palaste stehe, gehe es im Kriege mit Pisa immer schlechter. Wahrscheinlich, dafs diese Erwägungen siegten; jedenfalls wurde der Ansicht des Maestro Francesco gemäß beschloffen und die Riefenstatue vor dem Palaste aufgestellt. Vier Tage (14—18. Mai) währte der Transport von der Bauhütte bis zum Platze der Signorie. Es erschien den alten Chronisten wichtig genug den ganzen Vorgang unter den städtischen Ereignissen zu verzeichnen und sowohl die wohlersonenen Bewegungsmittel zu beschreiben, wie die Nothwendigkeit einer nächtlichen Wache zu erwähnen, weil Uebelwollende mit Steinen nach der Statue warfen. Ein moderner Chronist würde hinzufügen, dafs die Zeit jenen Recht gab, welche einen gedeckten Aufstellungs-ort empfohlen hatten. Der zunehmende Verderb des Marmors heifchte dringend die Entfernung von dem alten Standort. Die Statue, 180 Centner schwer, wurde im Sommer 1873 in die Akademie übertragen.

Kein plastisches Werk Michelangelo's erntete bei den Zeitgenossen so reichen Ruhm wie der David. Vafari preift den Wundermann, der einen Todten, den

verhauenen Block, wieder zum Leben erweckte, und versichert, daß Michelangelo's David alle antiken und modernen Statuen, die griechischen und römischen, weit hinter sich lasse. Die Kühnheit und Sicherheit des Meisters wird in der That stets das grösste Staunen erregen. Vorgefchrieben und gegeben war ihm nicht allein der Gegenstand der Darstellung, gegeben waren auch die Maafse und Proportionen und mit ihnen die engste Schranke für Stellung und Bewegung. Dennoch merkt man kaum den Zwang und wird gewifs niemals aus der Gestalt allein die Geschichte des Werkes errathen. Den biblischen Hirtenknaben freilich



XA v R. BRENDAMOIR

Madonna.

Marmorgruppe. Liebfrauenkirche in Brügge.

konnte und wollte Michelangelo nicht verkörpern. Die Volksstimme wufste dies. Für sie gab es niemals einen David, sondern immer nur einen »Giganten«. Und das bleibt auch der richtige Name, nicht allein wegen der auffälligen kolossalen Verhältnisse, sondern auch wegen des deutlichen Anklanges an die berühmtesten Riesenstatuen des Alterthums, an die Koloisse von Montecavallo. Natürlich hielt sich Michelangelo hier wie überall von jeder unmittelbaren Nachahmung frei; ohne das vorhergehende Studium dieser antiken Werke in Rom hätte er aber niemals die schwierige Aufgabe so vollkommen bewältigt, vielleicht nicht einmal die Luft und die Macht gewonnen, das Wagnis zu versuchen. Den Heldenbildern Rom's hat er die einheitliche Durchbildung der Körperformen abgelauscht,

so dafs dieselben bei aller packenden Naturwahrheit einem gemeinsamen Gesetze untergeordnet sich zeigen, ihnen das Geheimniß durchgängiger Belebung einer



Madonna von Manchester. Nationalgalerie in London.

nackten Gestalt abgelernt. Sein Heros zeigt freilich äußerlich eine ruhige Haltung; doch durchzuckt eine einheitliche Bewegung von innen aus alle Glieder und erscheint der ganze Leib auf eine Action hin gespannt. Die erhobene

Linke hält die Schleuder bereit, die am Leib herabhängende Rechte birgt den Kiesel. Mit trotzigem Ausdrucke, den Kopf nach links gewendet, erwartet der Kämpfer den Gegner; im nächsten Augenblicke, ehe noch der scharf beobachtete Feind einen Entschluß gefaßt, wird David zum Angriffe übergehen.

Nicht genug kann es beklagt werden, daß eine zweite Davidstatue, welche Michelangelo bald nach dem »Giganten« schuf, im Laufe der Zeit spurlos verloren ging. Der Vergleich würde die Bedeutung jedes einzelnen Bildes klarer stellen, überdies die Beziehungen der verschiedenen kleinen Wachsmodele und Handzeichnungen zu einer Davidfigur leichter erkennen lassen. Diese zweite Davidstatue wurde bei Michelangelo am 12. August 1502 und zwar aus Erz von Staatswegen bestellt. Es galt den guten Willen eines Günstlings Ludwig's XII. von Frankreich, des Pierre Rohan, Marschall von Gié, für die hilfsbedürftige Republik zu sichern, und dieses geschah mit gewissem Erfolge am besten durch Kunstgeschenke. Denn bereits begann auch in Frankreich die Renaissancebildung in den höfischen Kreisen heimisch zu werden und steigerte sich die Freude am Kunstbesitze bisweilen zur Leidenschaft. Als der Marschall in Ungnade fiel, änderten die Prioren nur die Adresse und bestimmten das Bronzewerk dem einflußreichen Schatzmeister des Königs Florimond Robertet. Im November 1508 wurde die Statue, die Michelangelo unvollendet zurückgelassen hatte, nach Blois, wo Robertet das Hôtel d'Allaye gebaut hatte, gesendet. Von da kam sie nach dem Schlosse Bury und um die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts nach dem Schlosse Villeroy (Seine und Marne). Seitdem ist sie gänzlich verschollen, ein Schicksal, das sie mit mehreren Sculpturen aus Michelangelo's Jugendperiode theilt. Als einzige Spur sind Condivi's Worte übrig geblieben: »Er goß einen David mit einem Goliath darunter«, mit welcher Schilderung eine Federzeichnung im Louvre (Braun's Phot. No. 49) übereinstimmt.

* * *

Der florentiner Aufenthalt 1501—1505 schien sich für Michelangelo's Thätigkeit als Bildhauer überaus fruchtbar anzulassen. Denn außer den erwähnten Werken und zwei (unvollendeten) Rundreliefs in Marmor für Taddeo Gaddi und Bartolomeo Pitti — jetzt in der londoner Academie und im florentiner Nationalmuseum — muß in diese Jahre noch die Madonna von Brügge gesetzt werden, falls sie überhaupt Michelangelo's Hand zugeschrieben werden kann. Die schriftlichen Nachrichten über dies Werk sind nicht ohne Widersprüche und der Augenschein nicht förderlich, diesen Widerspruch rasch zu lösen. Zu Gunsten der Echtheit sprechen manche Umstände. Sowohl Condivi wie Vasari erwähnen ein Madonnenbild, welches flandrische Kaufleute, die Moscheroni, bei Michelangelo bestellt hatten. Am 4. August 1506 giebt ihm ein wegekundiger Freund, Balducci aus Rom, die Mittel an, wie das offenbar jetzt fertige Werk am besten nach Flandern geschickt werden könne und zwar an die Adresse der Erben des Giovanni und Alessandro Moscheroni u. Comp. in Brügge. In der Liebfrauenkirche in Brügge am Ende des rechten Seitenschiffes befindet sich auf dem Altar

eine Marmorgruppe, die Madonna mit dem Christuskinde, aufgestellt, welche schon Dürer auf seiner niederländischen Reise 1521 als ein Werk Michelangelo's bezeichnete, und in deren Nähe überdies der Grabstein eines späteren Pierre Moskeron liegt. Um so mehr befremdet die ausdrückliche Bezeichnung des Werkes bei Condivi als einer Erzarbeit oder wohl gar bei Vafari als eines Broncedaillons. Gern würde man einen Gedächtnisfehler der beiden Biographen annehmen, welche die Brügger Madonna ja niemals mit eigenen Augen gesehen hatten, wenn nur das Werk selbst deutlicher seinen Ursprung enthüllte. Unzweifelhaft beruht es auf Entwürfen Michelangelo's. Das britische Museum und die Privatsammlung Vaughan in England besitzen die ersten Skizzen und Studien des Meisters zu der Brügger Madonna. Die Ausführung in Marmor zeigt aber theilweise eine weiche Glätte, die wieder von Michelangelo ablenkt. So bleibt nur der Ausweg übrig, die Madonna von Brügge als eine Gefellenarbeit, in Michelangelo's »bottega« nach seinen Skizzen aber nicht von seiner Hand geschaffen, zu betrachten. Dafür scheint auch der jüngst aufgefundene, im Kenningtonmuseum bewahrte Marmorkopf zu sprechen, von welchem angenommen wurde, er zeige den Typus der Madonna von Brügge und sei von Michelangelo eigenhändig gearbeitet worden, um den Gefellen bei dem Werke als Muster und Anhaltspunkt zu dienen. Die technische Ausführung regt aber dieselben Zweifel an, wie die große Gruppe in Brügge, und zum Ueberflus wird auch die Erinnerung an den Ausspruch Baccio Bandinelli's lebendig, das Michelangelo keine Gehilfen in seiner Werkstätte geduldet habe. Freilich kennen wir Bandinelli als eine hässliche, wenig Vertrauen einflößende Person, und die Motive, welche er Michelangelo unterchiebt, dieser hätte keine Nebenbuhler heranziehen wollen, sind gewis falsch; aber für die frühere Zeit des Meisters dürfte die Behauptung zutreffen. So bleibt also die Herkunft der Madonna von Brügge noch immer verschleiert.

* * *

Wenn Michelangelo als Greis sein Erstlingswerk, den Centaurenkampf, betrachtete, pflegte er zu seufzen, das es ihm nicht vergönnt gewesen, sich ausschließlich der Sculptur zu widmen. Er hielt sich doch für diese Kunst am besten von der Natur ausgestattet. Bis zu seinem dreissigsten Jahre bewahrte er auch der Sculptur vollkommene Treue. Nicht allein in dem Sinne, das er beinahe ausschließlich plastische Werke schuf, sondern auch in dem anderen, für seine Entwicklungsgeschichte entscheidenderen Sinne, das bis dahin alle seine künstlerischen Gedanken plastische Formen annahmen und sein Formeninn überwiegend von antiken Studien geleitet wurde. Noch wirft seine mächtige Individualität nicht auf jede Gestalt, die er verkörpert, einen starken Schatten, noch bilden seine Werke nicht zunächst und zumeist den ergreifenden Wiedererschein seiner großen einsamen Natur. Sie folgen noch den Gesetzen der Gattung, welcher sie angehören, und halten an dem allgemeinen Ideale der Renaissancekunst fest. Seine Centaurenflucht, sein Cupido, Bacchus und David vollenden die von der florentiner Kunst seit Donatello eingeschlagene Richtung; sie bilden ihre Spitze,

stehen aber noch nicht wie seine späteren Arbeiten außerhalb des ganzen von Geschlecht zu Geschlecht überlieferten Kunstkreises.

Michelangelo's Natur in seinen jungen Jahren enthüllt sich nicht minder deutlich in den religiösen Darstellungen als in den mythologischen Gestalten. Unter jenen stehen die Madonnenbilder in erster Linie. Mit offener Vorliebe hat sie der Meister wiederholt gemalt, und wie alle diese Arbeiten auf gemeinsamer Grundlage ruhen, so zeigen sie auch in formeller Auffassung eine enge Verwandtschaft mit den von der Antike angehauchten Figuren. Die Madonna in Brügge und das Rundrelief im florentiner Museum überraschen durch die Neuheit der Composition. Das Christkind ist vom Schooße der Madonna auf den Boden herabgeglitten und aus dem hilflosen Säugling zum Knaben geworden, der auf eigenen Füßen zu stehen vermag und wie in der Bewegung selbständiger, so in der Empfindung bewußter sich zeigt. Die mittelalterliche Tradition betonte beinahe ausschließlich die enggeschlossene Einheit von Mutter und Kind, welche ja auch zu einem tiefen, poetischen Ausdrucke sich darleiht und malerisch wirkungsvoll erscheint. Die Renaissancekunst begann das unmittelbare Band zu lösen, ergötzte sich an einer größeren Mannigfaltigkeit der Schilderung; vollends die Sculptur fühlte sich durch die überlieferte Auffassung beengt und drängte zu einer freieren Gruppenbildung. Die Erfüllung brachten Michelangelo's Marmorbilder. Dort, in Brügge, steht der Christusknabe zwischen den Knien der Madonna, leicht mit beiden Armen auf ihren Schenkel sich stützend; hier, im Rundrelief, lehnt sich Christus, den Kopf in die Hand gelegt, von der Mutter leise umfaßt, von der Seite an diese an. Immer hat die feinste plastische Empfindung die Gruppen bestimmt, die Rücksicht auf geschlossene, dem Raum frei sich anschmiegende Umrisse die Zeichnung regiert. Michelangelo übertrug diese Compositionsweise auch auf malerische Werke und gab dadurch ein von Zeitgenossen und dem jüngeren Geschlechte eifrig befolgtes Beispiel.

Gleich das früheste Gemälde, das wir von ihm besitzen, führt uns die Madonna vor Augen, zwischen deren Knien der Christusknabe steht, mit der einen Hand sich am Gewand der Mutter festhaltend, während er mit der anderen nach einem Buche greift. An die Madonna lehnt sich von der Seite der kleine Johannes an; je zwei singende Engel, symmetrisch rechts und links aufgestellt, schließen und vollenden die ganz plastisch gedachte Gruppe. Lange unter Ghirlandajo's Namen bekannt, wurde das Gemälde auf der Manchester-Ausstellung 1857, obgleich jede äußere Beglaubigung fehlt, als ein Originalwerk Michelangelo's erkannt und später aus dem Besitze des Mr. Labouchère (oder Lord Taunton's) in die Londoner Nationalgalerie übertragen. Es ist von Michelangelo nur angelegt, theilweise untermalt worden. Wahrscheinlich liefs er das Bild unvollendet zurück, als er 1496 seine Reise nach Rom antrat, denn in diese Jahre möchte man die Entstehung wegen der besonders in den Engeln noch sichtbaren Anklänge an die ältere florentiner Schule (Donatello und Robbia) setzen. Der plastische Charakter des Werkes tritt im Ganzen wie im Einzelnen deutlich an den Tag, er offenbart sich in der Vorliebe für das Nackte, welcher auch die Madonna huldigen mußte, in dem schweren Wurf des Gewandes und nicht minder auch

in der Abwesenheit aller malerischen Effecte. Die »Madonna von Manchester«, wie das Bild gewöhnlich genannt wird, ist allerdings im unfertigen Zustande auf uns gekommen. An den beiden Engeln links ist das Nackte grün untermalt, der Mantel der Madonna erscheint eisengrau, das Untergewand wie die Röcke der Engel rechts sind hellroth angelegt. Mit aller Sicherheit darf man behaupten, daß Michelangelo durch die Farben nur die Formen theils kräftiger betonen,



Heilige Familie. Galerie der Uffizien in Florenz.

theils klarer auseinander halten wollte, an eine coloristische Wirkung nicht dachte und daher allen technischen Neuerungen fremd, die alte Temperamalerei beibehielt. Dasselbe Urtheil gilt von dem anderen Gemälde, das er nach der Rückkehr von Rom in Florenz malte, einem Rundbild, von Angelo Doni bestellt und bereits von Condivi und Vasari erwähnt, von der berühmten heiligen Familie in der Tribuna der Uffiziengalerie.

Die Madonna, ein mächtiges Weib, hat sich auf die Kniee niedergelassen und

reicht, den Oberleib seitwärts gewendet, mit erhobenen Armen über die Schulter ihr Kind dem Gatten, der hinter der Madonna sitzt und die Gruppe auf das engste abschließt. Im tiefen Hohlwege des Mittelgrundes wandert rüftig, nach der Familienscene fröhlich zurückschauend der Johannesknabe. Nackte Gestalten, an die halbkreisförmige Balustrade angelehnt, oder auf ihr sitzend, beleben den Hintergrund. Aehnliche Gestalten hat Michelangelo schon auf seinem frühesten Relief, der »Madonna an der Treppe« angebracht. Er folgte darin der Sitte, welche durch die Schule des Piero della Francesca aufgebracht wurde. Durch diese kleinen Figuren, die nicht das geringste Verhältniß zur Handlung haben, sollte bald die perspectivische Kunst des Malers, bald seine Gewalt über das Nackte bewiesen werden. In beiden Richtungen strebte das fünfzehnte Jahrhundert Vollendung an und freute sich, bei jedem Anlaß Proben des stetigen Fortschrittes vorlegen zu können. Und so wollte auch Michelangelo in den lebendig bewegten nackten Gestalten des Hintergrundes »seine Hand weisen.« Nicht sie allein reden dem plastischen Charakter des Bildes das Wort; das ganze Werk athmet denselben und offenbart, wie mächtig das besondere Augenmerk des Meisters auf die vollendet gezeichneten und unübertrefflich modellirten Formen gerichtet war. Die Färbung, bei dem Madonnengewande oben röthlich, unten blau, bei dem Kleide Joseph's oben bläulichgrau, unten dagegen orange, im Fleische wenig über den dominirenden bräunlichen Ton hinausgehend, hilft Licht und Schatten besser vertheilen, die Flächen runden, die Glieder von einander abheben, wird aber doch nur als ein untergeordnetes Ausdrucksmittel verwendet. So bleibt also Michelangelo während dieser ganzen ersten Periode seiner Entwicklung Plastiker, und so lange er dieses bleibt, nehmen auch seine Gestalten nicht das geheimnißvoll subjective, gewaltsame Wesen an, das ihnen in späterer Zeit nicht selten aufgedrückt wird. Seine Seele erscheint verhältnißmäßig hell gestimmt, seine Schöpfungen schließten sich dem herrschenden Renaissancekreise ungezwungen an. Doch schon naht der entscheidende Umschwung. Er wird herbeigeführt durch die Uebnahme eines großen malerischen Werkes, durch den Wettstreit mit Leonardo da Vinci.

* * *

Die Zustände von Florenz schienen endlich nach längerem Wirrwal, bald nach dem Beginn des neuen Jahrhunderts, einer Wendung zum Besseren und der viel ersehnten größeren Stetigkeit entgegenzugehen. Seit der Hinrichtung Savonarola's, der als ein Sühnopfer politischer Leidenschaften sterben mußte, hatten sich die Parteiwogen geglättet. Noch immer suchten zwar die Florentiner nach der besten Verfassung, sie glaubten aber nicht, ihre Einführung mit blutiger Gewalt erzwingen zu müssen. Es durfte als ein entschiedener Fortschritt im Sinne des inneren Friedens gelten, als 1502 ein Gonfaloniere auf Lebenszeit erkoren wurde. Die Wahl traf den Piero Soderini, von dessen Natur und Umgebung keine Tyrannenherrschaft zu befürchten war. Der plötzliche Tod Alexander's VI. brach die gefährliche Macht Cesare Borgia's, der Untergang Piero Medici's im Garigliano befreite die Republik von dem nächststehenden Präten-

denten. Mit dem besseren Glauben an die Dauer der republikanischen Staatsform hob sich auch der Stolz und die Lebensfreude der Bürger. Die Erinnerung an den Werth der Kunst als politisches Machtmittel wurde wieder lebendig und die Luft, sie im öffentlichen Dienst zu gebrauchen, rege. Freilich hatten die vergangenen Tage der Noth und des Kampfes die Künstlerchaaren, die sonst zu jedem Werke bereit standen, gelichtet. Die Signoria klagte 1501 über den Mangel an guten Künstlern in Florenz. Zunächst im Fache des Erzgusses, aber auch in anderen Kunstzweigen machte sich eine Stockung bemerkbar; den altbewährten Meistern, welche noch die Zeiten Lorenzo Medici's erlebt, war keine gleich reiche Schülerzahl gefolgt. Doch auch da tauchten hellere Hoffnungen auf.

Leonardo da Vinci war 1500 nach langer Abwesenheit in Mailand nach der Heimath zurückgekehrt. Zunächst fesselten ihn weder die Kunst noch Florenz in hohem Maasse. Mit feinem Freunde B. Pagiolo betrieb er gemeinschaftlich mathematische Studien, im Jahre 1502 sodann stand er in den Diensten Cesare Borgia's und besichtigte die festen Plätze, welche dieser in der Romagna besaß. Erst 1504 erfahren wir von einem dauernden längeren Aufenthalte Leonardo's in Florenz. Mußte nicht sein Zusammenleben mit Michelangelo die Erwartung wecken, daß Florenz abermals den Vorort italienischer Kunstpflege bilden werde? Die wenig freundliche Stimmung, welche Michelangelo seinem 23 Jahre älteren Landsmanne entgegenbrag, hinderte nicht nothwendig den Aufschwung der Kräfte. Die Eiferfucht und der Ehrgeiz sind auch mächtige Thätigkeitstrieb, und eiferfüchtig auf den Ruhm Leonardo's bis zur Ungerechtigkeit scheint Michelangelo allerdings gewesen zu sein. Als einmal eine Gefellschaft geistreicher Männer auf der Bank vor dem Palaste Spini beisammensaß und über einzelne Verse Dante's sich unterhielt, wurde der vorbeigehende Leonardo angerufen, um eine schwierigere Stelle zu deuten. Er verwies die Fragenden auf Michelangelo, der zufällig desselben Weges herkam; dieser aber, in dem Winke gleich Hohn und Spott witternd, fuhr auf: Erkläre nur du selbst, der du ein Reiterstandbild entworfen hast, um es in Erz zu gießen, dazu aber unfähig dich zeigst und schmachvoll das Werk mußt stehen lassen! So erzählt ein Anonymus, der noch vor Vasari Leonardo's Leben kurz beschrieb. Wir haben keine Ursache die Wahrheit der Anekdote zu bezweifeln, wir besitzen nicht einmal den Muth, den gehässigen Ton durch die aufbrausende Leidenschaft zu entschuldigen. Der innere Gegensatz zwischen den beiden Männern war zu groß, als daß er sich nicht auch äußerlich kundgegeben hätte. Als ein Wunder menschlicher Vollendung wurde Leonardo gepriesen. Mit verschwenderischer Freigebigkeit hatte die Natur ihn ausgestattet, zur Schönheit und Kraft des Leibes eine kaum übersehbare Fülle geistiger Gaben hinzugefügt, der Summe seiner Fähigkeiten die weitesten Schranken, welche das Einzelwesen ertragen kann, gesteckt. Nur als Probe von dem Umfange seines Könnens und von der Tiefe seines Wissens fesselte ihn die einzelne That; fehlte dieser Reiz, blieb das Wagen und Versuchen ausgeschloffen, so sank auch sein Interesse, und es kostete ihm dann kein Opfer, begonnene Arbeiten abzubrechen, einen eingeschlagenen Wirkungskreis zu verlassen. Unberührt von sorglichen Gedanken und gewöhnlichen Nöthen wandelt Leonardo heiter auf der Höhe des Lebens. Das Glück, welches der Philister sich wünscht,

mag er nicht gekostet haben, wohl aber alle die Wonnen und Seligkeiten genossen, welche die geheimnisvolle Welt tiefer und zarter Empfindung gewährt. So lehren uns feine Werke, das verrathen die Nachrichten, die sich von feinem Leben erhalten haben. Wie ganz anders erscheint Michelangelo's Bild. Auf einem wenig ansehnlichen, mehr zähen als starken Körper fafs der übermächtige Kopf. Wie der leiblichen Gestalt das Ebenmafs und die unmittelbare Anmuth fehlte, so war auch feinem Geiste ein heiter harmonisches Wesen nicht gegeben. Er ist strenge gegen sich selbst, leicht herbe und vorurtheilsvoll gegen Andere, frühzeitig mit Familienorgen beladen, den Familienfreuden aber entfremdet. Zu viel Sonnenschein des Lebens hat ihn nicht verwöhnt. Während der Ruhm den glücklichen Leonardo gleichsam ohne sein Zuthun anflug, hat Michelangelo seine Gröfse unter herben Kämpfen durch unablässige Arbeit errungen. In einem Punkte ähnelt ihr Schickfal. Die Zahl ihrer halb angefangenen, abgebrochenen Werke überwiegt bei Weitem die Summe der vollendeten Schöpfungen. Schwerlich hat es Leonardo's Stimmung dauernd getrübt, Michelangelo erblickte aber darin geradezu einen Fluch seines Lebens und konnte sich über das unverschuldete Fehlchlagen so vieler Pläne und Entwürfe niemals trösten. Kein Wunder, dafs zwischen den beiden so verschieden gearteten und so ungleich von dem Geschicke behandelten Männern keine persönliche Freundschaft keimte. Dennoch konnte selbst Michelangelo dem Zauber der Kunst Leonardo's sich nicht vollständig entziehen, und wenn er auch den Mann nicht ehrte, so huldigte er doch feiner Weise und lernte von derselben.

Leonardo legte selbst in die einfachste Zeichnung, mochte sie auch nur mit dem Röthel hingeworfen sein, eine bis dahin ungeahnte Poesie und Schönheit der Form, und rief dadurch, als er nach Florenz zurückkam, eine weitgreifende Umwälzung der Kunst hervor. Allerdings kam dieselbe nicht plötzlich über Nacht. Manche künstlerische Eigenschaften des Leonardo'schen Stiles lassen sich bereits auf Verrocchio, seinen Lehrer, zurückführen. Immer aber bleibt es wahr, dafs erst Leonardo den Umschwung im Zeichnen in Florenz hervorrief. Sein umfassender, schöpferischer Geist gebot über eine ganz anders reiche Formenwelt als das in der Bildung beschränkte und mit technischen Schwierigkeiten kämpfende alte Geschlecht. Leonardo erfindet Köpfe, die an die Caricatur streifen, an welchen man aber trotz aller Uebertreibung den strengen organischen Bau erkennt. Nur eine Grundlinie scheint willkürlich angenommen, alle weiteren Linien und Formen aber werden mit unbedingter Nothwendigkeit aus ihr gefolgert. Er schuf Frauenbilder von wunderbarer Süfse des Ausdruckes. Niemand hat solche Bilder in Wirklichkeit erblickt. Kämen sie vor, so würde ja Liebeswahnsinn unabwendbar uns berücken. Niemand aber darf behaupten, dafs sie der vollen Lebenskraft und Wahrheit entbehren. Solchen verstrickenden Beispielen konnte kein junger Künstler sich entziehen, auch Michelangelo nicht. Wir besitzen von diesem, offenbar aus den Jahren seines florentiner Aufenthaltes, 1501—1505, eine Reihe von Röthelzeichnungen, welche das eingehende Studium Leonardo's kundgeben. Sie stellen bald Charakterköpfe vor, mit scharf zugespitztem Ausdrucke, bald verkörpern sie Träume idealer Jugend Schönheit, suchen an Profilstudien das Gesetz weiblicher Anmuth festzustellen oder sind der Erinnerung an antike Anschau-



Michelangelo, Studienköpfe. Röthelzeichnung in Oxford.



ungen geweiht. Die Anklänge an Leonardo wird Niemand bezweifeln, welcher den Blick z. B. auf das nebenstehende Blatt aus der Oxforder Sammlung wirft. Nicht bloß einzelne Typen, wie der grinsende Faunkopf unten in der rechten Ecke oder die Frauenprofile oben, gehen unbeschadet aller Selbständigkeit des jüngeren Meisters auf Leonardo zurück, auch in der technischen Behandlung, in der Rundung der Köpfe durch Helldunkel, in der freieren Lockenzeichnung bei dem Jüngling links oben erkennt man Leonardo's Vorbild.

* * *

Michelangelo's Kunst folgte sich aber noch viel enger mit Leonardo's Wirken berühren, der Nachahmer zum Mitbewerber um den höchsten Ruhm und zum Nebenbuhler emporstiegen. Soderini's Wahl zum lebenslänglichen Gonfaloniere bezeichnet nicht allein einen leider nur kurz währenden Ruhepunkt in den Parteiungen der Republik, sondern auch die Rückkehr zu der Kunstliebe, welche früher in Florenz heimisch gewesen war. Die Zünfte freilich, theilweise verarmt, konnten nicht mehr das alte Maecenatenthum durchführen, auch die Bestellungen so mancher reicher Familien, wie der Medici, fehlten. Dafür trat der Staat selbst ein. Es wurde beschlossen, den Palaß, den Sitz des Gonfaloniere, in dessen neu hergestelltem Hauptsaale sich der große Rath versammelte, mit Malereien zu schmücken. Kein Zweifel, daß auch die Gegenstände der Darstellung nach politischen Rücksichten erwogen und bestimmt wurden. Auf der einen Wand des großen Rathssaales sollte die Schlacht bei Anghiari, welche die Florentiner gegen den Condottiere des Mailänder Herzogs, gegen den berühmten Piccinino, im Jahre 1440 gewonnen hatten, geschildert werden. Für die gegenüberliegende Wand dagegen wurde eine Scene aus den Pisanerkriegen ausgewählt: florentiner Soldaten bei dem Bade von dem Feinde überfallen eilen, dem Arno zu entfliehen, die Rüstung anzulegen und den Pisanern entgegenzutreten. Besonders dieses letzte Bild zeigt einen unmittelbaren Bezug auf die Zeitereignisse. Pisa hatte, als Carl VIII. im Jahre 1494 mit seinem Heere nach Italien herabgestiegen war, das florentinische Joch abgeschüttelt und sich, von den Gegnern von Florenz bald offen, bald heimlich unterstützt, unabhängig erklärt. Der Macht und dem Stolze der Republik war dadurch die schwerste Wunde geschlagen worden. Die Wiedereroberung Pisa's erscheint seitdem als der Angelpunkt der florentinischen Politik.

Grade jetzt wieder machte Florenz die größten Anstrengungen, die gehafte alte Nebenbuhlerin zu bezwingen. Den Muth der Bürger durch die Schilderung früherer Kämpfe und Siege anzufeuern, wurde auch den Palaßbildern als Aufgabe zgedacht. Die Ausführung der Pisaner Schlacht übernahm Michelangelo, den Kampf bei Anghiari sollte Leonardo schildern. Leonardo begann sein Werk, nach den noch vorhandenen Rechnungsbelegen zu schließen, frühzeitig im Jahre 1504. Er zeichnete den Carton fertig. Kaum daß er aber einige Figuren auf

die Wand gemalt hatte, legte er den Pinfel nieder, um niemals wieder zu der Arbeit zurückzukehren. Bitter klagte der Gonfaloniere in einem Briefe vom 9. October 1506 über Leonardo, der sich gegen die Republik nicht gut benommen und einen gar kleinen Anfang zu einem großen Werke gemacht hätte. Bekanntlich gingen sowohl der Carton, wie die im großen Rathssaale gemalte Gruppe der vier Reiter, die um eine Fahne kämpfen, zu Grunde, und unsere ganze Kenntniß von der Reitergruppe danken wir außer Vafari's Beschreibung einer wahrscheinlich freien Zeichnung von Rubens' Hand, die durch Edelinck's Stich die weiteste Verbreitung fand.

Michelangelo's Werk traf kein besseres Schickfal. Im Hospital der Färber bei S. Onofrio hatte er seine Werkstätte aufgeschlagen und hier seit Ende October 1504 am Carton gearbeitet. Er vollendete ihn wahrscheinlich schon im Februar 1505. Wir schliessen es aus einer größeren Zahlung, die ihm am 28. Februar gemacht wurde, insbesondere aber aus dem Umstande, daß er schon im März Florenz verließ, um dem Rufe des Papstes Julius II. zu folgen, aber erst nachdem er hier nach eigenem Geständnisse den Carton vollendet hatte. Im Sommer (August 1505) wurde derselbe im Rathsaale aufgestellt, um auf die Wand übertragen zu werden. Dazu kam es nun nicht, da sich die Hoffnung auf die Rückkehr Michelangelo's in die Heimath nicht erfüllte. Doch blieb der Carton in der »sala grande nuova del consiglio maggiore« und wurde hier noch 1510 nebst den Reitern Leonardo's als Merkwürdigkeit gewiesen. Später kam der Carton in den Palaß der Medici, wo er im Laufe der Zeit verschwand. Nicht Bosheit und Neid haben ihn zerstört, viel wahrscheinlicher hat übelangebrachte Begeisterung, die einzelne Stücke als Kunstreliquien zu besitzen suchte, ihm ein Ende bereitet. Im Jahre 1575 befanden sich einzelne Fragmente im Besitze der Familie Strozzi in Mantua, welche sie dem Großherzog von Toscana zum Kaufe anbot; leider vergebens. Wie lange sie noch in Mantua blieben, ob Rubens sie noch vor Augen hatte, als er für seine Taufe Christi in der Jesuitenkirche in Mantua einzelne Figuren aus dem Carton Michelangelo's benutzte, wissen wir nicht. Jede Spur ist seitdem verwischt, unser Wissen von der Gesamtcomposition ausschließlich Vafari entlehnt, der zwar nicht mehr den Originalcarton seines Meisters gesehen hatte, aber doch eine vollständige, später gleichfalls verlorene Copie des Bastiano da San Gallo kannte. Vafari's Bericht lautet folgendermaßen:

Michelangelo stellte eine Menge nackter Gestalten dar, die sich der Hitze wegen im Arno baden, plötzlich aber, da der Feind das Lager überfallen hat, zu den Waffen gerufen werden. Während die Soldaten eilen, dem Flusse zu entfliehen, um sich anzukleiden, legen bereits die Einen die Rüstung an und schnallen Andere den Küras um, oder wappnen sich auf sonst eine Weise; eine große Menge Reiter beginnen aber bereits den Kampf. Unter anderen war da ein Alter, der einen Epheukranz auf dem Kopfe trug, um sich Schatten zu geben, und auf der Erde sitzend sich bemüht die Strümpfe anzuziehen, dieses aber, weil die Beine nafs waren, nicht zu Stande brachte. Unter dem Waffenlärm und dem Trommelwirbel zerrte er mit aller Hast und Gewalt an dem einen Strumpfe. Man sah Trommler und Soldaten, die mit zusammengerafften Kleidern nackt

dem Kampfplatze zueilten; die feltfamften Stellungen, die Einen aufrecht, die Anderen knieend oder vorgebeugt, Andere ftürzend oder in die Höhe kletternd in den fchwierigften Verkürzungen.«

Nur für die eine und andere Gruppe tritt das Bild zur fchriftlichen Ueberlieferung ergänzend hinzu. Bereits 1510, also zu einer Zeit, in welcher der Carton noch unverfehrt beftand, hat Marcanton eine Gruppe von drei Figuren aus demfelben in Kupfer geftochen. Das Blatt (B. 487) unter den Namen »die Kletterer« weltbekannt, zeigt einen nackten Soldaten, vom Rücken aus gefehen, welcher foeben das fteile Ufer emporklettert, während ein zweiter, auf der Erde knieend vorgebeugt, einem Kameraden, deffen Hand nur aus dem Waffer hervorragt, die Rechte hilfreich entgegenftreckt und ein dritter, halb bekleidet, den Kopf feitwärts gewendet, zur Eile mahnend mit der Rechten auf den nahenden Feind hinweist. Auch die von Vafari fo hoch gepriefene Gefalt des Alten mit dem Epheukranze und den Kletterer hat Marcanton (B. 472 und 488) noch einmal jeden einzeln geftochen. Einem Schüler Marcanton's dem Agostino Veneziano danken wir die Erhaltung einer anderen Gruppe (B. 423). Eiligft neftelt ein bereits gerüsteter Krieger noch am Gewande und fetzt fich dem Feinde entgegen in Bewegung. Der nackte Soldat neben ihm hat foeben das Ufer erklommen und will fich, das Gewand über die Rechte geworfen, erheben. Er hat das Geficht feitwärts gewendet, woher der Lärm tönt, während die dritte Figur fich über einen Verwundeten nach dem Uferrande vorbeugt, um nach einem Soldaten zu fpähen, der mit den Fluthen kämpft. Nur feine Arme find fichtbar, die Hände in der Verzweiflung förmlich in den Felfen eingegraben. Die letzte Figur ift der Alte, welcher mit dem Anzuge des Strumpfes nicht fertig werden kann. Obfchon beide Stecher, Marcanton und Agostino Veneziano das Terrain und den Hintergrund willkürlich verändert haben, bewahren doch ihre Blätter einen urkundlichen Werth. Die einzelnen Figuren find zweifellos dem Carton Michelangelo's entlehnt, auch die Gruppierung feftgehalten worden. Oder wenn fie, wie es damals häufig gefchah nach Handzeichnungen und Skizzen des Meifters geftochen wurden, fo bewahren fie doch das unmittelbare Gepräge feiner Hand. Sie rechtfertigen die Bewunderung, welcher Vafari einen fo begeisterten Ausdruck verliehen. Alle im Kreife der Plaftiker erworbene Meifterfchaft hielt Michelangelo hier zur Verfügung, um das höchfte Mafs der Kühnheit und Freiheit in den Bewegungen, die vollendete Kraft und Fülle des Lebens zu erreichen. Dagegen muß einem grau in grau gemalten Bilde im Befitze des Grafen Leicefter in Holkham Hall, welches angeblich den ganzen Carton wiedergeben foll und durch den Stich L. Schiavonetti's eine weite Verbreitung gefunden hat, das Anrecht auf Treue abgefprochen werden. Das Bild gilt für das Werk Bastiano's da San Gallo. Auf Betrieb Vafari's hat derfelbe feine Nachzeichnung des Cartons noch einmal in Oel grau in grau wiederholt. Diefte Reproduction wanderte aber nach Frankreich, während das Holkhamer Bild aus dem Palazzo Barberini in Rom herrührt. Es stimmt ferner mit Vafari's Befchreibung keineswegs überein und widerfpricht in Einzelheiten den Stichen Marcanton's und Agostino's. Die Figuren des Hintergrundes endlich fallen fo entfchieden gegen die herrlichen Gefaltten im Vordergrunde ab, die Gruppierung erfcheint zur Hälfte fo locker, zur Hälfte wieder fo

stark gedrängt und gehäuft, daß man die Vermuthung nicht unterdrücken kann, der Maler des Holzhambildes habe mit Hilfe von Stichen und Zeichnungsfragmenten die ganze große Gruppe zusammengestellt und die vorhandenen Lücken,

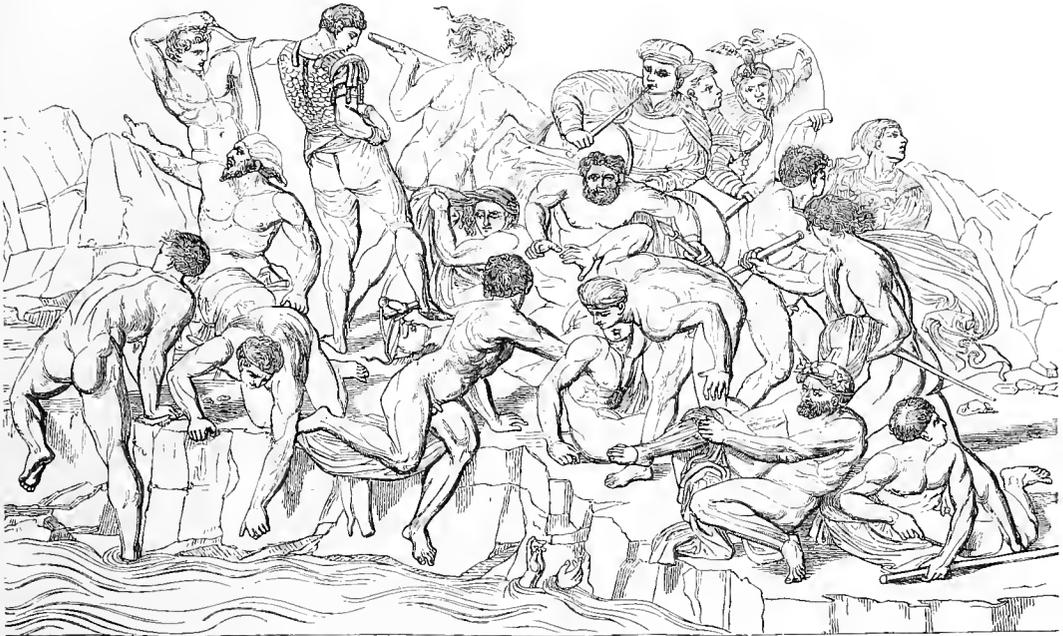


Die Kletterer.

Nach dem Stich von Marcanton.

so gut er es vermochte, ausgefüllt. Ein unverdächtiges Zeugniß von Michelangelo's Kunst legen demnach nur die alten italienischen Stiche ab. Für uns ist der Verlust des Schlachtcartons unerfetzlich. Auf die Zeitgenossen aber übte

er glücklicher Weise die volle Wirkung. Aehnlich wie sich im fünfzehnten Jahrhundert um Masaccio's Fresken in der Brancaccikapelle alle Künstler gefammelt und von ihm gelernt hatten, so bildete, wie die Sage geht, Michelangelo's Werk



Pfendo-Copie des Cartons der badenden Soldaten. Holkham Hall.

die Hauptschule des jüngeren Geschlechtes. Vafari zählt eine lange Reihe von Bildhauern und Malern auf, welche nach dem Carton zeichneten, und nennt unter ihnen auch Raffael. So trat der Urbinate zum ersten Male in die Kreife Michelangelo's.



II.

Raffael's Jugend und Lehrzeit.

Hoch oben in den Appeninen, wo sich die Mark Ancona von Umbrien und Toscana scheidet, liegt Raffael's Heimath. Die große Heerstraße, auf welcher die Völkerchaften zogen, und welcher entlang die Ideen wanderten, die das Schickfal und Leben Italiens entschieden, berührte das urbinatifiche Hochland nicht. Es ist eine einsame aber keine todte und öde Welt. Hier, wie auf der ganzen gegen das adriatische Meer offenen Ostseite Mittelitaliens zeigen die Bodenformen einen schärferen Wechsel, rücken die Gegenätze der Natur, rauhe waldreiche Bergkämme, fruchtbare milde Thäler nahe aneinander. Große, mächtige Gemeinwesen, ein politisch rühriges Bürgerthum finden keinen Raum, dagegen erheben und erhalten sich leicht, auf die zahlreichen festen Plätze gestützt, Gewaltherrschaften, und vererbt sich häufig die militärische Führerrolle. Die berühmtesten Condottieri, welche, durch Glück begünstigt, Dynastien gründeten, entstammen den Marken, so die Sforza, Malatesta, Manfredi, Ordellaffi u. A. Auch Urbino erscheint mit einer solchen Herrscherfamilie auf das engste verbunden. Es dankt den Fürsten aus dem Hause Montefeltro seinen Glanz und seine historische Bedeutung, vor allen dem ritterlichen, kunstliebenden Herzoge Federigo, der an vierzig Jahre (1444—1482) das Regiment führte und von seinen Zeitgenossen als das Ideal eines Renaissanceherrschers gepriesen wurde. Siegreich im Felde schildert ihn Vespasiano da Bisticci, klug im Rath und leutfertig im Umgange mit den Unterthanen, mit welchen er gern persönlich verkehrte und in einem harmlos gemüthlichen Verhältnisse lebte. Obschon als Held gepriesen und zumeist auf seine militärischen Tugenden als Gewaltherrscher gestellt, huldigte er doch auch allen Künsten des Friedens mit Begeisterung, und wenn ihm auch bei den unsichern Zeiten der Festungsbau in seinem Lande am meisten am Herzen lag, so vergaß Federigo doch nicht, seine Hauptstadt mit einem Palaste zu schmücken, der im fünfzehnten Jahrhundert als der glänzendste Schloßbau bewundert wurde. Wissensdrang und Kunstliebe beherrschten ihn in gleichem Maasse, wie die von ihm gestiftete Bibliothek offenbart, deren reiche Bücherchätze mit der glänzenden Ausstattung der Räume wetteiferten. Durch kunstreiche Maler ließ der Herzog alle Helden des Geistes der alten Heidenwelt wie der christlichen Zeit von Moses und Salomon bis auf die heiligen Augustinus und Thomas herab, von Homer, Platon und Aristoteles bis zu Dante und Petrarca schildern, und diese Phantasieporträts im Bibliotheksfaale aufstellen. Auch Apoll mit den neun Mufen, der

Schutzpatron der Humanisten, fehlte nicht. In den Schränken aber prangten in trefflicher Auswahl die Werke des »heiligen Collegiums der Theologen«, der alten und neuen Philosophen, der berühmtesten Poeten und vornehmsten Juristen.

Ob die landschaftlichen Eindrücke aus der Jugendzeit auf Raffael's Empfindungen nachhaltig wirkten, läßt sich schwer bestimmen; einen tiefen Einfluß möchte man kaum annehmen, da sie durch die späteren mächtigen Reize von Florenz und Rom wohl zurückgedrängt werden mußten. Dagegen hat die durch Herzog Federigo nach Urbino gelenkte geistige Strömung unfreitig lange Wellenkreise zurückgelassen, welche in dem ganzen Leben Raffael's nachzitterten. Ein humanistisch gefinnter Hof, eine Kunst, welche dem Heroencultus dient, die großen Männer der Vergangenheit nicht als bloße Personifikationen abstracter Begriffe faßt, wie das Mittelalter that, sondern als selbständige lebendige Personen verherrlicht, eine heitere und glänzende Bildung, begünstigt durch die Abwesenheit wilder Parteileidenschaften, gefördert durch die Erschlossenheit gegen die große Welt, das waren die ältesten Traditionen in Raffael's Leben. Sie hafteten um so stärker, als Raffael's Familie für Herzog Federigo's Persönlichkeit und Thaten die regste Theilnahme zeigte.

Raffael's Urgroßvater Peruzzolo war um die Mitte des Jahrhunderts aus dem kleinen zwischen Urbino und dem Meere gelegenen Flecken Colbordolo in die Hauptstadt der damaligen Grafschaft eingewandert. Der Großvater Sante erscheint als ein aufsteigender Mann, der durch Glück im Handel und Wandel Grundeigenthum und ein Haus in der Contrada del monte — Raffael's Geburtshaus — erwarb. Wie es kam, daß Sante's Sohn Giovanni Maler wurde, wird uns nicht berichtet. Giovanni Santi erzählt selbst, daß er erst, nachdem er die mannigfachsten Erwerbszweige versucht, die wunderbare Kunst der Malerei ergriffen habe. Dafür, daß er die künstlerische Erziehung so spät begann, hat er es überraschend weit gebracht. Und die Malerei war nicht die einzige Kunst, welcher Giovanni seine Muse widmete. Die Thaten Federigo's weckten seine dichterische Kraft und begeisterten ihn zu einer Lebensbeschreibung des Herzogs in Terzinen. Wir ehren die treue Hingabe des biederen Giovanni an das herzogliche Haus, wir freuen uns aber auch, mag der poetische Werth der nur auszugsweise bekannten Reimchronik — die Handschrift ruht in der Vaticana — das Mittelmaafs nicht überschreiten, über den verständigen Blick und die weitere Umsicht des Verfassers. Von besonderem Interesse sind die Bemerkungen Giovanni's über die Künstler seiner Zeit. Er kennt und nennt sie fast alle, Bildhauer und Maler, die Künstler Mittelitaliens und der Lombardei. Mit hohem Lobe stätet er namentlich Mantegna und Melozzo da Forli, Leonardo und Perugino aus. Es mußten diese Letzteren nicht nothwendig in einem unmittelbaren persönlichen Verhältnisse zu Giovanni Santi stehen; jedenfalls, wenn ein solches bestand, haben wir darüber keine Kunde, so wenig wie über seine Beziehungen zu den zahlreichen Künstlern, welche Herzog Federigo in Urbino beschäftigte. Außer vlaemischen Malern waren hier unter anderen Paolo Uccelli und Piero della Francesca thätig. Gerade in den östlichen Landschaften Italiens, wo es keine glorreichen Kunsttraditionen, keine festgewurzelten Localschulen gab, bemerkt man in der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts ein unruhiges Wogen, ein haftiges Fort-

schreiten, ein eifriges Ausblicken nach den Vorzügen anderer Kunststätten. Wandermaler, hier überall gern gesehen, brachten zahlreiche Neuerungen mit und liefsen mannigfache Eindrücke zurück. Gelegenheit sich aus den engen Fesseln der localen Kunstübung zu reifen, gab es für den strebsamen Kunstjünger genug. Und das Giovanni Santi helle Augen und einen energischen Sinn befaß, bezeugen fattsam seine Werke. Nur aus dem letzten Jahrzehnt seines Lebens sind solche mit Sicherheit nachzuweisen, der Gang seiner Entwicklung ist daher nicht völlig klar. Offenbar blieb ihm aber die Richtung Piero's della Francesca und der Anhänger desselben nicht völlig fremd. Die Lehren der Perspective, einer damals noch vielfach geheimen und schweren Kunst, wendet er mit großer Freiheit an, selbst kühnere Verkürzungen gelingen ihm mühelos. Auch die berechnete Strenge der Zeichnung, in den Gewändern und einzelnen männlichen Gestalten bemerkbar, geht auf dieselben Einflüsse zurück. Doch war die umbrische Schule so nahe benachbart, der in ihr vorherrschende lyrische Anklang auch in Giovanni's frommer Heimath so gut verständlich, das er auch diese Eindrücke in sich aufnahm und in seinen Madonnenbildern veräußerte. Ueber allen diesen Aneignungen schwebt, die Gegensätze mildernd und lösend, seine eigene liebenswürdige, mit den Umbriern verglichen, frischere Natur. Die schwächste Seite an Giovanni ist das Colorit; er gebietet auch nicht über mannigfache Typen und wird leicht in der Charakteristik eintönig; dafür weist er uns durch den milden Ausdruck und einzelne anmuthige Bewegungen seiner Gestalten, die wir bei seinen näheren Kunstgenossen vergeblich suchen würden, zu erfreuen. Giovanni Santi ragt weit über die Mehrzahl der letzteren hinaus und hat sich als Lehrer gewiß von beschränkter Einseitigkeit ferngehalten. War er nun in der Lage, seinem Sohne Raffael Unterricht zu ertheilen?

Vielleicht schon in reiferem Alter heirathete Giovanni Santi die Tochter des Battista Ciarla in Urbino, mit Namen Magia, die ihm am Charfreitag, den 28. März 1483, einen Sohn: Raffael gebar. Schon im Jahre 1491 (7. October) verlor Raffael seine Mutter. Giovanni schritt im Jahre darauf zur zweiten Ehe mit der Tochter eines Goldschmiedes, Bernardina Parte, erfreute sich aber nicht lange des neuen ehelichen Glückes, da er bereits am 1. August 1494 verstarb. Sein Tod war ein hinreichend wichtiges Ereigniß, um in einem Briefe der jungen Herzogin Elifabeth an ihre Schwägerin Isabella Gonzaga besonders vermerkt zu werden.

Raffael hatte bei dem Tode seines Vaters das elfte Lebensjahr erst um wenige Monate überschritten. Dadurch wird es zweifellos, das, wenn sich in Raffael künstlerische Eigenschaften Giovanni's wiederholen, dieses ungleich mehr auf Vererbung als auf Lehre und Unterricht beruht. Nur die einfachsten Handzeichnungen, die elementarsten Kunstgriffe kann er dem Vater abgelauscht haben. Wer den verwaisten Knaben weiter in der Malerei unterwies, ist uns freilich noch vollständig unbekannt. Man kann auf diesen oder jenen Künstler in Urbino rathen. Timoteo Viti war 1495 aus Francia's Werkstätte in Bologna nach seiner Heimath zurückgekehrt, Giovanni Santi hatte einen Schüler Namens Evangelista Pian da Mileto, der auch das Testament des Meisters 1494 als Zeuge unterschrieb. Doch Rathen giebt kein Wissen. So begnügen wir uns daher mit der allein sicheren

Kunde, dafs Raffael bis zum Schluffe des Jahrhunderts in Urbino verblieb. Bis dahin wird er in den Gerichtsacten, die in dem Erbstreite zwischen Raffael's Vormund, dem Erzpriester Dom Bartolomeo Santi und feiner Stiefmutter aufgenommen wurden, als gegenwärtig in Urbino bezeichnet, in einer Urkunde vom 13. Mai 1500 dagegen abwesend genannt. In diesem Jahre also arbeitet Raffael bereits in Perugino's Werkstätte, den alte Traditionen und auch die enge Verwandtschaft der Werke als feinen Lehrmeister rühmen. Perugino hatte die Jahre vorher in Florenz zugebracht und war gerade nach Perugia zur Ausschmückung der Wechslerhalle berufen worden, da Raffael in seine Werkstätte eintrat.

*
*
*

Das Mafs des Kunstvermögens, welches Raffael aus Urbino mitbrachte, läfst sich nicht mehr bestimmen. Wohl werden in Kunstkabinetten einzelne Handzeichnungen aufbewahrt, welche in seine früheste Jugendzeit fallen sollen, doch entbehren dieselben aller inneren Glaubwürdigkeit. Auch die mit der Feder gezeichneten Copien nach den Idealporträten in der urbinatfchen Bibliothek (Sammlung der Academie in Venedig) erscheinen unter sich viel zu ungleich, und verrathen theilweise eine viel zu sehr schon praktisch gefchulte, dabei wenig frische Hand, als dafs sie dem etwa vierzehn- bis sechzehnjährigen Raffael mit Wahrscheinlichkeit könnten zugeschrieben werden. Dagegen liegt offen zu Tage, was ihm während seiner Lehrzeit die Werkstätte Perugino's an Anregungen bot. Außer dem Frescofchmuck im Cambio waren Perugino damals noch folgende Tafelbilder aufgetragen worden: die Himmelfahrt Mariä für das Kloster in Val-lombrosa, die Vermählung Mariä für die Josephsbrüderschaft in San Lorenzo in Perugia, die Krönung Mariä und die Kreuzigung für die Kirche San Francesco al monte und die Geburt und Taufe Christi für Sant' Agostino in Perugia. Dieselben Gegenstände hat Raffael in seinen frühesten selbständigen Werken geschildert. Für das nahe Verhältnifs zu dem umbrifchen Meister lassen sich aber noch viel sprechendere Zeugnisse aufweisen als die Gleichheit in der Wahl der Darstellungen. Wenn uns Blätter in die Hand fallen, deren eine Seite Perugino, die andere Raffael mit Zeichnungen gefüllt, dann wieder Handzeichnungen Perugino's, die Raffael in Farben ausgeführt hat, und endlich Skizzen von Raffael, welche sich auf Gemälde Perugino's beziehen, so dürfen wir wohl auf die engsten persönlichen Beziehungen zwischen den beiden Künstlern, dem fünfzigjährigen Manne und dem noch nicht zwanzigjährigen Jünglinge schließen. Auf der Rückseite des Blattes (Städel'sches Museum in Frankfurt), auf welchem Perugino die Taufe Christi entworfen hatte, zeichnete der Schüler den h. Martin. Raffael's Gemälde in Berlin, die Madonna zwischen den hh. Hieronymus und Franciscus, besitzt seinen Ausgangspunkt offenbar in einer Handzeichnung Perugino's in der Wiener Albertina. Als Perugino die Auferstehung Christi, jetzt in der Vaticanfchen Galerie, malte, wiederholte Raffael wahrscheinlich zu eigener Uebung die Gestalten der schlafenden und flichenden Grabwächter. Dieselben sind uns in der Sammlung der Univerfität Oxford erhalten und überraschen, mit Perugino's Arbeiten verglichen, durch ihre ungleich gröfsere Vollendung. Zwar fehlt noch, wie bei allen Jugendarbei-

ten Raffael's das durchgreifende Naturstudium, besonders die Köpfe erscheinen nach einem feststehenden Typus gezeichnet. In den mit dem Silberstift zart gezogenen Umrissen klingt aber bereits der reine Wohlklang an, welcher alle Raffael'schen Schöpfungen begleitet. Noch ein anderes Beispiel des Zusammenwirkens Beider und des frühen aber gewifs ganz unbewussten Triumphes des Schülers über den Meister verdient Erwähnung. Zu Perugino's trefflichsten Werken rechnet man das große Altarwerk für die Karthause bei Pavia, welches, nach Aufhebung des Klosters in Privatbesitz gelangt, seit 1856 in der Londoner Nationalgalerie prangt. Auf der Flucht nach Aegypten rastet die heilige Familie. Der Sattel ist vom Saumthier abgenommen und auf die Erde gelegt worden. Auf jenem sitzt nun, von einem Engel unterstützt, das Christuskind, ihm zur Seite kniet mit gefalteten Händen die Madonna. Als Schutz und Wache sind auf den beiden Seitentafeln der gewappnete Erzengel Michael und Raphael mit dem jungen Tobias geschildert. Gleichzeitig mit Perugino arbeitete auch Raffael den Gegenstand durch. Zuerst ganz flüchtig, dann sorgfältiger mit dem Silberstift auf abgetöntem Papier entwirft er mit einzelnen Abänderungen das Hauptmotiv des Mittelbildes. Er verwendete dasselbe endlich, wie eine andere, gleich den früheren, in Oxford bewahrte Zeichnung lehrt, in einer Composition der Anbetung der Hirten, welche in der That auch, aber nicht von seiner Hand in Farben (frühere Sammlung Conestabile in Perugia) ausgeführt wurde. Er zeigt sich also durch Perugino's Werk in einen bestimmten Kreis gebannt. Oder hat der bequem gewordene Lehrer seinem Schüler die Hauptgruppe des Bildes abgeborgt? In einem noch engeren Zusammenhange steht eine Raffael'sche Skizze in Oxford zu dem Flügelbilde des Tobias mit dem Engel. Sie ist offenbar der Modellact, das Naturstudium für die Bildgruppe, mit großer Sorgfalt, wie die wiederholte Zeichnung der schwierigen Handlage beweist, ausgeführt, in den Köpfen aber von einer Reinheit der Linien und von einem Liebreiz des Ausdruckes, welche Raffael ungefucht während der Arbeit kamen, die Perugino selbst niemals erreichte. Kein Wunder, daß man Raffael's Hilfe auch bei der Anfertigung dieses und anderer Bilder vermuthete, meistens jedoch ohne zureichenden Grund. In der Malertechnik stand Perugino seinen Meister und bedurfte am wenigsten der nachbessernden Hand des technisch noch mangelhaft geschulten Raffael. Man geht also vollständig irre, wenn man gerade aus der größeren Schönheit der Malerei auf Raffael's Mitwirkung schließt; die bloße Abweichung von Perugino's Weise allein weist aber nicht nothwendig auf Raffael zurück. Noch andere jüngere Kräfte weilten in Perugino's Nähe, wie denn in der That in vielen Fällen, wo man Raffael's Thätigkeit wahrzunehmen glaubte, eine Verwechslung mit lo Spagna oder mit Eusebio di S. Giorgio u. A. stattfand, wenn nicht ganz einfach der Wunsch, ein Bild Raffael's zu besitzen, die Mutter des Glaubens wurde.

Schon zwei Jahre nach Raffael's Eintritt in die Werkstatt Perugino's trat ein Wechsel in seinem äußeren Leben ein. Der Meister verließ Perugia und nahm in Florenz seinen ständigen Aufenthalt. Die kriegerischen Unruhen, weithin im Lande durch den Ehrgeiz der Borgia erzeugt, mochten ihn zu diesem Entschlusse gebracht haben. Zwar war auch in Florenz die Kunstpflege gegen die alten glorreichen Zeiten dürftig geworden; immerhin gab es doch hier mehr Beschäf-

tigung als in der nahe am Kriegsschauplatze gelegenen umbrischen Stadt. Und da in Florenz damals, wie die Signoria von Florenz ihrem Abgesandten in Frankreich klagend bemerkte, die guten Meister zu fehlen anfangen, so durfte Perugino auf eine reiche Beschäftigung hoffen. Die Thatfache seiner Uebersiedlung nach Florenz 1502 wurde uns durch den jüngst veröffentlichten Briefwechsel der Markgräfin Isabella von Mantua mit ihrem florentiner Bevollmächtigten bekannt. Die Gemalin Gonzaga's wüncchte für ihr Cabinet auch ein Bild des »berühmten« Perugino zu besitzen. Ein Versuch, durch die Vermittlung Giovanna's della Rovere 1500 zu einem solchen zu gelangen, mißlang. Später, im Herbst 1502, zeigt der nach Florenz übersiedelte Maler Geneigtheit der erlauchten Kunstfreundin zu dienen. Er empfängt ein Aufgeld, unterschreibt den Contract und läßt die Maasse für das Bild kommen; erst im November 1504 beginnt er aber die Zeichnung und vollendet das Bild im Juni 1505. Während dieser langen Zeit weilt er allerdings öfter außerhalb Florenz, in Bädern, in Siena, in Perugia, hier wie angegeben wird, um Rechtshändel zu schlichten: immer bleibt bei allen Beteiligten die Voraussetzung bestehen, daß er regelmäsig in Florenz lebe, wo seine Frau, die schöne Clara Fancelli, wohnte und er eine Werkstätte besaß. Vom Beginn des Jahres 1504 an bringen noch andere längst bekannte Thatfachen die Bestätigung dafür bei.

Folgte Raffael alsbald seinem Meister oder blieb er noch dauernd in Perugia zurück, etwa an der Spitze einer Werkstätte, welche Perugino daselbst zurückgelassen hatte? Leider fagen über den Bestand der letzteren, also über ein Doppelatelier Perugino's, die Urkunden nicht das Geringste, ja die Schilderung des Meisters in den Briefen des Mantuaner Geschäftsträgers, er müsse für das tägliche Brod arbeiten, scheint einem ausgedehnten Kunstbetriebe zu widersprechen. Soviel steht fest, daß Raffael's Beziehungen zu Perugino durch die Uebersiedlung des letzteren nach Florenz nicht abgebrochen wurden, und daß dieselben ohne einen regen persönlichen Verkehr kaum gedacht werden können. Wenn z. B. Raffael an den Naturstudien für das Altarwerk in der Karthause, das offenbar von Perugino in Florenz geschaffen wurde, theilnimmt, so setzt das doch ein unmittelbares Zusammenleben voraus, wahrscheinlich mit längeren oder kürzeren Unterbrechungen, wie wir denn z. B. von einem Aufenthalte Raffael's in Siena 1503—1504 wissen, wo er Pinturicchio die Compositionen für die Fresken in der Libreria entwerfen half, aber doch ein genügend langes Beisammensein, um die stetigen Wechselwirkungen zu erklären. Es steht fest, daß Raffael früher mit der florentinischen Kunstwelt in Berührung kam, als die gangbare Tradition annimmt. Doch folgt daraus noch keineswegs ein plötzlicher Wechsel in seiner Kunstrichtung. Zunächst blieb ja noch immer Perugino's Einfluß maßgebend, neben welchem der von Verrocchio's Werkstätte her befreundete Kreis z. B. Lorenzo di Credi sich geltend machte; für entgegengesetzte Bestrebungen und Ziele konnte die Empfänglichkeit nur allmählich in Raffael erwachen. Den Vorgang der langsam, friedlichen Ablösung von der Schule des Meisters machen die ersten sicheren Werke Raffael's in klarster Weise anschaulich. Die materiellen Grundlagen der Composition entlehnt Raffael, auch nachdem er aufgehört hatte, Schüler Perugino's zu sein, den Bildern des letzteren; es ist überhaupt auf-

fallend, wie lange in dieser Beziehung Raffael von älteren Mustern abhängig bleibt. Noch die Grablegung Christi 1507 offenbart die bedachtvolle, maßvolle Weise des Künstlers, die in liebevoller Achtung für die Tradition keine wesentliche Neuerung überflüssig unternimmt. Die allgemeine Anordnung, die Gliederung im Raume, die Gruppierung, der äußere Charakter der einzelnen Gestalten erscheint regelmäßig in den Bildern Perugino's und Raffael's wiederholt. Daraufhin konnte Vasari behaupten, daß sich ihre Arbeiten nicht von einander unterscheiden lassen. Für den groben Blick mag das zutreffen. Sieht man näher zu, so bemerkt man, wie gleichsam eine Meisterhand alle Linien noch einmal zarter und reiner umschreibt, wie mit geringem Wechsel höheres Leben, tieferer Ausdruck, lautere Schönheit den einzelnen Gestalten wie den Gruppen aufgeprägt wird. Bei aller Innigkeit des Anschlusses an den Meister wahrt sich doch Raffael seine Freiheit, und spricht in diesen, oft ganz leisen, immer entscheidenden Änderungen, ohne es zu wollen, ein festes Urtheil über Perugino's engbegrenzte Weise aus. Eine solche Objectivität konnte sich Raffael allerdings am raschesten erwerben, wenn ihm die Gelegenheit zum Vergleichen gegeben wurde, die Uebung seines Kunstsinnes nicht auf ein einziges beschränktes Feld angewiesen blieb. Daran schließt sich noch eine andere Beobachtung. Bei größeren Altarwerken erscheint das Hauptbild gewöhnlich mit geringerer Freiheit entworfen und stärker an ältere Muster angelehnt, als die kleinen Staffelnbilder, die sogenannte Predella. In diesen wagt sich der jugendliche Maler muthiger heraus und betritt ohne Scheu einen weiteren Kreis des Lebens und der Kunst. Hier läßt er z. B. florentinische Einflüsse offener walten, während die Hauptbilder noch an dem Herkommen der Schule festhalten und in der conservativen Richtung beharren. Natürlich geben die Predellenbilder den besseren Schlüssel für die Entstehung der Werke ab.

* * *

In zwei umbrischen Städten fand Raffael schon in früher Jugend Gönner, in der Hauptstadt des Landes und in Città di Castello. Hier im oberen Tiberthale hatte sich die Familie der Vitelli zu Reichthum, Ansehen und schließlich zur Herrschaft emporgeschwungen. Wie so viele andere Glücksfürsten Italiens erkannten auch die Vitelli in der Baulust und Prunkliebe wichtige Hebel der politischen Macht. Ihrem Beispiele dankte Città di Castello, daß es im Laufe des 15. Jahrhunderts zu einer ansehnlichen Stadt anwuchs, in welcher Renaissancearchitekten Kirchen und Paläste glänzend schmückten, die Terracotten aus der Schule Robbia's eine große Beliebtheit gewannen und zahlreiche Maler aus Cortona, Fabriano, Perugia Beschäftigung fanden.

Drei Werke Raffael's nennt Vasari für drei verschiedene Kirchen in Città di Castello gemalt. Den Inhalt der für S. Agostino bestimmten Tafel bezeichnet er nicht näher, doch herrscht kein Zweifel, daß unter derselben das hier bis 1789 bewahrte Altarbild: die Krönung des h. Nicolaus von Tolentino verstanden werden müsse. Es ist das einzige in dieser Kirche, welches die Tradition Raffael



Studien zu S. Niccola da Tolentino. Mufeum zu Lille.

zuschrieb. Leider besitzen wir nicht die geringste Spur, was aus demselben geworden, nachdem es Papst Pius VI. in mehrere Einzelbilder zerfchneiden liefs, und müffen uns mit Befchreibungen, die aber nur nach dem Hörenfagen verfaßt find, und mit Skizzen und Entwürfen (Lille und Oxford) begnügen. Nach einer in Lille bewahrten Handzeichnung (Braun's Photogr. No. 95) zu schliesen, verfuchte sich Raffael in diefem angeblichen Erstlingswerke im grofsen Stile und fchuf ein Bild, das im Gegenfatze zu allen übrigen Jugendleistungen eine durchaus felbftändige Composition offenbart und zugleich eine vollkommen fichere Herrfchaft über die Formen, natürlich innerhalb der Schulgrenzen, verräth. Der heilige Nicolaus mit Kreuz und Buch in den Händen tritt als Sieger den böfen Feind mit Füfsen. Ihm zur Seite ftanden zwei Engel, von welchen das Liller Blatt nur jenen zur Rechten des Heiligen zeigt. Ueber diefer unteren Gruppe fchwebten, halb in Wolken verhüllt, nur mit dem Oberleibe fichtbar, Christus mit der Madonna und dem h. Augustin, Kronen haltend. Die Zeichnung zeigt theilweife nur erft die rafch hingeworfenen Studien nach dem Modell; um fo überrafchender wirkt die feine Zierlichkeit der Bewegungen, die Lieblichkeit des Ausdrucks. Nach der Ueberlieferung foll Raffael diefes Bild bereits in feinem fiebzehnten Jahre gemalt haben. Die Handzeichnungen fagen das eine aus, dafs der jugendliche Meifter, als er die Krönung des h. Nicolaus entwarf, mindestens die gleiche Reife befaß, welche die anderen für Città di Castello gefchaffenen Werke enthüllen. Diefe aber, das Crucifix in San Domenico und die Vermählung Mariae in S. Francesco, find 1503—1504 entstanden.

Das Crucifix, ein Gegenbild zu Signorelli's S. Sebastian, prangte in prachtvollem Steinrahmen auf einem Nebenaltar des Chores in San Domenico und gelangte in unferem Jahrhundert nach mannigfachen Irrfahrten in den Befitz des Lord Ward (Dudley-house) in London. Inmitten einer stillen, Schwermuth athmenden Landschaft, die in leichten Wellenlinien gegen ferne Hügel emporfteigt, ift das hohe Kreuz mit dem bereits todten Christus, einer geftreckten, hageren Gestalt, aufgerichtet. Fliegende Engel halten unterhalb der Kreuzesarne Kelche bereit, das Blut, das aus den durchbohrten Händen und aus der Bruftwunde Christi fliefst, aufzufangen. Zu Füfsen des Kreuzes knieen Hieronymus und Magdalena, an welche fich die ftehenden Gestalten Maria's und Johannes' anreihen. Die Abhängigkeit des Malers von den gleichartigen Bildern feines Lehrers ift unverkennbar. Er hält fich genau an die von Perugino beliebte Anordnung der Scene, wiederholt einzelne Stellungen und Bewegungen und umzieht die Figuren mit ähnlichen Linien wie fein Meifter. Ueberlegen zeigt er fich demfelben in dem tieferen Ausdruck der Köpfe, in der feineren Modulation der Geften. So läfst die Madonna bei Raffael wie auf den Kreuzigungsbildern Perugino's (vgl. z. B. das Bild bei Rosini tav. 70) die gefalteten Hände in ftummem Schmerze herabhängen; auf dem Raffael'schen Gemälde ift ihre Lage ein wenig höher, aber gerade diefes Wenige ift für die Wahrheit der Empfindung entscheidend. Die unendlich reichere Naturbegabung des Jünglings bricht in folchen Dingen fiegreich durch. Dagegen hätte er bei längerer Kunftübung es wahrſcheinlich vermieden, dem Engel zur Linken in jeden Arm einen Kelch zu geben und nicht den Blicken der beiden Knieenden und den Augen der beiden ftehenden Figuren

fts dieselbe Richtung verliehen. Perugino als der geschultere Praktiker löst durch Contraste die Gleichförmigkeit. Auch den Vortheil weiser Bedachtsamkeit



Die Vermählung Mariae. Galerie der Brera in Mailand.

mufs er aber bald an feinen Schüler abtreten. Raffael's Vermählung und Krönung Mariae gehen gleichfalls auf Compositionen Perugino's zurück, erscheinen aber

keineswegs als befangene Nachbildungen, sondern zeigen geradezu vollkommen und vollendet, was der ältere Künstler mit beschränkten Kräften angestrebt hatte.

* * *

Die Vermählung Mariae (lo spofalizio) befand sich auf ihrem ursprünglichen Standorte in der Kirche San Francesco in Città di Castello bis zum Jahr 1798,



Zeichnung Perugino's zu dem Bilde in Caen. Sammlung Malcolm.

kam dann in die Hände eines französischen Generals lombardischer Abkunft und schliesslich in die Galerie Brera in Mailand. Raffael vollendete dieses Bild, wie die Inschrift sagt, im Jahre 1504. Perugino's Darstellung desselben Gegenstandes stammt aus der Zeit, in welcher sich Raffael in seiner Werkstatt aufhielt und ist gleichfalls in dem Revolutionskriege als Beutestück von den Franzosen aus Perugia entführt worden. Gegenwärtig erfreut sich des Besitzes das Museum in Caen. Die materielle Beschreibung der beiden Bilder weicht kaum merklich ab. Da und dort schliesst die Tafel oben im Halbrund ab und steigt im Hintergrund ein kleiner Polygonaltempel empor, die reizende Vorahnung der Bauten Bramante's. Die Mitte des vordersten Planes nimmt der bärtige Hohepriester ein, welcher die

Hände des Brautpaares zusammenlegt; ein zierlicher Frauenchor begleitet Maria, auf Joseph's Seite stehen mit verdorrten Stäben die zurückgewiesenen Freier, unter ihnen der leidenschaftlichste im Begriffe, seinen Stab zu zerbrechen. Bei schärferer Betrachtung des Raffael'schen Werkes überfieht man aber über den zahlreichen Unterschieden beinahe vollständig die Aehnlichkeit mit der Vorlage. Das ist noch die geringste, weil rein äußerliche Verschiedenheit, daß Raffael den Platz der beiden Gruppen gewechselt, Joseph mit seinem Gefolge auf die rechte, Maria und ihre Begleiter auf die linke Seite veretzt hat. In der Zeichnung und Auffassung der Einzelgestalten, in den feineren Wendungen der Gruppierung offenbart sich der ganz anders geartete Geist des jüngeren Künstlers. Steif und gerade steht bei Perugino der Hoheprieester da, ein lebloses Werkzeug der Handlung, während er auf Raffael's Gemälde mit leiser Neigung des Kopfes und leichter Wendung des Körpers theilnehmend auf die Madonna blickt. Mechanisch läßt ihn der ältere Meister die Hände des Brautpaares zusammenfügen, Raffael dagegen Joseph seiner Braut den Ring reichen, welche ihn zart verschämt entgegennimmt. So einförmig und leblos die Hände dort, so ausdrucksvoll und jede anders bewegt sind sie hier gezeichnet. Die Action des Stabbrechens entbehrt auf Perugino's Bilde aller Wahrscheinlichkeit. Der verschmähte Freier hat den Stab über den Oberschenkel gelegt. Bei Raffael ist ein Ueberschufs von Kraft vorhanden, seine Schilderung zeigt aber den Jüngling, der den Stab über dem Knie bricht, in vollem Ernste bei der Sache. Auch der Tempel im Hintergrunde, von Raffael aus dem Achteck in das Sechzehneck übertragen und an Stelle der vier in den Axen vorspringenden Portiken von einem gefälzten Umgange eingerahmt, zeigt den reineren Formensinn. Vollends überraschend wirkt die weibliche Gestalt neben der Maria im Vordergrund. Sie hat soeben den Schritt angehalten und blickt, die Hände über dem Schoofse gekreuzt, aufmerksam auf das Brautpaar. Sie fehlt in der Vorlage, sie dürfte überhaupt innerhalb der Grenzen der umbrischen Schule kaum nachgewiesen werden.

* * *

Dieselben Beziehungen, welche zwischen Perugino's und Raffael's Bildern der Vermählung Mariae walten, werden in ihren Schilderungen der Krönung Mariae sichtbar. Perugino hatte diesen Gegenstand während Raffael's Gegenwart in seiner Werkstatt für die Kirche San Francesco al Monte bei Perugia gemalt, Raffael die gleiche Darstellung im Auftrage der Maddalena degli Oddi, einer Dame aus dem städtischen Herrengeschlechte, für die Franziskanerkirche in Perugia ausgeführt. Das Bild, von Holz auf Leinwand übertragen, zielt gegenwärtig die vaticanische Galerie. Mehrere Studienblätter in Lille, Venedig und Oxford beweisen die Sorgfalt der Vorbereitung. Köstliche Modellacte, zu welchen ihm Jünglinge in der plastisch wirksamen, enganliegenden Volkstracht standen, machte er mit zartem Silberstifte für die muscirenden Engel (Oxford Br. 3), die schwierigeren Gewänder der sitzenden Figuren legte er auf besonderen Blättern in die richtigen Falten (Venedig, Br. 89, 100), den einen und andern aufwärts blickenden Kopf zeichnete er ebenso wie die Händelage eines Apostels für sich,

um der Bewegung vollkommen sicher zu sein (Lille, Br. 58; Oxford, Br. 4). Die feinere Durchbildung der Einzelgestalten genügt ihm nicht; auch die allgemeine Anordnung der unteren Gruppe erhebt sich weit über die Composition des älteren Vorbildes. Bei Perugino stehen die Apostel gleichmäßig in zwei Gruppen getheilt, die Köpfe einförmig nach oben gewendet. Durch einen kühnen Griff sprengt Raffael die übertriebene Symmetrie, welche zu lebloser Steifheit ausartet; er verschiebt die Gruppen, indem er schräge in die Mitte den Sarkophag der Madonna, in welchem Lilien emporblühen, stellt und um den Sarkophag die Apostel in ungezwungener lebendiger und dennoch geschlossener Weise reiht. Der jugendliche Thomas mit dem Gürtel, welchen die Madonna auf Erden zurückgelassen hat, in den Händen nimmt den Mittelpunkt der Apostelgruppe ein. Ihm zur Seite stehen die Apostelfürsten: Petrus den Kopf leise nach oben wendend, Paulus auf das Schwert gestützt, den Gürtel betrachtend. In mannigfachem Gebardenpiel ergehen sich die übrigen Apostel, der eine blickt staunend in das leere Grab, ein anderer scheint einem fernerstehenden das Wunder zu erklären, bis in den beiden Eckfiguren, die zugleich am weitesten nach vorne gerückt sind, in dem jüngeren Jacobus und dem Evangelisten die Bewegung und der Ausdruck des Thomas verstärkt wiederkehrt. Mit hingebender Begeisterung erheben beide den Blick nach oben und verknüpfen so die untere Gruppe mit dem oberen Gestaltenkreise, welcher sonst bei der scharfen Halbiring des Gemäldes allzu abgefordert erschiene. Die Madonna mit geneigtem Haupte und gefalteten Händen empfängt demuthsvoll die Krone, welche Christus mit der Rechten über sie hält, während seine Linke halberhoben Segen spendet. Bei Perugino sind beide Hände Christi mit der Krönung beschäftigt. Die vier musizirenden Engel in ihren flatternden Gewändern und fast überzierlichem Ausdrucke mahnen noch am meisten an die Schulweise, während die zwei kleinen geflügelten Putti, die halbversteckt hinter der Gewandung Christi und der Madonna herauskommen, bereits die glücklichste Inspiration Raffael's ahnen lassen.

Zu dem Gemälde der Krönung Mariä gehört eine Predella, gleichfalls im Vatican, welche sich von dem Herkommen der Schule noch weiter entfernt als die untere Gruppe des Hauptbildes. In drei Abtheilungen werden die Verkündigung, die Anbetung der Könige und die Darstellung im Tempel geschildert. Den geringsten Reiz übt die Scene der Verkündigung aus. Maria und der Engel verlieren sich beinahe in den weiten kahlen Bogenhallen. Auch die Darstellung im Tempel geht in ähnlichen, von Säulen getragenen und gewölbten Hallen vor sich. Doch erscheinen die letzteren besser gefüllt und werden vom Künstler in geschickter Weise benützt, den Vorgang schärfer zu gliedern. Im mittleren Raume hinter dem Altare steht der greise Hohepriester und empfängt aus den Händen Maria's das Christkind, welches sich offenbar seine Mutter zu verlassen sträubt und die Aermchen verlangend nach ihr ausstreckt. Der Madonna gegenüber befindet sich Joseph, eine edle kräftige Gestalt, die wie der Hohepriester vielfach an die gleichen Personen im Spozalizio erinnert. Er hat die eine Hand auf den Altar gelegt, während er mit der anderen den weiten Mantel schürzt. In dem seitlichen Bogengänge halten sich links drei Frauen, rechts vier Männer auf, ruhige Theilnehmer des Vorgangs, im Gespräche unter

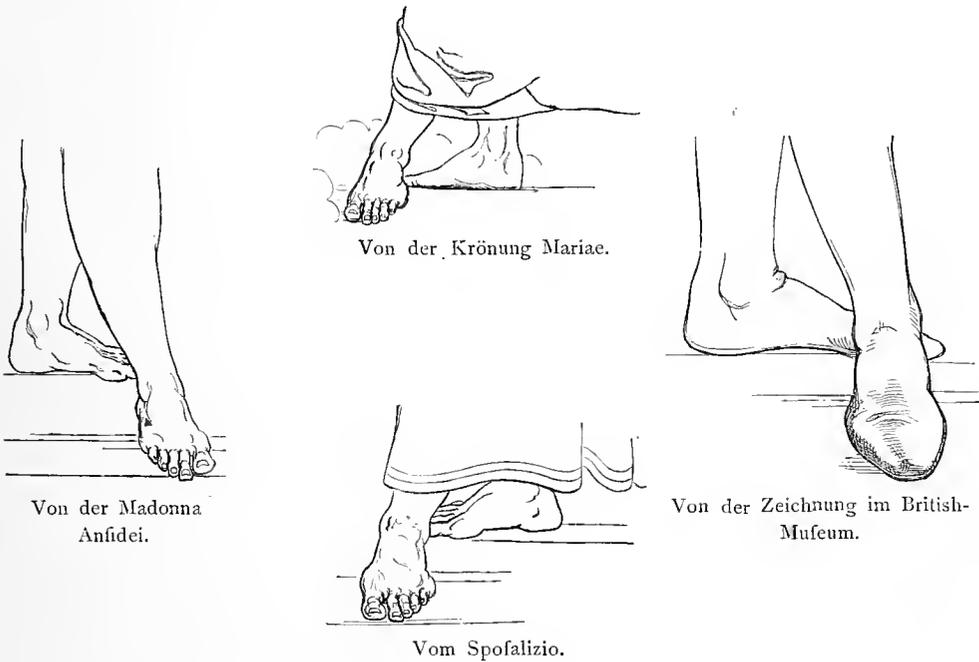
einander begriffen oder der Hauptperson sich nähernd. Wenn hier noch für das Materielle der Composition Perugino's Muster (in Fano) angerufen werden kann, so enthält das mittlere Predellenbild, die Anbetung der Könige und Hirten, bereits die Lösung dieser Fessel und offenbart den Gewinn Raffael's an Selbstständigkeit und freiem Ueberblicke der Formenwelt. In richtiger Berechnung der ihm gebotenen Fläche gab er seinem Bilde nur nach der Breite eine grössere Entwicklung. Er sah von der herkömmlichen Composition ab, welche der Madonna mit dem neugeborenen Kinde den mittleren Ehrenplatz einräumt und die Könige mit ihrem Gefolge zu beiden Seiten gleichmäsig anreihet, und liess die letzteren vielmehr im stattlichen Zuge eben ankommen. Die Führer schreiten der heiligen Familie entgegen, welche rechts beinahe in der Ecke vor einem verfallenen Haufe die Geschenke entgegennimmt und nur noch eine Hirtengruppe neben sich hat. So brachte er neues frisches Leben in die Darstellung. Als Vorbild für einzelne Gestalten dient aber nicht mehr ausschliesslich sein Meister, er hat sich in der weiten umbrisch-toskanischen Schule umgesehen, derselben einzelne Lieblingstypen abgelauscht und mit trefflichem Erfolge wiedergegeben. Einen schmucken Jüngling im enganliegenden Kleide, so dass die Körperform deutlich sichtbar ist, bald breitspurig auftretend, bald mit gekreuzten Beinen, den einen Arm in die Hüfte, mit dem anderen auf einen Stab gestützt, hat bereits Signorelli mit Vorliebe seinen Bildern einverleibt, sein Beispiel namentlich auch bei Pinturicchio (in Siena) Nachahmung gefunden. Diese Figur hat mit der Handlung nichts zu thun, legt aber von dem plastischen Sinne des Künstlers, von feinen anatomischen Kenntnissen gutes Zeugnis ab und wurde aus diesem Grunde als Probestück gern angewendet. Auch Raffael reihte sie dem Gefolge der Könige an.

* * *

In allen Bildern, in welchen Raffael Compositionen Perugino's wiederholt, zeigt sich seine überragende Kraft. Dieselben verhalten sich zu den Vorlagen seines Lehrers nicht wie die Nachbildung zum Muster, sondern wie das vollendete Werk zum Versuche. Nur in einem Falle bleibt er, wenigstens in der Raumeintheilung und Anordnung, hinter Perugino zurück und zwar merkwürdiger Weise in einem Werke, welches das Datum 1505 trägt. Für die Serviten-Kirche in Perugia malte Raffael in dem gedachten Jahre nach Vafari's Erzählung eine thronende Madonna mit dem Täufer und dem h. Nicolaus. Sie blieb daselbst und zwar in der Familienkapelle der Ansidei bis 1764 aufgestellt. Durch Kauf gelangte sie in englischen Besitz und befindet sich gegenwärtig in Blenheim bei Oxford in der Sammlung der Herzoge von Marlborough.

Auf hohem Throne unter einem Baldachin sitzt die Jungfrau mit dem Christkinde. Sie blickt in das Gebetbuch, das aufgeschlagen auf ihrem Schoosse liegt, und stützt mit der Rechten das Kind, welches gleichfalls in dem Buche zu lesen sich bemüht. Zur Rechten des Thrones steht der heilige Bischof Nicolaus von Bari, kenntlich an den drei Broten (Kugeln) zu seinen Füßen zur Erinnerung daran, dass er die Stadt Myra vom Hungertode gerettet. Er liest in einem Buche, das er in beiden Händen vor sich hält; auf der anderen Seite ist der Täufer darge-

stellt mit nackten Beinen und Armen, im kurzen härenen Rocke, über welchen er noch leichthin, so dafs er nur die eine Schulter bedeckt, den Mantel geworfen hat. Es unterliegt keinem Zweifel, dafs für die allgemeine Anordnung Perugino's Madonna mit vier Heiligen (jetzt in der vaticanischen Galerie) zum Muster diene. Da und dort geht die Scene in einer Bogenhalle vor sich, erscheint der Thron gleichmäfsig gebaut, zeigen die Heiligen verwandte Stellungen. Die beiden vorderen Gestalten auf Perugino's Bilde decken sich mit den Seitenfiguren Raffael's in den wesentlichsten Punkten. Unleugbar hat aber Perugino sein Werk räumlich besser eingetheilt. Bei ihm steht der Thron in einer von Pfeilern



Vergleichende Darstellung von Fufsstellungen.

getragenen offenen Halle, Raffael hat den Thron vor dem Bogen errichtet und in denselben ihn eingeschnitten. Der Thron ist übrigens auch steiler geworden, der Sitz der Madonna dadurch unbequem verengt. Fällt schon das Zurückbleiben Raffael's hinter seinem Vorbilde bei einem so spät entstandenen Werke auf, so erscheint das Beharren bei einzelnen Stellungen und Bewegungen, das Festhalten an Modellen, die man sonst in seinen frühesten Gemälden bemerkt, noch weniger erklärlich. Für die Stellung der Füße des Täufers hat Raffael offenbar dasselbe Motiv benutzt, das ihm bereits bei dem h. Joseph im Spofalizio und bei dem geigenden Engel rechts in der Krönung Mariä zu gleichem Zwecke diene, und welches in einer seiner frühesten Zeichnungen (jugendlicher König im British-Museum, Br. 75) schon nachgewiesen werden kann. Ebenso gab er dem Kopfe des Johannes die Wendung und auch den Ausdruck, welchen der Apostel Petrus in der Krönung offenbart. Jedenfalls gehört die Madonna

Anfidei der gleichen Entwicklungsstufe des Künstlers an, wie die bisher erwähnten Bilder. Raffael hat entweder ein lange zuvor entworfenes Werk nach größerer Unterbrechung wieder aufgenommen und es dann bei der nun einmal schon gemachten Zeichnung belassen, oder er hat sich bei einem Andachtsbilde unfrei gefühlt und absichtlich auf einen älteren, dem kirchlichen Zwecke mehr gemäßen Typus zurückgegriffen.

Im Jahre 1505 hatte sich bereits Raffael längst vollkommen in das florentiner Kunstwesen eingelebt. Zu dieser Annahme zwingt, von Anderem abgesehen, die Composition der Freske in der Kirche San Severo in Perugia, im Jahre 1505 begonnen, aber unvollendet zurückgelassen. Während in den früheren Werken Raffael's die Einzelheiten feinen überlegenen, rasch voranschreitenden Geist bekunden, die allgemeine Anordnung und Gruppierung aber innerhalb der Schulgrenzen sich halten, offenbaren in der Freske von San Severo nur noch die Details den umbrischen Ursprung des Meisters und erscheint gerade die Composition bereits unter dem Einflusse von florentiner Kunstidealen geschaffen. Die Mitte des leider arg zerförrten, von einem Spitzbogen eingerahmten Bildes nimmt Christus ein. Sein Oberkörper ist nackt, bis auf den linken Oberarm, über welchen ein Mantelstreifen gewunden ist, der im Schoofse wie eine Wulst quer gelegt, dann in reichen Falten bis zu den Füßen herabfällt. Die beiden Arme hält Christus erhoben, die Rechte zum Segen ausgefreckt. Ueber ihm schwebt die Taube und ganz oben, halb in Wolken gehüllt (jetzt zerförrt), der segnende Gottvater. Vier Engel begleiten die dreieinigen Personen. Zwei kleinere, im zierlichen Tanzschritte sich bewegend, halten Rollen in den Händen; zwei feine Jünglingsfiguren, deren Körperformen durch die an den Leib angepressten Gewänder durchscheinen, stehen anbetend Christus zur Seite. Rechts und links von dieser Centralgruppe, die sich von einer Kreislinie umschreiben läßt, auf etwas tieferem Plane sitzen auf Wolken sechs Heilige des Camaldulenferordens, würdigernefte Gestalten mit markigen Köpfen, in weiten faltigen Gewändern. Die Reihe beginnt links mit dem h. Maurus, an welchen sich die Heiligen Placidus (im Diakonenkleide) und Benedictus anschließen. Dieser, wie der ihm gegenüberitzende Romualdus, ein langbärtiger Greis, blickt voll Andacht zu Christus empor, zeigt noch am meisten den umbrischen Charakter. Neben Romualdus sitzt ein zweiter Benedictus, durch Palme und Kleid als Märtyrer und Diakon charakterisirt, und endlich an der äußeren Ecke eine hagere, scharf profilirte Figur, der rechte Typus eines sich kasteienden Mönches, der heilige Johannes.

In Christus hat Raffael offenbar den Weltenrichter verkörpert. Da diese Auffassung nicht durch den Gegenstand der Darstellung gegeben erscheint — was hat der Weltenrichter mit der Verherrlichung des Camaldulenferordens zu thun? — so liegt der Schluß nahe, dafs er, der geringen Fruchtbarkeit der unmittelbaren Aufgabe sich bewußt, die Gestalt Christi einer andern Scene entlehnt hat. Ihm schwebte ohne Zweifel ein Bild des Weltgerichtes vor Augen, und zwar eine ganz bestimmte Wiedergabe deselben, die Freske des Fra Bartolomeo in S. Maria nuova in Florenz. Hier sah Raffael das Motiv ab, welches er in dem Gewande Christi wiederholte, den quer über den Schoofs liegenden weit hinausragenden Mantelwulst, bei Fra Bartolomeo durch den darunter sich bergenden

Engel gerechtfertigt; hier entdeckte er die Kunst, die Composition nach großen Linien zu gliedern, die einzelnen Gruppen mit regelmäßigen geometrischen Figuren zu umschreiben. Kaum bedarf es des Hinweises auf eine Oxforder Handzeichnung (Br. 15), welche außer Naturstudien für die Hände des h. Johannes und den Kopf des h. Placidus eine bei aller Flüchtigkeit doch deutliche Skizze der Reiterfchlacht Leonardo's enthält, um die Florentiner Herkunft der Freske in San Severo darzuthun. Der großartige Raumsinn, die architektonische Gefetzmäßigkeit der Anordnung, die feierliche Symmetrie bei aller Lebensfülle und Naturwahrheit der Einzelgestalten sind der umbrischen Schule ebenso fremd wie sie den eigenthümlichen Vorzug der florentiner Kunst bilden. Durch Giotto und seine Schule wurde dieser der Wandmalerei besonders entsprechende Stil hier fest begründet und lebte, nachdem er im Laufe des fünfzehnten Jahrhunderts



Gewandmotiv vom Jüngsten Gericht
des Fra Bartolommeo.

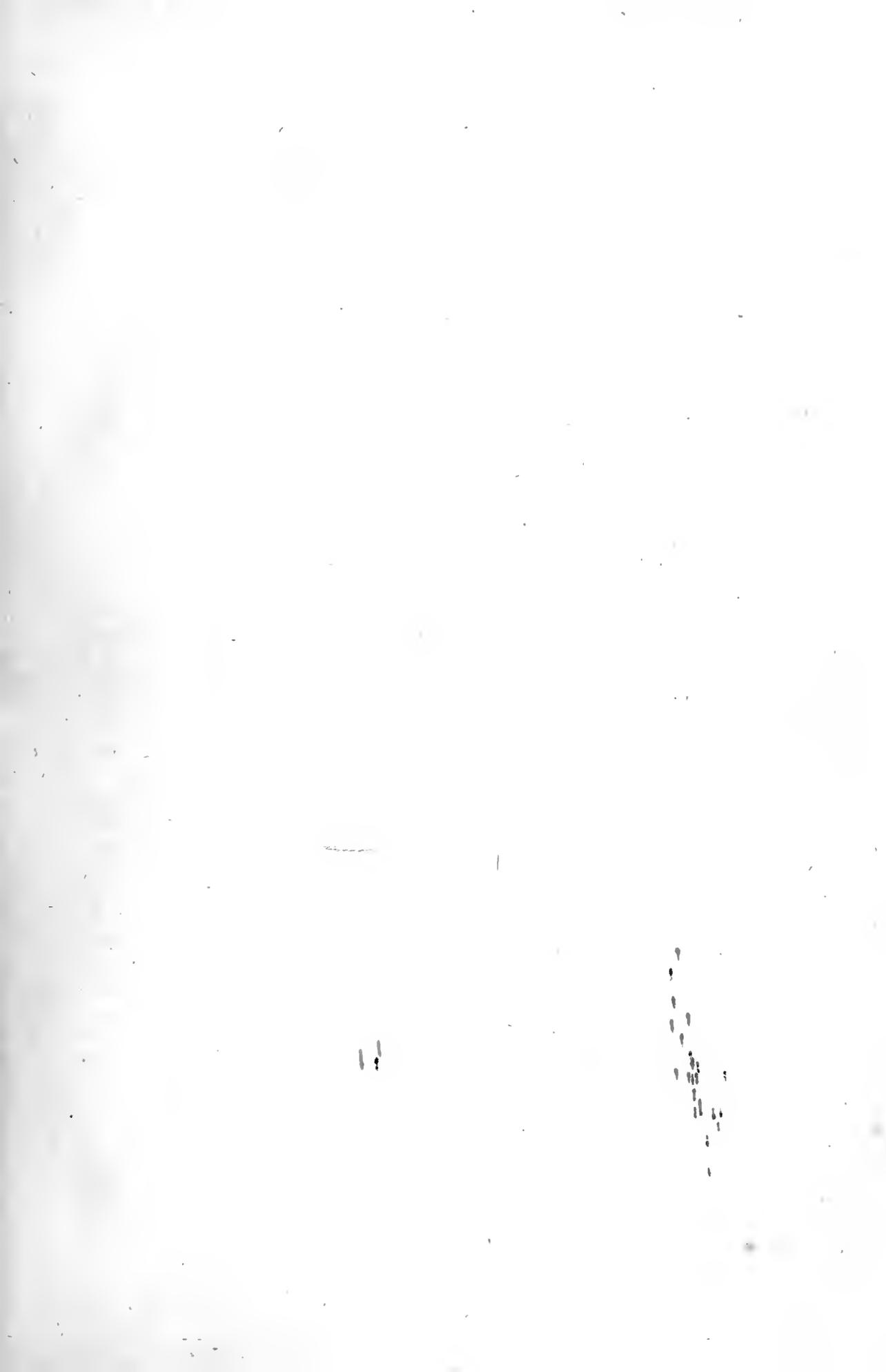


Gewandmotiv aus Raffael's Fresco
in S. Severo zu Perugia.

über dem Streben, der äußeren Formenwelt Herr zu werden und die technischen Mittel zu erweitern, eine Lockerung erfuhr, in Domenico Ghirlandajo's Werken am Schluffe der Quattrocento wieder auf. Die Krönung Mariä in der Kirche S. Maria Novella zeigt den geschlossenen, aber durch leichte Verschiebungen von allem Steifen und Leblosen befreiten Gruppenbau, welcher dann bei Fra Bartolomeo in S. Maria Nuova und weiter bei Raffael in S. Severo wiederkehrt. Nicht vom bloßen Hörensagen konnte dieser die Herrschaft über die neue Kunstweise sich aneignen, sondern nur durch unmittelbares Studium der Vorbilder erwerben. So setzt also das Frescobild in S. Severo Raffael's längeren Aufenthalt und Einbürgerung in Florenz voraus. Von einer Reise Raffael's nach Florenz, bevor er das Werk in San Severo begann, berichtet auch Vasari, nur dafs er sie von kurzer Dauer sein und ihr wieder ein langes Verweilen in Urbino und Perugia folgen läfst. Urkunden, welche Vasari's Angaben bestätigen oder widerlegen, sind bis jetzt nicht gefunden worden. So bleibt der äußere Wechsel im Dasein in Einzelheiten nicht ganz sicher gestellt. Doch wirft diese Unbestimmtheit keinen Schatten auf den Entwicklungsgang des Künstlers. Aus seinen im Jahre 1505 geschaffenen Werken geht mit aller nur wünschenswerthen Gewifsheit hervor, dafs er damals in der florentinischen Kunstwelt sich bereits voll-

kommen heimlich fühlte und florentinische Kunstwerke längft mit eigenen Augen studirt hatte. Aber auch jetzt hielt Raffael die Verbindung mit feinem alten Lehrer aufrecht. Wir befitzen aus dem Jahre 1505 aufser der Freske von S. Severo noch ein anderes Werk Raffael's. Den Auftrag, für das Nonnenkloster S. Antonio in Perugia ein großes Altargemälde zu malen, vollführte er in diefem Jahre. Die thronende Madonna, in einen blauen mit Goldsternen geflickten Mantel gehüllt, hält das bekleidete Christuskind auf dem Schoofse, welches dem kleinen, die Thronstufen aufsteigenden Johannes den Segen ertheilt. Zu Seiten des reich gefchmückten Thrones stehen links die hh. Catharina und Petrus, rechts Dorothea und Paulus.

Die Rückficht auf den Geschmack der Besteller mochte Raffael zum Beharren bei dem Hergebrachten bewogen haben. Sowohl die Haupttafel wie das Halbrund darüber (Tympanon), mit dem Brustbilde des segnenden Gottvaters inmitten eines Engelkreifes bewegen sich überwiegend in den alten Schulgeleifen. Erst als er an die Predellenbilder ging, athmete er wieder auf und gewann die volle künstlerische Freiheit. Sie stellen Christus auf dem Oelberge, die Kreuztragung und die Klage um den Leichnam Christi dar und befinden sich gegenwärtig im Privatbesitz in England, während die Madonna das Eigenthum der Londoner Nationalgalerie wurde. Die Composition der Kreuztragung, die gerühmteste von allen, ist nur durch eine treue Nachzeichnung in Florenz zugänglich. Sie zerfällt ziemlich deutlich in drei Gruppen. Zwei Reiter, wie Türken gekleidet, führen den Zug an. Der feste Sitz auf den kräftigen Rossen, die kühnen Bewegungen der letzteren weisen darauf hin, dafs Raffael einem Künstlerkreife bereits angehört, in welchem Reiterstudien nicht felten sind. Auch der energische Charakter der Mittelgruppe offenbart den florentiner Einfluß. An einem Stricke, welchen der vorderste Scherge über die Schulter geworfen hat und mit der Rechten anzieht, wird Christus vorwärts gezerrt. Mühsam schleppt er sich, von der Last des Kreuzes beinahe zu Boden gedrückt, wenn nicht Joseph von Arimathia ihm hilfreiche Hand böte und den Schaft des Kreuzes mittrüge. Vier Soldaten, muskelkräftige, stramme Gestalten begleiten den Zug. Die dritte Gruppe zeigt uns die ohnmächtig zusammensinkende Maria, von drei Frauen liebevoll gestützt, während Johannes händeringend zur Seite steht. Für diese Gruppe nun hat sich Raffael an Perugino's Vorbild gehalten. Nach dem Tode Filippino Lippi's (April 1504) übernahm Perugino die Vollendung einer Kreuzabnahme, welche jener für die Annunziata in Florenz begonnen hatte. Aus diefem Bilde entlehnte Raffael die Frauengruppe. Er bewies dadurch, dafs die Herrlichkeit der florentiner Kunst, so mächtig sie ihn auch bewegte, doch die Pietät für Perugino unverfehrt liefs, dafs überhaupt sein Uebertritt nach Florenz keinen Sprung in feiner Entwicklung hervorrief. Raffael hat der florentiner Kunst zu einer Zeit bereits Einzelheiten abgelauscht, in welcher er noch schlechthin als Schüler Perugino's gilt, und er bleibt in Einzelheiten feinem Lehrer noch treu, nachdem er sich im Grofsen schon vollständig dem florentiner Kunstgeifte ergeben hat.





Die Kreuztragung. Von der Predella des Altargemäldes zu S.



Antonio in Perugia. Handzeichnung (Cop.) in den Uffizien. Florenz.

III.

Die Madonnen Raffael's.

Gilt Vafari als gut unterrichtet, so haben die Schlachtcartons Leonardo's und Michelangelo's, deren Ruhm die weitesten Künstlerkreise durchdrang, den jungen Raffael nach Florenz gelockt. Offenbar ist aber die Quelle der Behauptung nur der Wunsch Vafari's, den Wechsel im Schickfal seines Helden mit einem grossen Ereignisse zu verknüpfen, ein Verfahren, welches der historischen Kunst besser entspricht als der historischen Wahrheit. Raffael's Beziehungen zur florentiner Kunst sind älter als die Schlachtcartons, deren Vollendung in das Jahr 1505 angesetzt wird. Dafs aber Raffael, noch während an ihnen gezeichnet wurde, sie zum Gegenstande seiner Studien gemacht hätte, erscheint wenig wahrscheinlich. Ueberdies lag der heroische Stil, der grosse plastische Zug jener Werke von seinen nächsten Zielen weit ab. Wohl übten Michelangelo und namentlich Leonardo auf den jugendlichen Künstler mächtigen Einflufs, aber nicht durch die Schlachtcartons, sondern durch ihre leichteren Schöpfungen, die Madonnenbilder z. B., welche ihm den Wohlklang der einzelnen Gestalten, die Kunst freier Gruppierung in einem neuen Licht offenbarten und zu einer Aenderung der Typen, zu einer Wandlung der Zeichenweise anregten. Raffael betrieb in seinen florentiner Jahren überwiegend die Tafelmalerei. Die technischen Fortschritte, welchen so viele tüchtige Kräfte in Quattrocento eifrigst nachgegangen, wurden in dieser Kunstgattung am glänzendsten verwertet. Besonders seitdem Leonardo die staunenden Genossen in die Geheimnisse unendlich reizender Farbenpoesie eingeweiht, stiegen die Oelgemälde zu nicht geringem Ansehen empor. Die Nöthen und Wirren der Zeit engten überdies die sonst so reiche Pflege der Wandmalerei ein; kaum dafs da und dort eine Kirche oder ein Kloster für wenig Geld und gute Worte bei einem Maler ein monumentales Werk bestellten und das in glücklicheren Zeiten Begonnene zu Ende führen liefsen. Der Ueberschufs der Kunstkraft kam der Tafelmalerei zu Gute. Wirkfame Förderung empfing dieselbe auch durch die gerade jetzt erwachende Sammelluft von Privatpersonen. An die Stelle der Körperschaften, welche ehemals die Kunstpflege in Händen hielten, traten einzelne Liebhaber, die in ihrem »studio« oder »camerino« gern dem Auge gefällige Gemälde sammelten und am Bilderbesitze sich freuten. Selbstverständlich erschienen ihnen gemalte Tafeln wegen des gröfseren Farbenreizes, wegen ihrer leichteren Beweglichkeit und weil sie mühelos vertauft werden konnten

befonders begehrenswerth. Diefer Umschwung der Verhältnisse berührte auch Raffael in Florenz und liefs ihn beinahe ausschließlich Tafelbilder malen. Sein Wirken während der florentiner Jahre bewegt sich fogar in noch engeren Grenzen. Die Gegenstände, welche er mit Vorliebe auf den Tafeln vorführt, sind vorzugsweise Madonnen und heilige Familien, so dafs gar nicht weit von der Wahrheit abweichen würde, wer seine florentiner Thätigkeit unter dem Titel »Raffael's Madonnenmalerei« umfafste.

So lange die Anregungen der umbrischen Schule ausschließlich Raffael's Phantasie beherrschten, hat er nur ein einziges bedeutendes Madonnenbild selbständig geschaffen, die zierlich feine Madonna Conestabile, welche leider vor wenigen Jahren nach Petersburg verkauft und auf diese Weise aus der Sehweite der Kunstkreise Europa's gerückt wurde. Während seiner römischen Periode gab zwar Raffael dem Madonnenideale zu wiederholten Malen Leben und Körper; aber abgesehen davon, dafs in den späteren Madonnen häufig nur ältere florentiner Entwürfe ausklingen und in vielen Fällen die Ausführung Schülerhänden anheim fiel, können für diese Zeit Tafelbilder niemals als die Hauptfchöpfungen des Meisters angesehen werden. Gerade die besten unter ihnen stehen unter dem Banne der Frescomalerei, in welcher Raffael's vollkommen gereifte Natur ihre höchste Befriedigung fand. In den florentiner Jahren treten die Madonnenbilder nicht allein in Bezug auf ihre Zahl in den Vordergrund: sie sind auch die Schule, in welcher die Phantasie des Künstlers ihre volle Freiheit und Selbständigkeit gewinnt. Man möchte zwar bei dem ersten raschen Ueberblicke glauben, dafs Raffael's Entwicklung in Florenz einen Rückschritt gethan. Die figurenreichen, kunstvoll gegliederten Compositionen seiner Jugendzeit weichen einfachen, scheinbar kunstlosen Gruppen, welche das Auge des Malers der Natur, der unmittelbaren Umgebung abgelauscht und treu auf die Tafel übertragen hat. Aber jene Compositionen beruhten auf fremden Vorlagen, in diesen einfachen Gruppen spiegelt sich bereits hell und klar die schöpferische Begabung des Mannes, welcher seinem Werke das Gepräge der Naturnothwendigkeit und der vollkommensten Wahrheit aufdrückt, so dafs darüber seine Persönlichkeit zurücktritt, und welcher dasselbe zugleich so musterhaft gestaltet, dafs es die Phantasie späterer Geschlechter zu dauerndem Beharren in den einmal festgezogenen Geleisen zwingt.

Durch Raffael ist das Madonnenideal Fleisch geworden. Pikantere, durch das Beimischen naturalistischer Züge gefälligere Darstellungen mochten wohl einzelnen späteren Malern noch gelingen; keiner aber hat das Wesen der Madonna so tief gefafst, so reiche Züge in demselben erkannt wie Raffael. Er löste die Madonna von dem kirchlichen Boden ab und hob sie aus dem besonderen Glaubenskreise zu allgemeiner menschlicher Bedeutung empor. Die Verwandlung erfolgte nicht rauh und gewaltfam. Wecken auch Raffael's Bilder keine streng religiöse Andacht, üben sie auch keine Zeichen und Wunder, so lassen sie doch einen frommen Ton leise anklingen. Denn die Eigenschaften, welche der gläubige Sinn in Maria verehrte, werden nicht verneint, sondern nur aus der dunklen und vielfach dumpfen Welt der kirchlichen Bekenntnisse in das Reich lichter, allgemein und unmittelbar ansprechender Empfindung übertragen.

Auch Raffael schildert die hohe und reine Frau, indem er uns die jugend-

liche Mutter, die sich eins fühlt mit ihrem Kinde, ihre Freuden und Seligkeiten vor die Augen führt. Frei von allem Irdischen und Sinnlichen faßte die kirchliche Lehre die Mariennatur auf und hüllte sie demgemäß in ein geheimnißvolles Mysterium ein. Auf diesem Wege kann ihr die Kunst, welche jeden Inhalt in durchsichtige Formen kleidet, nicht folgen. Sie bietet aber in ihrer Weise vollkommenen Ersatz, ja giebt in menschliche Wahrheit verklärt wieder, was der Volksglaube vielfach verworren und in sich widerspruchsvoll bietet. Die Liebe der Mutter zum Kinde ist selbstlos, frei von jedem sinnlichen Zuge, keusch und dennoch glühend, von unnennbarer Süße und Innigkeit. Berauschender im Augenblicke wirkt wohl die Hingabe der Jungfrau an den Jüngling, einzelne zärtlichere Ausbrüche kennt die Neigung der Gatten zu einander, keine Empfindung kann sich an idealem Schwunge, an Reinheit und gleichmäßiger Wärme mit der Mutterliebe messen. Sie verschönt selbst das häßliche Weib, sie hebt die schöne Frau in die Gottesnähe. Darum üben die anmuthigen Frauen Raffael's, die hold verschämt zu ihrem Erstling herabblicken, ihn an den Busen drücken, sein Erwachen, seine Spiele belauschen, einen wahrhaft madonnenhaften Eindruck. Man betet nicht zu ihnen, man athmet aber mit ihnen göttliche Reinheit und himmlischen Frieden.

Für diese menschliche Auffassung des Marienbildes — mancher wird sie vielleicht auch die profane Auffassung nennen, aber nur gerade so wie Phidias und Polyklet die griechischen Göttertypen profanisirten — befaß Raffael in der florentiner Kunst bereits mannigfache Vorgänger. Dem Beispiele Donatello's und anderer Plastiker folgend, haben auch schon die Filippo und Filippino Lippi, die Botticelli und Verrocchio die fröhlich liebende, jugendlich schöne Mutter in das Leben gerufen. Sie malten, wie das Kind an der Mutter emporklettert, sich an diese zärtlich anlehnt; sie schildern, wie die Mutter ihrem Erstling eine Frucht, ein Spielzeug zeigt. Aber das Hauptmotiv bei ihnen bleibt doch die Anbetung des Christkinds durch die Madonna, welche mit gefalteten Händen vor demselben kniet oder von Engeln sich dasselbe reichen läßt. Die alte Tradition wirft auf ihre Darstellungen häufig einen wenn auch leichten Schatten, bei aller frischen Lebendigkeit der Einzelschilderung, während bei Raffael die neue Auffassung ganz ungetrübt und ungehemmt herrscht.

* * *

Mit welchem rastlosen Fleiße und unermüdlichem Eifer giebt sich aber auch der Künstler seiner Aufgabe hin! Nur einen geringen Theil der Madonnenbilder hat Raffael in Farbe ausgeführt. Die überwiegende Zahl seiner Mariencompositionen blieb im Zustande des Entwurfes und konnte erst in den letzten Jahren, seitdem die Photographie die Handzeichnungen alter Meister weiteren Kreisen zugänglich machte, in ihrem vollen Werthe erkannt werden. Denn in diesen oft nur mit der Feder flüchtig skizzirten, oft mit dem Silberstift in den Umrissen sorgfältig geführten oder durch aufgehöhte Lichter mehr malerisch behandelten Zeichnungen offenbart sich nicht allein der unerforschliche Reichthum der Raffaelischen Phantasie, welche selbst bei eng begrenztem Inhalt in immer neuen Formen

sich ergeht, in ihnen enthüllt sich auch am deutlichsten der Einfluss, welchen die florentiner Kunst auf Hand und Auge Raffael's übte. Er erstreckt sich von technischen Aeußerlichkeiten, wie der Wahl farbigen Papiers, wodurch eine weiche, angenehme Mittellage für die ganze Zeichnung gewonnen wird, bis zu den in höherem Mafse belebten Kopftypen und den freieren Bewegungsformen. Wie sehr ihn namentlich Leonardo fesselte und in seine Zauberkreise zog, er-



Federzeichnung im Louvre.

kennt man ungleich schärfer aus seinen Zeichnungen als aus seinen Gemälden, in welchen er der Malweise des großen Lombarden sich doch nur auf ganz mittelbarem Wege näherte. Und in den Zeichnungen wieder ist es nicht so sehr die Gruppe als die Einzelgestalt, in welcher sich Leonardo's Muster abspiegelt. Von der Stärke des Wiedererscheinens überzeugt man sich am besten, wenn man das eine oder andere Blatt aus der florentiner Zeit zur Hand nimmt, z. B. das Frauenbild in der Liller Sammlung (Br. 81) auf grünlichem Tonpapier mit dem Silberstift ausgeführt oder noch besser die Federzeichnung im Louvre (Br. 255),

welche in der Haltung an das Porträt der Maddalena Doni erinnert; nur hat Raffael die Umriffe im Bilde kräftiger, das Oval voller gehalten. Die Natur des Modelles bedingte auf dem Louvreblatte die Zeichnung der Augen, sie sind offen, groß und rund. In der freier behandelten Skizze in Lille dagegen erscheint der Augenaufschlag Leonardo abgelauscht, in beiden Fällen für den üppigeren Mund und das kräftigere Kinn fein Vorbild angerufen. Auch die Wendung des Körpers, die Behandlung der übereinander gelegten rundlichen Hände auf der Porträtzeichnung in Louvre bezeugen das fleißige Studium Leonardo's.



Sog. Schwester Raffael's. Silberstiftzeichnung. Sammlung Malcolm in London.

Wie Raffael allem Unvermittelten, Stürmischen stets fremd blieb, so hielt er auch jetzt, da es sich darum handelte, die florentiner Eindrücke für das Madonnenideal zu verwerthen, Maafs und Ziel fest. Den zart verschämten Ausdruck giebt er nicht auf und bewahrt auf diese Art den Zusammenhang mit feiner persönlichen Ueberlieferung. Nur allmählich dringt der fröhliche Zug und die grössere Fülle in die Formen und gewinnen die Bewegungen Kraft und Freiheit. Eine Silberstiftzeichnung in der Sammlung Malcolm in London, welche Raffael noch öfter wiederholt hat, lehrt uns fein Madonnenideal, wie es ihm am

Anfange seiner florentiner Zeit vorfchwebte, kennen. Das Blatt galt früher für das Porträt von Raffael's Schwester. Ganz ohne Grund; nur in einem Punkte war diese Meinung im Rechte, daß das Bild ein genaues Naturstudium voraussetzt und seine Hauptzüge einer lebendigen Persönlichkeit entlehnt find. Es ist kein bloßer Modellakt, vielmehr von dem Künstler aus der Erinnerung gezeichnet und den Madonnentypen angepaßt. Bloß den Kopf bis zum Schulteranfaß hat Raffael wiedergegeben. Das Haar in der Mitte glatt gefcheitelt, mit einem dünnen Schleier bedeckt, ist hinter das Ohr zurückgestrichen, der Blick erscheint gesenkt, das Gesicht, faßt ganz von vorne genommen, leise nach links geneigt. Raffael hat diesen Kopf auf keinem Madonnengemälde wiederholt, wohl aber den meisten seiner florentiner Madonnenköpfe zu Grunde gelegt.

* * *

Gar großen Dank würden wir Vasari zollen, wenn er die genaue Zeitfolge der Raffaelischen Madonnen niedergeschrieben hätte. Sein Schweigen sagt uns, daß schon zu seiner Zeit die Tradition darüber stumm war. Er begnügt sich, die Madonna mit dem Stieglitz (Gal. Uffizj) näher zu schildern und daß sie Raffael seinem Freunde Lorenzo Nasi zum Hochzeitsgeschenk bestimmt hatte, anzugeben. Er erwähnt sodann und beschreibt die Madonna Canigiani (München), erzählt, daß Raffael für den Herzog Guidobaldo von Urbino zwei kleine, nicht näher bezeichnete Madonnenbilder gemalt habe, und versichert, daß bei Raffael's Weggang von Florenz ein unvollendetes Madonnengemälde von Ridolfo Ghirlandajo fertig gemalt wurde. Das ist die ganze Kunde, die wir Vasari über Raffael's florentinische Madonnen verdanken. Die Inschriften auf den Gemälden selbst, sonst eine sichere Handhabe für die Zeitbestimmung, bieten nur eine geringe Hilfe. Vier Madonnen hat Raffael mit der Jahreszahl versehen: die Madonna im Grünen (Wien), die Madonna mit dem Lamme (Madrid), die belle jardinière (Paris) und die Madonna Niccolini (Lord Cowper in Panshanger). Das Unglück will aber, daß mit Ausnahme des letzten Datums (1508) alle anderen verschiedenen gelesen werden und in der That die vollständige Deutlichkeit vermiffen lassen. Ist das Wiener Gemälde 1505 oder 1506, die Madonna mit dem Lamme 1506 oder 1507, die giardiniera 1507 oder 1508 gemalt worden? Der Streit darüber kann, wenn bloß die Inschriften zu Rathe gezogen werden, die Werke selbst überdauern. Dem Stilgeföhle allein muß die Entscheidung überlassen bleiben; gewiß nur mit Zögern und unter Vorbehalten, wenn man erwägt, daß der in Stufen abzutheilende Zeitraum nur wenige Jahre beträgt, und der Glaube an eine solche mechanisch regelmässige Stufenleiter der Entwicklung überhaupt auf der größten Verkennung der Menschennatur beruht. Ein chronologisches Verzeichniß der Madonnen Raffael's erweist demnach gedankenarmen Sammlern bei dem Einordnen ihrer Schätze wohlthätige Hilfe, kann aber auf wissenschaftlichen Werth nicht den geringsten Anspruch erheben.

Fehlen uns nun auch genauere Nachrichten über die Aufeinanderfolge der einzelnen Madonnenbilder, so gebieten wir dafür über einen desto reicheren Stoff, die innere Entwicklung des Meisters, wie sich dieselbe auf dem begrenzten

Gebiete dieses Darstellungskreises abspiegelt, anschaulich zu gefalten. Die Handzeichnungen erscheinen in diesem Falle mit den Gemälden gleich berechtigt, ja treten theilweise wegen ihrer größeren Zahl und reicheren Mannigfaltigkeit in die erste Linie. Wir werden gleichsam in die Werkstätte des Meisters selbst eingeführt und sind Zeugen von dem lebendig organischen Schaffen desselben. Da greift er zurück in die eigene künstlerische Vergangenheit und holt ein älteres Motiv hervor, um ihm wieder frisches Leben einzuhauchen; hier zeigt er sich von der neuen Umgebung erfasst und zu einer Reihe von Darstellungen begeistert, mit welchen eine höhere Entwicklung seiner Natur beginnt, welche aber auch zuweilen, mit jenen älteren Motiven harmonisch verknüpft, den Abschluss einer Periode bedeuten. Oft erscheint ein Entwurf dem Keime vergleichbar, aus welchem durch Spaltung mehrere selbständige Organismen hervorgehen; oft wieder bemerkt man, wie erst nach wiederholten Anfätzen die künstlerische That gelingt, und vielfache Entwürfe nur langsam zu einer endgiltigen, befriedigenden Darstellung sich zusammenschließen, zu welcher jene sich nur wie Versuche und Anfänge verhalten.

Das einfachste, von Raffael ohne Zweifel am frühesten selbständig verkörperte Madonnenmotiv dürfte die Maria mit dem Buche sein. Als Muster der Frömmigkeit wurde sie im Mittelalter mit Vorliebe in heiligen Büchern lesend geschildert. Die Leselust und Gebetfreude theilt sie dem Christkinde mit. In dem Rundbilde in Petersburg aus dem Hause Conestabile, welches noch vollständig unter dem Einfluss der umbrischen Schule gemalt erscheint, hat Raffael das Motiv der lesenden Madonna zum ersten Male verkörpert. Maria, aufrecht stehend, nur mit dem Oberkörper sichtbar, den Mantel über das Haupt gezogen, hält nach links ausschauend das Kind vor sich und stützt es mit der Linken, während in der Rechten das aufgeschlagene Gebetbuch ruht, in welches Christus andächtig hineinblickt. Eine anmuthige Landschaft, durch einen Fluss belebt, allmählich gegen schneebedeckte Berge am Horizonte ansteigend, bildet den Hintergrund. Licht und klar in der Färbung, nicht durch Contrasten wirkend, dagegen durch den feinen Schmelz, den durchaus festen Auftrag der Töne ausgezeichnet, bildet dieses Werk den vielverheißenden Anfang einer langen glorreichen Reihe von Madonnenschilderungen. Das Motiv der Maria mit dem Buche lebte auch in der neuen florentiner Umgebung in Raffael's Phantasie. Zwei Zeichnungen, welche mit Recht in die erste florentiner Zeit verlegt werden, wiederholen dasselbe mit leichten Abweichungen. Mitten in der leicht angedeuteten Landschaft sitzt die Madonna, das Christuskind auf dem Schooße, welches die Hände gefaltet hat und den Kopf wendet, um in dem von der Mutter gehaltenen Gebetbuche mitzulesen. Das ist der Inhalt einer (überarbeiteten?) Federzeichnung im Louvre (Br. 250). Noch viel bedeutender ist ein kleines Blättchen in Oxford (Br. 10), welches durch die Rahmenlinien, sowie durch den Umstand, dass die Rückseite das Studium des Christkinde noch einmal im größeren Maßstabe zeigt, ganz wie der Entwurf zu einem Gemälde sich ausnimmt. Auch hier spielt die Scene in offener Landschaft. Am Ufer eines Sees baut sich ein Schloß mit Thürmen und Mauern auf. Die Madonna, von vorn gesehen, umfaßt mit der einen Hand das auf ihrem Schooße sitzende

nackte Christkind und hält mit der anderen das Gebetbuch, dessen Blätter das Kind wendet; nicht zum Spiele, sondern wie der nach oben gerichtete fromme Blick andeutet, um in der Andacht fortzufahren. Dieser Zug, welcher auch psychologisch etwas Gezwungenes hat, fand in den frischen, lebensvollen florentiner Anschauungen keine Förderung. Mehr Kind, mehr Mutter scheint die Mahnung gelautet zu haben, die sich der junge Künstler selbst gab. Ihren Erfolg zeigt eine weitere Reihe von Handzeichnungen. Auf einem Blatte in Lille (Br. 54) entwarf Raffael mit dem Silberstifte zu wiederholten Malen das Motiv



Federzeichnung in Oxford.

der liegenden Madonna. Sie selbst erscheint wenig verändert, wohl aber das Christkind in Haltung und Bewegung naiver und natürlicher gedacht. Mit beiden Händen hat es das Buch erfaßt und hebt nun den Kopf gleichsam fragend zur Mutter empor. Von dem ursprünglichen Andachtsbilde ist der Künstler schon weit entfernt, sein Ziel fast ausschließlich bereits die freie Wiedergabe der menschlich schönen Beziehungen, des innigen Zusammenhanges, welcher zwischen Mutter und Kind waltet. Einen weiteren Schritt in dieser Richtung wagen Zeichnungen in Wien und Oxford. Auf einer Federzeichnung in der Albertina, einem flüchtig aber wunderbar geistvoll und lebendig hingeworfenen Blatte, (Br. 151) sitzt die Madonna mit angezogenen Beinen auf der Erde. Sie hat den

Kopf zur Seite gewendet und liest eifrig im Gebetbuch, was aber das zwischen ihren Knien stehende Christkind nicht dulden will. Es streckt sich und greift mit der Hand nach dem Buche, um die Aufmerksamkeit der Mutter von diesem ab und auf sich zu lenken. Einen ähnlichen Vorgang schildert eine Skizze in der Ecke eines Oxforder Blattes, das leider nur im kleinsten Formate bei Fisher (Facsimiles of original studies by Raffaele) nachgezeichnet werden kann. Die Madonna



Federzeichnung in der Albertina, Wien.

hat hier die hockende Stellung verlassen und einen erhöhten Sitz eingenommen. Das Christkind, zwischen ihren Beinen stehend, an ihr Knie angelehnt und den einen Fuß leicht gehoben, streckt den Arm gegen das Buch aus, in welchem die Madonna bisher aufmerksam las. Immerhin spielt noch das Buch in diesen Darstellungen die verknüpfende Rolle. Ganz nebenfächlich und zusätzlich tritt es dagegen in einer Federzeichnung in Wien (Br. 153) auf. Das Kind ist an der sitzenden Mutter emporgeklettert, steht nun auf ihrem Schooße und streichelt sie. Die Madonna hält nun das Buch, in welchem sie gelesen hatte, weit von sich und giebt sich rückhaltlos den Liebkosungen des Kindes hin. Es verdient wohl bemerkt zu werden, daß Raffael zunächst die Madonna mit dem Buche

immer nur in flüchtigen Zeichnungen entwarf, auf eine Ausführung in Farben aber verzichtete. Erst spät und nur in Verbindung mit einem anderen stärkeren Motive begegnet sie uns unter seinen florentiner Bildern. Für die Madonna Colonna (Berlin) benutzte er das Buchmotiv und zwar in ähnlicher Weise, wie auf der zuletzt erwähnten Wiener Zeichnung, welche denn auch in der That zu dem Gedankenkreise gehörte, aus welchem die Madonna Colonna hervorgegangen ist. Damit soll natürlich nicht behauptet werden, daß die angeführten Zeich-



Federzeichnung in der Albertina. Wien.

nungen eine Stufenleiter bilden, welche schließlich in dem Gemälde der Madonna Colonna endigte, wie denn überhaupt der Glaube gebannt werden muß, als ob Raffael unausgesetzt an der Entwicklung eines Motives arbeitete und erst, nachdem er daselbe erschöpft hatte, ein anderes in Angriff nahm. So mechanisch regelrecht wirkt und schafft die Phantasie keineswegs. Der wirkliche Vorgang war vielmehr so, daß Raffael heute einen künstlerischen Gedanken faßte und ihm Leben und Körper einzuhauchen anfang, morgen aber vielleicht von einem anderen ergriffen wurde, der dann die nächste Thätigkeit in Anspruch nahm. So kreuzten sich und schnitten sich die verschiedenen Gedanken und Entwürfe, ohne daß über ihre Aufeinanderfolge irgend welche inneren Gründe entscheiden,

Vollends die endgiltige Ausführung einer Skizze in Farben erscheint überwiegend von äusseren Bedingungen abhängig. Nur das Eine darf als gewiss gelten: wenn Raffael auf einen, bereits einmal in die künstlerische Form gefassten Gedanken zurückkommt und ihn wiederholt durcharbeitet, so muss in diesen neuen Verkörperungen nach irgend einer Richtung der Fortschritt offenbar werden. Denn in seiner Phantasie haften die früheren Entwürfe fest — kein grosser Künstler ist vergeflich — und helfen die neuen Formen bestimmen. In diesem psychologischen Sinne darf man die nach dem höheren Grade der Vollendung bestimmte Reihenfolge von Entwürfen eines Bildmotivs als auch der Zeitfolge wesentlich entsprechend bezeichnen.

* * *

Eine zweite innerlich verwandte Gruppe von Skizzen und Gemälden schildert das still innige Zusammenleben von Mutter und Kind, welche unbekümmert um die übrige Welt vollkommen sich selbst genügen und die Seligkeit der ungetriebenen Hingabe an einander geniessen. Die Madonna, bald stehend, bald sitzend, hält das Kind in ihren Armen, unterstützt es, wenn es sich aufrichten, die Mutter umhalsen, an ihre Brust sich anschiemen will. Den Ausgangspunkt für diese Auffassung entdecken wir in den Madonnenbildern aus älterer Zeit, welche die Mutter Gottes darstellen, wie sie das Christkind den Gläubigen zur Anbetung vorweist. Beide werden nun in menschlichere Beziehung gebracht und einander innerlich und äusserlich genähert. Das erste Beispiel dieser Auffassung bei Raffael bietet eine Handzeichnung in Florenz (Br. 517). Die Madonna, beinahe bis zum Knie sichtbar, steht aufrecht in der Mitte des Rundes, in welches der Künstler, wie die Kreislinien andeuten, offenbar die Gruppe verlegen wollte. Sie hat den Kopf, von welchem der Mantel über die linke Schulter den Arm halb verhüllend herabfällt, leicht zur Seite geneigt und stützt mit der Rechten das Kind. Für die Linke hat Raffael die endgiltige Bewegung noch nicht gefunden. Desto bestimmter ist das Christkind gezeichnet. Mit beiden Händen hält es sich an der Madonna fest, stemmt das eine Bein gegen den Leib derselben und lässt das andere mehr hängen, um die Last zu erleichtern und eine grössere Sicherheit der eigenen Lage zu gewinnen. Wenn in der Madonna vielleicht noch der ältere umbrische Typus anklingt, so offenbart dagegen das Kind schon eingehende Naturstudien und einen liebevollen frischen Blick für das umgebende Leben. Das Blatt verdient eine besondere Aufmerksamkeit, da in demselben die beiden frühesten florentiner Madonnen Raffael's wurzeln, die Madonna del Granduca und die in Panshanger bewahrte Madonna des Lord Cowper. In der Stimmung und allgemeinen Haltung, in der Anordnung des Mantels der Maria geht die Madonna del Granduca mit der Zeichnung zusammen, dagegen kehrt das Christkind der Skizze in der Madonna Lord Cowper's wieder. Beide Gemälde sind organische Schöpfungen und nicht etwa durch mechanische Theilung der Zeichnung entstanden. Diese bildet nur den Keim, in welchem noch unentwickelt beisammen liegt, was die weitere und tiefere Thätigkeit der Phantasie für sich selbständig macht. Die Madonna del Granduca, so benannt, weil sie ehemals in den Gemächern des Großherzogs von Toscana prangte, gehört jetzt

zu den grössten Zierden der Pitti-Galerie. Mit leichter Farbe gemalt, überaus fein modellirt, fesselt das Gemälde vor Allem durch die noch halbverhüllte Schönheit der Madonna, die fast kaum die Augen aufzuschlagen und an dem Kinde sich nur hold verschämt zu freuen wagt. Dieses selbst, von der Mutter



Federzeichnung in den Uffizien. Florenz.

mit beiden Händen festgehalten, nach ausen blickend, besitzt schon ganz den Liebreiz, der seitdem allen Raffael'schen Kindergestalten innewohnt.

Die Madonna des Lord Cowper, am Ende des vorigen Jahrhunderts in Florenz erworben, macht noch mehr als die Madonna del Granduca den Eindruck einer geistreichen Improvisation, in welcher die zu einem leuchtenden Gesamttönen gestimmte, in den Gewändern lasirte Farbe stets gleich zeichnend

aufgetragen wird. Auf einer Steinbank in einer freundlichen Landschaft — die Madonna del Granduca hat einen einfarbigen dunklen Hintergrund — sitzt die Madonna mit dem Christkinde, welches auf den Schoofs der Mutter



Madonna del Granduca in der Galerie Pitti. Florenz.

emporgeklettert ist, den einen Fuß auf die Hand der Madonna gestellt hat, sie umhüllt, und dabei aus dem Bilde herausblickt, als wollte es den Beschauer zum Zeugen seiner fröhlichen Zärtlichkeit machen.

Geradezu unerschöpflich erscheint dieses Motiv, überaus fruchtbar an mannigfachen Wendungen und Bewegungen, welche aber alle in dem Ausdrücke zärtlicher Mutterliebe sich vereinigen. Auch die Besteller werden offenbar nicht

müde, die liebliche Scene des traulichen Vereins von Mutter und Kind zu bewundern. Zu wiederholten Malen kam Raffael während seiner florentiner Jahre darauf zurück, nicht allein in Zeichnungen, sondern auch in zahlreichen, berühmten Gemälden. Unter den Zeichnungen dürfte das in Bister mit der Feder ausgeführte Blatt in Oxford (Br. 22) den Preis gewinnen. Die Madonna, deren Kopf



Bisterzeichnung in Oxford.

vom reinsten Oval umrissen ist und dennoch die frische unmittelbare Lebensfülle bewahrt hat, sitzt quer, so daß der Körper nach rechts, der Kopf nach links gewendet ist. Das Christkind hat glücklich den Schoofs erklommen, hält sich mit beiden Händen an der Mutterbrust fest und blickt nach der linken Seite aus, als ob von dort seine Aufmerksamkeit angeregt würde. Mit welcher spielenden Leichtigkeit Raffael das angeschlagene Thema zu wechseln verstand, beweisen verschiedene Blätter, in welchen er gleichsam in Geschwindigkeit seine Madonna-

gedanken verkörperte. Als Beispiel mag das Blatt in der Albertina in Wien (Br. 160) gelten. Ganz flüchtig, aber doch ausdrucksvoll und die Wirkung sicher beherrschend, hat er mehrere Madonnen auf demselben entworfen: wie das Kind nach der Brust greift, diese ihm gereicht wird, wie es die Mutter innig umarmt, gefättigt wieder dem Spiele sich zukehrt. Die Anklänge an ausgeführte Bilder werden mühelos entdeckt. Man bewundert die Mannigfaltigkeit innerhalb enger



Madonnenstudien in der Albertina.

Grenzen, den unermüdlichen Sinn des Künstlers, dem Grundgedanken immer wieder neue Züge abzulaufen; aber größeres Staunen erweckt noch die Kraft, die sich in jedem einzelnen Falle ganz und geschlossen giebt, so daß man stets das Beste, was der Künstler zu leisten vermag, zu sehen glaubt und niemals die Spuren der Abspannung, so leicht sonst durch die Wiederholung eines Gegenstandes hervorgerufen, bemerkt. Dieses gilt sowohl von der Madonna aus dem Haufe Orleans, wie von der Madonna Tempi, von der Madonna Niccolini, wie

von der Madonna Colonna, von der Bridgewater-Madonna, wie von jener der Miss Burdett Coutts, welche alle zwar verschiedenen Jahren aber dennoch einem verwandten Gedankenkreise angehören.

* * *

Die Madonna aus dem Hause Orleans, welche jüngst wieder in den Besitz eines Gliedes dieser Familie, des Herzogs von Aumale, gelangte, nachdem sie Philipp Egalité mit vielen anderen Kunstschätzen, um schmutzige Spielschulden zu bezahlen, 1792 in London hatte veräußern müssen, nimmt keinen großen Raum in Anspruch. Diese geringe Höhe (29 Cm. auf 21) genügt aber, wie bei der Madonna Connestabile und der Madonna mit dem Lamme in Madrid doch vollkommen, um den ganzen Zauber der Anmuth und des Liebreizes über die Mariengestalt zu ergießen. Die Madonna, beinahe im Profil gesehen, das reiche Haar unter einen durchsichtigen Schleier wellenförmig zurückgelegt, das eine Bein zu größerer Bequemlichkeit erhöht, sitzt in einer (übermalten?) Stube mit dem Christkinde auf dem Schoofse. Sie hält und stützt das Kind ähnlich wie auf dem kleinen Bilde des Lord Cowper. Mit der einen Hand hat sie es umfaßt, auf die andere läßt sie seinen Fuß aufsetzen und hilft so dem Kinde, das an ihr emporstrebt und mit beiden Händchen nach dem Brustsaume greift. Die schlanken und elastischen Körperformen der Madonna kommen dadurch zu besonderer Geltung, daß der Mantel auf den Schoofs gefunken ist und den Oberkörper nur ein eng an den Leib sich anschmiegendes Gewand bedeckt, so daß die weichen runden Umrisse der Glieder unverhüllt sich zeigen können. Wie bei den meisten Gemälden Raffael's aus dieser Zeit ist die Farbe ganz dünn aufgetragen, kaum in den weißlichen Lichtern etwas kräftiger impastirt, doch leidet die Modellirung darunter ebenso wenig wie unter den engen Grenzen des Lichttones, die Raffael innehält. Der Körper des Christkinds, das Gesicht und der Hals der Madonna, ob schon beinahe schattenlos, besitzen dennoch die volle Rundung. Um die Harmonie zu wahren, werden auch die Gewänder heller gehalten, das Blau des Mantels und das Roth des Rockes dem Grün und Rosa genähert. Wie das Kind sich abmüht, an der Mutter emporzuklettern, schildert die Madonna aus dem Hause Orleans; den nächstfolgenden Augenblick verfinnlicht die Madonna aus dem Hause Tempi in München. Das Kind hat sich glücklich seinen Platz erobert und schmiegt sich an die Mutter an, welche sich gleichfalls erhoben hat und das Christkind mit wahrer Inbrunst an ihre Brust preßt. Der intimen Natur ist der Zug abgelauscht, daß sich Wange an Wange legt, die Madonna dabei ihr Kind zärtlich anblickt, dieses aber die Liebkosung doch mehr mechanisch empfängt, den Blick nach außen wendet. Wie in der Stimmung so ist auch in der technischen Durchführung dieses Bild der Madonna aus dem Hause Orleans verwandt, der harmonische Eindruck erscheint sogar durch den hellen Ton des landschaftlichen Hintergrundes verstärkt.

Von der Madonna del Granduca, auf welche noch der Abglanz alter Heiligkeit sich legt, bis zur menschlich glücklichen Madonna Tempi ist ein weiter Weg. Er führt aber noch weiter. Die Sammlung des Lord Cowper bewahrt noch ein zweites Marienbild, welches nach seinem früheren Standorte in Florenz, die Ma-

donna aus dem Haufe Niccolini genannt wird und mit der Jahreszahl 1508 bezeichnet ist.

Auf dem Schoofse der Madonna, auf einem weichen weissen Kiffen fitzt das Chriftkind. Es hält ſich am Bruftfaume des mütterlichen Kleides feft, wendet den



Madonna aus dem Haufe Orleans. Sammlung des Herzogs von Aumale.

Kopf nach vorn und blickt fröhlich lachend aus dem Bilde heraus. Die Madonna wehrt mit der Hand dem Ungeftüm des Kindes, freut ſich aber dennoch an feinem Behagen und richtet zärtlich das Auge auf dasfelbe. Wie die Innigkeit der Beziehungen ſich leiſe zu löſen beginnt, inſbeſondere das Kind an Selbſtändigkeit, friſchem Weſen zunimmt, ſo ſind auch die Formen gröfſer und die Bewe-

gungen freier gehalten und damit in Verbindung das Colorit kräftiger als gewöhnlich behandelt. In der technischen Ausführung wesentlich verschieden, in der Stimmung dagegen und in der Auffassung eng verwandt mit der Madonna Niccolini erscheint die Madonna aus dem Hause Colonna in Berlin. Jene Verschiedenheit erklärt sich aus dem zufällig oder absichtlich unfertigen Zustande des Bildes. Kaum daß die Farbe den Grund bedeckt; die Tonübergänge nach der Tiefe hin werden eben nur angedeutet, die Schatten flüchtig erwähnt. Vollendet erscheint dagegen die Anlage der Gruppe, die mächtige Fülle der Gestalten, die unbefangene Freiheit der Bewegung. Das Christkind ist zum Knaben geworden, der nicht mehr ruhig auf dem mütterlichen Schooße sitzen mag, sich zum Aufstehen anschickt und mit beiden Händen sich zu helfen sucht. Die eine Hand hat er auf die Achsel der Madonna gelegt, mit der anderen ihren Brustsaum ergriffen. Sie selbst schiebt das Buch, in dem sie bisher gelesen, zur Seite und sieht zärtlich vergnügt dem Spiele des Knaben zu. Darin klingt das älteste der Raffael'schen Madonnenmotive, die Madonna mit dem Buche wieder an, doch ganz ungezwungen, gleichsam nebenbei, um die frische Lebendigkeit der Hauptszene zu erhöhen. Die Freude an derselben bewog Raffael auch später, nachdem er bereits Florenz verlassen hatte, auf den Gegenstand zurückzukommen. Die sogenannte Bridgewater-Madonna im Besitze des Lord Ellesmere giebt der Gruppe eine noch freiere Lösung, der Bewegung des Christkinds einen noch größeren bewußten Schwung, den Formen eine mächtigere Schönheit als alle bisher genannten Darstellungen. Der Christusknabe ruht auf dem Schooße im linken Arm der Madonna. Sein Leib contrastirt mit feinem Kopfe in der Wendung, mit dem einen Arme scheint er sich von der Mutter wegbewegen zu wollen, mit dem anderen um den Kopf herumgelegten greift er nach dem Schleier der Madonna, welche Kopf und Oberleib nach links neigt, während der Sitz nach rechts weist. Dieser vollendete Rhythmus der Linien verleiht dem schlecht erhaltenen aber in Zeichnungen vom Künstler wohl vorbereiteten Werke eine wunderbare Anziehung und offenbart die höchste Reife Raffael's, als er es schuf. Aehnliches gilt von dem ebenfalls, wie die Bridgewater-Madonna von Holz auf Leinwand übertragenen, stark verdorbenen Madonnenbilde, welches aus der Sammlung Orleans in Privathände überging, längere Zeit bei dem Dichter Rogers in London, zuletzt bei der reichen Miß Burdett Coutts sich befand. Die Madonna hält das Christkind, das auf einer Brüstung steht, im Arm und preßt es zärtlich an sich. In dem breit angelegten Faltenwurfe, wie in den kräftigen Körperformen liegt der Schlüssel zur Zeitbestimmung des Werkes, das ungefähr gleichzeitig mit der Bridgewater-Madonna entstanden sein muß und offenbar einer Periode angehört, in welcher die ursprüngliche Bedeutung des Motives schon verklungen war. Dennoch bleibt der formelle Zusammenhang mit den Madonnen aus Raffael's Jugendzeit noch aufrecht. Es wird ja nicht das Religiöse durch das Profane, sondern nur das Kirchliche durch das Menschliche ersetzt. Die Entwicklung bewegt sich nicht in schroffen Gegenätzen, sondern in einer stetig aufsteigenden Linie und wirft auf die zurückgelegten Stufen keinen feindlichen Schatten. Eine ewige Jugend liegt in der liebenden, mit dem Kinde unauf löslich verbundenen Madonna. Der künst-

lerische Reiz dieser Schilderung mindert sich daher nicht im geringsten, auch wenn die an den Gegenstand geknüpften Vorstellungen wechseln.

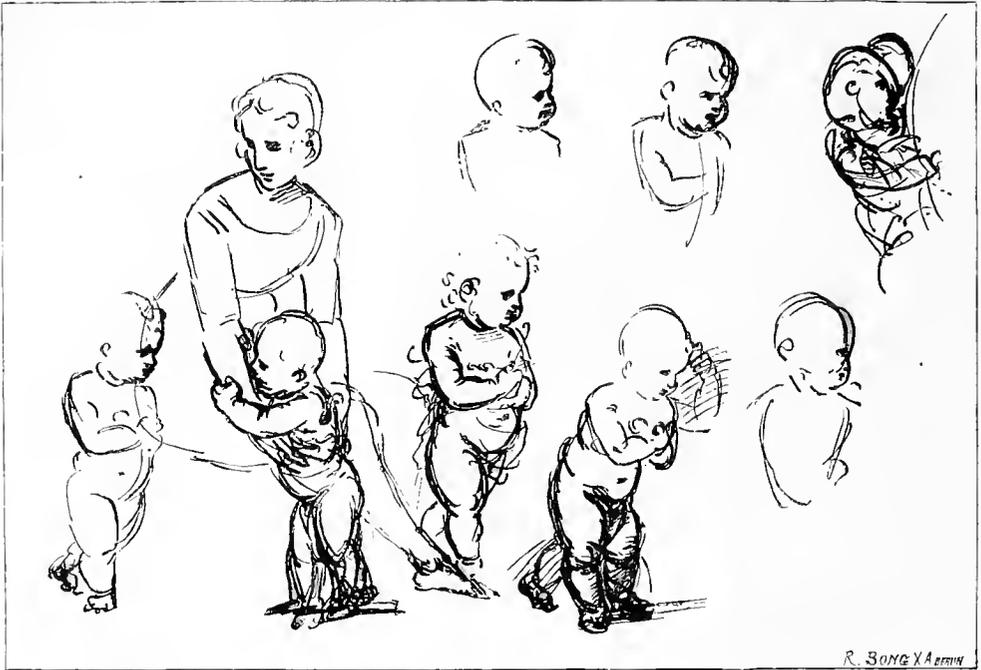
* * *

Während ein verhältnismäßig einfaches Motiv Raffael's florentinische Studienzeit überdauert und geradezu eine unerschöpfliche Zeugungskraft offenbart, erscheint ein anderer an sich viel reicherer Kreis von Madonnenschilderungen an diese Periode streng gefesselt und verschwindet aus Raffael's Phantasie, sobald jene ihren Abschluss erreicht hat.

Die Florentiner dürfen sich rühmen, daß sie die Lehre von der heilsamen Wechselwirkung zwischen der plastischen Kunst und der Malerei stets in die lebendige That übertrugen. So haben sie auch der Schilderung der Madonna einen plastischen Zug abgewonnen und auf die reiche Gruppenbildung dabei einen besonderen Nachdruck gelegt. Zur Madonna und dem Christkinde gefellt sich noch der kleine Johannes. Das giebt nicht allein den Anlaß zu mannigfaltigeren Aeußerungen des Kindeslebens, sondern gestattet auch einen regelmässigeren Gruppenbau. Zu Füßen der sitzenden Madonna stehen oder knien die beiden Kinder, eine breite Basis für die Composition bildend, welche sich zwanglos in der Madonna zuspitzt. Bildhauerkreise haben zuerst dieser Auffassung Ausdruck gegeben, florentiner Maler sie eifrig ergriffen, auch Raffael, welcher in zwei Jahren dreimal die »Madonna im Grünen« schilderte. Mit diesem Gattungsnamen bezeichnet man am besten die im Gedanken eng verwandten Bilder der Madonna im Grünen in Wien, der Madonna mit dem Stieglitz in der florentiner Tribuna und die schöne Gärtnerin im Louvre. Die Madonna hat sich im Freien auf einem erhöhten Felsstück niedergelassen. Zwischen ihren Knien oder an ihr Bein angelehnt steht das nackte Christuskind, dem sich der etwas ältere Johannes, in ein Thierfellchen leicht gehüllt, den hölzernen Napf im Gürtel, bald in freundlichem Spiele, bald in andächtiger Stimmung, nähert. Die Madonna selbst hat den blauen Mantel, nur lose umgeworfen, vorwiegend über die Kniee ausgebreitet, so daß die schlanken Verhältnisse der Gestalt sich deutlich ausprägen.

Der Zeit, wie dem Stile nach, erscheint das im Wiener Belvedere unter dem Namen die Madonna im Grünen bewahrte Bild das früheste. Erzherzog Ferdinand Carl von Tirol soll daselbe von den Erben des Taddeo Taddi gekauft haben, in dessen Besitz Vafari zwei Gemälde von Raffael's Hand erwähnt. Wenige Werke hat der Künstler in Skizzen und Handzeichnungen so bedächtig vorbereitet, wie die Madonna im Grünen. Man möchte im Angesichte der so zahlreichen Versuche glauben, daß ihm der Gegenstand zunächst noch fremd gewesen, und es eines eingehenden Studiums bedurfte, um denselben vollständig zu durchdringen. Die Stellung der Madonna steht gleich von allem Anfange fest, jene der beiden Kinder wird erst nach längerem Erwägen endgiltig bestimmt. Die Albertina in Wien besitzt drei Blätter (Br. 156, 157, 161) mit Entwürfen zur Madonna im Grünen angefüllt. Das Christkind blickt zur Mutter empor oder aus dem Bilde heraus. Das sind vorläufige Proben, die bald verbessert werden. Auch der Johannesknabe weicht in der ursprünglichen Anlage von der späteren Ausführung wesentlich ab

und steht aufrecht, die Arme über der Brust gekreuzt. Erst auf einer Wiener Skizze (Br. 161) und auf der florentiner Federzeichnung (Br. 520) wird er dargestellt, wie er ein Knie beugt und ein Rohr-Kreuz, das er in den Händen hält, dem Christkinde überreicht; eine Auffassung, welche mehr dem kindlichen Alter entspricht und harmlosem Spiele sich nähert. Diesen Entwürfen geht noch ein Oxforder Studium (Br. 17) zur Seite, welches mit ungewöhnlichen technischen Mitteln (braune Pinfelzeichnung) Licht und Schatten in großen Massen gliedert. Die Madonna, nackt dargestellt, und das Christkind, von ihr mit beiden Händen unterstützt, erscheinen bereits in derselben Stellung, wie auf dem Gemälde, nur der Typus des Kopfes erfährt auf dem letzteren eine Veränderung, die noch



Studien zur Madonna im Grünen. Albertina.

deutlicher auf Leonardo's Vorbild hinweist als die Zeichnung der Gruppe. Die gleiche Sorgfalt, dieselbe ernst eingehende Vorbereitung zeigt die Composition der Madonna mit dem Stieglitz (Mad. del cardellino), welche Vafari als ein für Lorenzo Nasi bestimmtes Hochzeitsgeschenk genau beschreibt, aber in der Zeit unrichtig — viel zu früh — ansetzt. Die Madonna inmitten einer heiter anmuthigen Landschaft auf einem Steine sitzend hält in ihrer Rechten ein Buch aufgeschlagen, in welchem sie aber nicht mehr liest. Ihr Auge wendet sich vielmehr dem kleinen Johannes zu, welcher ganz in der Weise der italienischen Jugend die Thierquälerei harmlos findet, einen armen Stieglitz gefangen genommen hat und ihn nun dem Christkinde, das zwischen den Knien der Madonna steht, und ein Füßchen auf dem Fusse derselben aufrufen läßt, zum Spiele darreicht. Es fällt auf, daß eine gröfsere Innigkeit zwischen der Madonna und dem Johan-

nesknaben waltet, als zwischen der Mutter und dem eigenen Kinde. Auf Johannes blickt sie zärtlich herab, ihn hält sie mit der Linken umfaßt, während sie dem Christkinde nur ganz mechanisch eine Stütze leiht. Natürlich ist das ohne inhaltliche Bedeutung und ausschließlich durch formelle Gründe hervorgerufen worden. Die Geschichte der Composition giebt darüber vollständigen Aufschluss. Zwei Motive



Studien zur Madonna im Grünen. Albertina.

erfcheinen in der Madonna del Cardellino verknüpft: die Madonna mit dem Buche und das Spiel der beiden Kinder mit dem Vogel. Ursprünglich stand das Buchmotiv im Vordergrund und wurde erst später durch das andere Motiv zurückgedrängt. Zahlreiche Skizzen — besonders jene in Oxford bewahrten und zuerst von Ruland und Robinson gewürdigten — belegen in überzeugender Weise den Entwicklungsgang. Das Merkmal, welches selbst scheinbar entlegene Entwürfe mit dem schließlich ausgeführten Bilde verknüpft, ist die Stellung der Kinder. Ihre Wiederholung läßt auf einen engeren Zusammenhang der betreffenden Zeichnungen schließen. Dem Christkind, zwischen den Knien der Madonna stehend den einen Arm erhoben, den anderen den Leib entlang gefenkt, begegnet man zuerst in einem Oxforder Blatte, welches Fisher (II. 22*) facimilirt hat. Die Madonna faßt mit der einen Hand das Kind an und hält in der anderen ein offenes

Buch, in welches sie aufmerksam blickt. Noch ist das Lesen im aufgeschlagenen Buche der Hauptgegenstand der Darstellung, noch fehlt der Johannesknabe und die Wechselbeziehung zwischen beiden Kindern. Von anderer Seite rückt aber auch dieses Motiv in greifbare Nähe. Die Darstellung des Johannes als Gespiel des Christuskindes war ja der Kunst, war auch Raffael nicht fremd. In zahlreichen Entwürfen schildert er den kleinen Johannes, wie er sich dem Christkinde naht, vor ihm die Hände faltet, oder ein Geschenk überbringt. Selbst das Darreichen eines Vogels kommt in früheren Handzeichnungen vor, z. B. auf einem Oxforder



Studie zur Madonna del Cardellino. Bisterzeichnung. Oxford.

Blatte, welches sonst mit der Madonna del Cardellino keine Aehnlichkeit aufweist. Das Christkind sitzt daselbst auf dem Schoofse der Madonna und hält sich an ihrem Busen fest. Jedenfalls waren die Elemente des Madonnenbildes bereits in verschiedenen Entwürfen vorhanden, und es galt nur, ähnlich wie Kristalle unter gewissen günstigen Bedingungen zusammenschiefen, durch die Kraft der schöpferischen Phantasie dieselben einheitlich zu durchdringen. Einen großen Schritt that der Meister in einer Oxforder Bisterzeichnung (Br. 23) vorwärts. Es herrscht nicht allein in den allgemeinen Zügen eine vollkommene Uebereinstimmung mit dem Gemälde, selbst Einzelheiten, wie z. B. das Auftreten des Kindes auf den Fuß der Madonna, erscheinen hier schon verkörpert. Darin aber zeigt sich noch

der Zusammenhang mit älteren Compositionen, daß die Thätigkeit der dargestellten Personen im Lesen und Zuhören ihren Mittelpunkt findet. Die Madonna hat das Gebetbuch, das sie früher hoch hielt, gefenkt, so daß nun auch das kleine Christkind bequem, ohne aufzuschauen, in dasselbe blicken kann. Es ist als ob wir einer Leseübung des letzteren beiwohnten, welcher Mutter und Gespieler mit



Studie zur Madonna del Cardellino. Bisterzeichnung. Oxford.

Aufmerksamkeit folgen. Vielleicht, daß dem Künstler diese Beschäftigung für Kinder zu ernst dünkte, oder daß ihm die allerdings etwas steife Haltung des Johannesknaben mißfiel — genug, er warf noch einmal, ehe er zur Ausführung in Farben schritt, die Composition um. Die Madonna nimmt das Buch aus der Linken in die Rechte, in welcher es, ohne weiter beachtet zu werden, ruht; der kleine Johannes, von der Mutter freundlich umfaßt, rückt an die Hauptgruppe unmittelbar heran und tritt zu dem Christkinde in eine unmittelbare Beziehung. Ob die Composition auch außerhalb des Reiches der unermüdlich wirkenden und ändernden Phantasie noch viele Zwischenstufen erklimmen mußte, bis sie die letzte Höhe erreichte, wissen wir nicht mehr genau. Außer den erwähnten Blättern giebt

es noch mehrere Skizzen, z. B. in Lille und in der Sammlung des Herzogs von Devonshire in Chatsworth. Jedenfalls zeigt die vollendete Tafel die Gruppe fester geschlossen, die Stimmung einheitlicher gehalten als alle früheren Entwürfe, so daß die leider schlecht erhaltene und wiederholt restaurirte Madonna del Cardellino als der wahre Schlufsstein der letzteren gerühmt werden kann. Sie ist aber nicht das letzte Glied der Entwicklungsreihe, welche das Bild der mit den beiden Kindern im Freien rastenden Madonna durchläuft. Noch einmal, zur selben Zeit, als er die Madonna Colonna malte und die berühmte Grablegung vollendete, griff Raffael das Motiv auf und schuf die »schöne Gärtnerin« im Louvre.

Die Geschichte des Gemäldes ist nicht frei von Dunkelheiten. Es stammt noch aus der Sammlung König Franz' I., obgleich es in Dan's Beschreibung der Schätze von Fontainebleau 1642 nicht mit angeführt ist, und soll in Siena erworben worden sein. Dann fällt es aller Wahrscheinlichkeit nach mit dem Bilde zusammen, das Raffael nach Vasari's Bericht bei seiner Abreise nach Rom unvollendet zurückließ, und auf welchem sein Freund Ridolfo Ghirlandajo den blauen Mantel fertig machte. In der That macht der Mantel der belle jardinière den Eindruck des nachträglich Zugefügten. Er bauht sich willkürlich im Rücken der Madonna und hebt die schöne Wirkung der feinen, schlanken Madonnengestalt theilweise auf. Räthselhaft bleibt dann nur die eigenhändige Signatur Raffael's auf einem unvollendeten Werke und, was noch räthselhafter, es trägt den Schein des Halbfertigen trotz Ridolfo Ghirlandajo's nachträglicher Bemühungen auch jetzt noch. An die Füße der Madonna ist offenbar die letzte Hand nicht angelegt worden. Immerhin bleibt die Composition die eigenste Schöpfung des Meisters und zwar eine der anmuthigsten, die wir aus den Madonnenkreisen besitzen. Auch die belle jardinière ist keine flüchtige Improvisation, sondern von Raffael sorgfältig vorbereitet worden. Außer einer prächtigen Studie für die ganze Gestalt und den linken Fuß des Christkinds in Oxford verdient insbesondere eine Federzeichnung, im Besitze des Herzogs von Aumale, (früher in den Cabinetten Crozat, Mariette, Lawrence, König von Holland) hervorgehoben zu werden. Im einfachen anliegenden Hauskleide ohne Mantel, bis über die Knie nackt, sitzt die Madonna auf einem Steinwürfel und hält mit beiden Händen das Christkind am Arm, das sich zu dem knieenden, bekränzten Johannes vorbeugt. Dieser letztere hat auf dem ausgeführten Gemälde die geringsten Aenderungen erfahren. Nur die Hände hat Raffael anders, natürlicher gelegt und in die Rechte ihm das Rohr-Kreuz gegeben, außerdem aber den Kranz aus den Haaren entfernt. Den festlichen Eindruck, den derselbe hervorgerufen hatte, erfetzte er, ja erhöhte er dadurch, daß er die Haare des Johannes gleichsam vom Winde bewegt frei flattern läßt. Zum ersten Male wendet hier Raffael dieses wirkfame Mittel an, um den Widerschein der Begeisterung, der idealen Empfindung anzudeuten. Bis dahin gab er dem Christkinde meist schlichtes Haar und zeichnete den Johannes nach Leonardo's Vorgang als munteren Krauskopf. Verfolgt man die Wandlungen, welche der ursprüngliche Entwurf der belle jardinière im Gemälde erfahren hat, noch weiter, so bemerkt man, daß auf letzterem das Christkind treuherzig zur Mutter emporblickt, und diese das

Auge zärtlich auf ihr Kind und nicht, wie in der Skizze, auf den kleinen Johannes richtet. Dadurch vor Allem hebt sich die belle jardinière von der sonst vielfach verwandten Wiener Madonna im Grünen ab; das Bild enthüllt, mit dieser verglichen, eine leise Steigerung des religiösen Tones, ohne aber in



Die »schöne Gärtnerin« im Louvre.

die ältere Richtung zurückzufallen. Nachdem die ersten starken Eindrücke der Florentiner Kunst sich beruhigt hatten, kam die ideale Natur der Madonnenbilder wieder zu ihrem Rechte; die natürliche Frische, die unmittelbare Lebensfülle der Darstellung wurde festgehalten, aber nicht mehr mit besonderer Stärke betont. Sie sind die selbstverständliche Grundlage, auf welcher sich das neue Ideal aufbaut.

Daher benützt auch Raffael einzelne Züge, die so recht florentiner Errungenschaften sind, auch auf Bildern mehr idealen Charakters; so läßt er z. B. in der belle jardinière den Fuß des Christkinds auf dem Fuße der Madonna ruhen, gerade wie in der Madonna del Cardellino, mit welcher übrigens, ein willkommenes Zeugniß für den gleichen Ausgangspunkt beider Werke, der Entwurf eine viel engere Verwandtschaft besitzt als das ausgeführte Gemälde.

* * *

Die florentiner Maler schöpften nicht allein mächtige Anregungen aus dem sie umwogenden reichen Volksleben, das für jede Leidenschaft, jede Stimmung und Empfindung die rechte Verkörperung zeigte; sie hatten von der Gewohnheit, die Werke der Malerei vorzugsweise als architektonischen Schmuck zu schauen, auch die Kunde architektonischer Regeln erworben und in ihrer Kunst auszuüben gelernt. Dieselben kommen nicht allein in den großen cyklischen Compositionen, welche Wände und Wölbungen bedecken und in ausgedehnten Tafelbildern zur Geltung; selbst die Einzelgruppe wird ihrer Herrschaft unterthan, indem sie von einer regelmäßigen Figur, einem Dreieck z. B. umrissen, auf eine festgeschlossene geometrische Form zurückgeführt werden kann. Auch Raffael ergriff mit Eifer diese seit dem Beginn des Jahrhunderts besonders beliebte Weise und schuf eine Reihe von Madonnenbildern, in welchen er auf den regelmäßigen Bau der Gruppe den Hauptnachdruck legte. Zum allgemeinen, durch das florentiner Leben geweckten Antrieb trat noch Fra Bartolommeo's persönlicher Einfluß hinzu, um diese Richtung in Raffael zu kräftigen. Leider ist uns jede nähere Kunde darüber entzogen, wann und unter welchen Umständen die beiden Maler Freundschaft schlossen. Auch die rein künstlerische Natur ihrer Beziehungen läßt mehr Licht wünschenswerth erscheinen. Wenn Vasari wiederholt erzählt, daß Raffael den Mönch gewordenen Baccio in die Geheimnisse der Perspective einweihte, dieser ihn dagegen wieder in der richtigen Behandlung und Verschmelzung der Farben unterrichtete, so trifft er schwerlich den Kern der Sache. Eine Aenderung der Malweise gehörte keineswegs zu den nächsten Zielen Raffael's in Florenz, und seine florentiner Bilder offenbaren durchaus nicht eine solche Ueberlegenheit in der Luftperspective, daß er darin als Lehrmeister des älteren Freundes gelten könnte. Das Studium der glücklicher Weise zahlreichen Handzeichnungen Fra Bartolommeo's bringt auf eine bessere Fährte. Sie sagen uns, daß Leonardo, dessen wunderbare Weise seit seiner Heimkehr nach Florenz die dortigen Kunstkreise nicht wenig aufregte, in Fra Bartolommeo einen eifrigen Nachfolger befaß, und daß der Letztere es war, welcher Leonardo's Einfluß auf Raffael wesentlich vermittelte; sie sagen uns ferner, daß Fra Bartolommeo es meisterhaft verstand, selbst mit einfachen technischen Mitteln Licht und Schatten in größeren Massen zusammenzuhalten, daß er in der Anordnung der Gewänder, — sie zeigen einen leichten Fluß, einen schönen Fall und sind schmiegsam genug, um die unten lagernden Formen erkennen zu lassen — eine glückliche Hand befaß, vor Allem aber, daß er alle Genossen in der Kunst des architektonischen Gruppenbaues übertraf. Ohne Zwang und Gewalt, ohne daß die Einzelgestalten an der Freiheit

ihrer Bewegungen einbüßen oder ein sprödes steifes Aussehen empfangen, schließt sich die Gruppe zu einer festen Einheit zusammen. Hier nun stoßen Fra Bartolommeo und Raffael an einander und berühren sich gegenseitig. Es wäre vermessen, den Antheil jedes Einzelnen, was er gab und was er wieder empfing, noch heutzutage streng scheiden zu wollen; es wäre entschieden unrichtig, ein eigentliches Schulverhältniß zu behaupten. Dazu waren Raffael sowohl wie Fra Bartolommeo viel zu hoch schon entwickelt. Ein Austausch von Studien fand statt, durch welchen Beide gewannen, ein Wettstreit entwickelte sich, welcher den Werken Beider gleichmäÙig zu Gute kam. Zur geläuterten reinen Empfindung gefeßt sich ein ernst würdiger Ausdruck und ein Schwung der Form, welche ihre Werke zu Marksteinen in der Entwicklung der italienischen Malerei stempeln. Schon die Bildergruppe, welche unter dem Namen: »Maria im Grünen« zusammengefaßt wurde, zeigt, welchen Nachdruck Raffael auf geschlossene Umrisslinien legte. Doch bestimmen diese hier nicht den Charakter des Bildes, immer wird vielmehr die Schilderung des heiteren Mutterglückes und fröhlichen Kinderspieles den größten Eindruck üben. Ungleich stärker spricht sich die Absicht des Künstlers, durch einen architektonischen Aufbau der Gruppen zu wirken, in einem kleinen Bildchen der Madrider Galerie, der Madonna mit dem Lamme, aus. Das Christkind, von der knieenden Madonna festgehalten, ruht auf einem Lamme und blickt zu Joseph empor, welcher auf den Stab gestützt sich über die Madonna niederbeugt. Ungezwungen in den Bewegungen, natürlich in dem ganzen Vorgang, von köstlicher Lebendigkeit in den Köpfen erscheint auch dieses Bild zunächst als eine einfach wahre Schilderung harmlosen Familienglückes. Die feinsinnige Abwägung der Gruppe versteckt sich hinter den frischen, der Wirklichkeit abgelauchten Zügen; sie hat aber dennoch unleugbar die Hand des Künstlers als Ziel geleitet. Das Christkind bildet die Spitze, Josephus die Basis eines schiefen Dreieckes, mit gerade so viel Abweichungen von der geometrischen Figur, um alles Starre und mechanisch Geregelte zu vermeiden. Dadurch offenbart sich das trefflich erhaltene, hell leuchtende Bildchen, mit der Münchner heiligen Familie aus dem Haufe Canigiani verglichen, als die reifere Schöpfung. Hier ist der architektonische Bau der Gruppe viel strenger festgehalten. Die Umrisslinien bilden noch deutlicher ein Dreieck, die Composition ahmt noch genauer die Figur einer Pyramide nach. Aber gerade diese ängstliche Regelmäßigkeit deutet die noch unvollkommene Herrschaft des Künstlers über die Darstellung an, welchen Glauben auch die wiederholten Anfätze Raffael's zu Entwürfen für das Bild bestätigten. Die freie Lösung der Aufgabe verlangt, daß die Regel die Phantasiefchöpfung leicht umspiele und nicht dem Auge des Beschauers als Schranke der letzteren sich aufdränge. Das ist aber in der Madonna aus dem Haufe Canigiani einigermaßen der Fall. Christus und Johannes, jeder von seiner Mutter gehalten, bilden die Basis, Joseph, auf einen Stab gestützt, die Spitze der Gruppe. Sowohl die Kinder, wie die Frauengestalten stimmen in der Stellung im Wesentlichen überein. Elisabeth und Maria haben sich auf die Kniee niedergelassen, in ihrem Schoofse stehen gegen einander geneigt Johannes und das Christkind, welches von jenem eine Bandrolle mit der Inschrift: »Ecce agnus Dei« empfängt. Die strenge Symmetrie der Anordnung fiel

ursprünglich weniger auf, als noch kleine Engel in den Lüften flatterten. Sie sind einer sogenannten Restauration zum Opfer gefallen, wie denn überhaupt die Erhaltung des Bildes viel zu wünschen übrig läßt. Trotzdem bleibt sein Ursprung unanfechtbar. Es ist von Raffael in den letzten Jahren seines florentiner Aufenthaltes in der Zeit seiner engsten Verbindung mit Fra Bartolommeo gemalt worden. Für das Erste spricht die Wiederholung eines kleinen Zuges, der auch auf der Madonna mit dem Stieglitz und der belle jardinière vorkommt: das Christkind ruht mit seinen Füßen auf dem Fusse seiner Mutter, sowie der Madonnenkopf, welcher durchaus den ausgebildeten gereiften florentiner Typus besitzt. Das Andere wird durch die Thatfache glaubwürdig gemacht, daß Fra Bartolommeo zweimal (h. Familie in der Pitti-Galerie No. 256 und h. Familie in der Galerie Corsini in Rom) eine eng verwandte Gruppe schuf. Wird auch angeblich durch das Datum das eine Bild (Corsini) um ein Jahrzehnt jünger gemacht, so ist dennoch die Entstehung der Composition gleichzeitig mit Raffael's Madonna Canigiani unabweisbar.

Von Raffael's nahen Beziehungen zu Fra Bartolommeo legt endlich auch das Werk Zeugniß ab, das er nach Vasari's Erzählung für eine florentiner Kaufmannsfamilie, Namens Dei, zu malen unternommen, aber bei seiner Abreise nach Rom ebenfalls unvollendet zurückgelassen hatte: die Madonna del Baldacchino in der Pitti-Galerie. Das Gemälde erscheint gegenwärtig fertig gemalt. Wer hat es vollendet und welche Theile erweisen sich als spätere Zuthaten? Erst nach Raffael's Tode kam das Bild aus der Werkstätte des Meisters heraus und in den Besitz des Baldassare Turini, der es der Kirche seiner Geburtsstadt Pescia widmete. In Raffael's Werkstätte dürfte es demnach seinen Abschluß gefunden haben, aber schwerlich von der eigenen Hand des Meisters. Die beiden Engel zur Seite des Baldachins erscheinen nach einem anderen Werke Raffael's, der Freske in S. Maria della pace in Rom copirt, eine Bequemlichkeit, welche auf einen Schüler schließen läßt. Die allgemeine Anordnung der Madonna auf dem erhöhten Throne mit den vier Heiligen zur Seite und den kleinen Engeln zu Füßen des Thrones fällt aber noch unzweifelhaft in die florentiner Periode. Fra Bartolommeo wie Andrea del Sarto ist diese Composition geläufig gewesen. Vollends mit der Kunstweise Fra Bartolommeo's eng verwandt und als eine Frucht des befreundeten Zusammenwirkens aufzufassen ist die Gestalt des Apostels Petrus links vom Throne neben einem heiligen Mönche. Die Haltung und Stellung desselben, der Wurf des Gewandes entspricht vollkommen dem Formenfinn des älteren Freundes und könnte geradezu eine Täuschung hervorrufen, wenn nicht das Christkind auf den Schoofse der Madonna, das mit der einen Hand nach der Mutterbrust greift, mit der anderen sein Füßchen spielend faßt, dabei den Kopf liebevoll den Heiligen zuwendet, sich als das untrügliche Eigenthum Raffael's erweise.

Die Reihe der florentiner Madonnen Raffael's ist noch lange nicht erschöpft. Auch wenn man von jenen Gemälden absteht, welche der Wunsch der Besitzer allein zu Originalwerken stempelt, können zu den angeführten Werken noch viele Zeichnungen und Bilder gefeßt werden. Doch besitzen dieselben für die Entwicklungsgeschichte des Meisters einen untergeordneten Werth. Sie bieten

leichte Abwechslungen oder auch Erweiterungen der Grundmotive, ohne den letzteren wesentlich neue Seiten abzugewinnen. Die Stellung des Christkinds, welches von dem kleinen Johannes Gaben empfängt, oder nach diesen verlangt, wird geändert; es sitzt z. B., von der Madonna gehalten, auf einen Erdhaufen und ihm gegenüber kniet, von einer Bandrolle das »agnus dei« ablefend, Johannes (Madonna in der Galerie Esterhazy in Budapest); an die Stelle des letzteren tritt der Nährvater Josephus (Madonna unter der Fächerpalme bei Lord Ellesmere in London) und überreicht dem Kinde Blumen; Joseph endlich erscheint als Zeuge der Scene, wie das Christkind durch trauliches Anfehmiegen an die Mutter und heiteres Spiel diese beglückt (h. Familie mit dem bartlosen Joseph in Petersburg). Ebenso nehmen die von Raffael in Florenz gemalten Einzelheiligen den ihnen gebührenden Platz besser in einem Kataloge als einem Geschichtsbuche ein, unbeschadet der Schönheit und Anmuth der Schilderung. Das gilt selbst von dem Kniebild der h. Catharina in der Londoner Nationalgalerie, von welchem die Louvrefammlung der Handzeichnungen den Carton bewahrt. Ihr linker Arm ruht auf dem Marterwerkzeuge, dem Rade, die rechte Hand preßt sie zur Bekräftigung ihres Bekenntnisses an die Brust und hebt Antlitz und Auge gottbegeistert zum Himmel empor. Ein unübertreffliches Bild der jungfräulichen Glaubensheldin von bezauberndem Liebreiz hat hier Raffael geschaffen, nach der zarten Zeichnung des Cartons, nach der ganz leichten Färbung des Gemäldes möchte man sagen, wie durch einen göttlichen Hauch verkörpert. Doch hat er sich von dem Madonnentypus kaum merklich entfernt, in dem Werke keine neue Wendung im Entwicklungsgange betreten.

* * *

Eine gröfsere Bedeutung besitzen die Porträts aus der florentiner Zeit. Sie können sich freilich mit den grofsen Charakterbildern der römischen Periode nicht messen, sie zeigen uns aber vielleicht noch deutlicher als die religiösen Darstellungen den Einfluß Leonardo's auf den jugendlichen Künstler. Ohne die Gioconda keine Maddalena Doni. Wo ihm das Vorbild Leonardo's fehlte, wo er auf die eigene, im Porträtfach noch ganz ungehulzte Kraft sich verlassen mußte, da ist die Sicherheit und Lebendigkeit der Auffassung viel geringer. Das Bildniß Agnolo Doni's, des Gatten der Maddalena, (Pitti-Galerie) fällt nicht allein durch den ungewöhnlichen röthlichen Farbenton auf, sondern auch durch das Gezwungene, wie Absichtliche der Stellung. Maddalena Doni dagegen gewinnt die Gunst des Beschauers, obschon sie die Natur keineswegs mit Reizen reich ausgestattet hat, und der Künstler nichts that, den Beifall des Betrachtenden herauszufordern. In der denkbar einfachsten Stellung tritt sie diesem entgegen. Der Kopf ist fast geradeaus gewendet, das Haar kunstlos in ein Netz gesteckt, die Hände ruhen, übereinander gelegt, auf dem Leibe. Diese Handlage ist Leonardo nachgeahmt, wie überhaupt die ganze Haltung des Kopfes, die Anordnung des Schmuckes an den lombardischen Meister erinnert, der allen Zeitgenossen das Concept verrückte und sie an seine Fufstapfen bannte. Diese Anklänge finden sich nicht allein in dem Porträt der Maddalena Doni. Sie werden

bereits in der Federzeichnung im Louvre (Br. 255), welche offenbar als Porträtstudie diente, entdeckt und kommen auch in den beiden Frauenbildnissen (der Donna gravida in der Pitti-Galerie und dem Porträt einer Unbekannten in der Tribuna) vor, welche unser Stilgefühl gleichfalls dieser Zeit und Raffael zuschreibt. Dennoch giebt Raffael seine Selbständigkeit nicht auf. Die sorgfältige Zubereitung der Farbe, der gleichmäßige Auftrag, der landschaftliche Hintergrund, die Art und Weise, wie er die einzelnen Haare, die sich dem Netze entwunden haben, zeichnet, sind sein persönliches Eigenthum.

* * *

Die Betrachtung der Raffaelischen Porträts führt wieder in das Gedächtniß zurück, was über dem genußreichen Anblicke der Madonnen und der heiligen Familien in Vergessenheit gerieth, daß der Aufenthalt in Florenz für Raffael eine ernste Schulzeit bedeutet, in welcher er sich von dem beschränkten umbrischen Boden ablöst und das ganze Erbe des florentiner Quattrocento antritt. Wie sehr seine technischen Mittel, sein Formensinn, sein psychologischer Blick, seine Beobachtung des Lebens an Umfang und Tiefe gewonnen haben, hat die Uebersicht seiner Thätigkeit gelehrt. Am Ende seiner florentiner Laufbahn steht Raffael unbestritten in der ersten Reihe der Maler neben Fra Bartolommeo und Lorenzo di Credi. Man erwartet aber von der Schule in der Renaissanceperiode gemeinhin noch mehr und ist geneigt, ihr das eingehende Studium der Antike als Hauptaufgabe anzuweisen. So wird auch in Bezug auf Raffael die Frage aufgeworfen: welchen Einfluß hat die Antike auf seine Entwicklung genommen, wie frühe bestimmt sie den Inhalt und die Form seiner Werke? Daß auf diese Frage die Antwort theils verneinend, theils einschränkend lautet, kann nur dem auffallen, welcher sich die gesammte Renaissancecultur als eine untrennbare Einheit denkt, die tiefgehenden Unterschiede zwischen der Bildung des Quattrocento und Cinquecento übersehen. Unsere Vorstellungen von der Renaissance entlehnen wir überwiegend dem sechzehnten Jahrhundert, in welchem allerdings die Kenntniß vom klassischen Alterthum an Umfang stattlich zugenommen, der frühere Cultus der Antike aber eine formelle Abschleifung erfahren hatte und vielfach bereits zum schöngeistigen Spiele herabgesetzt war. Das ältere Menschenalter der Renaissance läßt sich oft zu phantastischen Anschauungen von der Antike verleiten, es begnügt sich, vereinzelte Erscheinungen derselben zu bewundern, faßt diese nicht zu einem geschlossenen Ganzen zusammen; es verleiht aber seiner Verehrung des Alterthums beinahe einen religiösen Ernst und giebt sich dem ehrlichen Glauben hin, in der Antike das wahrhaftige Lebensideal zu besitzen. Vollends im Kreise der bildenden Künste muß zwischen dem fünfzehnten und sechzehnten Jahrhundert genau unterschieden werden. Die frische jugendliche Begeisterung, der heilige Ernst, welcher in der älteren Künstlerfschaar waltete, erklären allein die merkwürdig fruchtbare Verwerthung selbst untergeordneter Werke der antiken Kunst. Fragmente von Baugliedern, verstümmelte Relief tafeln, Sarkophage reichten hin, um die Phantasie der Väter der Renaissance mit neuen schönen Formen zu füllen und die Thätigkeit ihrer Hand zu regeln.

Ornamentale Motive finden die eifrigste Nachahmung, und selbst von eigentlichen Figuren werden solche, die sich zu decorativen Zwecken eignen, am frühesten verwendet. Die Malerei des fünfzehnten Jahrhunderts liefs begrifflicher Weise in der Hingabe an die Antike den Schwesterkünsten, insbesondere der Architektur den Vortritt. Die Natur ihrer Aufgaben, der verhältnismässige Mangel an antiken Mustern erklären diese Zögerung. Zwar wird auch hier die Bewunderung laut. Die Maler Griechenlands werden als die wahren Helden der Kunst gepriesen, ihre Namen in den Kunsttractaten rühmend wiederholt, ihre Werke dafelbst aufgezählt, theilweise fogar beschrieben. Dieser Enthusiasmus ist aber noch vorwiegend literarischer Natur ohne sonderliche Bedeutung für die Kunstpraxis. Der unmittelbare Einflufs der antiken Kunst auf die Malerei des Quattrocento mufs auf das geringste Maafs eingeschränkt werden. Bei Schilderungen antiker Gestalten oder wohl gar der griechischen Götter haltt noch das phantastische Element nach, in welchem das Mittelalter die Helden der Vorzeit sich bewegen liefs. Gerade im Angesicht dieser mythologischen Darstellungen, z. B. der Geburt der Venus von Aleffandro Botticelli, merkt man, dafs die älteren Maler noch gar wenig tief in das antike Formenideal eingedrungen sind. Zahlreich sind nur die stofflichen Anregungen, welche die Mythologie, die Geschichte und Kunstgeschichte der Alten ihnen bot, aber auch diese empfangen sie nicht unmittelbar, sondern durch die Humanisten vermittelt. Man geht nicht irre, wenn man die allerdings nicht feltene Wiedergabe antiker Mythen und Geschichten als den Widerschein literarischer Tendenzen auffafst, die literarischen Richtungen in diesen Kunstwerken betont.

Leon Battista Alberti's Rath an die Maler, sie möchten sich mit Dichtern, Rednern und Gelehrten gut vertraut machen, da diese ihnen neue Gedanken, Inventionen zuführen und im Componiren eines Bildes werkthätigen Beistand leisten würden, war auf fruchtbaren Boden gefallen. Die Humanisten erscheinen in der That im fünfzehnten Jahrhundert vielfach als die Helfer der Maler; sie erzählen ihnen schöne Fabeln und Geschichten aus Lucian und anderen alten Autoren, sie sind auch bereit, ihnen eigene »poetische Inventionen« mitzutheilen, welche in den humanistisch gebildeten höfischen Kreisen auf Beifall rechnen durften. Allegorische Darstellungen erfreuen sich der grössten Beliebtheit. In diesen konnte nicht allein der Scharffinn der Erfinder glänzen, sondern auch die zu Personificationen verflüchtigten antiken Götter geistreich verwerthet werden. Es ist nicht zufällig, dafs solche allegorische Bilder in Oberitalien, im Gesichtskreise der Universität Padua die beste Aufnahme fanden, und dafs mythologische und allegorische Schilderungen am frühesten und häufigsten durch die in Oberitalien blühende Kupferstichkunst verkörpert wurden. Der Kupferstich verhält sich gegen den gelehrten Tieffinn durchaus nicht spröde, nimmt willig einen doctrinären Beigefchmack an und legt nach seiner ganzen Natur auf die »Invention« das grösste Gewicht. Doch auch bei einzelnen Gemälden weist der Inhalt auf die »poetica invenzione« irgend eines gelehrten Humanisten hin. Als Beispiele mögen Mantegna's Parnafs und Vertreibung der Laster im Louvre, Tizian's Liebesfehnhucht und Liebeserfüllung in der Galerie Borghese oder in einem näheren Kreise Perugino's Sieg der Keuschheit über die Wolluft im Louvre dienen. Den

Gegenstand zu letzterem Bilde hatte der Humanist Paris Ceresata in Mantua angegeben. Auch Raffael hatte in früher Jugend dieser gelehrten Kunstrichtung den gebührenden Zoll entrichtet. Offenbar ist das kleine reizende Bildchen in der Londoner Nationalgalerie, gewöhnlich der Traum des Ritters betitelt, von einem Humanisten inspirirt worden. Ein Jüngling, vollständig gerüstet, den Helm auf dem Kopfe, schläft unter einem Lorbeerbaume. Zu seinem Haupte steht eine Frau, in Violet und Purpur gekleidet, und hält über den Schlafenden ein Schwert und ein Buch, während zu seinen Füßen eine andere zierlichere Dame mit wehendem Haare, eine Korallenschnur als Halschmuck, das rothe Gewand (mit blau gewäffertem Mieder) in reiche Falten gelegt, ihm einen Myrthenzweig darbietet. Tapferkeit und Weisheit winkt dem Träumer auf der einen, holde Liebe auf der anderen Seite. Schwerlich ist in dem trefflich erhaltenen (auch die ausgeführte Zeichnung dazu besitzt die Nationalgalerie) Bildchen Hercules am Scheidewege gemeint. Dann hätten die Gegensätze zwischen den beiden Frauen anders gegriffen werden müssen. Immerhin mochten aber dem unbekanntem Dichter unter den weiblichen Gestalten Minerva und Venus vor schweben und dürfte die Deutung, das der Jüngling zwischen dem Reiche der einen oder der anderen zu wählen habe, den Sinn der Darstellung treffen.

Der Traum eines Ritters bleibt innerhalb des Rahmens der im Quattrocento herrschenden Bildung; ein neues Ereigniß dagegen in Raffael's Entwicklung bedeutet das Gemälde der drei Grazien (im Besitze des Lord Ward in London). Denn hier handelt es sich nicht um eine bloße stoffliche Anregung durch die Antike, sondern um die treue Wiedergabe eines antiken Kunstwerkes. Es war die erste bewusste Huldigung, welche Raffael dem antiken Formenideale darbrachte. Könnte ihm aber nur das kleine, etwa 7 Zoll im Gevierte haltende Bild mit voller Sicherheit zugeschrieben werden! Die Geschichte dieser Composition wird in folgender Weise erzählt: Die Piccolomini hatten in der Bücherei des Sienerer Domes eine Marmorgruppe der drei Grazien zum Schmucke aufgestellt, Raffael zeichnete diese Gruppe wenigstens theilweise (die Federzeichnung hat sich in der Sammlung der Academie zu Venedig, Br. 115, erhalten) in sein Skizzenbuch, als er sich als Gehilfe Pinturricchio's in Siena aufhielt, und nahm sie auch noch später in Florenz zur Grundlage für sein Gemälde. Wann hat die Uebertragung der Marmorgruppe aus Rom, wo sie ehemals im Palaß des Cardinals Francesco Piccolomini prangte, nach Siena stattgefunden? Albertini in seiner 1509 dem Papste Julius II. gewidmeten Beschreibung Roms nennt die Gruppe in dem Palaße nicht mehr vorhanden. Würde er aber sie überhaupt erwähnt haben (*domus reveren. Francisci Piccolomini cardi. senensis in qua erant statuæ gratiarum positæ*), wenn ihre Entfernung aus dem Palaße nicht erst vor Kurzem veranlaßt worden wäre? Ob demnach Raffael die Gruppe bereits 1503—4 in Siena und zwar in einem noch mit Malergerüsten angefüllten Raume studiren konnte, ruft einige Zweifel hervor. Was aber Raffael's Skizze nach dem Marmorbilde anbelangt, so gehört die Venezianer Handzeichnung zu der nicht kleinen Reihe von Blättern, bei welchen erst viel guter Wille den Raffael'schen Ursprung erkennt. Bei unbefangener Betrachtung zeigt sie eine ängstliche Sorgfalt, die äußeren Linien genau wiederzugeben, daneben aber außer einer oberflächlichen Modellirung eine auffallende

Unfähigkeit, den Maafsen des Originals gerecht zu werden. Gefetzt aber, alle diese Zweifel wären unberechtigt, so bleibt doch die Thatfache bestehen, dafs das Raffael'sche Gemälde mit der Sienefer Marmorgruppe durchaus keinen engeren Zusammenhang besitzt. Die Anordnung der drei Frauen auf dem Bilde erscheint wesentlich verschieden von der Gruppierung auf dem Marmorwerke. Die mittlere Figur hält hier nicht, wie auf dem Gemälde, die beiden Schwestern gleichmäfsig umfafst, die Figur zur Linken zeigt den Busen frei, während derselbe auf dem Gemälde ebenfalls durch den Arm der mittleren Gestalt verhüllt wird. Dieses Motiv weist auf andere antike Darstellungen, namentlich auf Gemmen zurück, die wahrscheinlich dem Maler vor Augen standen, ihn aber nur stofflich anregten. Sein Formensinn bewegt sich, wie die Verhältnisse der Figuren, wie insbesondere die Zeichnung der Beine zeigen, in den Geleisen der oberitalienischen Schulen und führt den Beschauer eher in die Nähe Francesco Francia's, als in die florentiner Werkstatt Raffael's.

Es wäre nicht das einzige Mal, dafs die Weifen der beiden Meister verwechselt würden und Raffael mit seinem Namen für ein Werk des Goldschmiedes und Malers von Bologna eintreten müfste. Francia kommt in einzelnen Gemälden, besonders Porträten, dem Stile Raffael's auffallend nahe und scheint trotz des viel höheren Alters dem Einflusse des Urbinaten sich willig gebeugt zu haben. Ihn bezwang nicht allein die vollendete reine Schönheit der Raffael'schen Werke, ihn bestach auch die anmuthige Persönlichkeit des jungen Künstlers, welche er, nach einem Briefe Raffael's und nach einem Sonette Francia's zu schliessen, kennen zu lernen und zu bewundern Gelegenheit gefunden hatte. Wahrscheinlich bei einem Besuche Raffael's in Bologna. Vafari erzählt zwar nichts von einer Reise Raffael's nach Bologna; doch darf, da eine persönliche Begegnung mit Francia vor dem Jahre 1508 feststeht, eine solche angenommen werden, zumal Raffael nach Vafari's Bericht zu wiederholten Malen von Florenz aus Reisen unternahm. So läfst Vafari ihn einmal seine Heimat auffuchen und für den Herzog Guidobaldo da Montefeltre zwei kleine, nicht näher bezeichnete Madonnenbilder und einen Christus auf dem Oelberge ausführen; im Jahre 1507 aber hält er sich eine geraume Weile in Perugia auf, um ein in Florenz im Carton entworfenes Werk hier in Farben zu vollenden. Das ist die berühmte Grablegung, jetzt in der Galerie Borghefe in Rom. Madonna Atalante Baglioni aus dem berühmten perusinischen Herrschergechlechte hatte vor längerer Zeit, als Raffael Perugia mit Florenz zu vertauschen sich anschickte, das Bild bei ihm bestellt; mehrere Jahre vergingen, ehe es fertig wurde. Doch hatte Raffael das Werk keineswegs vergeffen und den Auftrag unbeachtet bei Seite gestellt. Keine Schöpfung reifte so langsam und wurde so bedachtsam und sorgfältig vorbereitet, keine Composition hat im Laufe der Arbeit so eindringliche Aenderungen erfahren, wie die Grablegung. Diese Aenderungen sind mit eben so vielen Fortschritten gleichbedeutend. Mit Recht darf man daher von einer inneren Entwicklung der Composition sprechen und an der Hand der zahlreichen Entwürfe und Studien für das Bild die Geschichte des letzteren erzählen, wie es bereits mit dem besten Erfolge J. C. Robinson in seinem Kataloge der Oxforder Handzeichnungen gethan hat.

* * *

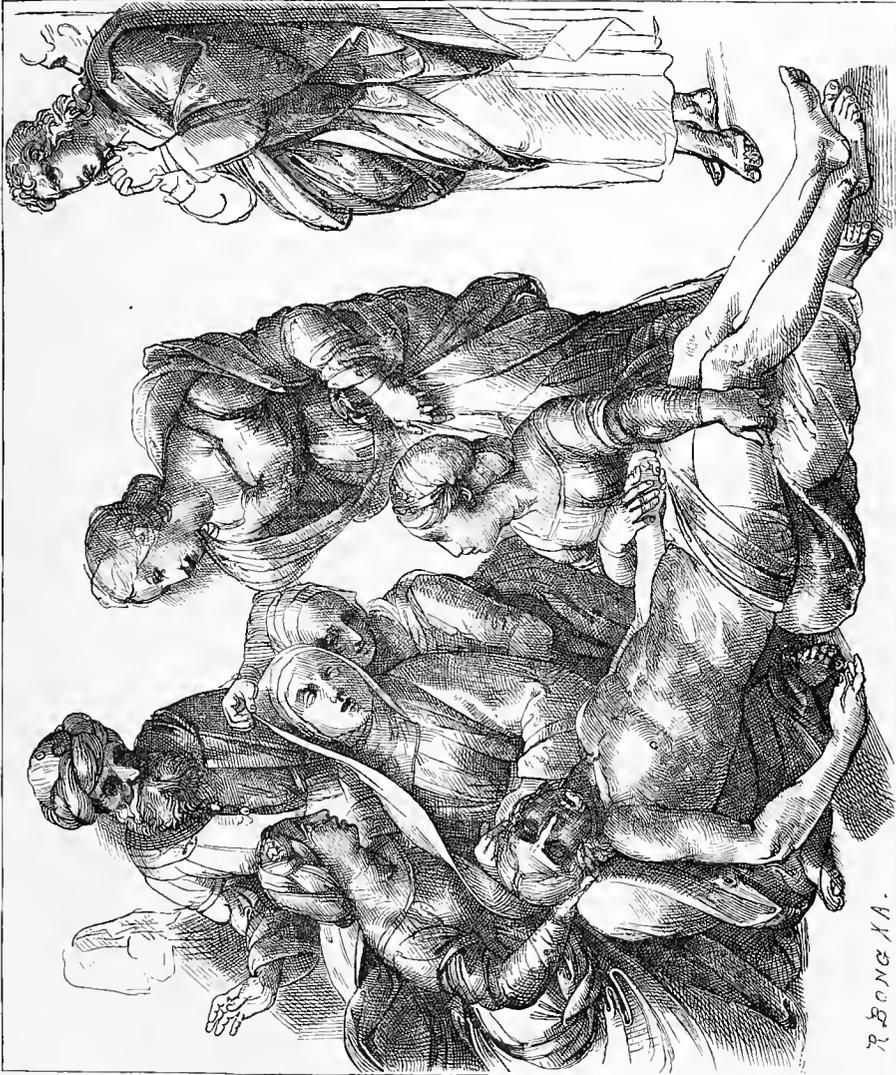
Vafari's Angabe der frühzeitigen Bestellung des Werkes erklärt die Möglichkeit so langer stetiger Beschäftigung mit demselben; sie giebt auch guten Aufschluß über den Ausgangspunkt, von welchem aus die Composition sich entwickelt und weiter bewegt. Die ersten Gedanken und Entwürfe der Grablegung fallen in eine Zeit, in welcher Raffael seine Bilder noch in den Rahmen älterer Compositionen zu spannen pflegte. Diese Beschränkung war schwerlich immer freiwillig und mußte nicht nothwendig und in jedem Falle dem Mißtrauen in die eigene Erfindungsgabe entspringen. Vielfach war an die Bestellung gleich die Bedingung, sich an ein älteres berühmtes Vorbild zu halten, geknüpft. So verwiesen die Nonnen von Monteluca bei Perugia, als sie im Herbst 1505 Raffael ein Altarbild — die erst nach seinem Tode vollendete Krönung Mariä, jetzt im Vatican — in Auftrag gaben, diesen auf die (von einem Florentiner gemalte) Krönung Mariä in der Zoccolantenkirche in Narni als ein nachahmenswerthes Muster. Aehnliches hat gewiß auch bei der Bestellung der Madonna Ansidei stattgefunden, und so mag Madonna Atalante Baglioni dem jungen Künstler ebenfalls das Studium eines älteren Vorbildes empfohlen haben. Sicher ist, daß Raffael, als er sich mit seiner Aufgabe zu beschäftigen begann, seine Blicke zuerst auf ein Werk seines Lehrers in der Kirche Sta. Chiara in Florenz richtete. Dort hatte Pietro Perugino 1495 eine Klage um den Leichnam Christi, eine *depositio*, in Oel gemalt, welche schon die Zeitgenossen wegen der ergreifenden Wahrheit der Schilderung, des schönen Farbentones und der anmuthigen Landschaft im Hintergrunde überaus rühmten, und welche auch jetzt noch unter den Schätzen der Pittigalerie eine hervorragende Stellung einnimmt. Christi Leichnam ruht auf einem erhöhten Steine, umgeben von Joseph von Arimathia und den heiligen Frauen, die theils den Körper und das Haupt des Todten stützen, theils mit einem letzten Blicke und einer letzten Berührung von ihm Abschied nehmen. Ueber diese Gruppe erhebt sich, die Arme in wildem Schmerze ausbreitend, Maria Kleophas, während rechts der händeringende Johannes und noch zwei andere in der Empfindung tief bewegte Personen das Bild abschließen, und auf der Gegenseite zwei Freunde des Todten in stiller Theilnahme die Trauerscene betrachten. Sowohl nach der Anordnung des Ganzen, wie nach der Durchbildung der Einzelgestalten, gehört das Werk zu den besten, welche der Lehrer Raffael's geschaffen hat. Von dieser »Klage« nun nahm Raffael den Ausgangspunkt für seine Grablegung. Er hält an der Gliederung des Gegenstandes fest. Den Vordergrund nimmt der liegende Leichnam Christi ein, umgeben von den knieenden Frauen, zu beiden Seiten stehen dann die theilnehmenden, trauernden Freunde und Jünger des Todten. Dieser Darstellung begegnen wir in einer Reihe von Blättern, die sonst in Einzelheiten vielfach abweichen, den Grundton aber Perugino's Bilde entlehnt haben. Neben einer Skizze in Oxford, welche Robinson unter No. 37 (Br. 20) ausführlich beschreibt, erscheint die bekannte Bisterzeichnung im Louvre (Br. 239) besonders hervorragend. Auf dem Oxforder Blatte entwarf Raffael die ganze Composition, die Louvrezeichnung dagegen schildert außer der sorgfältig ausgeführten Hauptgruppe nur noch rechts den trauernden Lieblingsjünger Christi. Gemeinam ist beiden Skizzen die Anordnung der Hauptgruppe. Die Mutter und Maria Mag-

dalena haben sich in die theuere Last getheilt; diese hält die Beine Christi, sein Haupt ruht im Schooße der Madonna, welche wieder von zwei Frauen gestützt wird. An die Stelle des kalten todten Steines, auf welchen bei Perugino der Körper niedergelassen wurde, ist hier ein lebendiges, liebevolles Auflager getreten. Halb sitzend erscheint, um noch die weiteren Unterschiede anzugeben, Christus bei Perugino, der horizontalen Lage viel mehr genähert auf beiden Raffael'schen Zeichnungen, welche auch dadurch von dem ältern Muster abweichen, daß sie die unmittelbare Sorge um den Todten ausschließlichs Frauen übergeben. Dadurch empfängt die »Klage« einen mildereren, zarteren Ton. Auch sonst noch erkennt man deutlich, wie sehr das Streben des Künstlers, die Schilderung empfindungsreich und ausdrucksvoll zu gestalten, überwiegt. Als erfahrener Mann hatte Perugino insbesondere die stilistische Ausbildung der Composition in das Auge gefaßt, die Gliederung des Bildes in Gruppen, den Aufbau der Hauptgruppe in der That auch in vollendeter Weise durchgeführt. An diese Dinge denkt Raffael zunächst nur nebenbei. Am wenigsten sucht er in denselben seinen Lehrer zu übertreffen. Den Schwerpunkt legt er namentlich in der Louvrezeichnung in die feine psychologische Ausarbeitung der Scene. Die Mutter hat das nächste, das höchste Anrecht auf den Schmerz. Sie hat alle Qualen und Leiden mit dem Sohne empfunden, sie ist in ihm mitgestorben. Der Mutter gab daher Raffael die Rolle der Schmerzreichen, in ihr sammelte er den Ausdruck tiefster Ergriffenheit. Ueberwältigt von der Empfindung bricht sie zusammen. Da wenden nun die anderen Frauen ihre Theilnahme von dem Todten der Lebendigen zu und bemühen sich die Madonna zu stützen und zu trösten. Nur mechanisch hält Magdalena die Beine Christi auf dem Schooße, ihre Hände berühren den Leichnam, Gesicht und Blick sind aber wehmuthsvoll auf die Madonna gerichtet. Noch inniger drückt sorgliche Theilnahme die hinter der Magdalena stehende Frau aus, welche mit leiser Hand das Kopftuch der Madonna lüftet. Diese Figur fehlt auf der Oxfordzeichnung, und auch der bärtige Mann, welcher über der Frauengruppe, diese abschließend, mit ausgebreiteten Armen steht, ist auf derselben zur linken Gruppe geschoben worden. Durch alle diese Züge erscheint das Louvreblatt als das bedeutendere, vollendetere, und möchte man auch seine Entstehungszeit später ansetzen, wenn nicht die grössere Annäherung an das Vorbild Perugino's — der Mann mit den ausgebreiteten Armen ist ziemlich treu herübergenommen —, insbesondere aber die freier entwickelte Technik der Oxfordzeichnung wieder Zweifel anregten. Zum Abschluß gelangte übrigens die Composition der Grablegung nicht auf diesem Wege. Es kam ein Augenblick, in welchem Raffael alle bisher gemachten Studien ungenügend dünkten und er sich zu einer völlig neuen Composition entschloß. Ob zum inneren Antrieb sich auch äußere Nöthigung gesellte, ob erst neue Anschauungen die Aenderung herbeiführten oder ob sie nur zeitigten, was in der Phantasie des Künstlers bereits vorbereitet war, darüber ist uns ein festes Urtheil leider nicht vergönnt, und wir müssen uns begnügen, aus der Natur des fertigen Werkes Schlüsse auf seine Entstehung zu ziehen.

Drei Momente aus der Leidensgeschichte Christi standen in der künstlerischen Darstellung in engem Zusammenhange zu einander: die Kreuzabnahme, die Klage um den Leichnam Christi (depositio) und die Grablegung (tumulacio). Sie konnten

getrennt geschildert werden, sie gingen aber auch vielfach in einander über. Schon bei der Kreuzabnahme fand auch der Schmerz und die Trauer der Freunde hervorragenden Ausdruck. Die Klage um den Leichnam Christi wird am Fusse des Kreuzes, nachdem der Körper herabgelassen worden, laut. Den Trägern des Leichnams folgen die klagenden Frauen, um noch vor dem Begräbnis von dem Todten Abschied zu nehmen. Das Verbindende aller drei Szenen sind die schmerz erfüllten klagenden Freunde. Durch keinen gewaltsamen Sprung kam daher Raffael zu dem Gedanken, an die Stelle der Deposition die Grablegung treten zu lassen. Er setzte nur an die Stelle des früheren Vorganges den unmittelbar folgenden und behielt sogar stofflich einen wesentlichen Bestandtheil der alten Composition, die trauernden Frauen bei, nur dafs er sie von der Hauptgruppe, den Trägern mit dem Leichnam, abtrennte und zu einer selbständigen Nebengruppe gestaltete. Schon diese Theilung und Sonderung der Gruppe fällt auf, noch mehr die Art, wie Christus zum Grabe getragen wird. Raffael hat sich die Träger nicht in fortschreitender Bewegung gedacht, dieselben vielmehr einander zugekehrt, so dafs der Träger am Kopfende rückwärts schreitet, der andere Mann, welcher das Grabsuch am anderen Ende gefasst hat, ihm folgt. Diese in Raffael's Umgebung ungewöhnliche Anordnung regt die Frage nach ihrem Ursprunge an. Aus vorraffaelischer Zeit ist sie zunächst in einem Kupferstiche Mantegna's nachgewiesen worden. Auch hier (wie auf mehreren anderen Kupferstichen des fünfzehnten Jahrhunderts) treten die Träger einander gegenüber und bewegt sich der eine mühselig mit seiner Last rückwärts. Mantegna hat ausserdem gerade so wie es auf der Grablegung Raffael's sichtbar ist, die ohnmächtige, von Frauen unterstützte Maria als selbständige Nebengruppe behandelt. Schon diese Verwandtschaften lassen einen Zusammenhang zwischen beiden Werken ahnen. Dazu kommt, dafs Raffael die Hauptgruppe aus Mantegna's Stich auf zwei in der Academie zu Venedig bewahrten Blättern (Br. 96 und 97) abgezeichnet hat und jedenfalls frühzeitig Mantegna's Composition kannte. Denn auf dem Louvreblatte erscheint die Gestalt des händefaltenden Johannes der gleichnamigen Figur auf dem Stiche Mantegna's nachgebildet. Die Kenntnifs, das Studium des Pataviner Meisters steht demnach fest. Mufs nun nicht auch der weitere Schluss gezogen werden, dafs der fleissig studirte Stich den Anlaf gab, alle bisher gemachten Entwürfe bei Seite zu schieben und eine neue Composition zu beginnen, für welche nun Mantegna's Werk das Vorbild abgab? Die Aehnlichkeiten sind zu zahlreich, als dafs ein erheblicher Zweifel gegen diese Annahme sich begründen liesse. Schliesst sich aber die Composition nach dem neuen Vorbilde unmittelbar an die Skizze an, welcher Perugino's »Deposito« als Muster zu Grunde lag, oder hat der künstlerische Gedanke erst mehrere Zwischenstufen durchgemacht, ehe er sich bei Mantegna's Schilderung beruhigte? Die Oxforder Sammlung bewahrt unter ihren Raffael'schätzen eine seit Crozat's und Mariette's Zeiten hochberühmte Federzeichnung, welche vielfach als eine solche Zwischenstufe angesehen wurde. Diese Vermuthung, bereits von Mariette angedeutet, erregt nicht geringes Interesse, da sie, falls sie sich bestätigte, zugleich das erste Beispiel des Studiums der Antike lieferte. Anklänge an antike Sarkophagreliefs, welche die Bestattung Hector's oder Meleager's darstellen und sich, wie die Anführung bei Leo Battista

Alberti zeigt, eines frühen Ruhmes erfreuten, ließen sich schon herausfinden, wenn sie auch nicht stärker sind als die Erinnerungen an Signorelli's Pietà in Orvieto. Außere und innere Gründe weisen aber das Oxforder Blatt, unter dem Namen Tod des Adonis weltbekannt, aus der Reihe der Entwürfe zu einer Grablegung zurück. Auf der Rückseite des Blattes ist Adam und Eva dargestellt.



Grablegung. Bisterzeichnung von Raffael im Louvre.

Daß Marcanton diese Zeichnung in Rom gestochen hat, giebt über die Zeit ihrer Entstehung keine Auskunft. Zeichnungen flattern leicht aus einer Stadt in die andere. Dagegen fällt stark der schon von Ottley beobachtete Einfluß der Frescomalerei auf die in den Gestalten Adam's und Eva's beobachtete Zeichnungsmanier auf, mit dieser stimmt aber der Tod des Adonis vollkommen überein. Hat man überhaupt das Recht, von dem Tode, dem Begräbnis des

Adonis oder Christi im Angesicht des Blattes zu reden? Kein Todter wird begraben, sondern ein Sterbender unter dem Geleite der Freunde heimgetragen. Dafs noch Leben in dem Körper des sogenannten Adonis pulst, zeigen die krampfhaft gezerzten Finger und Zehen, das fagen das behutame Auftreten der Träger, die gespannten Blicke der Beistehenden und offenbart vor allem die gemischte Empfindung der über den Körper sich niederbeugenden Frau. Von leidenschaftlichem Schmerz wird sie gepackt, gleichzeitig aber lauscht sie auch ängstlich, ob nicht doch der Lebensfunke noch glimme und sich wieder entzünden lasse. Endlich aber fehlt die nothwendige Verbindung zwischen dem »Tode des Adonis« und den anderen Entwürfen zur Grablegung. Keine Gruppe, keine Gestalt, keine Form kommt auf der letzteren vor, zu welcher die Adoniszeichnung den Anstofs gegeben hatte; sind scheinbar ähnliche Bewegungen und Stellungen vorhanden, so sind es solche, welche auf jedem Bilde der Grablegung typisch wiederkehren und von Raffael älteren Darstellungen derselben entlehnt werden konnten. Die älteren Darstellungen gaben ihm zugleich die Richtschnur für die Anordnung der Hauptgruppe. Auf den mittelalterlichen* Bildern und Kupferstichen des fünfzehnten Jahrhunderts spielt die Scene stets in unmittelbarer Nähe des Steinfarges, in welchem Christus beigesetzt werden sollte. Da war nicht mehr die fortschreitende Bewegung der Träger am Platze, der eine derselben mußte vielmehr sich umwenden, gegen den anderen Träger kehren, damit der todte Körper ohne Anstofs in den Sarkophag herabgelassen werden könne. Mantegna und Raffael blieben also der Tradition treu; das Ungewöhnliche bei ihnen liegt darin, dafs der Zug noch in Bewegung zur Gruft und nicht stillhaltend zur unmittelbaren Beisetzung im Grabe gedacht wird. Auf keinen Fall bedurfte es vieler Zwischenstufen, um sich endlich für die gewählte Anordnung der Hauptgruppe zu entscheiden. Sie war in dem Augenblicke schon gegeben, in welchem an die Stelle der »depositio« die »stumulacio«, um den kirchlichen Sprachgebrauch zu wiederholen, trat. Die Betrachtung älterer Darstellungen, das Studium Mantegna's geben den Anstofs zu neuen Entwürfen für Atalante Baglioni's Bild. Zunächst zeichnete er nach dem nackten Modell die Träger des Leichnams, um jeder Bewegung vollkommen Herr zu werden. Daselbe that er mit dem Oberkörper Christi. Beide Blätter bewahrt die Oxforder Univerfität. Dann aber führte er (Florenz; Br. 508) die Hauptgruppe in vollständig bekleideten Figuren und mit feiner Betonung des Ausdrucks aus, überzog fogar das Blatt mit einem Netze zum Zwecke der Uebertragung auf die Tafel. Dazu kam es aber noch nicht. Raffael änderte abermals Einzelheiten, ehe er die endgiltige Wahl traf. Auf dem florentiner Blatte, das sich selbst wieder von den vorangehenden Oxforder Studien unterscheidet, erscheinen die beiden Träger im Alter anders bezeichnet als auf dem Gemälde; dort sehen wir den Jüngling zu Häupten Christi beschäftigt, der bärtige Mann trägt die Beine; auf dem Bilde sind die beiden Gestalten gerade entgegengesetzt vertheilt. Die Frau, welche auf der Federzeichnung hinter der Maria Magdalena mit erhobenen Armen steht und in stiller Theilnahme dem Vorgange folgt, hat Raffael im Bilde ausgelassen. Vielleicht, dafs ihm diese Gestalt zu ruhig in der Haltung dünkte und von dem leidenschaftlich bewegten Wesen der übrigen Personen allzustark abweichend. Denn darauf war sein Augenmerk

vorzugsweise gerichtet, die Handlung mit scharfen dramatischen Accenten zu versehen und demgemäß auch alle Personen in das höchste Pathos zu kleiden. Das Leichenbegängniß ist am Eingang der Grabhöhle angelangt. Die Stufen, welche zu jener führen und erklommen werden müssen, rufen zuletzt noch die gewaltigste Anspannung der Muskelkraft der Träger auf. Sie halten unwillkürlich einen Augenblick inne, und diesen benützt Magdalena, um von dem Freunde den letzten Abschied zu nehmen. Mit der Linken hat sie seine Hand ergriffen, mit der Rechten lüftet sie leise das Grabtuch von seinem Antlitze — eine Bewegung, welche an die ähnliche im älteren Louvreblatte erinnert und die stetige Entwicklung der Composition, und daß bei Raffael kein Gedanke verloren geht, beweist. Zwischen Magdalena und dem Träger am Kopfende sind die Gestalten Josephs von Arimathia und des sich vorbeugenden Johannes eingeschaltet. Die Maria selbst ist einen Schritt zurückgeblieben und sinkt ohnmächtig in die Arme der Frauen, von welchen die eine knieend sie umfaßt, zwei andere ihr hilfreich zur Seite stehen.

Kein Werk hatte Raffael bisher so sorgfältig vorbereitet, so genau erwogen; für jede Gestalt, jede Bewegung läßt sich der Grund ihres Daseins angeben, von jedem Motive die vollkommene Zweckmäßigkeit nachweisen. Die Wirkung des Werkes entspricht nur wenig den Bemühungen des Künstlers. Daß das Gemälde kalt lasse, mehr zum künstlerischen Verstande als zum Herzen spreche, bekennen auch jene, welche der Energie des Ausdruckes, der Wahrheit der Charaktere, der Schönheit der Linienführung höchstes, übrigens verdientes Lob spenden. Einen großen Theil der Schuld trägt das Colorit. Verputz und glatte Restauration haben die ursprüngliche Natur des Gemäldes so sehr verändert, daß vielfach auf die Beihilfe einer fremden Hand geschlossen wurde. Aber auch im unverfälschten Zustande würde das Bild kaum einen wesentlich verschiedenen Eindruck hervorrufen. Raffael's schönfarbiger Auftrag, bisher an Einzelfiguren und Einzelgruppen erprobt, zeigte sich für figurenreiche Compositionen in der Tiefe noch nicht ausreichend. Entscheidend für den schwächeren Eindruck wirkt außer dem Umfande, daß die zahlreichen, wie Silhouetten sich abhebenden Profilköpfe eintönig erscheinen, der Mangel an Naivetät in der Composition. Gewiß sind die drei kleinen Predellabilder, welche unter dem großen Altargemälde der Grablegung angebracht waren, gleichfalls die Frucht eingehender Studien. Von einer dieser grau in grau gemalten Predellentafeln hat sich noch der Entwurf (Albertina; Br. 186) erhalten. Dennoch erregen sie den Schein unmittelbarer Improvisation. In drei Rundbildern sind die drei christlichen Tugenden: der Glaube, die Hoffnung und die Liebe, als liebreizende Frauen verkörpert, jeder Figur zwei geflügelte Knaben, in vertieftem Rahmen, zur Seite gestellt. Der Glaube hält den Kelch mit der Hostie empor, die Hoffnung ist betend mit gefalteten Händen geschildert, die Caritas wird als Mutter mit traulich sich anschmiegenden Kindern gedacht. Da allen diesen Bildungen das Madonnenideal zu Grunde lag, so fühlte sich Raffael durchaus heimisch und unbedingt sicher, während auf dem Gemälde der Grablegung zwar alle Schwierigkeiten des neuen formenreichen Gegenstandes überwunden sind, aber die Spuren der Ueberwindung noch nicht völlig vertilgt erscheinen. Ein vollendetes Werkstattdbild, weckt es dennoch die Meinung, daß Raffael, wenn ihn ein mächtig wogendes großes Leben umgeben hätte, noch

Vollendetes geleistet, namentlich den Ton der unmittelbaren Herzenswahrheit stärker angeschlagen hätte. Uebrigens zählte die Grablegung in alten und neuen Zeiten zu den berühmtesten Schöpfungen Raffael's und wurde, so lange sie noch auf ihrem ursprünglichen Platze (San Francesco) in Perugia aufgestellt war, wie ein Palladium verehrt. Gerade so wie die Bewohner von Pescia, als die Madonna



Die Grablegung. Galerie Borghese in Rom.

G. WITZLER GRABIS PUCKER WIEN.

del Baldachino 1697 durch Kauf nach Florenz gelangte, über Raub und Kirchenschändung schriehen und ihrem Grimm in Spottverfen über diese schlechte Welt (questo mondo in sostanza è un mondaccio) Luft machten, protestirten auch die Prioren von Perugia gegen die eigenmächtige Schenkung der Grablegung durch die Mönche von S. Francesco 1608 an den Cardinal Borghese. Doch ohne Erfolg. Die Grablegung befindet sich noch heute in der Galerie Borghese in Rom, die Predellenbilder, erst in den Jahren der französischen Revolution aus Perugia entfernt, schmücken die vaticanische Gemäldesammlung.

Das Datum auf der Grablegung, 1507, verbunden mit Vafari's Angabe, daß Raffael das Bild in Perugia selbst gemalt habe, sind für längere Zeit die letzte überlieferte Nachricht über das äufserc Leben des Künstlers. Wir sind überzeugt, daß er nach Vollendung des Werkes wieder nach Florenz zurückkehrte. Denn der Einfluß Fra Bartolommeo's, doch nur in Florenz selbst lebendig, offenbart sich am stärksten in Bildern, deren Entstehung auf die Grablegung folgte, wie z. B. die Madonna del Baldacchino. Wir schliessen dieses auch aus einigen Zeilen, welche Raffael an den Maler Domenico Alfani in Perugia in Begleitung einer Zeichnung (Museum Wicar in Lille) richtete. Er bittet ihn um die Zufendung von Versen und einer Predigt und erinnert daran, daß Madonna Atalante doch um Geld gemahlt werde. Atalante schuldete aller Wahrscheinlichkeit nach theilweise den Lohn für das Bild der Grablegung, welchen nun der Künstler nachgefendet wüncfete. Von Raffael's Aufenthalt in Florenz bringt auch ein Brief Kunde, welchen er an seinen Oheim Ciarla in Urbino gerichtet hatte. Er ist im April 1508 geschrieben und zu wiederholten Malen abgedruckt und überfetzt worden. Das Original soll sich in Rom in der Bibliothek der Propaganda befinden. Darin ist nun von kleineren Bildern, die er gemalt, von Bestellungen, auf welche er hofft, doch ohne alle nähere Angabe der Gegenstände, die Rede. Außerdem erwartet Raffael nicht geringe Förderung von einem Empfehlungsschreiben an den Gonfaloniere von Florenz, Pietro Soderini, welcher die Malerei in einer gewissen Stube zu verdingen habe (*per l'interesse de una certa stanza da lavorare, la quale tocha a sua Signoria de alocare*). Offenbar ist der noch lange nicht vollendete Bilderfchmuck in den verschiedenen Sälen des Palazzo vecchio gemeint, über welchen die Entscheidung dem Gonfaloniere zustand. Noch einige Jahre später sollte ein Bild für den Altar im großen Rathssaale bei Fra Bartolommeo bestellt werden. Zu einer Thätigkeit im Palazzo kam es nicht. Im Herbst 1508 befand sich Raffael bereits in Rom. Schwerlich ahnte er die Triumphe, die seiner in der neuen Heimat harrten; gewifs wandte er ohne großen Schmerz Florenz den Rücken, das es nicht mehr verstand, die Künstler an sich zu fesseln, und unthätig zusehen mußte, wie gerade die größten derselben durch ihren Stern von der alten Hauptstadt italienischer Kunst weg-gewiesen wurden. Michelangelo und Leonardo hatten schon früher Florenz verlassen, jetzt folgte ihnen auch Raffael.





Bildniß Julius' II. von Raffael. Galerie der Uffizien.

IV.

Rom unter Julius II.

»Roma caput mundi« lautete Gruf und Zuruf in den Jahrhunderten des Mittelalters, selbst in solchen Zeiten, als der Papst vor den kleinen Stadtbaronen zitterte und umgeben von einem Bettelvolke inmitten eines Trümmerhaufens hauste. Mochte aber auch Rom in den Augen der mittelalterlichen Christen als die Hauptstadt der Welt glänzen, zu einer Hauptstadt Italiens erhob es sich erst seit dem fünfzehnten Jahrhundert. Als das Leben in Italien aus den Schranken selbstgenügfamer Dürftigkeit trat, sich genufsreicher, weitumfassender gestaltete, als

in den Parteikämpfen das Ansehen kräftiger Persönlichkeiten stieg und große Gedanken in jugendlich schwungvoller Sprache den Einzelnen anfliegen, da richtete sich der Blick auch auf die Vergangenheit zurück, deren Ruhmeschimmer niemals völlig verdunkelt war. Daß man zu den Nachkommen der antiken Helden zähle, war fester Glaube, man wollte aber auch die volle Erbschaft derselben antreten. Nirgends leuchtete der Glanz der Vorfahren so mächtig, nirgends wurde die Sehnsucht nach der Wiederkehr ähnlicher Zeiten so lebendig wie auf dem Schauplatz ihrer Großthaten. Wenn der Italiener des vierzehnten Jahrhunderts von der Höhe des Capitols auf die Ruinen des alten Rom herabblickte, tauchte, durch den Gegensatz geweckt, das Bild der früheren Herrlichkeit in seiner Phantasie auf. Große Erinnerungen wechselten mit kühnen Hoffnungen und noch kühneren Träumen. In den Städten, an den Höfen, in Gelehrtenkreisen, unter Künstlern, überall erschien das klassische Alterthum wie zu neuem Leben auferstehend und wurde dem Genius Roms gehuldigt. Am spätesten in Rom selbst. Hier lag nicht allein der wirkliche, greifbare Schutt am höchsten, hier bildete auch die kirchliche Tradition des Mittelalters, in Allem den antiken Anschauungen entgegengesetzt, ein schwer zu hebendes Hinderniß. Erst das Exil der Päpste, die lange papstlose Zeit in Rom mit ihrer Auflösung aller höheren staatlichen Ordnung brach daselbe. Als die Päpste aus Avignon nach Rom zurückkehrten, sahen sie die mittelalterlichen Ueberlieferungen erschüttert, die Renaissancebewegung fluthend und über das ganze Land widerstandslos sich ausbreitend. Auch sie waren gezwungen, derselben zu folgen. Die Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts begrüßt bereits einen begeisterten Humanisten auf dem päpstlichen Throne, den Magister Thomas Parentucelli aus Sarzana unter dem Namen Nicolaus V. »Nachdem das Jubiläum 1450 unermeßliche Goldmassen dem päpstlichen Schatze zugeführt hatte, begann der Papst zu bauen und griechische und lateinische Bücher zu kaufen«, erzählt sein Biograph Vespasiano. Homer war der unbekannteste Gott, den man im Vatican am höchsten verehrte, Cicero der einflußreichste Heilige. Der ganze naive Enthusiasmus der Frührenaissance, welche so ehrlich und wahrhaftig an die Wiedergeburt der Antike glaubte, wie die alten Christen an das tausendjährige Reich, und der Phantasie unter den wirklichen Lebensmächten das vornehmste Recht einräumte, spiegelt sich in den Gedanken, Wünschen und Plänen Nicolaus' V. wieder. Namentlich die Schilderung seiner Bauentwürfe hört sich an wie ein Capitel aus Leo Battista Alberti's Buch über die Architektur, welches er in Marmor übertragen wollte. Eine ideale Residenz lag in seinem Sinne, die sich an den Neubau der Peterskirche anschließen und in einem großartigen Palaste gipfeln sollte. Drei Straßsen von Kaufhallen und Loggien eingefäumt führten nach dem Plane zur Vaticanischen Basilica, über den Hallen befanden sich die Wohnungen der Curialen, nach allen Regeln der Schönheit, nach allen Gesetzen der Gesundheitslehre errichtet. Der Palast selbst umfaßt Gärten und Hallen, Kapellen und Bibliotheken, einen Krönungsfaal und fogar ein besonders gelegenes Conclave für die Papstwahl. Die luftige Phantasie hatte an diesen Plänen den größten Antheil, sie blieben auch bloße Traumgebilde. Nur der Entschluß eines Umbaues der Peterskirche, für die gelockerte Macht der heiligen Traditionen so bezeichnend, erwies sich

keimfähig und schlug nach zwei Menschenaltern im Boden der Wirklichkeit lebendige Wurzeln.

Zur Hingabe der Italiener an die Antike, zur Begeisterung für das Heldenalter der Nation gefellt sich ein anderer Zug, welcher der allgemeinen Entwicklung entspricht, in Italien aber sofort ein besonderes Gepräge empfängt. Ueberall im fünfzehnten Jahrhundert begegnen wir dem Streben, den Staat, der immermehr als Selbstzweck betrachtet wurde, mit größeren Rechten auszustatten, die Landesgrenzen zu erweitern, die fürstliche Macht zu vermehren. Auch Italiens politisches Schicksal trat um diese Zeit in eine entscheidende Wendung. Die kleinen Stadtrepubliken, die winzigen Tyrannenherrschaften verschwanden; größere Gebiete wurden, gewöhnlich gewaltfam, zu einer staatlichen Einheit verbunden und erhielten sich selbst wieder nur durch die Eiferfucht der anderen auf gleiche Weise gebildeten Staaten. Ein System künstlichen Gleichgewichtes wurde die Grundlage des nationalen Friedens. Wie schwierig mußte es da erscheinen, das Papstthum einzuordnen und dem Oberhaupte der Kirche die fürstliche Stellung, welche dem »Knechte der Knechte« seit Menschengedenken eingeräumt war, zu wahren. Seitdem das Kaiserthum verfallen und zur Machtlosigkeit verurtheilt war, hatte auch die päpstliche Würde ihr weltbeherrschendes Ansehen verloren. Zum Glücke, dafs der gläubige Sinn von dem Papstthum sich noch nicht abgewendet hatte und sein materieller Besitz ihm eine gewisse Kraftentfaltung inmitten der eiferfüchtigen, in steter Fehde begriffenen italienischen Staaten gestattete. Mit grofser Gewandtheit schüttelte es die mittelalterliche Tradition auch in politischer Beziehung ab, verwandelte sich in ein weltliches italienisches Fürstenthum und betrieb mit leidenschaftlichem Eifer die Gründung einer Hausmacht, ähnlich wie sie die andern Dynastien in Italien anstrebten. Es kamen die Zeiten eines Sixtus Rovere und Alexander Borgia. Die Ziele dieser rast- und ruhelosen Männer stimmten zwar mit der allgemeinen Geistesrichtung überein, widersprachen aber in empfindlichster Weise den überlieferten und geheiligten Grundlagen des Papstthums. Es galt, die Familienmacht zu steigern; es gab aber keine legitime Papstfamilie. Unter den Angehörigen der Päpste konnte man nur Nepoten oder wohl gar Papstföhne verstehen, Personen, deren angebliches Recht; ja deren Dasein dem Papstthume geradezu Hohn sprach. Eine so arge Verkehrung sittlicher Verhältnisse mußte zum Fluche werden, alle Handlungen arteten unter der Last derselben zu rohen Gewaltschlägen aus, das ganze Leben verlor den inneren Halt und den festen Kern. Wenn man die Zustände und Sitten Roms im letzten Viertel des fünfzehnten Jahrhunderts beobachtet, möchte man schier glauben, bei dem Wegräumen des mittelalterlichen Schuttes sei die oberste Schicht der Antike, das römische Cäsarenthum, entblöfst worden und mit diesem alle bis dahin in die Erde gebannten Dämonen wieder frei geworden. Alle Gräuel der Imperatorenzeit: Mord, Treubruch, Verschwörungen, Blutschande, blinder Taumel vom üppigsten Lebensgenusse zur frevelhaften Verspottung aller Daseinsmächte, die entsetzliche Mischung von Wollust und Graufamkeit tauchen empor und erfüllen die römische Luft. Die Zeitgenossen dachten weniger streng von dem weltlichen Treiben der Päpste, als wir Nachgeborenen. Dafs aber die eingeschlagene Richtung nicht zum Ziele führen könne, wurde auch ihnen bald klar.

Die Nepoten jedes folgenden Papstes waren die natürlichen Gegner der alten Nepoten, durch jeden neuen Papst erschien der eben errungene Machtzuwachs in Frage gestellt. Da war es ein großer Gedanke und der Gedanke wurde zu einer weltgeschichtlichen That, als der am 1. November 1503 neugewählte Papst Julius II. Rovere als Erben der politischen Macht nicht wechselnde Personen, sondern eine dauernde Institution, nicht Nepoten, sondern den Kirchenstaat selbst einsetzte. Er brach nicht mit der politischen Richtung seiner Vorgänger; die Erweiterung der Grenzen, die Eroberung und Einverleibung kleinerer, gut gelegener Gebiete, die Erhöhung der souveränen Macht waren auch seine Ziele. Er hielt sich aber frei von gemeiner Selbstsucht und gewöhnlichen Antrieben und brachte dadurch in sein ganzes Thun einen großen Zug. Als den Gründer des Kirchenstaates betrachtet ihn der politische Geschichtschreiber, als den wahren Papst der Renaissance preist ihn der Kunsthistoriker und giebt ihm zugleich den Ruhmestitel zurück, welchen unbilliger Weise sein Nachfolger Leo X. an sich geriffen hatte. Das Zeitalter Julius' II. ist das Heldenalter der italienischen Kunst.

Raffaels Hand hat uns das Bild Julius' II. bewahrt. (S. S. 98.) Das Porträt stammt zwar erst aus den letzten Lebensjahren des Papstes, als ihn Krankheiten und Unglücksfälle schwer heimgefucht hatten, doch durchaus nicht gebrochen, kaum gebeugt. So wie er darsitzt, die Arme leicht auf die Lehnen des Stuhles gestützt, das tiefliegende Auge scharf prüfend auf den Beschauer gerichtet, mit festgeschlossenen Lippen, großer kräftiger Nase, mächtigem, bis an die Brust reichendem weißen Barte, ruft er die Beschreibungen der Zeitgenossen lebendig in die Erinnerung. Ein gar gewaltiger Herr, unablässig thätig und mit großen Plänen beschäftigt, auf den Niemand Einfluss gewinnen kann, der dagegen Alle beherrscht. Er hört wohl die Meinung Anderer an, entscheidet aber nach seinem Gutdünken, nach seiner Einsicht. Alles an ihm überschreitet das gewöhnliche Maas, seine Leidenschaften, wie seine Entwürfe. Sein Ungeftüm, sein Jähzorn verletzten seine Umgebung, doch weckte er nicht Haß, nur Furcht, denn nichts Kleines, gemein Selbstfüchtiges war an ihm zu bemerken. Ebenso erregten seine Pläne wohl Staunen, aber nicht Unglauben, denn weit entfernt von phantastischen Träumen, hielt er stets für die Erfüllung seines Willens reiche Mittel bereit. Er hatte in jungen Jahren und vielleicht auch noch in den späteren das Leben vollauf genossen, doch sich keineswegs in eitlen Vergnügen verloren, die Befriedigung persönlicher Luft als Hauptziel des Daseins erkannt. Dem Lebensgenuss ging reife Lebenserfahrung zur Seite. Niedrigen Eltern entsprossen, in Savona 1443 geboren, für den Stand der Bettelmönche bestimmt, dankte er alles Glück seinem Oheim, dem nachmaligen Papste Sixtus IV. Dieser häufte auf den Nepoten Würden, Aemter und Reichthümer. Der Cardinal von San Pietro in Vincoli, Giuliano della Rovere, — mit 28 Jahren empfing er den Purpur — gehörte, so lange Sixtus IV. lebte, zu den mächtigsten und angesehensten Kirchenfürsten.

Als Nepote erfuhr er natürlich nach dem Tode des Oheims den Haß und den Neid der folgenden Päpste im höchsten Mafse. Den Nachstellungen Alexander's VI. entging er nur durch die Flucht, die ihn nach Lyon in die Umgebung des gerade zum Krieg rüstenden Königs Carl VIII. führte. Die Vorstellung, als hätte Giuliano's Einfluss den Zug Carl's VIII. nach Italien entschieden, ist gewifs

übertrieben. Auch ohne den Zuspruch des Cardinals hätte der König seinem vermeintlichen Rechte auf Neapel mit den Waffen Nachdruck verliehen. Immerhin bezeichnet es den leidenschaftlichen gewalthätigen Sinn Giuliano's, daß er rücksichtslos auf den unmittelbaren Gegner losschlägt, unbekümmert ob er nicht einen künftigen Freund in ihm schädigt und einen Bundesgenossen sich auserwählt, dessen Macht er vielleicht später fürchten muß. Von ähnlichen heftigen Trieben liefs er sich auch als Papst bestimmen; da er aber vollkommen frei war von persönlicher Selbstsucht, sich mit der päpstlichen Würde eins fühlte, so brach er dem Vorwurfe launenhaften Wefens die Spitze ab. Was ihn im gegebenen Augenblicke beschäftigte, das suchte er um jeden Preis durchzusetzen, und wenn er auf Widerstand stiefs, so bemächtigte sich seiner ein gewaltiger Zorn. Was ihn aber beschäftigte, war mit großen, allgemeinen Interessen verflochten und darnach angethan, ihm Ruhm zu erwerben. Die Barone, welche die Borgia's zu Gunsten der eigenen Hausmacht vernichten wollten, bändigte und unterwarf er der päpstlichen Herrschaft. Die Venezianer, welche die Romagna nicht räumen wollten, bekriegte er mit geistlichen und weltlichen Waffen, bis er sein Ziel erreicht und dem Kirchenstaate das bestrittene Land, Rimini, Ravenna, Faenza u. a. zurückerobert hatte. Dem Streite folgte, nachdem der Papst seinen Willen durchgesetzt hatte, die Veröhnung auf dem Fusse nach. Ein anderes mächtigeres Interesse erfüllte seinen Geist. Er hatte nicht Venedigs Anmaßung über Gebiete des Kirchenstaates dulden wollen, er konnte noch weniger die Herrschaft der Fremden in Italien ertragen. Der Mann, welcher den Ehrgeiz besafs, »Herr und Meister des Spieles der Welt« zu werden, konnte sich nicht zum Caplan eines fremden Fürsten erniedrigen lassen. Das aber fürchtete er, wenn dem Vordringen des französischen Königs nicht Einhalt geboten werde. Als siebzjähriger Greis nahm Julius II. den Kampf auf. Niederlagen brachen ihn nicht, Siege blendeten ihn nicht, gaben ihm nur den Muth zu noch kühneren Entwürfen. »Hinaus mit den Barbaren aus Italien«, war noch in den letzten Tagen sein Herzenswunsch gewesen. Als gewaltiger kluger Fürst lebt Julius II. zumeist in der Erinnerung der Nachwelt; als den Papst, der Petrarca's Lehre von den völkerscheidenden Alpen gleichsam zum Wahlspruch erhoben, rühmen ihn die Freunde des nationalen Staates. Daß sein Wefen und Wirken der Lehre des Evangeliums schlecht entsprach und die christlichen Tugenden ihm stets fremd blieben, bekennen freilich auch alle Unbefangenen.

Mit diesen positiven und negativen Eigenschaften erscheint aber seine Natur nicht erschöpft. Bei allem weltlichen Streben blieb Julius II. sich doch der Bedeutung, welche der Papstwürde innewohnte, wohl bewußt. Fromme Empfindungen wurden dadurch in seiner Brust nicht geweckt, allen Unternehmungen aber die Richtung auf das Große und Allgemeine gegeben. Wie seiner kriegerischen Politik der Nepotismus durchaus fremd war, die Früchte seiner Siege ausschliesslich der Kirchenstaat einheimfte, so ruht auch seine Begünstigung der Künste nicht auf bloßer persönlicher Liebhaberei, sondern erscheint als eine dem Papstthum und der Kirche dargebrachte Huldigung. Höflich im äufseren Ursprung wird die römische Kunst unter Julius II. von einem weltgeschichtlichen Zuge durchweht. Das ist ihr Vorzug vor der Kunst, wie sie an den anderen

Höfen Italiens getrieben wurde. Nicht, daß gerade dieser oder jener Hof die Kunst liebte, verdient ausführliche Erwähnung, als bedeutungsvoll muß nur die grössere Zahl solcher »Mufenhöfe« betont werden. Den Künften Schutz und Huld angedeihen zu lassen, die ästhetische Bildung zu pflegen, gehörte zu einem vollen fürstlichen Dasein. Die römische Kunst am Hofe Julius' II. darf dagegen auf eine ganz besondere, ja geradezu einzige Stellung den Anspruch erheben. Sie verwirklicht, wenn auch nur für wenige Jahre, den Traum der vollkommen harmonischen Durchdringung zweier Weltalter und zeigt uns die Antike und das Christenthum zu einer wunderbaren Einheit verschmolzen.

Bramante's St. Petersbau, Michelangelo's Decke in der Sixtina, Raffael's Fresken in den Stanzen des Vaticans sind die unsterblichen Denkmäler aus der Zeit Julius' II. Sie sind alle der Verherrlichung der christlichen Kirche und Lehre geweiht, huldigen der Grösse des Papstthumes. Des Papstes Hauptkirche, seine Kapelle, seine Prunkzimmer bilden den Schauplatz der künstlerischen Thätigkeit. Die Formen, in welchen Bramante, Michelangelo und Raffael sich bewegen, athmen bei aller Selbständigkeit und Freiheit der Künstler einen der Antike verwandten Geist. In doppelter Hinsicht erscheint in ihren Werken die Antike wiedergeboren. Abermals hat die Kunst nach vielhundertjährigem Ringen den Gipfel der Vollendung erklimmt und wird von den folgenden Geschlechtern als Muster verehrt, mit demselben Ruhmestitel wie die beste Kunst der Griechen und Römer begrüßt. Sie heisst die klassische Kunst. Den Weg aber zur Vollendung hatte das begeisterte Studium der Antike, die Annäherung an die Gesetze und Formen der Letzteren gebahnt. Wie immer, wo die Knotenpunkte weltgeschichtlicher Entwicklung sich bilden, trafen hier in Rom im Anfange des sechzehnten Jahrhunderts die rechten Kräfte mit den rechten Männern, solche Kräfte zu verwenden und in die rechte Bahn zu bringen, zusammen. Gewiss hätte sich der leidenschaftliche Wille und die furchtbare Energie des Papstes ohnmächtig erwiesen, wären ihm nicht durch die Gunst des Schicksals die grössten Künstler nicht bloß seines Jahrhunderts zugeführt worden. Aber eben so gewiss hätten Bramante, Michelangelo und Raffael ihre besten Kräfte zerpfliittert, wenn nicht der grobsartige Sinn des Papstes alles Kleine und Spielende von ihnen fern gehalten. Nur das Zusammenleben dieser Männer, von welchen die einen ihre Kräfte stetig wachsen und sich steigern fühlten, der andere dadurch zu immer grösseren Forderungen den Muth erhielt, machte das glänzende Schauspiel, das uns die Regierungsjahre Julius' II. gewähren, möglich. Diese Initiative markvoller Persönlichkeiten erklärt es, daß wir vor der römischen Kunst jener Zeit wie vor einer unmittelbaren Offenbarung überrascht, ja geblendet stehen, obgleich die Vorgänger Julius' II. schon manche vorbereitende Schritte gethan hatten; das Meiste und Beste sein Oheim, Papst Sixtus IV. (1471—1484). Er erweiterte, verbesserte, regelte die Strafsen der Stadt, munterte zum Hausbau auf und ließ durch seinen Architekten Baccio Pontelli eine Reihe von Kirchen von Grund aus herstellen. Im vaticanischen Palaste baute er die nach ihm benannte Capelle und wies der Bibliothek einen stattlicheren Raum an. Denn auch bei Sixtus IV. ging die Baulust mit humanistischen Interessen Hand in Hand, und seine päpstliche Würde erlitt durch die öffentliche Anerkennung der ziemlich heidnisch gefärbten

Academie und durch die Feier des Geburtstages des alten Rom (21. April) keinen Eintrag. Die Bauten aus der Zeit Sixtus' IV. treten gegen die späteren glänzenden Werke in den Hintergrund. In der That spricht aus ihnen eine gewisse Scheu vor mächtigen Formen und großen Verhältnissen. Sie besitzen aber den Vorzug, daß sie namentlich im Inneren dem plastischen und malerischen Schmucke eine reiche Stätte boten. Und so kamen denn auch aus Toskana und Umbrien die Bildhauer und Maler, füllten die Kirchen mit Prunkgräbern und bemalten Wände und Decken und verliehen den Bauten eine Schönheit, einen Reiz, welcher die bescheidenen architektonischen Formen vergessen ließ. Die Maler errangen vor den Plastikern die Palme; unter den malerischen Werken wieder stand keines so hoch wie die Wandgemälde in der Sixtinischen Kapelle. Von »wetteifernden« Künstlern — *manu pictorum concertantium* — sind sie ausgeführt worden. Das läßt beinahe auf Gleichzeitigkeit der Arbeit schließen, und in der That schiebt sich auch zwischen die ältesten Bilder (Alessandro Botticelli) und die jüngsten (Pietro Perugino) kein so großer Zeitraum, daß sie nicht alle als Denkmale der Kunstliebe Sixtus' IV. gelten dürften. Sein Neffe ahmte das Beispiel schon als Cardinal eifrig nach. Ihm danken die Vorhallen von S. Apostoli und der daran stoßende Palazzo Colonna das Dasein, sowie die Vorhalle und das Kloster San Pietro in Vincoli. Er stellte das Kloster in Grottaferrata wieder her und befestigte es, baute die Burg in Ostia. Unter den Malern fanden insbesondere Perugino und Pinturicchio, beides Umbrier und Raffael nahe befreundet, durch den Cardinal Giuliano reiche Beschäftigung. Jener malte in seinem Palaste, dieser schmückte die Decke der Chorkapelle in Sta. Maria del popolo mit prächtigen, noch heute trefflich erhaltenen und wegen der schönen Raumgliederung bewunderten Fresken. Von allen Künstlern stand ihm aber der florentiner Architekt Giuliano da San Gallo am nächsten. Nach seinem Rathe ordnete der Cardinal die meisten Bauwerke an, wie das Castell von Ostia und einen Palaß in der Geburtsstadt der Rovere, in Savona; seine persönliche Begleitung forderte er, als er sich 1494 den Nachstellungen Alexander's VI. durch die Flucht nach Frankreich entzog. Giuliano da San Gallo war es auch, welcher die Berufung Michelangelo's nach Rom vermittelte. So nehmen wir an auf Grund eines unverdächtigen Zeugnisses des Sohnes Giuliano's, Francesco da San Gallo.

Michelangelo selbst hat sich wiederholt in seinen Briefen, aber erst in späterem Alter über seine Beziehungen zu Julius II., wann und wozu er berufen wurde, geäußert. Die Erinnerung an längst vergangene Ereignisse war natürlich nicht mehr so fest und sicher, daß nicht kleine Widersprüche und Vergesslichkeiten in die verschiedenen Berichte sich einschlichen. Doch herrscht über die wesentlichen Thatfachen und Umstände kein Zweifel. Der Vorgang war folgender: Im zweiten Regierungsjahre Julius' II., nach genauer, auf Michelangelo's Mittheilungen ruhender Berechnung im März 1505 empfing der Meister, der eben den Schlachtcarton vollendet hatte, durch die Vermittlung Giuliano's da San Gallo den Ruf nach Rom. Beinahe gleichzeitig mit ihm wanderte auch Andrea Sanfavitino, nächst Michelangelo der glänzendste Vertreter der Renaissanceplastik, nach Rom; diesem war die Aufgabe vorbehalten, in der Kirche Sta. Maria del popolo dem

Cardinal Ascanio Maria Sforza (und später dem Cardinal Girolamo Baffo delle Rovere) ein Grabmonument zu meißeln, Michelangelo aber sollte für den Papst selbst, noch bei Lebzeiten deselben ein Grabmal entwerfen. Auch diese Bestellung erfolgte auf den Rath Giuliano's da San Gallo. Mit staunenswerther Raschheit vollendete Michelangelo den Plan und gewann dafür die Zustimmung des Papstes. Denn schon im April 1505 sehen wir ihn in den Marmorbrüchen von Carrara mit Steinmetzen und Fuhrleuten verhandeln. Die gewaltige Masse des nöthigen Materials mußte hier ausgegraben und aus dem Rohen behauen, dann aber auf Barken nach Rom verfrachtet werden. Die Contracte, vom 12. November und 10. December datirt, haben sich erhalten. Ihr Inhalt beweist die scharfe Umsicht, aber auch die Vorsicht des Künstlers. Nichts wird vergessen; die wünschenswerthe Qualität der Marmorblöcke, ihre Zahl, ihre Größe und das Maß der Bearbeitung, die Art des Transportes, die Zahlungsweise sorgfältig bestimmt. Es wird aber gleichzeitig die Ungiltigkeit des Contractes ausgesprochen, nicht bloß im Falle der Papst sterben, sondern auch im Falle er den Plan des Grabmales aufgeben sollte; denn, fügt Michelangelo hinzu, ich brauche diese Marmorblöcke nur für den Papst. Acht Monate blieb Michelangelo in Carrara. Im Januar 1506 war er bereits wieder in Rom und harrte in seinem Hause auf dem Petersplatze fehnfüchtig auf die Ankunft der Marmorblöcke, welche durch schlechtes Wetter und hohen Wasserstand ungebührlich verzögert wurde. Daß er noch immer nicht arbeiten könne, preßt ihm eine bittere Klage ab, doch hoffte er den leicht ungeduldigen Papst zu beschwichtigen und bei guter Laune zu erhalten. Von dieser hoffnungsvollen Stimmung legt auch Zeugniß ab, daß er in demselben, an seinen Vater gerichteten Briefe um die Zufendung der in Florenz zurückgelassenen Zeichnungen bittet und die baldige Ankunft eines Steinmetzgehilfen, des Michele aus Settignano, erwartet. Er sah sich also im Geiste bereits fest in Rom angesiedelt und vollauf an dem Marmorwerke in Arbeit. Wie schlimm wurde er schon nach wenigen Wochen enttäuscht!

Als der Papst den Plan zu seinem Grabdenkmal gefaßt hatte, liefs er gleichzeitig auch den besten Platz für daselbe vorschlagen. Als solcher wurde, da in der alten Peterskirche der Raum mangelte, die von Rossellino im 15. Jahrhundert begonnene neue Tribuna ausersehen. Doch mußte diese erst vollendet und mit dem alten Bau in Verbindung gebracht werden. So kam die Angelegenheit in die Hände der Architekten. Ein Gedanke gab den andern, ein Plan gebar immer einen neuen und glänzenderen. Vollends als der Papst Bramante's Entwürfe sah, die ein so großartiges, die Herrlichkeit der Antike noch überstrahlendes Werk versprochen, gerieth er für das neue Unternehmen, ganz seiner Natur gemäß, in Feuer und Flammen. Schon im Winter 1505, als Michelangelo noch in Carrara weilte, hatte Julius II. den Entschluß des Neubaues gefaßt, im Januar 1506 denselben als feststehend dem Könige Heinrich VII. von England verkündigt. Dadurch trat aber der Plan des Grabdenkmales nothwendig in den Schatten. Nicht allein, daß der für das Monument bestimmte Platz aus dem Dasein gestrichen worden war und die Aufstellung deselben in eine unendliche Ferne verschoben werden mußte, schränkte die neue Unternehmung die Geldmittel des

Papstes nicht wenig ein. Die für das Grabmal bestimmten 10,000 Ducaten konnten für den Bau der Peterskirche beffer verwendet werden.

Und dafs die Peterskirche dem Herzen des Papstes näher lag als das Grabmal kann nach feinen bekannten Gefinnungen nicht befremden. Die Vorliebe für das Gewaltige und Riefige auch im Kreife der Kunft — »magnarum semper molium avidus« heift es von ihm — wurde zwar auch durch Michelangelo's Werk befriedigt; doch galt dieses nur feiner perfönlichen Verherrlichung, während die grofsartige Erneuerung der vaticanifchen Baſilika der Kirche einen glänzenden Triumph verſprach. Nun war es aber die Weiſe Julius' II., feinen Blick ftets mehr auf das Allgemeine, den Staat oder die Kirche Umfaſſende zu richten, als auf die einzelnen perfönlichen Intereſſen. Er war ruhmbe gierig aber nicht eitel. Nicht ſchwer konnte es daher fallen, ihn von dem alten Vorhaben abzubringen. Auch wenn er es nicht von übler Vorbedeutung hielt, ſich ſchon bei Lebzeiten ſein Grab zu beſtellen, mußte ihn der Petersbau mehr locken. Michelangelo aber glaubte er nicht allzuſtark zu ſchädigen, da dieſem ja die Ausmalung der Decke in der Sixtinifchen Kapelle übertragen wurde. Ob als Erſatz für die verſchleppte Arbeit am Denkmale oder ob gleichzeitig mit dem Grabmonumente — denn von Michelangelo durfte man ſich auch ſchon damals einer bedeutenden malerifchen Leiſtung verſehen — wiſſen wir nicht.

* * *

Durch die Entſcheidung des Papſtes wurde ein feindfeliger Gegenſatz zwischen Michelangelo und Bramante geweckt, welcher in der Geſchichte bis zu dieſer Stunde nachhallt und nicht wenig dazu beigetragen hat, Bramante's Andenken zu verdunkeln. Die Biographen Michelangelo's ſind gleichzeitig die Hauptquellen für die römifche Kunft des ſechzehnten Jahrhunderts, ihre Berichte für das Urtheil vielfach maßgebend. Dieſelben haben natürlich für Michelangelo in dieſer Sache Partei genommen. Condivi beſitzt davon Kunde, dafs zwischen dem Plane des Grabdenkmales und dem Entſchluffe, die Peterskirche neu zu bauen ein gewiſſer Zuſammenhang beſtand. Er berichtet von dem Vorhaben, das Grabdenkmal in der neuen Tribuna aufzuſtellen, und erzählt ſodann folgendes: »Nachdem der Papſt den Baumeiſter San Gallo und den Bramante geſchickt hatte, den Ort zu beſichtigen, kam ihm darüber die Luft an, die ganze Kirche neu zu bauen. Auf dieſe Weiſe wurde Michelangelo die Urfache, ſowohl dafs dieſer ſchon begonnene Theil des Baues beendigt wurde, als auch, dafs in dem Papſte das Verlangen ſich regte, das Uebrige nach einem neuen Plane viel ſchöner und prächtiger herzuſtellen.« Condivi und Vaſari wiſſen natürlich auch von der Gegnerſchaft Bramante's und dafs an die Stelle der Grabſculptur die Deckenmalerei in der Sixtina geſchoben wurde. Da ſie aber den Plan des Werkes mit dem wirklichen Beginne der Arbeit in der Zeit zuſammenfallen laſſen, ſetzen ſie den Widerſtreit zwischen den beiden Künſtlern um mehr als zwei Jahre zu ſpät an. Sie erzählen davon unter den Ereigniſſen des Jahres 1508. In dieſer Zeit war bereits Raffael in den Kreis der römifchen Künſtler eingetreten, ein Landsmann Bramante's und in den Augen der jüngeren Geſchlechter gleichfalls

feindlich gegen Michelangelo gefinnt. Nichts lag näher als ihn in den Streit zu verflechten und Bramante's Handlungsweise so darzustellen, als hätte dieser in Raffael's Interesse Michelangelo von dem Grabdenkmale abwendig machen wollen. In Wahrheit spielt aber dieser Kampf schon im Frühlinge 1506. Es wurden nicht persönliche Umtriebe in gemein selbstfüchtiger Absicht in das Werk gesetzt, sondern große sachliche Gegensätze gegen einander in das Feld geführt. Die Peterskirche wurde gegen das Grabdenkmal ausgespielt.

Michelangelo verhielt sich zunächst dem Wechsel der Dinge gegenüber leidend und stellte sich, als ob sein Werk einen unge störten Fortgang haben werde und haben müsse. Erst als ihn die veränderte Lage der Dinge wie ein grober Faustschlag traf, entflammte er in zorniger Leidenschaft und führte sofort die heftigste Katastrophe herbei. Er kehrte Rom den Rücken und floh nach Florenz. Nur wenige Tage später, als Thatfachen und Daten noch in frischester Erinnerung standen, erzählte Michelangelo (in einem Briefe an Giuliano da San Gallo vom 2. Mai) die Vorgänge wie folgt: »Ich hörte am Charfamstag (11. April) den Papst bei Tische zu einem Goldschmiede und zum Ceremonienmeister sagen: Er wolle keinen Pfennig mehr hergeben nicht für große und nicht für kleine Steine. Ich wunderte mich darüber nicht wenig. Doch ehe ich mich entfernte, verlangte ich einen Theil der Gelder, deren ich bedurfte, um das Werk fortzusetzen. Seine Heiligkeit beschied mich auf den Montag. Und so kam ich denn Montag und kam Dienstag, Mittwoch und Donnerstag. Und zuletzt am Freitag Morgen wurde ich hinausgeschickt, also weggejagt. Und der mich hinaus schickte, sagte, daß er mich wohl kenne, daß er aber dazu den Befehl hätte. Darüber, was ich am Sonnabend gehört hatte und wie ich jetzt die Wirkungen davon sah, gerieth ich schier in Verzweiflung. Doch war dieses nicht die einzige Ursache meines Wegganges. Mich vertrieb noch etwas anderes, was ich nicht schreiben will. Genug, daß ich glauben mußte, bliebe ich länger in Rom, so würde eher noch mein Grab fertig, als das des Papstes.« Die Flucht Michelangelo's fand am 17. April statt; am folgenden Morgen, am Sonnabend in albis, wurde vom Papste der Grundstein zur neuen Peterskirche gelegt.

Die »andere Ursache« des Wegganges, welche Michelangelo geheimnißvoll andeutet, ist bis jetzt nicht aufgeklärt worden. Seine Freunde in Rom waren jedenfalls der Meinung, daß kein ernstes Hinderniß seiner Rückkehr entgegenstehe, und bemühten sich, ihn dazu zu bewegen und die zwischen dem Papste und ihm herrschende Spannung zu beseitigen. Allen voran Giuliano da San Gallo, der zur Berufung Michelangelo's Anlaß gegeben hatte und jetzt, durch Bramante einigermaßen zurückgedrängt, den Gegnern des Letzteren natürlich zuneigte. Er schrieb an Michelangelo, schilderte den Zorn des Papstes aber auch dessen Willfährigkeit, die alten Verabredungen gelten zu lassen, und mahnte zur Rückkehr. Giuliano's Verhandlungen schienen vom besten Erfolg gekrönt. Der Papst selbst kündigte im Beisein Bramante's und des Maurermeisters Pietro Rosetti, eines Michelangelo nahe befreundeten Mannes, die Abreise Giuliano's nach Florenz an, um den Flüchtling zurückzuholen. Bramante schüttelte zwar den Kopf: »Michelangelo, heiliger Vater, wird nicht zurückkehren. Ich kenne ihn gut genug. Er hat mir oft gesagt, daß er mit der

Kapelle nichts zu thun haben wolle und dafs Ihr ihn gerade dort zu befchäftigen gefonnen feid. Er aber wolle Euch bei dem Grabdenkmale dienen und nicht in der Malerei. Ich glaube, heiliger Vater, er hat keinen Muth, denn er hat noch nicht viele Figuren gemalt und besonders Figuren an der Decke und in der Verkürzung. Das ift aber ein ganz anderes Ding als die Malerei an der ebenen Wand.« Rosetti aber, der über diese Unterredung ausführlich an Michelangelo (10. Mai) berichtete, braufte auf und gab fein Wort, dafs derfelbe gewifs, fobald es dem Papft gefalle, zurückkehren werde.

Diefen Verficherungen zum Trotze blieb aber dennoch Michelangelo noch längere Zeit in Florenz, und zwar, wenn Giusti das Sonnet des Künstlers: »Signor, se vero è alcun proverbio antico« richtig datirt und adreffirt, in ziemlich ärgerlicher Stimmung. Er wirft dem Papfte vor, dafs Schwätzer fein Ohr gewonnen haben und die da leere Worte drefchen von ihm belohnt würden. Die Arbeiten am Grabdenkmale hätte Michelangelo bald wieder gern begonnen aber nicht in Rom, fondern in Florenz, wo nach feiner Meinung das Werk fich wohlfeiler und ohne ftörende Zwischenfälle vollenden liefs. Doch darauf ging der Papft nicht ein, beftand vielmehr auf der Rückkehr nach Rom. Der Gonfaloniere von Florenz, Pier Soderini, dem Michelangelo wohlgewogen, war der Mittelsmann. Am 8. Juli richtete der Papft an Soderini ein Breve. Milde genug beurtheilt er darin Michelangelo's Flucht. Diefes wäre ohne Grund und unbedachtsam aus Rom weggegangen. Mit vornehmer Ironie erwähnt er, er hätte vernommen, die Furcht halte den Künstler von der Rückkehr ab. »Wir zürnen ihm nicht; denn wir kennen die Gemüther diefer Art Menschen«. Damit Michelangelo aber allen Verdacht ablege, fo wird ihm die straffreie Rückkehr förmlich zugefagt. »Wir wollen ihn wieder in derfelben apoftolifchen Gnade halten, in welcher er vor feinem Weggang gehalten worden ift.« Michelangelo genügte das Wort des leicht aufbraufenden und dann rücfichtslofen Papftes nicht. Er wünfchte noch durch einen befondern perfönlichen Schutz am päpftlichen Hofe gefichert zu werden. Dazu eignete fich Niemand beffer als der Cardinal von Pavia, Francesco Alidofi, der Liebling des Papftes, der in feinen jungen Jahren durch die Schönheit feines Leibes die Gunft des Herrn erworben hatte, von diefem mit geiftlichen Würden und Aemtern überhäuft worden war und nun grofsen Einflufs am Hofe übte. Die Zeitgenoffen entwarfen ein gar häfsliches Bild von dem Cardinal, der ja auch wenige Jahre fpäter von der Hand des Herzogs von Urbino ein trauriges Ende fand. Doch fehlte es ihm auch nicht an Eigenfchaften, die ihn befonders in den Augen des Künstlers liebenswerth machten. Er fchätzte eine feine und freie Bildung, war z. B. ein Gönner des Erasmus von Rotterdam. Reiche künftlerifche Pracht zu entfalten, der Bauluft zu huldigen, erfüllte ihn mit Befriedigung. An ihn dachte daher auch Michelangelo als den beften Bürgen feiner Sicherheit am päpftlichen Hofe. Der Gonfaloniere meldete dem Cardinal die Bedingungen des Künstlers: ein eigenhändiger Brief des Cardinals an die Signorie von Florenz müffe Michelangelo die vollftändige Sicherheit verfprechen. Wenn man ihn nicht glimpffich behandle, werde er lieber Italien ganz verlaffen. Ende Auguft fchienen die Verhandlungen endlich mit Erfolg gekrönt. Die Signorie richtete (31. Auguft) an den Cardinal von Pavia ein Schreiben, in wel-

chem sie den Ueberbringer »Michelangelo Buonarroti, sculptore, cittadino nostro et amato grandemente da noi« seinem Schutze dringend empfahl. Wer den Brief aber nicht überbrachte, war Michelangelo. Auch jetzt noch zögerte er, Florenz zu verlassen und hätte lieber, wie man nach einzelnen Andeutungen glauben möchte, den hier begonnenen Werken, dem Schlachtcarton und den zwölf Apostelstatuen im Dom, seine Kraft und Zeit gewidmet.

*
*
*

Unterdeffen trat eine neue Wendung der Dinge ein. Papst Julius war am 26. August von Rom aufgebrochen, um gegen die Baglioni in Perugia und gegen die Bentivoglio's in Bologna zu Felde zu ziehen. Nach dem Besitz dieser beiden Städte hatten schon längst die Päpste die Hand ausgestreckt, jetzt schien endlich der Zeitpunkt gekommen, sie dem Kirchenstaate einzuverleiben. Ohne Schwertschlag zog Julius II. in Perugia ein. Der Gewaltherrscher Giampolo Baglioni wagte keinen Widerstand und erschien durch die Nähe des Papstes wie gelähmt. Auch Bologna capitulirte, nachdem Giovanni Bentivoglio die Stadt geräumt hatte, und huldigte dem Papste, der am 11. November 1506 als Sieger einen pomphaften Einzug hielt. Die Kenner des Alterthums wurden an die Triumphzüge der römischen Cäsa ren erinnert, besonders jenes ersten Cäsa r, mit welchem der Papst den Namen und, wie die Schmeichler meinten, auch den Ruhm theilte. Selbst die Natur huldigte dem Siegesfürsten und liefs dem Winter zum Trotz auf seinem Wege Rosen spriesen. Als Retter des Vaterlandes, als Wiederhersteller der Freiheit begrüfste ihn das jubelnde Volk. Dieser Augenblick höchsten Ruhmes verdiente wohl verewigt zu werden. Der Papst beschlofs, seine eigene Statue in Bologna aufrichten zu lassen. Da trat naturgemäfs Michelangelo's Persönlichkeit wieder in den Vordergrund. Den todten Papst auf seinem Grabmale auszumeifeln, war ihm verwehrt worden, dafür sollte er gleichsam zum Ersatz den lebendigen Papst in seiner ganzen Herrlichkeit verkörpern. Abermals wurde die Rückkehr Michelangelo's angeregt. Der Cardinal von Pavia richtete (21. November) an die Signorie die dringende Mahnung, Michelangelo nach Bologna zu senden, »weil der Papst hier einiges von ihm will schaffen lassen«. Diesmal endlich drang die Signorie durch. Michelangelo wagte nicht mehr zu widerstehen und begab sich, allerdings mit dem Gefühle, als hätte er einen Strick um den Hals, nach Bologna. Die Signorie empfahl ihn noch einmal kräftigt dem Cardinal und gab ihm einen Geleitsbrief (27. Nov.) mit auf den Weg, dessen Wortlaut für die Stellung Michelangelo's in seiner Vaterstadt und für die Art, wie man in den besten Kreisen von ihm dachte, bezeichnend ist. »Der Ueberbringer ist der Bildhauer Michelangelo, der gefendet wird, um Sr. Heiligkeit, unserm Herrn, nach seinem Gefallen zu willfahren. Wir versichern, dafs er ein trefflicher junger Mann sei und in seiner Kunst einzig in Italien, ja vielleicht in der ganzen Welt. Wir können ihn nicht dringend genug empfehlen; er ist der Art, dafs man mit guten Worten und Sanftmuth alles von ihm erreichen kann. Man mufs ihm Liebe zeigen und Wohlwollen erweisen und er wird Dinge thun, die einen Jeden, der sie sieht, in Erstaunen fetzen werden.«

Wie es ihm in Bologna erging, als er vor dem Papste stand, hat Michelangelo selbst später einmal mit lebendigen Farben geschildert. »Er gab mir eine Statue in Erz zu machen, die sitzend etwa sieben Ellen hoch war. Er fragte nach den Kosten, und als ich ihm antwortete, ich glaubte den Gufs mit 1000 Ducaten bestreiten zu können, die Giefskunst sei aber nicht meine Sache und ich könnte mich zu nichts verpflichten, sagte er: Geh, arbeite und giefse sie so oftmal, bis sie gelingt, und ich werde dir so viel geben, dafs du zufrieden sein wirst.« So war denn Michelangelo seiner Kunst und dem Dienste des Papstes wiedergegeben. Ein bequemes Leben führte er zwar namentlich im Anfange seines Bologneser Aufenthaltes nicht. Er wohnte in einer schlechten Stube und verfügte nicht einmal über ein eigenes Bett. Zu vier mußten sie schlafen. Seine beiden Gehilfen Lapo und Lodovico erwiesen sich als Prahlanse und Betrüger, die er nicht brauchen konnte und welche, endlich aus dem Dienste gejagt, schlimme Dinge in Florenz über ihn verbreiteten. Doch hob sich auch wieder sein Stolz, da ihn der Papst in seiner Werkstatt hinter S. Petronio (29. Januar 1507) besuchte und nicht allein den Segen spendete, sondern auch die Zufriedenheit mit seinem Werke aussprach. Bis Mißfallen glaubte er alles zum Guffe fertig zu haben, auf Ostern kündigte er seine Ankunft in Florenz an. »Wir haben alle Ursache, Gott zu danken, schrieb er seinem Bruder Buonarroto, und ich bitte Euch nur, noch weiter für mich zu beten.«

Michelangelo's Zuversicht und Gefühl der Dankbarkeit wurde nach einigen Wochen arg erschüttert. Der Gufs verspätete sich; erst Ende Juni waren die Vorbereitungen dazu vollendet. Und als er unter der Leitung des Bernardino d'Antonio del Ponte aus Mailand endlich vorgenommen wurde, mißlang er. Die Figur kam nur bis zum Gürtel heraus, die Hälfte der Metallmasse blieb im Ofen zurück. »Ich hatte dem Bernardino zugetraut, dafs er den Gufs sogar ohne alles Feuer vollbringen könnte, und nun muß er mich, sei es aus Dummheit, oder weil er Unglück gehabt, in solchen Schaden versetzen,« klagte Michelangelo seinem Bruder. Doch liefs er den Muth nicht sinken. Noch in derselben Woche nahm er das Werk von neuem in Angriff. Niemand in Bologna wollte glauben, dafs er es glücklich zu Ende führen werde. Durch rastlose Thätigkeit, indem er Tag und Nacht über der Arbeit lag, erreichte er endlich sein Ziel. Triumphirend konnte er im November seinem Bruder berichten: »Zwar nicht in diesem, aber gewifs im nächsten Monate werde ich fertig sein. Genug, dafs ich die Sache zu einem guten Schluffe gebracht habe.«

Begreiflicher Weise war Michelangelo ungeduldig, nun Bologna zu verlassen, wo er durch die Ungeschicklichkeit Anderer viel Zeit verloren und durch seine Arbeit nichts gewonnen hatte. »Am Ende der zwei Jahre (genau gerechnet nur 15 Monate) die ich mich dort aufhielt, fand ich, dafs ich $4\frac{1}{2}$ Ducaten erübrigt hatte«, klagte Michelangelo noch in späteren Zeiten. Auf Befehl des Papstes mußte er aber noch verweilen, bis die Statue auf ihren Standort, eine Nische in der Fassade von S. Petronio über dem Portale, gebracht worden war. Dies geschah unter Trompetenklang, Paukenschall und Glockengeläute zu der von den Astrologen bestimmten günstigen Stunde am 21. Februar 1508. Michelangelo hatte den Papst sitzend dargestellt, mit der Tiara auf dem Haupte, die Schlüssel Petri in der einen Hand, die andere zum Segen erhoben.

Als Wahrzeichen des politischen Triumphes war die Statue gestiftet worden. Das gereichte ihr zum Verhängnis. Denn als sich die Zeiten änderten, und Sieger und Befiegte die Rollen vertauschten, da traf der politische Haß, der sonst doch nur Personen gilt, auch das Denkmal und führte dessen Vernichtung herbei. Im Jahre 1511 schüttelten die Bürger Bologna's die päpstliche Herrschaft, welche ihnen allerdings der päpstliche Legat, der Cardinal von Pavia unerträglich gemacht hatte, ab und riefen die Bentivogli zurück. Nicht allein die Citadelle, welche Julius II. zu bauen begonnen hatte, wurde von dem Volke der Erde gleich gemacht, auch alle anderen Denkmale der Papstherrschaft fielen der Zerstörung anheim. Am 30. September 1511 wurde der Statue des Papstes ein Strick um den Hals gelegt und sie von ihrem hohen Standorte herabgestürzt. Obgleich der Straßensboden mit Stroh und Faschinen belegt war, bohrte sich doch der Erzcoloss tief in die Erde ein. So groß war das Gewicht, so gewaltig der Sturz. Wie der Cadaver eines Verbrechers wurde die verstümmelte Statue durch die Straßen von Bologna geschleift. In einzelne Stücke zerschlagen, gelangte sie nach Ferrara, wo aus derselben eine mächtige Kanone gegossen wurde. Den Kopf behielt der Herzog von Ferrara, doch verschwand auch dieser mit der Zeit und mit ihm die letzte Spur des Michelangelo'schen Werkes. Keine Zeichnung, kein Modell giebt uns über daselbe anschaulichen Aufschluß. Wir bleiben allein auf die Erzählungen der Chronisten verwiesen.

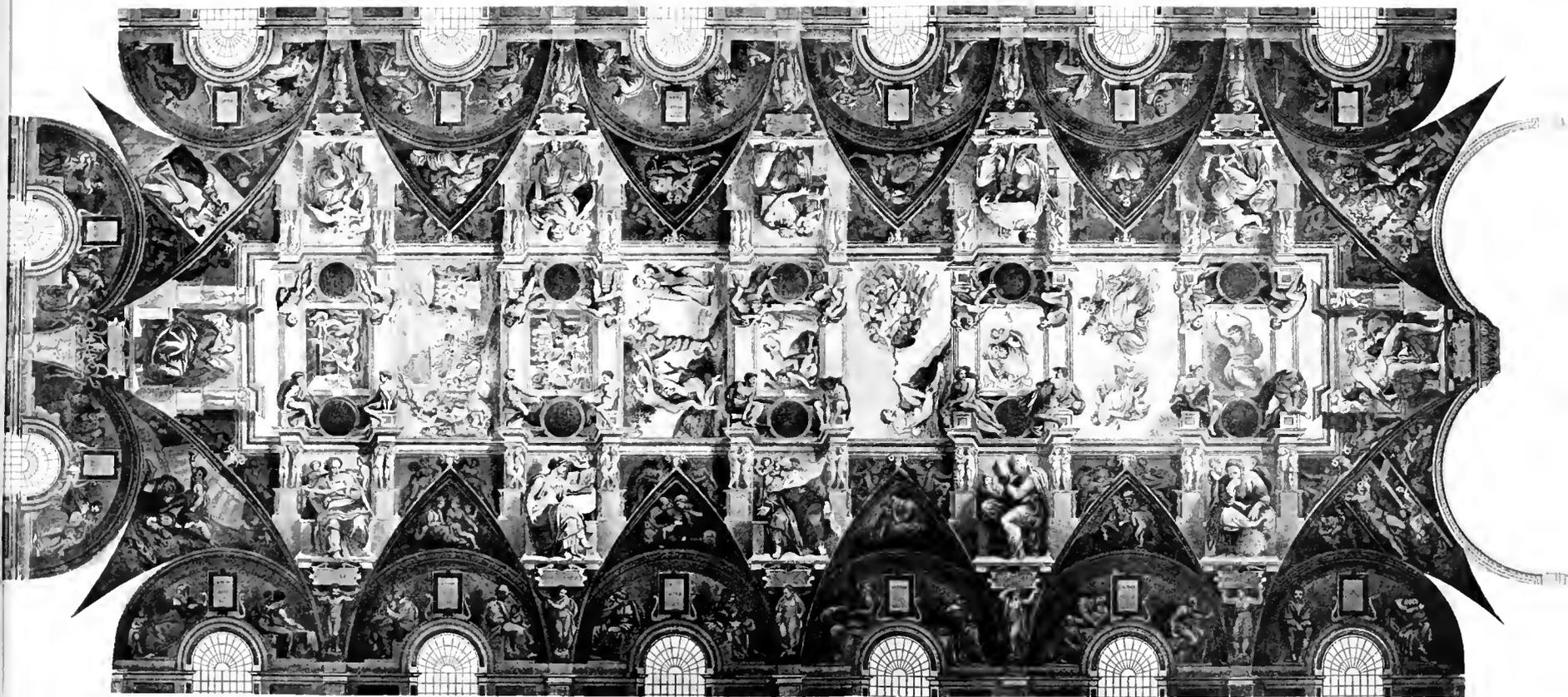
* * *

Als diese Ereignisse vor sich gingen, war Michelangelo bereits längst wieder in Rom angesiedelt. Noch von Bologna aus hatte er mit Giuliano da San Gallo und mit dem Cardinal von Pavia einen eifrigen Briefwechsel unterhalten. Ueber den Inhalt desselben ist nichts bekannt. War es seine Absicht, in Florenz sich niederzulassen, oder hoffte er jetzt endlich den Bann, der auf seiner Arbeit am Grabdenkmale des Papstes lag, gelöst zu sehen? Weder der eine noch der andere Wunsch ging in Erfüllung. Schon im Frühlinge 1508 begegnen wir ihm in Rom. Florenz hatte er offenbar nur flüchtig berührt. Und auch jetzt durfte er noch nicht den Meißel in die Hand nehmen. »Nachdem die Statue an der Fassade von Petronio aufgestellt und der Papst nach Rom zurückgekehrt war, wollte er auch jetzt nicht, daß ich an dem Grabmale arbeite, sondern wies mich an, die Decke der Sixtina auszumalen, und wir kamen über die Zahlung von 3000 Ducaten überein.« Der Wille des Papstes siegte also abermals. Doch stiefs er nicht auf den heftigen Widerstand, welchen Michelangelo zwei Jahre früher gewagt hatte. Unter einem eigenhändigen Vermerke Michelangelo's vom 1. Mai 1508, gegenwärtig im Britischen Museum bewahrt, steht zu lesen, daß er an diesem Tage vom Papste 500 Ducaten empfangen habe auf Rechnung der Malerei an der Decke der Sixtinischen Capelle. »Die Arbeit dafür habe ich heute begonnen und zwar auf Grund der Bedingungen und Verträge, welche ich mit dem hochwürdigsten Cardinal von Pavia abgeschlossen und eigenhändig unterschrieben habe.« Wie eifrig Michelangelo das Werk betrieb, nachdem einmal die endgiltige Entscheidung getroffen war, beweist seine Thätigkeit in den nächstfolgenden

Tagen. Schon am 11. Mai trat er mit dem ihm befreundeten Maurermeister Jacopo Roselli in Verhandlungen, damit dieser den Anwurf der Decke beforge, die letztere zur Aufnahme der Farben vorbereite. Zwei Tage später schreibt er an einen Mönch des Gesuatenordens in Florenz, derselbe möge ihm bei der in der Farbenfabrication berühmten Bruderschaft eine Quantität schöner Ultramarinfarbe bestellen. Auch um Gehilfen bei der Arbeit sah er sich jetzt schon um. Er dachte sie aus Florenz zu holen, ältere Leute, welche mit der Frescotechnik Bescheid wüßten und die Ausführung der Gemälde in die Hand nehmen könnten, und nahm in der That fünf Maler, die Vafari bei Namen nennt: Francesco Granacci, Giuliano Bugiardini, Jacopo genannt l'Indaco, Agnolo di Donnino und Aristotile da San Gallo, in seine Dienste. Doch schickte er sie, da er sich mit ihnen nicht vertragen konnte, bald zurück. Und so muß man denn das Riefenwerk nicht allein in der Anlage und im Entwurfe, sondern auch in der Ausführung als Michelangelo's eigenhändige Arbeit betrachten.



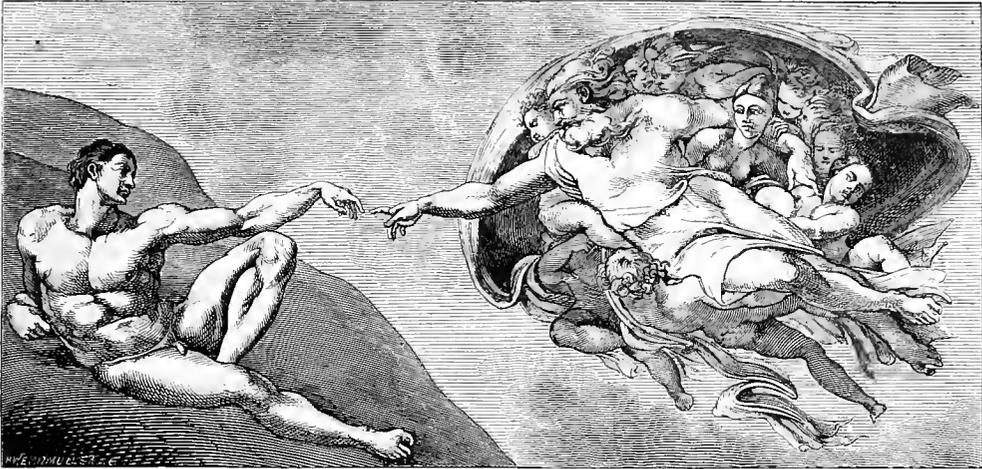
Denkmünze von Caradoffa.



Berliner Phototypisches Institut

LIE DECKENMALEREIEN DER SIKTINISCHEN KAPFELLE.





Die Erschaffung Adam's. Sixtinische Kapelle.

V.

Die Deckenbilder in der Sixtinischen Kapelle.

Drei kleine Kapellen, unscheinbar in den Verhältnissen und unbedeutend in den Maassen, die eine und die andere fogar in einem grösseren Häufergewirre versteckt und nur mühsam zu entdecken, glänzen als die kostbarsten Schatzkästlein unserer Kunst. Jede derselben gehört einem andern Weltalter an, in jeder scheint die Phantasie eines Jahrhunderts, was sie an künstlerischen Reizen zu schaffen vermochte, vereinigt zu haben. Diese drei Kapellen sind die Palatina in Palermo, die Sainte Chapelle in Paris und die Sixtina in Rom. Goldiger Sonnenschein verklärt den Normannenbau, die märchenhafte Pracht des Orients schimmert durch den malerischen Schmuck, in welchem das Einzelne gegen den verwirrenden Glanz des Ganzen zurücktritt und das Auge von dem zierlichen Marmorgetäfel, den edel geformten Säulen, den farbenreichen Mosaiken zur wunderbaren Decke und mild leuchtenden Kuppel träumerisch auf und nieder gleitet. Die unablässige Culturarbeit von Jahrtausenden bildet die nothwendige Voraussetzung einer solchen Zauberschöpfung. Nicht auf den Orient, nicht auf die Antike weist uns die Kapelle im Pariser Justizpalaste aus der Zeit Ludwig's des Heiligen zurück. Die Phantasie, welche diesem kleinen gothischen Musterbaue das Leben gab, huldigte neuen Idealen. Sie legte das Hauptgewicht auf die Verflüchtigung aller schweren architektonischen Massen. Leichte Pfeiler kreuzen sich in luftigen Bogen; wo sonst starke Wände lasten, öffnen sich, Licht und Sonne einladend, weite

Fenster. Farbentiefe Glasgemälde brechen glücklich die sonst übermächtige Helle, die Polychromie, über alle Pfeiler und Flächen sich hinziehend, läßt den Gedanken an die berechnete, kalt verständige Construction gar nicht aufkommen. So durchweht auch die Sainte Chapelle ein poetischer Hauch, welcher sie trotz ihrer Kleinheit den köstlichsten Schöpfungen der Gothik anreicht. Mit den beiden mittelalterlichen Kapellen verglichen, erscheint die Sixtina gar unbedeutend: ein einfacher mächtig großer Saal, etwa 160 Fufs lang, 50 breit und 60 hoch, ohne den geringsten architektonischen Schmuck, mit kleinen Fenstern. Aber Michelangelo's Hand hat aus diesem dürftigen Raume ein Heiligthum der Kunst gestaltet. Und wer vollends die Sixtinische Kapelle in jenen Tagen sah, als noch, freilich nur eine ganz kurze Frist, die nach Raffael's Zeichnungen gewebten Tapeten die unteren Wände schmückten, mußte bekennen, daß nirgends in der Welt eine reichere Fülle und eine größere Reife von Kunstkräften auf einem Punkte angehäuft gefunden werden könne. Ihre malerische Decoration verleiht der Sixtina das Recht, neben den beiden glänzendsten Kapellen des Mittelalters in einer Linie genannt und gerühmt zu werden.

Bekanntlich war mit der Ausmalung der Sixtinischen Kapelle schon zur Zeit ihres Erbauers, Sixtus' IV., begonnen worden. An den beiden Langwänden wurden die Lebensereignisse und Thaten Moses' und Christi geschildert, der Befreier Israels und der Erlöser der Menschheit einander gegenübergestellt. Die Himmelfahrt Mariae auf der Altarwand schloß den Bilderkreis ab. Die Gegenstände der Darstellung waren noch der Gedankenwelt des Mittelalters entlehnt, welches mit Vorliebe den Vergleich zwischen dem alten und neuen Testamente zog und daß dort verheißsen und bereits in engeren Kreisen vollzogen wurde, was Christus für die ganze Menschheit erfüllte, in Wort und Bild unzählige Male schilderte. In welcher Weise der Bilderschmuck fortgesetzt werden sollte, darüber scheint man zur Zeit Sixtus' IV. noch keine feste Abrede getroffen zu haben. Jedenfalls dachte damals Niemand an den festgeschlossenen Gemäldekreis, welchen Michelangelo an der Decke geschaffen hat. Er selbst erzählt, daß der erste Entwurf zu der Deckenmalerei sich auf zwölf Apostel in den Bogenfeldern beschränkte und im Uebrigen nur mit Ornamenten angefüllte Felder, wie das so üblich war, anordnete. Erst auf Michelangelo's Warnung, daß die Apostel allein doch einen gar zu ärmlichen Eindruck machen würden, wurde ihm vom Papste freie Hand gegeben und der Auftrag ertheilt, die Decke bis zu den unteren Historienbildern auszumalen. Bewahren demnach die Bilder in der Sixtinischen Kapelle einen einheitlichen Zusammenhang, so lag derselbe keineswegs von allem Anfang an in der Absicht des Bestellers und der ursprünglichen Rathgeber, sondern wurde erst nachträglich festgestellt, allerdings mit einer solchen Schärfe und folgerichtigen Klarheit, daß die Muthmaßung wohl aufkommen konnte, ein einziger poetischer Geist hätte den ganzen großen Bilderkreis wie eine Offenbarung plötzlich geschaut, und aus einem Guffe wäre derselbe dann verkörpert worden.

Die Schilderung der Deckengemälde wird überreich Gelegenheit bieten, die schöpferische Begabung des Künstlers zu bewundern. Schon jetzt aber verdient betont zu werden, daß es Roms Einfluß war, welcher das Erfassen großer und kühner Gedanken erleichterte. Hier lebt man in der Genossenschaft der besten

Männer des Alterthums, hier athmet man eine weltgeschichtliche Luft. Alles Kleine und Gewöhnliche erscheint doppelt klein und gewöhnlich, das Große und Machtvolle dagegen wie selbstverständlich. Ein wie geringer Vorrath von künstlerischen Gedanken genügte doch eigentlich dem Haushalte der älteren Florentiner! Das Leben der Maria, des Johannes und insbesondere des heiligen Franciscus erfüllte vorzugsweise ihre Phantasie. Sie wurden nicht müde, dasselbe zu schildern, immer und immer wieder dieselben Scenen zu malen. Wie oft ist z. B. das Begräbniß des heiligen Franciscus dargestellt, der Vorgang mit geringen Abweichungen dann noch auf andere Heilige (Augustin, Fina) übertragen worden. Diese Beharrlichkeit verdient durchaus keinen Tadel. Die Hellenen waren einen ähnlichen Weg gegangen. Sie wiederholten unverdrossen einige wenige Gestaltentypen, bis sie der plastischen Formen und Bewegungen vollkommen Herr wurden und die Bildungsgesetze des menschlichen Leibes in voller Klarheit schauten. Auch für die älteren Italiener wurde die Beschränkung auf einen engeren Darstellungskreis zu einer vortrefflichen Schule. Die Sorge, anschaulich zu erzählen und deutlich und verständlich zu schildern, plagte sie nicht. Die häufige Wiederkehr derselben Scenen hatte den Inhalt abgeschliffen und zum Gemeingut der Volksphantasie gemacht. Die Künstler durften ungehemmt ihre Kraft und ihre Aufmerksamkeit den formellen Seiten des Werkes zuwenden, die Vollendung des Ausdruckes, der Farbe, der Zeichnung anstreben. Mit dem Uebertritte der Kunst nach Rom erscheint die Schule geschlossen. Im Besitze der Vollkraft kennt der Künstler keine inhaltlichen Schranken. Univerfoll, frei von jeder localen Besonderheit, wie ihre Formensprache geworden war, ebenso allumfassend wurde der Darstellungskreis, schöpferisch in jener sind sie auch von tief sinniger Erfindungskraft in den Gegenständen der Schilderung. Michelangelo und Raffael in Rom haben der Malerei eine viel reichere Summe neuer und großer Gedanken zugeführt, als das ganze vorhergehende Jahrhundert.

* * *

Ueber den Fortgang der Arbeit Michelangelo's sind wir durch seine Briefe an den Vater und an den Bruder Buonarroto gut unterrichtet. Michelangelo begann dieselbe am 10. Mai 1508. Er entwarf zunächst den Plan zur Gliederung des Raumes, welchen der Architekt ganz kahl und nackt gelassen hatte, gab seinen Conceptionen die erste flüchtige Körperform und skizzirte vorläufig einzelne Gestalten nach der Natur. Von der eigenhändigen Uebersicht der ganzen Composition ging jede Spur verloren. Ein großes Blatt in Oxford mit dem Gesamtbilde der Decke ist zwar frühzeitig, noch vor der Malerei des jüngsten Gerichtes gezeichnet worden, denn es zeigt zwei von dem späteren Werke überdeckte Lunettenbilder, es besitzt aber keinen Anspruch, als eine Arbeit Michelangelo's selbst zu gelten. Dagegen haben sich, gleichfalls in der Oxfordsammlung, die Fragmente eines Skizzenbuches erhalten, in welches der Meister künstlerische Gedanken, sobald sie volle Klarheit in seiner Phantasie gewonnen hatten, mit wenigen raschen aber sicheren Strichen einschrieb. Acht kleine Blättchen, etwa 5 Zoll im Gevierte, auf beiden Seiten vollgezeichnet, sind von dem Skizzenbuch

auf uns gekommen; sie reichen hin, um uns über die Natur des Künstlers zu belehren, der offenbar alle vorbereitenden Schritte, alle Versuche schweigend that, still für sich behielt und auch nicht den geringsten Strich machte, welcher das Schwanken und Gähren, das Rathen und Wagen im Künstler verrathen, den Tadel des Unreifen hervorgerufen hätte. Es sind meist nur 2 Zoll hohe Figürchen, mit der Feder gleichsam nur gekritzelt, und dennoch geben sie die charakteristische Bewegung der Riefengehalten der Decke deutlich wieder. Das Wunderbarste dürfte die Darstellung Gott Vaters, der das Licht von der Finsternis scheidet, sein. Trotz aller Kleinheit der Verhältnisse erkennt man die majestätische Kraft Jehova's, der wie im Sturme das Chaos durchfauft. Die Mehrzahl der in augenblicklicher Erregung der Phantasie hingeworfenen Figuren läßt sich an der Decke nachweisen; aufer dem Welterschöpfer skizzirte er Propheten, Sibyllen und insbesondere mehrere aus jener Reihe von Gestalten, die unter dem Namen: Vorfahren Christi gehen. Dabei beobachtete er häufig auch den räumlichen Zusammenhang der Gruppen und vereinigte auf einem Blatte was an der Decke benachbarte Felder einnimmt. Aus dem Zwecke und der Natur eines »Memoriale«, was ja das Skizzenbuch ohne Zweifel war, ergibt sich, daß die Zeichnungen nicht gleichzeitig sind, sondern sich auf die ganze Arbeitsdauer vertheilen. Immerhin dürfen einzelne mit gutem Grunde noch in das erste Jahr der Arbeit veretzt werden. Weit in der Ausführung ist er in demselben nach eigenem Geständnis nicht gekommen.

Am 27. Januar 1509 schrieb Michelangelo seinem Vater: »Ich habe den Kopf ganz voll. Denn es ist (beinahe) schon ein Jahr her, daß ich vom Papste auch nicht einen Groschen erhalten habe, und ich fordere auch nichts, weil meine Arbeit nicht so weit vorangeht, daß sie Bezahlung verdiente. Daran trägt die Schwierigkeit der Arbeit schuld und dann, daß sie nicht mein Beruf ist. So verliere ich nur meine Zeit ohne Nutzen. Gott helfe mir!« Vielleicht läßt sich noch an dem Werke selbst der Grund dieser Empfindung des Ungnügens nachweisen. Auch Condivi weiß von Michelangelo's Unzufriedenheit bald nach dem Beginn der Arbeit zu erzählen und erklärt sie aus der technischen Unerfahrenheit des Meisters, welcher den Schimmelüberzug der Farben nicht zu vermeiden verstand. Jedenfalls hat Michelangelo die Spuren davon vollständig zu verwischen gelernt. Man bemerkt aber auferdem an den einzelnen Deckenbildern einen plötzlichen Wechsel des Maßstabes. Michelangelo gab anfangs den Figuren nur die natürliche Lebensgröße. Erst als er drei Bilder vollendet hatte, — daß diese Bilder zu den frühesten gehören, bestätigt Condivi — scheint er sich von der geringeren Wirkung dieses Maßstabes überzeugt zu haben und wählte für die folgenden Darstellungen mächtigere Verhältnisse, welche auch dem Gegenstande und dem Raume besser entsprachen. Seitdem verstummen die Klagen über seine unzulängliche Kraft und werden nur Seufzer laut über die mühsame, auch körperlich besonders die Augen anstrengende Arbeit und über die Geldnoth, in welche ihn die Saumseligkeit des Papstes brachte. Im Herbst 1510 erreichte sie den höchsten Grad. Er hatte im September die Hälfte des Werkes, nämlich die Mittelbilder der Decke — »superiorem partem testudinis« bezeichnet sie Albertini — vollendet, konnte aber weder den rückständigen Sold eintreiben, noch die

für die Fortsetzung der Malerei nothwendigen Gelder bewilligt erhalten. Er schrieb am 7. September seinem Vater: »Ich habe beim Papste noch 500 Ducaten zu Gute und eben so viel muß er mir geben, um das Gerüste aufzuschlagen und die andere Hälfte meiner Arbeit fortzusetzen. Nun ist er abgereift und hat keinen Auftrag hinterlassen«. Die Vergesslichkeit des Papstes durfte entschuldigt werden, befand er sich doch in der schwersten Krisis seines Lebens.

Der Krieg mit Frankreich hatte begonnen, der Wunsch, die Fremden aus Italien zu vertreiben, feste Umriffe angenommen. An der Spitze des Heeres, das aus ehemaligen Feinden gebildet, gegen die früheren Freunde zu Felde zog — so rasch hatten die politischen Interessen alle Verhältnisse verschoben — stand der Papst in eigener Person, gleich dem rauhesten Kriegermanne mit seiner ganzen Seele nur bei Schlachten und Belagerungen. Da fand sich freilich wenig Zeit, an Bilder zu denken, und auch die Geldanweisungen für Kunstzwecke stockten im Fluße. Michelangelo entschloß sich, den Papst selbst in Bologna, wo dieser seit dem September 1510, den Angriffen Chaumont's erfolgreich trotzend, verweilte, aufzufuchen. »Zweimal, erzählte er später dem Giovan Francesco Fattucci, ging ich dorthin der Gelder wegen, die ich zu empfangen hatte. Ich that nichts und verlor diese ganze Zeit.« Doch muß der Papst Mittel gefunden haben, den Meister zu befriedigen oder doch zu beruhigen. Denn als Michelangelo (Januar 1511) nach Rom zurückgekehrt war, machte er sich daran, die noch fehlenden Fresken »für die Schmal- und Langseiten rings um die Kapelle«, also für die seitlichen Flächen, welche den Uebergang von der Decke zur Wand bilden, zu entwerfen.

Es währte noch längere Zeit, ehe das ganze Werk der Vollendung entgegenreife. Im August 1512 setzte er das Ende der »großen Arbeit« auf den Schluß des nächsten Monats an; als aber die Mitte des September gekommen war, mußte er eine neue Frist anmelden. Zu seinem nicht geringen Aerger. »Ich habe keinen Groschen, schrieb er (18. September) seinem Bruder, und bin nackt und bloß, denn ich kann den Rest der Gelder nicht bekommen, bis ich die Arbeit zu Ende geführt.« Erst im October 1512 ist er in der Lage, dem Vater die Vollendung der Malerei und daß der Papst mit dem Werke zufrieden sei, zu melden. »Mit anderen Dingen, fügt er bitter hinzu, gelingt es mir nicht so gut. Die Schuld mag wohl an den Zeitläuften liegen, welche unserer Kunst nicht günstig gestimmt sind.« Er spielte mit diesen Worten auf das unglückselige Grabdenkmal an. Im Anfang des Jahres 1511 war ihm die leise Hoffnung erregt worden, daß er an dasselbe endlich die Hand legen könne, aber nach kurzem trat abermals die höchste Enttäuschung ein. Die letztere sollte noch öfter ihm widerfahren und das Leben vergiften.

Das ist also die authentische Geschichte der Deckenmalerei in der Sixtina. Bald nach der Berufung Michelangelo's nach Rom, im Jahre 1506, wurde der Plan gefaßt und Michelangelo mit der Ausführung betraut. Seine Flucht aus Rom, sein Aufenthalt in Bologna verzögerten den wirklichen Anfang bis zum Jahre 1508. Am 10. Mai 1508 nahm der Meister das Werk in Angriff, ohne es aber in diesem Jahre weit zu fördern; bis zum Herbst 1510 hatte er die Hälfte, die eigentlichen Deckenbilder, fertig gebracht, es folgte dann eine mehrmonat-

liche Unterbrechung; zwei Jahre später im Herbste 1512, kurz vor Allerheiligen, war das ganze Werk vollendet zu schauen. Der Umfang desselben lehrt, daß diese Frist keineswegs zu lang gegriffen war.

* * *

Die Decke der Sixtinischen Kapelle bildet ein Spiegelgewölbe, dessen mittlere Fläche beinahe eben liegt. Außer den Stichkappen über den Fenstern fehlt es an jeglicher Gliederung, welche Michelangelo deshalb durch künstlichen Schein ersetzte. Von den Tragsteinen in den Bogenzwickeln aufsteigend entwarf er in Farben eine Architektur, welche sowohl den ganzen weiten Raum angemessen theilte, wie die einzelnen Bilder mit festen Rahmen umgab. Markig profilirte Gesimse spannen die Mittelfelder der Decke ein, ihnen treten in der Querrichtung Postamente vor, auf welchen nackte Gestalten sitzen, die zwischen sich Bronzemedallions halten. Dadurch wird erreicht, daß stets ein größeres Feld mit einem schmaleren wechselt. Stark vorspringende mit dem Rahmen verkröpfte Gesimse stützen jene Postamente. Sie werden von je zwei Marmorkindern getragen, die wieder auf hohen Sockeln stehen. Zwischen diesen Sockeln, die gleichsam Seitenposten bilden, sitzen die Propheten und Sibyllen. Zu unterst endlich in den schmalen Zwickeln erheben sich kräftige Knabengestalten, welche Inschriftentafeln emporhalten und das System der architektonischen Dekoration abschließen.

Wie Michelangelo von seinem Werke jede grobsinnliche Illusion fern hielt, bei der Decke z. B. zwar an einen weit gespannten Teppich dachte, doch alles was in diesem Gedanken für die Composition etwa Beschränkendes lag, rund abwies, so hat er auch den Knaben, Kinderpaaren und nackten Männern, die mit den Baugliedern verbunden sind, keine materielle Function anvertraut, sie mit dem eigentlichen Geschäfte des Tragens und Stützens nicht beschwert. Nur wie im neckischen Spiele halten die Kinderpaare zu Seiten der Propheten und Sibyllen die Arme in die Höhe, als ob sie der Last der Gesimse sich entgegenstemmten. Geberden und Stellungen verrathen deutlich die ungebundene Luft. Vollends aber losgelöst von stofflicher Zweckmäßigkeit, Freiheit athmend erscheinen die anderen Gestalten, die nackten Männer auf den Postamenten, die Kinder in den unteren Zwickeln. Zur Architektur gehörig und dennoch ohne alle Schwere, leicht für sich bestehend offenbaren sie am lautersten die Idealität des ganzen Raumes. Höchste Idealität aber mußte ein Raum besitzen, in welchem jedes Bild und jede Gestalt in Bezug auf Schwung des Gedankens und machtvolle Größe der Form dem gewöhnlichen Maße entrückt sind.

* * *

Die Mittelfelder der Decke enthalten den Kern der Schilderung. In fünf kleineren und vier größeren Bildern werden die Welterschöpfung, die Geschichte des ersten Menschenpaares und die Schicksale jenes anderen Erzwaters, durch welchen das Menschengeschlecht erneuert wurde, Noah's, erzählt, so daß immer

je drei Bilder (ein größeres, zwei kleinere od. u.) zu einer engeren Gruppe sich zusammenschließen. Der Weltenschöpfer, welcher durch die Bewegung der Arme das Licht von der Finsternis scheidet, ist der Gegenstand des ersten Bildes. Den Kopf nach oben und rückwärts gewendet, die Arme emporgestreckt, als wollte er die Lüfte theilen, den Leib gewaltsam gedreht, so durchstürmt Jehova den Weltenraum. Die ganze Gestalt ist nichts als Bewegung, leidenschaftlichste Bewegung. Sie wird von einer unbefchränkten Kraft durchströmt und offenbart in der Haltung der Hände die unbedingte gebieterische Macht. Nichts kann ihrem Willen widerstehen, nichts denselben beugen; Jehova ist Herr des Alls, das er allein im Fluge ausfüllt. So wird die Schöpfung den Sinnen nahe gebracht und in einer Weise verkörpert, daß die spätere Kunst auch nicht den geringsten Zug zu verändern wagte.

Jehova's Doppelercheinung tritt uns auf dem zweiten Bilde entgegen: er weist den Lichtern an der Himmelsfeste ihre Stelle an und läßt Gras und Kräuter aus der Erde ausgehen. Majestätisch, selbstbewußt kommt Gottvater aus der Tiefe des Weltenraumes hervor, seinen urkräftigen Kopf geradeaus gewendet, die beiden Arme weit ausgestreckt, mit dem Zeigefinger der Sonne und dem Monde befehlend. Er ist nicht mehr allein, rechts und links drängt sich eine Engelschaar an ihn heran, theilweise von den Mantelfalten verhüllt und von Jehova's Bewegung fortgerissen. Die Engelgruppe rechts erscheint wenig deutlich, in den Engeln zur Linken spiegelt sich der Schöpfungsact, dessen Zeuge sie geworden sind, wieder. Staunend blickt da ein Engel zu Jehova empor, beinahe zurückweichend vor der Gewalt des Blickes und der Handbewegung; der andere, vom Glanze der geschaffenen Sonne geblendet, hält die Hand vor die Augen, dieselben beschattend. Die Bildung dieses Engels fällt auf; der Kopf zeigt ein höheres Alter, als sonst den Engeln zugewiesen wird, und überdies weibliche Züge. Noch einmal sehen wir auf dem Bilde Jehova's Gestalt, wie er, nach dem Hintergrunde enteilend, mit leichtem Handwinken der Pflanzenwelt Leben schenkt. Diese Wiederholung Gottvaters, jetzt vom Beschauer abgewendet, wie früher ihm zugekehrt, ist von der größten Wirkung, da sie gleichsam die Unendlichkeit der schöpferischen Bewegung versinnlicht. Schon Condivi hebt die Kunst der Ausführung gebührend hervor. »Wohin du dich auch wendest, scheint dir die Figur zu folgen, den ganzen Rücken zeigend bis zu den Fußsohlen, eine sehr schöne Sache, die uns zeigt, was die Verkürzung vermag.«

Wenn im ersten Felde Gottvater den Flug aufwärts nimmt, im zweiten geradeaus einherstürmt, so lenkt er im dritten Bilde die Bewegung nach unten. Das grauviolette Gewand hat sich gebauscht, wie zu einem runden Segel aufgebläht, und bildet den Hintergrund, aus welchem die Gruppe Jehova's mit den beiden neugierig blickenden Engeln hervortritt. In dem Maße, wie die Schöpfung fortschreitet, verringert sich die elementare Wucht der Gottesgestalt. Der Kopftypus wird zwar aufrecht erhalten, so die nach Art des Zeus quer gefurchte Stirn, in der unteren Hälfte besonders stark ausgearbeitet, die beschatteten Augen, die eingefenkte Nasenwurzel, die Nasenflügel wie durch heftiges Athmen erweitert, das zurückwallende Haar, der lange, leichtgelockte Bart. Doch wird allmählich die Bewegung mäßiger, der Ausdruck ruhiger. Im dritten Bilde, in

welchem Jehova den Gewässern befiehlt, Thiere hervorzubringen, erscheint das leidenschaftliche Wehen beinahe schon ganz gestillt und ein trefflicher Uebergang gewonnen zu der milden Majestät, welche Gottvater im vierten Bilde, der Erschaffung Adam's, offenbart. (S. S. 113.)

Auf weit gespanntem Mantel, von einer Engelschaar getragen und gestützt, schwebt Jehova durch die Lüfte, Adam entgegen. Den einen Arm hat Gottvater um den Nacken eines Engels, der abermals auffälliger Weise Frauenzüge trägt, gefchlungen, den andern hält er ausgestreckt, mit dem Zeigefinger beinahe Adam berührend, welcher auf den Wink und durch den Blick des Schöpfers zum Leben erweckt wird. Dieses Bild ist das berühmteste und mit Recht gepriesenste der ganzen Reihe. Es hält schwer zu bestimmen, welche Gestalt die grössere Bewunderung verdient, ob die vollendet kräftige, dabei liebevolle Jehova's



Die Erschaffung der Sonne und Pflanzen. Sixtinische Kapelle in Rom.

oder jene des Urmenfchen, der wie aus tiefem Schläfe langsam erwacht und noch den Druck des Traumes nicht völlig abschütteln kann. Adam hat sich mit dem Oberleibe erhoben, stemmt sich dabei auf den rechten Arm und stützt sich auf das gekrümmte linke Bein. Den anderen Arm streckt er aus; doch nicht ganz frei; der Ellenbogen ruht noch auf dem Knie, die Hand hat sich unwillkürlich ein wenig gefenkt. Nur den Zeigefinger hält er empor, dem Zeigefinger Jehova's entgegen, und durch diese Berührung strömt Leben in den Körper, hebt sich die Brust zu freiem Athem und dringt die Seele in das Auge, das nun Dank und Hingebung dem Schöpfer ausspricht.

Das nächfolgende, das fünfte Bild, ist der Schilderung, wie Eva aus der Seite Adam's geschaffen wurde, gewidmet. Gottvater, ein würdiger Greis, in einen weiten Mantel gehüllt, winkt Eva mit ermunternder Geberde sich zu erheben. Hinter Adam, der mit sanft gelösten Gliedern in tiefem Schlummer liegt, steigt das Weib empor. Sie hält sich vorgebeugt, hat die Hände gefaltet und die Lippen geöffnet und betet dankbar ihren Schöpfer an. Eva's Gestalt legt Zeugniß davon ab, daß Michelangelo auch der Frauenschönheit gerecht werden konnte und die anmuthigen Formen des weiblichen Körpers mit der gleichen

Vollendung wiederzugeben verstand, wie die übermenschliche Gröfse und urkräftige Erhabenheit Jehova's. Noch deutlicher enthüllt diesen Zug feiner Phantasie das sechste Feld, in welchem zwei Scenen vereinigt sind: der Sündenfall und die Vertreibung aus dem Paradiese.



Gruppe aus der Sündfluth. Sixtinische Kapelle in Rom.

Der Baum der Erkenntniß mit der Schlange theilt das Bild. Aus den Ringen der Schlange wächst der (weibliche) Körper des Verführers heraus, ohne daß das Auge den Anfaß bemerkt und an dem Unorganischen der Verbindung sich stößt. Zur Linken des Baumes hat sich Eva in bequemer Stellung gelagert. Die Beine sind angezogen, der Oberleib ruht auf dem rechten Arm, der andere Arm wird nach oben ausgestreckt, um den Apfel von der Schlange zu empfangen, welcher Eva den Kopf mit leiser Wendung zugewendet hat. Neben Eva steht

Adam, der mit eigener Hand die verbotene Frucht pflückt. Die körperliche Anstrengung spannt die Muskeln und bildet einen prächtigen Gegensatz zu der mehr lässigen Lage Eva's. Durch ähnliche Contraste wirkt der Künstler in der anderen Hälfte des Bildes, welche die Vertreibung aus dem Paradiese schildert. Der Racheengel mit gezücktem kurzen Schwerte ist der Schlange, dem Verführer, so nahe gerückt, daß sich ihre Leiber theilweise decken. Abgesehen von dem Gebote formaler Einheit, welches diese Anordnung fordert, wäre man beinahe versucht zu glauben, der Künstler habe damit die unmittelbare Nähe der Schuld und Strafe andeuten wollen. Nicht in derselben Weise nehmen die beiden Sünder die über sie verhängte Verbannung auf. Während Adam die beiden Arme zur Abwehr der drohenden Waffe gegen den Engel kehrt, im übrigen aber resignirt, von der Unabwendbarkeit des Schicksals überzeugt, vorwärts schreitet, erscheint Eva von Schrecken und Scham ergriffen. Sie blickt angsterfüllt zurück, der Kopf ist auf die Brust herabgefunken, die Arme sind an den Leib gedrückt, die Füße unsicher auftretend. Die Empfindung des Schmerzes über die eigene Schuld und über den Verlust des Paradieses macht sich in dem Weibe rückhaltlos Luft.

Den Inhalt des siebenten Bildes gibt Condivi (und ähnlich Vasari) mit folgenden Worten an: »Es ist das Opfer Abel's und Kain's dargestellt; jenes Gott wohl und angenehm, dieses verhasst und verworfen.« Mit dieser Beschreibung will aber das Bild nicht recht stimmen. Man vermisst die Gegenüberstellung der beiden Brüder, man sucht vergebens nach Kain und seinem Getreideopfer. Vor dem Brandaltare, dessen Flammen von einem Knechte geschürt werden, steht ein Patriarch, von einem älteren und einem jüngeren Weibe begleitet. Nackte Männer bereiten das Opfer. Der eine sitzt rittlings auf einem Widder und greift nach der Schale, die ihm ein zweiter Mann hastig reicht, um in derselben das Blut des Opferthieres aufzufangen. Zwei andere Männer schleppen noch einen Widder und Holz herbei, im Hintergrunde links aber ist eine Thiergruppe (Elephant, Rind, Pferd) zu schauen. Der ganze Vorgang, in welchem wieder die nackten Körper die sichtliche Wonne des Künstlers bildeten, erinnert mehr an die biblische Schilderung von Noah's Dankopfer. Dazu kommt, daß in Raffael's Loggienbildern, deren Abhängigkeit von den Deckengemälden in der Sixtina feststeht, die Composition Michelangelo's offenbar für Noah's Opfer verwendet wurde. Endlich muß man anerkennen, daß diese letzte Scene den Bildercyklus, der die Schöpfung, den Sündenfall und die Verheißung der Erlösung schildert, vortrefflich abschließen würde. Dann aber müßte das Gemälde freilich an das Ende verlegt werden. Daß es Michelangelo zwischen die Vertreibung aus dem Paradiese und die Sündfluth einschob, bringt die Vermuthung wieder in Schwanken.

Das achte Bild, das figurenreichste der ganzen Reihe, führt die Schrecken der Sündfluth vor Augen. Nach dem Verlust des Schlachtcartons erscheint dieses Gemälde am besten geeignet, uns einen Begriff von Michelangelo's heroischem Stile zu geben. Die Aehnlichkeit einzelner Motive, verbunden mit der kurzen Frist, die zwischen beiden Werken lag, hat gewifs auch eine innere Verwandtschaft erzeugt. In vier Handlungen theilt Michelangelo die Scene der Sündfluth. Links im Vordergrunde steigt noch aus den Fluthen ein Stück festen Landes em-

por, welches den Bedrohten als Zufluchtsstätte dient. Ganz vorn hat sich eine Mutter mit ihrem Kinde gelagert. Von allem entblößt, nackt, giebt sie sich dem herbsten Grame widerstandslos hin und hört nicht das weinende Kind, das sich an ihre Schulter anlehnt und vielleicht das einzige Wesen ist, das ihr noch von allen Lieben geblieben. Die Gruppe nebenan will noch nichts von Verzweiflung wissen, wüthend kämpfen die kräftigen Gestalten um ihr Dasein und spähen nach Rettung aus. Ein vielästiger Baum scheint dieselbe zu bieten. Schon hat ihn ein Jüngling erklommen; am Fusse des Baumes aber harren eine jugendliche Mutter mit zwei Kindern — das eine kleinere wird im Arm getragen, das andere umklammert ängstlich das Bein der Mutter — und ein Liebespaar, das sich fest umschlungen hält, und heißen gleichen Schutz. Zu spät, um solchen noch zu gewinnen, eilt ein Mann herbei an der Last eines Weibes schwer tragend, die entsetzt auf die Fluthen zurückblickt. Wie wunderbar mischt sich in den scharfgechnittenen Zügen des Mannes, eines echten Römers, die Empfindung des Zornes über die glücklich Zuvorgekommenen mit der ängstlichen Sehnsucht, endlich einen sicheren Platz zu erreichen. Ein Haufen von Männern und Weibern, die sich mit allerhand Hausrath, Bänken, Töpfen, Pfannen, Bettzeug beladen haben und das Ufer ansteigen, schliessen die Scene auf der linken Seite des Bildes ab. Auf der Gegenseite entwickeln sich auf einer aus dem Wasser hervorragenden Felsplatte ähnliche, nur im Affecte noch höher gesteigerte Vorgänge. Eine zahlreiche Familie drängt sich hier unter der Leinwand zusammen, die gegen die Regengüsse quer ausgespannt worden. Nicht alle Glieder hatten sich zu rechter Zeit noch retten können. Wir sehen in den Fluthen einen Mann sich nähern, der einen leblosen Körper in den Armen herbeischleppt, den Leichnam des Sohnes und Gatten, welchem ein Greis und eine Frau verzweiflungsvoll die Hände entgegenstrecken. Hart am Rande des Felsens haben sich mehrere Jünglinge niedergelassen, der eine im Uebermaße der erduldeten Leiden schon stumpf geworden, die anderen neugierig blickend, ob es den noch im Wasser befindlichen Gefährten gelingen werde, das steile Felsenufer zu erklettern. Diese letztere Episode bringt namentlich den florentiner Schlachtcarton in nahe Erinnerung. Im Mittelgrunde treibt sich eine steuerlose Barke herum. Auch sie ist von Flüchtlingen erfüllt. Immer aber drängen noch andere nach, klammern sich an den Rand und bringen das Schiff in Schwanken. Diesen Eindringlingen setzen sich die andern zur Wehre, selbst ein Weib hat eine Keule ergriffen und schlägt mit aller Gewalt auf einen Mann los, der bereits mit dem halben Leibe in das Schiff hineinragt. Dennoch erscheint jede Mühe und jede vom Triebe der Selbsterhaltung dictirte Kraft vergeblich und das Schicksal aller dieser Menschen bereits besiegelt. Im nächsten Augenblicke sind sie sämmtlich von den Fluthen verschlungen, und nur die Arche in der Tiefe des Bildes; ein gewaltiger Holzbau mit vorspringendem menschenbesetzten Borde, streicht ruhig durch den Strom, und über der Arche schwebt die Taube als Zeichen des Friedens und der Veröhnung.

Das letzte neunte Bild der Mitteldecke schildert die Verspottung des trunkenen Noah durch Cham. Der Erzvater, über dessen vorhergehende Thätigkeit der stattliche Weinkrug zur Seite aufklärt, ruht entblößt im tiefsten Schlummer.

Der Künstler hat ihm die Lieblingslage gegeben. Das eine Bein ist angezogen, der eine Arm als Stütze verwendet, das andere Bein und der andere Arm dagegen erscheinen in behaglicher Weise, gelöst von jeder Spannung, ausgestreckt. So wird die vollkommenste Rhythmik der Bewegung gewonnen. Vor Noah stehen in eng verchränkter Gruppe Cham und Japhet: Cham, welcher auf den Schläfer lachend weist, Japhet, der den Bruder anfaßt, um ihn von diesem Schaufpiele abzuziehen. Sem aber beeilt sich, die Blöße des Vaters zuzudecken, indem er zugleich, wie das den Brüdern zugewendete Gesicht ausdrückt, Cham über feinen unfrommen Sinn heftige Vorwürfe macht.



S. delin.

Gruppe aus der Sündfluth. Sixtinische Kapelle in Rom.

Wenn Condivi's Bericht von der Zeitfolge der Deckenbilder der Wahrheit entspricht, so offenbaren gerade die frühesten Bilder die grösste dramatische Gewalt. In den späteren Gemälden der Decke scheint es, hatte sich Michelangelo die Aufgabe gestellt, Einzelgestalten zu schaffen, in welchen ein übermächtiges Empfindungsleben das gewöhnliche Mafs der Bewegungen und der Verhältnisse zu überschreiten droht und nur durch die dem Meister eigenthümlichen großen Formen zusammengehalten wird. Einer plastischen Phantasia entflammend, aber gar häufig nicht ganz einfach so gestimmt und bewegt, um im plastischen Materiale verkörpert zu werden, dessen Rahmen sie vielmehr sprengen würden, entfalten diese Gestalten erst dann ihre ergreifende, gewaltige Schönheit, wenn sie in dem leichten, den Ausdruck und die Empfindung feiner abtönenden male-
rischen Scheine wiedergegeben werden. Sie gehören einem Zwischenreiche an,

welches Niemand so vollkommen beherrschte wie Michelange'lo. Schon die Figur Jehova's nähert sich demselben, unbedingt herrscht es in den weltberühmten Gestalten der Propheten und Sibyllen, welche die Deckenbilder zu beiden Seiten begleiten und zwischen den Pfeilern des architektonischen Hauptgerüfles sitzend dargestellt sind. Ihr Recht, hier zu erscheinen, ziehen sie aus dem Gedankenkreife, welcher dem ganzen Bilderschmuck der Sixtina zu Grunde liegt. Wie die Erlösung in die Welt kam, follte in großen Zügen erzählt werden. Die Mittelbilder schilderten die Schöpfung, den Sündenfall, den neuen Verderb der



Die Delphische Sibylle. Sixtinische Kapelle in Rom.

Menschheit und den neuen Bund mit Gott. Der Erlösungsgedanke und die Erlösungshoffnung gingen nun nicht wieder verloren, bis der Messias zu den Menschen herabstieg. Dieses bezeugen und offenbaren für Juden und Heiden, also für die ganze Menschheit, die Propheten und Sibyllen, die deshalb folgerichtig hier ihren Platz finden müssen.

Für die Zahl und die Auswahl der Propheten und Sibyllen waren die räumlichen Verhältnisse und die künstlerischen Interessen allein maßgebend. Die mittelalterliche Ueberlieferung gab darüber keine Regel. Wenn das Kirchenlied des Thomas de Celano nur von dem Propheten David und einer Sibylle als Zeugen des Weltbrandes spricht, so haben dagegen wieder Bildhauer an den Portalen gothischer Dome, Miniaturmaler in den Gebetbüchern, Dichter in den Prologen ihrer Mysterien die Zahl der Propheten, welche die Ankunft Christi und sein Leben

und Leiden vorherfagen, beliebig vermehrt, jene der Sibyllen auf acht bis zwölf gebracht. Die Architektur der Decke in der Sixtina gewährte über den Sockeln zwischen den Pfeilern Raum für zwölf Figuren. Da Michelangelo für jede Schmalseite einen Propheten bestimmte, an den Langseiten einen Propheten mit einer Sibylle wechfeln liefs, fo theilte er die Summe in fieben Propheten und fünf Sibyllen. Sie haben alle den Grundton der Stimmung und die Anordnung gemeinfam. Jedem Propheten und jeder Sibylle find zwei Kinder-Genien beigegeben, welche als Diener oder Begleiter der Hauptfigur auftreten, die Handlung erläutern, die Gruppe abrunden. Diefes äußere Band wurde durch die Verwandtschaft der inneren Natur bedingt. Die Ahnung der großen kommenden Ereigniffe hat Propheten und Sibyllen aus der Ruhe ihres Dafeyns geriffen und ihre Seele in die tiefste Bewegung verfezt. Von diefer Bewegung tragen fie alle deutliche Spuren, mögen fie auch je nach Charakter, Alter und Gefchlecht diefelbe verfchieden ausdrücken. So erfcheint gleich der erfte Prophet, an dem Kopf des Gewölbes gegen den Altar zu, Jonas, unter der Kürbisftaude in eigenthümlicher Auffaffung. Der Wallfifch ihm zur Seite deutet die Lage an, in welcher ihn fich der Künftler gedacht hat. Jonas ift aus dem Grabe des Thierleibes emporgefiegen — daher feine Nacktheit — und athmet nun begeistert wieder neues Leben. Eine Wolluft der Bewegung hat feine Glieder ergriffen, in feinem aufwärts gerichteten Gefichte aber prägt fich die höchfte Erregung eines Visionärs aus. Er fchaut im Geifte die Auferftehung Chrifti, von welcher feine eigene Wiederbelebung das Vorbild war.

Dem Jonas zunächst benachbart fitzt an der linken Langseite die libyſche Sibylle. Als ob die Nachbarſchaft auch auf den Charakter Einfluß geübt hätte, zeigt die libyſche Sibylle gleichfalls eine bis zur Leidenſchaft geftiegene heftige Bewegung. Sie hat den Leib halb gewendet, fodafs vom Oberkörper die Rückenansicht geboten wird, während die Beine mehr nach vorn gekehrt find. Mit hoch erhobenen Armen hält fie ein Buch aufgefchlagen, ohne aber in demfelben zu lefen. Sie blickt vielmehr weg von demfelben aus dem Bilde heraus nach unten. Zwei Genien haben fich links von ihr niedergelaffen. Der eine mit der Rolle unter dem Arme weist auf die in Geberden wie in Tracht feltame Sibyllengeftalt, deren Bedeutung Vafari dahin auslegt, dafs fie einen starken Band aus vielen Büchern zufammengefchrieben hat und nun aufstehen will, indem fie zugleich das Buch zu ſchließen ſich anfchickt. Gewifs ift ihre Aufmerkſamkeit von dem ſibylliniſchen Buche weg auf ein Ereigniß der Außenwelt gerichtet, in ſchönem Contraſt zu dem nebenſitzenden jugendkräftigen Daniel, der ſich ganz und gar in ſeine Bücher vertieft hat und excluſiv der Ergründung der Zukunft lebt. Er hat einem Knaben einen Folianten auf die Schultern gelegt, an dem jener gar ſchwer zu tragen hat, fo dafs er ſich vorbeugt und mit beiden emporgehobenen Armen nachhilft. Der Prophet überträgt die hier geleſene Wahrheit auf eine Tafel, die links von ihm aufgeſtellt iſt. Er neigt ſich zur Seite und ſchreibt mit geſpanntem Eifer, der gar wohl dem prächtigen Jünglingskopfe und den urkräftigen Gliedern anſteht.

Dafs Michelangelo nicht in zarter Anmuth das excluſivliche Weſen weiblicher Schönheit findet, iſt bekannt. Auch bei der Schilderung der Sibyllen

zieht er weitere Schranken, die weitesten, als er die cumäische Sibylle, die nächste an Daniel, darstellte. Vielleicht, daß das Bild einer Zauberin dem Künstler vorschwebte und er in diesem wuchtigen Leibe, diesem gefurchten Gesichte das unheimliche Treiben, den Umgang mit finsternen Gewalten andeuten wollte. Um den Contrast zu erhöhen, hat Michelangelo der Seherin ein reizendes Knabenpaar zur Seite gestellt, welches sich eng umschlungen hält und harmlos fröhlich zusieht, wie die Alte in dem auf die Stuhllehne gelegten Buche nach Geheimnissen späht. In die lichte Welt der Begeisterung führt uns wieder der Prophet Jesaias. Ihn schildert der Künstler, wie er das Haupt dem begleitenden Knaben zuwendet, der mit emporgehobenem Arm auf eine himmlische Offenbarung hinweist. Das Buch kann jetzt geschlossen ruhen; wie sorgfältig aber der Prophet den Augenblick zuvor in demselben geforscht, sagt uns noch seine Stellung. Die Beine sind ruhig gekreuzt, der eine Arm stützt sich zu größerer Bequemlichkeit auf die Stuhllehne, der andere hält noch das Buch. Das Bild des stillen, in die innerste Geisteswelt verfunkenen Denkers wäre vollkommen, wenn nicht die Richtung des Kopfes und der Blick eine plötzliche Störung verriethen und eine Aenderung der Stimmung andeuteten.

Die Reihe der Gestalten auf der linken Langseite schließt die delphische Sibylle ab. In einem Augenblicke glücklichster Inspiration geschaffen, offenbart dieses Bild den Höhepunkt des Meisters in einem Kreise der Darstellung, den er nur selten betrat. Kräftig sind die Glieder und mächtig die Formen auch der delphischen Sibylle, doch überschreiten sie nicht das Maas der weiblichen holdseligen Natur. Sie ist mit einfach menschlicher Schönheit geschmückt, sie ergreift nicht durch titanische Größe und betäubt auch nicht durch ungewöhnliche Verhältnisse. Während der sie begleitende Genius noch im Buche der Zukunft eifrig liest, hat die kommende Zeit für die Sibylle bereits Körper und Leben gewonnen. Durch keine heftigere Bewegung äußert sich das Innwerden einer außerordentlichen Erscheinung. Der eine Arm ruht lässig im Schoofse, der andere, quer vor die Brust gelegt, hält eine Rolle, welche aber völlig unbeachtet bleibt. Im Kopfe allein spiegelt sich die Vision, welche der Prophetin geworden ist, wieder. Der Mund ist leise geöffnet, das strahlende Auge mächtig erweitert, als könnte die Sibylle einen Laut der Bewunderung nicht unterdrücken, als müßte sie die ganze Offenbarung umfassen. Wie alle anderen Sibyllen trägt auch die delphische das Haar verhüllt; doch quillen unter dem dünnen Schleier Locken hervor, deren leichtes Wehen von der inneren Erregung Kunde giebt.

Dem Jonas gegenüber auf der Eingangsseite ist der Prophet Zacharias gemalt. Der Gegensatz zwischen den beiden Gestalten ist gewiß vom Künstler mit Absicht so stark betont worden. Während bei Jonas alles Bewegung und Leidenschaft ist und nach außen strebt, erscheint der greise, langbärtige, kahlköpfige Zacharias als eine innerlich beruhigte und gefammelte Persönlichkeit. Er blickt, den Kopf in ein scharfes Profil gestellt, in das Buch, in welchem er blättert, ohne irgend eine Spur der Erregung zu verrathen. Auch das bauchige Gewand, das den ganzen Körper verhüllt, contrastirt auffallend mit der Nacktheit des Jonas. Michelangelo sorgte übrigens dafür, daß das Auge nicht allein, wenn es die gegenüberitzenden Gestalten betrachtet, an der Mannigfaltigkeit der Schil-

derung sich erfreue, sondern daß es auch bei benachbarten Figuren den Eindruck rhythmischen Wechsels erfahre.

Es folgt, der erste auf der rechten Langseite, auf Zacharias der Prophet Joel. Er hält eine Bücherrolle vor sich ausgespannt, auf welche er den aufmerksamen Blick richtet. Der energische, auf Thaten bedachte Kopf mit dem kräftigen Zuge um den Mund, der hohen, kahlen Stirn, dem reichen buschigen Haare am Hinterhaupte sagt uns, daß die erforschte Wahrheit einen tapferen Vertreter in dem Propheten finden werde. Für den selbständigen Mann ist auch die Gewandung bezeichnend: er hat sich dieselbe so zurechtgelegt, daß sie ihm die bequemste Lage gestattet, den Mantel los umgeworfen und über die Kniee in leichte Falten gezogen. Er bedarf ferner der begleitenden Genien nur im geringen Maße. Sie nehmen an der Handlung keinen Theil, treten zu der Hauptgestalt in keine engeren Beziehungen, stehen als bloße Füllfiguren symmetrisch einander zugekehrt zu beiden Seiten des Propheten. Ganz anders erscheint ihre Rolle auf dem nächsten Bilde, welches die erythräische Sibylle darstellt. Hier ist ein Knabe damit beschäftigt, mit einem Holzbrand eine Lampe zu entzünden, welche die Sibylle erleuchten soll. Diese, eine jugendliche Gestalt, ist im Begriff, einige Blätter in dem seitwärts aufgelegten Buche umzuwenden. Nur ein leichtes, ärmellofes Hemd bedeckt den Oberkörper, so daß die muskelstarken Arme vollständig sichtbar werden; der Mantel ist leicht über die gekreuzten Beine geworfen, die ganze Haltung erscheint frei von jeder Spur innerer Erregung.

Um so mächtiger macht sich dieselbe bei dem benachbarten Ezechiel geltend. Er hat die Rolle, in welcher er gelesen, zur Seite geschoben, hält sie nachlässig in der herabhängenden Rechten. Mit der anderen demonstriert er in heftiger Weise. Ein Engel oder Genius, älter aufgefaßt als die meisten anderen begleitenden Figuren, von vollendeter Schönheit der Formen hebt beide Hände in die Höhe und weist mit ausgestrecktem Finger nach oben. Ihm wendet der Prophet das scharfgeschnittene, bärtige Gesicht zu und bemüht sich mit Hand und Mund, ihm eine Wahrheit recht eindringlich zu machen. Mit dem leidenschaftlichen Kopfe stimmt vortrefflich die Kleidung Ezechiels, das schawlartig über die Schulter geworfene Tuch, dessen gefranste Enden im Winde flattern, der wuchtige Mantel, die Verhüllung der Haare durch eine Binde, wodurch in Verbindung mit dem eigenthümlichen Profil der Eindruck des Fremden, des Morgenländischen verstärkt wird.

Als ob keine Welt außer ihr vorhanden wäre, so vollständig in sich vertieft und verfunken erscheint die nachfolgende persische Sibylle. Matronenhaft in den Zügen wie in der sie ganz verhüllenden Tracht, wendet sie das Gesicht von dem Beschauer ab und hebt das Buch dicht vor die Augen, um darin zu lesen.

Auch die letzte Prophetenfigur, Jeremias, drückt die vollkommene Abgeschlossenheit von der Welt, die Einkehr in sich selbst aus, aber kein friedliches, harmloses Stillleben, sondern ein Sichselbstverzehren im Gram. Vafari hat die Bedeutung dieser großartigsten Einzelfigur, welche die neuere Kunst geschaffen hat, richtig ausgesprochen: »Er läßt das Haupt sinken, daß man sehr wohl die Trauer, die Sorgen, die Gedanken und Schmerzen darin liest, die sein Volk ihm

erweckt.« Der eine Arm ist unbewusst in den Schooß herabgefallen, der andere, auf dem Schenkel aufruhend, stützt den Kopf. Nur die obere Hälfte des Gesichtes wird sichtbar, da die untere von einem gewaltigen Barte beschattet und durch die Hand verdeckt ist; auch der Augenstern trifft uns nicht, das Auge ist gefenkt, starrt zur Erde. Dennoch lesen wir aus der Gestalt eine reiche, unendlich ergreifende Geschichte. Bilder des Jammers und Kummers ziehen an dem einsamen Manne unaufhörlich vorüber, zertrümmerte Hoffnungen, vereitelte Wünsche, vernichtete Ideale. Sie lasten schwer auf dem Gemüthe, drücken den



Der Prophet Jesaias. Sixtinische Kapelle.

Kopf herab und lassen den sonst doch stahlharten Körper ermüden. Unwillkürlich suchen die einzelnen Glieder nach einer ruhigen Lage. Die Beine sind gekreuzt, der Oberkörper vorgeneigt, der Kopf gestützt. Aber alles umsonst; der Friede kommt nicht und auch die Ruhe nicht. Rastlos hämmern die Gedanken und pochen die herben Empfindungen. Gerade diese innere verhaltene Gluth bei dem Scheine äußerer Ruhe wirkt so mächtig und weckt das tiefste Mitgefühl mit dem unseligen Manne, den das Schicksal nicht gebrochen aber auf das Tiefste erschüttert hat, und der nur noch auf dem Grabe seiner liebsten Hoffnungen leben soll. Es ist dasselbe Mitgefühl, das auch die begleitenden Genien aussprechen. Auch sie neigen das Haupt, senken den Blick und verharren in stiller Theilnahme. Welche Geheimnisse, welche unausprechlichen Gedanken mag

wohl der Künstler in diese Linien hineingelegt haben. Wir wissen es nicht, obgleich wir unwillkürlich an leise persönliche Beziehungen, an den Wiedererschein un mittelbarer Erfahrungen denken möchten. Das eine aber ist gewiss, daß die Gestalt des Jeremias es Michelangelo angethan hat, und er sie seitdem niemals wieder völlig aus dem Sinne verlieren konnte. Was er auch schuf, immer schwebte ihm dabei die Erinnerung an Jeremias vor und klang die Stimmung, in welche ihn die Gestalt des Propheten versetzt hatte, leise mit. Der Jeremias birgt den Keim zum Moses des Juliusdenkmales in sich und zu den Hauptstatuen der Mediceergräber.

* * *

Jeder Prophet und jede Sibylle laden zum Verweilen ein und scheinen dem Betrachter ein Halt zuzurufen. Was kann es auch Lockenderes geben, als sich in die unendliche Tiefe des Lebens und der Schönheit, die aus jeder einzelnen Gestalt spricht, zu verlieren? Und dennoch giebt es etwas noch Herrlicheres und das ist: der schöpferischen Kraft, die sich nie genug thut, immer neue Offenbarungen bereit hält, immer wieder durch die Fülle und Fruchtbarkeit der Phantasie überrascht, zu folgen. Und so bietet auch die Sixtina das genußvolle Schauspiel, daß die Wirkung des einen Werkes stets noch durch die vergleichende Betrachtung des andern erhöht wird, daß man in jedem Augenblicke glaubt, hier die Grenze der Begabung des Künstlers erreicht zu haben und im nächsten doch wieder neue Seiten an ihm entdeckt, die festgesteckten Grenzen doch wieder erweitern muß. Die Bewunderung der charaktervollen Größe der Propheten und Sibyllen macht nicht blind für die dramatische Gewalt der Zwickelbilder in den vier Ecken des Gewölbes; höchstens daß man sich eine bequemere Stellung, sie zu betrachten, wünschen möchte.

Das vom Künstler angeschlagene Thema: Von den Folgen des Sündenfalles und der Sündhaftigkeit des Menschengeschlechtes kann nur Christus erlösen; diese Erlösung ahnen, auf sie hoffen und harren bereits im alten Testamente weise Männer und kluge Frauen, ließe eine Erweiterung zu. Durch den Schutz, welchen Jehova seinem Volke in den schwierigsten Lagen verliehen hat, ist die Zuversicht auf die Erlösung gestiegen. Und da der Raum zu einer solchen Vertiefung des Inhaltes vorhanden war, so malte Michelangelo in die Ecken der Wölbung vier rettende Thaten, welche das Volk Israel aus der größten Gefahr befreien. Die Tödtung Goliath's schildert das erste Bild. Der Riese liegt wehrlos, trotz allen Anstrengungen unfähig, sich zu erheben, auf dem Boden. David hat sich breitspurig über seinen Leib gestellt und holt mit dem kurzen Schwerte aus, um dem Riesen den Todesstreich zu versetzen.

Das zweite Bild, in drei Abtheilungen gegliedert, erzählt Judith's Heldenthat. In der linken Ecke schläft der Wächter, in der Abtheilung rechts liegt auf dem Ruhebette in letzten Zuckungen der Leichnam des Holofernes. Der eine Arm hängt bereits schlaff und leblos zur Erde, der andere hält aber noch krampfhaft die Lage fest, die er im letzten Augenblicke des Bewußtseins eingenommen. Nach einer Waffe über seinem Kopfe hatte Holofernes greifen

wollen, als ihm Judith den tödtlichen Streich verletzete. In der Mitte des Bildes, auf der Schwelle des offenen Gemaches steht Judith. Von einer unheimlichen Empfindung berührt, wirft sie noch einen scheuen Blick nach dem Schauplatz der Blutthat und unterbricht für eine Secunde ihre Beschäftigung, mit einem Tuche den Korb zu verhüllen, in welchem die Magd das blutige Haupt des Holofernes davonträgt. Dafs zwischen dieser Gruppe und einer Frauengruppe auf einem geschnittenen Steine, der unter dem Namen Siegelring Michelangelo's berühmt ist und im Louvre bewahrt wird, der engste Zusammenhang waltet, dafs unfehlbar die eine Darstellung von der andern entlehnt wurde, darüber kann kein Zweifel bestehen. Der Gegenstand der Gemme erscheint zwar von dem Inhalt der Freske weit entfernt. Er schildert das Geburtsfest des Bacchus oder eine Weinlese. Die eine Korbträgerin aber und die vor ihr stehende nach den Trauben im Korbe greifende Frau decken sich mit Michelangelo's Judith und ihrer Magd in der Bewegung, der gegenseitigen Stellung, der Gewandung so vollständig, dafs nothwendig das eine Bild nach dem Muster des anderen gezeichnet sein mufs. Welches aber war das Muster? So lange man Michelangelo's Siegelring für ein antikes Werk ausgab, blieb nur für die Annahme Raum, dafs Michelangelo die in der That köstliche Zeichnung der Gemme nachgeahmt habe. Die fast klavische Abhängigkeit des sonst so spröden Meisters mochte auffallen, immerhin liefs sich an einem interessanten Beispiele der durchgreifende Einflufs der Antike auf die Renaissancekunst nachweisen. Die Sachlage änderte sich aber nicht wenig, seitdem man in dem Siegelringe Michelangelo's ein Werk des Cinquecento, eine Arbeit des Piermaria da Pescia erkannte, was zuerst durch Murr im vorigen Jahrhundert geschah, und die richtigen Folgerungen aus dieser Entdeckung zu ziehen wagte. Ist es wahrscheinlich, dafs Michelangelo die Composition eines Zeitgenossen, den wir doch nur als Techniker preisen können, genau wiedergab? Entspricht es nicht vielmehr besser den gegebenen Verhältnissen, wenn wir Piermaria da Pescia, der als Freund Michelangelo's geschildert wird, als den Borger auffassen, der von Michelangelo einfach die beiden Figuren entlehnte? Zu denken giebt, dafs dieselben auf der Gemme durch einen Baum von der Hauptgruppe getrennt, mit der letzteren in einem lockeren Zusammenhange stehen. Vielleicht dankte der Gemmenschneider die ganze Composition Michelangelo und hat dieser den Schmuck seines Siegelringes selbst entworfen.

Die beiden Eckbilder an der Altarseite erzählen die Geschichte von der ehernen Schlange und von Haman's Bestrafung. In einen wirren Knäuel sind die armen Opfer des Schlangenregens zusammengedrängt worden. Mit der Kraft der Verzweiflung suchen sie den Windungen und Bissen der fürchterlichen Feinde zu entgehen; convulsivisch bewegen sich die Leiber, Todesangst verzerrt die Gesichter. Alle sittliche Befinnung ist ihnen verloren gegangen, sie treten auf einander, stofsen und pressen sich und denken ausschliesslich nur an die eigene Rettung. Wie wohlthuend wirkt die Ruhe, der fromme Glaube und die zärtliche Theilnahme an dem Loofe des Nächsten bei der gegenüberstehenden Gruppe, welche bei der ehernen Schlange das Heil sucht und auch findet. Ohne Haß, voll Zuversicht nähern sich Männer, Frauen und Kinder dem hochauferichteten Zeichen. Der Gatte ganz vorn unterstützt liebevoll sein verwundetes Weib und

hilft ihr, Inbrunst und Hoffnung im Blicke, die gebissene Hand zur ehernen Schlange empor zu heben. Das Knäblein aber im Hintergrunde auf den Schultern des Vaters, greift fröhlich und muthig nach dem Kopfe des Erzbildes.

Wenn die Schilderung des Wunders der ehernen Schlange vorzugsweise die plastische Phantasie Michelangelo's befriedigen mußte, der sich durch die wenige Jahre zuvor ausgegrabene Laokoongruppe in feiner Weise nicht beirren liefs, so bot ihm das letzte Zwickelbild, Haman's Bestrafung, günstigsten Anlafs, seine Meistererschaft in der dramatischen Disposition einer Handlung zu bewähren. Wie bei dem Judithgemälde, so beobachtet Michelangelo auch hier die Dreitheilung. In dem Gemache rechts ruht Ahasver, von Kämmerern umgeben. Einer derselben hat ihm aus den Chroniken von Mardochai's Verdiensten gelesen. Der König erhebt sich und winkt einem Diener, Mardochai, der auf der Schwelle des Gemaches sitzt, die gebührende Ehre zu erweisen. Das Alles ist in so einfach großen Zügen gezeichnet, so frei von allen kleinlichen Zufälligkeiten gehalten, so glücklich in ein heroisches Zeitalter zurück verlegt, wie Ähnliches nur die höchste und zugleich naivste Poesie zu schaffen vermochte. In dem Gemache links sehen wir, wie der König mit Haman zu dem Mahle kam, das die Königin Esther zugerichtet hatte. Nur diese drei Personen sitzen am Tische, Ahasver im Hintergrunde, der Königin gegenüber Haman, der entsetzt zurückfährt, als Esther auf ihn als den Feind ihres Lebens und ihres Volkes mit zorniger Geberde weist. Die gerechte Strafe ereilt ihn in der mittleren Abtheilung. Er ist an das Kreuz geschlagen und leidet sichtlich mehr noch als Körper Schmerzen die bittersten Seelenqualen. Haman's Gestalt wurde schon von den Zeitgenossen des Künstlers als ein Meisterwerk der Verkürzung gepriesen.

* * *

Die Bilder der Mitteldecke, die Darstellungen in den Gewölbe-Ecken, die Propheten und Sibyllen schöpfen ihren Inhalt und haben ihre Wurzeln in den Erzählungen der Bibel und in Legenden. Sie besitzen ein ebenso entschiedenes historisches Gepräge, wie andererseits die Einzelgestalten auf den Postamenten, die Figuren am Aufsensrande der Gewölbekappen, die Kinderpaare neben den Propheten, die Träger der Inschrifttafeln unter ihnen ausschließlich nur auf decorative Geltung den Anspruch erheben können. Sie leben von den formellen Reizen, welche ihnen der Künstler mit freigebigster Hand verliehen hat. Sie danken seiner Phantasie ganz allein das Dasein, und wie sie vor jener niemals bestanden, so können sie überhaupt auferhalb derselben gar nicht gedacht werden. Sie sind der reine künstlerische Schein, ohne den geringsten stofflichen Werth. Außer der einen und der anderen Kategorie von Bildern und Gestalten schuf aber Michelangelo in der Sixtina noch eine dritte, welche zwischen jenen beiden gleichsam die Mitte hält. Die Gruppen in den Bogenfeldern (Lunetten) der Wand und jene in den dreieckigen Gewölbekappen werden als die Vorfahren Christi bezeichnet, und dieses nicht erst von modernen Schriftstellern. Schon Condivi und Vasari nennen als Gegenstand der Darstellung in diesen Räumen »die Genealogie, das heißt den Stammbaum des Heilands«. Dafs das im Anfange des Evan-

geliums Matthäi niedergelegte »Buch von der Geburt Christi«, die sogenannte Wurzel Jesse, bei der Berathung des Bilder schmucks mit bedacht wurde, steht unbedingt fest. Abgesehen davon, daß das Herkommen da, wo die Propheten und Sibyllen geschildert werden, auch die Vorführung der Ahnen Christi verlangte, sehen wir in der That die Namen der letzteren über den Fenstern in eingerahmte Tafeln eingeschrieben. Der Stammbaum begann an der Altarwand, doch mußten die Namen und Bilder in den beiden Lunetten hier später dem jüngsten Gerichte weichen. Seitdem fängt die Genealogie erst an den beiden Langseiten an, in der Weise geordnet, daß keineswegs die Geschlechterreihen die Wand entlang gehen und in der Nähe des Altares wieder abschließen, vielmehr die Gruppen in den einander gegenüberliegenden Bogenfeldern auf einander folgen. Die letzten Glieder des Stammbaumes, Mathan, Jakob und Joseph, lesen wir an der schmalen Eingangsseite. Verkörpern nun die Gruppen in den Lunetten und Gewölbekappen die auf den Tafeln eingezeichneten Namen, sollten die letzteren eigentlich als Unterschriften der Bilder gelten, die nur der größeren Bequemlichkeit wegen auf den Tafeln zusammengeschrieben wurden? Dagegen spricht schon das Ueberwiegen des Frauen- und Kinderelementes in den Bildgruppen, dann die unüberwindlichen Schwierigkeiten, die sofort auftreten, sobald man mit den Gruppen bestimmte Namen verbinden will, vor allem aber die Thatfache, daß die Gruppen in den Lunetten und ebenso die Gruppen in den Dreiecksflächen der Stiehkappen selbständige, ausschließlic für sich bestehende Reihen bilden. Offenbar hat Michelangelo, als ihm der Auftrag wurde, die Vorfahren Christi in den Bilderkreis der Sixtina einzuführen, sein Gewissen in der Weise beschwichtigt, daß er ihre Namen an hervorragender Stelle einschrieb, da von den meisten derselben doch nichts anderes als der bloße Lufthauch des Namens bekannt ist, und über den dadurch frei gewordenen Raum in rein künstlerischem Interesse verfügte.

Wenn die Traditionen der kirchlichen Kunst nach einer Ergänzung der Propheten und Sibyllen durch die Vorfahren Christi riefen, um den Gestaltenkreis vollständig zu erhalten, welcher in der Vorgeschichte der Erlösung vorkommt, so heischte wieder der in der Renaissance bis zur feinsten Vollendung ausgebildete poetische Sinn, daß alle angeschlagenen Stimmungen eine wirkfame Einleitung und einen beruhigenden Ausklang, alle hervorragenden Charaktere eine verwandte Umgebung, aus welcher sie sich entwickelt haben oder zu welcher sie herabsteigen, empfangen. Michelangelo's Propheten und Sibyllen würden durch die Mächtigkeit ihrer Formen, die rückhaltslose Gewalt ihrer Empfindung das Auge bedrücken, wenn daselbe nicht vorbereitet würde und stufenweise bis zu den im Ausdrucke so gefammelten und zugespitzten Sehergestalten emporstiege. Das ist die Aufgabe der sogenannten Vorfahren Christi in den Lunetten. In ihnen klingt die Stimmung an, welche dann in den Propheten und Sibyllen überwältigend durchbricht. Auch sie harren und hoffen, erwarten und ahnen, sind in dumpfen Schmerz versunken oder erheben sich zu leisen Ahnungen der kommenden Ereigniffe. Nur ist Alles allgemeiner gehalten, von einem engeren Mafse umschrieben. Aber auch diese Lunettenbilder erscheinen noch individualisirt, verglichen mit den Gruppen, welche die dreieckigen Gewölbekappen schmücken. Mit einer

einzig Ausnahme verkörpern dieselben das stille, ungebrochene Familiendasein, diesen festen Grund alles Lebens, diese unvergängliche Wurzel alles Glückes und alles Guten im Menschen. Eltern mit ihren Kindern lagern beinahe unbewegt, in stiller ruhiger Erwartung der Zukunft. Ihnen gilt die Rettung, sie sind der Gegenstand der Erlösung, welche die Propheten und Sibyllen bereits im Geiste fahen. Alle diese Gruppen und Figuren tragen zu dem majestätischen Gesamteindruck des Werkes nachhaltig bei, sie helfen wesentlich, daß sich der große Bilderkreis der Decke vor unseren Augen stufenweise aufbaue und in seinen Wirkungen allmählich aber dann um so sicherer steigere. Darüber darf aber ihr Werth im Einzelnen nicht vergessen werden.

* * *

Die unerforschliche Phantasie Michelangelo's verstand es hier auch innerhalb der engen, durch die Natur der Sache bedingten Grenzen, in Bewegungen, in Haltung und Ausdruck eine überraschend große Mannigfaltigkeit zu erzielen. Das Oxforder Skizzenbuch giebt von der immer frischen Gestaltungskraft des Künstlers den besten Beweis. Nur zwei Regeln scheint er als bindende Schranken für sich aufzustellen. Er leiht gern den gegenüberitzenden Gruppen verwandte Züge und trägt im Fortgang der Schilderung hellere Stimmungstöne auf, womit es zusammenhängen mag, daß die Einzelgestalten allmählich von Gruppen abgelöst werden. Den Anfang aber machte er an der Altarseite. Dieser zunächst sehen wir einen Mann mit läßig herabhängenden Armen und gekreuzten Händen, der starr in die Weite blickt und die tiefste Stufe der Trostlosigkeit verfinlicht. Das Weib auf der linken Seite, welches das eine Bein auf einen Schemel gestellt und mit vorgebeugtem Leibe in ein Buch blickt, und ihr Gegenbild in derselben Lunette, der sitzende Mann vor einem Lesepulte, der sich zurücklehnt und über das Gelesene nachdenkt, führen schon besser in die Stimmung des Harrens und Erwartens ein, welche die Propheten und Sibyllen so energisch vertreten.

Das zweite Lunettenpaar zeigt rechts einen alten bärtigen Pilger oder rastenden Wanderer mit dem breitkrämpigen Hut im Nacken, auf einen Stock gelehnt und eine anmuthige junge Mutter mit ihrem Wickelkinde auf dem Schoofse. Diesen Gruppen entsprechen links ein älterer Mann, der mit verschränkten Armen geradeaus herausblickt, mit einer kleineren Frauengestalt zur Seite, welche eine Schale in der Hand hält und das Gesicht theilnehmend dem finstern Gefährten zuwendet, und die alte Garnwinderin, eine köstliche Figur aus dem Volke, die Michelangelo auch im Skizzenbuche (mit veränderter Stellung) verewigt hat.

Zwei Ruhende führt die folgende Abtheilung rechts an: einen Mann, im Schläfe so stark vorgebeugt, daß der Kopf die Kniee, und der schlaff herabhängende Arm fast die Erde berührt, und eine Frau, welche auf die Stuhllehne mit einem Arm leicht sich aufstützt und den Kopf sanft zur Seite neigt, wieder eine von den seltenen Frauengestalten Michelangelo's, in welcher maßvolle

Schönheit und gewinnende Anmuth verkörpert ist. Der Anflug von Schwermuth verleiht dem Frauenbilde einen noch höheren Reiz. Diesen Figuren gegenüber malte der Künstler einen eifrig mit Schreiben beschäftigten, in einen Mantel gehüllten mageren Mann und eine Frauengruppe, die am meisten an eine Caritas erinnert. An der Mutter klettert ein Knabe von rückwärts empor; er hat ihren Rücken erklommen und will sie umhalsen. Um ihn vor dem Falle zu bewahren, greift die Mutter mit dem Arme nach hinten und hält ihn fest, indem sie zugleich Oberkörper und Kopf ihm zuwendet. Mit dem andern Arm umfaßt sie einen zweiten, ihr zur Seite stehenden, an ihr Knie sich schmiegenden Knaben. Dem Schwunge der Linien, der Kühnheit der Bewegungen glaubt man die Freude Michelangelo's anzusehen, wieder einmal ein Motiv zu behandeln, welches alle plastischen Künste herausforderte. Er mußte sich in die florentiner Jahre zurückversetzt fühlen, in welchen er in die Madonnenbilder mit Hilfe plastischer Züge ein neues großartiges Leben brachte. Die nächstfolgenden Lunettengruppen tragen einen verwandten Charakter.

In vornehm ruhiger Haltung, den einen Arm auf ein Kissen aufgestützt, mit der Rechten den Kopfschleier über der Brust zusammenhaltend, sitzt hier eine würdige römische Matrone. Sie hat den Blick in die Ferne gerichtet, vielleicht auf den Gegenstand, auf welchen einer der beiden zur Seite stehenden Knaben mit dem Zeigefinger hinzeigt. Diesen Gestus verkörpert die andere Halbgruppe noch kräftiger. Der Knabe deutet eindringlich einen fernen Gegenstand an, indem er sein Gesicht dem Vater zuwendet, der mit gespannter Aufmerksamkeit der Richtung folgt und den Finger schon leise bewegt, um, sobald er den Gegenstand entdeckt hat, auf ihn zu weisen.

Stillere Zustände schildern die Lunettenbilder der Gegenseite. Eine Mutter hält ein kleines Kind auf ihrem Schooße und schläfert es ein, während der größere Knabe zu ihren Füßen in der Wiege ruht. Auf dem andern Bilde sehen wir wieder einen älteren Mann mit verhülltem Haupte und über dem Knie gekreuzten Armen in tiefes, trübes Nachdenken versunken. In der vorletzten Lunette der rechten Langseite wird als Grundton der Schilderung wieder das Hinaussehen in die Ferne angeschlagen. Nach rückwärts wendet sich mit dem Gesichte der in feinen Mantel eng gehüllte Mann, welchen sein Begleiter, ein kräftiger Knabe, so gutherzig anblickt; die Mutter kehrt, ihr Kind mit beiden Armen inbrünstig an ihre Brust drückend, den Kopf nach außen.

Bei dem Gegenbilde auf der linken Seite möchte man glauben, daß Michelangelo, was er sonst nicht that, die beiden Halbgruppen der Lunette in ein engeres Verhältniß zu einander bringen wollte. Ueber die Schulter der Mutter hinweg streckt das Kind den Arm aus. Grufs und Zuruf scheint ihm das andere Kind zu bringen, das nackt zwischen den Knieen des Vaters steht, welcher gleichfalls den Kopf nach rückwärts wendet. Ist es ein Irrthum, in der letzten Lunette rechts eine Mutter zu vermuthen, welche in ein Becken die Hand taucht, um ihr Kind zu waschen, und ihr gegenüber eine nährende Mutter zu erblicken, die durch die Handbewegung ihr Kind zu beruhigen scheint? Es hätten dann Szenen des innersten Familienlebens, das sich immer gleich bleibt, in der Absicht des Künstlers gelegen. Um so stärker drückt er in den beiden männlichen

Figuren auf der andern Bogenhälfte und in den Lunettenbildern über dem Eingange das resignirte Harren und stille Erwarten aus.

* * *

Die Beschreibung der Lunettenbilder kann natürlich nur das grob materielle Gerüste, dessen sich der Künstler bei dem Aufbau seiner Gedanken bediente, verinnlichen. Sie läßt ihre reiche Schönheit nicht einmal leise ahnen. Michelangelo's Worte sind die Linien, seine Sätze die Formen seiner Gestalten. Wer seine Sprache verstehen will, muß seine Bilder sehen und immer und immer zu ihrer Betrachtung zurückkehren. Vollends unzulänglich erweist sich die Beschreibung des Vorganges bei solchen Bildern, welche nur durch den schöpferischen Formeninn des Künstlers in das Leben gerufen sind, einem Ereigniffe oder einem Zustande immer andere und immer neue formelle Seiten abgewinnend. Sie sind mit den musicalischen Variationen über ein Thema zu vergleichen und empfangen wie diese ihren Werth durch die vollendete Führung. Solchen Variationen müssen schon die Bilder in den dreieckigen Gewölbekappen angeordnet werden. Ihr Inhalt ist eintönig, immer und immer wieder tritt die Schilderung der Trauer, des entfagungsvollen Zuwartens und Harrens auf; obschon aber derselbe Gegenstand achtmal wiederkehrt, wiederholt sich niemals die Behandlung, treffen immer neue fesselnde Züge das Auge.

Die Betrachtung beginnt am besten wieder an der Altarseite, da sich von dieser gegen den Eingang zu eine leise Steigerung der Scenen bemerkbar macht. In tiefstem Gram versunken, das Antlitz im Schmerze erstarrt, gleichsam in das Leere blickend, erscheint die Hauptfigur der ersten Gruppe (zwischen der libyischen Sibylle und Daniel). Ohne Mantel, im engärmeligen Gewande, das Haar kurz verschnitten sitzt die Frau mit gekreuzten Beinen, den Kopf auf die Rechte gestützt. Sie nimmt so vollkommen die Aufmerksamkeit in Anspruch, daß die beiden anderen Figuren, ein älterer Mann und ein nacktes Kind, ganz zurückgedrängt werden. Dieselbe Stimmung, in das Tragische gewendet, vertritt die nächste Gruppe zwischen Daniel und der cumäischen Sibylle. Eine Spinnerin mit zwei reizenden Kindern füllen den Raum aus. Die Mutter hat aber die Luft zur Arbeit und die Freude an den Kindern verloren. Die Spindel ruht in ihrem Schooße, sie selbst läßt die Arme sinken und beugt das Haupt, bis es beinahe die Kniee berührt. Eng schmiegen sich die beiden Kinder an die Mutter, zärtlich schmeichelt ihr das vordere Knäblein, während das andere Kind, dessen Kopf über die Schulter der Mutter hervorguckt, sich ängstlich an sie drängt. Vergeblich ist aller Zufpruch und alle Zärtlichkeit. Die Mutter bleibt stumm und hat nur noch die Kraft, ihrem Schmerze nachzuhängen.

Eine ruhigere Situation schildert die dritte Gruppe. Die Mutter im Vordergrund quer gelagert, prächtig in ihrer vornehmen ruhigen Haltung, mit einem scharfgeschnittenen Profilkopf, blickt erwartungsvoll in die Ferne, ihr zur Seite sitzt der Gatte, kahlköpfig und bärtig, an welchen sich das nackte Kind liebevoll anlehnt. Die letzte Gruppe der linken Seite zeigt das Haupt der Familie,

eine kräftige derbe Figur aus dem Volke, in tiefem Schlummer gelagert, während das Weib ihr Kind liebkost und es in ihren Armen festhält.

Dumpfe Trauer, stille Erwartung, ein ruhiges Familiendasein drücken auch die Gruppen der rechten Langseite aus. Dicht aneinander gedrängt sitzt das Elternpaar, durch Kopfstypus und Kleidung als Orientalen bezeichnet, zwischen ihnen steht, leicht an der Mutter sich anlehnend, das Kind. Nur dieses letztere, feinem Alter gemäß, offenbart eine harmlose Stimmung, Mutter und Vater dagegen erscheinen, wie die gesenkten Köpfe andeuten, in Schmerz und Gram befangen. Dieselbe Empfindung spricht auch aus der nächsten Gruppe. Vorgebeugt sitzt die Mutter, mit dem Ausdruck banger Erwartung im Antlitz. Sie hat den einen Arm auf das Knie aufgestützt und das Kinn in die hohle Hand gelegt, mit dem anderen Arme hält sie ihr Kind umfaßt, ohne aber demselben sonst noch besondere Aufmerksamkeit zu schenken. Das zweite Kind wird mit dem Kopfe hinter ihrer Schulter sichtbar.

Noch reicher entwickelt, breiter angelegt erscheinen die folgenden Gruppen. In dem unmittelbar benachbarten Felde hat sich das Kind in den Schoofs der knieenden Mutter geflüchtet und schlummert hier sanft. Etwas tiefer im Hintergrunde sitzt der Vater, ein Kind in den Armen und wendet den Kopf theilnehmend dem Weibe zu. Die letzte Gruppe endlich zeigt gleichfalls das Kind, im Genusse friedlich glücklichen Schlummers im Schoofse der Mutter. Diese aber, im scharfen Profile gesehen, enthüllt in ihren Zügen nur herben, bis zur Wildheit gesteigerten Schmerz und auch in dem halbnackten Mann ihr zur Seite prägt sich tiefer Kummer und die höchste Hilfsbedürftigkeit aus. Am stärksten von allen Gestalten ruft diese Figur nach Rettung und Erlösung und schließt sich auf diese Art unmittelbar und ungezwungen an die Propheten und Sibyllen an, welche die Hoffnung und Erwartung der Erlösung aussprechen.

Die »Vorfahren Christi« bilden in einer Beziehung die schönste Ergänzung der Propheten- und Sibyllengestalten. Die Stimmung der letzteren hallt in ihnen nach, die massigen Charaktere lösen und verziehen sich allmählich. Nach der anderen Richtung aber vollführen dieselben Vorfahren Christi den Uebergang zu den rein decorativen Figuren der Decke. Die in den dreieckigen Gewölbekappen vorkommenden Bilder sind so componirt, daß sie sich stets von einem Dreiecke umschreiben lassen. Noch kunstreicher wird in den Lunettenbildern die unmittelbare Verbindung zwischen der figürlichen Darstellung und dem räumlichen Grunde geschaffen. Die Curve, welche der halbkreisförmige Fensterbogen bildet, giebt die Basis für den Sitz der einzelnen Figuren ab. Diese selbst sind dann auch in freier Weise stets so angeordnet, daß sie den Raum der Lunetten ebenmäßig füllen und den Eindruck machen, als wären sie nur aus Rücksicht auf die architektonischen Linien so gezeichnet worden. Sie erscheinen als die reichste Belegung des Raumes, offenbaren damit ihre decorative Natur.

* * *

Den letzten äußersten Ring des Bilderkreises in der Sixtina bilden die rein decorativen Figuren. Unter ihnen fesseln die sitzenden nackten Gestalten auf

den Postamenten zu beiden Seiten der Mittelfelder durch die Fülle der Charakteristik und die Formen Schönheit unsere besondere Aufmerksamkeit. Ihre materielle Function ist einfachster Natur. Sie sind zu zwei einander zugefellt und halten mit Bändern oder Schnüren zwischen sich mächtige Bronzemedallions, auf welchen, jetzt nicht mehr ganz deutlich, (biblische?) Vorgänge abgebildet waren. Doch nehmen sie diese Aufgabe nicht ernst. Alle strotzen von jugendlicher Kraft, und diese Lebensfülle, die überzuschäumen droht, die Bewegung der stolzen Glieder zum Genuss erhebt, auszudrücken und zu verkörpern, erscheint als ihr wesentlichster Zweck. Gleich die beiden ersten Paare, welche die Schöpfung des Lichtes einrahmen, tragen sie nicht wahre Prachtkörper zur Schau, spricht nicht aus ihnen der helle Jubel urwüchsigen Daseins? Die Bewegung jeder einzelnen Gestalt ist rhythmisch empfunden, die Stellungen der zusammengehörigen Figuren werden durch anmuthigen Contrast gehoben.

Hier hat im Uebermuth des Lebensgenusses der eine Jüngling ein Bein untergeschlagen, einen Arm um den Kopf gelegt und streckt so den Körper behaglich aus. Der ihm gegenüber sitzt, neigt den Oberleib nach vorn und wendet das Gesicht rückwärts. Ganz andere, theilweise entgegengesetzte Muskeln werden in das Spiel gebracht. Dort (auf der andern Seite) hält der Eine die Beine auseinander und greift mit einem Arme nach rückwärts, sein Gegenmann schiebt das eine Bein unter das andere und läßt die Arme in zuwartender Stellung sinken — nebenbei gefagt eine der schönsten, vielfach an den Adam erinnernde Figur der ganzen Reihe.

Von nahezu bacchantischer Fröhlichkeit ergriffen stellt sich im nächsten Felde die eine Figur dar. Sie hat die Beine gekreuzt, beide Arme erhoben, den Mund zu einem luftigen Aufschrei geöffnet; der andere Jüngling erscheint in der Bewegung der Arme und Beine scharf contrastirend. Das eine Bein ist angezogen und unter den Leib geschoben, ein Arm auf den Rücken gelegt, die gewaltigen Augen dem Beschauer zugekehrt. Rücken- und Vorderansicht bieten die Figuren der Gegenseite, dabei lehnt sich die eine gemächlich zurück, die andere, ausnahmsweise mit verhülltem Kopfe und wehender Draperie, hat die Glieder mehr gespannt und schüttet aus einem Füllhorn Schätze aus. Die folgenden zwei Paare (über der cumäischen Sibylle und Ezechiel) rücken einander in der Haltung etwas näher. Die Lage der Beine ist ähnlich, der Gegensatz vorzugsweise in der Wendung des Oberkörpers und des Kopfes, der hier im hellen Lichte, dort beschattet erscheint, ausgedrückt. Oder während die eine Figur den Arm rückwärts wendet, hebt ihn die andere in die Höhe und faßt mit der Hand in das Haar.

Aehnliches gilt von den vier Gestalten, welche das Opfer Noah's einrahmen. Das eine Paar hat ein schweres Füllhorn, einem Fruchtkranze gleich, auf die Schultern geladen, fühlt sich dadurch beschwert und beugt den Oberleib. Nur in der Haltung der Arme, in der Wendung und im Ausdruck der Köpfe bemerkt man die verschiedene Individualität. Das Gesicht des Einen wird durch den vorgehaltenen Arm theilweise verdeckt, der mit einer Binde geschmückte Kopf des Anderen ist wie mit spöttischem Lachen auf den Genossen gerichtet. Die Figuren der Gegenseite gewinnen ihr besonderes Leben ebenfalls nur durch den

Wechsel in der Bewegung des Oberleibes und Kopfes. Der Profilstellung des einen Kopfes entspricht eine Wendung mehr nach vorn und oben bei dem andern. Die Figur, welche den Kopf im Profile zeigt, bietet vom Oberleib die Frontansicht und umgekehrt: mit der Vollansicht des Kopfes ist bei der andern Gestalt eine Profilstellung des Oberleibes verbunden.

Michelangelo hob bereits in den letzten Gruppen den Contrast zwischen ihren Gliedern minder scharf hervor und betonte weniger die besondere Individualität der einzelnen Figuren. Die zwei Gruppen, welche diese ganze Gestaltenreihe abschliessen, bestätigen nur diese Beobachtung. Die eine Figur ist zwar verschwunden, überputzt worden; doch sind noch die zusammengehörigen Gestalten über Joel übrig. Diese fallen nun in der That beinahe vollkommen zusammen und unterscheiden sich fast nur noch durch den leisen Wechsel in der Kopfbewegung. Es wäre unbillig und vorlaut, diesen Umstand auf die allmälige Ermattung und Abstumpfung der Phantasie Michelangelo's zurückführen zu wollen. Wir wissen ja nicht einmal, welche Figuren zuerst, welche zuletzt von ihm gemalt worden sind. Auch erscheint es ebenso gut möglich, dass der Künstler im Verlaufe des Werkes dem Drange seiner Natur nachgab und eine grössere Tiefe und mannigfaltigeren Reichthum der Empfindung den Gestalten einhauchte, wie dass er, der Stellung dieser Figuren an der Decke später scharfer bewusst, sie mit der architektonischen Umgebung enger verband. Eintönig hat er sie aber niemals gebildet.

Die hier beobachtete Ordnung der Schilderung entspricht nicht nothwendig dem zeitlichen Fortgang der Arbeit, sie bietet aber dem Betrachtenden den Vortheil, dass sie ungezwungen zu den noch übrigen, rein decorativen Gestalten überleitet. Diese finden sich in den dreieckigen Flächen über den Gewölbekappen, dann, wie bereits erwähnt, paarweis verbunden als Stütze der Postamente und endlich zu unterst als Träger der Inschrifttafeln. Auf dem äusseren Rande der Gewölbekappe, deren Scheitel durch einen Stierkopf geschmückt ist, sitzen je zwei bronzefarbige Männer. Sie halten Fruchtschnüre in den Händen, welche von den Stierhörnern ausgehen oder stützen und stemmen sich gegen den Bogen an, erscheinen bald ruhend, bald in lebendigster Bewegung, als hätten sie Antheil an den Kräften, welche die Gewölbefpannung tragen. Die zu einem Felde gehörigen Figuren sind identisch gezeichnet, sie wechseln aber in Stellung und Gebärde in jedem einzelnen Felde, so dass dem plastischen Gestaltungsinne der reichste Raum offen blieb. Michelangelo schuf zwölf Gruppen, in welchen die prachtvollsten Lagen verkörpert werden. Sie neigen alle zum Mächtigen und Gewaltigen, während die Kinderpaare unter den Postamenten und die in natürlichen Farben gemalten Knabenfiguren unter den Propheten einen ruhigen, fast heiteren Zug verrathen. Auch hier ist jede Wiederholung vermieden, in die verschiedenen Gruppen und Gestalten ein immer neuer Wechsel gebracht. Die Kinderpaare strecken die Arme in die Höhe, stehen wie Karyatiden gradaus, kehren sich die Leiber zu, treiben Spiel und unschuldige Neckerei mit einander. Die Knaben ganz unten in den Zwickeln sind bald nackt, bald bekleidet, ernst oder fröhlich, still haltend oder unruhig bewegt.

Es mag sein, dass mancher Befucher der Sixtinischen Kapelle ermüdet, ehe

er, überdies in unbequemster Lage, mit der Betrachtung des ganzen Bilderkreifes zu Ende kommt. Das steht aber im Angesicht dieser Bilder fest, daß Michelangelo's Phantasie bis zum letzten Pinselfrich ihre frische Ursprünglichkeit bewahrt hat und Grenzen ihrer schöpferischen Kraft kaum noch nachgewiesen werden können. Als Michelangelo die Deckenbilder in der Sixtina entwarf, hatte er den Höhepunkt seiner Kunst erreicht, in ihnen den innersten Kern seiner Natur, der nicht wieder verhüllt wurde, bloßgelegt. Der Eindruck, den Goethe empfand, nachdem er die Sixtina besuchte, war der Art, daß ihm nicht einmal die Natur auf Michelangelo schmeckte, da er sie doch nicht mit so großen Augen wie dieser anfehen konnte. Die großen Augen — darin liegt Michelangelo's Zauber.



Gruppe von einem Zwickelfelde der Sixtinischen Kapelle.

VI.

Raffael in Rom unter Julius II.

Die gangbare Tradition weckt den Schein, als wäre Michelangelo zu der Zeit, da Raffael zuerst die Schwelle des Vaticans überschritt, längft in Rom eingebürgert gewesen. Rechnet man aber die vielen Monate ab, die Michelangelo in den Steinbrüchen von Carrara zugebracht, und ferner den langen Aufenthalt in Bologna, so findet man, dafs beide Meister ihre Thätigkeit beinahe gleichzeitig in Rom begannen. Michelangelo stand bereits mehrere Jahre in den Dienften des Papstes, ebenso lange kannte er auch die beiden grofsen Aufgaben, welche ihm der Papst gestellt hatte. Schwerlich aber war er mit seinen Arbeiten in der Sixtina gegen Raffael's frühestes Werk im Vatican bedeutend im Vorsprung. Damit sind alle Atelieraneddoten über die Rivalität zwischen Michelangelo und Raffael abgefertigt, insbesondere die Fabel beseitigt, als ob erst das Wohlgefallen des Papstes an den vaticanischen Gemälden Raffael's den Entschlufs, auch die Decke der Sixtina ausmalen zu lassen, geweckt, oder als ob Michelangelo seine Weigerung mit dem Hinweis auf den viel geübteren Raffael begründet hätte. Wie kam Raffael nach Rom? Die Antwort mufs zunächst bei Vasari gesucht werden. Der Aretiner spricht zu wiederholten Malen von den Anfängen Raffael's in Rom. Wenn er es nur gelegentlich und nebenbei in den Biographien anderer Künstler thut, dann freilich hören wir ihm mißtrauisch zu. Als echter Pragmatiker unterordnet er gern die Staffage schlechthin dem Effecte der Hauptfiguren und färbt alle Nebenumstände, wie es für seine Zwecke gerade passend erscheint, und nicht wie jene sich in der Wirklichkeit darstellen. In der Biographie, wo Raffael selbst den Haupthelden spielt, fallen aber diese Versuchungen, von der genauen Wahrheit abzuweichen, fort. Und wenn er hier wie dort, so oft er auf den Anlafs der Berufung Raffael's nach Rom zu sprechen kommt, in einem wesentlichen Punkte sich treu bleibt, so mindert das nicht seine Glaubwürdigkeit.

Als Anlafs der Berufung Raffael's aber giebt Vasari Folgendes an: »Bramante von Urbino, der in den Dienften Julius' II. stand und mit Raffael entfernt verwandt und sein Landsmann war, schrieb ihm, er hätte feinewegen mit dem Papste verhandelt, der einige Zimmer habe neu herrichten lassen, in welchen er seine Stärke in der Kunst zeigen könne«. Vasari's Worte finden von anderer Seite vollkommene Bestätigung. Es steht fest, dafs sich um Bramante ein Künstlerkreis in Rom gesammelt hatte, und dafs Bramante Einflufs und Ansehen genug besafs, um

Künstler zur Wanderung nach Rom zu bestimmen. Auf Temanza's Zeugniß im Leben Jacopo Sanfovino's zwar kann man kein Gewicht legen. Er wiederholt nur Vafari's Erzählung: Sanfovino erhielt auf Bramante's Verwendung eine Wohnung in der Leonina im Palaß des Cardinals von San Clemente, Domenico della Rovere, wo auch Perugino Quartier hatte, und verkehrte fleißig mit Luca Signorelli, Bramantino, Pinturicchio und Cefare Cefariano. Unabhängig von Vafari schildert aber ein Schüler Perugino's, Giambattista Caporale, die freundschaftlichen Zusammenkünfte bei Bramante, an welchen Perugino, Luca Signorelli und Pinturicchio theilnahmen. Für die andere dem Bramante von Vafari in den Mund gelegte Behauptung, der Papst lasse (im Vatican) einige Zimmer herrichten, in welchen Raffael seine Kunst zeigen könne, tritt Francesco Albertini als Bürge ein. In dessen Mirabilien, 1509 geschrieben, heißt es in dem Kapitel von den päpstlichen Palästen: »Da giebt es ferner (im Vaticanischen Palaße) Gemächer und Kammern mit mannigfachen Bildern von vortrefflichen Malern im Wetteifer geschmückt und in diesem Jahre wieder hergestellt.« Wer waren die vortrefflichen Maler, in deren Kreis Raffael, damals noch so unberühmt, daß Albertini seinen Namen nicht kennt, niemals nennt, eintreten sollte? Vafari giebt auch darüber Kunde. »Raffael, erzählt er, fand bei seiner Ankunft in Rom, daß ein großer Theil der Zimmer im Palaße bereits gemalt war, in anderen noch Maler arbeiteten, und zwar hatte Piero della Francesca in einem Zimmer ein Gemälde vollendet und Luca da Cortona eine Wandseite ziemlich fertig, Don Pietro (Bartolommeo) della Gatta, Abt von San Clemente in Arezzo einiges begonnen, und ebenso hatte Bramantino von Mailand viele Figuren daselbst gemalt, überwiegend Portraits, welche für ganz vorzügliche gehalten werden.« Vafari bezeichnet die Zimmer im Vatican nicht näher, läßt uns also im Zweifel, ob er ausschließlich die Gemächer meint, in welchen sodann Raffael seine schöpferische Thätigkeit entfaltete. Und auch über den Zeitpunkt, wann alle diese Maler im Vatican malten, äußert er sich nicht genau. Wahrscheinlich sind gar verschiedene Gemächer gemeint, gewiß haben nicht alle namhaft gemachten Meister gleichzeitig, am wenigsten alle zusammen bei Raffael's Ankunft in Rom hier gewirkt. Das ist für die im fünfzehnten Jahrhundert verstorbenen Piero della Francesca und Bartolommeo della Gatta selbstverständlich ganz unmöglich gewesen, und auch in Bezug auf Luca Signorelli ergeben sich einige Zweifel, da dieser im August 1508 noch in Cortona sich aufhielt, im Januar 1509 bereits wieder in Siena weilte. Zum Glücke giebt es noch einen andern Weg, die unmittelbaren Vorgänger Raffael's in den vaticanischen Stanzen zu erfahren. Raffael liefs, als ihm das große Werk übertragen wurde, aus Pietät einzelne Proben ihrer Leistungen bestehen. Er schonte die Deckenbilder oder doch wenigstens die Eintheilung und den Schmuck der kleinen Felder, welche diese an den Decken angeordnet hatten. So lernen wir Raffael's Lehrer Pietro Perugino, den Sienenser Bazzi, genannt Sodoma, und einen dritten Meister, der irrtümlich für den alten Bramantino von Mailand gehalten wurde, in Wahrheit aber dem 16. Jahrhundert und der umbro-sienesischen Schule angehört, als die Künstler kennen, welche unmittelbar vor Raffael mit der Ausmalung der Stanzen betraut waren, und denen er sich zunächst anschloß.

Dieser ganze Hergang der Sache ist natürlich und einfach genug. Weit ent-

fernt, daß Raffael's Eintritt in den römischen Kunstkreis befremden könnte oder einer rechtfertigenden Erklärung bedürfte, möchte vielmehr sein Wegbleiben aus demselben räthselhaft erscheinen und zu mannigfachem Grübeln auffordern. In Florenz und Perugia hatte er bisher seine Hauptkundschaft gefunden. Das hörte in Folge der Kriegsstürme, die über Ober- und Mittelitalien zogen und den Bestand so mancher alten Herrschaften in Frage stellten, jetzt auf. Von mehreren Künstlern erfahren wir in diesen Jahren, daß sie zum Wanderstabe greifen mußten und nur mit Mühe lohnende Beschäftigung fanden. Raffael war nicht verwöhnt worden. Eine einzige grössere Frescoarbeit war ihm bisher übertragen worden, ein einziges umfangreiches Staffeleibild hatte er in der letzten Zeit vollendet. Daß er Arbeit suchte, lehrt sein Brief an den Oheim Ciarla, im April 1508 geschrieben. Nun hatte sich für alle strebenden Künstler in Rom eine glänzende Aussicht eröffnet. Großartige Bauten waren begonnen, für eine Prachtstraße, von den glänzendsten Palästen eingefäumt, lagen Pläne vor. Dem Beispiele des baulustigen Papstes folgten Cardinäle, römische Große, reichgewordene Bürger. Der Gräberluxus lockte die Thätigkeit der Bildhauer, welche überdies durch die aufgefundenen und im Vatican aufgestellten antiken Sculpturen sich unwiderstehlich nach Rom gezogen fühlten. Vollends den Malern Toscana's und Umbriens war Rom seit den Tagen Sixtus' IV. eine freundliche Heimath geworden. Noch glänzendere Zeiten standen bevor. Wenn selbst aus dem fernen Venedig Sebastian del Piombo von dem Rufe Roms angezogen herüberwanderte, wie hätte von allen strebsamen schaffensdürftigen Künstlern Raffael allein sich spröde verhalten und gleichgiltig zurückbleiben sollen? Stand er auch nicht in so nahen Beziehungen zu Bramante, wie Vasari glauben machen will, so war er ihm doch gewiß durch Perugino, der in Bramante's Hause verkehrte, empfohlen. Vielleicht hat sogar Perugino selbst die Aufmerksamkeit auf seinen jugendlichen Schüler gelenkt. Raffael trat also in keinen fremden Kreis ein, als er sich den im Vatican beschäftigten Künstlern anschloß.

Ueber den Zeitpunkt, wann dieses geschah, sind wir wenigstens ungefähr unterrichtet. Raffael befand sich vor dem 5. September 1508 in Rom. An diesem Tage schrieb er an den Maler und Goldschmied Francesco Francia in Bologna einen Brief aus Rom, dessen Hauptstellen auch aus andern Gründen mitgetheilt zu werden verdienen:

«Soeben empfangen ich durch Bazzotto Euer Bildniß, wohl erhalten und unbeschädigt, wofür ich Euch meinen besten Dank sage. Es ist sehr schön und so lebendig, daß ich mich manchmal täufche und glaube vor Euch in Person zu stehen und Eure Worte zu vernehmen. Ich bitte um Nachsicht und für den Aufschub der Sendung meines Portraits um Verzeihung. Ich konnte es wegen meiner wichtigen und unablässigen Beschäftigungen bis jetzt noch nicht eigenhändig malen, wie unsere Verabredung lautete. Zwar hätte ich es von einem meiner Gehilfen (da qualche mio giovane) gemacht und von mir übergangen schicken können. Allein das ziemt sich nicht, oder vielmehr es würde sich ziemen, um zu zeigen, daß ich nicht das Eurige zu erreichen vermag. Habt daher, ich bitte Euch, Nachsicht mit mir, denn Ihr werdet auch schon manchmal erfahren haben, was es heißt, seiner Freiheit beraubt zu sein und im Herrendienste zu leben u. s. w.»

Wir erfahren aus diesem Briefe nicht allein das befreundete Verhältniß, in welchem Raffael zu dem Bologneser, von Michelangelo bekanntlich über die Achsel angefehenen Maler stand, sondern gewinnen durch denselben auch Einblick in das Leben Raffael's in Rom. Er ist Verpflichtungen eingegangen, welche seine ganze Zeit und Kraft in Anspruch nehmen und ihn verhindern, sein Portrait eigenhändig zu malen. Diese Schilderung setzt die Uebernahme einer großen, langwierigen Arbeit voraus. Denn wenn es sich nur um einzelne Staffeleibilder, etwa Madonnendarstellungen gehandelt hätte, müßte man Raffael einer argen Uebertreibung zeihen. Raffael befaß weiter nach Aussage des Briefes Gehilfen, die an seiner Seite thätig waren. Gewiß darf man nicht an eine Werkstatt denken, in welcher Tafelbilder auf Bestellung oder auf gut Glück gefertigt wurden. Aus welchem Grunde hätte dann Raffael bei seinem Weggange von Florenz mehrere Gemälde unvollendet zurückgelassen und die Hilfe befreundeter aber selbständiger Künstler, wie die Ridolfo Ghirlandajo's, angerufen? Gerade so, wie Michelangelo im Mai 1508, sobald er die Fresken in der Sixtina in Angriff nahm, einige «garzoni» aus Florenz herbeiholte, blickte auch Raffael, als ihm die Wandgemälde in den vaticanischen Stanzen übertragen wurden, nach dem Beistande von Malern aus, welchen er untergeordnete Theile der Arbeit zur Ausführung anvertrauen konnte. Das steht also durch das Zeugniß des an Francia gerichteten Briefes fest, daß Raffael im Herbst 1508 bereits vollkommen in Rom eingebürgert und vollauf mit Arbeiten für den Papst, zunächst mit der Ausmalung der Stanzen beschäftigt war. Nicht jeder Strich und jede Linie, das darf man wohl behaupten, war ausschließlich dem einen Werke gewidmet. Schon die natürliche Oeconomie der Kraft verlangte Wechsel der Arbeit. Es bilden aber die vaticanischen Stanzen den Markstein in Raffael's Entwicklung, in ihnen allein offenbart sich der Umschwung, welchen die Ueberfiedelung nach Rom herbeiführte, in seiner ganzen Größe. Mit ihrer Schilderung muß daher die historische Erzählung beginnen.

* * *

Nächst der Sixtinischen Kapelle bilden die Stanzen im Vatican das Hauptziel aller Rompilger, welche sich zum Cultus der Kunst bekennen. Im zweiten Stockwerke des älteren, von Nicolaus V. erbauten Theiles des vaticanischen Palastes befinden sich drei gewölbte Zimmer mäßigen Umfanges, welche mit dem anstoßenden größeren Saale zusammen gegenwärtig den Namen Stanzen tragen, obgleich diese Bezeichnung in Wahrheit eigentlich nur den drei kleineren Kammern zukommt. Zu den Wohnräumen des Papstes gehörig, wenn auch durch ihren reichen Kunstschmuck vom gemeinen Werktagsgebrauche ausgeschlossen, sind die Stanzen oder Kammern niemals in dem gleichen Maße zugänglich gewesen, wie Kirchen und Kapellen. Daß an ein Kunstwerk die ganze gebildete Welt gleichsam ein natürliches Anrecht besitze, und jenes der Oeffentlichkeit nicht vorenthalten werden dürfe, von diesem Gesetze wußte die Renaissanceperiode nichts. Sie brauchte auch nichts davon zu wissen. Denn die Fülle der Kunstschätze war so unerfchöpflich, daß mit ihrem Verbräuche nicht geklagt zu werden brauchte,

dieselben auch dem privaten Genusse sich überaus zahlreich darboten. Ueberdies bestand aber zwischen öffentlichem und privatem Leben keine so scharfe Trennung wie in späteren Jahrhunderten. Noch eine andere uns geläufige Scheidung wurde damals nicht streng durchgeführt. Was wir als monumentale Kunst preisen und als Selbstzweck auffassen, das diente damals oft nur zur Decoration und mußte sich äußern, nach unseren heutigen Begriffen oft nahezu unwürdigen Bedingungen fügen. Aber gerade diese Thatfache erscheint am besten geeignet, die ganz einzige Kunstblüthe der Renaissanceperiode in ein helles Licht zu stellen. Nicht allein, daß die Kunst einen wesentlichen Bestandtheil der Lebensluft aller Gebildeten ausmachte und in die weitesten Kreise und selbst in tiefere Schichten der Gesellschaft drang, so war selbst für untergeordnete Zwecke das Beste eben nur gut genug. Auch nachdem Raffael mit seinem Ruhme ganz Italien erfüllt hatte, wurde von seinen Arbeiten in den Prunkgemächern der Päpste nur geringes Aufheben gemacht. Selbst seine beiden ältesten Biographen, Paolo Giovo und Giorgio Vasari, können nicht von dem Vorwurfe freigesprochen werden, daß sie die Bilder nur flüchtig betrachtet und ungenau beschrieben haben. Lange Zeit wurde die Kenntniß derselben vorwiegend durch Kupferstiche vermittelt, welche nicht immer mit den ausgeführten Gemälden übereinstimmen. Die große Masse des vollendet Schönen ließ das Einzelne zurücktreten, der unmittelbare Kunstgenuss drängte die genaue kritische Zerlegung und Auseinandersetzung zur Seite. Wir Nachgeborenen können uns dieser letzteren Pflicht nicht entziehen, zumal die Verfäumnisse der Zeitgenossen, genau zu beschreiben und zu berichten, manche Unklarheit hervorgerufen haben.

Als Raffael das Werk im Vatican in Angriff nahm, fanden sich bereits in allen drei Stanzen Anfänge des Bilder Schmuckes vor. In der Kammer, in welcher Raffael zuerst auf dem neuen Schauplatze seine Kraft erprobte, war ihm Giovanni-antonio Bazzi, genannt Sodoma, vorgegangen. Die Kammer liegt zwischen den beiden anderen und führt, weil später hier in Gegenwart der Päpste die Gnadenfachen verhandelt, die bewilligten besiegelt wurden, den Namen: Stanza della Segnetura. Weder über die Gegenstände noch über die Ausdehnung der Malerei Sodoma's sind wir genau unterrichtet. Denn nach Vasari's Erzählung ließ der Papst das Meiste davon wieder abschlagen, um für Raffael's Schöpfungen Raum zu gewinnen. Nur geringe Reste der Deckenmalerei blieben bestehen; im Scheitel des Gewölbes das päpstliche Wappen im Runde umgeben von Engeln, welche in ähnlicher Weise, wie es Melozzo da Forli und Mantegna liebten, in Untersicht dem Auge sich zeigen, und sodann leichte Zierbilder in den kleinen Zwischenfeldern. In jedem derselben hat er auf Goldgrund eine mythologische Scene und darüber grau in grau ein Bild aus dem altrömischen Soldatenleben dargestellt. Es hält schon schwer den Zusammenhang dieser offenbar ganz decorativ gehaltenen Schilderungen untereinander zu errathen; sicher haben sie keinen solchen mit den Raffaelischen Wandgemälden gehabt. Die Frage also, ob vielleicht Raffael der allgemeine Inhalt, die Richtung seiner Bilder durch die vorgefundenen Anfänge der Deckendecoration vorgezeichnet worden sei, muß verneint werden.

Hat aber Raffael ohne alle Zwischenstufen den Bilderkreis gleich in den

wesentlichen Dingen so entworfen, wie wir ihn ausgeführt schauen? Nach Vasari's Worten möchte man auf das Gegentheil schließen. Erst nachdem Raffael ein Wandgemälde vollendet hatte, befahl der Papst die Zerstörung der älteren Malereien. Diese Bemerkung knüpft aber Vasari nicht an die früheste Arbeit Raffael's in der Stanza della Segnatura, sondern an ein erst im zweiten oder dritten römischen Jahre begonnenes Werk (die Schule von Athen) und verdächtigt dadurch selbst seine Glaubwürdigkeit. Jedenfalls müssen wir bekennen, daß sich kein Entwurf, keine Skizze, keine Zeichnung Raffael's nachweisen läßt, welche zu der Behauptung berechtigte, daß Raffael anfangs andere Gegenstände zu malen gesonnen war und erst nach längerem Schwanken für den endgiltigen Gedankenkreis sich entschieden hatte. Alle Vorarbeiten gehen von der gleichen Grundlage aus wie die ausgeführten Bilder und zeigen nur eine allerdings stetige und überaus fruchtbare Entwicklung der Composition in formeller Hinsicht. Wenn das Werk dennoch im Laufe der Arbeit an Umfang und fachlichem Reichtum zunahm, so hat Raffael es noch besser als Michelangelo in der Sixtina verstanden, die Spuren des allmählichen Werdens, die Jahresringe des stufenweisen Wachstums zu verwischen und zu verbergen. Der ganze ausgedehnte Bilders Schmuck in der Stanza della Segnatura trägt einen einheitlichen Charakter, erscheint als die organische Schöpfung einer einzigen Phantasie.

Kaum minder stark als dieser Eindruck ist aber der andere, daß einem fünf- und zwanzigjährigen Jünglinge allein ein so umfassendes gedankenreiches Werk schwerlich zugeschrieben werden kann. Denn es galt hier nicht etwa bloß bekannte historische Ereignisse, volksthümliche Ueberlieferungen zu ordnen und zusammenzustellen. Der Gestaltenkreis, der in der Stanza della Segnatura verkörpert wurde, gehörte theilweise einer ziemlich fern liegenden Welt an, berührte mehr oder weniger nahe selbst gelehrte Interessen und setzte bei seinem Schöpfer außer dem künstlerischen Können und Vermögen auch ein reiches Wissen und eine erfinderische Kraft voraus. Für die einzelnen Darstellungen mochte Raffael immerhin malerische Vorbilder anrufen. Im Halbkreise um Christus himmlische Schaaren zu gruppieren hatte er selbst in der Freske von San Severo versucht. Das Bild Apollo's von den Mufen umgeben mußte ihm aus seiner Jugendzeit von Urbino her als Erinnerung leuchten. Dort war es im Bibliotheksaale des Schlosses, im Auftrage des Herzogs gemalt, zu schauen. Mit der Scene, welche Raffael an der einen Wand zu schildern hatte: Uebergabe einer Schrift durch den Papst an einen knienden Höfling erscheint eine Freske verwandt, welche Melozzo da Forli einige Jahrzehnte früher im Vatican selbst vollendet hatte. Versammlungen von Männern endlich, in welchen die Tugenden oder die Wissenschaften und Künste Fleisch und Blut gewonnen haben, verherrlichende Darstellungen der Glaubenshelden und der Heroen der antiken Welt waren in der italienischen Kunst längst eingebürgert. Das erste große Werk, welches Raffael bei seinem Lehrer Perugino erblickte, die Fresken für die Wechslerhalle in Perugia schilderten gerade solche Zusammenkünfte.

Mochte aber Raffael auch für einzelne Wandgemälde in der Stanza della Segnatura Anregungen in der älteren Kunst finden: ohne Vorgang und Beispiel blieb die tief sinnige Gliederung des ganzen Gedankenstoffes, die Anordnung,

welche von der vollständigen Beherrschung der geistigen Welt Zeugniss ablegte. Solche umfassende Weisheit vermuthet man nicht leicht in einem schliesslich doch handwerksmässig erzogenen Maler. Man suchte daher nach den gelehrten Männern, welche Raffael hilfreich zur Seite standen, die Gegenstände der Darstellung angaben, den gewünschten Inhalt der Bilder erläuterten. Dafs am Hofe Julius' II. Männer genug vorhanden waren, diese Aufgabe zu lösen, unterliegt keinem Zweifel. Man mufs sogar noch einen weiteren Schritt wagen und nicht blofs die Möglichkeit zugeben, sondern als sichere Thatsache annehmen, dafs der Composition der Bilder in der Stanza della Segnatura Unterredungen mit hervorragenden, poetisch angelegten und wissenschaftlich hochgebildeten Männern vorangingen. Da aber auch nicht die leiseste Spur einer bestimmten Persönlichkeit nachgewiesen werden kann, die ganze Untersuchung auf ein mühsiges Rathen und Meinen hinausläuft, so bescheiden wir uns einfach mit der Nichtkenntniss jenes Helfers. Vielleicht, dafs einmal ein günstiger Zufall, eine Anspielung oder Notiz in einem Briefe seinen Namen enthüllt. Zwei Dinge dürfen dabei nicht vergessen werden. Wir haben es in den Bildern der Stanza della Segnatura keineswegs mit dem Widerschein einer persönlichen Anschauung zu thun, welche, wie feinsinnig und geistvoll sie auch sein mag, doch nur innerhalb der engen Schranken einer einzelnen Individualität gilt. Das Glaubensbekenntniss eines ganzen grossen Jahrhunderts vielmehr ist in Raffael's Gemälden niedergelegt, die Ideale des Humanismus, dieses herrlichsten historischen Traumes, in ihnen verkörpert. Das kann uns darüber trösten, dafs wir den Namen des Mannes, der Raffael den allgemeinen Inhalt der Darstellungen gleichsam in den Stift und Pinsel dictirt hat, nicht kennen. Auch dieser trat nur als der Dollmetscher weit herrschender und tief wurzelnder Gedanken auf und mufste sich mit der Rolle eines blofsen Vermittlers begnügen. Dann aber müssen wir laut bekennen: das Beste und Gröfste leistete auch in diesem Falle erst der Künstler. Selbst wenn ein Mann der umfassendsten Gelehrsamkeit und des reichsten Wissens zum Rathgeber Raffael's berufen wurde, so blieb doch alles, was er bot und sagte, roher Stoff, der erst dann Leben empfing, als ihn die Phantasie des Künstlers anhauchte. Zu dem Körper, in welchen Raffael den ihm überwiesenen Gedankenstoff kleidete, schenkte er und er allein die Seele.

Es ist ja nicht das erste und einzige Mal, dafs ein solcher fremder, gelehrter Beirath in der italienischen Kunst wahrgenommen wird. Namhafte Humanisten wurden um ihr Gutachten erfucht, als Ghiberti die Bronzethüre des florentiner Baptisteriums gofs, welche Scenen sie wohl für die künstlerische Wiedergabe empfehlen würden. In der paduaner Schule war die Mitwirkung der Gelehrten und Dichter bei Bilderbestellungen durchaus nicht selten. Von Gemälden Perugino's wissen wir urkundlich, dafs ihm der Gegenstand genau und eingehend von dritter Hand vorgefchrieben wurde. Auch Michelangelo, als er die Deckenbilder in der Sixtina entwarf, war gewifs an äußerliche Bestimmungen in Bezug auf die Wahl der Scenen und Gestalten gebunden. Wem würde es aber einfallen, darin eine Schmälerung des künstlerischen Verdienstes zu entdecken oder den Löwenantheil an der Schöpfung dem Maler deshalb abzufprechen? Ein Beispiel aus uns nahe liegenden Kreisen dürfte am besten zur Vergleichung sich eignen.

Als das reifste Werk Dürer's, als die eigenthümlichste Schöpfung, die wir feiner Phantasie verdanken, begrüßen wir die vier Apostel oder vier Temperamente in der Münchner Pinakothek. Fragen wir nach dem Anlaß und äußeren Ursprung des 1526 vollendeten Doppelbildes, so werden wir zunächst in Ulrich Hutten's »Vermanungen an die freien und Reichstat deutscher Nation 1522« verwandte Gedanken ausgesprochen finden, die Dürer's Gemälde verkörpert. Die freien Städte mögen sich mit dem Adel einigen gegen die Mächte, welche die Wahrheit nicht leiden mögen, welche Gottes Wort zum Schweigen bringen und das Evangelium wie Rauch behandeln. Doch ist bei Hutten nur ein ähnlicher allgemeiner Ton anklingend. Viel näher steht Dürer's Bilde eine andere 1523 verbreitete Schrift: Bruder Heinrich von Kettenbach's Practica. In dieser Flugschrift werden vornehmlich die Reichstädte und unter ihnen in erster Linie Nürnberg verwarnt, sich nicht durch falsche Propheten bethören zu lassen, vielmehr auf den Rath der Apostel zu hören, auf Paulus, der da mahnt, all Ding zu bewern und behalten was gut ist und auf Johannes, welcher auffordert, die Geist zu bewern ob sie aus Gott sind. Auch Dürer's Bild war eine dem Nürnberger Rath gewidmete Vermahnung. Er schildert in seinen Hauptfiguren dieselben Apostel, welche Bruder Heinrich von Kettenbach vorführt, er legt dem Johannes die gleichen Worte sogar in den Mund wie Kettenbach. Wer wollte den Zusammenhang zwischen Schrift und Bild, zwischen Dürer und Kettenbach bezweifeln? wer ist nicht überzeugt, daß Dürer die stofflichen Anregungen zu seinem Apostelgemälde aus einem literarischen Producte geholt hat? Trotzdem bleibt die Originalität des Dürer'schen Werkes vollkommen aufrecht und ist der Künstler, der Künstler allein sein Schöpfer. Gerade so verhält es sich mit Raffael's Fresken in der Stanza della Segnatura. Auf Geheiß des Papstes gab ein gelehrter Römer die Gegenstände der Darstellung in allgemeinen Zügen an. Damit war aber für die künstlerische Durchführung noch nicht das Geringste gethan, ob die Bilder werthvoll oder werthlos ausfallen würden, noch gar nicht entschieden. Ihr künstlerisches Dasein, und das ist das einzig wesentliche, verdanken sie ausschließlich Raffael, und sein persönliches Verdienst ist und bleibt es, daß sie nicht bloß den Verstand ansprechen, sondern vorzugsweise das Auge und die Phantasie des Beschauers erfüllen und in diesem einen poetischen Widerhall wecken.

* * *

Nimmt man die Zeitfolge der Ausführung zur Richtschnur, so muß die Schilderung des malerischen Schmuckes in der Stanza della Segnatura mit den Wandbildern und zwar zuerst mit der sogenannten Disputa beginnen und dann erst zu den Deckengemälden übergehen. Auf diesem Wege würde man die technischen Fortschritte, welche der jugendliche Künstler im Laufe von drei Jahren gemacht hat — denn 1511 ist das erste Gemach in seiner malerischen Zier vollendet — deutlich erkennen. Darüber würde wahrscheinlich die feine Gedankengliederung verwischt werden. Diese aber, das Muster für so viele spätere Bilderkreise, erscheint von so ausgezeichneter kunstgeschichtlicher Bedeutung, in ihr spiegelt sich so deutlich der Umschwung ab, den Raffael gleich bei seinem Ein-

tritt in die römische Kunstwelt genommen, dafs es wohl entschuldigt werden dürfte, wenn die Beschreibung von den verschiedenen Fristen der Vollendung vorläufig absteht und einen Augenblick lang annimmt, dafs die Compositionen, wie sie einem Geiste entflammen, so auch in einer Zeit entworfen wurden. Ohnehin ist ja die chronologische Ordnung nicht immer mit der historischen Entwicklung gleichbedeutend.

Die Deckenbilder und die Wandgemälde hängen untrennbar zusammen. Jene sind gleichsam die Ueberschriften der letzteren. Sie deuten die Richtung an und beschreiben den Kreis, in welchem sich die reichen Gruppen unten bewegen. Sie fassen kernhaft in einer allegorischen Gestalt zusammen, was an den Wänden mit breiten historischen Zügen geschildert wird. Die Inschriften, welche den allegorischen Gestalten in den vier großen Runden der Wölbung von des Künstlers Hand beigegeben sind, belchren uns über ihren Sinn vollständig. Von der einen Figur wird gesagt, dafs sie die Kunde göttlicher Dinge bedeute, von der andern, dafs sie nach der Erkenntniß der Urfachen trachte, die dritte zeigt sich vom göttlichen Geiste angeweht und begeistert, die letzte endlich versichert, dafs sie jedem sein Recht spende. Wir sind gewohnt, diese vier Figuren mit dem populären Namen der vier Facultäten zu bezeichnen und als die Sinnbilder der Theologie, Philosophie, Poesie und Jurisprudenz zu begrüßen. An die Facultäten dachte nun wohl Raffael nicht, und insofern erscheint der gangbare Titel der Bilder nicht ganz zutreffend. Darin aber irren wir nicht, wenn wir in den Deckengemälden die geistigen Mächte verkörpert gewahren, welche unser Glauben und Wissen, unser Empfinden und Wollen lenken, welche das Leben der Menschheit ordnen und dem ganzen Dasein Reiz und Werth verleihen.

Mit gutem Bedachte wurden alle diese Gestalten ausgewählt; denn sie passen vortrefflich als Schmuck in die Prunkgemächer eines Fürsten der Renaissancezeit und kündigen in ansprechender Weise die Stellung und die Natur der Bewohner der Räume an. Niemand wird staunen, dafs im Palaß eines geistlichen Fürsten kirchliche Gedanken anklingen. Schilderungen aus seinem Reiche sind dort gewifs am Platze. Jedermann würde sich aber wundern, wenn in der Umgebung eines italienischen Fürsten des Cinquecento die Helden der alten Welt, welche der Gegenwart als Ideale vorsehwebten, sich nicht vorfänden, wenn der Widerschein des Humanismus, der sich ja auch als politische Macht geltend gemacht hatte, nicht an den Wänden glänzte, gerade so, wie er aus den Reden und Schriften der Zeitgenossen, aus ihren Sitten und Empfindungen strahlt. Auch Alexander VI. Borgia, als er ein Jahrzehnt vorher seine Gemächer im Vatican durch Pinturicchio ausmalen liefs, hielt es für angemessen, mit heiligen Gestalten und biblischen Schilderungen die Räume zu schmücken. Dafs unter den Zügen der Madonna die Geliebte des Papstes sich barg, that dem kirchlichen Charakter der Bilder keinen Eintrag. Er vergafs aber unter den Gegenständen der Darstellung auch nicht die sieben freien Künste; auch Acte göttlicher und menschlicher Gerechtigkeit wurden hier durch die Kunst vereinigt und die Anfänge menschlicher Cultur, die Thaten und Schicksale Osiris' erzählt. Das sind nicht die gleichen Gegenstände, wie sie für die Stanza della Signatura ausgewählt wurden, aber doch vielfach verwandte Vorstellungen. Wenn die Aehnlichkeit nicht noch

schärfer in das Auge fällt, so trägt daran die ganz verschiedene künstlerische Behandlung die Schuld. Der ältere Maler faßte seine Aufgabe als einfache Decoration auf und begnügte sich, dem Auge eine angenehme Abwechslung und Unterhaltung zu bieten. Er ging aus dem gewohnten Geleise nicht heraus. Das höchste Maafs dagegen legte der von der Gröfse und Majestät des neuen Schauplatzes seines Wirkens mächtig ergriffene Raffael an jede einzelne Gestalt an. Sie sollte schmuckreich aussehen, aber durch die Fülle des Inhaltes und die Schönheit der Formen als selbständige, für sich gültige Schöpfung des Künstlers erscheinen. Und was er sich vorgenommen hatte, führte er auch glorreich durch.

Die vier allegorischen Figuren sind gleichartig genug componirt, um sie als Schmuckglieder, die sich einem gröfseren Ganzen einordnen, erkennen zu lassen. Sie sind jede sitzend dargestellt, von Wolken umhüllt, von Genien, welche Tafeln mit Inschriften tragen, begleitet. Wie immer so hat auch hier das feinste Raumgefühl dem Künstler die Hand geführt. Die Bilder füllen den Kreis, welcher sie umschreibt, vollkommen aus. Jede Gestalt zeigt aber auch eine scharf ausgeprägte Individualität, im Einklang mit der von ihr verkörperten Idee.

Milder Ernst, sanfte Hoheit sprechen aus den Zügen der Theologie. Ein Kranz von Olivenblättern schmückt ihr Haar, ein langwehender Schleier umhüllt das Haupt. Mit der Linken weist sie nach unten, wohl auf die gleichsam zu ihren Füfsen in dem grofsen Wandgemälde versammelte Gemeinde; die Rechte hält ein Buch, das überdies auf ihrem Schenkel aufruhet. Der Oberkörper ist mit einem stumpfrothen Rock bekleidet, über den linken Arm und das rechte Bein wurde ein grüner, in breiten Falten fallender Mantel geschlagen. Ihr zur Seite stehen in ungebundener freier Bewegung zwei geflügelte Knaben, jeder eine Inschrifttafel nicht ohne fröhliche Miene vor sich tragend. Die Worte auf den Tafeln lauten: DIVINAR. RER. NOTITIA. In den beiden Knaben bereits den Einflufs Michelangelo's zu vermuthen, der ja auch seinen Propheten und Sibyllen Genien zum Geleite gab, thut nicht Noth. Sie dürften viel eher als die höhere Stufe der reizenden Kindergehalten aufzufassen sein, welche auf der Predella der Grablegung die christlichen Tugenden einschliessen. Von dem Engel zur Rechten der Theologie besitzt das Musée Wicar in Lille (Br. 96) eine köstliche Handzeichnung in schwarzer Kreide; von der Hauptfigur selbst hat sich keine sichere Studie oder Skizze erhalten. Man glaubte zwar einen Augenblick lang in einer Federzeichnung in Oxford, von Passavant ganz allgemein als „sitzende weibliche Figur“, von anderen als Cassandra oder Muse bezeichnet, den Entwurf Raffael's zur Theologie zu besitzen. Sie zeigt in der Haltung des Körpers (nur sind die Beine hier gekreuzt) und Kopfes, in dem Aufputz des letzteren eine grofse Aehnlichkeit mit der Deckenfigur in der Stanza della Signatura. Und nimmt man auf eine Originalcorrectur des rechten Armes Rücksicht, so scheinen auch beide Arme in ziemlich gleicher Lage wie auf der Freske. Zuerst gab nemlich der Zeichner dem rechten Arm eine ausgestreckte, halberhobene Lage. Nachträglich veränderte er dieselbe, liefs den Arm auf dem Schenkel aufruhnen und die Hand ein Buch halten. So näherte sich diese ganz flüchtig skizzirte Gestalt der »Theologie.« Nachdem aber auf der Rückseite des Oxforder Blattes im kleinen Mafsstabe eine Himmelfahrt Mariä entdeckt, und hier dieselbe Figur nur mit leichten

Veränderungen der Armstellung als Maria erkannt wurde, muß die unmittelbare Beziehung der Oxforder Federzeichnung zur vaticanischen Freske aufgegeben werden.

Nicht der geringste Zweifel herrscht dagegen über das Verhältniß einer Kreidezeichnung in Windsor (in Passavant's Katalog No. 430) zu der allegorischen Figur der Poesie. Das Blatt und das Bild gehören zusammen aber doch nur wie Keim und Blüthe zusammengehören, indem sie sich aus einander entwickeln. In der Skizze besitzt der Kopf noch nicht den individuellen Ausdruck, das Auge noch nicht den Glanz und die Tiefe. Den Oberkörper hat Raffael zuerst nackt gezeichnet. Das gab ihm wohl die Gelegenheit, einen prächtigen lebensvollen Torso zu entwerfen, er passte aber nicht zu dem wuchtigen Mantel, der über die Beine gelegt war. Mit Recht bekleidete er daher in der Freske auch den Oberkörper mit einem leichten bauschigen Gewande, das nur die Arme bis über den Ellbogen nackt läßt. Auf dem Entwurf erscheint ferner die Kreuzung der Beine zu stark betont, das Obergewand nicht frei genug geworfen, in den Falten das Eckige und Scharfbrüchige nicht ganz vermieden. Wie ungleich mächtiger wirkt das ausgeführte Bild. Ein Lorbeerkranz umschlingt, einem Heiligenschein nicht unähnlich, das Haupt, die Lyra ruht im rechten Arm, ein Buch wird vom linken fest an den Leib gehalten, gewaltige Flügel heben sich von den Schultern ab. Sie stören nicht. An sich lag es schon nahe, die Inschrift: NVMINE AFFLATVR, welche die zwei Knaben ihm zur Seite halten, durch ein Symbol anschaulich zu machen; dann aber drängt offenbar die innere Bewegtheit, die rauchende Empfindung, welche der Gestalt ihrer ganzen Natur nach innewohnt, nach einem äußeren Ausdruck. Die beiden nackten Genien dürfen ihre Glieder frei und ungebunden tummeln und so die innere Aufregung kundgeben. Der eine sitzt, das rechte Bein auf den Wolken gespreizt, der andere hat sich auf ein Bein niedergelassen und hält knieend die Schrifftafel. Die Haltung der »Poesie« ist schon durch die Nachbarschaft der anderen Gestalten bedingt. Sie darf sich nicht allzuschroff von ihnen unterscheiden, ihre Figur muß ähnliche Umrisse wie die andere zeigen. So bieten die Flügel eine gute Hilfe, die Begeisterung und die Erhebung zum höchsten Schwunge anzudeuten.

Neben der Theologie und Poesie, namentlich neben der letzteren Gestalt, in welche Raffael eine zauberische Anmuth und Holdseligkeit gelegt hat, haben die übrigen zwei allegorischen Figuren Mühe sich zu behaupten. Im Angesichte der »Philosophie« möchte man beinahe behaupten, Raffael habe sich nicht gleich zurecht gefunden und nicht wie sonst der Kraft seiner Phantasie unbedingt vertraut. Der gelehrte Künstler macht sich, so scheint es, in der Anordnung, wie in der Charakteristik, in hohem Maasse geltend. Der weiße Marmorthron, auf welchem die Philosophie sich niedergelassen hat, erscheint reicher geschmückt und fruchtbarer an Beziehungen, als die Sitze der anderen allegorischen Gestalten. Das bekannte Bild der Diana von Ephesus tritt den Stuhlwangen vor. Es ist bis auf geringe Einzelheiten herab so genau einem der zahlreichen antiken Muster nachgeahmt, daß kein Zweifel über die Abhängigkeit von den letzteren herrschen kann. Raffael hat eine Gemme oder Münze (oder eine Statue?) vor Augen gehabt und dieselbe abgezeichnet. Die Mauerkrone über dem Kopftuch, der doppelte

Halschmuck, die Haltung der Arme, der unter der Metallhülle des Leibes herausquellende Kleidfaum, alles zeigt die vollkommene Uebereinstimmung mit den alterthümlichen Schilderungen der ephesischen Artemis und bietet zugleich das erste sichere Beispiel der Ausnutzung eines antiken Kunstwerkes in Raffael's Lebensgange, vorläufig freilich nur auf einem untergeordneten Gebiete.

Zur Einführung in das Wesen und die Bedeutung dieser Figur genügt nicht, daß die beiden von der Hauptgestalt sich entfernenden Knaben die Inschrift tragen: CAVSARVM COGNITIO, und daß die »Philosophie« in etwas gezwungener Weise zwei Bücher, Naturalis und Moralis bezeichnet, in den Händen hat. Auch Schmuck und Gewand müssen auf ihren Charakter anspielen. Ein Karfunkel strahlt in röthlichem Lichte von ihrer Stirn, das Gewand zeigt vier verschiedenfarbige Streifen, in welchen die vier Elemente anklingen. Der oberste Streifen blau mit goldenen Sternen versinnlicht die Luft, die folgenden: roth mit Salamandern (?), grün mit Fischen und gelbbraun mit Pflanzen bringen das Feuer, das Wasser und die Erde in Erinnerung. Wie sehr diese symbolische Gelehrsamkeit der Wirkung der reinen, schönen Formen schade, lehrt der Vergleich mit der Theologie und Poesie. Der Typus der Frauen weicht nicht wesentlich ab; der imposante Schlag der römischen Weiber erfüllt bereits das Auge des Meisters; auch die Anordnung der Gewänder, der Gürtel dicht unter dem Busen, der über die Kniee geworfene Mantel treffen überall zu. Die symbolischen Farben zerreißen aber bei der Philosophie die Einheit des letzteren und lassen so wirkfame Contrafte, wie sie z. B. der blaue Mantel und das gelblichweiße baufchige Untergewand der Poesie zeigt, gar nicht zu.

Die letzte allegorische Figur stellt die Gerechtigkeit dar. Sie ist in der überlieferten Weise mit Schwert und Wagschale ausgerüstet und mit einer Krone geschmückt. Raffael mag vielleicht selbst empfunden haben, daß das Festhalten an der Tradition die Lebensfülle und die Reize der Schilderung nicht erhöhe und legte, um eine Art von künstlerischem Gleichgewichte herzustellen, auf die begleitenden Genien ein größeres Gewicht als sonst. Er verdoppelte ihre Zahl. Zwei mit Flügeln verfehene tragen die Inschrifttafeln, auf welchen zu lesen steht: JVS SVVM VNICVIQVE TRIBVIT. Zwei andere unter ihnen auf Wolken reitend oder sitzend ergänzen die Gruppe. In ihnen begrüßen wir bereits prächtige Proben jener Götterbuben, welche nur Raffael zu schaffen verstand und seitdem mit immer gleicher Liebe und immer größerer Kunst schuf.

Als noch die Gemälde besser erhalten waren, mußte die Decke in der Stanza della Segnatura einen wunderbar glänzenden Eindruck hervorrufen. Die vier allegorischen Gestalten hoben sich von dem goldigen Hintergrunde lebendig ab. Dieser dämpfte die sonst allzustarken Farben besonders der Gewänder und wurde feinerseits wieder durch die aufsteigenden Wolken, die besonders leicht und duftig auf dem Bilde der Poesie geriethen, von dem Starren und Harten befreit. Jedes Rundbild besaß überdies einen reichen Ornamentrahmen, im Geiste der älteren Schule noch von Sodoma componirt. Derselbe weckt in gleichem Maasse einen heiteren und festlichen Schein.

Zum vollkommenen Schmucke der Decke gehören aber noch vier Bilder, in den kleinen länglichen Eckfeldern gemalt. Sie liefern Proben, geben Beispiele von dem Wirken der Geistesmacht, die wir oben bewundert, und erläutern so in lebendig falscher Art ihr Wesen. Die Schilderung des Sündenfalles, welcher als die Voraussetzung des Erlösungswerkes gilt, führt uns nothwendig in den religiösen Gedankenkreis; die Krönung Apolls und Befrafung des Marfyas ist eine Huldigung, der echten und wahren Poesie dargebracht; das Urtheil Salomon's offenbart ein Muster der Gerechtigkeit. Nur bei der Beschreibung des vierten Eckbildes stocken wir unwillkürlich. Wir erwarten in Uebereinstimmung mit den bisher beobachteten Vorgängen ein historisches Ereigniß zu schauen, welches die Macht der Philosophie, ihr Wesen und Walten eindringlich lehrt. Raffael hat aber eine solche Scene nicht gefucht oder nicht gefunden. Er führt uns eine allegorische Figur vor Augen, welche eher als Rundbild gepafst hätte und in der That auch in ähnlicher Weise wie die Rundbilder componirt ist.

Ueber eine auffallend dünn gemalte Himmelskugel beugt sich ein Weib herab. Staunend betrachtet sie das Sternenmeer, das auf der Himmelskugel vor ihren Augen sich ausbreitet. Mit dem einen Arm stützt sie sich, um besser sehen zu können, auf die Kugel, die andere streckt sie mit entsprechender Geberde in die Höhe. Dieser »Astronomie« zur Seite stehen auf Wolken fufsend zwei geflügelte Knaben mit Büchern in den Händen. Allzufern würde es nicht liegen, zu muthmaßen, dafs Raffael eine in den Rundbildern nicht verwerthete Composition hier untergebracht hätte, um sich aus der Noth zu reifen. Jedenfalls fällt die sogenannte Astronomie vollständig aus dem Tone heraus, welchen die anderen Eckbilder anschlagen.

Dreimal hat Raffael den Sündenfall, diesen Lieblingsgegenstand der neueren Kunst, verkörpert. Wie die Sünde durch das Nafchen vom Baum der Erkenntnis in die Welt kam, so kam durch die Schilderung des Sündenfalls das profane Element, die Freude am Nackten in die Kunst. Die Kirche mochte immerhin gegen die Darstellung des Nackten, Sinnereizenden eifern. In diesem Falle mußte sie es dulden, ja bei der Wichtigkeit der Lehre vom Sündenfall für die Gläubigen fogar einen ausgezeichneten Platz in dem geheiligten Bilderkreise ihm zugestehen. Die Figuren Adam's und Eva's werden schon im Mittelalter eine fruchtbare Schule, den Formensinn zu üben, den schönen Bau des menschlichen Leibes zu erkennen. Wer die Statuen unfrer Stammeltern an gothischen Dompfortalen, wo sie am häufigsten wiederkehren, aufmerkfamen Auges betrachtet, wird bald zu der Ueberzeugung kommen, dafs sie mit besonderer Liebe von den wackeren Steinmetzen des Mittelalters gemeißelt wurden und nicht felten einen größeren Fortschritt in der Kunst bekunden, als die benachbarten Bildwerke. Es verdient bemerkt zu werden, dafs die beiden Denkmale, welche den Eintritt in die neue Kunstlehre bezeichnen, an der Schwelle der Renaissance stehen, auch die Gestalten Adam's und Eva's in sich fassen. Auf dem Genter Altarwerke prangten dieselben, und von dem Frescoschmucke der Brancaccikapelle in Florenz bilden sie ein wichtiges Glied. In beiden Fällen spricht gerade aus ihnen der neue Geist am lebendigsten. Und als unfer Albrecht Dürer das von ihm ergründete Maafs leiblicher Schönheit an einem anschaulichen Beispiele erläutern, den Normalmenschen

verkörpern wollte, da schuf er in dem berühmten Kupferstiche v. J. 1504 Adam und Eva. Und so kam denn auch Raffael wiederholt auf denselben Gegenstand zurück.

Beinahe gleichzeitig mit dem Deckenbilde in der Stanza della Segnatura zeichnete er den Sündenfall noch einmal für Marcanton, dessen Grabstichel gerade um diese Zeit fast ausschließlich Raffaelische Compositionen wiedergab. Eine berühmte Studie für dieses Blatt, die Federzeichnung Adam's, bewahrt die Oxfordsammlung. Außerdem befindet sich noch der Sündenfall, einige Jahre später gemalt, unter den Kuppelbildern der vaticanischen Loggien. Jede der drei Schilderungen besitzt ihre eigenthümlichen Reize. Im Kupferstiche erregte der männliche Torso die größte Bewunderung. Das Loggiengemälde fesselt insbesondere durch die mannigfaltigen Gegensätze in der Bewegung des Elternpaares. Aus dem Deckenbilde der Stanza della Segnatura dürfte aber die milde Anmuth des Meisters am hellsten strahlen. Er hatte es auch diesmal gar ernst mit der Richtigkeit der Formen und der Wahrheit der Bewegungen genommen. Wie uns ein Studienblatt im Louvre (Br. 267) zeigt, zeichnete er Adam fünfmal, ehe er ihn in die gewünschte Stellung brachte. Die Beine machten ihm am meisten zu schaffen. Erst nach vier Versuchen fand er die rechte Lage. Adam, den beschatteten Kopf seitwärts nach oben gerichtet, ruht links vom Baume auf einem erhöhten Rasensitze. Mit der Linken stemmt er sich auf denselben; das eine Bein hängt lässig herab, das andere stramm gespannt berührt den Boden. Eva, die ihm gegenüber steht, hat mit dem einen Arm den Zweig über ihm erfaßt und reicht mit der Rechten dem verlangenden Adam die verbotene Frucht. Die Fülle und Rundung des kräftig gebauten Körpers unterscheidet sie von den älteren Frauengehalten Raffael's, doch sind noch leise Spuren des Modellstudiums sichtbar, wodurch die Gestalt den Reiz naiver Natürlichkeit gewinnt.

Der Poesie zur Seite hat ein Doppelbild: »Apollo's Krönung und Marfyas' Befrafung« Platz gefunden. Auch diese Scene hat Raffael noch einmal componirt und durch den Meister mit dem Würfel in Kupfer stechen lassen. Doch gebührt der Freske unbedingt der Vorzug. Für die Figur des an den Baum gefesselten Marfyas hat Raffael hier das Vorbild antiker Monumente noch stärker benutzt, als in dem Kupferstiche, im übrigen aber den Vorgang ganz selbständig aufgefaßt. Der jugendliche Gott, im scharfen Profil sichtbar, mit der ausgestreckten Rechten die Strafe gebietend, während die andere mit der Lyra gefenkt ruht, ist dem Marfyas in allen Dingen scharf entgegengesetzt: der weiche jugendliche Körper dem grobfehnigen, die behaglich freie Lage des Sitzens der schmerzhaften gezwungenen des Herabhängens, so dafs kaum die Zehen die Erde berühren, die üppigen Locken dem kurzen, fast struppigen Haar. Und auf die scharfe Ausprägung der Gegensätze kam es dem Künstler offenbar am meisten an. Die beiden anderen Personen auf dem Bilde, der Hirte in Rückenansicht, welcher über Apollo's Haupte den Lorbeerkrantz hält und der zweite Hirte neben Marfyas, der auf Apollo blickt und dessen Befehl zum Vollzug der Strafe erwartet, sind von untergeordneter Bedeutung, mag sich auch der nackte Torso des ersteren auf dem Bilde breit machen. Vielleicht hat dieses scheinbare Vordrängen des Nebenfächlichen die geringe Wirkung des auch derb ausgeführten

Werkes mit verschuldet. Jedenfalls empfängt das Auge einen ungetrübteren Genuß von dem letzten Eckbilde: dem »Urtheile Salomonis.«

Sorgfältig hat Raffael dieses Gemälde vorbereitet. Noch hat sich von überaus zarter Silberstiftzeichnung die Skizze der ganzen Composition (Oxford) erhalten, und außerdem bewahrt die Albertina in Wien (Br. 138) die Studie zu einer der beiden Mütter. Dieses letztere Blatt führt uns in anziehender Weise in die geheime Werkstätte des Meisters. Wir entdecken nämlich auf demselben außer der Studie zum Urtheil Salomonis, auch noch den Entwurf zu einem Soldaten in dem »bethlehemitischen Kindermorde«, einem der vollendetsten Kupferstiche Marcanton's nach einer Raffaelischen Composition. Auf der Rückseite des Blattes aber hatte Raffael die »Astronomie« gezeichnet. Wir erfahren daraus, was übrigens selbstverständlich ist, daß die beiden Eckbilder an der Decke, die Astronomie und das Urtheil Salomonis, beinahe gleichzeitig entstanden. Wir lernen überdies die enge Wechselbeziehung, die zwischen dem Gemälde und dem Kupferstiche waltet, kennen. Als Raffael an die Composition des Urtheils schritt, mußte er alsbald die Aehnlichkeit des Gegenstandes mit dem Kindermorde empfinden. Der Scherge, welcher das eine Kind bereits ergriffen hat und sich bereit hält, daselbe zu tödten, kann ebenfогut den Soldaten des Herodes in dem bethlehemitischen Drama bedeuten. So weckte eine Scene in feiner reichen Phantastie die Erinnerung an eine verwandte, so leitete ihn gleichsam die Naturnothwendigkeit von einem Bilde zum andern.

Das ausgeführte Gemälde des Urtheils Salomonis weicht in vielen Einzelheiten von dem Oxforder Entwürfe ab, zeigt im Ganzen das Streben, das Leidenchaftliche des Vorganges zu mäßigen. König Salomon, ein würdiger Greis mit Vollbart, thront auf der rechten Seite des Bildes, ihm gegenüber steht der nackte Scherge, vom Rücken aus gesehen, das gezückte Schwert in der Rechten, mit der andern Hand das Kind emporhaltend. Da stürzt angsterfüllt die Mutter herbei um die Bluthat abzuwehren. Sie streckt die Arme aus, drängt sich an den Thron und wendet das Antlitz flehend dem Könige zu, während das andere Weib seitwärts vom Throne kniet und vorwurfsvoll mit beiden Händen auf das vor ihr liegende todte Kind weist. Kunstvoll wie die Gruppierung, ein Muster der Geschlossenheit namentlich wenn man die Anordnung im Marfyasbilde damit vergleicht, erscheint das Gemälde auch in der Behandlung der einzelnen Gestalten vollendet. Welche Köpfe es wohl verdienen, daß sie dem Beschauer zugekehrt sind, welche besser abgewendet gemalt werden, hat Raffael offenbar mit weiser Absicht bestimmt.

* * *

Von der Decke steigen wir zu den Wänden der Stanza della Segnatura herab und schreiten damit wie erwähnt beinahe drei Jahre zurück. Die Entwürfe und Studien zu den Wandgemälden mahnen zuweilen an diese frühere Zeit, nicht so die ausgeführten Werke, welche nichts von vorbereitenden, tastenden Versuchen an sich tragen, in unmittelbarer, vollkommener Uebereinstimmung mit den Deckenbildern stehen. Hier an der Decke hatte Raffael vier Hauptmächte des geistigen

Lebens geschildert und an historischen Beispielen ihr Wesen und Wirken erläutert. An den Wänden führt er uns ihr Reich vor. Die Gemeinde, in welcher sie herrschen, wird dargestellt, die Helden, welche jenen Mächten zum Triumphe verholfen haben und nun ihre Hauptträger und Stützen geworden sind, werden gezeichnet. Den bildenden Künsten waren solche Zusammenstellungen von Personen, die alle von einem und demselben Streben durchdrungen sind, keineswegs fremd; insbesondere liebte aber die Poesie solche Helden zu feiern, in langen Reihen aufzuzählen und mit reichem Lobe zu bedenken, in denen sich der Sieg und Triumph einer sittlichen Idee offenbart, und sie gab auch dieser Gattung von Gedichten den bezeichnenden Namen Triumphe. Die Märtyrer des Glaubens, die Opfer der Liebesleidenschaft, die Vorbilder der Tapferkeit, die Hauptvertreter der Wissenschaften und Künste, das sind bekannte Gegenstände der älteren Sculptur und Malerei.

Wenn Raffael in den Gedichten Petrarca's blättert, — selbst Sonnettendichter, hat er gewiss den größten Lyriker seines Volkes nicht unbeachtet bei Seite gelassen — so traf er im *trionfo d'amore* und im *trionfo della fama* auf große Gestaltenkreise, welche durch eine gemeinsame Idee, der sie dienen, vereinigt werden. Das eine Mal zählt Petrarca die Dichter auf, welche Liebe gefühlt und Liebe besungen haben: Orpheus und Dante, Pindar, Sappho, Tibull und Propertius u. s. w. Der *trionfo della fama* preist die alten ruhmreichen Römer, die Männer des Schwertes, dann aber auch die Helden des Geistes, die großen Denker, die Weisen des Alterthums. Platon und Aristoteles führen diese Schaar an — in ihrem stattlichen Gefolge begrüßen wir Pythagoras und Socrates, Homer und Virgil, Zeno und Diogenes, Heraclit und Democrit.

Aus seiner eigenen Jugendzeit erinnerte er sich an die Malereien im herzoglichen Palaste zu Urbino. Dort hatte Herzog Federigo da Montefeltro in seinem »studio« die Philosophen, die Dichter, die Theologen, deren Werke seine Bibliothek zierten, abbilden lassen. Es waren nur Einzelportraits, jedes Gemälde von dem anderen unabhängig, keines von besonderem Kunstwerthe oder von einer höheren Auffassung getragen. Um sie aber in seiner Phantasie in einen idealen Zusammenhang zu bringen, brauchte Raffael nur in der Reimchronik seines Vaters die Stelle aufzuschlagen, welche von der Bibliothek in Urbino handelt und die Vertreter der großen geistigen Richtungen geradezu nach Gruppen gliedert:

Primo di quel collegio sacro e sancto
Theologi divoti l'opre tucte
Coperte e ornate de mirabil manto.
E le scripture poscia che constructe
De Philosophi antichi al mondo furo
Quando hozi se ne trova ivi en reducte,
Le storie tucte, el faccio confistoro
De chiar Poeti e i nobili Legisti.

Wenn Raffael an den Wänden der Stanza della Segnatura die Gemeinden der Gläubigen, der Wissenden, der poetisch Begeisterten schildert, die Triumphe der Theologie, Philosophie und Poesie feiert, welche in den Gestalten der Helden christlicher Lehre und Offenbarung, in den Weisen des Alterthums, in den Dichtern und

Sängern von Hellas, Rom und dem neuen Italien verkörpert werden, so hat er demnach stofflich nichts neues erfunden. Die Verwandtschaft mit älteren Darstellungen würde noch in viel stärkerem Maasse an den Tag treten, wäre nicht durch die formelle Behandlung der Gegenstände ein neues bisher ungeahntes Leben in dieselben gekommen. Hier zeigte sich die Schöpferkraft des Künstlers in ihrem höchsten Glanze. Alle früheren Schilderungen haben die einzelnen Personen geradezu zweigetheilt. Sie trennen ihre äussere Hülle von der Seele. Denn befeelt werden die Gestalten erst dadurch, dass sie sich von einer Idee ergriffen und vollständig erfüllt offenbaren. Die alten Bilder zeichnen für sich mit größerem oder geringerem Glücke die portraitartige Erscheinung der Helden, und wieder für sich, wenn sie sich nicht mit oberflächlichen Emblemen begnügen, das Ideal, welchem die Helden nachstreben, die geistige Macht, welche sie vertreten. Sie malen z. B. die berühmten Gelehrten des Alterthums in sitzender Stellung, schreibend oder in Nachdenken versunken, über ihnen aber lassen sie die allegorischen Gestalten der Wissenschaften, in deren Dienst sie stehen, schweben. So werden Ptolemäus und die Astronomia, Boëthius und die Musica, Aristoteles und die Dialectica rein äusserlich aneinander gefügt.

Raffael dagegen setzt die Helden in unmittelbare Action, er lässt sie handelnd auftreten, durch Geberde, Haltung und Bewegung das lebendig ausdrücken, was in den älteren Bildern durch die allegorischen Figuren dürftig angedeutet wird. Der allegorische Apparat fällt fort, die Einheit des Tones, bisher schwer vermisst, gewinnt volle Geltung. Wir errathen nicht erst mit Hilfe der allegorischen Gestalt, dass der unter ihr sitzende Mann den Vater der Geometrie bedeute, sondern sehen ihn im Kreise der Schüler mit der Erklärung einer geometrischen Figur beschäftigt. Mitten unter die Dichter und Sänger versetzt er Apollo und den Mufenchor; in Anbetung des Altargeheimnisses versunken, von der Macht des Glaubens hingerissen, nach der göttlichen Wahrheit eifrig verlangend, mit dem Zweifel ringend erscheinen die Helden des christlichen Geistes. Raffael's Helden sind in der That wirklich und vollkommen, was sie bis dahin blofs vorstellten; sie rufen nicht den räthsellösenden, das Abstracte deutenden und erklärenden Verstand an, sondern wenden sich unmittelbar an die Phantasie.

Seine Weise, große Gedankenkreise in dramatischer Form zu verkörpern, und fernliegenden abstracten Vorstellungen ein unmittelbares Leben einzuhauchen, ist seitdem das Vorbild der Künstler geworden, aber das unerreichte Muster geblieben, vielleicht das unerreichbare. Denn schwerlich wird jemals wieder die allgemeine Bildung einen Künstler so kräftig unterstützen, auf sein Wirken so allseitig vorbereiten, und eine so günstige Atmosphäre ihm schaffen, wie es die Renaissancecultur Raffael gegenüber that. Doch dürfen wir nicht glauben, dass er seine Werke ohne Arbeit und Mühe schuf. Auch als bereits der Grundgedanke für jedes einzelne Gemälde feststand, zeigte er sich emsig und unablässig bemüht, die künstlerische Form und den malerischen Ausdruck bis zur höchsten Vollendung zu entwickeln. Am längsten währte natürlich die Arbeit bei der ersten Freske, welche er in Angriff nahm, bei der sogenannten Disputa.

Vafari beschreibet das Bild der »Disputa« mit folgenden Worten: »Raffael stellte einen Himmel dar mit Christus und der Madonna, dem Täufer, den Aposteln, Evangelisten und Märtyrern auf Wolken, mit Gott Vater endlich, welcher über alle den heiligen Geist ausgießt, ganz besonders über eine unendliche Zahl von Heiligen, welche unten die Messe schreiben und über die Hostie auf dem Altare disputiren. Unter diesen sind die vier Doctoren der Kirche von vielen Heiligen umgeben. Da ist Dominicus, Franciscus, Thomas von Aquino, Buonaventura, Scotus, Nicolaus de Lyra, Dante, Fra Girolamo Savonarola aus Ferrara, und alle anderen christlichen Theologen, und viele Bildnisse nach dem Leben. In der Luft schweben vier Kinder und halten die aufgeschlagenen Evangelienbücher.«

Den Grundgedanken des Bildes, die Vereinigung der Helden des Glaubens, oder wie man in theologischen Kreisen sich ausdrückt, die Schilderung der triumphirenden und streitenden Kirche, hat Raffael von allem Anfang an festgehalten und mit ihm auch die Gliederung in einen offenen Himmel und einen unteren freien Raum, in welchem sich um ein sichtbares Symbol die ganze Gemeinde sammelt. Nur über die Summe der Personen, ihre Anordnung und Gruppierung, gewann er erst allmählich volle Klarheit. Davon legen die vielen Skizzen und Entwürfe Zeugniß ab, die sich für die Disputa erhalten haben. Sie sind zahlreicher als für irgend ein anderes Gemälde Raffael's, ja umfassender als für irgend ein Kunstwerk überhaupt. Und dennoch besitzen wir sie gewiß noch lange nicht vollständig. Die linke Seite der Freske erscheint in den erhaltenen Entwürfen besser vertreten als die rechte. Sollte Raffael die eine Hälfte schwieriger in der Darstellung gefunden haben als die andere? Das ist kaum anzunehmen. Auffallend bleibt es allerdings, daß auch Nachbildungen der linken Hälfte besonders häufig vorkommen. Gar bald nämlich werden Raffael's römische Skizzen als eine praktische Zeichenschule benützt, und von jüngeren Künstlern mit großer Sorgfalt und Genauigkeit nachgeahmt. Reproduktionen der Handzeichnungen zur Disputa, der einzelnen Gestalten sowohl, wie namentlich der Gruppen zur Linken, werden, wie es scheint, mit Vorliebe versucht.

Eine sehr frühe, noch wenig entwickelte Form der Composition lernen wir aus zwei Blättern kennen, von welchen das eine Blatt in der Windforfammling, das andere in Oxford vorhanden ist. Das erste führt uns die ganze linke Hälfte des Bildes, wie sie sich Raffael ursprünglich denken mochte, sowohl die obere, wie die untere Gestaltenreihe vor Augen, das zweite in Oxford beschränkt sich auf die Schilderung des Himmels, giebt aber diesen vollständig. Die technische Ausführung ist in beiden Blättern dieselbe. Sie sind mit Sepia gezeichnet, zeigen die Schatten breit angelegt, die Lichter mit Weiß aufgehöhht. Diese Manier hat Raffael auch sonst noch angewendet, sie spricht also nicht gegen die Echtheit, wohl aber muß die Stumpfheit der Formen und die geringe Frische der Zeichnung auffallen. Das Oxforder Blatt läßt uns in der Mitte den segnenden Christus sehen, ihm zur Seite auf gleicher Linie links die Madonna mit zwei Heiligen, rechts den Täufer, welchem ebenfalls zwei Heilige nachfolgen. Unter dieser Gestaltenreihe befindet sich ähnlich angeordnet eine zweite. Die Stellè, die oben Christus einnimmt, wird durch zwei Figuren, die wohl die beiden Apostelfürsten

bedeuten, ausgefüllt, rechts und links von ihnen sind in größerem Maafsstabe noch je zwei Heilige, alle mit Büchern in den Händen, wahrscheinlich die Evangelisten, gezeichnet. Der Entwurf in der Windforfamlung zeigt die gleiche Gruppierung, nur dafs sich in der unteren Reihe noch Engel zwischen die Evangelisten und Apostelfürsten schieben und die ersteren theilweise in der Stellung einen leichten Wechsel erfahren haben.

Ein gar weiter Weg trennt diese Entwürfe von der ausgeführten Freske. Anfangs, so scheint es, hatte Raffael die Absicht, die Seligen in zwei Reihen über einander zu ordnen. Christus erscheint von den beiden Gruppen rechts und links geschieden, die Madonna und der Täufer führen die letzteren an. Im Gemälde bildet Christus mit seiner Mutter und dem Vorläufer eine besondere erhöhte Gruppe, an welche sich etwas tiefer in einem schön geschwungenen Halbkreise die Heiligen anschliessen. Dafs in dieser Aenderung auch die glücklichste Entwicklung des ursprünglichen Planes verborgen liege, sagt schon das blofse Auge. Von Einzelgestalten hat Raffael eigentlich nur die Maria und Johannes den Täufer in das ausgeführte Bild herübergenommen. Die anderen Figuren wurden entweder ganz fallen gelassen oder einer durchgreifenden Umarbeitung unterworfen. Am meisten erinnern noch die vorderen Evangelisten in der unteren Reihe an die beiden Apostel, welche in der Freske an der Spitze des Halbkreises stehen. Für die anfängliche Gestaltung der Gruppen auf Erden sind wir ausschliesslich an das Windforblatt gewiesen.

Unverständlich und unerklärlich bleibt die Architektur in der Ecke, ein Säulenbau mit Gebälk, auf welchem zwei Engel stehen, welche an Stricken das päpstliche Wappen festhalten. Weder von dieser Tempelcouiffie, noch von der Frauengestalt, die vor dem Baue mit wehendem Gewande auf Wolken schwebt und mit der Hand nach oben weist, hat sich in den späteren Entwürfen oder im ausgeführten Bilde auch nur die leiseste Spur erhalten. Dagegen offenbaren die auf einer Art von Plattform geordneten Figuren schon mannigfache Keime der späteren Gruppierung. Links im Vordergrund sitzt, das Haupt aufwärts dem Himmel zugewendet, ein Mönch. In ihm zeichnete Raffael den begeisterten Seher, wie in der sitzenden Figur mehr in der Mitte, welche ein Buch in den Händen hält, den gelehrten in den heiligen Schriften forschenden Theologen. Diese letztere Gestalt kehrt (als heiliger Hieronymus) in der Freske wieder, ebenso der knieende andächtig laufschende Jüngling und der andere, welcher vorgebeugten Leibes in das Buch zu blicken trachtet, links zur Seite des Heiligen. Die Personen des Hintergrundes nehmen noch keinen bestimmten Antheil an der Handlung, sind gleichsam nur als Zuschauer gedacht und wurden bei den späteren Entwicklungsstufen der Composition beseitigt. Doch gingen sie nicht ganz verloren. Als Raffael die Schule von Athen entwarf, erinnerte er sich der Gruppe stehender Männer links im Hintergrunde der Windforzeichnung und ordnete das Gefolge in der Nähe des Philosophenfürsten in ähnlicher Weise an. Das Studium der ersten Entwürfe zu den grossen Fresken lehrt uns nicht allein die strenge Gesetzmässigkeit in der Entwicklung der Composition kennen, so dafs wir im Stande sind, für jede folgende Aenderung den ausreichenden Grund anzugeben, es enthüllt uns auch den wunderbaren Reichthum der Raffaelischen Phantasie. Ueber

welche Fülle von Gestalten mußte er verfügen, daß er niemals zu forgen brauchte, es könnte über dem Aendern und Bessern, dem Weglassen und Zufügen der Strom der Erfindung verfechen. In einzelnen Augenblicken mußte ihn der stürmische Schöpfungsdrang geradezu übermannen. Da tauchten immer neue Gestalten in feiner Phantasie auf, die sich nicht unmittelbar auf bestimmte Bilder beziehen, gleichsam als der Wiederhall der Stimmung, in welche ihn Bilderreihen versetzten, erscheinen. Das britische Museum bewahrt z. B. ein Blatt (Br. 50), das in die ersten römischen Jahre fallen muß, von oben bis unten mit nackten Gestalten angefüllt, bei aller Haft der Zeichnung voll Charakter, die nicht als Studien zur Disputa oder Schule von Athen gelten können, aber doch offenbar verwandten Gedankenkreisen angehören.

Wir sind nicht mehr in Stande die Entwicklung der Composition der Disputa Schritt für Schritt zu verfolgen, aber dennoch fähig auf eine Mittelstufe den Finger fest zu legen. Die Grundlage des Bildes steht bereits fest. Im Himmel sind die Heiligengestalten im weitem Halbkreise geordnet, auf Erden die Scharen der Gläubigen um den Altar gefammelt und zwar in denselben Hauptgruppen, welche wir in der Freske wahrnehmen, wenn auch die endgiltig festgestellte Gliederung innerhalb der einzelnen Gruppen und die Uebergänge von einer Gruppe zur anderen noch nicht gefunden wurden. Diesen Zustand der Composition verfinnlicht am besten eine Federzeichnung im Louvre (Br. 279), welche die linke untere Hälfte des Bildes darstellt. Dem Altare zunächst sitzen zwei Männer in geistlicher Tracht, beide mit Büchern in den Händen; der eine blickt in das aufgeschlagene Buch hinein, der andere hat den mit der päpstlichen Tiara bedeckten Kopf nach oben gewendet. Hinter dem mit Greifen geschmückten Stuhle des Papstes stehen drei Geistliche; ihm zur Seite knieen dicht aneinander gereiht drei jugendliche Gestalten, in welchen sich die Hingabe an die religiöse Empfindung, die begeisterte Andacht am stärksten verkörpert. Eine im Ausdruck noch wenig bestimmte Gruppe von drei Männern im Hintergrunde und eine andere, ebenfalls drei Männer die sich eifrig unterreden, vorn in der Ecke schliessen die Gestaltenreihe ab.

Dem Louvreblatte am nächsten steht die berühmte Federzeichnung im Städelischen Museum in Frankfurt, ein Studium nach dem Nackten, welches an drei Stellen von dem früheren Entwurfe abweicht. Zwischen dem Altar und dem lesenden Geistlichen wurden im Louvreblatte drei Mönchsköpfe sichtbar; diese erscheinen hier in eine lebendige, späterhin übrigens wieder modificirte Gruppe verwandelt. Ein Jüngling ersteigt die Plattform, auf welcher die Hauptpersonen des Vorganges sich befinden und weist dieselben einer zweiten hinter ihm stehenden Figur. Die Eckgruppe erscheint um eine Person vermehrt, in eine lebendige Action versetzt und selbständiger erfaßt. Das letztere wurde zumeist dadurch erreicht, daß der Künstler die anstossende Gruppe noch stärker in den Hintergrund rückte. Im Ganzen leitete ihn bei der Zeichnung des frankfurter Blattes das Streben, die Hauptgruppen kräftiger zu betonen, die einzelnen Gestalten im Ausdruck und charakteristischer Bewegung zu vertiefen. Darüber trat der Fluß der Linien, der formelle Zusammenhang der ganzen großen Composition etwas zurück. Beide zu vereinigen, bildete die Aufgabe der nächstfolgenden Entwürfe.



Studie zur Disputa. Sepiazeichnung.
Windfor.

Diese weitere Stufe führt uns, und zwar ebenfalls für die linke Hälfte, außer einer Skizze im Besitze eines englischen Kunstfreundes, Henry Vaughan, eine mit Weifs überhöhte Sepiazeichnung in der wiener Albertina (Br. 173) vor, welche schon in älteren Zeiten wiederholt copirt wurde.

Die grösste Neuerung und einen entscheidenden Schritt zur Vollendung der Composition wagte Raffael, indem er zwischen die knieenden Figuren und den lesenden Papst eine mächtige Gestalt einschob, welche ganz abgesehen von ihrer inhaltlichen Bedeutung den bis dahin todten Raum — die Lehnen des Marmortuhles waren übermäfsig sichtbar geblieben — in lebendigster Weise ausfüllt und ungezwungen von einer Gruppe zur andern überleitet. Die drei knieenden Jünglinge, einer hinter dem anderen, sind von einer gewissen Einförmigkeit nicht frei zu sprechen. Auf dem wiener Blatte erscheint der eine ganz in den Hintergrund gedrängt, der andere wird vorschreitend gedacht und beugt sich über den knieenden, um den Vorgang am Altare besser sehen zu können. Die Grundstimmung wurde festgehalten, in die Bewegung aber Mannigfaltigkeit gebracht. Die Hauptfigur in der Eckgruppe zeigte bisher Rückenansicht; sie wurde nun herumgedreht und dadurch zu einer der hervorragendsten Personen des Bildes erhoben. Endlich stellte Raffael noch unmittelbar neben dem Altar, wo ursprünglich wenigfügige Mönchsköpfe herauslugten, eine markige Greifengestalt hin, welche energisch in die Action eingreift und zu den Marksteinen der ganzen Composition gezählt werden mufs.

Kein Zweifel, dafs die andere, rechte Hälfte des Bildes eine ähnliche Entwickelungsgeschichte besitzt und auch hier zu den Kirchenvätern und ihrem geistlichen Gefolge allmählich Gestalten hinzutraten, durch welche die Stimmungen und Empfindungen der Gemeinde einen verstärkten Eindruck empfangen und in die Gruppen Leben und Bewegung kam. Zu diesen späteren Ergänzungen müssen die mächtige Greifenfigur dicht am Altar, welche mit emporgehobenen Armen nach oben weist, der Papst auf der untersten Stufe, welchem eine himmlische Vision zu Theil wird, und endlich der bekränzte Alte neben der Schranke gezählt werden. Dieses zu behaupten, giebt die strenge Gesetzmäfsigkeit der Anordnung das Recht. Zwischen den beiden Hälften des Bildes herrscht eine so vollkommene Uebereinstimmung und so innige Beziehung, dafs gewifs jede Anordnung auf der einen Seite einen entsprechenden Wechsel auf der anderen hervorrief. Ueberdies sind alle Neuerungen, alle Striche und Zuthaten aus der Gesamttidee, welche in Raffael's Phantasie immer reifer und reiner emporstieg, hervorgegangen und trafen daher alle Theile des Gemäldes gleichmäfsig. Die Zahl der Hauptfiguren zu vermehren, kräftige Einschnitte in die Gliederung der Composition zu machen, die Gruppen fest und deutlich abzuschliessen, das psychologische Element zu vertiefen, das tritt uns als das Ziel entgegen, welchem Raffael in seinen Entwürfen nachstrebte und dem er mit jeder neuen Skizze immer näher trat, bis er es in seinem ausgeführten Gemälde vollständig erreichte.

Ueber der Sorge, die Gesamttcomposition zu entwickeln vergafs aber Raffael nicht die Durchbildung der Einzelgestalten. Nahe an zwanzig Blätter haben sich mit Detailstudien für die Disputa erhalten: Köpfe, Hände, ganze Gestalten, Entwürfe zu Gewändern, die fast alle mühelos auf der Freske nachgewiesen werden

können. Und als er diese Skizzen zeichnete, da erfüllte ihn nicht allein gottähnliche Schöpferkraft, da durchzitterte ihn auch die göttliche Empfindung befehlender Liebe. Fünf Liebesfonette kennen wir von Raffael; sie stammen alle aus der ersten römischen Zeit, sie sind sämmtlich auf Studienblätter zur Disputa geschrieben.

* * *

Die Geschichte der Entstehung der Disputa löst alle Schwierigkeiten, welche sich etwa bei einem ersten, unvermittelten Anblick der Freske dem Verständniß entgegenstellen. So darf denn alsbald zur Beschreibung des ausgeführten Bildes geschritten werden.

Im goldenen Glanze strahlt der Himmel, welcher den begeisterten Blicken der gläubigen Gemeinde offensteht. Engelsreigen steigen auf und nieder und erfüllen mit ihrem Jubel den ganzen gewaltigen Himmelskreis. Sechs grössere Engel mit flatternden Gewändern, in Anbetung begriffen, bilden das besondere Gefolge Gott Vaters, dessen Halbgestalt über dem blauen Firmamentbogen schwebt. Er hält in der einen Hand die Weltkugel und hat die andere zum Segen erhoben. Unter ihm, von einem goldenen Scheine umflossen, thront Christus, von Maria und dem Täufer umgeben. Christus hat um den einen Arm und die Beine einen weissen Mantel gewunden; der Oberkörper ist nackt. Er breitet die Hände aus, an denen Wundmale sichtbar sind, die Erinnerungszeichen des Kreuzestodes, durch welchen die Menschheit erlöst wurde. Auf den Erlöser weist der Täufer mit der Rechten hin, während auf der anderen Seite die Madonna in demüthiger Verehrung, die Hände über der Brust gefaltet, beharrt. Unter diesen drei auf erhöhten Wolkenchichten thronenden Gestalten bemerkt man das Symbol des heiligen Geistes, die Taube, und zu ihren Seiten vier Engel, welche die geöffneten vier Evangelienbücher tragen. Auf einer tieferen Wolkenficht, aus welcher Engelsköpfe hervortauchen, entfaltet sich im weiten Halbkreise die Gemeinde der Heiligen, die triumphirende Kirche. Die Gliederung dieser Gestaltenreihe, die Raffael's wahrstes Eigenthum bildet, während er für die früher geschilderten Personen auf ältere Typen zurückgehen konnte, zeichnet sich eben so sehr durch Klarheit wie Gefetzmäßigkeit aus. Er läßt die Vertreter des alten Testaments mit den Helden des neuen Bundes wechseln, und gliedert die letzteren gewissermassen nach den heiligen Ständen: Apostel, Verfasser der heiligen Schriften, zugleich Verwandte Christi, und Märtyrer, die ersteren nach den Weltaltern. Dabei beobachtet er die Ordnung, das stets die in gleicher Reihe einander gegenüberstehenden Personen zu einander gehören oder auf einander folgen. Mit Beobachtung dieser Regeln gewinnt man, indem man die Zählung stets von dem äusseren Rande des Halbkreises beginnt, folgende Namen: Petrus und Paulus, Adam und Abraham, Johannes der Evangelist und Jacobus der ältere, Moses und David, Laurentius und Stephanus, die beiden Schutzheiligen Roms, die bereits in der benachbarten vaticanischen Capelle Nicolaus' V. ihre künstlerische Verklärung gefunden hatten, und endlich halbverhüllt durch den Wolkenthron Christi Jeremias und Judas Maccabäus.

Die Embleme, welche die Mehrzahl dieser Männer in den Händen tragen, lassen über ihre Bedeutung keinen Zweifel aufkommen. Dafs der kahlköpfige Greis mit den Schlüsseln in den Händen als Petrus, die kräftigere Gestalt ihm gegenüber mit Schwert und Buch als Paulus vom Künstler gedacht wurde, steht ebenso fest, wie dafs das Opfermesser auf Abraham, die Gesetzestafeln auf Moses, die Harfe auf David, die Palme auf einen Märtyrer, die Diakonentracht auf Stephanus und Laurentius, das Flammenornament am Gewande insbesondere auf den letzteren hinweisen. Höchstens können die beiden halbverhüllten Gestalten, von welchen die eine in goldener Rüstung glänzt, die andere ein Tuch um den Kopf gewunden hat, einiges Nachdenken veranlassen. Die von Raffael festgehaltene Regel, nach welcher diese beiden Persönlichkeiten dem letzten vorchristlichen Weltalter angehören müssen, schränkt die Auswahl ein. Perugino hat im Cambio in Perugia unter andern Helden des alten Testaments, neben Moses, David, Salomon, im Hintergrunde auch Jeremias gezeichnet und diesem eine ähnliche Kopfbedeckung gegeben, wie sie die Gestalt in der Disputa links vom Himmelsthron zeigt. Erkennen wir in dieser letzteren also den Propheten Jeremias, so mufs folgerichtig in dem gewappneten Manne gegenüber der letzte grofse Held des Judenthums: Judas Maccabäus begrüfst werden.

Stiller Ernst und feierliche Ruhe ist die Grundstimmung, welche in dem ganzen weiten Kreise der Heiligen waltet. Sie wird nur soweit unterbrochen, als das künstlerische Gebot, für einen Wechsel der Bewegungen und eine Mannigfaltigkeit des Ausdruckes zu sorgen, seine Erfüllung verlangt. Immerhin bleibt aber leidenschaftsloses Beharren der wesentliche Zug in allen Personen. Die Apostelfürsten sind in ein scharfes Profil gestellt und lenken den Blick kaum merklich nach oben. Von Paulus besitzt die Oxfordsammlung (Br. 29) eine Skizze in Kohle und schwarzer Kreide mit aufgehöhten Lichtern, welche weit deutlicher als die farbige Freske den Zustand des ruhigen Zuwartens ausdrückt. Dort nämlich fafst der Apostel nicht wie auf dem Gemälde das Schwert mit der Linken, sondern hat mit der Hand in den stattlichen Bart gegriffen. Auch in der prächtigen nackten Gestalt Adam's neben Petrus erscheint das befriedigte ruhige Dasein ausgeprägt. Er hat die Beine übereinander geschlagen und die Hände, um die Bequemlichkeit zu erhöhen, um das Knie gelegt. Neben ihm sehen wir den jugendlichen Evangelisten ganz vertieft in die vor ihm aufgeschlagene Schrift, der gar nicht merkt, dafs sich ihm der königliche Sänger mit herzlicher Theilnahme zuwendet. Erst Laurentius zeigt eine erhöhte Stimmung und eine lebhaftere Bewegung. Er weist mit ausgestrecktem Arm auf die unten versammelte Gemeinde, auf welche er auch herabblickt, während sein Partner auf der anderen Hälfte des Halbkreises, der heil. Stephanus, den Kopf in scharfer Wendung den höhern Himmelsphären zukehrt. Die anderen Gestalten auf der rechten Seite gehen dann wieder in das ruhige Geleise zurück. Moses, die Gesetzestafel mit beiden Händen vor sich haltend, blickt gerade aus, der heil. Jacobus, die Arme auf ein aufrechtstehendes Buch gestützt, hat nachdenklich das Antlitz geneigt; Abraham ähnlich wie ihm gegenüber Adam wendet den Kopf langsam und ruhig dem Apostel zu. Mit dieser durchgehenden Gemessenheit des Ausdruckes und der Bewegung stimmt vortrefflich das Colorit. Es vermeidet alle scharfen Con-



Nacktes Studium zur Disputa. Federzeichnung. Städelfches Institut in Frankfurt.

R. BOING, X. A. 1841.

trafte und läßt einen milden Ton gleichmäÙig walten. Will man das volle Verständniß dieses himmlischen Paradieses gewinnen, so vergleiche man es mit verwandten älteren Darstellungen, insbesondere mit dem Halbkreise von Heiligen, welchen Raffael in San Severo gemalt hatte. Kein halbes Jahrzehnt war seitdem vergangen, und doch scheint es als ob eine ganz neue Welt vor den Augen des Beschauers sich aufthäte.

Ein wirkfames Gegenbild zu der feierlichen Sonntagsruhe im Kreise der Heiligen bietet das reich bewegte Leben der gläubigen Gemeinde in der unteren Hälfte der Freske. Sturm und Drang haben die streitende Kirche an den Altar geführt, welcher nicht allein die Hauptgliederung des Werkes fortsetzt und die versammelte Menschenmasse ebenso scharf in zwei große Gruppen scheidet, wie oben der Halbkreis der Heiligen durch die göttlichen Personen in zwei Hälften getheilt wird, sondern auch in anschaulicher Weise die kirchliche Natur der Versammlung andeutet. Auf dem Altar prangt eine Monstranz mit der Hostie, seine Vorderseite ist mit einem blauen Tuche bedeckt, in welches Raffael die schönste goldene Arabeske eingezeichnet hat. Links vom Altar sitzen der Papst Gregorius und der heilige Hieronymus, mit dem Löwen und dem Cardinalshute zu Füßen, rechts vom Altare thronen in bischöflichem Ornate die heiligen Ambrosius und Augustinus. Die vier großen Kirchenväter, die Stützen des Glaubens und die Führer der Gemeinde sind als solche durch ihre Stellung in der unmittelbaren Nähe des Altares charakterisirt. Es galt aber noch mehr; es mußte auch ihr Antheil an dem Vorgange geschildert werden. Und da trat der Künstler in sein volles Recht. Raffael schuf in diesen vier Gestalten eben so viele psychologische Typen, in welchen sich die verschiedenen Grade und Stufen der religiösen Erkenntniß kundgeben.

Während Hieronymus, der Bibelübersetzer, mit tiefstem Ernst in dem vor ihm aufgeschlagenen Buche liest und ganz vertieft in die Forschung erscheint, hält Papst Gregor die Schrift nur noch mechanisch in den Händen und wendet das Antlitz, die Offenbarung ahnend, nach oben. Von der Offenbarung mächtig ergriffen, die Hände voll Staunen und Bewunderung emporhebend, zeichnet Raffael auf der anderen Seite des Altares den heiligen Ambrosius; zur Ruhe wieder zurückgekehrt, theilt Augustinus bereits die ihm gewordene Anschauung der göttlichen Dinge dem jugendlichen Schreiber mit, welcher zu seinen Füßen kniet. Zwei namenlose Gestalten, die eine im geistlichen (grünen, mit Gold gestickten) Ornate, die andere den gewaltigen Leib in einen weiten blauen Mantel gehüllt, stehen dicht am Altare neben Hieronymus und Ambrosius. Sie verstärken den Eindruck und fassen in kräftiger Geberde die Stimmung und Empfindung der Kirche näher zusammen. Mit beiden Händen weist der Priester auf das geheimnißvolle Altarsacrament hin, als wollte er den heiligen Hieronymus zu weiterem Forchen auffordern, ihm den Gegenstand der richtigsten Erkenntniß bezeichnen. Der langbärtige Laie deutet mit emporgehobener Rechten gegen den Himmel und giebt dem Blicke des heiligen Ambrosius die Richtung. Die nothwendige Ergänzung dieser beiden Figuren bilden die zwei, gleichfalls erst nachträglich componirten, hochragenden Gestalten auf den unteren Stufen des Altarraumes: auf der linken Seite vom Rücken gesehen, ein Mann von mächtigen

Gliedern, der den Mantel so auf der einen Achsel befestigt trägt, daß der rechte Arm unbedeckt bleibt und frei herauskommt, ihm gegenüber ein Papst im reichen goldgestickten Ornate. Dieser wiederholt die Geberde des Ambrosius; er ist gleichfalls der Offenbarung theilhaftig geworden und von Begeisterung erfüllt; sein Gegenbild dagegen zeigt mit der Hand auf das Buch, das Papst Gregor auf seine Kniee aufstützt und gehört offenbar dem Kreise der Forscher an. So prägt sich in allen vier Männern, in jenen dicht am Altare und den anderen auf den vordersten Altarstufen die Empfindung aus, welche die Kirchenväter auf ihrer Seite bewegt, in ihrer äußern Erscheinung aber kreuzen sie sich; dem Geistlichen des Hintergrunds und Laien im Vordergrund links entsprechen rechts der Laie im Hintergrunde und der Geistliche im Vordergrund. Dadurch wird jener vollendete Rhythmus in der Anordnung und Gruppierung erzielt, welcher schon längst an den Stanzbildern bewundert und gepriesen wurde.

Die Bewegung, in der unmittelbaren Nähe des Altares angeregt, pflanzt sich aber noch weiter bis an den Rand des Bildes fort. Zwei Gruppen schliessen hier die Scene; beide hängen so eng und fest mit den Hauptgruppen zusammen; erscheinen als eine so nothwendige Ergänzung derselben, daß man kaum begreifen kann, wie sie in den frühesten Entwürfen übergangen werden konnten. Sie sind in der That erst später eingeordnet, aber nicht äußerlich angefügt, vielmehr von Raffael, als noch die schöpferische Kraft voll strömte, gezeichnet worden. Auf eine durchbrochene Schranke hat ein älterer Mann, mit überaus scharf geschnittenem Kopfe, ein offenes Buch gestellt und deutet mit der Hand auf einen daselbst niedergeschriebenen Satz hin. Neugierig blicken und laufchen die nächsten Genossen. Der eine beugt sich stark vor, der andere streckt den Hals, um den Inhalt zu erfassen. Vor ihnen aber steht ein glaubenseifriger, schöner Jüngling, das Haupt von goldenen Locken umrahmt, über die Schulter leicht den Mantel geworfen, das milde, klare Antlitz den noch in der Erkenntnis Unsicheren und Ungeübten zugewendet. Er weist sie mit sprechender Geberde auf die Gruppen am Altare hin, wo die Quelle der Belehrung fließt. Auf der entgegengesetzten Seite übt das Amt des Führers und Leiters ein vollbärtiger, älterer Mann. Ein jüngeres Glied der großen Gemeinde hat sich von hinten herangedrängt und beugt sich über die Balustrade vor, um die Wunder und Zeichen besser zu schauen. Da deutet nun der Alte mit der Hand auf den Papst, der auf der höheren Stufe steht, als einen der Auserkorenen, welche der Offenbarung theilhaftig wurden.

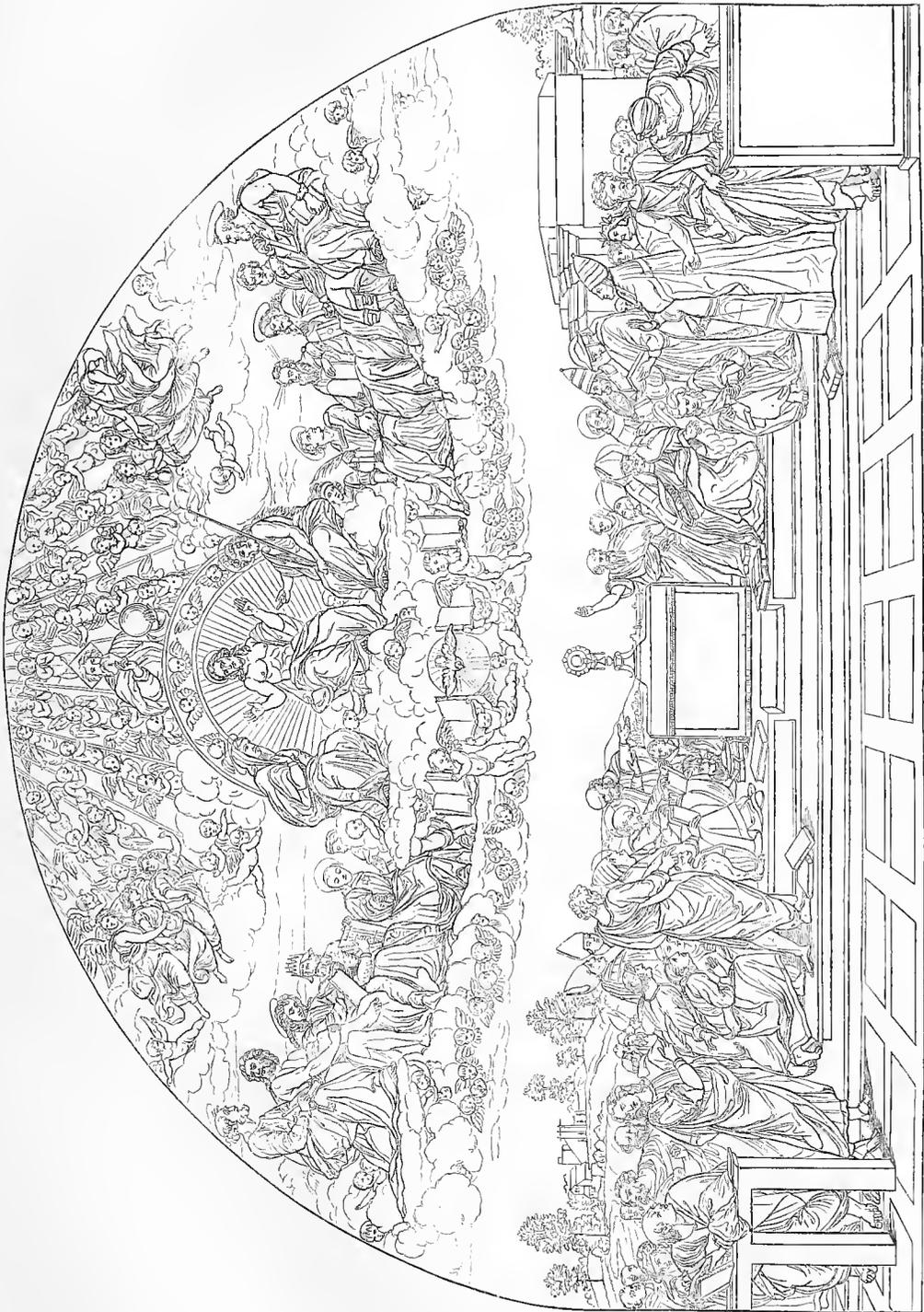
Noch wären manche Gestalten zu erwähnen, welche den Hintergrund füllen, meist nur mit den Köpfen zwischen den Hauptfiguren herausragen. Sie führen theilweise berühmte Namen. So bemerken wir gleich links am äußersten Rande im Mönchsgewande den frommen Maler Fra Giovanni da Fiesole; rechts vom Altar lassen die in den Heiligenschein eingeschriebenen Buchstaben den Thomas von Aquino (zwischen Ambrosius und dem eine Palme tragenden Papste) und den Cardinal Bonaventura, den doctor seraphicus in der mittelalterlichen Theologie, errathen. Auch Dante's bekannter Kopf, mit dem Lorbeer bekrönt, ist leicht kenntlich. In seiner Nähe im scharfen Profil sichtbar soll der florentiner Märtyrer Savonarola Platz gefunden haben. Doch bilden alle diese Männer nur

eine historische Staffage, gerade so wie die Bischöfe und Mönche dazu dienen, den kirchlichen Charakter der Versammlung unmittelbar zur Anschauung zu bringen. Die Grundpfeiler und Ecksteine der ganzen Composition bleiben doch die vier Kirchenväter und die sechs unbenannten idealen Figuren, welche den Cäsuren eines Verfes vergleichbar die einzelnen Gruppen ebenso fehr verbinden, wie sie dieselben in deutlicher Gliederung auseinanderhalten. Wir zählen sie noch einmal auf: Sie sind der Jüngling und der vollbärtige Mann unten an den Schranken, der vom Rücken gefehene Laie und der Papst auf den vorderen Stufen und endlich dicht am Altare: der Cleriker, welcher auf die Monfranz deutet und ihm gegenüber der gewaltige Mann Gottes, der nach oben gegen den Himmel weist. Links vom Altare haben überwiegend, die da den Glauben suchen und nach der Wahrheit fragen, Platz gefunden, rechts von denselben erscheinen versammelt, welche die Offenbarung ahnen, sie wohl gar mit begeisterten Augen schauen. Die rechte Betonung und das volle Leben empfangen aber diese beiden Richtungen erst durch die hochragenden Gestalten, welche, von jeder historischen Besonderheit losgelöst, ausschließlich ideale Functionen besitzen, rein und kräftig die Gedanken der ganzen großen Gemeinde verkörpern, den Triumph des Glaubens offen kundgeben.

Hat die Ehrwürdigkeit des Gegenstandes einen gewissen alterthümlichen Ton der Schilderung begünstigt, oder hat Raffael, in der Freskenmalerei noch wenig geübt, sich in weifer Vorsicht mehr an ältere Muster gehalten? Die scharf abgegrenzten Linien, die bestimmten Formen, der helle Farbenton erinnern an florentiner Zeiten; auch der landschaftliche Hintergrund, in welchem links die Anstalten zu einem Kirchenbau getroffen werden, rechts die bereits aufgerichteten Quadern eines mächtigen Fundamentes sich bemerkbar machen, trägt einen aus den früheren Bildern wohlbekannten Charakter. Sicher ist, daß diese Anklänge an die florentinische Periode in keiner Freske mehr wiederkehren.

* * *

Die Freske auf der an die Disputa anstoßenden Fensterwand ist der Verherrlichung der Poesie gewidmet und schildert die Gemeinde großer Dichter alter und neuerer Zeit, welche sich unter dem Schutze Apollo's und der Mufen auf dem Parnafs versammelt haben. Ein großes Fenster unterbricht die Wandfläche; doch fand darin Raffael kein erschwerendes Hinderniß für die freie Entfaltung seiner Composition, entdeckte vielmehr in dem Fenstereinbau ein wirkfames Motiv, die ganze Scene zu gliedern. Ueber dem Fenster war der natürlich gegebene Raum für den Gipfel des Mufenhügels, welcher auf beiden Seiten des Fensters sich fachte herabfenkt. Und diese Gliederung scheint Raffael von allem Anfange bereits festgehalten zu haben. Wenigstens zeigt schon der früheste Entwurf, der sich vom Parnafs erhalten hat, ein Studium nach dem Nackten in Oxford (Br. 30), diese Anordnung, ohne daß irgend ein Schwanken und unsicheres Rathen bemerklich wäre. Das Oxfordblatt, eine Bisterzeichnung mit der Feder, ist freilich keine Originalarbeit Raffael's, aber doch, wenn nicht alles trägt, eine gute Copie nach dem Originale und für uns doppelt werthvoll, weil es der ein-



GUTHRIER, LOUIS, RUCKER, WIEN.

Die Disputa.
Frescogemälde in den Stanzen des Vaticans. Rom.

zige erhaltene Entwurf zum ganzen Bilde ist. Der berühmte Kupferstecher Marcanton's, welcher eine vielfach von der Freske abweichende Darstellung des Parnasses zeigt, hat keinen Anspruch, etwa wegen dieser Abweichung als eine Vorstufe der Composition zu gelten. Die an Manier streifende Haltung Apollo's, für dessen untere Körperhälfte ein bekanntes antikes Relief zum Muster diente, überhaupt die fast ängstliche Annäherung an die Antike, weiter sodann die gezierte Haltung der drei Mufen links von Apoll, vor allem aber die Zeichnung der Gewänder weisen auf einen Schüler Raffael's, der an dem späteren Stile des Meisters sich geübt hatte und mit Benutzung Raffaelischer Motive, lange nachdem der Parnass im Vatican gemalt war, die Vorlage für den Kupferstecher zeichnete.

Die Handzeichnung in der Oxfordsammlung, wo überdies nächst der Albertina in Wien, dem britischen Museum und der Wicarsammlung in Lille die werthvollsten Detailstudien für den Parnass vorhanden sind, offenbart uns, dafs die Haupttheile des Gemäldes schon frühzeitig feststanden. Nur die Gruppen am Fusse des Hügels, insbesondere die sitzenden Figuren danken einer späteren Umarbeitung des Gedankenkreises, dem Wunsche eines kräftigeren Abchlusses der ganzen Scene ihren Ursprung. Die Gestalten, die er zu malen hatte, mußte er nicht erst von langer Hand zusammensuchen, wie es doch theilweise für die Disputa und die Schule von Athen sich nothwendig erwies. Sie waren alle im höchsten Grade volksthümlich und in den Kreisen, aus welchen er seine Anregungen schöpfte, als Ideale feurig verehrt. Wohl kannte Raffael die göttliche Natur des Musik-Erfinders Apoll und wufste, dafs die göttliche Leidenschaft, der »furor divinus«, welcher dem wahren Dichter innewohnt, vor allen in Homer und Orpheus, in Hesiod und Pindar verkörpert war. Die Namen Sappho und Virgil klangen ihm nicht fremd, und dafs die grofsen italienischen Dichter die rechten Erben und unmittelbaren Nachkommen der klassischen Poeten sind, galt ihm gewifs wie allen Zeitgenossen als feste Glaubensregel. Um den rechten Ton der Schilderung anzuschlagen, durfte er nur auf die begeisterten Worte hinhorchen, in welchen seit einem Jahrhundert die besten Männer Italiens das Wesen und die Macht der Poesie priesen. Er erfuhr dann, dafs die Poesie von Gott stamme und zu Gott führe, dafs den Dichter göttliche Töne begeistern, und die Mufen ihn in einen Raufch versetzen, welchen er singend auch seinen Zuhörern mittheilt. Auf Grund dieser Anschauungen entwarf Raffael sein Bild.

Unter Lorbeerbäumen auf dem Felsen, welchem die Hippokrene entspringt, thront der bekränzte Apoll. Ein leichter rother Mantel deckt Oberarm und Schofs, so dafs sein jugendlicher Körper (Studie mit der Feder gezeichnet in Lille, Br. 93) beinahe völlig in nackter Schönheit strahlt. Kopf und Blick hat er gegen den Himmel gerichtet und horcht in füsfer Selbstvergeffenheit den Tönen, welche er seinem Instrumente entlockt hat. Raffael gab ihm nicht die Lyra, sondern eine Geige in die Hand. Darüber haben sich die späteren Kunstkenner wahrscheinlich viel mehr Gedanken gemacht, als der Künstler selbst, der eben hier nicht den durch die alte Kunst fixirten Typus des Olympiers, sondern den in der Renaissance noch unmittelbar lebendigen Sangesgott darstellen wollte, und welcher die Lyra, bereits als Attribut einer Muse benutzt, nicht zu wiederholen liebte. In der unmittelbaren Nähe Apolls lagern in nahezu gleichen Stellungen

zwei Mufen; jene zur linken stemmt die Tuba auf den Schenkel auf, zeigt den Bußen halb entblößt und hat das an die Tracht römischer Statuen erinnernde Gewand nur leicht und locker um die schönen Glieder gelegt. Ihr Gegenbild, Erato, läßt die Leier in ihrer Linken ruhen und stützt sich mit der Rechten auf den Felsblock, den Kopf dem göttlichen Sänger zuwendend. Von beiden Figuren besitzt die Albertina (B. 169 und 170) mit der Feder gezeichnete Entwürfe.

Die anderen Mufen haben sich in zwei Gruppen hinter ihren Führerinnen versammelt. Eng schmiegen sich zur Linken Apolls, leise horchend, zwei Mufen aneinander, die dritte und vorderste durch die tragische Maske in der Hand als Melpomene charakterisirt, schwebt, durch die Zaubertöne des Gottes angelockt, in sanftem Fluge heran. Dieses Getragenwerden, dieses unwillkürliche Folgen einer äußern Macht prägt sich noch viel deutlicher, als in der Freske, in der berühmten Federzeichnung aus, welche Oxford von der Melpomene bewahrt. Ruhiger, gehaltener erscheint die Stimmung der rechts vor den Lorbeerbäumen versammelten Mufen. Sie blicken auf Apoll hin, und machen die Genossen auf den wunderbaren Vorgang aufmerksam. Nur die vierte Gestalt dieser Gruppe ist von Raffael noch zu einer andern Function bestimmt worden. Er vergaß nicht über der Wahrheit der Schilderung die rein künstlerische Aufgabe. Hier auf dem Parnass, wo alle Gestalten eine freie Heiterkeit athmen, und rückhaltslos den feurigsten Empfindungen sich hingeben, durfte nicht durch eine unbedingte Symmetrie der Anordnung die Scene etwa ceremoniell gestaltet werden. Raffael verschob die räumlichen Pläne, verlängerte nach links hin den Gipfel des Hügels, so daß hier auch noch der Dichtervorst Homer, von Dante und Virgil begleitet, seinen Platz findet.

In dem blinden Sänger, der neben Apoll am meisten das Auge seufft, hat Raffael den »furor divinus«, welcher nach Humanistenglauben den Dichter durchdringt, am großartigsten verkörpert. Den bekränzten bärtigen Kopf hoch erhebend, die Lippen geöffnet, um einen Hymnus anzustimmen, mit der einen Hand den in Falten zusammengegriffen Mantel haltend, die andere ausgestreckt, als wollte er dem gesungenen Worte Nachdruck verleihen — so schreitet Homer langsam feierlich vor, der Gegenstand der Ehrfurcht und der auf jeden Ton eifrig laufchenden Aufmerksamkeit für seine nächsten Genossen. Raffael hat keine antike Maske bei der Schöpfung seines Homer verwendet, aber den Charakter des mächtigen Sängers, der »von Gott kommt und zu Gott führt« meisterhaft wiedergegeben. Dieser gewaltigen Gestalt mußte nun auf der anderen Seite der Mittelgruppe ein Gegengewicht verliehen werden, wenigstens in formeller Beziehung, daß nicht das Auge, von der Bedeutung Homers ohnehin schon gepackt, hier eine Leere und eine Lücke finde. Dazu dient die neunte, vom Rücken aus gefehene Muse, eine hochragende Figur, welche im Gegenfatze zu ihren Genossinnen in ein faltenreiches Kleid gehüllt und in der farbigen Erscheinung in Uebereinstimmung mit der Figur Homers gebracht ist.

Die Dichtergruppe auf der rechten Seite, welche den Begleitern Homers entsprechen soll, tritt gegen die letztere in den Hintergrund zurück. Die Charaktere werden nicht gefondert, die Stimmungen der einzelnen nicht individualisirt. Der Ausdruck befehligen Daseins spricht aus allen vier Gestalten, hinter welchen

wahrscheinlich Portraits von Zeitgenossen verborgen sind. Lebhafter und empfindungsreicher hat Raffael die beiden Gruppen am Fusse des Hügels gezeichnet. Der Wiederhall des göttlichen Gefanges hat sie getroffen und bewegt das Gemüth der alten und neueren Dichter, die hier unterschiedslos zusammenstehen; leise auf der Seite Sappho's, kräftiger auf der anderen Seite, wo ein bärtiger antiker Poet im Vordergrunde sitzt und mit der ausgestreckten Rechten in erregtem Gespräch dem neben ihm stehenden staunenden Genossen sich zuwendet. Ob die Geberde des dritten Dichters, der den Finger an den Mund legt, eine Mahnung zum Schweigen oder gespannte Aufmerksamkeit bedeutet, mag jeder Beschauer für sich entscheiden. Unter allen diesen Gestalten haben die beiden vordersten sitzenden Figuren: Sappho, zu welcher das britische Museum den Entwurf besitzt, und der sogenannte Pindar ihr gegenüber stets die größte Bewunderung hervorgerufen. Sie üben den Eindruck, nicht als ob die Freske sich nachträglich den baulichen Bedingungen fügen müsse, sondern als ob die Anordnung der Wand zur besseren Gliederung des Gemäldes erfolgt sei. Raffael hat den gemalten Fensterrahmen kunstreich in die Composition hineingezogen und in ihm die beste Stütze für den Arm der ruhenden Sappho gefunden.

Der Widerschein humanistischer Ideen, zu Raffael's Zeiten bereits ihr Abendschein, verleiht dem Parnass eine durchsichtige Klarheit. Keinen Augenblick stehen wir rathend und unsicher vor dem Bilde, fragend nach seinem inhaltlichen Kern und forschend nach dem Charakter und der Stimmung der einzelnen Gestalten. Auch bedarf es keiner antiquarischen Kenntnisse, um zu dem vollen Verständniß des Vorganges zu gelangen. Raffael lag es fern, das antike Leben illustriren zu wollen. Als er den Parnass schuf, stand er noch unter dem Banne der älteren Renaissancecultur, welche sich die Antike nicht als eine abgeschlossene Welt denken konnte, die es wohl verdient, um ihrer selbst willen ergründet und gepriesen zu werden, aber von der lebendigen Gegenwart gänzlich getrennt ist, vielmehr an ihr unmittelbares Nachleben im italienischen Volke glaubte. Als Hilfsmittel diente ihm wohl die Antike, um die Gewänder schön zu ordnen und in zierliche Falten zu legen oder um die richtigen Attribute der einzelnen Gestalten zu treffen. Aber wie Raffael schon die Köpfe selbständig schuf, so gab er vollends dem ganzen Bilde eine solche Stimmung, daß die Zeitgenossen in ihm den Spiegel ihrer eigenen Empfindungen erkannten und in den Helden des Parnasses nur lebendige wenn auch verklärte Persönlichkeiten, die in ihr Dasein unmittelbar hineinragen, begrüßten.

* * *

Auch das große Wandgemälde gegenüber der Disputa, unter dem Namen: Schule von Athen weltberühmt, wird durch den Widerschein humanistischer Anschauungen erhellt; es verleiht aber dem Bilde wenigstens für die Augen späterer Geschlechter nicht jene durchsichtige Klarheit, die in der Schilderung des Parnasses entzückt. Nicht durch die Schuld des Künstlers. Alle Eigenschaften, die wir an ihm bisher bewunderten, offenbart auch die Schule von Athen. Sie feiert aber einen Gedankenkreis, welcher am raschesten tiefgreifenden

Wandlungen unterworfen ist, und verkörpert die feinsten und intimsten Ideen der Renaissance, die natürlich am stärksten abblafsten, als die Renaissancebildung zu Grabe getragen wurde, was nur zu bald und theilweise mit rauher Gewaltfamkeit geschah.

Kein Weltalter erscheint für uns so sehr erfüllt von wunderbaren und überraschenden Dingen, wie die Renaissance. Wir staunen über den jugendlichen Schwung des Geistes, welcher der Phantasie die Herrschaft über die ganze Welt einräumt, über die feltene Kraft des Auges, welche das Dunkel eines Jahrtausends durchdringt und das Alterthum in frischen, lebendigen Farben wieder erblickt, über die Unerfchütterlichkeit des guten Glaubens, eine ganze große Welt lasse sich ohne Kampf und Streit ändern, eine neue Ordnung der Dinge einführen, ohne das die altregierenden Mächte es merken und in ihren Ansprüchen beschränkt werden. Das Wunderbarste bleibt aber der begeisterte Cultus der Wissenschaft. Wir begreifen mühelos, wie es allmählich geschehen konnte, das der christliche Himmel sich entvölkerte, wir würden es erklären können, das die Gluth der italienischen Sonne endlich die Nebel vom Olymp wieder bannte und seinen Gipfel in strahlendem Glanze zeigte; ein geradezu einziges weltgeschichtliches Schauspiel bietet aber die göttliche Verehrung, welche Philosophen, den Helden des Wissens überhaupt erwiesen wurde. Wohl nennt sich auch das achtzehnte, der Renaissanceperiode vielfach verwandte Jahrhundert die Zeit der Aufklärung und huldigte Philosophen. Wie klein erscheint aber der Kreis der Huldigenden, wie geheimnissvoll auf die innern Räume des Hauses, auf den Salon eingeschränkt der Cultus der Aufklärung gegen die öffentlich anerkannte Macht und den allgewaltigen Einfluss der Philosophie im Anfange der Renaissanceperiode. Eine aristokratische Organisation der Gesellschaft war freilich auch hier die nothwendige Voraussetzung, um den reinen Geistesmächten zu irdischer Herrschaft zu verhelfen. Aber diese italienischen Aristokraten des fünfzehnten Jahrhunderts bilden keine sich abschließende und zur Seite haltende Gruppe, die furchtsam oder hochmüthig sich der unmittelbaren Leitung der Dinge gern entschlägt. Sie waren ein vornehm stolzes Geschlecht, welches auftritt, als wäre der Sieg bereits entschieden, dabei von einer rührenden Naivetät, was den Glauben an die Kraft ihrer Ideale betrifft. Kein Zweifel: alle Noth, aller Kampf hat ein Ende, sobald dieselben in Wirkfamkeit treten.

Es ging ein Frühlingswehen durch das italienische Volk, als an die Stelle des entsetzlichen im Mittelalter gebräuchlichen Pariser Lateins, das auch den letzten Funken des Verstandes in den Köpfen der Scholastiker erlöfchen liefs, der stattliche Pomp der römischen Sprache an das Ohr vernehmlich tönte, als in der Seele die Ahnung von dem engen Zusammenhange der alten Cultur mit der neuen Bildung emporstieg und das die Geheimnisse der Offenbarung nicht undurchdringlich waren für die Weisheit der Vorfahren, zu begeisterter Ueberzeugung erwuchs, als endlich der Glaube sich Bahn brach, das die ganze Menschheit den entlegenen Zeiten und entfernten Räumen zum Trotz eine Einheit bilde, in welcher sich die göttliche Leitung gleichmäfsig bewähre. Die erste frische Blüthe des italienischen Humanismus war freilich zu Raffael's Zeiten schon verflogen. An der harten Wirklichkeit stiefs sich, was der jugendlichen Phantasie der früheren

Gefchlechter als durchaus glatt und harmonifch vorgefchwebt hatte. Nur wenige Schritte dem Ziele der irdifchen Herrfchaft entgegen konnte der Humanismus machen, ohne weitverzweigte Intereffen zu verletzen und den im Befitz befindlichen Mächten zu mißfallen. Er zog fich in engere Kreife zurück und fand vorzugsweife nur der innern idealen Welt der Wiffenfchaft vor. Als Platonismus ragte er in das fechzehnte Jahrhundert hinein, und fo lernte ihn auch Raffael kennen.

Der Orient hatte mit Wucherzinfen die bettelhafte Hilfe, die ihm das Abendland in den letzten Bedrängniffen zukommen liefs, zurückgezahlt. Nur Pfennige hatte der Occident bereit, um Flotten und Heere gegen die Türken auszurüften, dagegen fchenkte ihm Byzanz die unermefslichen Schätze althellenifcher Cultur. Von dem florentiner Unionsconcil datirt die zweite Periode des italienifchen Humanismus, in welchem die bis dahin nur dunkel wie im Traume gefchauten griechifchen Dichter und Denker, vor allen Homer und Platon, lebendig und ftrahlend an die Stelle der römifchen Helden treten. Die beiden Medici, der alte Cofimo und fein Enkel Lorenzo Magnifico dürfen das Verdienst für fich in Anspruch nehmen, diefen Umfchwung wefentlich gefördert zu haben. In dem Kreife, der fich namentlich um Lorenzo zu fammeln pflegte und feine berühmten Zufammenkünfte in dem Landhaufe der Medici in Careggio hielt, trafen fich die geiftvollften und gelehrteften Männer, welche damals Florenz befafs. Ein Abglanz diefes höchften geiftigen Genufslebens lagert über allen Schriften, die aus diefen Kreifen hervorgingen, und erfetzt durch den poetifchen Schimmer, was ihnen etwa an ftrenger Gelehrfamkeit mangelt.

* * *

Drei Glaubensartikel befchwor vornehmlich die Gemeinde der Platoniker: Die Religion und die Philofophie haben ein gemeinfames Ziel und ein gleiches Wefen; zwischen Ariftoteles und Platon herrfcht kein feindfeliger Gegenfatz, die Lehren des erfteren bereiten vielmehr den Weg zum letzteren; Platon ift der größte Weltweife, der Fürft der Philofophen. So durfte man einen Augenblick lang die Kluft zwischen Wiffen und Glauben überdeckt, die Verföhnung zwischen Religion und Philofophie hergefellt wännen. Aber nur einen kurzen Augenblick. Noch unter dem Pontificate Julius' II, in Kreifen, denen auch Raffael nicht fern fand, regte fich ein eifriger Widerfpruch gegen die Lehren der Platoniker, drangen eifrige Kirchenfreunde auf die Zerftörung des Cultus der Philofophie. Das wichtigfte Zeugniß diefer Reaction gegen den Humanismus, einer der erften Vorboten jener unfeligen Richtung, welche ein Menschenalter fpäter fiegen und die Blüthe des italienifchen Geiftes graufam zertreten follte, ift in dem Buche des Cardinals von Corneto über die wahre Philofophie, zum erftenmale 1507 in Bologna gedruckt, niedergelegt. Die Perfönlichkeit des Cardinals von Corneto oder Hadrian Caftellefi's gehört zu den bekannteften in der römifchen Hofgefchichte. Für ihn war angeblich das Gift beftimmt, welches durch zufällige oder abfichtliche Verwechslung der Weinflafchen Papft Alexander Borgia trank. Unter den lateinifchen Dichtern feiner Zeit nimmt er nicht den niedrigften Rang ein;

er war einer der frühesten Gönner Bramante's, dem er den Bau seines Palaſtes im Borgo anvertraute. Mit den Päpſten verſtand er es nicht, gute Freundschaft zu halten. Schon im Herbſte 1507 entfloh er heimlich aus Rom, die Rache Julius' II. fürchtend, von dem er übel geſprochen und geſchrieben haben ſollte. Bei dem Verhör hatte ihn der Papſt, wie der Ceremonienmeiſter Paris de Graſſis berichtet, ſo fürchtbar angefahren — *terribiliter increpavit* —, daſs er ſchon Gefängniſs und noch Aergeres vor Augen ſah und ſich lieber nach Riva am Gardaaſee verbannte. Erſt nach dem Tode Julius' II. kehrte er nach Rom zurück. Aber ſchon nach einigen Jahren (1517) ſehen wir ihn wieder in eine Verſchwörung gegen Leo X. verwickelt und abermals auf der Flucht, auf welcher er ſpurlos verſchwand. Es überrafcht, einen ſolchen abenteuerlichen Charakter und überwiegend politiſchen Mann unter den eifrigſten Verfechtern ſtrenger kirchlicher Geſinnung zu finden. Oder war vielleicht die politiſche Oppoſition die Triebfeder, einen Schlag gegen den vielfach begünſtigten, gleichſam officiell anerkannten Humanismus zu führen?

Der Titel des Buches: *de vera philoſophia ex quattuor doctoribus ecclesiae* giebt ſchon über Ziel und Richtung Aufſchluss. Was über die von den Kirchenvätern uns mitgetheilte religiöſe Erkenntniſs hinausgeht, iſt darnach vom Uebel, jede Lehre, welche von der Offenbarung ſich unabhängig ſtellen will, verderblich. Die Quelle des Heils entſpringt nicht in den Gärten der Epikuräer, nicht in den Hallen der Stoiker, nicht in der Academie Platon's, ſondern in Chriſtus allein. »Nicht Platon und Ariſtoteles, nur Petrus und Paulus dürfen unſere Führer ſein.« Die Leidenschaft, mit welcher dieſe Sätze vorgetragen werden, der Zorn, der über Platon und Ariſtoteles — beide nur werth, in der Hölle zu braten —, ausgegoffen wird, beweifen, wie weit der Verfaſſer und ſeine Anhänger noch davon entfernt waren, die Gunſt der öffentlichen Meinung zu beſitzen, wie mächtig noch die humaniſtiſche Strömung auch in den römischen Hofkreiſen vorherrſchte. Fand es doch Leo X. einige Jahre ſpäter mit ſeinem Amte und ſeiner Würde ganz verträglich, die Widmung der Aldinerausgabe der Platonischen Werke zu empfangen und das Dedicationsgedicht des Mufurus aus Creta, welches die Gottähnlichkeit Platon's preiſt, wohlgefällig anzuhören.

Das Buch des Cardinals Caſtelleſi würde unbeachtet bleiben, wenn es nicht ein ſo ſcharfes Gegenbild des Gedankenkreiſes zeichnete, aus welchem die Schule von Athen hervorging, ſo daſs dieſe Freske durch den Contraſt in ein überraſchend ſcharfes Licht geſtellt wird. Als Raffael die Aufgabe angeſonnen wurde, die Helden des denkenden Geiſtes zu feiern, den Triumph der Philoſophie zu verkörpern, waren ihm weder die Perſönlichkeiten, die er zu ſchildern hatte, noch die hohe Bedeutung des philoſophiſchen Wiſſens und die Begeiſterung, welche die beſten Männer demſelben entgegenbrachten, unbekannt. Aus ſeiner eigenen Jugend mochte er ſich noch der Erzählung erinnern, welche von dem Herzoge Federigo von Urbino überliefert worden. Dieſer Kriegsfürſt ruhte nicht eher, als bis er die wichtigſten Schriften des Ariſtoteles, die *Ethica* voran, ſich ſo vollkommen angeeignet hatte, daſs er in Diſputationen ſeinen Lehrer, den Meiſter Lazzaro weidlich ſchwitzen machte. »Und nachdem Federigo die Kenntniſs der Philoſophie ſich erworben, ſtieg er zum Studium der Theologie empor.« Raffael

hatte ferner in Florenz lange genug gelebt, um von dem Leben im Kreise Lorenzo Medici's zu wissen, von den Symposien zu Ehren Platon's, von den anmuthigen, geistvollen Unterhaltungen, von welchen uns in den »Quaestiones Camaldulenses« eine so köstliche Probe erhalten blieb. Und wenn auch Raffael in Florenz selbst nichts davon erfahren hätte, in Rom kamen ihm die Gedankenkreise, welche die ältere florentinische Generation bewegt und befeelt hatten, gleichfalls nahe. Die Freunde und Schüler Marfilio Ficino's, des ehrwürdigen Lehrers der platonischen Philosophie waren hier wie in ganz Italien überhaupt heimisch und genossen vielfach großes Ansehen. Gerade jetzt fand die Uebersiedelung der alten mediceischen Bibliothek, welche der Cardinal Medici den geldbedürftigen Mönchen von S. Marco abgekauft hatte, nach Rom statt und regte gewiß alte Erinnerungen an und verlieh den idealen Anschauungen vom Wesen und wahren Werth der Philosophie neues Leben.

Was in diesen Kreisen als Wahrheit galt und mit Begeisterung geglaubt wurde, läßt sich ungefähr in folgende Worte zusammenfassen:

Engverwandt und befreundet sind Philosophie und Theologie, beide göttliche Künste, welche den Menschen zur Betrachtung und Verehrung der himmlischen Dinge anleiten. Die rechte Philosophie sagt dasselbe, was die wahre Religion offenbart, die wahre Religion widerspricht niemals der rechten Philosophie, vor allem, wenn sie von dem »göttlichen Platon«, dem »Theologen« Platon gelehrt und überliefert wurde. Als ein zweiter Moses, die attische Zunge redend, erscheint Platon; seinen Anhängern aber, den Platonikern, darf man nachrühmen, daß sie nur wenig von Christen sich unterscheiden. Alles wird bei Plato auf Gott bezogen, alles zu ihm emporgeführt. Platonismus ist in Wahrheit reine Gottesverehrung. Und Platon steht nicht allein und unvermittelt als Weltweiser da. Die Vorsehung hat es so gefügt, daß schon im alten Oriente, in Persien wie in Aegypten, die Keime der wahren Weisheit sprießen, die dann zu den Thrakern, Italern und Griechen verpflanzt worden: Zoroaster, Orpheus und Pythagoras, sie alle sind schon als Theologen zu begrüßen, wenn sie auch gezwungen waren, die religiösen Geheimnisse noch in mystische Zahlen und Zeichen zu hüllen oder unter der Schale poetischer Erdichtungen zu bergen. Die reine und klare Wahrheit lehrte erst Platon, der nicht allein seine Vorläufer überragt, sondern auch über seine Nachfolger sich erhebt. Denn wenn auch die Peripatetiker, wie die natürlichen Dinge nach Zahl und Maas geordnet sind, fleißig ergründet haben, so war es doch Platon, welcher auf den Ordner selbst hinwies und zur Gottesverehrung aufforderte. Und diese fromme Weisheit zeichnete alle seine Schüler aus bis auf Plotin, dessen Schönheit nicht minder strahlte, wie sein Wohlwollen bezauberte. Frauen folgten ihm nach, auf seine Lehren horchend, Eltern brachten ihm ihre Kinder, damit er sie zu einem guten Leben anleite.

Ein Aufsteigen von den körperlichen Dingen zu den unkörperlichen, geistigen bis zu Gott, das ist der Inbegriff der Philosophie. Aber auch wer die philosophische Erkenntnis sich aneignen will, muß ein solches Aufsteigen und Emporklimmen versuchen. Ueber dem Eingange der Academie steht geschrieben: Niemand betrete diese Räume, welcher der Geometrie unkundig! Und die Geometrie ist nicht die einzige Wissenschaft, welche auf die Philosophie vorbereitet

Eine größere Reihe von Stufen mußte von dem Philosophirenden überschritten werden, ehe er würdig und fähig erschien, die Lehren der höchsten Weisheit anzuhören. Zunächst galt es, die Wissenschaft der Arithmetik zu erproben. Gott selbst hat den Menschen die Zahlen geschenkt, als das nothwendige Mittel, die Ordnung und Gliederung der Dinge zu erkennen. Ihr folgen die Geometrie, welche die Maasse erkennt, die Astronomie, welche die Himmelskörper betrachtet, und die Musik, durch die Nachahmung himmlischer Harmonien entstanden. Näher an die Philosophie rücken die Physik heran, welche die Gattungen, Zusammensetzungen der Körper prüft, die Gesetze der Bewegung und Entwicklung der Thiere beschreibt und die Heilkräfte der Natur ergründet, sowie die Dialektik und Metaphysik. Den Gipfel aber bildet die mit der Platonischen Philosophie zusammenfallende Theologie, die Königin aller Wissenschaften, die überall nur Gott findet und Gott anbetet.

Dieser Gedankenkreis, in den Schriften und Briefen der Humanisten des Quattrocento von Poggio und Gemisthus Plethon bis auf Marfilio Ficino und Landino immer und immer wiederkehrend und geradezu typisch ausgeprägt, bildete die Grundlage der Raffael'schen Schule von Athen. Zwei Aufgaben wurden zunächst durch denselben dem Künstler gestellt. Er sollte die Helden des Geistes schildern, welche nach dem Glauben der Zeit den Weg zur Wahrheit den Menschen gewiesen und die rechte Weisheit, die zu Gott führt, gelehrt haben. Dann aber war auch der »ascensus«, die Stufenreihe, welche von den vorbereitenden Wissenschaften bis zum Gipfel der Philosophie erklommen werden mußte, anschaulich zu gestalten. Die Lösung dieser beiden Aufgaben hätte aber noch immer kein vollendetes Kunstwerk geschaffen. Zu ihnen tritt eine dritte, eine künstlerische Aufgabe hinzu: Leben und Handlung in die Scene zu bringen, Seele den einzelnen Gestalten einzuhauchen, durch charakteristischen Ausdruck die passiven Träger abstrakter Vorstellungen oder zufällige Portraite zu wirklichen Männern der That zu erhöhen. Und diese letzte Aufgabe wurde sogar die erste und oberste. Sie verlieh Raffael das Recht, ja band ihm die Pflicht ein, den überlieferten bis dahin todtten Stoff noch einmal in der Phantasie zu erzeugen, durch neue Gestalten zu ergänzen, die gegebenen und vorgeschriebenen, sobald es der künstlerische Zweck verlangte, umzuprägen.

Die Grundstimmung des Bildes ist also nicht Raffael's ausschließliches Eigenthum, so daß etwa sein persönliches Empfinden allein zur Erklärung herangezogen werden müßte. Die Ideale eines ganzen Jahrhunderts begrüßen wir vielmehr in dem Gemälde; die Richtung des Geistes, welcher die feinsinnigsten, vornehmsten und angesehensten Italiener der Renaissancezeit huldigten, spricht aus demselben. Da die Ziele und Ideale der Humanisten am deutlichsten in ihren Schriften niedergelegt sind, so durften wir uns bei den letzteren Rath holen. Insofern kann man von literarischen Quellen, aus welchen Raffael's Composition geschöpft ist, reden. War aber Raffael nicht auch in Bezug auf Einzelheiten der Anordnung, Gruppierung und Schilderung von literarischen Traditionen abhängig, befaß er etwa Hilfsmittel anschaulicher Natur, um darnach die Züge, den Charakter der einzelnen Persönlichkeiten festzustellen? Diese Frage ist oft aufgeworfen, vielfach sogar mit großem Aufwand von Gelehrsamkeit erörtert worden.

Dafs sie aufgeworfen wurde, erscheint begreiflich genug. Aelteren Kunstwerken, deren Inhalt nicht unferem unmittelbaren Leben und Empfinden entlehnt ist, treten wir natürlich mit einer gewissen Neugierde entgegen und wünschen zuerst, was und wer in denselben dargestellt wird, zu erfahren. Nicht selten wird ja befriedigte Neugierde mit eigentlichem Kunstgenusse verwechselt. Nur darf man nicht glauben, die Frage bejahend lösen zu können; nicht allein weil uns die historische Handhaben dafür mangeln, sondern auch und vornehmlich, weil die künstlerische Phantasie sich ja nicht streng an solche äussere Fingerzeige halten konnte. Gar manche Philosophen erfreuten sich zu Raffael's Zeiten einer so grossen Beliebtheit und Volksthümlichkeit, dafs sie Jedermann auch in dem Bilde zu schauen erwartete und Raffael gewifs auch auf demselben anbrachte. Er forgte aber für ihre unmittelbare Erkennung. So gab er Platon den Timäus in die Hand, das Buch, von welchem schon ein Schriftsteller des zwölften Jahrhunderts sagte, dafs es von Platon eben so unzertrennbar sei, wie der Pfalter von David, und liess Aristoteles die am meisten gelesene Schrift, die Ethica, halten. So gab er Sokrates die Stumpfnase, zeichnete den Cyniker Diogenes halbnackt mit der hölzernen Schale zur Seite; er verlieh dem Ptolomäus, mit leichtverzeihlichem Irrthum an den Aegypterkönig denkend, eine Krone und stellte in die unmittelbare Nähe des Pythagoras, des Erfinders der Harmonie, eine Tafel, auf welcher die Theile des Accordes geschrieben stehen. Für alle diese näheren Bezeichnungen bedurfte es keiner weiteren Anweisung durch Gelehrte oder weitläufiger literarischen Studien. Sie waren so populär, dafs sie eben so leicht von jedem Gebildeten gefunden wie verstanden werden konnten. Eine Charakteristik von Philosophen, welche nothwendig auf die Kenntnifs antiker Schriftquellen zurückgeführt werden müfste, läfst sich in dem Gemälde nicht nachweisen. Wenigstens erscheinen jene alten Autoren, in welchen man Raffael's Führer vermuthet hat, wenig zutreffend. Wundern kann man sich darüber nicht, da bei Raffael das malerische Interesse vorwiegend waltete, die alten Schriftsteller aber entweder nichts sagende Aeufserlichkeiten vorbrachten oder in rhetorischen Wendungen und Contrasten sich gefielen. Auch antiken Büsten oder Statuen hat Raffael für seine Gestalten nichts abgesehen, höchstens bei der Bildung des Sokrateskopfes von dem in der alten Kunst herrschenden Typus sich leiten lassen. Die beiden Hauptfiguren, Platon und Aristoteles, sind seine eigene Schöpfung, in welcher er das Bild, das in der Renaissance von diesen Geistesfürsten galt, frei und vollendet verkörperte.

Bei der Disputa waren wir so glücklich, durch Handzeichnungen einen Einblick in das allmähliche Werden und Wachsen des Gemäldes zu gewinnen. Von der Schule von Athen haben sich keine Skizzen und Entwürfe, welche den Entwicklungsgang des Werkes verfinnlichen, erhalten. Wahrscheinlich hat Raffael, da ihm in diesem Falle das Thema genauer umschrieben übergeben und durch die Disputa und den Parnafs die Composition im grossen Stile bereits geläufiger geworden war, nur geringe Schwankungen gemacht. Die Zeichnungen, die wir besitzen, sind vorzugsweise Acte, Modellstudien, um die Beinstellungen der einzelnen Gestalten, ehe er die letzteren drapirte, zu bestimmen. Eine Silberstiftzeichnung mit aufgehöhten Lichtern auf blafsgrünlichem Papier in Oxford führt uns die

Gruppe rechts im Vordergrunde (die Geometer) vor Augen. Die entsprechenden Gruppen links (die Arithmetiker und Musiker) sind mit gleichen technischen Mitteln nur auf anders, röthlich, gefärbtem Papier in einer Skizze der Albertina (Br. 172) geschildert. Um dem Modelle die Stellung zu erleichtern und da es hauptsächlich auf die richtige Zeichnung der Beine ankam, liefs Raffael den Mann auf einen Stab sich stützen. Nebenan skizzirte er ihn aber noch einmal und gab dann auch den Armen und Händen die richtige Stellung. Einzelne Köpfe zeigen in diesem und in anderen Modellacten schon die Form und den Ausdruck, welche sie auf dem ausgeführten Gemälde besitzen, bei anderen begnügt er sich, die zufälligen Züge des Modells, das er gerade benutzte, zu fixiren. Man sieht daraus, wie wenig die schöpferische Thätigkeit der Phantasie nach den Rechenregeln des gemeinen Verstandes bemessen werden kann. Da wird nicht ein Geschäft bedächtlich nach dem andern abgethan, zuerst allein der anatomische, dann der physiognomische Theil der Composition und endlich die Draperie vorgenommen. Es schiefen vielmehr die Strahlen von allen Seiten zusammen und in jedem Augenblicke schwebt dem Künstler das lebendige Bild des Ganzen deutlich vor Augen. Unwillkürlich schiebt sich nur bald die eine Seite desselben bald die andere vor und lockt zur Bearbeitung, so dafs ein stetiges Hinüber- und Herübergleiten bemerkbar wird.

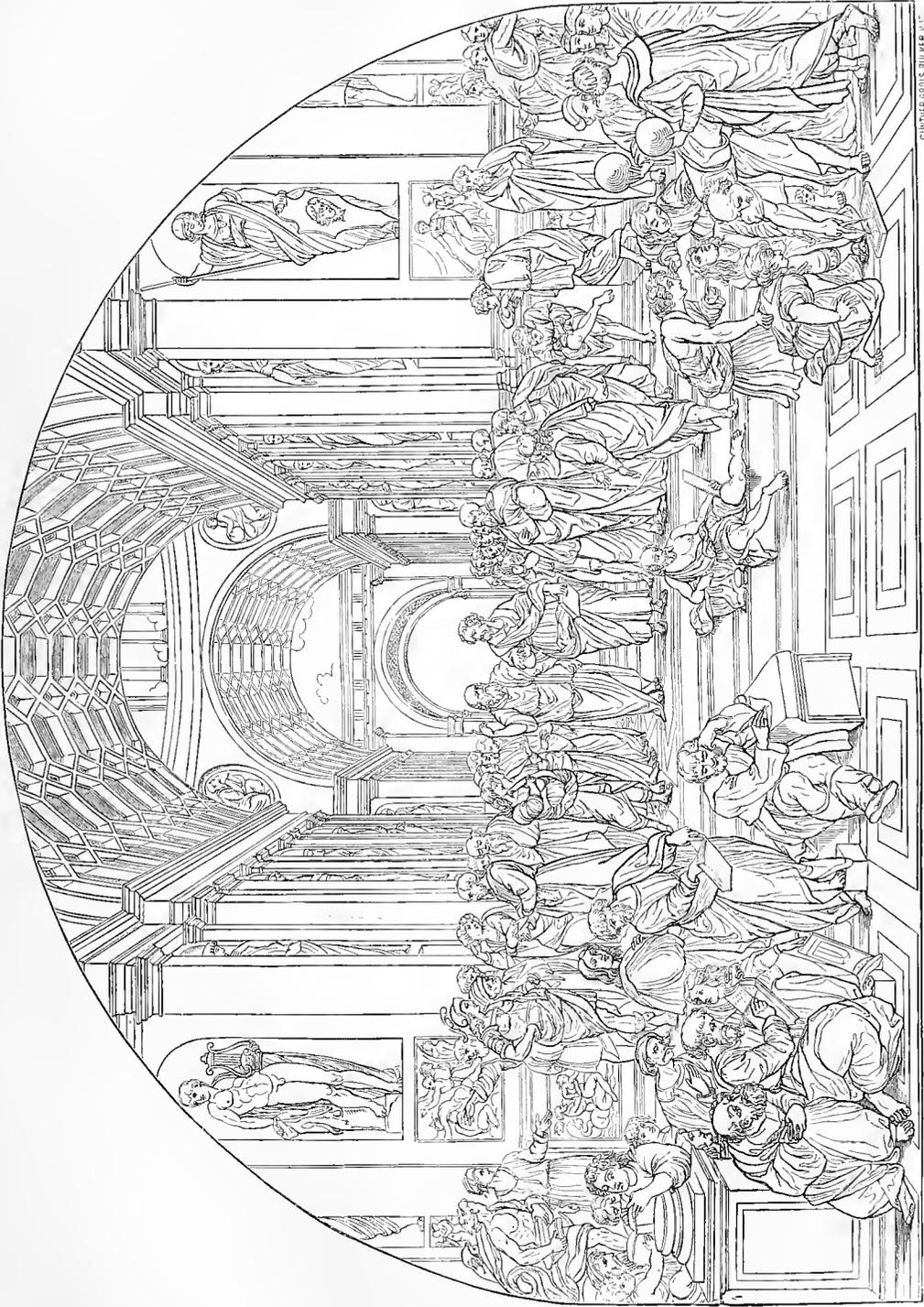
Aufser den Studien für die beiden gröfseren Gruppen sind noch die Skizzen des Diogenes (Frankfurt), der beiden auf den Stufen schreitenden Männer neben Diogenes (Oxford) und die Entwürfe für den plastischen Schmuck der Halle (Oxford und Florenz) vorhanden. Alle diese Blätter überragt aber unendlich hoch an Bedeutung und Interesse der grofse Originalcarton, welchen die Ambrosiana in Mailand bewahrt. Auch nachdem derselbe vollendet war, fand Raffael noch einzelne Aenderungen und Ergänzungen wünschenswerth. Die wichtigste unter den letzteren ist der am Fusse der Treppe sitzende Mann, der sich an einen Steinfackel anlehnt, in der Hand lässig die Feder hält und in das tiefste Grübeln verfunken erscheint. Diese Figur ist schon zur blofsen Raumbelbung so wichtig, fehlt auch auf dem Carton so auffällig, dafs man beinahe annehmen möchte, in Gedanken wenigstens habe ihr Raffael schon von allem Anfange her ihren Platz angewiesen. In allem Wesentlichen decken sich sonst Carton und Gemälde. Doch darf das eingehende Studium des Mailänder Cartons deshalb nicht für überflüssig gelten. Bei dem beklagenswerthen Zustande der Freske, deren Farbenstimmung ganz zerstört ist, in welcher die Umriffe ihre Schärfe und Klarheit schon vielfach verloren haben, giebt oft erst der Carton den vollen Aufschluß über die künstlerischen Absichten Raffael's. Wie mächtig wirkt nicht auf dem Carton die Gestalt des Diogenes, welche Frische zeigen nicht besonders einzelne jugendliche Köpfe! Und dennoch läfst sich der Gesamteindruck des Cartons mit der gehobenen Feststimmung, welche das Gemälde hervorruft, nicht entfernt vergleichen. Der Carton schneidet gleich über den Köpfen Platon's und seiner Genossen ab; ihm fehlt die Architektur, welche die ganze obere Hälfte der Freske füllt und hier die Wirkung des Werkes wesentlich mitbestimmt. Mit der Architektur in der Schule von Athen läfst sich nur der geöffnete goldene Himmel in der Disputa vergleichen. Beide bezeichnen nicht allein den äufseren

Schauplatz des Vorganges, sondern geben auch gleich den Empfindungen des Beschauers die wahre Richtung.

* * *

Als einen tempelartigen Raum denkt sich Raffael die platonische Akademie, wurde ja auch Dante's göttliche Komödie in Domen gelesen und erklärt. So hell strahlend wie diesen Raffaelischen Bau mag Leo Battista Alberti seine Humanistenkirche geträumt haben, ähnliche Masse und Verhältnisse schwebten gewiß Bramante vor, als er das neue Ideal der Architektur entwarf, von welchem die Peterskirche nur einen schwachen Abklatsch bietet. Von der mittleren hohen Kuppel, die Ströme von Licht in das Innere entsendet und die Gedanken weit von allem Bedürftigen, Kleinen und Gemeinen entfernt, gehen vier gleich lange, gewölbte Hallen aus. Es athmet sich frei und festlich in denselben. Ihren Hauptschmuck bilden in Nischen aufgestellte Götterstatuen; jene in der Tiefe der Halle sind nur im Profil sichtbar und in Bezug auf den Gegenstand der Darstellung nicht genau zu unterscheiden, dagegen wenden die an der Frontseite aufgestellten ihre volle Gestalt dem Beschauer zu. Auf der linken Seite gewahren wir Apoll, nackt, an einen Sockel angelehnt, mit der Lyra im Arm. Raffael hat die berühmte Gemme Lorenzo Medici's — die Bestrafung der Marfyas — vor Augen gehabt und die Hauptfigur aus derselben ziemlich genau wiedergegeben. Unter der Statue ist ein Relief mit kämpfenden nackten Männern (berühmte Röthelzeichnung in Oxford Br. 33) angebracht, kein bloßes Schmuckbild, sondern wie die noch tiefer stehende Schilderung eines Nymphenraubes, bestimmt, eine Lehre der platonischen Philosophie eindringlich zu veranschaulichen. »Dem Weifen gibt Gott die Gesetze, dem Thoren die Leidenschaft. Die Stolzen, welche sich von Gott abwenden, werden auch von ihm verlassen, fallen immer tiefer in die Sünde und erdulden jämmerliche Züchtigung.« Die Nische in der Fronte rechts zeigt die behelmte Minerva mit Schild und Speer, das Basrelief zu ihren Füßen eine auf Wolken thronende weibliche Gestalt mit dem Thierkreis und zwei geflügelten Knaben zur Seite. (Skizze in Florenz Br. 513).

Aus der Tiefe der Halle schreiten langsam und feierlich durch die Reihen ihrer Schüler die beiden Philosophenfürsten vor bis an den Rand der Freitreppe, welche den hohen Tempelbau mit dem unteren offenen Raume verbindet. Hier im Vordergrund rechts fesselt sofort die Gruppe der Geometer das Auge. Ein kahlköpfiger Mann (Archimedes in der Maske Bramante's) stark vorgebeugten Leibes, den Mantel zu größerer Bequemlichkeit lose über die eine Achsel geworfen, zieht mit dem Zirkel eine Figur auf eine auf dem Boden liegende Tafel. Vier Schüler, alle im Jünglingsalter, umringen ihn. Gespannten Blickes, mit dem Finger gleichsam die Linien nachziehend, folgt der jüngste, auf der Erde hockend, der Zeichnung des Lehrers. Worauf es dabei ankommt, das hat der andere, der sich auf den Knieenden aufstützt, bereits, wie Gesicht und Handbewegung verrathen, begriffen; vollends Herr des Problems ist der dritte schöngebackte, aufblickende Jüngling geworden, so daß er es dem vierten neugierig über die Gruppe sich vorbeugenden Genossen mittheilen kann. Wahrer und lebendiger ist der



GÜNTHER GROSS: BILDER 148

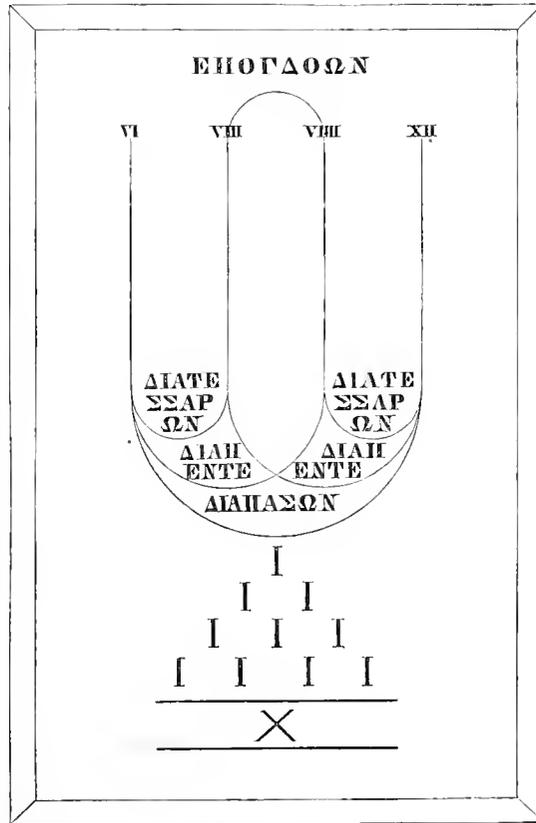
Die Schule von Athen. Frescogemälde im Vatikan. Rom.

psychologische Proceß des Erkennens von der äußerlichen Aneignung bis zum Durchdringen des Gegenstandes niemals wieder geschildert worden. Wie kräftig setzt sich der Ausdruck des Kopfes in der entsprechenden Bewegung der Glieder fort, wie genau folgt jeder Muskel dem innern Impulse, welche Lebensfülle durchströmt die Gestalten bis zur Fingerspitze herab, so daß auch die feinste Nuance der Haltung und Stellung charakteristisch und dabei ganz natürlich, als ob alles so fein müßte, erscheint!

Dieser Gruppe unmittelbar benachbart sind die Astrologen, zwei mächtige Gestalten: Ptolomäus vom Rücken gesehen, in einen weiten Mantel gehüllt, die zackige Krone auf dem Haupte, den Globus in der Hand und ihm gegenüberstehend ein würdiger Greis, Zoroaster mit der Himmelskugel. Beide wenden sich zwei (auf dem Carton nicht gezeichneten) Männern zu, welche aus der Ecke des Bildes herauskommen und als die Portraite Raffael's und seines Lehrers Perugino gelten. Für die Richtigkeit der Annahme, daß der jüngere Mann mit dem Barrett auf dem Kopfe Raffael's Züge trage, spricht nicht allein die Versicherung Vafari's, sondern auch die Uebereinstimmung mit dem bekannten Selbstportrait in Florenz, welches allen Versuchen, es zu entthronen und andere Bildnisse, etwa jenes im Besitze des Fürsten Czartoryski in Paris oder des Monsignore Marcello Maffarento in Rom an seine Stelle zu setzen, zum Trotze, seinen Platz behauptet. Dagegen muß es auffallen, daß Perugino, der damals schon über sechzig Jahre zählte, verhältnismäßig so jugendlich abgebildet wurde.

Die Gruppe auf der Gegenseite, links im Vordergrunde, feiert die Arithmetik und Musik. Ihr Erkennungszeichen lesen wir von der Tafel ab, welche ein schöner Knabe derselben vorhält. Hier sind in griechischer Sprache die Namen für einen ganzen Ton und für die Consonanzen, die Quart, Quint und Octav: Epogdoon, Diateffaron, Diapente und Diapafon, ferner die Verhältniszahlen für dieselben verzeichnet, so wie sie das ganze Mittelalter schon kannte und wie sie noch im funfzehnten Jahrhunderte Leo Battista Alberti in seinem Tractate über die Baukunst und Marfilio Ficino in seinem Commentar zum Philebos ausführlich erörtert hatten. Unter den musikalischen Zeichen ist die nach Aristoteles vollkommenste aller Zahlen X und, wie sie durch Addition der ersten vier Zahlen gewonnen wird, vermerkt. Die Tafel bildet nun den Ausgangspunkt für die Thätigkeit der Gruppe. Da hat sich zunächst dem Knaben ein Mann auf ein Knie niedergelassen und schreibt, ohne auf seine Umgebung zu achten, eifrig in das auf dem Schenkel aufgestützte Buch, was er weiter über Zahlen und Töne erforschte. Die Tradition nennt ihn Pythagoras, und allerdings erscheint diese markige Gestalt mit dem gewaltigen Kopfe, der gefurchten hohen Stirn, der nach innen gesammelten Kraft geeignet, eine auserlesene Persönlichkeit zu versinnlichen. Ein bärtiger Greis blickt ihm über die Schultern, bemüht nachzuschreiben, was er in dem Buche erpäßt, oder dessen Inhalt mit seinen eigenen Forschungen zu vergleichen. Die gleiche Neugierde treibt einen dunkel gefärbten Orientalen (Averroës?) sich vorzubeugen und in der Schrift des knieenden Mannes zu lesen. Vor der Gruppe steht hoch aufgerichtet, den einen Fuß auf einen niedrigen Steinsockel gestellt, so daß der Oberschenkel schief geneigt ist und ein aufgeschlagenes Buch aufrufen läßt, ein Mann in der Vollkraft seiner Jahre, eine der

bedeutendsten Persönlichkeiten, welche Raffael auf dem Bilde geschaffen. In allem und jedem erscheint er den übrigen Genossen der Gruppe entgegengesetzt. Während diese dicht aneinander gedrängt hocken und kauern, steht er allein für sich aufrecht; während sie schreiben und lesen, demonstriert er aus seinem Buche, was er gefunden und erdacht; während jene endlich in die äußere Thätigkeit sich vollkommen verfenkt haben, offenbart er eine gewaltige innere Erregtheit, die sich auch in der lebhafteren Bewegung des Leibes kundgibt. Zusammenge-



faßt gibt aber auch diese ganze Gruppe ein lebendiges Bild vom Lehren und Lernen, vom allmählichen Begreifen bis zum selbständigen Erkennen und deckt sich auf diese Art vollkommen mit der Gruppe der Geometer und Afrologen auf der Gegenseite.

Als formelle Spitze der Pythagorasgruppe stellt sich dem Auge die schöne Jünglingsgestalt dar, welche Raffael zwischen den Knaben, der die Tafel hält, und den demonstrierenden Philosophen gezeichnet hat. Das anmuthige Gesicht ist von langem bis auf die Schultern herabfallenden Lockenhaare eingerahmt, der Leib in einen kunstreich drapirten schweren weissen Mantel gehüllt. Langsam gemessen, mit der Linken den Mantel über der Brust zusammenhaltend, schreitet

der Jüngling, von Vafari wohl irrthümlich für den Herzog Francesco Maria von Urbino ausgegeben, entlang, das Gesicht dem Beschauer zugewendet. Er nimmt keinen Antheil an der Thätigkeit der Gruppe. Das Recht, hier aufzutreten, giebt ihm seine Schönheit. Und wer wollte ihm das Recht weigern und seiner Erscheinung zürnen, wenn dieselbe so viele gefällige Reize bietet. Dafs Raffael sich ausschliesslich von malerischen Interessen leiten liess, als er diese Figur schuf, die vortrefflich den sonst leeren Raum ausfüllt und belebt, unterliegt keinem Zweifel. Ob in ähnlicher Art die Rücksicht auf die künstlerische Form dem jugendlichen Frauenkopfe hinter dem Orientalen und dem Knaben über ihr ausschliesslich das Recht auf das Dasein verliehen, oder ob diese auch inhaltliche Beziehungen in sich bergen, bleibt unentschieden. Jedenfalls verbinden sie ungedrungen die Pythagorasgruppe mit dem Gestaltenkreise, welcher den Vordergrund links abschliesst.

Auf den hohen Sockel einer Säule hat ein laubbekrönter bartloser Mann von liebenswürdig heiterem Aussehen ein Buch gestellt und liest in demselben. Ein Jüngling, hinter ihm stehend, legt ihm die Hand auf die Schulter und blickt mit in die aufgeschlagene Schrift, von der Seite naht sich ihm ein bärtiger Greis mit einem Knäblein auf dem Arme. Gar mannigfache Deutungen, die eine so wenig sicher wie die andere, hat diese Gruppe erfahren, dafs man sich scheut, die Zahl derselben noch zu vermehren. Doch kann die Erinnerung an die Stellen in den Schriften Marfilio Ficino's, in welchen er Plotin's Schönheit und Liebenswürdigkeit schildert, und wie ihm Frauen folgten und Eltern die Kinder zur Erziehung brachten, kaum zurückgedrängt werden. Und Marfilio Ficino's Ideen bildeten die Grundlage für Raffael's Schule von Athen.

Aehnlich wie unten im Vordergrunde entfaltet sich auch oben auf der obersten Stufe zu beiden Seiten der Halle ein reges selbständiges Leben. Links steht Sokrates, an der Maske kenntlich, einer Gruppe von fünf Männern gegenüber, welchen er an den Fingern offenbar eine Schlussfolgerung deutlich macht. Unter den Zuhörern fesseln das Auge besonders der von ganz anderen Gedanken erfüllte Jüngling, der sich auf einen Mauervorsprung mit dem Ellbogen stützt und das Gesicht Platon zuwendet, sowie der schmucke, jugendliche Krieger, unter welchem wohl das Bild des Alcibiades gedacht ist. Der hinterste der Zuhörer, ein derber, grobknochiger Mann in kurzgeschürztem Rocke, winkt eifrig ein Paar herbei, welches aus der Ecke hervorkommt und in dem Jüngling, dem über der Hast und Eile der Mantel von der Schulter gleitet, die begeisterte Lernbegierde, in dem älteren, mit der Hand abwehrenden Mann das Zögern und Zaudern, Unterricht zu empfangen, verinnlicht.

Für die ganze Gruppe bietet sich die Bezeichnung: Dialektiker, am natürlichsten dar. Dann bleibt von den Wissenschaften, welche auf die Philosophie vorbereiten nur noch die Physik übrig. Sie kann nach der ganzen Anordnung des Bildes nur auf der rechten Seite, der Sokratesgruppe gegenüber, ihren Platz gefunden haben, wo wir als Hauptperson einen stattlichen Greis mit langem weissen Barte vollständig in einen Mantel gehüllt und einen anderen älteren Mann, der mit verhülltem Kopfe, auf einen Stab gestützt einherfähret, wahrnehmen. Doch hat Raffael auf jede nähere Charakteristik verzichtet, so dafs

dieselben nur gleich den anderen Figuren dieser Gruppe, dem Jüngling, der einen Pfeilervorprung als Stütze und sein Knie als Schreibpult benützt, und dem benachbarten Manne, welcher diesem ruhig prüfend zusieht, als eine allerdings künstlerisch überaus wirkfame Staffage anzusehen sind.

Raffael hat die Gruppen und Gestalten nicht gleichmäfsig über die ganze Bildfläche vertheilt; sie drängen sich gegen die Ecken und gefatten in der Mitte einen freien Ueberblick der Treppe. Nur wenige Figuren unterbrechen hier die gerade Flucht der Stufen. Am Fusse der Treppe sitzt, auf einen Steinwürfel die Arme auftützend, in tiefstes Nachsinnen versunken, ein einfamer Denker; auf der zweiten Stufe hat sich Diogenes gelagert; die dritte steigt behend, den Mantelzipfel nach Sitte der Italiener über die Schulter geworfen, ein Jüngling heran, dem Fingerzeige des alten Mannes folgend, der, im Herabschreiten begriffen, den Fragenden auf Platon und Aristoteles verwiesen hat. Die Gründe für diese Anordnung lassen sich nicht schwer errathen. Platon und Aristoteles bilden nicht für die handelnden Personen den ausschließlichen Mittelpunkt, auf welchen sich alle beziehen, von welchem sie die Richtung empfangen. Die Mehrzahl der Gruppen erscheint vielmehr selbständig gestellt und beinahe abgeschlossen. Um so nothwendiger war es, die beiden Philosophen für den Beschauer als die Hauptgestalten zu charakterisiren. Und dieses geschah am wirkfamsten so, dafs der Vordergrund vor ihnen frei blieb, der Blick des Betrachtenden ohne jeden Aufenthalt sie trifft. Raffael's Voraussicht hat sich glänzend bewährt. Wer vor die Freske tritt, dessen Auge wird stets zunächst von den Gestalten Platon's und Aristoteles' gefangen genommen, die allein in der Mitte der Halle stehen und, obgleich dem Auge am entferntesten, dennoch der Phantafie am nächsten erscheinen; und wenn auch dann die Aufmerksamkeit den anderen Gruppen sich zuwendet, bei den Gestalten des Vordergrundes verweilt und erst allmählich wieder aufsteigt, am Schluffe kehrt sie doch zu Platon und Aristoteles zurück, welche die Scene beherrschen und als die Gröfsten und Mächtigsten der ganzen Gemeinde sich offenbaren.

In ihrer Nähe hört das Fragen und Schreiben auf, legt sich das Drängen und Wogen, der Aufruhr der Geister. In ehrfurchtsvolles Schweigen gehüllt ordnen sich ihre Schüler unwillkürlich in zwei Reihen; alle, die begeisterten Jünglinge, die welterfahrenen Greife, befehlt gleichmäfsig ein Gefühl der Bewunderung und Verehrung ihrer Meister. Aristoteles, jünger, schlanker, lebhafter im Wesen, faft leidenschaftlich im Ausdruck, streckt gebietend die Rechte aus, Platon dagegen, ein würdiger Greis mit langem Barte, das Haar wie von Begeisterung leise bewegt, das Gewand in ruhige Falten gelegt, weist mit erhobener Rechten zum Himmel empor. Wie erfüllt sich da das Bild, welches die humanistische Philosophie von den beiden Helden entworfen, von Aristoteles, der die Natur und das Wesen der Dinge, ihr Mafs und ihre Zahl ergründet und von Platon, der die Gedanken von den natürlichen Dingen zu ihrem Schöpfer, zu Gott, emporführt. Wenn uns noch ein Zweifel über die Herkunft und Grundlage des Bildes geblieben wäre; im Angesicht dieser beiden Gestalten erkennen wir es unwiderleglich: In der Schule von Athen hat Raffael die Ideen des humanistischen Zeitalters von den aufsteigenden Stufen der Erkenntniß, von der Harmonie des

Wissens mit dem religiösen Glauben, von der Einheit der platonischen Philosophie mit der Theologie verkörpert. Und jetzt verstehen wir auch Vasari's Beschreibung der Freske. Ihn hatten spätere Kupferstiche, nach vereinzelt Gruppen angefertigt und mit irrigen Inschriften versehen, auf eine falsche Fährte geleitet, aber doch nicht völlig gehindert, das in seiner Erinnerung der richtige Inhalt des Bildes dämmere. »Die Theologen bringen die Philosophie und Astrologie mit der Theologie in Einklang« sagt er das eine Mal, und an einer anderen Stelle: »Die Philosophie und die Astrologie, die Geometrie und die Poesie vereinigen sich mit der Theologie«. Ja, es ist Platon, nach humanistischem Glaubensbekenntnis »der göttliche Platon«, der »Theologe« Platon, welcher als den Gipfel aller Wissenschaften, der Arithmetik, Musik, Geometrie, Astrologie, Physik und Dialektik die Philosophie aufgestellt und diese dann mit der Gotteserkenntnis, der Theologie, vereinigt hat.

* * *

Die vierte Wand soll das Walten des Rechtes verherrlichen. Die Gliederung der Composition wird hier wie auf der Parnaswand durch ein eingebautes Fenster bestimmt; aber nicht durch dieses allein. Auch die Natur des darzustellenden Gegenstandes wirkt einflussreich auf die Anordnung des Gemäldes. Und so hat denn Raffael durch die gleiche Beschaffenheit der Wandfläche sich keineswegs veranlaßt gefühlt, die Composition des Parnasses in den Hauptlinien einfach zu wiederholen, vielmehr dem neuen Werke eine wesentlich verschiedene Gestalt verliehen. Im Parnas erblicken wir ein einziges zusammenhängendes Bild, welches sich in dem Halbrund über dem Fenster bis an die Seite des letzteren herabzieht und erst hier seinen Abschluß findet. Die gegenüberliegende Wand zeigt uns drei selbständige, von einander scharf getrennte Darstellungen. Ferner, während an allen anderen Wänden der Stanza della Segnatura die idealen Typen und historischen Vertreter der einzelnen geistigen Lebenskreise auf das Engste verknüpft erscheinen, hat Raffael an der vierten Wand die allegorische Darstellung von der historischen gesondert. Im Halbrund über dem Fenster schilderte er die Tugenden, welche dem socialen Leben vorstehen, an den beiden Fensterseiten aber die zwei wichtigsten Acte der Gesetzgebung, durch welche das Dasein der neueren Völker geregelt wurde. Von der Wiedergabe einer begeisterten, zu thätiger Theilnahme angeregten Gemeinde, entsprechend den Gemeinden der Theologen, Dichter und Philosophen, sah er ab. Streitende, im Lehren und Lernen begriffene moderne Juristen zu malen, konnte ihn nur wenig locken; hätte er sich aber auf die großen Gesetzgeber der alten Zeiten, auf Moses, Solon, Lykurg u. s. w. eingeschränkt, so würde er in der Charakteristik den anderen Wandbildern zu nahe gekommen sein. Er entschloß sich daher zu einem Wechsel im Tone der Schilderung und rettete dadurch nicht allein seinem Werke Frische und Wahrheit, sondern konnte es wenigstens in den allgemeinen Umriffen mit den übrigen Wandgemälden in Uebereinstimmung bringen. Die allegorischen Figuren über den beiden historischen Szenen wecken einen ähnlichen Eindruck wie der Himmel, der sich in der Disputa über den Helden des Glaubens wölbt oder wie Apoll

mit den neun Mufen, welche den Gipfel des Parnasses einnehmen. Der Beschauer steigt von der realen Welt zu einer idealen empor.

Das Halbrundbild hat Raffael in einer seiner glücklichsten Stunden geschaffen. Kein spröder Gedankenstoff war zu überwinden, keine äusseren Anweisungen erst sorgfältig von der Phantasie zurechtzulegen und innerlich umzugefalten. Die wenigen Embleme, deren er zur Charakteristik der einzelnen Gestalten bedurfte, hatte längerer Gebrauch bereits abgegliffen. Seine ganze Kraft und Aufmerksamkeit konnte daher Raffael ungehemmt den künstlerischen Seiten der Darstellung zuwenden, der Schönheit und Reinheit der malerischen Formen ausschliesslich huldigen. Auf einer Marmorstufe, die in der Mitte noch einen erhöhten Sockel trägt, haben sich die drei Tugenden der Stärke, Vorsicht und Mässigung niedergelassen. Zunächst zur Linken sitzt die Stärke, das bekränzte Haupt gegen die mittlere Figur zugekehrt, so dass Richtung des Kopfes und Haltung des Leibes contrastiren, in der Hand einen ausgerissenen Eichenstamm (Rovere?) haltend, von dem ein geflügelter Knabe die Früchte zu hofchen sich abmüht, während sein Genosse auf der anderen Seite von der Bank, auf der er ruht, sich erhebt. Die kluge Vorsicht in der Mitte auf erhöhtem Sockel blickt in den von einem Genius ihr vorgewiesenen Spiegel; ein zweiter Genius hält hinter ihr die Fackel empor. Sie trägt einen Januskopf, zeigt vorn die Züge der Jungfrau, hinten, geschickt durch das Kopftuch vermittelt, jene eines alten bärtigen Mannes und hat die Brust mit der Gorgomaske geschmückt. Der Zaum in den weit vorgestreckten Händen der dritten Gestalt, zu deren Kopf dasselbe Modell fass, wie zur Madonna aus dem Haufe Alba, deutet die Mässigung an. Ein turbanartiges Tuch, mittels einer Binde unter dem Kinn befestigt, umhüllt das anmuthige Antlitz, ein leichtes Gewand ist um den Oberkörper gelegt. Ihr zur Seite sitzt ein prächtiger Knabe, mit dem Finger nach oben weisend.

Gegen die Haltung der einzelnen Gestalten mag vielleicht das Eine und Andere eingewendet werden können. Die Temperantia mag zu gewaltsam in der Bewegung, die Prudentia nicht belebt genug im Gesichte erscheinen. Immer wird die Schönheit und Kraft der Formen unsere Bewunderung erregen. Welch' mächtiges Weib ist die Stärke, welcher Schwung geht durch die Zeichnung der Gewänder. Sie sind in grossen Massen angelegt und bei allem Reichthum der Falten doch einfach und natürlich geworfen. Nichts von einem künstlichen Arrangement und rechnendem Vorbedacht ist zu bemerken, vielmehr empfangen wir den Eindruck, dass die Frauen, als sie sich niederliessen, den Mantel, wie es die Freiheit der Bewegung und die Bequemlichkeit der Lage erheischte, ordneten, hier ihn fallen liessen, dort den Saum aufzogen und den Zipfel über den Schoofs warfen. Vor allem aber entzückt der äussere Umriss der Composition. Dem Halbkreise, welcher die Fläche einschliesst, folgend, steigt auch das Bild in der Mitte empor. Innerhalb dieser allgemeinen Begrenzung werden aber die Gestalten von einer reizenden Wellenlinie umschrieben, welche bei dem Genius in der linken Ecke beginnt und dann stetig steigt und sinkt, bis sie auf der rechten Ecke ihren Abschluss findet.

Rechts und links vom Fenster sind zwei gleichartige, innerlich wenig bewegte Scenen geschildert, in welchen wohl die Portraittreue der dargestellten Personen

von allem Anfange das größte Interesse erregte. Auf der schmaleren linken Fensterseite übergibt Kaiser Justinian dem Trebonianus das Gesetzbuch. Der Kaiser, in den Purpurmantel gehüllt, den Lorbeerkranz auf dem Kopfe, den Herrscherstab in der Rechten, sitzt auf einem einfachen antiken Stuhle und reicht dem vor ihm demüthig knieenden Rechtsgelehrten das Buch. Die Enge des Raumes macht die Bewegung des Kaisers unfrei und drängt auch die sechs Männer, welche sein Gefolge bilden, gar zu dicht an einander.

Reicher entfaltet sich der Vorgang auf der anderen, breiteren Seite. Der Papst, der die markigen Züge Julius' II. trägt, thront in einer mit Pilastern geschmückten Nische. Zwei Cardinäle, in Purpur gekleidet, schlagen den schweren goldgestickten Mantel zurück, so daß die Arme des Papstes frei hervorkommen. Mit der Rechten ertheilt er den Segen, mit der Linken überreicht er die Decretale dem vor ihm knieenden Advocaten des Consistoriums. Links im Hintergrunde stehen zwei Cardinäle, offenbar Portraits aus der Umgebung Julius' II., deren Namen auch Vasari anführt; über dem Kopfe des Advocaten, dessen Typus noch Jahre lang im Gedächtniß Raffael's haften blieb, werden drei weitere Personen sichtbar, ein Mönch mit gutmüthig beschränktem Ausdrücke, dann aber noch zwei Charakterköpfe von echt nationalem Typus, mit energisch geschnittenen Zügen, aus welchen man eine ganze Geschichte herauslesen kann.

* * *

In der Zeit von ungefähr drei Jahren war das ganze große Werk der Stanza della Segnatura vollendet worden. Das Datum unterhalb des Parnasses: 1511 giebt doch wohl den Schluß der Arbeit an. »Und als das Werk fertig war, bezeugte der Papst dem Künstler seine große Zufriedenheit«, sagt Vasari, nachdem er die Fresken der Stanza zu Ende beschrieben. Für uns kunstarme Nachgeborene steigert sich die Zufriedenheit zu kaum begrenzter Bewunderung. Wir wissen zwar, daß Raffael auch jetzt noch nicht die volle Höhe seiner Entwicklung erreicht hat und seine Kraft noch immer im Steigen begriffen ist. Wir werden Werke von ihm kennen lernen, in welchen sich ein noch mächtigerer Aufschwung seiner Phantasie, ein noch größerer Reichthum, eine noch durchsichtigere Klarheit der Formen offenbart. Trotzdem bewahren die Bilder in der Stanza della Segnatura für uns eine besondere Anziehungskraft. Es ragt eben der Schein eines großen Jahrhunderts in dieselbe, es spricht aus ihnen nicht allein der Künstler, sondern auch alle die prächtigen Männer, welche die Renaissance zu dem sonnenhellsten Sonntag in unserem historischen Leben gemacht haben. Wir träumen vor Raffael's Fresken noch einmal den Traum der Humanisten durch von dem Bande, das die großen Männer aller Zeiten verknüpft, von dem reichen Erbe, welches uns die Antike hinterlassen, von dem ewigen Frieden der Geister. Niemals ist es einer Zeit wieder so gut geworden, daß ihr Bekenntniß in so schönen Farben und reichen Formen ausgedrückt wurde, niemals machte aber auch eine Zeit die Anwendung der schönen Farben und reichen Formen so leicht. Die culturgeschichtliche Bedeutung der Raffael'schen Fresken fügt immer noch einen neuen Reiz zu ihrem künstlerischen Werthe hinzu.

Dann aber fesselt uns der Einblick in das stetige gefunde Wachfen des jungen Meisters. Er hatte einen gewaltigen Sprung gewagt, als er von Florenz nach Rom überfiedelte. Die Kluft zwischen feinem letzten florentiner Werke und feiner ersten römischen Arbeit ist viel größer als der Unterschied zwischen feinem ersten und letzten römischen Gemälde. Nachdem aber einmal das Wagniß gethan und gelungen war, geht er klaren Blickes und festen Schrittes langsam vorwärts. Wir können beinahe an jedem folgenden Bilde seine Fortschritte bemessen. Seine Technik wird ficherer; soweit es der arge Zustand der Fresken erlaubt, bemerken wir, daß er immer feltener zur Uebermalung *al secco* greift, die Farben kräftiger nimmt, mit Hilfe derselben auch zu modelliren lernt. Die Männerköpfe werden markiger, die Frauenleiber mächtiger, die Gewänder wallender. Es ist ein vornehmes, kräftiges Geschlecht, mit welchem wir auf seinen Bildern immer häufiger und inniger verkehren. Wir fragen nach den Einflüssen, welchen er unterthan wurde und welche den Umschwung in ihm hervorriefen. Zunächst denken wir natürlich an die Deckenbilder in der Sixtina. Diese vollendete Michelangelo aber erst, lange nachdem Raffael die Fresken in der ersten Stanza fertig gemalt. Sollte Raffael, während Michelangelo noch an der Arbeit war, die Gelegenheit gehabt haben, die Decke in der Sixtina, besonders die Einzelfiguren, auf die es ihm vorzüglich ankommen mußte, eingehend zu studiren? Dem widerspricht Condivi's Bericht. Auch findet sich in Raffael's ersten römischen Fresken keine einzige Figur vor, die man nothwendig und unmittelbar auf Michelangelo's Vorbild zurückführen müßte. Ebenfowenig kann man der Antike einen hervorragend bestimmenden Einfluß zuschreiben. Nur in einzelnen Fällen borgte sich Raffael, wie wir sehen, von ihr Formen und Gestalten. Müßen nun auch die einzelnen unmittelbaren Muster gezeugnet werden, so wird man desto williger zugeben, daß die Personen, Dinge und Verhältnisse zusammen, Michelangelo und Bramante, die Antike und die Werke der Zeitgenossen, das große Leben in seiner Umgebung auf ihn einwirkten und seine Entwicklung gleichmäßig förderten. Er entnahm seine Kraft dem Boden, den er betrat.



VII.

Die Stanza d'Eliodoro.

Die Wandgemälde in der Stanza della Segnatura schneiden scharf und tief ein in den Entwicklungsgang Raffael's. Selbst das älteste derselben setzt eine vollkommene Wandlung des Anschauungskreises und der Formenwelt voraus, und läßt als selbstverständlich einen durchgreifenden Wechsel im äußeren Leben des Künstlers vorangehen. Eine so genaue Grenzlinie zwischen der florentiner und römischen Periode kann bei den Tafelbildern nicht gezogen werden. Nur langsam verhallen die liebgewonnenen florentiner Stimmungen, und längere Zeit währt es, ehe die neuen römischen Einflüsse zu unbefrittener Herrschaft gelangen. Hier stößt man am ehesten auf eine Art von Uebergangsstil, welcher nur allmählich in die neue Weise sich einlebt, wenigstens in Einzelheiten an den älteren Gewohnheiten festhält. Madonnenbilder aus den ersten römischen Jahren geben uns darüber guten Aufschluß.

Zuerst ändert sich der landschaftliche Hintergrund. Der Horizont geht zurück, so daß das Auge über weite, in leichten Wellen bewegte Flächen streift; an die Stelle der mit spärlichen Bäumen besetzten Hügel treten schön geschwungene Bergzüge, antike Ruinen krönen die nächsten Höhen oder bilden wohl auch den unmittelbaren Schauplatz des Vorganges. Das liebliche, aber den Eindruck leicht zerpfitternde Einzelleben tritt gegen die charakteristischen Linien in der Landschaft zurück, wie es in Wirklichkeit in Roms Umgebung beobachtet wird. Es wäre wunderbar gewesen, wenn die Zauber der römischen Natur Raffael nicht alsbald gefangen genommen hätten. Auch im Christkind verspürt man den Einfluß der römischen Luft. Die Formen werden voller und kräftiger, die Bewegungen kühner und freier; zuweilen erscheint das Kindesalter Christi und Johannes' mit dem Knabenalter vertauscht, der rundliche Körper in einen anmuthig schlanken, wie ihn die Nähe der Antike lieben lehrt, verwandelt. Am längsten widersteht der Kopf der Madonna den neuen Anregungen. Selbst nachdem ihr Leib bereits stattliche und mächtige Formen angenommen und der Künstler gelernt hat, das Gewand in breite Falten zu legen und in großen Massen zusammenzuhalten, bewahrt das Antlitz gern noch die fröhlich holden Mädchenzüge der florentiner Periode. Erst als in Raffael's Colorit neue Grundsätze zur

Herrschaft gelangten, verschwand auch aus den weiblichen Köpfen der ältere, auf eine zarte, leichte, auch in den Schatten helle Färbung berechnete Typus.

Es scheint, daß Papst Julius selbst mit Aufträgen auf Tafelbilder den Gönnern Raffael's voranging. In die Kirche Sta. Maria del popolo, gleichsam die Familienkirche der Rovere, stiftete er sein eigenes Portrait und ein Madonnenbild. Beide Werke sind schon frühzeitig und oft wiederholt worden und noch gegenwärtig in einer größeren Zahl von Exemplaren vorhanden. Diese große Beliebtheit hat aber bei den zwei Bildern nicht die gleichen Früchte getragen. In Bezug auf das Portrait können wir uns vor Prätendenten, welche den ausschließlichen Anspruch auf Originalität erheben, kaum retten; was das Madonnenbild betrifft, so haben die zahlreichen Wiederholungen den Glauben, als könnte das seit achtzig Jahren verschollene Original noch jemals wiedererkannt werden, stark erschüttert. Florenz beherbergt die beiden Portraitexemplare, welche sich am eifrigsten den Rang streitig machen. Gegenwärtig wird von den meisten Kennern das Exemplar in dem Palazzo Pitti als das echte Raffaelwerk betrachtet und die ungleiche Behandlung der einzelnen Theile in dem anderen Exemplare in der Tribuna als ein untrügliches Merkmal des späteren Ursprungs hervorgehoben. Doch dachten darüber die Kunstkenner zu anderen Zeiten anders. Auch ein freilich nur ganz äußerlicher Umstand scheint zu Gunsten des Bildes in der Tribuna zu sprechen. Dasselbe ist durch Erbschaft aus dem Hause Rovere an die Herzöge von Toscana gekommen, während über die Herkunft des Pitti-exemplares nichts sicheres bekannt ist. Doch kann der Stammbaum eines Bildes nicht immer und nicht allein die Entscheidung treffen und in diesem Falle nicht die Ungleichheit in der Zeichnung und die Trockenheit in der Färbung gänzlich verdecken. Am Ende behält noch Rumohr Recht, welcher die Originalität beider florentiner Exemplare in Zweifel stellte.

Die von Julius II. in die Kirche Sta. Maria del popolo gestiftete Madonna blieb auf ihrem ursprünglichen Standorte wahrscheinlich bis 1717, in welchem Jahre sie ein gewisser Girolamo Lottorio an den Schatz von Loreto verschenkte. Seitdem führt das Bild den Namen: Madonna di Loreto. Es ist uns weder eine Kunde über das Anrecht des Lottorio an den Besitz des Gemäldes geworden, noch auch wurde jemals das Schickal des letzteren, seitdem es am Schluffe des vorigen Jahrhunderts aus dem lauretaner Schatze verschwand, aufgehellt. In Maafsen und Verhältnissen, im Colorit und in Einzelheiten der Ausführung weichen die zahlreichen Copien der Madonna di Loreto vielfach von einander ab; unverändert bleibt aber der Kern der Composition, das ihnen allen gemeinsame Erbe Raffael's, auf welchem wesentlich der Werth aller Nachbildungen beruht. Die Madonna hebt den Schleier vom ruhenden Christkinde, welches, eben erwacht, der Mutter fröhlich die Arme entgegenstreckt. Joseph, auf einen Stab gestützt, steht hinter der Madonna und blickt theilnehmend auf den Vorgang.

Raffael hat kein neues Motiv hier verkörpert, in dem zärtlichen Ausdrucke der Madonna, in dem strahlenden Gesichte des Christkindes, in der Betonung der Seligkeit, welche das unmittelbare Zusammenleben gewährt, florentiner Stimmungen wieder erweckt. Dennoch nimmt man gegen die früheren Schilderungen einen leisen Unterschied im Tone wahr. Raffael nähert sich dem uralten Devo-

tionsbilde, welches dem Christkinde eine erhöhte Würde verleiht und dasselbe in den Mittelpunkt der Darstellung rückt. Nicht als ob die künstlerischen Formen gleichfalls wieder auf die alte naive Einfalt zurückgeführt würden. Sie bewahren die vollendete lebendige Anmut, sie werden noch in ihrer Kraft und Fülle gesteigert, aber sie stehen nun im freien Dienste der religiösen Empfindung und huldigen zwanglos kirchlichen Ideen. Geschähe dieses ausnahmsweise einmal und das anderemal, so könnte der Zufall, welcher die Phantasie einen Augenblick lang auf diesen Pfad gelockt, zur Erklärung angerufen werden. Dieser andächtige Hauch kehrt aber in einer ganzen Reihe von Madonnenbildern wieder; nicht in den Handzeichnungen, in welchen vielmehr noch lange die ungetrübte florentinische Lebenslust nachhallt, wohl aber in den ausgeführten Gemälden. Dafs die äufsere Bestimmung derselben in einzelnen Fällen dazu beitrug, den religiösen Ton festzuhalten, wer möchte es ableugnen? Und die Mehrzahl der frührömischen Madonnen Raffael's wurde für Kirchen gestiftet. Als ebenso sicher darf aber auch der Einflufs der kirchlichen Macht und des kirchlichen Pompes gelten, die ihm in Rom in den würdevollsten Formen entgegentraten und wenigstens in der ersten Zeit seine Phantasie stark färbten. Unwillkürlich gab er den von ihm hier geschilderten Szenen den Zug des religiösen Idealismus, welcher in Rom gewissermaafsen zu Hause war, jedenfalls den frischen Ankömmling gewaltig ergriff.

Aus derselben Stimmung, welcher die Madonna di Loreto entsprungen war, heraus schuf Raffael noch die Madonna mit dem Diadem und die Madonna del divino amore; einen verwandten Ton schlugen die Madonna del passeggio und selbst die Madonna aus dem Haufe Alba an, welche sonst am meisten den florentiner Bildern sich nähert und mit der Madonna della sedia zusammen das Nachleben florentiner Anregungen in Raffael's römischer Periode am stärksten bekundet.

Auf weiche Tücher gebettet schläft sanft und ruhig das Christkind. Der eine Arm hält noch die Lage fest, welche er bei dem Einschlummern eingenommen und ist um das Haupt geschlungen, den anderen hat der Schlaf gelöst, so dafs er leicht den Leib entlang herabgleitet. Leise hebt die knieende Madonna den Schleier von dem Kinde und zeigt es in feiner erquicklichen Ruhe, das Bild der Unschuld und des glücklich harmlosen Friedens, dem Johannesknaben, der, von der Linken der Madonna umfaßt und herangezogen, ihr zur Seite kniet und die Hände zur Andacht gefaltet hat. Diese Scene, in eine von antiken Ruinen belebte Landschaft verlegt, schildert die Parifer Madonna mit dem Diadem. Noch stärker als hier tritt in der Madonna del divino amore im Museum zu Neapel das Christkind als Mittelpunkt auf. Es sitzt rittlings auf dem Knie der Madonna, die mit gefalteten Händen zusieht, wie ihr Sproffe seine erste selbständige Handlung als Gottessohn versucht und den anbetenden Johannes segnet. Der Vorgang würde noch ernster und feierlicher wirken, wenn nicht Raffael einen Zug eingestreut hätte, der uns in die unbefangene Wirklichkeit veretzt. Dem noch linkischen Kinde führt die heilige Elifabeth, ganz großmütterlich in Wesen und Ausdruck, den Arm. So werden wir wieder in das harmlos glückliche Familienleben zurückgeführt, von welchem uns der an das kirchliche Mysterium streifende

Hauptinhalt des Bildes entfernt hatte. Raffael mochte selbst die Empfindung haben, daß er einen neuen Boden betreten. Selbst das Colorit fucht er dem würdevollen ernstern Gegenstande genauer anzupaffen. Er giebt den Halbtönen größere Kraft und Tiefe und läßt Farbengegenätze ohne Scheu nebeneinander bestehen. Der monumentale Stil scheint durch, wenn auch die Frescomalerei hier noch nicht ihr unbedingtes Uebergewicht geltend macht.

Im Angesicht der Madonna del divino amore möchte man behaupten, daß die zukünftige Richtung Raffael's hier ihre Schatten vorausgeworfen habe; hält man sich dagegen die Madonna del passeggio oder die Madonna aus dem Hause Alba vor Augen, so entdeckt man die Unsterblichkeit der florentiner Anschauungen in Raffael's Phantasie. Von der Madonna del Passeggio ist, so scheint es, die Urschrift verloren gegangen. Nur die Composition können wir mit voller Sicherheit auf Raffael zurückführen, während die Ausführung der zahlreich erhaltenen Exemplare in Farben, selbst des berühmtesten unter ihnen, welches Lord Egerton in London bewahrt, im besten Falle seiner Werkstatt, meistens aber viel späteren Zeiten angehört. Die Madonna, eine der stattlichsten Gestalten, die Raffael geschaffen, ergeht sich mit dem Christusknaben im Grünen. Ihr begegnet Johannes, der wie gewöhnlich auf ein dünnes Rohrkreuz sich stützt und ein Lammfell lose über die linke Schulter herabhängen hat. Er bringt zärtlich sein Gesicht dicht an das Gesicht seines Altersgenossen, der aber nicht mehr feinesgleichen ist, und beugt demuthsvoll das Knie, um Christus zu huldigen. Dankbar dafür legt ihm die Madonna die Rechte auf das Haupt, während sie mit der Linken den Arm Christi umfaßt hält und den Knaben leicht an ihren Leib preßt. Gegenüber dem zärtlichen Anstürmen des Johannes erscheint dieser feste Halt, welchen die Madonna dem Christusknaben gewährt, ein fein erfonnener, dabei ganz natürlicher Zug. So viel Bewunderungswürdiges aber auch sonst die Composition zeigt: der schließliche Eindruck ist dennoch nicht harmonischer Natur. Und dabei sieht man noch von Josephus ab, der seitwärts durch die Büsche schleicht ohne irgend einen anschaulichen Antheil an der Handlung zu nehmen. Raffael hat über diesen Heiligen nicht so arg gespottet wie Giotto, offenbar aber gleich allen andern Künstlern die Schilderung desselben wenig dankbar gefunden. Die unvollkommene Befriedigung aber, welche dieses und andere verwandte Bilder gewähren, hängt wohl damit zusammen, daß sie einer Uebergangsstimmung entsprungen sind und aus diesem Grunde noch keine geschlossenen, einheitlichen Formen aufweisen.

Das Hineinragen in eine andere Welt, ohne in ihr vollkommen aufzugehen, mindert die Wirkung auch der Madonna aus dem Hause Alba, so benannt, weil sie eine Zeit lang im vorigen Jahrhundert sich im Besitze der Herzoge von Alba befand. Ursprünglich soll das Bild auf dem Altare einer Klosterkirche (Nocera de' Pagani) im Neapolitanischen gestanden haben, wogegen aber die Rundform zu sprechen scheint. Gegenwärtig (seit 1836) gehört es zu den wenig zugänglichen Schätzen der Petersburger Eremitage. Wie lebendig noch der florentiner Geist in Raffael herrschte, sagen namentlich die Röthelzeichnungen aus, welche das Liller Museum (Br. 89, 90) von der Madonna aus dem Hause Alba bewahrt. Auf der einen Seite des kostbaren Blattes ist die ganze Gruppe und

neben derselben noch zwei Skizzen zur Madonna della Sedia dargestellt, woraus erhellt, daß die beiden Madonnen in ihrem Ursprunge zeitlich zusammenfallen. Die Rückseite des Blattes zeigt aufser einem halbverworfenen Entwürfe zu einer Madonna, welche vom Christkinde umhüllt wird, das Naturstudium für die Figur der Madonna. Zum Modell diente Raffael ein junger Burfche, blofs mit einem Hemde bekleidet, welches hoch über die Kniee hinaufgezogen ist. Da die Beine im Bilde doch verhüllt werden, läßt ihnen Raffael hier unbefangen die männliche Form; bei der Zeichnung des Kopfes dagegen legt er schon einen madonnenhaften Zug in das Antlitz, den er offenbar dem Modelle nicht ablauschen konnte, sondern, in feinem schöpferischen Denken vorarbeitend, selbständig erfann, auch im ausgeführten Bilde beibehielt. Dieses führt uns die Madonna in jugendlich anmuthiger Erscheinung vor, um den Kopf ein leichtes Tuch turbanartig gewunden, den Körper in ein schwer und wuchtig fallendes Gewand gehüllt. Sie hat sich auf blumenreichem Rafen niedergelassen und hält in der einen Hand läffig ein Buch, während sie mit der anderen das Christkind umfängt, das sich von seinem Sitze im Schoofse der Madonna erhebt, um von dem knieenden Johannesknaben das dargereichte Rohrkreuz zu empfangen. Der Grundton ist in der Madonna Alba (wie in dem gleichzeitigen und vielfach verwandten Kupferstiche Marcanton's: die Madonna mit dem langen Beine) florentinisch. Sieht man aber näher zu, so entdeckt man nicht allein in Einzelheiten, wie in den Sandalen der Madonna, in den Bergzügen im Hintergrunde der Landschaft römische Erinnerungen; noch ungleich stärker deuten der ernste Ausdruck des Christkinds und die ehrerbietigen Geberden des Johannes die Aenderung in der Auffassung an, welcher bald auch ein Wechsel im Stile, in der Formgebung und im Colorit folgen sollte. Um über diese letztere Wandlung volle Klarheit zu erlangen, thut es aber Noth, zur Hauptthätigkeit Raffael's zurückzukehren und seine künstlerische Entwicklung auf dem Gebiete der Frescomalerei, wo sie sich genauer beobachten läßt, zu schildern.

* * *

Die Arbeiten in den Stanzen wurden, so lange Julius II. lebte, keinen Augenblick unterbrochen. Gleich nach der Vollendung der Stanza della Segnatura ging Raffael an die Ausschmückung der anstoßenden Kammer, welche nach dem hervorragendsten Wandgemälde die Stanza d'Eliodoro genannt wird. Vor Raffael hatte hier bereits Piero della Francesca gemalt; doch wurden bekanntlich auf Befehl des Papstes alle Bilder abgeschlagen, um für Raffael's Schöpfungen Raum zu gewinnen. Aehnliche Verhältnisse traten also an Raffael heran, wie bei der ersten Stanze; ähnliche Fragen wie dort liegen uns auch jetzt wieder zur Lösung vor. Hat sich Raffael durch den älteren Bilderschmuck stofflich bestimmen lassen, die Gegenstände der Darstellung im Wesentlichen beibehalten und nur in den Formen dieselben erweitert und vergrößert? Hat ferner Raffael an den eigenen Compositionen während der Arbeit keine wichtigen Aenderungen vorgenommen? Reiften sie erst allmählich, oder hat er gleich von allem Anfange den rechten Ton getroffen? Und endlich, wie weit war er von

fremdem Willen abhängig, welchen Antheil haben dritte Personen an dem hier verkörperten Gedankenkreife?

Das Material, um auf alle diese Fragen eine genügende Antwort zu geben, ist nicht so reichhaltig, als der Anschein vermuthen läßt. Es hat sich zwar eine lange Reihe von Zeichnungen zu den Fresken in der Stanza d'Eliodoro erhalten; nur wenige zeigen aber die unverfälschte Handschrift des Künstlers und können als vorbereitende Stufen zu den angeführten Bildern gelten. Weitaus die Mehrzahl erscheint als Schülerarbeit, zur Uebung gezeichnet und zuweilen fogar erst lange nach Vollendung der Fresken begonnen. Zwei Umstände treten außerdem hinzu, die Entwicklungsgeschichte dieses Bilderkreifes schwierig zu gestalten. Zum ersten Male nahm hier Raffael die Mitwirkung eines Schülers, des damals zwanzigjährigen Giulio Romano in größerem Maße in Anspruch, so daß nicht allein die technische Ausführung, sondern theilweise auch die Erfindung diesem zufällt. Dann aber starb, während Raffael in der Stanza d'Eliodoro arbeitete, Julius II. Leo X. bestieg den päpstlichen Thron. Neue persönliche Wünsche tauchten auf, verlangten Rücksicht und zwangen vielleicht Raffael noch nachträglich zu Aenderungen in der Wahl der Gegenstände, in der Anordnung der Bilder. Wenn die Theilnahme des Schülers in die künstlerischen Formen ein fremdes Element brachte, das nicht immer scharf ausgeschieden werden kann, so hat der plötzliche Wechsel in der Person des Bestellers den inhaltlichen Zusammenhang der Bilder gelockert oder doch die Einheit aus theilweise neuen Gliedern aufgebaut.

Der Bilderfchmuck vertheilt sich hier wie in der ersten Stanze auf Decke und Wände. An der Decke hat Raffael in der Form aufgespannter Teppiche vier himmlische Erscheinungen, von welchen die Bücher des alten Testaments berichten, geschildert: Jehova kündigt Noah die Rettung aus dem über die sündige Menschheit verhängten Strafgerichte an; ein Engel des Herrn fällt Abraham in den Arm und wehrt ihm, das Opfer Isaaks zu vollziehen; Jacob sieht im Traum die Himmelsleiter und Jehova spricht aus dem brennenden Dornbusch zu Moses. Aehnlichen Erscheinungen himmlischer Boten und Zeichen begegnen wir auch auf den Wandgemälden. Als der syrische Feldherr Heliodor die Tempelschätze zu Jerusalem zu plündern sich anschickte, wurde er, wie das zweite Buch der Maccabäer (c. 2. v. 23) erzählt, durch einen himmlischen Reiter in die Flucht getrieben. Vor dem heiligen Petrus, welcher dem Papst Leo dem Großen zur Seite schwebte, wich nach der »legenda aurea« der Hunnenkönig aus Italien zurück. Dem zweifelnden Priester offenbarte sich in Bolsena während des Messopfers in der Hostie der Leib Christi. Den heiligen Petrus endlich befreite ein Engel aus dem Kerker, in welchen ihn (Apostelgesch. 12. cap.) König Herodes geworfen hatte. Durch alle vier Wandbilder weht demnach ein gemeinsamer Zug, in allen greift ein Abgesandter des Himmels in die Handlung entscheidend ein und führt die Katastrophe herbei. Die Handlung selbst hat stets zum Ziele die Befreiung des Glaubens und die Rettung der Kirche. Man könnte daher annehmen, daß alle vier Darstellungen, wie sie innerlich verwandt sind, so auch äußerlich zu gleicher Zeit erfasst wurden und einem einheitlichen Gedankenkreife den Ursprung verdanken. Die genauere Betrachtung enthüllt aber einen wesent-

lichen Unterschied zwischen der Befreiung Petri und den übrigen Wandgemälden. Bei der Befreiung Petri allein ist kein Papst gegenwärtig, während in den anderen Darstellungen stets der Papst mit seinem Gefolge Platz gefunden hat und eine mehr oder minder bedeutende Rolle spielt. Scheint es doch, daß dem Künstler kaum weniger warm an das Herz gelegt wurde, den Papst zu verherrlichen, als die historischen Vorgänge lebendig und ergreifend auszumalen.

Aus welchem Grunde hat man nur bei dem ersteren Bilde davon abgesehen? Wir erinnern uns, daß die Messe von Bolsena, die Vertreibung Heliodor's und die Flucht Attila's nachweislich noch zu Julius' II. Zeiten entworfen wurden. Von dem vierten Bilde ist dieser frühe Ursprung nicht bekannt; im Gegentheile wird angenommen, daß Leo X. in dem Schicksale des Apostelfürsten das eigene vorgebildet glaubte, in versteckter Weise in der Befreiung Petri seine Erlöfung aus der französischen Gefangenschaft nach der Schlacht bei Ravenna (11. April 1512) verherrlichen wollte und die Rettung Petri aus dem Kerker auf die vierte Wand zu malen befahl. So drängte sich die politische Anspielung in die monumentale Kunst ein und erniedrigt die letztere zu einem leichtfertigen Räthelspiele. Es geht zwar die Meinung, daß Leo X. diese häßliche Uebung bereits vorgefunden und nichts gethan habe, als das Werk Julius' II. fortzusetzen. Man vermuthet ähnliche Anspielungen auf Ereignisse der unmittelbaren Gegenwart auch in den übrigen Bildern der zweiten Stanze. Aber gewiß mit Unrecht. Bei der Vertreibung Attila's spielte der Papst nach der Legende eine viel mächtigere Rolle als auf Raffael's Gemälde. Der Künstler hat dieselbe entschieden abgeschwächt. Hätte er dieses gewagt, wenn nicht das historische Ereigniß sondern der falsche Spiegel in der Gegenwart ihm wäre zur Schilderung aufgetragen worden? Für das Bild Heliodor's hat Vafari nur die Erklärung, daß der Papst den Geiz aus der Kirche vertreibe; so wenig ist das politische Moment darin irgend zwingender Natur, und vollends die Messe von Bolsena erscheint frei von allen Anspielungen auf die Zeitgeschichte. Grade das offene Auftreten des Papstes in allen drei Bildern beweist, daß es sich um eine harmlose Huldigung handelte, welche mit der alten Sitte, Porträts in historischen Szenen anzubringen, zusammenhing. Ueberhaupt, wenn man als Grundlage des ganzen Darstellungskreises die Rettung der Kirche aus inneren und äußeren Gefahren festhält, so bedarf die Wahl der drei einzelnen Bilder keine weitere Rechtfertigung. Sie verkörpern wichtige, bekannte Ereignisse, welche um ihrer inneren Bedeutung willen in den Prunkgemächern des Kirchenhauptes Platz fanden, die sich zwar in Gegenwart des Papstes abspielen, aber keineswegs an moderne Vorfälle aus dem Leben des Papstes anspielen, am wenigsten solchen Anspielungen zu Liebe ausgewählt wurden.

Zu den beiden Umständen, welche die nachträgliche Einfügung der Befreiung Petri wahrscheinlich machen, kommt noch der dritte und letzte hinzu, daß wir, wenn nicht alles täuscht, die Composition besitzen, welche ursprünglich die Stelle der Befreiung Petri einnahm und erst nachträglich durch dieselbe verdrängt wurde. Die Louvrefammlung bewahrt ein Blatt (Br. 264), in Bister gezeichnet und mit Weiß aufgehört, welches längst als der Entwurf zu einem Stanzenbilde erkannt wurde. Es ist keine Originalarbeit Raffael's, giebt aber offenbar eine Composition

des Meisters wieder und zwar eine Composition, welche für die Fensterwand der zweiten Stanze bestimmt war. Das eine beweist die Anordnung der Scene über und zu beiden Seiten eines eingezeichneten Fensters, welches in den Maassen vollkommen mit den Fenstern auf anderen Entwürfen für Stanzenbilder übereinstimmt. Für das andere spricht die Skizze der Messe von Bolsena auf der Rückseite des Blattes und die technische Ausführung, welche mit den übrigen Nachzeichnungen aus der Stanza d'Eliodoro identisch erscheint. Den Inhalt entlehnte Raffael oder der Theologe, welcher hinter ihm stand, dem achten Capitel der Apokalypse: »Sieben Engel traten vor Gott und ihnen wurden sieben Posaunen gegeben. Und ein anderer Engel trat an den Altar und hatte ein goldenes Rauchfass und füllte es mit Feuer vom Altar und schüttete es auf die Erde.« Beinahe wortgetreu gab der Künstler den Schrifttext wieder. Ueber dem Altar schwebt die Halbfigur Gottes, von sieben Engeln umgeben, welche theils die Posaunen von ihm in Empfang nehmen, theils dieselben bereits blasen. Vor dem Altar steht in lang herabwallendem Gewande der Engel mit dem Rauchfass in der einen, dem Feuer in der anderen Hand. Weiter unten auf der rechten Seite des Fensters sitzt der bärtige Evangelist mit dem Adler zu seinen Füßen, an einen Baumstamm angelehnt und von einem kleinen Engel auf das himmlische Gesicht aufmerksam gemacht, das er nun in sein Buch niederzuschreiben sich eifrig bemüht. Gegenüber dem Evangelisten kniet der Papst, von drei Klerikern begleitet, deren einer die Tiara über sein Haupt hält. Er hat seine Arme auf einen Betstuhl aufgestützt und nimmt staunend theil an der Vision. Kein Zweifel, daß in dem Bilde die Zuversicht auf die Macht der Kirche und des Papstthums ausgesprochen werden sollte, durch welche die Strafgerichte Gottes befähigt werden, und so dasselbe Thema angeschlagen wurde, welches die anderen Gemälde weiterführen, allerdings in einer so dramatisch bewegten, lebendigen Weise, daß dagegen das apokalyptische Bild arg abtack. Das mochte es Raffael leicht machen, nach dem Regierungsantritt Leo's X. einen Wechsel der Composition vorzunehmen und die Befreiung Petri als viertes Gemälde in die Reihe eintreten zu lassen, zumal da derselbe Gegenstand bereits von seinem Vorgänger in diesem Gemach, vielleicht sogar an derselben Wand, gemalt worden war und Raffael nicht nöthig hatte, die politische Anspielung in sein Bild hineinzumalen, vielmehr es den Höflingen überlassen durfte, sie aus dem Gemälde nach Belieben herauszulesen.

* * *

Die Entstehungsgeschichte des Bilder Schmuckes in der Stanza d'Eliodoro giebt auch schon Aufschluß über seinen künstlerischen Werth. Er ist so ungleicher Art, daß gegen den Raffael'schen Ursprung einzelner Gemälde Zweifel laut wurden. Drei der Deckenbilder, deren untergeordnete Bedeutung man allerdings längst zugab, werden von Robinson, dem hervorragendsten englischen Kenner Raffael's, diesem förmlich abgeprochen und auf einen Schüler, vielleicht

Giulio Romano, zurückgeführt. Bestätigt sich diese Meinung, und sie ist nur in Bezug auf die Erscheinung Jehova's im Dornbusch anfechtbar, so bleibt Raffael von dem Vorwurfe frei, eine einfache Scene ganz unbegreiflich ungeschickt und unverständlich angeordnet zu haben. Dieses ist der Fall in dem Traume Jacob's, wo die Himmelsleiter, ganz abgesehen von den wenig zuzagenden Engelsgestalten so angelegt ist, das sie der von ihr abgewendete Schläfer gar nicht erblicken kann. Und auch der andere Tadel trifft dann Raffael nicht, das er sich selbst abgeschrieben habe. Schon Rumohr hat bemerkt, das der zweite Engel, welcher den Widder im Arme in wunderlicher Verkürzung vom Himmel »herabwirbelt« in älteren Werken Raffael's (Freske S. Severo, Madonna del baldacchino) wiederkehrt. Was ist wahrscheinlicher, das der Meister sich selbst kopirt oder das ein Schüler das vorhandene passende Vorbild genau nachahmt?

Minder willig streicht man auch das dritte Deckenbild, Jehova im Dornbusch, aus der Reihe der Raffaelischen Werke. Mitten aus den Flammen, an welchen der Künstler die Goldlichter nicht gespart hat, steigt der Herr empor. Ihn begleitet rechts ein stattlicher Engel, links aber kniet vor ihm mit verhülltem Gesichte, in demüthig gebeugter Stellung Moses. In der letzteren Figur läßt sich doch kaum Raffael's eigenthümliche Empfindungsweise, das Maafsvolle und Würdig-gemeffene verkennen. Ebenso wenig kann auf der anderen Seite die Abhängigkeit der Jehovagestalt von dem Typus, welchen Michelangelo in der Sixtina festgestellt, abgeleugnet werden, und zwar ist Jehova in dem Bilde der Erschaffung Adams das Muster für Raffael geworden. Diese Nachahmung steht nicht einzelt und zufällig da. Auch in dem letzten, durch einen berühmten Stich Marcanton's in weiten Kreifen beliebten Deckenbilde, der Verheißung an Noah, beobachten wir in den Zügen Jehova's das Studium Michelangelo's. Von diesem erscheint auch das Motiv der dienenden und stützenden Engel in der unmittelbaren Begleitung Gottes entlehnt. Als das früheste Beispiel des Einflusses der Bilder in der Sixtina auf Raffael und als Beweis, wie offen und unumwunden der letztere dem Genius des älteren Meisters huldigte, besitzen die Jehovagestalten an der Decke der zweiten Stanze eine nicht geringe Wichtigkeit. Nur darf man aus derselben nicht eine bedrückende Abhängigkeit Raffael's von Michelangelo ableiten wollen. Es spricht gerade für die freie Sicherheit des ersteren, das er einen, wie er erkannte, unübertrefflichen Typus frischweg borgte und in sein Werk aufnahm, ohne irgend welche Sorge, dadurch die Einheit seiner Schöpfung zu zerstören oder die Selbständigkeit der eigenen Arbeit zu lockern. Und in der That, die entlehnte Figur erscheint nicht äußerlich dem Noahbilde angefügt; sie hat, wie namentlich die Gewandung zeigt, sich einer Umformung unterwerfen müssen, um mit den übrigen Gestalten, dem knieenden Erzvater und der Frau in der Thüre mit den zwei reizenden Kindern, deren raffaelischen Ursprung Niemand bezweifelt, in Einklang zu kommen.

Noch viel geringer fällt die Schätzung des antiken Einflusses aus, welcher gleichfalls in den Bildern der zweiten Stanze sich geltend machen soll. Bereits Vafari hat darauf aufmerksam gemacht, das im Attilabilde der Schuppenpanzer des Reiters in der rechten Ecke von einer Figur auf der Trajanssäule entlehnt sei. Sein Auge hat ihn nicht getäuscht; er hat aber nicht allein gut, sondern

so ziemlich auch alles gesehen, was an antiken Erinnerungen hier vorkommt. Einzelne Aeuserlichkeiten, wie z. B. die Rüstungen, Helme, Waffen, nimmt Raffael von römischen Monumenten herüber, die aber den Kern der Composition nicht berühren, für die Stilentwicklung des Meisters völlig gleichgiltig bleiben. Noch stand Raffael nicht unter dem Banne der antiquarischen Strömung, welche auch für die formelle Darstellung die künstlerische Tradition als Richtschnur empfahl; noch sah er die Antike als eine andere Natur an, welche dem Künstler die mannigfachsten Anregungen gewährt, ihn aber niemals einschränkt und seiner Selbstständigkeit beraubt. Wenn die Wandgemälde in der Stanza d'Eliodoro einen hervorragenden Platz im Kreise der Raffaelischen Werke einnehmen und gewiß als ein Knotenpunkt in seiner Entwicklung begrüßt werden müssen, so ist dieses nicht etwa dem Widerscheine der Antike zuzuschreiben, — sie sendet vorläufig nur einzelne kalte Strahlen — sondern auf die hier vollendete Wandlung des Stiles und der Farbengebung zurückzuführen.

* * *

Von der Messe von Bolsena, von der Vertreibung Heliodor's und der Flucht Attila's haben sich Zeichnungen erhalten, welche uns frühere Zustände der Composition vor die Augen bringen und, wie die Gemälde allmählich entstanden sind wenigstens theilweise urkundlich belegen. Denn wir besitzen nicht alle Entwürfe Raffael's zu den Fresken in der zweiten Kammer, z. B. nicht den von Vafari hochgerühmten Carton zum Heliodorbilde, sondern nur vereinzelte Blätter, welche der Zufall vor dem Verderben und der Vernichtung gerettet hat. Diese Rettung danken wir zumeist dem Umstande, daß Raffael's Entwürfe fleißig als Zeichnungsmuster benützt und von Schülerhänden vervielfältigt wurden. So kennen wir von dem Entwürfe zur Messe von Bolsena drei Nachzeichnungen, sämmtlich in Oxford bewahrt, durchaus identisch in der Ausführung, welche uns das verloren gegangene Original ziemlich ersetzen. Wir ersehen aus denselben, daß der Künstler nicht geringe Veränderungen mit der Composition vornehmen mußte, ehe sie endgiltig festgestellt war. In dem älteren Entwürfe, welchen uns die drei Oxforder Copien verfinnlichen, geht die Scene, soweit man aus der mit geringem Verstande gezeichneten Architektur schliessen kann, in der erhöhten Apsis einer Kirche vor sich, auf dem Gemälde ist ein halbrunder Raum durch eine Schranke von den übrigen mit Säulen prächtig geschmückten Theilen des Heiligthums abgefondert. Die Treppen, die hier und dort zum Altare führen, zeigen doch nicht die gleiche Anlage. Zuerst traten dem Beschauer die Stufen selbst, in der späteren Ausführung dagegen die Treppenwangen entgegen. Soweit erscheint der Wechsel in der Anordnung vollkommen gerechtfertigt. Die veränderte Treppenanlage vergrößerte den Raum am Fusse der Treppe; der Abschluß durch eine niedrige Schranke gestattete einen weiteren Ausblick in die Säulenhalle und gewährte Gelegenheit, noch einige Figuren anzubringen, welche neugierig über die Schranke hinweg den Vorgang betrachten.

Minder glücklich erscheint für den ersten Anblick eine andere Aenderung. Ursprünglich nahm den Platz am Altare der messelende Priester mit den Chorknaben und Kerzenträgern ausschliesslich in Anspruch; der Papst kniete als einfacher Zuschauer auf einer tieferen Stufe links. Das Gemälde stellt diesen mit dem Priester auf gleiche Linie, läßt ihn auf der anderen Seite des Altars (rechts) dem Priester gegenüber vor feinem Bettuhle knien und erhöht dadurch nicht wenig seine Bedeutung. Man kann darin ein höfisches Compliment vermuthen, dem Künstler vielleicht von aussen aufgezwungen; immerhin mochten ihn aber auch künstlerische Rücksichten mitgeleitet haben. Der Gegenstand der Schilderung: vor den Augen des zweifelnden Priesters treten Blutstropfen aus der Hostie hervor und beweisen ihm die Gegenwart des Leibes Christi in der Hostie, liefs sich mit den Mitteln der Kunst gar nicht wiedergeben. Das Wundern und Staunen kann gemalt werden, nicht das Wunder; denn die Verschiebung der Naturgesetze kann nicht natürlich dargestellt werden. So wird auch hier nicht das Wunder von Bolsena, sondern nur die Messe von Bolsena uns vorgeführt, in Wahrheit ein blosses Ceremonienbild, welches der Künstler nach Kräften mit lebendigen Zügen auszustatten sich bemühte. Dazu passte aber ganz vorzüglich die stattliche Papstfigur und das reiche päpstliche Gefolge, welche daher auch stärker in den Vordergrund gezogen werden, als es in der ursprünglichen Absicht lag. Auch verlangte der Priester, der nicht die Mitte des Bildes einnimmt, ein Gegengewicht. Sieht man auf die Massenvertheilung hin den Entwurf an, so entdeckt man auf den ersten Blick, das die linke Seite fast leer gegen die rechte erscheint. Hier drängt sich hinter dem Priester die Gruppe der erstaunten, lebhaft bewegten Kirchengänger zusammen; dort füllen der Papst und seine vier Begleiter mühsam den Raum aus, dem Altar zunächst sind aber nur drei knieende Kerzenträger, also lauter untergeordnete Personen angebracht. Gerade die glückliche Massenvertheilung, das Gleichgewicht der Gruppen gehört zu den grössten Reizen des ausgeführten Gemäldes, so das man wohl in der Annahme nicht irre geht, der ursprüngliche Entwurf sei mit Rücksicht auf die bessere Raumlagerung abgeändert worden.

Links am Altartische verrichtet der Priester im reichen Ornate das Messopfer. Man sieht ihm, wie schon Vasari hervorhob, die Furcht und den Schrecken über das Wunder an, das sich vor seinen Augen vollzieht und seinen Unglauben Lügen straft. Die Bewegung pflanzt sich nur auf der Seite des Priesters bis zur entferntesten Ecke fort, treibt Wellenkreise, die aber merkwürdiger Weise in der Nähe des Altars weniger mächtig wogen, als in der weiteren Ferne. Hier scheint die menschliche Empfindung von dem Banne des Heiligthums frei zu werden und sich offener und rückhaltloser zu äussern. Nur einen leichten Eindruck macht das Wunder auf den glaubensstarken Messdiener und die drei Kerzenträger in der unmittelbaren Nachbarschaft des Priesters. Kräftiger wirkt es schon auf die beiden Männer, die sich über die Brüstung des Schrankenwerkes vorbeugen und sich gegenseitig auf den Vorgang aufmerksam machen. In heftigen Aufruhr ist dagegen die Gemeinde am Fusse der Treppe, die zum Altar führt, gerathen. Alt und Jung, Männer und Weiber drängen sich heran, strecken die Arme aus, als müßten sie des Wunderwerkes theilhaftig werden, oder falten die Hände zum

Gebete. Sie alle drücken die höchste Erregung aus, bis wieder in den am Boden gelagerten Müttern mit ihren Kindern die ruhigere Stimmung wiederkehrt.

Die ganze linke Bildseite gewinnt aber erst volle Bedeutung durch den Gegensatz, in welchem die Gruppen rechts zu ihr stehen. Kaum merklich bewegt erscheint der Zeuge des Ereignisses, der Papst, welcher die kräftigen Züge Julius' II. trägt. Sein Blick ist geradeaus auf den Priester gerichtet, seine mit Ringen geschmückten Hände zum Gebete gefaltet. Die souveraine Herrschaft des Fürsten der Kirche und des Glaubens kann nicht eindringlicher gezeichnet werden, als es durch diese stolze, selbstbewusste, unerschütterliche Persönlichkeit geschieht. Auch das Gefolge des Papstes, die Kardinäle und Kämmerer im Hintergrunde und die Schweizerwachen, welche am Fusse der Treppe das Knie beugen, lauter prachtvoller, unter sich merkwürdig contrastirende Portraitgestalten, wahren den höfischen Anstand und zeigen in Mienen und Geberden eine durchaus maafsvolle Bewegung. Schwerlich hat Raffael, als er den Papst, die Kardinäle und die ganze päpstliche Dienerschaft in so würdevoll gemessener Haltung malte, sich von anderen als künstlerischen Motiven leiten lassen; sicher aber traf er den rechten Ton deshalb so vollendet, weil ihm unwillkürlich die Anschauungen des römischen Kirchenlebens gute Hilfe boten. An den grossen Jahresfesten hatte er gar oft die gewaltige Wirkung der päpstlichen Ceremonien erprobt, wie sie die Sinne der Gläubigen berauschen und ihre Empfindungen entflammen, wie dagegen die thätigen Theilnehmer, die Eingeweihten die vollkommenste Ruhe und gemessene Würde bewahren. Diese Eindrücke, nur aus dem gewöhnlichen Lebenskreise herausgehoben und verklärt, gab Raffael in der Messe von Bolsena wieder.

* * *

Die Gliederung der Composition in der Messe von Bolsena wurde wesentlich durch die bauliche Einrichtung der Wand bestimmt. Ein nicht einmal in der Mitte angebrachtes Fenster unterbricht die Fläche und läßt die Dreitheilung des Bildes naturgemäss erscheinen. Raffael begnügte sich selbstverständlich nicht mit einer mechanischen Anordnung der Gruppen, er griff tiefer und machte einen scheinbar äusserlichen Umstand zur reichen Quelle künstlerischer Wirkungen. Bereits die Messe von Bolsena dankt ihre Hauptwirkung dem lebendigen Contrast der beiden rechts und links vertheilten Gruppen. Am grosartigsten erscheint aber das feine Abwägen der verschiedenen Massen, das Zusammenschliessen der Composition von den beiden Seiten gegen die formale Mitte in dem Wandgemälde ausgebildet, welches die Vertreibung Heliodor's aus dem Tempel in Jerusalein schildert.

Rumohr und Passavant heben eine Handzeichnung hervor, die sich im Besitze Savigny's in Berlin befand und als ein früher Entwurf zum Heliodorbilde angesehen wird. Nach der technischen Beschreibung möchte man schliessen, daß hier keine Originalskizze des Meisters, sondern das Werk eines Schülers oder doch mindestens ein stark überarbeitetes Blatt vorliege. Immerhin dürfte diese

mit Sepia nachmals getuschte Federzeichnung, wie die Nachzeichnungen der Messe von Bolsena, einen älteren Zustand der Raffaelischen Composition in den wesentlichsten Zügen verfinnlichen. In ihr fehlt noch die Gruppe des Papstes mit feinem Gefolge; auch die Architektur des Hintergrundes unterscheidet sich noch auffallend von dem prachtvollen Tempelbaue im ausgeführten Gemälde; dagegen sind die großen Massen rechts und links, Heliodor, vor dem himmlischen Reiter angstvoll niederstürzend, mit feinen fliehenden Genossen und auf der anderen Seite die Gruppe der Weiber bereits hier deutlich betont und damit das Charakteristische der ganzen Composition festgehalten. Ueber die weiteren Entwicklungsstufen der letzteren sind wir nicht unterrichtet; doch fagen uns einzelne glücklicher Weise erhaltene Studien (die ausgestreckte Hand des einen himmlischen Racheengels, die schreiende Frau und die Mutter mit ihren Kindern aus der linken Gruppe in Oxford) und ein freilich unbedeutendes Fragment des Cartons (Pferdekopf, ebenfalls in Oxford), dafs der Meister mit höchster Anspannung seiner Kräfte arbeitete und jede Linie mit weifem Vorbedacht zeichnete.

Die Handlung geht im Vorraum des jerusalemischen Tempels vor sich. Als einen säulengeschmückten, durch Kuppellicht erleuchteten Hallenbau hatte sich Raffael das jüdische Heiligthum gedacht. Zwei schmale halbdunkle Nebenhallen schliesen sich der mittleren Haupthalle an, in welcher, an dem Altar knieend, der greife Hohepriester Onias betet. Der ganze weite Raum vor ihm ist leer, mußte leer bleiben, um dem Auge das blitzeschnelle Einherbraufen, das plötzliche Anstürmen der himmlischen Racheboten anschaulich zu machen. Beinahe wäre es den Tempelräubern gelungen, ihre Beute in Sicherheit zu bringen. Schon haben sie die äußerste Ecke des Tempels erreicht; da ereilt sie das Schicksal. Ein jugendlicher Reiter in goldener Rüstung, den Mantel wie ein Segel aufgebläht, sprengt gegen ihren Führer, gegen Heliodor an. Ihm zur Seite eilen im Fluge zwei Engel herbei, Ruthen in den Händen schwingend, die Erde mit den Füßen kaum berührend. Von der Wucht des plötzlichen Angriffes getroffen, ihm gegenüber völlig wehrlos geworden, läßt Heliodor die goldgefüllte Urne fallen und ist selbst zu Boden gestürzt. Noch hält er die Lanze in der Rechten und mit der Linken stemmt er sich auf, als wollte er sich erheben. Dem angsterfüllten Blicke sieht man es aber an, dafs er an die Rettung nicht mehr glaubt und im nächsten Augenblicke von den Hufen des anspringenden Rosses zermalmt zu werden erwartet. Raffael hat niemals eine kühnere Figur gezeichnet und eine so ausdrucksvoll lebendige Gestalt verkörpert. Das Verdienst darf er ausschließ-lich für sich in Anspruch nehmen; denn diesmal hat ihm kein Vorbild die Bahn gewiesen, kein antikes Muster ihn angeregt. Ganz allein durch das Eindringen in die Worte des Textes mit Hilfe seiner Phantasie hat er die Stellung, die Bewegung und den ganzen Charakter Heliodor's geschaffen. Alles erscheint so natürlich und ist doch so tief sinnig bedacht worden.

Eine ähnliche Kraft und Wahrheit der Schilderung spricht aus Heliodor's Gefolge. Der Nächste greift zwar an das Schwert; doch wird er sich nicht zur Wehre setzen, sondern wie der weit ausschreitende Fuß, die vorgebeugte Haltung des Körpers zeigen, in der Flucht sein Heil suchen. Die anderen, vollbepackt, haben kein anderes Streben, als ihre Beute zu bergen. Die Angst und Sorge,

ob es ihnen wohl gelingen werde, prägt sich in den Zügen des einen, der den Kopf dem Reiter zuwendet, aus, zu verdoppelter Eile werden die Plünderer im Hintergrunde angetrieben. Gegenüber dem windeschnellen Stürmen der himmlischen Rächer erscheinen aber ihre Bewegungen ganz lahm und, daß sie verloren sind, dem Beschauer zweifellos.

Den Wiedererschein des wunderbaren Ereignisses malte Raffael auf der linken Seite. Hier hatte sich ein Weiberhaufen von der Neugierde getrieben oder von der Andacht bewegt, verammelt. Die vordersten knien, vereinigen ihr Flehen mit den Gebeten des Hohenpriesters, als sie plötzlich die himmlische Erscheinung erblicken und ihre Peiniger in die Flucht geschlagen wahrnehmen. Gewaltiger Schrecken bemächtigt sich aller. Zu lautem Aufschrei öffnet die eine den Mund, sie wendet den Leib ab, und streckt die Arme wie abwehrend aus, während die zunächst knieende Mutter ihre Kinder unwillkürlich zusammenrafft, ein drittes Weib zu schleuniger Flucht sich kehrt und die weiter hinten stehenden Frauen in einstimmigem Chore mit der Hand auf die Boten Jehova's und ihre Retter hinweisen. Junge Männer endlich haben den hohen Sockel einer Säule erklimmen, um eine bessere Ueberficht der Scène zu gewinnen. So pflanzt sich die Bewegung bis in den Hintergrund und in die Nähe des Altars fort, wo sie wieder in die stillere andächtige Stimmung übergeht.

Raffael hat in dem Heliodorbilde ein Werk von unvergleichlicher dramatischer Kraft geschaffen. Mit der unmittelbaren Klarheit, wie sie nur den größten Künstlern eigenthümlich ist, wählte er gerade den Augenblick der Handlung, welcher eine vollkommene Ueberficht ihres Verlaufes gewährt und zugleich den Höhepunkt der Verwicklung darstellt. Wir ahnen die vorangegangenen Scenen, wir sind Zeugen der Katastrophe und erhalten auch über den Ausgang unbedingte Gewißheit. Um so mehr muß es auffallen, daß Raffael durch die Gruppe des Papstes mit seinem Gefolge die dramatische Wirkung und vor allem die Einheit der Handlung abgeschwächt hat. Julius II., so möchte man angesichts des Gemäldes behaupten, hat sich selbst aufgemacht, um an dem Triumph der Kirche über ihre Feinde theilzunehmen. Vier Männer, von welchen der vorderste die Züge des großen Kupferstechers Marcanton besitzen soll, haben den Papst auf dem bei allen päpstlichen Ceremonien üblichen Tragstuhle auf die Schultern gehoben und lassen ihn so gelassen und ruhig das Schauspiel betrachten. Die Sünde gegen die Zeiteinheit sieht jeder Schulknabe. Man will deshalb auch den Künstler entschuldigen, der nur auf das Geheiß des Bestellers und nur nachträglich die Papstgruppe zugefügt hätte. Wie dann aber, wenn Raffael absichtlich auf die Zeiteinheit verzichtete und die dramatische Wirkung seines Werkes von solchen academischen Vorschriften und mechanischen Schulregeln unabhängig glaubte? Das Costüm, die ganze äußere Erscheinung der Papstgruppe ist für uns ein Anachronismus; in die Stimmung des Bildes paßt sie aber vortrefflich. Hätte Raffael nicht diese Gruppe geschaffen, so hätte er eine andere erfinden müssen, in welcher sich in ähnlicher Art die leidenschaftlichen Empfindungen austönen und der gewaltfamen inneren und äußeren Bewegung der anderen Personen ein Gegengewicht gehalten wird. Ist der Papst in der Messe von Bologna nicht erst nachträglich eingeschoben worden, — und daß dieses nicht geschah,

darf als ziemlich ficher angenommen werden, — fo fehlt auch jeder erhebliche Grund, eine folche spätere Anfügung in der Vertreibung Heliodor's anzunehmen. Die Wahrfcheinlichkeit, dafs es fchon in den urfprünglichen Compositionen auf eine Huldigung dem Papftthum gegenüber abgefehen war, steigt noch, wenn man das dritte Wandbild, die Vertreibung Attila's aus den Gefilden Italiens in feiner allmählichen Entftehung betrachtet.

* * *

In der Oxfordfammlng und im Louvre werden zwei Zeichnungen bewahrt, welche als Entwürfe zu der Freske gelten. Die Hand Raffael's weist keines der Blätter, beide offenbaren fich vielmehr als Schülerarbeiten, zur Uebung von jungen Künftlern unternommen, doch mit dem Unterfchiede, dafs das Oxfordblatt in der That einen früheren Zustand der Compofition wiedergibt, während die Louvrezeichnung (Br. 235) trotz ihrer Berühmtheit nichts ift als die freie Umarbeitung des ausgeführten Gemäldes von einer fpäteren Hand und irrthümlich den Raffael'schen Entwürfen beigezählt wird. Der bis in das feinfte Detail aus der Freske wiederholte landfchaftliche Hintergrund beweift die spätere Entftehung. Niemals hat Raffael auf einem vorläufigen Entwurfe den Hintergrund mit folcher peinlichen Genauigkeit ausgeführt. Ebenfo zeigen die geradezu barocken Engel in den Wolken und die mühselig zufammengestoppelte Gruppe auf der linken Seite, während die ganze rechte Seite nach dem Gemälde copirt erfcheint, dafs der Zeichner zu der Raffael'schen Compofition noch willkürlich aus der eigenen Phantafie hinzuthat. Für die Entwickelungsgefchichte des Bildes befitzt nur das Oxfordforder Blatt Bedeutung.

In dem Entwurfe, welcher der Oxfordforder Zeichnung zu Grunde liegt, hat der Künftler bereits über die allgemeine Anordnung endgiltig entfchieden. Die rechte Seite nimmt Attila mit den Hunnenschaaren ein. In Einzelheiten, in der Stellung der verfchiedenen Gefalten, im Coftüme liefs Raffael fpäter noch mannigfache Veränderungen eintreten. So fchob er in der Freske den Hunnenfürften mehr in die Mitte und gab der Rüstung der Reiter die antike, den Reliefs der Trajansfäule abgelaufchte Form. Die allgemeinen Umriffe der Gruppe decken fich aber fo ziemlich. Auf der linken Seite des Entwurfes werden ebenfalls wie auf dem Gemälde der Papft und fein Gefolge und darüber in den Lüften die Apoftelfürften fichtbar. Doch mußte fich die Papftgruppe, als es an die Ausführung in Farben ging, eine gröfsere Veränderung gefallen laffen. Der Papft trägt in der Skizze noch nicht die Züge Leo's X., erinnert vielmehr an Julius II., bei deffen Lebzeiten jedenfalls der Gegenstand der Schilderung bereits feftftand. Er wird gerade fo wie der Papft im Heliodorbilde von Kämmerern auf dem Throne einhergetragen, an ihn wendet fich unmittelbar der Hunnenkönig, während in der Freske die erfchreckten Blicke Attila's der himmlifchen Erfcheinung fich zuzehren. Für die letztere Aenderung war gewifs die künftlerifche Rückficht maßgebend; die Umwandlung der kirchlichen Prozeffion in einen fürftlichen Reiterzug mag



Die Vertreibung Heliodor's aus dem Tempel. Frescogemälde im Vatikan. Rom.

R. BONG. X. 1

auf den Wunsch des neuen Papstes erfolgt sein, immerhin mochte aber auch der Wunsch, Contrafte zu schaffen, mitwirken. Denn unlegbar bestimmt den Eindruck des Bildes vorzugsweise der Gegensatz zwischen den entfetzten Reitern und wilden Roffen rechts und den selbstbewußten, in ihrem Machtgeföhle ficheren Kirchenfürften und den ruhig trabenden Zeltern auf der linken Seite.

Raffael hat die Scene in die Nähe der ewigen Stadt verlegt. Ein Aquaeduct, das Coloffeum, eine Bafilika und andere römifche Bauten beleben den landfchaftlichen Hintergrund und deuten das Ziel der Hunnenschaaren an, während die Trümmer und Flammen rechts den bereits zurückgelegten Weg bezeichnen. Das wilde Heer ift aus den Bergen in die Ebene herausgetreten, die Trompeter blafen zum Sammeln, die Zurückgebliebenen drängen zur Eile. Doch bereits hat fich in den vorderften Reihen die Bewegung geftaus und ift Schrecken in die Männer, bange Unruhe in die Roffe gefahren. Der Führer der Hunnen fieht in den Lüften die Apoftelfürften, die ihm mit gezückten Schwertern drohen, und prallt entfetzt zurück. Und wie die Apoftel am Himmel den weiteren Fortschritt wehren, fo ftellt fich auf Erden der Papft mit feinem Gefolge den Hunnenschaaren entgegen und zwingt fie zum Rückzuge.

Die Kunft in der Schilderung des wirren Getümmels und tobenden Aufruhrs ift über alles Lob erhaben; auch viele der einzelnen Gefaltten offenbaren eine feltene Formvollendung. Schon Vafari rühmt die fchönen Roffe und insbesondere den Reiter im anliegenden Schuppenpanzer in der äußerften linken Ecke. Kommt man aber vom Heliodorbilde her, fo kann man fich der Empfindung fchwer erwehren, dafs Raffael den Gegenftand mit einer gewissen Kälte behandelt hat, die allerdings vornehm wirkt, aber dafür weniger zum Herzen dringt. Am nachtheiligften fällt der Vergleich zwischen den beiden Papftgruppen aus. Julius II. tritt im Heliodorbilde als bloßer Zufchauer auf, er trägt das gewöhnliche Hauskleid und ift nur von wenigen Dienern umgeben, und dennoch übt er einen würdevolleren, mächtigeren Eindruck und fügt fich enger der Handlung ein, als Leo X. in feinen Pontificalgewändern und feinem pomphaften Hofftaate, den Kardinälen, Kämmerern, Stallknechten, und trotzdem dafs Leo durch die abwehrende Handbewegung fich den Anfehn giebt, als greife er in den Vorgang entscheidend ein. Die Gegenftände der Darftellung waren eben zu nahe verwandt, als dafs die Wiederholung die gleiche Frifche und Lebendigkeit hätte bewahren können. Raffael war wohl im Stande, Heliodor's Gefolge und dann wieder Attila's Schaaren je nach ihrem eigenthümlichen Wefen mit vollendeter Wahrheit zu fchildern. Die Papftgruppe empfing aber, als er fie zum zweiten Male malte, unwillkürlich ein nahezu ftifes, ceremonielles Gepräge.

* * *

Wie das Attilabild gegen das Gemälde der Vertreibung Heliodor's zurückfteht, fo hält fich auch die zuletzt (1514) gemalte Freske, die Befreiung Petri aus dem Kerker, nicht auf der gleichen Höhe mit dem Bilde auf der gegenüber-

liegenden Fensterwand, der Messe von Bolsena. Die Raumgliederung wurde auch hier zu einer Dreitheilung der Scene benutzt; doch viel äufserlicher und unorganischer als bei den früheren Anlässen. Im Parnafs und in der Messe von Bolsena wurde der Mittelpunkt der Handlung in den mittleren Theil der Wandfläche über dem Fenster verlegt. Von diesem Mittelpunkte breitet sich die Schilderung zu beiden Seiten des Fensters gleichmäfsig aus, so dafs die Einheit vollkommen gewahrt bleibt. Sie fehlt in dem Bilde der Befreiung Petri, wo wir vielmehr einer Doppelscene beiwohnen, welche überaus geschickt in die drei Räume oberhalb und zu Seiten des Fensters vertheilt ist, aber natürlich einen geringeren Eindruck übt, als eine geschlossene, unmittelbar in sich zusammenhängende Darstellung.

Die obere Mitte der Freske ist der Wiedergabe des Kerkers gewidmet, zu welchem auf beiden Seiten Stufen führen. Durch ein Gitter blicken wir in das Innere des Gefängnisses, in welchem der gefesselte Petrus auf dem Boden schlafend ruht. Zwei geharnischte Wächter lehnen sich rechts und links an die Mauer an. Auch sie hat der Schlaf umfangen, so dafs der im Lichtglanz strahlende Engel unbemerkt sein Rettungswerk vollbringen kann. Er beugt sich über den Apostel und rüttelt ihn aus dem tiefen Schlummer auf. Die glücklich vollbrachte Befreiung sehen wir auf der rechten Seite. Der Engel, ebenfalls im hellsten Strahlenlichte, so dafs sein röthliches Gewand über dem Glanze beinahe die Localfarbe verliert, hält den Apostel an der Hand und führt ihn die Treppe herab, auf deren Stufen sich zwei schlafende Wächter gelagert haben. Auf der entgegengesetzten, linken Seite erscheint die Handlung noch weiter vorgerückt. Die Flucht des Gefangenen ist bemerkt worden. Ein Wächter, wie alle anderen in blinkendem Helme und Harnisch, eilt die brennende Fackel in der Hand die Stufen hinauf, weist mit der Rechten nach dem Kerker hin und weckt mit lauter Stimme die Schläfer. Der eine ist noch unfähig sich dem Schlummer zu entwenden; der zweite fährt auf und blickt den Wecker ganz verblüfft und seiner Sinne erst halb mächtig an, der dritte Wächter endlich von dem plötzlichen Fackellichte geblendet, birgt das Gesicht hinter dem vorgehaltenen Arme.

Hätten sich noch die Skizzen und Entwürfe zu dieser Freske erhalten — das in Florenz (Br. 512) bewahrte Blatt ist nur eine schwächliche Umarbeitung des Gemäldes von späterer Hand — so würden sie gewifs ein anderes Aussehen besitzen, als die Studien zu früheren Werken. Längst ist der Silberstift aus der Reihe des Werkzeuges verschwunden, und auch die Feder wird nur zur ersten vorbereitenden Anlage des Bildes verwendet, genügt nicht mehr, mittels schraffirter Striche die Hebung und Rundung der Formen anzugeben. Wie der Silberstift durch den weichen Röthel in den Entwürfen von Einzelgestalten ersetzt wurde, so trat bei umfassenderen Skizzen zur Feder der breite in Sepia getauchte Pinselfergänzend hinzu. Es gliedert sich jetzt in Raffael's Phantasie nicht allein die ganze Composition nach gröfseren Massen; auch an den einzelnen Gruppen und Gestalten werden nicht so sehr die Linien als die Flächen, welche durch Licht und Schatten ihre Form gewinnen, betont. Diese Weise hat Raffael, als er die Befreiung Petri entwarf, um so genauer festgehalten, als der Eindruck des Gemäldes wesentlich durch den Lichteffect bestimmt wird. Der Engel ist von einem

fo starken Lichtströme umgeben, daß neben ihm die Gestalt Petri in Halbdunkel gehüllt erscheint. Der Glanz strahlt von den Rüstungen der schlafenden Wächter wieder; eine ähnliche Spiegelung ruft auf der linken Seite der Fackelschein hervor, mit welchem sich das bleiche Mondlicht mischt. Die Virtuosität der Holländer darf natürlich in diesem mit Frescofarben versuchten Nachstück nicht gesucht werden. Immerhin beweisen die Lichteffecte eine große Gewandtheit und eine feine Beobachtungsgabe des Künstlers und zeigen das malerische Prinzip, welches in der Stanza d'Eliodoro überhaupt herrscht, am weitesten entwickelt.

* * *

Der Fortschritt Raffael's in den Bildern der zweiten Stanze beruht auf dem dramatischen Charakter und dem malerischen Tone der Schilderung. Unzweifelhaft hängt das eine mit dem anderen zusammen. Wie die Gegenstände der Darstellung in der Stanza della Segnatura nichts dazu beitragen, das Farbelement im Künstler zur Entwicklung zu bringen: so drängt auf der anderen Seite die energische Leidenschaft, die sich in der Handlung ausdrückt, im Saale Heliodor's zu kräftiger Anwendung coloristischer Mittel. Vorbereitet wurde der Umschwung bereits in dem letzten Gemälde der Stanza della Segnatura; zur vollen Reife aber gelangte der »malerische Stil« erst in den Fresken der zweiten Stanze. Einen besonders frischen Glanz zeigt er in der Messe von Bolsena; doch überrascht auch die Heliodorfreske und auf dem Attilabilde die Papstgruppe durch die vollendet gelungene Lösung selbst schwieriger Farbenprobleme. Raffael nahm gegen früher gleich den Grundton tiefer und wärmer. Die an sich schon kräftige Natur der Farbe bringt er durch einen breiten energischen Auftrag zur Geltung; er erweitert die Farbenscala, weiß durch Contraste eben so gut zu wirken, wie durch leichte, allmähliche Uebergänge; er kennt den Gebrauch der Halbtöne und versteht das Colorit seiner Bilder der Färbung der Dinge in der wirklichen Welt näher zu bringen, durch Entlehnung gefälliger Züge aus derselben z. B. im Costüm den künstlerischen Reiz sogar zu erhöhen. Die einzelnen Gestalten werden nicht allein in Linien und Umrissen, in Haltung und Bewegung, sondern ebenso sehr in der Farbe den größeren Gruppen eingeordnet, die Gruppen wieder auch durch die Farbenstimmung in geschlossenen Massen zusammengehalten.

Ist Raffael zu diesem Wechsel in den Zwecken und Mitteln der Kunst ganz selbständig auf dem Wege natürlicher Entwicklung gekommen, oder dankt er die Vermehrung seines malerischen Vermögens der Entlehnung von einer ihm bis dahin fremden Kunstweise? Die erstere Annahme trifft selbstverständlich bei einem Künstler von so unendlich reicher und umfassender Anlage wie Raffael war, zu; doch nur so weit, als alles bei einem solchen Genius auf Selbstthätigkeit und eigenem Schaffen beruht. Daß aber dieser Umschwung gerade jetzt in den Jahren 1511—1514 eintrat, muß dennoch besonderen günstigen Einflüssen zugeschrieben werden. Raffael's wunderbare Fähigkeit zu wachsen und ohne Schädigung des Kernes der eigenen Natur eine offene Empfänglichkeit für fremde

Eindrücke zu bewahren und das Brauchbare davon in sich aufzunehmen, kam wieder glänzend zur Geltung.

Unter diesen epochemachenden Eindrücken das Studium der Deckenbilder in der Sixtina zuerst und vorzugsweise zu nennen, liegt unmittelbar nahe. Sie wurden vollendet und der Bewunderung der Künstler offen gegeben, während Raffael in der zweiten Stanze arbeitete; von dem tiefdringenden Einflusse Michelangelo's auf Raffael erzählen alte Ueberlieferungen. Ihnen zum Trotze und ungeachtet des dagegen sprechenden äußeren Scheines muß man behaupten, daß Michelangelo auf die Aenderung des Raffaelischen Stiles, welche an den Fresken im Heliodorzimmer wahrgenommen wird, nicht eingewirkt hat, bis zum Jahre 1514 überhaupt die Nachahmung Michelangelo's an keinem größeren Werke Raffael's nachgewiesen werden kann. Gerade in der Messe von Bolsena und den anderen Gemälden des zweiten Saales nähert sich Raffael am meisten dem Bildnißmäßigen und verleiht dem Colorit eine besondere Kraft und Tiefe des Tones. Nun ist Michelangelo's Stil dem Portraitartigen am meisten entgegengesetzt und ein stärkerer Nachdruck auf das Farbenelement seinen Grundätzen völlig fremd. Der breite Auftrag, der namentlich an den Gewändern feiner großen Einzelgestalten beobachtet wird, muß bei Michelangelo aus seinem plastischen Formenfinne abgeleitet werden und hat mit der Raffaelischen Luft, auch einmal dem Colorit eine hervorragende Rolle unter den Kunstmitteln zu schenken, nichts gemein. Für die Richtigkeit der Behauptung, daß die neue Wendung Raffael's nicht durch die stärkere Abhängigkeit von Michelangelo hervorgerufen sei, dürfen wir überdies noch einen klassischen Zeugen anführen.

Eine Concordanz aller Stellen bei Vafari, welche sich auf Raffael und sein Verhältniß zu Michelangelo beziehen, übersteigt menschliche Kräfte. Niemand vermag die zahllosen Widersprüche, in welche sich dieser Schriftsteller mit der heitersten Seelenruhe verwickelt, befriedigend zu lösen; wer aber Geduld und Glück besitzt, wird finden, daß in den meisten Fällen Vafari unter den vielen Irrthümern versteckt auch die Wahrheit ausagt und ein richtiges Urtheil fällt. So auch hier. Dadurch, daß er die Zeiten nicht auseinanderhält, oder um jeden Preis einen urfachlichen Zusammenhang herstellen will, oder endlich, daß er auf Werkstattgeschwätz zu viel gab, lieferte Vafari von den Beziehungen Raffael's zu Michelangelo ein falsches Zerrbild. Einmal aber hat er sie dennoch richtig erfaßt. Im Leben Raffael's, beinahe am Schluffe der Erzählung, wo er gleichsam den Entwicklungsgang des Künstlers überblickt, hebt er die Weisheit desselben hervor, der sich nicht von Michelangelo's Banden umstricken liefs, vielmehr seiner Natur getreu blieb und welcher nicht durch einen Wettkampf auf ungewohntem fremden Boden, sondern durch höchste Anspannung der ihm eigenen Vorzüge die Meisterschaft suchte und fand. Vafari rühmt die reiche Erfindungsgabe Raffaels, die Kunst der Anordnung und Gruppierung, das feine Maafs in den Schilderungen, so daß niemals über ein Zuviel oder Zuwenig geklagt werden kann. Auch die Anmuth der Darstellung, um so bewunderungswürdiger, weil sie mit einer allumfassenden Phantasie verbunden ist, entlockt dem Biographen größtes Lob. Landschaften mit dem Ausblick in weite Fernen, gefällige Trachten, holde Kinder, schöne Frauen, kräftige Männer, stolze Soldaten, feurige Roffe beleben Raffael's

Bilder. Er kann alles malen, von Rüstungen bis zum Mondschein, vom Frauenkopfsputz bis zu Gewittern. Insbesondere erregt die portraitmässige Wahrheit feiner Gestalten Staunen und die Kunst des Colorits, durch welche die Figuren bald im Dunkel sich zu verlieren scheinen, bald kräftig und rund vom Hintergrunde sich abheben. Kein Zweifel, das Vafari bei dieser Beurtheilung die Thätigkeit Raffael's in den letzten Jahren Julius' II., seine Fresken in der Stanza d'Eliodoro vorzugsweise vor Augen hatte. Auf diese Zeit und auf diese Werke paßt das Bild, welches Vafari von Raffael zeichnet, so vollkommen, als wäre es im Angesichte der letzteren entworfen worden.

Vafari verneint mit vollem Rechte den Einfluß Michelangelo's auf den Sieg des »malerischen Stiles« bei Raffael; ob andere Einwirkungen vorhanden waren, sagt er nicht, konnte er nicht sagen, da nichts so rasch vergessen und verklungen war, als die wahren römischen Kunstzustände der Jahre 1508—1515. Vafari schrieb unter dem Eindrucke, das in Rom Michelangelo's und Raffael's Schule ausschliesslich herrschte, alles künstlerische Leben dafelbst in dem eiferfüchtigen Kampfe derselben sich aufzehre. So war es in den letzten fünf Lebensjahren Raffael's und noch lange nachher. Bunter und mannigfaltiger dagegen wogte hier das künstlerische Treiben, als noch Julius II. auf dem Throne sass und Raffael erst im Aufsteigen begriffen war. Aus dem Vatican mußten die Maler, die vor Raffael und vielleicht anfangs neben ihm hier gemalt hatten, sich zurückziehen. Rom wurde aber deshalb noch nicht leer an selbständigen Künstlern. Während Raffael in der ersten Stanze malte, arbeiteten drei hervorragende Männer in der Villa des reichen Bankherrn Agostino Chigi, welche später den Namen Farnesina empfing: Baldassare Peruzzi, Bazzi il Sodoma und Sebastiano Veneziano, nachmals von seinem Amte Sebastiano del Piombo genannt. Peruzzi und Sodoma zählen beide zur Sienerer Schule; doch haben sie, insbesondere der letztere, lombardische Einflüsse auf sich wirken lassen, wodurch ihre technischen Mittel erweitert wurden, ihr Colorit an Schmelz und Wärme, überhaupt ihre Gestalten an Liebreiz gewannen. Die Fresken dieser beiden Maler in der Farnesina kannte Raffael, als er an die Malerei in der zweiten Stanze schritt, und mag diese Kenntniss nicht wenig zur Aenderung seines Stiles beigetragen haben.

Noch engere Beziehungen walteten zwischen Raffael und dem dritten Maler in der Farnesina, dem Sebastiano del Piombo. Er war mit Raffael ungefähr in gleichem Alter und hatte in Venedig mit Giorgione zusammen gearbeitet. Bald nach Raffael kam er nach Rom, um hier sein Glück zu suchen. Seine ersten Arbeiten, um das Jahr 1511 geschaffen, finden wir in der Farnesina, wo er mythologische Scenen, theilweise den Metamorphosen Ovid's entlehnt, malte. In diese Zeit fällt auch Raffael's merkwürdig nahes Verhältniß zu Sebastiano, das nächste, welches jener während seines römischen Aufenthaltes überhaupt einging. Den Glauben daran raubt uns nicht die feindselige Gesinnung, welche Sebastiano bereits nach wenigen Jahren gegen Raffael zur Schau trug. Giftigen Haß, und der Haß eines Künstlers birgt noch ein besonderes Gift in sich, hämischen Tadel, böswillige Verläumdung schleudert er gegen den letzteren und wird nicht einmal durch den Tod Raffael's verfohnt. Aber gerade die Heftigkeit des Grimmes führt zu dem Schlusse, das nicht etwa anfängliche Gleichgiltigkeit und Kälte allmählich

in Abneigung übergang, sondern eine gewaltsame Entfremdung eintrat, eine ursprüngliche Freundschaft in die schroffste Feindschaft umschlug. Welche Umstände diesen Wechsel herbeigeführt haben, wissen wir nicht; fest steht nur die künstlerische Wechselwirkung, welche zwischen ihnen in den ersten Jahren Sebastiano's in Rom stattfand. Sebastiano's um diese Zeit gemalte Bilder gingen die längste Zeit auf Raffael's Namen, wie z. B. die sogenannte Fornarina oder Beatrice in der Tribuna und, wenn der Violinspieler im Palazzo Sciarra wirklich Raffael angehört und nicht Sebastiano, welche letztere Meinung durch das Datum 1518 wahrscheinlicher gemacht wird, so hat der Venezianer an Raffael einen überaus verständigen Anhänger gefunden. So eng wie der Violinspieler schließt sich kein anderes Werk Raffael's an die Weise Sebastiano's an; doch offenbaren auch die Fresken in der zweiten Stanze und die gleichzeitigen Tafelbilder den Einfluss des venezianischen Meisters. Nur darf man nicht an eine äußerliche Nachahmung, eine mechanische Nachfolge denken, sondern muß die durchsichtig klare, harmonische Natur Raffael's vor Augen behalten. Er eignete sich nur Wahlverwandtes an und prägte in seiner Phantasie jede fremde Form seiner Art entsprechend um.

* * *

Die beste Probe dafür liefern die beiden Madonnenbilder, welche Raffael in den letzten Jahren Julius' II. schuf, und in welchen er dem malerischen Stile zum ersten Male ganz frei und vollkommen huldigt. Sie bleiben trotzdem das innerste Eigenthum des Künstlers, offenbaren nicht einen einzigen Zug, welcher als nicht-raffaelisch bezeichnet werden könnte. Die Madonna di Foligno in der vaticanischen Galerie und die Madonna mit dem Fische in Madrid sind die beiden Werke der Tafelmalerei, welche diesen Wendepunkt in Raffael's Kunst am deutlichsten zeigen.

Für einen Kämmerer Julius' II., den aus Foligno stammenden Sigismondo Conti, hatte Raffael ein Andachtsbild gemalt, welches auf dem Hochaltar der Kirche Araceli auf dem Capitol prangte, später (1565) nach Foligno in eine Nonnenkirche verpflanzt wurde und seitdem den Namen Madonna di Foligno führt. Das spätere Schickal theilt die Madonna di Foligno mit den meisten berühmten Tafelbildern Raffael's in Italien. Sie wurde in den französischen Revolutionskriegen nach Paris geschleppt, hier von Holz auf Leinwand übertragen, restaurirt und nach dem Friedensschlusse nach Italien zurückgebracht. Nur wenigen Werken Raffael's widmet Vasari eine so eingehende Beschreibung und ein so begeistertes Lob, wie der Madonna di Foligno. Wir möchten wünschen, daß der hohen Bedeutung des Gemäldes entsprechend auch die Entwicklungsgeschichte desselben vollständig vorgelegt werden könnte. Ein Stich Marcanton's, die Madonna in den Wolken, läßt vermuthen, daß Zeichnungen einzelner Theile des Bildes vorhanden waren; doch hat sich nichts von Skizzen und vorläufigen Entwürfen erhalten, obschon man mit aller Sicherheit behaupten kann, daß hier keine im Augenblick fertige Improvisation vorlag. Raffael erkannte sogar die

Nothwendigkeit, auf der Tafel selbst noch Aenderungen vorzunehmen. Die Hand des h. Hieronymus war ursprünglich anders gezeichnet, als wir sie jetzt gewahren. Diefes entdeckte man bei der Uebertragung des Bildes von Holz auf Leinwand, bei welchem Vorgang der Grund der Bildtafel weggehobelt und die unterfte Schichte der Malerei fichtbar wurde. Da zeigte fich, dafs Raffael die Umriffe mit dem Pinfel in brauner Farbe gezogen und die Rechte des h. Hieronymus zweimal gezeichnet hatte. Auch der Kopf des h. Franciscus deutet eine wiederholte Umarbeitung, ein langfames Reifen der Composition an.

Die Madonna di Foligno geht äußerlich in die Geleife der alten Devotionsbilder zurück. Der Stifter kniet anbetend vor der Madonna, diese erfcheint nicht als felige Mutter, fondern als einflußreiche Mittlerin bei Gott. Zu diefem dogmatischen Elemente gefellt fich noch ein anderer, die künftlerifche Wirkung bedrohender Zug. Es mußte auch der Anlaß, welcher den Stifter zum Danke oder zur Bitte an die Madonna geftimmt, angedeutet werden. Und in der That fehen wir auch auf unferem Bilde im Hintergrunde der Landfchaft ein Meteor oder eine Bombe durch die Luft fchwirren und die Flugbahn durch einen Regenbogen bezeichnet. Den Eindruck des Werkes beftimmen aber dennoch nicht diefe fremdartigen Beziehungen, fondern die Kunft Raffael's, welche auch in das Andachtsbild Wohllaut, Schönheit und Kraft des Ausdruckes brachte.

Die Madonna thront auf Wolken, inmitten einer goldigen Rundung, einer fogenannten Glorie, von einem köftlichen Engelsreigen umgeben. Mit der Linken umfafst fie unter der Schulter das Chriftkind, welches mit einem Beine auf der Wolke, mit dem anderen gekrümmten auf dem Schenkel der Mutter aufsfußt und wie im Spiele unter das Kopftuch der Madonna fich bergen möchte. Es hat noch ganz feine fröhliche, harmlos unfchuldige Kindernatur bewahrt, wie auch die Madonna faft ausfchließlic mit ihrem Knaben fich befchäftigt und nur durch die Richtung des Blickes den Zusammenhang mit der unteren Gruppe herftellt. Diefes befteht aus dem Donator und den Schutzheiligen, welche, fymmetrifch geordnet, alle in inbrünstiger Andacht und Verehrung verfunken find. Ueberaus fein erfcheinen das empfindungsreiche Leben der einzelnen Perfonen und die feierliche ernfte Würde des Vorganges abgewogen; es wird der Natur des Gegenftandes nicht die geringfte Gewalt angethan und dennoch die ganze Fülle künftlerifcher Kraft hineingetragen. Auf der linken Seite kniet zunächft im Vordergrund, den Kopf nach oben gerichtet, der heilige Franciscus, eine Gestalt, von der Rumohr verfichert, dafs Correggio von ihr hätte angeregt werden können. Er hält in der linken Hand ein kleines Kreuz, die rechte breitet er aus, als wäre er zum Empfange des göttlichen Bildes bereit. Hinter ihm fteht, in das Thierfell gehüllt, mit wildzerzaufem Haare, brennenden Auges der Täufer; er blickt aus dem Bilde heraus und weißt mit erhobenem Arme auf die Madonna. Gehaltener, maßvoller bewegen fich die Gestalten der Gegenseite. Fromm andächtig blickt der greife Hieronymus nach oben und fleht den Segen auf feinen Schützling, den päpftlichen Kämmerer, herab, auf deffen Haupt er feine Hand empfehlend gelegt hat und der neben ihm mit gefalteten Händen betend kniet. Zwischen beiden Gruppen gerade in der Mitte des Bildes fteht ein nackter Engelknabe, die Widmungstafel vor fich mit beiden Händen haltend, keine bloße Füll-



Louis Schultz delin

Die Madonna mit dem Fische.
Tafelbild. Museum del Prado in Madrid.

figur, fndern, in noch höherem Maafse als diefes die Engel am Fuße des Marienthrones auf venezianifchen Bildern oder auch bei Fra Bartolommeo thun, beftimmt, die Gefühls- und Farbenftimmung zu überleiten und zu vermitteln. Ohne diefen prächtigen Engelsjungen, der fo ehrlich neugierig nach oben blickt, dabei aber fich nicht von feinem Platze rührt und fein Amt treu vollführt, würde zunächft eine arge Lücke in der Compofition bemerkbar werden; es möchten aber noch weiter die gefchilderten Empfindungen fich auf fchroffer Höhe bewegen und das Gemüth des Befchauers bedrücken, während fie fo gelöst und wie fanft austönend erfeheinen. Endlich aber hätte durch den Ausfall der Engelsfigur die Farbenharmonie eine fchwere Schädigung erfahren. Wie in der oberen Hälfte des Gemäldes die Maffe des hellen Scheines durch das blaue Gewand der Madonna wirkfam gebrochen wird, fo muß unten zwifchen dem dominirenden Roth in der Gruppe rechts und den graubraunen Tönen, welche auf der entgegengesetzten Seite herrfchen, eine Vermittlung getroffen werden. Sie wird durch die warme Carnation des Engels erreicht und auf diefe Weife die reichfte Gefämmtwirkung erzielt. In packender Gewalt, voll lebendiger Porträtwahrheit und in der tiefen Kraft und dem feinen Schmelz der Farbentöne überragt die Madonna di Foligno weitaus alle früheren Tafelbilder Raffael's. Wie kalt und erkünftelt und des unmittelbaren Lebens baar erfeheint dagegen die Grablegung, welchen Fortfchritt weist namentlich die Farbengebung feitdem auf.

Den malerifchen Standpunkt hält Raffael auch in dem anderen nahezu gleichzeitigen Gnadensbilde, in der Madonna mit dem Fische, feft. Sie war beftimmt, den Dank für eine glückliche Augenheilung auszufprechen — fo wird wenigftens die Gegenwart des jungen Tobias mit dem Fische auf dem Bilde ausgelegt — und wanderte aus dem Besitze der Dominicanerkirche in Neapel in jenen eines fpanifchen Vicekönigs, dann (1644) nach Madrid. Die Anordnung des Gemäldes fchließt fich noch enger dem Herkommen an, als in der Madonna di Foligno. Die Madonna fitzt auf dem Throne, nur um wenige Stufen über den h. Hieronymus und den Erzengel Raphael mit dem jungen Tobias erhöht, die fich zu beiden Seiten des Thrones aufgestellt haben. Das Chriftkind, halb aufgerichtet, von der Madonna gefützt, hat die Linke auf die Blätter des Buches fallen laffen, welches Hieronymus aufgefchlagen hält und ftreckt die Rechte segnend dem jungen Tobias entgegen. Nur zaghaft und fchüchtern, unwillkürlich in die Kniee finkend, nähert fich derfelbe dem Chriftkind. Sein Führer, der Engel Raphael, muß ihn umfaffen und an der Hand leiten, um ihm Muth zu geben. Der Engel begnügt fich nicht mit der mechanifchen Führung. Er hat fein Antlitz zum Chriftkind erhoben und fleht, voll Zärtlichkeit für feinen Schützling, voll frommer Zuverficht zu dem Gottesfohne, diefen um Gnade an. Mit Recht wurde die wunderbare Innigkeit des Ausdrucks in diefer Gruppe als unerreichbar für jeden anderen Maler, ja felbft von Raffael niemals wieder erreicht, gepriefen, außerdem aber auch die vollendete Harmonie der Farben gerühmt. Wie in der Madonna di Foligno, fo hat auch hier Raffael den Pinfel breit geführt, einen warmen markigen Ton feftgehalten. Dem rothen Gewand des Hieronymus, das fich durch befondere Leuchtkraft auszeichnet, fteht das dunkelgelbe Kleid des Tobias gegenüber. Wie das Roth an Hieronymus durch die gelbbraune Farbe des zu

feinen Füßen liegenden Löwen ergänzt wird, so besitzt auch das Gelb an Tobias in dem röthlichen Kleide des Engels einen zuzugenden Nachbarton. Temperirt wird die Farbengluth durch den blauen Mantel der Madonna, der wieder durch die warme Carnation des Christuskindes gehoben wird. Auch der dumpfgrüne Vorhang im Hintergrunde endlich trägt viel dazu bei, die vorderen Figuren in hellem Lichte erscheinen zu lassen. Auf den Accord der drei Grundfarben, so möchte man sagen, hat Raffael die Madonna mit dem Fische gestimmt.

Aehnlich verfuhr er, als ihm der Cardinal di Santi Quattro, Lorenzo Pucci, 1513 den Auftrag gab, für die Kirche S. Giovanni in Monte bei Bologna ein Altarbild zu malen. Das Werk, der Hauptschatz der Bologneser Pinacoteca, zeigt die h. Cäcilia, von vier Heiligen umgeben. Nach einem früheren Entwürfe hat Marcanton die Scene gestochen. Die allgemeine Anordnung hat, wie wir daraus ersehen, Raffael schon frühzeitig festgestellt, in der Wendung der Köpfe, im Charakter und im Ausdruck dagegen, als er das Gemälde ausführte, noch große und überaus glückliche Aenderungen beschloffen. Die jugendlich schöne, christliche Schutzgöttin der Musik — wie wunderbar ist doch und vielfach die Verwandlung Apolls in die heilige Cäcilia — hat ihr Spiel in Gegenwart der Freunde vollendet. Da tönt der Wiederhall vom Himmel herab. Sechs Engel, auf dem Wolkenrande sitzend, haben die Melodie aufgegriffen und als Gesang weitergeführt. Die Wirkung dieser himmlischen Musik schildert Raffael's Bild.

Unter dem Eindruck der Engelstöne verstummen die Heiligen auf Erden. Cäcilia hält die Orgel nur mechanisch in den Händen und horcht verzückt, Kopf und Augen nach oben gerichtet, auf den Gesang. Ganz anders empfindet der Apostel Paulus links von ihr den Eindruck. Er stützt die Rechte auf die linke Hand, welche den Schwertgriff gefasst hält, hat das Kinn in die rechte Hand gelegt, den Kopf geneigt und ist in tiefstes Nachsinnen versunken. Cäcilia und Paulus erscheinen beide der wirklichen Welt entrückt, die eine in der Empfindung emporschwebend, der andere ganz in sich vertieft. In anmuthigem Contraste zu beiden Gestalten drückt die heilige Magdalena mit der Salbbüchse in der Hand zur Rechten Cäcilia's die offene Genußfreude aus. Sie blickt mit ihren großen dunklen Augen ruhig aus dem Bilde heraus; eine einfach mächtige Schönheit, welche sich nicht aus dem Gleichmaße der Empfindungen bringen läßt. In zweiter Linie, so daß nur die Köpfe hervorragend wirken, stehen die Heiligen Johannes der Evangelist und Augustinus (Petronius?). Sie wenden einander die Gesichter zu und sprechen in ihren Mienen die regste Theilnahme und eine innere Ergriffenheit aus. Bewunderungswürdig wie die Vollständigkeit der Empfindungsscala ist auch die feine Gliederung der Stimmungen. Contraste bilden die beiden äußeren wie die beiden inneren Figuren, Paulus und Magdalena sowohl wie Johannes und Augustinus; Contraste zu einander bilden ferner die beiden Figuren auf jeder Seite, Paulus und Johannes, und dann wieder Augustinus und Magdalena; wozu dann noch wieder Kreuzungen treten: einerseits die älteren Paulus und Augustinus, andererseits die jugendlichen Magdalena und Johannes.

Gekrönt wird diese Vertheilung der Charaktere und gut abgewogene Gliederung des Ausdruckes durch die harmonische Farbengruppirung. Zwar sind durch Reinigen, Putzen und sogenanntes Restauriren die Mitteltöne, die feineren

Uebergänge und der zarte Schmelz des Colorits verloren gegangen, doch erkennt man noch deutlich das von Raffael festgehaltene Farbensystem. Den stärksten und intensivsten Ton giebt die gelbe mit Gold geschmückte Tunica der Cäcilia; in Paulus dominirt das Roth des Mantels, durch das grüne Untergewand gehoben; Magdalena's Kleid zeigt eine blau violette Färbung. Die Milderung und Vermittlung der Grundfarben wird durch die beiden Heiligen im Hintergrunde bewirkt, die also in Bezug auf das Colorit dieselbe Bedeutung besitzen, wie hinsichtlich des Ausdruckes und der Stimmung.

* * *

Das Bild der h. Cäcilia hat den Künstler in die Welt der Träume und Visionen, in eine ihm bisher unbekannt Welt geführt. So realistisch auch das Beiwerk verkörpert erscheint, wie z. B. das von der Hand Giovanni's da Udine gemalte Musikgeräthe zu Füßen der Cäcilia, so viel Leben und Kraft auch den einzelnen Gestalten innewohnt: immer bleibt der Gesamteindruck ein mythisch-symbolischer. Ein ähnlich gesteigert kirchliches Wesen offenbaren auch die gleichzeitig von Raffael geschaffenen Madonnen: die Madonna di Foligno und jene mit dem Fische. In Motivbildern erhalten naturgemäß erhöhte Empfindungen einen weiteren Raum, kann auf der anderen Seite eine an das Ceremonielle anstreichende symmetrische Anordnung nicht umgangen werden. Man darf nicht sagen, daß Raffael nur auf fremden Anstoß hin, äußerlich fügsam solche Scenen darstellte. Gerade das vielfach Neue reifte seine Phantasie und lockte ihn zu höchster Anspannung seiner Kräfte. Auch entdeckte er in jedem Motive Züge, die seiner Natur entsprachen und ihn geradezu heimathlich anwehten. Aber er verdammt seine frühere Richtung nicht. Während er an den dramatisch bewegten Fresken in der Stanze Heliodor's arbeitete, ergreifende Visionen verkörperte, erhabene Gnadenbilder malte, übermannte ihn die Sehnsucht nach den alten einfachen Gegenständen der Darstellung, die nichts als Wohllaut und Wonne athmen, den Künstler befehlen und die Beschauer entzücken, die wenig zu sagen scheinen und doch das Tiefste bedeuten — er schuf die Madonna della Sedia.

Ein halbes Hundert Kupferstecher und mehr haben ihre Kunst an der Madonna della Sedia versucht, die Photographie Taufende von Nachbildungen verbreitet. Kein Bild Raffael's ist so beliebt in weiten Kreisen, kein Werk der neuern Kunst so gut bekannt. Die in der Liller Sammlung aufbewahrten Entwürfe zur Madonna della Sedia verrathen den gleichzeitigen Ursprung derselben mit der Madonna aus dem Hause Alba. Aber auch verwandt im Charakter dürfen sie bezeichnet werden. In beiden klingen florentiner Eindrücke aus. Auch die Madonna della Sedia drückt das innigste Zusammenleben von Mutter und Kind aus, preist die Freude und Seligkeit der jungen Mutter, wie es so viele florentiner Madonnen thaten. Nur ist die Madonna della Sedia aus den florentiner Formen in römische übertragen, und an die Stelle der zarten hellen Schönfarbigkeit der breite malerische Auftrag getreten. Die Madonna sitzt in einem Stuhle (*sedia* oder *segiola*) und

hält mit beiden Armen ihr Kind umfaßt, das sich eng an sie preßt, sein Köpfchen an ihre Wangen zärtlich schmiegt. Beide blicken aus dem Bilde heraus, die Mutter still beglückt, das Kind froh, im weichen Mutter Schooße geborgen zu sein. An diese innig verchränkte Gruppe schließt sich noch rechts der kleine Johannesknabe mit dem Rohrkreuze an. Er hat die Hände gefaltet und blickt zu dem Genossen liebevoll andächtig empor.

Die hohe Vollendung des Bildes wird durch nichts so anschaulich gemacht, wie durch die Sage, welche aus dem Kunstwerke entstanden ist. Raffael, so wird (seit dem vorigen Jahrhundert?) erzählt, sah eines Tages im vaticanischen Hofe eine Bäuerin mit ihrem Kinde in den Armen sitzen. Entzückt von der wunderbaren Schönheit des Weibes griff er nach dem ersten besten flachen Gegenstande, der sich ihm darbot, um Stellung und Züge der Gruppe zu verewigen. Das war zufällig der Boden einer Tonne, und so kam unwillkürlich die Rundform heraus, in welcher die Madonna della Sedia sich zeigt.

Die Einordnung aller Gestalten in den Rahmen eines Kreises erschien so ungefucht, die Führung der Umrisse in leisen Krümmungen so wenig gezwungen, daß man an eine berechnete Absicht nicht glauben mochte. Nur der Zufall, meinte man, zeige so glückliche Inspirationen. Aus den Entwürfen lernen wir das Werden und Wachsen auch dieser Composition kennen. Was uns als die Frucht einer augenblicklichen Stimmung, hervorgerufen und begünstigt durch einen glücklichen Anblick, erscheint, ist in Wahrheit eine allmählich gereifte Schöpfung der Phantasie, bei welcher auch weise Erwägungen mitwirkten. Leugnen läßt sich aber nicht, daß Raffael selbst zu der ersteren Meinung durch die Fülle des naiven unmittelbaren Lebens verlockt, welche er über die ganze Gruppe ausbreitet. Die Madonna ist in der That an Zügen, Ausdruck und Körperbau eine echte Römerin; auch ihre Tracht, das gestreifte Kopftuch, ferner das in das gefranste Brusttuch eingewebte Muster, die Art wie jenes getragen, um die Schultern gewunden wird, zeigt das Weib aus dem Volke. Der Wirklichkeit abgelauscht und mit köstlicher Wahrheit wiedergegeben erscheint auch die Haltung des Christkinds, so namentlich das spielende Zurückbiegen der Zehen des rechten Fußes. Die technische Ausführung könnte gleichfalls auf den ersten Blick zu dem Glauben einer raschen Improvisation verleiten. Raffael hat die Farbe leicht aufgetragen, die einzelnen Töne einfach ohne weitere Verbindung neben einander gesetzt, oft nur mit einigen wenigen Pinselstrichen die Formen angedeutet. Dennoch möchte einen argen Irrthum begehen, wer daraus auf eine flüchtige Arbeit schließen würde. Die geniale Sicherheit des vollendeten Künstlers ließe die kurze Arbeit ganze Arbeit werden. Seine Thätigkeit als Frescomaler hatte ihn gelehrt, sich nicht allzusehr auf die Wirkungen des Vertreibens der Farben und des wiederholten Uebergehens der einzelnen Stellen zu verlassen, sondern die Töne von allem Anfange an fest und bleibend zu bilden. Dieselbe Thätigkeit verbunden mit dem freudigen Eingehen auf den malerischen Stil hatte ihm den breiten Auftrag, das kräftige Schattiren, die modellirende Färbung nahe gebracht. Allen Gewinn des römischen Lebens fetzte er ein, um das liebgewordene florentiner Traumbild der Madonna, welche still felig das Mutterglück genießt,

noch einmal zu verkörpern, durch die Anwendung grofsartiger Kunstmittel zu verklären.

* * *

Es ist das letztemal, dafs Raffael in seinen Schöpfungen auf die eigene künstlerische Vergangenheit zurückkommt, gleichsam einen Rückblick sich gönnt. Seitdem taucht keine Erinnerung an die florentiner Zeiten in seinen Bildern auf, bewegt er sich ausschliesslich in den Geleisen, welche erst in Rom gelegt wurden. Beinahe gleichzeitig mit dieser Wendung trat auch ein Wechsel in seinem äufseren Leben ein. Papst Julius II. starb am 20. Februar 1513.

Mit Fug und Recht darf seine Regierung als der wichtigste Markstein in der Geschichte Raffael's wie auch Michelangelo's bezeichnet werden. Julius II. brachte beide Männer in die Höhe; durch die von ihm aufgetragenen Werke gelangten sie erst zu voller Kraft und zur Erkenntnifs ihrer Natur und ihrer Stärke. Man vergleiche Michelangelo's Arbeiten während seines ersten Aufenthaltes in Rom (1496—1501) mit den Werken, welche er unter der Regierung Julius' II. schuf. Gewifs zeigen auch die Sculpturen der älteren Periode die künstlerische Meisterschaft des Mannes; aber den wahren Michelangelo, wie er in der Erinnerung der Nachwelt lebt, führen uns doch erst die Fresken in der Sixtinischen Kapelle vor das Auge. Und vollends, was haben nicht die unter Julius II. verlebten römischen Jahre aus Raffael gemacht! Ihm war es nicht allein vergönnt, der schönsten Zeit der Menschheit ein Denkmal zu setzen und künstlerisch zu verherrlichen, was schon durch seinen Inhalt die Phantasie auf das Höchste spannt und dem Maler begeisterte Lust zu schaffen einflöfst; er durfte auch alle Anlagen gleichmäfsig ausbilden ohne Gefahr der Einseitigkeit, ohne die Sorge der Uebertreibung. Das dankte er zunächst seiner Natur, dann aber auch den ihm gestellten Aufgaben, die allumfassend waren, nach allen Richtungen hin anregend wirkten. Und so ist denn auch in der Vertreibung Heliodor's oder in der Madonna della Sedia nicht das eine oder das andere, was besonders vollendet erscheint und reizt und fesselt. Es beruht vielmehr der Eindruck auf dem harmonischen Zusammenklange aller Kunstmittel.

Soweit sind Raffael und Michelangelo unter dem Pontificate Julius' II. gekommen. Die nachfolgende Zeit kann uns die Entfaltung einer vielleicht noch glänzenderen und reicheren Thätigkeit zeigen, aber die überraschende Gröfse der römischen Kunst unter Julius II. wird sie niemals besitzen. Die Jahre 1508 bis 1513, in welchen Bramante am S. Peter baute, Michelangelo die Deckengemälde in der Sixtinischen Kapelle schuf und Raffael die zwei ersten Stanzmalte, sind und bleiben das Heldenalter unserer Kunst.



ZWEITES BUCH.

VON LEO X. BIS ZU MICHELANGELO'S
TODE.



Lewis Schulz delin.

Bildniß Leo's X. von Raffael. Palazzo Pitti in Florenz.

VIII.

Rom unter Leo X.

Drei Wochen nach dem Tode Julius' II., am 11. März 1513, bestieg der Cardinal Giovanni de' Medici unter dem Namen Leo X. den päpstlichen Thron. Er stand in seinem achtunddreißigsten Jahre. So jung war noch niemals ein Papst gewesen, keiner auch ein so vornehmer Herr. Wohl standen die Ahnen des mediceischen Hauses in den Rollen der Wollzunft eingeschrieben und zeigte sich noch der Urgroßvater, der alte Cosimo, vorsichtig bemüht, die Eiferfucht der Mitbürger, welche über jede persönliche Ueberhebung murnten, einzuschläfern.

Doch das waren längst vergangene Sachen. Die thatfächliche Gewalt in Florenz war so oft schon von einem Geschlecht der Medici auf das andere übertragen worden, daß die Familie ein Erbrecht darauf zu besitzen wähnte. Jedenfalls galt sie bereits am Schluffe des fünfzehnten Jahrhunderts in den Dynastienkreisen Italiens als ebenbürtig. Und nicht in diesen allein. Auch der König von Frankreich, Ludwig XI., begrüßte Lorenzo Magnifico als seinen Vetter. Selbst nach der Flucht des Piero hielten die Ansprüche der Medici auf die Herrschaft in Florenz die ganze Halbinsel in Athem. Prätendenten gleich, die zwar die Gewalt, aber nicht das Recht auf die Gewalt verloren hatten, traten sie auf und bildeten in ihrer Verbannung einen wichtigen Factor in der italienischen Politik, mit welchem alle Herrscher und Staatsmänner der Halbinsel rechnen mußten. Der Abglanz fürstlichen Ansehens, die wahre Prinzennatur offenbarte sich am stärksten in dem zweiten Sohne Lorenzo's, in dem nachmaligen Papste Leo X.

Im Jahre 1475 geboren hatte er kaum die Kinderschuhe ausgezogen, als ihn bereits die Gunst väterlicher Freunde mit Geschenken von Abteien und Bisthümern, als wären sie ein Spielzeug, überhäufte. In seinem siebenten Jahre wurde er zum Abt von Font Douce und zum Erzbischof von Aix ernannt; bald darauf folgten die Belehnungen mit den Abteien von Passignano, Miramondo und Montecassino. Und noch hatte er das Knabenalter nicht überschritten, als ihm (1489) vom Papste Innocenz VIII. der Cardinalshut verliehen wurde. Besitz nahm er zwar nicht gleich von der neuen Würde, weil er noch allerhand nützliche Dinge in der Schule zu lernen hatte. Aber bereits den siebzehnjährigen Jüngling sah Rom mit gewaltigem Pompe in seine Mauern einreiten, um den ihm gebührenden Platz im Cardinalscollegium einzunehmen. Der Vater gab ihm zahlreiche und kräftige Ermahnungen mit auf den Weg. In Rom, dem „Pfuhe aller Laster“, meinte er, werde ihm bei seiner Jugend ein frommes, gottesfürchtiges Leben doppelt schwer fallen. Und vielleicht würde sich Lorenzo's Furcht bestätigt haben, wenn nicht das Schickfal den jungen Cardinal eine Zeit lang rauh angefaßt und auch den Ernst des Lebens gelehrt hätte. Giovanni theilte mit seinen Brüdern die Verbannung.

Als Franciscanermönch verkleidet entfloh er (1494) aus Florenz, welches sich in wildem Sturme gegen das Haus Medici erhoben hatte. Er nahm natürlich Antheil an den Plänen, welche die Rückkehr der Familie zum Zwecke hatten; doch gewährte ihm seine kirchliche Stellung einen festen Rückhalt und liefs ihn nicht in das abenteuerliche, leichtfertige Wefen eines gewöhnlichen politischen Verschwörers versinken. Eine Reise durch die mittleren Landschaften Europa's mit elf Genossen unternommen, gab ihm eine bessere Weltkenntniß; die ihm während des Pontificats Alexander's VI. aufgezwungene Muße brachte ihm den literarischen Intereffen seiner Zeit näher und lehrte ihn den feineren Lebensgenuß schätzen. Erst in den letzten Jahren Julius' II. trat der Cardinal Medici wieder in den politischen Vordergrund. Da sich die florentinische Republik den Gegnern des Papstes zugefellt hatte, so wandte dieser seine Gunst naturgemäß den Feinden der Republik zu. Mit den Verbündeten des Papstes, mit den Spaniern unter Cardona's Führung, zog der Cardinal nach Toscana und wurde Zeuge des furchtbaren »sacco di Prato«, einer Plünderung, deren Schrecken noch

lange in der Erinnerung des Volkes haftete, Zeuge sodann des Triumphes seiner Familie, welche nach achtzehnjähriger Verbannung wieder (11. September 1512) heimkehrte und an die Spitze des Gemeinwesens sich stellte. Auch der eigene höchste Triumph stand in unmittelbarer Nähe. Während Giovanni de' Medici mit feinen Verwandten in Florenz beschäftigt war, den guten Willen des leichtbeweglichen Volkes durch glänzende Luftbarkeiten zu gewinnen, den Widerstand der Wenigen, welche für die große Vergangenheit der Republik ein besseres Gedächtniß bewahrt hatten, durch grausame Strafen zu brechen, kam die Nachricht vom Tode Julius' II. Eilig brach der Cardinal nach Rom zum Conclave auf; da ein Leibschaden ihn am Reiten hinderte, liefs er sich in einer Sänfte tragen. Nur schwach und kurz war der Wahlkampf. In einer Zeit, welche den Päpsten die Gründung und Erhaltung eines mächtigen Fürstenthums zur Aufgabe stellte, mußten die meisten Stimmen einem Manne von fürstlichem Ansehen zufallen.

Wie hatte sich doch im Laufe der Jahrhunderte Wesen und Richtung des Papstthums verwandelt! Ursprünglich städtische Bischöfe von eng begrenzter Macht dankten die Päpste es dem Schatten des römischen Imperiums, unter welchem sie sich entwickelten, daß ihr Einfluß stetig wuchs, bis er das ganze Reich umfaßte. Zur Univerfaherrfchaft stiegen die Päpste im Mittelalter empor; an meßbaren Gewaltmitteln war ihr Besitz zwar gering, eine desto größere Machtfülle legte ihnen der Glaube der Völker in die Hand. Die realistischen Anschauungen, welche seit dem 15. Jahrhundert auftauchten, brachten aber einen empfindlichen Rückschlag. Der Machtkreis der Päpste wurde enger gefchnürt vom allgemeinen kirchlichen Boden auf den besonderen politischen zurückgedrängt. In dem Maasse, als die Päpste in Europa an geistlichem Ansehen verloren, vermehrten sie in ihrer unmittelbaren Heimat den weltlichen Besitz. Politische Päpste heißen die Nachfolger Petri im fünfzehnten und sechzehnten Jahrhundert; nicht allein weil politische Sorgen sie zumeist kümmerten, sondern auch und vornehmlich, weil ihr Ansehen wesentlich auf der Stellung, die sie im italienischen Staatensysteme einnahmen, beruhte. Sie fühlten sich als italienische Fürsten, und wenn sie von ihrer geistlichen Macht Gebrauch machten, so geschah es zu Gunsten ihrer fürstlichen Würde. Das that Julius II., dasselbe that sein Nachfolger. Doch waltet zwischen beiden ein wesentlicher Unterschied. Julius II. hatte mit Anspannung aller Kräfte an der Vergrößerung des Kirchenstaates gearbeitet, selbst im hohen Alter die Mühseligkeiten und Gefahren des Krieges nicht gescheut. Dadurch kam ein Zug des Gewaltfamen, Hochfahrenden und Stürmischen in seinen Charakter. Für das Große hatte er einen regen Sinn und ein frisches Auge, die kleinen Annehmlichkeiten des Lebens verachtete er. Immer denkt man bei Julius II. an den Emporkömmling, der seine ganze Energie aufbieten muß, um sich zu behaupten, und keinen Augenblick festhalten darf und wäre die Lockung noch so groß, weil er stets zum Kampfe gerüftet bleiben muß. Leo X. dagegen erscheint im Bilde eines glücklichen Erben, welchen die Vorfahren von der lästigen Sorge des Erwerbes befreit und mit den Mitteln versehen haben, als lebenswürdiger Verschwender Freunde zu gewinnen.

Zwei Ausprüche bezeichnen die Richtung des neuen Papstes am treffendsten.

»Lafs uns das Papstthum geniefsen, da es uns Gott befchieden hat,« rief er nach feiner Wahl dem Bruder zu; fein vornehmfter Günftling, der Cardinal Bibbiena, aber fand, dafs zur Vollkommenheit des römifchen Hofes nichts fehle, als die Anwesenheit schöner Frauen. Jetzt erst gewinnt das Höfifche in Rom eine greifbare Gestalt und wird der Hof zum Mittelpunkte, von welchem alles ausgeht und wohin alles zurückftrebt. Nach Vafari's Erzählung wollte Julius II. mit dem Schwerte in der Hand fich abgebildet fehen. Das mag schlecht vereinbar erfcheinen mit dem geiftlichen Amte des Mannes, wäre aber gewifs nicht unpaffend für feinen Charakter gewesen. Ein Schwert in den Händen Leo's X. dagegen würde zum Spotte herausfordern. Mit einem Vergrößerungsglase in der Hand ift er von Raffael dargeftellt, um die Bilder in dem vor ihm aufgefchlagenen Buche genauer betrachten zu können. Das entspricht better feiner Natur: den Schmuck des Lebens und des Geiftes zu geniefsen. Zu einem thatkräftigen Wefen war er überhaupt nicht gefchaffen. Die dünnen fchwachen Beine hatten Noth den dicken Oberkörper zu tragen. Eine schöne weifse Hand war ihm verliehen worden, die er gern mit Ringen gefchmückt zeigte, den Kopf gefalteten die blöden Glotzaugen, die hohe Röthe, das viele Fett wenig anziehend. Schon der Hang zum Schwitzen, dem er bei feinem Körperbaue unterworfen war, machte ihn arbeitsfcheu. Immer perlten Tropfen vom Antlitz und Nacken, und felbst während der kirchlichen Ceremonien war er unaufhörlich befchäftigt, den Schweiß zu wifchen, Kopf und Hände zu trocknen. Derselbe Zeitgenoffe, dem wir diefe intimen Schilderungen verdanken, hebt auch das Vergnügen hervor, welches der Papst, obwohl felbst mäfsig, an Gelagen hatte. An den langen Unterhaltungen bei Tifche, nicht felten derb komifcher Art und auf die Verhöhnung der Geladenen gerichtet, fand er das gröfste Gefallen. Aufser den Tafelfreuden war er auch den Jagdfreuden hold; das höchfte Entzücken erregte ihm aber die Mufik. Er wurde nicht müde, Virtuofen anzuhören, ja verfuchte fich felbst in diefer Kunft. Wer ihn zu feinem Gefange begleitete, empfing dafür 100 Ducaten und noch mehr. Denn eine faft unbegrenzte Freigebigkeit zeichnete ihn aus, zum fröhlichen Gewinn der Höflinge, aber zu bitterem Schaden des päpftlichen Schatzes, welchen er ganz ausschöpfte.

Zu anderen Zeiten, an anderen Orten wäre diefer Mann wahrſcheinlich in wüfter Schlemmerei untergegangen; ein italienifcher Fürft, in Rom und im Anfange des fechzehnten Jahrhunderts, aus der Familie der Medici wurde durch das Gewicht der Ueberlieferungen und durch die eigene Stellung auch geiftigen Genüffen zugeführt. Ueberdies machten Anlagen und Erziehung Leo X. für die letzteren empfänglich. So zog er denn auch die Poesie in den Kreis feiner Vergnügungen, erfreute fich an Improvifationen, ergötzte fich an theatralifchen Aufführungen und liefs fich von unzähligen Dichtern anſingen. Zum Hofhalte gehörten neben den Poffenreifern und Spafsmachern, neben den Baraballo's und Fra Mariano's auch ernfte, wirklich poetifch begabte Männer, wie Brandolini und Morone, beide als Improvifatoren in lateinifcher Sprache weit berühmt, letzterer angeblich in dem Raffael'schen Violinſpieler verewigt, dann der allfeitige Cardinal Bibbiena, als Staatsmann angefehen, als Dichter einer der beliebteften Komödien, der Calandra, weithin bekannt, dann der correctefte aller Lyriker, der Cardinal

Pietro Bembo. Auch Jacopo Sadoletto und Tommaso Inghirami müßten dem poetisch angeregten Kreise, der sich am Hofe Leo's X. sammelte, zugezählt werden, mag auch ihre grössere Bedeutung auf wissenschaftlichem Gebiete liegen. Zu den festen Gliedern des Hofhaltes gefellten sich endlich noch viele bedeutende Persönlichkeiten aus anderen Städten Italiens, welche von Ruhmessehnsucht oder von der Begierde ihr Glück zu machen getrieben, sich kürzere oder längere Zeit in Rom aufhielten. Unter diesen strahlt Lodovico Ariosto am glänzendsten.

Die Zeit hat die gute Meinung, welche die Menschen bei dem Antritte Leo's zur Regierung gefasst hatten, als wäre das Reich Minerva's im Anzuge, nur unvollkommen befestigt. Die gelehrten, insbesondere die antiquarischen Studien machten in dem Zeitalter Leo's X. allerdings grössere Fortschritte; die rein wissenschaftliche Bildung wurde aber nur dürftig gefördert und vollends die Poesie, welche vom Hofe des Papstes angeregt wurde und dort ihre Heimat fand, erwies sich traurig vergänglich. Zwei Umstände vor allen haben die Werthlosigkeit der römischen Poesie jener Tage verschuldet. Auch sie blickte auf die Antike als ihr Muster und Ideal zurück und glaubte in der engsten Anlehnung an diese ihr Heil zu finden. Während aber die bildenden Künste durch einen ähnlichen Anschluß zu vollendeter Reife gelangten, schmälerte die Poesie dadurch ihre Lebenskraft. Die schöne Form, der unsterbliche Theil der Antike, liess sich leicht auf die Architektur, Plastik und Malerei übertragen, da sie auch hier das hervorragendste Ziel bildet und, wenn auch nicht unabhängig vom Inhalt und von den Gedanken, doch selbständiger auftritt, als in der Poesie. Der Widerspruch, das fremdartige Formen zu einem Scheinleben erweckt werden, äussert sich daher auf dem Gebiete der bildenden Künste matter und später. Ueberhaupt erscheinen dieselben, da sie die Verklärung der äusseren Natur bedeuten, empfänglicher für die Nachahmung, als die Poesie und vor allem die Musik, welche das innere Wesen und Leben des Menschen in idealer Vollendung schildern. Je gewaltiger die unmittelbare Wirkung einer Kunst im gegenwärtigen Augenblicke, desto schwieriger ist die Verknüpfung mit der ferneren Vergangenheit. Wie rasch verhallt die Macht der Töne und tritt die Weise, welche die Urväter entzückte, in vollkommenes Dunkel zurück. Kaum verständlich, jedenfalls ungenießbar, ist die Musik älterer historischer Perioden; dagegen welche unzerstörbare Wirkung lebt nicht in den Werken der Architektur! Sie bewegt sich eben ausschliesslich in äusseren, dem Gesetzeswechsel wenig unterworfenen Formen, während die Musik die innerlichste, empfindungsreichste und darum wechselvollste aller Künste darstellt. Die Fülle und Tiefe der Empfindung und die Innerlichkeit der Poesie sind es auch, welche das allzu starke Streben nach Aneignung fremder Muster zu einer Gefahr stempeln, indem auf diese Weise nur allzu leicht die unmittelbare, naive Wahrheit geschädigt wird.

Dass die römische Poesie im Anfange des sechzehnten Jahrhunderts sich streng an die alten Muster hielt, bedarf keiner Entschuldigung. Sie allein konnte nicht, wo der ganze Strom des italienischen Culturlebens diese Richtung einschlug, einen anderen Weg für sich wählen. Sie fühlte auch gar nicht den Druck, der auf ihr lastete. Erst wir Nachgeborenen erkennen rückschauend in der Nachahmung antiker Muster einen wesentlichen Grund ihres Verfalles. Für die Zeit-

genossen Leo's X. waren die griechischen und römischen Dichter nicht mehr die frisch lebendigen Naturen, welche ihrem inneren Drange folgten, wenn sie fangen und im Gefange zunächst ihrer besonderen Persönlichkeit Luft machten. Der volksthümliche Hauch war verweht, die unmittelbar packende Wirkung verklungen. Als die Incarnation von Regeln und Gesetzen wurden sie von der späteren Renaissance begrüßt. Ihnen diese Regeln abzusehen, hieß Verständniß und Genuß; nach diesen Gesetzen verständig zu verfahren, nannte man poetisches Schaffen. So kam allerdings Correctheit in die Sprache — sowohl die italienische wie die lateinische empfingen jetzt umfassende feste Normen — und Regelmäßigkeit in die Form; aber das Uebermaß des Erlernten erstickte die Seele und tödtete die Unmittelbarkeit des Gedankens. Diese Sonette Bembo's und Molza's, diese Tragödien Trifflino's und Rucellai's, diese nur Hofluft athmenden »*deliciae poetarum*«, diese gleichfalls lateinischen Epopöen Sannazaro's und Vida's klingen wie Poesie, sind aber doch nicht wahre Poesie. Sie haben selbst die leiseste Berührung mit dem Volksboden, unerläßlich für die Erhaltung wahrer Lebenskraft verloren, in den Adern ihrer Gestalten strömt nicht warmes Blut, sondern stockt der rothe, künstlich erzeugte Stoff, welchen Anatomen in todtte Körper einspritzen.

Die Malerei und Sculptur werden einige Menschenalter später von einem ähnlichen Loose academischen Verfalles erreicht. Augenblicklich standen sie noch in ihrer vollen glorreichen Pracht aufrecht. Denn auch der andere Umstand, welcher die reine Hoheit der Dichtkunst arg gefährdete, schädigte sie in ungleich geringerem Maße. Decorationspoesie kannte und liebte eigentlich allein Leo X. Sie sollte sein Leben schmücken, ihm namentlich Unterhaltung gewähren. Mit Vorliebe lauschte er daher den flüchtigen Reimspielen allzeit bereiter Improvisatoren, die es so vortrefflich verstanden, durch unerwartete Wendungen zu überraschen, durch witzige Einfälle zu ergötzen. Den Reiz poetischer Schöpfungen suchte er gern durch musikalische Begleitung noch wirksamer zu gestalten. Insbesondere erfreuten ihn theatralische Aufführungen, ausgestattet mit allem Glanze, über welchen die kunstreiche Zeit gebot, verbunden mit anmuthiger Musik und zierlichen Tänzen. In dem Carnevalstreiben, welches Leo X., darin ein echter Medici, von Florenz nach Rom verpflanzt hatte, war auch für die Komödie Platz gelassen. Denn Leo ermüdete nicht leicht im Vergnügen, konnte im buntesten Wechsel Unterhaltungen aller Art, von rohen Schauspielen bis zu raffinierten Kunstgenüssen, an sich vorüberziehen lassen, ohne übersättigt zu erscheinen.

Drei Tage aus dem Carnevalsleben des Papstes schildert uns ein Zeitgenosse, der ferrarensische Gesandte Alfonso Pauluzzi in einem Briefe (8. März 1519) an seinen Herrn. Den ersten Tag füllten Pferderennen und Carouffels aus. Die Schönheit der Pferde, der Reichthum der Reitertrachten, deren Kosten der Papst selbst zahlte, weckten die Bewunderung der Beschauer; auch die Kunst, mit welcher sie, in einen maurischen und einen spanischen Haufen getheilt, die Kampfspiele aufführten, gewann großen Beifall. Am Abend sammelte sich der ganze Hof, gegen 2000 Personen, in der Engelsburg, in den Gemächern des Cardinals Cybo, eines Neffen des Papstes, um der Aufführung der berühmten Komödie Ariosto's: *I Suppositi* beizuwohnen. Wie diese Komödie selbst sich stark an römische Muster anlehnte, so borgte auch die Bühneneinrichtung manche Züge

des antiken Theaters. Ein Halbkreis von Stufen befand sich der Scene gegenüber, deren Decoration Raffael besorgt, vielleicht gar selbst gemalt hatte. Instrumentalmusik und Gefänge füllten die Zwischenacte aus, ein Ballet bildete den Schluß der Vorstellung. Während derselben hatte der Papst über die oft derben Späße und zweideutigen Anspielungen herzlich gelacht, nach derselben spendete er den apostolischen Segen. Nur wenige Zuhörer waren geduldig genug, auf denselben zu warten, drängten vielmehr mit solcher Haft hinaus zu den Speisefäßen, daß Arme und Beine in Gefahr geriethen. Am zweiten Tage wurde ein Stiergefecht abgehalten. Drei Menschen blieben todt liegen, fünf Pferde wurden verwundet. Der Abend brachte abermals eine Komödie. Sie gefiel aber so wenig, daß der Papst befahl, nicht wie gewöhnlich mit einem maurischen Tanz das Fest zu schließen, sondern zur Strafe den armen Teufel von Dichter, einen Mönch, zu prellen. Und nachdem er geprellt war, wurde ihm noch das Gürtelband zer schnitten, daß die Hofen herabgingen, und mit der flachen Hand so viele Hiebe ver setzt, daß er zur Linderung der Schmerzen Pflaster auf den wunden Leib auflegen mußte. Ueber diesen Spas lachte der Papst weidlichst. Die Belustigungen des dritten Tages bestanden aus einem Ringstechen und einem Büffelrennen.

In dieser anschaulichen Carnevalschilderung fesselt unsere Aufmerksamkeit am meisten die Theilnahme Raffael's an der Bühneneinrichtung. Gar schön waren, so versichert Pauluzzi, die Durchblicke und Perspectives, welche Raffael für das Theater in der Engelsburg entworfen hatte. Und Raffael war nicht der einzige große Künstler, welcher für solche Zwecke verwendet wurde. Das Jahr vorher hatte Cardinal Bibbiena zu Ehren der in Rom anwesenden Markgräfin Isabella von Mantua seine Komödie Calandra aufführen lassen. Die Decorationen malte Baldaffare Peruzzi, der sich bei diesem Anlasse selbst übertraf und nach Vasari einen architektonischen Prospect so reich und schön schuf, daß man nicht den tausendsten Theil davon schildern könne. Also auch die bildenden Künste wurden vom Papste gern zum heiteren Schmucke seines Lebens verwendet und ähnlich wie die Poesie den flüchtigen Unterhaltungen dienstbar gemacht. Darin liegt nichts Tadelnwerthes. Die unerschöpfliche Fülle vorhandener Kunstkräfte gestattete ihre verschwenderische Ausbeute; überdies entsprach es vollständig den Sitten der Renaissance, dem Einflusse der Kunst die weitesten Kreise zu öffnen und selbst die gewöhnlichsten Handlungen des Lebens oder nur flüchtige unbedeutende Vorgänge mit künstlerischem Scheine zu umkleiden. Wir finden es ganz charakteristisch für den feinen Formensinn der Renaissance, daß z. B. der alte Nicola Nicoli nur aus künstlerisch geschmückten Gefäßen aß, und bewundern die Zeit, welche einen Brunellesco die Gerüste für Illuminationen bauen sah. Und ebenso erscheint Leo X. nur beneidenswerth, daß er selbst für bloße Decorationsmalereien über Männer wie Raffael und Peruzzi verfügen konnte, vorausgesetzt, daß er auch große monumentale Aufgaben für sie bereit hielt, an der freien Lösung derselben sie wenigstens nicht hinderte.

Leo X. trat das reiche Kunsterbe Julius' II. an. Welche Förderung gewannen unter seiner Regierung die bereits von seinem Vorgänger begonnenen Werke: der Bau der Peterskirche, die Fresken in den Stanzen, der malerische Schmuck der Sixtinischen Kapelle? Welche größeren Kunstdenkmale hat sein Wille in das Dasein

gerufen? Der Ruhmesglanz, der an dem Namen Medici haftet, die alte Ueberlieferung, welche in Leo X. den verständnisvollen Gönner aller großen Künstler begrüßt, lassen scheinbar keine andere Antwort zu, als daß Leo X. in glorreicher Weise fortsetzte und vollendete, wozu Julius II. den ersten Anstoß gegeben hatte.

* * *

Die Thatfachen sprechen ein anderes Urtheil aus. Den Sanct Petersbau, welchen Julius II. nicht groß und gewaltig genug im Geiste schauen konnte, wünschte Leo X. in einfachen Verhältnissen errichtet und womöglich noch zu seinen Lebzeiten vollendet zu sehen. Die Behauptung, daß Bramante's Entwurf Fehler in sich berge, die einzelnen Theile in demselben nicht übereinstimmen, war offenbar nur ein Vorwand, um den veränderten Entschluß zu bemänteln. Und wenn man diesen Wechsel der Gefinnung nicht zur entscheidenden Grundlage des Urtheiles annehmen will -- die leidige Geldnoth kann ja denselben dem sonst kunstoffreundlichen Papste aufgezwungen haben -- so muß an die Stellung Leo's zu Raffael's Stanzen erinnert werden. Auch das persönliche Andenken Julius' II. wird in den von ihm angeregten Kunstschöpfungen gefeiert. An der Decke der Sixtinischen Kapelle prangt nicht allein (unter der Figur des Zacharias) sein Wappen, Michelangelo bildete überdies das Ornament, welches die einzelnen Felder einrahmt, aus dem Laube und den Früchten der Eiche (rovere) zur Erinnerung an den Namen des Papstes. In der Stanza d'Eliodoro begrüßen wir zweimal das Portrait Julius' II. Doch niemals schiebt sich seine Person zudringlich vor, oder erscheint die Absicht auf eine grob höfische Huldigung gerichtet. Es ist daher auch keinem Menschen eingefallen, die Stanza d'Eliodoro als das Juliuszimmer zu bezeichnen. Will man aber für die unter der Regierung Leo's X. geschmückte Stanze einen zusammenfassenden Namen wählen, so eignet sich keiner so gut wie: das Leozimmer. Aus dem Leben älterer Päpste, Leo's III. und IV., wurden innerlich gar nicht zusammenpassende Ereignisse geschildert und in dieser ziemlich durchsichtigen Weise dem gegenwärtigen Papste, der den gleichen Namen führte, gehuldigt. Außer dieser dritten Stanze danken noch zwei umfangreiche Werke Raffael's dem Befehle Leo's X. den Ursprung: die Tapeten und die Loggien. Die Cartons zu den Tapeten bewundern wir allerdings als höchste Meisterwerke, in welchen Raffael seine vollendete Schöpferkraft offenbarte. Nicht diese Entwürfe waren aber zum Schmucke der unteren Wände in der Sixtina bestimmt, sondern die nach ihnen gewirkten Tapeten, welche die Zeichnung Raffael's nur in groben Zügen wiedergeben, dafür durch Farbenschimmer und Goldglanz überaus prunkvoll wirkten. Die Ausführung durch die Hand des Teppichwirkers reiht die Tapeten dem Kreise der decorativen Kunst ein, den höfischen Ton aber, in den Tagen Leo's X. so beliebt, schlugen die Sockelbilder der Tapeten, welche die Schicksale des Papstes erzählen, vollends ganz deutlich an. In noch höherem Maße decorativ ist der Freskenschmuck der Loggien gehalten. Was der Antike an reizenden ornamentalen Motiven abgelauscht werden konnte und was die eigene Kunst an Schilderungen darbot, welche das Auge des Beschauers erfreuen, seinen Sinn zum Genusse locken und seine Phantasie in holde Träume wiegen, alles ist hier vereinigt und mit vollendeten Mitteln

verkörpert worden. Selbst die heiligen Geschichten der Bibel müßten sich die Einordnung in das decorative System gefallen lassen. Bis jetzt in Kirchen an hervorragender Stelle den Gläubigen zur Erbauung vorgeführt, schmückten sie hier den Vorraum eines Palastes. Der Papst nahm keinen Anstoß daran. Ihm mochte, wenn er die Loggien durchschritt, scheinen, als ob er Bilder aus dem Leben der Ahnen erblicke. Als Fürst der Kirche, die ihre Vorgeschichte im alten Testamente besitzt, hatte er auch ein Recht dazu.

Der Nachweis der Vorliebe Leo's für die decorative Kunst schmälert Raffael's Größe nicht um eine Linie. Raffael verstand es eben, auch das Kleine mächtig und das Unbedeutende wirkungsvoll zu gestalten. Dagegen empfängt die gangbare Ansicht von der Stellung des Papstes zur Kunst eine durchgreifende Berichtigung. Kein Zweifel, daß der gewaltige Julius II. ehrerbietiger von der Kunst dachte, ihr großartigere Aufgaben zuwies und sie den Weltmächten, den idealen Ordnungen des Lebens, freier huldigen ließ, als der »Numa« auf dem päpstlichen Throne, welcher die eigene Person stärker in den Vordergrund drängte und die Fähigkeit der Kunst, den Lebensgenuß zu erhöhen, besonders schätzte. Wirft schon das Verhältniß zu Raffael, trotzdem es die hellste Seite in der Regierung Leo's X. bildet, einen Schatten auf seinen Kunstsin, so erscheinen vollends seine Beziehungen zu Michelangelo darnach angethan, ihn mit schwerem Tadel zu beladen.

Kaum daß die Medici den politischen Schauplatz wieder betreten hatten, griffen sie auch schon in Michelangelo's Leben störend ein. Ihr Einfall in das toskanische Gebiet mit einem spanischen Heerhaufen im Herbst 1512, die Rückkehr ihrer Herrschaft in Florenz ließen ihn für die Ruhe und den Wohlstand seiner Familie fürchten. Nach den Vorgängen in Prato, welche nach Michelangelo's Meinung die Steine zum Reden bewegen würden, wenn Steine reden könnten, mußte man für Florenz das Schlimmste erwarten. Michelangelo rieth in den Briefen an seinen Vater und seinen Bruder im äußersten Falle die Flucht an. »Das Leben gilt mehr als die Habe. Fehlt es Euch an Geld, um fortzukommen, so nehmt von den Summen, die mir gehören und die ich in Florenz angelegt habe. Gehet nach Siena und harret dort, bis sich die Dinge wieder beruhigt haben. Um die öffentlichen Angelegenheiten kümmert Euch nicht, nicht in Thaten, nicht in Worten, sondern handelt wie zur Pestzeit — fliehet.« Die Beforgniß persönlicher Gefahr erwies sich glücklicherweise grundlos. Schon im nächsten an den Bruder Buonarroto gerichteten Briefe (18. September) sprach Michelangelo den Glauben aus, daß von den Spaniern nichts zu fürchten sei und kein Anlaß zur Flucht vorliege. Nur wiederholte er die Mahnung zur Vorsicht: »Macht Euch mit Niemandem vertraut, außer mit Gott; sprecht von Keinem, weder im Guten noch im Schlimmen, denn man kann nicht wissen, wie die Sache noch ausgehen wird. Kümmert Euch nur um die eigenen Angelegenheiten.« Doch nun tauchte eine neue Sorge auf. Der Vater hatte das ihm von Lorenzo Magnifico verliehene Amt an der Zollstätte verloren, als die Medici 1494 aus Florenz vertrieben wurden, und wünschte jetzt in dasselbe wieder eingesetzt zu werden. Er brauchte dazu die Gunst der Medici; gegen die Medici sollte aber, wie das Gerücht ging, Michelangelo sich hart ausgelassen haben. Michelangelo verwahrte sich zwar gegen diesen Verdacht. Er hätte nichts schlimmeres über

sie gefagt, als was alle anderen fagen und nur bedingt sie verdammt: Wenn sie dieses oder jenes wirklich gethan haben, dann haben sie übel gehandelt. Auch unterstüzte er des Vaters Gefuch bei Giuliano de' Medici. Aber schließlicly gerieth er doch über alle diese Dinge in eine verdrießliche Stimmung. Er ärgerte sich über die Florentiner. »Dieses undankbarste aller Völker hat nur die gerechte Strafe ereilt.« Er ärgerte sich auch über seine Familie, welche ihn viel plagte und ihm wenig dankte. »Wenn Ihr nicht Ehrenstellen im Lande erlangen könnt, so begnügt Euch damit, daß Ihr Brod habt und mit Gott in Frieden lebt. Lebe ich doch auch ganz erbärmlich, trachte nicht nach Wohlstand und weltlicher Ehre und dulde großes Mühsal und tausend Sorgen. Seit fünfzehn Jahren habe ich nicht eine einzige Stunde Ruhe genossen, und dieses alles habe ich gethan, um Euch zu unterstützen. Ihr habt das aber niemals erkannt und geglaubt. Der Himmel möge Euch vergeben.« Aus diesen Worten klingt auch die Unzufriedenheit über die eigene Lage heraus, welche ihm in der That im Sommer und Herbst 1512 kaum erträglich erschien.

Ihn drängte die Arbeit in der Sixtinischen Kapelle, die er um jeden Preis bald beendigt sehn wollte. »Ich plage mich mehr, als sich jemals ein Mensch geplagt hat, bin auch leidend« schrieb er im Juli seinem Bruder und klagte auch noch später über das »große Stück Arbeit, darüber er noch sterben würde.« So groß aber die ihm auferlegte Mühe, so gering war der Lohn. Der päpstliche Schatz blieb trotz des wiederholten Anklopfens fest für ihn verschlossen. »Ich habe keinen Groschen und bin nackt und bloß« heißt es in einem am 18. September geschriebenen Briefe, »denn ich kann den Rest der Gelder nicht bekommen, bis ich das Werk (in der Sixtina) zu Ende geführt.« Doch endlich schienen auch für Michelangelo bessere Tage zu kommen. Er schloß den Bilderkreis in der Sixtinischen Kapelle ab und empfing auch die so lange ihm vorenthaltenen Gelder. »Da ich nichts erreichen konnte, und mich eines Tages gegenüber den Herren Bernardo da Bibbiena und Atalante beklagte, wie meines Bleibens in Rom nicht mehr wäre und ich in Gottesnamen weiter wandern müßte, sagte Herr Bernardo zu Atalante: er möge ihn daran erinnern, er wolle mir jedenfalls zu meinem Gelde verhelfen. Und er liefs mir 2000 Dukaten auszahlen.« So erzählte Michelangelo nach vielen Jahren die Vorgänge seinem Freunde Giovan Francesco Fattucci und fügte noch hinzu, daß diese 2000 Dukaten auf die Rechnung des Juliusdenkmales gesetzt wurden. Auf dieses Werk richtete er nun sein ganzes Augenmerk; er dachte nicht anders, als daß ihm nun endlich die Muße gelassen würde, seine Entwürfe durchzuführen und nicht nur Julius II., sondern auch sich selbst ein unsferbliches Denkmal zu setzen. Er hatte ohne Leo X. gerechnet. Michelangelo sollte gleichfalls dem Ruhme des Hauses Medici dienen. Das bereits begonnene Werk wurde auf Geheiß des Papstes unterbrochen, Michelangelo's Thätigkeit für Unternehmungen in Anspruch genommen, die ausschließlicly die Verherrlichung der Familie Medici zum Ziele hatten. Leo's Eiferfucht wurde befriedigt: das große Juliusdenkmal kam nicht zu Stande; aber auch die Monumente, welche die Medici ihrem Familienruhm errichten wollten, wurden theils gar nicht, theils nur in verstümmelter Gestalt ausgeführt. So traf den Papst Leo und die Medici die rächende Nemesis.

IX.

Das Juliusdenkmal.

Die Tragödie seines Lebens nannte Michelangelo das Juliusdenkmal. Er hatte seine Jugend an dem Werke verdorben und fühlte es zuletzt nur als eine Kette, an welcher er vierzig Jahre lang hatte schleppen müssen. Die entscheidenden Wendungen in diesem Lebensdrama sind uns bekannt; alle einzelnen Szenen aber zu erzählen, sind wir außer Stande, obgleich ein beträchtliches Material zur Geschichte des Denkmals vorliegt. Außer den leider weit zerstreuten Fragmenten des Werkes besitzen wir noch die Urkunden mehrerer Verträge, welche Michelangelo zu verschiedenen Zeiten über das Denkmal abgeschlossen, und, den Verträgen einverleibt oder ihnen angehängt, Beschreibungen desselben. Eine andere Schilderung des Grabmals lesen wir bei Condivi, und endlich haben sich Wachsmodelle und mehrere Handzeichnungen, unter den letzteren sogar ein Entwurf zur unteren Hälfte des Monuments (Florenz Br. 181) erhalten. Diese Skizze freilich, um gleich mit der Kritik der Quellen, aus welchen wir schöpfen, zu beginnen, darf keineswegs als eine eigenhändige Arbeit Michelangelo's genommen werden. So schablonenmäßig und marklos hat der Meister der Anatomie niemals gezeichnet. Sie kann nicht einmal als eine treue Copie einer Originalzeichnung gelten. Denn sie giebt einzelne Gestalten bekleidet, welche Michelangelo selbst nackt entworfen und ausgeführt hat. Dafs derselbe erst nachträglich seine Figuren die Gewandung abwerfen liefs, widerspricht gröblich dem wohlbekanntem Kunstcharakter des Mannes. Ganz werthlos darf man aber dennoch nicht das Blatt erachten. Es macht den Versuch, Michelangelo's Composition anschaulich zu gestalten und rührt offenbar von einem Künstler her, welchem mehrere Zeichnungen des Meisters bekannt waren. Nur flüchtig zwar hatte er sie angesehen, aber doch einzelne Situationen, wie der Vergleich mit unzweifelhaft echten Detailskizzen Michelangelo's lehrt, richtig wiedergegeben.

Den sichereren Ausgangspunkt der Beschreibung bilden daher die schriftlichen Berichte, in erster Linie die Erzählung Condivi's. Man möchte dieselbe eingehender und genauer wünschen; auch regt sich der Zweifel, ob Condivi nicht in einem Falle von der Frontansicht, die ihm wahrscheinlich vorlag, getäuscht wurde? Er schmückt den Oberbau des freistehenden Denkmals blofs mit vier Statuen,

fo viele er eben auf der Zeichnung zählte. Diefes Summe erfcheint für den Umfang des Werkes zu gering, wurde auch von Michelangelo felbft erft bei den viel fpäteren reducirten Entwürfen angenommen. Viel wichtiger ift die andere Frage, ob die Befchreibung Condivi's uns die urfprüngliche, bereits 1505 feftgeftellte Form des Juliusdenkmals vor die Augen bringt. Condivi hegt diefen Glauben, und auch Vafari theilt die gleiche Meinung, nicht nur in der zweiten Ausgabe, in welcher er wefentlich nur Condivi's Worte wiederholt, fondern auch in der erften, die Condivi's Buche um drei Jahre voranging. Seine Schilderung des Denkmals hier, wenn auch kurz und flüchtig, hatte gewifs eine ähnliche Zeichnung zur Grundlage, wie Condivi's Bericht. Gegen die übereinstimmende Autorität der älteften Biographen Michelangelo's anzukämpfen, müßte Bedenken wachrufen, wenn nicht die Erinnerung zu Hilfe käme, dafs fich weder Vafari noch Condivi über die verfchiedenen Wandlungen des Werkes genau unterrichtet zeigen, und wenn nicht die Worte der beiden Schriftfteller felbft eine fefte Handhabung gewährten, die Entftehung des von ihnen gefchilderten Entwurfes aus dem Anfange der Regierung Julius' II. in den Schlufs derfelben, in die Jahre 1512—1513, zu verlegen.

Condivi erwähnt unter den Skulpturen, welche den Unterbau des Denkmals umgeben, auch die Statuen Gefangener, auf Würfeln ftehend und an Wandpfeiler gekettet. Sie ftellen nach feiner Behauptung die freien Künfte vor und follten bedeuten, dafs mit dem Tode Julius' II. auch gleichzeitig alle Tugenden Gefangene des Todes wurden, da fie niemals einen fo grofsen Gönner wie den verftorbenen Papft finden könnten. Hatte Michelangelo den Vorfatz, diefes alles riesengrofs in Marmor darzuftellen, gleich im Beginn der Herrfchaft Julius' II. erfafst, als noch weder an den Bau der Peterskirche, noch an Raffael's Stenzen, noch an Michelangelo's Decke gedacht wurde, fo befafs er eine wenig beneidenswerthe Meifterfchaft in höfifchen Complimenten. Man kennt diefen Zug fonft nicht an ihm, und auch Julius II. wird gewöhnlich als groben Schmeicheleien unzugänglich gefchildert. Immerhin war ein folches vorzeitiges Loben und Preifen möglich; was aber nicht möglich war, das war die Vorausficht der kriegerifchen Erfolge des Papftes. Auch Victorien, die befiegten Feinde zu ihren Füfsen, fchmückten den Unterbau des Denkmals. Sie feiern die politifchen Triumphe Julius' II., wie denn auch Vafari und zwar bereits in der erften Ausgabe von Provinzen als Gegenftänden der Darftellung fpricht, wozu er in der zweiten Ausgabe erläuternd hinzufügt, dafs die von dem Papfte befiegten und dem Kirchenftaate unterworfenen Provinzen gemeint find. Konnte der Zug Julius' II. nach Perugia und Bologna, konnten die grofsen Kämpfe feiner letzten Jahre bereits im Frühling 1505 durch die Kunft verherrlicht werden? Ueberhaupt wenn man den Entwurf bei Condivi und Vafari mit feinen gefeffelten Sklaven, den Gefangenen und Victorien überblickt, drängt fich nicht der Eindruck unabweisbar auf, dafs in dem Denkmale zunächft dem fiegreichen mächtigen Herrfcher gehuldigt werden follte? Gewifs war diefes die befte Art, das Andenken an den gewaltigen Papft zu verewigen. Sein Charakter, feine Ziele, fein ganzes Leben fpiegelte fich in dem Denkmale, wie es Michelangelo entworfen hatte, mit vollendeter Klarheit wieder. Aber diefer Charakter und diefe Lebensziele

traten erst in den letzten Jahren des Papstes in volles Licht. Nicht früher konnten sie von dem Künstler geschaut werden.

* * *

Zu den historischen Gründen, welche den Ansatz des Condivi'schen Entwurfes in die Jahre 1512—1513 empfehlen, kommen noch künstlerische hinzu. Der Aufbau des Denkmals entspricht in merkwürdiger Weise der Gliederung der Sixtinischen Decke. Hier wie dort steigt die Composition von architektonisch gedachten Figuren allmählich in die Höhe, hier wie dort werden dieselben von mächtigen Einzelgestalten überragt, die schwer an ihrem Dasein tragen und die innerlich wogende Empfindung nur mühsam zusammenhalten. Und wenn man die Detailkizzen und die Marmorfiguren, welche von Michelangelo angeblich gleich nach Feststellung des ersten Entwurfes gearbeitet worden, näher betrachtet, so erkennt man auch eine weitgehende Verwandtschaft mit den Formen in der Sixtina, und entdeckt an den Gestalten des Denkmals bald die mächtig überquellende Lebenskraft, welche sich in gewaltfamen Bewegungen Luft macht, bald die nach innen gewendete, sich beinahe verzehrende Leidenschaft, gerade so wie in den Fresken der Sixtina. Der Zusammenhang zwischen den beiden Werken ist unleugbar, nur das Eine fraglich, ob der Entwurf zum Denkmal oder die Composition der Decke in der Sixtina älter sei? Ueberwiegende Gründe sprechen für das Letztere. Bis zu seiner Berufung nach Rom fühlte Michelangelo seine Phantasie ausschließlich plastisch angeregt. Seine Ahnen sind die alten florentiner Bildhauer bis auf Donatello zurück, sein Lehrmeister die Antike. Er steht derselben selbständig gegenüber, ahmt sie niemals blind nach; das er sie studirt hat, merkt man dennoch jedem seiner bis 1505 geschaffenen Werke an. Selbst auf die Malerei überträgt er die Vorliebe für plastische Formen. Im florentiner Schlachtcarton läßt er das malerische Element, den tieferen Ausdruck, die feinere Seelenstimmung zurücktreten; Kopf und Leib bewahren für ihn, als echten Plastiker den gleichen Werth; er ergeht sich mit wahrer Wonne in der Schilderung der verschiedenartigsten Stellungen und mannigfachsten Bewegungen, wie sie eben nur der vollkommene Bildhauer erfinden und verkörpern kann.

Eine weite Kluft trennt alle seine florentiner Werke von den in Rom geschaffenen Sculpturen, zunächst aber von den Gestalten des Juliusdenkmals, soweit wir die letzteren kennen. Das gleichmäßige Maß der Belebung, in der Antike so bewunderungswürdig durchgeführt und auch von Michelangelo in den jüngeren Jahren keineswegs übersehen, schwebt ihm nicht mehr als ideales Ziel vor. Einer übermenschlichen Kraft des Lebens einzelner Theile steht eine lastende Schwere anderer Theile gegenüber. Scharfe Accente heben die Wirkung seiner Gestalten, aber verringern ihren unmittelbaren, natürlichen Wohlklang. Die Bewegungen erscheinen von wunderbarer Kühnheit, man möchte aber zuweilen fragen, ob sie nicht eine zu große Mühe kosten und ob nicht ein Ueberfluß von Kraft, ein Uebermaß von Kühnheit sich in denselben zeige?

Ein hervorragender deutscher Anatom erklärte das eigenthümliche Wesen der römischen Sculpturen Michelangelo's aus seinem Studiengange. Die Hellenen

entlehnten ihre Kenntniß des menschlichen Körpers dem frischen vollen Leben; am todtten Leichnam lernte Michelangelo die Lagerung der Knochen und Muskeln, die Gefetze der Bewegung verstehen, daher flammen bei ihm die scharfen Ecken, die schroffen Uebergänge, die starken Schwellungen. Gewiß wird da auf eine Hauptquelle für Michelangelo's Formengebung der Finger gelegt. Warum kommen aber diese Eigenthümlichkeiten erst in seinen römischen Sculpturen zu voller Geltung? Condivi, welcher Michelangelo's anatomische Studien wiederholt rühmt, erzählt, daß er dieselben bereits in früher Jugend im Kloster von Santo Spirito in Florenz getrieben habe. Offenbar traten noch andere Umstände ergänzend hinzu, um der sogenannten anatomischen Richtung zum Durchbruch zu verhelfen — die mehrjährige Beschäftigung mit der Malerei. Auf die Fläche gezeichnet, mit Hilfe von Licht und Schatten und der Farben gerundet erscheinen Stellungen leicht und Bewegungen ungezwungen, welche der Plastiker in seinem Material für schwer darstellbar und an die Grenze der Natürlichkeit streifend erachtet. Michelangelo selbst hat ohne es zu wollen für die Wahrheit dieses Satzes Zeugniß abgelegt. Die weitaus größere Zahl seiner römischen Sculpturen blieb unvollendet. »Deckte er eine Figur auf und erkannte er an ihr den mindesten Fehler, so liefs er sie stehen«, berichtet Vasari. Fehler im Korn des Marmors hinderten selten die Ausführung des Werkes, wohl aber vergafs der Meister häufig die Sprödigkeit des plastischen Stoffes, der sich nicht dem gewaltigen Formenfinne so leicht anschmiegt, wie das Material des Zeichners und Malers. Michelangelo hätte dem Marmor nicht so viel zugetraut, wäre ihm eine stetige Arbeit in dem plastischen Stoffe vergönnt gewesen. Daß ihm die zwingende Natur desselben in der römischen Zeit fremd wurde, muß auf die lange Unterbrechung der Marmorarbeiten und auf sein Einleben in die ungleich freiere, umfassendere malerische Darstellung geschrieben werden. Die Decke der Sixtinischen Kapelle wurde seine Lehrzeit. In den sitzenden Figuren der Propheten und Sibyllen, vor allem aber in den architektonischen Gestalten, welche in den mannigfachen Lagen und Stellungen sich ergehen, gewann sein eigenthümlicher Formensinn zuerst volles Leben. Und auch die andere Eigenthümlichkeit seiner römischen Sculpturen, ihr Dämmerleben, so daß einzelne Glieder des Körpers gleichsam sich selbst überlassen bleiben und nur leise vom Willen berührt werden, und dann wieder der vertiefte Ausdruck der einzelnen Gestalten, ihr sprechender Charakter, lassen sich an der Decke der Sixtina nachweisen. Hier schuf er dieses alles mit leichter Hand, mit immer bereiten Mitteln, hier merkt man nichts von einem der Natur aufgedrückten Zwange und einer dem Stoffe angethanen Gewalt. Muß man nicht annehmen, daß hier der ganze Gestaltenkreis, wie er soeben geschildert wurde, zuerst Fleisch und Blut gewann? Die Körper sind bei Michelangelo meistens das Gefäß für eine unendlich starke Empfindung, welche die Seelen seiner Gestalten durchzittert. Darin erscheinen sie der Antike, aus deren Werken stets ein volles, naiv frisches Leben spricht, am meisten entgegengesetzt. Auch da muß man wieder fragen: Ist nicht dieses unbändige Durchbrechen der Empfindung, diese Uebermacht des Ausdrucks aus der längeren malerischen Angewöhnung hervorgegangen? Allerdings gilt Michelangelo vorzugsweise als Bildhauer; er selbst hat sich stets als »scultore« bezeichnet und damit, so muß

man annehmen, die Natur feiner Kunst unverrückbar bestimmt. Dabei soll es auch fortan bleiben; nur muß man im Auge behalten, daß die überlieferten Grenzen der Plastik für Michelangelo nicht bestanden. Wie feine Gestalten titanenhaft zwischen den Göttern der Antike und den Menschen der Frührenaissance in der Mitte schweben, so bilden sie auch in formeller Beziehung ein Zwischenreich. Dem plastischen Kerne werden zur schärferen Betonung des Charakters malerische Züge aufgeprägt, die gemalten Gestalten in plastisch wirkfame Körperformen gekleidet. Und diesem Zwischenreiche gehören auch die Figuren an, mit welchen nach Condivi das Denkmal Julius' II. geschmückt werden sollte.

* * *

Die Freude an dem Gewinn einer sicheren Datirung des Entwurfes, welchen Condivi mittheilt, kann leider nicht rein genossen werden. Steht es fest, daß derselbe die Gestalt des Denkmals, wie sie erst in den Jahren 1512—1513 Michelangelo vorschwebte, wiedergibt, so bleiben wir über die ursprüngliche Form desselben vollständig im Dunkeln. Es ist nicht wunderbar, daß selbst den ältesten Biographen des Meisters der früheste, aus dem Jahre 1505 stammende Plan des Denkmals verborgen blieb, da sie zu einer Zeit ihre Nachrichten sammelten, als das Monument bereits eine ganze Reihe von Wandlungen durchgemacht hatte. Immerhin ist unsere Unkenntniß dieses Planes ein beklagenswerther Verlust. Was wir über die Geschichte des Denkmals bis zum Jahre 1513 wissen, ist Folgendes.

Sobald der Papst mit dem Künstler über das Werk, seine Kosten, Größe und Aufstellung sich verständigt hatte, was im Frühlinge 1505 geschah, gab er ihm tausend Ducaten, um Marmor zu kaufen, und sandte ihn nach Carrara. Zwei in Carrara mit Barkenführern und Steinmetzen abgeschlossene Contracte belehren uns über seine Thätigkeit in den Marmorbrüchen. Am 12. November 1505 übernehmen zwei Barkenführer die Fracht von vierunddreißig Lasten Marmor, (die Last, carrata, zu fünfundzwanzig Centner) nach Rom. Unter den Marmorblöcken werden zwei, natürlich nur grob angelegte Figuren, besonders erwähnt. Ihr Gewicht, zusammen dreihundertfünfundsiebzig Centner, läßt schließen, daß Michelangelo Kolossalstatuen im Sinne hatte. Wenige Wochen später (10. Dezember) geht er mit zwei Steinmetzmeistern einen Vertrag ein, kraft dessen sich dieselben zur Lieferung weiterer sechzig Lasten Marmor verpflichten. Das Gewicht der größeren Blöcke wird genau angegeben: zwei Blöcke zu zweihundert Centnern, zwei zu hundertfünfundzwanzig, die übrigen zu fünfzig Centnern. Die Hälfte der Steine soll im nächsten Mai, die andere im September in Rom bereit liegen. Im Ganzen dachte also Michelangelo an zweitausend Centner Marmor für das Denkmal zu verwenden. Den weiteren Fortgang mag Michelangelo selbst erzählen: »Nachdem ich die Fracht für die Marmorblöcke bezahlt hatte und die für das Werk empfangenen Gelder nicht ausreichten, stattete ich das Haus, das ich auf dem Petersplatze besaß, aus meinem Gelde mit Betten und Geräthen aus, in der Hoffnung auf das Grabdenkmal, und ließ Gehilfen aus Florenz kommen, um die Arbeit zu beginnen. In dieser Zeit änderte Papst Julius seinen

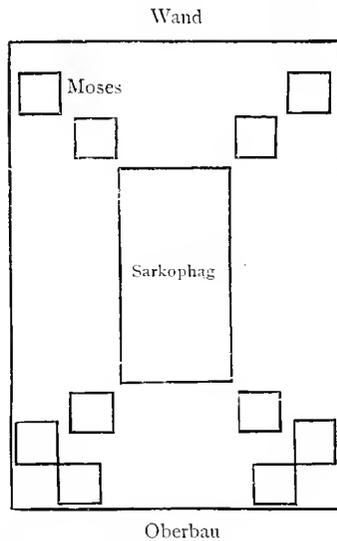
Entschluß und wollte nichts mehr vom Grabmale wissen. Ich verliefß Rom. Was ich in meinem Hause hatte, verdarb, und die Marmorblöcke, die ich zugeführt hatte, blieben bis zur Krönung Leo's X. auf dem Petersplatze liegen. Also hatte ich da und dort großen Schaden. Unter anderem erwähne ich, daß mir zwei Blöcke, einer viereinhalb Ellen groß, von der Ripa durch Agostino Chigi entwendet wurden, die mehr als 50 Ducaten kosteten.«

Aus dieser Schilderung erhellt, daß bis zur Flucht Michelangelo's aus Rom (April 1506) nur das Marmoraterial für das Werk bereitgestellt wurde, die künstlerische Arbeit noch nicht begonnen hatte, die Meinung daher, als rührten einzelne zum Juliusdenkmal gehörige Statuen (die Sklaven im Louvre) bereits aus den Jahren 1505—1506 her, auf einem Irrthum beruht. Längere Zeit verschwindet nun das Werk aus den Augen, Michelangelo selbst scheint an die Fortsetzung der Arbeit nicht mehr geglaubt zu haben. Denn es geschah wohl mit feinem Vorwissen, daß der Gonfaloniere von Florenz in den Jahren 1507 und 1508 wiederholt mit dem Marchese Alberigo Malaspina verhandelte, ein in Carrara gebrochener Riesenblock möge unangetastet bleiben, bis Michelangelo käme, welcher aus demselben eine Statue auf dem Platze vor der Signoria, wahrscheinlich das Gegenbild zum David, hauen sollte. Der Plan scheiterte an dem Veto des Papstes; nicht einmal einen Urlaub von 25 Tagen bewilligte er dem Künstler zu einer Reise nach Carrara und zur Besichtigung des Marmorblockes, so sehr lag ihm die unterdessen begonnene Arbeit in der Sixtina am Herzen. Erst im Anfange des Jahres 1511 — es war die bekannte Pause in der Malerei der Decke eingetreten — tauchte wieder eine leise Hoffnung für die Wiederaufnahme des Denkmals auf, um aber alsbald zu verschwinden. »Ich habe nach dem Steinmetzen Bernardino da Settignano gefendet (meldete er seinem Vater), weil mir versprochen wurde, daß binnen Kurzem der Vergleich stattfinden und ich die Arbeit beginnen werde. Ich habe aber gesehen, daß die Sache wieder auf die lange Bank gezogen wird.« In der That kam das Werk erst nach der Vollendung der Frescomalerei in der Sixtina in besseren Fluß. »Ich warte,« schrieb er im October 1512 seinem Vater, »daß mir der Papst sagt, was ich arbeiten soll.« Bald darauf erblicken wir ihn in voller Thätigkeit, nicht einfach das Grabmal nach altem Plane fortzusetzen, sondern neue Entwürfe dafür zu zeichnen. Denn der Bau der Peterskirche hatte den zuerst angenommenen Standort des Denkmals völlig in Frage gestellt. Nach Condivi's Angabe war die hinter der alten Basilika von Roffelino gebaute halbkreisförmige Tribuna bestimmt, Michelangelo's Werk aufzunehmen. Nun wurde zwar von Bramante auf den Fundamenten der Tribuna — und viel weiter war Roffelino's Bau nicht gekommen — die Hauptcapelle errichtet, aber nur als provisorischer Chor, also unbrauchbar für Michelangelo's Zwecke. Die Ungewißheit, wo schliesslich das Denkmal werde aufgestellt werden, war wohl auch Ursache, daß Michelangelo bei seinen neuen Entwürfen die verschiedenen Möglichkeiten bedachte und das Denkmal bald als einen Freibau, bald als einen Frontbau, mit dem Rücken an eine Mauer angelehnt, auffasste. Den Entwurf des Freibaues theilt Condivi mit.

Eine Grabkapelle, in welcher in einem großen Sarkophage der Papst beigesetzt werden sollte, wurde von einem Marmorbaue umschlossen, dessen Kopf-

seiten zwölf, deffen Langseiten achtzehn Ellen mafsen. Jede Seite wurde durch Nifchen und durch hermenartige Pfeiler gegliedert; in den Nifchen und vor den Pfeilern ftanden Statuen. Die erfteren befchreibt Condivi nicht näher, doch kann man aus Vafari ergänzend hinzufügen, dafs hier Victorien, die befiegten Provinzen zu ihren Füfsen, Platz fanden, den Pfeilern (termini) aber traten Gefangene, welche nach Condivi die freien Künfte bedeuteten, vor. Ein reiches Gefims krönte den Unterbau, über welchem fich noch ein zweites Stockwerk, mit vier großen Statuen gefchmückt, erhob. Der Sarg, von zwei Engeln getragen, fchlofs zuoberft das Denkmal ab. »An dem ganzen Werke,« fo endigt Condivi feine Befchreibung, »gab es über vierzig Statuen, ohne die Hiftorien im Relief aus Bronze gearbeitet.«

Die gleiche Summe von Statuen fchmückte das Denkmal auch nach dem anderen Entwurfe, welcher nur drei Fronten dem Auge darbot. An jeder



Fronte waren auf hohem Sockel zwei Tabernakel (Nifchen mit Seitenpilastern und Oberbau) angebracht, in jedem Tabernakel zwei Statuen, etwas über Lebensgröße, zu fchauen. Auch den zwölf Pfeilern, welche zwischen den Tabernakeln ftanden, traten Statuen von gleicher Größe vor, fo dafs an dem Unterbau allein vierundzwanzig Statuen gezählt wurden. Darüber erhob fich der Sarkophag mit der Statue des Papftes, von vier Figuren umgeben, alle fünf Gefaltten in doppelter Lebensgröße; außerdem waren noch auf derfelben oberen Fläche fechs fitzende Coloffaltatuen vorhanden. Da aber, wo das Grabmal an die Wand fließ, entwarf Michelangelo eine Kapelle mit fünf Statuen, welche, weil fie am weitesten vom Auge entfernt waren, alle anderen noch an Größe überragten. Auch Reliefs, fei es in Marmor, fei es in Erz, in den Feldern zwischen den Tabernakeln, follten das Werk zieren, wie das alles auf dem kleinen von Michelangelo gearbeiteten Holzmodelle zu fehen war.

Während Michelangelo an diefen neuen Entwürfen arbeitete, ftarb Julius II.

Doch hatte derselbe in seinem letzten Willen gute Vorforge getroffen und den Vollstreckern seines Testaments, dem Cardinal Leonardo Grosso della Rovere (einem Schwesterohne Sixtus' IV.) und dem Protonotar Lorenzo Pucci, die Fortführung des Werkes aufgetragen. Mit diesen beiden Männern schloß Michelangelo am 6. Mai 1513 einen überaus genau gefassten Vertrag ab, dessen Wortlaut sich glücklicher Weise erhalten hat. Der Künstler verpflichtete sich darnach, so lange er an dem Denkmale thätig sei, keine andere grössere Arbeit zu übernehmen, das Werk selbst binnen sieben Jahren zu vollenden. Als Preis wurden ihm 16500 Ducaten zugesagt, von welchen aber 3500 Ducaten, die er bereits empfangen hatte, abgezogen werden sollten. Der Papst hatte 10000 Ducaten für das Denkmal hinterlassen, von dieser Summe waren also noch 7000 Ducaten übrig, für den Rest wollte der Erbe des Papstes, der Cardinal della Rovere, aufkommen. Dem Vertrage wurde der zweite oben beschriebene Entwurf zu Grunde gelegt, nach welchem das Denkmal drei Fronten besitzt und mit der vierten Seite sich an die Wand anlehnt. So gewann das Werk jetzt eine Grösse und einen Umfang, welcher weit über die ursprüngliche Absicht hinausging. Michelangelo selbst versichert, daß der »im Anfange des Pontificates Leo's X.« angenommene Entwurf das Denkmal grösser zeige, als die — uns unbekannt — »Zeichnung, die er anfangs davon gemacht«; dasselbe bestätigen auch die viel höheren Kosten. Sie waren von 10000 Dukaten auf 16500 gestiegen und hätten nach Recht und Billigkeit sogar eine noch stärkere Summe erreichen müssen. »Ich wollte nicht,« klagte später Michelangelo, »daß die empfangenen 3000 Dukaten mit auf die Rechnung gesetzt würden, weil mir viel mehr gebührte; aber der Cardinal sagte mir, ich wäre ein Betrüger.« Der Wortlaut des Vertrages enthüllt uns, daß er nachgeben mußte.

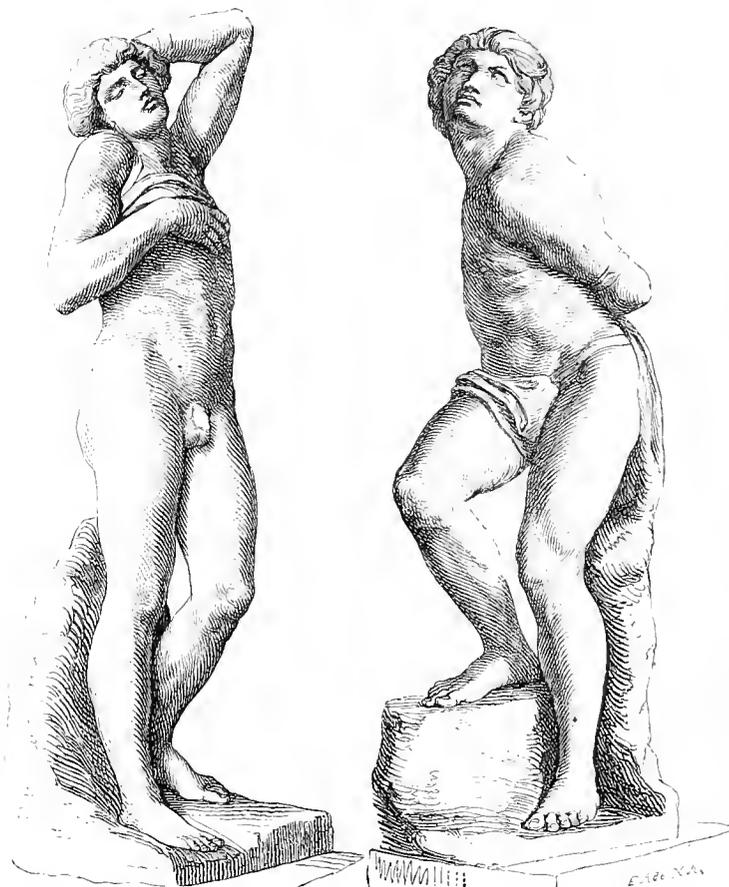
Mit Feuereifer begann Michelangelo nun das Denkmal. Der sonst so fleißig unterhaltene Briefwechsel stockt. Seine Zeit und seine Kraft gehören ganz und gar dem endlich in Fluß gebrachten Werke. Er verdingte alsbald (13. Juli) die Steinmetzarbeit an der einen 30 Palmen breiten, 17 Palmen hohen Fronte an den Meister Antonio del Ponte a Sieve und zeichnete und modellirte selbst zahlreiche Skizzen. Ein kleines Wachsmo-
 dell im Kensingtonmuseum, einen Gefangenen vorstellend, mehrere Handzeichnungen in Florenz (u. a. ein Siegesengel in der Casa Buonarroti), in Paris (Louvre Br. 44), in Oxford (Br. 69) u. a. haben sich als Proben seiner vorbereitenden Thätigkeit erhalten. Das wichtigste Blatt ist unstreitig das in Oxford bewahrte, welches eine Reihe von Skizzen, fast alle zum Juliusdenkmale gehörig, enthält. In grösserem Mafsstabe zeichnete er rechts oben die Halbfigur eines nackten Jünglings in Röthel. Der Kopf ist abgewendet, der rechte Arm gebogen, so daß die Hand der Brust sich vorlegt und nach aufsen hinweist; die Linke hängt herab und hält in der geballten Hand einen länglichen, undeutlich gelassenen Gegenstand. Michelangelo hat hier ein Modellstudium für eine der sitzenden Figuren am Oberbaue des Denkmals begonnen. Das Blatt enthält dann noch aufser einer nach der Natur in Röthel gezeichneten Hand unten sechs kleine mit der Feder gezeichnete Entwürfe zu den Figuren, welche am Unterbaue den Pfeilern vortraten und unter dem Namen Sklaven oder Gefangene bekannt sind. Bei aller Kleinheit und Flüchtigkeit geben sie den

Gedanken des Künstlers in durchsichtiger Klarheit wieder und drücken die Pein der Fesselung, die Leidenschaft und Ohnmacht des Widerstandes treffend aus. Die meisten dieser Figuren haben die Füße gekreuzt und zeigen sich dadurch schon der freien Bewegung beraubt; die Arme sind bald an die Rückenpfeiler angekettet, bald um den Kopf gelegt oder über der Brust verchränkt, die Köpfe wie im Uebermaß des Schmerzes herabgefunkelt oder wie im verzweifelten Ankämpfen gegen die Gefangenschaft krampfhaft zur Seite gewendet. Ungezwungen leiten diese kleinen Wunderwerke fester, charakteristischer Zeichnung zu den beiden Marmorgestalten, welche, für das Juliusdenkmal bestimmt, bei der späteren Reduction desselben ausgeschieden wurden und gegenwärtig im Michelangelo-Saal im Louvre prangen. Nach Frankreich brachte sie Roberto Strozzi, welchem sie der Künstler als Dank für die in seinem Hause genossene Pflege 1544 geschenkt hatte. Die zweite Figur (von links nach rechts gezählt) auf dem Oxforder Blatte erweist sich als der in allem Wesentlichen genaue Entwurf zum gefesselten Sklaven im Louvre, welcher mit dem sterbenden Sklaven dafelbst zusammen ein glorreiches Beispiel von Michelangelo's späterer Kunstweise bietet.

Hat es das Schickal schlimm mit uns gemeint, daß es nur so wenige Theile des Denkmals ausreifen ließ, so hat es der Zufall doch so weit günstig gefügt, daß die wenigen erhaltenen Reste unter sich so sehr verschieden sind und des Meisters reiche Phantasie in dem mannigfachen Lichte offenbaren. Wie entgegengesetzt erscheinen nicht in Ausdruck, Haltung und Bewegung schon die beiden Louvresklaven! Das Bild des schmerzhaften Todes enthüllt die eine Gestalt, ein gewaltiges, aber fruchtloses Ringen nach Leben und Freiheit schildert die andere Figur. Mit einem leichten quer über die Brust gespannten Tuche dachte sich der Künstler den sterbenden Gefangenen an einen Pfeiler gebunden. Weiterer Fesseln bedarf es nicht. Denn die Lebenskraft, welche ehemals so voll und mächtig den Jüngling durchströmte, ist im Verlöfchen, sein Wille gebrochen. Der eine Arm, hoch erhoben und um den Kopf herumgelegt, stützt den letzteren, der andere Arm ist gegen die Brust gepreßt, als sollte der Schmerz hier zurückgedrängt werden. Die Augen erscheinen geschlossen, um die Lippen spielt ein leises Zucken, die Muskeln des Oberkörpers heben sich zum letzten Athemzuge, die Beine aber beginnen schon zu erschlaffen. Ueberaus erschütternd wirkt der Gegensatz des schönen kraftvoll gebauten Körpers und der schmerzlichen Hilflosigkeit, zu welcher der gewaltsam nahende Tod ihn verdammt hat. Welche Absichten Michelangelo mit dem häßlichen Affen zur Seite des sterbenden Sklaven verband, darüber läßt sich nicht einmal eine Vermuthung aufstellen.

Auf einem ähnlichen Contraste vielvermögender Kraft und thatfächlicher Gebundenheit beruht auch die Wirkung der zweiten Louvrestatue. Der Sklave hat den rechten Fuß auf einen erhöhten Sockel aufgestemmt, den Leib eingezogen, Hals und Kopf emporgereckt, um die Bande, mit welchen seine Arme auf dem Rücken gefesselt sind, zu sprengen. So groß die Gewalt auch ist, die er anwendet und so leidenschaftlich die Anstrengung, so wenig Erfolg wird sie haben. Das spricht das Gesicht aus, in dessen Zügen sich stumme Verzweiflung wieder spiegelt. „Una cosa divina“ rühmt Vasari die Statuen der beiden Ge-

fangenen. Ihr frühes Verschwinden aus Rom, ihre lange Verborgenheit in französischen Schlössern war die Ursache, daß die Kenntniß derselben nicht in die weitesten Kreise drang. Dennoch wissen wir von keiner Schöpfung des Meisters, welche die moderne Künstlerphantasie so mächtig ergriffen hätte und von Bildhauern insbesondere so begeistert gepriesen wurde, wie die Louvresklaven. Aber auch abgesehen von dieser bis in unsere Tage reichenden, ja gerade in unseren Tagen wieder mächtig wirkfamen Mustergeltung müssen der sterbende und der gefesselte Sklave den Meisterwerken Michelangelo's angereicht werden.



Die beiden Sklaven. Marmorfiguren im Louvre.

Sie tragen bereits alle Merkmale feines späteren Stiles: die starken Hebungen und Senkungen der Muskeln, die strenge Unterordnung des ganzen Leibes unter einen einzigen Affect, so daß jenem beinahe Gewalt angethan wird, um den letzteren zu kräftigstem Ausdrucke zu bringen. Die Form der Darstellung drängt sich aber hier nicht äußerlich dem Inhalte auf. Die schwere Pein, welche beide Sklaven erdulden, die Furchtbarkeit ihrer Lage rufen nach einem Wiederhall in der gesteigerten Heftigkeit der Bewegung und in der erhöhten Spannung der Körperkraft. Auch der unmittelbare Anschluß an die Architektur gestattet den Gebrauch stärkerer Accente in der Formensprache. Um sich in der Umgebung

der verticalen und horizontalen Baulinien zu behaupten, müssen die mit der Architektur verbundenen Statuen, die Pfeilerbilder, sei es durch den Schwung der Umriffe, sei es durch die Mächtigkeit der Formen, sich über das gewöhnliche Maafs erheben. Die Seelenstimmung und die decorative Bedeutung der beiden Louvrefklaven lassen den Stil Michelangelo's als durchaus berechtigt, ja als



Moses.

Vom Grabmal Julius' II. S. Pietro in Vincoli in Rom.

verhältnißmäfsig naturwahr erscheinen. So unbedingt kann dieses Urtheil über keine andere der späteren plastischen Schöpfungen des Meisters gefällt werden.

Aufser den beiden Statuen im Louvre haben sich noch mehrere Fragmente von dem Schmuck des Unterbaues erhalten; so vier nur aus dem rohesten gehauene Figuren, in einer Grotte im Garten Boboli in Florenz bewahrt, Darstellungen gleichfalls von Sklaven oder Gefangenen, die sich beugen und krümmen, deren Beschaffenheit aber eine eingehende künstlerische Würdigung ausschließt. Aus dem Umfande, dafs sie in Florenz geblieben sind, schliesen wir, dafs sie

auch dort begonnen wurden, daher in ihrer Entstehung etwas später fallen, als die Louvrefklaven, doch nicht etwa ganze Jahrzehnte, sondern nur einige wenige Jahre. Das gleiche gilt von dem »Sieger« im florentiner Nationalmuseum. Vafari erzählt von Victorien, mit den besiegten Provinzen zu ihren Füßen; in dem Vertrag von 1513 ist die Rede von zwei Figuren in jedem Tabernakel des Unterbaues. Kein Zweifel, daß wir in dem »Sieger« eine Victoria, ein Nischenbild besitzen. Freilich, die Victoria tritt hier nicht nach vollendetem Siege mild verführend auf; sie hat ihre Frauennatur aufgegeben und sich in einen harten Triumphator verwandelt, der für den unterworfenen Feind nur Verachtung empfindet. Diese Auffassung des Sieges, wie sie den Thaten Julius' II. genauer entspräche, stimmte auch besser zu Michelangelo's künstlerischer Natur.

Die Statue im alten Bargello schildert die erbarmenlose Knechtung eines unterlegenen Gegners. Der Sieger hat sein Knie auf den Nacken des hilflos zusammengekauerten Feindes gesetzt und blickt trotzig und herausfordernd in die Welt hinaus. Während des Kampfes glitt ihm der Mantel von der Schulter herab; erst jetzt, nachdem der Sieg vollendet ist, sucht er ihn wieder emporzuziehen. Die Bewegung des Armes, der quer über die Brust gelegt ist und dann nach oben gewendet, um mit der Hand den Mantelzipfel zu fassen, mag vielleicht etwas gezwungen erscheinen. Sie giebt aber das Augenblickliche und Unbewusste der Handlung vortrefflich wieder. Im stolzen Genusse des Triumphes greift der Held nur mechanisch nach dem fallenden Kleide und denkt nicht erst darüber nach, ob er das Geschäft nicht bequemer vollführen könnte. Dieser Gegensatz zwischen Stimmung und Thätigkeit, so groß und doch ganz natürlich motivirt, würde noch viel wirkungsvoller sich gestalten, wenn wir das Marmorwerk vollendet befäßen, und wenn nicht die Maafsverhältnisse des Blockes die Freiheit der Umriffe eingeengt hätten.

Sechs Gruppen von Siegern und Besiegten standen nach dem Entwurfe in den Nischen oder Tabernakeln des Unterbaues. Wir muthmaßen, daß sie ähnliche Scenen schilderten, wie der »Sieger« im Nationalmuseum, und daß ein Wachsmo- dell im Kensingtonmuseum und eine Marmorstatue in der Eremitage in St. Petersburg wahrscheinlich zu solchen Gruppen gehörten. Das kleine Modell in London führt zwar den Namen Hercules und Cacus, doch zeigt die Composition — ein nackter Heros, der auf einen zu seinen Füßen knieenden Gegner losschlägt — verwandte Züge mit der florentiner Gruppe, so daß man wohl auf eine gleichartige Bestimmung beider Werke schließen darf. Die Petersburger Statue aber, unter dem Namen Karyatide bekannt, die einen nackten kauern- den Mann darstellt, wird am natürlichsten erklärt, wenn man sich dieselbe als den unterjochten und geschlagenen Gegner denkt, über welchen sich die Gestalt des Siegers dräuend erheben sollte. Michelangelo hat die untere Gestalt, weil ihn die Schwierigkeiten in der plastischen Wiedergabe der verkürzten Stellung locken mochten, für sich nach dem kleinen Modell als selbständige Figur ausgearbeitet oder ausarbeiten lassen.

Den Oberbau des Denkmals schmückten gleichfalls, nach dem Modelle von 1513, sechs Statuen, in doppelter Lebensgröße sitzend dargestellt. Von diesen Statuen hat sich nur eine einzige, der weltberühmte Moses erhalten. Entworfen und in Marmor begonnen wurde er gewiß schon in den Jahren 1513—1516, als Michelangelo's Phantasie noch ganz von den Prophetengestalten der Sixtinischen Kapelle erfüllt war. Dieselbe urwüchlige Mächtigkeit der Formen, die gleiche Concentration nach innen, die gleiche nur mühselig vor dem Ueberfluthen bewahrte gewaltige Empfindung, welche an den Deckenbildern bewundert werden, treten uns auch im Moses entgegen. Und wenn hier einzelne an einem plastischen Werke befremdende Züge bemerkbar werden, so finden diese ihre Erklärung eben in dem Umfande, daß der Künstler von der jahrelangen Uebung der Malerei herkam und zuweilen im Schaffenseifer vergaß, daß er nicht mehr den gefügigen Stoff des Malers vor sich habe.

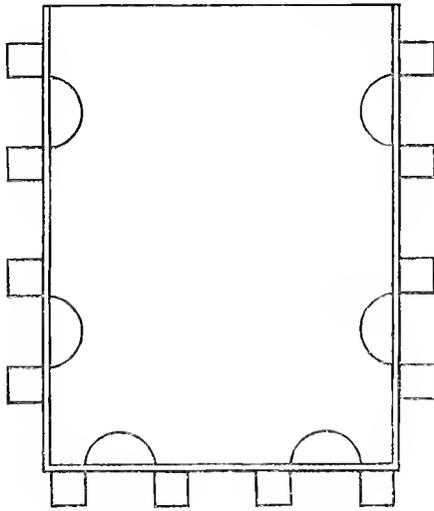
Der alte Erzvater ist wahrlich zu beneiden, daß seine Gestalt durch Michelangelo's Hand verewigt wurde. Das ist Vasari's Herzensmeinung, welcher zugleich versichert, daß kein neueres Werk die Schönheit des Moses erreiche, kein antikes ihm gleichkomme. Von gleicher Begeisterung für die »opera maravigliosa« erfüllt zeigt sich Condivi. Beide Männer kannten zwar die Statue nur in der schlechten Aufstellung, die ihr auch heutzutage beinahe alle Wirkung nimmt; sie lebten aber noch unter dem Banne der gewaltigen Persönlichkeit des Künstlers und wußten mehr und genaueres von seinen Absichten. Für uns Spätgeborene wäre es doppelt wünschenswerth, könnten wir das Werk auf seinen ursprünglichen Platz und in die rechte Umgebung zurückzaubern. Von hohem Standorte sollte Moses auf den Beschauer herabblicken; mehrere andere Gestalten von gleicher Größe und verwandtem Charakter, alle auf Würfeln sitzend, traten ihm zur Seite, wodurch gewiß wirksame Contrasten hervorgerufen, wesentliche Züge in der Auffassung der Einzelgestalt bedingt wurden. Die Statue des Moses endlich war so gestellt, daß sich ihre rechte Seite dem Blicke des Betrachtenden fast gänzlich entzog, das Auge des letzteren vorzugsweise durch die linke Seite gefesselt wurde. Mit großer Wahrscheinlichkeit darf man behaupten, daß der Mosesstatue nach dem Plane Michelangelo's die Stellung auf der linken Seitenfronte des Denkmals zunächst der Mauer zugewiesen war. Nur so erklärt sich die steile gerade Linie an der rechten Seite (vom Beschauer links) der Statue, sowie der dicht an den Leib gedrängte Arm und das hier flüchtiger behandelte Gewand. Wer an die linke Fronte des Denkmals herantrat, den traf sofort der Blick des »capitano degli Ebrei«, denn das Haupt desselben ist seitwärts gewendet, dem von vorn sich Nähernden entgegen gerichtet. Und nicht der Blick allein; was doch für die Wirkung des Werkes so wesentlich ist, auch die ganze Gestalt baut sich vor den Augen des letzteren natürlich und organisch auf. Das linke Bein ist zurückgebogen, so daß man den gewaltigen Mantelwulst, der über den Schoofs herabfällt, und dahinter noch die Spitze des nackten rechten Knies gewahrt. Den gleichen Linienreichtum, ohne daß die Deutlichkeit darunter leidet, offenbart auch die von der richtigen Seite genommene Ansicht des Oberkörpers. Der linke nackte Arm schneidet die sonst zu gewaltige Masse der Brust; vom rechten Arm, der sich auf die Gefezestafeln stützt, wird noch

die in den Bart greifende Hand bemerkbar, der letztere selbst, dessen Haare nach Vafari »so weich, wollig und fein gearbeitet sind, dafs man schier meint, der Meißel sei zum Pinsel geworden,« ist theilweise von links nach rechts gestrichen und erscheint dadurch nicht so unglaublich mächtig, wie wenn man sich der Statue gerade gegenüber stellt. Ueberhaupt all das Fremdartige und theilweise Uebertriebene, was so manchen Tadel laut werden liefs, verschwindet, sobald man die Statue in Gedanken so stellt, wie sie Michelangelo ursprünglich gestellt wissen wollte. Verkleinerte Gypsabgüsse oder die häufigen reducirten Bronzecopien gestatten mit aller Bequemlichkeit, diese Umstellung zu erproben. Man merkt nichts mehr von der geringen Masse des Hinterkopfes; es schwindet das scheinbar Gefuchte in der Behandlung des rechten Knies, das in der starren Vorderansicht von dem Mantel wie von einer Nische eingefafst sich darstellt, es verliert sich das angeblich Gezierte und Gezwungene in der Zeichnung des Bartes, in der Action der Hände. Die grofse technische Kunst, die Meißerschaft, die sich in der Modellirung der einzelnen Formen und in der Hebung derselben durch Contrafte auspricht, wurde stets bereitwillig anerkannt. Nun können wir sie aber noch viel reicher genießen, da sie nicht äufserlich auseinanderfallen, sondern von dem einheitlichen Charakter des geschilderten Helden getragen werden. Ganz richtig haben Vafari und Condivi in Michelangelo's Moses den »terribilissimo principe«, den »capitano« erkannt. Durchglüht von Kraft und Eifer kämpft der Held nur mühsam die innere Erregung nieder. Das Spiel der beiden Hände spricht am deutlichsten die nur erzwungene Ruhe aus; die eine Hand drückt Moses an den Leib, mit der anderen greift er wie unbewusst in den mächtig wallenden Bart. Um so wirkfamer bricht dann der Strahl der Leidenschaft aus dem Kopfe hervor. Stirn, Augen, Nase in ihrer fast übermächtigen Bildung drücken volle Energie aus und lassen den Kopf als die Verkörperung des höchstgefeigerten mannhaften Affectes erscheinen. Man denkt daher unwillkürlich an eine dramatische Scene und meint, Moses sei in dem Augenblicke dargestellt, wie er die Verehrung des goldenen Kalbes erblickt und im Zorn auffpringen will. Diese Vermuthung trifft zwar schwerlich die wahre Absicht des Künstlers, da ja Moses, wie die übrigen fünf sitzenden Statuen des Oberbaues, vorwiegend decorativ wirken sollte; sie darf aber als ein glänzendes Zeugniß für die Lebensfülle und das persönliche Wesen der Mosesgestalt gelten.

* * *

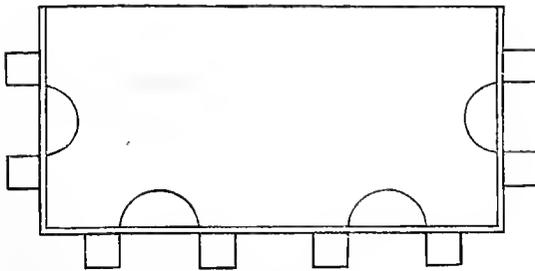
In den nächsten Jahren nach Abschluß des Vertrages ist Michelangelo eifrig an der Arbeit. Das zeigen nicht allein die Statuen, welche noch in dieser Zeit begonnen worden, das sagen auch zahlreiche Stellen in den Familienbriefen. Michelangelo meldet (15. Juni 1515) seinem Bruder den Ankauf einer grofsen Masse Erz, um daraus gewisse Figuren zu giefsen; ein anderesmal schreibt er, dafs er noch Marmorblöcke brauche und solche in Carrara bestellt habe, oder er schildert (11. Aug. 1515) näher seine Thätigkeit: »Augenblicklich arbeite ich nicht (mit dem Meißel), sondern bin vollauf beschäftigt Modelle zu machen und das ganze Werk in Ordnung zu bringen, um es mit aller Gewalt in zwei bis drei

Jahren zu Ende zu führen, wie ich versprochen habe.« Alles kündigt den guten Fortgang der Sache an. Um so mehr überrascht die Kunde, daß bereits im nächsten Jahre der bisher festgehaltene Plan umgeworfen und ein neuer Vertrag (8. Juli 1516), dem ein neues Modell zu Grunde liegt, abgeschlossen wurde. Die Verhandlungen, welche demselben vorangingen, die Gründe, welche Michelangelo



Juliusdenkmal. Unterbau. 1513.

zur Aenderung des früheren Entwurfes bewogen, sind uns leider nicht überliefert worden. Doch errathen wir aus dem Wortlaute des Contractes, der uns noch vorliegt, daß die Erben des Papstes wesentlich von dem Wunsche geleitet wurden, Michelangelo die Arbeit zu erleichtern. — Sie verlängerten die Frist der Voll-



Juliusdenkmal. Unterbau. 1516.

endung des Denkmals auf neun Jahre, vom Jahre 1513 an gerechnet, sie überließen ihm miethfrei ein Haus mit Hof und Garten in der Regione di Trevi, in welchem Michelangelo bereits viele Monate gearbeitet und die Marmorblöcke aufgestapelt hatte, und gestatteten ihm, das Denkmal nach Belieben in Rom, Florenz, Pisa, Carrara oder wo sonst immer auszuführen, den alten Preis von 16500 Ducaten hielten sie aber aufrecht. Wie stand es nun mit Michelangelo's Gegenleistung? Die ausführliche Beschreibung des neuen Modells wurde dem

Vertrage einverleibt, so dafs wir über sein Verhältnifs zum Entwurf vom Jahre 1513 eine klare Anschauung gewinnen.

Nach dem neuen Plane rückte das Denkmal noch mehr an die Wand, als dieses früher der Fall war. Es lehnt sich nämlich dasselbe jetzt mit der Langseite an die Mauer und läfst nur eine breite und zwei schmale Fronten frei. An der Hauptfronte, welcher Michelangelo eine Breite von etwa elf florentiner Ellen zugebracht hatte, sprangen vier Würfel vor, als Sockel für eben so viele Statuen. Hinter jedem Würfel erhob sich ein Pfeiler, der bis an das erste Gesims reichte; je zwei Pfeiler schlossen ein Tabernakel ein, in welchem abermals eine Statue Platz fand. An jeder Schmalseite war außerdem ein Tabernakel zwischen zwei Pfeilern angeordnet, so dafs der ganze Unterbau zwölf Statuen aufwies. Das leere Feld zwischen den beiden Tabernakeln der Hauptfronte war zur Aufnahme eines Bronzereliefs — *una storia di bronzo* — bestimmt. Ein reich verziertes Gesims schloß den Unterbau ab und bildete den Uebergang zu dem oberen Stockwerke, wo ebenfalls in der Axe der unteren Pfeiler Würfel angebracht waren, welche Halbfäulen trugen. Zwischen den Säulen saßen überlebensgroße Gestalten, zwei an der Hauptfront, je eine an den Schmalseiten, den Raum aber über den Figuren bis zum krönendem Gesims füllten friesartige Bronzetafeln aus, drei an der vorderen, je eine an den Nebenfronten. Der Sarkophag mit dem Bildnis des Papstes und noch zwei anderen Gestalten ruhte in einer Art Tribuna in der Mitte zwischen den sitzenden Figuren über dem großen Bronzefelde des Oberbaues; eine Madonna endlich krönte das ganze Werk.

So lautet die Beschreibung des Denkmals in dem Vertrage vom Jahre 1516. Stellt man dieselbe dem drei Jahre früher angenommenen Entwurf vergleichend gegenüber, so erstarkt die Ueberzeugung, dafs das Werk an Umfang und an Fülle des künstlerischen Schmuckes nach dem neuen Plane eine wesentliche Einbuße erleiden mußte. Die Zahl der Bronzereliefs wurde zwar vermehrt; nach dem älteren Entwurfe sollten nur drei große Relieftafeln — die Ausführung in Erz oder Marmor wurde unbestimmt gelassen — zwischen den Tabernakeln den Unterbau zieren, nach dem jetzt festgestellten Plane kamen zu der großen unteren Bronzetafel noch weitere fünf Bronzefriesen im oberen Stockwerke hinzu. Dagegen wurde die Zahl der Statuen jetzt auf die Hälfte herabgesetzt. Nur zwölf Marmorfiguren — früher vierundzwanzig — umgaben den Unterbau, nur acht — früher sechzehn — Statuen erhoben sich auf der Plattform des Oberbaues. Das ist für das Urtheil entscheidend. Wir gewinnen auf diese Art einen guten Einblick in die innere Geschichte des Werkes und erfahren, dafs die Absicht einer Reduction des Denkmals bereits im Jahre 1516 bestand, wir errathen nun auch die Motive, welche zu dem neuen Vertrage führten. Es sollte Michelangelo nicht allein die Arbeit bequem gemacht, sondern er auch von den ihn niederdrückenden Verpflichtungen theilweise entlastet werden. Im November 1515 hatte er noch seinem Bruder geklagt, dafs er zwei Jahre vollauf zu thun habe, um nur das bereits empfangene Honorar abzuarbeiten. Von dieser Sorge war er nun befreit. Daher hob sich auch sein Muth und wuchs die Luft an der Arbeit. Bereits im September sehen wir ihn in Carrara in voller Thätigkeit, an verschiedenen Orten Marmor brechen zu lassen und mit Steinmetzen über die erste

Herrichtung zahlreicher Statuen zu verhandeln. In zwei Monaten hofft er, die nöthigen Marmorblöcke beisammen zu haben, die er dann entweder an Ort und Stelle, oder in Pifa, oder in Rom bearbeiten wolle. »Die Sache werde gut gehen, ruft er dem Vater zu, habet keine Sorge und lebt in Frieden.« Selbst die schwere Erkrankung des Vaters vermochte nicht, ihn der Arbeit abspenstig zu machen. Vor dem Tode mußte er zwar den alten Lodovico sehen, und ginge er darüber selbst zu Grunde, schreibt er (23. Nov.) seinem Bruder. Da aber die Gefahr nicht mehr dringend ist, so begnügt er sich, den Bruder zu mahnen, daß er es nicht an Heilmitteln und Tröstungen der Seele, den Sacramenten der Kirche, nicht an Stärkungen des Leibes für den alten Mann fehlen lasse. »Habe ich mich ja doch zeit lebens nur darum abgeplagt, um ihn bis zu seinem Tode zu unterstützen.« Er blieb in Carrara bei seinem Werke. Aber nur drei Monate ungeförter Muße und ungehemmter Arbeitskraft waren Michelangelo vergönnt. Bereits im Dezember 1516 rief ihn Papst Leo zu einer anderen Aufgabe ab, welche, wenn sie in dem Umfange gelöst werden sollte, wie sie im Feuer des ersten Eifers gestellt wurde, den Künstler für viele Jahre band und zu jeder anderen größeren Arbeit die Zeit und die Kraft raubte.

Leo X. hätte kein Medici sein müssen, um nicht die großartige Verherrlichung seines Vorgängers durch die Kunst eiferfüchtig zu empfinden und den Wunsch zu hegen, daß die vorhandenen Künstlerkräfte den Ruhm seiner eigenen Familie verbreiten möchten. Gerade jetzt war ein Umschwung in seiner politischen Stellung eingetreten, welcher ihn nothwendig in beiden Richtungen bestärkte. Nach dem Siege bei Marignano (Sept. 1515), durch welchen die Franzosen das Uebergewicht auf der apenninischen Halbinsel wieder errangen, fand es Leo X. angemessen, seine Verbindung mit dem Kaiser und mit Spanien zu lösen und die Freundschaft der neuen Weltmacht zu suchen. Er machte sich persönlich auf den Weg, den jungen König von Frankreich zu begrüßen. Ueber Florenz, wo der Abglanz der Papstwürde und sein pomphaftes Auftreten das Ansehen seiner Familie nicht wenig hob, zog er nach Bologna und besprach hier (Dezember 1515) mit Franz I. die künftige Gestaltung Italiens. Sein Interesse war vornehmlich auf den Erwerb eines Fürstenthums für seinen Bruder Giuliano gerichtet. Die Hoffnung auf den Königsthron von Neapel mußte freilich aufgegeben werden; der vorzeitige Tod Giuliano's de' Medici (17. März 1516) brachte alle politischen Pläne einen Augenblick lang in große Verwirrung. Als Erbe der mediceischen Machtgelüste trat aber alsbald der Neffe des Papstes Lorenzo de' Medici ein, und zum theilweisen Ersatz für die ent schlüpfte Königskrone bot sich der Herzogshut von Urbino dar, welcher dem Francesco Maria della Rovere mit Gewalt vom Haupte geschlagen wurde. Begreiflicher Weise mochte Leo X. in den Tagen, in welchen er auf den Neffen Julius' II. mit geistlichen und weltlichen Waffen, mit Bannstrahlen und Kanonen losging, sich nicht für das Ehrendenkmal des Oheims begeistern. Dagegen mußte ihm jetzt der Dienst der Kunst zur Ehre des Hauses doppelt am Herzen liegen. Denn reiche Kunstpflege galt in den Augen der Renaissance als Probirstein wahrhaft fürstlicher Gefinnung. Leo X. beschloß durch die Errichtung einer Prachtfassade an der Kirche San Lorenzo in Florenz seiner Familie ein würdiges Denkmal zu setzen. San Lorenzo war die Pfarrkirche

und Grabkirche der Medici. Schon der Urahne Giovanni de' Bicci hatte namhafte Summen zum Bau derselben beigetragen, der Großvater Cosimo durch seine Freigebigkeit das Patronat erworben. Die Kirche — ein Werk Brunellesco's — war bis auf die Schaufseite längst vollendet, jetzt sollte auch diese ihr zugefügt werden. Wahrscheinlich faßte Leo X. zuerst den Gedanken des Fassadenbaues, als er sich im Winter 1515 auf dem Wege nach Bologna in Florenz aufhielt. Nach Vasari's Bericht bewarben sich viele Künstler um das Werk und fertigten Zeichnungen für dasselbe an. Er nennt Baccio d'Agnolo, Giuliano da San Gallo, Andrea und Jacopo Sanfovino und endlich Raffael, »den der Papst nachmals in dieser Angelegenheit mit nach Florenz nahm.« Für die letztere Behauptung mag Vasari selbst eintreten. Sie klingt nicht glaubwürdig und scheint nur vorgebracht zu sein, um die Bedeutung des Werkes in den Augen der Leser zu erhöhen. Die Wahl des Papstes traf Michelangelo. »Michelangelo, der mit großer Liebe darangegangen war, das Grabmal Julius' II. zu machen, leistete allen möglichen Widerstand.« Da aber der Papst auf seinem Willen bestand, so ließ »Michelangelo weinend ab vom Grabmal.« So erzählt Condivi. Michelangelo selbst hat sich (in seinen Gedenkblättern, die er zur Auffrischung des Gedächtnisses eigenhändig niederschrieb), über die Anfänge seiner Thätigkeit an der Fassade von San Lorenzo ganz knapp ausgelassen. »Am 5. Dezember des Jahres 1516 ging ich von Carrara, wo ich mich in meinen Angelegenheiten aufhielt, nach Rom zum Papst Leo, welcher mich wegen der Fassade von San Lorenzo berufen hatte. Nachdem ich mit ihm mündlich die Sache abgesprochen, kehrte ich am 6. oder 7. Januar nach Carrara zurück. Und noch am selben Tage brachte mir ein gewisser Bentivoglio von Jacopo Salviati auf Rechnung des Papstes eintaufend Ducaten.«

Die Uebernahme der Arbeit an der Fassade von San Lorenzo drückte nicht allein das Grabdenkmal Julius' II. wieder in den Hintergrund; sie hatte für Michelangelo noch die andere verhängnisvolle Folge, daß sie ihn viele Jahre von Rom entfernte. Hier blieb von nun an Raffael als Alleinherrscher zurück.



X.

Raffael's Teppichcartons.

So lange Raffael in den Diensten Julius' II. stand, verließ sein Leben in stiller, stetiger Arbeit. Wie hätte er auch, erfüllt von all den neuen Anschauungen, und Aufgaben gegenüber gestellt, die seine ganze Kraft in Anspruch nahmen, selbst in einer tiefen künstlerischen Wandlung begriffen, die Muse gefunden, reiche persönliche Beziehungen zu knüpfen und sich in buntem Verkehr zu bewegen? Und wenn er auch die Zeit und die Luft dazu gewonnen hätte: während der Regierung des gewaltigen Julius war der vaticanische Palaß kein Mittelpunkt geistreicher, vornehmer Gefelligkeit. »E misero a pochi spese,« heißt es in den venezianischen Berichten von ihm. Die Kosten des päpstlichen Haushaltes durften fünfzehnhundert Dukaten im Monate nicht übersteigen. Wie ganz anders glänzend gestaltet sich das Leben am Hofe Leo's X. Die vornehmen Verwandten, die zierlichen Dichter, die heiteren Sänger und Musiker, die sprachkundigen Gelehrten, gewandte Lebemänner aller Art sammelten sich im Vatican; selbst die Geschäftsleute hielten es mit der Würde und dem Ernste ihres Amtes verträglich, sich in die fröhliche Gefellschafft zu mischen und an den mannigfachen Genüssen des Hofes theilzunehmen. Auch Raffael wurde in diese Kreise gezogen und fühlte sich bald wohl und heimisch in dem Verkehr mit der lebensfrohen, geistvollen Umgebung des Papstes. Wir besitzen einen Brief von ihm, vom 1. Juli 1514 an seinen Oheim Simone Ciarla gerichtet, ein köstliches Zeugniß von seiner Selbstzufriedenheit und dem reinen Glücke, welches er athmet. Die Verwandten in Urbino hatten eine Frau mit einer, wie sie meinten, guten Mitgift für ihn ausgesucht. Davon will aber Raffael nichts wissen. Er dankt vielmehr Gott dafür, daß er bisher ledig geblieben. An guten Partien würde es ihm auch in Rom nicht fehlen. Ihm ist hier ein Mädchen von gutem Ruf, stattlichem Vermögen angetragen worden, ja der Cardinal Bibbiena will ihm sogar eine Verwandte zur Frau geben. Mit Seelenruhe erwartet er den Ausgang aller dieser Verhandlungen. So wie er lebt, fühlt er sich glücklich. Er erfreut sich eines guten Einkommens; aufser dem festen Jahresgehälte besitzt er auch noch liegende Güter und ein Haus, die er auf 3000 Dukaten schätzt; große, gewinnreiche Arbeiten stehen in Aussicht, die Gunst des Papstes bleibt ihm gewiß. Er hätte hinzufügen können: auch die Freundschaft der angefehensten Männer am Hofe. In den Briefen

Bembo's, in den Schriften Castiglione's, in den Berichten fürstlicher Abgesandter wird Raffael oft erwähnt, und dann stets in Ausdrücken, die von hoher Achtung und herzlichem Wohlwollen zeugen. Glänzende Spuren dieses regen Verkehres entdeckten wir in Raffael's Kunst. Es wäre doch wunderbar gewesen, wenn Raffael's Freunde und Gönner nicht den Wunsch gehegt hätten, von seiner Hand verewigt zu werden, und ebenso wunderbar, würde er nicht willig seinen Pinsel zur Erfüllung des Wunsches geliehen haben. In jedem Zeitalter, in welchem starke Persönlichkeiten vorherrschen oder die Gesellschaft einen aristokratisch-höflichen Zuschnitt empfängt, tritt die Porträtmalerei in den Vordergrund. Auch die ältere Kunst schuf zahlreiche Bildnisse; gemeinhin wies sie ihnen aber nur einen untergeordneten Platz in größeren Schilderungen an. Sie sind Zuschauer voll Theilnahme und Aufmerksamkeit an den wichtigen Ereignissen, von welchen die Bibel und die Legenden erzählen, sie empfehlen sich als Bittende der Gnade der Heiligen, oder (in der nordischen Kunst) erscheinen als würdige Glieder einer Zunft. Erst in den Zeiten, in welchen das individuelle Selbstgefühl erstarkte und persönliche Ungebundenheit im Leben herrschte, gewann auch das selbständige Einzelporträt erhöhte Geltung.

Die meisten Porträts Raffael's stammen aus den ersten Jahren der Regierung Leo's X. Unter Julius II. war die Umgebung des Papstes zu keinem fröhlichen Behagen gekommen; einen desto weiteren Kreis von anziehenden Personen hatte Leo X. im Vatican versammelt. Nur die Frauen fehlten am Hofe; sie erscheinen auch auffallend selten unter den Porträten Raffael's. Aus der römischen Periode besitzen wir höchstens zwei eigenhändig von ihm gemalte Frauenbildnisse, und beide sollen die Züge seiner Geliebten wiedergeben. Nicht die Züge des römischen Bäcker Mädchens, der Fornarina in der Via Sta. Dorotea, an deren Haufe Raffael, wenn er sich nach der Farnesina begab, vorüber zu gehen pflegte und sie so bewundern und lieben lernte, auch nicht des urbinatischen Töpfermädchens, welches Raffael zu Liebe nach Rom gewandert kam. Denn das Bäckermädchen und das Töpfermädchen leben nur im Fabelreiche. Die späteren Geschlechter werden stets die auf sicheren Thatfachen beruhende Kunde von dem Leben großer Männer dürftig finden und sich bemühen die Lücken auszufüllen. Heroen sprechen vornehmlich zur Phantasie der Nachwelt, und so ist es auch die Phantasie, welche an ihrem Bilde unablässig weiter webt. Wir wollen nicht bloß die äußeren Thatfachen kennen, wir möchten gern auch die inneren Empfindungen belauschen und die Herzensgeheimnisse errathen. Gewiß hatte der Maler, in dessen Werken sich die Grazie und Anmuth vollendet verkörpert und die weibliche Schönheit glänzende Triumphe feiert, auch Frauengunst genossen und reiche Liebeserfahrungen gesammelt. Und so wurde allmählich eine Herzensgeschichte aufgebaut, welche den Mangel des festen Grundes durch die Fülle der Einzelheiten ersetzt. Vasari spricht im Allgemeinen von dem heißen Blute, der unbändigen Liebeslust des Meisters und hebt hervor, daß er von seiner Geliebten, der er bis zum Tode treu geblieben war, ein köstliches Bild voll Leben gemalt habe. Ob wir dasselbe noch besitzen? Die zwei als Fornarina oder Raffael's Geliebte gemeinhin benannten Porträts, sind keineswegs urkundlich beglaubigt, sie stellen auch nicht dieselbe Person dar. Bei dem einen Bilde schliessen wir aus der Stellung auf

intime Beziehungen zum Künstler, das andere schwebte ihm offenbar bei feinen schönsten Frauenschöpfungen vor der Seele. Muß man da nicht annehmen, daß es auch in sein Herz eingedrungen sei?

Die sogenannte Fornarina in der Barberinigalerie in Rom faß Raffael bis unter den Busen nackt, den Unterleib mit einem röthlichen Schleier leicht verhüllend, zum Modell. Ein goldner Reif umspannt die Haare, ein turbanartig gebundenes, gelbgestreiftes Tuch bedeckt den Kopf. Mit der einen Hand zieht die Fornarina den Schleier zum Busen empor, die andere fällt läßig in den Schoofs. An dem um den linken Oberarm gebundenen Goldreif liest man die Inschrift: RAPHAEL VRBINAS. Sie belehrt uns über den Ursprung des Werkes und deutet die intimen Beziehungen der dargestellten Person zum Künstler an. Die Wirkung des Bildes ist wesentlich auf den Contrast des dunkelgrünen Gebüsches im Hintergrunde zu dem warmen Incarnat des nackten Frauenkörpers berechnet. Doch werden Eindruck und Stimmung durch das stumpfe Colorit, die steife Haltung und das leblose, theilweise (Nase und Ohren) sogar formenhäßliche Gesicht wesentlich abgeschwächt. Ungleich anziehender, durch die eigene Formenschönheit und durch die Auffassung des Künstlers geädelt, erscheint die »Dame mit dem Schleier«, die *donna velata* in der Galerie Pitti. Die Lage der Hände, auch die Wendung des Kopfes erinnern an die Barberini-Fornarina; doch führt uns der Ausdruck des Gesichtes, die ganze Haltung und der reiche Putz in feinere Kreise. Ein zierlich gefaltetes Hemd, über dem goldverbrämten Mieder hoch hervorragend, deckt die echt römische mächtige Büste, den linken Arm verhüllt ein baufchiger Aermel von weislichem Stoffe mit gelbem Besatze, während der rechte unter dem Schleier verborgen ruht, welcher vom Kopfe lang herabwallt. So wird die ganze Gestalt von einem hellen lichten Glanze umgeben. In einem wunderbar fesselnden matten Schimmer strahlt auch das Gesicht, in gelbem, zart grau schattirten Tone gehalten. Dadurch blicken die großen, dunklen Augen doppelt feurig, wie wieder auf der anderen Seite die Wirkung des meisterhaft modellirten Halses durch das Halsband von schwarzen Steinen erhöht wird. Die Farbe ist leicht und sicher mit breitem Pinsel auf den Leinwandgrund aufgetragen und von einer durchsichtigen Klarheit, wie nur noch in wenigen Gemälden Raffael's. Den Namen des herrlichen Weibes kennen wir nicht, wohl ahnen wir aber, daß es sich tief in die Phantasie des Künstlers einfenkte. Denn wir entdecken verwandte Züge in der Magdalena auf dem Cäciliabilde und in der Sixtinischen Madonna, und nehmen mit gutem Grunde an, daß die Gestalt der »*donna velata*« vor seinen Augen schwebte, als er jene beiden verklärten Frauen schuf.

* * *

So selten Raffael im Dienste des Papstes Gelegenheit hatte, vornehme Damen zu malen, so häufig fand sich der Anlaß zu Schilderungen der männlichen Glieder des Hofes. Raffael malte den Papst Leo selbst, dann des Papstes Bruder und Neffen: Giuliano und Lorenzo Medici, den Cardinal Bibbiena, den Conte Baldaffare Castiglione, den Vorsteher der päpstlichen Bibliothek Tommaso Inghi-

rami, den als Sänger und Dichter gleich beliebten Antonio Tebaldeo, die beiden Venezianer Agostino Bezzano und Andrea Navagero, welche wenigstens zeitweise in Rom lebten und durch den ihnen eng befreundeten Cardinal Bembo in den Hofkreis eingeführt wurden. Alle diese Bildnisse sind bestens beglaubigt, werden von Zeitgenossen erwähnt und gerühmt. Das Papstporträt wurde bereits 1524 copirt, über die Bildnisse Tebaideo's, Castiglione's und Giuliano's spricht Bembo in einem an den Cardinal Bibbiena gerichteten Briefe (19. April 1516) ausführlich: »Raffael hat unferen Tebaldeo so natürlich gemalt, daß er sich in Wirklichkeit weniger gleicht als in dem Bilde. Ich habe niemals eine so vollkommene Aehnlichkeit erblickt. In dieser Hinsicht, was die Aehnlichkeit betrifft, erscheinen die Porträts Castiglione's und unseres Herzogs (Giuliano), dem Gott die ewige Seligkeit schenken möge, beinahe wie von der Hand eines Schülers. Ich beneide Tebaldeo gar sehr und denke mich auch eines Tages malen zu lassen.« Daß Lorenzo Medici von Raffael porträtirt wurde, wissen wir von dem ersteren selbst, welcher (Februar 1518) die Vollendung des Bildes und seine Schönheit dem Baldassare Tarini meldet. Wenn nur der hohen Summe der beglaubigten Porträts auch die Zahl der erhaltenen entspräche! Drei Bildnisse sind spurlos verschwunden und nicht einmal in guten Copien nachweisbar: das Porträt Tebaldeo's, jenes des jungen Lorenzo Medici und der beiden auf eine Tafel zusammen gemalten Venezianer: Navagero und Bezzano. Die andern aber sind fast alle in mehreren Exemplaren vorhanden und besitzen Doppelgänger, die nur gar zu leicht zu Verwechslungen verleiten.

Durch die feine psychologische Auffassung fesseln die Bildnisse Inghirami's und Bibbiena's. Freilich darf man bei Inghirami nicht an den Anlaß denken, der ihm den Beinamen Phädra verschafft haben soll. Bei einer Aufführung des Hippolytus entzückte er in der Rolle der Phädra durch eine lateinische Improvisation die Zuhörer in so hohem Maße, daß sie ihn seitdem mit diesem Namen begrüßten. Wir haben einen grundhäßlichen, fetten, schielenden Mann vor uns. Den mit einer rothen Kappe bedeckten Kopf ein wenig nach links gewendet, sitzt Inghirami aufwärts schauend an einem Tische, ein aufgeschlagenes Buch und das Tintenfaß neben sich. In der Rechten hält er eine Feder, die Linke ruht auf einem Bogen Papier. Wie der natürliche Typus des Mannes die künstlerische Auffassung erschwerte, so legte sein Amtsgewand — durchgängig roth — der feinen malerischen Ausführung nicht geringe Hindernisse in den Weg. Raffael überwand nicht allein die letzteren, auch die an sich unangenehmen Züge Inghirami's liehen ihm nur die Grundlage, ein vollendetes Charakterbild eines vornehmen, geistvollen Gelehrten zu schaffen. Er hat ihn dargestellt, wie er, in tiefem Nachsinnen begriffen, für einen Augenblick im Schreiben innehält. Die Hände — ein Muster feiner Modellirung, voll sprechenden Lebens — ruhen lässig, der Blick ist unwillkürlich nach oben gerichtet, als sollte von da die Inspiration kommen. Diese Wiedergabe des Mannes in dem Momente der Spannung und inneren Sammlung lenkt das Auge des Beschauers ganz von den häßlichen Formen ab, beseelt und idealisirt geradezu den Kopf, den man natürlich niemals schön finden wird, dem man aber Geist und gewinnendes Wesen nicht absprechen kann. Es war nicht Raffael's Sitte, die Personen, die ihm zu Bilde saßen, in einer so scharf

bestimmten, zugespitzten Stimmung darzustellen; daß er es in diesem Falle that, beweist seine Weisheit. Er wollte nicht lügen, nichts verbergen, wußte aber alle Störungen zu umgehen. Das Exemplar, welches bisher den Ruf des Originals genoß, hängt in der Pittigalerie, seit einigen Jahren wird aber ein zweites, noch im Besitze der Familie in Volterra befindliches, rühmend hervorgehoben.

Intriguen hat Inghirami gewiß niemals angezettelt. Gutmüthigkeit spricht aus seinem fleischigen Gesichte. Will man den scharfen Gegensatz dazu, das Bild des verheißungsvollen klugen und gewandten Mannes, des echten Politikers, kennen lernen, so trete man vor das Porträt des Cardinals Bernardo Dovizi da Bibbiena. Das Original befindet sich in Madrid, wohin es vielleicht schon im sechzehnten Jahrhunderte, durch Castiglione's Vermittelung gelangte, während das Gemälde in der Pittigalerie nur von der Hand eines späteren Copisten herrührt. Raffael hat das Brustbild in volles Licht gestellt, so daß die charakteristischen Züge scharf hervortreten. Auf dünnem Halbe sitzt der hagere bleiche Kopf, die Lippen sind gekniffen, die Augen unter den langen Lidern lauernd, die Nase groß und gekrümmt. Die Natur des Mannes, der von früher Jugend her mit dem Papste befreundet dem Interesse der Medici erfolgreich diente und sich als geschickter politischer Unterhändler bewährte, spiegelt sich in dem Porträt getreu wieder. Nur den fröhlichen Dichter, der am Hofe von Urbino durch seinen Witz glänzte, durch seine Virtuosität im Necken und Vexiren den Papst so köstlich zu unterhalten wußte und in seiner Calandra die Lachlust der vornehmen Kreise Italien's zu reizen verstand, darf man in dem Bilde nicht suchen. Es scheint, daß zu der Zeit, als Bibbiena gemalt wurde, die Lebenskraft und Lebenslust in ihm zu verfliehen begann. Das Porträt Bibbiena's dürfte in den Jahren 1515—1516 von Raffael geschaffen worden sein, wie jenes Inghirami's. Denn später befand sich der Cardinal als Legat am französischen Hofe, Inghirami aber war im Herbste 1516 bereits verstorben.

Aus derselben Zeit stammt noch ein drittes Bildnis: der Conte Castiglione im Louvre. Aus Bembo's Briefen erfahren wir, daß Castiglione im Anfang des Jahres 1516 mit Raffael in engem Verkehre stand, — sie unternahmen z. B. mit Bembo, Navagero und Bezzano gemeinsam einen Ausflug nach Tivoli — und daß Castiglione's Bild im April 1516 bereits vollendet war. Zu einer scharfen psychologischen Auffassung gab die Persönlichkeit des einfach vornehmen, lebenswürdigen Mannes keinen Anlaß; dagegen glänzt das Bild durch eine vollendete malerische Technik. Castiglione wendet das vollbärtige Antlitz geradeaus gegen den Beschauer, den Kopf deckt ein schwarzes Barett mit aufgestülpten breiten Krämpfen, den Leib verhüllt ein schwarzes, über der Brust offenes Gewand und ein grauer, lose um den Oberarm gelegter Ueberwurf. Die Farben sind auf den Leinwandgrund dünn mit breitem Pinsel aufgetragen, im Fleische herrscht ein warm gelber, vollkommen durchsichtiger Localton vor, mit feinen grauen Halbschatten. Scheinbar improvisirt und wie in einem Zuge gemalt, zeigt das Gemälde zugleich eine vollendete Modellirung der einzelnen Theile.

Wenn nicht alle Anzeichen trügen, so besitzt das neu entdeckte Originalporträt Giuliano's de' Medici die gleichen technischen Merkmale. Daß Raffael den am 16. März 1516 verstorbenen jüngsten Bruder des Papstes gemalt

habe, wird durch Bembo's und Vafari's Zeugnifs erhärtet, ebenso gewifs und auch allgemein anerkannt ist aber, dafs Giuliano's Porträt in der Uffziengalerie von der Hand eines florentiner Copisten herrührt. Das Original schien für immer verloren. Da wurde vor einem Jahrzehnt in Florenz ein Exemplar des Bildnisses aufgefunden und von der russischen Großfürstin Marie erworben, welches den Anspruch auf Originalität erhebt. Für diese steht das Votum eines hervorragenden Kunstkenner's, des Herrn von Lipphardt, ein, des glücklichen Entdeckers des Bildes, welcher seine Ansicht durch eine Reihe gewichtiger Gründe stützt. Raffael hat den Herzog mit Anspielung an seine Würde eines Generals der Kirche, mit der Engelsburg im Hintergrunde dargestellt. Sein Haar ist in ein goldenes Netz gesteckt, das schwarze Barett schief auf den Kopf gedrückt. Ueber die Schulter hat Giuliano einen pelzverbrämten grauen Mantel geworfen, die eine Hand lehnt sich auf den Tisch, die andere, auf sie gelegt, hält einen Brief. Das Porträt ist auf feine, nicht präparierte Leinwand, die über eine Holztafel gezogen wurde, mit so dünnen Farben gemalt, dafs es wie ein Gemälde auf transparentem Papier erscheint. Wer das Werk schuf, mußte der Hand vollständig sicher sein und das feinste Verständniß der Formen besitzen. Wie die Modellirung, so entspricht auch das Colorit, der durchsichtige warme Localton mit weifslichen Lichtern und grauen Schatten, den übrigen als eigenhändig anerkannten Arbeiten Raffael's. Bestätigen sich, wie zu hoffen steht, diese Angaben, so sind wir um ein Meisterwerk des Künstlers reicher geworden.

Der Reigen der Raffael'schen Porträte schließt die Gruppe des Papstes Leo mit dem Cardinal Giulio de' Medici und Lodovico de' Roffi. Zwei Exemplare stritten besonders in früherer Zeit heftig um den Preis der Originalität; das eine aus dem Erbe der Familie Medici befindet sich in Florenz (Pitti), das andere gelangte aus der Mantuaner Kunstkammer in den Besitz der Farnese und bildet einen Hauptschmuck des Museums in Neapel. Die Hartnäckigkeit des Streites darf kaum befremden, da schon ein Schüler Raffael's, Giulio Romano, Original und Copie nicht zu unterscheiden vermochte. Der allzeitig zudringliche Aretino war es, welcher 1524 vom Papste Clemens VII. das Originalporträt für seinen neu gewonnenen Gönner, den Marchese Federigo Gonzaga, erbettelte. Der Papst hatte Gründe, das Gesuch nicht abzuschlagen; er liefs daher durch einen »trefflichen Maler«, durch Andrea del Sarto, eine Copie anfertigen und befahl, das Original nach Mantua zu senden. Es scheint jedoch, dafs man in Florenz Mittel fand, das Original mit der täuschend gemalten Copie zu verwechseln und die letztere als Geschenk dem Marchese Gonzaga zu überreichen. In Mantua sah nun Giulio Romano die Copie und pries nicht allein die schöne Arbeit Raffael's, sondern wollte auch die Spuren seiner eigenen Mitwirkung erkennen. Erst als er auf ein heimlich angebrachtes Zeichen aufmerksam gemacht worden war, bemerkte er seinen Irrthum. Da eine absichtliche Täuschung, ein förmlicher Betrug in das Werk gesetzt wurde, kann der entgegengesetzte Wortlaut der officiellen Documente nicht als entscheidend in die Wagfschale geworfen werden. Darnach war allerdings das Original nach Mantua und nachmals nach Neapel gekommen. Leider hat sich das florentiner Exemplar nicht so unverfehrt erhalten, um durch die Vergleichung der beiden Bilder den Streit zu Ende zu bringen.

Die grauen Schatten sind im Laufe der Zeit gewachsen, die Fleischtöne haben theilweise ihre Durchsichtigkeit eingebüßt. Auch darf man nicht vergessen, daß Giulio Romano nach eigenem Geständniß an der Ausführung (wahrscheinlich der Cardinalsfigur rechts vom Papst und der Draperie) theilnahm. Immerhin wird der unbefangene Betrachter auch jetzt noch ganz abgesehen von der feinen Abtönung der vier verschiedenen rothen Farben in Teppich und Gewändern, das begeisterte Lob Vafari's gerechtfertigt finden: »Kein Meister habe besseres geschaffen und werde besseres schaffen.«

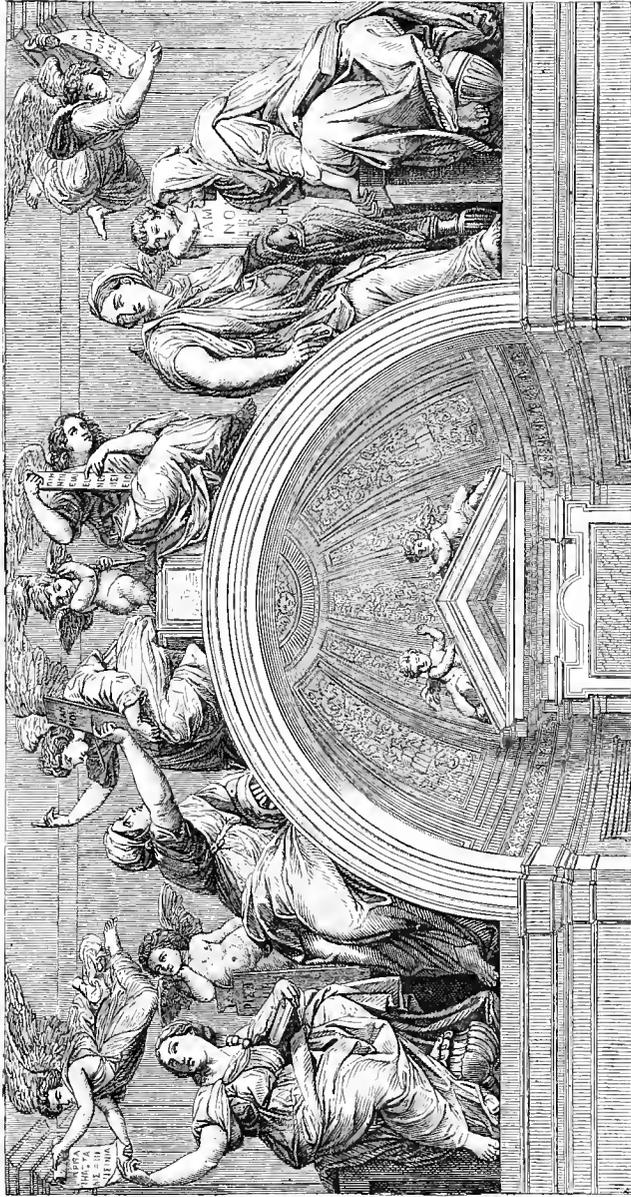
* * *

Auffallender Weise fehlt unter den römischen Porträten Raffael's ein Mann, der nicht allein in den Hofkreisen viel verkehrte, sondern auch zu Raffael seit längerer Zeit in persönlichen Beziehungen stand und dessen künstlerische Gaben wie wenige zu schätzen und zu verwerthen verstand — der berühmte Bankherr Agostino Chigi. Aus Siena war der Vater Mariano de' Chigi nach Rom gewandert und hier als Wechsler rasch empor gekommen. Der älteste Sohn Agostino brachte den Reichthum und das Ansehen des Hauses auf den höchsten Gipfel. Fast alle Fürsten Italiens standen in seinem Schuldbuche. Mußte er auch einzelne Posten hier ungelöscht lassen, so fand er doch dafür mehr als hinreichenden Ersatz in dem Gewinn, den er aus dem Pacht der päpstlichen Zölle, der Salinen, der Münze zog. In einem Zeitalter, das sich durch Prachtliebe und Ueppigkeit hervorthat, galten seine Feste als die glänzendsten. Er war aber nicht nur ein gewandter Weltmann, sondern auch klug genug, um zu wissen, daß zum wirklichen Glanze gar häufig der Schein genüge. Wenn er die goldenen und silbernen Gefäße, nachdem sie seine Gäste, unter ihnen der Papst und die Cardinäle, gebraucht, in die Tiber werfen ließ, so fand diese seine höfische Huldigung mit Recht großen Beifall; die Geladenen ahnten gewiß nicht, daß Agostino vorsichtiger Weise Netze hatte vorher in den Strom legen lassen. Vortrefflich verstand er es, dem Leben frohe Stunden des Genusses abzugewinnen. Das Ideal des Schmarotzers, welcher die Zeche mit Witz zu zahlen liebt, Pietro Aretino, gehörte zu seinen näheren Genossen, die Aspasia des päpstlichen Hofes, die schöne Imperia, war seine Freundin. Aber auch die Interessen ernster Bildung blieben ihm nicht fremd. Auf seine Kosten und in seinem Hause wurde das erste griechische Buch in Rom, Pindar's Gedichte, gedruckt. Ein gediegener vornehmer Sinn prägt sich auch in seiner Kunstpflege aus. In seiner Vigna in der Lungara, die damals noch außerhalb der Stadtmauer lag, ließ er durch seinen Landsmann Baldassare Peruzzi 1509—1510 eine Villa errichten. Der Bau zeigt bescheidene Verhältnisse und einfache Formen. Kein kostbarer Marmor, kein goldener Zierrat wurde angewendet, der Schmuck der mächtig großen Räume der Malerei überlassen. Wer Prunk und Pomp sucht, wird sich arg enttäuscht finden, dagegen kann eine idealere Oertlichkeit, um die Freuden feinen geselligen Lebens zu genießen, kaum gedacht werden. Die Umgebung drückt und blendet nicht durch schweren Glanz; die malerische Decoration erhöht die Lebensgeister und regt die Phantasie an, weiter zu träumen und zu dichten. Mit Recht wird an dem Bauherrn der Far-

neßna ein auserlesener Geschmack und reiner Kunstinn gerühmt. Wir rauben Agostino Chigi nichts von seinem Ruhme, wenn wir auf den ihn hebenden Einfluss seines Umganges mit den besten Meistern wie Peruzzi, Sebastian del Piombo Sodoma, endlich Raffael hinweisen. Es begegneten sich wahlverwandte Naturen.

Der Verkehr mit Raffael reicht bis in das Jahr 1510 zurück. Ein aus Perugia stammender Goldschmied, Cesare Rosetti, übernahm (10. Nov. 1510) die Ausführung zweier großer Bronzeschüsseln, zu welchen Raffael die Zeichnung liefern sollte. Mehrere Blätter Raffael's haben sich in Windsor, Oxford (Fisher 18, 19), Dresden (Br. 78) erhalten, welche als solche Vorlagen gelten können und in der That für dieselben ausgegeben werden. Es sind kreisförmige Compositionen, vortrefflich geeignet, den Rand einer Schüssel zu schmücken. Sie schildern das Reich Neptuns, Nereiden und Tritonen in scherzhaftem Kampfe und offenbaren starke Anlehnungen an die Antike. Doch fehlt denselben das sichere Gepräge der Raffaelischen Hand, ja selbst nur als Copien nach Raffael kann man sie kaum gelten lassen, da die ganze Auffassung einer späteren Zeit als dem Jahre 1510, in welchem doch die Vorlagen gezeichnet wurden, entspricht. Auch die Baukunde Raffael's nahm Agostino Chigi in Anspruch. Von Raffael stammt nach Vasari's Versicherung der Riß zu den (jetzt kaum noch kenntlichen) Stallungen der Villa und zu der Familiencapelle, welche Chigi in der Kirche Sta. Maria del popolo errichten ließ. Ja selbst der Plan zur Farnesina wird von mehreren Schriftstellern nicht Peruzzi, sondern Raffael zugesprochen; was aber wenig glaubwürdig erscheint, wenn man erwägt, daß dann Raffael gleich nach seiner Ankunft in Rom, noch ehe er Bramante's Unterweisung genossen, auch für architektonische Entwürfe die Zeit und die Kraft gefunden hätte. Unbezweifelt erscheint dagegen die reiche Thätigkeit Raffael's als Frescomaler in dem Dienste Agostino Chigi's. Nächst dem Papste danken wir dem kunstliebenden Kaufherrn den Besitz einer so stattlichen Reihe von monumentalen Werken Raffaels.

Nur einmal hatte dieser vorher für eine Privatperson ein Wandbild geliefert, den Propheten Jesaias, von zwei Engeln begleitet, in der Kirche San Agostino für Johannes Goritz aus Luxemburg, der ein Richteramt in Rom bekleidete und seine Frömmigkeit durch die Stiftung mehrerer kirchlicher Kunstwerke, bekundete. Der Prophet Jesaias, in sitzender Stellung auf einen Pfeiler des Mittelschiffes gemalt, ist jene Figur, welche Vasari als einen Beweis der Abhängigkeit Raffael's von Michelangelo anführt. »Bramante steckte seinem Landsmann heimlich die Schlüssel zur Sixtinischen Kapelle zu, damit dieser den Stil Buonarroti's kennen lerne. Kaum hatte Raffael die Deckenbilder geschaut, als er sofort den bereits fertigen Jesaias neu übermalte und Michelangelo's Stil in ihm mit dem größten Erfolge nachahmte.« Die stoffliche Anregung ist allerdings von Michelangelo gekommen. Seitdem er in den Propheten und Sibyllenbildern den lebensvollen Gegensatz der wuchtigen Hauptgestalt zu den jugendlich frischen Figuren der begleitenden Genien verkörpert, ist diese Gruppierung allen jüngeren Künstlern ein unvergängliches Muster geblieben. Hat aber Raffael auch in den Formen und der Haltung und Bewegung des Jesaias und der Kränze tragenden Engel an Michelangelo's Vorbild sich gehalten? Von Jesaias wissen wir es nicht. Denn da ein Anhänger Michelangelo's, Daniel da Volterra, das verdorbene Bild herstellt, über



Die Sibyllen. Frescogemälde in Sta. Maria della Pace in Rom.

das restaurirte Gemälde wieder neues Verderben sich gelagert hat, so fehlt dem Urtheile jede feste Grundlage. In den begleitenden Engelknaben aber bewährte Raffael nur seine eigenste Natur. Wir besitzen von dem links stehenden eine Copie, noch zu Lebzeiten Julius' II. in einem vaticanischen Gemache über den Kamin gemalt, in unseren Tagen aus der Mauer ausgefägt und in die Sammlung der Academie San Luca in Rom übertragen. Auch diese Frescocopie hat unfägliche Mißhandlungen erduldet, trotzdem aber einen Zug der Schalkheit im Blicke und der Anmuth in der Bewegung sich gerettet, den Raffael keinem fremden Meister abgelauscht hat. Uebrigens wird die Frage nach der Abhängigkeit Raffael's von Michelangelo besser durch die Prüfung eines wohlhaltenen, von Agostino Chigi bestellten Werkes gelöst.

* * *

In der Kirche Sta. Maria della pace liefs Chigi über dem Bogen, der in die erste Seitenkapelle rechts führt, ein Frescobild von Raffael malen. Es besteht aus zwei Abtheilungen; in der unteren zu beiden Seiten der Arcade sind vier Sibyllen, darüber vier Propheten, von Engeln begleitet, dargestellt. Zwischen diesen beiden Schilderungen waltet ein großer Unterschied. Die Propheten hat nicht Raffael ausgeführt, vielmehr nach allgemeiner Uebereinstimmung Timoteo Viti, ein älterer Urbinat, der sich seinem Landsmanne in Rom angeschlossen. Er mag sie, nachdem Raffael zu anderen Arbeiten abberufen worden war, im Jahre 1519 gemalt haben. Schwerlich nach einem ausgeführten Carton Raffael's, sondern nur nach leichten Skizzen, von welchen sich eine köstliche in Rothstift, den Propheten Daniel mit zwei Engeln darstellend, in Florenz (Br. 497) erhalten hat. Anders verhält es sich mit dem unteren Bilde der Sibyllen. Hat auch Raffael bei der Malerei die Schülerhilfe nicht verschmäht, so hat er doch den Carton nach Vasari's Zeugniß eigenhändig geschaffen. Das Lob, welches dieser außerdem den Sibyllen spendet, wird jeder Beschauer willig nachsprechen. Als das seltenste und köstlichste Werk, das Raffael jemals gemalt, rühmt er es, »unter den vielen schönen das schönste«. Mit dem vollendeten Raumgeföhle, das schon in den Stanzbildern die höchste Bewunderung erregte, hat Raffael auch hier die Composition der Halbkreislinie des Bogens so einfach und natürlich eingeordnet, daß man die Kunst in der Gruppierung gar nicht bemerkt.

Die Reihe der Sibyllen beginnt links die mächtige jugendliche Gestalt der cumäischen Seherin. Sie ist sitzend dargestellt, hat das linke Bein zurückgezogen, und auf einen Schemel gestellt, neigt den Oberkörper leise zur Seite und blickt strahlenden Auges nach oben, wo ihr ein in den Lüften schwebender Engel die Rolle mit ihrem Wahlspruch vorhält. Mit der hoch emporgestreckten Rechten greift die Sibylle nach dem Pergament und giebt dadurch der inneren Erregung und Begeisterung einen offenen Ausdruck. Dieses leidenschaftlich bewegte Leben löst in anmuthiger Weise der benachbarte kleinere Engel, indem er zugleich die ganze Gruppe harmonisch abschließt. Das Kinn auf den Arm gestützt, behaglich sitzend blickt er mit heiterer Ruhe auf die Scene. Die nächste Sibylle, die persische genannt, lehnt sich an den Rand des Bogens und schreibt ihren

Spruch auf die Tafel, welche ihr ein Engel vorhält. Er weist mit dem Finger zum Himmel empor als der Quelle der rechten Offenbarung. Während die beiden Sibyllen der linken Seite eine lebendige Thätigkeit entfalten, in die Handlung eingreifen, bewegter auftreten, zeigt die enger verchränkte Sibyllengruppe auf der rechten Seite ein ruhigeres, mehr passives Wesen. Nicht gleich in den ersten Entwürfen. Die Oxforder Sammlung besitzt eine Skizze zu der an den Bogen sich lehnenen phrygischen Sibylle (Br. 41), welche sich von der Frescofigur wesentlich durch die erhöhte Bewegung unterscheidet. Sie will sich von ihrem Sitze erheben, weist mit dem Arme quer über die Brust auf den Engel und wendet mit dem Antlitz sich der Genoffin zu, sie zum Mitforschen auffordernd. In dem ausgeführten Gemälde dagegen lehnt sich die phrygische Sibylle ruhig an den Gewölberand, läßt die Linke lässig in den Schoofs sinken und kehrt den Kopf sanft dem Engel zu, welcher auf eine von ihm gehaltene Schrifttafel mit dem Finger deutet. Mit ihr gemeinsam liest den Spruch die vierte der Sibyllen, die tiburtinische, eine alte zahnlose Frau, mit verhülltem Kopfe in ein scharfes Profil vom Künstler gestellt, mehr das Bild des gutmüthigen Alters, als der dämonischen, die Jugendblüthe überdauernden Kraft. Auch zwischen diese beiden Frauen ist ein kleiner lieblicher Engel gestellt, ein anderer schwebt über der Gruppe, mit einer Bandrolle in den Händen. Mit Rücksicht auf das karge Licht, das auf die Bildfläche fällt, hat Raffael den Farbenton kräftig genommen und besonders in den Gewändern ein leuchtendes warmes Gelbroth walten lassen. Was ist an dem Frescobilde der Sibyllen auf Michelangelo's Einfluß zurückzuführen?

Unbedingt das Stoffliche der Composition. Für die Zusammenstellung der Sibyllen mit den sie begleitenden Genien, für die Schilderung der verschiedenen Grade der Begeisterung war Michelangelo's Vorbild gewiß maßgebend gewesen. Alles andere aber, die formelle Auffassung, die Gruppierung, die Charakteristik, die Weise der Zeichnung gehört Raffael allein und ausschließlic an, dieses schöpfte er aus seiner eigenen Natur. Leicht und ungezwungen wiederholen die Umrisse des Bildes die Gestalt der Grundlinie. Auf dem Scheitel des Bogens steht ein kleiner Genius mit einer Fackel in den Händen; dadurch wird die Kreislinie der Composition ganz deutlich betont, das Gezwungene und Absichtliche aber wieder durch die beiden, das strenge Halbrund aufhebenden, fliegenden Engel gemildert. Eine solche Raumbelbung ist echt raffaelisch; wir haben sie bereits in der ersten Stanze kennen gelernt. Raffaelisch ist auch das rhythmische Wesen der Composition, die Aufstellung lebendiger Contraste, die feine Steigerung und weise Lösung der leidenschaftlichen Empfindungen; Beispiele dafür lieferten gleichfalls die vaticanischen Fresken. Als raffaelisch muß aber vor allem die holde Anmuth der Frauengestalten, die muntere Lieblichkeit der Engelknaben bezeichnet werden. Michelangelo's Sibyllen werden stets als Schöpfungen einer erhabenen Phantasie gepriesen werden und durch ihr übermächtiges Wesen ergreifen. Liebenswürdiger jedoch und menschlich fühlend erscheinen Raffael's Frauenbilder. Würden Michelangelo's Weiber von der fixtinischen Decke auf die Erde herniedersteigen, wie würde diese unter ihren Schritten dröhnen. Sie trifft nicht der Fluch, der auf allen Töchtern Eva's

laftet, dafs sie mit Schmerzen gebären follten, aber auch die Seligkeit der Liebe bleibt ihnen fremd. Mit Raffael's Frauen dagegen, auch mit den Sibyllen läfst sich traulich verkehren, auf sie das ganze Ideal, das wir von Frauenschönheit träumen, mühelos übertragen. Es weht durch Raffael's künstlerische Natur ein Zug unendlich holder, anmuthig heiterer Sinnlichkeit; eine unschätzbare Gabe, die ihm die Fähigkeit verlieh, vor allen andern Malern dem antiken Stoffkreise nahe zu treten.

Als das Reich der Wahrheit hatte die Renaissance das Zeitalter der Griechen und Römer begrüfst, Raffael selbst in der Schule von Athen die Weisheit der Alten verherrlicht. Doch mit diesem Reiche ging es gar bald zu Ende. Die Kirche duldete nicht, dafs neben ihren Satzungen noch andere Lehren gepriesen würden. Schon zu Raffael's Lebzeiten regte sich der Widerspruch gegen den Cultus der griechischen Philosophie und Moral. Aber der Antike wurde auch als dem Reiche der Schönheit gehuldigt. Von den alten Göttern haben gerade die höchsten und mächtigsten ihre Herrschaft über die Menschheit in dem Augenblicke eingebüfst, in welchem die antike Welt äufserlich zusammenbrach. Zeus und Athene lebten nicht mehr in der Phantasie der späteren Geschlechter. Die Unsterblichkeit wahrte sich eine einzige olympische Gestalt: Aphrodite mit ihrem Gefolge. In den Jahrhunderten des Mittelalters mußte sie sich zwar in ein verborgenes Halbdunkel hüllen. Sobald aber die Menschheit in der Renaissance zu neuer Liebe, neuem Leben erwachte, durchzog Venus wieder triumphirend die Welt. Wenn der ungetriebte Lebensgenuss gefeiert werden sollte, wenn Liebessehnsucht und Liebesglück die Herzen erfüllte, da tauchten die Bilder von Venus und Amor in idealer Verklärung empor. Den erotischen Kreis haben uns die Griechen als das schönste Erbe hinterlassen, mit diesem Erbe die Künstler der Renaissance erfolgreich gewuchert. Wäre derselbe aus der Stoffwelt der Maler gefrichen worden, um wie viele köstliche Schöpfungen müßten wir uns ärmer erachten. Raffael war nicht der erste Renaissancekünstler, welcher dem Reiche der Venus und Amors huldigte; kein Maler vor ihm, nur ein Maler nach ihm — Tizian —, aber vermochte diesem Gestaltenkreise ein so unmittelbares ursprüngliches Leben einzuhauchen und mit dem Reize naiven Daseins zu umgeben, wie Raffael. Er dankte diese Gabe der eigenen wahlverwandten Natur, dem Zuge der schalkhaften Anmuth, welchen er so leicht und so reich mit feinem Pinzel zaubern konnte, und in welchem sich so vortrefflich die heitere Grazie des antiken Erotenskreises wieder spiegelt. Das erste gröfsere Werk in diesem Geiste schuf Raffael, als er die Galatea in der Farnesina malte.

* * *

Agostini Chigi hatte die Ausschmückung seiner Villa zunächst ihrem Erbauer, dem Baldassare Peruzzi, übertragen, dieser die Decke und die angrenzenden Gewölbetheile der kleineren Halle im Erdgeschoffe mit einer Reihe mythologischer Bilder geziert. Der Perseusfage sind die Mittelfelder gewidmet, auf den Tragsteinen der Wölbung und in den Bogenzwickeln einzelne Götter und Helden, Flufsgötter und Amoretten geschildert. Die herrliche Gliederung des Raumes,

die vollendete perspectivische Kunst, die Plastik der täufchend gemalten Felder-
rahmen wurden bereits von den Zeitgenossen hoch gerühmt, über den innern



Galatea. Frescogemälde in der Farnesina.

Zusammenhang der Bilder wie gewöhnlich kein Kunde uns hinterlassen. Der
Inhalt trat in ihren Augen gegen die Schönheit der Form, gegen den decora-

tiven Glanz zurück. Ohne Zweifel lag aber Peruzzi ein festes Programm vor, welchem er in feinen Bildern Leben und Farbe verlieh. So hat auch Raffael, als er das Badezimmer des Cardinals Bibbiena ausmalte, sich von diesem die Gegenstände der Darstellung erbeten. Gegenwärtig sind wir nicht mehr im Stande, den leitenden Gedanken, welcher Peruzzi's Schilderungen zu Grunde liegt, mit Sicherheit darzulegen, fowenig als den Ideenkreis, welcher die in den Lunetten von Sebastian del Piombo gemalten mythologischen Szenen verbindet. Das sind leider nicht die einzigen Dunkelheiten in der Geschichte der Farnesina. Wie kam es, daß Peruzzi von Sebastian, dieser wieder von Raffael abgelöst wurde? Von wem rührt der einfarbige Kolossalkopf in einer der Lunetten her, den angeblich Michelangelo als Wahrzeichen eines Besuchs, gleichsam als Visitenkarte mit der Kohle gezeichnet hat? Michelangelo hat schwerlich Antheil an dem Werke, wenigstens ist in der Zeichnung der Ohren, in der Bildung der Haare, in der gezwungenen Verkürzung seine sonstige Weise nicht kenntlich. Von welchem anderen Künstler hätte aber Chigi eine so auffallende Unterbrechung des übrigen farbenreichen Wand Schmuckes geduldet? Noch eine letzte Frage harret der Lösung: aus welchen Gründen blieb die Decoration der Halle unvollendet? Nachdem Peruzzi und Sebastian del Piombo die Deckenmalerei abgeschlossen hatten, wurde die Fortsetzung des Werkes Raffael übertragen. Er schilderte in zwei Wandfeldern die Geschichte Polyphems und der Galatea, brach dann aber die Arbeit ab. Die übrigen Wandflächen wurden erst in viel späterer Zeit mit landschaftlichen Darstellungen geschmückt.

Polyphem sitzt auf einem Felsen unter einer Steineiche, hält die Hirtenpfeife in der herabhängenden Rechten, während die über die Brust zurückgelegte Linke einen mächtigen Stab umfaßt, und blickt sehnuchtsvoll in die Ferne auf die See, wo Galatea, die Schöne des Meeres, auf den Wellen spielt. Das Nebefeld führt uns Galatea selbst mit ihrem Gefolge vor. Sie fährt triumphirend über die Fluthen auf einer mit Schaufelrädern versehenen Muschel, welche von einem Delphinpaare gezogen wird. Mit eigener Hand lenkt sie das Gespann, welches überdies von einem geflügelten Knaben am Zügel geleitet wird. Links von ihr bemüht sich ein bärtiger Tritone eine Nymphe zu umarmen, rechts weiter im Hintergrunde ruht eine Nereide auf dem Rücken eines anderen pferdefüßigen Tritonen, den sie fröhlich umhalst. Zwei Tritonen, der eine in einen Fischleib ausgehend rechts vorn, der andere auf einem Meerrosse sitzend links hinten, auf Seemuscheln und Trompeten blasend und oben in den Lüften vier Amoretten, welche Liebespfeile herabschießen, schliessen die wunderbar belebte, unendlich heitere Scene ab.

Ob Polyphem in der That von Raffael gemalt sei, läßt sich bei dem traurigen Zustande des Bildes nicht entscheiden. Der Cyclop ist bis auf einen kleinen Gewandzipfel von einer späteren Hand übergangen worden. Unser Glaube stützt sich allein auf eine Stelle im Briefwechsel Jacob Giovio's, welcher den Polyphem dem Raffael zuweist. Unbestreitbar ist aber die Gleichzeitigkeit und die Zusammengehörigkeit des Polyphembildes mit der Galatea. Wer die eine Scene erdachte, hatte auch die andere als nothwendige Ergänzung im Sinne. Ueber den Raffaelischen Ursprung der Galatea herrscht nicht der geringste Zweifel.

Wer sonst hätte diese feine Gliederung der Composition, diesen Rhythmus in den Gruppen rechts und links von der Galatea erfinden, wer dieser die wonnevolle Anmuth einhauchen können. Ist aber in dem Bilde wirklich der Triumph der Galatea und nicht der Triumph der Venus dargestellt? Die Ueberlieferung tritt für die erste Ansicht ein. Dafs Raffael eine Galatea gemalt hat, wissen wir aus dem Briefe, den er im Herbst 1515 an Baldassare Castiglione richtete. »Wegen der Galatea, heifst es darin, würde ich mich für einen grossen Meister halten, wenn nur die Hälfte der grossen Dinge daran wäre, die Ew. Herrlichkeit mir schreibt.« Für ein Galateabild in der Farnesina legt weiter aufser Vasari Zeugniß ab der portugiesische Maler Franz von Holland, welcher 1538 Rom besuchte und hier in der Gesellschaft Michelangelo's, Tolomei's, der Marchesa di Pescara weilte. In seinem Kunsttractate, der alle die genannten Personen redend einführt, erwähnt er auch das Raffael'sche Werk. »In dem Palaste des Agostino Chigi malte Raffael in wunderbar poetischer Weise die Galatea auf den Meereswellen, anmuthig von Tritonen umgeben und von Amoretten in den Lüften.« Mit diesen Angaben beruhigte sich die Forschung aber nicht, sie wollte auch die Quelle, aus welcher Raffael geschöpft hatte, kennen lernen. Aus den Bildern, welche ein später griechischer Rhetor, Philostratus, beschrieben hatte, entlehnte Raffael angeblich den Gegenstand. Sobald man aber die Freske in der Farnesina mit der Schilderung Philostrat's verglich, merkte man grosse Unterschiede. Philostrat erzählt z. B. von einem Viergespann, welches Nereiden lenken. Da kam 1816 ein deutscher, in Neapel ansässiger und von den Bourbons geadelter Gelehrter, der Marchese Haus auf den Gedanken, ob nicht an die Stelle der Nymphe Galatea, die Göttin selbst, die schaumumflossene Venus zu setzen wäre, auf Grund der Schilderung, welche Apulejus in den Metamorphosen, oder wie das Buch auch genannt wurde, im goldenen Esel, von ihrem Meereszuge entwirft. Für Apulejus schien noch der weitere Umstand zu sprechen, dafs Raffael sich aus seinem Buche die Anregungen holte, als er einige Jahre später in denselben Räumen seine Thätigkeit wieder aufnahm. Apulejus Worte lauten: »da sind die Töchter des Nereus im Chore singend, da ist Portunus von struppigem, bläulichem Haar und mit ihrem schuppigen Bauche die wuchtige Salacia, und der kleine Fuhrmann des Delphins Palämon. Es beginnen alsbald die Schaaren der Tritonen die Fluthen zu durchtoben, dieser bläuft lustig auf seiner Muscheltrumpete, jener spannt ein seidenes Tuch zum Schutze gegen die Sonne, ein dritter hält den Augen der Herrin einen Spiegel vor, noch andere endlich schwimmen unter dem Zweigespann durch.« Eine vollständig zutreffende Uebereinstimmung mit dem Bilde Raffael's ist, wie man sieht, hier eben so wenig vorhanden, wie bei Philostrat. Den tutenden Triton, den von Raffael in einen Amor verwandelten Palämon und das Zweigespann konnte der Künstler der Erzählung des Apulejus entlehnen, Züge, die ihm aber auch sonst in antiken Kunstwerken entgegentraten. Die dem Dichter eigenthümlichen Seiten der Schilderung, den Nereidenreigen, die Tritonen, welche Tücher spannen und Spiegel vorhalten, liefs Raffael aus. Dadurch wird die Apulejushypothese gerade so hinfällig, wie die früher herrschende Ansicht von dem Einflusse Philostrat's. Die alte Tradition, welche in der Farnesinafreske den Triumph der Galatea erblickt,

ist in ihrem vollen Rechte. Raffael hat hier in der That Polyphem's Geliebte geschildert, aber seine Inspiration nicht aus Philostrat, sondern aus einem Dichter der Renaissance, aus Angelo Poliziano geholt.

Dieser Schützling des Lorenzo Magnifico, allzeit bereit, den Ruhm der Medici in wohlklingenden Versen zu feiern, nahm von einem Turnier, in welchem Giuliano, Lorenzo's jüngerer Bruder, den Sieg erstritten hatte, Anlaß zu einem größeren Lobgedichte: *la Giostra*. Das Turnier fand wahrscheinlich im Anfang des Jahres 1478 statt, die »stanze per la giostra« wurden zum ersten Male 1494 gedruckt und bis zum Jahre 1515 noch zehnmal aufgelegt. Groß ist der poetische Werth der *Giostra* nicht, die darin entfaltete Gelehrsamkeit mächtiger als der Schwung der Phantasie. Doch fehlt es nicht an einzelnen Epifoden voll Leben und dichterischer Wahrheit. In der 97. Stanze des ersten Buches beschreibt Poliziano die Reliefs, welche die Pforte des Venuspalastes zieren. Die Verstümmelung des Uranos, die Geburt der Venus, die mannigfachen Verwandlungen der liebesdürftigen Götter sah er hier abgebildet, dann Bacchus und Ariadne, wobei der von den Nymphen geneckte Silen auf seinem Esel nicht fehlt, Pluto und Proserpina, Hercules und Omphale und zuletzt Polyphem und Galatea. Der rauhaarige Cyclop sitzt auf einem Felsen am Fusse eines Ahornbaumes, das Haupt von einem Eichenkranze beschattet, die riesige Hirtenpfeife zur Seite und spähet nach der seefahrenden Geliebten aus. Zwei Delphine ziehen den Wagen, auf welchem Galatea steht, die Zügel mit eigener Hand lenkend. Festlich fröhliche Seegeschöpfe umringen dieselbe; die einen tummeln sich im Kreise, die andern treiben tolle Liebespiele.

Der Schilderung Poliziano's:

Due formosi delfini un carro tirono

Sovra esso è Galatea che 'l fren corregge

entlehnte also Raffael die Hauptgestalt des Bildes. Für die anderen Gruppen holte er sich die Anregungen aus der Antike, aber nicht aus den Dichtern, sondern aus den plastischen Kunstwerken. Diesen Fingerzeig gibt er uns selbst, indem er den Triton rechts mit seinen Pferdefüßen die Meereswellen stampfen läßt, als wären sie fester Boden. So that mit dem richtigen Bewußtsein, was seiner Kunst frommt, der antike Plastiker, und so verfuhr auch Raffael, welcher ein antikes Relief vor Augen hatte. Immerhin zeigt er sich nur in einem untergeordneten Zuge von seinem Vorbilde abhängig. Und ähnlich verhält es sich mit allen anderen aus der Antike herübergenommenen Motiven. Der Erosknabe als Wagenlenker, die blasenden Tritonen, die Nereiden, auf dem Rücken der Tritonen ruhend, der bogenförmig über den Kopf gebauschte Schleier (in Raffael's Bild von einer Nymphe leicht emporgehalten) alle diese Elemente der Darstellung lassen sich auf römischen Wandgemälden, Mosaiken, Sarkophagen nachweisen. Kein Zweifel auch, daß Raffael sie gekannt und weise erwogen. Dennoch aber bleibt er der freie, selbständige Herr seines Werkes. Jede Gestalt, jede Bewegung wurde von Raffael neu gedacht und empfunden, jede mit dem Gepräge seiner Natur versehen, so daß er seinen Vorbildern nur stoffliche Anregungen dankt, die formelle Verwerthung derselben als sein Eigenthum in Anspruch nehmen darf.

Es kommen auch für Raffael Tage, in welchen er zu der Antike ein viel engeres

Verhältniß eingeht. In seinen letzten Lebensjahren, als ihn der antiquarische Eifer trieb und seinen Schülern ein weiterer Spielraum bei der Ausführung seiner Entwürfe gegönnt wurde, stießen wir auf wortgetreue Illustrationen alter Dichter, auf die unmittelbare Wiedergabe antiker Sculpturen. Dennoch strömt in der Galatea stärker als in allen späteren Werken die echte antike Empfindung. Sie lebte in Raffael's innerster Natur als Sinn für die reine Anmuth und heitere Schönheit. So durfte er gerade bei einer selbständigen Schöpfung hoffen, dem Wesen der antiken Kunst nahezukommen. Bewunderungswürdig erscheint der Künstler, welchem diese Gabe, die antike Grazie neu zu verkörpern, geschenkt worden ist, vollends wenn sie nur eine Seite seiner Phantasie darstellt, die Fähigkeit, auch das Pathetische und Hochdramatische zu schildern, in ernst erhabenen Bildern sich zu ergehen, nicht ausschließt. In demselben Zeitabschnitte, welchem die Galatea angehört, schuf Raffael auch die Entwürfe zu den Vaticanischen Teppichen.

*
*
*

Papst Leo hatte beschloßen, den malerischen Schmuck der Sixtinischen Kapelle zu ergänzen, die Teppiche, welche bisher den unteren Theil der Wand bedeckten, zu erneuern. Dieselben stammten angeblich aus Jerusalein, enthielten Passionsbilder und mochten wohl mehr durch ehrwürdiges Alter als durch Schönheit glänzen. Die Kosten der neuen Teppiche trug die Kaffe der Peterskirche, Raffael beforgte die Zeichnung. Auszüge aus den Rechnungsbüchern von St. Peter, die sich in einer römischen Bibliothek (Chigiana) erhalten haben, geben uns genügende Auskunft über die Zeit, wann Raffael's Entwürfe entstanden sind. Er erhielt am 15. Juni 1515 eine Theilzahlung von 300 Ducaten, eine andere von 134 Ducaten am 20. December 1516. Bei der letzten Quittung steht der Vermerk: »per pagamento delli cartoni ha fatto per la capella.« Am Schluß des Jahres 1516 war also Raffael's Arbeit vollendet. Erwägt man die Zahl der Teppiche, sodann die Frist, die verfließen mußte, ehe die Gegenstände der Darstellung festgestellt, dann skizzirt, die Entwürfe auf die Cartons in der Größe der Ausführung übertragen, dabei sorgsam gezeichnet und colorirt wurden, so wird man der Annahme zustimmen, daß Raffael's Thätigkeit mindestens zwei Jahre währte, und lange vor der ersten Theilzahlung im Juni 1515 begann. Nach den unter Raffael's Leitung ausgeführten Cartons wurden sodann in Flandern die Teppiche gewirkt. In Italien heißen solche Teppiche Arazzi, nach dem ehemals berühmtesten Hauptort der Teppichindustrie in Flandern. Arras hatte aber schon längst anderen aufblühenden Industriestädten weichen müssen, insbesondere Brüssel, wo auch, nach den Untersuchungen eines französischen Kunstgelehrten, Eugène Müntz, die Vaticanischen Teppiche gearbeitet wurden, wahrscheinlich in den Werkstätten des Pieter van Aelst, welcher urkundlich wie für Kaiser Karl V. so auch für den Papst Teppiche lieferte und den Titel einer »tapediere della Santità di Nostro Signore« führte. Am Stephanstage 1519 prangten die Teppiche bereits an den Wänden der Sixtinischen Kapelle und erregten die höchste Bewunderung. »Etwas

Herrlicheres und Schöneres, schrieb Paris de Grassis, der Ceremonienmeister des Papstes, in sein Tagebuch, könne man auf Erden nicht schauen.«

Nur kurze Zeit blieben die Tapeten ungefört auf ihrem Platze. Gleich nach dem Tode Leo's X. (December 1521) wanderten sieben von ihnen zu einem Pfandleiher, Namens Johann Belzer, welcher 5000 Ducaten auf sie borgte. Auf andere Weise konnte die Curie die Kosten des Conclave nicht aufbringen. Als sechs Jahre später die Soldaten Kaiser Karl's V. Rom erstürmten, wurden mehrere Teppiche von den Plünderern als gute Beute entführt. Erst nach Jahren kamen sie wieder nach Rom zurück. Ein Fragment wurde in Lyon aufgefunden, zwei Teppiche waren über Venedig bis nach Constantinopel verschleppt worden, wo sie der Connetable von Frankreich, Anne de Montmorency, kaufte und 1554 dem Papste zurückgab. Seitdem blieben die Teppiche im Vaticanischen Palaste, später bei großen Kirchenfesten zum Aufputze der Processionsstrasse verwendet, bis der Sturm der französischen Revolution sie wieder entführte. Sie wurden nach der Flucht Pius' VI. mit vielen anderen Einrichtungsstücken des Vaticans 1798 öffentlich feilgeboten und gelangten in den Besitz Pariser Händler, die ihre Beute längere Zeit im Louvre ausstellten, dann an Pius VII. im Jahre 1808 verkauften. So kamen die Teppiche wieder nach Rom zurück, jedoch nicht auf den ursprünglichen Standort. Sie bilden vielmehr einen Bestandtheil der päpstlichen Kunstsammlungen.

Die schlimmen Wechselfälle stehen den Teppichen nur allzudeutlich an der Stirn geschrieben. Kaum dafs sich einzelne Spuren der alten Pracht erhalten haben. Von einem Teppiche fehlt die untere Hälfte, die anderen zeigen gezernte Linien, verblichene Farben. Als aber noch die Lichter in Gold und Silber prangten, die Halbtöne besonders im Fleische nicht erloschen waren, die Tiefe und Harmonie des Colorits vielmehr unverfehrt sich zeigte, da mußten allerdings die Teppiche einen überaus reichen Eindruck hervorrufen und den Glanz der Sixtinischen Kapelle gewaltig erhöhen. Sie schlossen den Bilderkreis in derselben vollständig ab. Die Deckengemälde der Kapelle hatten die Schöpfung, den Sündenfall und die Sündfluth, die ganze Vorgefchichte des Erlöfungswerkes geschildert und das Harren und Hoffen auf den Heiland in den Gestalten der Propheten und Sibyllen, wie in den Familiengruppen gezeichnet; die oberen Wandbilder erzählten die Rettung des auserwählten Volkes durch Mofes und die Erlöfung der ganzen Menschheit durch Christus. Nun mußte noch, um den Cyclus zu vollenden, das Mittleramt der Kirche, als der rechten Erbin der Macht Christi, dargestellt werden. Diese Aufgabe fiel den Teppichbildern zu. Raffael führt uns in denselben die Stiftung der Kirche, ihre ersten Schicksale, ihre Wundermacht und ihren Triumph über die Feinde vor Augen. Er kennt aber nicht starre Dogmen, sondern nur dramatische Historien, er belehrt nicht, sondern erfreut das Auge des Betrachters und verwandelt, was nach der ursprünglichen Absicht des Bestellers vielleicht nur fromme Andacht wecken sollte, in den höchsten Genufs der Phantasie. In diesem Sinne gilt von Raffael und Michelangelo, was die Alten von Homer preisend ausagten. Wie dieser die olympischen Götter den Hellenen neu schenkte, so haben Raffael und Michelangelo den Gestalten des christlichen Glaubens durch ihre Kunst neues Leben eingehaucht und ihnen damit die Unsterblichkeit in der menschlichen Phantasie gesichert.

Die Teppiche fügen sich nicht allein durch ihren Inhalt den älteren Fresken organisch ein; sie schmiegen sich auch räumlich dem übrigen Kapellenschmucke vollkommen an. Ihre Maasse beweisen, daß sie die unteren Wände der Kapelle bis zu dem Marmorgitter ganz bedeckten. Drei Teppiche prangten an der Altarseite: in der Mitte über dem Altar die Krönung Mariae unter der später abgeschlagenen Himmelfahrt der Jungfrau von Perugino, rechts davon Petri Fischzug, links Pauli Bekehrung. An den Langwänden waren noch je vier Teppiche befestigt, rechts vorwiegend mit Bildern aus dem Leben Petri, links die Thaten des anderen Apostelfürsten erzählend. Angewebte Streifen umrahmten die Hauptbilder und füllten die Zwischenräume (die gemalten Pilafter) an den Wänden aus. Die Sockelstreifen ahmen in der Farbe Bronzereliefs nach. Wohl auf den Wunsch des Papstes wurde hier seine eigene Geschichte im höfischen Stile geschildert. Raffael hat nicht einmal an den mit antiken Elementen stark versetzten Compositionen einen erheblichen Antheil. Sie sind Schülerarbeit und auch als solche nicht bester Art. An die Composition der sieben pilasterförmigen Streifen dürfte ebenfalls der Meister schwerlich selbst die Hand angelegt haben, obgleich dieselben ungleich geistvoller durchgeführt sind, als die Sockelbilder. Sie sind ganz ornamental gehalten. Auf weißem oder goldigem Grunde steigen farbige Grottesken empor, ihnen eingewebt erscheinen allegorische und mythologische Gestalten: die Parzen, die Jahreszeiten, die Tagesstunden, der Atlas die Erdkugel tragend, die drei christlichen Tugenden. Für diese Art von Schmuckmalerei gilt Raffael's Schüler, Giovanni da Udine, als der fruchtbarste Erfinder.

Den höchsten künstlerischen Werth nehmen natürlich die elf Hauptbilder in Anspruch. Doch darf man das Urtheil nicht ausschließlich auf den Eindruck der ausgeführten Teppiche gründen. Selbst in unverfälschtem Zustande brachten sie in die Composition eine wesentliche Aenderung, indem sie dieselbe von der Gegenseite wiedergaben. Was in der Zeichnung rechts steht, erscheint auf dem Gewebe links, und umgekehrt. Wohl hat Raffael auf diese nothwendige Umstellung schon in den Entwürfen theilweise Rücksicht geübt, aber natürlich nicht hindern können, daß dadurch die Einheit der Zeichnung wesentlich⁶ geschädigt wurde. Nur die Originalzeichnungen selbst, die Cartons gestatten einen deutlichen Einblick in die Absichten des Künstlers. Leider haben sich dieselben nicht vollständig erhalten. Vier Cartons sind im Laufe der Jahrhunderte spurlos verschwunden. Am meisten zu beklagen bleibt der Verlust des Cartons für den Teppich über dem Altare: die Krönung Mariae; denn hier hat Raffael offenbar seine volle Kraft eingesetzt und, mit eigenen früheren Werken wetteifernd, die höchste Vollendung angestrebt. Bei den drei anderen Teppichen, zu welchen die Cartons fehlen: die Steinigung Stephan's, die Bekehrung Saul's und Paulus im Kerker, möchte man muthmaßen, daß Raffael die Entwürfe seinen Schülern überließ; so tief stehen sie unter den anderen Teppichen, von welchen wir noch die Cartons besitzen. Oder bedingt nur der Umstand, daß wir sie allein nach den Werken des flandrischen Webers beurtheilen können, ihren geringeren Werth?

Der Teppich mit der Krönung Mariä ist erst 1869 wieder aufgefunden worden. Ein französischer Künstler, Paliard, entdeckte ihn in jenem Theile des Vaticans, welcher vom Papste bewohnt wird, in der Stanza della predica dei

famigliari. Bis dahin kannte man denselben nur aus einem Kupferstich des Meisters mit dem Würfel. Das Bild baut sich in drei Abtheilungen auf. Oben in den Lüften schwebt Gott Vater, von vier Cherubim umgeben, deren Köpfe unter feinen Armen hervorkommen. Er hält in der linken die Weltkugel und erhebt die Rechte zum Segen. Auf erhöhtem Throne, von welchem zwei Engel die Vorhänge wegziehen, sitzen Christus, wie sein Vater im rothen Gewande, und die Madonna. Mit gefenktem Haupte und gefalteten Händen empfängt sie die Zinkenkrone, die Christus mit der Rechten empor hält, während er die Linke mit dem Scepter auf den Oberschenkel stützt. Zu Füßen des Thrones sind in der Mitte zwei Engel, die in einer Bandrolle lesen, rechts und links aber der h. Hieronymus mit dem Löwen und der Täufer mit dem Rohrkreuze aufgestellt. Johannes, der gleichnamigen Gestalt auf dem Bilde der Madonna di Foligno im Kopftypus, in Haltung und Bewegung nahe verwandt, blickt nach aufsen und weist mit der Rechten auf die Madonna. Hieronymus in der prächtigen rothen Cardinalstracht hat einen Fuß auf die unterste Thronstufe gestellt, faltet die Hände und wendet sein Gesicht in frommer Andacht der Gruppe Christi mit der Madonna zu.

Von diesem Teppiche besitzen wir zwar nicht den Carton, wohl aber einen ersten Entwurf, und in diesem eine der köstlichsten Handzeichnungen aus Raffael's späterer Zeit. Diese Skizze, mit der Feder in Bister gemacht und jetzt in Oxford (Br. 52) bewahrt, weicht in wesentlichen Punkten von dem Teppichbilde ab, überragt es aber bei weitem, insbesondere in der Hauptgruppe. Demüthig legt die Madonna beide Hände auf die Brust, stärker neigt Christus den Kopf. Die Geberden des liebevollen Gebens und des dankbaren Empfangens haben hier eine klassische Form gewonnen, deren Schönheit die ausführende Hand wieder verschleierte hat. Auch die Heiligengruppen zu beiden Seiten des Thrones, aus je drei Heiligen bestehend mit Petrus und Paulus an der Spitze, erscheinen freier und vornehmer auf dem Oxfordblatte, das ebenso gewiss ein Original ist, wie die Handzeichnungen im Louvre (Br. 278) und in der Ambrosiana (Br. 133) sich als Copien, die eine nach einer Variante des Oxforders Entwurfes, die andere nach der endgiltig ausgewählten Skizze enthüllen. Wieder war es der leidige, vom Papst eingeführte Complimentirtitel, welcher die ursprüngliche Composition verdarb. Die Apostelfürsten mußten dem Johannes und Hieronymus weichen, weil jener den Taufnamen Leo's X., dieser wegen des Löwen den Papstnamen desselben in Erinnerung brachte.

Hat in diesem Falle der höfische Dienst in die Raffael'sche Composition einen falschen Zug gebracht, so verblassten in den drei anderen cartonlosen Teppichen unter der plumperen Schülerhand die Gedanken des Meisters. Von der Steinigung Stephan's foll die Albertina (Br. 163) den ersten Entwurf besitzen. Selbst wenn der Raffael'sche Ursprung dieses Blattes angezweifelt werden sollte, bleibt der Zusammenhang mit dem Teppiche bestehen, nur muß man sich den letzteren von der Gegenseite, wie ja seine Vorlage gezeichnet war, denken. Weniger bewegt erscheint der Entwurf. Der Heilige kniet mit gefalteten Händen, den Blick nach oben gerichtet, in der Mitte; die Peiniger, welche die Steine von dem Boden aufheben oder sie zu schleudern sich bereits anschicken, sind in gleicher

Zahl rechts und links von ihm vertheilt. Auf dem Teppiche ist die Handlung fortchreitend gedacht. Stephanus ist auf feinem Wege niedergefunken; um ihn aufzufangen, breitet ein Freund, der rechts ganz vorne sitzt, die Arme aus,



Krönung Mariae. Bisterzeichnung. Oxford.

während die Peiniger auf der rechten Seite gegen ihn heranstürmen. Hinter einer Wolkenficht rechts oben kommen Christus und Gottvater, einer hinter dem anderen hervor. Schwerlich kann man diese Verdoppelung einer göttlichen Person ohne innere Unterscheidung als einen glücklichen Zug preisen.

Im einfach großen Stile erfaßt, aber schwerfällig ausgeführt tritt uns Saulus'

Bekehrung entgegen. Saulus von dem plötzlichen Gesichte Christi in den Wolken getroffen, ist vom Roſſe herabgeſtürzt und liegt, die Arme wie zur Abwehr ausgeſpannt, den Kopf der himmlischen Erſcheinung zugewendet, auf dem Boden. Entſetzt über das Schickſal des Führers, drängt ſich rechts das Gefolge heran; die vorderſten, ein kräftiger Jüngling, die Lanze in der Hand und zwei Reiter auf wuchtigen Pferden kümmern ſich nur um den geſtürzten Saulus. Der vorgebeugte Leib, der weitgeöffnete Mund, die ausgeſtreckten Arme, alles deutet die tiefe Erregung und den Eifer zu helfen an. Die Männer nach hinten haben bereits auch den Grund des Sturzes entdeckt. Die Hand vor die Augen haltend, um das blendende Licht zu meiden, blickt der eine Reiter nach oben, wo Chriſtus, in der Weiſe Michelangelo's von Engeln geſtützt und getragen, in den Wolken erſcheint. Die Gliederung der Compoſitionen, der gedrängte Haufen rechts, rings um Saulus ein leerer Raum, im Hintergrunde links ein lediges Pferd, mühsam von zwei Knechten gebändigt, ſowie die Vertheilung der Rollen an die einzelnen Gruppen und Perſonen zeigt die Hand des Meiſters. Dagegen kann man den einzelnen Charakteren wegen der groben Ausführung kein Intereſſe abgewinnen. Daſſelbe gilt von dem ſchmalen Teppiche, der nach der Apoſtelgeſchichte 16, 26 das Erdbeben ſchildert, welches die Bande des gefangenen Paulus löſte. Er iſt betend im Kerker dargeſtellt, während zwei Schergen in Ausdruck und Bewegung den höchſten Schrecken zeigen. Das Erdbeben iſt durch die Halbgeſtalt eines Riefen in einer Höhle, der mit Schultern und Armen die Wölbung emporhebt, perſonificirt. Daſſ die gleiche Figur auch auf einem Sockelbilde (Flucht Giovanni Medici's aus Florenz) verwendet wurde, ſpricht nicht für die fruchtbare Phantaſie des Erfinders, der ſchwerlich Raffael ſelbſt war.

* * *

Raſch durfte die Schilderung über die zuletzt erwähnten Teppiche ſchreiten; nicht eingehend genug kann die Beſchreibung der noch übrigen ſieben Teppiche lauten, oder richtiger der ſieben Cartons, welche ſich von denſelben erhalten haben; denn erſt durch das Studium der Cartons werden wir in die unverfälfchte Welt Raffael's eingeführt. Ueber die Schickſale der Cartons, ſeit ſie die Werkſtätte des Meiſters 1516 verließen, wiſſen wir wenig Genaueres. Sie blieben nach Vollendung der vaticanischen Teppiche in Brüſſel zurück, um noch fernerhin als Vorlagen zu dienen. Allmählich verdarben ſie hier und geriethen in Vergeſſenheit. Da ſoll nun Rubens noch ſieben Cartons gleichſam wiederentdeckt und dadurch vor der gänzlichen Zerſtörung gerettet haben, daſſ er 1630 bei ſeinem Aufenthalt in England ihren Ankauf durch König Karl I. vermittelte. So hätten wir alſo dem groſſen vlämischen Maler nicht allein die Kenntniſſe der Lionardischen Reiterſchlacht, ſondern auch die Erhaltung eines Raffaelſchen Hauptwerkes zu danken. Sie blieben zunächſt im Whitehallpalaste, kamen 1653, wie alle Kunſtſchätze der verjagten Stuarts, unter den Hammer, wurden aber glücklicher Weiſe England durch Cromwell erhalten. Der Lord Protector, wahrſcheinlich auch durch den ſtreng bibliſchen Inhalt der Cartons angezogen, erwarb ſie für den Staat um

den Preis von 300 L., kaum ein Drittel der Summe, welche für einzelne Gemälde Correggio's erzielt wurde. Gar mannichfache Wanderungen mußten sie seitdem durch königliche Schlösser antreten, sie wurden auch noch einmal im siebzehnten Jahrhundert an Teppichwirker abgegeben. Die längste Zeit blieben sie in Hamptoncourt, daher sie auch unter dem Namen: Cartons von Hamptoncourt am besten bekannt sind. Gegenwärtig (seit 1866) haben sie eine würdige, hoffentlich endgiltige Aufstellung im Kensingtonmuseum gefunden.

Die Cartons, auf zusammengeklebtem Papier mit Leimfarben gemalt — der Grund ist braun getuschelt, die Localfarbe kräftig und breit mit Schraffirungen im Schatten und Schillertönen in den Gewändern aufgetragen — zeigen verschiedene Grade der Erhaltung, da und dort abgeriebene Farben, oder später übermalte Stellen, auch wohl einzelne Risse und durch Feuchtigkeit entstandene Flecke. Immerhin blieb der Kern unverfehrt, und gerade für diesen Kern darf der unmittelbare Raffael'sche Ursprung angerufen werden. Dafs Raffael bei der Ausführung der Cartons die Hilfe seiner Schüler vielfach in Anspruch nahm, würden wir muthmaßen, auch wenn es Vasari nicht ausdrücklich berichtete. Selbstverständlich überließ er ihnen, die untergeordneten Theile am Carton zu vollenden; auch an ihrer Färbung haben sie bald größeren, bald geringeren Antheil. Man erkennt die verschiedenen Hände daran, dafs bald ein grauer Ton vorherrscht, bald die Schatten im Fleische an das Schwärzliche streifen, oder dafs in einem Carton die Vorliebe für bestimmte Farbenaccorde bemerkbar wird. Trotzdem sind die Cartons keine Schülerarbeit. Es rührt nicht allein die ganze Erfindung, die Anordnung und Gliederung der Composition von Raffael her; jeder Carton offenbart überdies fein persönliches Eingreifen und enthält die deutlichen Spuren feiner Hand, die entwederweisend dem Schüler voranging oder das von ihnen Begonnene vollendete. Um so mehr bleibt es zu beklagen, dafs sich so wenige der vorbereitenden Studien zu den Cartons erhalten haben. Nur von zwei Cartons sind noch unbestrittene Originalskizzen vorhanden, außerdem noch vereinzelt Studien zu dieser oder jener Figur. Desto häufiger begegnet man Nachzeichnungen der Skizzen und Cartons. Noch als die letzteren in der Werkstätte Raffael's aufgestellt waren, wurden sie von den jüngeren Schülern als Muster fleißig copirt. So erklären sich namentlich die zahlreichen, zuweilen colorirten Köpfe in Originalgröße, auf welche man in verschiedenen Sammlungen (Weimar, Louvre u. a.) stößt.

Die Reihe der Cartons beginnt mit dem wunderbaren Fischzuge Petri (Ev. Luc. 5, 7). Zwei mit Fischen gefüllte Barken sind einander so nahe gerückt, dafs sie beinahe auf einer Linie stehen und ihre Infassen eine geschlossene Gruppe bilden. Christus nimmt links die Spitze des einen Kahn ein. Er hat die eine Hand wie zum Segen erhoben und wendet das Antlitz im scharfen Profil dem vor ihm knieenden Petrus zu. In wunderbarer Weise prägt sich in diesem die Doppelpemphdung scheuer Verehrung und demüthiger Dankbarkeit aus. Unbekümmert, wie viele Fische er erdrückt, hat er sich dem Wunderthäter zu Füßen geworfen und die gefalteten Hände weit vor sich ausgestreckt. »Herr, geh von mir hinaus, ich bin ein sündiger Mensch,« lauten die Worte der Schrift, die nicht eindringlicher verkörpert werden konnten. Auch Andreas würde gern

dem Beispiel des Bruders folgen und niederknien, wenn nur das kleine Boot es gestattete. Er steht in demselben, hat aber den Oberkörper vorgebeugt und die Arme weit ausgespannt, seine unbedingte Hingabe an die Person Christi ausprechend. Ihm benachbart, aber bereits im andern Kahn, steht stark gebückt der jugendliche Johannes. Der Vorgang im ersten Boote hat seine Aufmerksamkeit erregt; er wendet den Kopf dahin und denkt kaum an sein Geschäft. Mit der einen Hand hilft er das schwere Fischnetz aus den Fluthen ziehen, die andere ruht auf seinem Knie. Dagegen ist der in der Mitte des Nachens stehende-Apostel (Jacobus) mit ganzer Seele bei der Arbeit. Mit aller Anstrengung, so daß die Armmuskeln schwellen, hebt er das Netz empor, der Oberleib ist ganz vorgebeugt und auch der Kopf tief gesenkt. Er hat nur den einen Wunsch, die wunderbar reiche Beute zu bergen. Am Ende des Kahnes sitzt, mit dem Ruder in der Hand, der vollbärtige Steuermann, eine, wie es scheint, von der Antike inspirirte Gestalt, sorgsam bedacht, das durch die Bewegung der Fischer bedrohte Fahrzeug zu sichern und in seiner Bahn zu erhalten. Da er mit dem scharf profilirten Kopfe nach links blickt, so bildet er einen natürlichen Gegensatz zu Christus und mit diesem zusammen den formellen Abschluß der Gruppen. Mächtig erhöht wird die Wirkung der Gruppe, in welcher die Vertheilung der Handlung, die seine Abstufung der Charaktere besonders fesselt, noch dadurch, daß Raffael ein landschaftliches Stimmungsbild schuf. Es ist ein klarer, frischer Morgen. Christus hatte an dem jenseitigen hügelreichen Gestade gepredigt, wo wir noch die Zuhörer versammelt gewahren, und dann den Fischern geboten, auf die Höhe des Sees zu fahren. Mit dem vollen Netze kehren sie nun heim. Ein leichter Wind hat sich erhoben, der die Gewänder der Fischer bewegt und ihr Haar kräufelt. Im sonnenhellen See spiegeln sich die Gestalten ab; am Ufer des Vordergrundes halten sich Kraniche bereit, ihren Antheil an der Beute in Empfang zu nehmen; in gleicher Absicht kreisen Wasservögel in den Lüften. Ein lebendiger Naturhauch begrüßt uns, eine anheimelnde Wahrheit spricht aus der ganzen Schilderung. Und wie beutet Raffael diesen naturfrischen Ton für seine künstlerischen Zwecke aus! - Die Vögel in den Wolken, die Reflexe im Wasser brechen wirksam in der Farbe die großen Flächen, der Luftzug gestattet ihm das Gewand des Johannes so zu ordnen, dass es die beiden Gruppen theilweise verbindet und zugleich für die helle Hand des Andreas den nöthigen dunklen Hintergrund abgibt. Nichts ist vergessen; nicht die Deutlichkeit und Vollständigkeit der Erzählung, nicht die Rücksicht auf die malerische Wirkung, nicht die Forderungen der Webetechnik. Der ganze Vorgang tritt klar vor unser Auge; wir verfolgen denselben von seinen Anfängen an durch alle Stufen der Entwicklung und bleiben auch über den Schluß, die treue Nachfolge der Apostel, nicht im geringsten Zweifel. Der Horizont ist absichtlich hoch genommen, damit die Gestalten sich in dem Nachen rein und scharf von einem einfarbigen Grunde, dem Wasser, abheben, bei den einzelnen Figuren wieder die Regel festgehalten, daß lichte Flächen auf dunkle und umgekehrt dunkle auf helle (z. B. die eine Hand des Andreas hell auf den rothen Rock des Johannes, die andere dunkel auf die helle Wasserfläche, der Kopf des Jacobus hell auf das eigene dunkle Gewand) zu stehen kommen. Landschaft und Gewänder erscheinen so behandelt, daß der Weber

ohne Schwierigkeit den Linien folgen und dabei den farbigen Glanz und den Reichthum seines Stoffes verwerthen konnte. Berechnet, wenn man will, ist also die ganze Darstellung bis in die feinste Einzelheit. In Fieberträumen schafft kein Künstler. Diesen berechneten, sorgsam überlegten Kern umspinnen aber so viele lebendige, naturfrische Züge, das man nur diese gewahrt und nicht an die Weisheit, sondern nur an die Macht der Phantasie, die im Augenblicke so Großes hervorbringt, denkt.

Der zweite Carton gibt dem Spruche Christi: Weide meine Lämmer (Evang. Joh. 21, 15) Körper und schildert die Uebergabe der Schlüssel an Petrus. Die Scene spielt am Ufer des Sees Gethsemane und ist durch die in der rechten Ecke sichtbare Kahnspitze mit dem vorhergehenden Bilde in eine natürliche Verbindung gebracht. Der auferstandene Christus, nur mit einem weissen, mit goldenen Sternen gestickten Mantel gekleidet, so das ein Theil der Brust und der ganze linke Arm nackt erscheinen, steht für sich auf der linken Seite des Bildes. Mit der einen Hand weist er auf die Schafe, die in seiner Nähe weiden, die andere hält er noch gegen Petrus, dem er die Schlüssel übergeben hatte, gesenkt. In einem früheren Entwurfe (Windforammlung) zeigt er die Rechte gegen den Himmel erhoben, in einer andern, nur im Stiche von Audran erhaltenen Skizze hält er in der einen Hand die Schlüssel und preßt die andere an seine Brust. Erst nach langer Ueberlegung wählte Raffael die endgültige Geberde, welche auch in der That der Haltung und dem Charakter Christi am besten entspricht. Denn milde Ruhe, ideale Hoheit zeichnen Christus aus, im Gegenfatze zu den stürmischen Empfindungen, der heftigen innern Bewegung der elf Apostel, die ihm in gedrängtem Haufen gegenüberstehen.

Petrus im Uebermaße demüthiger Dankbarkeit ist auf die Knie gesunken, hält die ihm überreichten Schlüssel fest an die Brust gepreßt und blickt voll Ehrfurcht zu Christus empor. Die Gewalt der Rede Christi hat den ihm nächststehenden Apostel zur Erde gebeugt, aber auch die ganze folgende Schaar so mächtig ergriffen, das fast alle hastig herandrängen und in Mienen und Geberden die innere Bewegung verrathen. Dem Apostelfürsten zunächst steht Johannes, eine jugendlich anmuthige Gestalt mit langwallendem Lockenhaar; er faltet die Hände, biegt unwillkürlich das eine Knie und möchte am liebsten Petri Beispiel nachahmen und dem Meister zu Füßen stürzen. Helle Begeisterung, reine Freude über die Erhöhung des Gefährten strahlt aus seinem Antlitze. Es ist wieder ein unnachahmlich feiner Zug Raffael's, für die Rolle des hingebenden, neidlosen Freundes gerade den jüngsten der Apostel auszuwählen. Denn die Jugend besitzt vor jedem anderen Menschenalter das schöne Vorrecht, sich in fremdem Glücke zu sonnen, die Freundesehre als die eigene zu empfinden. Nicht minder richtig erscheint der Charakter des Apostels, wohl des Andreas, der neben Johannes aber mehr in der Tiefe steht, der Natur abgelaucht. In reifem Mannesalter, vollbärtig hat ihn Raffael dargestellt, wie er überrascht das Auge auf Christus richtet und die Hand gleichsam zur Abwehr ausstreckt. Sorgliche Gedanken umschweben ihn; ob Menschenkraft auch die Bürde eines so schweren und großen Amtes tragen könne, bekümmert seine Seele. In diesen beiden Apostelgestalten prägt sich die Doppelstimmung aus, welche die Worte Christi

auf die Apostel ausübten. Sie tönt in der weiteren Schar nach und zwar so, daß die in Johannes wachgerufene lautere Empfindung immer leiser wiederhallt, die durch Andreas vertretene trübere Auffassung dagegen in verstärktem Maße auftritt.

Die zwei unmittelbar auf Johannes folgenden Apostel, ehrliche Gefellen mit gutmüthigem Ausdrücke, nehmen am Vorgange herzlichen Antheil und offenbaren, nur ruhiger und stiller als Johannes, in ihren Zügen dankbare Freude. Dagegen steigert sich in den weiteren Gruppen die plötzliche Ueberraschung bis zum Unwillen über die Erhöhung des bisher gleichstehenden Genossen. Zu äußerer und innerer Vermittlung der beiden Gruppen dient der Apostel, welcher genau den mittleren Platz in der ganzen Schar einnimmt, sichtlich nach vorn drängt, mit der Hand sich Raum schaffen will, den Kopf aber rückwärts wendet, als wollte er sich von dem Eindrucke der That Christi hier überzeugen. Verlegenheit spiegelt sich in den Zügen des einen Jüngers, welcher unbeweglich steht, starr auf Christus hinblickt und nur mechanisch den Mantel, der zu fallen droht, festhält. Groll und Neid dagegen spricht aus dem Antlitz des anderen Apostels, in welchem Raffael ein vollendetes Charakterbild schuf. Gerade so wie Johannes ist er im scharfen Profil dargestellt, um den Gegensatz desto stärker hervorzuheben. Das Haar hängt ungeordnet in die Stirn, die Nase ist schmal und spitz; die Züge an sich nicht häßlich, werden durch die böse Empfindung verunstaltet. Er hält ein Buch in der Hand und preßt es krampfhaft an die Brust, den Fuß aber bewegt er zum Fortgehen, als könnte er den ärgerlichen Anblick des erhöhten Genossen nicht vertragen. Den Schluss der Gruppe, die bei aller Einfachheit in den Linien die größte Mannigfaltigkeit der Charaktere in sich birgt, machen drei Greise, von welchen aber nur zwei das Gesicht dem Beschauer zuwenden. In ruhiger Haltung, nicht Beifall spendend, nicht Mißfallen ausprechend, als kalte, scharfe Beobachter und Prüfer der ganzen Scene treten sie auf; in ihnen gelangt wie die äußere Bewegung, so auch die innere Empfindung zum Halt, kommt der Kreislauf der psychologischen Affecte zu Ende.

Raffael hat alles gethan, um die ohnehin schon gewaltige Wirkung der reichen Charakterfchilderung zu vermehren. Scharfe Einschnitte gliedern die Gruppen, die auch durch das Colorit gut auseinander gehalten werden. Von Petrus bis zur hintersten Apostelgruppe steigt die Kopfhöhe der Figuren, von dem letzten Apostel bis zu Christus hebt sich der reiche landschaftliche Hintergrund. So kommen schöne Liniencontraste in das Bild. Den höchsten Reiz verlieh aber Raffael demselben dadurch, daß er in ihm sein Christusideal verkörperte. Als einen schlanken Mann von reinem Ebenmaße in den feinen Gliedern dachte sich Raffael den Gottessohn, in den Kopf aber legte er den Ausdruck vollendeter Anmuth und ruhiger Hoheit. Reiches blondes Haar fällt in leichten Wellen bis auf die Schultern herab und rahmt das von einem vollkommenen Oval umrissene Antlitz ein, in welchem besonders die Zeichnung des Mundes Milde und Liebe ausdrückt.

Drei Künstler der Renaissance, jeder von dem anderen unabhängig, haben das Ideal eines Christuskopfes verwirklicht. Weltberühmt ist der Christuskopf in Lionardo's Abendmahl, von welchem sich glücklicher Weise der Carton in der Brera erhalten hat. Tief ergreift und innig bewegt die Schilderung unendlicher Wehmuth über den Verrath in den Zügen Christi. So ausschließlich herrscht diese Empfindung in feinem liebevollen Herzen vor, daß darüber die bange Ahnung des eigenen schweren Schicksals ganz zurücktritt. Lionardo's Christuskopf gegen das Raffaelische Christusbild im Teppichcarton nach dem Werthe abzuwägen, wäre unstatthaft, da bei Lionardo die dramatische Handlung den Charakter der Hauptperson bedingte und das Hervorheben einer bestimmten Seite empfahl. Da Raffael Christum in ruhiger Lage darstellte, durfte er hoffen, das reine Idealbild ohne jeden besonderen Nebenzug zu treffen. Unabweisbar drängt sich dagegen die Vergleichung des Raffaelischen Christusideals mit den Christusbildern Dürers auf. Wir wissen, mit welcher Vorliebe Dürer die Gestalt des Heilandes immer und immer wieder verkörperte. Nicht genug daran, daß er sie seinen drei Passionen als Titelbild voranstellte und wiederholt in Kupfer stach: er setzte auch seine ganze Kraft namentlich auf die künstlerische Neuschöpfung der Vera Ikon. Ein Kupferstich vom Jahre 1513, die Federzeichnung im Gebetbuche Kaiser Maximilians 1515 und eine erst in den letzten Lebensjahren gezeichnete Vorlage, nach welcher später der kolossale Christuskopf in Holz geschnitten wurde, bezeugen die stetige Beschäftigung des Meisters mit diesem Gegenstande.

In dem zuletzt erwähnten Holzschnitte dürfen wir die endgültige Lösung der Aufgabe, das vollendete Ideal des Dürer'schen Christus erkennen. Schon die Dornenkrone und die Blutstropfen auf der Stirn deuten darauf hin, daß Dürer auf das Leiden den größten Nachdruck gelegt hat. Der Schmerz hat das Auge erweitert und den Mund geöffnet. Vorwurfsvoll blickt er aus dem gewaltigen Auge, gramgefüllt furcht sich seine Stirn. Er hat den Schmerz siegreich überwunden und seine Kraft und Hoheit bewahrt, aber ein tieferster Zug ist ihm geblieben. Als ein Held, der in den Tod geht, erscheint uns Dürers Christus. Raffael dagegen schildert den verklärten Christus nach der Auferstehung, welcher das bittere Leiden bereits vergessen und die ursprüngliche Natur voll Milde und Liebe wieder gewonnen hat. Gewiß offenbart sich in dieser merkwürdig entgegengesetzten Auffassung zunächst die Eigenart der beiden Künstler. Der tief sinnige, dem strengen Ernst des Lebens zugewandte, für die Erforschung der Wahrheit auf allen Gebieten gleichmäÙig begeisterte Nürnberger Meister mußte vom Leiden Christi anders ergriffen werden, als der für Anmuth und sinnliche Schönheit erglühende Raffael. Man braucht nur ihre Selbstporträte zu betrachten, um die Naturnothwendigkeit dieser Unterschiede zu begreifen. Gleichzeitig vertreten aber die beiden Künstler die großen weltgeschichtlichen Gegenätze in der germanischen und romanischen Anschauung der religiösen Dinge.

Für die germanischen Völker bildet die Passion Christi den Kern und Angelpunkt des Glaubens. Und nicht die religiöse Vorstellung allein, auch die Phantasie derselben erscheint von dem Leiden und dem Tode Christi in höchstem Maße erfüllt. Man streiche aus den Werken Schongauer's, Holbein's und Dürer's die

Schilderungen der Passion und man hat ihre besten Schöpfungen, ja die hervorragendsten Leistungen deutscher Kunst weggewischt. Niemals hat die Passion im Leben und Denken der Italiener eine ähnliche Bedeutung gewonnen. Uns hat schon der altgermanische Mythos gelehrt, die Götter leidend, sterbend, sich opfernd zu schauen; dem italienischen Volke wurde durch die antike Tradition die Anmuth und ungetrübte Seligkeit als ein wesentliches Merkmal der göttlichen Natur gewiesen. Diesem Volksglauben gemäß tritt auch in Raffael's Werken die Passionsgeschichte in den Hintergrund. Ganz im Anfange seiner Laufbahn, noch in völliger Abhängigkeit von seinem Lehrer, hat er Christus am Kreuze gemalt, dann 1507 die Grablegung Christi geschildert. Der merkwürdig langsame Fortgang der Arbeit beweist allerdings zunächst die Weisheit des Meisters, welcher jede Form ruhig ausreifen ließ; sie deutet aber, besonders wenn man das wiederholte Umwerfen der ganzen Composition erwägt, die Schwierigkeiten an, des Gedankens in der Phantasie völlig Herr zu werden. Erst nach langer Zeit entschloß sich Raffael, wieder eine Scene aus der Leidensgeschichte zu verkörpern. Gerade in dem Jahre, in welchem er mit den Teppichcartons beschäftigt war, malte er das durch seine Schicksale berühmte Bild der Kreuztragung für ein Palermitaner Kloster. Als ob er aber das Selbstbekenntnis ablegen wollte, daß ihn der Gegenstand fremdartig berühre, entlehnte er die Hauptgruppe dem Holzschnitte in Dürers „großer Passion“. Christus, der unter der Last des Kreuzes zur Erde gesunken ist und mit der Linken auf einen Stein sich stützt, und der Scherge, welcher den Erlöser am Strick zerrt und mit weit gespreizten Beinen einherfährt, sind unmittelbar dem Dürer'schen Schnitte nachgebildet, der auch für die allgemeine Anordnung zum Muster diente. Eine glänzendere Huldigung konnte sich der Nürnberger, in der Heimat „nach der Sonne der Anerkennung frierende“ Maler nicht wünschen. Er war mit Recht stolz auf das Geschenk, das ihm Raffael eben in dieser Zeit (1515) überreichen ließ, ein köstliches Studium nach dem Nackten, die sinnig ausgewählte Gabe für den Meister in der Proportionslehre; wie hätte ihn erst die Anrufung seines Genies in dem Gemälde der Kreuztragung erfreut und gehoben!

* * *

Spiegelt der Carton der Berufung Petri ausschließlich psychologische Empfindungen und Stimmungen wieder, so entrollt dafür der dritte Carton eine reiche, auch äußerlich mächtig bewegte Handlung. Raffael schildert in demselben nach den Worten der Apostelgeschichte (2, 2—8) die Heilung des Lahmen durch Petrus und Johannes an der schönen Pforte des Tempels. Der Schauplatz war durch den Text, welchen Raffael hier, wie immer, mit der größten Treue wiedergab, vorgeschrieben. Die beiden Apostel stehen in der säulenge schmückten Vorhalle, der Stoa, welche eine Menge Volkes durchschreitet, wo sich die Bettler aufhalten. Indem Raffael für Form und Zierrat der Säulen in der alten Peterskirche aufgestellte Bronzesäulen zum Muster wählte, mit gewundenen Schäften und reichem Reliefschmucke, verlieh er der Ueberlieferung volles Recht; denn die Säulen in der Peterskirche sollten angeblich aus dem Tempel

von Jerufalem flammen; gleichzeitig bot er aber dem Teppicharbeiter eine glänzende Gelegenheit feine Kunst zu zeigen, und die größte ornamentale Pracht, so leicht im Webstoff herstellbar, zu entwickeln. Die Rücksicht auf die Gewebetechnik liefs Raffael von einer stiltrichtigen Säulenordnung absehen; der Klarheit und Schönheit der Composition zu Liebe opferte er die Regeln der Perspective. Dafs sein Säulenbau der Wirklichkeit widerspreche, wufste Raffael gewifs ebenfogut, wie ihm die übertriebene Kleinheit der Barken auf dem »Fischzuge Petri« bekannt war. Ihm lag aber mehr an der innern Wahrheit als an der äufseren Richtigkeit. Jede andere Säulenstellung hätte die Gliederung des Bildes, die Symmetrie der Anordnung zerstört.

Zwischen dem mittlern Säulenpaare gewahren wir die Hauptgruppe vereinigt: am Boden kauern den stumpfsinnigen, von Geburt an lahmen Bettler, ihm gegenüber Petrus, welcher den Krüppel am Arme fafst und aufstehen heifst, und mehr in der Tiefe den schöngebackten, jugendlichen Johannes. Die Contrafte männlich würdiger Kraft, holder Anmuth und erbarmenswerther Hilfslosigkeit erscheinen prächtig ausgeprägt und zu großer Wirkung einander entgegengestellt. Wir wundern uns nicht über die ausdrucksvolle Schönheit der Apostelgestalten; sie lag gleichsam auf des Künstlers Wege. Desto mehr erstaunen wir über die entsetzliche Wahrheit in der Schilderung des Idioten. Aus der unentwickelten Kopfbildung, dem tiefliegenden Auge, der plumpen Nase, schweren Zunge, die sich zwischen die Lippen drängt und das Sprechen hindert, aus den abgezehrten, dünnen Beinen kann das deutlichste Krankheitsbild abgeleitet werden. Nur noch einmal wurde von der älteren Kunst eine pathologische Figur von ähnlicher Wahrheit geschaffen, und das geschah durch einen merkwürdigen Zufall zu derselben Zeit, in welcher Raffael im Hospitale zu Sto. Spirito Studien für den Bettler machte. Die Ausfätzigen auf dem Holbein'schen Katharinenaltar in München offenbaren die gleiche unumwunden kühne Treue in der Wiedergabe des Häfslichen. Dafs das Widerwärtige und Häfsliche nicht einen bestimmenden Eindruck im Beschauer hervorrufe, dafür sorgen die benachbarten Gestalten der Apostel, deren ideale Natur in desto hellerem Lichte erscheint.

Petrus, in scharfes Profil gestellt, hat das Machtwort gesprochen, Johannes winkt liebevoll aufmunternd dem Bettler zu, sich zu erheben, und schon macht auch derselbe den Versuch und beginnt den Leib zu strecken, wobei er mechanisch noch nach der Krücke auf den Boden greift. Könnte doch auch dem anderen, durch eine Säule von der Hauptgruppe getrennten Bettler gleiches Heil widerfahren! Er kniet, auf einen Stock gestützt, und wendet das Gesicht mit dem Ausdruck einer seltsam aus Schrecken, Hoffnung und Neid gemischten Empfindung den Aposteln zu. Die Kopfform giebt an Häfslichkeit dem Typus des anderen Bettlers wenig nach. Einige spärliche Barthaare zeigen sich am Kinn, die Unterlippe hängt vor, die niedrige Stirn weicht stark zurück, der Schädel ist nahezu kahl. Doch prägt sich die sittliche Verkommenheit viel deutlicher aus, als die natürliche Hilfslosigkeit. Und diesen Gegensatz zu dem durch ein Wunder geheilten Bettler auszusprechen und dadurch die That der Apostel auch für die rein menschliche Empfindung zu begründen, mag bewufste Absicht des Künstlers gewesen sein.

Reiches Leben wogt weithin in den Säulenhallen. Die Näherstehenden geben ihre Neugierde oder Theilnahme an dem Ereigniffe kund, vor allem der alte bärtige Mann, dessen Kopf links hinter der Säule sichtbar wird und rechts die jugendlich schöne Mutter, welche, während sie ihr Kind an den Busen anlegt, den Kopf dem geheilten Lahmen zuwendet. Minder freundlich blickt, gleichfalls auf der rechten Seite, zwischen den Säulen hervorkommend ein Priester auf die wunderthätigen Apostel, deren erhöhte Macht er fürchtet und mit der Hand gleichsam abwehren möchte. Nur die Kinder haben das Vorrecht, unbekümmert um den ganzen Vorgang in ihrer eignen Welt zu beharren. Eine Säule trennt von dem lahmen Bettler einen nackten Knaben voll Kraft und Leben, der ungeduldig an dem Kleide seines neugierigen Begleiters zerrt und gern weiter gehen möchte; fröhlichen Sinnes trabt weiter im Hintergrund ein kleinerer, gleichfalls nackter Knabe, über die Schulter an einem Stabe ein zum Opfer bestimmtes Taubenpaar tragend, an der Seite seiner Mutter. Aus der innersten Seele Raffael's sind diese herrlichen Weiber und prächtigen Kinder geschaffen. In der unmittelbaren Nähe der häßlichen Krüppel wirken sie doppelt kräftig; sie gestatten aber auch, die Betrachtung des Bildes mit einem wohlthuenden, harmonischen Eindrücke abzuschließen. Der letzte Blick fällt stets auf die liebreizenden Geschöpfe, in welchen Raffael das Glück des Daseins, im Gegenfatze zu dem auf den Bettlern lastenden Drucke desselben, verkörpert.

Einen noch höheren dramatischen Schwung als die Heilung des Lahmen offenbart der vierte Carton: die Bestrafung des Ananias (Apostelgesch. 5, 1—5). Auf hoher Bühne haben sich neun Apostel versammelt, und über Ananias, welcher das für die Armen bestimmte Geld vorenthalten und »Gott belogen« hat, Gericht gehalten. Wir sehen das Urtheil bereits vollstreckt. Vor den Stufen der Bühne ist Ananias hingefunken, sein Leben in krampfhaften Zuckungen ausathmend. Den Eindruck des furchtbaren Vorganges spiegelt die nächste Umgebung wieder. Der Jüngling, welcher links knieend auf ein Almosen wartet, prallt förmlich entsetzt zurück; zwei Männer, rechts stehend, beugen sich ängstlich über Ananias; der eine mit weit ausgebreiteten Armen und vorgestrecktem linken Fusse blickt verblüfft auf den so plötzlich sterbenden Gefährten, während der andere jüngere mit der Hand auf die Apostelgruppe hinweist und dadurch den Zusammenhang des Ereignisses andeutet. Auch sonst hat aber Raffael Sorge getragen, das wir über die Hauptrollen der Apostel nicht im Dunkeln bleiben. Von der großen Gruppe, in welcher Mitleid, Staunen und Furcht vor der Macht Gottes offenbar wird, sondern sich zwei Apostel scharf ab. Aus der Mitte der Gruppe tritt ein Apostel heraus, finster blickt sein Auge, strenger Ernst, bis zur Härte gesteigert, spricht aus seinen Zügen. Unbeweglich, beinahe steif steht er da, nur die Linke, welche mit ausgestrecktem Finger auf Ananias und dessen Gefährten zeigt, bekundet die innere Erregung. Der wahre Held der Handlung, wenn er auch nicht den Ehrenplatz einnimmt, ist aber Petrus, welcher rechts von dem ersten Apostel bis an die Schranke der Bühneorgetreten ist und mit hoch erhobnem Arm sich als den Vollstrecker des göttlichen Strafgerichtes enthüllt. Aus welchen Gründen Raffael die Hauptfiguren gleichsam verdoppelt, neben Petrus noch einem

zweiten Apostel eine so hervorragende Stellung gegeben und jenen mehr an die Seite des Bildes gerückt hat, wissen wir nicht. Befäßen wir noch die Skizze zu dem von Schülerhand vollendeten Carton, so würde uns wahrscheinlich dieser auffallende Umstand genügend erklärt werden. Nichts trübt dagegen die Durchsichtigkeit der beiden Seitengruppen. Links gewahren wir auf der Bühne, von den anderen Aposteln getrennt, Johannes mit milder Hand Frauen und Männern Almosen spendend, rechts naht ohne Ahnung des Strafgerichtes, das ihren Mann getroffen hat, Sapphira, in den Händen Geld, den verheimlichten Erlös aus ihren Gütern, zählend. Diese beiden Seitengruppen durften nicht fehlen; durch sie erst wird der ganze Verlauf der dramatischen Handlung uns klar vor die Augen gebracht, sie geben erst der Schilderung den rechten Abschluß sowohl in Bezug auf die malerische Form, wie auf die Abstufung der Empfindungen. Wie langsam und leise klingt das gewaltige Pathos aus, welches die Mittelgruppe beherrscht, wie wohlthuend wirkt der Contrast der äußerlich bewegten, aber innerlich ruhigen Seitengruppen zu den äußerlich wenig bewegten aber innerlich mächtig erregten Aposteln! Mit Recht wurde daher stets dieses Bild als ein unübertroffenes Muster der Composition gepriesen.

*
*
*

Die noch folgenden drei Cartons verherrlichen den Apostel Paulus, schildern ihn als Wunderthäter, erzählen, daß er von dem Volke wie ein Gott verehrt wurde und beschreiben die Macht seiner Rede. Als Gegenstück zur Bestrafung des Ananias durch Petrus führt uns Raffael im fünften Carton die Blendung des Zauberers Elymas (Apostelgesch. 13, 6) durch Paulus vor. Den dramatischen Ton schlägt er mit gleicher Kraft und Stärke an, die Scene selbst ordnete er aber ganz verschieden an. Die Mitte des Bildes nimmt, vor einer Nische auf erhöhtem Stuhle sitzend, der Proconful Sergius, von Lictoren umgeben, ein; Paulus und Elymas stehen links und rechts im Vordergrund wie zwei Kämpfer einander gegenüber. Sie haben bereits ausgekämpft, Paulus den Sieg errungen. Hoch aufgerichtet, streckt er Arm und Hand zum Befehl aus; verächtlich wendet er das Antlitz vom Gegner ab, so daß es beschattet und nicht einmal im vollen Profile sichtbar wird. Aus der ganzen Haltung spricht stolze Sicherheit und Zuversicht. Und in der That: des Apostels Machtwort ist bereits in Erfüllung gegangen, Elymas plötzlich mit Blindheit geschlagen. Mit geschlossenen Augen tastet er ängstlich seinen Weg; beide Arme hat er vorgestreckt, die einzelnen Finger auseinandergesogen, die Füße unsicher aufgesetzt, den Kopf zurückgebogen. Das Ungewohnte und dadurch doppelt Furchtbare des Zustandes läßt sich nicht lebendiger darstellen. Kaum bedarf es der Nebenfiguren, um den Vorgang bis in das feinste und kleinste zu erklären. Ein Mann tritt dem Zauberer dicht zur Seite und prüft scharf die Augen, ob denn auch in der That ihr Licht erloschen sei. Seine Mienen und Geberden, besonders die zurückprallenden Hände sagen aus, daß er sich von der Wahrheit überzeugt habe. Hinter Elymas zeigt ein Mann auf seine eigenen

Augen, um das Unglück deutlich zu machen, eine Frau aber wendet sich zu den Nachbarn und weist zornentflammt auf den Apostel als den Urheber der That. Nicht eine Gestalt erscheint zwecklos in dem Bilde oder könnte vermifst werden. Bis zu den fernstehenden hin werden die Beziehungen zur Handlung gesponnen und charakteristische Züge ausgeprägt. Die höchste Kunst freilich sparte Raffael für die beiden Hauptpersonen. Bei dem Apostel der männlich kräftige Kopf, bei Elymas die gemeine Piffigkeit, die doch zu Schanden wird, dort der majestätische Wurf des Mantels, hier das unruhige, knittrige Gefälte des Gewandes, alles enthüllt den Gegensatz zwischen dem Triumphator und dem Befiegten. Auch die Beleuchtung der beiden Figuren wurde von Raffael wohl vorbedacht. Auf Elymas Augen fällt das stärkste Licht, um ihre Abgestorbenheit nur noch deutlicher zu verrathen, bei dem Apostel wird die ausgestreckte Hand, das Werkzeug des Willens, am hellsten beleuchtet. Paulus und sein Gefährte Barnabas stehen im milden Halbdunkel, ein greller Schein wird auf Elymas und dessen Umgebung geworfen. Wie mag erst der Carton in unverfärbtem Zustande gewirkt haben. Leider hat er durch Uebermalung und Abfall der ursprünglichen Farbe viel gelitten.

Besser erhalten zeigt sich der sechste Carton, welcher das Opfer zu Lystra (Apostelgesch. 14, 7—10) schildert. Die Handlung erzählt das Bild mit aller nur wünschenswerthen Deutlichkeit. Paulus und Barnabas haben in Lystra das Evangelium gepredigt, Paulus einen Lahmen, der gläubig war, geheilt. - Wir sehen diesen rechts im Vordergrunde. Seine Krücke hat er weggeworfen, fest steht er auf seinem Beinen, dankerfüllt faltet er die Hände und blickt freudetrahlend auf den Apostel. Sein Nachbar, ein älterer Mann, lüftet den Gewandzipfel, um zu prüfen, ob jener auch in Wahrheit gehen könne, voll Neugierde drängen sich zwei andere Männer heran und werfen gleichfalls den forschenden Blick auf das plötzlich geheilte Bein. Im Hintergrunde aber stehen noch zwei Frauen, vielleicht die Mutter und Schwester des Lahmen, welche die Augen über das ganze Bild weg auf den Apostel voll gläubiger Verehrung richten. Die Verehrung nimmt aber noch viel rauschendere Formen an. Jupiter und Mercur, meint das Volk, sind in Lystra eingekehrt. Und schon bereitet sich die Menge vor, den Göttern zu opfern. Ein mächtiger Opferstier wird von einem Jüngling herbeigeführt, in der Mitte des Bildes sind Opferknechte beschäftigt, in Gegenwart der Priester einen anderen Opferstier zu fällen. Sie haben die Thiere bis zu dem reichgeschmückten Altar geschleppt, hinter welchem zwei Knaben, der eine die Doppelflöte blasend, der andere, die acerra, das Weihrauchkästchen haltend, stehen. Ein Opferdiener hält knieend den zur Erde gefenkten Kopf des Stieres fest, während der andere halbnackte, muskelkräftige Knecht das Beil schwingt. Er würde im nächsten Augenblicke den Streich führen, wenn nicht aus der Volksgruppe heraus ein Jüngling sich vordrängte und mit ausgestrecktem Arm ihm Halt zuriefe. Dieser hat die Entrüstung des Apostels über den Götzendienst bemerkt, und erscheint nun eifrig bemüht, dem Treiben der bethörten Menge zu steuern. Paulus steht auf einem erhöhten Sockel; er wendet sich mit Abscheu von der Scene ab, entflammt im heftigsten Zorn, und droht sein Kleid zu zerreißen.



Das Opfer zu Lystra. Cartonzeichnung. London, Kensingtonmuseum.

Bekanntlich hat Raffael zu diesem Carton sich mannigfach stoffliche Anregungen aus der Antike geholt, den ganzen Opferapparat römischer Sculpturen nachgebildet. Die Reliefs der Trajanssäule wiesen ihm ähnliche Scenen, insbesondere aber fand er die Gruppe mit dem Opfertiere in einem antiken Relief vorgebildet, welches in den Gärten der Medici bewahrt wurde. Es ist durch die Nachzeichnung des Santi Bartolo allen Kunstfreunden zugänglich. Doch darf Raffael nicht mit dem Vorwurf der Abhängigkeit von fremden Mustern belastet werden. Die äussere Scene des Vorganges mußte er selbstverständlich dem Alterthume entlehnen, das mit seinen zahlreichen Denkmälern täglich zu seinen Augen sprach. Er studirte aber die Antike nicht anders, als er die Natur überhaupt studirte, wenn er z. B. seinen Bildern einen landschaftlichen Hintergrund verlieh oder für seine Gestalten Modelle suchte. Die freie Verwendung der gefundenen Motive behielt er sich vor und ordnete sie streng dem Grundgedanken seiner Bilder unter. Der Kern der Composition ist Raffael's ausschliessliches Eigenthum, und selten zeigte er eine so grosse Schöpferkraft wie in dem Carton des Lytra-Opfers. Gleichsam in grossen Wellen bewegen sich die Empfindungen, die er anschlägt, die leidenschaftlichen Affecte werden wirksam unterbrochen, durch Contrafte gleichmäsig gehoben und gelöst. Wir können weder die beiden Knaben hinter dem Altar missen, welche den Apostel von der Gruppe der Opfernden trennen und wie ein sanfter Wohllaut inmitten der heftigen Bewegungen beruhigen, noch den Mann neben Paulus, welcher einen Widder zum Opfer herbeischleppt. Wie sich zwischen dem Apostel, dem abwehrenden Jüngling neben den Priestern und den Frauen im Hintergrunde rechts ein unsichtbares Band schlingt, das sie als zusammengehörig erweist, so offenbart sich auch die Stärke der Verehrung, der unwiderstehliche Drang, dem Wunderthäter zu huldigen, am deutlichsten dadurch, dass die Opfer von allen Seiten herbeiströmen. Auf keine andere Art konnte das fein abgewogene Gleichgewicht der Composition besser erzielt werden.

Aus dem mächtig wogenden Volksleben versetzt uns der letzte Carton in die stille Welt leiser Seelenstimmungen, wie sie durch den Wiederhall einer Rede geweckt werden. Er schildert (Apostelgesch. 17, 16—18, 34) die Predigt Pauli in Athen. Stattliche Tempel grenzen den Platz ein, auf welchem der Apostel den Epikureern und Stoikern den unbekanntem Gott verkündete. Rechts erhebt sich ein Rundbau, dessen Formen sichtlich an Bramante's kleine Kapelle im Hofe von S. Pietro in Montorio erinnern. Säulen von grünlichem Marmor umschliessen den Mauerkerne, in dessen Nischen Bildsäulen aufgestellt sind. Auch vor der Tempelthüre ist eine Erzstatue, den Gott Mars darstellend, errichtet. Auf der linken Seite, doch so, dass zwischen den beiden Tempeln ein Durchblick in das Freie sich öffnet, steigt eine mächtige Pfeilerhalle empor. Eine erhöhte Plattform nimmt den ganzen Vordergrund links ein. Paulus steht allein auf derselben und beherrscht auf diese Weise schon äusserlich die Versammlung, wie er auch als die allein handelnde Hauptperson auftritt. Im Eifer der Rede ist er bis hart an die Stufen vorgefchritten, beide Arme hält er ausgestreckt in die Höhe, um seine Worte noch eindringlicher zu gestalten. In diesem lebendigen Geberdenspiele sammelt sich die geistige Erregung des

Apostels. Selbst der beschattete Kopf, im Profil sichtbar und nach links gewendet, tritt in Bezug auf die Kraft des Ausdrucks dagegen zurück, auch der Leib zeigt eine vollkommen ruhige Haltung, um die Aufmerksamkeit ganz allein auf die charakteristische Bewegung der Arme zu lenken. Diese bestimmt auch die Form des Gewandes, den über die linke Schulter rasch geworfenen Mantelzipfel und die durch die Hebung der Arme zurückgeschobenen Aermelfalten.

Dem Apostel gegenüber auf tieferem Plane erblicken wir die »Männer von Athen«. Sie erscheinen kleiner als es die Entfernung vom Auge im Verhältniß zu Paulus verlangt. Um so majestätischer wirkt seine Gestalt, um so mächtiger beherrscht er die Gemeinde, die unter dem Banne der Rede steht. Jede Stufe der Aufmerksamkeit, alle Grade der Theilnahme werden in den Zügen der Zuhörer offenbar. Der vorderste Mann in der Gruppe, an welchen der Apostel zunächst seine Worte richtet, hält die Arme unter seinem Gewande lässig gefenkt, neigt den Kopf, wie man wohl thut, wenn man scharf und genau hören will, ein wenig zur Seite und blickt treuherzig auf den Redner. Sein Nachbar, ein kahlköpfiger Greis, hört nur widerwillig zu, kann aber die Wucht der Worte nicht leugnen. Fest stützt er sich mit beiden Händen auf einen Krückstock und hat die Wange auf diese gelegt. Unter buschigen Augenbraunen lagern tief die Augen, welche den Apostel durchdringen möchten. Wie wenig er überzeugt ist, sagen die Stirnrunzeln, und dennoch vermag er den Blick vom Redner nicht wegzuwenden. In tiefes Nachdenken ist der dritte Zuhörer versunken; er hält den Kopf vorgeneigt, die Arme unter dem Mantel verchränkt und zeigt in Mienen und in der ganzen Haltung, wie mächtig ihn Pauli Predigt ergriffen hat, so daß er die Außenwelt ganz vergißt und sich völlig in die empfangenen Eindrücke versenkt, ganz im Gegensatze zu dem alten Manne vor der Tempelsäule, welcher in mehr äußerlicher Weise die Rede überlegt und wie der an den Mund gelegte Finger andeutet, sich prüfend und bei sich abwägend verhält. Alle diese Gestalten stehen jede für sich da, kümmern sich nicht um einander, finden ihren Mittelpunkt ausschließlich im Apostel. Lebendiger und aufgeregter enthüllt sich die andere Hauptgruppe, die auf zwei Bänken in der Tiefe des Bildes Platz genommen hat. Drei alte Männer erörtern halblaut die neue Lehre und ziehen dadurch die Aufmerksamkeit der zwei Jünglinge auf der vorderen Bank auf sich. Der eine wendet sich hastig um, begierig die Gegenreden zu vernehmen, der andere hat den Kopf gleichfalls zurückgedreht, weist aber mit der Hand auf den Apostel, als wollte er bekräftigen: dieses hat der Redner wirklich gesagt. Hinter seinem ausgestreckten Arme taucht, scharf und hell von den Steinpfeilern sich abhebend, noch ein jugendlicher Kopf auf, der die Augen starr auf den Apostel richtet und sein Staunen über die wunderbar neue Lehre gar nicht bemeistern kann. Er bildet den Uebergang zu den drei Männern hinter Paulus, unter welchen namentlich der dickbauchige Plebejer auffällt, der mit der Mütze auf dem Kopfe, die Hände in den Gürtel gesteckt, stumpf zu dem Redner emporblickt. Ihn hat die bloße Neugierde in den Areopag gebracht, während wieder die beiden anderen Gestalten theils sympathisches Interesse, theils bedächtige, kühl berechnende

Aufmerksamkeit bekunden. Keiner von allen diesen Zuhörern hat es bis zur völligen Zustimmung zu den Worten des Apostels gebracht, in keinem ist die neue Wahrheit zur Ueberzeugung geworden. Für diese Rolle hat Raffael einen Mann und eine Frau ausersehen, welche rechts im Vordergrund die Stufen emporsteigen. In dem Manne, der beide Hände dem Apostel entgegenstreckt, spricht sich die freudige Begeisterung aus, seine Begleiterin verhält sich ruhiger, offenbart in ihren Zügen aber gleichfalls Ehrfurcht und Bewunderung. Wir haben nicht nöthig nach der Bedeutung dieser beiden Gestalten zu fragen. Der letzte Vers des 17. Capitels in der Apostelgeschichte belehrt uns über ihre Natur: »Etliche Männer hingen ihm an und wurden gläubig; unter welchen war Dionysius, einer aus dem Rath, und ein Weib mit Namen Damaris«. Erst durch Dionys den Areopagiten und durch Damaris, die Vertreter des bekehrten und gläubigen Volkes, gewann das Bild den rechten innern Abschluss.

* * *

Die Teppichcartons sind die Parthenonsculpturen der neueren Kunst. Wie die Statuen und Reliefs am Parthenon, wenn sie auch nicht durchgängig die eigenhändige Arbeit des Meisters verrathen, als die vollendetste Schöpfung des Phidias und seiner Schule, als der Höhepunkt hellenischer Kunst begrüßt werden: ebenso treten uns in den Teppichcartons die reifsten Leistungen Raffael's und seiner Schule und in ihnen zugleich die herrlichsten Werke der italienischen Renaissance entgegen. Von den Parthenonsculpturen entlehnen wir den Maßstab, wenn wir den Werth eines antiken plastischen Werkes sicher beurtheilen wollen, zu ihnen blicken wir unwillkürlich prüfend und vergleichend, sobald aus der noch immer unererschöpften griechischen Erde ein neues Marmorbild emportaucht. In ähnlicher Weise dürfen auch Raffael's Teppichcartons eine Mustergeltung in Anspruch nehmen. Der Gedanke, daß dieselbe anders erscheinen könnten, kommt uns gar nicht in den Sinn. Die Natur selbst, möchten wir glauben, hat sie geschaffen und ihnen das Gepräge nicht allein der Vollkommenheit, sondern auch der unbedingten Nothwendigkeit verliehen. Aus jedem Carton leuchtet uns hell und klar ein festes Bildungsgefetz entgegen, nach welchem der Künstler jede Gruppe, jede Gestalt entworfen hat. Doch hat er das Gefetz nicht von außen in das einzelne Bild hineingetragen, sondern jedesmal aus der Natur der Handlung und des Charakters der Hauptpersonen frei und selbständig entwickelt. Raffael kennt keine Regeln, die mechanisch wiederholt werden; er läßt, scheinbar aller Selbstthätigkeit entgehend, das innere Wesen des geschilderten Gegenstandes sich frei und harmonisch entfalten. So tritt in jedem Falle rein und unverhüllt das Gefetz einer wahrhaft organischen Bildung in die Erscheinung. Wie wunderbar mannigfach sind doch die Grundlinien, auf welchen sich die Composition aufbaut! Bald bewegt sich dieselbe fortschreitend auf einer horizontalen Linie, bald läßt sie sich von einem Eirund (Ananias), bald von einem Halbkreise umschließen. Der Held der Handlung nimmt nicht immer die Mitte des Bildes ein, sehr oft wird er an die Seite gerückt. Niemals bleiben wir aber in Zweifel, wo wir die Hauptperson zu suchen haben; stets

weist der Künstler durch treffende Züge ihre Bedeutung hervorzuheben. Er stellt sie für sich einem drängenden Haufen gegenüber, er läßt die Augen aller



Felix A. Loebens. del. et sc. Dresden.

Paulus predigt in Athen. Cartonzeichnung. London, Kensingtonmuseum.

Theilnehmenden auf den Helden sich richten, alle sich diesem entgegenbewegen. Die Hauptperson hebt sich von den Genossen durch die Farbe des Gewandes (Weide meine Lämmer) ab, überragt sie durch Stellung und das grössere

Körpermafs (Predigt in Athen). Wenn in der Befragung des Ananias Petrus und die Apostel eine centrale Stellung einnehmen, im Elymascarton dagegen dieser Ehrenplatz dem römischen Proconsul eingeräumt wird, so ist beides gleich weise erfonnen. Dort übt Petrus das Richteramt in seiner Gemeinde aus, hier tritt Paulus vor dem Tribunal als Vertheidiger auf und muß dem Gegner gegenüberstehen. Nicht um den feinsten Grad lebendiger und erregter durfte Christus in der Schlüsselübergabe geschildert werden, nicht eine Spur leiser durfte der Ton der pathetischen Leidenschaft in Paulus (Predigt) anklingen. Dem auferstandenen Christus, der das menschlich sterbliche Wesen bereits abgestreift hat, ziemt majestätische Ruhe; der mächtig aufbraufende, ausgreifende Zorn legt vom Wahrheitseifer des Apostels das beste Zeugniß ab. Wer die Gesetze des künstlerischen Schaffens erkennen will — nur muß er nicht Recepte der Composition erwarten — wird in Raffael's Teppichcartons einen unendlich reichen Stoff finden.

Die Cartons offenbaren nicht allein die vollendete persönliche Reife Raffael's, über welche hinaus keine höhere Entwicklung gedacht werden kann: sie enthüllen auch am deutlichsten sein Verhältniß zur älteren italienischen Kunst. Drei Männer machen Epoche in der Geschichte der italienischen Malerei: Giotto, Masaccio und Raffael. Mit unzureichenden Mitteln, aber das Ziel klar und fest vor Augen brachte Giotto Leben und Seele in seine Gestalten. Er hauchte ihnen seine Empfindung ein und liefs sie offen aussprechen, was er dachte. In Giotto's Werken gewahren wir wieder nach langer Unterbrechung die volle Macht der künstlerischen Phantasie und erblicken wir den Widerschein eines persönlichen Geistes. In dem einen und anderen mögen ihn einzelne Zeitgenossen überlegen sein, in gar manchen Dingen zeigt er die gleiche Dürftigkeit, wie die letzteren. Es hält nicht schwer empfindliche Mängel aus jedem Bilde Giotto's herauszulesen, den Schnitt der Augen, den Typus der Köpfe, die Zeichnung der Gewänder, die Häufung der Figuren an Stelle ihrer freien Gruppierung, das Uebertreiben des Ausdruckes zu tadeln. Ueberblickt man aber die Summe seiner Thätigkeit, so erkennt man mit vollkommener Sicherheit, daß es keinen Bestandtheil des Ideals der italienischen Renaissance gibt, welchen nicht Giotto mit Bewußtsein angestrebt, zu welchem er nicht erfolgreich den Keim gelegt hätte. Dieses Ideal klingt an in der Weise, wie er die Scene stets anordnet, in der einheitlichen Stimmung, welche er festzuhalten sich bemüht; es kündigt sich an in der ausdrucksvollen Charakteristik der Gestalten und in der wunderbar wahren Natürlichkeit aller Bewegungen und Regungen, obgleich der Boden gemeiner Wirklichkeit niemals betreten wird. Wir dürfen wohl glauben, daß Raffael die Fresken Giotto's in Sta. Croce, die Krone seiner Schöpfungen, nicht unbekannt geblieben sind.

Daß Raffael mit den Werken Masaccio's, seines anderen Ahnherrn, vertraut war, bezeugt nicht allein Vasari ausdrücklich, dafür bürgen auch unmittelbar die Teppichcartons. Die Abhängigkeit einzelner Gestalten in den letzteren von den Fresken in der florentiner Brancacci-Capelle wurde oft hervorgehoben. So wird der Apostel Paulus in der Predigt zu Athen auf denselben Apostel in dem Bilde der Brancacci-Capelle: »Paulus besucht den gefangenen Petrus« zurück-

geführt. Diese Scene malte zwar Filippino Lippi, hielt sich aber dabei gewiß Masaccio's ältere Schöpfung vor Augen. Nicht minder deutlich ist der Anklang der Figur Pauli in der Befrafung des Zauberers Elymas an den predigenden Petrus Masaccio's. Die Wendung des Kopfes, der Wurf des Mantels, die Haltung des Armes zeigen eine überraschende Aehnlichkeit. Doch darf man nicht an eine unmittelbare Entlehnung, oder wohl gar an eine mechanische Copie denken. Gerade von dem Apostel Paulus in der Predigt zu Athen besitzt die florentiner Sammlung (Br. 499) den mit Röthel gezeichneten Modellact, welcher uns über die Entstehung der Apostelgestalt vollständig aufklärt. Die Geberde der Ansprache wurde Raffael durch die Handlung vorgeschrieben, die gleichmäßige Hebung der beiden Arme ergab sich dann nothwendig aus der Geberde. Die von Masaccio empfangenen Anregungen schloffen die selbständige organische Durchbildung der einzelnen Gestalten bei Raffael nicht aus; jene selbst kann man nicht stark genug betonen. Als Raffael an die Schöpfung der Teppichcartons schritt, tauchte natürlich die lebendige Erinnerung an Masaccio's Fresken und sein Studium derselben in den Jugendjahren empor. Hatte doch Masaccio theilweise dieselben Ereignisse geschildert. Auch in der Brancacci-Capelle steht Christus inmitten seiner Jünger, predigt ein Apostel, heilen Petrus und Johannes den Lahmen an der goldenen Pforte. Hier fand Raffael die gemessene Würde der Apostelgestalten vorgebildet, den kräftigen Typus ihrer Köpfe, den majestätischen Fall ihrer Gewänder. Hier erblickte er die Kunst, die Compositionen weise abzuwägen, die handelnden Personen bis zur feinsten Fingerspitze lebendig zu gestalten, so daß nicht der kleinste Theil ihres Körpers gleichgiltig erscheint, den Widerschein der Action in reicher Mannigfaltigkeit strahlen zu lassen, bereits in Wirkfamkeit. Es bedurfte nur einer Steigerung dieser Kunst, keineswegs eines Wechsels ihrer Grundlagen, um die unbedingte Vollendung zu erreichen.

Wie wunderbar Raffael's und Masaccio's Wege verschlungen sind, kann wenigstens an einem Beispiele gewiesen werden. In dem Carton der Heilung des Lahmen verleiht die Gegenüberstellung des Krüppels und der jugendlich schönen Mutter der Schilderung einen großen Reiz. Dieser ergreifende Contrast ist Raffael's Eigenthum, aber nicht seine ausschließliche Erfindung. Als Masaccio in der Brancacci-Capelle die Apostel Petrus und Johannes als Almospender malte, gab er dem lahmen Bettler eine jugendliche Mutter mit dem Kinde auf dem Arme zum nächsten Nachbar. Noth und Armuth waren nicht im Stande, die Anmuth ihrer Züge zu verderben. Wir haben Mitleid mit dem Krüppel, ihr aber wenden wir eine herzliche Empfindung und warme Theilnahme zu. Wie müßte die Mutter erst in Schönheit strahlen, wie groß wäre ihr Abstand von dem durch die Natur selbst zum Elend verurtheilten Lahmen, wenn die entstellende Verhüllung weggezogen werden könnte! Diesen fruchtbaren Gedanken hat Raffael aufgegriffen. Er liefs den Gegensatz zwischen den beiden Gestalten, den Masaccio nur andeutet, ganz und rein sich vollziehen, hob den zwischen Theilnahme und Bewunderung schwankenden Eindruck der jugendlichen Mutter auf, fügte zur Anmuth auch die von Gesundheit strotzende Kraft hinzu und schuf auf diese Art eine der wirkungsvollsten Gruppen in seinem Bilde. So

mag noch mancher von Masaccio angefangene Ton in Raffael's Phantasie einen mächtigen Wiederhall geweckt haben, nur daß ihn unser stumpfer Sinn nicht mehr vernimmt.

Nächst den Stenzen sind die Teppichcartons das großartigste Werk, welches Raffael in Rom geschaffen hat. Ihren Werth gegen einander abzuwägen, mag vermessen erscheinen. Fesselt in den vaticanischen Fresken der Anblick einer stetig steigenden Kraft und vermehrt das Hineinragen einer glänzenden Culturwelt unser Interesse an denselben: so entzückt in den Teppichcartons die vollkommene Freiheit, mit welcher der Künstler, von allen äußeren Rücksichten ungehemmt, auftrat. Hier hatte er mit keinem spröden Gedankenstoffe zu kämpfen, jede Scene bietet malerisch wirkfame Züge in Fülle da, welche nur auf die rechte Hand harren, um die künstlerische Vollendung zu empfangen. Kurze Kernsätze der Bibel geben den Leitfaden ab, mit dessen Hilfe die Phantasie die Erzählung weiter spinnt. Sie hat freien Spielraum, die Seelenstimmungen mannigfach zu gestalten und zu vertiefen, die Leidenschaften lebendig zu verkörpern, und genießt dabei den Vortheil, daß die Gegenstände der Darstellung wohl bekannt, aber nicht durch häufige Wiederholung abgegriffen sind. So konnte sich Raffael's schöpferische Kraft allseitig ungehindert bewegen. Deshalb eignen sich auch die Teppichcartons vortrefflich, seine künstlerische Natur zu enthüllen und insbesondere über sein Verhältniß zu Michelangelo aufzuklären.

* * *

Man wird Michelangelo's Einfluß auf Raffael erst dann durchschlagend nennen dürfen, wenn sich derselbe auch in solchen Werken des jüngeren Künstlers äußert, welche einen selbständigen Gedankenkreis schildern. Der Nachweis, daß Raffael Michelangelo's Werke im Allgemeinen studirt und einzelne Züge derselben festgehalten hat, genügt nicht. Eine solche Anlehnung an ältere Meister lag überhaupt in den Sitten der Renaissancekünstler. Kein einziger derselben veräumte in der Schule der Vorgänger zu lernen und sich auf ihre Schultern zu stellen. Vor allen besaß aber Raffael eine wunderbare Empfänglichkeit für das Große und Neue in den Schöpfungen seiner Genossen. Auf seinem Wege hatte er sich, wie wir sahen, bereits mit Perugino, Lionardo, Fra Bartolommeo, Sebastian del Piombo berührt, und war jedem derselben zu Danke verpflichtet. Unablässig zeigte er sich bemüht, seine Kunst zu erweitern und, ohne daß er den eigenthümlichen Kern seiner Natur verkehrte, neue Formen anzunehmen. Daher stammen die stilistischen Wandlungen, so zahlreich wie bei keinem anderen Künstler, daher die überraschenden Wendungen in den einzelnen Perioden seiner Entwicklung. Als ob er niemals eine andere Weise gekannt hätte, so frisch erscheint in jedem Falle seine Auffassung, so vollständig lebt er sich stets in die neue Formenwelt ein. Steht es anders mit dem Einflusse Michelangelo's? Dient er auch nur als Staffei für Raffael, damit dieser die Höhe der persönlichen Ausbildung sicherer erklimme, oder bezwang der gewaltige Meister sogar Raffael's Natur, daß diese sich vor ihm beugen, ihr selbständiges Wesen aufgeben mußte? Die Prüfung der Teppichcartons kann allein

die Frage lösen. Nicht die Einzelgestalten, welche mit Michelangelo's Figuren gleichnamig sind, wie Jehova, Propheten und Sibyllen dürfen zur Entscheidung aufgerufen werden. Mit der stofflichen Anregung war selbstverständlich die Rücksicht auf die gleichzeitig gegebenen Formen verknüpft. Raffael versuchte sich das eine und andere Mal in Michelangelo's Bahnen. Diese Folgerung allein kann aus den Jehova- und Prophetenbildern gezogen werden; sie fällt keineswegs zusammen mit der Behauptung, daß Michelangelo den jüngeren Meister zu dauerndem Verlassen der ursprünglichen Geleise bewogen habe. Offenbarte doch Raffael selbst in den Nachbildungen michelangelesker Typen eine große Freiheit und das vollkommene Bewußtsein, was seiner Natur fromme und wo seine wahre Stärke liege. Das gilt sowohl von den Propheten und den Sibyllen in Sta. Maria della pace, wie von dem miniaturartig fein ausgeführten, nur in der Färbung wenig ansprechenden kleinen Gemälde in der Galerie Pitti, welches die Vision Ezechiels: Gottvater auf den drei Evangelistenthieren thronend und vom Matthäusengel angebetet, darstellt. Für die Anordnung der beiden kleineren Engel, welche Jehova's Arme stützen, war Michelangelo's Beispiel maßgebend. Welchen Inspirationen aber Raffael bei der Bildung Jehova's folgte, verrathen Vasari's Worte: Raffael malte Christum (d. h. Jehova) nach Art des Jupiter. In der That gehen auch die Züge der Hauptgestalt auf den antiken Göttertypus zurück.

Zu welchen Schlüssen geben uns nun die Raffaelischen Cartons das Recht? Die nach ihnen gewirkten Teppiche waren bestimmt, denselben Raum zu schmücken, in welchem Michelangelo wenige Jahre zuvor die Decke gemalt hatte, sie ergänzten und vollendeten den von ihm geschaffenen Bilderkreis. Sollte Raffael nicht gerade hier die besondere Einwirkung Michelangelo's erfahren und zum Wettstreit den stärksten Anreiz empfunden haben? Zunächst zeigen sich freilich nur Verschiedenheiten. In der Wahl der Kopftypen, der Körpermase ging Raffael seinen eigenen Weg. Nach einem Lieblingsmodell, so scheint es, bildete Raffael die Frauenköpfe, kenntlich an der breiten Nasenwurzel, dem dadurch erweiterten Abstand der Augen, welche länglich geschnitten und von starken Brauen beschattet sind, an der leise vortretenden Oberlippe und dem kräftig gezeichneten Kinn. In den männlichen Figuren tritt die Erinnerung an die gedrungenen Körper ächter Römer an den Tag. Raffael's Gestalten können auch außerhalb seiner Phantasie leben, während die Männer und Frauen Michelangelo's dessen schöpferischem Geiste ausschließlich das Dasein danken. In einem Punkte nähern sich aber die beiden Meister einander in überraschender Weise. Die Deckenbilder und Cartons stimmen gleichmäßig die erhöhte Tonart an, in welcher allein die wahre Poesie sich auszusprechen vermag; sie führen uns bei aller Wahrhaftigkeit der Schilderung in eine selbständige Welt, wo Leidenschaften und Empfindungen in ungetrübter Macht und Reinheit, alle Formen und Linien sich bedingungslos unterwerfend, walten. Dieses Ziel wird durch die vollkommenen Charaktere der handelnden Personen erreicht, vollkommen nach zwei Seiten: Die Leidenschaft oder Empfindung ist ihr Lebensprinzip, das von innen aus alle Theile der Gestalt durchdringt und keine Theilung duldet; die äußeren Formen aber wollen nicht durch Größe

und Schönheit allein gelten, sondern auch durch den Ausdruck bedeutend erscheinen. An ihnen ist nicht nur das Eine und Andere wesentlich; alle Glieder, alle Linien dienen ausschließlich als Organe des inneren Lebens. So hat Paulus in den Cartons nicht für einen Augenblick die Maske des Redners angenommen; er ist vielmehr die reine Verkörperung des Redners, und alles an ihm, die Arme, die Hände bis zu den Fingerspitzen redet mit. So ist Noah an der Decke der wirkliche Schläfer und an Adam erwachen gleichmäßig alle Glieder aus dem dumpfen Dasein in das Leben. Nur die unbedingte Herrschaft über die Formenwelt verbunden mit einer schöpferischen Anschauung des Seelenlebens vermochte so ideale und dennoch bis zur feinsten Faser wirkliche Wesen hervorzurufen. Michelangelo ging in diesen Schilderungen voran. Wenn Raffael in den Teppichcartons zu der gleichen Höhe sich emporchwang, so dürfen wir nicht einfach sagen: er kam dem älteren Meister nach, sondern müssen bekennen, daß er ihm folgte, daß es Michelangelo's Beispiel war, welches Raffael zu solchem Wetteifer anspornte und idealen Charakterschilderungen, dem heroischen Stile, entschiedener als je zuvor sich zuneigen ließ. Hier also offenbart sich ein lebendiges Wechselverhältnis zwischen den beiden Meistern, und erscheint Michelangelo's Einfluß in Wahrheit wirksam. In demselben Augenblicke aber in welchem wir denselben erkennen, tritt auch, was die beiden Männer scheidet und als ursprünglicher Naturgegenatz aufgefaßt werden muß, hell und scharf zu Tage. Michelangelo genügt für die Verkörperung seiner Gedanken die Einzelgestalt und die Gruppe. Selbst umfangreiche Compositionen, z. B. die Sündfluth, zerfallen in lose zusammenhängende Gruppen. Darin zeigt sich die Kraft des plastischen Zuges in Michelangelo's Wesen. In Raffael dagegen überwiegt die Lust und Freude am Erzählen. Er sieht alle Scenen, die er darzustellen hat, in ihrem dramatischen Verlaufe; neben der Katastrophe werden in seiner Phantasie auch die Vorgänge, welche sie einleiteten, und ihre Folgen lebendig. Die Handlung breitet sich aus, die Stufen derselben greifen unmittelbar in einander, die einzelnen Gruppen verflechten sich untrennbar. Diese dramatische Kraft hat Raffael niemals so reich und glänzend entfaltet, wie in den Teppichcartons, und so hat denn das Studium Michelangelo's schließlich doch nur dazu gedient, in ihm die eigene Natur zu vollendeter Reife zu bringen. Wie viel mächtiger wäre aber noch der Eindruck des Werkes, wenn es Raffael vergönnt gewesen wäre, die Cartons in der Weise auszuführen, für welche sie ihrer ganzen Anlage nach am besten sich eigneten! In den Entwürfen mußte er namentlich auf die feinere Durchbildung des Colorits verzichten; die nach den Cartons gewirkten Teppiche konnten unmöglich die Zeichnung in ihrer ursprünglichen Reinheit wiedergeben; als Fresken hätten wir diese Compositionen an den unteren Wänden der Sixtinischen Kapelle schauen müssen, dann hätte sich ihre Wirkung verdoppelt. Je feltener sich Schatten auf Raffael's Bahn legen, desto bitterer empfinden wir es, daß die höfische Prunkliebe Leo's X. gerade das reifste Werk des Künstlers dem flandrischen Weber als Vorlage auslieferte.

Zwei Jahre hatte Raffael an den Cartons gearbeitet. Wenn er während dieser Zeit auch Staffeleibilder malte, was er gewifs schon zu feiner Erholung und um sich das Auge frisch zu erhalten that, so wird er einzelne, an das Hauptwerk erinnernde Züge unwillkürlich eingeflochten haben. Muftert man die Reihe der späteren Tafelbilder, so findet man vornehmlich in einem Werke dieselben grofs gedachten Charaktere, die gleiche, alle Formen und Linien durchdringende Kraft der Empfindung, welche in den Cartons bewundert wurde — in der Sixtinischen Madonna. Das Bild wird gewöhnlich in die letzten Lebensjahre Raffael's veretzt. Der Gedanke ist so anmuthend, dafs Raffael mit der herrlichsten Madonnenschilderung seine Wirkfamkeit schlofs, und auf der anderen Seite erscheint die Annahme, Raffael habe nach der Sixtinischen Madonna noch mehrere, an Werth viel geringere Madonnenbilder gemalt, dem Lieblingsglauben von der geraden Entwicklungslinie des Künstlers widerstrebend. Dennoch mufs aus guten Gründen die Schöpfung der Sixtinischen Madonna mehrere Jahre früher (in runder Zahl 1515) angenommen werden. Sie ist unzweifelhaft ein durchaus eigenhändiges Werk Raffael's. In den letzten Lebensjahren war er aber mit Aemtern und Arbeiten so sehr überhäuft, dafs er die Ausführung der Bilder regelmäfsig seinen Schülern übergeben mufste. Selbst bei Bestellungen der vornehmsten und mächtigsten Herren verfuhr er nicht anders. Ist es da wahrscheinlich, dafs er nur zu Gunsten eines fernegelegenen, ihm ganz gleichgültigen Klosters eine Ausnahme machte? Mit grofser Sicherheit wurde ferner in dem Kopfe der Sixtinischen Madonna eine enge Verwandtschaft mit der Donna velata erkannt, nach welcher Raffael auch die Magdalena in dem Cäcilienbilde gezeichnet hatte. Dadurch treten die drei Gemälde in eine engere Beziehung zu einander. Die Benutzung desselben Modells, das in der Sixtinischen Madonna in jugendlicher Verklärung strahlt, läfst es wenigstens nicht unglaublich erscheinen, dafs die drei Bilder auch zeitlich sich nahe rücken. Der Leinwandgrund, auf welchem die Sixtinische Madonna gemalt ist, hat, weil er von Raffael selten gebraucht wurde, grofse Aufmerksamkeit erregt und fogar zu der wunderlichen Meinung geführt, das Bild sei ursprünglich für eine Kirchenfahne bestimmt gewesen. In den letzten Lebensjahren malte Raffael allerdings nicht auf Leinwand; es gab aber eine Zeit, in welcher er mit offener Vorliebe den Leinwandgrund benützte. Das war das Jahr 1515. Aufser der Donna velata zeigt ihn das Porträt Castiglione's im Louvre und das neu entdeckte Bildnifs Giuliano's im Besitze der verstorbenen Grofsfürstin Marie von Rufslant. Die beiden letzten Bilder sind bekanntlich vor dem Jahre 1516 entstanden. Diese Zeitgrenze dürfte auch für die Sixtinische Madonna gelten, zumal sie in technischer Hinsicht die vollkommenste Uebereinstimmung mit den beiden Porträten offenbart. An der Sixtinischen Madonna sind die Farben mit breitem Pinsel so dünn aufgetragen, dafs das Gemälde gegen das Licht gesehen transparent erscheint; alle schweren dumpfen Schatten werden vermieden, in der Carnation die fast ganz weifsen Lichter durch helle gelbe Mitteltöne mit feingrauen Schatten verbunden. Das gleiche Verfahren wird an den beiden Porträten beobachtet. Der Entdecker des echten Giuliano hebt fogar ausdrücklich die gleiche Behandlung der Hände hier mit den Händen des Papstes auf dem Bilde der Sixtinischen

Madonna hervor. Mit noch größerem Nachdrucke darf man die gleiche Pinfel-führung in der Malerei der Gewänder auf dem Porträte Castiglione's und dem Madonnenbilde versichern.

Vafari erwähnt das Bild ohne nähere Angabe der Zeit seiner Entstehung ganz kurz: »Raffael machte für die schwarzen Mönche (Benedictiner) von S. Sisto in Piacenza die Tafel für den Hauptaltar, darin unsere liebe Frau mit dem heiligen Sixtus und der heiligen Barbara; ein wahrhaft feltenes, ja einziges Werk«. In der Klosterkirche von S. Sisto blieb das Bild unberührt bis zum Jahre 1753. Durch Vermittlung des Bologneser Malers Giovannini, der über den Zustand des Gemäldes einen genauen Bericht niederfchrieb, wurde es für den König August III. von Polen erworben und 1754 in der Dresdener Galerie aufgestellt.

Die Sixtinische Madonna schließt sich in der Composition am nächsten der Madonna di Foligno an. Die Mutter, das Christkind im Arme, erscheint über den Wolken von Engeln umgeben und von Heiligen verehrt. Jedesmal schuf Raffael, wie es die kirchliche Bestimmung der beiden Werke mit sich brachte, ein Andachtsbild und verlieh der Schilderung die Natur einer Vision. Doch faßte er in der Sixtinischen Madonna, und darauf übten gewiß die Teppich-cartons einen entscheidenden Einfluß, die Aufgabe ungleich grofsartiger. Wie er die äufseren Maafse des Bildes steigerte, so vertiefte er auch die Charaktere und lieh der Vision einen viel reineren Ausdruck. Es war kein neuer Gedanke, die Scene so darzustellen, als ob sie bisher den Augen des Beschauers verhüllt gewesen und erst jetzt durch Oeffnung des Vorhanges sichtbar geworden sei. Auch auf dem Teppich der Krönung Mariae ziehen zwei Engel den Vorhang zurück. Aber wirkfamer konnte die plötzliche Offenbarung eines bis dahin verborgenen Geheimnisses nicht vor die Augen gebracht werden, als es durch dieses einfache Mittel geschieht. Die Madonna thront nicht auf den Wolken, sondern schwebt gleichsam aus der Tiefe des Himmelsraumes vorfchreitend auf denselben.

In dem Augenblicke, wo in dem Christkind seine göttliche Natur dämmert und auch die Madonna ihrer hohen Sendung inne wird, müssen die menschlichen Empfindungen zurücktreten. Das in früheren Schilderungen so festgefchlungene Band zwischen Mutter und Kind lockert sich. Wohl hat sich Christus behaglich in den Armen der Madonna zurechtgefetzt, den linken Arm bequem auf den Unterschenkel gestützt. Diesen natürlichen Zug mochte Raffael nicht missen. Sonst aber herrscht kein engerer Zusammenhang zwischen Mutter und Kind. Wie diese Auffassung dem visionären Charakter des Bildes besser entspricht, als die lieblich heitere Darstellung in der Madonna di Foligno, so bekundet auch die Behandlung des Hintergrundes die weife Kunst des Meisters, selbst in untergeordneten Dingen die Stimmung festzuhalten. Der ganze Himmel erscheint wie überfüet von kleinen Engelsköpfen, die sich zwischen den Wolken verlieren und den Eindruck des Traumhaften verstärken. Kein Donator vertritt die gläubige Gemeinde; keine reale Landschaft breitet sich zu Füfsen der himmlischen Gestalten aus. Nur der ehrwürdige Papst Sixtus und die anmuthige Barbara, deren Wahrzeichen, der Thurm, hinter dem Vorhange sichtbar wird, knieen auf Wolkenfchichten zu Seiten der Madonna. Unten aber wird die Bildfläche durch eine Leiste geschlossen, auf welcher die Tiara des Papstes ruht und auf welche

die beiden geflügelten Engelknaben ihre Arme stützen. Auch für diese findet sich in der Madonna di Foligno eine verwandte Gestalt: der Engel mit der Schrifttafel. Während aber der letztere in einer ceremoniellen Haltung, von der himmlischen Gruppe ganz losgelöst, beharrt, fügen sich die Engel in der Sixtinischen Madonna der Vision enge ein. Sie sind aus dem großen Engelsreigen heraustrgetreten, um sich den Vorgang näher anzusehen und blicken mit munterer Neugierde, so recht nach Kinderart, zu Christus empor. Sie lösen gleichzeitig die Spannung, in welche das Pathos der Hauptgestalten den Beschauer versetzt. Aus diesem Grunde, weil sie die Scene so unübertrefflich abrunden, können wir die beiden Knaben nicht für eine nachträgliche Correctur des Künstlers halten. Sie sind allerdings auf den fertigen Wolkengrund gemalt; daraus zu schließen, daß Raffael ursprünglich an ihre Darstellung gar nicht gedacht hätte, erscheint keineswegs nothwendig. Auch technische Rücksichten können dazu den Anlaß gegeben haben.

Die beiden Engelknaben, Ideale naiver Schalkhaftigkeit, und die Madonna mit dem Christkinde, unnahbar ernst und feierlich in ihrem Wesen, mit ihren großen Augen die Welt umfassend, nehmen in der Regel alles Interesse vollständig gefangen. Doch verdienen auch die beiden Heiligengestalten eingehende Betrachtung. In Geschlecht und Alter, in Ausdruck und Bewegung einander entgegengesetzt, ergänzen sie sich gegenseitig auf das beste und können gar nicht die eine ohne die andere Gestalt gedacht werden. Beide müssen mit der außerhalb des Bildes gedachten Gemeinde in Zusammenhang gebracht werden. Der Gnade der Madonna empfiehlt sie der andächtig fromme Sixtus, das freudige Entzücken der Gläubigen scheint in dem anmuthigen Gesichte der heiligen Barbara wieder. Daß die Figur des Papstes als ein wahres Wunderwerk der Malerei zu preisen sei, in der ausgestreckten Hand, in der Modellirung des goldgestickten Gewandes die vollendete technische Kunst sich zeige, ist allgemein anerkannt. Gegen die heilige Barbara verhält sich das Urtheil spröde. Die Ursache liegt überwiegend in der schlechten Erhaltung gerade dieses Kopfes, dessen ursprünglicher Ausdruck jetzt nur noch mühsam errathen werden kann.

Kein Gemälde alter Zeit hat so viel begeisterte Herzensergießungen wachgerufen wie die Sixtinische Madonna. Goethe's schöner Spruch wird stets gegenwärtig sein, wenn sich der Blick zur Sixtinischen Madonna emporrichtet:

Der Mütter Urbild, Königin der Frauen
 Ein Wunderpinfel hat sie ausgedrückt.
 Ihr beugt ein Mann, mit liebevollem Grauen,
 Ein Weib die Knie', in Demuth still entzückt.

Der Umstand, daß bis jetzt keine Skizze, keine Handzeichnung zur Sixtinischen Madonna nachgewiesen werden konnte, die Röthelvorzeichnung auf der Leinwand selbst dem Künstler vielleicht als Vorbereitung genügte, hat den Glauben in romantischen Kreisen geweckt, als ob eine unmittelbare Offenbarung Raffael's Geist erfüllt und in ganz ungewöhnlicher Weise seine Hand geleitet hätte. Um so nachdrücklicher muß der Forscher dem Bilde seinen festen, natürlichen Platz unter den Werken Raffael's anweisen.

Raffael's letzte Lebensjahre.

»Raffael beschäftigte stets eine gar gewaltige Zahl von Künstlern, und wenn er von feinem Haufe nach dem Vatican gieng, dann umgaben ihn wohl an fünfzig Maler, alle gut und tüchtig, die ihn durch ihr Geleite ehren wollten. Er lebte überhaupt wie ein Fürst und nicht wie ein Künstler«. Mit diesem Bilde schließt Vafari die Biographie unseres Helden. Die Farben sind glänzend aber nicht unwahr aufgetragen. Nur die Behauptung, welche Vafari hinzufügt, Raffael's bezaubernder Natur wäre es gelungen, aus der Brust der Kunstgenossen allen Neid und jeden gemeinen Gedanken zu bannen, wird durch die Berichte von Mitlebenden widerlegt. In der Hauptsache erscheint Vafari's Schilderung zutreffend. Nach Bramante's Tode, seit dem Weggange Michelangelo's nahm Raffael eine herrschende Stellung in der römischen Kunstwelt ein. Seine Thätigkeit umfaßt alle Zweige der bildenden Kunst; auf dem Gebiete der Architektur tritt er Bramante's Erbschaft an; für den Papst, für die Glieder des Hauses Medici und des päpstlichen Hofes entwirft er Baupläne; er steht befreundeten Bildhauern hilfreich zur Seite und giebt Kupferstechern Ziel und Richtung an.

So wenig begrenzt seine Arbeitskraft auch war und so groß die Zahl seiner Schüler, sie reichte doch nicht aus für die Summe der ausgedehnten malerischen Werke, die er gleichzeitig in Angriff nahm, und genügte vollends nicht für die Menge von Bestellungen, welche ihm von allen Seiten zuströmten. Selbst Fürsten warben um seine Gunst und legten ihren Gesandten gar dringend an das Herz, Raffael's guten Willen zu gewinnen. Von Jahr zu Jahr wuchs sein Ruhm und steigerte sich der Umfang seines Wirkens, sodafs er zuletzt als die beinahe allein leitende Kraft im römischen Kunstleben begrüßt werden durfte. Reich wogte dasselbe und strahlte in üppigem Glanze; der Durchschnittswerth der Leistungen hob sich Dank dem Einflufs Raffael's in überraschender Weise. Von seinen Schülern hat in späteren Jahren, als sie selbständig arbeiteten, kaum einer wieder so bedeutende Schöpfungen hervorgebracht. Aber die einzelnen Werke des Meisters mußten für seine vornehme Stellung und seinen Weltruhm büßen. Es fehlt jetzt meistens der persönliche Hauch, welchen die früheren Gemälde in so bezaubernder Frische ausathmen und welchen auch die bestunterwiesene dritte Hand ihnen nicht verleihen konnte. Gezwungen, die Mitwirkung der

Schüler anzurufen, ihren Antheil an der Ausführung immer mehr zu vergrößern, hat er sich in vielen Fällen nur auf die allgemeine Anleitung und Aufsicht beschränkt. Wir erkennen wohl immer feine Gedanken, müssen sie aber nur gar zu oft in grober Schrift lesen. Das Interesse an dem Manne, wie er stetig wächst und allseitig sich entwickelt, bleibt in voller Kraft, ja es steigert sich, wenn möglich, noch bei der Betrachtung der letzten Lebensjahre Raffael's. Auf die lautere Freude aber an den Einzelwerken muß man in vielen Fällen verzichten.

Das wichtigste Ereigniß in Raffael's späterem Kunstleben war die Uebernahme der Bauführung am St. Petersdom nach Bramante's Tode. Er selbst gab in dem Briefe an seinen Oheim Simone Ciarla (1. Juli 1514) darüber folgende nähere Kunde: »Ich kann gar nicht mehr an einem anderen Orte leben als in Rom, aus Liebe zu dem Bau von St. Peter, indem ich an demselben an Bramante's Stelle getreten bin. Welcher Ort auf Erden wäre aber auch würdiger als Rom und welches Unternehmen edler als der Petersbau. Denn der ist der erste Tempel der Welt und der größte Bau, den man jemals gesehen hat. Er wird mehr als eine Million in Gold kosten, und Ihr müßt wissen, daß der Papst beschlossen hat, jährlich 60,000 Ducaten für diesen Bau auszugeben und daß er an nichts anderes denkt. Er hat mir zum Genossen einen äußerst erfahrenen, über achtzig Jahre alten Mönch gegeben. Denn der Papst sah, daß dieser nur noch kurz zu leben habe, und da hat sich Seine Heiligkeit entschlossen, ihn mir zum Genossen zu geben, damit ich von ihm lernen könnte, wenn er vielleicht ein schönes Geheimniß in der Architektur besitzt, und dadurch immer vollkommener in der Baukunst würde. Er heißt Fra Giocondo. Und täglich läßt uns der Papst rufen und unterhält sich ein Stück mit uns über diesen Bau.«

Vom 1. April 1514 an wird Raffael in den Rechnungen der Baukasse von St. Peter mit dem Jahresgehälte von 700 Ducaten geführt. Die offizielle Ernennung zum Dombaumeister erfolgte am 1. August durch ein päpstliches Breve:

»Indem Du außer der Kunst der Malerei, in welcher alle Menschen deine Verdienste kennen, auch in der Baukunst von dem Architekten Bramante bist so hoch gehalten worden, daß er auf seinem Sterbebette meinte, es könne Dir der von ihm begonnene Bau des Tempels des Apostelfürsten mit Fug übertragen werden, und da Du dieses auch in so geschickter Weise und fattsam durch die Vollendung des Modells, welches noch ausstand, und durch den über das ganze Werk vorgelegten Plan bestätigt hast: also ernennen Wir, die Wir keinen größeren Wunsch haben, als daß dieser Tempel mit der größten Pracht und Schnelligkeit errichtet werde, Dich zum Baumeister mit dem Gehälte von 700 Goldgulden, zahlbar alljährlich durch die Verwalter der für den Bau ausgesetzten Gelder.«

Die Ehre der Bauleitung an St. Peter theilte Raffael zunächst, wie man vermuthen muß, mit noch zwei Männern, mit dem bereits erwähnten Giocondo und mit Giuliano da San Gallo. Der letztere erscheint sogar etwas früher als die beiden anderen Genossen an dem Werke theilhaftig. Er wird seit dem ersten Januar 1514 in den Baurechnungen geführt, also zu einer Zeit, als Bramante († 11. März 1514), freilich durch hohes Alter und Gicht geplagt, noch lebte. Die Abnahme der Kraft Bramante's mag dann die Ursache gewesen sein, daß ihm ein Gehülfe beigegeben wurde, wunderbarer Weise in der Person seines alten Gegners, Giuliano. Erwägt

man die Vergangenheit der drei Männer, welche dem Baue gemeinsam vorstanden, so möchte man muthmaßen, daß die geringere Arbeitslast Raffael zufiel. Fra Giocondo reiht sich den glänzendsten Persönlichkeiten der Renaissance würdig an, zählt zu den unverfälschten Männern des Jahrhunderts. Als die Bibliothek alles Wissenswürdigen aus alten und neuen Zeiten wird er gepriesen; er ist einer der besten Gräcisten, er sammelt Inschriften und commentirt Cäsar's Kriegszüge, besitzt hervorragende hydraulische und botanische Kenntnisse und führt in seiner Vaterstadt Verona, in Venedig und in Paris — denn auch die Wanderlust der alten Humanisten hat sich auf ihn vererbt — bedeutende Bauten aus. Giuliano da San Gallo aber durfte gleichfalls auf viele Jahrzehnte fruchtbarer Thätigkeit in der Architektur zurückblicken, und seine Werke in Florenz, Prato und Loreto als Ruhmes-titel geltend machen. Seine einflußreiche Mitwirkung an dem Plane Julius' II, die Peterskirche von Grund an neu zu bauen, ist bekannt genug. Da hätte es nicht Wunder nehmen können, wenn Raffael das ihm übertragene Amt nicht allzuschwer nahm. Seinem Sinne aber entsprach dieses keineswegs. Aus dem Briefe, welchen er bald nach seiner Bestallung an den Grafen Castiglione richtete, entnehmen wir folgende bezeichnende Stelle: »Unser Herr hat mir, indem er mir eine Ehre erwies, eine große Last auf die Schulter geladen. Das ist die Sorge um den Bau von St. Peter. Ich hoffe wohl, nicht zu unterliegen, um so mehr, als das Modell, das ich davon gemacht, Seiner Heiligkeit gefällt und von vielen schönen Geistern gelobt wird. Ich erhebe mich aber mit meinen Gedanken viel höher. Ich möchte die schönen Formen der antiken Gebäude finden, weiß aber nicht, ob es nicht ein Icarusflug sein wird. Großes Licht darin giebt mir Vitruv, doch nicht so viel, daß es genügt.« Auch äußere Umstände zwangen ihn, seine Kräfte für das Werk zu sammeln und stärker zu spannen. Fra Giocondo starb bereits im Sommer 1515, und Giuliano, durch Alter und Krankheit gebrochen, legte am 1. Juli 1515 sein Amt nieder und kehrte nach Florenz zurück. So blieb die Leitung des Baues Raffael allein anvertraut. Erst im Jahre 1517 wurde ihm auf seinen Wunsch ein neuer Gehilfe in der Person des jüngeren Antonio da San Gallo beigegeben, der ein Jahr später (Mai 1518) im Gehalte Raffael gleichgestellt wurde, ohne aber die gleiche Macht zu gewinnen.

Woher stammen Raffael's Baukenntnisse? Einen Fingerzeig über seinen Lehrgang giebt Vasari an der Stelle, wo er über Raffael's nahen Umgang mit Baccio d'Agnolo in Florenz berichtet. Aus den Namen der Männer, welche sich in Baccio's Werkstatt zur Winterzeit häufig am Abend zu versammeln pflegten, dürfen wir schließen, daß die architektonischen Dinge einen Hauptgegenstand der Unterhaltung abgaben. Verbinden wir damit die Thatfache, das zwischen Baccio's Bauten (Pal. Bartolini in Florenz) und dem Raffael'schen Palaststile eine unläugbare Verwandtschaft waltet, so besitzen wir in jenen Zusammenkünften vielleicht die erste Quelle der Baukenntnisse Raffael's. Von ungleich größerer Wichtigkeit war dann die sechs-jährige Genossenschaft Bramante's in Rom. Nicht allein das Zeugniß des letzteren auf dem Todtenbette, auch Raffael's architektonische Hintergründe in den vaticanischen Fresken belehren uns über den engen Anschluß des jüngeren Künstlers an den alten Meister. Wird doch die Zeichnung der Tempelhalle in der Schule von Athen unmittelbar auf Bramante zurückgeführt. Raffael zeigt sich

aber nicht allein wunderbar empfänglich für Bramante's Baugedanken, auch an Proben selbstthätigen Schaffens läßt er es nicht fehlen. Der Tempel auf dem Bilde Heliodor's erfreut durch die schöne Gliederung der Räume, die in den Tapeten geschilderten Bauten offenbaren eine Fülle glücklich erfundener Formen. Um ganz fest zu stehen, geht auch Raffael auf das Musterbuch zurück, aus welchem alle römischen Architekten des sechzehnten Jahrhunderts die reichste Belehrung holten, und studirt fleißig das Pantheon. Zwei Federzeichnungen in der florentiner Sammlung, die eine den Porticus, die andere das Innere der »Ritonda« darstellend, gewähren einen guten Einblick in seinen Eifer zu lernen, und das Werk, in welchem die Hochrenaissance das Ideal der großen Verhältnisse und Masse, wie der Schmuckglieder an Thüren, Fenstern und Wänden verehrte, vollständig zu bemustern.

Zu anderen Zeiten hätte man vielleicht solche Vorbereitung nicht genügend gefunden, um an die Spitze eines so großen und kühnen Baues wie St. Peter zu treten. Das Jahrhundert der Renaissance kannte zum Glücke nicht die Einschachtelung der Menschen in streng abgeforderte Fächer. Weitumfassend waren die Kräfte und univervell die Bildung. Im Eingange zur Biographie Baccio d'Agnolo's hat Vasari ganz im Sinne der Renaissance die Wechselwirkung der Künste betont und, wie weit das Thor der Architektur dem Maler und Bildhauer offen stehe, mit stolzen Worten hervorgehoben. Raffael trat wie so viele andere bedeutende Maler in das Thor; denn in seiner künstlerischen Erziehung war der Erwerb eines architektonisch ausgebildeten Sinnes selbstverständlich eingeschlossen.

Mehrere Umstände begünstigten den leichten Uebergang in Baukreise. Nach dem ganzen Wesen der Renaissance-Architektur, welche im Gegensatz zur Gothik jeden Bau einheitlich zusammenfaßte und in schönen Verhältnissen sich mit Vorliebe bewegte, wurde auf den Plan und Riß nothwendig der Hauptnachdruck gelegt. So konnte auch die nicht ganz fachmäsig geschulte Phantasie ihre Kraft und ihren Reichthum erproben. Wir ersehen aus den zahlreichen architektonischen Handzeichnungen, mit welcher Wonne die Renaissancekünstler freien architektonischen Entwürfen sich hingaben, und daß sie für ihre Schaffenslust kaum eine Grenze fanden. Stellten sich bei diesem Ueberfliegen der Phantasie technische Schwierigkeiten ein, so half die ganz allgemeine Gewöhnung, von jedem Baue vorläufig ein Holzmodell herzustellen, erfolgreich nach. Auf dem Wege des Versuches wurden die Gesetze gefunden, welche theoretisch zu berechnen der Künstler nicht gelernt hatte. Das Uebrige thaten die Werkmeister, erfahrene, im Handwerk tüchtige Männer, welchen die Ausführung des Baues wesentlich in die Hände gelegt war. Einen solchen wackeren Werkmeister hatte auch Raffael zur Seite, den Giuliano Leno, welcher bereits bei Lebzeiten Bramante's am Petersbau beschäftigt gewesen, einen Mann, „besser im Ausführen der Zeichnungen und des Willens Anderer, als im Entwerfen eigener Pläne.“

* * *

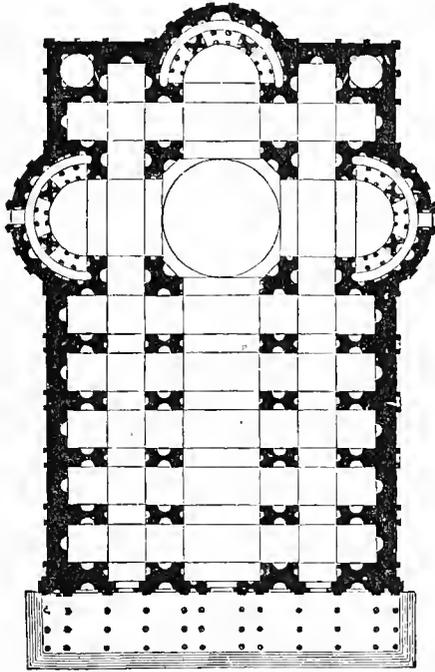
Die Baumeister von St. Peter führten ein Doppelleben. Großartige Pläne bewegten ihre Phantasie, wunderbare Werke erblicken sie im Traume; so frei und kühn hatte noch niemals die Kunst auftreten dürfen. Am wirklichen Bau aber

müssen sie sich mit verhältnißmäßig kleinen Abschlagssummen auf ihre idealen Entwürfe genügen lassen. Denn leider fallen auch an St. Peter die Absichten mit dem wirklich Erreichten keineswegs zusammen und sind gerade die schönsten Pläne unausgeführt geblieben. Die Schilderung der Ideale des Baues von St. Peter, wie sie von Bramante an den größten Künstlern des Jahrhunderts vorschwebten, geht neben der Erzählung der realen Baugeschichte selbständig einher; wo sie in einander greifen, offenbart sich beinahe immer ein scharfer Gegensatz zwischen der harten Wirklichkeit und dem gegen jede Schranke ankämpfenden Schöpferdrange der Künstler. Wir danken dem glücklichen Forschertriebe mehrerer Architekten in den jüngsten Tagen den gesicherten Besitz eines wahren Schatzes von Plänen und Entwürfen für die Peterskirche; insbesondere vermögen wir jetzt, an der Hand der wichtigen Entdeckungen Geymüller's, Bramante's Antheil an dem Werke und seine hervorragende künstlerische Bedeutung zu würdigen. Wir wissen, was Bramante wollte; wir kennen aber nicht den Plan, welcher dem wirklichen Bau unmittelbar zu Grunde gelegt wurde.

Bramante konnte nur unter mannigfachen hemmenden Bedingungen seine Thätigkeit entwickeln. Der Gottesdienst in der alten Basilica durfte nicht völlig unterbrochen, die unterirdischen heiligen Grotten nicht berührt werden, dagegen mußte er die von Rosellino begonnene Chorkapelle, so wenig sie auch sonst zu den Mafsen stimmte, vorläufig ausbauen. Manche Anzeichen sprechen dafür, daß Bramante auch in Bezug auf den Gesamtplan zur Nachgiebigkeit gezwungen wurde. Wohl rettete er die Kuppel und sicherte sich dadurch das Anrecht, als der eigentliche Schöpfer des ganzen Werkes zu gelten; ob aber, seinem ersten und herrlichsten Entwurfe entsprechend, vier gleiche Arme die mittlere Kuppel begrenzen oder ob dem Herkommen gemäß an einer Seite ein Langhaus sich derselben anschließen sollte, darüber scheint lange die Entscheidung schwankend geblieben zu sein. Einiges Licht auf die Sachlage verbreiten die Nachrichten, die sich über die Thätigkeit Raffael's, des unmittelbaren Nachfolgers Bramante's im Amte, erhalten haben. Aus dem Wortlaute seiner Bestallung möchten wir schließen, daß Raffael erst das Modell vollendet habe, womit auch die Erzählung Serlio's, der im Jahre 1540 ein Sammelwerk über die Architektur herausgab, übereinstimmt. Raffael's Verhältniß zu Bramante, die Empfehlung des letzteren bestärken den Glauben, daß Raffael nicht eigenwillig an den Plänen seines Vorgängers und Meisters änderte. Auch dafür dürfen wir schriftliche Zeugnisse aus dem sechzehnten Jahrhundert anrufen. Serlio rühmt Raffael als den Vollender der Bramantischen Pläne, und Panvinio hebt hervor, daß Raffael Bramante's Fußstapfen folgte, und erst Peruzzi, als er die räumliche Ausdehnung des Werkes kürzte und die vier Arme gleich lang machte, von ihm abgewichen sei. So hatte also doch schließlich noch zu Lebzeiten Bramante's das Langhaus gefügt und war Raffael's Grundriß aus dem Studium Bramante's hervorgegangen.

Den selben kennen wir nur aus der ungenügenden, flüchtigen Nachbildung Serlio's. Raffael hielt an den Mafsen Bramante's für den mittleren Kuppelraum fest, schloß den Chor und die Querarme im Halbkreise ab und legte ihnen noch einen Umgang vor. Dafür läßt sich in einer dem Bramante aus guten Gründen zugeschriebenen Skizze das Muster nachweisen. Dem Chor- und Kuppelbau geht

ein mächtiges von Pfeilern getragenes dreischiffiges Langhaus voran, das auf beiden Seiten von tiefen Kapellen begleitet wird. Die Grundzüge der Pfeilerbildung, ihre Belegung durch Nischen, entlehnte Raffael gleichfalls Bramante; schwerlich aber die Vorhalle, welche in das Langhaus führt und mit einer dreifachen Säulenreihe geschmückt erscheint. Auffallender Weise sind die Abstände der Säulen von einander ungleich angeordnet. Diese Anordnung gewährt allerdings im Grundrisse einen klaren Einblick in die innere Eintheilung der Kirche, hätte aber in Wirklichkeit keinen harmonischen Eindruck geübt. Zur Ausführung des Raffaelischen Planes kam es jedoch nicht. Raffael's Thätigkeit beschränkte



Raffael's Plan zu St. Peter.

sich nach Vafari's Bericht auf die bessere Fundamentirung der Kuppelpfeiler. Bramante hatte die letzteren bis zu den Gesimsen der Bogen emporgeführt und auch die Bogen bereits eingewölbt. Nun zeigten sich aber die Fundamente nicht stark genug, um die auf ihnen ruhende Last zu tragen. Hier nachzuhelfen, sah Raffael als seine nächste Aufgabe an. Vafari beschreibet ausführlich den Vorgang. Man grub in bestimmten Zwischenräumen unter den Fundamenten brunnenartige Löcher, mauerte sie aus und spannte darüber Bogen, so daß der Bau auf neue Grundmauern zu stehen kam.

Die Geschichte des Baues von St. Peter ist zugleich eine Geschichte der Kunstparteien, welche in Rom damals herrschten und sich gegenseitig bekriegten. Jeder spätere Architekt hielt sich für berufen, die Fehler seines Vorgängers zu verbessern. Wie Raffael's Thätigkeit als das offene Schuldbekennniß Bramante's Sedeutet wurde, so wurde wieder sein Werk der Gegenstand herbster Kritik.

Der jüngere Antonio da San Gallo, welcher nach Raffael's Tode gern die oberste Leitung des Baues übernommen hätte, glaubte seine Ansprüche am besten zu stützen, wenn er dem Papste alle Irrthümer Raffael's enthüllte. Ihr Register ist nicht klein. Dem ganzen Plane fehlt überhaupt die Klarheit und Uebereinstimmung, den Pfeilern der Schiffe das rechte Maß; das Schiff erscheint eng, dunkel wie ein Gässchen; die Eingänge zu den Kapellen gleichen Schiefscharten; kurz alles Geld, welches auf den Bau bisher aufgewendet worden, ist einfach weggeworfen. Wir sind nicht im Stande, die Wahrheit der Ausstellungen Antonio's zu prüfen. Sie beziehen sich theilweise auf uns unbekannte Dinge. Die Heuchelei des Kritikers, der sich anstellt, als ob er die Anklage nur zur Ehre Gottes und nur im Interesse des Papstes vorbrächte, ohne sich um den eigenen Vortheil zu kümmern, macht wenigstens eine Uebertreibung der angeblichen Fehler Raffael's glaublich. Vielleicht verhält es sich ähnlich mit den Versehen Raffael's bei dem Bau der vaticanischen Loggien, von welchen Vafari wiederholt spricht. Da soll Raffael aus Gefälligkeit für die Arbeiter, die ihr Geräthe aufbewahren wollten, Löcher und Oeffnungen in der Mauer gelassen haben, welche die Festigkeit des Baues gefährdeten.

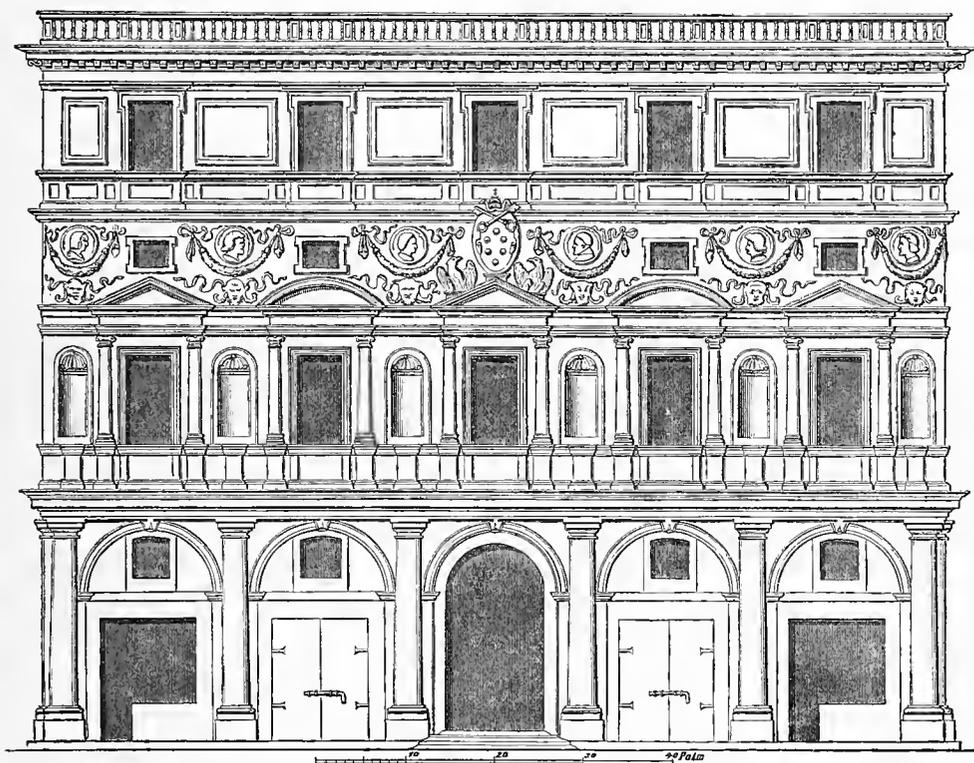
* * *

Es muß doch ein eigener Zauber in der Baukunst liegen, in ihrer Pflege die Empfindung schöpferischer Kraft, das stolze Herrschergefühl besonders lebendig werden, daß gerade die besten Künstler in anderen Fächern unwiderstehlich von ihr angezogen werden und namentlich gegen das Ende ihrer Laufbahn ihr gern die Kraft weihen. Wenn wir Raffael's Entwicklung überblicken, so gewinnen wir die Ueberzeugung, daß ihn in den letzten Jahren seines Lebens eigentlich die Architektur am meisten fesselte und der Ruhm des hervorragenden Baukünstlers ihn in hohem Maße reizte. Jedenfalls war es in dieser Zeit leichter, Baupläne als Bilder von ihm zu empfangen. Von mehreren architektonischen Entwürfen, von St. Peter abgesehen, berichtet bereits Vafari, andere sind ihm auf Grund von Ueberlieferungen zugeschrieben worden.

Zwei Zeichnungen lieferte Raffael auf Geheiß des Papstes im Wettstreit mit anderen Künstlern für kirchliche Bauten. Er entwarf gleichzeitig mit Peruzzi, Antonio da San Gallo und Jacopo Sanfovino einen Plan für die Kirche San Giovanni dei Fiorentini, die Nationalkirche der Florentiner in Rom. Derselbe, von dem Papst nach Vafari gegen Sanfovino's Entwurf zurückgesetzt, ist später spurlos verschwunden. Auch für die Fassade von S. Lorenzo in Florenz soll Raffael eine Zeichnung entworfen haben. Die Nebenumstände, welche Vafari und vor ihm Bandinelli angeben, erscheinen wenig glaubwürdig; immerhin mag die Thatfache selbst bestehen. Schwerlich besitzen wir aber in der Federzeichnung (Albertina, Br. 196) den Originalplan Raffael's. Die eigentliche Fassade wird dafelbst durch die zwei gewaltigen, mit Pyramiden gekrönten Eckthürme arg gedrückt; drei tiefe Portale, das mittlere beinahe doppelt so hoch wie die Seitenportale, an die Pforten römischer Triumphbogen erinnernd, nehmen einen so großen Raum ein, daß der obere Giebelbau ganz zurücktritt. Die Maße wollen zu den inneren Verhältnissen von S. Lorenzo nicht recht stimmen, noch weniger das Gesamt-

bild zu dem Wunsche des Papstes, eine Prachtfassade aufgerichtet zu sehen. Der Verfasser der Zeichnung mischt Motive der älteren florentiner Renaissance (die Voluten am Giebel) mit den kräftigen Formen, welche im sechzehnten Jahrhundert in Rom vorherrschten (Nischen, Doppelfäulen) und hat insbesondere für die Gliederung der Portale die Pfeiler der Peterskirche verwendet. Er gehört wahrscheinlich dem Kreise des jüngeren San Gallo an.

Fruchtbarer ist die Betrachtung der Palastentwürfe Raffael's. »Raffael machte die Zeichnungen zu der Vigna des Papstes, zu mehreren Häusern im Borgo und vorzüglich zu dem schönen Palaste des Messer Giovan Battista d' Aquila. Einen



Palazzo d'Aquila. Rom. 1

anderen Palaſt zeichnete er für den Biſchof von Troja, der ihn zu Florenz in der 'Via S. Gallo erbauen liefs.« Die Unbeſtimmtheit der Worte Vafari's: »mehrere Häuser in Borgo« gab dem Eifer, Raffaeliſche Paläfte zu entdecken, freien Spielraum.

Der bedeutendſte Raffaeliſche Privatbau, das Haus des päpſtlichen Kämmerers Branconio d'Aquila, mußte im ſechszehnten Jahrhundert den Colonnaden auf dem Petersplatz weichen. Doch hat ſich eine Zeichnung der Fassade erhalten. Dorifche Halbſäulen, auf hohen Sockel geſtellt, treten im Erdgechoſſe vor, zwifchen ihnen ſind leichte Bogen geſpannt, von welchem der mittlere das Thor bildet, die vier anderen die Eingänge zu Werkſtätten oder Buden und darüber kleine Fenster einſchließen. Das Hauptſtockwerk wird durch eine reiche

Fensterarchitektur belebt. Jedes Fenster wird von ionischen Halbsäulen mit ihrem Gebälke und (abwechselnd gerundeten und spitzen) Giebeln eingerahmt und in ein förmliches Tabernakel umgewandelt. Die Zwischenwände zeigen Nischen zur Aufnahme von Statuen. Zwei Halbgeschosse, das untere mit Guirlanden und Medaillons aus Stucco geschmückt, das obere mit einfachen Feldern zwischen den Fenstern, schliesen den Bau, der ein reiches heiteres Aussehen hat, ab.

Einfacher, vornehmer wirkt der für den Bischof von Troja, Gianotto Pandolfini entworfene Palaß in Florenz, welcher übrigens lange erst nach Raffael's Tode von Bastiano da San Gallo (unverändert?) ausgeführt wurde. Stattliche Quadern (Rustica) säumen die Ecken des Baues ein, Tabernakelfenster, im Erdgeschosse mit dorischen Pilastern, oben mit ionischen Halbsäulen aus Haustein, heben sich kräftig von den verputzten Wänden ab, ein fein gezeichnetes Gurtgesims zwischen den Stockwerken, ein weit vorragendes Kranzgesims über einem Fries bieten einen klaren Abschluß dar.

Diese beiden Werke offenbaren keinen nachhaltigen Einfluß Bramante's, nähern sich vielmehr der Weise Baccio d' Agnolo's; desto stärker macht sich jener in einer andern Gruppe von Bauten geltend, welche man gleichfalls Raffael zuschreibt, in dem Palaße Vidoni (auch Caffarelli, Stoppani oder Coltrollini genannt) bei S. Andrea della Valle in Rom und im Palazzo Uguccioni auf der Piazza della Signoria in Florenz. Auf einem mächtigen Rustica-Unterbaue erhebt sich durch gekuppelte Säulen gegliedert das Obergeschoss. Diese Vorliebe, durch scharfe Contraste wirken, muß auf Bramante's Vorbild und zwar zunächst auf das von Bramante für Raffael im Borgo errichtete Wohnhaus zurückgeführt werden. So unzweifelhaft in den Palästen Vidoni und Uguccioni der Bramantestil sich ausprägt, so wenig sicher erscheint Raffael's Urheberchaft. Urkundlich ist dieselbe bis jetzt nicht bestätigt worden.

Bereits bei dem Palaß Pandolfini wird Raffael's feiner Sinn für die Anordnung der Räume und die Benutzung der Bodengestalt gerühmt. Vollends als Landschaftskünstler mußte er auftreten, als er die Bauten für die Vigna des Papstes, oder eigentlich für die Villa des Cardinals Giulio de' Medici entwarf. Am Fusse des Monte Mario vom Flußrande terrassenförmig emporsteigend band die Vigna durch die Natur des Terrains dem Architekten die Pflicht ein, für einen mannigfachen Wechsel von Baulichkeiten zu sorgen, wozu auch die Bestimmung des Ortes aufforderte. Ruhe von Geschäften, Genuß des Lebens sollte die Villa dem hohen Kirchenfürsten bieten, für glänzende Feste den Schauplatz abgeben, aber auch den ermüdeten Kräften Erholung zuführen. Das Landhaus, unter dem Namen Villa Madama weltberühmt, wurde erst nach Raffael's Tode von Giulio Romano erbaut, von ihm und Giovanni da Udine mit Fresken und Stuccoarbeiten geziert, doch niemals vollendet. Die fertigen Theile wurden bei der Belagerung Roms 1527 durch Brand zerstört, der Bau später durch Antonio da San Gallo theilweise wiederhergestellt. Am wirklichen, seit langer Zeit vernachlässigten Baue zeigen sich daher nur undeutliche Spuren von Raffael's Thätigkeit. Doch hilft die Beschreibung bei Serlio nach, sowie der Grundriß, welchen neuerdings Redtenbacher in der großen florentiner Sammlung von Bauzeichnungen gefunden hat. Ausgedehnte Wohnräume und Wirthschaftsanlagen dienen dem Hofstaate,

reich gefchmückte Loggien, Theater, Rennbahn, Gärten und Fontainen, alle Haupttheile der Anlagen durch Freitreppen verbunden und den mannigfachen Bodenhebungen trefflich angepaßt, bilden in ihrem Zusammenhange den anmuthigsten und glänzendsten Festapparat, welchen die Phantasie der Renaissance erfinden konnte.

* * *

Bramante's Tod hatte Raffael in die Bahn der Architektur gelenkt, Michelangelo's Abwesenheit führte ihm plastische Aufgaben zu. Als die Markgräfin von Mantua, Isabella d'Este, 1519 Zeichnungen für ein Grabdenkmal — die Persönlichkeit des Verstorbenen wird nicht genannt, doch hatte sie kurz vorher ihren Gemahl Francesco Gonzaga verloren — durch den Grafen Castiglione in Rom bestellte, schrieb ihr dieser: »Michelangelo ist nicht in Rom; ich wufste niemand, an dem mich zu wenden, es wäre denn Raffael. Ich bin aber sicher, daß seine Zeichnung paffen wird.« Das Denkmal kam in den schlimmen Zeitläuften nicht zu Stande. Auch über den Verbleib der Raffaelischen Zeichnung wissen wir nichts sicheres. Denn ob eine bisher auf den Namen Peruzzi getaufte Federzeichnung im Louvre, welche allerdings einen tapferen Helden feiert und mit einer Reiterstatue gekrönt ist, in Wahrheit den Raffaelischen Entwurf wiedergibt, bedarf erst einer näheren Untersuchung. Es genügt aber schon die Thatfache, daß Kenner wie Castiglione sich auch in der Sculptur von Raffael des Besten verfahren. Er hatte übrigens bereits früher plastischen Schöpfungen seine Thätigkeit zugewendet.

Am 22. November 1516 schrieb Leonardo di Compagno, ein Florentiner, der in Rom als Sattler anfänglich war und fleißig mit Michelangelo verkehrte, an den letzteren: Raffael hat das Thonmodell zu einer Kinderfigur für Pietro d'Ancona gemacht und dieser sie in Marmor beinahe vollendet. Die Leute sagen, das Ding sei gut ausgefallen.« Dem armen Pietro d'Ancona hat der Antheil Raffael's an seinem Werke nicht zum Ruhme verholfen, von seiner Persönlichkeit ist jede Spur verwischt. An dem Werke haftete Raffael's Namen allein, aber auch dieser vermochte es nicht vor langer Vergeffenheit zu schützen. Drei Jahre nach Raffael's Tode fragt Castiglione an, ob Giulio Romano das Marmorkind von Raffael's Hand besitze und was wohl der äußerste Preis für dasselbe wäre. Seitdem blieb es zwei Jahrhunderte lang verschollen. Im Jahre 1768 gab der berühmte römische Antikenrestaurator Bartolommeo Cavaceppi eine Sammlung der von ihm ergänzten Statuen in Kupferstichen heraus und darunter auch »einen Delphin, der ein todes Kind auf den Rücken trägt, ein Werk Raffael's ausgeführt von Lorenzetto, jetzt im Besitz des Herrn von Breteuil.« Der Lorenzetto war eine willkürliche Vermuthung Cavaceppi's, auf der Aussage Vafari's beruhend, daß der genannte Bildhauer mit Raffael in Verbindung stand. Nicht unwahrscheinlich dagegen klingt die Behauptung, daß wir in der von Cavaceppi restaurirten Statue das Werk Pietro d'Ancona's wieder gewonnen haben. Ein Gipsabguß, von Mengs befoigt und im Dresdener Mengs-Museum bewahrt, bot lange Zeit allein den Kunstfreunden die volle plastische Anschauung des Werkes. In unseren Tagen tauchten drei Marmorexemplare auf, in Irland (im Besitze des

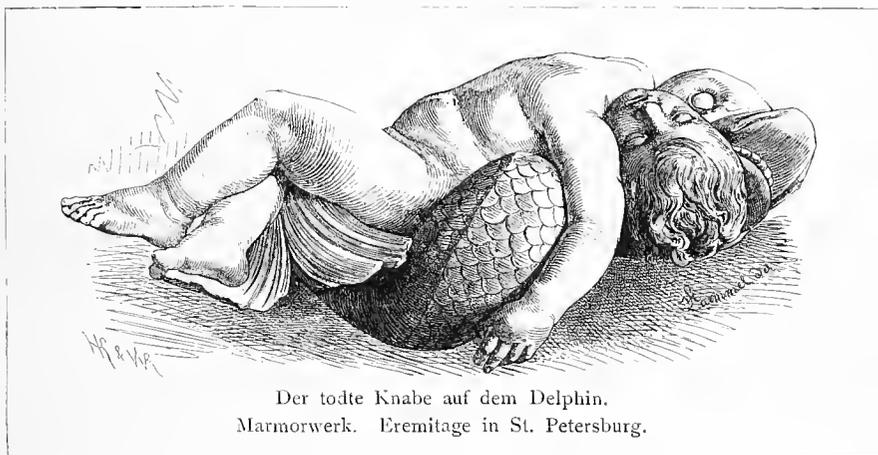
Sir Harvey Bruce), in Florenz (im Besitze des Pietro Molini) und in Petersburg (Galerie der Eremitage). Nur das letztere stimmt in den Maßen mit dem Dresdener Abguss überein und rührt urkundlich aus der Sammlung Breteuils her.

Den Gegenstand entlehnte Raffael wohl der antiken Dichtung, in welcher die Delphine als Kinderspiele und Kinderträger eine so große Rolle spielen. Während der Knabe Hermias auf dem Rücken eines Delphins ritt, hat ihn dieser zufällig mit einer Flossfeder auf den Tod verwundet. Den Leichnam brachte der Delphin trauernd an das Ufer. So erzählt Plinius in seiner Naturgeschichte nach Hegefidemos. Auf dem gekrümmten Leibe des Delphins ruht sanft der todte Knabe. Die Beine sind leicht gekreuzt, die Arme hängen lässig herab, der Kopf ist seitwärts zurückgeneigt, an den Haaren hält ihn der Delphin fest. Die Behandlung des Marmors erscheint zu weich, die Modellirung an einzelnen Stellen stumpf. In der Anlage jedoch offenbart sich ein vollendet anmüthiger Sinn, eine holdfelige Natur, welche es begreiflich macht, daß, als die Gruppe bekannt wurde, sofort Raffael als ihr Schöpfer galt. Wie glücklich sind die Windungen des Fischkörpers benutzt, um in die Linien Fluß zu bringen und dem Kinde ein bequemes Lager zu bereiten, wie wirkungsvoll heben sich die rundlichen Glieder des Knaben von den rauhen Schuppen des Delphins ab, wie wehmüthig stimmt die auch durch den Tod nicht gebrochene Schönheit des Knaben! Raffael's Ruhmestitel werden durch dieses kleine Werk nicht vermehrt; auch wenn er das Thonmodell zum Knaben auf dem Delphin nicht gearbeitet hätte, bliebe ihm seine ganze Größe unverfehrt; uns freut es aber dennoch, daß sich seine Natur auch in plastischen Schöpfungen nicht verleugnet und diesen Züge einhaucht, die nur ihm eigenthümlich, anderen Künstlern kaum erreichbar sind.

Für den Raffaelischen Ursprung eines anderen Sculpturwerkes tritt Vafari als Bürge ein. »Raffael machte den Entwurf in der Chigicapelle in Sta. Maria del Popolo für ein kostbares Grabmal und liefs zwei Figuren von dem florentiner Bildhauer Lorenzetto arbeiten«. Im Leben des Lorenzetto fuhr er dann weiter aus, daß dieser »sich mit allem erdenklichen Fleiß und Studium an das Werk machte und von der Einsicht Raffael's unterstützt auch die beiden Figuren Jonas und Elias glücklich ausführte«. Von einer Marmorarbeit Raffael's selbst ist keine Rede, die Behauptung also, daß Raffael auch an der Ausführung theilgenommen, völlig grundlos. Auf guten Rath, vielleicht die Zeichnung von Skizzen, höchstens die Ueberlassung eines Thonmodells schränkte sich naturgemäfs Raffael's Mitwirkung ein. In der That besitzt das Kenfingtonmuseum, aus der Sammlung Gherardini in Florenz erworben, ein kleines Modell von gebranntem Thon, welches ohne Zweifel für die Statue des Jonas entworfen wurde. Nur erscheint hier der Oberkörper vorgeneigt, während er in der Marmorstatue sich eher zurücklehnt, wie denn überhaupt die ganze Haltung der Figur in dem ausgeführten Werke verändert wurde, ein Beweis, daß Vafari's Schilderung des Verhältnisses zwischen Raffael und Lorenzetto das Richtige trifft. Fällt die Ausführung des Jonas — bei der Statue des Elias wurde dieses auch bisher schon angenommen — als selbständige That dem Lorenzetto zu, so hat auch die Untersuchung des Einflusses der Antike auf das Werk für die Erkenntniß Raffael's nur einen untergeordneten Werth. Derselbe zeigt sich zunächst in der Bildung des Kopfes,

welcher augenscheinlich auf das Jünglingsideal der späteren römischen Plastik zurückgeht. Vielleicht hat aber auf die ganze Composition die Anschauung eines antiken Sculpturwerkes eingewirkt. Jonas sitzt auf dem Rücken des Wallfisches, hat den rechten Fuß auf den Unterkiefer des geöffneten Rachens gestellt und stützt sich auf das zurückstehende linke Bein, um sich lebensfroh wieder zum Lichte zu erheben. Mit dem hoch erhobenen linken Arme zieht er das Gewand über die Schulter empor, der andere ruht, den Mantelfaum haltend, auf dem rechten Schenkel. In der Villa Borghese befindet sich eine Brunnenfigur, ein Satyr auf dem Delphin sitzend, welche in manchen Zügen mit dem Jonas übereinstimmt, so daß sie immerhin den Schöpfer des letzteren anregen und z. B. die Haltung des ausgestreckten Armes bestimmen mochte.

Kein schriftliches Zeugniß kann für den Raffaelischen Ursprung eines dritten Sculpturwerkes angerufen werden, welches aus diesem Grunde auch weiteren Kreisen unbekannt geblieben ist. Das Musée Wicar in Lille besitzt aufer dem



Der todtte Knabe auf dem Delphin.
Marmorwerk. Eremitage in St. Petersburg.

köstlichen Schätze von Handzeichnungen noch die Büste eines jungen Mädchens, in Wachs modellirt, als deren Urheber kein geringerer Mann als Raffael genannt wird. Anmuth und den Reiz frischer jugendlicher Schönheit kann man dem leicht vorgeneigten Kopfe nicht absprechen. Das Haar erscheint schlicht geflechtelt und wellenförmig über das Ohr zurückgelegt, das untere Augenlid ist träumerisch etwas emporgezogen, um den geschlossenen Mund spielt leises Lächeln. Zarte Rundung leiht allen Flächen den weichen Schmelz der Jugend, nur die Zeichnung des Kinnes prägt einen kräftigeren Sinn des Mädchens aus. Die Schönheit eines Werkes genügt aber nicht, um dasselbe gerade Raffael und keinem anderen Künstler des sechszehnten Jahrhunderts zuzueignen. Unser Glauben an den Raffaelischen Ursprung würde gar sehr an Zuversicht gewinnen, wenn bestimmte Merkmale des Raffael'schen Stiles, oder Anklänge an den Typus seiner römischen Frauengestalten nachgewiesen würden. Bis dahin bleibt das Urtheil über die Liller Büste ausgesetzt, ohne daß wir die Wahrscheinlichkeit bestritten, daß Raffael eben so gut wie in Thon, auch in Wachs modellirt habe.

* * *

Der gutgemeinte Eifer, Raffael's Wirken die weitesten Grenzen zu stecken, das Allumfassende seiner künstlerischen Gaben recht eindringlich zu machen, gab Raffael nicht allein den Hammer und Meißel des Marmorarbeiters sondern auch den Grabstichel des Kupferstechers in die Hand. Die Sammlung der Duffeldorfer Akademie und das Museum in Madrid besitzen Abdrücke eines Blattes, die Madonna auf Wolken mit dem stehenden Christkind neben ihr, allem Anschein nach eine Studie zur Madonna di Foligno, welches als eine eigenhändige Arbeit Raffael's gerühmt wurde. Auch Marcanton hat dasselbe Blatt gestochen. Vergleicht man die beiden Stiche, so entdeckt man zwar keine Unterschiede in der Composition, wohl aber von einander abweichende technische Weisen. Marcanton's Stich zeigt tiefere Schatten, überhaupt eine kräftigere Behandlung und einen keckeren, der Wirkung stets sicheren Strich. Das andere Blatt ist überaus zart ausgeführt; kaum daß der Stichel die Platte geritzt hat. Die Abwesenheit der starken Schatten, die feinen an die ältere Technik erinnernden Linien verleihen demselben den Charakter einer Zeichnung und lassen insbesondere den Madonnenkopf reiner, ausdrucksvoller erscheinen. Daß Marcanton nicht auch dieses zweite Blatt gestochen hat, muß man wohl annehmen; daß hier keine Copie nach Marcanton vorliegt, darf man zugeben. Warum soll aber Raffael dasselbe nicht allein gezeichnet, sondern auch in das Kupfer eingegraben haben? »Wegen der unvergleichlichen Schönheit des Blattes.« Setzt aber nicht gerade diese eine längere technische Übung voraus, als sie bei Raffael vermuthet werden kann, zumal wenn der Grabstichel so leicht wie eine Feder geführt und dennoch selbst in den Halbtönen eine sichere Wirkung erzielt wird? Dazu kommt noch der weitere Umstand, daß dieselbe Hand noch in mehreren anderen Stichen nachgewiesen wurde, also eine wirklich fachmäßige Beschäftigung mit der Kunst des Kupferstiches vorliegt. Das Stechen verlangt ein ebenso »fleißiges Kleiblen« wie das Malen, muß auch von dem größten Genie erst gelernt, sogar langsam gelernt werden. Es klingt wenig glaublich, daß der mit Arbeiten überbürdete Raffael die nöthige Muße in Rom gefunden hätte, sich noch einem Kunstzweige zu widmen, in welchem der technische Theil entschieden überwiegt. Auch Michelangelo und Bramante sind bekanntlich früher den Kupferstechern eingereiht worden. Wie ihre Ansprüche zu leicht wogen und gegenwärtig niemand mehr an ihre Thätigkeit als Kupferstecher denkt, so ist auch Raffael's Anrecht bis jetzt nicht begründet. Und gesetzt, er hätte sich einmal im Kupferstiche versucht, wie unbedeutend erscheint diese Thatfache gegenüber dem mittelbaren Einflusse, welchen er auf die ganze italienische Kupferstichkunst übte.

Raffael's und Marcanton's Namen bleiben für ewige Zeiten unzertrennlich mit einander verbunden. Die rasche Verbreitung seiner Werke, ihre Volksthümlichkeit dankt Raffael zunächst der Kunst Marcanton's, welcher nicht müde wurde, des ersteren Schöpfungen nachzubilden. Wem die Anschauung der Originale nicht vergönnt war, und dieselben waren früher schwerer zugänglich als heutzutage, erfreute sich an ihrer trefflichen Wiedergabe durch Marcanton. Sind doch dessen Stiche in einzelnen Fällen die Quelle der Bilderbeschreibungen Vasari's geworden. Auf der anderen Seite brachte erst Raffael's Beispiel und Lehre die künstlerische Natur Marcanton's zur Reife und stattete sie mit jenen

Zügen aus, welche Marcanton zum ersten Stecher seiner Zeit und zum Führer einer fruchtbaren Schule erhoben.

Marcanton Raimondi aus Bologna dürfte wohl um dieselbe Zeit wie Raffael geboren sein, da er bereits 1505 als selbständiger Kupferstecher auftrat. Er steht anfangs mit Francia — seinem Lehrmeister nach Vafari — und mit den paduaner Malern in Verbindung, holt sich die Gegenstände der Schilderung zumeist aus dem humanistisch-antiken Gedankenkreise, welcher in der oberitalienischen Kunst früher als in Florenz vorherrscht; dann aber wendet er sich vorzugsweise Dürer zu, dessen markige Zeichnung zum sicheren Wegweiser in der Technik wurde, dessen unverfälschte Schöpferkraft ihm überreichen Stoff zuführte. In den mit so viel Naturliebe ausgeführten landschaftlichen Hintergründen der nordischen Stiche lernte er eine neue Welt kennen, welche seinen Arbeiten einen erhöhten Reiz zu leihen versprach. Er übertrug 1506 die meisten Blätter der Dürer'schen Holzschnittfolge: »das Marienleben« auf Kupfer und kopirte in derselben Weise einige Jahre später (1511) Dürer's kleine Passion.

Zum zweiten Male seit dem Beginne der Renaissance holte sich die italienische Kunst nachhaltige Anregungen aus dem Norden. Vor wenigen Menschenaltern hatte Antonello da Messina die Geheimnisse der Oelmalerei in Flandern erlaucht und diese Kunst, so unübertrefflich geeignet, den schönen Schein des Lebens zu verkörpern, frohlockend über die Alpen gebracht. Jetzt hält der nordische Kupferstecher triumphirend seinen Einzug. Konnte derselbe auch in Italien nicht die Bedeutung erringen, wie im Norden, wo er im Verein mit dem Holzschnitte die Volksphantasie ausschliesslich nährt, so wurde doch sein Werth in Künstlerkreisen rasch und vollkommen anerkannt. Zahlreiche Fäden verknüpfen den nordischen Kupferstecher zunächst mit der oberitalienischen Malerei; wesentlich durch Marcanton's Vermittlung wird er dann auch in Rom eingebürgert und in Raffael's Nähe heimisch. Wie fast alle äusseren Lebensverhältnisse Marcanton's so ist auch die Zeit seiner Uebersiedlung nach Rom in Dunkel gehüllt. Wir muthmaßen, das er hier bereits im Jahre 1510 eine Werkstätte besaß. Zwei Jahre vorher hatte er noch nach Mantegna gezeichnet, 1510 überträgt er Michelangelo's Kletterer auf die Kupferplatte mit einem landschaftlichen Hintergrunde, den er Lucas von Leyden abgesehen hat. Auch Raffael'sche Gestalten, z. B. Adam und Eva, heben sich in Marcanton's Stichen anfangs von einem Hintergrunde ab, in welchem wir die Züge der nordischen Landschaft mühelos erkennen. So lange hallten die von Dürer und den alten niederländischen Stechern empfangenen Eindrücke in seiner Phantasie nach. Und darum glauben wir auch, das Marcanton es war, welcher Raffael mit Dürer's Kunst bekannt machte und in jenem den Wunsch nach einer engeren Verbindung mit Kupferstechern wachrief. Nach einer freilich nicht gleichzeitigen Nachricht schmückte Raffael seine Werkstätte mit Blättern Dürer's. Vafari aber berichtet folgendes: Als Raffael gesehen hatte, wie Dürer bei seinen Kupferstichen zu Werke gieng, wollte er ebenfalls zeigen, was »er in dieser Kunst vermöge und liefs den Marcantonio in derselben auf das sorgfältigste sich üben.« Allmählich scheint Marcanton in ein förmliches Dienstverhältniß zu Raffael getreten zu sein. Dieser bestellte die Platten bei Marcanton und liefs dann von seinem Farbenreiber Baviera den Druck und Vertrieb besorgen.

Unter den frühesten Blättern Marcanton's nach Raffael bemerken wir mehrere, welche die Fresken in der Stanza della Segnatura wiedergeben, wie den Parnass, das Rundbild der Poesie. Der Schluss ist gestattet, daß sie zu einer Zeit begonnen wurden, als noch das Werk in der ersten Stanza Raffael ganz erfüllte, die Zeichnungen zu demselben — denn nur nach Zeichnungen, nicht nach den ausgeführten Gemälden nach Marcanton — gleichsam offen lagen, nicht durch spätere Arbeiten zurückgedrängt wurden. Wir setzen daher den Beginn des Zusammenwirkens beider Künstler in die Jahre 1510—1512. Doch nicht in den Nachbildungen Raffael'scher Fresken und Tafelbilder liegt der Schwerpunkt der Beziehungen zwischen Marcanton und Raffael. Dieser erkannte sofort die wahre Bedeutung des Kupferstiches, die Gedanken des Künstlers so frisch und ursprünglich als möglich festzuhalten, den Zwischenraum, welcher diese von der vollendeten Wiedergabe mit Hilfe der Farben trennt, nach Kräften zu verringern, der poetischen Erfindung vorzugsweise zu dienen. Je umfassender sich Raffael's Wirkksamkeit von Jahr zu Jahr gestaltete, je lästiger ihm die wirkungsreiche aber deshalb auch langsame Arbeit der malerischen Ausführung wurde, desto willkommener mußte er eine Kunst heißen, welche seinen Antheil am Werke auf die Composition, die Zeichnung einschränkt, das stolze Bewußtsein des freien Schaffens sich beinahe ungehindert entfalten läßt. Machen wir doch bei den beiden größten Coloristen Hollands bei Franz Hals und Rembrandt, welchen die malerische Ausführung ganz anders am Herzen liegen mußte, als Raffael, die Beobachtung, daß sie am Schlusse ihrer Laufbahn von Ungeduld über den langsamen Vorgang des Malens ergriffen wurden und mit unerhörter Kühnheit denselben abzukürzen und die Gesamtwirkung während der Arbeit zu beschleunigen sich bemühten. Wie mußte erst Raffael nach größerer Freiheit sich sehnen, in dessen Kopfe eine Welt von Entwürfen lagerte! Er begrüßte im Kupferstiche freudig den stets willigen Vermittler zwischen der in ihrem Schöpferdrange haftigen Phantasie und der oft gar eigenwilligen malerischen Form. Hätte nicht die Geschicklichkeit Marcanton's, der gar bald einen stattlichen Kreis von Schülern, Marco Dente aus Ravenna, Agostino Veneziano und andere um sich sammelte, die Luft zu Componiren in Raffael erhöht, so wären wir um gar manche köstliche Probe seiner Kunst ärmer. Gewiß dachte er bei den meisten seiner Kupferstichcompositionen nicht an die Ausführung in einem anderen Materiale; so gleich bei den großen Blättern nicht, welche Vasari unter den frühesten Marcanton's aufzählt: bei dem Kindermord (ohne das Tannenbäumchen rechts oben), dem Abendmahle, dem Neptun als Beherrscher der Winde, welche Reihe noch durch den Sündenfall und das Urtheil des Paris zu ergänzen wäre. Zu mehreren Kupferstichen, wie zum Sündenfall, Abendmahl und Kindermorde haben sich Originalskizzen erhalten, welchen freilich eine feinere und dabei lebendigere Empfindung aufgeprägt ist.

Marcanton hat seinesgleichen in der Reinheit der Umriffe, in der einfach mächtigen Größe der Formen nicht gefunden. Nichts stört den Wohlklang der Linien bei der Darstellung nackter Körper; das Licht hält er in großen Massen zusammen; die Schatten trägt er stets modellirend auf; vornehm fallen die Gewänder, in ihrem Wurf gleichzeitig die Bewegung der Glieder klar

enthüllend. Aber diese Vorzüge werden zu einer Schranke des Ausdrucks in den Köpfen. In pathetischen Stimmungen und in hochwogender Leidenschaft durchdringt die Empfindung nicht unbedingt die Züge; sie unterwirft sich nicht vollkommen die äußeren Formen. Es scheint, als ob der Künstler mit der zündenden Kraft des Ausdrucks zurückhielte, um nicht die reinen Linien, das klassische Profil zu schädigen. So weht uns aus den Frauenköpfen auf dem Kindermorde z. B. eine gewisse Kälte an. Ihr Schmerz und ihre Verzweiflung packt trotz den lebhaften Geberden, dem geöffneten Munde, dem starren Blicke nicht so unmittelbar, wie in ähnlichen Schilderungen Dürers mit ihren krausen Linien, aber ihrer ergreifenden Wahrheit. Und auch in den Apostelgestalten im Abendmahl, welches offenbar unter dem Einflusse Lionardo's componirt wurde, wird der Ton des charakteristischen Ausdrucks mit Rücksicht auf das schöne Formenmaafs leise gedämpft.

Marcanton's Grabstichel verliert alle Sprödigkeit, sobald er der Wiedergabe des antiken Lebens sich widmet. So wie dasselbe von der Phantasie der Renaissance erfaßt wurde, wesentlich nur nach feinen sonnenhellen Seiten, als holder, den Ernst und das Trübsal der Wirklichkeit verwischender Traum, war nicht zu fürchten, daß der leidenschaftliche Ausdruck die schöne Form überschatte und die Wucht des Charakters sie erdrücke. Gerade für die Schilderung des harmonisch schönen Daseins, der noch ungebrochenen Kraft mußte sich Marcanton's Kunst als besonders zutreffend erweisen, konnten sich seine Vorzüge, die Reinheit der Linien, die Mächtigkeit der Formen am glänzendsten entfalten. Günstig fügte es sich auch, daß die Gestalten der Antike dem Raffael'schen Zeitalter wesentlich durch die Vermittlung der Plastik nahe gebracht wurden, denn gerade in dem Verständniß plastischer Formen bewährt sich Marcanton's Meisterschaft. So wurde der mythologische Kreis — in weiterem Sinn genommen, die allegorischen Gestalten mit eingeschlossen — der natürliche Schwerpunkt der Thätigkeit Marcanton's und seiner Schüler, und auch Raffael nahm für mythologische Schilderungen den Dienst des Kupferstiches mit besonderer Vorliebe in Anspruch.

Es muß auffallen, daß Raffael, getragen von der Begeisterung für die Antike und durch sein eigenes lauterer Wesen ihr enge verwandt, wie er doch war, so selten in seinen Tafelbildern mythologische Gegenstände darstellte. In seiner frühesten Jugend versuchte er sich wohl einmal auch in einer mythologischen Schilderung, in der römischen Periode dagegen fallen mythologische Scenen aus dem Kreise seiner Staffeleigemälde gänzlich fort. Raffael fand eben jetzt einen willkommenen Ersatz in Marcanton's Kunst. Konnte auch der Kupferstich niemals den Glanz des leiblichen Daseins so schön wiedergeben, wie die Oelmalerei, so lieb er doch in Marcanton's Händen den plastischen Formen einen kräftigen Ausdruck und gestattete vor allem Raffael, seiner Schöpferlust ungehemmt zu folgen. Für Marcanton zeichnete Raffael den gewaltigen Neptun, wie er die von Aeolus gegen die Flotte des Aeneas losgelassenen Stürme bändigt. Hochragend steht er mit dem Dreizack in der Rechten auf dem Muschelwagen, welcher von einem Viergespann gezogen wird, und schleudert den in den Lüften sichtbaren Winden sein donnerndes: Quos ego entgegen. Nach diesem Zuruf wird das Marcanton'sche Blatt (B. 352) benannt, welches die Hauptscene, noch von neun

Nebenbildern eingerahmt, zeigt und die Schickfale des Aeneas auf der Flucht aus Troja bis zu feiner Begrüßung durch Dido erzählt.

Dem Grabftichel Marcanton's überliefs Raffael auch die Ausführung der köftlichen Kinderreigen, an deren Erfindung feine Phantafie fo fruchtbar war. Der Tanz der fieben Kinder mit zwei Amoretten (B. 217) fand schon im fechzehnten Jahrhundert feinen Weg auch zu deutſchen Kupferftechern und genießt einen doppelten Ruhm. Wir begrüßen in ihm eine der beften Arbeiten Marcanton's und eine der reizendften Compositionen Raffael's. Zwei Amoretten, an den Flügeln kenntlich, führen den fröhlichen Reigen; jeder hat einen Knaben an der Hand gefaßt, an die ſich wieder andere Knaben angeſchloffen, und fo tummelt ſich die ganze Schaar hüpfend und laufend im Kreife, daſs einzelne kaum noch Schritt halten können. Ungebunden natürlich ſind die Bewegungen, aus dem wirklichen Leben friſch herausgegriffen die Geberden und das Mienenspiel, und dennoch, wenn man näher zuſieht, hat Raffael auch hier in der Composition ein feſtes Gefetz walten laſſen und die Gruppe mit fein abwägendem, künftlerifchem Sinne geordnet.

Noch ein Blatt Marcanton's muſs aus der groſſen Zahl mythologiſcher Darſtellungen, welche er und feine Schüler nach Raffael geſtochen haben, beſonders hervorgehoben werden: das Urtheil des Paris (B. 245). Am Fuſſe eines bewaldeten Hügels, deſſen Quellenreichthum durch drei im Schatten der Bäume gelagerte Nymphen angedeutet wird, ſitzt Paris, den zottigen Schäferhund zur Seite, ſein Richteramt übend. Er hat den Preis Venus überreicht, welche die Mitte der Gruppe der Göttinnen einnimmt, mit der Linken den Apfel faßt und ihr Antlitz voll Liebreiz Paris zuwendet. Die Profilſtellung des Kopfes geſtattete dem Künftler, dem antiken Typus näher zu kommen, während der Venuskörper und die anderen Göttinnen mehr die individuelle Weiſe Raffael's verrathen. Ein kleiner Amor lehnt ſich an den Schoofs der Venus an, eine geflügelte Victoria ſchwebt heran und hält den Kranz als Siegeszeichen über ihrem Haupte. Den Triumph der Venus verkündigen nicht allein die Victoria in den Lüften und der hinter Paris ſtehende Hermes, welcher auf die Göttin hinweiſt; er ſpiegelt ſich auch in der Haltung der beiden anderen Siegesgöttinnen. Juno droht mit dem Finger dem ungünstigen Richter, Minerva wendet ſich von ihm ab, als wäre er nicht ferner würdig, ihre ſchönen Glieder zu ſchauen, und hält das Gewand empor, um ſich in daſſelbe zu hüllen.

Die Handlung erſcheint eigentlich abgeſchloffen und dennoch iſt erſt die Hälfte des Blattes beſchrieben. Auf der linken Seite deſſelben ſitzen unten am ſchilfreichen Ufer des Fluſſes zwei bärtige Waſſergötter und eine Nymphe, oben aber über dem Firmamente (als bärtiger Mann mit einem über dem Kopfe weitgeſpannten Tuche charakteriſirt) thront Zeus. Hinter ihm wird Diana mit der Mondſichel und dem Schleier und eine zweite weibliche Figur ſichtbar, ihm entgegen ſtürmt Apoll, vom Thierkreiſe eingefchloffen, mit ſeinem Viergeſpann, welchem die Dioskuren auf flüchtigen Roſſen voraneilen. Schon der lockere Zuſammenhang der beiden Hälften des Stiches deutet auf fremde Einflüſſe, welche die Einheit der Composition zurücktreten lieſſen. Man denkt unwillkürlich an eine Combination von zwei Scenen. Noch beſtimmter weiſen aber

einzelne Züge auf ein antikes Vorbild. Und in der That wurde längst ein solches vermuthet, fogar die Sage gesponnen, Raffael habe das Urtheil des Paris nach einem antiken Relief gezeichnet, dieses aber dann, um sich den Ruhm der Erfindung zu sichern, zerstört. Erst Otto Jahn, unvergeßlichen Andenkens, hat mit dem ihm eigenthümlichen Scharfblick in die Sache volle Klarheit gebracht. Wohl hat Raffael nach einem antiken Relief gearbeitet, dieses aber dann nicht vernichtet. Das Relief befindet sich noch gegenwärtig in der Villa Medici, schildert ein Doppelscene: das Urtheil des Paris und den Zug der Göttinnen nach entschiedenem Streite zum Olymp zurück, und offenbart sich deutlich als das unmittelbare Muster Raffael's für die rechte Seite seiner Composition. Von dort holte er den Zeus über dem Firmamente und den Helios mit den Dioskuren, von dort auch die Flufsgötter, nur dafs er die letzteren malerischer in der Haltung und lebendiger in der Bewegung gestaltete. Die schwebende Victoria aber, die Gruppe der Venus mit dem sich an sie anschmiegenden Amor und die drei Nymphen am Waldesrande entlehnte Raffael wieder einem Relief in der Villa Pamfili, welches gleichfalls das Urtheil des Paris darstellt.

Eine so reiche Benützung antiker Motive ist bisher an keinem anderen Werke des Meisters nachgewiesen worden. Er hatte schon früher Einzelgestalten, Gewandmotive, Trachten und Geräthe antiken Kunstwerken nachgebildet. Der Marfyas auf dem Deckenbilde in der ersten Stanze, die Apollostatue in der Schule von Athen, die Panzerreiter auf dem Bilde Heliodor's, der Opferaltar und die Opferknechte auf dem Carton, welcher Paulus in Lystra schildert, die Tritonen in der Galateafreske u. a. nahm er aus der antiken Sculptur unbefangen auf. Das sind aber doch nur vereinzelte Figuren epifodenhafter Natur, welche sich der grofsen ganzen, Raffael eigenthümlichen Composition vollständig unterordnen. Hier dagegen tritt uns eine förmliche Umbildung eines geschlossenen antiken Werkes entgegen. Raffael hat nicht die Zeichnung mosaikartig aus antiken Bestandtheilen zusammengesetzt; zwischen Hermes, Juno und Minerva, die er selbständig geschaffen hat und den anderen aus den Reliefs in der Villa Medici und Pamfili entlehnten Figuren besteht kein trennender Gegensatz, alle Hauptgestalten vielmehr hat er mit feinem Geiste angehaucht und durch eine feine Umschreibung sich angeeignet. Immerhin erscheint die Zeichnung als die ideale Restauration eines antiken Werkes, wie denn in der That nach derselben ein verstümmeltes antikes Relief (Villa Ludovisi) restaurirt wurde.

Hat Raffael nur einmal seiner Begeisterung für die Antike in dieser Weise Ausdruck gegeben oder noch öfter antike Reliefs und Statuen mit dem Zeichenstifte in der Hand studirt? Die Thatfache der eingehenden Beschäftigung mit der antiken Kunst hat niemand bezweifelt, wohl dürften aber über die richtige Abgrenzung derselben die Meinungen weit auseinander gehen. Eine stattliche Reihe von Zeichnungen nach der Antike wird in den verschiedenen Sammlungen unmittelbar auf Raffael zurückgeführt. Doch trägt keine einzige, so viele ihrer bisher bekannt worden, das sichere Gepräge feiner Hand, nicht die Venustorfo, die sogenannte Ariadne, der vaticanische Herculestorfo, der Farnesische Hercules, u. a. in Oxford, nicht der Satyrtanz in der Albertina, schwerlich auch die noch nicht genauer unterfuchten colorirten Zeichnungen nach römischen Wand-

gemälden im Escorial. Im besten Fall kann man von allen diesen Zeichnungen behaupten, daß sie der Zeit Raffael's nahe stehen und theilweise den Charakter der Raffael'schen Schule verrathen.

In zahlreichen Kupferstichen aus dem Kreise Marcanton's, welche antike Sculpturen nachbilden, müßten wir gleichfalls nach der gangbaren Meinung den Wiedererschein der Thätigkeit Raffael's erkennen. Mathematische Gewißheit ist natürlich über diese Dinge nicht zu erreichen. Findet Jemand z. B. in den Marcanton'schen Blättern: die beiden Satyrn mit dem Kinde (B. 290) oder der alte und junge Satyr (B. 294) die Zeichnung so unvergleichlich schön, daß er die Vorlage nur Raffael selbst zuschreiben kann, so wird schwerlich ein Argument schlagend genug sein, ihn zu bekehren. Denn die Möglichkeit der unmittelbaren Theilnahme Raffael's muß man zugeben. Die Erwägung, daß er in den letzten Lebensjahren, in welche viele dieser Stiche fallen, nicht die Muße fand, ohne einen bestimmten Zweck, ohne eine Verwendung der Studien in einem seiner eigenen Werke vor Augen, antike Denkmäler fleißig zu zeichnen, ist schließlich doch nur allgemeiner Natur und gestattet Ausnahmen.

Mag nun auch über die Größe des Antheils, welcher Raffael an den einzelnen Stichen Marcanton's zukommt, endlos gestritten werden: die Thatfache selbst bleibt feststehen, daß das Zeichnen und Stechen nach antiken Kunstwerken durch Raffael die wirksamste Förderung erfuhr. Bereits im fünfzehnten Jahrhundert hatte das Studium nach den beiden Richtungen, nach welchen es seitdem mit immer gesteigertem Eifer gepflegt wird, nach der künstlerischen und der antiquarischen begonnen. Den Reigen der Alterthumsforscher beginnt der bekannte Kiriakus de' Pizziccoli aus Ancona; nach antiken Formenmustern übte sich die Paduaner Malerschule; römische Sculpturen skizzirte in beträchtlicher Zahl, so daß er Bücher damit füllte, Filippino Lippi. Daß auch Architekten, wenn sie an antiken Bildwerken vorbeischnitten, nicht die Augen schlossen, darf als selbstverständlich gelten. Noch mehr, bereits am Anfange des sechzehnten Jahrhunderts konnte man die Trajanssäule mit Gerüsten umstellt sehen, auf welchen Jacopo Ripanda aus Bologna die Reliefs abzeichnete. Zur selben Zeit forschte Pietro Luzzi, auch *Morto da Feltre* genannt, in den Ruinen Roms, in Tivoli, Bajä und Puzzuoli nach den Resten antiker Ornamentmalerei. Die Verbreitung der Kupferstichkunst in Italien verlieh den antiken Studien einen weiteren Aufschwung. Dem Kupferstiche erscheint das lehrhafte Wesen stets nahe befreundet. Er dringt tief in das Gedankenreich ein, er schmiegte sich eng allen Kunstformen an und entwickelt gar bald eine besondere Stärke im treuen Nachbilden fremder Schöpfungen. Diese Fähigkeit des Kupferstiches wurde in Italien im Dienste der antiken Kunst mit Vorliebe ausgenutzt. Es wäre doch auch gar zu seltsam gewesen, wenn das Renaissancegeschlecht, so erfüllt von dem Streben, die Antike zu einem neuen Leben zu erwecken, nicht die Vermittlung des Kupferstiches eifrig gesucht hätte, um sich die Gestalten der Antike stets in anschaulicher Erinnerung vor Augen zu halten und den bereits angeammelten Schatz zu überblicken. Während anfangs der italienische Kupferstich wie der nordische der selbständig erfindenden Phantasia dient, gewährt er im Laufe seiner Entwicklung den Nachbildungen immer größeren Raum. Um die Mitte des sechzehnten

Jahrhunderts zeigt er einen überwiegend antiquarischen Charakter und ermüdet nicht, antike Bildwerke mit Hilfe des Grabstichels wiederzugeben. Dazwischen liegt aber noch eine Mittelstufe, welche zwar den wesentlichen Inhalt der antiken Sculpturen festhält, aber auch die eigene persönliche Empfindung noch mitreden läßt. Diese Stufe wird durch Marcanton und seine Schule ausgefüllt. Wir begrüßen in ihren Arbeiten künstlerische Reproduktionen der Antike, welche freilich den modernen Archäologen nicht befriedigen können, da dieser die vollkommene Treue und Genauigkeit der Wiedergabe am höchsten schätzt, dafür aber durch den selbständigen Werth glänzen. Sie umschreiben die Vorlage mehr im malerischen Sinne und sprechen was sie nach ihrer Eigenart an dem antiken Werke besonders ergreift und fesselt, mit naiver Unbefangenheit in ihren Stichen aus. Dafür war Raffael's Beispiel und Einfluß maßgebend. So ging er selbst im Urtheil des Paris zu Werke; eine ähnliche Auffassung empfahl er seinen Schülern, welche dieselbe auch erfolgreich durchführten. Wir begreifen, daß er nach seiner ganzen Natur auch hier einen schöpferischen Zug walten ließ; nicht minder verständlich aber erscheint uns die liebevolle Aufnahme der antiken Kunst in den Darstellungskreis, in welchem er und seine Schüler sich bewegten. Denn er trieb in den letzten Lebensjahren mit wunderbarem Eifer antiquarische Studien.

* * *

Den Anlaß, sich eingehend mit dem Alterthume zu beschäftigen, bot der Bau von St. Peter. Wir kennen aus dem an den Grafen Castiglione gerichteten Briefe den festen Voratz Raffael's, sich in der Baukunst zunächst der Führung Vitruv's zu vertrauen. Guten Rath und feste Vorschriften konnte ihm dieser freilich in dem besonderen Falle des Dombaues nicht bieten. Raffael hegte aber die richtige Ueberzeugung, daß er die einzelnen, ihm unmittelbar vorliegenden Aufgaben rascher und besser lösen werde, wenn er über die allgemeinen Grundätze der Architektur, ihr Wesen und ihre Ziele klare Einsicht zuvor gewonnen. Dazu konnten ihm nur Vitruv's Schriften verhelfen. Wir wissen ferner, daß es Raffael nicht bei dem guten Vorfatze bewenden ließ, sondern daß er in der That, sich bei Vitruv Belehrung zu holen, eifrig bemüht war. Auf seine Bitte (*a sua instantia*) überfetzte der alte Fabio Calvi aus Ravenna die zehn Bücher Vitruvs. Einmal ragt Fabio Calvi aus der großen Periode des humanistischen Idealismus in das neue Jahrhundert hinüber; er fand sich in den äußeren Verhältnissen nicht mehr zurecht und lebte nur seinen Gedanken und Träumen. Ihn rettete aus allen Nöthen und befreite von allen Sorgen Raffael's Freundschaft, der ihn zum Hausgenossen nahm und mit kindlicher Liebe pflegte. Fabio Calvi haben wir uns wohl gegenwärtig und mitredend zu denken, wenn Raffael, wie Calcagnini erzählt, über einzelne Sätze Vitruv's stritt, sie bald vertheidigte, bald zu widerlegen versuchte. Vom Studium Vitruv's zur Erforschung der römischen Alterthümer war nur ein kleiner Schritt. Auf die letzteren wurde aber seine Aufmerksamkeit auch noch unmittelbar durch sein Amt gelenkt.

In den früheren Jahrhunderten hatten die Ruinen Roms den Bauherren als ergiebiger Steinbruch gedient. In gleich roher Weise wie die Vorfahren alte

Denkmäler zu zerstören, um Baumaterial zu gewinnen, gestattete der antiquarische Sinn im Raffaelischen Zeitalter nicht mehr; wenn sich aber Baumaterial durch Ausgrabungen in unmittelbarer Nähe beschaffen liefs, dieses aus weiter Ferne zu holen, dazu waren die Bauleiter von St. Peter doch zu sparsam. Papst Leo X. erliefs am 27. August 1515 ein Breve, welches den Dombaumeister Raffael zum Aufseher über alle Ausgrabungen in und bei Rom bis auf den Umkreis von zehn Miglien ernannte, dafs diesem von allen Ausgrabungen bei schwerer Strafe binnen drei Tagen Nachricht gegeben werde, anbefahl und Raffael das Recht des Ankaufes tauglicher Marmorstücke und Steine für den St. Petersbau vorbehielt. Wichtig sind namentlich die Schlufsätze des an Raffael gerichteten päpstlichen Breves: »Da es Uns bekannt geworden ist, dafs viele von den alten Marmorstücken Inschriften oder sonstige Denkmale eingegraben zeigen, die oft irgend eine wichtige Erinnerung enthalten und es wohl verdienen zum Nutzen der Wissenschaften und der Eleganz der lateinischen Sprache aufbewahrt zu werden, wir aber erfahren haben, dafs dieselben von den Marmorarbeitern oft unbedachtfam zerschnitten werden und die Inschriften verloren gehen: so befehlen wir allen Steinmetzen, dafs sie ohne deine Erlaubnifs keinen Inschriftenstein fortan zerfägen oder behauen.«

So wurde Raffael mitten in die bereits hochgehende antiquarische Bewegung hineingezogen, das Schickfal der römischen Alterthümer wesentlich in seine Hände gelegt. Es scheint nicht, dafs er sich durch diese Aufgabe seinem eigentlichen Wirkungskreise entrückt fühlte, und sie etwa nur als eine äufsere Amtsbürde auffafste. Unverdächtige Zeugnisse seines antiquarischen Eifers liegen vor. Paulus Iovius rühmt Raffael's Kunst, der mit Hilfe eines neu erfundenen Instrumentes die Reste des alten Rom so genau mafs, dafs er den Architekten das Bild der ganzen Stadt vor die Augen bringen konnte. Andreas Fulvius, der nachmals selbst eine vielgerühmte Beschreibung der römischen Alterthümer herausgab, erwähnt Raffael'sche Zeichnungen nach antiken Gebäuden. Coelio Calcagnini schildert in einem Briefe an den Mathematiker Jacob Ziegler mit wahrer Begeisterung Raffael's antiquarische Arbeiten: »Ein wunderbares Werk vollführt gegenwärtig Raffael. Er stellt das alte Rom in seiner ursprünglichen Gestalt und Gröfse nahezu wieder her, indem er Hügel abtragen, bis zu den tiefsten Fundamenten graben läfst und die Denkmäler nach den Beschreibungen der alten Autoren (in Zeichnungen?) restaurirt. Den Papst Leo und alle Römer hat er zu solcher Bewunderung hingerissen, dafs sie wahrlich glauben, ein himmlischer Geist sei herabgestiegen, um der ewigen Stadt ihre alte Herrlichkeit in den Augen der Menschen wieder zu verleihen.« Auch Epigramme priesen Raffael als den Wiederbeleber des alten Rom.

Noch genauere Nachrichten über Raffael's antiquarische Thätigkeit liefsen sich mittheilen und daran seine Selbstbekenntnisse in ästhetischen Dingen, wie er z. B. von den verschiedenen Baustilen dachte, anschliesen, wenn ein vielbefrochenes Schriftstück mit vollkommener Sicherheit auf ihn zurückgeführt werden könnte. Wir besitzen den Entwurf zu einer Dedication eines Werkes über die Antiquitäten Roms, an den Papst gerichtet, und zwar in einer doppelten Redaction, einer älteren und einer um ein Jahr jüngeren, in welcher mehrere Lücken aus-

gefüllt und die Beispiele zahlreicher aufgezählt sind. Als Verfasser desselben galt zuerst Castiglione, später fast allgemein Raffael selbst. Was wir aus dem Schriftstück über dessen Urheber erfahren, ist folgendes: Er lebte, als er die *Dedication* niederschrieb bereits elf (nach der zweiten Redaction zwölf) Jahre in Rom, er hat die Ruinen Roms nicht allein sorgfältig aufgesucht und genau vermessen, sondern auch mit den alten Autoren stets verglichen, insbesondere hält er sich an das Regionenbuch des fogenannten Publius Victor, eines erst im fünfzehnten Jahrhundert auftauchenden Autornamens; vom Papste selbst hat er den Auftrag erhalten, einen Plan des alten Rom zu zeichnen und in demselben die Restauration der einzelnen Gebäude zu versuchen; er ist ein Verehrer Bramante's, dessen Werke der Schönheit der antiken Schöpfungen am nächsten kommen, er kennt den Gebrauch der Buffole, über deren Erfindung er nichts genaueres weiß, nur muthmaßt, daß sie erst in neueren Zeiten aufkam; er tadelt den malefischen Standpunkt bei der Aufnahme der römischen Ruinen; dieselbe sei doch eigentlich Sache der Architekten, welche von jedem Bau den Grundrifs, Aufrifs und Durchschnitt zeichnen. Von solchen Zeichnungen will er gleich Proben vorlegen, um die Richtigkeit seiner Grundsätze zu beweisen.

Einzelne Züge dieser Schilderung passen auf Raffael, andere dagegen lenken auf andere Spuren. Unmöglich konnte Raffael einer eingehenden Kenntniß der alten Schriftsteller sich rühmen; er war der lateinischen Sprache nicht vollkommen mächtig und mußte sich erst Vitruv durch Fabio Calvi übersetzen lassen. Schwerlich hätte Raffael die bessere Befähigung des Architekten im Gegensatz zum Maler, antike Denkmäler aufzunehmen, so stark betont, wie es der Autor der *Dedication* thut. Unvereinbar endlich erscheint mit Raffael's Lebensverhältnissen, seine Gegenwart in Rom bei der Zerstörung einzelner Monumente in der Zeit Papst Alexander's VI. In dem Schriftstücke heißt es: »Nicht ohne große Betrübniß kann ich daran denken, wie seit der Zeit, daß ich in Rom weile, was noch nicht zwölf Jahre her ist, so viele schöne Dinge zerstört wurden, wie die »meta«, die sich in der Via Alessandrina befand, und der Bogen am Eingange der Diocletianischen Thermen« etc. Diese »meta« hat Papst Alexander VI., als er eine Strafse öffnete, zerstört, unter dem Bogen ist wahrscheinlich der »arcus Gordiani« gemeint, von welchem nach Albertini der Cardinal Raffael Riario viele Marmorstücke für den Bau seines Palaftes, der späteren Cancellaria, entnahm. Beide Ereigniffe fanden mehrere Jahre vor Raffael's Ankunft in Rom statt. Ueberhaupt, wenn nicht alle Anzeichen trügen, so bezieht sich die *Dedication* auf die Arbeit eines humanistisch gebildeten Architekten, welcher in der antiquarischen Literatur heimisch war, zugleich aber die praktischen Kenntnisse besaß, um das Vermessen und Zeichnen der Denkmäler eigenhändig vorzunehmen. Ein Mann wie Fra Giocondo wäre zu dem Unternehmen am besten befähigt gewesen. Jedenfalls darf der »Bericht Raffaels an den Papst« nicht als Grundlage für die Schilderung der antiquarischen Wirkfamkeit desselben benutzt werden. Zum Glück erscheint die Einbuße nicht groß, denn er enthält nur ein Zeugniß mehr, aber nicht das einzige Zeugniß derselben.

Welche Zauber Macht übte doch das römische Alterthum noch aus, daß es Raffael den Ruhm, den er als Fürst der Maler errungen hatte, beinahe ver-

geffen liefs und vollständig gefangen nahm. Denn alle überlieferten Nachrichten stimmen in der Betonung feines Eifers, feiner selbstlofen Hingabe überein und rechtfertigen den Glauben, dafs Raffael einen grofsen Theil feiner Zeit und feiner Kraft in den letzten Lebensjahren der Erforschung des alten Rom gewidmet hat. Wenn ein Zeitgenoffe, der in Rom lebende Venezianer Antonio Michiel, Raffael mit Ptolomäus vergleichen und ihm das Lob spenden durfte, feine Zeichnungen erfetzten geradezu den Anblick des alten Rom, fo bleibt nothwendig jeder Gedanke an einen flüchtigen Zeitvertreib und an nebensächliche Dilettantenarbeit ausgeschlossen. Dennoch würde die Annahme, dafs das antiquarische Interesse die künstlerische Natur getödtet hätte, zu einen groben Irrthum verleiten. Die Weife, wie unter Raffaels Einfluffe antike Bildwerke von Marcanton's Schule wiedergegeben wurden, liefert auch den Schlüssel zum Verständnifs feiner Stellung zu den Trümmern und Resten der alten Welt. Mit feiner künstlerischer Empfindung erscheinen auf den Stichen Marcanton's die plastischen Originale frei umfchrieben. In ähnlicher Art zeigen auch Raffaels Alterthumsstudien ein Doppelgeficht. Auf der einen Seite erschienen ihm die antiken Monumente als das Gerüste, mit deffen Hilfe der ideale Bau des alten Roms wieder emporgeführt werden foll, auf der anderen Seite aber ergriffen fie auch feine Phantafie, boten ihm köftliche künstlerische Anregungen und empfahlen fich namentlich als Bildungsmittel für feine Schüler. Im Kreife der letzteren prägt fich die antike Richtung am ftärkften aus. Wir irren gewifs nicht, wenn wir darin den Wiederfchein der antiken Studien Raffael's finden und diese Schultendenz aus feiner unmittelbaren persönlichen Einwirkung erklären. Uns beftärken in dieser Ueberzeugung die Nachrichten, welche wir Vafari verdanken. Dieser erzählt: »So umfassend war das Streben Raffael's, dafs er in ganz Italien, in Puzzuoli, ja fogar in Griechenland Zeichner hielt und nimmermehr nachliefs, als bis er fich alles verschafft hatte, was der Kunst zum Vortheil gereichen konnte.« Mittelbar wird Vafari's Bericht durch einen italienischen Stich aus der Zeit Raffael's beftätigt. Derselbe stellt die Basis der Theodosiusfäule in Konftantinopel (Victorien mit einem Schilde und darunter geflügelte Genien mit Kränzen) dar und führt die Unterschrift: »an Raffael gefendet.«

Wie eifrig das Studium nach antiken Monumenten von den Schülern Raffael's betrieben wurde, deuten die vielen Zeichnungen an, welche Giulio Romano dem Vafari nachmals in Mantua vorwies. Sie waren theils von ihm, theils von anderen Künstlern nach den alten Denkmälern in Rom, in der Campagna, in Neapel und Puzzuoli gemacht worden. Unter den »anderen Künstlern« find wahrscheinlich Perino del Vaga und Polidoro da Caravaggio gemeint. Die Antike und Raffael find Perino's Lehrmeister gewesen. Als junger Mensch war er nach Rom gewandert. »Er betrachtete die antiken Bildwerke und die wunderbaren, zum Theil in Trümmer zerfallenen Bauten und verfank in Staunen über die Gröfse der glorreichen Männer, welche diese Werke geschaffen, und fehnte fich, ihnen nahe zu kommen. Er ahmte die Weife Raffael's nach und fuhr fort die alten Marmorwerke und die unterirdischen Räume der Grottesken wegen zu studiren.« Raffael liebte ihn wie feinen eigenen Sohn und übertrug ihm einen Theil der Arbeiten in den Loggien. Hier traf er mit Polidoro di Caravaggio zusammen,

der es liebte, gemeinfam mit feinem Freunde Maturino Alterthümer aufzufpüren und die antiken Marmorbilder im Helldunkel wiederzugeben. »Keine Vafe oder Statue, keine Relieftafel, ob ganz, ob zerbrochen, gab es, die fie nicht gezeichnet und die fie nicht in ihren Werken verwerthet hätten.« Hier befinden wir uns alfo auf rein künstlerifchem Boden. Die Antike wird studirt, nachgezeichnet und nachgeahmt, nicht im Intereffe der antiquarifchen Gelehrfamkeit; fondern mit Rückficht auf die künstlerifche Praxis, welche Inhalt und Form der Darftellung gleich willig den antiken Mustern entlehnte.

Das Studium der Antike bildete einen wefentlichen Mittelpunkt der Raffael'schen Schule. Daffelbe tritt in dem Mafse immer ftärker auf, in welchem die Selbständigkeit der Schüler wuchs. Nun lagen aber die äufseren Verhältniffe fo, dafs Raffael denfelben in den letzten fünf Jahren feines Lebens einen hervorragenden Antheil an feinen Arbeiten zuweifern mußte. Seine weitumfassende Wirkfamkeit gestattete nicht ein ftetiges persönliches Eingreifen auch in das einzelne Werk. Aufser der Ausführung mußte in vielen Fällen felbft die Composition, nachdem man fich über die Grundlage verftändigt hatte, den jüngeren Genoffen überlassen werden. Da war es nun gewifs für Raffael die beste Bürgfchaft des Gelingens, wenn die Schüler auf antike Muster zurückgingen und an diese fich anlehnten. Bei feiner Begeisterung für das klaffische Alterthum mußte er dadurch die persönliche Unterweifung mehr als erfetzt glauben. So erklärt es fich denn auch in ganz natürlicher Weife, dafs in den Werken Raffael's, an welchen die Schüler mitthätig waren, der Einfluß der Antike immer fichtbarer wird. Zu diesen Werken gehören ebenfogut die beiden letzten Stanzen wie die Loggien und der Bilders Schmuck in der Farnesina.

*
*
*

Im Jahre 1514 hatte Raffael die beiden mittleren Stanzen vollendet. Unmittelbar darauf begann er auf Geheifs des Papstes die Ausschmückung eines dritten Zimmers, welches, der Stanza della Segnatura benachbart, die Reihe der alten Prunkgemächer nach der Tiefe des Palaftes zu abschließt. Diese Stanze führt gemeinhin nach dem berühmtesten Wandbilde daselbst den Namen: das Zimmer des Burgbrandes (Stanza dell' incendio), follte aber füglich das Leozimmer heißen. Denn der Name Leo ist das einzige Band, welches die verschiedenen Wandgemälde zusammenhält. Aus dem Leben Leo's III., welcher die Krönung Karls des Großen vollzog, und Leo's IV., dessen Frömmigkeit durch die ihm verliehene Wundermacht belohnt wurde, erscheinen einzelne Begebenheiten hervorgehoben, mit der offenbaren Abficht, dem gleichnamigen herrschenden Papste auf diese Art zu huldigen. Offene Anspielungen auf Ereignisse der unmittelbaren Gegenwart machen den Complimentirstil noch durchfichtiger. Raffael ertrug den ihn auferlegten Zwang, welcher die Stellung Leo's X. zur Kunst nur allzudeutlich zeichnet, jetzt vielleicht leichter als in früheren Jahren. Denn er hatte fich einen festen Kreis selbständig schöpferischen Wirkens gezogen und seine Phantafie in eine reiche ideale Welt verfenkt. Neben dem Bau von St. Peter, neben den Cartonzeichnungen für die Teppiche, neben den immer um-

faffenderen antiken Studien traten allmählich die Arbeiten in den Stanzen in den Hintergrund.

Die Fresken im Leozimmer wurden bereits im Sommer 1514 in Angriff genommen. Diefes beftätigt eine Stelle in Raffael's Brief an den Oheim Simone Ciarla (1. Juli 1514): »Ich habe eine andere Stanze für Se. Heiligkeit begonnen, welche ihm zwölfhundert Golddukaten kosten wird.« Das Ende der Arbeit fällt in das Jahr 1517. Diefes Datum lefen wir nicht allein unter dem Wandgemälde auf der Fensterfeite, auch Bembo fpricht in einem feiner Briefe an Bibbiena (19. Juli 1517) von den Fresken in den Stanzen als bereits fertig. Auf den zeitlichen Vorrang unter den vier Wandbildern erhebt fodann die Schilderung des Sieges über die Saracenen bei Ostia begründeten Anspruch. Bereits 1515 empfing Dürer als Ehrengabe von Raffael eine Röthelzeichnung, welche fich als das Studium nach dem Nackten zu zwei Figuren auf dem Schlachtbilde erweist. Darnach läfst fich die Zeit der Entftehung der Fresken ungefähr beftimmen. Der an Dürer gefendete Modellact ift übrigens die einzige unzweifelhaft eigenhändige Skizze zu dem Bilde, welche fich erhalten hat. Schwerlich hat Raffael noch andere gezeichnet. Denn die (übermalte und verdorbene) Freske zeigt nicht nur in der Ausführung, fondern auch in der Composition ftarke Spuren überwiegender Schülerarbeit.

Gar arg haften die Saracenen während der Regierung Leo's IV. (847—855) an den Geftagen Italiens. Kaum hatte fie von der Oftküfte ein furchtbarer Seesturm, der »auf Geheifs Gottes« ihre Schiffe zerftörte, vertrieben, fo erfchienen fie mit grofser Macht vor Ostia (im J. 849). Leo IV. raffte zufammen, was er an Truppen befaß, liefs diefe das Abendmahl empfangen, begeisterte fie durch Gebete und entfandte fie mit dem Kreuzeszeichen in die Schlacht. Nach langem, heftigem Kampfe errangen die Chriften den Sieg. Viele Saracenen ertranken, da es eine Seefchlacht war, im Meere, viele aber wurden lebendig gefangen und nach Rom gebracht. So ungefähr lautete das Programm, nach welchem fich Raffael zu richten hatte. Er verlegte die Scene an die Mündung der Tiber. Links zeigt fich ein öder Strand, auf welchem gepanzerte Reiter gegen Bogenschützen anfprenge, rechts im Vordergrund erhebt fich das Castell von Ostia. Auf der Höhe des Meeres tobt noch der Kampf der Schiffe; einzelne derfelben find auf der Flucht begriffen, aus anderen warf fich die Mannfchaft in die See und ringt nun verzweifelnd mit den Wellen. Im Vordergrund rechts, in der Nähe des Feflungsthores am Fufse einer Pyramide fitzt auf erhöhtem Sockel der Papft, der die Züge Leo's X. trägt, und hebt dankend die Augen und die Hände gen Himmel. Hinter ihm werden die Köpfe der Kardinäle Giuliano de' Medici und Bibbiena, letzterer von befonderer Porträttreue, fichtbar, an feiner Seite aber ganz vorn fteht ein prächtiger Krieger, die fchönfte Gefalt auf dem ganzen Bilde. Auf ihn bezieht fich die Röthelzeichnung, welche Raffael Dürer verehrt hat und die gegenwärtig die Albertina, (Br. 176) bewahrt. Er weist mit ausgeftrecktem Arme auf die Schaar der Gefangenen hin, welche dem Papfte vorgeführt werden.

Zu den Füßen des Papftes knieen drei Gefangene, zur demüthigen Unterwerfung durch die römifchen Soldaten gezwungen, welche ihnen die Hände auf den

Rücken gebunden haben, sie bei dem Kopfe niederhalten und mit gezücktem Schwerte bedrohen. Die nächste Gruppe zeigt einen am Boden liegenden Saracenen, auf dessen Leib ein Römer sein Knie presst, um ihm mit gezücktem Schwerte den Todesstreich zu versetzen. Auffallend in einandergeschoben erscheint die dritte Gruppe, welche sich von der Mitte des Bildes nach rechts hinzieht. Zwei kräftige Soldaten, geharnischt und behelmt, greifen mit ihren Armen weit aus, um zwei Gefangene in Empfang zu nehmen, welche aus einem Kahne gelandet werden. Der vorderste der Saracenen hat die Hände mit Stricken auf den Rücken gebunden, betritt mit einem Fusse das Ufer und wird von dem Sieger gewaltsam bei dem Schopfe gepackt. Die gerade ausgestreckten Arme der beiden Römer bilden gleichsam ein Dach, unter welchem sich eine wildbewegte Kampfszene abspielt. Wehrlos liegt ein Mann, den Kopf platt auf die Erde gedrückt, am Boden; quer über ihn hat sich ein zweiter halbnackter Saracene gestellt, der einem Römer die Keule zu entwenden sich bemüht.

Der Ueberblick des Bildes lehrt starke Abweichungen von der üblichen Compositionsweise Raffael's kennen. Man vermisst die innige Verflechtung der einzelnen Gruppen. Sie greifen nicht in einander, lösen sich vielmehr in lauter selbständige Epifoden ab, die je nach dem Raumbedürfnis vermehrt oder verringert werden könnten. Es fehlen die Uebergänge, die Wechselbeziehungen, welche sonst jede Raffael'sche Schilderung auszeichnen und sie als ein organisch geschlossenes, festes Ganze erscheinen lassen. Deutet schon diese lockere Composition einen überwiegenden Antheil der Schülerhände an dem Werke an, so wird vollends durch die zahlreichen Anklänge an die Antike die Vermuthung zur Gewissheit. Genaue Copien sind nicht nachweisbar; aber kaum eine Bewegung in den Gruppen der Soldaten und der Gefangenen kommt vor, welche nicht ihr Vorbild in römischen Sculpturen befände. Eine Umschau unter den Reliefs der Trajanssäule lehrt uns eine Reihe von verwandten Motiven kennen, wie das gewaltsame Fassen am Schopfe, das Vorstoßen der Gefangenen, das Niederwerfen und Bedrohen derselben mit gezückter Waffe, und weist uns so die Quellen, aus welcher der Maler der Schlacht bei Ostia sich seine Anregungen holte. Gerade ein solches emsiges Auflesen antiker Muster ist für die Schüler Raffael's charakteristisch. Und was that, während die Freske von den letzteren componirt und gemalt wurde, der Meister? Dafs er eine Figur eigenhändig gezeichnet hat, wissen wir, dafs er die allgemeine Anordnung billigte, vielleicht da und dort änderte und besserte, die oberste Aufsicht über das Werk führte, vermuthen wir. Aber nicht genug daran. Die unausgesetzte Arbeit an einem gröfseren Bilde, wobei die Beschäftigung auch mit dem Kleinen und Einzelnen nicht ausgeschlossen werden kann, lockte ihn allerdings nicht. Nachdem er z. B. den Cardinal Bibbiena eben erst in Oel gemalt und ein so vortreffliches Charakterbild geschaffen hat, den Kopf noch einmal in der Freske auszuführen, mußte ihm widerstreben. Aber er nahm von dem Gegenstande Anlafs zu selbständigen Schilderungen, in welchen gleichsam der Grundton festgehalten, aber frei von allem Nebenfächlichen und Aeuferlichen modulirt wird. Der ideale Kern der Darstellung ist der Kampf heroischer Männer. Diesen Kern hebt Raffael heraus, führt ihn für sich aus, indem er Zeichnungen entwirft, welche nichts als

die Leidenschaft des Kampfes athmen und die Herrlichkeit nackter Körper, wie sie sich in ungefühen, rückhaltlosen Bewegungen äußert, offenbaren.

Die Oxfordsammlung besitzt drei von altersher berühmte Federzeichnungen (Br. 45—47), die man mit Recht freie Phantasien über das Thema der Ostiaschlacht nennen darf. Mit kräftiger Hand sind die Umrisse breit gezogen, durch wenige Schraffirungen die Leiber modellirt, die Gesichter eben nur angedeutet, und dennoch wogt in diesen Blättern ein Leben und eine Kraft des Ausdruckes, wie es das ausgeführte Schlachtgemälde nicht zum hundertsten Theile wiedergibt. Ein Haufen Erfchlagener bedeckt auf dem ersten Blatte rechts bereits den Boden. Zur Abwehr des (unsichtbaren) Feindes stehen zwei Krieger bereit, von welchen besonders der vordere, wie er gerüftet dasteht, den Oberleib vorgebeugt, mit der Linken den Schild dem Gegner entgegenhaltend, in der Rechten das Schwert zückend, den Auspruch eines früheren Besitzers dieses Blattes (Antaldi): »con un espressione incredibile« rechtfertigt. Auch einzelne der Männer hinter ihm richten den Blick auf den nahenden Feind und harren in höchster Spannung des Angriffes, andere aber sind beschäftigt, einem Gefangenen die Hände auf den Rücken zu binden. Je verzweifelter er sich gegen die Knebelung sperrt und vorwärts zu schreiten sich anstrengt, desto fester ziehen jene den Strick an und zerren ihn gewaltfam nach rückwärts.

Eine ähnliche Scene tritt uns auf der Rückseite des Blattes vor Augen. Aus dem Schlachtgetümmel schleppt einer der nackten Kämpfer den Leichnam eines getödteten Genossen zurück. Aengstlich blickt er aus auf den nahenden Feind; er ist wehrlos, da ihm der leblose Körper schwer in den Armen hängt, aber bereits hat ein zweiter Krieger die Gefahr bemerkt und hält mit vorgebeugtem Leib den Arm zum Schirm vor. Aus der Ferne links eilen noch zwei Männer, durch lauten Zuruf sich aufmunternd, zur Vertheidigung herbei. Zwischen diesen beiden Gruppen erscheint ein bärtiger Krieger beschäftigt, einen auf die Knie gefunkenen, im Schmerze krampfhaft sich bewegenden Gefangenen zu knebeln, ein anderer beugt sich über einen auf der Erde liegenden Feind und holt mit hoch erhobenem Arme zum tödtlichen Streiche aus. Dieses letztere Motiv treffen wir auch mit einzelnen Veränderungen und in gröberer Auffassung in der Ostia-Freske wieder.

Offenbar derselben Zeit und den gleichen Anregungen entstammt die dritte Zeichnung: der Kampf um die Fahne. Von drei nackten Kriegern wird dieselbe festgehalten. Während der eine links den Arm drohend erhebt und den Oberkörper vorneigt, um den Fahnenstock kräftiger zu fassen, biegt der andere seinen Leib weit zurück und schreitet gewaltig aus, um die Trophäe an sich zu reißen. Sein Genosse aber in der Mitte zückt das Schwert, um durch einen wuchtigen Hieb die Fahne aus der Hand des ersten Kriegers zu befreien. Dazwischen schiebt sich eine zweite Gruppe ein. Ein jugendlicher Kämpfer trägt einen Freund, der leblos über seinem Arme hängt, aus den Gewühle. Er wendet den Kopf nach rückwärts und hält den Schild einem auf ihn eindringenden Gegner entgegen, in seinem Bemühen, den Todten oder Verwundeten zu retten, durch einen Mann rechts in der Ecke unterstützt, der stark vorgebeugt, den Arm des letzteren ergriffen hat, um ihn rascher in Sicherheit zu bringen. Auch in

der ausgeführten Freske gewahren wir zwei in einander geschobene Gruppen; wie wenig greifen sie hier in einander, wie wunderbar verschlungen erscheinen sie dagegen in der Zeichnung! Besser kann man den Unterschied zwischen der Arbeit der Schüler und der Leistung des Meisters nicht erkennen, zugleich nicht deutlicher wahrnehmen, wie scharf Raffael die offizielle Wirksamkeit von seinem freien künstlerischen Schaffen trennte und wie er sich von den ihm auferlegten Aufgaben zu erholen liebte, indem er, an die letzteren leicht anknüpfend, seine Phantasie ungehindert die weiteren Fäden selbständig spinnen liefs.



Kampfcene. Federzeichnung. Oxford.

* * *

An antike Sculpturen erinnerten einzelne Gruppen in der Schlacht bei Ostia; die antike Poesie wieder gab mannigfache Anregungen für die zweite Freske im Leozimmer: den sogenannten Burgbrand. Auch diese Scene wurde aus dem Leben des Papstes Leo IV. herausgegriffen. Als eine Feuersbrunst im Borgo, so hiefs das vaticanische Stadtquartier, wo die fremden Pilger, die Sachsen und Longobarden herbergten, wüthete und bereits die Peterskirche bedrohte, da trat der Papst auf die Loggia heraus und löschte durch das Kreuzeszeichen die Flammen. Wir sehen auf dem Bilde im Hintergrunde die alte Basilica und ihr rechts vortretend auf einem Unterbau von Quadern die Loggia, in deren mittlerem Bogen der Papst, von Kardinälen umgeben, mit der Hand das Zeichen des Kreuzes macht. Am Fusse der Loggia drängt sich ein Haufen meist von Frauen und Kindern, welche Hilfe flehend die Arme zum Papste emporheben. Eine hohe

Treppe trennt den Raum vor der Loggia von dem Vordergrunde, welcher rechts und links von säulengefchmückten prachtvollen Bauten eingefasst ist. Die Flammen haben die oberen Theile derselben zerstört und schlagen durch die Zwischenräume der Säulen durch; die Gefahr des völligen Einsturzes steht drohend bevor. Wie Einzelne unverzagt das Feuer zu bändigen versuchen, Andere auf die Rettung des Lebens und auf die schleunigste Flucht bedacht sind, noch Andere endlich, vom Schreck übermannt, ziellos hin und her rennen oder in Klagen und Anrufungen des Himmels sich ergehen, das ist der Inhalt der Gruppen im Vordergrunde.

Ein Doppelton in der Schilderung macht sich auf den ersten Blick bemerkbar. Den historisch treuen Bildern der Basilica und Loggia entspricht im Hintergrund auch die historische Gruppe des Papstes und der Kardinäle, innerhalb einer idealen Architektur bewegen sich im Vordergrunde ideale, zeitlose Gestalten. Raffael konnte nicht das Wunder, die Wirkung des Kreuzeszeichens auf das entfesselte Flammenmeer malen, sondern mußte das Ereigniß, welches zur Dazwischenkunft des Papstes Anlaß gab, darstellen. Daß er dabei in das heroische Zeitalter zurückgriff, die rein menschlichen Empfindungen und Handlungen, welche die plötzlich vorbrechende Wuth des Elementes hervorrief, ausschließlich schilderte, erscheint nach der ganzen Natur Raffael's bei dem Einflusse der Antike begreiflich. Jedenfalls vergißt man über dem gewaltigen Leben der vorderen Gruppen ganz und gar, daß sie sich mit dem besonderen historischen Ereigniß, dessen Erzählung dem Künstler aufgetragen war, nicht vollständig decken, zu demselben gleichsam einen Winkel bilden.

Im Säulenbaue rechts sind zwei Männer mit dem Löschen der Flammen beschäftigt. Der eine gießt aus einem Gefäße den Wasserstrom in die Gluth, der andere, mit dem Blicke die Wirkung des Wasserstrahles prüfend, steht vorgebeugt auf den Stufen, hält in der Linken einen Krug bereit und greift mit der Rechten nach einem Gefäße, welches ein Weib, auf den Fußspitzen sich erhebend, emporreicht. Sie wendet den Kopf nach rückwärts, auspähend nach der Wasserträgerin, welche ganz vorn in der Ecke die Stufen herabeilt, einen Krug auf dem Kopfe, einen anderen in der Hand. Der Sturmwind bewegt heftig die Gewänder der beiden Frauen und preßt sie theilweise an ihre Leiber. Dadurch werden nicht allein die plastischen Formen der letzteren überaus kräftig ausgeprägt, sondern auch im Betrachter der Eindruck, wie furchtbar das Feuer, wie groß die Gefahr, wachgerufen. Die Mitte des Vordergrundes nimmt eine Gruppe von Frauen und Kindern ein. Eine Mutter, halbentblößt, mit einem Haufen zusammengegraffter Kleider über dem Arme, treibt ihre zwei nackten Kinder vor sich her. Sie weiß selbst nicht wohin, fragend wendet sich daher das ältere der Kinder nach ihr zurück, während das andere kleinere seinem Schrecken durch lautes Weinen Luft macht. Die drohende Gefahr hat ihr die Besinnung geraubt; genug, daß sie sich nicht mehr von brennenden Mauern eingeschlossen weiß. Mehr nach links hat sich ein Weib, nur vom Rücken sichtbar, zur Erde geworfen und ruft mit weit ausgebreiteten Armen die Hilfe des Papstes an; auf diesen deutet auch die Mutter mehr in der Tiefe des Bildes, an deren Seite ein Knäblein kniet und mit gefalteten Händen bétet. Ein drittes auf der Erde sitzendes Weib endlich

hält im Schoofse ihr Kind geborgen und richtet angsterfüllt ihren Blick nach dem gefältnen Haufe links, wo ſich gerade eine aufregende Scene abſpielt. Die Treppe iſt hier bereits verbrannt, über die Brüftung der hohen Mauer biegt ſich daher eine jugendliche Mutter mit dem Oberkörper vor und ſteht im Begriff, ein Wickelkind herabzuwerfen, welches der Gatte aufzufangen ſich anſchickt. Er hat ſich auf die Fußſpitzen geſtellt und ſtreckt die Arme empor, um den Abſtand von der Brüftung möglichſt zu verringern. Nebenan wagt ein muskelkräftiger nackter Jüngling den Sprung von der Mauer. Mit beiden Händen hält er ſich am Rande derſelben feſt, mit den Füßen aber taſtet er vorſichtig, um die Entfernung vom Boden zu prüfen. Ganz vorn in der Ecke trägt ein junger hochgewachſener Mann feinen greifen Vater auf dem Rücken; ihn begleitet fein Sohn, ihm folgt, den Kopf noch einmal zurückwendend, als wollte ſie von der Heimat Abſchied nehmen, ſeine Gattin.

Das iſt die berühmte Gruppe, welche Vaſari Anchifeſ und Aeneas benennt, und welche Jacob Burckhardt im Cicerone zu dem Ausruf bewegt: »Es brennt nicht der Borgo, fondern Troja.« Zweimal hatte Raffael bereits in umfaſſender Weiſe Gegenſtände der Darſtellung der Aeneide entlehnt. In dem Kupferſtiche: Quos ego illuſtrirte er das erſte Buch des römischen Heldengedichtes; der unter dem Namen: il morbetto oder die Peſt bekannte Kupferſtich erzählt nach dem dritten Buche (V. 140—150) die Schickſale des Aeneas auf Kreta, die Seuche, welche ſeine Gefährten ergriff und die Erfcheinung der Penaten vor ſeinem Bette; hier in dem Burgbrande ſchwebten abermals Verſe aus der Aeneide (II. 721—725) vor ſeiner Phantafie, als er die Gruppe der Flüchtlinge zeichnete. Doch nur dieſe Epifode kann auf Virgil zurückgeführt werden, die anderen Geſtalten des Vordergrundes laſſen ſich aus der Aufgabe des Künſtlers, in groſſen, freien Zügen die Wirkungen einer gewaltigen Feuersbrunnſt zu ſchildern, genügend erklären.

Der Antheil Raffael's am Burgbrand iſt gröſſer als an der Schlacht bei Oſtia. Die Ausführung blieb zwar auch hier Schülerhänden überlaſſen. Man erkennt dieſelben an dem bräunlich rothen Tone des Fleiſches, an der geringeren Friſche der Köpfe und der gröbereren Modellirung des Nackten. Nur auf die letztere kann Vaſari's Tadel ſich beziehen, wenn er im Burgbrand eine nicht ganz glückliche Nachahmung Michelangelo's erblickt. Was die Compoſition betrifft, ſo weiſt die feinere Verflechtung der Gruppen auf die unmittelbare Spur Raffael's hin, und auch einzelne Geſtalten hat offenbar der Meiſter ſelbſt entworfen. Nur dürfen nicht alle erhaltenen Studien auf ſeine eigene Hand zurückgeführt werden. Keine andere Freske in den vaticanischen Stanzen erfreut ſich bei Künſtlern und Laien einer ſo groſſen Beliebtheit, wie der Burgbrand, denn keine andere ſpricht ſo lebendig den Formſinn an und kann ſo frei von allen ſtörenden Nebenbeziehungen in ihrer rein künſtleriſchen Schönheit genoſſen werden. Daher wurde ſie auch in alten und neuen Zeiten eifrig ſtudirt. Solche Nachbildungen, bald in Sepia getuſcht mit aufgehöhten Lichtern, bald in Röthel gezeichnet, zum Theil aus der nächſten Umgebung Raffael's ſind faſt in allen gröſſeren Sammlungen (Oxford, Florenz, Wien) vorhanden. Das meiſte Anrecht auf Originalität unter denſelben dürften zwei Röthelzeichnungen in der Wiener Albertina, Studien

zum Aeneas mit Anchises und zur Frauengruppe in der Mitte des Vordergrundes (Br. 177 und 174) besitzen.

* * *

Die antiken Anklänge, der heroische Stil dämpfen im Schlachtbilde und im Burgbrande wirksam den höfischen Charakter der Gegenstände der Darstellung; dafür wird derselbe in den beiden anderen Fresken des Leozimmers durch die zudringliche politische Tendenz in bedauerlicher Weise verschärft. Die Absicht des Bestellers war namentlich in der einen Freske (Krönung Karl's des Großen) auf eine Huldigung für König Franz I. von Frankreich gerichtet. Da das politische Bündniß zwischen dem Papste und dem Könige erst nach der Begegnung in Bologna (Winter 1515) aufgerichtet wurde, so gewinnen wir dadurch eine Handhabe für die Zeitbestimmung der beiden Werke. Sie wurden erst in den Jahren 1516—17 gemalt, fallen demnach später als die Schlacht bei Ostia und der Burgbrand.

Die Krönung Karl's des Großen geht in einem durch Vorhänge abgeperrten Raume der Peterskirche, welche der Künstler in Bramante's Formen zeichnete, vor sich. Dafs die Symmetrie der Anordnung nicht gewahrt und die Gruppen stark nach rechts verschoben wurden, hat ohne Zweifel die unregelmäßige Anlage des Fensters in der linken Ecke bedingt. Der Papst mit den Zügen Leo's X. sitzt auf dem Throne, von seinem geistlichen Hofstaate umgeben, und hält mit beiden Händen die Krone, um sie dem vor ihm knieenden Könige auf das Haupt zu drücken. In dem letzteren erscheint nach der Tradition Franz I. von Frankreich porträtirt. Auch der kleine Page, unmittelbar hinter dem König, ist nach dem Leben gezeichnet und stellt den kleinen Ippolito de' Medici, den Sohn Giuliano's vor. Rechts vom Papste haben in mehreren Reihen die Kardinäle auf Bänken sich niedergelassen, alle in prunkender Amtstracht, in Inful und Cappa, vor ihnen auf der Erde hocken ihre Schleppträger. Auf der anderen Seite, aber tiefer im Hintergrunde, sitzen gleichfalls mehrere Bischöfe, von einer Reihe von Kriegern und weltlichen Dienern eingeschlossen, ganz vorn aber schleppen einige Männer aus dem Volke, halbnackte, muskelkräftige Gestalten die Krönungsgeschenke herbei, von einem geharnischten Manne, der auf den beinah schon vollzogenen Krönungsact hinweist, zur Eile angespornt.

Mit dem besten Willen kann man dem Inhalte des Bildes kein großes Interesse abgewinnen und nur langsam den fremdartigen Eindruck der Form der Darstellung, diese in langen Reihen aufgepflanzten Kardinäle, die vielen Glatzköpfe, breiten Rücken, vor allem aber die zwanzig und mehr weißen Bischofsmützen überwinden. Erst bei der prüfenden Durchsicht der einzelnen Theile des Gemäldes lernt man den malerischen Werth desselben würdigen. Mit vollendeter Meisterschaft sind die Stickereien in den Prachtgewändern wiedergegeben, täuschend die Prunkgefäße gemalt. Hier haben wir wohl an die eingreifende Hand Giovanni's da Udine zu denken. Charaktervoll und überaus lebendig erscheinen ferner mehrere Köpfe der Kardinäle, besonders jene auf der linken Seite neben dem Altar. Die Kunst der Färbung und die Fülle lebensvoller

Porträte entzückten die Zeitgenossen und verliehen dem Werke in ihren Augen einen Werth, den wir kaum noch nachzuempfinden vermögen.

Die letzte Freske an der Fensterwand, von Vafari irrthümlich als die Salbung Karl's des Großen bezeichnet, führt gegenwärtig den Namen: Reinigungseid Leo's III. und schildert folgendes Ereigniß: Vom Papste Leo III. angerufen, ihm gegen die rebellischen Häuptlinge der Stadt Rom Hülfe zu leisten, unternahm Karl der Große im Jahre 800 einen Römerzug. Beide Parteien forderte er Kraft seines Amtes als römischer Patricius vor sein Gericht. Nachdem die Gegner des Papstes ihre Anklage vorgebracht, sollte nun auch dieser selbst Rede und Antwort stehen. Eine richterliche Gewalt über sich anzuerkennen, dagegen sträubte sich der päpstliche Stolz. Leo wies das Verhör zurück, wohl war er aber erbötig, freiwillig, »nicht gezwungen und von niemandem gerichtet,« durch einen Eid sich von allen Anschuldigungen zu reinigen. Wie er den Reinigungseid leistet, schildert die Freske.

Der Papst steht vor dem Altar des h. Petrus, hat beide Hände auf das vor ihm offen liegende Evangelienbuch gelegt und schwört entblößten Hauptes den Reinigungseid. Im Halbkreise umgibt ihn sein geistliches Gefolge, im Vordergrund des erhöhten Altarraumes aber erscheinen zwei Männer in weltlicher Tracht einander gegenübergestellt. Der eine, links, in reichem Scharlachgewande, mit einer goldenen Kette geschmückt zeigt mit der Hand auf den schwörenden Papst, durch diese Geberde den Schwur des Papstes gleichsam bekräftigend. Wir vermuthen in ihm Kaiser Karl den Großen in der Tracht des römischen Patricius. Der andere hat die Linke in die Seite gestemmt, die Rechte in die Falten des stolz über die Schultern geworfenen Mantels gesteckt und blickt voll Zorn und Grimm auf den Papst. Wir gehen nicht irre, wenn wir in dieser bedeutendsten Figur des ganzen Bildes, einen der Ankläger des Papstes, etwa den Paschalis oder Campulus erblicken. Auf den Stufen, die zu beiden Seiten des Fensters gemalt sind, lagern oder stehen fränkische Edle und päpstliche Kämmerer und Wachen.

War es leidige Noth, welche zu dieser Scene greifen liefs, weil kein passenderes Ereigniß aus dem Leben Leo's III. gefunden wurde, oder empfahlen uns nicht mehr verständliche äufsere Beziehungen diese Wahl? Wir wissen nur das eine, dafs die Composition und die Ausführung das Trockene des Gegenstandes nicht ganz vergeffen macht. Die Wiederholungen bereits einmal gebrauchter Motive — die Soldaten auf der Treppe hier, die neugierigen Zuschauer auf der Tribüne im Krönungsbilde gehen auf die Messe von Bolsena im Heliodorsaale zurück — deuten entweder eine gewisse Ermattung der Phantasie des Meisters oder die überwiegende Schülerarbeit an. Die Entscheidung kann nicht zweifelhaft sein. Die Malerei der beiden letzten Fresken fällt in die Jahre, in welchen Raffael gleichzeitig mehreren großen künstlerischen Unternehmungen vorstand, einen unmittelbar persönlichen Antheil an den einzelnen Werken nur in geringem Mafse nahm. Während einzelne seiner Gehülfen und Schüler im Leozimmer arbeiteten, war nur wenige Schritte weiter eine andere Schar mit der malerischen Ausschmückung der Loggien beschäftigt.

Die vaticanischen Loggien danken ihren Ursprung den großartigen Plänen, welche Bramante auf Geheiß Julius' II. für einen Umbau des Palaſtes entwarf. Derſelbe ſollte durch Corridore, Terraffen, Treppen mit dem entlegeneren Belvedere verbunden, außerdem der vordere Hof (Cortile di S. Damaſo) durch offene Hallen geſchmückt werden. Wären dieſe Pläne vollſtändig zur Ausführung gekommen, ſo hätte der Vatican den Ruhm nicht allein des größten, ſondern auch des ſchönſten Palaſtes in Italien erworben. Leider traf die Pläne Bramante's für den vaticanischen Palaſt kein beſſeres Schickſal, als ſeine Entwürfe für St. Peter. Das Meißte und Beſte blieb in ſeiner Phantaſie leben; das Wenige, was Form und Geſtalt in Stein empfang, wurde nicht vollendet oder nachmals durch Umbauten verdorben. Die Hallen oder Loggien im Hofe des Damaſus ſchließen drei — übrigens ungleiche — Seiten deſſelben ein und erheben ſich über einem kräftigen Pfeilerbau in drei Stockwerken. Fein profilierte Bögen gliedern die Räume und verleihen ihnen den Charakter eines offenen Umganges. Den Bögen treten leichte Piläſter mit ſelbſtändigem Sockel und Kapitäl vor, in den Maßen vortrefflich abgeſtuft und auf das oberſte Stockwerk wirksam vorbereitend, welches von dem Baumeiſter als eine offene Säulenhalle mit weitvortragendem Dache angelegt wurde. Die Loggien des zweiten Stockwerkes, an der linken oder weſtlichen Seite des Hofes, führen den Namen Loggien Raffael's. Ihre maleriſche Ausſchmückung war Raffael vom Papſte Leo übertragen worden, welcher den Zugang zu den Stanzen entſprechend reich und glänzend ausgeſtattet ſehen wollte. Als noch die Malereien in den Loggien in ihrer urſprünglichen Farbenfrische ſtrahlten, da mochten ſie den Wettſtreit mit dem wundervollen Naturgemälde, welches der Ausblick aus den weiten Bögen vor das Auge führt, wohl aufnehmen. Zu Füßen des Palaſtes in der Niederung breitet ſich die ewige Stadt mit ihren Thürmen und Kuppeln aus; es folgen die ſtolzen Hügel und weiterhin die in ſanften Wellen bewegte Campagna bis zu den fernen Bergen, die in ſchön geſchwungenen Linien das ganze Bild abſchließen. Die fröhliche Empfindung und genußvolle Stimmung, durch die Landſchaft geweckt, fand einen Wiederhall in der reizenden, farbenreichen Decoration, welche die Wölbungen, Wände und Pfeiler der Loggien überzog und bis auf den Fußboden ſich erſtreckte. Der Glanz derſelben iſt aber längſt verblichen. Die Leidensgeſchichte der Loggien beginnt mit dem sacco im Jahre 1527 und iſt noch in unſeren Tagen nicht abgeſchloſſen. Ohne die Hilfe älterer Kupferſtiche wären wir nicht mehr im Stande, die Loggien genügend zu beſchreiben.

Nach der gewöhnlichen Anſicht hat Raffael den von Bramante begonnenen Bau der Loggien vollendet. Sichergeſtellt iſt dieſe Thatſache keineswegs, wie überhaupt über der Baugeschichte der Loggien noch ein ſtarkes Dunkel lagert. Zwar leſen wir im Bogenzirkel der zwölften Arkade unter dem Bilde einer Victoria die Inſchrift: MDXIII. Bezieht ſich dieſes Datum auf den Anfang oder auf den Abſchluß des Baues? Wir haben darüber keine Gewißheit, vermuthen nur aus mannichfachen Gründen, daß die Malerei in den Loggien der gleichen Zeit angehören wie die ſpättern Arbeiten im Leozimmer. Die ausſchließliche Schülerarbeit, die vollſtändige Sättigung der Phantaſie mit antiken Bildern weiſen auf die Jahre feit 1515 hin.

Die Loggien Raffael's umfassen dreizehn Arkaden, jede mit einer flachen Kuppel überwölbt. Die Rückwand, auf welche die Fenster und Thüren der verschiedenen Palaſtgemäcker gehen, wird durch Pilaſter gegliedert, in der Weiſe daſs ſtets ein mittlerer breiterer Pilaſter zwei ſchmäleren vortritt. Unter den Fenſterbänken malte Perino del Vaga, Bronzereliefs nachahmend, einfarbige bibliſche Scenen; an den Pfoſten und Giebeln der Fenſter ziehen ſich dicke Fruchtſchnüre auf blauem Grunde hin, die anſtoſſenden Wandtheile wie die Pilaſter erſcheinen mit aufſteigenden Ornamentſtreifen geſchmückt. Auſer der Flachmalerei wurden auch Stuccoreliefs, für welche Giovanni da Udine eine beſſere Stoffmiſchung (Travertinkalk mit Marmorſtaub) gefunden hatte, zur Decoration verwendet. Eine ähnliche Gliederung und Verzierung erhielten auch die Pfeiler der offenen Bogen. Den Kuppelraum in den einzelnen Arkaden aber theilte Raffael in vier Felder und malte in jedem derſelben inmitten eines reichen ornamentalen Rahmens eine bibliſche Geſchichte. Dieſe zweiundfünzig Darſtellungen aus dem alten (48) und neuen (4) Teſtamente werden gewöhnlich als die Bibel Raffael's bezeichnet.

Mit Vorliebe haben ſpättere Kupferſtecher die Bibel Raffael's nachgebildet, ſie zu einem Gemeingut aller Kunſtfreunde erhoben und ſelbſt in tiefere Volkskreiſe eindringen laſſen. Wenn nur dieſe Art der Verbreitung nicht den Nachtheil mit ſich führte, daſs die Gemälde von ihrer ornamentalen Umgebung getrennt und überdieſs farblos gedacht würden! Gewiſs ſpricht es nur für die ergreifende Macht und Wahrheit der Schilderung, daſs man dieſe kleinen Zierbilder unwillkürlich monumentalen Werken anreihet. Dennoch muſs nachdrücklich betont werden, daſs es keineswegs in des Künſtlers Abſicht lag, die figürlichen Schilderungen ſelbſtändig hervorzuheben, und ferner, daſs die Bibelgemälde weſentlich auch auf Farbenwirkung berechnet und mit der rein ornamentalen Malerei in Colorit fein abgeſtimmt waren. Bereits durch das kleine Format war eine weitgehende Durchbildung der Einzelgeſtalt, die psychologiſch ſcharfe Charakteriſtik der Köpfe, ſowie verwickelte Bewegungen und ſchwierige Gruppen ausgeſchloſſen. Lieſen ſie ſich in dieſer oder jener Schilderung nicht vermeiden, ſo drückten ſie nur den Werth der letzteren herab. Dagegen empfahl ſich ein leichter Erzählton, welcher das Auge von einem angenehmen Eindruck zum anderen leitet, und als Ausdrucksmittel eine helle, fröhliche Färbung, welche ſich dem lichten Glanze der Ornamentmalerei gut anſchließt. Beides kam in den Kuppelbildern zur reichſten Ausführung. Mag auch vielleicht bei der Einzelbetrachtung derſelben das Colorit ſchillernd erſcheinen und an das Bunte ſtreifen: im Zuſammenhange mit der Umgebung geſehen und genoſſen, offenbart es die rechte Wirkung.

Mit gutem Vorbedacht hat der Künſtler in den bibliſchen Bildern der landſchaftlichen Schilderung einen gröſſeren Raum vergönnt, eine Reihe köſtlicher Idyllen uns vor die Augen geſtellt. Wenngleich aus dem Paradiſe vertrieben, ſo hat doch das erſte Elternpaar in keiner öden Wüſte Zuflucht ſuchen müſſen. Lachende Gefilde, ſegensreiche fruchtbare Fluren umgeben Adam, der als Sämann wacker einherſchreitet, während Eva, vor der luftigen Holzhütte im Schatten gelagert, dem Spiele ihrer Kinder zuſieht, das Bild einer ſchönen, glück-

lichen Mutter. In heiter anmuthiger Landschaft begrüßt Jacob Rachel und wirbt um ihre Hand. Ein reicher Hintergrund belebt die Scene, in welcher Joseph seine Träume den Brüdern deutet. Am Fusse eines Felsens haben sich dieselben niedergelassen, ihre Herden weiden auf üppigen Wiesen, einzelne Palmen und kleinere Baumgruppen unterbrechen die Fläche, weiterhin durchschneidet dieselbe ein breiter Strom, an dessen jenfeitigem Ufer bewaldete Hügel emporsteigen. Die Krone der landschaftlichen Compositionen bleibt die Findung Mosis. Sonnenschein lagert auf dem Nil, der in sanften Windungen, kleine Buchten bildend, dem Beschauer entgegenströmt. Eine Reihe von Hügeln, mit Wald oder stattlichen Bauten gekrönt, treten quer bis an das Ufer vor, das sich vorn zu einer Landzunge erweitert, wo die Königstochter das im Binsenkorbe gelandete Knäblein entdeckt. Diese landschaftlichen Staffagen sind das beste Verbindungsglied zwischen den figürlichen Darstellungen und den ornamentalen Malereien, sie lösen den Ernst und die strenge Haltung der ersteren, öffnen das Gemüth zu heiteren, freien Empfindungen und bewahren die festliche Stimmung, welche der farben glänzende Schmuck der Pfeiler und Wände angeregt hat. Von allen Gehilfen Raffael's dürfte keiner für solche landschaftlichen Schilderungen so geeignet gewesen sein, wie der einstige Schüler Giorgione's, Giovanni da Udine, dem man gewiß grobes Unrecht thut, wenn man seine künstlerischen Fähigkeiten auf die täuschende Wiedergabe einzelner Thiere und mannigfachen Geräthes einschränkt. Damit wird die Frage nach dem Mafse des persönlichen Antheiles Raffael's und seiner Schüler an dem Werke berührt.

* * *

»Raffael machte die Zeichnungen zu den Stuccoverzierungen und zu den Bildern, die in den Loggien gemalt wurden. Den Giovanni da Udine setzte er über die Arbeiten des Stucco und der Grottesken und den Giulio Romano über die Arbeit der Figuren, obschon dieser wenig daran that. Die Bilder malten Giovan Francesco Penni, (Tommaso Vincidore aus) Bologna, Perino del Vaga, Pellegrino da Modena, Vincenzio da San Gemignano, Polidoro da Caravaggio und viele andere.« So lautet die Hauptstelle bei Vafari. Sie wird durch die Angaben im Leben Giulio Romano's und Perino's ergänzt. Danach entfallen auf Giulio Romano unter anderen folgende Bilder: die Erschaffung der Thiere, die Erschaffung Eva's, der Bau der Arche, das Opfer Noah's, die Findung Mosis. Perino del Vaga, dessen Kunst Vafari über jene der anderen Genossen stellt, malte den Durchgang durch den Jordanfluß mit der Bundeslade, den Sturm auf Jericho, den Sieg Josua's über die Amoniter, Bilder, welche das stärkste Studium der Antike enthüllen, dann die Scenen aus dem neuen Testamente: Geburt, Taufe Christi und das letzte Abendmal.

Ueberall setzt Vafari Raffaelische Zeichnungen als Grundlage der Bilder voraus. Auf diese Behauptung hin den Schatz der Raffaelischen Handzeichnungen, welcher in den verschiedenen Sammlungen ruht, zu prüfen, erscheint als die erste Pflicht. Von vierzehn Bibelbildern konnte bis jetzt auch nicht die flüchtigste Skizze nachgewiesen werden. Wir kennen sie nur aus den ausge-

fürten Fresken und den Stichen, welche nach den letzteren gemacht wurden. Von einer viel größeren Zahl von Gemälden haben sich allerdings Handzeichnungen erhalten. Sie tragen alle denselben Charakter: die Umrisse sind mit der Feder gezogen, die Schatten mit Bister getuscht, die Lichter mit Weiss aufgehört. In dieser Weise hat Raffael in den späteren Jahren fast niemals die Skizzen entworfen, dagegen war diese Manier in der Werkstätte unter seinen Schülern gebräuchlich und wurde gern benützt, um nach fertigen Bildern zu studiren. Wir gehen gewiss nicht irre, wenn wir alle diese Bisterzeichnungen für Schülerarbeit erklären, großentheils erst gemacht, nachdem die Bilder in den Loggien gemalt waren. Die Originalskizzen, so muthmaßen wir aus guten Gründen, auf Raffael's Vorgehen in anderen Fällen gestützt, wurden in großen Umrisse einfach mit der Feder gezeichnet, einzelne Gruppen oder Gestalten in schwarzer Kreide oder in Röthel entworfen. Solche Skizzen finden sich auffallend spärlich vor. Die Windsor-Fammlung besitzt die Originalzeichnung zur Vertreibung aus dem Paradiese in schwarzer Kreide, eine köstliche Federzeichnung zur Verlobung des Landes Kanaan unter die Stämme Israel's und eine andere zur Taufe Christi; die Albertina bewahrt den Kampf David's mit Goliath in schwarzer Kreide, in der Oxford-Fammlung endlich ist wenigstens die Kopie einer Röthelstudie zu den drei ägyptischen Weibern in der Findung Moses vorhanden. Der Verlust mehrerer Originalskizzen kann zugegeben werden; gewiss hat aber Raffael nicht zu sämmtlichen zweiundfünfzig Kuppelbildern solche entworfen, und selbst in dem Falle, wo er die erste Skizze selbst zeichnete, die Ausarbeitung der Kartons und vollends die malerische Ausführung den Schülern überlassen. So allein erklärt sich der ungleiche künstlerische Werth der einzelnen Bilder. Während der Ursprung der einen — leider der Minderzahl — in der Raffaelischen Phantasie für uns unzweifelhaft dasteht, erscheinen die anderen offenbar von dem größeren Sinne der Schüler geschaffen. Je länger die Arbeit währte, desto mehr schränkte sich der unmittelbare Antheil Raffael's ein. Die Scenen aus der Genesis überragen weithin die Schilderungen aus den späteren Büchern des alten Testaments. Aber selbst unter den vier Bildern, welche jedesmal in einer Kuppel vereinigt sind, herrscht in der Regel ein großer Unterschied.

Die Bilder in der ersten Kuppel oder Arkade erzählen die Welterschöpfung. Jehova scheidet das Licht von der Finsternis, schafft Sonne und Mond, schwebt über der bereits mit Bäumen bepflanzten Erde und bevölkert sie mit Thieren. Den Typus für Gottvater entlehnte der Künstler selbstverständlich Michelangelo, und wie dieser verfinlichte er die schöpferische Kraft durch die schrankenlose Bewegung. Aber nur einmal, in dem ersten Bilde zeigt sich das Nachbild dem Muster ebenbürtig. Der kleine Maßstab hindert nicht den Ausdruck gewaltiger Macht in Jehova's Gestalt, die in das Unendliche zu wachsen und den Raum allseitig zu umfassen scheint. Die Bilder in der zweiten Arkade schildern das Leben des ersten Menschenpaares und dürften leicht den Höhepunkt in der ganzen Reihe der biblischen Compositionen bedeuten. Hier allein fällt nicht die eine Darstellung gegen die andere ab, sondern halten sich alle in Bezug auf Schönheit und liebevolle Durchführung das Gleichgewicht. Der träumerische, verlegen stauende Adam, als er das erste Mal seine Gefährtin erblickt, die lieb-

liche Gruppe Eva's mit ihren Kindern in dem Bilde, welches das Elternpaar arbeitend nach der Vertreibung aus dem Paradiese schildert, schliessen sich dem Besten an, was Raffael geschaffen hat. Am meisten fesselt aber doch unsere Aufmerksamkeit die Vertreibung aus dem Paradiese. Der Engel mit gezücktem Schwerte jagt Adam und Eva von der Schwelle des Paradieses weg. Er steht erhöht auf der letzten Stufe der Pforte und legt die Hand auf die Schulter Adams. Dieser verhüllt mit beiden Händen, dem Schmerz rückhaltslos nachgebend, sein Antlitz, während in Eva bei allem Jammer auch noch die zarte weibliche Scham sich regt und sie züchtig Schoofs und Busen bedeckt. Dieser Auffassung begegnen wir hier nicht zum ersten Male. Bereits Masaccio hat sie in die Kunst eingeführt. Wir erinnern uns, dass die Arbeiten in den Loggien mit den Entwürfen für die Teppiche gleichzeitig fallen und dass Raffael bei diesen, durch die verwandten Gegenstände der Darstellung angeregt, auf seine Studien in der Brancaccikapelle zurückkam. Einmal emporgetaucht und in seiner Phantasie wieder lebendig geworden, schwebte sie ihm auch vor, als er die Vertreibung aus dem Paradiese entwarf. Er behielt die Gruppe der Verjagten im Wesentlichen bei, schob nur den Racheengel näher an sie heran und brachte diesen, der bei Masaccio über der Pforte fliegend gezeichnet ist, in eine unmittelbare Berührung mit Adam.

In der dritten Arkade — die Geschichte Noah's — bemerken wir bei der Sündfluth wie beim Opfer starke bei Michelangelo's Deckenbildern gemachte Anleihen und erfreuen uns erst in den folgenden Arcaden, bei den Bildern aus dem Leben Abrahams, Isaaks und Jacobs an der selbständig erfindenden Kraft des Künstlers. Das patriarchalische Stillleben schmiegte sich auch besser dem leichten Stile an und bedurfte zu seiner vollendeten Wiedergabe keines schweren, den Raumverhältnissen widerstrebenden Rüstzeuges. Den jugendlichen Gestalten und Frauenfiguren insbesondere sieht man es an, dass Raffael's Auge auf ihnen geruht hat. Zierliche Anmuth ist über die drei Engel ergossen, welche Abraham erscheinen, und über Rebecca, die im Schatten eines Baumes ruht, während Isaak knieend die Botschaft des Herrn vernimmt und zum Beharren in der Heimat gemahnt wird. Isaaks stürmisches Liebesfeuer, als er heimlich Rebecca naht, und Jacobs leises Liebeswerben um Rahel am Brunnen werden mit der gleichen Innigkeit geschildert. Unter den Bildern in der siebenten Arcade aus dem Leben des ägyptischen Joseph ragt die Traumdeutung hervor, nicht allein wegen des schönen landschaftlichen Hintergrundes, sondern auch wegen der kunstvollen Anordnung der Gruppen. Acht Brüder sitzen am Abhang des Felsens, der vorderste mit deutlichem Anklange an einen antiken ruhenden Wassergott, und horchen auf Joseph, der mit schlichter Wahrhaftigkeit, die Linke auf die Brust gelegt, seine Träume erzählt. Ihm zur Seite eng in einander verschränkt stehen die drei letzten Brüder, so dass bei aller Ungebundenheit der Stellungen doch eine geschlossene Gesamttgruppe uns vor die Augen tritt.

Mit der Findung Mosis endigt die Reihe der idyllischen Bilder. Kampf und Krieg geben weiterhin wiederholt den Gegenstand der Darstellung ab, grössere Volksmassen werden in die Scene gebracht. Bei der Erfürmung von Jericho sind die Reliefs der Trajanfäule mit gutem Erfolg als Muster benützt. Eine Reihe

kräftiger Krieger schreitet, theilweise durch die hochgehaltenen Schilde gedeckt, zum Angriffe vor, durch Paukenschläger zur Tapferkeit ermutigt. Die Auslösung des Landes (Buch Josua, 14) offenbart eine staunenswerthe Kunst, in beschränktem Raume einen Vorgang, der eigentlich eine Ausführung in großem Maßstabe mit vielen Mitteln fordert, würdig zu verkörpern. Unter einem Thronhimmel sitzend, leiten der Hohepriester und die Führer des Volkes, Eleasar und Josua, die Theilung der Ländereien. Ein nackter Knabe zieht aus der Urne Loose und reicht sie den Vertretern der zehn Stämme, welche, dicht an einander gefchart, auf der rechten Seite stehen und durch Blick und Handbewegung die verschiedenen Grade der Zufriedenheit mit ihrem Schicksale ausdrücken. Die einen weisen in die Ferne, wo das ihnen zugewiesene Land wohl liegen mag, andere prüfen sorgsam den Zettel oder schauen mit schlechtverhehltem Mißmuthe auf den Knaben oder harren endlich geduldig, ob ihnen das Glück Günstiges oder Ungünstiges bescheren wird. Das Leben und die Spannung dieser Gruppe stehen in wirksamem Gegensatze zu der ernststen Ruhe Josua's und des Hohepriesters.

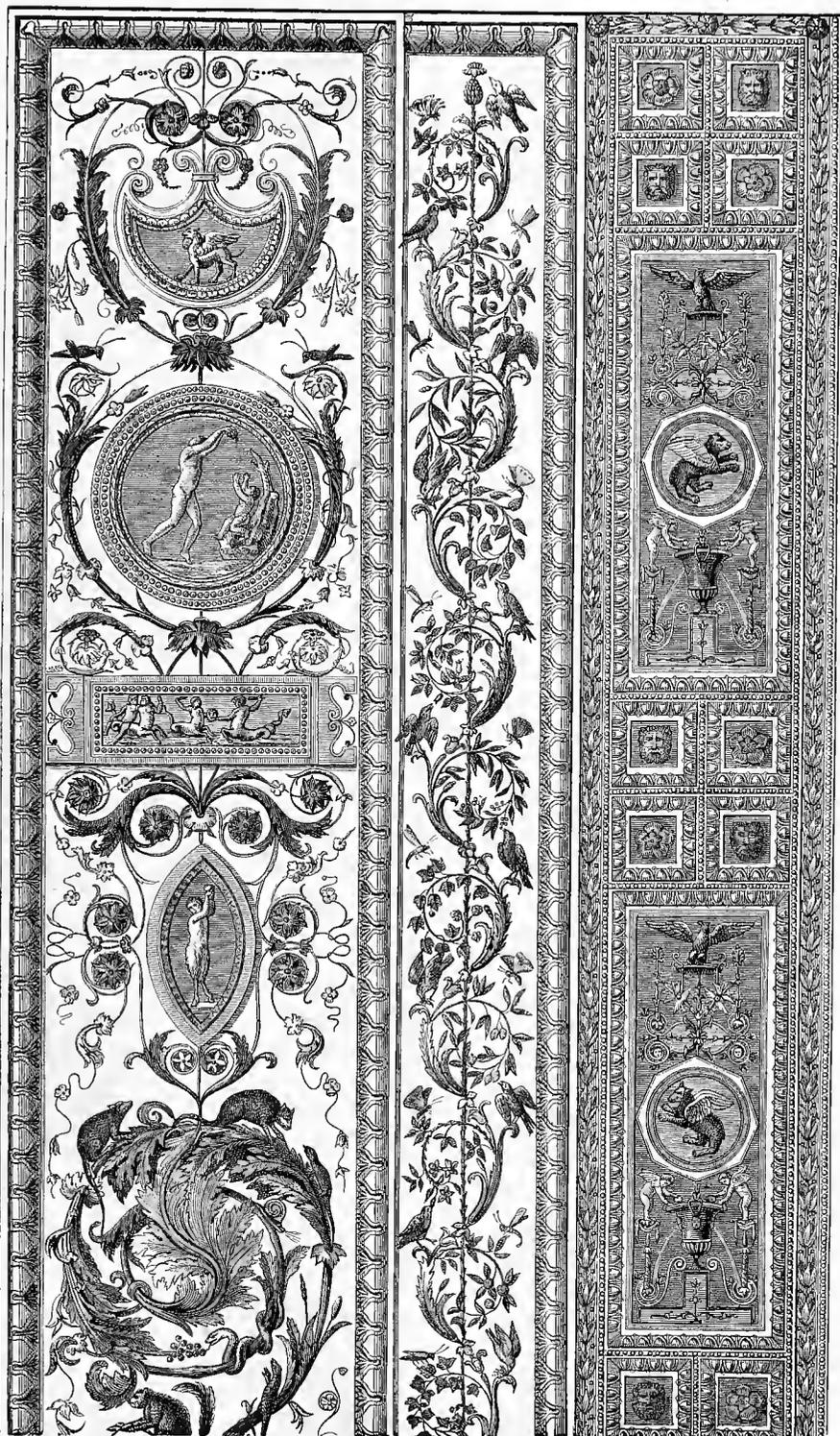
An den Schilderungen aus dem Leben Davids und Salomons und ebenso an den Bildern aus dem neuen Testamente hat Raffael gewiß nicht den geringsten Antheil. Dieser Umstand wirft auf die gute decorative Wirkung der Arbeiten keinen Schatten. Dafs aber auf eine solche Wirkung die Hauptabsicht gerichtet war, bekräftigt die Anordnung der Kuppelmalereien. Jedes Bild wurde als die Füllung eines grösseren ornamentalen Feldes behandelt, das sich in jedem Kuppelgewölbe auf allen vier Seiten gleichmäfsig wiederholt. Bald wird die biblische Darstellung von einer Pilasterreihe begleitet, bald tritt sie einem Säulenbaue vor, bald hebt sie sich von einem fächerartigen Vorhange oder von einem leichten der Antike nachgeahmten Ornamente ab. Nur in einem Falle spiegelt sich der Inhalt der Bilder auch im Ornament ab, wo das letztere, aus Reihen von Rauten bestehend, Engel, die beten oder Fahnen schwingen, uns vorführt. Die Ornamentfelder der verschiedenen Kuppeln wechseln; aber auch da ist ein bestimmtes Gesetz wahrnehmbar. Dreizehn Kuppeln werden in den Loggien gezählt. Ihr Schmuck erscheint nun in der Weise geordnet, dafs er in der ersten und dreizehnten, in der zweiten und zwölften Kuppel u. s. w. sich wiederholt, nur in der mittleren siebenten Kuppel mit besonderer Prachtentfaltung vereinzelt dasteht. Mag man von links oder von rechts in die Halle treten, und sie gegen die Mitte durchschreiten, immer wird die gleiche Reihe von Eindrücken das Auge treffen, ein Beweis, dafs die Gewölbe als ein zusammenhängendes Ganzes gedacht wurden.

* * *

Die Zierraten der Wände und Pfeiler sind unter dem Namen der Grottesken der Raffaelischen Schule weltberühmt. Ueber ihren Ursprung unterrichtet uns Vasari im Leben des Giovanni da Udine: »Als man bei S. Pietro in vincoli zwischen den Ruinen des Tituspalaestes nach Statuen suchte, fand man verschüttet einige unterirdische Räume voll von gemalten Ornamenten, kleinen Bildern und Stuccoreliefs. Giovanni da Udine ging hin mit Raffael, dem man jene zeigte,

und beide erstaunten über die Frische und Schönheit der Werke. Diese Grottesken (denn Grottesken nannte man sie, weil sie innerhalb der neu entdeckten Grotten gefunden worden waren) gefielen Giovanni so sehr, daß er sich auf ihr Studium legte und sich nicht damit begnügte, sie ein oder zweimal nachzuzeichnen und abzubilden, sondern daß er, nachdem er sie mit Anmuth und Leichtigkeit auszuführen gelernt hatte, auch das Stuccoverfahren zu ergründen suchte. Und als ihm auch dieses gelungen, zeigte er hocheifrig Raffael, was er geleistet, und dieser, der eben im Auftrag des Papstes an den Loggien des Palastes thätig war, liefs von Giovanni alle Gewölbe mit den schönsten Zierraten und Einfassungen nach Art der antiken Grottesken schmücken.« Die historische Kritik hat in einzelnen Punkten Vasari's Erzählung berichtigt. Die Grottesken sind nicht erst durch die Ausgrabung der Thermen des Titus wieder entdeckt, nicht zuerst von Giovanni da Udine in den Loggien angewendet worden. Wie der Name, so war auch das Wesen bereits früher bekannt und die Kunst, Grottesken zu malen, schon im Anfange des Jahrhunderts versuchsweise in Uebung. Darin behält aber Vasari dennoch Recht, daß die Loggien einen förmlichen Umschwung in der Decorationsmalerei hervorriefen und thatsächlich in antiken Studien, wenn auch nicht ausschließlich der Titusthermen, wurzeln. An stofflicher Pracht stehen die Grottesken den älteren Ornamenten nach; der früher übliche Goldgrund verschwindet, damit aber auch das Schwere, zuweilen Drückende, das jenem anhaftete. Auf hellem, oft weißem Grunde erscheinen die kräftig gefärbten Zierraten, zumeist in leichten Linien geführt, theilweise im Spiele mit architektonischen Formen entworfen. Das Uebergreifen in die Architektur, doch so, daß die Begriffe des Tragens, Lastens, niemals auftauchen, ist für die Grotteske ebenso charakterisch, wie die Verbindung mit Stuccoreliefs. Wie zierliche Gemmen heben sich die letzteren weißglänzend vom farbigen Grunde ab, sie übertragen das Spiel mit Bauformen auf das plastische Gebiet, sie schlagen leicht und leise den Ton eines plastischen Werkes an, es der Phantasie überlassend, dasselbe weiter zu führen, und locken auf diese Art von einer angenehmen Empfindung zur anderen. Gilt als das Ziel der ornamentalen Kunst, daß sie das Traumleben der Seele weckt, bei keinem Einzelgedanken diese weilen läßt, in raschem Fluge stets wechselnde Genüsse ihr vorzaubert, so haben die Grottesken der Loggien dasselbe erreicht. Uebrigens herrscht ein großer Unterschied zwischen den letzteren und den Grottesken, welche Raffael's Schüler selbständig nach seinem Tode geschaffen haben. In der Villa Madama, Lante, Poniatowski werden die antiken Muster viel genauer und vollständiger nachgebildet; hier allein kann man von einer systematischen Wiederherstellung der antiken Decoration reden. So lange Raffael lebte, wurde die letztere nur als Anregung für die erfinderische Kraft, als Reizmittel der individuellen Phantasie verwendet, diese niemals in ihrem Wirken beschränkt. Ein Hauch von Naturalismus weht noch durch die Grottesken der Loggien und verleiht ihnen frisches unmittelbares Leben.

Es wurde nicht als eine Schranke der schöpferischen Phantasie empfunden, daß die Ornamentmalereien, offenbar unter Raffael's Einwirkung, einem festen Gefetze unterworfen wurden. Sie überwuchern nicht wild und regellos die Räume, sondern schmiegen sich den architektonischen Gliedern eng an; so oft diese wie-



Von den Decorationen der Loggien.

derkehren, wiederholt auch der ihnen anhaftende Schmuck denselben Grundzug. In der Bildung verwandt erscheinen an der Rückwand die Ornamente, welche den mittleren Pilaster in jeder Arkade bedecken, eine ähnliche Natur zeigen die Zierraten aller Nebencilaster, nahezu identisch ist der Schmuck der Wandstreifen, welche unmittelbar an die Fenster grenzen. Hier wurde in der Weise einer Holztäfelung, unabhängig von antiken Mustern, die Fläche in kleine mit Rosetten ausgefüllte Felder getheilt, zwischen welchen in größeren Abständen Füllungen mit figürlichen Darstellungen in Stucco oder Farbe angebracht sind. In den Seitenpilastern herrscht das aufsteigende Rankengeflecht vor, der volle Reichtum der Grottesken bleibt den Mittelpfeilern vorbehalten.

Diese wunderbar phantastischen Erfindungen, so leicht hingeworfen und doch so voll an seltsamen Einfällen, spotten jeder Beschreibung. Masken oder Vasen bilden das eine Mal die Wurzel, welcher zierliche Säulengerüste entsteigen, die wieder durch Querleisten verknüpft, kleinen Tempeln, Nischen zur Grundlage dienen. Immer höher steigt der luftige Bau, von Genien, Satyrn belebt, durch Kränze, Blumen verbunden, empor, oben durch herzförmige Schilde, kleine Rundscheiben, schmale Tafeln geschlossen. Oder es treten zu unterst ein Mann mit zwei Frauen zu einer Gruppe zusammen, einen Blumenkorb tragend, dem ein leichter mit einem Vorhange bespannter Stengel entsteigt; dieser entfaltet sich nach oben und bildet die Basis für zwei Männer mit einem Greife in der Mitte, welche einen Säulenbau stützen. Emporsteigende Blütenkelche, herabhängende Ranken verknüpfen die einzelnen Theile unter einander und verleihen dem Ganzen den Schein des Zusammenhanges. Der Wechsel kräftigerer Glieder mit zierlichen Linien, das elastische Wesen der letzteren, das sie stets dem Kreise sich nähern, bald sich einziehen, bald wieder schwungvoll emporschnellen macht, die Genien, Amoretten, welche Gewinde tragen, die Tempel umflattern, lassen das Auge niemals ermüden, führen der Phantasie stets neue Reize zu. Uebersaus anmuthig erscheint auch die Umwandlung des Pilasters in offene Lauben mit dem Durchblick in Landschaften, in welchen Amoretten sich schaukeln, Steckenpferde reiten, fröhliche Spiele treiben. Hier haben antike Malereien den stärksten Einfluß geübt, während wieder auf anderen Pfeilern der Vogelfsteller am Fufse eines Baumes, auf welchem Vögel aller Art nisten oder das Schilfrohr, das hinter dem Rücken eines Igels emporsteigt und gleichfalls von allerhand Vögeln belebt wird, die Freude am unmittelbaren Naturleben verrathen.

Die Pfeiler der Fensterseite sind ähnlich gegliedert und geschmückt wie jene der Rückwand. Auch hier bedecken Grottesken stets die Fläche des mittleren Pilasters, nur mit etwas stärkerer Betonung des naturalistischen und landschaftlichen Elementes. Das letztere herrscht namentlich in den Bildern der Pfeilerockel vor. Am schilfbewachsenen Ufer des Sees tummeln sich Tritonen und Nereiden, nisten Wasservögel. Kleine eingerahmte Landschaften, mit Tempeln, Nischen, geziert, heben sich auch farbenreich von den Grottesken an einzelnen Pilasterwänden ab. Einmal steigt ein dünner Stamm in die Höhe, an dessen Blättern Fische, Krebse, Muscheln hängen, das andere Mal finden sich musikalische Instrumente zu einer förmlichen Trophäe zusammengestellt, die schweren Geigen zu unterst, dann Posaunen und endlich Flöten, alle durch flatternde Bänder ver-

bunden und zu Gruppen vereinigt. Auch Affen und Pfauen und was sonst die von Giovanni da Udine fleißig studirte Menagerie des Papstes an neckischen oder bunten Geschöpfen darbot, fehlten nicht.

Die Seitenpilaster zeigen durchgängig auf dem dunklen Grunde viereckige, runde oder polygone Füllungen mit Einzelfiguren oder kleinen Gruppen. Diese, wie die verwandten an den Fensterstreifen der Rückwand und an den Bogenlaibungen, sind zwar für die Erkenntniß der Raffaelischen Kunstweise von untergeordnetem Werth, denn der Meister nahm an diesen Zierarbeiten keinen persönlichen Antheil; desto wichtiger aber erscheinen sie für das Verständniß des Geistes, der in der Raffaelischen Schule waltete. Offenbar hatte Raffael den jungen Leuten, die unter Giovanni's da Udine Leitung hier arbeiteten, überlassen, diese kleinen Flächen mit Bildern zu schmücken und was sie an figürlichen Darstellungen lockte und reizte, hier anzubringen. Munter griffen sie zu und schütteten den Vorrath ihrer Studien aus. Was sie heute oder gestern gesehen und in ihre Skizzenbücher eingezeichnet, woran sie ihren Formeninn geübt, und wohin als zu dem idealen Muster emporzublicken sie gelehrt wurden, alles findet sich in diesen Stucco's vereinigt. Die Schüler huldigen zunächst dem Meister und wiederholen im kleinen Mafstabe aus den Loggienwölbungen den zum Leben erwachten Adam und das aus dem Paradiese vertriebene Elternpaar. Auch das von Raffael entworfene Modell zur Jonasstatue verewigen sie an dieser Stelle. Einmal werfen sie auch einen scheuen Blick auf Michelangelo's Fresken in der Sixtina und versuchen eine der Sockelfiguren wiederzugeben. Doch vornehmlich wird ihr Sinn von der Antike gefangen genommen. Sie holen von der Trajanfäule die schreitende Victoria und einzelne Reitergruppen, sie übertragen in flüchtigen Umrissen die Gestalt des Apoll vom Belvedere, sie heben aus einer Reihe von Sarkophagreliefs einzelne bedeutame Gruppen hervor und geben Gemmenbildern neues Leben. Der bärtige Bacchus, die schlafende Ariadne, die Centauren, die Satyrn, die Grazien, Erosen, Jupiter, Venus, Mars, Leda, Herakles, der Rächer Aegifth, Tänzerinnen, alle diese Gestalten lassen sich auf antike Vorbilder zurückführen. Doch wurden die alten Denkmäler nicht roh geplündert und mechanisch copirt, sondern in geistreicher Weise leicht umschrieben, in freiem Spiele reproducirt. Wir staunen über den großen Vorrath antiker Kunstvorstellungen, über welchen die Schüler Raffael's gebieten, und finden neuen Anlaß, von der Wichtigkeit der antiken Studien im Raffaelischen Kreise uns zu überzeugen.

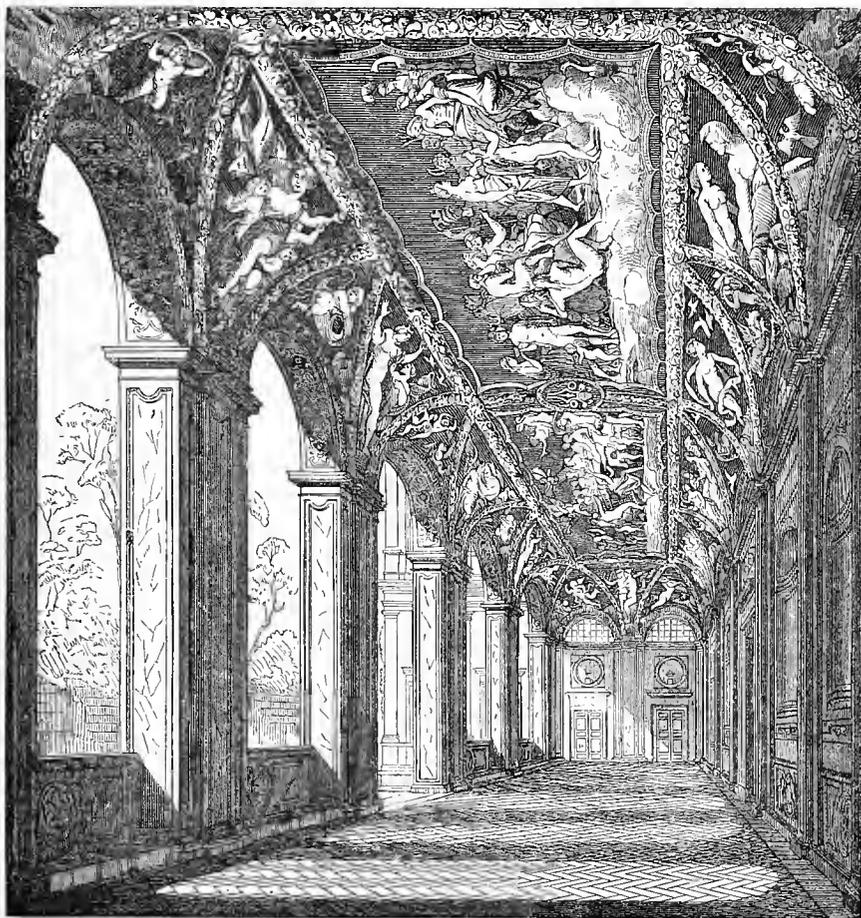
* * *

Die Aufdeckung der Thermen des Titus gab nach Vafari die Anregung zu den Grottesken in den Loggien. Die Bewegung, welche die Auffindung der Thermen, die bessere Kenntniß der antiken Decorationsweise in der Kunstwelt hervorrief, warf aber noch weitere Wellen. In den Loggien hatten die Raumverhältnisse und die Rücksicht auf die Umgebung vielfach ein selbständiges Vorgehen gefordert. Die biblischen Bilder an der Decke, mag auch ihre Verwendung hier wenig passend erscheinen, prägen immerhin dem Schmuck der Loggien

einen eigenthümlichen Charakter auf. Die Grottesken bleiben auf die einzelnen Pfeiler beschränkt. Auf die Decoration geschlossener Wände, in den antiken Mustern von befonderem Reize, mußte Verzicht geleistet werden. Es wäre wunderbar gewesen, wenn sich in der für die Antike wie für den üppigen Lebensgenuß gleich begeisterten Umgebung des Papstes nicht die Luft geregt hätte, den malerischen Schmuck der Thermen reiner und vollständiger bei der Verzierung der Gemächer zu verwenden. Das Beispiel dazu gab der Kardinal Bibbiena. Derselbe hatte seine Wohnung im dritten Stock des Vaticans über den Loggien Raffael's. Mit dem letzteren enge befreundet übertrug er ihm die Decoration der »stufetta«, des Badezimmers, in welchem gleichzeitig ein antikes Marmorwerk, eine Venus, aufgestellt werden sollte. Die Gegenstände der Schilderung bestimmte der Kardinal selbst. Wir erfahren diesen Umstand aus einem Briefe Bembo's an Bibbiena (19. April 1516), an dessen Schlusse es heisst: »Raffael bittet mich noch dieses Wenige anzufügen, daß Ihr ihm die Geschichten sendet, welche in Eurem Badezimmer gemalt werden sollen, nemlich die Beschreibungen der Geschichten, denn jene, die ihr gesendet habt, werden schon in dieser Woche gemalt werden.« So wenig als die Erfindung, dürfte auch die Ausführung Raffael angehören. Wir urtheilen allerdings, da das Badezimmer Bibbiena's im Vatican seit Jahrzehnten unzugänglich ist, nur nach Nachbildungen und Kupferstichen. Diese enthüllen bereits in der Zeichnung und Auffassung so große Unterschiede, daß man die Entwürfe nur theilweise auf Raffael selbst zurückführen kann. Hatte der Meister nicht die volle freie Muse für die vorbereiteten Arbeiten gefunden, wie sollte er die Ausführung in die eigene Hand genommen haben?

Die beiden unzertrennlichen Gefährten Venus und Amor wurden von dem in den alten Erotikern wohl bewanderten Kardinal als die Helden der Darstellung ausersehen. Doch erscheint auch Venus der Tyrannei ihres Sohnes unterthan. An der Decke, an den Feldern und Sockeln der Wände breitet sich die Malerei aus. Die farbigen, goldgeschmückten Kassetten der Wölbung zeigen gegen die Mitte Amoretten, nach den Rändern zu die noch ungebändigten Naturwesen, wilde Thiere etc. Der genauere Inhalt und der Zusammenhang dieser kleinen Bilder bedarf noch einer besseren Erforschung. Die Wände sind durch leichte architektonische Linien und Grottesken in Felder getheilt, in jedem Felde auf rothbraunem Grunde anmuthig zierliche Gruppen, meist erotischen Charakters gemalt. Das erste Bild preist und schildert Venus als Anadyomene. Sie ist aus dem Meere emporgetaucht, steht auf einer Muschel, schiebt mit einer Hand das feuchte Haar aus dem Gesichte zurück und streckt, noch unsicher in der Bewegung, die Rechte nach Schutz aus. Wie Venus und Amor auf Delphinen reitend der kyprischen Insel zueilen, stellt das zweite Bild dar. Vortrefflich ist der Gegensatz des muthwilligen Knaben und der furchtsamen Göttin gezeichnet. Amor — übrigens einem antiken Relief nachgebildet — sitzt fest und fröhlich auf dem Delphin, hat eine Flosse als Zügel ergriffen und hebt einen Stab hoch empor, das Thier zu rascherem Gange anzutreiben. Venus dagegen hat sich auf den Rücken des Delphins gelegt, stützt sich auf eine Flosse desselben und blickt scheu auf den übermüthigen Gefährten. Das dritte Bild wird uns auch durch

die Originalhandzeichnung in Röthel in der Windforammlung nahe gebracht. Unter einem Baume sitzt Venus; sie hat das Gewand leicht über den Schoofs geworfen, die eine Hand auf die Wunde in der Brust, welche ihr der Liebespfeil versetzt, und die andere auf Amors Schulter gelegt. Dieser, mit Pfeil und Bogen bewaffnet, lehnt sich behaglich an die Mutter an, ihr schalkhaft zulächelnd. Gleichfalls verwundet, falls die Deutung richtig ist, das Venus sich



Die Halle der Farnesina.

einen Dorn aus dem Fusse zieht und nicht die Sandale anlegt, erscheint die Göttin auf dem vierten — jetzt aus der Wand ausgefügten — Bilde. Sie hat sich am Meeresufer nach dem Bade auf einem Steine niedergelassen, im Schatten eines Baumes, auf welchem eine Taube nistet. Das eine Bein ist angezogen, das andere lässig zurückgesetzt, die ganze Stellung (in dem Kupferstiche des Meisters mit dem Würfel) überaus leicht bewegt und anmuthig, so das hier ein Raffaelischer Entwurf als Vorlage mit dem gleichen Rechte vermuthet wird, mit welchem Raffael's Mitwirkung bei den übrigen Wandbildern (Venus im Schoofse

des Anchifes oder Adonis, Jupiter belauscht in der Satyrmaske Antiope, Vulcan fucht Pallas Athene zu überwältigen) wegen des mittelmäßigen Werthes der Composition bezweifelt werden muß.

Mit den mythologischen Scenen inmitten der Wandfelder ist der Schmuck des Badezimmers noch nicht erschöpft. Unter jedem Wandbilde befand sich ein schmaler Sockeltreifen, welcher auf schwarzem Grunde Amoretten als Wagenlenker gemalt zeigte. Wie diese Anordnung, so geht auch die Farbenwahl unmittelbar auf antike Muster zurück. Selbst die einzelnen Schilderungen wurden antiken Denkmälern entlehnt. Wir kennen die Vorliebe der späteren antiken Phantasie für Erosenspiele. Unerfchöpflichen Stoff boten dieselben der Poesie, eben so häufig reizten sie den Sinn der bildenden Künstler. Einen gar weiten Weg mußte Eros zurücklegen, ehe er die Wandlung von dem hefidischen Sohne des Chaos bis zu dem zierlich kleinen Gefchöpfe vollzog, das gleich einem Vogel in einen Käfig gesteckt, verkauft werden konnte oder als lieblich munterer Knabe auftritt, welcher Götter und Menschen neckt, alle Mächte der Natur sich unterwirft, alle Beschäftigungen des Lebens spielend wiederholt. Zuweilen klingt der symbolische Ton in diesen Schilderungen leise an, gar häufig mag nur die Luft und Freude an heiteren Scherzen sie veranlaßt haben. Ob Bibbiena und Raffael, als sie Amor als Wagenlenker darstellten, damit einen tieferen Sinn verbanden, wissen wir nicht. Auf antiken Wandgemälden und Gemmen kommen solche Scenen nur vereinzelt vor; im Badezimmer wurde die Scene siebenmal wiederholt, stets ein anderes Thierpaar vor den Wagen gespannt. Vielleicht sollten die Thiere die verschiedenen Naturelemente andeuten. Amor lenkt mit dem Dreizack Delphine und mit einer Ruthe Schwäne, er spornt mit einem Stachel Schildkröten an und regiert Schnecken mit einem Doppelzügel; einmal ziehen Schmetterlinge, ein anderes Mal Schlangen den Wagen. Das siebente Sockelbild ist vollständig verwischt. Das Beste an denselben bleibt immerhin die Fülle anmuthigen Lebens, welche die verschiedenen Gestalten Amors durchweht.

* * *

Dem malerischen Schmuck des Badezimmers des Kardinals Bibbiena schließt sich sowohl nach der Zeit wie nach dem Inhalte die Decoration der größeren ehemals offenen Halle der Farnesina an. Im Jahre 1516 wurde an den Bildern im Badezimmer fleißig gearbeitet, in einem am 1. Januar 1519 an Michelangelo gerichteten Briefe meldet Leonardo Sellejo mit einem hämischen Seitenhiebe auf Raffael die Vollendung der Deckenbilder in der Farnesina. Auch der Ton der Schilderung zeigt eine enge Verwandtschaft. Beiden Werken könnte der Virgil'sche Spruch: Amor omnia vincit, als Motto vorgefetzt werden; da und dort wird Amor's Triumph gefeiert. Darin herrscht gleichfalls zwischen den Fresken in Bibbiena's Badezimmer und in der Farnesina Uebereinstimmung, daß die Gegenstände der Darstellung aus der antiken Kunst gefchöpft werden, nur lehnen sich die Schilderungen in der Farnesina unmittelbar an die antike Poesie an, während die Bilder im Badezimmer, wenigstens die Sockelbilder dafelbst, auf

Werke der antiken Malerei und Gemmenkunst zurückgehen. Die Fresken in der Farnesina danken ihren Ursprung einer vorwiegend literarischen Inspiration. Man kann auf die poetischen Quellen fest den Finger legen, welchen Raffael's Compositionen in der Farnesina entflammen: Epigramme der griechischen Anthologie und Apulejus Erzählung von Amor und Psyche lieferten ihm den Stoff für seine Bilder. Doch dürfen wir nicht etwa an bloße Illustrationen antiker Texte denken und meinen, der Künstler habe die verschiedenen poetischen Vorlagen einfach neben einander gesetzt, höchstens dieselben mechanisch vermengt.

Ein neues Farbengedicht ist entstanden. Raffael verband die mannigfachen literarischen Ueberlieferungen innerlich, verwebte, was ursprünglich von einander ganz unabhängig war und schuf so ein Werk, dem man weder den poetischen Reiz, noch die organische Einheit absprechen kann.

Die Poesie und die bildenden Künste wetteiferten in den späteren Zeiten des klassischen Alterthums, die Macht Amor's zu verherrlichen, und fanden einen lebendigen Wiederhall in den Dichtungen der Renaissance. Amor bändigt nicht allein die wilden Naturgewalten, sondern unterwirft sich auch die Götter. Er spannt sie vor seinen Triumphwagen; er hat mit seinen Genossen die Insignien Apollo's, Bacchus', Mercur's und Diana's auf zweirädrige Karren geladen, Greise, Löwen, Widder, Hirsche vorgepannt und fährt jene als gute Beute heim. Er hat Zeus den Blitz entwendet, Mars das Schwert entrissen, Herakles besiegt und dessen Attribute angenommen. Wer alle Erotenscherze, die sich auf Amor's Triumph über die olympischen Götter beziehen, aufzählen wollte, wüßte kaum, wo er beginnen, noch weniger wo er aufhören sollte. Die Schilderung Amor's, im Besitze der Insignien der verschiedenen Götter, bildet den Mittelpunkt aller verwandten Darstellungen. Wir wissen nicht, welche Gemmen, Reliefs, Wandgemälde Raffael zufällig zu Gesicht bekam. Wir muthmaßen nur, daß Petrarca's und Polizian's die Macht Amor's preisende Verse ihn für den erotischen Kreis empfänglich machten. Das eine aber halten wir fest, daß Raffael mittelbar oder unmittelbar die Kenntniß von dem Epigramm in der griechischen Anthologie befaß, welches Philippos von Theffalonich gedichtet hatte. Denn in diesem wird die ganze Reihe der Götterinsignien aufgezählt, welche Amor als Trophäen heimträgt, gerade so wie es Raffael in der Farnesina schilderte, und auch die Nutzanwendung gemacht, welche Chigi und dessen Freunde aus den Fresken gern herauslaffen.

Die Verse des Philippos lauten:

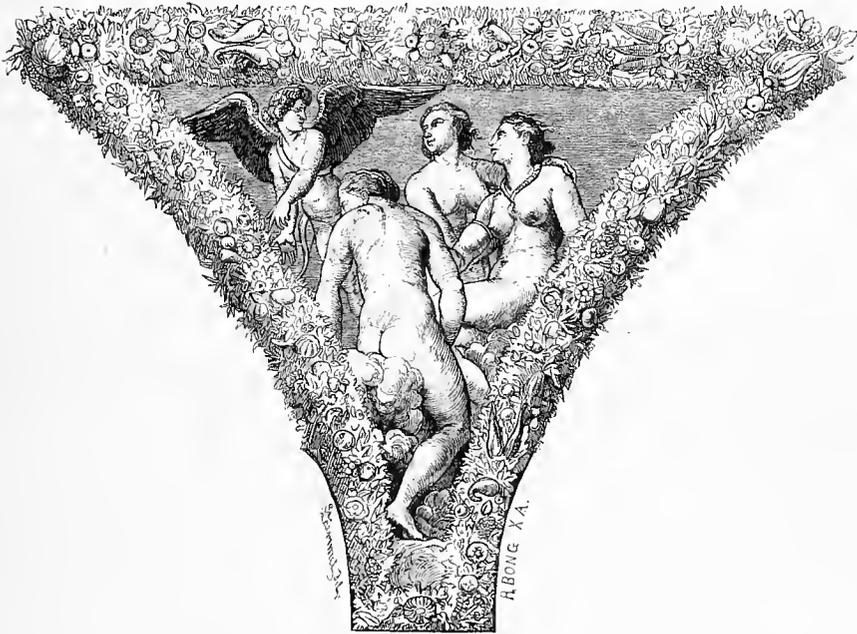
Sieh! Amoretten berauben die Herrscher des hohen Olympos,
 Selber prangen sie dann in der Unsterblichen Schmuck.
 Ares entführen sie Schild und Helm, die besügelten Schuhe
 Hermes, die Pfeile Apoll, Bacchos den Thyrsos verliert.
 Artemis Fackeln, des Herakles Keule, den mächtigen Dreizack
 Und des Donnerers Keil neckend ein Eros ergreift.
 Wenn die Unsterblichen selbst vor ihm nicht retten die Waffen,
 Könnte der sterbliche Mensch trotzen dem fehlmischen Gott?

Die Hälfte des Programms lieferte Raffael die epigrammatische Dichtung der Alten, die andere Hälfte holte er sich aus dem Märchen des Apulejus: Amor und Psyche. Um die unwiderstehliche Gewalt der Liebe zu versüßlichen, gab

es kein besseres Beispiel als das Schicksal der Königstochter. Nicht nur wird Psyche bei Amor's Anblick von leidenschaftlicher Sehnucht verzehrt, auch Amor empfängt eine Wunde, entflammt in Liebe und muß an sich selbst die eigene unwiderstehliche Macht erproben. Die Form jedoch, welche das Märchen von Amor und Psyche unter Apulejus' Händen gewonnen hatte, war für Raffael's künstlerischen Zweck wenig brauchbar. Bei Apulejus tritt der Zorn und die Rache der durch Psyche's Schönheit beleidigten Venus in den Vordergrund und nimmt Psyche's Leidensgeschichte einen großen Raum ein. Das tragische Element, welches die Dichtung in starkem Strome durchzieht, widersprach der festlichen Bestimmung der Räume in der Farnesina, bedrohte die Einheit der Auffassung. Raffael entlehnte dem Buche des Apulejus wesentlich nur jene Szenen, welche das Erwachen der Liebe in Amor und die Erhebung Psyche's zu himmlischen Ehren schildern, er verzichtete unbedingt auf die Wiedergabe aller Ereignisse in Psyche's Leben, welche den heiteren Eindruck stören möchten. Dem Triumphe Amor's, nach dem Epigramme des Philippos von ihm dargestellt, schloß er den Triumph Psyche's an. So tritt uns also in den Fresken der Farnesina in Wahrheit eine Doppelerzählung vor die Augen, doch so eng verknüpft, so einheitlich im Tone, daß wir die Ableitung aus verschiedenen Quellen erst nachträglich bemerken. Die Umdichtung des überlieferten Stoffes hat Raffael vielleicht mit dem Beirath gelehrter und poetisch angeregter Freunde begonnen, aber gewiß selbst entscheidenden Antheil daran genommen, nicht einen fremden Auftrag mechanisch ausgeführt, sondern eine persönlich freie That vollzogen. Denn die Auswahl der Szenen leitete außer einer feinen Empfindung für das Harmonische ein vollendeter, nur dem Künstler eigenthümlicher Raumsinn. Jedes Bild erscheint für die Fläche, auf welche es gemalt ist, so genau berechnet, die Gliederung und Ordnung des poetischen Stoffes den architektonischen Theilen so eng angepaßt, wie es nur von einem Manne ausgehen kann, dessen Phantasie die Raumverhältnisse lebendig vorschweben, und welcher jede Gestalt sich unmittelbar in einer bestimmten äußeren Form und entsprechenden Umgebung denkt.

Der malerische Schmuck der größeren Loggia, einer nach dem Garten durch große Bogen geöffneten Halle, bedeckt die Stiehkappen, die Bogenzwickel über den Wandpfeilern und endlich die Decke der Wölbung. In den vierzehn Stiehkappen, die man mit niedrigen, breiten Dreiecken umschreiben kann, schildert Raffael Amor's Triumph. Die hohen aber schmalen, gleichsam auf den Scheitel gestellten Dreiecke der Bogenzwickel geben den Grund ab für die Darstellungen aus Psyche's Leben. Die Decke hat Raum für zwei größere Gemälde, Götterverfammlungen, wie sie Apulejus im letzten Kapitel des Märchens beschreibt. Die Flächen der Stiehkappen werden vollkommen durch die quer die Lüfte durchlaufenden Ercoten ausgefüllt; in die Bogenzwickel ließen sich nur Einzelgestalten oder eng verbundene Gruppen einzeichnen, eine Beschränkung, welche gewiß auf die Wahl der Szenen großen Einfluß übte. Der Reigen der Bilder beginnt auf der linken Schmalseite der Loggia. Amor zeigt uns zuerst seine eigene, die stärkste Waffe. Er trägt auf dem Rücken den Köcher voll Pfeile, deren Spitze er mit dem Finger prüft. In den folgenden Stiehkappen erblicken wir ihn stets mit den Attributen eines anderen Gottes versehen; er trägt die Blitz-

bündel Jupiter's, den Dreizack Neptun's und den Zweizack Pluto's. Auch Mars und Apoll, Bacchus und Pan, Minerva, Vulcan und Hercules mußten ihre Waffen Amor überliefern, welcher zuletzt, einen Löwen und ein Seepferd am Zügel führend, auch als Beherrscher der Elemente auftritt. Die durchaus gleiche Rolle Amor's in allen vierzehn Feldern hemmte Raffael's schöpferische Kraft nicht im geringsten. Er gab dem Grundmotiv stets eine andere Wendung, gewann dem triumphirenden Liebesgotte, obfchon er überall daffelbe thut, doch immer neue, immer anmuthige Seiten ab. Die Ecken und Winkel der für jeden anderen Künftler unbequemen Flächen belebte er, indem er Amor noch einen Genossen fchenkte oder ihn von symbolifchen Thieren, dem Adler, dem dreiköpfigen Cer-



Zwickelbild aus der Farnesina.

berus, dem Greif, dem Panther, der Eule begleiten liefs, in fo natürlicher, ungewungener Weise, dafs man in dem scheinbar wenig gefügigen Raume nicht eine Schranke, sondern einen Reiz für Raffael's Phantasie erblickt.

Unter allen Eroten besitzt der Amor mit dem Flügelhute und Heroldstabe Mercur's die individuellste Haltung. Er trägt nicht allein die Attribute des Gottes, sondern ahmt auch fein Wesen nach. Wahrscheinlich nicht ohne Absicht. Raffael hat diesem Eroten benachbart den wirklichen Götterboten, wie er die Himmelsräume durchschreitet, gemalt. Da scheint es nun, als ob Amor denselben im Scherze nachäffen wollte. Auch er schreitet aus, eine Botschrift auszurichten, aber nicht leicht beschwingt, sondern mit komischer Schwerfälligkeit, die sofort als künstlich und erborgt sich erweist, sobald man sein schalkhaftes Gesicht erblickt.

Zwischen den StICKKAPPEN steigen die Bogenzwickel empor, die einen wie die anderen von üppigen, farbenreichen Fruchtschnüren eingerahmt. In den

Bogenzwickeln wird der Triumph der Psyche erzählt. Apulejus darf nur soweit die Führung übernehmen, als in den einzelnen ihm entlehnten Szenen seine Worte mit überraschender Genauigkeit und Treue in Linien und Farben übertragen wurden. Die Auswahl der Bilder traf, wie bereits erwähnt, Raffael selbstständig; er änderte nicht allein den Ton des Märchens, sondern fügte auch um diesen zu kräftigerem Anschlage zu bringen, zwei neue Szenen hinzu. Venus, auf Wolken thronend, zeigt Amor ihre irdische Nebenbuhlerin und fordert ihn zur Rache auf. Eng an die Mutter geschmiegt, ihrem Fingerzeige folgend, schickt Amor sich an, den Pfeil zu werfen. Kein Zweifel, daß der Pfeil treffen und der armen Psyche eine »süße Wunde« schlagen werde. Aber die Waffe kehrt sich gegen Amor selbst. Auch er wird wie das (zweite von Raffael erfundene) Bild offenbart, vom Strahle der Liebe berührt und weiß befehligt den Grazien die Geliebte. Keine Gruppe hat Raffael in dem ganzen Bilderkreise der Farnesina schöner in den Raum hineincomponirt, als die drei Grazien. Zwei derselben, im Hintergrunde auf Wolken sitzend, wenden ihr Antlitz Amor zu, welcher ihnen zugekehrt mit dem Finger auf (die unsichtbare) Psyche deutet; die dritte, vom Rücken sichtbar, stützt sich mit der Linken auf den Wolkenrand und späht in die Ferne nach der Geliebten Amor's aus. Wie Venus, über diese unerwartete Wendung erzürnt, Juno und Ceres ihr Leid klagt und bei Jupiter Hilfe zu holen beschließt, schildern die folgenden Bilder. Venus hat ein Taubenpaar vor ihren reich geschmückten Wagen gespannt, Sperlinge umschwärmen sie, im raschen Fluge bläht sich ihr Schleier fegelig auf — so eilt sie zum Olymp. Mit lebenswürdiger Ruhe hört Jupiter, der sich auf den Rücken des Adlers behaglich niedergelassen, die Bitte der schönen Schmeichlerin an, erhört sie und entsendet Mercur, seinen Befehl, daß die flüchtige Psyche aufgesucht werden solle, allen Völkern zu verkünden. Wie die Grazien die schönste Gruppe, so ist Mercur die anmutigste Einzelgestalt der Farnesinafresken. Frei und fröhlich schwebt er einher, aus der Tiefe des Himmels, dem Beschauer gerade entgegen, mit dem wehenden Mantel, den weit ausgebreiteten Armen den ganzen Raum ausfüllend, das Bild jugendlicher Schönheit und fast überfläumender Lebenskraft.

Es bedarf aber keines Aufrufes mehr, Psyche zu suchen und zu finden. Sie hat alle ihr auferlegte Prüfungen glücklich überwunden, steigt, die im Orcus geholtene Urne mit der Schönheitsfalbe hoch emporhaltend, von Amoretten gestützt empor und überreicht der überraschten Venus das Geschenk Proserpina's. Nun hält auch Amor nicht länger zurück und eilt zu Jupiter, sich von diesem Psyche als Gattin zu erflehen. Jupiter faßt Amor kräftig am Kopfe, preßt ihm die Wangen zusammen und drückt ihm auf den schwellenden Mund einen derben Kuß. Die Bitte ist erhört, Mercur führt Psyche im Triumph zum Olymp. Auch in dieser letzten Gruppe offenbart Raffael wieder den Meister in der Beherrschung des Raumes, ohne darüber die feine natürliche Empfindung zu vergeffen. Wie vortrefflich ist das Emporschweben wiedergegeben! Mercur und Psyche entsteigen gleichsam dem engen irdischen Raume; derselbe wird immer breiter und offener und gewährt so den Eindruck, als müßte man in ihm leichter und freier in die Höhe schweben. Mercur hat die Gefährtin leise umfaßt, blickt sie ermunternd an und weist mit der Rechten nach oben, Psyche aber hält beide Hände über

dem Buſen verſchränkt und bewahrt ſo inmitten triumphirenden Glückes einen Zug zarter weiblicher Zurückhaltung.

Den Schluß der Erzählung von Amor und Psyche enthalten die Deckenbilder. Raffael theilte die Decke durch dicke Frucht- und Blumenschnüre, die von den Pfeilern aufſteigen, und dachte ſich die zwei ſo gewonnenen Felder als ausgeſpannte Teppiche. Auf dem einen Teppich ſchildert er Jupiter's Richterſpruch und Psyche's Aufnahme in den Olymp, auf dem anderen beſchreibt er die Hochzeit Amors mit Psyche. Das erſte Bild zeigt zwei bei Apulejus getrennte Scenen vereinigt und bietet einen neuen Beweis für die ſelbſtändige, das Künſtlerrecht wahrende Auffaſſung Raffael's. Aus dem Kreiſe der verſammelten Götter ſind Venus und Amor vor den Richterſtuhl Jupiters getreten. Dieſer ſtützt nachdenklich das Kinn mit der Hand und horcht aufmerkſam auf Amor, welcher ſich gegen die Anklage ſeiner Mutter lebhaft vertheidigt. Die drei Göttinnen an Jupiter's linker Seite, die mit ihm den Thron theilende Juno, dann Diana und Minerva hinter dem Richter blicken freundlich auf den angeklagten Schalk und erſcheinen ihm günſtig geſtimmt, während Neptun und Pluto, auf der anderen Seite ſitzend, die Augen auf Venus richten und ernſte Mienen zeigen. Venus ſchreitet im Eifer etwas vor, faßt mit der einen Hand ihr Gewand und deutet mit der anderen auf den Miſſethäter. Mit Spannung verfolgt die andere Göttergruppe hinter Venus den Vorgang. Ihr zunächſt ſteht Mars, behelmt und gewappnet, dem ſich Apollo, Bacchus und der auf ſeine Keule ſich ſtützende Hercules anreihen. Zwei Waſſergötter, gemächlich in der Nähe einer Sphinx gelagert, und mehr im Hintergrunde Vulcan und Janus ſchließen den Kreis. Der Richterſpruch iſt zu Gunſten Amors ausgefallen. Denn Mercur überreicht in der linken Ecke des Bildes der von einem Erosen herzhaft umſchlungenen Psyche den Trank der Unſterblichkeit.

War Raffael für die Anordnung des Göttergerichtes weſentlich auf ſeine erfinderiſche Kraft angewieſen, da Apulejus die Verſammlung nur flüchtig erwähnt, ſo lieferte ihm dieſer dagegen für die Hochzeit Amors ein ſo reiches Programm, daſs ihm Raffael Zug für Zug folgen durfte. Den Ehrenplatz am reich geſchmückten Hochzeitſtiſche nimmt das jugendliche Ehepaar ein. Eng aneinander geſchmiegt, als ächte Liebende unbekümmert um ihre Umgebung, mag ſie auch aus Göttern beſtehen, flüſtern ſie ſich zärtliche Worte zu. Ihnen zunächſt hat ſich Jupiter mit Juno gelagert, und in weiterer Ordnung Neptun und Amphitrite, Pluto und Proſerpina, Hercules und Hebe. Bacchus, von zwei Erosen unterſtützt, gießt den Nectar in groſſe Miſchkrüge, Ganymed überreicht knieend Jupiter in einer Schale den Göttertrank, eine der drei Grazien, welche die glücklich vereinten Liebenden umſchweben, gießt Balfam auf Psyche's Haupt, die Horen ſtreuen Blumen auf die Götter herab. An die Tafelrunde ſchließt ſich links die Gruppe der Sänger und Tänzer. Zur Leyer Apollo's, zur Flöte Pan's und zum Gefange der Muſen bewegt ſich Venus, indem ſie zugleich mit der Rechten das Gewand faßt und in der Linken das Schleierband anmuthig emporhält, im zierlichen Tanzſchritte.

Darüber kann kein Zweifel herrſchen, daſs die Compoſition des ganzen Bilderſchmuckes von Raffael's Hand ſelbſt herrührt. An den Deckenbildern wie an den Gruppen und Einzelfiguren in den Stichkappen und Bogenzwickeln

begegnen wir überall den unnachahmlichen feinen Wendungen, wie sie eben nur Raffael aus feiner unerschöpflichen Phantasie hervor zu zaubern verstand. Immer neue Wandlungen erfahren, der Stimmung entsprechend, die einzelnen Typen. Jupiter als Richter in der Götterversammlung, Jupiter, welcher Venus und dann wieder Amor, man möchte sagen, Privataudienzen ertheilt, zeigt stets einen anderen Ausdruck, Psyche vor Venus, und Psyche am Arme Mercur's emporschwebend wird von ganz verschiedenen, aber stets richtigen Empfindungen befeelt. Auch die Umrisslinien der großen Compositionen an der Decke, in leichtem Schwunge wellenförmig sich hinziehend — die Köpfe der einzelnen Figuren, gleichviel ob diese stehen oder sitzen, sind beinahe in der gleichen Höhe gehalten — so wie die reizenden Bindeglieder der einzelnen Gruppen daselbst konnte in dieser einfachen, gleichsam selbstverständlichen Schönheit nur Raffael zeichnen. Leider besitzen wir nur wenige der eigenhändigen Entwürfe des Meisters. Röthelzeichnungen, theilweise Studien nach dem Nackten, sind zwar in vielen Sammlungen vorhanden. Acht Blätter beziehen sich allein auf das Hochzeitsmahl. Doch können die meisten nur als Schülerarbeit gelten, nicht selten erst nach den ausgeführten Fresken zur Uebung gezeichnet. Vasari schreibt Raffael nicht allein alle Cartons zu, sondern behauptet auch, daß dieser viele Figuren mit eigener Hand in Fresco gemalt habe. Er verbessert sich aber selbst in den Biographien Penni's und Giulio Romano's. »Penni, sagt er hier, malte nach den Cartons und der Anweisung Raffael's die Decke in der Farnesina, Giulio Romano hat den größten Theil der Geschichten, die sich in der Loggia Chigi's befinden, gearbeitet. Der reiche Blumenschmuck ist ein Werk des Giovanni da Udine.« Der gegenwärtige Zustand der Fresken macht die Entscheidung unmöglich. Bekanntlich wurde der ganze blaue Himmelsgrund, von welchem sich sämtliche Figuren abheben, im Jahre 1701 unter der Leitung Carlo Maratta's erneuert. Dadurch wurde nicht allein die Farbenstimmung verändert, sondern auch allen Umrissen eine unangenehme Härte verliehen. Auch die Figuren wurden fast alle übermalt. Die wenigen in ihrer ursprünglichen Gestalt erhaltenen Reste gestatten keine Unterscheidung des Antheiles Raffael's von jenem feiner Schüler. Es gilt zwar z. B. der Rücken einer Grazie auf dem Bilde, wo Amor den Grazien seine Geliebte zeigt, als die eigenhändige Arbeit Raffael's; in Wahrheit kann man aber nur behaupten, daß diese Gestalt von keiner späteren Hand berührt wurde. Sie giebt den Maßstab für das Urtheil, wie viel feiner ursprünglich die einzelnen Figuren modellirt und zarter die Farben abgetönt waren, und läßt uns die ehemalige Schönheit des Werkes ahnen, die niemals mehr genossen werden kann; sie gestattet aber keinen zwingenden Schluß auf die Person des Urhebers.

* * *

Eine bestimmte Aufeinanderfolge in der Schilderung der Werke Raffael's, die getrennte Aufzählung der letzteren war unvermeidlich. Gar leicht wird dadurch der Eindruck hervorgerufen, als ob dieselben auch in gemächlicher Weise nach einander geschaffen worden wären. In keinen größeren Irrthum könnten wir verfallen. Die Wahrheit aus Raffael's späterem Leben erfahren wir



Die Hochzeit der Psyche. Deckenmalerei in der Villa Farnesina.

erft, wenn wir uns feine in jedem Augenblicke allseitig ausstrahlende Thätigkeit, die ftanunswerthe Summe der gleichzeitig unternommenen Werke vor Augen halten. Dafs auch die reichfte menschliche Kraft Schranken unterworfen fei, fcheinen Raffael's Zeitgenoffen vergoffen zu haben. Keinem Künftler vor ihm oder nach ihm wurde fo viel zugemuthet, keiner hat aber auch fo willig alle erdenklichen Aufgaben, die ihm gefteht wurden, übernommen. Von allen Gaben der Natur befafs Raffael nur eine nicht: die Fähigkeit, Bitten zu verweigern. Und gerade die Gewährung diefer Gabe wäre für ihn fegensreich gewefen. Sie hätte ihn nicht zu einer Ueberfpannung feiner Kräfte verleitet, unter welcher fein Körper vorzeitig zufammenbrach.

Die Farben zu dem Bilde der allumfassenden Thätigkeit Raffael's in feinen letzten Lebensjahren liefern uns die Urkunden, namentlich die Briefe der Agenten italienifcher Fürften am römifchen Hofe in überraschendem Reichthum. Sie reißen uns aus der Nothlage, zum Beweife, wie ausgedehnt Raffael's Wirken war, Schöpfungen zweifelhaften Urfprungs heranziehen zu müffen, wie die kleinen Fresken aus der fogenannten Villa Raffael's im Garten Borghefe, welche nach der Zerstörung des kleinen Bauwerkes in die Galerie Borghese übertragen wurden, oder die decorativen Deckenbilder in der Villa Lante oder die Entwürfe zu einer neuen Folge von Teppichen mit Szenen aus dem Leben Chrifti.

Es war kein leeres Wort, welches Beltrame Costabili, der Gefandte des Herzogs Alfons von Ferrara, feinem Herrn (13. Auguft 1518) fchrieb: »Alles, was fich auf Kunst bezieht, überträgt der Papft Raffael.« Am meiften nimmt ihn in diefer Zeit der Petersbau in Anspruch. Er begnügt fich nicht mit der allgemeinen Oberleitung. Auf dem Bauplatze felbst ist er heimifch, wo er am liebften den Werkmeister bei Seite fchieben und die Hand mit anlegen möchte. So voll ist er des Eifers. Von da wandert er wiederholt nach den Stätten des alten Rom, und mifst und zeichnet die Ruinen. Heute wird er nach der Engelsburg gerufen, um die Aufftellung der Bühne, welche der Neffe des Papftes, der Cardinal Cybo hier errichten liefs, zu leiten und die Decorationen zu entwerfen. Morgen empfängt er Aufträge des Papftes zu Portraits, Bildern und Zeichnungen. Die Portraite kennen wir. In das Jahr 1518 fallen die Bildnisse Leo's X. mit zwei Cardinälen und des Lorenzo de' Medici. Bei den Zeichnungen denken wir unter anderen an die Pläne für die Vigna des Papftes und an die Entwürfe für die Bilder in der Kapelle der Magliana. Diefes kleine Jagdfchlofs, am Tiber auf der Strafsse nach Fiumicino gelegen, ist zwar älteren Urfprunges; auch der Schmuck der Kapelle mußte bereits zu Lebzeiten Julius' II. wesentl. vollendet gewefen fein. Zeigen doch die Majolicaplatten des Fußbodens das Wappen Julius' II. und feines Günftlings, des 1511 ermordeten Cardinals von Pavia. Nur zwei Fresken wurden erst später ausgeführt: das Bild Gottvaters in der Altarnische und die Darstellung der Marter der heiligen Cäcilia an der einen Langwand. Für beide lieferte Raffael in feinen letzten Jahren die Zeichnungen. Auf der Freske über dem Altar, welche nachmals aus der Mauer ausgefägt und 1873 nach Paris gebracht wurde, erfcheint Gottvater in der Mandorla, einem mandelförmig zugespitzten Lichtfchein, von zwei blumenftreuenden Engeln begleitet. Die Figur des segnenden Jehova ist bis zu den Knien fichtbar, ebenso die beiden

Engelsgestalten. Besonders die letzteren, anmuthig und leicht bewegt, schwungvoll und doch natürlich in der Haltung gehören zu den glücklichsten Schöpfungen Raffael's. Die Composition des anderen halbzerstörten Bildes lernen wir aus einem Kupferstiche Marcanton's (B. 117) kennen. Ohne irgendwie hervorzuragen, trägt sie deutliche Spuren des Raffaelischen Ursprungs.

Zu einer Vertiefung in die Arbeit gebrach es wohl dem Meister an Mufse. Denn welche Anforderungen werden an ihn gestellt? Einmal soll er für einen Münzstempel den Kopf Lorenzo's de' Medici im Profil zeichnen und nach Florenz fenden, das andere Mal wieder muß er für den Herzog von Ferrara antike Medaillen und Sculpturen ausfuchen. Ein »Bett des Polykrates«, von welchem Ghiberti bekanntlich ein zweites Exemplar besafs, wahrscheinlich ein Grabrelief, erschien ihm namentlich begehrenswerth. Sogar zu Plänen für verbesserte Heizanlagen, so dafs die Luft leichter kreifen und der Rauch freier abziehen kann, ist er erbötig. Die größte Plage blieben aber die immerwährenden neuen Bilderbestellungen, welche abzulehnen Raffael nicht den Muth, und auszuführen doch nicht die Zeit finden konnte. In seiner Werkstätte lehnte bereits gar manche Tafel an der Wand, die seit einem Jahrzehnt und länger der Vollendung harrte, so die Madonna del baldacchino und die Krönung der Jungfrau, für das Kloster Monteluce bei Perugia bestimmt. Im Jahre 1505 hatten die Nonnen das Bild bei Raffael bestellt, einen neuen Vertrag 1516 mit ihm abgeschlossen, nach welchem er sich zur Ablieferung der Tafel binnen Jahresfrist verpflichtete, und doch wurde dieselbe erst mehrere Jahre nach seinem Tode von Penni und Giulio Romano vollendet.

Die alten Aufträge wurden durch neuere zurückgedrängt, aber auch die neuen traf kein besseres Schickfal. Die Markgräfin Isabella von Mantua glaubte sich nahe am Ziele ihrer Wünsche, als sie 1515 von Raffael die feste Zufage eines Werkes seiner Hand empfing. Er versprach alle angefangenen Arbeiten liegen zu lassen und erbat sich die Mafse so wie eine genaue Angabe, von welcher Seite das Licht in ihr Cabinet einfalle. Aber auch in diesem Falle kam Raffael über die guten Vorsätze nicht hinaus. Nach einigen Jahren (1519) erreichte Castiglione, welcher der Markgräfin gern gefällig war, so viel, dafs wenn er Raffael besuchte, dieser die Tafel hervorholte und ein paar Stunden an ihr zu malen begann. »Ich bin überzeugt, sprach Castiglione zu einem Freunde, sobald ich mich entfernt habe, rührt er den Pinsel nicht mehr an.« Wir erfahren nichts über die Stimmung der Markgräfin nach all dem langen, vergeblichen Warten. Der Herzog Alfons I. von Ferrara dagegen, welchen Raffael in ähnlicher Weise von Jahr zu Jahr hinzog, nahm diese stetigen Zögerungen gar zornig auf und drohte schließlich mit seiner fürstlichen Ungnade und der Klage bei dem Papste.

Der Herzog hatte (1517) bei Raffael ein mythologisches Bild »den Triumph des Bacchus in Indien« bestellt und dieser auch bereits eine Zeichnung (vielleicht die Quelle mehrerer Kupferstiche der Marcanton'schen Schule) vorgelegt. Als aber Raffael vernahm, dafs der friuler Maler Martino da Udine, bekannter unter dem Namen Pellegrino da S. Daniele, denselben Gegenstand für den Herzog male, erbat und empfing er die Erlaubnifs zu einer anderen Schilderei. Wir wissen nichts über den Inhalt des neuen Entwurfes, wir hören nur, dafs er über die

Anfänge nicht hinauskam. Von dem ungeduldigen Herzog unaufhörlich angeftachelt, drängen ihn die ferrarefifchen Gefandten, zuerft Costabili, dann Pauluzzi, fein Verſprechen zu erfüllen. Raffael iſt unerſchöpflich mit Vertröſtungen. Sobald nur das eine oder das andere Werk, an welchem er auf Befehl des Papſtes arbeitet, vollendet ſei, wolle er ſofort das Gemälde für den Herzog in Angriff nehmen. Oſtern 1518 hatte er zuerft als Friſt angeſetzt, dann die Hoffnung ausgeſprochen, das Bild zu Weihnachten fertig zu ſtellen. Aber Oſtern wie Weihnachten verſtrichen, ohne eine ſichtliche Förderung des Werkes. Einen neuen Grund des Aufſchubs findet Raffael im Februar 1519. Er dankt dem Himmel, daß er das Bild nicht früher angefangen habe. Denn in den letzten drei Monaten hat er Dinge geſehen — wahrſcheinlich neu aufgefundenen Antiken — von welchen er bis dahin keine Ahnung gehabt und die er nun für die Tafel verwerthen will. Um den Herzog bei guter Laune zu erhalten, verehrt er ihm drei Cartons, die Zeichnung zu einer der Fresken im Leozimmer aus der Geſchichte Leo's III, den Entwurf zum h. Michael und den von Giulio Romano ausgeführten Carton des Porträts Johanna's von Arragonien. Es muß zu Ehren der beiden Gefandten bemerkt werden, daß ſie ihre Mahnungen ſtets in die liebenswürdigſten Formen kleideten und ihrer Verehrung für den großen Künſtler oft zum Verdrufs des Herzogs, der rückſichtslos vorgehen wollte, unumwundenen Ausdruck gaben. Sie zweifelten nicht an Raffael's gutem Willen und ſahen mit eigenen Augen ſeine Ueberbürdung. »Es iſt nicht zu glauben, meldet einmal Costabili, was ihm alles der Papſt aufträgt.« Freilich, als die Ausflüchte kein Ende nahmen und der Herzog immer ungeſtümer wurde, mußten auch Costabili und Pauluzzi zudringlicher werden. Raffael wurde förnlich von ihnen belagert. Sie paſten ihm auf, wenn er ſich nach ſeinem Hauſe begab und als er ſich hier verleugnen ließ, ſchrieben ſie ihm Mahnbrieſe oder überrafchten ihn auf dem Bauplatze von S. Peter, wo er ihnen nicht entfliehen konnte. So ſchleppte ſich die Sache hin bis zum Tode des Künſtlers. Der Herzog fand es nicht unter ſeiner Würde, ſich für die getäuſchten Hoffnungen ſoweit ſchadlos zu halten, daß er von Raffael's Erben das Darangeld, fünfzig Ducaten, in rauher Weiſe zurückforderte.

* * *

Den perſönlichen Freunden, die in Rom ſeſhaft waren und vor allem dem Papſte gegenüber hatte Raffael natürlich einen viel ſchwereren Stand. Wollte er ſich nicht den täglichen Umgang vergiften, ſo mußte er das ſtetige Entſchuldigen und Vertröſten aufgeben. Hier half nur ein ſtärkeres Heranziehen ſeiner Schüler, die für ihn eintraten und weſentliche Theile der Arbeit übernahmen, ohne daß dieſe Mitwirkung den Beſtellern immer oder ſogleich kundgegeben wurde. Die Tafeln kamen aus Raffael's Werkſtätte und trugen ſeinen Namen; die Flagge, möchte man ſagen, deckte die Ladung.

Am päpſtlichen Hofe gab es nur wenige Männer von Anſehen und Einfluß, die nicht Raffaeliſche Werke begehrt und, wie die Liſte der letzteren zeigt, wenige, die nicht auch ſolche von dem liebenswürdigſten, ſtets gefälligen Künſtler empfangen

hätten. Dem Geheimkämmerer und Secretär des Papstes Sigismondo Conti, für welchen Raffael die Madonna di Foligno gemalt hatte, reihen sich Giovan-Battista Branconio d' Aquila, der Cardinal Pompeo Colonna und Lodovico di Canoffa an. Branconio, der zum näheren Haushalte des Papstes gehörte und ein besonderer Gönner Raffael's war, empfing von diesem nicht nur den Plan zu einem Palaste, sondern auch das Bild der Heimsuchung mit lebensgroßen Figuren, welches im siebzehnten Jahrhundert nach Madrid kam. Im Besitze Colonna's befand sich der jugendliche Johannes der Täufer, dessen anmuthige Gestalt, mehr an Dionysos als an einen Heiligen erinnernd, zu so vielen Wiederholungen reizte; Lodovico di Canoffa, eine der einflussreichsten politischen Persönlichkeiten am Hofe Leo's X., bestellte bei Raffael, wie Vasari erzählt, eine Geburt Christi, an welcher besonders die schöne Morgenröthe gerühmt wurde.

Auch Cardinal Bibbiena nahm noch einmal Raffael's Kunst in Anspruch. Er befand sich 1518 als Legat am französischen Hofe. Um die Gunst des gerade damals von den Medici viel umworbenen Königs Franz I. zu gewinnen, beschloß er demselben ein Bild zu schenken, welches sowohl den Liebhaber der Kunst, wie den Verehrer schöner Frauen — und beides war Franz I. im hohen Maße, — erfreuen sollte. Er erbat sich von Raffael das Porträt der Gemahlin des Connetable von Neapel, Ascanio Colonna, der »göttlichen« Johanna von Arragonien. Raffael ging nicht selbst nach Neapel, sondern ließ durch einen Schüler die Fürstin zeichnen. Nach dem Carton wurde sodann das Porträt in Rom gemalt. Von wem? Von dem Schüler, welcher Johanna nach der Natur gezeichnet hatte, oder von Raffael, der in diesem Falle das Bild ohne ein Modell aus dem Kopfe vollenden mußte? Das Porträt, im Louvre bewahrt, zeigt Johanna von Arragonien mit den Reizen jugendlicher Anmuth und fürstlicher Pracht geschmückt. Sie ist sitzend dargestellt, das Gesicht leise nach links gewendet; die eine Hand läßt sie lässig auf ihrem Schoofse ruhen, die andere hebt sie empor, um den Pelzmantel zu fassen. Ein rothbraunes Sammtkleid, mit gelbem Atlas gefüttert, umschließt ihre Glieder, auf ihren Kopf hat sie einen rothen, mit Perlen verzierten Hut gestülpt, sodas das reiche blonde Haar unverhüllt bleibt. Die gezwungene Haltung des Kopfes mag der etwas lange Hals, der übrigens auch bei der Madonna in der Madrider Heimsuchung wiederkehrt, verschuldet haben; die harten Umriffe des Gesichtes, die in der That trocken und nicht gerade lebensfrische Färbung desselben erklären sich vollkommen aus dem Umfande, das das Bild nicht unmittelbar nach der Natur gemalt wurde, und weisen nicht nothwendig auf Schülerarbeit hin, zumal die Hände, in der Form an jene der Donna velata erinnernd, meisterhaft gezeichnet erscheinen. Und so mag immerhin Vasari Recht haben, welcher dem Giulio Romano einen überwiegenden Antheil an dem Werke zuschreibt, den Kopf aber von Raffael selbst gemalt wissen will.

Bibbiena stand nicht allein mit dem Wunsche und dem Glauben, durch Kunstspenden den guten Willen Franz' I. zu gewinnen. Papst Leo X., welcher das Bündniß mit Frankreich befestigen und namentlich die Familieninteressen durch eine engere Verbindung mit der königlichen Familie sichern wollte, beschloß gleichfalls, Franz I. Werke von Raffael's Hand zu verehren. Er bestimmte einen heiligen Michael, den Schutzpatron Frankreichs, zum Geschenke für den

König, eine heilige Familie für die Königin. Im Frühling 1517 begann Raffael die Arbeit, im Mai des folgenden Jahres waren die beiden Bilder vollendet. In prächtiger Einrahmung wurden sie im Juni 1518 über Florenz und Lyon nach Fontainebleau gefendet. Der Papst drängte besonders in den letzten Monaten unaufhörlich zur Eile, da sein Neffe Lorenzo, der sich gerade in Frankreich aufhielt und in Amboise seine Vermählung mit Madeleine de la Tour d'Auvergne feierte, die Geschenke persönlich überreichen sollte.

Der Erzengel Michael stürmt in gewaltigem Fluge vom Himmel herab, hat bereits auf den zu Boden geworfenen Satan einen Fuß gesetzt und holt, mit beiden Händen die Lanze haltend, weit aus, um dem Feinde den Todesstoß zu veretzen. Durch die Zeichnung und das Colorit werden die beiden Gestalten in einen wirkfamen Gegensatz gebracht. Schnellkraft und jugendliche Schönheit zeichnen den Engel aus. Mit der strahlenden Rüstung stimmt trefflich der hellleuchtende Ton des Fleisches; die schlanken und doch starken Glieder führen die kühne Bewegung, halb Flug, halb Schritt, leicht und natürlich aus. Dem Satan dagegen gab Raffael einen grobfehnigen Körper, harte Züge, gewaltfam verzerrte Bewegungen und eine düstere rothbraune Farbe. Zur Steigerung des Effectes ist der Vorgang in ein wahres Höllenthal veretzt, das von dunkeln Felsen eng begrenzt und durch einzelne aus den Klüften ausströmende Flammen erleuchtet wird. Die Beschaffenheit des wiederholt restaurirten Bildes läßt kein sicheres Urtheil darüber zu, ob die künstlerische Absicht ursprünglich erreicht wurde, gegenwärtig erscheinen die Farbengegenätze zu schroff und der feineren Empfindung nicht ganz entsprechend.

Das Gemälde, welches der Papst der Königin von Frankreich verehrte, ist unter dem Namen «die große heilige Familie» weltberühmt. Die Composition sowohl, als auch die Zeichnung der einzelnen Gestalten und das Colorit unterscheiden das Werk auffallend von allen ältern verwandten Schilderungen. Doch steht es nicht vereinzelt da, sondern muß als das letzte, am reichsten entwickelte Glied einer größern Gruppe von Madonnenbildern gelten. Gar weit liegt hinter Raffael das Madonnenideal seiner florentiner Periode zurück, welches das innige Zusammensein von Mutter und Kind, die einfache, reine Seligkeit und Freude der ersteren feiert. Seitdem hatte sich seine Phantasie mit Bildern voll dramatischen Lebens und mächtiger Leidenschaften erfüllt, an große, breite Schilderungen gewöhnt. Auch sein Formeninn hatte eine tiefgreifende Wandlung erfahren. Ein heroisches Geschlecht, kräftig gebaut, kühn in den Bewegungen, von markigem Ausdruck, bildet den Träger der neuen Gedanken. Starke Gegenätze heben die Bedeutung der Einzelgestalten, bringen Mannigfaltigkeit in die Gruppen. Auch das Colorit verträgt nicht nur, sondern fordert geradezu schärfere Accente. Der Grundton wird tiefer genommen, die Modellirung durch stärkere Schattenlagen zu erreichen versucht. Wenn nun jetzt Raffael wieder auf Darstellungen der Madonna zurückkam, so konnte ihm die ältere Auffassung in keiner Weise genügen, nicht der lyrische Anklang, nicht die einfache Situation, nicht die «Blondheit» des Colorits. Er liebte auch hier eine breitere Schilderung, eine freiere Bewegung der Einzelgestalten, eine reichere Entfaltung der Gruppe. Ein äußerer Umstand begünstigte die Ueberleitung der Madonnenbilder in das dra-

matifche Gebiet. Die Ausführung derselben lag nicht oder doch nicht vollständig in den Händen des vielbeschäftigten Meisters. Sein persönlicher Antheil beschränkte sich überwiegend auf die Composition und die Zeichnung, welche ja auch in diesen spätern Jahren den gröfsern Reiz für ihn befaßen. Auf diese legt er daher den Hauptnachdruck und verleiht ihnen ein Gewicht, durch welches zuweilen die weitere malerische Ausführung wie durch eine schwere Rüstung gedrückt wird. Immerhin schafft er einen Kreis von Madonnenbildern oder, richtiger gesagt, von Bildern der heiligen Familie, welcher für Raffael's letzte Jahre ebenso charakteristisch erscheint, wie die Madonnen im Grünen für die florentiner Periode.

Das Christkind ist eben aus dem Schlummer erwacht und aus der Wiege, der echten italienischen Korbwiege, herausgeflogen. Zur Mutter strebt es empor oder hat bereits ihren Schoofs erklettert. Es sammelt sich nun die heilige Familie, der kleine Johannes, die alte Elifabeth um Mutter und Kind — auch Josephus ist in der Regel nicht fern — und gibt ihren halb zärtlichen, halb andächtigen Empfindungen bewegten Ausdruck. Dieses Motiv liegt der «Perle» in Madrid und der großen heiligen Familie in Paris zum Grunde und wird auch in Schulbildern, wie in der Madonna unter der Eiche in Madrid, in der kleinen heiligen Familie in Paris, wiederholt, ein Beweis feiner Beliebtheit und dafs es geradezu in den letzten Jahren Raffael's eine typische Geltung befaß.

Der feinste und gelehrteste Kenner der Personen und Dinge des alten Italiens, Herr von Reumont, hat nahezu bis zu vollkommener Gewifsheit dargethan, dafs die Perle, — so benannt, weil König Philipp IV. von Spanien das Bild als die Perle seiner Sammlung rühmte — mit der für Lodovico di Canoffa gemalten Geburt Christi identisch sei. Freilich paßt der von Vafari überlieferte Name nicht auf das Werk. Vafari hat es aber schwerlich mit eigenen Augen gesehen und beschreibt es ziemlich flüchtig. Doch führt er mehrere Nebenumstände an, welche ungezwungen auf die Perle Anwendung finden.

Die Stelle bei Vafari lautet: »Nach Verona sandte Raffael an die Grafen von Canoffa ein großes Bild. Es stellte eine sehr schöne Geburt des Heilandes dar, mit einer Morgenröthe, die sehr gerühmt wird. Das Werk wird von den gedachten Grafen in verdienten Ehren gehalten, und diese haben es nie veräußern wollen, obgleich viele Fürsten ihnen einen sehr hohen Preis dafür geboten haben.« Schon die Gegenwart der heiligen Anna (oder Elifabeth) spricht gegen die Annahme einer Darstellung der Geburt Christi und macht geneigt, an ein Bild der heiligen Familie zu glauben. Die gerühmte »aurora« dagegen findet in den röthlichen Wolkenstreifen und der Morgenstimmung der Landschaft in der Perle ihre vollständige Erklärung. Es paßt ferner die Bezeichnung »un gran quadro« bei Vafari auf die beinahe lebensgroßen Gestalten in der Perle, ebenso ist ein Verkauf von Bildern aus dem Besitze der Familie Canoffa in Verona an den Herzog von Mantua, aus dessen Sammlung die Perle stammt, nachweisbar. Mit vielen anderen Kunstwerken kam die Perle 1628 aus Mantua nach London und von da 1649 bei dem Verkaufe der Kunstschätze König Karl's I. nach Madrid.

Der Christusknabe sitzt auf dem rechten Knie der Madonna, so dafs er das eine Bein frei herabhängen läßt, mit dem anderen ein Wiegenkissen berührt. Er

ftreckt die Hände nach den Früchten aus, welche ihm der kleine Johannes in feinem Schürzchen darbietet. Die Madonna hält mit der Rechten ihr Kind feft, mit dem linken Arme umfafst fie die h. Elifabeth, welche dicht hinter Chriftus kniet und mit ruhigem Behagen, das Kinn auf die Hand geftüzt, dem Vorgange zufieht. Aus den antiken Ruinen, links im Hintergrund, kommt Jofephus hervor, rechts breitet fich eine weite von kleinen Figuren belebte, reich bebaute Landfchaft aus.

Die Anordnung der Gruppe weckt mit Recht die größte Bewunderung. Sie ift breit angelegt und doch feft gefchloffen, bei aller Freiheit und Natürlichkeit der Bewegung in kunftvoller Weife innig verfchlungen. Man muß die Madonna aus dem Haufe Canigiani mit der Perle vergleichen, um den gewaltigen Umfchwung, welchen Rom in Raffael's Phantafie hervorgerufen, zu begreifen. Gegen das Colorit in der Perle werden mannigfache Einwendungen erhoben, bei der malerifchen Ausführung die Theilnahme Giulio Romano's vermuthet. Der Farbenton erfcheint im Allgemeinen dunkel gehalten, mit tiefen Schatten und ftarken Lafuren. Man muß dabei aber die schlechte Erhaltung des Bildes in Anschlag bringen und darf nicht vergeffen, daß die reichere Compofition, das große Format, das erregtere Leben der einzelnen Gefalteten auch auf die Farbestimmung Einfluß üben. Weicht diefe von der früher üblichen, für Raffael nach der gewöhnlichen Auffaffung geradezu typifchen ab, fo liegt darin doch noch kein Grund zum Tadel.

Ebenfo laut regt fich der letztere gegen die Ausführung der großen heiligen Familie des Königs von Frankreich. Die Compofition zeigt eine große Verwandtschaft mit der «Perle», einen noch reicheren Aufbau der Gruppe und entfaltet eine nahezu pomphafte Pracht. Das Chriftkind, aus dem Schlafe erwacht, entfteigt der Wiege und ftrebt zur Mutter empor, welche es mit beiden Händen umfafst und zärtlich zu fich zieht. Die knieende Elifabeth auf der andern Seite hat den kleinen Johannes dicht an das Chriftkind herangebracht und leitet ihn an, die Hände zur Anbetung zu falten. Ein Engel mit andächtig gekreuzten Händen und ein zweiter Engel, welcher mit weit gefpannten Armen Blumen ftreut, fchließen die Gruppe ab. Rechts vor einem Vorhange fteht Jofephus und betrachtet, den Kopf auf die Linke gelehnt, nachdenklich die Gruppe. Ein Modellact zur Madonna, ein Studium zu ihrem Gewande und zum Chriftkinde (Oxford und Florenz), alle mit Röthel gezeichnet, legen Zeugniß ab von der forgfamen Vorbereitung des Werkes, dem man nur eine weniger künstliche Anordnung wünfchen möchte. Das Bild macht nicht den Eindruck, als wäre es im erften fchöpferifchen Drange der Phantafie entstanden, läßt vielmehr auf eine forgfältige Berechnung der künstlerifchen Wirkungen fchließen. Vom Papfte unaufhörlich zur Eile gemahnt, hat dann Raffael die auch von Vafari verbürgte Hülfe Giulio Romano's bei der Ausführung in Anspruch genommen und ein abgekürztes Malverfahren angewendet. An die Stelle des gleichmäßigen matten Schimmers, der gelben Mitteltöne, die in ein feines Perlgrau übergehen, fetzt er einen intensiv leuchtenden Gefammtton mit tiefen braunen Schatten und übergeht das Ganze fchließlich mit leichten Lafuren. Kraft und wirkfame Rundung wurde dadurch rafch erreicht, die Farbenharmonie aber auf die Dauer gefchädigt, da

das den Schatten beigemischte Schwarz durchschlägt und die Retouchen zerstört. Doch nicht wir klagen erst über das wenig anmuthende Colorit der Tafelbilder in Raffael's letzten Jahren, schon die Zeitgenossen sparten nicht bitteren Tadel.



Die h. Familie, genannt die Perle. Museum del Prado in Madrid.

«Schade, dafs Ihr nicht in Rom seid», schrieb (2. Juli 1518) Sebastian del Piombo an Michelangelo, »und nicht die zwei Gemälde des Obersten der Synagoge sehen könnt, die nach Frankreich gegangen sind. Ihr habt keine Vorstellung

davon und gewiß in eurem ganzen Leben nichts erblickt, was Euerer Art so sehr entgegen wäre. Ich sage nur so viel, daß die Figuren aussehen, als wären sie im Rauch aufgehängt gewesen oder von Eisen, so glänzen sie ganz hell und ganz schwarz, und gezeichnet sind sie — nun, Leonardo (Sellajo) wird es Euch erzählen». Nicht der Tadel so sehr, als der Ton in welchem er ausgesprochen wird, erscheint für die Kenntniß der römischen Zustände in den letzten Lebensjahren Raffael's überaus lehrreich. So schlug denn endlich die Künstlereiferfucht und der Neid, die gewiß schon lange unter der Decke glimmten, in hellen Flammen aus. Und das war kein Wunder. Die Alleinherrschaft Raffael's mußte in den Künstlern, die nicht zu seiner Schule gehörten, eine gereizte Stimmung hervorrufen. Ueber alle Kunstzweige dehnte sich seine Wirksamkeit aus, in alle Kreise reichte sein ausschließlicher geltender Einfluß. Es war selbstverständlich, daß wer ein Kunstwerk erwerben wollte, zuerst bei Raffael anklopfte. Während dieser die Masse der Bestellungen nicht zu bewältigen vermochte, unter der Last der Arbeit beinahe zusammenbrach, mußten andere Künstler mit gekreuzten Armen mühsig stehen. Den stärksten Grund, die Zurücksetzung bitter zu empfinden, befahl Michelangelo. Gerade in den Jahren des mächtigsten Aufschwunges Raffael's sah er sich dazu verdammt, in den Bergen von Pietrasanta Steine zu brechen. Doch würden wir ihm großes Unrecht thun, wollten wir ihn dem Kreise der Neider und schmähfüchtigen Verkleinerer Raffael's anreihen. Er barg stolz den Mißmuth in seiner Seele. Nicht ein Wort, das auf ein verächtliches Herabsehen auf den glücklicheren Nebenbuhler schließend liefse, entchlüpfte ihm in seinen Briefen. Dafür waren seine Freunde und Anhänger in Rom desto eifriger beflissen, ihm alles erdenklich Schlechte und Ungünstige von Raffael zu berichten, als hätten sie es darauf abgesehen, das Verhältniß zwischen den beiden Helden zu vergiften, den Bruch zu erweitern.

Allen voran gieng darin neben Leonardo Sellajo der Maler Sebastiano del Piombo. In früheren Jahren hatte er nahe Beziehungen zu Raffael unterhalten, Anregungen gegeben, in gleichem Mafse, wie z. B. seine h. Familie im Museum zu Neapel zeigt, solche empfangen. Sein Ehrgeiz fand sich offenbar durch eine untergeordnete Stellung in der Nähe Raffael's nicht befriedigt. Und so schlug er sich denn auf die Seite der Gegner und suchte insbesondere durch die Anlehnung an Michelangelo die eigene persönliche Bedeutung zu verstärken. Nicht ohne Erfolg. Die Partei der Zurückgesetzten und Neidischen fand für ihre herben Urtheile allmählich ein offenes Ohr bei manchen Kunstliebhabern, deren Forderungen Raffael nicht befriedigen konnte, und auch bei manchen Kunstfreunden, welche die nothwendigen Voraussetzungen des Stilwechsels übersehen, und was die Raffael aufgezwungene Haft der Arbeit, was die Mitwirkung der Schüler verschuldete, nicht wußten oder wissen wollten. Aus den Aeußerungen Sebastiano's und Anderer möchte man schließend, daß der Antheil Giulio Romano's an den letzten Gemälden Raffael's nicht bekannt war, jedenfalls der Meister die Verantwortung für dieselben ausschließlicher trug. Die Ausichten für die Maler, welche selbständig in Rom lebten, gestalteten sich dadurch günstiger, und im Jahre 1518 galt Sebastiano del Piombo, dessen Tüchtigkeit allerdings weit die Begabung der anderen Fachgenossen überragte, in einflußreichen Kreisen, z. B. bei dem Car-

dinal Giulio de' Medici, Raffael für ebenbürtig. Welcher von beiden in einem Wettkampfe die Palme erringen werde, erschien manchem zweifelhaft.

* * *

Die nahezu unbegrenzte Steigerung der Thätigkeit Raffael's brachte nicht nur Kampf in die römischen Kunstkreise, sondern übte auch tiefen Einfluss auf des Meisters Gemüthsstimmung. In einem Briefe an den Herzog von Ferrara, vom 17. Dezember 1519 datirt, schildert ihn der scharfsichtige Pauluzzi in folgender Weise: «So bedeutende Naturen wie Raffael sind immer melancholisch. Und Raffael ist es gerade jetzt um so mehr, als ihm seit Bramante's Tode das ganze Bauwesen aufgebürdet ist».

Diese nervöse Reizbarkeit und leichte Erregtheit lag nicht in seinem ursprünglichen Wesen. Wie aus seinen früheren Werken ein ungetrübter harmonischer Sinn und eine heitere Anmuth spricht, so athmet auch sein bereits wiederholt angeführter Brief an Ciarla aus dem Jahre 1514 eine befriedigte, glückliche Stimmung. Erst das Uebermafs der Arbeit seit 1515, die Unmöglichkeit ruhiger Sammlung der Seele, die Verpflichtung, in jedem Augenblicke das Verschiedenartigste in seiner Phantasie zusammenzufassen und Bauten, Alterthümern, großen Freskenkreisen, Tafelbildern die gleiche Aufmerksamkeit zu widmen, erzeugten jene hohe Spannung der Geisteskraft, welche alle Empfindungen in ihm stärker erzittern machte und seine Reizfähigkeit so mächtig steigerte. Der Widerschein dieses Seelenzustandes spiegelt sich in den letzten Werken, an welche Raffael noch die Hand anlegte, deutlich ab.

Noch stand der Abschluss der vaticanischen Fresken aus; außerdem beschäftigten ihn in seinem letzten Lebensjahre zwei große Compositionen zu Tafelbildern: die Auferstehung Christi und die Transfiguration. Nach der Vollendung des Wandschmuckes im Leozimmer kam die Reihe an den großen Saal neben der Stanza d'Eliodoro, welcher unmittelbar an die Loggien anstößt. Als Gegenstand der Darstellung wurden Ereignisse aus dem Leben Kaiser Constantin's, der Triumph des Christenthums über das Heidenthum gewählt. Die Arbeit schritt aber nur langsam vorwärts. Als Raffael starb, war noch nichts in dem Constantinsaal gemalt, noch nicht einmal der Inhalt der Bilder endgültig festgestellt. Aus einem Briefe Sebastian del Piombo's vom 27. October 1520, also sieben Monate nach Raffael's Tode an Michelangelo gerichtet, erfahren wir, dass damals folgende Scenen zur Schilderung ausersehen waren. An der ersten Wand sollte der Künstler die Erscheinung des Kreuzes darstellen, welches Zeichen Constantin den Sieg verheißt, ferner die Tödtung eines Königs durch den letzteren. Für die größte Wand wurde ein Schlachtbild gewählt, an der dritten Wand werden dem Kaiser Gefangene vorgeführt, den Schluss bildet die Erzählung einer im Mittelalter viel verbreiteten Legende aus dem Leben Constantins. Er litt an der Mifsfucht. Da riethen ihm die heidnischen Aerzte, seinen Leib im Blute unschuldiger Kinder zu baden. Schon war alles zum Vollzug des graufamen Rathes vorbereitet, als der Kaiser, ohnehin durch das Geschrei der unschuldigen Kinder zaghaft geworden, durch eine Vision auf den Papst Sylvester gewiesen wurde,

der ihn auch heilte und bekehrte. «Da gibt es Mütter, welche sich zur Wehre setzten, und Kinder und Kriegsknechte, die diese packen, um sie zu tödten» fügt Sebastiano zu seiner Schilderung hinzu.

Die ausgeführten Fresken im Constantinsaal weichen von dem Programme, wie es unmittelbar nach Raffael's Tode feststand, wesentlich ab. Wir sehen hier die Kreuzeserfcheinung, die Constantinschlacht, die Taufe Constantins und die Schenkung Roms an den Papst dargestellt. An den beiden letzten Bildern hat also Raffael nicht den geringsten Antheil, da nicht einmal die Gegenstände der Darstellung, so lange er lebte, bekannt waren. Es wäre eitle Mühe, nach Skizzen Raffael's zur Taufe Constantins und zur Schenkung zu suchen. Wenn dennoch, wie aus demselben Briefe Sebastiano's erhellt, die Schüler Raffael's behaupteten, in ihren Händen befänden sich zu den «Historien» Zeichnungen von ihres Meisters Hand, so konnten sich diese nur auf die im Programm angegebenen Schilderungen beziehen. Zur Bluttauf und zur Uebergabe der Gefangenen wurden bis jetzt keine Handzeichnungen nachgewiesen. Aber auch für die Erfcheinung des Kreuzes und die Constantinschlacht erscheint die Ausbeute an Originalskizzen gering.

Den Entwurf zur Erfcheinung des Kreuzes bewahrt die Sammlung des Herzogs von Devonshire in Chatsworth. In der Freske steht Constantin auf erhöhter Bühne vor dem kaiserlichen Zelte und blickt staunend, wie sein Unterfeldherr hinter ihm, auf das Kreuz, welches Engel in den Lüften hochhalten. Die Soldaten eilen im Sturmschritte herbei und umringen die Bühne; einige wenden das Antlitz dem Zeichen am Himmel zu, andere richten das Auge auf den Kaiser, als wollten sie ihn nach der Bedeutung des Vorganges fragen. Im Vordergrund links stehen zwei Pagen mit dem Helme und Schwerte Constantins, rechts aber hat sich ganz vorn ein hässlicher plumper Zwerg aufgepflanzt, der grinzend sich einen schweren Helm aufzusetzen versucht. Diese bloßen Füllfiguren fehlen auf dem Entwurf in Chatsworth und offenbaren sich als spätere Zuthaten. Zeigt auch der Entwurf (eine Federzeichnung mit Bister gewaschen) die ursprüngliche Gestalt der Composition, so sträubt sich doch der Sinn, ihn Raffael selbst zuzuschreiben und damit eine vollständige Ermüdung seiner Phantasie einzugestehen. Denn nur auf diese Weise kann die starke Anlehnung an die Antike erklärt werden. Für die Hauptgruppe dienten Reliefs von der Trajanssäule und von dem Constantinbogen, welche Trajans Ansprache an seine Soldaten schildern, zum Vorbilde. Auch die Reihe der im Lauffschritt anstürmenden Krieger deutet die geringe Ueberlegung bei der Wahl der Motive an. Ebenso gut könnten die Männer in einer wirklichen Kampfszene verwendet werden. Eine solche äußerliche, fast mechanische Zusammenstellung der einzelnen Bildtheile liegt sonst nicht in Raffael's Gewohnheiten und überdies war in den letzten Lebensjahren seine Phantasie nicht ermattet, sondern überreizt.

Von der Constantinschlacht darf man eher annehmen, daß ihr ein eigenhändiger Entwurf Raffael's zu Grunde liegt. Nur besitzen wir ihn nicht in der großen Louvrezeichnung, welche die ganze Composition, wenn auch mit einzelnen Abweichungen von der Freske, wiedergibt. Die technische Herstellung des großen Blattes weist auf eine Schülerhand hin; auch erscheinen hier die Haupt-

gruppen weniger fein abgewogen, das Werk nicht so klar gegliedert, wie in der ausgeführten Freske. Was auf dieser so ergreifend wirkt und sie zu einem Muster einer heroischen Schlachtschilderung erhebt, geht gewiss auf Raffael selbst zurück. Dazu rechnen wir vor allem das energische Hervorheben des siegreichen Helden aus der Masse der Kämpfer, ohne daß er sich von diesen trennte und die Einheit der Handlung gelockert würde. Die Schlacht ist bereits entschieden. Unwiderstehlich drängt das ganze Heer nach rechts dem Tiberufer zu. Mögen auch einzelne Feinde noch tapferen Widerstand entgegensetzen, mag namentlich in der linken Ecke leidenschaftlich gekämpft werden: nichts hält mehr den Triumph Constantins auf. Allen voran über Tote und Verwundete hinweg sprengt er einher. Die Engel in den Lüften weisen ihm den Weg. In der hoch erhobenen Rechten schwingt er den Speer gegen Maxentius, der im Strome die Rettung gesucht hat, hier aber vom Pferde stürzt und verzweifelnd mit den Fluthen ringt. Zwischen Constantin und Maxentius hat Raffael einen leeren Raum gelassen — dieser fehlt auf der Louvrefkizze —, wodurch dieselben noch deutlicher als die Helden der Handlung ausgezeichnet werden. Unmittelbar bei Constantin macht das Schlachtfeld eine Biegung; das Getümmel des Kampfes wendet sich mehr nach dem Hintergrunde gegen die Milviusbrücke, auf welcher man die Scharen des Maxentius in wilder Flucht, von Constantins Kriegern hart verfolgt, erblickt. Dadurch wird Kaiser Constantin, der die Mitte des Bildes einnimmt, zugleich an die Spitze des Heeres gestellt und als sein Führer scharf hervorgehoben.

Die Grundzüge des großartigen Gemäldes, das bei aller Lebendigkeit und unmittelbaren Frische der Schilderung einen Zug nach dem Großen und Mächtigen bewahrt, hat ohne Zweifel Raffael selbst, wenn auch vielleicht nur in flüchtigen Umrissen festgestellt. Für einzelne Gruppen begann er auch Studien nach dem Nackten zu zeichnen, so für die beiden Soldaten, welche ein Boot erklimmen wollen (Oxford), und für den einen Verwundeten, der rücklings in das Wasser fällt (Chatsworth). Den Carton haben aber erst seine Schüler (Giulio Romano) angefertigt, die Ausführung der Freske vollends erst längere Zeit nach seinem Tode begonnen. So erklären sich die zahlreichen Entlehnungen von der Antike, die auch in der Constantinschlacht vorkommen. Sowohl für den Kaiser wie für Maxentius und mehrere Kampfgruppen boten die Reliefs der Trajanssäule und des Constantinbogens willkommene Vorbilder. Auch die Zeichnung der Pferde geht unmittelbar auf antike Muster zurück.

Eine alte Tradition legt Raffael die Absicht bei, die Wandbilder im Constantinsäle in Oel zu malen. Thatächlich steht fest, daß die Schüler (garzoni) Raffael's als Probe eine Figur in Oel an die Wand gemalt hatten. Der Cardinal Bibbiena versicherte Sebastiano, welchem letzteren wir die Nachricht verdanken, sie wäre so schön, daß man die übrigen Stanzenbilder gar nicht mehr ansehen könne. Immerhin ist es möglich, daß sie einen Plan Raffael's ausführten. In diesem Falle gewönnen wir einen tiefen Einblick in die künstlerische Stimmung des Meisters. Er hört von den spöttischen Bemerkungen über seine letzten Arbeiten — nicht nur die nach Frankreich gesendeten Bilder, auch die Teppiche und die Fresken in der Farnesina werden arg getadelt — und daß Michelangelo's Anhänger nicht übel Lust hätten, den Sebastiano als Trumpf gegen ihn aus-

zufpielen. Da fammelt er denn auch forgfältiger feine Kräfte und bemüht ſich neue Mittel zur Erhöhung der Wirkungen feiner Bilder zu finden. Die Anwendung des Oeles foll die Schranken der üblichen Frescomalerei erweitern, dem Colorit Tiefe und Glanz verleihen. Auch die allgemeine Anordnung des Wandſchmuckes im Conſtantinſaale, die wir mit gutem Grunde noch Raffael ſelbſt zuſchreiben, deutet die Abſicht an, den Eindruck des Werkes durch deſſen Aufbau mit Hilfe ſtarker Contraſte mächtig zu ſteigern. Wäre es bei dem urſprünglichen Programm geblieben, welche Fülle von leidenschaftlichen Bewegungen, pathetiſchen Empfindungen und ſcharfen Gegenſätzen der Stimmungen hätte Raffael in alle Schilderungen hineingelegt. Der Kupferſtich des bethlemitiſchen Kindermordes läßt uns die Vorgänge im Blutbade Conſtantins ahnen, die zahlreichen Kampffcenen, welche Raffael mit ſichtlicher Begeiſterung in den letzten Jahren ſkizzirt hatte, geben uns eine Vorſtellung von dem Tone, in welchem er die «Vorführung der Gefangenen» gehalten hätte. Dieſe groſen hiſtoriſchen Bilder heben ſich als Teppiche von der Wand ab, die Zwischenräume werden von den Geſtalten heiliger Päpſte, in Niſchen gemalt, und von allegoriſchen Figuren, Tugenden darſtellend, ausgefüllt. Man denkt bei dieſer Eintheilung der Flächen unwillkürlich an Michelangelo's Decke in der Sixtina, wo gleichfalls die bibliſchen Bilder von einzelnen Geſtalten und Gruppen eingerahmt ſind, und durch dieſe Gegenſätze eine ſo wirkungsvolle rhythmiſche Gliederung des ganzen Werkes erzielt wurde.

* * *

Wohin Raffael's Stimmung drängte, welchen künftleriſchen Zielen er zuſtrebte, und wie die Scenen beſchaffen ſein mußten, um feine Phantaſie in den letzten Lebensjahren ganz zu erfüllen und feine ſchöpferiſche Kraft leicht ſtrömen zu machen, das alles ſagen uns deutlich die beiden Arbeiten, über deren Ausführung und Vollendung ihn der Tod ereilte: zwei groſe Altarbilder, die Auferſtehung Chriſti und ſeine Verklärung darſtellend.

Bereits Woodburn hatte die Vermuthung aufgeſtellt, daſs ſich Raffael in ſeiner letzten Zeit mit Entwürfen zu einem Auferſtehungsbilde beſchäftigt habe. Doch erſt Ruland und Robinſon brachten in die Sache vollſtändige Klarheit. Sie wiefen den inneren Zuſammenhang einer gröſſeren Reihe von Studien nach und entdeckten ihre Beziehungen zu einer Darſtellung der Auferſtehung, deren erſter Entwurf ſich im Privatbeſitze in London (W. Mitchell) befindet. Die weitere Entwicklung der Compoſition verſtändlichen zwei Blätter in Lille und Oxford; die Liller Federzeichnung ſtellt die obere, das in derſelben Technik behandelte Oxforder Blatt die untere Hälfte des Bildes dar.

Das Werk, welchem alle dieſe Entwürfe und Studien als Vorbereitung dienten, war eine Altartafel, mehr hoch als breit, oben abgerundet mit lebensgroſen Figuren. In einer ſtrahlenden Glorie ſchwebt der auferſtandene Chriſtus mit ausgebreiteten Armen, von anbetenden Engeln und Cherubims umgeben, über dem leeren Grabe. Raffael gab dem letzteren die Geſtalt eines antiken Sarkophages. Ein Engel ſitzt auf dem Grabe und weiſt mit dem Finger nach oben, auf dieſe Art die obere Geſtalt mit der unteren Gruppe, den Wächtern und römischen

Soldaten, vermittelnd. Von dem plötzlichen Lichtschein getroffen, fahren diese aus dem Schlafe erschreckt empor, fuchen Schutz vor den blendenden Strahlen oder rafften sich zu schleuniger Flucht auf. Auf der Stufe des Sarkophages hatte sich ein Wächter niedergelassen, der nun, von banger Furcht erfasst, unwillkürlich den Leib gewaltfam nach rückwärts biegt, gleichsam vor der drohenden Gefahr zurückweicht. Rechts von ihm verhüllt ein Krieger, mit einer Axt in der Hand, das Antlitz und wendet sich zur Flucht, ein anderer aber, der auf der Erde gelegen, steht im Begriff, sich zu erheben und greift dabei instinctartig nach seinen Waffen. Auf der linken Seite sitzt ein Wächter auf einem Steine; er kehrt sich von dem Engel ab und deckt mit dem emporgehobenen Arme den Kopf, mehr im Hintergrunde kniet ein Soldat und hält den Schild zum Schutz gegen die himmlische Erscheinung empor, während sein Genosse sich dicht an ihn drängt, ihn umklammert und so den höchsten Grad der Hilflosigkeit und des panischen Schreckens verfinnlicht.

Keine Bewegung ist so kühn, keine Verkürzung so schwer, daß sie nicht Raffael mit vollkommener Sicherheit beherrschte. Das Plötzliche und Augenblickliche der Handlung kann im wirklichen Leben nicht deutlicher wahrgenommen werden, als es selbst in den Modellacten zu den einzelnen Wächtern und Soldaten geschildert wird. Man erkennt die Freude des Künstlers an diesen wichtigen, muskelkräftigen Körpern, an elementaren Empfindungen. Er berührt hier ganz nahe die Welt Michelangelo's. Ein anderer Zug der Composition erscheint aber für Raffael's Entwicklungsgechichte noch wichtiger. Die Gliederung des Bildes spiegelt die persönliche Stimmung und die künstlerischen Absichten Raffael's treffend wieder. Heißer war seine Phantasie geworden und erregter sein Sinn. Das machte ihn für das Verständniß hochwogender Leidenschaften empfänglicher und der Schilderung scharf betonter Empfindungen geneigter. Hatte er sich früher mit Vorliebe die Aufgabe gestellt, schroffe Charaktere stets zu mildern, alle Contraste sanft zu lösen und mit harmonischen und anmuthigen Eindrücken zu schließen, so zieht er jetzt vor, stark betonte Gegenätze unmittelbar und unverhüllt einander gegenüberzustellen und darauf die Wirkung der Composition zu gründen. Das erste Beispiel dieses Vorganges liefert die «Auferstehung». Der frei und ruhig im Strahlenkranze schwebende Christus oben, die unruhig hin und her fahrenden, heftig bewegten Wächter und Soldaten unten führen uns die schärfsten Contraste gleichzeitig vor Augen, welche das Colorit gewiß noch verstärkt hätte. Dazu kam es nicht. Raffael brach die Arbeit, nachdem er bereits Detailstudien nach der Natur begonnen hatte, plötzlich ab. Den Grund kennen wir nicht, wie uns denn auch über die äußere Bestimmung des Werkes alle Nachrichten fehlen. Am meisten spricht Robinson's Vermuthung an, daß wir in der «Auferstehung» die erste Conception für die vom Cardinal Giulio de' Medici bestellte große Altartafel besitzen, an deren Stelle dann Raffael die Transfiguration schob. — Der Zusammenhang zwischen beiden Werken ist unleugbar. Die Composition offenbart die engste Verwandtschaft, überdies erscheint die Gestalt Christi in der Verklärung aus der Liller Skizze zur Auferstehung unmittelbar herübergenommen.

Bereits im Jahre 1517 hatte der Cardinal Giulio de' Medici beschlossen, die

Hauptkirche feines Bischofsitzes Narbonne mit zwei Altarbildern zu beschenken. Das eine sollte Raffael, das andere Sebastiano del Piombo malen. Ob der Cardinal es auf einen förmlichen Wettkampf zwischen beiden Künstlern abgesehen hatte, wissen wir nicht. Die Wahl gerade des Gegners Raffael's fällt allerdings auf. Sie kann aber auch so gedeutet werden, daß Giulio, von der Ueberbürdung Raffael's unterrichtet, die Bestellungen theilte, um eine raschere Vollendung zu erreichen. Dann aber hatte Sebastiano als der anerkannt bedeutendste Maler nächst Raffael, einen natürlichen Anspruch, mit dem zweiten Bilde betraut zu werden. Sebastiano selbst und seine Freunde betrachteten den Auftrag allerdings als einen vortrefflichen Anlaß zu einem ernstem Wettstreit mit Raffael. Michelangelo wurde in Mitleidenschaft gezogen. Als er sich im Januar 1518 einige Wochen in Rom aufhielt, in Angelegenheiten der Fassade von San Lorenzo, mußte er guten Rath geben. Ueber den Fortgang der Arbeit schrieben ihm, stets mit hämisch schielenden Seitenblicken auf Raffael, nach Florenz häufig sowohl Sebastiano wie Leonardo Sellajo. Sebastiano zeigt sich angeblich besorgt, daß Raffael sein Bild — die Auferweckung des Lazarus — während er daran arbeitet, sehen, ihm vielleicht etwas ablernen könnte. Raffael soll es erst zu Gesichte bekommen, wenn er selbst seine Tafel vollendet. Leonardo meldet im Januar 1519 dem Michelangelo, daß Sebastiano's Bild beinahe fertig sei und weit über Raffael's Leistungen gestellt werde. Und als Sebastiano es im Dezember 1519 vollendet im Palaß des Cardinals ausgestellt, berichtet er Michelangelo von dem großen Lobe, das ihm gespendet wird, und daß er selbst glaube, die Tafel sei besser gezeichnet, als das Tapetenzeug, welches aus Flandern gekommen.

Raffael hatte an seine Tafel im Sommer 1518 noch nicht die Hand angelegt. Die lange Zögerung wird durch den Wechsel des Gegenstandes genügend erklärt. Nachdem sich Raffael für die Darstellung der Transfiguration entschieden hatte, ging er mit besonderer Sorgfalt an das Werk. Man möchte glauben, die argen Verdächtigungen der Feinde und Neider hätten doch einen Stachel in ihm zurückgelassen und ihn zum vollen Einsetze seiner Kraft angespornt. Zu keinem anderen Tafelbilde hat er so viele und so genaue Entwürfe gemacht, nicht etwa flüchtig mit der Feder angedeutete Skizzen, sondern überaus fleißige, nach der Natur mit Kreide oder Röthel gezeichnete Studien, theilweise in der Größe der Ausführung; wohl niemals auch, ehe er zur Malerei schritt, über jede einzelne Gestalt, ihre Bewegung und ihren Ausdruck so strenge Rechenschaft sich abgelegt. Die Krone aller Studien bleibt wohl das Oxforder Blatt mit den fast lebensgroßen Köpfen und Händen der beiden Apostel, eines Jünglings und eines Greises, welche in dem Gemälde die Mitte des Vordergrundes einnehmen, hier aber lange nicht die Tiefe des Ausdruckes, die unmittelbare Kraft des Lebens erreichen, wie in der meisterhaft beleuchteten Zeichnung.

Die Gliederung der Composition enthüllt dieselben künstlerischen Grundsätze, welche bereits in der »Auferstehung« beobachtet wurden. Ueber dem Gipfel des Berges Thabor schwebt im Lichtscheine Christus. Er hält beide Arme ausgebreitet, hat den Kopf leise zur Seite geneigt, die großen Augen nach oben gerichtet und steigt so majestätisch feierlich zum Himmel empor. Ihm wenden sich die gleichfalls in den Lüften schwebenden Moses und Elias zu; sie sind

kleiner von Gestalt, lebhafter in der Bewegung — denn sie sind vom Himmel herabgekommen und in den flatternden Mänteln klingt gleichsam noch der stürmische Flug aus — auch farbiger in der Erscheinung. Christus, die Lichtquelle, strahlt allein in weissem Gewande; die Gewänder der Propheten, die ihr Licht von Christus empfangen, zeigen gebrochene, in Gelb und Hellviolett schillernde



Gruppe aus der Transfiguration.

Töne. Auf der Platte des Berges haben sich die drei Apostel, welche Christus auf die Höhe mitgenommen, Petrus, Jacobus und Johannes, gelagert. Von dem Lichtschein getroffen, bergen sie das Haupt oder fuchen sich, ähnlich wie die Wächter in dem Auferstehungsbilde, durch die vorgehaltene Hand gegen die Blendung zu schützen.

Während oben auf dem Gipfel des Berges Christus in überirdischer Herrlichkeit strahlt, spielt sich unten am Fusse Thabors eine durch den Gegensatz doppelt

ergreifende Scene ab. Ein »Mondfächtiger« wird zu den neun Aposteln, die hier auf die Rückkunft Christi harren, gebracht, damit diese ihn von seinem Siechthum heilen. Der arme Knabe wird in diesem Augenblicke wieder von seinen Krämpfen gepackt: die Augen rollen, die Glieder zucken, die Züge sind verzerrt, die Finger gespreizt, der Mund steht weit offen. Mit Mühe hält ihn der Vater, selbst auf das tiefste erschüttert, in den Armen fest, dabei unterstützt von der Schwester des Kranken, einem jungen Mädchen, dessen von Schmerz und Theilnahme erfülltes Antlitz, dem Kopfe des Befessenen unmittelbar benachbart, doppelt lieblich erscheint. Hinter dieser Hauptgruppe werden die Köpfe der Nachbarn sichtbar, die sich, von Neugierde und Mitgefühl getrieben, dem Zuge angeschlossen haben; ganz vorn kniet die Mutter des Knaben. Kleid und Mantel sind ihr von der Schulter herabgefallen; sie merkt es nicht. Mit der Rechten weist sie verzweiflungsvoll auf ihr leidendes Kind, den Kopf wendet sie fast gebieterisch den Aposteln zu, als müßten diese helfen. Die Apostel aber, dicht aneinander gedrängt, können wohl Mitleid fühlen, helfen können sie nicht. Der erste derselben, links im Vordergrund sitzend, legt das Buch, in dem er bis jetzt gelesen, bei Seite und fährt, von dem fürchterlichen Schauspiel erschreckt, mit dem Arme in die Höhe. Die beiden nächsten Apostel beugen sich vor, um den Kranken näher zu prüfen. Aus dem Gesichte des jüngeren spricht die herzlichste Empfindung, in den Zügen des älteren gefällt sich zur Theilnahme noch der Ausdruck, daß hier seine und seiner Genossen Kraft nicht ausreiche. Das bestätigt der weiter zurückstehende Apostel, welcher mit der Hand nach oben weist, eine Geberde, welche auch der Apostel links in der Ecke, mit zwei anderen Jüngern den Fall ernst berathend, wiederholt. Dadurch wird die Verbindung mit der oberen Scene hergestellt, eine innere, organische Einheit der Composition geschaffen.

Mit großem Eifer griff die Phantasie späterer Geschlechter die Legende auf, Raffael habe das Gemälde der Transfiguration unvollendet hinterlassen. »Wie ein Held auf dem Schlachtfelde, so wurde Raffael mitten in der Arbeit vom unerbittlichen Tode getroffen.« Die ältesten Nachrichten wissen nichts von der nachträglichen Vollendung des Werkes durch die Hand Giulio Romano's. In dem Umstande, daß dieser zwei Jahre nach Raffael's Tode den Rest des ausbeudungenen Preises ausbezahlt verlangte, liegt kein vollgültiger Beweis vor. Denn Giulio Romano war der Erbe Raffael's und als solcher zu der Forderung berechtigt. Immerhin mag Raffael in der unteren Hälfte sich der Hilfe des Schülers bedient haben. So erklären wir am leichtesten einzelne Härten in den Umrissen und die stumpfen schwarzen Schatten, welche das von Raffael angestrebte leuchtende Helldunkel völlig zerstört haben. An der gegenwärtig geringeren Wirkung des Colorits trägt demnach der Meister keine Schuld. Es wird aber noch ein anderer Vorwurf erhoben, der allerdings gegen Raffael unmittelbar gerichtet ist.

Seit Menschenaltern geht das Geschwätz von der Doppelhandlung um, welche Raffael angeblich in der Transfiguration neben einander geschildert haben soll, und daran werden dann allerhand tadelnde Bemerkungen über diese auffallende Verletzung elementarer Kunstregeln angeknüpft. Hätte Raffael die Verklärung Christi und die Heilung des Befessenen — die byzantinischen Maler haben diese

Scenen in ihren Bilderkreifen stets unmittelbar auf einander folgen lassen — in feinem Bilde vereinigt, so könnte allenfalls die Composition Bedenken erregen; Raffael that aber nur, wozu ihm die Worte der Bibel das unbedingte Recht verliehen. Im Matthäusevangelium (Kap. 17. v. 16) erzählt der Vater des Befessenen Christus, das er den Kranken während der Verklärung zu den Jüngern gebracht habe. »Diese aber konnten ihn nicht heilen.« Es sind gleichzeitige und, wenn auch räumlich getrennte, doch innerlich zusammenhängende Vorgänge, welche uns Raffael vorführt, es ist in Wahrheit nur eine große Handlung, welche die Transfiguration schildert. Sie hat sich in der Wirklichkeit nicht so zugetragen, sie konnte aber von der poetischen Phantasie nicht anders aufgefaßt werden. Dem größten Maler gab unser größter Dichter unbedingtes Recht. »Wunderfam bleibt es immer, meinte Goethe, das man an der großen Einheit einer solchen Composition jemals hat mäkeln dürfen. Wie will man das Obere und Untere trennen? Beides ist eins: unten das Leidende, Bedürftige, oben das Wirkame, Hülffreie, beides auf einander sich beziehend, in einander einwirkend.« Aber der doppelte Augenpunkt, die ungleichen Maßverhältnisse, die verschiedene Beleuchtung, sprechen diese nicht zu Gunsten der Tadler? Diese Abweichungen von der Regel sind allerdings vorhanden, sie sind aber nicht unbewusste Fehler, sondern bewusste Zugeständnisse der niedrigeren Kunstmittel an einen höheren Kunstzweck. Der Berg Thabor mußte in einen Felsenhügel verwandelt, und doch die Gestalt des verklärten Christus in die Ferne gerückt werden. Daraus ergab sich alles andere von selbst. In Kraft bleibt nur das Urtheil, was bereits über die Auferstehung gefällt wurde: der Aufbau der Composition wird unmittelbar auf die stärksten Gegensätze in Stimmung, Charakteristik und Bewegung der Hauptgruppen gegründet, damit die höchste Steigerung des dramatischen Tones verbunden.

Haben wir darin den natürlichen Abschluß von Raffael's Thätigkeit zu sehen, oder den Anfang einer neuen Epoche in feinem künstlerischen Schaffen zu begrüßen? Würde Raffael bei längerem Leben sich noch mehr dem Stile Michelangelo's genähert oder würde er, durch die Concurrenz Sebastiano's angeregt, im Colorit das wichtigste Ausdrucksmittel gesucht haben? Wer darf es wagen, die Zukunft eines großen Mannes zu bestimmen, den Weg, den er möglicher Weise eingeschlagen hätte, abzumessen? Wir bescheiden uns, daran zu erinnern, das Raffael, bereits mehrere Jahre der auf das Einzelne gerichteten Thätigkeit entrichtet, seine Interessen immer umfassender gestaltete, so das er schließlich dem gesammten Kunstleben Roms vorstand und auf die allgemeine Leitung weit ausgedehnter Unternehmungen sich beschränken mußte. Wie es weiter gegangen wäre, wissen wir nicht. Er stand wenn nicht am Ziele so doch am Ende seines Lebens. Die unbegrenzte Thätigkeit war nur bei maßloser Anstrengung durchzuführen. Sie hatte bereits seine Seelenstimmung aus dem Gleichgewicht gebracht, sie brach auch seinen Körper. Lästerungen flüsternten sich in späterer Zeit zu, das Ausschweifungen in der Liebe Raffael's Leben untergraben hätten. Aber Vasari selbst, der dieses Gerücht am meisten in Umlauf gebracht, erzählt, das Raffael seiner Geliebten bis zum Tode treu geblieben wäre: »la quale Raffaello amò fino alla morte.« Die Wollust des

Schaffens hat ihm Mark und Bein verfehrt, das Uebermafs der Arbeit die Lebenskraft geraubt. Ein hitziges Fieber packte ihn im Frühling 1520 und brachte ihm nach acht Tagen den Tod. Er starb am Charfreitag (6. April), an demselben Tage, an welchem er vor siebenunddreissig Jahren war geboren worden, unerwartet und viel beklagt. Selbst die Erde schien den Verlust mitzufühlen und erschrak über den plötzlichen Tod des Göttersohnes, den ein neidisches Schickfal, mitten aus der Blüthe, dem Ruhme und dem Glanze des Lebens herausgeriffen hatte. Der vaticanische Palaft, der Schauplatz feiner Thaten, zeigte Risse und drohte mit dem Einsturz. Und dazu kam die Nachricht, auch Michelangelo in Florenz liege schwer darnieder. Alle Welt ahnte bange, es nahe das Ende der goldenen Zeit der Kunst heran.



Michelangelo in Florenz.

Schwerlich ahnte Michelangelo, als er im Sommer 1516 nach Carrara ging, um hier Marmorsteine für das Grabmal Julius' II. brechen und herrichten zu lassen, daß nahezu zwanzig Jahre verstreichen würden, ehe er wieder nach Rom zurückkehrte. Bei dem Ueberblicke seines Lebens erscheinen diese langen Jahre nahezu als eine Zeit der Verbannung. Florenz war zwar Michelangelo's Heimat, in seiner Natur sollen sich fogar altetruskische Züge, das Herbe, das Wuchtige vererbt haben. Trotzdem blieb Rom allein die rechte Stätte seiner Thätigkeit. Hier allein führt die Einsamkeit nicht zu finster verschlossenem Wesen, denn auch der Einsamste kann sich den unerschöpflich reichen Anregungen der Antike nicht entziehen, am wenigsten ein Bildhauer; in Rom stand für Michelangelo ein würdiger Wettkampf in Aussicht, während ihn nach Florenz nur elender Klatsch verfolgte, der ihn über die Dinge in Rom gar schlecht denken und doch mit der eigenen Verlassenheit in den Steinbrüchen von Carrara und Seravezza unzufrieden machte. In Rom allein endlich wurden die localen und persönlichen Einflüsse durch die unbezwingbare Macht der Verhältnisse von selbst in den Hintergrund gedrängt. Der Wunsch des Papstes, die Kunst im höfischen und persönlichen Dienste zu verwenden, hemmte wohl vielfach Raffael's Wirken. Schliesslich wurde solchem Gelüste doch immer die Spitze abgebrochen und die Kunst in ideale Geleise zurückgeleitet. Das war weniger Raffael's als Rom's Verdienst, wo eben jedes Werk unwillkürlich den Zug in das Große und Allgemeine empfing. Der Titel, welchen Michelangelo in dieser Zeit führte: »archimaestro scultore de la sedia apostolica« wäre in Rom unverfänglich gewesen; in Florenz dagegen bedeutete er die unmittelbare Abhängigkeit von der Familie Medici. In den Beziehungen zu den Medici lag aber der Keim zu den schweren Conflicten, welche sein ganzes späteres Leben vergifteten und die in Florenz zugebrachten Jahre für seine Kunst wie für seinen persönlichen Charakter verhängnisvoll erscheinen lassen.

Gleich den Anfang seiner florentiner Thätigkeit trübten mannigfache Wirren; nicht da, wo man sie hatte erwarten sollen, bei dem Abbruch der Arbeiten am Juliusdenkmale. Es scheint, daß die Erben Julius' II. sich vorläufig dem Willen des Papstes beugten und zunächst den Künstler gewähren ließen. Auch die

Löfung der Verträge mit den Steinmetzen von Carrara, welche im Herbste 1516 die Zurichtung der Marmorblöcke für vier größere und funfzehn kleinere Statuen übernommen hatten, wurde ohne fichtliche Schwierigkeiten (5. April 1517) vollzogen. Das neu bestellte Werk vielmehr, die Fassade von San Lorenzo, gab schon im Beginn Anlafs zu Mißhelligkeiten.

Im Dezember 1516 war Michelangelo von Carrara nach Rom berufen worden, um dem Papste die Entwürfe für die Fassade von San Lorenzo vorzulegen. Nachdem Leo X. dieselben gebilligt, eilte Michelangelo zurück, um sofort Hand an die Arbeit zu legen. Das nöthige Material für das Werk, welches seiner Phantafie bereits in Riefengröße vorschwebte, fuchte er in Carrara zusammenzubringen. Unterfuchungen der Marmorbrüche, Befprechungen mit Steinmetzen, Verhandlungen vor dem Notar folgen ununterbrochen auf einander. Michelangelo ging fogar noch weiter. War es der alte florentiner Kaufmannsgeist, der in ihm erwachte, oder glaubt er fein Werk dadurch rafcher zu fördern: er wollte fich auch geschäftlich an dem Kunstwerke, welches er schuf, betheiligen. Am 12. Februar 1517 schlofs er mit Lionardo di Cagione, dem Befitzer eines Steinbruches, einen Gefellfchaftsvertrag ab, laut welchem alle Marmorblöcke für den Bau der Lorenzofassade aus diefem Bruche genommen werden follten. Die Koften und den Gewinn theilten Michelangelo und Lionardo gleichmäfsig. Doch schon nach wenig Wochen befann er fich eines Besseren. Er fogte fich von der Gemeinfchaft los und nahm auch das Monopol, welches er dem Lionardo gewährt hatte, zurück. Nach den im März und April 1517 neu abgefchloffenen Verträgen verpflichtete fich Lionardo zur Lieferung von hundert Laften Marmor, zu ähnlichen Leistungen verbanden fich andere Gewerkfchaften in Carrara. Die Gröfse der einzelnen Marmorblöcke wird genau angegeben, ihre Beftimmung zu Figuren, Säulen, Reliefplatten gewöhnlich noch befonders erwähnt.

Man fieht, wie deutlich bereits und in das Einzelne gegliedert die Lorenzofassade vor Michelangelo's Auge fand, obfchon er damals noch kein Modell derfelben befafs. Diefes follte nach feiner Zeichnung Baccio d' Agnolo, der fich vom Holzfchnitzer zu einem der angefehenften Architekten aufgefchwungen hatte, zufammenfetzen, der Bildhauer Jacopo Sanfovino ihm dabei Hilfe leiften. Ein Brief Sanfovino's, am 16. Februar 1517 an Michelangelo gerichtet, giebt über den letzteren Umftand Auskunft und beweift, daß anfangs Sanfovino (und vielleicht auch Baccio da Montelupo) auserfehen waren, einzelne Marmorbilder für die Fassade auszuführen. Als Michelangelo aber im März das Modell Baccio d' Agnolo's fah, verwarf er es unbedingt. Das fei ein Kinderfpielzeug, urtheilte er und erklärte, er brauche den Baccio nicht weiter. Zugleich löfte er überhaupt die ihm wahrfcheinlich von dem Papste und dem Cardinal aufgezwungene Gemeinfchaft mit anderen Künftlern. Begreiflicherweife erregte diefer Entfchlufs den Zorn der plötzlich zurückgefetzten Genoffen. Sanfovino überhäufte ihn in einem Briefe (30. Juni) mit den ärgften Vorwürfen. »Der Papft, der Cardinal und Jacopo Salviati, das find Männer, die wenn fie Ja fagen, fo ift das fo gut, als wäre es unterfchrieben und befiegelt. Denn fie find wahrheitsliebend und nicht wie Ihr fie fchildert. Aber Ihr mißt fic nach Eurer Elle. Bei Euch gilt kein Vertrag und keine Zufage und Ihr faget bald Ja, bald Nein, wie es Euch paßt.«

Michelangelo blieb fest. Dem Papste und dem Cardinal stellte er (2. Mai) durch Domenico Buoninfegni, seinen gewöhnlichen Mittelsmann, geradezu ein Ultimatum. »Lefet aufmerksam, was ich Euch schreibe, denn es ist wichtig. Ich habe den Muth, die Fassade von San Lorenzo so herzustellen, dafs sie als der Spiegel der Baukunst und der Sculptur von ganz Italien erscheine. Dann aber müssen sich der Papst und der Cardinal rasch entscheiden, ob sie das Werk von meiner Hand wollen oder nicht. Wollen sie es, so müssen sie mir das Werk ganz allein übertragen und unbedingt mir vertrauen. Oder sie mögen einen anderen Weg einschlagen, den ich nicht kenne. Die Kosten der Fassade, wie ich sie zu errichten gedenke, alles in allem, sodafs der Papst sich um nichts mehr zu kümmern braucht, können nicht geringer ange schlagen werden als zu 35000 Ducaten. Um diesen Preis will ich sie in sechs Jahren vollenden. Doch müßten mir, weil die Bestellung des Marmors drängt, binnen sechs Monaten 1000 Ducaten angewiesen werden. Gefällt dem Papste mein Vorschlag nicht, so will ich die bereits erwachsenen Kosten zu meinem Schaden tragen und dem Papste die empfangenen 1000 Ducaten zurückstellen, oder er muß einen Anderen bestimmen, der das Werk fortsetzt. Denn ich will dann aus mannigfachen Gründen mich von hier wegbegeben.«

Der Papst und Giulio de' Medici gingen gleich auf den Plan ein, nur wünschten sie noch vorher das Modell zu sehen. Michelangelo hatte bereits in Carrara ein kleines Modell in Thon entworfen, doch war dieses unscheinbar und allmählich eingetrocknet und brüchig »wie ein alter Kuchen«. Um dem Papste zu willfahren, begab er sich nun (20. August) nach Florenz und vollendete hier ein großes Modell aus Holz, an welchem die Figuren aus Wachs gebildet waren. Gleichzeitig liefs er die Fundamente für die Fassade graben und mauern. Im Dezember brachte Pietro Urbano aus Pistoja, sein Gehilfe, der sich übrigens mehr durch persönliche Anhänglichkeit als durch Geschicklichkeit in der Kunst auszeichnete, das Modell nach Rom. Es fand großen Beifall, nur die gewaltige Gröfse, welche Michelangelo dem Werke geben wollte, erregte Bedenken. Werde sein Leben lange genug dauern, das riesige Denkmal zu vollenden, fragten Ängstliche oder Mißgünstige? Denn Michelangelo begnügte sich nicht, eine blofse Fassadenwand zu errichten; er dachte daran, dem Kirchenkörper einen förmlichen Vorbau von stattlicher Tiefe anzufügen. Michelangelo wurde nach Rom gerufen, um persönlich sein Modell zu erklären und seine Pläne auseinanderzusetzen. Der Aufenthalt hier währte nur wenige Wochen (Januar 1518); er genügte, um endlich eine feste Entscheidung zu treffen und die Periode des Schwankens und der Ungewifsheit zu schliessen. Wunderbar bleibt es, dafs erst jetzt, nachdem Michelangelo bereits ein Jahr für das Werk thätig gewesen, der endgiltige Vertrag aufgesetzt wurde. Nicht nur die Zuversicht des Künstlers spricht sich darin aus, sondern auch der Feuereifer, mit welchem er den einmal erfassten Gedanken ohne Ruhe und Raft sofort verkörperte und, unbekümmert um die äußeren Verhältnisse, nur seinem schöpferischen Drange folgte.

Der Vertrag wurde am 19. Januar 1518 von Michelangelo unterschrieben. Er enthielt folgende Bestimmungen: Michelangelo verpflichtet sich die Fassade von San Lorenzo binnen acht Jahren zu vollenden. Die Kosten des Werkes

werden auf vierzigtausend Ducaten angeschlagen und diese ganze Summe Michelangelo in acht gleichen Jahresraten ausbezahlt, welcher dafür das Material — weißen Marmor — zu liefern, den Bau auszuführen und den ganzen plastischen Schmuck in Marmor und Bronze, die Figuren wie die Reliefs, mit eigener Hand herzustellen unternimmt. Eine genaue Beschreibung des plastischen Schmuckes, so daß wenigstens der gewaltige Reichthum desselben ersichtlich wird, ist dem Vertrage einverleibt. Acht Marmoräulen, elf Ellen hoch, trugen den Bau und schlossen drei Thüren und vier Kolossalstatuen ein. Auch Relieftafeln sollten hier angebracht werden. Jede der beiden Schmalseiten der Fassade zeigte eine Statue zwischen zwei Säulen. Ueber den Säulen erhoben sich ebenso viele Pilaster mit sitzenden Bronzefiguren dazwischen, und dann folgte das Hauptgeschoß, ebenfalls durch Pfeiler gegliedert und mit Tabernakeln geschmückt. In jedem Tabernakel (vier auf der Hauptseite, zwei an den Nebenseiten) saß eine Marmorfigur von fünfeinhalb Ellen Höhe, und oberhalb der Tabernakel waren noch Tafeln eingelassen, ebenfalls mit sitzenden Figuren, in natürlicher Größe und in stärkstem Relief. Nur an der Frontseite der Fassade schloß sich dem in dieser Weise gegliederten Bau noch ein Geschoß an, mit fünf viereckigen und zwei runden Relieffeldern, welche »storie« enthielten. Bei der großen Entfernung dieser Felder vom Auge des Betrachters sollte das Relief nach Bedürfnis so verstärkt werden, daß die Gestalten deutlich gesehen werden könnten. Ein reich verzierter Giebel mit dem Wappenbilde der Medici krönte das Werk.

Der Vertrag schweigt über die Gegenstände der Darstellung, gibt nur Zahlen und Maße; aber schon diese genügen, um die Ueberzeugung zu wecken, daß durch die Lorenzofassade das Denkmal Julius' II. in den Schatten gestellt werden sollte und Michelangelo jene mit eben so reichem plastischen Schmucke bedacht hatte, wie das Grabmal. Das letztere nach dem 1516 festgestellten Plane wäre sogar hinter der Fassade, mit ihren zwölf Marmorstatuen, sechs Bronzefiguren und neunzehn gewaltigen Relieftafeln zurückgestanden. So ausgeführt und vollendet, wie Michelangelo sie entworfen, würde die Fassade von San Lorenzo und nicht mehr das Grabdenkmal als das Hauptwerk des Künstlers gegolten, würde sie das glänzendste Beispiel seines plastischen Stiles geliefert haben. Die Fassade von San Lorenzo gelangte aber nicht einmal zu einem greifbaren Anfange. Merkwürdiger Weise sind sogar die vorbereitenden Arbeiten beinahe vollständig verschollen. Vergebens suchen wir nach dem Holzmodell und nach den kleinen Wachsmodellen, deren Nachweis für die Erkenntnis Michelangelo's von unerschätzbarem Werthe wäre. Selbst unter den Handzeichnungen finden sich nur wenige dürftige Spuren. Die Maße für eine Säule, welche der aus den Contracten wohlbekannte Matteo di Cucarello in Marmor meißeln sollte, gibt Michelangelo auf einem Blatte (Galerie Buonarotti in Florenz) an, andere Blätter zeigen Skizzen zu Thüren, Karniesen und anderen Architekturgliedern, die sich wahrscheinlich auf den Bau der Fassade beziehen. Authentische Entwürfe zur ganzen Fassade sind bis jetzt nicht nachgewiesen worden. Die Blätter, welche gewöhnlich als Ansichten der Fassade von San Lorenzo gelten, haben meist nichts mit derselben, niemals etwas mit Michelangelo's Hand zu thun. Vollständig vermisst werden Skizzen oder Studien zu dem plastischen Schmucke. Michelangelo hat wahr-

scheinlich die Figuren und Reliefs gleich in Wachs modellirt. Ein wahrer Fluch scheint auf dem Werke zu ruhen, in welchem Michelangelo einen Spiegel der Kunst schaffen wollte und von welchem sich den tausenden von Centnern bereits zugerichteter Steine zum Trotze nicht einmal ein Hauch erhielt. An Flüchen und Verwünschungen liefs es wenigstens Michelangelo nicht fehlen.

In dem Vertrage vom 19. Januar 1518 wurde Michelangelo freigestellt, die für den Bau nöthigen Steine nach Bedarf aus den Marmorbrüchen von Carrara oder jenen von Pietrafanta zu holen. Die Einwohner von Seravezza hatten die im Kirchspiel von Pietrafanta bisher nicht erschlossenen Steinbrüche der florentiner Republik zur Ausbeute überlassen. Wirthschaftliche und politische Gründe machten es der letzteren wünschenswerth, über Marmorbrüche auf eigenem Gebiete zu verfügen; das Interesse der Florentiner theilten auch der Papst und die Medici. Diesen Wünschen, die neu gewonnenen Steinbrüche von Pietrafanta auszubeuten, mußte sich Michelangelo fügen. Er that es widerwillig genug und mußte es erleben, dafs ihm von Giulio de' Medici die parteiische Begünstigung Carrara's vorgeworfen und der Verdacht, dafs es aus Gewinnfucht geschehe, ausgesprochen wurde. Die Florentiner und die Medici waren zu dem Glauben verleitet worden, die Baukosten würden sich durch den Bezug des Marmors aus den Brüchen von Pietrafanta mindern. Sie bestimmten daher, dafs alles für S. Peter in Rom, für den florentiner Dom und für S. Lorenzo erforderliche Material in Pietrafanta bestellt werde, und ahnten nicht den Irrthum ihrer Berechnungen und auch nicht die Qual, die sie dadurch Michelangelo bereiteten. Natürlich waren die Steinmetzen von Carrara nicht gefonnen, den Verlust ihrer wichtigsten Erwerbsquellen ruhig hinzunehmen.

Als Michelangelo im Frühling 1518 aus Rom zurückkehrte, fand er sie des bösen Willens voll und darauf ausgehend, ihm alle erdenklichen Schwierigkeiten in den Weg zu legen. An die alten Contracte hielten sie sich nicht ferner gebunden, die Verfrachtung der behauenen Marmorblöcke wußten sie erfolgreich zu hindern. Michelangelo wanderte bis nach Genua, um hier Barken zu miethen, welche die Steine auf der Marina von Avenza — dem Hafen von Carrara — laden und nach Florenz bringen sollten. Aber die Barkenführer wurden von den Carraresen bestochen und verweigerten die Fahrt. Er holte andere Barken aus Pisa, doch auch diese liefsen ihn im Stiche. Da blieb denn freilich nichts anderes übrig, als sich nach Pietrafanta zu wenden. Am 15. Mai 1518 schlofs er mit neun Steinmetzen, welche zu einer Genoffenschaft zusammengetreten waren, einen neuen Vertrag ab, und übergab ihnen die ganze Marmorlieferung für San Lorenzo. Zwölf Säulen von elf Ellen Höhe ohne Basis und Kapitäl und zwei Thürpfosten werden besonders namhaft genächt. Andere Contracte folgen in den nächsten Monaten. Michelangelo erlebte aber die bittersten Täuschungen. Die Werkleute hier, zumeist von Settignano herbeigerufen, verstanden sich weder auf das Steinegraben noch auf die Marmorarbeit. »Sie haben mir noch nicht einen Brocken Marmor geliefert, der brauchbar wäre, und machen einen Lärm und ein Geschrei, als hätten sie der Himmel weifs was für grofse Dinge geleistet. Ich wollte die Todten auferwecken, die Berge zähmen, die Menschen lehren und die Kunst in diese Landschaft bringen, habe aber nur mein

Geld weggeworfen. Verflucht sei der Tag und die Stunde, an welchen ich mich von Carrara entfernte. Das war mein Unglück, daran werde ich zu Grunde gehen.« So klagte Michelangelo seinem Bruder. Und an dem Streite mit den Carrarefen und dem Aerger mit den Steinmetzen von Pietrafanta war es noch nicht genug. Auch die florentiner Behörden brachten ihn in Zorn.

Die neuen Marmorbrüche wurden von der Wollweberzunft verwaltet, welche als Bauherr des Domes das nächste Interesse an ihrer Ausbeutung befaß. Sie hoffte, aus denselben nicht allein den Bedarf an Steinen für den Dom zu decken, sondern auch sonst noch aus dem Betriebe Gewinn zu ziehen. »Die Notare und Erznotare, die Proveditoren und Unterproveditoren, alle Beamte sind schon dabei, Tabellen für Taxen und Steuern zu entwerfen«, spottete Michelangelo. Auch das Recht, die Strafse, welche von den Steinbrüchen nach dem Meere gelegt werden mußte, zu leiten, nahm die »arte della lana« für sich in Anspruch. Von dem fiscalischen Standpunkte wollte aber Michelangelo nichts wissen, ebenso wenig eine Einsprache über die Richtung der Strafse dulden. Das verstehe er allein, denn nur er wisse, wo der beste Marmor, wie er ihn für seine Figuren brauche, zu suchen sei. Habe der Papst ihm den ganzen Bau der Fassade ohne jede einschränkende Bedingung übertragen, so müsse ihn auch die Zunft der Wollweber in den Steinbrüchen von Pietrafanta unbedingt frei schalten lassen. Daraufhin stellte er im April 1518 sein Ultimatum. »Befchließst die Wollweberzunft nicht nach meinem Willen, so steige ich zu Pferde und gehe sofort zum Papste und Cardinale und sage ihnen meine Meinung. Dann lasse ich hier alles liegen und kehre nach Carrara zurück, wo man mich ohnehin anfleht, wie nur Christus angefleht wird.« Die Wollweberzunft wagte keinen Widerspruch. Durch Vermittlung Jacopo Salviati's, des Schwagers des Papstes, kam (22. April 1518) ein Beschluß zu Stande, welcher Michelangelo auf Lebenszeit die freie Verfügung über die Marmorbrüche in Pietrafanta gewährte. Er darf Steine brechen lassen, wo und so viele er will, sie nach Belieben bei allen Werken, die er gegenwärtig schafft oder künftig schaffen wird, verwenden und durch keine Forderung irgend einer Gebühr oder Abgabe belästigt werden. Durch diese Freigebigkeit dem Manne gegenüber, der »nach seinem Rufe alle anderen Künstler überragt«, glaubten die Vorsteher der Wollweberzunft die Zukunft Pietrafanta's und des Baues von S. Lorenzo gesichert zu haben.

Michelangelo nahm nun wieder die vorbereitenden Arbeiten auf, schloß neue Contracte mit Steinmetzen in Pietrafanta, ohne aber die Carrarefen vollständig von der Marmorlieferung auszuschließen — es scheint, daß er die Steine von Pietrafanta nur für architektonische Zwecke dienlich erachtete — und suchte bereits eine Werkstätte in Florenz, geräumig genug, um die vielen Marmor- und Erzfiguren gleichzeitig in Angriff zu nehmen. Eine solche fand sich auf dem Platze Gignifanti vor der Kirche.

Der Frieden währte aber nicht lange. Keinen Brief schreibt Michelangelo, in welchem er nicht über die Steinmetzen in Pietrafanta Beschwerde führte. Gleichviel, ob ihre Dummheit oder ihre Böswilligkeit die größere Schuld trug: sie lebten auf seine Kosten, verdarben ihm die Steine, ließen dann die Arbeit liegen und gaben ihm noch schlimme Nachreden. Auf keinen Menschen konnte

er sich verlassen. Als endlich eine Säule fertig zugerichtet war und gehoben werden sollte, sprang der schlecht gearbeitete eiserne Ring, mit welchem sie gerüstet war, und sie zerbrach in hundert Stücke. Dennoch hätten alle diese Aergernisse die Vollendung der Fassade kaum verhindert — nach Ostern 1519 dachte er die Bildhauerarbeit zu beginnen — wenn nicht die Entzweigung mit dem Cardinal Giulio de' Medici hinzugetreten wäre. Diesen verdrofs der schleppende Fortgang des Werkes. Zuflüsterungen, dafs die Schuld an Michelangelo liege, dieser nicht arbeite und niemals die Fassade vollenden werde, fanden allmählich bei ihm Glauben. Da die unmittelbare Leitung der Arbeiten in den Steinbrüchen besonders zeitraubend erschien, so sollte nach dem Vorschlage des Cardinals Michelangelo mit der Beschaffung des Materiales nicht weiter belästigt, sondern die Marmorblöcke ihm fertig zugerichtet in seine Werkstatt in Florenz geliefert werden. Schon dieses ging gegen die ursprünglichen Verträge. Es folgte ein weiterer Rifs in dieselben. Die Domverwaltung brauchte Marmor für die Neupflasterung der Kirche. Der Cardinal wies sie an, den Bedarf aus den Steinbrüchen von Pietrafanta zu holen. Da brauste Michelangelo auf: durch dieses Eindringen fremder Arbeiter werde sein und des Papstes Eigenthum geschädigt, ehe er von diesem seiner Verpflichtungen ledig erklärt worden, dürfe der Cardinal über die Marmorblöcke nicht verfügen. Der Cardinal antwortete kühl: Michelangelo möge nur die empfangenen Gelder und die von ihm gemachten Ausgaben berechnen, er werde ihm dann die Befreiung von allen weiteren Pflichten bei dem Papste erwirken. Die Rechnung war einfach genug. »Ich habe bisher 2300 Ducaten empfangen und 1800 Ducaten ausgegeben. Und dabei rechne ich nicht die Kosten des Holzmodells, nicht die verlorenen drei Jahre, und auch die Schande will ich nicht anrechnen, dafs mir das Werk zuerst übergeben und nun, ich weifs nicht aus welcher Ursache, wieder aus den Händen geriffen wird, noch auch den Schaden, den ich in Rom, wo ich mein Haus verlassen mußte, erlitten habe. Der Papst nehme einfach die von mir gebrochenen Steine und ich behalte das Geld, das ich noch übrig habe — 500 Ducaten.«

Schwerlich erwartete er, dafs der Papst ohne alles Widerstreben bereitwillig auf den Vorschlag eingehen würde. Bitter klingen daher die Worte, mit welchen er in seinen Ricordi (10. März 1518) die Entschliessung des Papstes verzeichnet. »In der Meinung, dafs die Fassade von San Lorenzo auf diese Weise früher vollendet werde, als es nach dem mit mir abgeschlossenen Vertrage geschehen kann, worin ich mit ihm übereinstimme, hat der Papst den Vertrag gelöst und mich von allen Verpflichtungen freigesprochen, so dafs mich niemand fernerhin zur Rechenschaft ziehen kann.« Damit schliesst die Geschichte der Fassade von San Lorenzo.

* * *

Beinahe vier Jahre war Michelangelo bereits von Rom abwesend, zu nicht geringem Kummer seiner Anhänger, welche in ihrem Kampfe gegen Raffael den natürlichen Führer, das Haupt, vermissten. Doppelt eifrig zeigten sie sich in ihren Bemühungen, Michelangelo zur Rückkehr zu bewegen. Unmöglich konnte ihm nach dem erduldeten Schimpf Florenz noch einen behaglichen Aufenthalt

bieten, in Rom aber war durch Raffael's Tod der freie Raum für eine unbegrenzte Thätigkeit gegeben. Zur Ueberfiedlung drängte am lautesten Sebastiano del Piombo. Den Verkehr mit Michelangelo hatte derselbe fleißig unterhalten, auch persönliche Beziehungen mit ihm angeknüpft. Michelangelo übernahm (1519) bei einem seiner Kinder Pathenstelle. Mit Sicherheit glaubte er auf Michelangelo's Unterstützung für seine Pläne rechnen zu dürfen. Diese gingen aber dahin, Raffael's Erbschaft anzutreten. Mit schlecht verhehlter Schadenfreude gab er Michelangelo Nachricht von Raffael's Tode. »Ihr werdet wohl schon vernommen haben, daß der arme Teufel Raffael gestorben ist. Gewiß hat es Euch leid gethan. Der liebe Gott möge ihm verzeihen.« Von dem siegreichen Nebenbuhler befreit, zweifelte Sebastiano nicht daran, allen übrigen Malern und insbesondere den Schülern Raffael's den Rang abzugewinnen. Er bewarb sich bei den einflußreichen Cardinälen wie Bibbiena und auch bei dem Papste um die Malereien im vaticanischen Palaſte. Denn noch harrete die größte Stanze, der sogenannte Conſtantinſaal, des Schmuckes. Der Papst schwankte. Um ihn auf Sebastiano's Seite zu bringen, wurde Michelangelo's Vermittlung erbeten.

In der That liefs sich dieser herbei, Sebastiano zu empfehlen. Der Brief (Juni 1520) an Bibbiena gerichtet, soll scherzhaft lauten; doch bricht der Unwille Michelangelo's und die tief verletzte Empfindung in jeder Zeile durch: »Ich bitte Euer Herrlichkeit, nicht als Freund und Diener, denn ich verdiene nicht das eine oder andere zu sein, sondern als ein gemeiner, armer, verrückter Kerl, dahin zu wirken, daß Sebastiano einen Antheil an den Arbeiten im Palaſte erhalte. Wenn Euer Herrlichkeit auch meinen mag, die einem Menschen meines Schlages erwiesene Gefälligkeit sei weggeworfen, so denke ich doch, daß es mitunter auch angenehm sein kann, Narren zu dienen, wie ja auch Zwiebeln schmecken, wenn man sich an Kapaunen überfättigt hat. Sebastiano ist wirklich ein tüchtiger Mann. Und der Dienst, an mir weggeworfen, würde es an ihm nicht sein. Er würde Eurer Herrlichkeit vielmehr Ehre machen.« Im päpstlichen Palaſte lachte man über die Scherzworte; den bitteren Ernst, der unter ihnen verborgen war, wollte man nicht verstehen. Da der Papst mit der Entscheidung zögerte, versuchte Sebastiano stärkere Mittel. Er beschwor Michelangelo, sich persönlich an der Arbeit zu betheiligen. Wahrscheinlich dachte er, daß Michelangelo sich mit der oberen Leitung begnügen, ihm wenigstens die Ausführung überlassen werde. In einer Unterredung mit dem Papste (October 1520) stellte er diesem nicht nur seine eigenen, sondern auch Michelangelo's Dienste zur Verfügung. »Ich erklärte ihm, daß ich mir mit Eurer Hilfe Wunderdinge zu machen getraute, worauf er antwortete: Daran zweifle ich nicht, denn ihr habt alle von Michelangelo gelernt. Und er sagte mir ferner: Betrachte doch die Werke Raffael's, wie er die Werke Michelangelo's gesehen, hat er sofort die Weise des Perugino verlassen und sich, soviel er konnte, jener des Michelangelo genähert. Der ist aber ein fürchterlicher Mensch, wie du selbst siehst, und es läßt sich gar nicht mit ihm umgehen.« Leo hatte noch die Kämpfe mit dem »Terribile« aus Anlaß der Fassade von San Lorenzo in frischer Erinnerung. Wenige Tage, nachdem Sebastiano über die Unterredung mit dem Papste berichtet, kommt er (27. October) abermals darauf zurück, daß Michelangelo die

Ausmalung des Constantinsaaes selbst übernehmen sollte. »Es gibt keine ehrenvollere Aufgabe in der Welt. Das wäre eine prächtige Gelegenheit, Euch für alle erlittenen Unbilden zu rächen und die Schwätzer zum Schweigen zu bringen. Die schönsten Geschichten lassen sich in dem Saale malen.« Und als Michelangelo mit der Zufage noch immer zögert, schreibt er ihm (9. Nov.) unwillig: »Ihr könntet hier alles erhalten, was Ihr nur wollt; denn ich weiß, wie hoch Euch der Papst achtet, und wenn er von Euch spricht, so ist es nicht anders, als wie von einem Bruder und mit Thränen in den Augen. Er hat mir gesagt, daß ihr zusammen erzogen seid und er zeigt, daß er Euch kennt und Euch liebt. Aber Ihr jagt nur Jedermann Schrecken ein, selbst dem Papste.«

Michelangelo war nicht in der Stimmung, vor den Papst als Bittender zu treten. Wie er über diesen und die römischen Verhältnisse dachte, enthüllt deutlich ein Sonett, welches aus guten Gründen in diese Zeit versetzt wird. Dasselbe, mit den Worten: »Qua si fa elmi di calici e spade« beginnend, ist im Inhalte nicht immer leicht verständlich, vollends räthselhaft durch die Unterschrift: »Michelagnuolo in Turchia«. Aber gerade die Bezeichnung »in Turchia« gewährt einen sicheren Anhaltspunkt, die Zeit, in welcher das Sonett gedichtet wurde, zu bestimmen. Im Jahre 1519 hatte Michelangelo von einem Landsmann, der in Adrianopel lebte, die Einladung, ihm dorthin zu folgen, empfangen. An Arbeit würde es ihm nicht fehlen, auch nicht an Anerkennung. Da denkt sich Michelangelo bereits im Geiste nach der Türkei versetzt, und indem er zugleich auf die kostspieligen Kriege des Papstes und auf die ihm angethane Schmach bei dem Fassadenbau anspielt, schildert er in bitterer Weise die römischen Zustände, wo aus Kelchen Schwerter und Helme geschmiedet und Kreuz und Dornen in Lanzen und Schilde umgewandelt werden. »Wenn ich jemals darauf ausging, mir durch die Kunst Schätze erwerben: der Mann im Priestermantel läßt mich unthätig stehen und macht mich, als wäre er die Medusa, zum leblosen Stein. Arm bin ich nun, und es dient die Armuth zu ewigem Heile; wird nicht aber durch das Treiben auf Erden alle Hoffnung auf das künftige Heil zerfört?«

Michelangelo verzichtete auf jede Theilnahme an den Arbeiten im Vatican und kam nicht nach Rom. An seiner Stelle schickte er eine Statue, die lange genug in der Werkstätt auf die Vollendung gewartet hatte: die Christusstatue, bestimmt, in der Kirche Sta. Maria sopra Minerva aufgestellt zu werden.

* * *

Vier Römer, Geschlechtsverwandte, der Canonicus Bernardo Cenci, dann Mario Scapucci, Paolo Castellani und Metello Vari, hatten bereits 1514 (15. Juni) Michelangelo eine Marmorstatue aufgetragen. Sie sollte den auferstandenen Christus nackt, mit dem Kreuze im Arme, in natürlicher Größe darstellen und vom Künstler um den Preis von zweihundert Ducaten binnen vier Jahren vollendet werden. Noch in Rom machte sich Michelangelo an die Arbeit und stellte das Werk auch fertig her. Da aber eine dunkle Marmorader das Antlitz entstellte, so verwarf er das Werk. Er überließ es zwar dem Metello Vari, welcher

es in feinem Haufe in einem Hofraume aufbewahrte, wo es noch 1550 zu fehen war; doch verpflichtete er fich, die Statue in einem reinern Blocke zu wiederholen. Die Ueberfiedlung nach Florenz, der Bau der Lorenzofassade verzögerten aber die Arbeit. Ende 1518 lagerte der roh zugehauene Stein mit vielen anderen Marmorblöcken noch in Pifa. Michelangelo wartete auf einen höheren Stand des Arno, um ihn in feine florentiner Werkftätte zu überfahren. So kam das Jahr 1521 herbei, ehe die Statue fertig wurde. Pietro Urbano, der bekannte Gehilfe Michelangelo's, brachte fie nach Rom, um hier mit Rückficht auf Beleuchtung und den Ort der Aufftellung die letzte Hand anzulegen. Er entfprach aber fchlecht dem Vertrauen des Meifters und verftümmelte, was er vollenden follte. Die Zehen des rechten Fußes, die Finger, infondere der Hand, welche das Kreuz hielt, erfchienen wie von Teig geknetet, der Bart wie mit einem ftumpfen Meffer befchnitten; auch die richtige Höhe der Aufftellung (in der Nähe des Hauptaltars) hatte Pietro Urbano nicht getroffen. Um diefen Mängeln abzuhelfen, wurde auf den Rath Sebafiano del Piombo's die Hilfe des fonft nicht weiter bekannten Bildhauers Roderigo Frizzi aus Florenz in Anspruch genommen. Nach der Kürze der Zeit zu fchließen, welche Frizzi zur Verbefferung der Fehler brauchte, und dem geringen Lohne (vier Ducaten), den er verlangte, müffen jene nicht allzu fchlimm gewesen fein. Dennoch erbot fich Michelangelo, die Statue nochmals durch eine neue zu erfetzen. Metello Vari wies den Vorfchlag mit liebenswürdiger Wendung zurück: nur ein fo großer Geift wie Michelangelo könne ein Werk, das gar nicht beffer zu machen fei und feinesgleichen nicht habe, noch beffer machen wollen. Zum Zeichen feiner freudigen Dankbarkeit fchenkte er dem Künftler ein Reitpferd.

Chriftus, nackt und aufrechtftehend dargeftellt, wie es die Befsteller des Werkes im Vertrage vorgefehen, hat das Kreuz mit der Rechten umfaßt und ftützt es zugleich mit der Linken, indem er den an ein Rohr befestigten Schwamm an daffelbe andrückt. Beide Arme üben die gleiche Function aus: fie halten das feitwärts von Chriftus aufgepflanzte Triumphalkreuz feft. Dadurch wird die Bewegung der ganzen Geftalt beftimmt. Der linke Arm legt fich quer über die Bruft, der Oberkörper wendet fich dem Kreuze zu. Nur der Kopf, fcharf nach rechts gerichtet, bringt Contrafte in die Haltung. Offenbar verzichtete Michelangelo freiwillig auf ein reicheres Geberdenfpiel und wollte nicht durch mannigfaltige Bewegung die Einheit und die Wahrheit der plastifchen Auffaffung fchädigen. Nackte Figuren find in der Kunftwelt nothwendig auf einen engeren Kreis der Thätigkeit angewiefen. Wenn über die Schilderung ruhiger Anmuth, kraftvoller Schönheit hinausgegangen und das Gebiet lebhaft bewegter Action betreten wird, fo naht auch bald die Grenze der künftlerifchen Berechtigung des Nackten. Es ift überall da berechtigt, ja es bedingt oft die volle Wirkung, wo die ganze oder doch die entfcheidende Handlung auf der finnlichen Bewegung, der körperlichen Thätigkeit beruht; es ift überflüffig und kann fogar die Wirkung fchädigen, wo die Thätigkeit des Körpers oder einzelner Glieder nur die Aufgabe hat, eine innere Empfindung, eine Geifteshandlung zu verdeutlichen, und wo auf das Erkennen der letzteren der Hauptnachdruck gelegt wird. Im Kampfe und Ringen, im Wettlauf und Tanze enthüllt fich der künftlerifche

Werth des Nackten; der Schilderung des ungebrochenen, naiven Naturlebens verleiht es erst die volle Wahrheit. Ein nackter Leib hilft aber nichts dazu, die Geistesrichtung und den Charakter einer Persönlichkeit anschaulicher zu gestalten. Die Antike hat diese Grenzen erweitert, doch nicht gänzlich vernichtet, in der neueren Kunst dagegen besitzen sie vollständige Geltung. Michelangelo handelte also weise, indem er in seiner Christusstatue die physische Thätigkeit hervorhob, selbst im Kopfe sich auf den Ausdruck mildernster Würde einschränkte. Eine schärfere Individualisirung, die Andeutung des Lehrens und Segnens etwa durch eine emporgehobene Hand, hätte den Widerspruch verstärkt. Befremdend wird Michelangelo's Christusbild immer wirken. Es verschuldet nicht die Nacktheit diesen Eindruck. Wer behauptet, daß der fromme Sinn dieselbe anstößig finden mußte, vergißt, daß der Volksglauben die Heiligung eines Gegenstandes nicht immer von seiner Ehrwürdigkeit abhängig machte. Wenn es wahr ist, daß nur die Umhüllung mit einem Bronzschuh den Marmorfuß der Statue vor dem Schickfale bewahrte, von andächtigen Lippen schließlich ganz weggeküßt zu werden, so liegt ein giltiges Zeugniß vor, wie wenig die Nacktheit den Cultus störte. Neuere hervorragende Bildhauer haben uns das Bild Christi in bekleideten Statuen vorgeführt, ohne unserer Phantasie seine Erscheinung näher zu bringen. Das Christusideal, wie es sich im Volkseiste aufgebaut hat und der Kunst überliefert wurde, verlangt, so muß man annehmen, eine andere Auffassung und Wiedergabe, als ihr die Einzelstatue zu geben vermag. Ob Christus häßlich, ob er schön von Gestalt war, darüber herrschte in den alten christlichen Zeiten ein langer bitterer Streit. Finsterner Kunsthafs hatte an diesem Zanke großen Antheil, aber auch die dämmernde Empfindung, daß die Natur des Erlösers in der vollendeten äußeren Erscheinung nicht vollkommen ausgesprochen werde, sein Wesen vielmehr erst in seinem Verhältniß zu den Menschen, in seinem Thun und Handeln sich offenbare. Wenn Christus am Kreuze dargestellt wird, einsam in dunkler Nacht sterbend, oder wenn geschildert wird, wie er gram erfüllt mit der Dornenkrone auf dem Haupte allein auf einem Steine sitzt, so steigert diese Verlassenheit die dramatische Wirkung. Dramatischer Natur sind überhaupt alle Züge, welche das ideale Bild Christi bestimmen. Sein Leiden, sein Lehren und Wirken im Kreise der Schüler, gegenüber den Widerfachern, verleihen ihm in den Augen der Gläubigen die göttliche Würde. Michelangelo's Statue mußte unter diesen natürlichen Schranken plastischer Auffassung leiden. Sie zeigt uns das Bild eines Mannes von stattlichen Gliedern und edlem, ernstem Ausdruck, sie hilft das Vorurtheil zerstreuen, als wäre Michelangelo zur Wiedergabe milder, maßvoller Gestalten unfähig gewesen, sie athmet aber nicht die Fülle des Lebens, welche Michelangelo's Jehova, seinen Propheten und Sibyllen in der sixtinischen Kapelle die Unsterblichkeit sicherten.

* * *

Eine dürftige Ausbeute an vollendeten Schöpfungen gewährt das Jahrzehnt, welches seit 1516 verstreicht. Es fehlte zwar Michelangelo nicht an Aufträgen. Der König von Frankreich hatte keinen größeren Wunsch, als auch ein Werk

von Michelangelo zu besitzen, selbst wenn es nur »eine Kleinigkeit wäre.« Nachdem er die Bilder Raffael's, die heilige Familie, den heiligen Michael und das Porträt der Johanna von Arragonien empfangen hatte, mußte es ihn natürlich reizen, auch den anderen großen Meister in seinem Cabinet vertreten zu sehen. Die Bauvorsteher der Kirche San Petronio in Bologna erbaten sein Gutachten über die noch immer unvollendete Fassade und legten ihm eine Reife nach Bologna nahe. Cardinal Grimani brannte vor Verlangen, eine Arbeit Michelangelo's, gleichviel, ob eine Malerei oder eine Sculptur, zu erwerben. Der Rath von Genua verhandelte mit ihm über ein Standbild Andrea Doria's. Viel geplagt wurde Michelangelo auch mit Bitten um Zeichnungen und Entwürfe. Als die Mitglieder der florentiner Academie 1519 ein Gesuch an den Papst richteten, er möge die Uebertragung der Gebeine Dante's nach seiner Vaterstadt gestatten, faßte Michelangelo sogleich selbständig den Plan zu einer größeren Schöpfung. Er unterschrieb gleichfalls die Bittschrift und fügte die Worte hinzu: »Auch biete ich mich an, dem göttlichen Dichter ein würdiges Denkmal in dieser Stadt zu errichten.« Michelangelo konnte sich aber nicht entschließen, irgend ein Werk ernstlich in Angriff zu nehmen. Stets stand, einem Gespenst gleich, das längst begonnene und immer wieder unterbrochene Denkmal Julius' II. ihm vor Augen. Es raubte ihm die Freude am Schaffen und die Freiheit zu schaffen; es hinderte ihn, sich einem anderen Werke mit voller Kraft hinzugeben, und doch fehlte ihm der Muth, dasselbe entweder allen äußeren Hindernissen zum Trotze rüftig weiterzuführen oder endgiltig aufzugeben. Auch hatten ihn die vielen Plagen und Reibungen, die mit den Vorarbeiten für die Fassade von San Lorenzo verknüpft waren, merklich ermüdet. »Ich bin alt und schlecht aufgelegt«, klagte er seinem Freunde Angiolini, welcher Grimani's Bitte ihm vorgetragen hatte. »Wenn ich einen Tag gearbeitet habe, muß ich vier Tage ausruhen. Ich kann daher nichts sicheres versprechen.« So gingen viele Jahre hin. Er war gewiß nicht unthätig, kam aber nicht vorwärts. Und als er sich endlich aufraffte, wollte es sein Verhängniß, daß seine Kunst abermals dem Hause Medici dienstbar wurde.



XIII.

Die Mediceergräber.

Michelangelo in greifen Tagen sprach öfter seufzend von der Tragödie seines Lebens und meinte damit das Juliusdenkmal. Mit vollem Rechte hätte er seine Klage ausdehnen können, daß in seinem Leben eine Tragödie die andere ablöste. Diese andere Tragödie aber waren die Mediceergräber. Vierzig Jahre lang plagte ihn das Juliusdenkmal. Eine kürzere Frist verstrich über der Arbeit an den Grabmonumenten in San Lorenzo, desto härtere und schwerere Kämpfe bereitete das Werk dem Künstler. Das Juliusdenkmal wurde Michelangelo schließlich doch nur durch den peinlichen Gedanken verbittert, daß er sich nicht kräftig und fähig erwiesen, die äußeren Hindernisse seiner Vollendung zu überwinden. Die Mediceergräber dagegen brachten den Künstlerberuf mit seiner sittlichen Persönlichkeit in herben Conflict. Er diente einer Familie, welche er gleichzeitig bekämpfte, und verherrlichte das Andenken eines Hauses, dessen Dasein er eigentlich verfluchen sollte. Denn die Arbeit an den Mediceergräbern fiel in die Jahre, in welchen die Republik Florenz den letzten Versuch wagte, die Herrschaft der Medici zu brechen, nach kurzem heldenmüthigen Widerstande aber ihrer Freiheit beraubt und unter das Joch der alten Machthaber zurückgebracht wurde.

Als Michelangelo das Werk begann, da lagen freilich noch die großen politischen Ereignisse weit entfernt, erschienen die Beziehungen zwischen Florenz und dem Haupte der mediceischen Familie, dem Papste Leo, ungetrübt. Genossen doch die Florentiner als Landsleute des Papstes große Gunst in Rom, so daß sie von den übrigen Italienern vielfach beneidet, ja geradezu als Schmarotzer verspottet wurden.

Man muß annehmen, daß gleich nach dem Tode des letzten directen Sprossen Cosimo's, des jüngeren Lorenzo de' Medici, (4. Mai 1519) der Plan zu einem großen Familiengrabmale gefaßt wurde. In einem Briefe Michelangelo's an Domenico Buoninsegni aus dem Jahre 1519 findet sich folgende Stelle: »Ich bin zu jeder Stunde bereit, mit meiner Person und meinem Leben dem Cardinal zu dienen, wenn es ihm gefällt. Ich meine die Grabmäler und die Marmorblöcke, die in Carrara bestellt sind.« Doch gewann der Plan erst im folgenden Jahre eine greifbare Gestalt. Michelangelo entwarf eine Skizze zur Grabkapelle

und zu dem Denkmal, welche Giulio de' Medici, dem Cardinal, in Rom vorgelegt wurde. In der Kapelle sollten der alte Cofimo und sein Enkel Lorenzo il Magnifico, dann die jüngst verstorbenen Glieder der Familie: Giuliano, Herzog von Nemours, und Lorenzo, Herzog von Urbino, beigefetzt werden. Alle vier Gräber waren frei aufgestellt und in der Mitte der Kapelle errichtet. Der Cardinal billigte den Entwurf; nur erhob er (20 Nov. 1520) den Einwand, daß die beschränkten Raumverhältnisse der Kapelle die freie Aufstellung der Monumente schwer zulassen würden. Ob sich Michelangelo gleich oder erst später dem Bedenken fügte, wissen wir nicht, jedenfalls gab er den Plan auf und verlegte, wie alle uns erhaltenen Zeichnungen zeigen, die Denkmäler an die Wände der viereckigen Kapelle.

Im guten Glauben an den ernstesten Willen des Cardinals und nachdem er (9. April 1521) eine Anzahlung von 200 Ducaten empfangen hatte, ging Michelangelo sofort mit dem gewöhnlichen leidenschaftlichen Eifer daran, das Material für seine Arbeit in seinen Besitz zu bringen. Bereits am 10. April fendet er einen Steinmetzen nach Carrara, um hier Marmor brechen zu lassen, er selbst folgt ihm und bleibt in Carrara zwanzig Tage, gibt die Masse der Steine genau (zum Theil in Thonmodellen) an, und schließt mit zwei Genossenschaften (22. und 23. April) Verträge ab, über die Lieferung von 200 Lasten Marmor. Die größere Masse war für den architectonischen Schmuck der Grabkapelle bestimmt, doch werden drei Blöcke für Figuren und ein Block für eine sitzende Madonna besonders erwähnt. Nun beginnt aber wieder das alte Schauspiel, welches ihm die Arbeit an der Fassade von San Lorenzo verleidet und seine Seele mit Bitterkeit erfüllt hatte. Wieder erfuhr er schwere Täuschungen und gerieth das kaum begonnene Werk ins Stocken.

Michelangelo hatte gleich nach seiner Rückkehr von Carrara dem Cardinal Vorschläge gemacht, wie er die Arbeit weiter zu führen gedenke, entweder indem er gegen eine runde Summe das ganze Werk unternimmt und fertig stellt oder indem er nach der Masse und der Zeitdauer seiner Arbeit bezahlt wird. Diese Anträge wurden ziemlich ungnädig zurückgewiesen. Er erbot sich sodann, als der Cardinal doch wieder auf die Sache zurückkam, die Modelle der Grabmäler aus Holz in ganzer Größe herzustellen, ebenso die Thonmodelle für die Figuren und die Ornamente zu liefern. »Abermals wurde nichts daraus.« Einen dritten Anlauf wagte Michelangelo, als der Cardinal auf dem Wege zum Heere der Liga im Sommer 1520 Florenz berührte. »Ich eilte gleich zu ihm, denn ich wollte ihm gern dienen und erhielt den Befcheid, ich möchte nur die Steine und die Arbeiter besorgen und schaffen, was in meinen Kräften stände, so daß er bei der Rückkehr etwas gethan vorfinde, ihn aber nicht weiter fragen. Wenn er am Leben bleibe, wolle er auch die Fassade noch vollenden. Uebrigens habe er dem Domenico Buoninfegni die nöthigen Gelder angewiesen. Als ich aber bei diesem mich meldete, erhielt ich die Antwort: er wisse von nichts.« Auf der Rückreise von Mailand im Dezember 1520 gewann der Cardinal trotz seiner Eile — er hatte das Heer der Liga auf die Nachricht vom Tode des Papstes (1. Dezember) schleunigst verlassen und begab sich nach Rom zum Conclave — die Zeit Michelangelo zu sprechen. Die Hoffnung, jetzt endlich Gewisses über

feine Zukunft zu erfahren, wurde jedoch abermals getäuscht. »Wir wollen, daß an den Grabmälern etwas gutes sei, nämlich etwas von deiner Hand.« Mit diesen höflichen Worten wurde der arme Künstler vertröstet. Das Werk selbst blieb liegen und schwebte noch volle zwei Jahre als unfertiger Plan in der Luft.

Zur Entschuldigung des Cardinals darf man wohl in diesem Falle auf die schweren politischen Wirren und die Geldnoth, unter welchen das Papstthum gerade in diesen Jahren darniederlag, hinweisen. Zwei neue Weltmächte waren allmählich in die Höhe gekommen und hatten den italienischen Boden zum Schauplatze ausersehen, hier ihre Kraft zu erproben und ihren Kampf auszufechten. Wie die ganze Welt, so war auch der päpstliche Hof in zwei Parteien, in eine französische und eine spanische getheilt. Die ausschließliche Herrschaft der einen oder der anderen Macht zu verhindern, bald an diese, bald an jene sich anzulehnen, durch diese Schaukelkunst sich Vortheile zu sichern, bildete das Hauptziel der päpstlichen, auch auf das Familieninteresse bedachten Politik. Die Helden gingen, die Diplomaten kamen. Begreiflich litt unter den unaufhörlichen politischen Sorgen die stetige Kunstpflege. Große Pläne wurden wohl gefaßt, aber nicht mehr mit treuer Liebe durchgeführt. War der erste Reiz verflogen, so ließ man den Plan leicht wieder fallen, durch andere Interessen abgezogen oder auch der großen Kosten wegen bedenklich geworden. Denn namentlich in den letzten Regierungsjahren Leo's X. zeigten die päpstlichen Kassen eine erschreckende Leere. Aus den mannigfachen Verhandlungen mit Michelangelo empfängt man den deutlichen Eindruck, wie lähmend die Geldnoth auf die künstlerischen Unternehmungen zurückwirkte. Zuerst werden glänzende Versprechungen gemacht, auch die ersten Anzahlungen rasch und reichlich geleistet, dann aber zeigt sich ein plötzlicher Umschlag der Stimmung und sichtlicher Widerwille, weiter zu gehen und noch ferner große Summen für halbvergeffene Werke zu spenden. Dieses Verhalten entspricht nur zu gut der leichtsinnigen Wirthschaft Leo's X, der unfähig war, augenblicklichen Gelüsten von Freigebigkeit zu widerstehen, für weitaussehende Unternehmungen aber niemals Geld bereit hatte. Der reichste Papst war zugleich der ärmste. Nach seinem Tode fand sich im Schatze nicht einmal so viel vor, um Wachskerzen für die Exequien zu kaufen.

Die schlechtgeordneten Finanzen der Medici erklären die immer wiederkehrenden Verschleppungen der Arbeiten, zu welchen Michelangelo berufen war. Sie dauerten auch während des Pontificats Hadrians VI. So lange die Herrschaft dieses ehrlichen aber den feingebildeten und durch die Prachtliebe Leo's verwöhnten Italienern widerwärtigen Mannes währte, der in der Sixtinischen Kapelle nur eine Badestube voll nackter Kerle — *una stufa d'ignudi* — sah, lastete überhaupt ein Druck auf allen Künstlern. Der Cardinal Giulio de' Medici hatte aber noch einen besonderen Grund, jetzt nicht allzueifrig Michelangelo's Arbeiten in Florenz zu betreiben. Denn der Papst, von den Erben Julius' II. gewonnen, fand es nur billig, daß Michelangelo angehalten werde, sein Versprechen zu erfüllen und das Denkmal Julius II. zu vollenden. Wollte er dieses nicht, so möge er das empfangene Geld zurückzahlen und Schadenersatz leisten. Der Cardinal, welcher sich bereits als den künftigen Thronerben anah und seinen Einfluß am päpstlichen Hofe wahren mußte, hätte unklug gehandelt, wenn er

Michelangelo offen von dem Juliusdenkmal abzog und so dem ausgesprochenen Willen des Papstes sich widersetzte. Es blieben daher die Arbeiten für die Mediceergräber vorläufig liegen. Erst als der Cardinal selbst den Stuhl Petri bestieg (10. Nov. 1523), kam neues Leben in das Werk. Auch Michelangelo, allen Erfahrungen zum Trotz, theilt die fröhlichen Hoffnungen, mit welchen die Römer und alle Künstler den Regierungsantritt Clemens' VII. begrüßten. »Ihr werdet gehört haben, schrieb er dem Domenico Fancelli nach Carrara (25. Nov.), daß der Cardinal zum Papste gewählt worden ist. Es scheint daß alle Welt sich darüber freut. In der Kunst, so meine ich, wird er große Dinge unternehmen, also dienet gut und treu, daß wir Ehre einlegen.«

Mit erhöhtem Eifer ging Michelangelo wieder an die Arbeit. Den Tag, an welchem seine persönliche Thätigkeit an den Mediceergräbern anfang, veräumte er nicht in seinen Ricordi förmlich anzumerken. »Heute am 12. Januar 1524 begann Bastiano, der Schreiner, mit mir an den Modellen für die Grabmäler zu arbeiten.« Da Michelangelo genau Buch und Rechnung führte, selbst die Nägel, die Bretter, Latten, den Leim einzuschreiben nicht vergaß, so kann der Fortgang der Arbeit mit großer Sicherheit verfolgt werden. Der übrigens ganz einfache Bau der Grabkapelle war am frühesten fertig geworden. Am 6. Februar wurde bereits das Gewölbe in Felder eingetheilt und für die Aufnahme des Stucco vorbereitet, bald darauf auch die äußere Laterne von dem Maurermeister Stefano di Tommaso vollendet und die faßettirte vergoldete Kugel, ein Werk des Goldschmiedes Piloto, aufgesetzt. Ehe drei Monate verstrichen waren, hatte Michelangelo bereits das erste Holzmodell für die Architektur der Grabmäler zusammengestellt und die Thonmodelle für die Figuren in Angriff genommen. Und da die Ankunft der in Carrara bestellten Steine sich verschleppte, so ließ er aus seinem Hause zwei ihm gehörige Blöcke nach San Lorenzo überführen, um die Marmorarbeit beginnen zu können.

Es sollte aber Michelangelo auch jetzt nicht so gut werden, das angefangene Werk ungefört und ungehemmt fortzusetzen. Papst Clemens war nicht aus dem Kraftstoffe eines Julius II. gebildet worden; nicht einmal die Eigenschaften, welche Leo's Regierung, wenn nicht groß, doch äußerlich glänzend gestaltet hatten, zeigten sich bei ihm entwickelt. Sein Wankelmuth und seine Unentschlossenheit, sein kleinlich kurzichtiges Wesen, das ihn nicht über die nächsten Interessen hinausblicken und darum stets den richtigen Augenblick der Entscheidung veräumen ließ, erwiesen sich nicht allein in der Politik verhängnißvoll, sondern warfen auch auf seine Kunstliebe einen dunklen Schatten. Er besaß nicht den festen Willen, auf einer Sache, die einmal beschlossen war, zu bestehen, wechselte gern Pläne und war neuen Projekten leicht zugänglich. Kein Wunder, daß das Verhältniß zu Michelangelo bald getrübt wurde und die Klagen über den wettwendischen Herrn in den Briefen des Künstlers regelmäßig wiederkehren. Von den Arbeiten an der Lorenzofassade her mußte es dem Papste bekannt sein, daß Michelangelo nach seiner ganzen Natur unmöglich mit anderen Künstlern gemeinsam wirken konnte, eine Gleichordnung mit Fachgenossen nicht duldete. Trotzdem kam er jetzt abermals darauf zurück. Als der Bildhauer Andrea Sanfivino zu Weihnachten 1523 in Rom sich aufhielt und dem Papste den Wunsch

aussprach, an den Arbeiten in San Lorenzo mitthätig zu sein, ging dieser gleich darauf ein und trug Andrea auf, mit Michelangelo die weitere Abrede zu treffen. Michelangelo zögerte nicht mit seiner entschiedenen Weigerung. »Heiliger Vater, schrieb er dem Papste, wenn Ihr wollt, das ich das Werk ausführe, so setzt mir nicht andere Künstler auf den Nacken, sondern vertraut mir und gebt mir volle Freiheit. Ihr werdet sehen, was ich machen kann, und ich werde Euch schon Rechenchaft legen.« Kaum war diese Wolke vorübergezogen, so stieg schon wieder eine andere auf. Dem Papste kam der Gedanke, für die mediceische Bücherfammlng, welche nach dem Tode Leo's nach Florenz zurückgebracht worden war, einen selbständigen, würdigen Bau zu errichten. »Es ist zwar nicht meine Sache, meinte Michelangelo, als ihm (Januar 1524) der Wille des Papstes kundgegeben wurde, doch will ich die Entwürfe gleich zeichnen.« Lange dauerten die Verhandlungen. Der Papst fand an der Skizze manches auszufetzen, namentlich, das Michelangelo die Räume der Bibliothek nur durch Holzlagen von den unteren Zellen der Kanoniker trennte. »Da könnte ja ein betrunkenener Mönch leicht die Bibliothek in Brand setzen.« Er verlangte eine Wölbung. Noch im Dezember 1525 waren die Pläne nicht endgiltig festgestellt. Der raschen Vollendung der Grabmäler war dieser neue Auftrag nicht förderlich. Er vermehrte die Kosten und steigerte den Bedarf an Marmor. Michelangelo fand aber schon jetzt nur zu oft Anlafs zur Klage, das die bestellten Steine ausbleiben und vom Papste kein Geld angewiesen werde. Auf einen dem römischen Hofe bequemen und hier auch gewöhnlichen Ausweg ging Michelangelo nicht ein. Der Vertrauensmann des Papstes Giovan Francesco Fattucci trug dem Künstler eine geistliche Pfründe anstatt des Monatsfoldes von 50 Ducaten an. Das Bild eines sorgenfreien Alters lockte Michelangelo nicht, wenn es durch die Verpflichtung, die niederen Weihen zu empfangen und ehelos zu bleiben, erkauf werden sollte.

Heute schob der Papst den Bibliotheksbau, morgen ein Ciborium über dem Altar in S. Lorenzo, bestimmt, die Reliquien zu bergen, zwischen die Arbeiten an den Mediceergräbern ein; das Tollste war aber der Einfall, an der Ecke der Loggia des mediceischen Gartens eine Colossalstatue, vierzig Ellen hoch, so das sie noch die Zinnen des Palaftes überragte, aufzumauern. Wahrscheinlich hatte die Erinnerung an den neronischen Colofs diesen thörichten Gedanken geboren. Michelangelo trumpfte ihn, wie sich gebührte, mit derbem Spotte ab. »Ich schlage vor, schrieb er (October 1525) an Fattucci, den Colofs an der andern Ecke des Platzes zu errichten, da wo die Barbierstube ist, und um nicht den Miethzins, den diese zahlt, zu verlieren, könnte die sitzende Statue hohl gemacht werden und in die Höhlung der Barbier übersiedeln. Allerdings müste die Barbierstube wie bisher einen Schornstein haben; da denke ich der Statue ein hohles Füllhorn in die Hand zu geben, durch welches der Rauch abzieht. Von dem hohlen Kopfe habe ich gleichfalls vor, Vorthail zu ziehen. Ich kenne auf dem Platze einen Höker, der ein guter Freund von mir, und dieser hat mir insgeheim mitgetheilt, in dem Raume des Kopfes gäbe es einen prächtigen Taubenschlag. Mir fällt aber noch etwas Besseres ein. Man könnte den Colofs höher machen; von Werkstücken lassen sich ja Thürme errichten; und der Kopf würde dann

als Glockenthurm dienen und im Innern die Glocken von San Lorenzo aufgehängt werden. Wenn dieselben ange schlagen würden und der Schall aus dem Munde heraus käme, möchte man dann nicht glauben, besonders an Festtagen wo öfter und mit den großen Glocken geläutet wird, der Colofs schreie um Erbarmen?»

Von der Errichtung der Colossalstatue war fernerhin keine Rede. Eine andere Gefahr drohte seinen Arbeiten, als der Papst (Mai 1524) von Jacopo Salviati für den Plan geworben wurde, auch Papst Leo's und das eigene Grabmal in der neuen Sacristei — so hieß die Grabkapelle in San Lorenzo, zum Unterschiede von der alten von Brunellesco gebauten auf der entgegengesetzten Seite der Kirche — zu errichten. Ein Monument mit zwei Sarkophagen sollte dem Andenken des alten Cosimo und des Lorenzo il Magnifico, ein zweites ebenfalls mit zwei Sarkophagen, jenem der beiden Herzöge Giuliano und Lorenzo des Jüngeren gewidmet werden, die beiden Päpste aber jeder ein selbständiges Denkmal erhalten. Michelangelo wies diese Erweiterung des ursprünglichen Planes nicht unbedingt von sich. Wie aus dem Briefwechsel mit Fattucci hervorgeht, zeichnete er, den Wünschen des Papstes entsprechend, neue Entwürfe, wobei er freilich die Beschränktheit des Kapellenraumes doppelt hinderlich fühlen mußte. Wie bald und aus welchen Gründen die Absicht, auch den beiden Päpsten in der neuen Sacristei von San Lorenzo eine Grabstätte zu bereiten, aufgegeben wurde, läßt sich nicht mehr genau feststellen. Im Jahre 1526 dachte man offenbar nicht mehr an die Papstbegräbnisse, selbst Cosimo und Lorenzo Magnifico erscheinen in dieser Zeit bereits ausgeschieden. Es ist von nun an nur noch von Monumenten für Giuliano und Lorenzo dem Jüngeren, den beiden »capitani«, die Rede.

* * *

Die Spuren der mannigfachen Wandlungen in der Anlage der mediceischen Gräber lassen sich in den erhaltenen Skizzen und Zeichnungen ziemlich deutlich verfolgen. Sind wir auch nicht im Stande die Zeitfolge der einzelnen Blätter zweifellos zu bestimmen, da mehrere Entwürfe auch als bloße Varianten desselben Grundgedankens aufgefaßt werden können, so entdecken wir doch mit vollkommener Sicherheit zwei aufeinander folgende Stufen in der Entwicklung des Planes. Mehrere Skizzen, wenn auch nicht immer die eigenhändige Arbeit Michelangelo's, so doch gewiß auf seinen Angaben und Vorlagen beruhend, zeigen je zwei Sarkophage an einander gereiht und einer reichen Wanddecoration untergeordnet. Beispiele dieser Anordnung liefern Zeichnungen in Oxford, (Universität und Guise-Sammlung), London (British Museum), Florenz, im Louvre und in der Wiener Albertina. Charakteristisch für diese frühere Auffassung des Werkes erscheint die starke Betonung des architektonischen Schmuckes und die Abwesenheit der Porträtstatuen. Die Sarkophage sind in ganz einfachen Formen gehalten, auf ihren geschweiften Deckeln ruhen liegende Figuren, die mit den ausgeführten Statuen nur eine flüchtige Aehnlichkeit besitzen, gewiß aber, wie diese, allegorische Gestalten vorstellen. Darüber erhebt sich eine reich gegliederte Grabfassade, einmal (Florenz) durch Pilafter, das anderemal (Oxford) durch ionische Säulen

in drei Abtheilungen getrennt. Die mittlere Abtheilung wird stets durch eine Madonnenstatue ausgefüllt. Die Madonna ist in dem florentiner Entwurfe stehend dargestellt, in den anderen Skizzen dagegen sitzt sie und hält ein Buch in der Hand, nach welchem das zwischen ihren Beinen stehende Christuskind greift. Weder das eine noch das andere Motiv fand bei Michelangelo dauernde Gunst, ward vielmehr, als er an die plastische Ausführung schritt, vollständig verworfen. Die beiden Seitenabtheilungen offenbaren in den einzelnen Zeichnungen gleichfalls einen mannigfachen Wechsel der Composition. Bald sind sie als Felder gedacht, bestimmt Reliefbilder aufzunehmen, bald erscheinen sie durch Statuen belebt. Je zwei Statuen, die unteren innerhalb eines viereckigen Rahmens sitzend, die oberen in einer Nische stehend, schmücken jede Seite. Heiligenfiguren hatte der Künstler namentlich in den beiden unteren Statuen schwerlich im Sinne. Die sitzende Gestalt links zeigt den Kopf in scharfem Profil und richtet den Blick in die Ferne; der Mantel fällt lose von der rechten Schulter herab, so daß die andere Schulter mit Brust und Arm nackt erscheint. Die Figur der Gegenseite stützt den Kopf auf den Arm, der auf einem aufrecht gestellten Buche ruht. Das Ausblicken in die Ferne, die Verfunkenheit in schwere Gedanken erinnern an den ähnlichen Ausdruck der beiden Herzöge in den ausgeführten Grabmälern und locken, hier bereits die Keime zu der charakteristischen Bildung der letzteren zu erblicken. Doch hält die Anwesenheit des Buches, wenig passend bei der Schilderung von Feldherrn, und die zeitlose Tracht diesen Glauben wieder zurück. Die oberen, stehenden Figuren, die eine mit verschränkten Armen, die andere undeutlich in der Geberde — der rechte Arm hängt lässig herab, der linke trägt einen Gegenstand — können ebenfogut als allegorische Gestalten wie als Heiligenbilder aufgefaßt werden. Gekrönt wird die Grabfassade in der Mitte durch eine mächtige Scheibe, wahrscheinlich zur Aufnahme des Wappenschildes bestimmt, an welche sich Engel, gleichzeitig einen Vorhang zurückschiebend, anlehnen; rechts und links sind dann weiter über dem kräftigen Gesimse Vasen und Kandelaber aufgestellt, zwischen diesen noch ruhende Figuren angeordnet.

Aus allen diesen Entwürfen ist kein einziger Zug auf das wirklich ausgeführte Werk übertragen worden. Bereits im Jahre 1524 beginnt Michelangelo die Grabdenkmäler in eine neue Form zu fassen. An die Stelle der zwei kleineren nebeneinander gestellten Sarkophage tritt ein größerer Sarkophag, über welchem die Porträtfigur, in einer Nische sitzend, sich erhebt. Diese Composition verinnlichen, wenn auch flüchtig, Zeichnungen im Louvre, im britischen Museum und in Oxford; auf dem letzteren Blatte liest man noch einen kurzen Vermerk über kleine Ausgaben der Haushaltung von Michelangelo's eigener Hand, wie er solche zu besserer Erinnerung rasch aufzuzeichnen liebte und dabei das Datum: 16. Juni 1524. Damals befand sich die Sache der Grabmäler, wie wir wissen, in einer Art von Krisis. Es sollten außer den vier ursprünglich bestimmten Gräbern auch die Ruhestätten der beiden mediceischen Päpste in der Kapelle einen Platz erhalten. Während die Schöpfer des mediceischen Ruhmes und die Erben der mediceischen Macht, die beiden alten Volkshäupter und die jungen Herzöge sich mit einem gemeinsamen Denkmale begnügen mußten, dachte man daran, jeden der beiden Päpste durch ein besonderes Denkmal zu ehren. In diese Zeit fallen offenbar die zuletzt

erwähnten Entwürfe, welche nur einen Sarkophag in der Mitte der Wand und darüber Nischen, die mittlere mit der Statue des Verstorbenen ausgefüllt, zeigen. Und bei dieser Anordnung blieb es auch, als der Plan des Mausoleums, wahrscheinlich in Folge der Geldnoth des Papstes wesentlich beschnitten und auf die Errichtung von zwei Grabmälern für Giuliano und Lorenzo Medici eingeschränkt wurde. Das geschah, wie aus den Briefen Michelangelo's geschlossen werden muß, im Jahre 1525.

Am 24. October dieses Jahres schrieb er an Giovan Francesco Fattucci: »Die vier angefangenen Statuen sind noch nicht vollendet und ist noch viel daran zu machen. Die vier anderen Statuen der Flüsse sind noch nicht begonnen, weil kein Marmor da war; doch ist er jetzt gekommen.« Wenige Monate später (April 1526) berichtet er demselben Agenten über den Fortgang der Arbeiten Folgendes: »In der nächsten Woche werde ich die bereits angelegten Statuen zudecken lassen und die Sacristei für die Steinmetzen frei lassen, denn ich will, daß sie das andere Grab zu mauern anfangen, jenem gegenüber, welches bereits gemauert und festgefügt ist und woran nur wenig fehlt. Während sie mauern, denke ich, kann die Wölbung fertig gemacht werden. Ich glaube mit einer hinreichenden Zahl von Arbeitern könnte dieses in zwei bis drei Monaten geschehen. Doch davon verstehe ich nichts. In der nächst folgenden Woche kann seine Heiligkeit bereits den Meister Giovanni da Udine (für die Stuccoarbeiten) senden, wenn er will, daß das Werk jetzt schon geschehe, denn dann wird alles in Ordnung sein. Ich arbeite so viel ich nur vermag. In vierzehn Tagen beginne ich den anderen »Capitano«; dann bleibt mir von wichtigen Arbeiten nichts übrig als die vier Flüsse. Die vier Figuren auf den Sarkophagen, die vier anderen Figuren auf dem Boden, das sind die Flüsse, die zwei »Capitani« und die Madonna, die an der Kopfteile der Gräber zu stehen kommt, das sind die Statuen, die ich gern eigenhändig arbeiten möchte und von diesen habe ich sechs bereits angefangen. Ich fühle mich wohl im Stande, dieselben zur rechten Zeit fertig zu machen oder das minder Wichtige von Anderen ausführen zu lassen.«

Seit dem April 1526 fehlen für eine lange Zeit alle Nachrichten über die mediceischen Denkmäler. Der Grund des Schweigens liegt offen zu Tage. Im Jahre 1527 stellte Michelangelo die Thätigkeit in San Lorenzo ein. Die Pest, die schon länger lauernd, jetzt ihre volle Wuth entfesselte, verjagte die Arbeiter, der furchtbare Krieg, welcher mit der Plünderung Roms begann und mit der Vernichtung der florentiner Republik schloß, lähmte die Hand des Künstlers.

* * *

Dreimal im Laufe eines Jahrhunderts, so beginnt Benedetto Varchi seine Erzählung der Geschichte von Florenz, versuchten die Florentiner die Gewalt der Medici zu brechen, dreimal verbannten sie dieselben aus der Stadt, aber jedesmal kehrten die Medici, größer an Macht, wieder. Das Exil des alten Cosimo, das kaum ein Jahr währte, hatte die Florentiner nur von der Unentbehrlichkeit des Mannes überzeugt. Friedlich war er zurückberufen worden; die Rückkehr aus der zweiten achtzehnjährigen Verbannung hatten sich die Medici bereits mit den

Waffen in der Hand ertrotzt. Die enge Verbindung der Familie mit dem Papstthum war seitdem ihre stärkste Stütze gewesen. Als nun das Papstthum selbst die tiefste Demüthigung erfahren hatte, Clemens VII. scheinbar machtlos zu Boden lag, glaubten die Florentiner endlich die rechte Stunde gekommen, die alte Freiheit für immer zu sichern.

Papst Clemens hatte guten Grund, die Franzosen ebenso zu fürchten, wie die Kaiserlichen und hätte am liebsten Franz I. und Karl V. Italien fern gehalten. Sein verhängnißvoller Wahn, die eine Partei gegen die andere auszuspielen zu können, brachte ihm das Verderben. Im entscheidenden Augenblicke fand er sich von der französischen Hilfe verlassen und dem Angriffe der spanischen Söldner und der deutschen Landsknechte rettungslos preisgegeben. Das Ziel seiner Politik war die Befreiung Italiens und die Hebung der mediceischen Hausmacht, ihr Ende die Eroberung Roms durch die kaiserlichen Truppen an dem weltgeschichtlichen Tage des 6. Mai 1527 und die Vertreibung der Medici aus Florenz. Kaum war die Nachricht von dem Falle Roms und der Flucht des Papstes (11. Mai) nach Florenz gedrungen, als das ohnehin aufgeregte und seit längerer Zeit unruhige Volk sich zum Sturm gegen die herrschende Partei erhob und die Zustände, wie sie vor der Rückkehr der Medici 1512 bestanden hatten, wiederherstellte.

Michelangelo war kein politischer Kopf, noch weniger ein starrer Parteimann. Als ihm (August 1528) ein allerdings untergeordnetes Amt bei der Behörde, welche die fiscalischen Rechte an den Liegenschaften und Einkünften der einzelnen Gemeinden zu wahren hatte, übertragen wurde, dachte er nicht daran, dasselbe selbst zu übernehmen. »Das verstehe ich nicht, dazu habe ich auch nicht die Zeit.« Am liebsten hätte er es an seinen Bruder Buonarroti übertragen. Auch das persönliche Stimm- und Wahlrecht lockte ihn nicht. Bei der Wahl eines Proveditore gab er einem Bekannten die Vollmacht, auch in seinem Namen zu stimmen. »Ihr versteht diese Dinge besser als ich, daher billige ich die Stimme, die Ihr an meiner Statt abzugeben habt, wenn ich nur so viel Stimme behalte, um plaudern zu können.« Freunden, welche sich vor den entfesselten Leidenschaften des Volkes fürchteten, half er, ihre Habe an einem sicheren Orte zu bergen. Piero di Filippo Gondi bat sich als Versteck die Sacristei von San Lorenzo aus. »Damit ich nicht sehe, was er da mache, noch merke, wo er seine Sache berge, händigte ich ihm die Schlüssel zur Sacristei ein.« Gegen die angesehensten Parteikämpfer, welche in dieser Zeit in Florenz herrschten, gegen Niccolò Capponi und Francesco Carducci, sprach er nachmals herbe Urtheile aus. Und wenn auch Michelangelo's Erinnerungen im Greifenalter an diese stürmischen Tage in Bezug auf die Thatfachen nicht mehr fest und sicher waren, so liegt doch kein Grund vor, ihre Richtigkeit in Bezug auf seine Stimmungen zu bestreiten.

Michelangelo's Verhalten wurde nicht durch politische Erwägungen, sondern durch patriotische Empfindungen bestimmt. Der begeisterte Verehrer Dante's hegte ein stolzes Bild von der Größe seiner Vaterstadt in der Brust; der Mann, welcher als Jüngling Savonarola's dunklen, aber das Gemüth tief ergreifenden Worten gelauscht, konnte von dem Traume eines freien Florenz nicht lassen. Jetzt

schien der Traum in lebendige Wahrheit sich verwandeln zu wollen. Wie in den Tagen Savonarola's wurde Christus wieder als König von Florenz ausgerufen, wie damals wurden strenge Gesetze zu Gunsten der Ehrbarkeit und der guten Sitte erlassen und auch der große Rath, welchen der Mönch von San Marco als den besten Schutz der Freiheit empfohlen hatte und für welchen auch Michelangelo in seiner politischen Unschuld schwärmte, schien zu größerer Bedeutung erhoben zu werden. Wenn nur nicht die vielen Parteien, die ewigen Streitigkeiten und inneren Kämpfe das ideale Bild der freien Republik getrübt hätten! Diese ließen ihn nicht allein für die Zukunft der Vaterstadt bangen, sondern schreckten auch seine Künstlerseele und bewirkten, daß er zunächst von aller thätigen Theilnahme an den öffentlichen Angelegenheiten sich zurückhielt. Ohnehin nahmen ihn Familienorgen in Anspruch. Sein Bruder Buonarroti, der ihm von allen Verwandten am nächsten stand, starb an der Pest am 2. Juli 1528. Er hatte es im Leben nicht weit gebracht, Michelangelo's Unterstützung im reichsten Maße genossen. Auch jetzt mußte Michelangelo die Kosten der Krankheit und des Begräbnisses tragen und der beiden hinterlassenen Kinder, Lionardo und Francesca, sich annehmen. Die Tochter wurde in ein Kloster gebracht, um hier bis zu ihrer Verheiratung zu bleiben. Aber auch die Hände des Künstlers ruhten nicht vollständig.

* * *

Die politische Umwälzung in Florenz hatte Michelangelo gezwungen, die Thätigkeit an den mediceischen Grabmälern zu unterbrechen, weil es am Gelde fehlte, dieselbe Umwälzung brachte ihm dafür eine andere Arbeit, rückte ein halbvergeffenes Werk wieder in den Vordergrund. Der riesige Marmorblock, welchen die Signorie im Jahre 1507 in Carrara erworben hatte, damit Michelangelo aus demselben eine Statue für den Platz vor dem Palaste meißele, war viele Jahre unbenutzt geblieben. Bekanntlich hatte Papst Julius II. die Reife Michelangelo's nach Carrara verhindert, da er den Beginn der Frescomalerei in der Sixtina nicht zurückschieben wollte. Lange Jahre lag der Stein unbenutzt in den Marmorbrüchen von Carrara, bis er endlich von Clemens VII. dem Baccio Bandinelli zur Bearbeitung überwiesen wurde. Vasari berichtet in der zweiten Ausgabe seiner Biographien ausführlich über die Kniffe und Listen, welche bei diesem Anlaß gegen Michelangelo in's Werk gesetzt wurden. Der Neid Baccio's, die wetterwendische Gefinnung des Papstes machen die Luft an Intriguen gegen Michelangelo und ihren Erfolg wahrscheinlich. Nach Vasari's Erzählung soll der päpstliche Agent, Domenico Buoninsegni, aus Aerger, daß Michelangelo bei dem Bau der Lorenzofassade nicht mit ihm gemeinsam Betrug üben wollte, den Papst bewogen haben, den ledigen Block einem anderen Bildhauer zu schenken. Baccio Bandinelli, der sich gern als der Doppelgänger Michelangelo's aufspielte, in Wahrheit nur als dessen Affe auftrat, erbot sich, einen Hercules, welcher den Cacus tödtet, zu meißeln. Der Block wurde im Jahre 1525 in Carrara verladen und unter schweren Umständen — er sank im Arno und wurde mühselig von Pietro Rosselli aus der Tiefe des Flusses gehoben

— nach Florenz gebracht, wo Bandinelli die Gruppe auszuhauen begann. Seine Arbeit wurde aber bald gestört. Bandinelli hatte seine künstlerischen Erfolge ausschliesslich auf die Gunst der Medici gebaut, seine Dienstbarkeit in auffälliger Weise ausgesprochen. Er fühlte sich nach der Vertreibung der Medici in Florenz nicht mehr sicher, liefs sein Werk im Stich und floh nach Rom. Diese Gelegenheit benutzte Michelangelo, um den ihm, wie es scheint, wiederholt zugefügten Block für sich zu fordern. Die Signorie eilte, ihm zu willfahren. Am 22. August 1528 fafste sie den Beschlufs, den in der Bauhütte des Domes lagernden Block, aus welchem das Bild des Cacus geschaffen werden sollte, Michelangelo auszuliefern. Sie gab zu, dafs derselbe eigentlich schon an einen anderen Bildhauer vergeben war, hielt sich aber durch den Ruhmestitel, den Michelangelo genofs, zu dem Wechsel des Künstlers berechtigt. Er durfte frei über den Stein verfügen, nach seinem Gutdünken eine Statue oder eine Gruppe aus demselben meifseln. Den Platz der Aufstellung behielt sie weiteren Beschlüssen vor. Bei genauer Prüfung des Marmors fand Michelangelo, dafs die Masse für eine Herculesgruppe nicht ausreichten, und entwarf die Skizze zu einem Samson, welcher mit der Efelskinnbacke einen niedergeworfenen Philister bedroht, während ein zweiter bereits todt zu seinen Füfsen liegt.

Unter den Handzeichnungen Michelangelo's entdeckt man mehrere Blätter, welche auf diese Entwürfe sich beziehen. So besitzen die Oxforder Sammlung, das britische Museum und Mr. Malcolm in London Skizzen zu einem Hercules, welcher den Antäus in seinen Armen erdrückt. Auffallender Weise trägt die Rückseite des letzteren Blattes das Datum: 1524. Vielleicht darf man daraus schliessen, dafs Michelangelo nicht erst nachträglich die Cacusgruppe in eine Antäusgruppe verwandelte, sondern ehe er noch den von Bandinelli angelegten Block empfing, die letztere im Sinne hatte. In einer gleichzeitigen Chronik wird in der That als Gegenstand der Darstellung: Hercules, welcher den Giganten Antäus erdrückt, angegeben. Bemerkenswerth erscheint ferner, dafs sich in der Werkstätte Michelangelo's in San Lorenzo eine Marmorstatue, den Hercules mit Antäus darstellend, vorfand, welche in späteren Tagen der boshaft neidische Bandinelli eigenhändig zerfchlug. Offenbar hatte Michelangelo die Gruppe nach dem Wachsmodele von einem Schüler in Marmor, aber in kleinerem Mafsstabe, arbeiten lassen.

Auch von der Samsongruppe entwarf Michelangelo eine eigenhändige Skizze. Pierino da Vinci, Lionardo's Neffe, unter den jüngeren Künstlern Michelangelo im Geiste am nächsten stehend, begeisterte sich an derselben zu dem Wagnifs einer verwandten Schilderung in Marmor. Der Verbleib von Pierino's Werke ist nicht mehr nachzuweisen und Michelangelo's Skizze (in Wachs?) verschollen. An die Colossalstatue, die das Gegenstück zum Giganten bilden und mit diesem gemeinsam den Palaft der Signorie bewachen sollte, legte Michelangelo nicht die Hand an, da ihn die Republik bald nach Uebernahme des Marmorblockes in ihre unmittelbaren Dienste berief und mit der Leitung der Festungsarbeiten betraute.

Zwei Jahre waren seit der Erhebung des Volkes von Florenz vorübergegangen. Immer rathloser zeigten sich die Häupter der Regierung, immer schwieriger und gegen eine glückliche Lösung spröder die Verhältnisse. Alle Berechnungen, auf welche die Florentiner ihr Heil gesetzt hatten, schlugen fehl. Die Verbindung der kleineren italienischen Staaten unter einander befahs bei der Verschiedenheit ihrer Interessen keinen Halt, die Hilfe Frankreichs beschränkte sich nach dem Frieden von Cambray auf schöne Worte, die Hoffnung endlich auf eine dauernde Entzweiung zwischen Kaiser und Papst wurde mit jedem Tage schwächer. Dem politischen Idealismus in Florenz schwebte ein doppeltes Ziel vor: die Vertreibung der Barbaren vom Boden Italiens und die Befreiung der Republik aus der Gewalt der Medici. Damit war den Gegnern der Weg zur Einigung gewiesen. Karl V. gab willig seine Zustimmung zur Unterjochung von Florenz, wenn er dadurch die Freundschaft des Papstes, die für die Erweiterung der kaiserlichen Macht so wichtig war, gewann; Clemens VII. dagegen, dessen Papstmantel überall das medicische Futter durchscheinen liefs, verzichtete auf eine nationale Politik im Stile Julius' II., sobald ihm der Kaiser die Wiedereroberung von Florenz zusicherte. Noch stand im Frühlinge 1529 die letzte Entscheidung aus; doch erschien es rathsam, sich bei Zeiten auf den Kriegsfall vorzubereiten. Die Republik warb Söldner, nahm Feldhauptleute in ihren Dienst — als »Capitano generale« wurde im November 1528 der jugendliche Ercole d'Este, der Sohn des Herzogs von Ferrara, verpflichtet — und sorgte für die Befestigung der wichtigsten Punkte der Landschaft. Giovan Francesco da San Gallo, ein Bruder des Bastiano, bereifte Monate lang die einzelnen Städte und Flecken, um die Festungswerke zu besichtigen und ihren Ausbau zu beschleunigen. Zu gleichen Diensten wurde neben anderen Ingenieuren auch Michelangelo von der Signorie berufen. Auf den Wunsch des Regierungskommissars Tosinghi begab er sich nach Pisa, um hier die Vertheidigung in Stand zu setzen. Er wurde sodann dem Kriegsrathe, den »Nove della milizia« beigeordnet und ihm am 6. April 1529 die oberste Aufsicht über die Festungswerke von Florenz übertragen. Aus dem Wortlaute des Decretes, welches ihn zum »generale governatore et procuratore« der Mauern und Wälle der Stadt auf ein Jahr ernannte und ihm den täglichen Sold von einem Goldgulden zusprach, erfieht man am deutlichsten sein unbegrenztes Ansehen und das hohe, ihm von den Mitbürgern geschenkte Vertrauen. Dafs er als Künstler seines gleichen nicht finde, wird in demselben rühmend hervorgehoben, seine Vaterlandsliebe und Uneigennützigkeit in glänzenden Farben gepriesen. Michelangelo fafste das ihm übertragene Amt, so fern es auch der bisher geübten Thätigkeit liegen mochte, ernst und wichtig. Sein Augenmerk richtete er besonders auf die Befestigung des Hügels von San Miniato, der ihm als der Schlüssel zur Stadt galt, und liefs hier, wie zahlreiche, noch erhaltene Berichte und Rechnungen zeigen, eifrig Gräben ziehen, Wälle mauern und Bastionen aufwerfen.

Die Signorie nahm Michelangelo's Dienste auch für auswärtige Missionen in Anspruch. Am 28. Juli 1529 kündigt sie dem florentiner Gefandten bei dem Herzoge von Ferrara Gallotto Giugni die bevorstehende Ankunft Michelangelo's an und empfahl ihm den letzteren angelegentlich. Er möge ihn bei dem Her-

zoge einführen und Sorge tragen, daß Michelangelo alle die Dinge sehen und hören möge, über welche er im Interesse der Republik unterrichtet werden soll. Aus den Antworten des Gefandten ersehen wir, daß es sich wesentlich um die Kenntniß der Befestigungen handelte, welche der im Festungsbau und Geschützwesen berühmte Herzog in seiner Hauptstadt errichtet hatte. Wir erfahren aus Giugni's Briefen ferner, daß Michelangelo bei dem Herzoge die beste Aufnahme fand, sich aber in die Rolle einer officiellen Persönlichkeit schlecht schickte. Er wies alle ihm zugedachten äußeren Ehren zurück und blieb, wie er es einige Monate früher in Pisa gethan hatte, in einer einfachen Herberge wohnen. Möglich, daß Michelangelo noch andere Aufträge, als die Besichtigung der Fortification von Ferrara, empfing. Denn er blieb, obgleich seine baldige Rückreise nach Florenz gewünscht wurde, länger abwesend und dehnte seine Reise bis Venedig aus, welches damals noch, ebenso wie Herzog Alfons, wenigstens der Form nach mit Florenz verbündet war. Den Aufenthalt in Venedig muß man aus dem noch erhaltenen Anfange eines Briefentwurfes schließen, welcher in der Handschrift Michelangelo's lautet: »Venedig, heute den 10. September.« Erst nach der Mitte dieses Monates traf er wieder in Florenz ein.

Während seiner Reise waren aber die Würfel gefallen, welche über das Schickfal von Florenz entschieden. Kaiser Karl V. hatte am 27. Juni das Bündniß mit dem Papste abgeschlossen, am 12. August seine Landung in Genua bewerkstelligt und den Vormarsch seines Heeres unter dem Befehle Philiberts von Oranien aus dem Süden Italiens nach Toscana befohlen. Florentiner Gefandte, die in Genua den Kaiser günstiger stimmen sollten, wurden von diesem schnöde abgewiesen und die Republik dem Belieben des Papstes überantwortet. Nicht minder erfolglos waren die Bemühungen, von dem letzteren mildere Bedingungen zu erhalten. Oranien's Heer drang unaufhaltsam vorwärts. Perugia wurde von Malatesta Baglioni gegen die Zusicherung freien Abzuges ausgeliefert, Cortona ergab sich freiwillig, Castiglione Aretino wurde mit Waffengewalt erfürmt und geplündert. Der härteste Schlag aber traf die Florentiner durch den unerwarteten Verlust von Arezzo. Noch am 8. September war hier Michelangelo erwartet worden, um die beste Art der Vertheidigung anzuordnen. Er weilte aber damals in Venedig. Der florentinische Commiffar, durch das Schickfal der anderen Städte erschreckt und von der Furcht, durch den Feind von Florenz abgeschnitten zu werden, beherrscht, verlor den Kopf und gab Arezzo, ohne Widerstand zu leisten, preis.

Als die Nachricht von dieser schmähhchen That nach Florenz gelangte, zugleich die Strafsen mit Flüchtlingen sich füllten, Gerüchte von den entsetzlichen Grausamkeiten des Feindes mächtig an das Ohr schlugen, entstand hier eine furchtbare Aufregung. Die Einen, vom Muthe der Verzweiflung getrieben, riethen zu den heftigsten Mafsregeln, wollten lieber die Heimath zerstört wissen, als sich wieder unter das Joch der Medici beugen; die Anderen aber sahen das Unheil über Florenz bereits mit Riesenschritten kommen, hielten den schlimmen Ausgang des Kampfes unabwendbar und liefsen alle Hoffnungen auf Sieg und Freiheit fallen. Warnte doch selbst die Stimme der Natur. In der auf Staatskosten unterhaltenen Löwengrube sprengte der Löwe den Käfig und zerrifs die

Löwin. In diesem mörderischen Streite der Wappenthier der Republik sprach sich das Schickfal des Staates aus. Immer waren die Florentiner geneigt, auf solche Zeichen zu hören, wie hätten sie jetzt gegen ein so deutliches Omen nicht empfindlich sein sollen. In der schleunigen Flucht, um nicht persönlich in den schnöden Untergang des Vaterlandes verflochten zu werden, erblickten viele der angesehensten Männer die einzige Rettung. Zu ihnen gehörte auch Michelangelo. Seit längerer Zeit hatte er guten Grund, über die Lähmung seiner Wirkfamkeit zu klagen. Darüber wandelte ihn die Luft an, wie so viele andere Künstler, sein Glück in Frankreich zu versuchen, wo er des glänzendsten Empfanges sicher sein konnte. Unter dem Eindrucke des panischen Schreckens, der sich auch seiner Seele in den Tagen nach dem Falle Arezzo's bemächtigt und die Entfernung aus Florenz rathsam gemacht hatte, kam er auf den Gedanken der Auswanderung zurück. Er verließ Florenz am 21. September und begab sich zunächst nach Venedig. Ueber die näheren Umstände seiner Flucht äußerte er sich in einem am 25. September, also nur vier Tage nach dem Ereignisse geschriebenen Briefe aus Venedig an seinen Freund Battista della Palla, einen am Hofe König Franz' I. wohlgelittenen und angesehenen Mann, wie folgt: »Ich entfernte mich von dort, um, wie ich glaube, das Ihr wißt, nach Frankreich zu gehen. Als ich in Venedig angekommen, erkundigte ich mich nach dem Wege und da wurde mir gesagt, ich müßte von hier durch deutsches Gebiet reifen, was aber gefährlich und schwierig sei. Daher dachte ich, von Euch zu hören, ob Ihr noch gewonnen seid, dorthin zu gehen, und Euch zu bitten, wie ich jetzt thue, das Ihr mir davon Nachricht gebt, und wo Ihr wünccht, das ich Euch erwarte. Wir würden dann zusammen reifen. Ich ging fort, ohne irgend einem Freunde auch nur das geringste Wort zu sagen und in hastiger Verwirrung. Obfchon ich, wie Ihr wißt, um jeden Preis nach Frankreich gehen wollte und wiederholt die Erlaubniß dazu nachgefucht, aber nicht erhalten hatte, so war ich dennoch ohne irgend welche Furcht entschlossen, erst das Ende des Krieges abzuwarten. Aber am Dienstag Morgen, am 21. September, kam einer heraus zu mir vor das Thor S. Niccolò, wo ich mich bei den Bastionen befand und raunte mir in das Ohr, hier sei keines Bleibens mehr, wenn ich mir das Leben sichern wolle. Darauf ging er mit mir nach Hause, speifte dort und verschaffte mir Pferde und liefs nicht eher von mir ab, als bis er mich aus Florenz herausgebracht hatte, indem er mir vorstellte, das dieses nur zu meinem Besten wäre. Ob es ihm Gott oder der Teufel eingegeben, ich weiß es nicht.«

»Ich bitte Euch, schreibt mir auf den ersten Theil meines Briefes sobald Ihr könnt, denn ich brenne darauf, fortzugehen. Und wenn Ihr nicht mehr die Luft habt, nach Frankreich zu reifen, so bitte ich Euch, meldet es mir, damit ich alles vorkehre, so gut ich kann, um allein mich auf den Weg zu machen.«

Nach vielen Jahren erzählte Michelangelo die Beweggründe zu seiner Flucht und die näheren Umstände derselben in verschiedener Weise, und diese Erzählung, zuerst an Bufini (1549) gerichtet und von diesem Varchi mitgetheilt, fand in den Geschichtsbüchern allgemeinen Eingang. Darnach hatte Michelangelo, sowohl bei Niccolò Capponi, wie bei Francesco Carducci, den beiden Gonfalonieren, den schlechten Willen und den geringen Ernst, Florenz zu vertheidigen, bemerkt und

schliesslich von den verrätherischen Absichten des obersten Heerführers, Malatesta Baglioni, sich überzeugt. Eine gewaltige Furcht sei über ihn gekommen, dafs es seiner Vaterstadt schlecht ergehen werde und auch ihm. Er entschlofs sich zur Flucht. Dasselbe that Rinaldo Orfini, welchem er seine Gedanken und Absichten eröffnet hatte. Nicht ohne Fährlichkeiten verliesen sie das gut bewachte Florenz und eilten nach Ferrara. Von da ging Michelangelo nach Venedig.

Welcher Bericht die gröfsere Glaubwürdigkeit verdiene, kann nicht zweifelhaft sein. Als siebzigjähriger Greis besafs Michelangelo nicht mehr sichere Erinnerungen an alle Einzelheiten, namentlich nicht an die genaue Zeitfolge der Ereignisse, die sich vor mehr als zwanzig Jahren zugetragen hatten. Ueberdies hatte sich nach dem Falle von Florenz allmählich eine Legende ausgebildet, welche, von den zahlreichen florentiner Verbannten gepflegt, die öffentliche Meinung und das Urtheil vollständig beherrschte. Ohne die Schwäche der Führer, ohne die Verrätherei der Hauptleute wäre Florenz niemals besiegt worden. Namentlich auf den Kopf Malatesta Baglioni's wurde alle Schmach und Schande gehäuft und sein Judascharakter in den schwärzesten Farben ausgemalt. Wann hat jemals eine besiegte Partei die unabwendbare Nothwendigkeit ihrer Niederlage erkannt und nicht in Fehlern und Verbrechen einzelner Personen die ausschliessliche Schuld derselben entdeckt! Unwillkürlich fügte auch Michelangelo sein persönliches Schicksal in den Rahmen dieser Legende und brachte seine Flucht mit verrätherischen Handlungen Malatesta's in Verbindung, welche dieser zur Zeit, als jene stattfand, gar nicht begangen haben konnte, da er noch gar nicht in Florenz mit seinen Söldnern eingerückt war.

Die Worte Bufini's in seinem an Varchi gerichteten Briefe, die er aus Michelangelo's Munde selbst vernommen hatte: »Von der Furcht übermannt, dafs es der Stadt und infolge dessen auch ihm schlecht gehen würde, habe Michelangelo die Flucht ergriffen«, bereiteten den Verehrern des Meisters schon in alten Zeiten grossen Kummer. Der Vorwurf der Feigheit heftete sich zähe an seine Fersen. Der alte Jacopo Nardi, welcher die Ereignisse miterlebt hatte, wufste in seiner Geschichte von Florenz zur Entschuldigung Michelangelo's eben nur die »menschliche Gebrechlichkeit« anzuführen, der zuweilen selbst die Kräftigsten unterliegen. Und in der That, wenn die Flucht Michelangelo's politischen Beweggründen entsprang, durch das Mifstrauen gegen Carducci, Malatesta und andere Führer gezeitigt wurde, erscheint die Abwehr des Tadels verlorene Liebesmühe. Nun weist aber der Brief Michelangelo's an Palla, unmittelbar nach der That geschrieben, in erster Linie die Rücksicht auf künstlerische Interessan als Fluchtmotiv auf. Er sah seine Wirkksamkeit vollständig gelähmt und gedachte seine Werkstätte fern von dem zerrütteten und verarmten Italien nach Frankreich zu verlegen.

Die Unmöglichkeit gedeihlicher Thätigkeit in dem grossen Mafsstabe, an den er nun einmal gewöhnt war, mufste ihn namentlich in diesen Septembertagen nahe rücken. Noch stand das traurige Loos, welches Rom durch die Kriegscharen des Kaisers erduldet, seine Plünderung und Verheerung, die furchtbare Noth der Bewohner, der Stillstand aller künstlerischen Unternehmungen

— höchstens zu dürftigen Ausbesserungen der halbzerförrten Häufer befafs man Zeit und Geld — die Oede des Lebens vor Aller Augen. Dieselben Scharen wälzten sich nun mordend, frauenfchändend, ohne auf Widerftand zu ftossen, gegen Florenz. »Ihr Herren Florentiner, haltet Euere Brocatstoffe bereit, wir wollen sie mit unseren Piken messen,« höhnten die spanischen Söldner. War da für einen Künftler wohl des Bleibens? Dazu kam der unheimliche Zwiefpalt in Michelangelo's Stellung. In dem grofsen Rathe von Florenz, welcher sich nach dem Verluſte von Arezzo verfammelte, um die nothwendigen Mafsregeln der Vertheidigung zu beſchließen, ſprach Lamberto Cambi folgendes Bekenntniſs aus: »Ich verehere den Papſt als das Haupt der Kirche, ich haſſe aber und werde immer haſſen Giulio de' Medici als den Feind und den Verderber unſerer ſchönen Stadt, ſeines unſchuldigen Vaterlandes.« Gerade ſo waren Michelangelo's Gefinnungen zwischen Anhänglichkeit und Zorn getheilt. Gutes und Schlimmes hatte er in gleichem Maſſe von den Medici erfahren, Gutes und Schlimmes von ihnen zu erwarten. Dieſer Widerſpruch mußte ſeine Seele aus dem Gleichgewichte bringen und ſeinen Entſchlüſſen die feſte Klarheit rauben, auch wenn er von Natur zu ruhiger Erwägung der Lage und der Verhältniſſe geneigt geweſen wäre. In Michelangelo's Charakter erſcheint aber kein Zug ſo hervorſtechend, wie die unbedingte Hingabe an augenblickliche Reizungen. Dieſem Zuge entſprang das Miſtrauen, das aufbraufende, ſcheinbar harte Weſen, die »pazzia«, über welche viel geklagt wurde, ebenſo ſehr, wie die zarte Weichheit des Gemüthes und die Leichtigkeit, mit welcher er umgeſtimmt und gewonnen werden konnte. Gerade ſo wie jetzt hatte er unter ähnlichen Umſtänden ſchon zweimal gehandelt. Auf den Traum eines Dieners der Medici hin entfloh er, als Piero Medici's Herrſchaft bedroht erſchien, im Herbſte 1494 aus Florenz nach Bologna, um nach kurzer Beſinnung zurückzukehren. Die von einem Kämmerling des Papſtes Julius Oſtern 1506 erlittene Kränkung hatte in ihm einen ſo hellen Zorn angefaßt, daſs er ohne weitere Ueberlegung Rom ſofort verließ und nach Florenz rannte. Und ebenſo genügte jetzt das Geflüſter eines Mannes, den Michelangelo nicht nennt, von dem er aber ſchon nach ein paar Tagen zweifelt, ob er ein wahrer oder falſcher Freund — o Dio o 'l diavolo quello che si sia stato, io non lo so —, um ihn zur ſchleunigen Flucht aus Florenz zu bewegen.

Die Phantafie ſpäterer Geſchlechter hätte Michelangelo gern auch im Lichte eines politiſchen Helden erblickt. Und wer möchte ſie tadeln, daſs ſie dieſen Lorbeer gleichfalls um ſein Haupt winden wollte. In Zeiten, in welchen das politiſche Intereſſe überwiegt und die nationale Begeiſterung lodert, erſcheint der im Dienſte des Staates erworbene Ruhm als der würdigſte eines grofsen Mannes. Der ſchöpferiſche Künftler zwar, deſſen Reich in einer idealen Welt ſich befindet, ſteht in der Regel den grofsen Kämpfen des wirklichen Lebens fern. Wer kann ſich z. B. Raffael in politiſchen Wirren befangen oder an den Angelegenheiten des Staates mit ganzer Kraft theilnehmend denken. Michelangelo's Perſönlichkeit aber überragt ſein künſtleriſches Wirken, ſie wird nicht von dem letzteren vollſtändig umſchloſſen, bleibt gleichſam gröfser und umfaſſender über demſelben ſchweben. Sein Geiſt ferner iſt auf das Erhabene, Ernſte gerichtet und dadurch weſentlich geeignet, auch dem öffentlichen Leben

im Kreife des Staates seine Aufmerksamkeit zu widmen und in das Schickfal des so schwer heimgefuchten Volkes einzugreifen. Die Liebe zum Vaterlande befeelte ihn in der That tief und mächtig. Politisches Heldenthum aber begehrte er nicht und war auch nicht für daselbe geschaffen. Dazu hatte gerade in den entscheidenden Augenblicken die unmittelbare Empfindung eine viel zu große Gewalt über ihn. Und wenn auch seine Fachkunst nicht die ganze Kraft aufbrauchte, so übte die Rücksicht auf eine reiche künstlerische Wirksamkeit doch immer den wesentlichsten Einfluß auf seine Wünsche.

Dafs die Absicht, nach Frankreich zu gehen, kein bloßer Vorwand, die Flucht zu beschönigen, sondern der wirkliche Grund seiner Entfernung aus Florenz war, zeigen seine Erlebnisse in Venedig. Kaum war er daselbst angelangt, so machte der französische Gefandte in Venedig, Lazare de Baif, die größten Anstrengungen, um den König zu einem förmlichen Rufe Michelangelo's zu bewegen. Am 14. October schrieb er an Franz I.: »Sire, ich habe Euch gemeldet, dafs der vortreffliche Michael-Angelo sich, als er die Gefahr von Florenz bemerkt, hierher geflüchtet hat und ganz im Verborgenen (in dem Hause des Bartolommeo Panciatici) lebt. Von einem seiner Freunde habe ich vernommen, dafs er geneigt sei, nach Frankreich zu gehen, wenn man ihm einen passenden Antrag mache.« Der König bot ihm ein eigenes Haus und ein Jahresgehalt von 1200 Livres aufser anderen Geschenken an. Michelangelo war aber unterdessen nach Florenz wieder zurückgekehrt.

Nachdem der erste Schrecken über den unerwarteten Verlust von Perugia, Cortona, Arezzo verflogen war und der Feind doch nicht so rasch unter den Mauern von Florenz stand, wie man anfangs gefürchtet hatte, stieg wieder der Muth und erwachte der Kriegseifer. Wie es in solchen Fällen gewöhnlich geschieht, schlug die Stimmung in das vollkommene Gegentheil um, und während man Mitte September bereits alles verloren glaubte, währte man ein paar Wochen später Florenz unbezwinglich, träumte sogar von einem Siege über die Kaiserlichen. Natürlich fanden jetzt die Furchtsamen oder Schwankenden, welche unter dem Eindrucke der ersten Niederlagen sofort die Flucht ergriffen hatten, harte Verdammung. Ueber Michelangelo und zwölf andere Männer, fast alle Träger erlauchter Familiennamen, wurde am 30. September die Acht ausgesprochen. Wer von denselben sich nicht bis zum Abende des 6. October persönlich dem Gerichte stellte, dessen Güter sollten eingezogen werden. Um der angedrohten Strafe zu entgehen, versteckte oder verkaufte Michelangelo's Magd, Katharina, was sich in seinem Hause an Vorräthen und Geräthen befand: Wein, Oel, Korn, Bettzeug, Zinngeschirr. Doch erwies sich diese Vorsicht überflüssig. Als Michelangelo die schweren Folgen seiner hastigen That erfuhr, suchte und gewann er die Vermittlung Galeotto Giugni's in Ferrara. Dieser meldete der Balia (13. October) Michelangelo's Bereitwilligkeit zur Rückkehr. »Er würde zu Eueren Füßen sich werfen und jedem Euerer Befehle Gehorsam leisten, wenn er hoffen dürfte, Euere Verzeihung zu erlangen.« Auch Michelangelo's Freunde in Florenz waren eifrig bemüht, sowohl die Regierung von strengen Mafsregeln gegen den berühmten Künstler zurückzuhalten, wie diesen zur Rückkehr zu bewegen. Namentlich Battista della Palla schrieb ihm wiederholt eindringliche

Briefe, in welchen er seine Siegeszuversicht auspricht, Michelangelo eindringlich mahnt, sich nicht dem Vaterlande zu entziehen und nicht die Heimat zu verlieren, und sich bereit erklärt, ihm bis Lucca entgegenzugehen und ihn nach Florenz sicher zurückzubringen. Am 20. October wurde von der Signorie der Geleitsbrief ausgestellt, welcher die Frist zur Rückkehr bis Ende November verlängerte, zwei Tage nachher machte sich der Steinmetz Bastiano di Francesco auf den Weg, um denselben Michelangelo in Venedig zu überreichen.

Langsam und zögernd richtete Michelangelo seine Schritte nach Florenz zurück, ob schon ihn in Ferrara (9. Nov.) sowohl der Herzog wie auch der florentiner Gefandte Giugni mit Pässen versehen und der letztere seine Empfehlung wiederholt hatte. Palla, der bis zum 19. November vergeblich auf ihn in Lucca gewartet hatte, hielt eine neue noch dringendere Mahnung nöthig. »Ich muß Euch sagen, daß die Güter der Flüchtlinge, welche sich nicht gestellt haben, bereits verkauft werden. Und wenn Ihr nicht in der Euch gegönnten Frist bis zum Schlusse des Monats zurückgekehrt seid, wird es Euch ohne Gnade gerade so ergehen.« Kurz vor Ablauf der Frist traf Michelangelo in Florenz endlich ein. Die Achtung wurde nun (23. November) zurückgenommen, doch nicht jede Strafe ihm erlassen. Den Sold, welchen er als Leiter des Festungswesens bezogen hatte, verlor er sobald er sich von Florenz entfernt hatte, und überdies wurde er auf die Dauer von drei Jahren vom großen Rathe ausgeschlossen. Auch sein Vermögen wurde stark — wahrscheinlich durch eine Zwangsanleihe — in Anspruch genommen. »Die Gemeinde, klagte er später, hat mir ungefähr fünfzehnhundert Ducaten genommen.« Doch erhielt er einen Theil dieser Summe nach dem Sturze der Republik vom Herzoge Aleffandro auf die Verwendung des Papstes zurück.

Nach seiner Rückkehr lebte Michelangelo in völliger Zurückgezogenheit und ohne weiter einen thätigen Antheil an der Vertheidigung der Stadt zu nehmen. Zwar erzählen Condivi und nach ihm Vasari, daß er, sobald er in Florenz wieder angelangt war, den Glockenthurm von San Miniato befestigen ließ, welcher durch die feindlichen Geschosse Risse erhalten hatte und geben eine Beschreibung der sinnreichen Weise der neuen Befestigung. Mit Wolle ausgestopfte Matratzen wurden an Stricken herabgelassen und so die Mauern gegen die Wirkung der Geschosse gedeckt. Diese Angabe beruht auf einer Verwechslung der Zeiten. Möglich, daß Michelangelo den Rath gab, die Thurmmauern auf die erwähnte Art zu schützen, aber er konnte dieses nicht erst nach seiner Rückkehr thun. Denn schon bei der Beschiesung des Thurmes von S. Miniato am 31. October und den folgenden Tagen zeigte sich der große Nutzen der Wollfäcke, denen man es verdankte, daß, wie in dem Schreiben der Balìa an Giugni (9. Nov.) berichtet wird, die Feinde den Angriff auf den Glockenthurm aufgaben, weil sie seine Erfolglosigkeit einfahen. Auch die andere Nachricht, die sich von Michelangelo's Thun und Treiben während der Belagerung erhalten hat, muß nicht nothwendig auf seine kriegerische Thätigkeit gedeutet werden. Am 22. Februar 1530 empfing er von den Vorstehern der Dombauhütte die Erlaubniß, mit zwei Genossen die Kuppel zu besteigen, »ohne in Strafe zu verfallen und nur dieses eine Mal.« Hätte es sich um die Beobachtung der feindlichen Lagerplätze gehandelt, so

würde schwerlich die Erlaubniß auf »ein einziges Mal« beschränkt worden sein. Wäre Michelangelo im Auftrag der Regierung auf die Kuppel gestiegen, so hätte es nicht der Zusicherung der Straflosigkeit bedurft. Wahrscheinlich wollte Michelangelo sich überzeugen, ob nicht die Kuppel, für deren Schönheit er stets begeisterte Worte fand, durch feindliche Geschosse Schaden erlitten hätte.

* * *

Der Siegestraum, welcher den Florentinern beim Beginn des Kampfes zügelte, verflog nur zu bald. Nichts half die Uebertragung der wunderthätigen Madonna dell' Impruneta in den Dom, nichts die feierlichen Bittgänge, die Wiedererweckung des Geistes Savonarola's, nichts auch das Niederbrennen der Vorstädte und Landhäuser, die radicalen Finanzpläne, die Entfesselung der Volksleidenschaften und die gegen alle Verdächtigen geübte Härte. Die Belagerung währte viele Monate. Das war peinlich für den Papst, der Millionen zahlen mußte, damit der künftige Herrscheritz seiner Familie gründlich verheert werde, aber vollends verderblich für Florenz. Pest und Hungersnoth, Selbstfucht und Zwietracht machten es jeden Tag zum Widerstande unfähiger. Als vollends der heldenmüthige Francesco Ferrucci in der Schlacht bei Gavinana gefallen war und der oberste Führer des Heeres Malatesta Baglioni die Maske abwarf und offen mit dem Feinde verhandelte, brachen alle Hoffnungen zusammen. Am 12. August 1530 unterwarf sich Florenz dem Kaiser, welcher nicht säumte, die Stadt dem Papste und den Medici auf Gnade und Ungnade auszuliefern. Zwar enthielt der mit dem Kaiser abgeschlossene Vertrag einzelne Bedingungen zu Gunsten der Florentiner. Wie aber in dem ganzen Kampfe, so zeigte sich auch jetzt am Schlusse desselben der Sieger bemüht, durch die Größe seiner Fehler und Verbrechen die Schuld vergessen zu machen, mit welcher sich etwa die Florentiner beladen hatten. Er erreichte dadurch, daß der Ruhm und der Preis den Vertheidigern des alten Florenz allein zufiel. Wie an den Aufschwung der Republik zur Macht und Freiheit die herrlichste Blüthe der italienischen Bildung sich knüpft, so sollte der tragische Fall der Stadt sich fruchtbringend für das italienische Volk erweisen. Die Erzählung der Heldenthaten, welche die Florentiner während der Belagerung gewagt, der Leiden, welche sie erduldet, und der Schmach, welche die Sieger auf sie gehäuft, hat sich bis auf unsere Tage herab als ein wirkfames Mittel bewährt, den Freiheitsinn zu entzünden und die Begeisterung für die nationale Unabhängigkeit zu wecken.

Eine furchtbare Reaction folgte der Uebergabe der Stadt auf dem Fusse nach. Die Kerker, in welchen die Geiseln und die Anhänger der Medici waren gefangen gehalten worden, öffneten sich, die Flüchtlinge und Verbannten strömten in die Heimath zurück. Der Rachedurst fand bis zur Uebersättigung Nahrung. Hinrichtungen, Verbannungen, harte Strafen an Leib und Vermögen trafen Glieder fast aller vornehmen Familien und erfüllten die Bevölkerung mit Schrecken. Auch Michelangelo hielt sich seit den letzten Tagen der Belagerung verborgen. Er fürchtete, für die Annahme eines Amtes in der Republik, für die Befestigung des Hügels und Glockenthurmes von San Miniato zur Verantwortung gezogen zu werden. Das Gerücht machte ihn auch zum Urheber des Planes, den Familien-

palast der Medici niederzureißen und an feiner Stelle einen Platz zu ebnen, welcher zur Verhöhnung der Bastardgeburt des Papstes den Namen »Platz der Maulefel« führen sollte. Sogar Vasari schenkte noch in der ersten Ausgabe seiner Biographien diesen Gerüchten Glauben und erwähnte hier Caricaturen auf die Medici, welche Michelangelo gezeichnet hätte. Zum Glücke für diesen war Baccio Valori, auf dessen Kopf die Republik vor wenigen Monaten einen Preis gesetzt hatte und welcher nun als Bevollmächtigter des Papstes große Macht übte, Geschenken zugänglich. Die Zusage einer Marmorstatue stimmte ihn günstig für Michelangelo, dem auch der Papst nicht in dem gefürchteten Maße zürnte. »Er liebt Euch,« schrieb Sebastian del Piombo an Michelangelo, und spricht von Euch wie nur ein Vater zu seinem Sohne sprechen kann. Es ist wahr, zuweilen wurde er traurig, wenn er während der Belagerung das Geschwätz hörte; er zuckte die Achseln und sagte: Michelangelo irrt, ich habe ihm niemals Unrecht gethan.« Ueber sein Schicksal beruhigt, kam Michelangelo nach einiger Zeit aus seinem Versteck hervor und nahm seine Arbeiten wieder auf.

Die ersten genaueren Nachrichten über Michelangelo's Rücktritt in die Dienste des Papstes fallen in die Schlussmonate des Jahres 1530. Dem Papste war von der wiederbegonnenen Thätigkeit in San Lorenzo berichtet worden. Daraufhin gab er den Auftrag, Michelangelo mitzuthemen, wie sehr ihn dessen Fleiß und Eifer erfreue; er empfahl dringend, man möge doch den Künstler mit Liebe und Wohlwollen behandeln, und setzte (11. December) ihm den früheren Monatslohn, 50 Scudi, wieder aus. Michelangelo's rastloses Wirken erwähnen auch alle Briefe der Freunde; sie sind aber auch alle einig in der Schilderung seiner tiefen Verstimmung, wie er das Maß seiner Kräfte überschätze und auf seine Gesundheit losstürme. Mehr aus Furcht, nicht das Mißfallen des Papstes zu erregen, als aus Liebe zur Sache hatte er die Grabmäler in der Sacristei abermals in Angriff genommen. Auch an dem Apollo, der zum Geschenke für Baccio Valori bestimmt war, mag er wohl mit märsiger Freude gearbeitet haben. Er ließ ihn halbfertig stehen. Die Statue, gegenwärtig im Museo nazionale in Florenz bewahrt, zeigt den jugendlichen Gott an einen Baumstamm angelehnt; das linke Bein ist stramm gespannt, das rechte, gekrümmt, ruht erhöht auf einer Trophäe. Der rechte Arm hängt lässig an der Seite des kräftig gebauten Leibes herab, mit der Linken greift Apoll über die Schulter, nach der gewöhnlichen Annahme um einen Pfeil aus dem Köcher zu holen. Möglich, daß Michelangelo, der bekanntlich linkshändig war, das Unnatürliche dieses Griffes nicht merkte. Die Behandlung des Marmors unterscheidet sich wesentlich von der Weise, welche er bei den Grabmalstatuen anwendete, die Auffassung, auch des geneigten, scharf nach links gerichteten Kopfes erinnert an die Sklaven des Juliusdenkmales.

Noch ein anderes Werk beschäftigte Michelangelo während dieser Zeit, ja, wenn Vasari gut unterrichtet ist, begann er dasselbe bereits in den letzten Monaten der Belagerung, ein Temperagemälde der Leda mit dem Schwane. Wir würden daraus schließen, daß er gern mit seinen Gedanken aus der trüben Gegenwart weit weg flüchtete. Der Herzog Alfons hatte das Bild bestellt, als Michelangelo im Herbst 1529 in Ferrara weilte. Für das »studio«, welches Herzog Alfons, ähnlich wie die Gonzaga's in Mantua, mit Werken der besten

Meister zu schmücken liebte, passten mythologische Darstellungen am besten. Er hatte eine solche von Raffael's Hand eifrig begehrt, von Giovanni Bellini und Tizian empfangen. Nun wurde auch Michelangelo's Kunst für eine ähnliche Schilderung in Anspruch genommen. Michelangelo hatte ohne Zweifel in Ferrara und Venedig Bilder von Tizian kennen gelernt. Vielleicht hat gerade diese Kenntnifs seinen Diensteifer vermehrt. In dem Werke, welches Tizian in dieser Zeit schuf, in dem Tod des Petrus Martyr, zeigte er sich von Michelangelo's Einflusse tief berührt; die Vermuthung darf ausgesprochen werden, dafs es auch den letzteren reizte, sich einmal auf einem Gebiete zu versuchen, welches der venezianische Meister am glänzendsten beherrschte. Das Bild in der alten Temperatechnik in grossem Mafsstabe ausgeführt, stellte nach Vasari's Beschreibung Leda dar, wie sie die Umarmung des in Schwanengefalt gehüllten Jupiter genießt, und wie die Frucht dieser Umarmung, das Dioscurenpaar, aus dem Ei hervorkriecht.

Rasch vollendete Michelangelo das Werk, doch empfing es der ursprüngliche Besteller nicht. Die Dummheit des Gefandten, welcher im Herbst 1530 von Herzog Alfons nach Florenz gesendet wurde, um sich nach dem Schickfal des Bildes zu erkundigen und der sich ein geringschätziges Urtheil auszusprechen vermafs, erfüllte Michelangelo mit so grossem Zorne, dafs er das Gemälde mit vielen anderen Zeichnungen, Cartons und Modellen, seinem Gefellen, dem Maler Antonio Mini, schenkte, damit dieser seine heirathsfähigen Schwestern aussteuere. Mini brachte den ganzen Schatz 1531 nach Frankreich, wo er das Gemälde der Leda, so scheint es; zum Gegenstande einer schmutzigen Handelspeculation machte. Er trat die Hälfte seines Besitzes am Bilde einem gewissen Francesco Tedaldi ab, liefs aber gleichzeitig von Benedetto del Bene, einem Schüler Sogliani's, eine genaue Copie malen. Ein Exemplar verkaufte er sodann an König Franz I, welches arg verdorben und von einem mittelmäßigen Maler restaurirt im achtzehnten Jahrhundert nach England gelangte, wo es ebenso verscholl, wie der Doppelgänger, welchen Mini zurückbehalten hatte.

Alte Kupferstiche, (u. a. von Enea Vico), ein Carton in der Academie in London, mehrere Oelbilder (Königliches Schlofs in Berlin, Dresdener Galerie) werden auf Michelangelo's Composition zurückgeführt. Der Körper der Leda in diesen Nachbildungen erinnert allerdings an Michelangelo's Formen, trägt eine starke Verwandtschaft mit den weiblichen Figuren an den mediceischen Grabmälern, besonders mit der Nacht zur Schau. Doch genügen diese Anklänge nicht um ein festes Urtheil über ein Werk zu fällen, an welchem der feinere Ausdruck und die malerische Ausführung vorzugsweise fehlte.

Auch sonst fehlte es Michelangelo, nachdem er wieder in seiner Werkstätte heimisch geworden, nicht an Bestellungen. Der Markgraf von Mantua, Federigo Gonzaga, wünschte ein Werk von Michelangelo's Hand für seinen Palazzo del Te. Der Künstler, meinte er, könnte an Sonn- und Festtagen und wenn er sonst nicht weiter beschäftigt sei, für ihn arbeiten. Der Cardinal Cybo erbat sich eine Zeichnung oder ein Modell für ein Grabmal; dem Cardinal Salviati hatte er ein Bild zugefagt. Doch verdarb nicht diese Vielgeschäftigkeit seine Stimmung und Gefundheit. Der Alp, der ihn drückte war abermals das Juliusdenkmal,

an welchem er nicht weiter arbeiten mochte und das er doch nicht aufgeben durfte.

* *

Mit trauriger Regelmäßigkeit kehrt der Streit in Bezug auf das Juliusdenkmal in jedem größeren Lebensabschnitte Michelangelo's wieder. Sobald er ein neues Werk unternimmt oder wenn die schützende Gunst der Päpste weniger hell auf ihn zu strahlen scheint, melden die Erben Julius' II. ihre Ansprüche an und halten ihm ihren Schein vor. Bei Lebzeiten Leo's X. wagten sie es nicht, den Künstler ernstlich an seine Schuld zu mahnen. Als aber Hadrian VI. auf dem Papstthron saß, erwirkten sie ein *Motuproprio*, welches sie zu gerichtlichem Vorgehen gegen Michelangelo ermächtigte. Mit dem Regierungsantritte Clemens' VII. befferte sich die Lage wieder für den Künstler. Auf den Wunsch des Papstes wurden Verhandlungen mit den Erben Julius' II. eingeleitet, welche sich mehrere Jahre hinstreckten, seit 1527 in Folge der Kriegereignisse aber abgebrochen wurden. Die Interessen des abwesenden Künstlers vertrat Giovan Francesco Fattucci. An ihn richtete Michelangelo im Januar 1524 einen ausführlichen Bericht über die Geschichte des Denkmals seit 1505, welcher eine der wichtigsten Quellen für seine Biographie bildet, ihn ernannte er ein Jahr später zu seinem Bevollmächtigten. Michelangelo hatte nur einen Wunsch, unter möglichst günstigen Bedingungen von dem Juliusdenkmale loszukommen, um sich seinen Arbeiten in San Lorenzo ungehemmt widmen zu können. »Ich will nicht processiren, schrieb er (19. April 1525) an Giovanni Spina; ich bekenne, daß ich Unrecht habe und stelle mich hin, als hätte ich den Process bereits verloren und sei zum Schadenersatze verurtheilt; diesen will ich auch leisten, soweit ich kann. Nur wünsche ich, daß man mir dabei die Zeit gutrechne, die ich in Bologna und sonst noch für Julius II. verloren habe. Ist einmal die Ersatzsumme festgestellt, so verkaufe ich meinen Besitz, erstatte, was man von mir verlangt, und kann wieder an die Arbeiten für den Papst denken. So wie jetzt, vermag ich weder zu leben noch zu arbeiten.« Aehnlich zornige Briefe schrieb er in diesen Tagen noch gar manche, so daß der Papst und die römischen Gönner und Freunde Mühe hatten, ihn zu beschwichtigen. Er gab zu, daß der Aerger über die üble Gefinnung der Erben des Papstes und die Leidenschaft ihn zu den allzugroben Keulenschlägen verführt habe, und willigte (4. Sept. 1524) in den Vorschlag ein, das Denkmal in der Weise der Grabmonumente der Päpste Pius II. und Pius III. in der Peterskirche (jetzt in S. Andrea della Valle) als einen einfachen Frontbau zu errichten und dabei die von ihm bereits vollendeten vier Statuen zu verwenden. Den Abschluß der Verhandlungen verhinderten die bald darauf über Rom und Florenz eingebrochenen Wirren. Sobald aber die äußere Ordnung wiederhergestellt war, meldeten die Erben Julius' II. ihre Forderungen wieder an. Sie glaubten, jetzt würde der päpstliche Schutz den politisch verdächtigen Künstler nicht mehr decken und derselbe einem Vergleiche rascher zustimmen, umfomehr, als selbst der Papst auf die Wünsche des Herzogs Francesco Maria Rovere, auf welchen alle Ansprüche der Erben Julius' II. übergegangen waren, Rücksicht nehmen mußte.

Michelangelo's wichtigster Berather war jetzt nach Fattucci's Entfernung von Rom Sebastiano del Piombo, welcher es auch an ermutigendem Zuspruche und an Versicherungen, wie wohlwollend und freundschaftlich der Papst ihm gefinnt sei, nicht fehlen liefs, lange Zeit aber mit seinen Vorschlägen nicht durchdrang. Michelangelo bot sich an, zweitausend Ducaten zu zahlen, die bereits bearbeiteten Marmorblöcke auszuliefern und auf Verlangen auch Modelle und Zeichnungen zu entwerfen, nach welchen jüngere Bildhauer das Werk vollenden könnten. Das genügte aber den Vertretern des Herzogs von Urbino nicht. Sie wiesen auf die grofse von Michelangelo empfangene Summe — 8000 Ducaten — hin und forderten seine unmittelbare Theilnahme auch an der weiteren Ausführung des Denkmals. Sebastiano suchte diese Gegensätze zu vermitteln. Den Abgesandten des Herzogs hielt er den hohen Werth der von Michelangelo bereits begonnenen Statuen vor. »Ob sie denn glaubten, dafs Jemand das Werk vollenden würde, wenn Ihr, was Gott verhüten möge, mit dem Tode abginget. Es regnet keine Michelangelo's. Und ob Ihr nicht in Florenz nothwendig gegenwärtig sein müfset, um die Statuen, sowohl die fertigen wie die angelegten nach Rom zu schaffen?« Seinem Freunde stellte er wieder vor, wie mühelos er seinen Willen durchsetzen und dennoch den Herzog von Urbino befriedigen könne. Er möge dem letzteren seine Mitwirkung auch bei den weiteren Arbeiten am Denkmale versprechen, das Mafs der persönlichen Theilnahme aber dann nach Belieben ausdehnen oder einschränken. »Euch schadet niemand wenn nicht Ihr selbst, nämlich Euer Ansehen und die Gröfse Eurer Werke. Etwas von Eurem Schatten mufs auf das Denkmal fallen, sonst werden diese Leute niemals zufrieden sein. Wenn Ihr meinem Rathe folgt, so braucht Ihr nichts zu arbeiten und bewahrt doch den Schein alles gethan zu haben.« Michelangelo's Antwort auf diesen wenig ehrenhaften Vorschlag, dessen »bisogna un poco dell' ombra vostra« aber auf die Entstehung vieler Werke ein scharfes Licht wirft, ist nicht bekannt. Ueber Jahr und Tag dauerte bereits das Spiel mit dem Fangballe übertriebener Forderungen und halber Zusagen. Michelangelo, obschon der zunächst daran betheiligte, sah demselben in Florenz scheinbar mit verschränkten Armen zu. In Wahrheit aber wurden sein Mißmuth und seine Verstimmung immer stärker; er floh die Menschen, vergrub sich in mannichfache Arbeiten und sank in seiner Gesundheit allmählich so tief, dafs die Freunde ernstlich für sein Leben zu sorgen begannen. Den sprechendsten Ausdruck dieser Freundesorgen liefert ein Brief (29. Sept. 1531) des Giovanbattista Mini an Baccio Valori in der Absicht geschrieben, damit dieser ihn dem Papste vorlege.

Nachdem Mini das einsame Leben Michelangelo's beschrieben und die Schönheit der Grabstatuen, an welchen gerade der Meister arbeitete, geschildert, fährt er fort: »Wir Freunde sind der Ueberzeugung, dafs Michelangelo bald sterben müsse, wenn nicht Hilfe geschafft wird. Er arbeitet zu viel, ißt schlecht und wenig und schläft noch weniger. Er ist ganz abgemagert und leidet seit einem Monate an Schwindel und Kopfschmerzen. Der Papst mufs ihm verbieten, im Winter in der Sacristei zu arbeiten, denn die kalte und feuchte Luft dort würde ihn tödten. Weiter aber mufs die Sache mit dem Herzog von Urbino irgendwie zu Ende gebracht werden. Sie macht ihn ganz melancholisch. Würde

man ihm zehntausend Ducaten schenken, so wäre ihm das nicht so lieb, als die friedliche Schlichtung des Streites mit den Erben Julius' II.« Dem Papste wurde die bedauerliche Lage des Künstlers nicht verheimlicht. Den Beweis liefert das am 21. Nov. 1531 an Michelangelo gerichtete päpstliche Breve, welches in den Eingangsworten auf die schlechte Gefundheit desselben Bezug nimmt und die guten Wünsche Clemens' VII. für Michelangelo's Wohlergehen und langes Leben auspricht. Weiterhin wurde in dem Breve Michelangelo bei schweren Kirchenstrafen — *sub excommunicationis latae sententiae poena* — verboten, an irgend einem Werke, sei es der Malerei oder der Sculptur, zu arbeiten, aufer an den Grabmälern in der Sacristei von San Lorenzo. Schwerlich weckte dieses Heilmittel im Herzen Michelangelo's große Freude. Es befreite ihn zwar von zudringlichen Kunstliebhabern. Im vertraulichen Gespräche erläuterte der Papst den Wortlaut des Breves dahin, Michelangelo möge sich einen Pinsel an den Fuß anbinden und ein paar Striche machen und den Bestellern sagen: da habt Ihr Euer Gemälde. Wie es aber mit den Herzog gehalten werden sollte, blieb auch jetzt völlig unklar.

Da entschloß sich denn Michelangelo auf den Rath der Freunde kurzweg, selbst nach Rom zu reisen und persönlich mit den Agenten des Herzogs zu verhandeln. Im Frühlinge 1532 traf er hier ein und brachte es in der That fertig, daß am 29. April unter Aufhebung aller früheren Contracte ein neuer Vertrag abgeschlossen wurde. Bei der Unterzeichnung war er leider nicht mehr gegenwärtig, wodurch in späteren Jahren wieder neue Wirren entstanden, da Michelangelo die Richtigkeit einzelner Angaben bestritt. Die Uebereinkunft regelte zunächst den Ort der Aufstellung des Denkmals. An die Peterskirche war nicht zu denken, die Kirche Sta. Maria del popolo, welche die Agenten des Herzogs in Vorschlag brachten, wies Michelangelo wegen des schlechten Lichtes und des engen Raumes zurück. So wurde denn die Kirche S. Pietro in vincoli, von welcher Papst Julius II. den Cardinalstitel empfangen hatte, ausersehen, sein Denkmal aufzunehmen. Dieses freilich erscheint jetzt in arg verkümmerter Gestalt. Die Zahl der Statuen, ursprünglich auf vierzig festgestellt, schrumpft auf sechs ein, welche Michelangelo theils noch in Rom, theils in Florenz mehr oder weniger vollendet aufbewahrt und für das Denkmal auch in feiner neuen Gestalt verwenden will. Der Vertrag vom 29. April verpflichtete den Künstler zur Lieferung der Zeichnungen und Modelle und zur Vollendung des ganzen Werkes in der Frist von drei Jahren, doch durfte er die Hilfe anderer Bildhauer dabei in Anspruch nehmen. Als Gegenleistung bot der Herzog von Urbino zu den bereits dem Künstler ausgezahlten 8000 Ducaten noch andere zweitausend an, wobei aber der Werth des Haufes, welches Michelangelo in Rom eingeräumt worden war, mitberechnet wurde. Um die Arbeit zu fördern, gestattete der Papst, daß Michelangelo alljährlich einige Monate in Rom zubringen dürfe, und gab ihm die Erlaubniß, auch bei den Mediceergräbern einen Theil der Arbeit auf die Schultern jüngerer Kräfte zu übertragen.

So schienen denn endlich alle Schwierigkeiten überwunden und was so vollständig verfahren war, wieder in die rechten Geleise zurückgebracht. Die nächsten Jahre durfte Michelangelo in Frieden zu verleben hoffen. Er theilte seine

Zeit zwischen die beiden Städte Rom und Florenz, feine Arbeit zwischen die beiden Werke: das Juliusdenkmal und die Mediceergräber. Aber schon stiegen neue Wolken auf, und drohten neue Störungen.

Der Papst hatte, während Michelangelo im Frühling 1532 in Rom verweilte, schon wieder ein anderes Unternehmen in das Auge gefasst. Michelangelo sollte den Meißel mit dem Pinsel vertauschen und den malerischen Schmuck der Sixtinischen Kapelle vollenden. Allerdings konnte dieses nur auf Kosten der älteren Fresken geschehen, welche theilweise abge schlagen werden mußten, um für die neue Schöpfung Raum zu gewinnen. Selbst zwei Lunetten von Michelangelo's Decke traf das gleiche Loos. Aber alle diese Rücksichten traten gegen den Wunsch zurück, den Meister für ein Werk zu gewinnen, in welchem seine Kunst sich glänzender als jemals zuvor entfalten konnte. Denn an der Altarwand sollte er das jüngste Gericht malen, an der gegenüberliegenden Seite, über dem Eingange, den Sturz Lucifer's schildern.

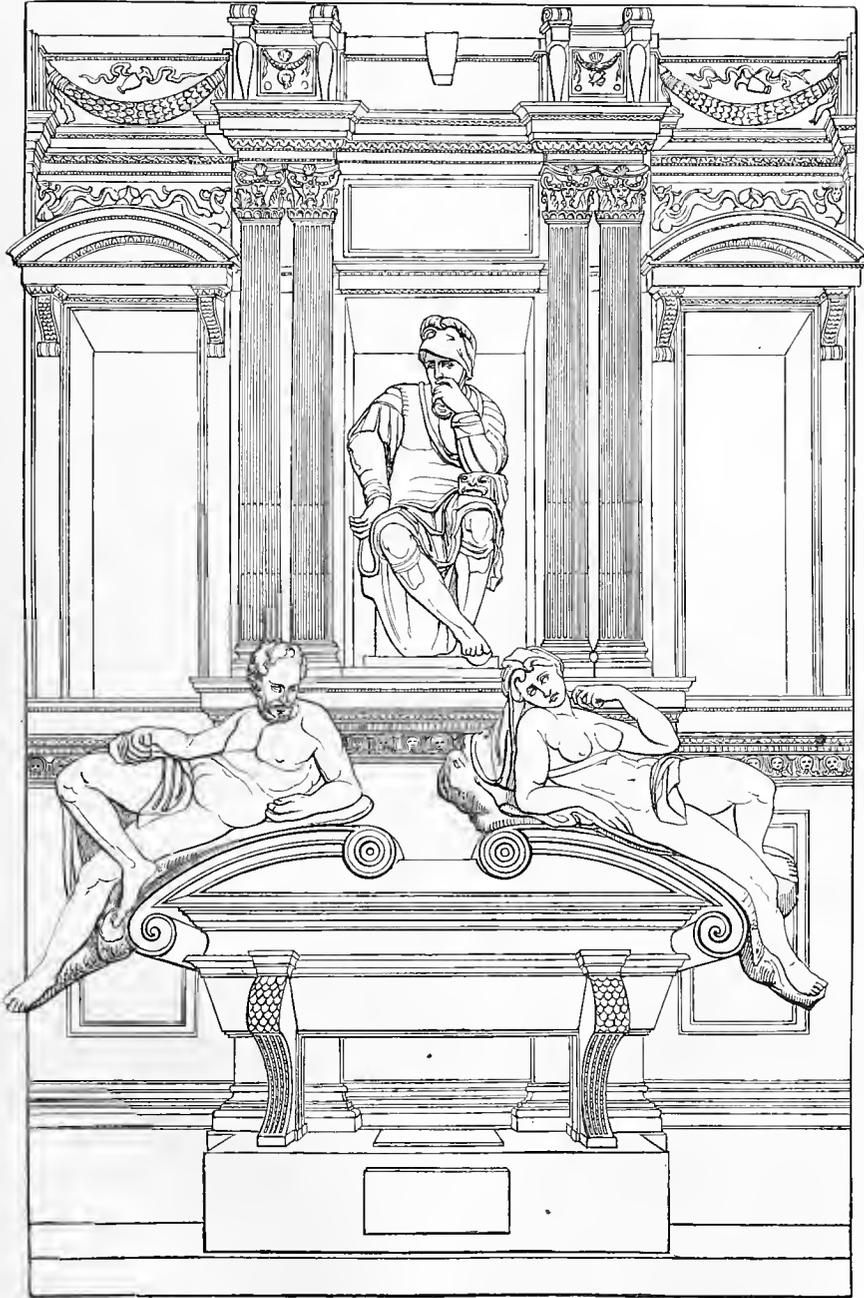
Natürlich förderte dieser Plan nicht die anderen, bereits begonnenen Arbeiten. Das Juliusdenkmal blieb abermals liegen. Aber auch den Mediceergräbern war das Schicksal beschieden, verstümmelt und verkürzt auf die Nachwelt zu kommen. Michelangelo machte von der päpstlichen Erlaubniß, sich sowohl in der Bibliothek wie in der Sacristei von S. Lorenzo von jüngeren Genossen helfen zu lassen, guten Gebrauch. Neben Raffaello da Montelupo, der sich bereits in Loreto als Bildhauer bewährt hatte, und dem aus früheren Jahren befreundeten Fra Giovanni Agnolo Montorfoli, erscheint auch Niccolò de' Pericoli, unter dem Spitznamen Tribolo besser bekannt, als Mitarbeiter an den Grabmälern. Von Michelangelo's eigener Thätigkeit im Jahre 1533 erfahren wir nur, daß er in Carrara zwei Marmorthüren und die Treppenstufen für die Bibliothek bestellte und (October) zwei kleine Thonmodelle zu den Figuren des Himmels und der Erde entwarf, welche Tribolo für das Grabmal Giuliano's in Marmor ausführen sollte. Wenn er gegen seine frühere Gewohnheit fremde Kräfte in so reichem Maße heranzog, so leitete ihn dabei nicht bloß der Wunsch, das so lange schon währende Werk rasch zu vollenden, sondern auch die Sehnsucht, das ihm unheimlich gewordene Florenz bald zu verlassen. Mit dem Papste hatte er Frieden geschlossen und einen freundschaftlichen Verkehr wieder hergestellt. Als dieser im Herbst 1533 nach Marseille reifte, um daselbst die Vermählung seiner Nichte, der »Duchessina« Catarina Medici, mit dem zweiten Sohne König Franz' I. zu feiern, begrüßte ihn auch Michelangelo in San Miniato al Tedesco und fand gnädigste Aufnahme. Mit dem neuen Machthaber von Florenz, dem elenden Aleffandro, konnte und wollte sich Michelangelo auf keinen guten Fuß stellen. Er hatte alle Ursache, den Haß und Zorn dieses Fürsten zu fürchten, wenn ihm einmal der Schutz und die Gunst des Papstes fehlen sollte. Da traf es sich denn glücklich, daß der Tod Papst Clemens' VII. in die Zeit fiel, welche Michelangelo vertragsmäßig in Rom zubringen durfte, um hier an dem Juliusdenkmale und an dem jüngsten Gerichte zu arbeiten. Am 25. September 1534, zwei Tage nach dem Tode des Papstes, war er in Rom angelangt. Er bedachte sich keinen Augenblick, Florenz für immer den Rücken zu kehren. Seitdem der Vater (1533) neunzigjährig gestorben war, fesselten ihn keine starken Familienbände mehr an die Heimat, nach der

Einführung der erblichen Herrschaft der Medici mußte jede Hoffnung auf die Wiederherstellung der alten Freiheit schwinden.

Die Mediceergräber sind von nun an für Michelangelo nicht mehr vorhanden. Mit keinem Worte berührt er dieselben in seinen Briefen, auch nicht den leisesten Wunsch giebt er jemals zu erkennen, das Werk zu vollenden. Noch fehlten zwölf Statuen vollständig; von den nach seinen Modellen gearbeiteten kamen nur die Statue des h. Damian von Montelupo und jene des h. Cosmas von Montorfoli und auch diese letztere viel später zu Stande. Die Statuen des Himmels und der Erde, welche Tribolo in Marmor ausführen sollte, wurden nach dem Tode Clemens' VII. aufgegeben, und selbst unter den sieben von Michelangelo selbst gemeißelten Statuen waren mehrere unvollendet und harrten noch der Aufstellung auf ihrem Platze. Michelangelo überließ es den Florentinern, die Grabcapelle in Ordnung zu bringen. Vafari, welcher gerade für dieses Werk Michelangelo's die höchste Begeisterung fühlte und die Grabstatuen allen Schöpfungen der Antike voranstellte, hatte im Jahre 1537 den Herzog Alessandro für den Plan gewonnen, die Grabcapelle durch Michelangelo, Tribolo und andere Bildhauer vollenden zu lassen. Die Ermordung des Herzogs vereitelte aber diese Absicht, die überdies auch an der vorausichtlichen Weigerung Michelangelo's gescheitert wäre. Vafari kam noch einmal auf den Gedanken zurück, als im Jahre 1563 Herzog Cosimo die florentiner Academie gestiftet, und diese Michelangelo zu ihrem Haupte erwählt hatte, in der Hoffnung, er werde dadurch bezeugen werden, in seine Vaterstadt zurückzukehren. Daran wurde der Plan geknüpft, die noch fehlenden zwölf Statuen, — je zwei in den Nischen über den Sarkophagen und acht in den Tabernakeln über den Thüren — sowie die Malereien und Ornamente von verschiedenen Meistern unter Michelangelo's Aufsicht und nach seinen Andeutungen herstellen zu lassen. Auch jetzt wurden die frommen Wünsche nicht erfüllt, aber doch soviel durch Vafari's und Borghini's Vorforge erreicht, daß die bis dahin vernachlässigte und durch die Benützung als Sacristei beschmutzte Capelle in besseren Stand, wie wir sie noch heute erblicken, gesetzt wurde.

*
*
*

Die Grabcapelle der Medici ist ein einfacher viereckiger mit einer Kuppel überwölbter Raum, in Mäßen und Verhältnissen der gegenüberliegenden alten Sacristei Brunellesco's entsprechend und durch Pilaster, Tabernakel und Nischen gegliedert. Der mittlere Haupttheil der Wand wird durch zwei cannelirte Pfeiler von den beiden Seitenfeldern geschieden, welche über den Thüren von Säulen eingefasste, durch geschweifte Giebel geschlossene Tabernakel enthalten. Ueber den Pfeilern zieht sich ein kräftig profilirtes Gebälk hin, auf welchem sich ein zweites niedrigeres Stockwerk erhebt. Auch dieses wird durch Pilaster in der Weise gegliedert, daß die mittlere Abtheilung durch eine Quertafel gefüllt erscheint, während die Seitenflächen mit Tabernakeln geschmückt sind. In den Lunetten in dem großen Bogen unter der Kuppel ist stets ein mit einem geschweiften Giebel gekröntes Fenster angebracht. Der Hintergrund des unteren Mittelfeldes, vor welchem der



Denkmal des Lorenzo de' Medici in S. Lorenzo in Florenz.

Sarkophag steht, wird gleichfalls durch zwei Paare gekuppelter Pfeiler in drei Felder getheilt, in welchen sich drei Nischen, zur Aufnahme von Statuen bestimmt, befinden. Das Auge des Baukünstlers entdeckt an dieser architektonischen Decoration mannigfache Fehler. Es tadelt die Willkür in der Bildung der einzelnen Glieder, die nicht immer einfach reine Zeichnung derselben, ihre Häufung, wodurch sie klein erscheinen, es vergißt dabei aber, daß die Architektur hier keine selbständige Wirkung üben sollte, sondern mit klarem Bewußtsein nur als Hintergrund des plastischen Schmuckes aufgefaßt wurde. Diesen Zweck erfüllt sie vollständig und würde ihn noch glänzender erreichen, wenn die vielen jetzt leeren Nischen durch Statuen eine reiche Belebung empfangen. Und wie die Architektur von Michelangelo mit steter Rücksicht auf den möglich besten Eindruck der Statuen entworfen wurde, so sind wieder diese mit feiner und weiser Beziehung auf das Licht, welches durch die Kuppellaterne milde und einheitlich einströmt, modellirt. Wir wissen, daß Michelangelo die Statuen an Ort und Stelle gearbeitet hat. Er gewann dadurch den Vortheil, daß er die Wirkung des Lichtes genau berechnen und die Flächen der Körper demselben gemäß gestalten konnte. Daher üben die Grabstatuen hier betrachtet einen Reiz aus, der in Nachbildungen, in anderen Räumen aufgestellt, auch nicht annähernd geahnt wird.

Die Anordnung der beiden Grabmäler, auf welche das mediceische Mausoleum schließlich eingeschränkt wurde, ist folgende. Der Wand tritt ein verhältnißmäßig kleiner Sarkophag vor, auf dessen abgerundetem schrägen Deckel, einander mit dem Rücken zugekehrt, je zwei allegorische Gestalten lagern, von so mächtigen Gliedern, daß ihre Beine weit über den Sarkophag hinausragen. Ueber dem Sarkophag in der Wandnische, von Pilasterpaaren eingeschlossen, zeigen sich sodann dem Auge die sitzenden Figuren der »Capitani«. Beide tragen eine ideale antike Rüstung; doch sind sie in Haltung und Ausdruck wesentlich verschieden. Der Feldherr an der Wand rechts vom Eintretenden, mit dem stolzen, beinahe harten Herrscherblicke stellt Giuliano de' Medici vor, den dritten Sohn des Lorenzo Magnifico, der auch den Namen: Herzog von Nemours führt. Zu seinen Füßen ruhen die allegorischen Gestalten des Tages und der Nacht. Das Grabmal auf der gegenüberliegenden Wand birgt die Gebeine des Herzogs von Urbino, des jüngeren Lorenzo Medici, welchen noch im Jahre 1537 der Leichnam seines Sohnes, des ermordeten Herzogs Aleffandro, zugefellt wurde. In tiefe nachdenkliche Stimmung versunken ist Lorenzo geschildert — *il pensoso* nennt ihn Vasari —; ihn begleiten, auf dem Sarkophage lagernd die Personifikationen der Morgen- und Abenddämmerung — *l'aurora ed il crepuscolo*. An der Wand dem Altar gegenüber wurden die Statuen aufgestellt, welche durch die Beschränkung des ganzen Werkes ihre ursprüngliche Bestimmung eingebüßt hatten: die Madonna zwischen dem h. Damian Montelupo's und dem h. Cosmas Montorfoli's. Die beiden Schutzheiligen des mediceischen Hauses — an einem Familienmonumente kaum zu umgehen, wie denn schon der alte Cosimo die Madonna zwischen denselben Heiligen 1450 von Roger van der Weyden malen ließ — sollten zuerst an dem Grabmale des Lorenzo Magnifico verwendet werden; die bedeutende Rolle der Madonnenstatue in dem Grabschmucke ist uns aus den

frühesten Entwürfen des Meisters bekannt. Sie war für die Hauptnische bestimmt, welche später von der Porträtfigur des beigesetzten Fürsten ausgefüllt wurde.

Bereits in dem ersten mit den Steinmetzen von Carrara abgeschlossenen Vertrag (1521) wird der Marmorblock, aus welchem eine »Madonna a sedere« gehauen werden sollte, erwähnt. Wiederholt änderte Michelangelo das Modell, bis er endlich eine befriedigende Form für Haltung und Bewegung fand. Als aber die Statue halbfertig in Marmor gemeißelt da stand, zeigte sich das Maß des Steines für die Gruppe nicht ausreichend. Der Künstler vollendete sie nicht, und deutete nothdürftig namentlich die Stellung des rechten Madonnenarmes an, so daß die Absicht Michelangelo's mehr errathen als unmittelbar gefchaut wird. Mit dem rechten Arme stützt sich Maria auf ihren Sitz und gewinnt dadurch einen festen Halt und ein Gegengewicht für den Oberkörper, mit welchem sie sich dem Kinde zuneigt, das sich auf ihrem Knie rittlings niedergelassen hat und, den Mutterbusen suchend, mit scharfer Wendung den Leib und Kopf der Madonna zukehrt, so daß sein Gesicht von ihrem faltigen Gewande verborgen bleibt. Eine Skizze im Louvre (Br. 41), welche die Gruppe mehr von der Seite darstellt, gibt über das Motiv den deutlichsten Aufschluß, das Naturstudium zur Madonna bewahrt (Br. 34) die Wiener Albertina. Die Mutter, von auffallend milder Anmuth der Züge, hat hier noch nicht die Beine gekreuzt wie im Marmorbilde, neigt den Kopf tiefer zum Kinde herab; dieses, von der Madonna mit der linken Hand gehalten, zeigt bereits die Stellung, welche es in der ausgeführten Gruppe einnimmt, nur erscheint die Wendung leichter, gefälliger, — beinahe wäre der Ausdruck ent schlüpft: natürlicher.

Gewiß wäre es arge Vermessenheit, Michelangelo auf der Unwahrheit oder wohl gar Unrichtigkeit seiner plastischen Gestalten ertappen zu wollen. Daß die Stellungen seiner Figuren möglich sind, die Bewegungen, welche er erfunden hat, kein Naturgesetz verletzen, ja gerade aus dem tiefsten Studium des menschlichen Körpers, allerdings in todtm Zustande, hervorgehen, darf als selbstverständlich angesehen werden. Doch kann man vor der Thatfache die Augen nicht verschließen, daß die von Michelangelo gewählten Bewegungen im wirklichen Leben selten vorkommen und nicht nur als ungewöhnliche und unnöthige auffallen, sondern auch den Schein des Gewaltfamen und Künstlichen wecken. Die Vergleichung des nach der Natur gezeichneten Blattes mit der gemeißelten Gruppe lehrt Michelangelo's eigenthümliche Weise trefflich kennen. Der Vorgang ist im Grunde hier und dort der gleiche. Während aber in der nach dem Leben gezeichneten Skizze das Kind mit behaglicher Ruhe nach dem Mutterbusen greift, keine Linie stärker den Körper wendet, als gerade nöthig ist, steigert sich in dem Marmorwerke die Bewegung zu großer Heftigkeit und wird ein Ueberschufs in der Kraftäußerung bemerkbar. Das nur mühsam verdeckte leidenschaftliche Wesen des Künstlers hat diese Verwandlung hervorgerufen. Wunderbar verwandt erscheinen Michelangelo's Methode, den Marmor zu bearbeiten, und seine Weise, den von ihm geschaffenen Gestalten Charakter und Stimmung einzuhauchen. Wie er, nur mit dem kleinen Wachsmo dell als Richtschnur und Hilfe zur Seite, kühn und gewaltig auf den Block los schlägt, gleichsam die äußeren Hüllen ab reißt, welche das im Inneren des Steines bereits laufende Bild verbergen, und

in feiner Haft es kaum erwarten kann, daß dasselbe fertig an das Licht trete: ebenso drängt er in der Seelenschilderung alles zurück, was die Macht der Empfindung oder die Kraft der Bewegung dämpfen könnte und schiebt zur Seite, was den Kern des Ausdrucks vielleicht mildern möchte. Von einer



Vom Grabmal des Giuliano de' Medici in Florenz.

inneren Erregtheit übermannt, steigert er auch die Stimmung seiner plastischen Gestalten weit über das gewöhnliche Maß und läßt sie ihre Thätigkeit mit rückhaltloser Leidenschaft äußern. Dort droht ihm die Gefahr, daß er sich verhaut, hier streift er zuweilen nahe an Uebertreibung.

Kein Zug unterscheidet Michelangelo's Schöpfungen von den natürlich lebendigen Wesen und auch von dem Werken der Antike so sehr, wie diese rauhe Unterwerfung des ganzen Leibes unter eine einzige Empfindung oder Bewegung. Michelangelo's Gestalten setzen eine viel stärkere Kraft ein, als dieses



Vom Grabmal des Lorenzo de' Medici in Florenz.

in der wirklichen, stets sparsamen und der Ruhe zugeneigten Natur geschieht, und während in der Antike alle Actionen als Aeufserungen freier Persönlichkeiten auftreten und in jedem Augenblick in den Schoofs der letzteren zurückgenommen werden können, erscheinen die Männer und Frauen Michelangelo's als die wider-

standslofen Geschöpfe einer inneren Empfindung, welche die einzelnen Glieder nicht harmonisch und gleichmäfsig belebt, die einen mit der ganzen Fülle des Ausdruckles ausgestattet, die anderen dagegen beinahe nur schwer und wuchtig bildet. Dieses auf einen Punkt hinielende, erhöhte Leben übt eine mächtige Wirkung. Auch wenn wir uns mit Michelangelo's Gestalten nicht befreunden können, erfahren wir einen erschütternden Eindruck, der uns nicht losläßt, uns vielmehr immer und immer wieder zu jenen zurückzukehren zwingt. Aber auch das fremdartige, nicht gleich verständliche, zuweilen räthselhafte Wesen der Figuren Michelangelo's findet in dieser Weise zu schaffen keine Erklärung. Nirgends zeigt es sich stärker als in den Statuen der mediceischen Gräber.

* * *

Besitzen wir aber das Recht, von mediceischen Gräbern, von Denkmälern, zu Ehren Giuliano's und Lorenzo's de' Medici errichtet, zu sprechen? Hat nicht das Werk unter feinen Händen, vielleicht unwillkürlich, vielleicht mit seinem Willen eine ganz andere Bedeutung gewonnen? Sind nicht diese Gräber in Wahrheit als Monument zum Andenken an die so schmachvoll gemordete florentiner Republik, an die für immer getödtete Freiheit seiner Vaterstadt geschaffen? Erwägen wir die Umstände, unter welchen das Werk zu Stande kam. Während er an den Grabstatuen arbeitete, war seine Seele von dunklen Gedanken erfüllt, sein Herz durch bittere Empfindungen zerrissen. Schwer lastete auf ihm das furchtbare Schickfal des Vaterlandes, welches rohe Gewalt einem entarteten Herrschergeschlechte überantwortet hatte. Zorn überwältigte ihn, dafs er Zeuge sein mußte des Unterganges des alten Florenz und des Unglückes so zahlreicher hochragender, ihm befreundeter Männer. War es ein Wunder, wenn er alle diese Sorgen und peinlichen Gedanken in den Stein eingrub und seine patriotische Trauer in den Grabstatuen verkörperte? Keinen Lorenzo Medici meißelte er, keine Personification der Nacht wurde von ihm geschaffen. Höfische Leute mochten diese Benennungen festhalten, in Wahrheit aber spricht aus diesen Statuen nur die Klage um Florenz, verewigen dieselben seine politischen Gesinnungen. Und billigt Michelangelo nicht selbst diese Deutung? Weltbekannt ist seine Antwort auf das Epigramm Giovanbattista Strozzi's. Dieser hatte an die Statue der Nacht ihr zum Preise folgende Vierzeile angeheftet:

Die Nacht, die du in füßem Schlummer hier
Erblickst, ihr hat ein Engel Form gegeben
Aus Stein; doch schläft sie, darum hat sie Leben.
Wenn du nicht glaubst, ruf ihr, sie spricht zu dir.

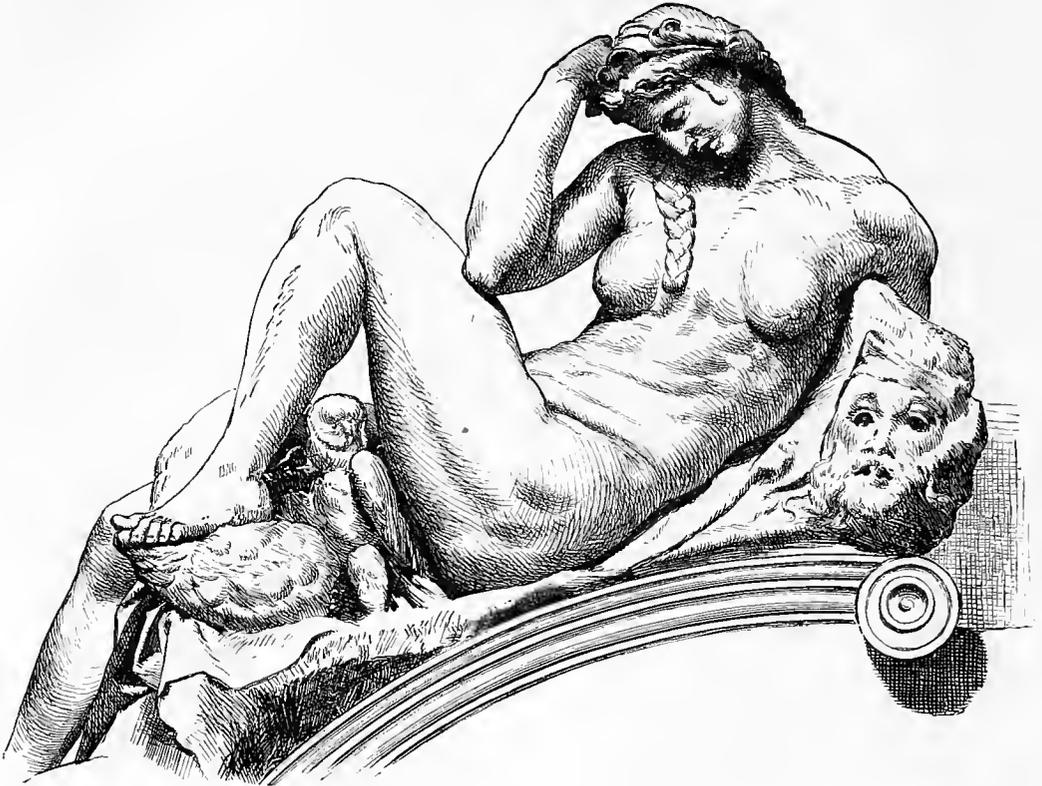
Als Michelangelo von diesem Epigramm erfuhr, liefs er die Nacht selbst sprechen:

Lieb ist der Schlaf mir, lieber Steines Weife
So lange Schmach und bitterer Jammer währen
Nichts sehn, nichts hören ist mein ganz Begehren,
So wecke mich nicht auf, o rede leife!

Gewiß drücken diese Verse eine tiefe politische Verstimmung aus und der Statue der Nacht in den Mund gelegt, gestatten sie die Deutung, daß Michelangelo in derselben den Schmerz und die Trauer über die ungelückte Lage seines Vaterlandes, vornehmlich über den Untergang der alten Freiheit von Florenz verkörpern wollte. Diese Verse sind aber erst ein Jahrzehnt nach der Vollendung der Statue gedichtet worden, können daher nicht als ein untrügliches Zeugniß, was Michelangelo bei dem Entwurfe des Werkes dachte, angerufen werden. Bekanntlich bemächtigte sich der Anhänger der Republik und der zahlreichen florentiner Verbannten, mit welchen Michelangelo viel verkehrte, erst dann die vollkommene Hoffnungslosigkeit und steigerte sich demgemäß die Erbitterung, als nach der Ermordung Alessandro's der junge Cosimo die Zügel der Regierung ergriff, mit starker Hand die Gegner niederwarf und die unbestrittene feste Herrschaft über Florenz gewann. Nun erst merkten sie, daß sie für eine verlorene Sache gekämpft und gelebt hatten. Die Beschränkung des Rechtes, aus späteren Aeußerungen des Künstlers auf seine ursprünglichen Absichten zu schließen, wird aber den Glauben an die politische Tendenz der Mediceerdenkmäler kaum verdrängen. Leicht faßlich und unmittelbar verständlich erscheint jedem Gebildeten ein Kunstwerk, an welches er greifbare Gedanken knüpfen kann. Unwillkürlich gleitet er von der Betrachtung der Formen zur Zergliederung wohlvertrauter gegenständlicher Vorstellungen und überträgt die Gunst und das Interesse, welches ihm diese inhaltreichen Erinnerungen gewähren, auf das Kunstwerk. Nur einen Augenblick fucht er die Gestalten der beiden Herzöge auf den mediceischen Gräbern, die so wenig des Porträtmäßigen besitzen, nur kurz verweilt er bei den allegorischen Figuren der Zeit und ihrer Theile, welche mit den gangbaren Personifikationen gar nichts gemein haben. An seinen Augen zieht die florentiner Tragödie vorüber, der Held der Freiheit, der von der Welt nichts mehr wissen will, nur seinem Schmerze lebt, der Tyrann, welcher hochmüthig herausfordernd um sich blickt und die in Gram versunkene Gestalt des Vaterlandes.

So lockend es aber auch erscheinen mag, in dem Ausdrücke und der Stimmung der Grabstatuen politische Anspielungen zu entdecken, so muß doch aus äußeren und inneren Gründen die Meinung, als ob Michelangelo in Wahrheit ein politisches Denkmal schaffen wollte, zurückgewiesen werden. Lange vor dem Ausbruche des Krieges waren die meisten Statuen bereits weit vorgerückt, jedenfalls alle vorbedacht und in den — theilweise noch erhaltenen — Wachsmodeilen entworfen. Wir erinnern uns, daß er im April 1526 dem päpstlichen Vertrauensmann Fattucci meldete, er werde nächstens den »anderen Capitano« in Angriff nehmen. Das setzt doch die Vollendung des Gegenbildes voraus. Er erwähnt ferner in demselben Briefe, daß er sechs Statuen begonnen habe. Da von den Darstellungen der »Flüße« am Fusse der Denkmäler fortan keine Rede mehr ist, so vermuthen wir mit gutem Grunde, daß diese Schilderung sich auf die Madonna, die vier Statuen auf den Deckeln der Sarkophage und das Bild des einen Capitano bezieht. Damit stimmen die Handzeichnungen aus der Zeit ungefähr 1524—1525 überein, in welcher z. B. die Figur des »Crepuscolo« dieselbe Bewegung zeigt wie in dem Marmor, und stehen auch die Nachrichten über den weiteren Fortgang des Werkes im Einklange. Daß Michelangelo während der Kriegsjahre

den Meißel nicht zur Hand genommen, bestätigt Varchi, der hinzufügt, daß der Künstler mehr aus Furcht, dem Papste mißfallen, als aus innerem Antriebe die Arbeit im Herbst 1530 wieder aufnahm. Daran schließt sich nun der Bericht Paolo Mini's über Michelangelo's Thätigkeit im Jahre 1531. Mini, der am 29. September 1531 an Baccio Valori schreibt, hat die beiden weiblichen Sarkophaggestalten gesehen. Die eine, welche die Nacht darstellt, kenne bereits Valori, — also war dieselbe, als Valori unmittelbar nach der Eroberung von Florenz sich hier als Bevollmächtigter des Papstes aufhielt, fertig —, die andere, die Aurora,



Die Nacht.

Vom Denkmal des Giuliano de' Medici.

übertreffe sie noch an Schönheit. Jetzt sei Michelangelo mit der Vollendung des einen »Alten« (des Tages oder des Crepuscolo) beschäftigt. In dem nächsten Winter könne er die Madonna fertig machen und die Statue des Herzogs Lorenzo meißeln: »finire Nostra Donna e fare la statua de la felice memorie del duce Lorenzo.« Diese Statue allein gehört in Bezug auf ihre Ausführung der Zeit nach dem Sturze der Republik an. Alle anderen waren schon früher ganz oder halb vollendet. Mini schlägt deshalb weiter vor, die Grabaffaden sofort zu mauern und die Statuen auf ihre Plätze zu stellen. Was an denselben noch fehlt, kann auch nach ihrer Aufstellung von den Künstler gearbeitet werden.

Aus diesen Zeitangaben darf der Schluß gezogen werden, daß die ganze

Composition und ein beträchtlicher Theil der Ausführung in die Jahre vor den politischen Kämpfen, welche zum Untergange von Florenz führte, angesetzt werden muß. Ihr Charakter und ihr Wesen kann nicht aus persönlichen Stimmungen des Künstlers erklärt werden, welche erst spätere Ereignisse in ihm geweckt hatten.

Großes Gewicht besitzt die von Michelangelo's eigener Hand niedergeschriebene Erklärung des Denkmals Giuliano's. Auf einem Blatte in der Casa Buonarrotti, welches drei Säulenbasen mit Röthel gezeichnet zeigt, liest man noch folgende Zeilen: »Himmel und Erde, Tag und Nacht reden und fagen: Wir haben in unferem raschen Laufe den Herzog Giuliano zum Tode geführt und so ist es



Der Tag.
Vom Denkmal des Giuliano de' Medici.

gerecht, daß er Rache nimmt. Die Rache aber ist die, daß er, nun wir ihn getödtet, todt wie er ist, uns das Licht geraubt und mit seinen geschlossenen Augen die unferen geschlossen hat, so daß wir nicht mehr auf Erden leuchten. Was würde er erst aus uns gemacht haben, wenn er am Leben geblieben?» Können diese Worte auch nicht als das förmliche Programm gelten, nach welchem Michelangelo gearbeitet hatte, so enthüllen sie doch die Richtung, in welcher sich seine Gedanken bewegten. Offenbar stammt die Aufzeichnung aus früherer Zeit, als Michelangelo mit den ersten Entwürfen zu den Statuen beschäftigt war. Nachsinnend über den rechten Ausdruck und den Charakter derselben schrieb er gleichsam mechanisch die Namen der vier allegorischen Gestalten auf, welche die Porträtstatue begleiteten, und seiner Phantasie freien Lauf lassend, deutete er an,

in welcher Weise wohl die allegorischen Figuren mit dem verstorbenen Herzog in eine sinnige Beziehung gebracht werden könnten. Aus Vafari wissen wir, daß in der That das Bildniß Giuliano's zwischen die Gestalten der Erde und des Himmels zu stehen kommen sollte. »Die Erde, das Haupt mit Cypressen geschmückt und in Trauer gesenkt, beweint den Verlust Giuliano's; der Himmel streckt lächelnd die Arme nach oben und freut sich, daß ihm durch die Seele des Herrschers neuer Schmuck verliehen wird.« Tribolo begann nach Michelangelo's Modellen diese Figur in Marmor zu meißeln, wurde aber durch Krankheit an ihrer Vollendung verhindert.

Zeit und Raum, also das ganze Weltall wird vom Tode des Helden getroffen, nimmt Theil an seinem Schicksale. Glieder des Universums hüllen sich in Trauer oder zeigen sich bereit, die verklärte Seele zu empfangen. Bei Giuliano erweisen sich die Nacht und der Tag, die Erde und der Himmel thätig, ihre Empfindungen auszudrücken. Kein Zweifel, daß bei Lorenzo, dessen Denkmal die gleiche Anordnung offenbart, ähnliche Personificationen von Zeit und Raum thätig auftraten. Wie dem Tage und der Nacht die Figuren der Morgen- und Abenddämmerung hier entsprechen, so sollten gewiß auch der Himmel und die Erde in gleichartigen Gestalten, Theile des Weltraumes darstellend, ihre Gegenbilder finden. Leider hat sich keine Nachricht erhalten, welche Personificationen Michelangelo bei dem Lorenzodenkmale außer der Aurora und dem Crepusculo vorschwebten, so wenig als wir Näheres über die vier Flüsse wissen, welche er sich ursprünglich zu Füßen der Sarkophage gelagert dachte.

Man kann die Deutung, welche Michelangelo den allegorischen Figuren unterzieht, dunkel und künstlich geschraubt, die Wahl und Zusammenstellung derselben frostig finden, man darf aber nicht bestreiten, daß ihre Darstellung in der Meinung und Absicht des Künstlers gelegen habe oder wohl gar feiner sonst bekannten Anschauungsweise widerspreche. Auch in seinen Gedichten bewegt sich Michelangelo mit Vorliebe in abstracten Gedankenkreisen, welche zuweilen unmittelbar an die Allegorien der Mediceischen Denkmale anklingen, und wie heimlich er in solchen Vorstellungen war, beweisen. Zwischen Lust und Leid, heißt es in einem Madrigal, theilt sich die Zeit, zwischen Tag und Nacht. Für die Augen ist der Tag, für das Herz die Nacht. In einem Sonette schildert Michelangelo ebenfalls die aus dem Nichts geschaffene Zeit, aus welcher der Tag und die Nacht hervorgehen, Loos und Schickfal jedes Einzelnen entscheidend; der sonnige Tag spendet Segen, wer aber der finsternen Nacht anheimfällt, leidet Qual und Schmerzen. Nicht müde wird er die Nacht zu besingen, die Tochter der Erde und des Himmels, den Schatten des Todes, die schwarze Witwe, die bei des Glühwurms Leuchten stirbt. —

Verwandte Vorstellungen bergen aber nicht allein Michelangelo's Gedichte, auch in seinen älteren plastischen Schöpfungen bemerkt man bereits die Neigung, spröden allegorischen Gestalten Leben einzuhauchen und durch die Kraft der Formen und den leidenschaftlichen Ausdruck den ursprünglich dürftigen Inhalt vergeffen zu machen. Die allegorischen Figuren an dem Denkmal Julius' II., wie es zuerst von Michelangelo entworfen wurde, erscheinen den Personificationen der Zeit und des Raumes an den Mediceergräbern nahe befreundet. Nicht weniger

abstract als die trauernde Nacht und die plötzlich zum Schmerze erwachende Aurora sind die »Gefangenen«, welche nach Condivi andeuten, daß mit dem Tode des Papstes Julius alle Tugenden Gefangene des Todes werden, weil sie niemals wieder einen so eifrigen Gönner finden können. Vollends der Himmel und die Erde, welche Giuliano's Gestalt begleiten, kommen bereits am Juliusdenkmal in der gleichen Bedeutung vor. »Zwei Figuren, erzählt Vafari, schlossen im ursprünglichen Entwurfe das Grabmal des Papstes ab, die Erde, welche zu klagen schien, daß sie in der Welt bleiben müsse, aller Reize durch den Tod des Papstes beraubt, während der Himmel seine Freude kundgab, daß die Seele desselben zur ewigen Seligkeit eingegangen ist.«

Nichts berechtigt zu der Annahme einer doppelten Bedeutung der Grabstatuen in der Mediceercapelle, einer oberflächlichen, durch welche die Besteller des Werkes, die Freunde und Anhänger der Herrscherfamilie getäuscht wurden und einer heimlichen, die nur dem engsten Kreise der Eingeweihten — nicht einmal den ältesten Biographen Michelangelo's — bekannt war. Ebenfowenig liegt ein Grund vor zu behaupten, die Gegenstände und der Ton der Schilderung stimmten nicht mit dem Character der übrigen Werke Michelangelo's überein, und es müsse deshalb auf ganz besondere und eigenthümliche Umstände, die bei der Schöpfung der Gestalten walteten, gerathen werden. In Wahrheit fallen die Statuen der Mediceergräber aus dem Rahmen der Entwicklung Michelangelo's nicht heraus; sie setzen vielmehr die bereits am Juliusdenkmale deutliche Richtung mit leidenschaftlicher Energie fort. Unbedingter und rücksichtsloser als je zuvor schaltet Michelangelo mit dem gegebenen Inhalt; er drängt noch schärfer das Historische und Individuelle zurück und beharrt noch ausschließlicher bei der Schöpfung allgemeiner, formgewaltiger Typen, deren schweres, wuchtiges Wesen an Menschen der Urwelt erinnert, bei welchen die Empfindungen mit der Stärke eines Elementarereignisses, dem nichts widersteht, auftreten. Endlich wird der malerischen Auffassung ein noch größeres Spielraum als in den früheren Sculpturen gegönnt, dieselbe selbst in dem technischen Theile des Werkes kundgegeben.

* * *

Wer an die Statuen des Giuliano und Lorenzo di Medici mit der Erwartung herantritt, ihre leibhaftigen Bildnisse zu schauen, erfährt eine arge Täuschung. Wie Michelangelo's Phantasie sich stumpf verhält gegen die Reize der landschaftlichen Natur und das landschaftliche Bild weder in seinen Zeichnungen noch in seinen Gedichten eine Rolle spielt, ebenso spröde zeigt sich der Künstler gegenüber den Porträtdarstellungen. Im Porträt erscheinen die mannigfachen Empfindungen ausgeglichen und die Züge nicht auf einen einzigen Ausdruck hin gespannt; die herrschende Leidenschaft ruht im Hintergrunde, durchbricht nicht gewaltthätig und heftig die gewohnte Haltung, der Character spitzt sich nicht zu einer bestimmten Handlung scharf zu, sondern offenbart sich erst noch als Fähigkeit und Anlage. Um dieses alles kunstreich zu verkörpern, bedurfte es Eigenschaften, welche Michelangelo's Wesen fremd waren. Das Leben auch in seinen feinsten Aeußerungen zu belauschen, die kleinen Zufälligkeiten der Natur zu beachten,

fagte ihm weniger zu, als Gestalten zu schaffen, deren Leiber sich die innere Empfindung und Stimmung vollständig unterworfen hat. So ging er auch bei der Bildung der Statuen Lorenzo's und Giuliano's zu Werke. Er forschte nicht nach dem Aussehen des »verfchlagenen« Lorenzo und des »freigebigem, gutherzigen« Giuliano und sah auch von aller Costümtreue ab. Für ihn lebten nur zwei »Capitani«, zwei Feldherren, in welchen sich die beiden Hauptseiten einer Heldennatur wieder spiegeln: das Sichverfenken in die innersten Gedankenkreise, um die richtigen Pläne zu fassen und das tapfere Hinausgreifen in die äußere Welt, um jene siegreich durchzuführen. Die Porträtbilder verwandelte Michelangelo's Phantafie in Symbole felbstvergeffener Vertiefung in grofse Entwürfe und stolzer Thatkraft. Bereits Vasari hob die wirkfamen Gegenfätze in der Schilderung der beiden Herzoge hervor und pries den »stolzen« Giuliano und den »gedankenvollen« Lorenzo, das Bild des ruhigen Verftandes. Diefelbe Gegenfätze erinnern an das bekannte Feldherrnwort: »Erft wäg's, dann wag's«, ergänzen sich und verkörpern zusammen genommen das Wesen eines wahren Heerführers in vollendeter Weise.

Giuliano ist als General der Kirche mit dem Commandostabe in der Hand abgebildet: doch fchenkt er dem Abzeichen feiner Würde keine sonderliche Beachtung: Lässig hält er den Stab quer über den Knien. Der Kopf, fcharf zur Seite gewendet, fo dafs er dem Befchauer nur im Profile fichtbar ist, weist darauf hin, dafs Giuliano's Aufmerksamkeit gefpannt nach Aufsen sich richtet. Mit gemessener Ruhe und stolzer Zuversicht lenkt Giuliano den Blick in die Ferne, als wollte er den reichen Befitz, über welchen er gebietet, mit dem Auge umfassen. Thatkraft spricht aus den Zügen des römisch gefchnittenen Antlitzes, aus der niedrigen, aber gewölbten Stirne, der mächtigen Nafe und den starken Lippen. Auch der bewegliche, fast übermäfsig lange Hals und der muskelkräftige Körper drücken die Energie des Mannes, der jetzt still fitzt, aber, wie die an den Moses erinnernde Stellung der Beine — das eine vorgestreckt, das andere stark zurückgebogen — andeutet, im nächften Augenblicke, wenn es Noth thäte, emporfchnellen würde.

In deutlichem Gegenfätze zu Giuliano erscheint Lorenzo, der Herzog von Urbino gefchildert, fo dafs man wohl muthmaßen darf, der Künftler habe auf diesen Contraft die Wirkung der Statue wefentlich gebaut. Während Giuliano barhaupt dargestellt wird und sein Kopf in das hellste Licht gefetzt, deckt Lorenzo's Haupt ein wuchtiger, mit einer Löwenhaut überzogener Helm, welcher das Gesicht in tiefen Schatten hüllt. Die Augen, weit geöffnet, starren, ohne auf einen bestimmten Gegenstand gerichtet zu fein, der Kopf ist nach vorn gefenkt, der eine Arm hängt herab, fo dafs die Hand mit ihrer äußeren Fläche an den Schenkel sich anlehnt, der andere ein um den Hals gefchlungenes Tuch fassend, stützt gleichzeitig das Kinn. In dieser ganzen Haltung, im Spiel einzelner Finger, die wie unbewußt bewegt werden, in der Kreuzung der Beine spricht sich die Stimmung des Helden, die Abkehr von der Aufsenwelt, die Verfunkenheit in schwere Gedanken fo ergreifend wahr aus, dafs die Statue wie kein anderes Werk Michelangelo's volksthumlich wurde und geradezu den Beinamen: der Gedankenvolle — *il pensiero* — empfing.

Die genaue Betrachtung der Marmorgeftalt entlockt nicht allein das Lob

eines feinsten psychologischen Scharfblickes, sondern lehrt auch die Gewandtheit des Künstlers, wie er sich aus äußeren Schwierigkeiten rettete, bewundern. Er konnte den linken Arm, welcher den Kopf stützt, nicht unmittelbar auf dem Knie aufruhn lassen; dazu war das letztere zu tief gestellt. Da half er sich denn so, daß er den Zwischenraum zwischen Knie und Arm durch ein kleines Kästchen ausfüllte und auf dieses den Ellbogen lehnte. Die Schaufseite des Kästchens schmückte er mit dem Bilde einer Fledermaus, des Vogels, der in der Dämmerung seine Flügel entfaltet, wodurch die Bedeutung der unter Lorenzo lagernden Statuen der Morgen- und Abenddämmerung angekündigt wird.

Durch großartige Contraste wirken die beiden Heldenbildnisse; in mächtigem Gegenfatze bewegen sich auch die allegorischen Figuren auf dem Sarkophage. Wer nur auf die Namen hört, die Gestalten nur aus Nachbildungen kennt, erwehrt sich kaum eines leisen Fröstelns. Diese Verkörperungen einzelner Zeittheile erscheinen doch gar zu fadenscheinigen Inhaltes und von dürftigem Leben, ebenso die angeblichen Anspielungen auf die Vergänglichkeit des Daseins ziemlich trockener Natur. Der unzweifelhaft geringe poetische Ertrag wird aber mehr als aufgewogen durch die gewaltigen Formen, in welche die plastische Phantasie Michelangelo's die vier Gestalten gekleidet hat. Kein Wunder, daß sich Künstler Jahrhunderte lang gerade für diese allegorischen Figuren begeisterten. Die höchste Berühmtheit errang die Nacht, als solche durch die Eule und die Mohnköpfe zu ihren Füßen und eine das Spiel der Träume verfinnlichende Maske zu ihrem Hauptcharacterisirt. Lässig hängen der eine Arm und das eine Bein herab, das andere Bein dagegen ist angezogen, so daß es einen Winkel bildet; auf den Schenkel wird der rechte Arm gestemmt, der wieder eine Stütze für den vorgebeugten, in Schatten gestellten Kopf abgibt. Ein bleierner Schlaf hält ihre Augen verschlossen und macht sie unempfindlich gegen die unbequeme Lage, welche sie, hin- und hergeworfen von innerer Erregung und Unruhe, angenommen hat und nun nicht mehr die Kraft besitzt, zu wechseln. Vieles befremdet an der Statue der Nacht: die fast übertriebenen Masse und willkürlichen Verhältnisse, bemerkbar namentlich in der Breite der Brust und der Länge des Schenkels. Manche Schönheiten begreift nur der Fachkünstler vollkommen, so die feine Modellirung des Fußes, der Knöchel und Gelenke, die virtuose Behandlung der Hautflächen. Alle aber, gleichviel ob Laien, ob Kunstgenossen, ergreift die volle Wahrheit, mit welcher geheimnißvoll schwere und dumpfe Stimmungen der Seele geschildert werden, vor allem wird die niemals wieder erreichte Kraft des Künstlers angestaunt, welche riesige Naturformen bändigt und sie für den Ausdruck selbst tief innerlichen Lebens empfänglich schafft.

Gegenüber der Nacht auf der anderen Schrägseite des Sarkophages hat sich der Tag gelagert. Auf den linken unter den Rücken geschobenen Arm gestützt, wendet er den Kopf über die Achsel dem Beschauer zu, so daß der untere Theil des Gesichtes verdeckt bleibt. Den rechten Arm hat der Tag über die Brust gelegt, das eine Bein über das andere geschlagen. In seltsamer Weise erscheinen die Glieder gedreht und die Stellung gewunden. Gewiß aber aus wohlwogenen Gründen. Michelangelo gewann dadurch eine Fülle wirkungsvoller plastischer Ansichten. Wir gewahren zu gleicher Zeit Gesicht und Schultern,

Rücken und Unterleib, die Außen- und Innenseite der Schenkel. Doch nicht genug daran, daß Michelangelo in dem »Tage« feinen plastischen Trieben freien Lauf lassen, und sein Ideal einer Herculesfigur verkörpern konnte: er entdeckte auch in dieser Verfränkung der Glieder und in dieser Gewaltfameit der Bewegung



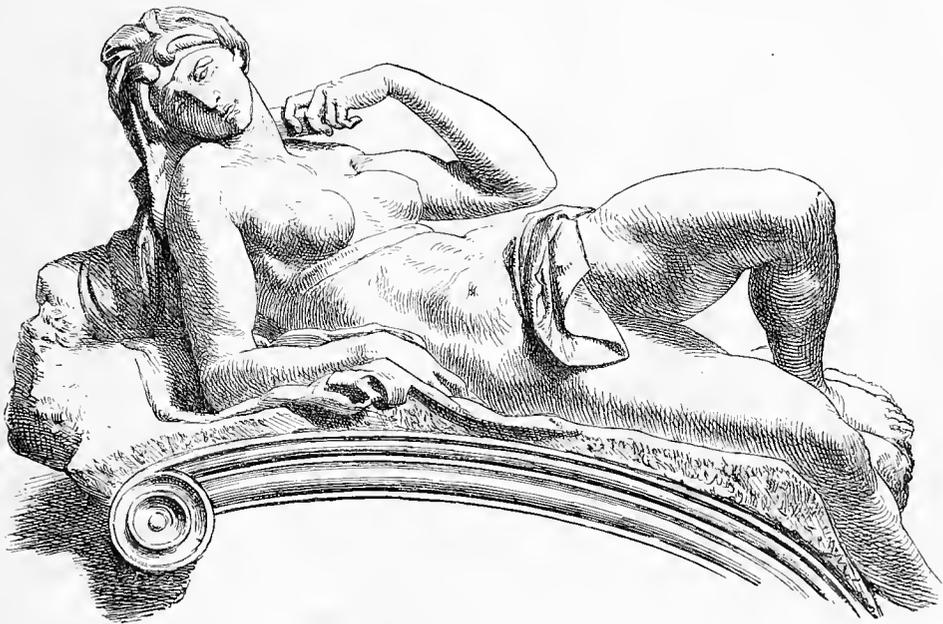
Der Abend.

Vom Denkmal des Lorenzo de' Medici.

die rechten Mittel, die innere Stimmung auszudrücken. Aehnlich wie die Nacht wurde auch der Tag von peinlichen Empfindungen gequält, von herbem Schmerze zerriffen. Mühselig hebt er erwachend das Haupt, langsam befreit er die Glieder von dem Drucke, der schwer auf ihnen lastet. Die Glieder gehorchen noch nicht einem einheitlichen Willen und beharren in der Lage, in welche sie versetzt waren, als sich das dumpfe Bewußtsein wieder regte. So tritt der Tag als das vollkommene Ebenbild der Figur der Nacht auf und schliefst sich mit dieser zu einem festen Ganzen zusammen. Der Ausdruck des Tages wäre noch klarer, wenn Michelangelo den Kopf der Figur vollendet hätte. Es fehlen die Nasenlöcher; das Kinn, der Mund sind kaum modellirt, die Augen durch zwei Löcher angedeutet. Welcher Triumph für Michelangelo's plastische Kunst, daß die Mei-

nung auftauchen konnte, er habe abichtlich den Kopf unvollendet gelassen, weil die Wirkung desselben nicht mehr erhöht werden konnte! Jedenfalls spricht bereits die Bewegung des Leibes die Grundstimmung scharf und deutlich aus.

Weniger schroff und leidenschaftlich erscheint der Charakter der beiden Figuren, welche das Grabmal Lorenzo's begleiten. Die Aurora stützt sich mit der Rechten auf ihr Lager und stemmt die Schulter in die Höhe; mit der linken Hand greift sie rückwärts nach dem Schleier, der vom Haupte herabfällt. Das eine Bein fällt frei herab, das andere ist in die Höhe gezogen und lehnt mit dem Fusse auf dem Rande des Sarges. In verwandter Stellung bildete ebenso der Künstler die Abenddämmerung. Ruhig lagert der »crepuscolo«, ein Bruder des Tages, gleich mächtig von Gliedern und gewaltig an Gröfse. Der linke gekrümmte Arm hilft den Körper stützen, der andere gleitet den Leib ent-



Der Morgen.
Vom Denkmal des Lorenzo de' Medici.

lang und liegt mit der Hand auf dem Schenkel auf, das rechte Bein ist über das linke herüber gezogen, der Kopf wie bei dem »Tage« unvollendet, nach vorn gewendet und nach unten geneigt. Schmerz und Trauer spricht aus beiden Gestalten, doch fehlt der innere Aufruhr, die Verzweiflung und der Zorn, welcher dem Ausdrücke der Nacht und des Tages beigemischt wurde. Besonders die Züge der Aurora athmen stille Wehmuth. Wie zur leisen Klage öffnet sie den Mund; der Blick der Augen, die gefurchte Stirn verrathen die herbe Stimmung. Sie wühlt aber nicht in ihrem Schmerze, erscheint nicht in denselben verfunken, in finsterner Abperrung von der Außenwelt beharrend; sie wendet sich vielmehr derselben zu, gerade so wie der »crepuscolo« in scharfem Gegenfatze zum Tage, der unwillig und verächtlich blickt, dem Beschauer das Antlitz zukehrt, als wollte

er dessen Theilnahme gewinnen. Den Gegensatz zu den allegorischen Figuren am Denkmale Giuliano's offenbaren auch die Bewegungen, die Formen und Linien Aurora's und die Abenddämmerung. Keine gewaltfame Verfränkung der Glieder, hervorgerufen durch die innere Unruhe, welche den Leib hin und her gewälzt hat, keine harte Bewegung, nur dann auszuhalten, wenn die Erregung der Seele unempfindlich gemacht hat gegen die Anstrengungen des Körpers. Hier fließen die Linien leichter, ungezwungener zeigt sich die Bewegung, maßvoller die Wucht der Formen. Die Vergleichung der beiden männlichen Figuren überzeugt, daß der Contrast nicht zufällig entstanden, sondern mit Absicht betont sei. Auch die Aurora gestaltete Michelangelo viel jugendfrischer als die Nacht und schenkte ihr selbst einzelne anmuthige Reize. Die Modellirung der linken Hand, besonders des Gelenkes, sowie der Beine wird mit Recht als ein Meisterstück plastischer Kunst, zugleich als ein Beweis, wie genau Michelangelo die Natur studirte und wie wenig ihm die schöne Frauennatur fremd geblieben war, gepriesen. Um den Gegensatz noch stärker hervorzuheben fällt auf die Gestalten der Aurora und Abenddämmerung ein volles breites Licht, während in den Statuen des Tages und der Nacht das Licht durch starke Schatten gebrochen erscheint und dieselben in ein Halbdunkel hüllt, wobei die technische Behandlung des Marmors, das Umgeben einzelner auf das feinste ausgearbeiteter und geglätteter Stellen mit rauheren Flächen die Wirkung steigern hilft.

In den Statuen der mediceischen Gräber sprach Michelangelo als Künstler sein letztes Wort. Von seiner Thätigkeit wurden noch spätere Jahre zeugen, sein Vermächtniß aber an die folgenden Geschlechter bildeten in Wahrheit die Schöpfungen in der alten Sakristei von S. Lorenzo. Sie erfüllten Jahrhunderte lang die Phantasie der Bildhauer und galten als das Werk des Meisters, in welchem sich sein Wesen und seine Richtung, der »Stil Michelangelo's« am glänzendsten verkörperte. Lautet auch gegenwärtig das Lob maßvoller und gilt namentlich als Höhepunkt Michelangelo's die Decke in der Sixtina, so trifft doch das Urtheil zu, daß die Mediceergräber seine Eigenthümlichkeit im schärfsten Lichte zeigen. Das Zwischenreich, mit dessen Gestalten er bereits die Sixtinische Decke bevölkert hatte, erscheint hier noch stärker entwickelt; die Vorliebe für gewaltige, riesige Formen noch schrankenloser, der Drang noch ungezügelter, die wuchtigen Leiber in heißen Empfindungen erglänzen zu lassen. Unerwartet, ja befremdend tritt diese Verbindung eines mächtigen Formengerüstes mit tief innerlichen, oft dumpfen Lebensregungen, diese Verwicklung des plastischen Charakters und Betonung des subjektiven Elementes auf. Sie umgeben die Gestalten mit einem geheimnißvollen Schleier und wecken im Beschauer die Lust zu willkürlichen Deutungen. Weil das Verständniß des zusammengesetzten Inhaltes dunkel war, die äußeren Formen gewaltig prankten, wurde das Auge nur zu leicht verleitet, die letzteren ausschließlichsich zu bewundern und an ihren selbständigen Werth zu glauben: Bewegungen ohne zureichenden Grund darzustellen, hielten die folgenden Geschlechter für das rechte Ideal plastischer Kunst. Diesen verhängnißvollen Zauber wirkten die Mediceergräber.

XIV.

Michelangelo's Rückkehr nach Rom.

Michelangelo stand an der Schwelle des Greisenalters, als er im Herbst 1534 nach Rom übersiedelte, um hier fortan bis zu seinem Tode auszuharren. Doch fehlte nicht viel, daß er kaum angekommen, schon wieder die Flucht ergriffen hätte. Bei dem Wechsel des Wohnsitzes hatte Michelangelo den endlichen Abschluß des Juliusdenkmales vorzugsweise vor Augen. Dieses lag aber nicht in den Wünschen des neuen Papstes, Paul III. aus dem Hause Farnese, welcher am 12. Oktober 1534 auf Clemens VII. folgte und, der letzte der Päpste, eine humanistische Bildung besaß. Sein Ehrgeiz und seine Kunstliebe waren auf eine lange Probe gestellt worden. Er klagte, Clemens VII. habe ihn um zehn Jahre des Pontificates gebracht, denn schon nach dem Tode Leo's X. galt er als Papstcandidat. Sollte er durch das Andenken Julius II. auch um den Ruhm gebracht werden, den größten Künstler Italiens würdig zu beschäftigen? Paul III. wollte von Michelangelo's Vorhaben nichts wissen und drang auf die Ausführung eines anderen Planes, welcher auch ihm persönliche Ehren verschaffen würde, nämlich auf die Vollendung der Malerei in der Sixtina. »Wo ist der Vertrag? Ich will ihn zerreißen!« antwortete er dem auf seine Verpflichtungen hinweisenden Künstler. »Dreißig Jahre sind es, daß ich den Wunsch habe, dich zu beschäftigen und nun, da ich Papst bin, soll ich mir denselben nicht gönnen?« Der Papst suchte den Künstler — eine unerhörte Gunstbezeugung — mit einem reichen Gefolge von Cardinälen in seiner Werkstätte auf und besichtigte den Carton, den Michelangelo bereits vom jüngsten Gerichte entworfen hatte, sowie die für das Juliusdenkmal bestimmten Statuen. Aus seiner Seele war das Urtheil des Cardinal Sigismondo Gonzaga gesprochen: »Die Statue des Moses allein genüge schon, das Grabmal Julius II. zu ehren.« Michelangelo fürchtete neue Verwickelungen und hätte am liebsten durch eine Flucht aus Rom den Widerstreit beseitigt.

Condivi, dessen Bericht wir diese kleinen Züge verdanken, erzählt weiter: »Als Michelangelo sah, wie weit er getrieben war, war er nahe daran, Rom zu verlassen und auf das Genueser Gebiet sich zurückzuziehen, in eine Abtei des Bischofes von Aleria, eines Günstlings Julius II. und seines guten Freundes, um dort das Denkmal zu Ende zu bringen. Denn der Ort lag nahe bei Carrara und

gestattete eine bequeme Verfrachtung des Marmors zu Wasser. Eine Zeit lang dachte er auch daran, nach Urbino zu gehen, wo er schon früher sich niederzulassen die Absicht gehegt, einen ruhigen Ort, wo er um des Andenkens an Julius willen hoffte, gern gesehen zu werden. Er hatte bereits vor einigen Monaten einen seiner Leute dahin geschickt.« Schliesslich siegte doch der Wille des Papstes, nachdem derselbe vom Herzog von Urbino einen weiteren Aufschub der Arbeit am Denkmale erwirkt hatte. Um den letzteren zu besänftigen, entwarf Michelangelo wahrscheinlich auch das Modell zu einem prachtvollen Salzgefässe, mit Masken und Kränzen als Schmuck, Thierklauen als Henkel und einer Rundfigur auf dem Deckel, welche in Silber getrieben werden sollte. So ging denn Michelangelo an das Werk, das ihn in weiten Kreisen noch berühmter machte als die Deckenbilder und unendliches Lob in alten und neuen Zeiten dem Künstler eintrug, gleichfalls nur gezwungen.

Trotz dem anfänglichen Widerwillen aber vollendete er das jüngste Gericht, während so viele andere aus freiem Antriebe und mit Begeisterung begonnene Arbeiten in halbfertigen Zustände blieben. Wie rasch Michelangelo, nachdem die Entscheidung gefallen war, das Riefenbild förderte, sagen uns mehrere Urkunden.

Am 15. April 1535 empfing der Baumeister der Engelsburg Perino del Capitano aus Florenz die Summe von 25 Ducaten für das Gerüste ausgezahlt, welches er in der Sixtina, »wo der Maler Michelangelo malt«, aufgeschlagen hatte. Das päpstliche Breve vom 1. September 1535, welches Michelangelo zum obersten Architekten, Bildhauer und Maler des apostolischen Palaftes ernennt und ihm an Stelle des Gehaltes die Einkünfte des Fluszolles bei Piacenza — auf 600 Goldgulden bemessen — anweist, erwähnt das Bild des jüngsten Gerichts als bereits begonnen. Es scheint übrigens, dafs anfangs die Absicht waltete, die Ausführung des Cartons in Farben anderen Händen anzuvertrauen. Sebastian del Piombo hoffte jetzt zu erreichen, was ihm unmittelbar nach Raffaels Tode, als es sich um die Ausmalung des Constantinaales handelte, nicht gelungen war: als Michelangelo's Mitarbeiter aufzutreten. Er begann den Mauergrund für die Aufnahme von Oelfarben vorzubereiten, für deren Anwendung in Wandgemälden er bekanntlich schwärmte. Michelangelo wollte aber weder von der Neuerung noch von Sebastians Genoffenschaft etwas wissen, entschied sich für das alte ehrliche Fresko und die eigenhändige Arbeit. Es war bei dieser Gelegenheit, dafs Michelangelo das harte Wort gebrauchte: die Oelmalerei sei eigentlich eine Weiberfache, gut für bequeme und faule Leute, ein Ausspruch, dessen Bedeutung nachmals arg übertrieben wurde. Er wollte nicht die Oelmalerei an und für sich verdammen, sondern nur ihr Eindringen in die Kreise der Freskomalerei tadeln, die allerdings eine hohe Sicherheit des Auges und Fertigkeit der Hand erfordert, da die Wirkung der Farbentöne gleich bei dem ersten Auftrage getroffen werden mufs und ein öfteres Uebermalen der Flächen, ein späteres Nachbessern und Nachfeilen Schwierigkeiten unterworfen ist.

Die Altarwand in der Sixtina, welche das jüngste Gericht aufnehmen sollte, war bereits mit Fresken geschmückt. Diese mußten nun dem neuen Werke weichen, nicht allein die drei von Perugino gemalten Felder, die Himmelfahrt Mariä, die Geburt Christi und die Findung Moses darstellend, sondern auch zwei Lunettenbilder, welche Michelangelo selbst vor mehr als zwanzig Jahren hier geschaffen hatte. Michelangelo führte vor der alten Mauer eine dünne Ziegelwand auf, gab ihr nach oben eine leichte Neigung, damit der Staub nicht an ihr haften bleibe und begann dem hohen Alter und der mühseligen Arbeit zum Trotze rüstig das Werk. Nach acht Jahren war dasselbe, wenn wir Vafari's Worten Glauben schenken, vollendet. Am Weihnachtstage 1541 enthüllte Michelangelo das Riefengemälde »zum Staunen Roms, ja der ganzen Welt«. Wenn auch Vafari diese Angabe nicht mit aller Sicherheit äußert — »credo io«, fügt er hinzu — so dürfte er doch das Richtige getroffen haben, da Michelangelo im folgenden Jahre bereits mit einer neuen Arbeit, der Malerei in der Capella Paolina beschäftigt war.

Beinahe ein halbes Hundert Zeichnungen und Skizzen, mit der Feder, in Kreide oder in Röthel entworfen, alle auf das jüngste Gericht bezüglich, hat sich erhalten. Vergebens suchen wir aber aus denselben die Entwicklungsgeschichte des Werkes herauszulesen und welche Wandlungen die Composition erfuhr, ehe sie die endgültige Form annahm, zu deuten. Es scheint, daß Michelangelo im Gegensatze zu Raffael, der an vorbereitenden Entwürfen sich nie genug that, immer wieder änderte und besserte, die einzelnen Gestalten und Gruppen viel rascher in seiner Phantasie zum Abschluß brachte und feltener zu einem Umwerfen der ursprünglichen Gedanken Anlaß fand. Die Skizzen zum jüngsten Gerichte zeigen kaum nennenswerthe Unterschiede mit der Ausführung verglichen. Freilich ist die Zahl der eigenhändigen Zeichnungen nicht groß. Die meisten derselben, darunter auch manche, die durch hohe Vollendung das Auge fesseln, erweisen sich als Studien jüngerer Künstler nach dem — verlorenen — Carton oder nach der Freske. Daher stammt die häufige Wiederholung derselben Zeichnung in den verschiedenen Sammlungen.

Diese zahlreichen Studien und Nachbildungen liefern den besten Beweis von der Begeisterung, welche das jüngste Gericht in Künstlerkreisen weckte. Um so trauriger überrascht das äußere Schicksal des Werkes. Noch bei Lebzeiten Michelangelo's wurde es durch pietätslose Hände geschädigt und verdorben. Den Anstoß dazu gaben kirchlich gesinnte Männer, welche durch die vielen nackten Gestalten die Ehrbarkeit, in einem geweihten Raume doppelt schicklich, verletzt wähnten. Während der Arbeit hatte bereits der päpstliche Ceremonienmeister Biagio da Cesena herben Tadel darüber geäußert, die Kapelle mit einer Badestube und Kneipe verglichen. Nach Vafari's Erzählung übte Michelangelo eine rechte Künstlerrache, indem er den vorlauten Kritiker als Minos in die Hölle versetzte.

Auf Biagio folgte wunderbarer Weise Pietro Aretino, der Verfasser der Cortigiana und der Ragionamenti. Aretino hätte wohl selbst am lautesten gelacht, wenn man bei ihm moralischen Eifer voraussetzte. Er läßt uns auch nicht im mindesten über die Beweggründe seines Zornes im Unklaren. Bald nachdem

Michelangelo das jüngste Gericht zu malen begonnen hatte, drängte sich auch Aretin, der es nicht ertrug, einen vornehmen oder bedeutenden Mann nicht zu kennen, an ihn heran und lieferte ihm ein vollständiges Programm zu dem Gemälde, reich an rhetorischen Wendungen, aber mit malerischen Zügen gar dürftig ausgestattet. Michelangelo war von der großen persönlichen Geltung Aretino's gewiß unterrichtet; auch liefs er es fernstehenden gegenüber niemals an gewinnender Höflichkeit fehlen. Er antwortete daher in liebenswürdiger Weise, wie sehr er bedauere, Aretino's Phantasiebild nicht mehr für sein Werk benutzen zu können. »Dasselbe ist der Art, daß wenn Ihr am Tage des Gerichtes selbst gegenwärtig gewesen wäret, Ihr es nicht besser hättet zeichnen können.«

Aretino als praktischer Schmarotzer liefs sich aber mit lobenden Worten nicht abspeifen, er wünschte klingenden Dank oder doch einen solchen, der sich leicht in klingende Münze umsetzen liefs, also von großen Künstlern Werke ihrer Hand. »Weßhalb, frug er Michelangelo, lohnet Ihr nicht meine Ergebenheit mit einer Reliquie von jenen Blättern, auf die Ihr nur einen geringen Werth legt. Wahrlich, ich würde zwei Striche, die Ihr mit Kohle auf ein Papier gezeichnet, höher schätzen, als alle Becher und Ketten, die mir jemals von einem Fürsten verehrt worden sind.« So lange Aretino ein Geschenk erwartete, strömt begeistertes Lob auf den »göttlichen« Michelangelo und auf das jüngste Gericht aus seinen Briefen. Als aber dasselbe (1545) anlangt, wie es scheint, eine einfache Zeichnung, und unter den Erwartungen bleibt, auch weitere Geschenke von Michelangelo nicht mehr in Aussicht stehen, verwandelt er sich mit naiver Unverschämtheit in den frommen sittlich verletzten Mann und donnert gegen die unanständige Nacktheit in Michelangelo's Werke: »Ich als Christ, schrieb er dem Künstler, schäme mich der Freiheiten, die Ihr Euch erlaubt habt bei der Schilderung eines Gegenstandes, welcher den Mittelpunkt unseres wahren Glaubens bildet und dieses über dem ersten Altare Jesu, in der vornehmsten Kapelle der Welt, wo die Cardinäle, die ehrwürdigen Priester, der Statthalter Christi des Erlösers Leib, sein Fleisch und Blut anbeten. Selbst die Heiden, wenn sie, ich will gar nicht reden von der bekleideten Diana, die nackte Venus meißelten, liefsen diese mit der Hand ihre Blöße zudecken. Ihr aber malt Engel und Heilige, diese ohne alle menschliche Ehrbarkeit, jene jedes himmlischen Schmuckes beraubt. In ein wollüstiges Bad und nicht auf einen erhabenen Kirchenchor gehört Euere Darstellung.« Nicht minder hart, wie in dem an Michelangelo gerichteten Briefe, urtheilt Aretino in einem Schreiben an den Kupferstecher Enea Vico aus Parma, der nach einer Zeichnung Bazzacco's das jüngste Gericht stechen wollte. Zu einem Skandal würde durch die vielen nackten Figuren das jüngste Gericht herabgewürdigt, der Schöpfer selbst hätte sich aber dadurch den Lutheranern beigefellt. Diese gehässige Gesinnung halt noch in dem bekannten Kunstgespräche nach, welches Lodovico Dolce in Venedig 1557 unter Aretino's Einfluß und zur Verherrlichung Tizians schrieb.

Die literarischen Angriffe befaßten zunächst keine Kraft, das Werk Michelangelo's zu zerstören. Aber dasselbe erregte auch in mächtigen kirchlichen Kreisen Anstoß. Man darf fogar annehmen, daß Aretino, der einen großen politischen Scharfblick befaß, zu feiner Kritik durch die Ahnung eines ihm gün-

ftigen Kirchenwindes ermuthigt wurde. Papft Paul IV. aus dem Haufe Caraffa, ein Hauptträger der katholifchen Reftauration, wollte das jüngfte Gericht herunterfchlagen laffen und nur der Einfprache mehrerer Cardinäle und der Kunftfreunde gelang es, das Gemälde vor gänzlicher Vernichtung zu retten. Vor dem Schickfale theilweifer Uebermalung, um die anftößigen Blöfsen zu verhüllen, konnte es nicht bewahrt werden. Daran war nicht zu denken, dafs Michelangelo felbft und freiwillig fein Werk verderbe. Als er von der Abficht des Papftes hörte, erwiderte er: Saget nur Seiner Heiligkeit: das fei ein Kleines und leicht zu ändern; er möge nur die Welt ändern, die Bilder laffen fich fchon leicht ändern. So übernahm denn Daniello Ricciarelli aus Volterra, welcher übrigens Michelangelo nahe ftand und gewifs fo fchonend als möglich verfuhr, die undankbare Aufgabe, den nackten Figuren Gewandstücke umzuwerfen und zwei Figuren, die h. Catharina mit dem Rade und den h. Blasius neben ihr ganz neu zu malen. Mehrere Jahre währte Daniello's Arbeit, welche unter Pius V. (1565—1572) von Girolamo da Fano vollendet wurde. Zum zweiten Male übergang ein fremder Pinfel im vorigen Jahrhundert das jüngfte Gericht.

Durch diefe wiederholten Uebermalungen, fowie von dem Qualm, den feit drei Jahrhunderten Kerzen, Fackeln und Weihrauch während der Cultushandlungen emporfteigen ließen, wurde natürlich die urfprüngliche Farbenwirkung bis zur Unkenntlichkeit verändert. So manche für die Erkenntniß von Michelangelo's künftlerifchem Wefen wichtige Frage muß ohne Antwort bleiben. Hielt Michelangelo an demfelben System der Malerei auch jetzt feft, welches er vor nahezu einem Menfchenalter an der Decke der Sixtina erprobt hatte? dient die Farbe nur zur breiteren Modellirung der Gestalten oder wird ihr eine felbftändige Wirkung eingeräumt, gliedern fich die grofsen Maffen auch durch Gegenfätze des Colorits oder bleibt es bei einem allgemeinen Durchschnittstone? Wir wiffen nur, dafs urfprünglich das jüngfte Gericht viel klarer und leuchtender im Colorite war und errathen aus einzelnen better erhaltenen Stellen, dafs die Färbung von unten nach oben an Helligkeit zunahm. Der ftrenge kirchliche Sinn Pauls IV. hat uns nicht allein den künftlerifchen Genuß des Werkes verkümmert, fondern auch auf das Urtheil felbft der fpäteften Gefchlechter unwillkürlich Einfluß geübt. Auch folche Stimmen, welche die Uebermalung des Werkes bedauern, den Spitznamen Daniello's da Volterra: der Hofenmacher — brachettone — in der Ordnung finden, geben doch zu, dafs Michelangelo's Schilderung des jüngften Gerichtes einen religiöfen Kern und eine chriftliche Stimmung nicht offenbare. Ob diefe Meinung fich nicht in mildere Formen kleiden würde, wenn keine päpftliche Verdammung vorhergegangen wäre?

* * *

Der erste Eindruck des jüngsten Gerichtes läßt uns in Michelangelo's Phantafie den fchweren Ernft, das Erfchütternde und Furchtbare beinahe ausschließlich herrfchend fchauen. Wenn er diefe Empfindungen auf fein Werk übertrug, fo drängte er demfelben aber keineswegs gewaltfam und willkürlich

rein subjective Stimmungen auf, sondern durfte sich auf die Nöthigung durch die Natur des Gegenstandes berufen. So wie Michelangelo fasten auch fromme Zeitgenossen das jüngste Gericht auf. »Von einer doppelten Ankunft Christi lesen wir in den heiligen Schriften,« heisst es in einem Briefe der Vittoria Colonna. »Das erste Mal ist er voll füsser Milde und zeigt nur seine grosse Güte und Barmherzigkeit. Das zweite Mal aber kommt er gewappnet und offenbart seine Gerechtigkeit, seine Majestät und Allmacht. Dann wird es keine Zeit geben für Barmherzigkeit und keinen Platz für Gnade.« Michelangelo's Anschauung theilt auch die weltberühmte Sequenz des Thomas von Celano, welche den Tag des Gerichtes als den Tag des Zornes und des Schreckens beschreibt, an welchem nichts ungerächt bleiben und Christus in furchtbarer Majestät erscheinen wird. Michelangelo's Darstellung endlich steht auf dem Boden der älteren künstlerischen Ueberlieferung.

Die Entwickelungsgeschichte der Ideenkreife, welche von der mittelalterlichen Kunst verkörpert werden, weist darauf hin, dass die Vorstellungen von den letzten Dingen und dem jüngsten Tage die germanischen Völker am mächtigsten aufregten und am reichsten beschäftigten. Eine so frühe und so lebendige Dichtung, wie wir sie im Muspilli besitzen, dürfte in der romanischen Poesie vergebens gesucht werden. Und die im plastischen und malerischen Schmucke nordischer Kirchen so häufige, beinahe regelmässige Wiederkehr der Bilder vom jüngsten Gerichte kommt in Italien ebenfalls nicht in dem gleichen Masse vor. Doch ist weder die religiöse Bedeutung noch die künstlerische Wirkung des Weltgerichtes den Italienern entgangen. Michelangelo als Maler des jüngsten Gerichtes zählt gar viele Vorgänger. Um nur die wichtigsten zu nennen, so sei zuerst der Maler des elften Jahrhunderts erwähnt, welcher in der Kirche S. Angelo bei Capua an der Eingangswand das jüngste Gericht und die Belohnung der Gerechten und die Befrafung der Verdammten darstellte. Zweihundert Jahre später setzte Andrea Tafti im florentiner Baptisterium über dem Eingang zur Tribuna das jüngste Gericht, Paradies und Hölle als Mosaikbild zusammen. Den Künstlern der pisaner Schule war der Gegenstand für die plastische Schilderung willkommen und sie säumten nicht, ihn an Kanzeln und Fassaden wiederholt zu meisteln. Noch mehr entsprach die dramatische Natur des Weltgerichtes den Neigungen des Kreifes, der sich um Giotto sammelte. Der Meister selbst malte den Vorgang, die Schrecken desselben durch phantastische Züge vermehrend, in der Scrovegnikapelle zu Padua; noch berühmtere Schilderungen des Gerichtes und seiner Folgen erblicken wir in der Kirche Sta. Maria novella in Florenz, von Orcagna's Hand und an der einen Wand im Pisaner Camposanto, welches Werk früher gleichfalls auf Orcagna zurückgeführt wurde. Dass unter den Malern des fünfzehnten Jahrhunderts gerade Fra Giovanni Angelico wiederholt dem jüngsten Gerichte seinen Pinsel widmete, möchte überraschen, wenn nicht die Anschauung der Bilder uns belehrte, dass er auch hier seinem Namen und seiner Natur treu blieb und mit voller Freude und Liebe nur die Seligkeiten des Paradieses verfinlichte. Viel umfassender in der Gliederung und mannigfaltiger im Ausdruck der Empfindungen erscheint Fra Bartolomeo's Freske in Sta. Maria nuova und vollends der gewaltige Bilderkreis, welchen Luca Signorelli im Dome zu Orvieto

schuf, offenbart die größte Begabung des Künstlers für das Leidenschaftliche und dramatisch Bewegte.

Wie stellte sich Michelangelo zu diesen Vorgängern? Möglich, daß er mehrere der angeführten Werke gesehen hatte; mit voller Sicherheit kann es nur von dem Wandbilde im Camposanto zu Pisa behauptet werden. Denn die Gruppe Christi und der Madonna stimmt in beiden Werken zu genau überein, als daß der Zufall allein es bewirkt hätte. Den Ton des furchtbaren Schreckens nun stimmen auch die älteren Schilderungen an. Mit einer wahren Wollust werden gerade in den frühesten Bildern auf die Gestalt Luzifers die Züge des Häßlichen und Graufigen gehäuft und die Qualen der Verdammten breit ausgemalt. Die »tremenda dies iudicii«, bereits in altchristlichen Grabinschriften mit Beben und Zagen angerufen, findet namentlich aber in der Pisaner Freske eine kräftige Schilderung. Zorn spricht aus der Bewegung und den Mienen Christi, die Engel mit den Werkzeugen des Leidens Christi in den Händen können nur als Mahner an die gerechte Rache aufgefaßt werden, der kauernde Engel endlich in der Mitte des Bildes, der mit dem Mantel den Mund verhüllt, verkörpert in ergreifender Weise die Schrecken über das furchtbare Strafgericht Gottes. Michelangelo's Werk weicht also nicht in der Grundstimmung von den älteren Darstellungen ab, desto mehr aber unterscheidet es sich von denselben in anderen Punkten.

Die künstlerische Ueberlieferung verleiht dem göttlichen Richter ein stattliches Apostelgefolge. Auf Wolkenfüßen zu beiden Seiten Christi sitzend treten sie gleichsam den Chor der Tragödie. Symmetrisch an einander gereiht, nur leise bewegt bilden sie einen wirksamen Gegensatz zu dem Getümmel der auferstehenden Scharen. Michelangelo verzichtete auf diesen Contrast, ließ die heftige Thätigkeit und die stürmische Leidenschaft, welche die zum neuen Leben erweckten Leiber aufsern, bis in die unmittelbare Nähe Christi sich fortsetzen und betonte mehr die Kraft als die Mannigfaltigkeit der Stimmungen. Die älteren Darstellungen trennen gewöhnlich das jüngste Gericht von den Bildern der Hölle und des Paradieses und führen uns sowohl die gräßlichen Höllenstrafen wie die etwas eintönige Seligkeit des paradiesischen Lebens abge sondert vor Augen, höchstens daß die Engel als Vollstrecker des göttlichen Willens die Gerechten von den Sündern scheiden und so das künftige Schicksal der Auferstandenen andeuten. Michelangelo dagegen drängte alle Ereignisse, die unter dem Namen der letzten Dinge begriffen werden, auf eine Raumfläche zusammen. Wir sind Zeugen der Auferstehung der Todten. Die Posaunen der Engel wecken aber nicht allein zum Leben auf, sondern rufen auch zum Gerichte. Wie das Gericht im Angesicht der himmlischen Heerscharen sich vollzieht, wie die Höhenmächte ihre Beute an sich reißen, die Auserwählten durch himmlische Kräfte emporgezogen werden, dieses alles bildet den weiteren Inhalt des Gemäldes.

Kein Zweifel, daß Michelangelo's Verfahren auf dem guten Rechte beruht, welches der schöpferische Künstler dem überlieferten Stoffe gegenüber besitzt, und daß er dieses Recht in glänzender Weise ausgeübt. An tief sinnigen poetischen Gestalten überragt Michelangelo's jüngstes Gericht alle Malerwerke des Cinquecento. Und dennoch ist es nicht unbedingt eine malerische Schöpfung zu nennen. Denn die Ausdrucksmittel entlehnt der Meister ausschließ lich der

plastischen Phantasie. Bereits die Nacktheit der Gestalten bedingte das stärkere Hervorheben der Leiber und liefs die Bedeutung der Köpfe und die Sammlung des charakteristischen Ausdruckes in den letzteren etwas zurücktreten. Schon durch die Bewegung wird der Antheil der einzelnen Personen an der Handlung und ihre Stimmung verständlich, wozu erst in zweiter Linie das feinere Mienenspiel hinzutritt. Auf das Vorwalten des plastischen Sinnes weist auch die Auflösung der Composition in lauter scharf betonte Einzelgruppen hin, welche um so mehr in die Augen fallen, als sie in strenger Symmetrie auf beiden Seiten des Bildes wiederkehren. Eine rein malerische Phantasie hätte für leise Uebergänge von einer Gruppe zur anderen geforgt und die Lücken durch Füllfiguren verhüllt. Wie weit die Rücksicht auf die riesigen Masse des Werkes dabei bestimmend mitwirkte, ob die Erwägung, dafs bei der grofsen Entfernung vom Auge nur kräftige Umrisse, entschlossene Bewegungen die Gestalten und Gruppen deutlich machen, auf das Entfalten wesentlich plastischer Künfte Einflufs übte, mag dahingestellt bleiben. Aber noch ein anderer Umstand darf nicht übersehen werden.

Die Meinung, Michelangelo habe als alter Mann das Malen verlernt, nimmt wohl Niemand ernst. Wer als erste Probe seiner Kunst die Decke in der Sixtina schaffen konnte, dem steckt die Meisterchaft unverilgbar im Blute. Michelangelo hatte aber zwanzig Jahre lang mit Werken sich beschäftigt, welche nicht den geringsten dramatischen Inhalt befassen und wo die einzelnen Gestalten, von innerem Feuer durchglüht, in stürmischen Bewegungen sich Luft machten. Diese Gewöhnung streifte er nicht vollständig ab, als er das jüngste Gericht entwarf, und gab auch hier den physischen Leidenschaften den stärksten Ausdruck. Dafs auf diese Weise ein fremdartiges Element in die Schilderung des jüngsten Gerichtes kam, mufs zugegeben werden. Der Gegenstand ist von der Renaissancekunst nicht in gleichem Mafse abgeschliffen worden, wie andere dem kirchlichen Boden entflammende Kreise von Gedanken und Gestalten, er lebt auch für uns wesentlich in der Fassung, welche ihm das Mittelalter verliehen hat. Da hält es schwer, der künstlerischen Persönlichkeit und ihrer Eigenart volles Recht zu gönnen, und erscheint es begreiflich, dafs das Werk, überdies dem behaglichen Ueberblicke durch seine Gröfse entzogen, mehr bewundert als genossen wird. Erst das bedächtige Studium desselben, Gruppe für Gruppe, enthüllt die ganze grofse Weisheit des Künstlers und setzt uns in den Stand, hier eine viel reichere Mannigfaltigkeit der Stimmungen und Empfindungen zu belauschen, als man nach rascher überflüchtlicher Betrachtung vermuthet.

* * *

Den Mittelpunkt des Bildes nimmt Christus, der Weltenrichter, ein, eine muskelkräftige, jugendliche Gestalt, mit einem verhältnismäfsig kleinen Kopfe, wie dieses auf späteren antiken Sculpturen öfter beobachtet werden kann. Die Abweichung des Christuskopfes von dem herkömmlichen Typus wird durch die Bartlosigkeit und die Haartracht verstärkt und durch die scharfe Zuspitzung des Charakters noch mehr hervorgehoben. Die rückhaltslose Hingabe an eine

Empfindung, das leidenschaftliche Eingreifen in die Handlung überrascht. Wir erwarten von einem Gotte vielmehr eine gemessene Hoheit und die Hinneigung zu erhabener Ruhe. Michelangelo aber geht seinen selbständigen Weg. Bei der Darstellung sitzender Figuren wählt der Meister gern den Augenblick, wo sie, von einer plötzlichen inneren Erregung überwältigt, im Begriffe stehen sich zu erheben. Dadurch kommt in die Lage ein überaus wirkungsvoller Zug unmittelbarer Lebendigkeit. Auf dieses Lieblingsmotiv greift Michelangelo auch jetzt zurück. Christus krümmt das eine Bein, schiebt es nach rückwärts und stützt sich auf das andere leise vorgestreckte. In der nächste Secunde wird er aufrecht stehen und das Urtheil sprechen, dessen furchtbaren Inhalt uns seine Mienen, seine drohend erhobene Rechte und auch die Geberde der zunächst sitzenden Madonna offenbaren. Maria war gewiss schon ursprünglich im Gegensatz zu den übrigen Gestalten bekleidet geschildert. Dicht an Christus sich ansehend, unter seinem Arme gleichsam Schutz suchend, greift die Madonna gleichzeitig nach dem Schleier, um das Antlitz zu verhüllen, und wendet den Kopf von Christus weg, vor dessen Zorn sie zurückbebt.

Von großem Interesse ist der Vergleich mit der pisaner Freske aus dem 14. Jahrhundert, deren Kenntniß bei Michelangelo vorausgesetzt werden darf. Die Haltung Christi erscheint nahe verwandt. Auch der alte Meister läßt Christum die Linke auf die Brust legen und die Rechte erheben. Aber nur diese droht, beide Hände dagegen weisen Wundmale auf. Michelangelo sah wohl in dieser doppelten Action eine Schwächung der dramatischen Wirkung und gab daher in der Rechten wie in der Linken nur der einen Regung des Zornes und der Abwehr Ausdruck. Aehnlich verfuhr er mit der Madonna. Auf der pisaner Freske nimmt sie neben Christus eine gleichberechtigte Stellung ein, bildet mit ihrem Sohne gleichsam den Mittelpunkt der Darstellung. Michelangelo ordnet sie äußerlich und innerlich dem Weltenrichter unter. Wenn auch die nächste an Christus, sondert sich Maria nicht wesentlich von der übrigen Gefolgschaft ab und empfängt wie diese den Anstoß zur Haltung und Stimmung ausschließlich von Christus, dessen Gestalt und dessen Willen die ganze Scene beherrschen.

Aus dem Kreise, der Christum unmittelbar einschließt, heben sich nun im Vordergrund besonders zu seinen Füßen einzelne Gestalten in stärkster Individualisirung ab: vor allen der h. Laurentius mit dem Roste und der h. Bartholomaeus, welcher mit der einen Hand das Messer dem Richter zeigt, mit der anderen die ihm abgezogene Haut vorhält. Sie drücken denselben Gedanken aus, welchen die Engel in den beiden Halbkreisen oben verkörpern. Das Kreuz, die Säule der Geißelung, die Dornenkrone, die Lanze und die Nägel werden von ihnen herbeigefchleppt, die Werkzeuge des Leidens Christi, gleichzeitig aber die stummen Ankläger der Verdammten, welche jetzt ihr Urtheil empfangen. Und so rufen denn auch die Marterwerkzeuge, welche die einzelnen Heiligen vorweisen, zur Rache auf und rechtfertigen das strenge Gericht. Mit gutem Grunde hat daher Michelangelo diese Zeugen der Schuld nicht über den ganzen Himmelsraum vertheilt. Außer in der Nähe des Richters, haben sie nur noch auf der Seite, wo die Verdammten in die Hölle herabgezogen werden, Platz gefunden. Hier halten der h. Sebastian, die h. Catharina, der h. Blasius, der Apostel Simon und andere

Heilige ihren Peinigern die Pfeile, das Rad, die Hechel, die Säge, das Kreuz als Waffen entgegen. Auf der anderen Seite, wo die Seligen zum Himmel emporsteigen, fehlen die Märtyrer, obfchon Michelangelo fonft auf die Symmetrie großes Gewicht legt.

In dem weiteren Gestaltenkranze, welcher Christum umgibt, tritt uns am deutlichften der Apofstel Petrus entgegen. Ihn machen die Schlüffel in den Händen kenntlich. Die ihm gegenüberstehende Figur wird wohl Adam zu benennen fein. Von wuchtigem Körperbau, wie der Apofstelfürst, das bärtige Antlitz auf Christus in leidenschaftlicher Spannung gerichtet, stemmt Adam den einen Arm auf den Schenkel, während er am anderen von Eva gefaßt wird. Das zartere Weib fucht durch die Berührung des Gatten in diefem schrecklichen Augenblicke Halt und Muth zu gewinnen. Bange Erwartung, plötzlicher Schrecken fpiegelt sich in den Bewegungen der meisten Gestalten der Mittelgruppe wieder. Sie recken den Kopf, neigen den Leib und halten die Arme vor sich zur Abwehr des Zornes, der aus Christi Mund strömt. So wirft die That des Richters einen gewaltigen Wiederfchein auf die ganze Umgebung. Der Eindruck zittert noch in den Gruppen der Seligen nach, welche rechts und links von der Mittelgruppe auf gleicher Höhe mit diefer schweben, stärker auf der Seite über den Verdammten, leifer auf der anderen — links vom Beschauer — wo die Auserwählten den Gräbern entfteigen. Nur die vorderfte Gruppe hier zeigt noch eine tiefe Erfchütterung. Ein knieendes Mädchen birgt ängstlich in den Schofs der Mutter ihr Gesicht, um nicht die furchtbare Scene schauen zu müffen. Konnte auch Michelangelo die Seligkeiten des Paradieses nicht schildern, fo wufte er doch durch den Anschlag zarterer Töne einen wirkfamen Contrast zu dem Schrecken des Gerichtes zu schaffen. Beinahe unberührt von dem Vorgange in ihrer Nähe, wenden sich einzelne Heilige einander zu und ergehen sich in traurem Gespräche, andere reichen sich erfreut die Hände, noch andere endlich drücken in stürmischer Umarmung das Gefühl ihres Glückes aus. Diese Epifoden, fo trefflich geeignet, den Künstler von dem Vorwurfe einseitig herber, selbst finfterer Auffassung zu befreien, würden sich viel stärker geltend machen, wenn nur das Auge sie in dem faft unermesslichen Gedränge bequemer unterfcheiden könnte.

Tritt in der obersten Zone des Gemäldes in dem Hin- und Herwogen der Massen die einzelne Gruppe zurück, fo herrscht dafür wieder in der mittleren Zone die selbständige Gruppe vor. Die Mitte nehmen die sieben Engel des Gerichtes ein, mit Pofaunenschall die Todten erweckend, durch die aufgeschlagenen Bücher des Lebens und Todes den Richterfpruch vorbereitend. Ihnen reihen sich links und rechts die berühmten Gruppen der Gebenedeiten, welche zum Himmel emporsteigen, und der Verdammten, welche zur Hölle herabgezogen werden, an. Sie stehen in engem Zusammenhange zu einander und wirken durch den Gegenfatz doppelt mächtig. Ein Himmelsbote, dem freilich die Attribute eines Engels fehlen, welcher aber zweifellos eine von oben gefendete Kraft bedeutet, zieht am Rofenkranze ein Menschenpaar in die Höhe, eine andere bereits begnadigte Person trägt auf dem Rücken die Seele eines Auferstandenen in das Paradies.

Auf der Gegenfeite führen Teufel ihre Beute in die Hölle herab. Ein Dämon



Gruppe aus dem Jüngsten Gericht. Sixtinische Kapelle.

hat die Beine des Verdammten gepackt, ein zweiter sich noch als Gewicht an dessen Füße gehängt. Verzweiflung spricht aus den Mienen des Unseligen. Den Kopf preßt er in die Hand, die Arme sind über der Brust verschränkt, der Leib krümmt sich in Schmerzen. Rettungslos sinkt er in die Tiefe. Dicht unter dieser Gruppe bemerken wir eine andere, in welcher ein Dämon sich das Opfer quer auf die Schultern geladen hat und mit triumphirendem Hohne fortträgt. In einer dritten Gruppe vereinigen sich Engel und Teufel, um das Urtheil zu vollziehen. Vergebens sucht der Verdammte in die Höhe zu klimmen, von oben stößt ihn ein Engel zurück, an den Beinen zerrt ihn ein Dämon. So stürzt er kopfüber in den Abgrund.

Die scharfen Contraste, in welchen sich die Schilderung dieser hervorragendsten Gruppen der mittleren Zone bewegt, werden in den Gestalten näher am Bildrande wiederholt. Auf der einen Seite sehen wir die Seligen, theils einzeln, theils zu Gruppen vereinigt empor schweben, gleichsam auf Wolkenstufen hinaufsteigen oder, von Freunden durch Handreichung, Blick und Zuruf unterstützt, sich erheben. Die andere Seite zeigt in dichterem Gedränge die Verdammten. Ein Bleigewicht scheint sie nach unten zu ziehen. Mit dem Kopfe voran stürzen sie in die Tiefe, und wenn sie es versuchen, dem Schicksal zu entfliehen, werden sie mit Gewalt zurückgetrieben. Zwei Gestalten aus diesen Randgruppen verdienen noch besondere Beachtung, da sie als Symbole der Stimmung, die auf den entgegengesetzten Seiten herrscht, gelten können. Eine Selige schwebt, den Kopf in dankbarer Freude nach oben gerichtet, mit ausgebreiteten Armen in die Höhe. Ihren Platz nimmt auf der Gegenseite eine Figur ein, welche, die Hände ringend, das Gesicht mit denselben verdeckend, zur Hölle herabsinkt.

Auch die dritte untere Zone des jüngsten Gerichtes zerfällt in mehrere Abtheilungen. Auf der linken Seite wird die Auferstehung der Todten dargestellt. Mühsam heben zwei Männer den schweren Sargdeckel empor und suchen unter demselben herauszukriechen. Andere sind bereits dem dunklen Grabe entstiegen, sie stemmen sich auf die Arme, blicken scheu erstaunt um sich und wagen die so lange erstarrten Glieder zu bewegen. Einzelne unter ihnen haben noch nicht das Gewand des Todes abgeworfen, erscheinen als Gerippe; bei anderen beginnt bereits die weiche Haut sich um die Knochen zu legen und Ausdruck die Todtenköpfe zu beleben; andere endlich haben schon von dem verjüngten Leibe Besitz genommen und das lichte Bewußtsein wieder empfangen. Theilnehmend und hilfreich wenden sie sich ihren Genossen zu oder richten erwartungsvoll den Blick nach oben. Das geheimnißvolle Paar, das in den Lüften isolirt einher schwebt, bildet den Uebergang zu der mittleren Zone.

Von dem Felde der Auferstehung durch eine Felshöhle getrennt, in welcher die dämonischen Gewalten der Unterwelt lauern, strömt der Acheron mit dem Nachen des Charon. Wie schon Luca Signorelli vor ihm, so erinnerte sich auch Michelangelo der Verse Dante's von dem Fährmann, der die verdammten Seelen in die ewige Finsternis, in Frost und Gluth leitet:

»Charon, der Dämon mit den glüh'nden Augen,
Winkt ihnen und versammelt sie alle,
Schlägt mit dem Ruder jeglichen, der zögert.«

Mit langen Ohren, einem stachligen Schnurrbarte und Krallen an den Füßen hat ihn der Künstler gebildet, wie er die lange Runderfange schwingt und voll Hohn und Grimm auf seine Fracht blickt. Alle Seelen flüchten dem Vordertheile des Nachens zu, hocken hier im wüsten Knäuel, erfahren aber viel ärgere Bedrängnisse. Denn bereits harren die Teufel am Ufer, einzelne sind sogar in das Wasser gestiegen, ungeduldig, das Peinigen zu beginnen. Mit langen Hacken reißen sie die Verdammten aus dem Nachen, laden sie auf die Schultern, bedrohen sie mit den Zähnen. In der Ecke des Bildes endlich steht Minos, um dessen Leib sich, ebenfalls im Anklange an Dante, ein Schlangenleib zingelt, von häßlichen Teufeln umgeben und prüft mit eisiger Kälte die Zahl und die Persönlichkeit der Höllenopfer. Eine bessere Folie zu den verzerrten, verzweiflungsvollen Zügen der Verdammten, als diese dämonische Ruhe konnte nicht erfunden werden.

Von dem Reichthum der Composition gibt die Beschreibung des jüngsten Gerichtes nur eine schwache Vorstellung. Schwerlich ist jemals auf ein malerisches Werk eine größere poetische Kraft verwendet worden — man denkt unwillkürlich an ein Gedicht, das hier in Farben übertragen wurde —, niemals hat die plastische Kunst einen freieren und glänzenderen Spielraum gewonnen. Darnach und nach dem begeisterten Lobe der Zeitgenossen und nach dem überwältigenden Einflusse auf die späteren Geschlechter müßte man das jüngste Gericht wohl an die Spitze der Schöpfungen Michelangelo's stellen. Wenn dieses nicht geschieht und trotz der Bewunderung, welche das jüngste Gericht bei genauem Studium weckt, dennoch die Decke in der Sixtina als der Gipfelpunkt seiner Wirksamkeit gepriesen wird, so sind dafür vornehmlich zwei Gründe entscheidend. Zunächst die übermäßige Größe des Wandbildes.

Es ist ein Irrthum zu glauben, daß die räumlichen Verhältnisse bei einem Werke der bildenden Kunst nichts bedeuten und das Riefige eine unbegrenzte Ausdehnung zulasse. Nicht ungestraft wird ein bestimmtes Maß der Größe und des Umfanges einer Schilderung überschritten. Wie kolossale Statuen gemeinhin die Seele einbüßen, so vermögen Riefengemälde beinahe nur die stärksten Accente zur Geltung zu bringen. Mit gutem Grunde haben die Alten, wenn sie größere Flächen mit Farben bedeckten, die Werke der Malerei mit der Architektur in Verbindung brachten; stets eine feste und klare Gliederung beliebt und durch scharfe Linien die einzelnen Scenen auseinander gehalten. Wie sehr würde sich die Wirkung der Bilder an der Decke der Sixtina mindern, wenn sie des architectonischen Rahmens entbehrten, der nicht allein dem Auge Ruhepunkte darbietet, sondern auch dem Künstler die feinere Durchbildung der einzelnen Gestalten möglich macht. Die Deckenbilder besitzen aber noch einen anderen Vorzug vor dem jüngsten Gerichte. Die Kunst des Meisters erscheint dort vielleicht geringer, wenigstens denkt man nicht so viel an dieselbe; dagegen spricht aus ihnen eine gewisse Naturnothwendigkeit. Wir möchten glauben, so wie uns die Gestalten an der Decke entgegenreten, hätten sie ewig gelebt, nimmermehr aber verdanken sie dem zufälligen Willen und Empfinden einer Persönlichkeit das Dasein. Sie enthalten frische, unmittelbare Wahrheit, wie das Volksbuch der Bibel, während sich das jüngste Gericht nur als ein tief sinniges, kunstreiches

Gedicht, zu welchem die Bibel den Stoff bot, offenbart. Michelangelo's jüngstes Gericht ist viel nachgeahmt worden, aber ungleich fester haften in der Erinnerung die Gestalten der Decke. Jenes Werk, so werthvoll es auch für die Erkenntniß des Meisters sein mag, fügt kein neues Blatt zu dem Ruhmeskranze der italienischen Renaissance, ohne welches dieser lückenhaft bliebe. Die Deckenbilder dagegen bedeuten für immer neben Raffael's Stenzen und Teppichcartons die glorreichste und zugleich eigenthümlichste That des italienischen Geistes.

* * *

Paul III. fand seinen Ehrgeiz nicht befriedigt, daß ein bereits von seinem Vorgänger beschlossenes Werk unter seiner Regierung ausgeführt wurde. Konnte er es doch nicht einmal erreichen, daß über dem jüngsten Gerichte sein Wappen angebracht wurde. Er wünschte daher eine Arbeit von Michelangelo's Hand, welche ausschließlich seinen Namen und seine Kunstliebe verherrlichen sollte. Die Gelegenheit dazu bot der Neubau einer Capelle im Palaste. Dieselbe von der Sixtinischen Capelle durch die Sala regia getrennt, diente bei festlichen Anlässen zur Ausstellung des Sacramentes (der Hostie in der Monstranz) und war von Antonio da San Gallo erbaut worden. Den Schmuck der Decke in Stucco hatte ein Schüler Raffael's — so sehr waren die Gegenfätze der Schulen bereits abgeschwächt —, der aus Genua wieder nach Rom zurückkehrte Perino del Vaga übernommen, für die Fresken an den Wänden berief der Papst Michelangelo. Dieser sah den Auftrag offenbar wie ein unabwendbares Uebel an. Keine Spur freudiger Befriedigung läßt sich in den Briefen, in welchen von dem neuen Werke die Rede ist, entdecken. Immer heißt es nur: Ich soll malen, ich muß malen. Die ersten Vorbereitungen fallen in das Jahr 1542. Drei Jahre später war wenigstens ein Theil des Werkes vollendet, denn Michelangelo mahnt in einem 1545 geschriebenen Brief, man möge die durch einen Brand beschädigte Decke der Capelle rasch wiederherstellen, damit nicht die Malerei Schaden leide. Doch mag immerhin Condivi Recht haben, daß Michelangelo die Arbeit in der Capella Paolina erst 1550, in seinem fünfundsebenzigsten Jahre zu Ende brachte. Denn eine lebensgefährliche Krankheit, welche er im Juni 1544 überstand, lähmte lange seine Kräfte und das Freskenmalen war ihm, wie er klagte, in seinem hohen Alter gar beschwerlich.

Michelangelo stellte in der Capella Paolina in überlebensgroßen Figuren die Bekehrung Pauli und die Kreuzigung Petri dar. Bereits im vorigen Jahrhundert erschienen beide Fresken kaum noch kenntlich. Trotzdem sie später vom Lampenrufs und Schmutz gereinigt worden, hat sich ihr Zustand nicht wesentlich verändert und wir bleiben, um ein Urtheil über die Composition zu fällen, vorwiegend auf Zeichnungen und Kupferstiche angewiesen. Die Zeichnung zeigt den gleichen Stil, wie das jüngste Gericht, nur daß die Bewegung noch ausschließlicher als Ausdrucksmittel verwendet wird und die plastische Phantasie nicht das geringste Gegengewicht findet. Man könnte auf den Fresken alle Köpfe übertünchen — verwischt sind sie ohnehin genug — ohne daß die Verständlichkeit darunter litte.

Den Mittelpunkt in der Bekehrung Pauli nimmt das scheugewordene, reiterlofe Rofs ein, so verkürzt, dafs der mächtige Rücken desselben zuerst das Auge des Beschauers trifft und die Aufmerksamkeit zumeist in Anspruch nimmt. Links im Vordergrunde liegt auf dem Boden Paulus, unfähig sich selbst zu erheben. Ein Genosse neigt sich über ihn und ist bemüht, den hilflosen empor zu richten, alle anderen Gestalten aber stehen unter dem unmittelbaren Banne der himmlischen Erscheinung. Ein Theil des Gefolges wurde wie der Führer zur Erde geworfen, mehrere suchten zu fliehen, oder mit vorgehaltenen Armen sich vor der Blendung zu schützen, die meisten blicken erstaunt in die Höhe, wo Christus von einem Engelchore umgeben mit leidenschaftlicher Gewalt einem Adler gleich auf den Gegner herabschieft. Dem derb materiellen Charakter Christi entsprechen die himmlischen Scharen. Von den Flügeln hat Michelangelo hier, wie im jüngsten Gerichte abgesehen. Dem plastischen Sinne sind dieselben allerdings am wenigsten erträglich. Kräftige Gefellen bietet uns der Künstler an Stelle der Engel, jede einzelne Figur eine Probe der Meisterschaft, mit welcher Michelangelo auch die schwierigste Lage, die kühnste Verkürzung spielend bewältigte, aber für die Rolle, welche sie hier durchzuführen haben, kaum geeignet. Sie schweben bald horizontal, bald steigen sie empor, oder knien auf Wolken, oder neigen sich endlich vor und blicken neugierig nach unten. Je mehr man die einzelnen mit vollendeter Sicherheit entworfenen Körper bewundert, desto stärker überzeugt man sich, dafs Michelangelo, als er sie zeichnete, an nichts anderes dachte, als seiner Freude an mannigfachen plastischen Bewegungen zu genügen. Er war noch nicht schaffensmüde geworden, wohl aber unluſtig, durch den Gegenstand der Darstellung seinem Formensinn einen Zwang aufzulegen. In freiem Spiele ergeht sich seine Phantasie, eine Gestalt, eine Linie führt ihn unwillkürlich auf andere, ein rein subjectives Behagen an Formen und Bildern bestimmt die Composition.

Zu ähnlichen Beobachtungen gibt auch das Gegenbild: die Kreuzigung Petri Anlafs. In der Mitte der Freske sehen wir ein gewaltiges Holzkreuz, an welchem der Apostel, mit dem Kopfe nach unten angenagelt ist. Fünf Schergen bemühen sich dasselbe emporzurichten und den Langbalken in das Loch zu stecken, welches ein junger Bursche gegraben hat. In diesen Figuren kommt wieder die Kunst des Meisters zu glänzender Geltung. Wie spannen sich die Muskeln unter der mühsamen Arbeit, wie krümmen sich die Leiber unter der Last des Kreuzes, wie ganz und gar bei der Sache, ausschließlich thätig, das ihm aufgetragene Werk rasch zu vollführen, ist der jugendliche Gräber. Dagegen seffelt die Menschenmenge, welche sich um die Hauptgruppe versammelt hat, unser Interesse nur in geringerem Grade. Rechts im Vordergrunde steigen mehrere Soldaten Stufen empor, weiter hinten sprengt ein Reitertrupp herbei und hält die Wache. Nach der Mitte zu und auf dem Hügel links stehen dichtgedrängt die Freunde des Apostels. Die Furcht bannt ihre Glieder, nur leise wagen sie ihre Theilnahme zu äufsern, welche bei mehreren übrigens an die bloſe Neugierde streift. Schmerzerfüllt und wehklagend verläfst endlich, eine Treppe herabschreitend, im Vordergrunde links eine Anzahl Männer und Frauen den Schauplatz der Miſſethat.

Die Fresken in der Capelle Paolina sind das letzte Werk der Malerei, an welches Michelangelo die Hand angelegt hat. Zur selben Zeit brachte er endlich auch das Juliusdenkmal, diese Tragödie seines Lebens, zu einem leidlichen Abschluss.

* * *

Der Vertrag vom 29. April 1532 war längst wie alle früheren in Vergeffenheit gerathen. Immer schoben sich andere Arbeiten dazwischen und hinderten Michelangelo seine Zusage zu halten. So waren denn auch seit 1532 zuerst das jüngste Gericht, und als dieses fertig gemalt war, die Fresken in der Capella Paolina der Hemmschuh geworden, welcher die Thätigkeit am Juliusdenkmale zum Stillstand brachte. Das einzige Lebenszeichen im Laufe vieler Jahre bildet die Angabe, daß im December 1537 einem Giovanni di Sandro fünf Scudi für seine Arbeit an der Madonna ausbezahlt wurden. Der Herzog von Urbino verlor noch immer nicht die Geduld, stimmte sogar aus Rücksicht für die päpstlichen Wünsche zu, daß das Werk aufgehoben werde. In einem am 7. September 1539 an Michelangelo gerichteten Briefe gab er diesen von allen Verpflichtungen frei, so lange er am jüngsten Gerichte male, nur sprach er die Hoffnung aus, daß Michelangelo dann um so eifriger an dem Denkmale arbeiten werde. Und als 1542 Michelangelo zur Ausmalung der Capella Paolina berufen wurde, zeigte der Herzog abermals den besten Willen, die Sache in freundlicher Weise zu regeln. Einen noch weiteren Aufschub zwar des ganzen Werkes hielt er nicht für nothwendig, doch gestattete er, um nur zu Ende zu kommen, die Einschränkung des Denkmals auf einen dürftigen Rumpf. »Ich bin vollständig zufrieden, schrieb er (6. März 1542) dem Künstler, daß Ihr zu dem Grabmale meines Oheims seligen Andenkens die drei bereits fertigen Statuen, darunter den Moses, liefert, die anderen drei von einem tüchtigen Meister nach Eurer Zeichnung und unter Eurer Aufsicht ausführen laßt.« Diese Theilung der Arbeit hatte Michelangelo schon vorher in Angriff genommen und drei von ihm angelegte Statuen dem Raffaello da Montelupo zur Vollendung übertragen. Der Contract wurde am 27. Februar abgeschlossen und von Raffaello das Versprechen gegeben, die Statuen binnen achtzehn Monaten um den Preis von 400 Ducaten fertig zu stellen. Da auch der architektonische Rahmen und der ornamentale Theil des Denkmals an zwei Bildhauer, Giovanni de' Marchesi und Francesco d'Amadore aus Urbino verdungen war, so schien in der That jede weitere Last von Michelangelo's Schultern genommen. Wenn nur die drei vollendeten Statuen, welche auf Michelangelo's Antheil fielen, alle brauchbar gewesen wären!

Eine Bittschrift Michelangelo's, am 20. Juli 1542 an den Papst gerichtet, gibt genaue Kunde über den neuen Stein des Anstoßes und die neuen Sorgen des Künstlers. Michelangelo legt darin dem Papste die gegenwärtige Sachlage vor, erzählt, in welcher Weise der Herzog von Urbino in seinem Briefe vom 2. März die Arbeiten zu theilen vorschläge, und wie Michelangelo dem Vorschlage gemäß drei Statuen, nemlich die Madonna mit dem Kinde auf dem Arme, einen Propheten

und eine Sibylle dem Raffaello da Montelupo überwiesen habe. Er fährt dann, in der dritten Person von sich redend, fort: »Es bleiben nur drei Statuen von seiner eigenen Hand zu liefern: Moses und die zwei Sklaven (prigioni), welche beinahe fertig sind. Da aber die beiden Sklaven zu einer Zeit gemeißelt wurden als noch die Absicht bestand, das Grabmal in größerem Maßstabe mit viel mehr Statuen zu errichten, und seitdem dasselbe beschnitten und verkürzt wurde, so passen sie nicht mehr und würden in keiner Weise sich gut ausnehmen. Es hat daher Michelangelo, um nicht seine Ehre zu schädigen, zwei andere Statuen begonnen, welche dem Moses zur Seite stehen: das beschauliche und thätige Leben. Sie sind ziemlich weit vorgefchritten und könnten leicht von einem anderen Künstler vollendet werden. Nun wird jedoch Michelangelo von Seiner Heiligkeit angehalten, die Capelle auszumalen. Diese Arbeit ist groß und verlangt die ganze Kraft und die Freiheit von allen Sorgen. Michelangelo ist auch alt, und so gern er dem Papste mit seinem ganzen Vermögen dienen möchte, so kann er es nur, wenn er der Denkmalarbeit ledig wird, welche ihn an Leib und Seele verwirrt macht. Er fleht also Se. Heiligkeit an, ihm von dem Herzoge von Urbino die Befreiung von dem Denkmal und die Lösung aller Verträge erwirken zu wollen. Insbesondere wünscht er die Erlaubniß zu erhalten, auch die beiden Statuen, deren Vollendung noch aussteht, dem Raffaello da Montelupo oder welchen Künstler sonst der Herzog bestimmt, übertragen zu dürfen.«

Abermals mußten Michelangelo's Freunde, unter ihnen vornehmlich der Agent der Familie Strozzi in Rom, Luigi del Riccio vermitteln und nach beiden Seiten die üble Stimmung dämpfen. Der Herzog eilte nicht, noch weitere Zugeständnisse, welche den Werth des Denkmals wesentlich verringerten, zu unterschreiben, Michelangelo verzehrte sich in Ungeduld und weigerte sich vor getroffener Entscheidung dem Papste zu dienen. »Hätte ich doch in meiner Jugend, schrieb er einmal verdrießlich, Schwefelfäden ziehen gelernt, so würde ich jetzt nicht so großen Aerger erleben.« Endlich siegten die Freunde des Künstlers, von dem Papste erfolgreich unterstützt. Am 20. August 1542 schloß der Gesandte des Herzogs, Girolamo Tiranno, mit Michelangelo einen Vertrag, den letzten in der langen Reihe der Contracte mit den Erben Julius' II., welcher alle Wünsche des Meisters erfüllte. Die älteren Verpflichtungen werden sämtlich für aufgehoben erklärt, Michelangelo's unmittelbarer Antheil an dem Werke auf den Moses — der auf 1400 Scudi geschätzt wurde — eingeschränkt, und die übrigen Statuen, fünf an der Zahl, dem Raffaello da Montelupo zur Vollendung überwiesen. Eine Aenderung erhielt dieser Contract später insofern, als Michelangelo, weil ihm die Zeit dazu gelassen wurde und Raffaello durch Krankheit am raschen und guten Arbeiten verhindert war, schließlich auch die beiden Statuen des beschaulichen und thätigen Lebens übernahm. Im Jahre 1545 wurde das Werk im rechten Seitenschiffe der Kirche S. Pietro in vincoli aufgestellt.

* * *

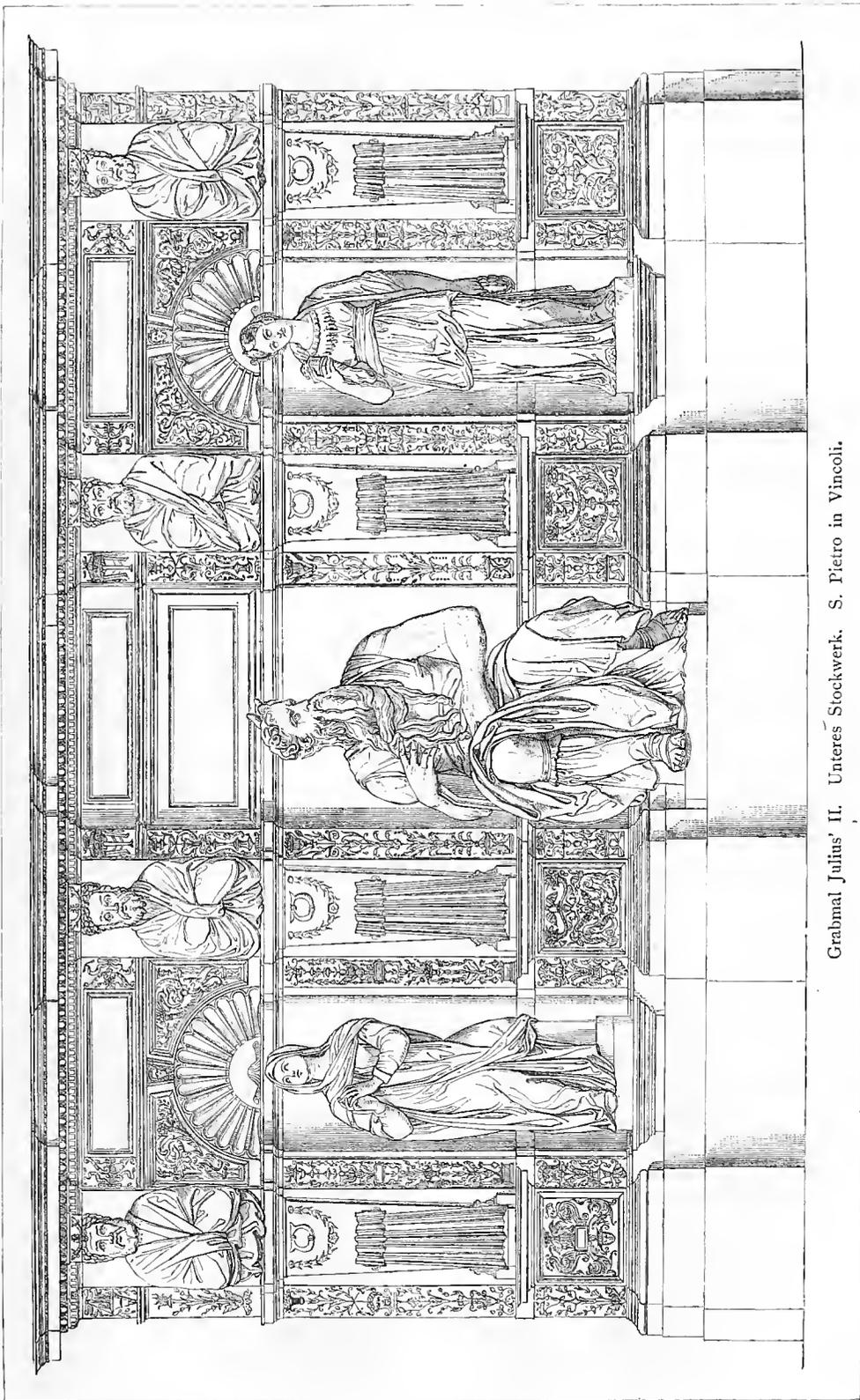
Niemals hat ein so großartig, fast überschwänglich mächtig angelegter Plan eine so kümmerliche Verkörperung erfahren, wie das Juliusdenkmal. Bestimmt,

Michelangelo's Ruhm auf den höchsten Gipfel zu tragen, und von ihm mit Begeisterung erfasst, dient es nur dazu, die Vorstellungen von seiner künstlerischen Natur zu verwirren und ist mit sichtlichem Widerwillen, in verdrießlicher Stimmung vollendet worden.

Das Juliusdenkmal in S. Pietro in vincoli bildet eine architektonisch gegliederte Wand, welche in zwei Stockwerken emporsteigt und durch Nischen belebt wird. Das Doppelgeschoß, die Nischen, die vorspringenden Pfeiler erinnern an den ursprünglichen Entwurf. Während aber den unteren Pfeilern hier colossale Statuen vortraten, schliessen dieselben jetzt mit dürftigen Hermen, den Brustbildern bärtiger Männer ab, von Giacomo della Duca, einem Schüler Montelupo's, gearbeitet, und die kurzen Schäfte empfangen ihre Zier durch nach oben gerichtete Confolen, welche in dieser Lage Sinn und Bedeutung verlieren. Diese vier Pfeiler säumen drei Nischen ein, in deren mittelfter der einzige Rest des ursprünglichen Denkmals, der gewaltige Moses, eingezwängt und unbehaglich sitzt. Die beiden gerundeten Seitennischen enthalten die Statuen des thätigen und beschaulichen Lebens, oder wie sie auch genannt werden: Lea's und Rachel's. Sie gehören nicht der ursprünglichen Composition an, sondern wurden, wie wir wissen, erst nachträglich eingeschoben. Wenn wir auch das genaue Jahr, in welchem es geschah, nicht angeben können, — 1542 waren sie bereits begonnen — so steht doch fest, daß erst der Vertrag von 1532 die Umänderung des Denkmals in die endgiltige Form einleitete. Es wurde dadurch auf das Maß eines gewöhnlichen Papstgrabes herabgesetzt, seine Größe und sein Schmuck nach älteren Vorbildern bestimmt. Gern umgab man im fünfzehnten Jahrhundert die Papstfigur mit den Gestalten christlicher Tugenden, und so sind denn auch hier ganz im Geiste der mittelalterlichen Theologie die beiden Wege, welche zur Vollkommenheit führen, das thätige und das beschauliche Leben, vorgeführt. Die unmittelbare Quelle Michelangelo's nennt uns Condivi, indem er auf die Verse Dante's (Purgatorio XXVII. 97) hindeutet:

»Mir war's, als sah ich jung und schön im Traume
Ein Weib auf einem Plane sich ergehen,
Das Blumen pflückt' und singend sprach die Worte:
Wer immer fragt nach meinem Namen, wisse,
Daß ich bin Lia, so die schönen Hände
Ringsum bewegt, sich einen Kranz zu winden.
Daß ich im Spiegel mir gefalle, schmück' ich
Mich hier, doch meine Schwester Rachel weicht
Von ihrem nie und sitzt den ganzen Tag dran.
Ihr ist's Ergötzen, ihre schönen Augen
Zu sehn, und mir mit Händen mich zu schmücken;
Wie sie das Schau'n, befriedigt mich das Handeln.

Auf Grund dieser Schilderung stellte Michelangelo das thätige Leben oder Lea (rechts von Moses) in reichem Gewande dar, den Spiegel in der erhobenen Rechten, während die Linke, den Leib entlang herabfallend, den Blumenkranz hält. In der Nische links von Moses steht die Personification des beschaulichen Lebens: Rachel. Sie hat das eine Knie gebogen und auf einen niedrigen Schemel



Grabmal Julius' II. Unteres Stockwerk. S. Pietro in Vincoli.

gestellt, faltet die Hände zum Gebete und blickt andächtig nach oben. Beide Statuen müffen als eigenhändige Werke Michelangelo's gelten. Dafür spricht des Meisters Zeugniß und die Aussage Vasari's, welcher noch hinzufügt, daß er dieselben in weniger als einem Jahre vollendet habe. Ihre Bedeutung steigt überdies, wenn wir erwägen, wie selten Michelangelo Gewandstatuen schuf. Bisher hatten nur Madonnenbilder Gelegenheit geboten, feinen Faltenwurf zu studiren. Lea's Gewand streift an die antike Ueberlieferung an. Es wird durch einen breiten Gürtel festgehalten, welcher zugleich den oberen Theil des Rockes aufnimmt, so daß dieser in breiten fast parallelen Falten herabfällt. Erst im halben Oberschenkel legt sich das Kleid dicht an den Körper an und läßt dessen Formen durchscheinen. Zur Seite und zwischen den Beinen häufen sich die Falten, um desto straffer über den Beinen selbst gespannt werden. Eigenthümlicher ist das Gewand Rachel's behandelt. Das linke, auf dem Schemel aufruhende Bein hat dasselbe mitgezogen, eine scharfe Falte läuft schräge über den Leib und schneidet geradezu den letzteren. Das Gewandmotiv verstärkt noch die ohnehin übermächtig bewegte Haltung der Figur und lehrt abermals die Unterwerfung des Ausdruckes unter die augenblickliche, heftige Empfindung als Regel in Michelangelo's Schöpfungen kennen.

Unvermittelt setzt das obere Stockwerk auf das untere auf. Ein offener Nothbehelf ist es, eben so derb angelegt wie trocken ausgeführt. Vier Pfeiler auf hohem Sockel springen vor; die Schäfte verjüngen sich nach unten, den Capitälern dienen Masken bärtiger Männer zum Schmucke. Selbst das karge Blattornament, welches in die unteren Flächen eingezeichnet wurde, fehlt gänzlich. Zwischen den Pfeilern haben die Statuen, die Michelangelo nicht eigenhändig arbeiten mochte, Platz gefunden, über der Rachel eine sitzende Sibylle, welche die eine Hand auf die Brust legt, die andere herabhängen läßt, über der Lea ein sitzender Prophet, eine jugendliche Gestalt, mit rundlichem Kopfe, kurzgeschorenem Haare, starkem Halbe, in der Haltung der Beine an Giuliano de' Medici erinnernd, dieselbe schablonenmäßig wiederholend. Bewegungslos und nichts sagend sitzt er da, in der einen auf das Knie gelehnten Hand hält er eine Rolle, in der anderen, gefenkten, ein Buch. Beide Statuen hat Raffaello da Montelupo, übrigens zu geringer Zufriedenheit Michelangelo's, vollendet. In der mittleren Nische über Moses lagert auf einem Sarge zunächst Julius II. in päpstlicher Tracht, ein Werk des Maso di Bosco, an welchem gewiß Michelangelo unschuldig ist, und hinter dem Papste in einer Nische steht die Madonna mit dem Kinde auf dem Arme. Um für die Köpfe der Madonna und des Kindes Raum zu gewinnen, mußten die Zacken in der Muschel der Nische ausgebrochen werden. Vier Kandelaber und in der Mitte das Wappen des Papstes, von Battista di Donato Benti gemeißelt, krönen das Werk, an welchem selbst das »pocco dell' ombra«, welches nach Sebastiano del Piombo alle Schöpfungen des Meisters besitzen sollen, nicht bemerkt wird.

Die Fresken in der Capella Paolina, das Juliusdenkmal in San Pietro in vincoli — ein traurigeres Ende der großen künstlerischen Wirkfamkeit Michelangelo's läßt sich nicht denken.

Michelangelo's Dichtungen und Liebe.

In Michelangelo's Leben kommt alles anders, als man es erwartet. Der große Bildhauer leistet sein Bestes als Maler; die Werke, zu welchen er gezwungen wird, gelingen; was er selbst mit Begeisterung ergreift, bleibt unvollendet oder verdirbt. Zu dichten und zu lieben gilt als das köstlichste Vorrecht frischer Jugend: Michelangelo findet erst in reiferen Jahren Luft und Muße zur Poesie und wurde von Amors Pfeil getroffen, als er bereits an der Schwelle des Greisenalters stand. So berichtet die Tradition. Die genauere Forschung hat die überlieferte Sage nur eingeschränkt, nicht gänzlich Lügen gestraft. Wir wissen, daß einzelne Gedichte Michelangelo's in seine Jugendzeit fallen, ein von ihm verfaßtes Madrigal schon im Jahre 1519 in Musik gesetzt war. Die Mehrzahl der Poesien gehört aber in der That seinem römischen Aufenthalte seit 1534 an. Diese lange Enthaltfamkeit, vorausgesetzt, daß die uns erhaltenen Gedichte den größeren Theil seiner poetischen Thätigkeit umspannen, überrascht um so mehr, als Michelangelo keineswegs der Poesie nur gelegentlich, gleichsam zum Zeitvertreibe huldigte, sondern von dem ernstesten Drange und Berufe zu dichten getrieben wurde. Darin unterscheidet er sich wesentlich von Raffael.

Auch Raffael machte Verse, aber kein Verständiger wird die fünf Sonette, die wir von ihm besitzen, als einen Beweis, wie sehr die Poesie zu seinem Lebens-elemente gehörte, ansehen. Er schrieb sie alle zur selben Zeit (auf Skizzenblättern zur Disputa) nieder, bald nachdem er in Rom sich niedergelassen hatte, und widmete sie demselben Gegenstande. Liebesgeflüster ist ausschließlicly ihr Inhalt, Sehnsucht und Wonne die einzige Empfindung, welche sie alle durchströmt. Er sagt, ob er wohl in der Liebe Frieden finden werde, und möchte sein Glück verbergen. Aber die Kette, welche weisse Hände um seinen Nacken gefchlungen, ist doch gar süß und die Erinnerung an die Seligkeit, die er in nächtlicher Stunde genossen, unvergänglich. Die Sonette, so wie sie in verschiedenen Fassungen als Entwürfe vorliegen, erheben keinen Anspruch auf Vollendung der Form, sie zeigen aber überhaupt keinen individuellen Charakter. Man darf wohl behaupten: Ähnliches mochten noch viele andere gebildete Italiener der Renaissancezeit leisten, nachdem die Sprache eine so reiche Schule für Lyrik durchgemacht hatte.

Ganz anders bei Michelangelo. Seine Gedichte bieten sich nicht zu leichtem und bequemem Genuße dar, vollends seitdem wir sie in ihrer ächten und ur-

frühhlichen Gestalt besitzen. Der erste Herausgeber, ein Großneffe unseres Meisters, Michelangelo der jüngere, hat den Sinn oft verdorben, die Gedanken verwässert, aber dadurch gemeinverständlicher gemacht. Dieser unerlaubten Willkür hat erst Cesare Guasti gesteuert, welcher seiner Ausgabe der »Rime di Michelangelo Buonarroti« 1863 die eigenhändigen Niederschriften des Dichters, so weit er sie erreichen konnte, zu Grunde legte und auf diese Weise die Originalform herstellte. Nun erst wurde es offenbar, daß seinen Versen fast ebenso schwer beizukommen ist, wie seinen Statuen. Wer dort das Gefällige, das leicht Fließende, durch den Wohlklang Schmeichelnde sucht, wird ebenso getäuscht wie derjenige, welcher in den Werken seiner plastischen Phantasie Zierlichkeit und angenehme Reize zu finden hofft. Das ist zu wenig gesagt, wenn die rauhe und herbe Schale hervorgehoben wird. Die Individualität Michelangelo's prägt sich in anderen Zügen noch schärfer aus. Er geht mit leidenschaftlicher Haft, mit einer gewissen Gewaltfameit auf den Gedanken los, welchen er in der Sonettenform aussprechen will; immer tiefer bohrt er sich in denselben ein und kann kaum einen Ausdruck, der sich unmittelbar genug an die innere Meinung anschmiegt, finden. Daher das unablässige Aendern und Feilen an den Versen. Dreimal, viermal, sogar acht- und neunmal schreibt er einzelne Sonette um, nicht so sehr, um ihre Form zu glätten, als um sie noch kräftiger und inhaltsreicher zu gestalten. Aber auch wenn er den Ausdruck festgestellt hat, zeigt sich noch sein unablässiges Ringen, der Empfindung gerecht zu werden. Er setzt wiederholt an, drängt Vorstellung an Vorstellung, damit der Sinn so kräftig und scharf als möglich hervortrete. Oder er streift mit der Knappheit des Ausdruckes bis an die äußerste Grenze, als fürchtete er durch eine freiere Einkleidung die Reinheit der Idee zu schädigen.

Wie häuft Michelangelo, um die Natur wahrer Liebe zu schildern, Zug auf Zug, so daß kaum der Athem ausreicht, um sie alle zu fassen! Keine Uebersetzung ist im Stande, diese überwältigende Masse verwandter Schilderungen treu wiederzugeben. Das Original selbst muß laut gelesen werden:

„S' un casto amor', s' una pietà superna,
S' una fortuna infra dua amanti equale,
S' un aspra sorte all' un dell' altro cale,
S' un spirito, s' un voler duo cor governa;

S' un' anima in duo corpi è fatto eterna
Ambo levando al cielo e con pari ale
S' amor d' un colpo e d' un dorato strale
Le viscier di duo petti arda e discierna;

S' amar l' un e l' altro, e nessun se medesmo,
D' un gusto e d' un diletto, a tal mercede,
C' a un fin voglia l' uno e l' altro porre;

Se mille e mille non sarien centesmo
A tal nodo d' amore, a tanta fede;
E sol l' isdegno il può rompere e sciorre?“

Auf der anderen Seite, wie unzulänglich erscheint der Ausdruck, wie mühsam preßt sich die Empfindung durch in den Anfangsverfen des folgenden Madrigals:

„Come può esser, ch' io non sia più mio?
 O dio, o dio, o dio!
 Chi mi tolse a me stesso
 Ch' a me fusse più presso
 O più di me, che mi possa esser io
 O dio, o dio, o dio!“

Bald hindert das Ueberfrömen der Gedanken, welches die festen Schranken der Form durchbricht, bald die innere Gewalt der Empfindung, welche die Berührung mit der Außenwelt scheut, die Harmonie und den Wohlaut.

Wer denkt dabei nicht unwillkürlich an den Plastiker, dessen Phantasie gleichfalls das Gefäß der äußeren Formen zu sprengen droht und sich gar oft mit halbfertigen Andeutungen des Gewollten begnügen muß? In der That haben alle, die über Michelangelo's Dichtungen schrieben, namentlich auch der treffliche Wilhelm Lang, auf diese enge Verwandtschaft aufmerksam gemacht. In zweifacher Weise erinnert der Dichter an den Bildhauer. Michelangelo schreibt die Verse, wie er den Marmor behaut. Lauter mächtige Schläge, gerade auf das Ziel los, unbekümmert um alles zierende Beiwerk. Vielleicht überschreitet er das Maß und geht zu sehr in die Tiefe des Steins, wie in der Poesie durch die Heftigkeit des Ausdruckes der Gedanke zuweilen dunkel wird. Immerhin wirkt die Aehnlichkeit des technischen Vorganges überraschend. Aber auch der Inhalt der Gedichte zeigt, daß der Poet den bildenden Künstler nicht vergessen konnte. Michelangelo ist nicht bilderreich. Das Feuer, das ihn durchglüht, der Frost, der ihn erstarren, müssen bis zur Eintönigkeit oft seinen Zustand versinnlichen. Er hilft sich durch das häufige Heranziehen von Gegensätzen, welche aber den Gedanken nur schärfer, nicht reicher gestalten. Am liebsten entlehnt er die Bilder von feiner Fachkunst, und diese sind auch durch lebendige Anschaulichkeit am meisten hervorragend. So z. B. in dem Sonette, über welches Benedetto Varchi in der florentiner Academie 1546 eine erläuternde Vorlesung hielt und dessen Anfangsverse lauten:

Des besten Künstlers herrlichsten Gedanken
 Ein einz'ger Marmor kann ihn ganz enthalten,
 Doch muss, will ihn der Meister uns entfalten,
 Die Hand dem Geist gehorchen ohne Wanken.

Daran möge sich der Anfang eines anderen Sonettes anreihen:

Hat erst die Kunst die gottgeborne, reine
 Ein Menschenbild erfafst, so formt gemach
 In niedrigem Thon sie den Gedanken nach,
 Daß ihre Erstgeburt dem Aug' erscheine.
 Doch in der zweiten erst, im harten Steine
 Erfüllt der Hammer das, was er versprach;
 Verklärt und neugeboren kennt hernach
 Begränzung feines Ruhmes das Kunstwerk keine.

Immer wieder findet er Anlaß auf die Schöpferkraft der Kunst zurückzukommen und durch dieselbe feine poetischen Gedanken zu verfinnlichen. Wenn er den Geist schildern will, der vom harten Körper umschlossen wird, so erinnert er sich:

Wie sich ein Bild der Phantasie im Steine
 Verbirgt und erst zu Tage
 Mit jedem Hammerchlage
 Allmählich tritt, wenn jener fortgehauen —

und für seine Liebesfehnsucht bietet ihm die Giefskunst das beste Bild:

Es fehnt die Form die leere
 So heifs sich nach des Goldes Feuerflufs,
 Umfchlingt so fest den Gufs,
 Dafs von dem Bilde sie nur läfst im Sterben,
 Zerfchlagen ganz zu Scherben.

Wäre auch der poetische Werth seiner Sonette und Madrigale viel geringer, so müßten sie uns schon als das Bekenntniß seines Künstlerglaubens in hohem Mafse fesseln. Ihnen danken wir den Einblick in das Ziel, das er sich in seinem Doppelberufe als Maler und Bildhauer gesetzt — die Schönheit sollte ihm ein Spiegel und eine Leuchte werden —, den Einblick ferner in seine Ueberzeugung, daß die Kunst der schönen Natur nicht weiche, sondern sie sogar übertreffe, ihr Schönes noch verschöne und sie an Lebenskraft überdauere. Sein idealer Sinn, der das Werk bereits fertig und vollendet unter der Hülle des toten Stoffes sieht, und der Stolz auf seinen Künstlerberuf, zu welchem ihn der Himmel selbst geweiht hat, finden hier gleichmäfsig vollkräftigen Ausdruck.

Nicht immer bedürfen aber Michelangelo's Gedichte einer solchen Hilfe, um in ihrem Werthe anerkannt zu werden. Wenn ihm tiefe Schwermuth den Griffel führt, oder wenn ihn patriotischer Zorn übermannt, erhebt sich oft sein Geist zu wahrhaft poetischem Schwunge. Um seine Schilderung der »füßen Nacht« könnte ihn unser grösster Dichter beneiden:

Du endest der Gedanken Streit, dem Matten
 Will deine sanfte Ruhe Kühlung bringen
 Und aus der Tiefe hebst auf Traumeschwingen
 Zum Himmel du den Geist, den lebensfatten.

Von vollendeter Schönheit erscheinen sodann seine Sonette auf Dante. Wie hoch er den ihm vielfach wahlverwandten Dichter der göttlichen Comödie verehrte, wie genau er dessen Werke kannte, berichten bereits die ältesten Biographen, Condivi wie Vafari. Als zwanzigjähriger Jüngling las er in Bologna, wo er sich auf der Flucht befand, seinem Gönner, dem Giovan Francesco Aldovrandi, allabendlich aus Dante vor. Als einen Kenner Dante's und wohl fähig, schwierige Stellen der göttlichen Comödie auszulegen, begrüßte ihn, gleichfalls schon in sehr frühen Jahren, Leonardo Vinci, worauf diesem, wie oben erzählt wurde, eine so schöne Abfertigung zu Theil wurde. Er zollte nicht allein einen künstlerischen Tribut dem »göttlichen Dichter«, indem er sein Exemplar der

divina commedia mit Randzeichnungen schmückte — leider ging dasselbe, in den Besitz des Bildhauers Antonio Montauti gelangt, bei einem Schiffbruch zu Grunde —, fondern warf sich auch auf das Studium der Commentare zu Dante. Durch die politischen Schicksale der Heimath empfing Dante's Gestalt neues Leben. Michelangelo sah sich selbst als einen Verbannten an, den meisten Umgang pflegte er in Rom mit den »fuorusciti«, den florentiner Verbannten, bis ihn 1548 die Furcht vor den harten Mafsregeln Herzog Cosimo's dieselben fliehen, fogar in feiger Weise verleugnen liefs. Hier trat denn auch das Bild des grossen Verbannten mit erhöhter Kraft vor seine Seele.

Ein anziehendes Denkmal dieses Verkehrs, zugleich ein weiteres Zeugniß für den Dantecultus und die Dantekenntniß Michelangelo's liefert die kleine Schrift des Donato Gianotti, der zu den hervorragendsten Mitgliedern des Kreises gehörte. Nach der literarischen Sitte der Renaissance gab Gianotti seinem Veruche, einen streitigen Punkt der göttlichen Comödie klar zu stellen, die Form des Gespräches. Michelangelo nimmt regen Antheil an der Unterhaltung. Er vertheidigt den Dichter, dafs er die Mörder Cäsar's in die tiefste Hölle versetzt, da diese durch ihre That noch gröfseres Uebel verschuldet, als von Cäsar zu fürchten gewesen, er erläutert einen Vers Dante's und schliesst auf den Wunsch der Freunde mit der Recitation eines Sonettes, welches er einige Tage zuvor — die Scene spielt im Jahre 1545 — Dante zu Ehren gedichtet hatte.

In diesem Sonette, wie in dem zweiten, gleichfalls Dante's Andenken gewidmeten flammt der edle Zorn über das undankbare Vaterland mächtig auf, welches den hellen Stern vertieft und dem Genius, dem selbst des Himmels Pforten offen standen, die Thore zur Rückkehr versperrte.

Schlecht wurde Dante's Geistes that begriffen
Von jenem Volk voll Undank und voll Fehle
Das sich an allem Edlen stets vergriffen.

Ueber dem alten und undankbaren Florenz vergifst er aber das gegenwärtige unglückliche nicht. Er spendet Trost den Verbannten und belebt ihren Muth. Der Tyrann kann sich des Raubes nicht freuen und das ist viel schlimmer

denn Dulden bei der Hoffnung fernstem Schimmer.

Den Pistojesen, der ein Spottgedicht auf Florenz geschrieben, straft er mit grimmigem Hohne. Im Bilde der Herrin und der Geliebten erscheint ihm die Vaterstadt. Ihr wahr er Treue und weihet er das Herz, auch wenn sie ihn verstoßen follte oder häfslich geworden ist. Diese Fassung offenbart die Wärme seiner Vaterlandsliebe, sie hat aber den Sinn gar vieler seiner Gedichte verdunkelt. Wenn er die Reize der Geliebten schildert, ihre Graufamkeit beklagt, seine Ergebenheit preift, meint er Florenz und liegt diesen Gedichten eine politische Tendenz zu Grunde, oder hat er die Liebesgedichte in der That, wie der Schein glauben läfst, im Dienste einer holden Frau geschrieben? Die Entscheidung wird dadurch erschwert und der willkürlichen Deutung die Thüre weit geöffnet, dafs so manche der erotischen Gedichte Michelangelo's mehr durch die feine Reflexion als durch die unmittelbar lebendigen Empfindungen

sich auszeichnen oder in dialektische Spitzfindigkeiten auslaufen. Die Sonne, selbst kalt, erwärmt die Welt, sagt einmal Michelangelo von der Liebe. Aehnliches gilt von feinen Gedichten. Sie werfen einen feurigen Schein, der Kern aber bleibt kühl. Ist dieses aus der allgemeinen Natur des Gegenstandes, den er verehrt, zu erklären, und sind sie an die Vaterstadt gerichtet oder hat hier das platonische Wesen feiner Liebe, von welchem Condivi spricht, eingewirkt? Aber auch der Gedanke darf nicht unbedingt abgewiesen werden, daß eine persönliche Empfindung gemeinsam mehreren Sonetten und Madrigalen zu Grunde liegt, welche dann im Einzelnen kunstvoll variiert wurde. Daß Michelangelo es liebte, nachdem er sich in eine Stimmung vertieft hatte, dieser wiederholt neuen Ausdruck zu geben und ihr immer andere Wendungen abzugewinnen, beweisen die vier Sonette, die er auf den Tod Vittoria Colonna's gedichtet hatte und die 48 Grabchriften, die er auf Luigi Riccio's Wunsch lieferte, als der jugendlich schöne Cechino Bracci gestorben war. Jedenfalls füllen Liebesgedichte die überwiegende Zahl von Blättern in der uns vorliegenden Sammlung. Wenn wir es wagen, aus denselben Rückschlüsse auf sein Leben zu ziehen und die Geschichte seines Herzens zu deuten, so strahlt uns sofort der vielgepriesene Namen Vittoria Colonna's entgegen.

* * *

»Vor allen liebte Michelangelo die Marchesa di Pescara, von deren göttlichem Geiste er entflammt war, und von der er auch über die Mäsen geliebt wurde. Von ihr besitzt er noch viele Briefe, ganz voll von der reinsten und süßesten Liebe, wie sie aus einem solchen Herzen hervorzugehen pflegen, wogegen er an sie gar viele Sonette, von Geist und süßer Sehnsucht erfüllt, geschrieben hat. Sie verließ des Oesteren Viterbo und andere Orte, wohin sie zur Erholung und, um den Sommer zuzubringen, gegangen war und kam nach Rom aus keiner anderen Ursache, als um Michelangelo zu sehen, und er seinerseits fühlte eine solche Liebe zu ihr, daß ich ihn habe sagen hören, nichts schmerze ihn so sehr, als daß er sie auf dem Sterbebette nicht auch auf die Stirn und das Gesicht geküßt habe, wie er ihr die Hand geküßt. Ueber ihren Tod war er ganz außer sich und wie von Sinnen.« So lautet Condivi's Bericht über Michelangelo's höchste und wie gewöhnlich angenommen wird einzige Liebe. Er stand im sechzigsten Jahre, als ihn der Liebespfeil traf; seine Geliebte hatte das Matronenalter erreicht, die vierziger Jahre überschritten, als sie mit Michelangelo Freundschaft schloß.

Vittoria Colonna entstammte einem der vornehmsten Geschlechter Italiens. Sie wurde in Marino im Jahre 1490 geboren und von ihren Eltern, dem Großconnetable von Neapel, Fabrizio Colonna und Agnes von Montefeltre, einer Tochter des Herzogs Federigo von Urbino, bereits im fünften Jahre mit Ferrante d'Avalos, Marchese von Pescara, verlobt. Die Vermählung wurde 1509 vollzogen, die erste Zeit der Ehe auf der Insel Ischia verlebt. Doch bald entführte der Beruf den jungen Gatten. Wir finden den Marchese von Pescara, in dessen Adern spanisches Blut floß, als kaiserlichen Parteigänger auf den Schlachtfeldern Ober-

italiens, an vielen Gefechten ruhmreich betheiligt, aber auch in die politischen Zettlungen tief verwickelt. Er starb noch jung, man weiß nicht ob in Folge der Anstrengungen im Kriege oder ob vergiftet, im Jahre 1525. Die Witwe lebte fortan ihrem Schmerze und ihren Erinnerungen. Im poetischen Schaffen und idealen Aufschwung des Geistes suchte sie Trost; Andacht und religiöse Gedanken gaben ihr Ruhe und lehrten sie Ergebung. Sie hatte sich in das Clarissenkloster bei S. Silvestro in Capite in Rom — in der Nähe des Corso — zurückgezogen, fremd den Vergnügen der Welt, aber empfänglich für die Reize des Verkehrs mit geistvollen, bedeutenden Menschen. Contarini, Poole, Bembo, Tolomei gehörten zu ihren vertrauten Freunden. Auch Michelangelo. In welchem Jahre das innige Verhältniß zwischen Vittoria und Michelangelo den Anfang nahm, ist bisher nicht genau bestimmt worden. Doch besitzt die Vermuthung zwingende Kraft, daß Michelangelo erst nach seiner Ueberfiedlung nach Rom 1534 reichere Gelegenheit fand, sich der berühmten Frau zu nähern. War Vittoria Colonna die erste Frau, welche sein Herz lauter schlagen machte?

Unter Michelangelo's Sonetten fndern sich drei (Guasti 20 bis 22) durch sinnliche Gluth von den übrigen scharf ab. Bereits Wilhelm Lang, dem wir einen so guten Einblick in die poetische Natur Michelangelo's verdanken, hat diesen Gegensatz hervorgehoben. Der Dichter beneidet den Kranz im Haar der Geliebten, dessen Blüthen die Stirn küssen dürfen, er ist eifersüchtig auf das Mieder, welches den holden Busen umspannt, und fühlt Seligkeit in dem Gedanken, daß seine Arme der Geliebten als Gürtel dienen könnten. Die Stelle des Gewandes möchte er vertreten, welches sich an ihren Leib anschmiegt, und der Schuh sein, in welchen ihr Fuß tritt. Und käme endlich die Stunde, in der seiner Hoffnung Schimmer sich erfüllte, so würde er der Zeit zurufen: Halte ein, und der Sonne: Stehe still. Das eine dieser Sonette (*Quanto si gode*) ist auf ein Briefblatt geschrieben, welches er 1507 in Bologna von seinem Vater empfing. Hier also weisen die Spuren auf eine stürmische Liebe in Michelangelo's jungen Jahren hin. Lange Zeit vergeht, ohne daß es einer Person gelingt, sein Herz zu fesseln. Die Kunst, die Arbeit scheint alle seine Lebenskräfte aufzuzehren. Da bricht plötzlich im Jahre 1532 ein heißer Strahl der Leidenschaft aus seiner Seele hervor, um so unerwarteter, und für uns unerklärlich, wenn wir den Gegenstand seiner Neigung in das Auge fassen.

An ersten Januar 1533 richtet er einen Brief an eine Person, welche er als die einzige Leuchte des Jahrhunderts anspricht, mit der sich niemand vergleichen kann. »Wenn Euch einiges von meinen Werken gefallen sollte, so würde ich das als ein Glück und nicht als Verdienst ansehen und Euch für alle Zeiten dienen, dabei nur beklagen, dass ich nicht auch meine Vergangenheit zurückrufen und Euch nicht länger dienen kann als zukünftig, was nur kurz währen wird, da ich gar alt bin.« Und einige Monate später schreibt er demselben Ausbund menschlicher Vollkommenheit: »Wüßte ich nicht, daß ich Euch von der maßlosen Liebe, die ich zu Euch hege, überzeugt habe, so möchte mich Euer Sorge, ich hätte Euch vergessen, weil ich Euch nicht geschrieben, höchst befremden. Vielleicht sagt Ihr es nur, um in mir ein noch größeres Feuer zu entzünden, wenn dieses sich überhaupt noch stärker anfachen liesse. Ebenfogut wie

Eueren Namen könnte ich die Speise vergeffen, von der ich lebe, ja eher könnte ich noch diefe vergeffen, die doch nur elend den Körper allein nährt, als euren Namen, der Leib und Seele nährt und beide mit einer Süßigkeit erfüllt, daß ich keinen Schmerz, nicht einmal die Todesfurcht fühle, fo lange mir die Erinnerung an Euch bleibt. Was würde aus mir werden, wenn erft das Auge feinen Theil empfinde.«

Auch zwei Sonette dichtete Michelangelo diefer Perfönlichkeit zu Ehren, in welchen er ſich ganz und gar als ihr Gefchöpf ſchildert:

»Dein Wollen iſt allein in meinem Willen,
Aus deinem Buſen quoll, was ich empfand,
Dein Odem ſpricht in Worten aus dem meinen.«

Die Adreſſe dieſer Briefe und Sonette iſt nicht unbekannt. Sie ſind an einen jungen Römer Tommaſo de' Cavalieri gerichtet. Was wir ſonſt über dieſen »göttlichen Menſchen« wiſſen, beſchränkt ſich auf die Kunde, welche Vaſari bietet. »Weit mehr als alle anderen Freunde (Bindo Altoviti, Lorenzo Ridolfi, Annibale Cäro, Gianfrancesco Lottini) liebte Michelangelo den Tommaſo de' Cavalieri, einen römifchen Edelmann, der noch jung und der Kunſt ſehr ergeben war. Michelangelo ſchenkte ihm, damit er zeichnen lerne, eine Menge wundervoller Blätter, darauf mit ſchwarzem und rothem Stift göttliche Köpfe ausgeführt waren. Er hatte ihm einen Ganymed gezeichnet, einen Tityos, dem der Geier am Herzen nagt, den Phaeton, der mit dem Sonnenwagen in den Po ſtürzt, und ein Bacchanal von Kindern, alles überaus herrliche Blätter, wie man ſie ſonſt nirgends ſieht. Michelangelo ſtellte den Tommaſo in einem Carton in natürlicher Gröſſe dar, obſchon er weder vorher noch nachher jemals ein Porträt fertigte, da es ihm ein Gräuel dünkte, etwas nach dem Leben zu malen, wenn es nicht von höchſter Schönheit war.« Vaſari fügt noch hinzu, daß Michelangelo ſeinem Freunde auch die Entwürfe ſchenkte, nach welchen Sebaſtiano's Gemälde ausgeführt wurden, und auf deſſen Wunſch für Freunde Zeichnungen, z. B. eine Verkündigung, lieferte. Von den weiteren Lebensumſtänden wiſſen wir nur, daß Tommaſo am Sterbebette Michelangelo's ſtand und bei dem Umbau des Capitols die Aufficht führte. Die freundliche Gefinnung, die Kunſtliche des Mannes ſind ſattſam bezeugt; doch wird dadurch die Ueberſchwänglichkeit Michelangelo's und die förmliche Liebesglut, welche die beiden Sonette durchſtrömt, nicht erklärt. Im Gegentheile, wir ſtehen geradezu vor einen pſychologiſchen Räthſel.

Um dieſes zu löſen, wurde der Ausweg verſucht, den jungen Römer als ein bloſes Aushängeschild hinzuftellen. Die Briefe und Sonette ſind zwar an Tommaſo de' Cavalieri adreſſirt, aber in Wahrheit an Vittoria Colonna gerichtet und für diefe inſgeheim beſtimmt. Den Zweck dieſer Heimlichkeit kann aber niemand angeben. Möglich, daß äußere Verhältniſſe anfangs der Geliebten ein ſprödes Weſen aufzwingen; wie erklärt man aber, daß, als Michelangelo mit Vittoria Colonna in unmittelbaren Verkehr trat, er weder in den Briefen noch in den Sonetten jemals denſelben Ton anſchlug? Und wenn auch zugegeben wird, daß der »Ritter wohlbewehrt, der ihn gefangen genommen« in dem zweiten an Tommaſo gerichteten Sonette auch eine Frau bedeuten könnte, ſo darf man

doch nimmer mehr annehmen, daß Michelangelo's Freunde die Heuchelei so weit trieben und gegen ihr besseres Wissen von Tommaso als dem Gegenstande der Huldigung Michelangelo's sprachen. Bartolommeo Angiolini überbrachte dem Tommaso einen Brief Michelangelo's und schrieb (2. Aug. 1533) dem letzteren zurück, wie sehr sich Tommaso nach der Rückkehr Michelangelo's sehne. »Wenn er mit Euch ist, fühlt er sich glücklich und verlangt nichts anderes auf der Welt. Verzehrt Ihr Euch in den Wunsche zurückzukehren, so brennt er förmlich vor Verlangen, daß Ihr wiederkommt.« Und als Michelangelo am 11. October an Angiolini seine Sehnsucht nach dem Freunde noch heftiger ausdrückt und in einem Madrigal auf der Rückseite des Blattes seufzt, daß dieser ihn ohne Fesseln gekettet und ohne Hände gebunden habe, antwortet Angiolini wieder beschwichtigend, daß auch Tommaso nicht die Tage, sondern die Stunden zähle, bis Michelangelo, wie er versprochen, wiederkehre. Hat es einen Sinn, daß, wie Tommaso selbst den Vermittler bei Vittoria Colonna spielt, nun Angiolini wieder bei dem Vermittler vermittele. Und Angiolini nicht allein. Auch Sebastiano del Piombo empfängt von Michelangelo den Auftrag, den Tommaso doch tausendmal zu grüßen und, wenn er schreibe, von ihm zu erzählen. »Denn wenn er mir aus dem Gedächtniß käme, ich glaube, ich würde gleich todt hinfallen.«

Tommaso selbst endlich bezog Michelangelo's Neigung unzweifelhaft auf seine eigene Person. Wir besitzen den Brief, in welchem er Michelangelo's Klage, wie er denn glauben könne, vergessen zu sein, beantwortete. Eine übermüthige Stimmung, wie sie ein verwöhnter Liebling allmählich annimmt, spricht aus demselben. Er hat nur zum Scherze Michelangelo den Vorwurf gemacht, er wisse nur zu gut, daß er nicht könne vergessen werden. Den Brief schließt er mit den bezeichnenden Worte: »vostro più che suo«. So sehr es uns auch widerstreben mag, wir müssen daran festhalten, daß die an Tommaso gerichteten Briefe, Sonette und Madrigale in der That für diesen bestimmt waren.

Michelangelo war offenbar von einem Freundschaftsparoxysmus ergriffen worden, einer Krankheit welcher zwei Jahrhunderte später auch Winckelmann unter ähnlichen Verhältnissen verfiel. Das von ihm übrigens überschätzte Talent und die Schönheit des jungen Römers verwebte Michelangelo zu einem Bilde, welches je länger es festgehalten wurde, desto mehr von der Wahrheit und Natur sich entfernte und schließlichsch nur als angenehmer Anlaß, mit der eigenen Phantasie zu spielen, bestand. Die Briefe an Tommaso liegen in mehrfacher Redaction vor. Immerfort ändert und feilt und künstelt Michelangelo an den Worten, immer gewählter und — gefchraubter wird der Ausdruck, so daß man eine Stilübung zu lesen glaubt und Ansätze und Entwürfe zu lyrischen Ergüssen in den Briefen vermuthen möchte. Einen besseren Beweis, wie wenig unmittelbar und lebendig Michelangelo's Empfindung war, gibt es nicht. Von dieser Verwirrung der Phantasie, so scheint es, wurde er glücklich erlöst, als sich sein Herz einer edlen Frauengestalt zuwandte.

In den Briefen und Sonetten, welche an Vittoria Colonna gerichtet sind, weht eine gesunde Luft, eine nicht allein warme, sondern auch wahre Empfindung. Der Ton der Sonette klingt gedämpft. Weiß er doch, daß er nahe an seiner Tage Ziel gekommen und die Sonne ihm beinahe schon untergegangen ist. Darf

er im Winter noch auf Amor's Gluten hoffen? Kaum wagt er sich der hohen Frau zu nähern. Er dankt dem seligen Geist, daß sie ihn des Grufses würdigt unter den vielen tausend Edlen, die ihr ergeben sind. Nur halb fertig kam er auf die Erde, erst die hohe Frau wird ihn in ein vollkommenes Werk umwandeln. Aus eigener Kraft kann er das Ziel nie erreichen. Bald rechts bald links hat er den Weg zum Heil gesucht, wer aber nicht den Himmel sieht, irrt, daher muß sie den Pfad ihm weisen.

In solchen Gedanken bewegen sich Michelangelo's Liebesgedichte an Vittoria Colonna. Ehrerbietung umschlingt dicht die Liebe und läßt die Stimme der letzteren nicht allzu laut werden. Der hohe Geist der Geliebten erscheint als die stärkste Fessel; nach der idealen Vereinigung mit ihr, nach dem gemeinsamen Aufschwung zum Lichte und zur Vollendung geht sein feurigstes Begehren. Auch in den leider in kärglichster Anzahl erhaltenen Briefen huldigt ihr Michelangelo in nahezu unterwürfiger Verehrung. Als ihm Vittoria Colonna ihre Gedichte gesendet hatte, dachte er zunächst an ein Gegengeschenk. »Ich habe aber, fügt er hinzu, eingesehen, daß man Gottes Gnaden nicht erkaufen könne. Nicht daß ich euer Geschenk im Haufe habe, sondern daß ich in der Behausung eures Geschenkes wohne, wird mir ein Paradies dünken.« Mit liebenswürdiger Feinheit mäsigte Vittoria seine flammende Begeisterung. »Ich habe Euch auf euren Brief nicht früher geantwortet, schrieb sie ihm aus Viterbo, weil ich dachte, daß, wenn wir diesen Verkehr fortführten, ich aus Pflicht, Ihr aus Höflichkeit, ich dann die Capelle der heiligen Catharina hier vernachlässigen und aufhören müßte, die festgesetzten Stunden mit den Nonnen zu verleben, Ihr aber die Capelle des heiligen Paulus aus den Augen verlieren würdet und nicht vom Morgen an den ganzen Tag im süßen Gespräche mit euren Bildern verweilen, welche in ihrem natürlichen Gebahren ebenso zu Euch sprechen, wie zu mir die lebenden Personen in meiner Umgebung. Ich würde mich gegen die Bräute, Ihr gegen den Statthalter Christi vergehen.« Sie ist überzeugt, daß ihre feste, durch ein christliches Band geeinigte Freundschaft brieflicher Versicherungen nicht bedürfe. In der That hat das christliche Band, das religiöse Interesse den Beziehungen Michelangelo's zu Vittoria Colonna noch einen besonderen Charakter aufgeprägt.

* * *

»Analogien des Protestantismus in Italien« überschreibt Ranke eines der wichtigsten Kapitel in seiner Geschichte der römischen Päpste. Die Bildung der Renaissance war nur auf glückliche Zeiten berechnet, in welcher das Leben lachte, zum freien Genuß der persönlichen Kräfte einlud, die Nation sich in frischem Aufschwung begriffen fühlte und von ihrer wiedergewonnenen Jugend träumte. Sie bot keinen Halt mehr und verdorrte in ihren Wurzeln, als sich dunkle Schatten auf Italien legten, und das Volk mit der Kraft auch den Glauben an sich selbst verlor. Die Ueberfluthung des Landes mit französischen, spanischen und deutschen Söldnern, der Fall Roms, der Sturz der florentiner Republik brachten Entsetzen in das furchtbar heimgefuchte Volk, zerstörten die heitere Harmonie, das Gleichmaß des Lebens, welchem die Renaissancecultur nachgegangen war und

liefen nach neuen Stützen und Zielen des Daseins die Bedrängten auspähen. Gilt für die Richtung der letzten Jahrhunderte die Wiedergeburt der Antike besonders bezeichnend, so darf für die jetzt anbrechende Zeit das Streben nach Erneuerung und Vertiefung des Glaubens als ein wichtiges Merkmal hervorgehoben werden. Die Einkehr Ernstgefinnter in die religiöse Empfindung in Tagen, welche auf alle zusammen und auf jeden Einzelnen eine schwere Schicksalslast wälzten, befremdet nicht. Die älteste Wurzel des Glaubens äufsert immer wieder ihre Lebenskraft.

Auch die allgemeine Weltlage drängte die religiösen Interessen in den Vordergrund. Die Laien zeigten sich in demselben Maße von religiösem Eifer ergriffen und dem frommen Sinne zugeneigt, in welchem die kirchlichen Würdenträger dem weltlichen Wesen huldigten. In denkwürdiger Verkehrung der Verhältnisse entdeckten jetzt profane Fürsten in kirchlichen Waffen den besten Schutz gegen politische Anzettelungen der Päpste. Durch die Berufung eines Concils nach Pisa ängstigte König Ludwig XII. wirksam den trotzigem Papst Julius II.; die Furcht, daß der Kaiser sich der Reformation freundlich zuwenden würde, lähmte nicht wenig die Widerstandskraft Clemens' VII. Die Erschütterung der Geister, hervorgerufen durch sittliche Nöthen und politische Ereignisse, erhöhte die Empfänglichkeit für religiöse Gedanken. Die Richtung der Gedanken bezeichnet am besten der Umstand, daß die Lehre von der Rechtfertigung durch den Glauben viele der besten und angeesehensten Männer Italiens tief bewegte und begeisterte Zustimmung fand. Die Sehnsucht nach fester Sicherung des Gemüthes, nach innerer ungetrübter Ruhe überdeckte den Widerspruch, in welchem diese Anschauung von der allein wirkenden »Wohlthat Christi« mit der Volksnatur der Italiener und den antiken Ueberlieferungen stand. In Venedig und Neapel fand die Lehre von der Rechtfertigung durch den Glauben mächtige Anhänger. Daß Vittoria Colonna mit gewichtigen Vertretern derselben, mit Contarini, Poole, und insbesondere mit Fra Occhino von Siena — welchen nachmals sein Bekenntniß aus der Heimat trieb — einen freundschaftlichen Verkehr unterhielt, ist bekannt, daß sie bei ihrem tiefen religiösen Sinne und nach ihren herben Schicksalen dem Troste, welchen die Lehre von der Rechtfertigung gewährt, zugänglich war, darf als gewiß vorausgesetzt werden. Mannigfach klingt dieselbe in ihren Sonetten an. Wie weit wurde aber Michelangelo, im höheren Alter und durch seine innigen Beziehungen zu Vittoria Colonna religiös angeregt, von der Geisterbewegung, die um ihn her fluthete, ergriffen? Die übrigens spärlich in dem Briefwechsel mit seinem Neffen Lionardo vorkommenden Aeußerungen religiöser Natur liefern keine Entscheidung.

Als ihn (1549) eine Heiratskupplerin mit Briefen belästigte, sie hätte durch göttliche Eingebung eine passende Braut für den Neffen gefunden und ihn überdies mit Mahnungen plagte, er möge fromm leben und reiche Almosen spenden, meinte er, das Weib thäte besser zu spinnen und zu weben, als ihre Frömmigkeit so sehr herauszustreichen. Die Nachricht vom Tode seines Bruders Giovannimone (1548) beantwortet er mit der Anfrage, ob derselbe noch vor seinem Tode gebeichtet und nach Vorschrift der Kirche das Sacrament empfangen habe. »Wenn dieses geschehen ist und wenn ich es weiß, werde ich geringeren Schmerz

fühlen.« Er erfährt, daß Giovannsimone die Sterbefacramente nicht empfangen, wohl aber Reue empfunden habe. Das genüge, meinte er, für das Heil der Seele, doch fügte er vorsichtig hinzu: »se così è.« Michelangelo hielt nicht nur an den Gebräuchen der Kirche fest, sondern glaubte auch an die Wirkung guter Werke. Sein Diener und Gehilfe Urbino wurde krank. Betrübt meldet er es (30. Nov. 1555) Lionardo, dem er aufträgt, wenn er eine fromme Person wisse, diese für Urbino's Gefundheit beten zu lassen. Er selbst trat im Herbst 1556 eine Wallfahrt nach Loreto an, kam aber nur bis nach Spoleto, von wo er im Gebirge die Eremiten besuchte. »In den Wäldern allein findet man Frieden.«

Das Gewicht dieser Reden und Handlungen wird durch die Erinnerung an die Macht der Gewohnheit verringert, ebenso aber wird die Bedeutung des Ausdruckes: Lutheraner, auf Michelangelo angewendet, durch den gehässigen Sinn der Männer, welche ihn gebraucht, abgeschwächt. Aretino fand in dem jüngsten Gerichte lutherische Gedanken, ebenso brach ein anonymer Zeitgenosse, als er (1549) in der Kirche Sto. Spirito in Florenz die Copie der Pietà Michelangelo's — von Nanni di Baccio Bigio — erblickte, in Verwünschungen über den Künstler und dessen lutherische Einfälle aus. Wer möchte aus so trüben Quellen auf die Gemüthsart des Künstlers schließen?

Mehr Licht über die letztere verbreiten die religiösen Gedichte Michelangelo's. Sie sind eben so zahlreich, wie durch die Tiefe der Empfindung und den Schwung des Ausdruckes ausgezeichnet. Der Klage, daß er so lange in der Weltlichkeit befangen gewesen und die falsche Liebe genährt, reiht sich die Sehnsucht nach Ruhe und Frieden an.

Der Welt entflohn, geliebter Herr, und ohne
Des Lebens drückend lästiges Gewicht
Ist nur zu Dir mein schwanker Kahn gericht't,
Daß ich nach wildem Sturm in Ruhe wohne.

In der göttlichen Liebe findet er jetzt allein das Heil, auf welches ihn die Nähe des Todes dringend hinweist. Den Glauben brennt er zu erlangen, der ihm durch eigene Schuld fast entchwunden, auf die Gnade setzt er seine einzige Hoffnung, denn:

Durch eignes Wohl kann Niemand Dir sich weihen,
Giebst du ihm nicht von Deiner Gnade Kunde.

Sein Auge wendet sich immer und immer wieder zu Christus am Kreuze, dessen Blut die verheißene Erlösung gebracht und die menschliche Schuld getilgt.

Wie keine Marter Deiner gleich erschien
So sei auch Deine Gnade ohne Mafsen.

Und in einem andern Sonette heißt es:

Dein Fleisch, Dein Blut, Dein letztes Leiden bade
Mich von den Sünden rein, worin empfangen
Mich meine Mutter, mir sie zu vererben.

Diese Richtung der Gedanken, deren Zusammenhang mit der Bewegung der Geister in Italien und dem Streben nach größerer Glaubensinnigkeit nicht abge-

leugnet werden kann, erscheint um so bedeutamer, als sie sich auch in der gleichzeitigen künstlerischen Thätigkeit Michelangelo's widerspiegelt. Und wie Michelangelo's erhöhte religiöse Stimmung dem Verkehr mit Vittoria Colonna entstammt, so führen uns auch seine Kreuzbilder, die Frucht jener Stimmung, auf die hohe Frau zurück.

* * *

Condivi schreibt: »Auf Wunsch der Vittoria Colonna machte Michelangelo einen Christus, welcher vom Kreuze ist abgenommen worden und als lebloser Körper zu den Füßen der Maria hinfallen würde, wenn ihn nicht zwei kleine Engel an den Armen unterstützten. Die Madonna sitzt unter dem Kreuze mit einem thränenvollen, schmerzbeugten Antlitz, hebt beide Hände mit ausgebreiteten Armen zum Himmel empor, mit einem (Dante entlehnten) Spruche, der auf dem Kreuzesstamme geschrieben steht:

Non vi si pensa quanto sangue costa!

Er machte aus Liebe zu ihr auch eine Zeichnung Christi am Kreuze, nicht mit dem Aussehen eines Todten, wie gewöhnlich geschieht, sondern in göttlicher Haltung, das Gesicht zum Vater erhoben, so dafs es scheint, er rufe: Eli, Eli! Man sieht den Körper nicht wie einen Leichnam hinfällig, sondern noch lebendig unter den graufamen Schmerzen erzittern und sich krümmen.« Mit welchem Entzücken Vittoria Colonna das Crucifix betrachtete, lehren ihre Briefe. Sie kann das Ende der Arbeit nicht erwarten und bittet Michelangelo, auch wenn das Crucifix noch nicht fertig sei, es ihr auf eine Weile zu senden. Sie möchte es gern dem Gefolge des Cardinals Gonzaga zeigen. Und als sie es in den Händen hält, jubelt sie auf: »Man kann kein lebendigeres und vollendetes Bild sehen und niemals könnte ich ganz beschreiben, wie fein und wundervoll es gemacht ist. Ich habe es bei Licht betrachtet und mit dem Glase und im Spiegel, aber niemals sah ich etwas Vollendetes.«

Der Wortlaut des Briefes möchte beinahe die Vermuthung wecken, dafs Michelangelo den Christus am Kreuze gemalt habe. Sie spricht von dem »Bilde« (image) und rühmt von demselben, dafs es ganz anders in ihrem Gedächtnisse festgenagelt sei als andere »Gemälde« (pitture). Doch ist von einer solchen eigenhändigen Ausführung in Farben nichts bekannt, während allerdings spätere Künstler das Crucifix wie die Kreuzabnahme unzählige Male gemalt haben, und Condivi erwähnt ausdrücklich nur eine Zeichnung. Wohl aber haben sich mehrere Handzeichnungen erhalten, welche von der eindringlichen Beschäftigung Michelangelo's mit dem Gegenstande Zeugnifs ablegen. Wiederholt versuchte er das Bild des göttlichen Dulders in feste Formen zu fassen, ehe er die rechte Gestalt fand. Für Christus schwankte er zwischen zwei Typen: jenem des verstorbenen und jenem des qualvoll leidenden Heilandes. Er schildert ihn einmal (Oxford, Louvre Br. 45) herabhängend am Kreuze, so dafs die am Querbalken befestigten Arme das ganze Gewicht des Körpers zu tragen haben. Der Kopf ist auf die Brust gesunken und leise zur Seite geneigt, der Leib gestreckt, die Beine beinahe ganz

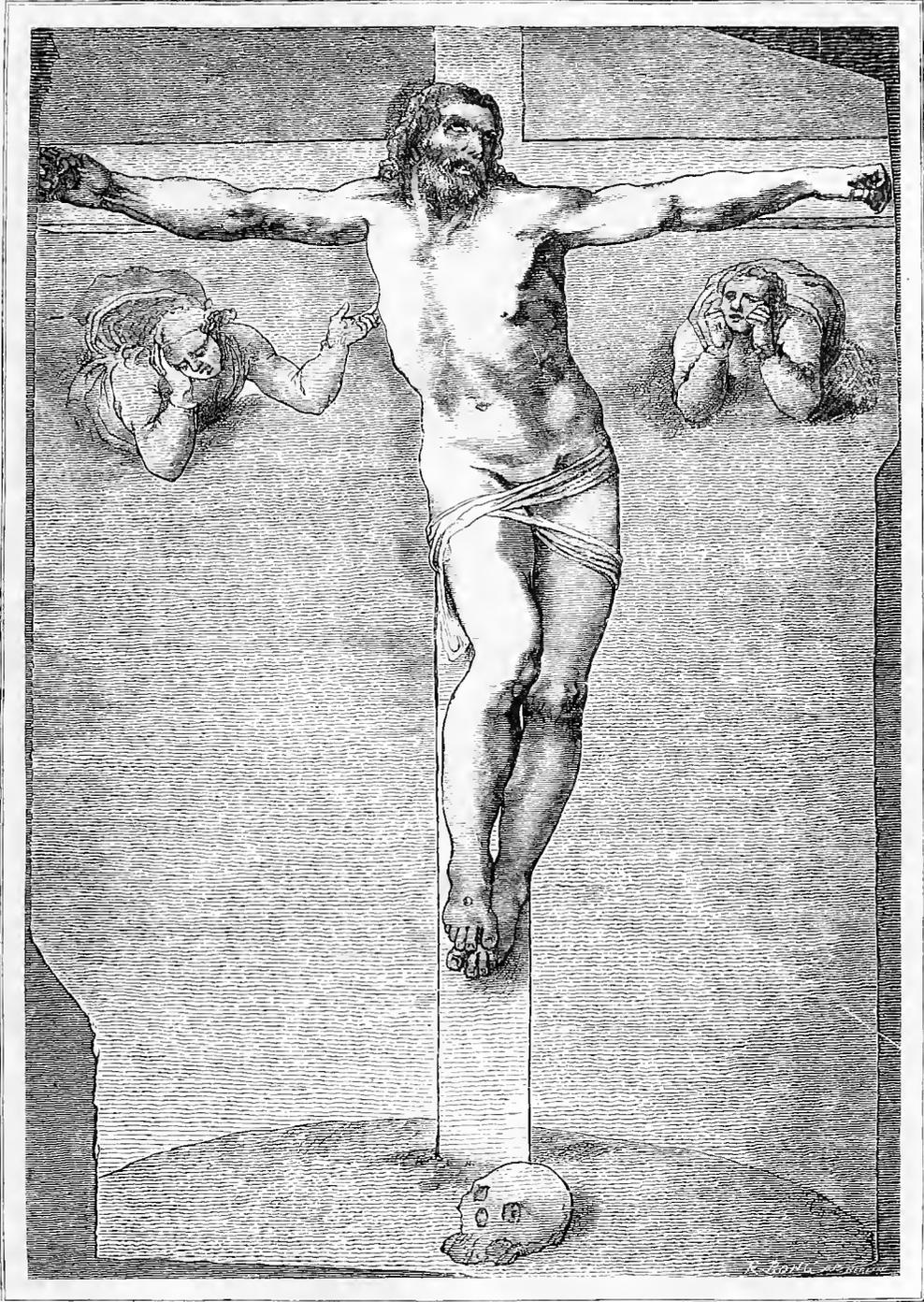
gerade neben einander gestellt. Dann wieder stellt er Christum, von qualvollen Leiden heimgefucht, in furchtbarem Todeskampfe dar. Die Arme sind horizontal gespannt, auf gleicher Höhe mit der Schulter, der Kopf erscheint zur Seite geneigt aber nach oben gerichtet, der Leib ist stark gekrümmt, das eine Bein, wie vom Schmerz durchzuckt, hinaufgezogen. Im Kopfe steigert sich der Ausdruck zur höchsten Gewalt. Der zur Klage geöffnete Mund, das halbgebrochene Auge, an welchem das Weiße am meisten sichtbar ist, das durch den Angstschweiß an die Stirn gepresste Haar enthüllen ein ergreifendes Bild tiefsten Duldens, gemildert und verklärt durch die unauslöschliche Schönheit der Züge. Unwillkürlich treten die Verse aus Michelangelo's Sonett vor die Erinnerung:

Wie keine Marter Deiner gleich erschien
So sei auch Deine Gnade ohne Mafse.

Man begreift, daß diese Auffassung Christi sich der Phantasie des Volkes mächtig einprägte. Unzählige Crucifixe namentlich der plastischen Kleinkunst Italiens gehen auf diesen von Michelangelo geschaffenen Typus zurück. Nicht minder gerechtfertigt erscheint das begeisterte dem Ausdrucke und der Feinheit der Ausführung gespendete Lob der Vittoria Colonna. Denn auf diese Darstellung des Crucifixes beziehen sich ohne Zweifel Condivi's Bericht und Vittoria's Brief.

Ein Blatt in der Oxfordsammlung (Br. 84), wenn auch nur eine Nachzeichnung aus alter Zeit, gibt über das Werk den besten Aufschluß. Hier sehen wir zu beiden Seiten des Kreuzes unter dem Querbalken zwei stark verkürzte Engel, welche die schmerzliche Theilnahme in leidenschaftlichster Weise aussprechen und die Beschauer auf die Größe des Leidens Christi aufmerksam machen. Der Engel zur Linken preßt die Wange auf die eine Hand und weist mit der anderen Hand auf Christus hin; der Engel auf der Gegenseite hat beide Arme auf eine Wolke gestülpt und hält den Kopf zwischen den Händen, den Thränen freien Lauf lassend. Man erschrickt über die Unbändigkeit des Ausdruckes, worin übrigens schon Giotto unserem Meister vorgegangen war, und über die rücksichtslose Betonung einer einzigen Empfindung. Ihr zu Liebe wird die Anmuth und Zierlichkeit, von einer Engelsercheinung sonst untrennbar, unbedingt geopfert. Sind aber die leicht beschwingten Engel auf dem Raffaelischen Crucifix, von älteren umbrischen Schilderungen ganz abgesehen, wirklich im poetischen Sinne lebendige Wesen? Sind sie mit ihrer Seele bei den Vorgänge? Man muß es ebenso verneinen, wie man die ergreifende Wahrheit und die innere Theilnahme an den Engeln Michelangelo's anzuerkennen gezwungen ist. Es steckt in diesen energischen Gestalten der alte Michelangelo; in der Ueberleitung der Scene auf das dramatische Gebiet aber liegt ein deutlicher Hinweis auf die Geistesströmung, welche den Künstler und seine Freundin umgab. Die frühere Renaissancecultur befaßte für eine so furchtbar ernste Auffassung der Passion Christi nur eine geringe Empfänglichkeit.

Außer dem Crucifix beschäftigte auch die Kreuzabnahme lebhaft des Künstlers Phantasie. Ihre Darstellung fällt nicht ausschließlich in die Zeit seines Verkehres mit Vittoria Colonna, doch hat diese Composition in seinem Greifen-



Christus am Kreuz.

Alte Copie einer Zeichnung von Michelangelo. Oxford.

alter sichtlich wieder die größte Anziehungskraft auf ihn geübt. Mit der Gruppe der Pietà hatte er als Jüngling seinen unsterblichen Ruhm begründet, mit einer Pietà schloß er seine Laufbahn als Bildhauer ab. Zum Schmuck des eigenen Grabes hatte sie Michelangelo bestimmt, doch blieb sie wie eine zweite, gleichfalls in höherem Alter begonnene Gruppe desselben Inhaltes unvollendet. Als Michelangelo die Kreuzabnahme zum letzten Male in Marmor verkörperte, hatte er wiederholt den Gegenstand gezeichnet, ja wie behauptet wird, auch einmal in malerische Formen gekleidet.

Wir stoßen unter Michelangelo's Handzeichnungen sowohl auf die Darstellung der eigentlichen Pietà, der klagenden Madonna mit dem Leichnam Christi auf dem Schooße, wie auf die dramatisch bewegtere Scene der Abnahme vom Kreuze. Ein Blatt in der Sammlung Malcolm schildert die Klage der Mutter um den todtten Sohn, der mit stark zurückgebeugtem Kopfe und schlaff herabhängenden Armen in ihrem Schooße liegt. Die Freunde, dicht an die Madonna gedrängt, neigen sich vor, theils um die letztere, welche vor Schmerz zusammenzubrechen droht, zu unterstützen, theils um noch einen letzten Blick auf den Todten zu werfen. Die Gruppe von sechs Personen ist wunderbar geschlossen, in ihrem Aufbau ebenso vollendet, wie durch die Mannigfaltigkeit des Ausdruckes ausgezeichnet. Detailstudien zu einem todtten Christus in verschiedenen Sammlungen (Louvre, Albertina), bald mit der Feder, bald mit schwarzer Kreide gezeichnet, verrathen die eingehende Beschäftigung des Künstlers mit dem Gegenstande, welchen er auch auf Wunsch der Vittoria Colonna noch einmal wiederholte. Hier erscheint die Gruppierung looser, die unmittelbare Verbindung der Mutter mit dem Sohn gelockert. Die Madonna sitzt am Stamme des Kreuzes, den Kopf schmerzvoll nach oben gerichtet, die Arme zur Klage ausgebreitet. Christus, noch in der Lage, wie er vom Kreuze herabgenommen wurde, mit gekrümmten, halb untergeschobenen Beinen, lehnt sich mit dem Rücken an die Kniee der Mutter an. Seine Arme, früher mit Nägeln grausam an das Kreuz befestigt, werden jetzt sanft von zwei Engeln unterstützt, von welchen besonders jener zur Rechten Vittoria entzückte. »Ich freue mich besonders, schrieb sie dem Freunde, daß der Engel zur rechten Hand so viel schöner ist, am jüngsten Tage wird der heilige Michael auch Euch Michelangelo zur Rechten des Vaters stellen.«

Die Reihe der Darstellungen, wie Christus vom Kreuze abgenommen wird, würde mit dem halbuntermalten Bilde in der Londoner Nationalgalerie beginnen, wenn nur die Ueberzeugung, daß es von Michelangelo stamme, sich besser begründen ließe. Die Freunde Christi haben den Leichnam bis an den Rand des Grabes geschleppt und sind im Begriffe, ihn die Stufen, die zu demselben führen, herabgleiten zu lassen. Ein kahlköpfiger bärtiger Mann unterstützt den todtten Körper im Rücken, Nicodemus und Maria Magdalena, ein häßliches Mannweib, halten die Binde, welche um den Leib gewickelt wurde, fest und strengen sich an, denselben vorwärts zu bewegen. Links im Vordergrund kniet eine Frau, eine andere, kaum angedeutet, nimmt auf der anderen Seite eine ähnliche Stellung ein. Rechts im Hintergrunde steht die Madonna, mit dem Gesichte von der Hauptgruppe abgewendet, und breitet klagend die Hände aus. Die Aehnlichkeit des Kahlkopfes mit dem Josefus in der heiligen Familie in der Tribuna gab

Anlaß zu der Vermuthung, das Bild sei mit dieser gleichzeitig entworfen worden. Dem widerspricht die Auffassung des ganzen Vorganges und die Zeichnung des Christuskörpers, welche nur in viel späteren Arbeiten des Meisters Anklänge besitzen. Vollständig der Weise Michelangelo's fremd sind die knieende Frauenfigur und die Madonna. Man kann höchstens annehmen, daß die Hauptgruppe auf einen Entwurf Michelangelo's zurückgeht; mit dem, übrigens arg verdorbenen, nicht einmal in der Technik (Tempera oder Oel?) ganz sichergestellten Bilde des Nationalmuseums hat der Meister gewiß nichts zu thun.

Eine eigenhändige Arbeit dagegen und selbst unter diesen von hervorragender Bedeutung ist die Röthelzeichnung in Oxford (Br. 77), ohne ein äußeres Kennzeichen der Zeit ihrer Entstehung, aber jedenfalls in die späteren Lebensjahre nach der Rückkehr aus Florenz fallend. Die Freunde haben den todten Christus unmittelbar vom Kreuze auf ihre Schultern geladen und tragen ihn zu Grabe. Zwei Personen, die eine knieend, die andere — eine Frau — stark vorgeneigt, halten ihn um die Mitte des Leibes fest, während andere ihn unter den Schultern stützen, oder wenigstens seine Hand noch zu berühren suchen. Die Skizze ist nur halbfertig geworden, einzelne Figuren erscheinen kaum flüchtig angedeutet, an anderen sind mannigfache Aenderungen der Umriffe sichtbar; doch offenbart sie die Absicht des Künstlers, zwei Actionen zu verbinden, mit dem Aufladen der todten Last auch schon das gleichzeitige Vorwärtsdrängen wiederzugeben, vollkommen deutlich.

Endlich wären die Versuche einer neuen plastischen Verkörperung der Pietà zu erwähnen. Der englische Forscher J. C. Robinson hat diesen letzten Kreis der künstlerischen Thätigkeit Michelangelo's klar beleuchtet. In der Zeit, als er mit Vittoria Colonna verkehrte, begann Michelangelo an einer Marmorgruppe zu arbeiten. Sie stellte in lebensgroßen Figuren die Madonna dar, welche stehend den gleichfalls emporgerichteten Leichnam Christi mit krampfhafter Anstrengung vor sich hält und der Welt den Dulder und Erlöser zeigt. Eine flüchtige Skizze der Gruppe bewahrt die Oxforder Sammlung. Aus unbekanntem Gründen ließ Michelangelo die Arbeit liegen und griff zu einem riesigen Marmorblocke, um dieselbe Scene, aber in viel umfassenderer Weise, reicher und größer darzustellen. Sie sollte, wie erwähnt, zu seinem Grabmale dienen. Ein bärtiger Mann, in einen Mantel gehüllt, mit der Kapuze über dem Kopfe bildet die Spitze der Gruppe. Christus, dessen todte Glieder, keiner inneren Erregung mehr folgend, schlaff in der Lage bleiben, in welche sie zufällig bei der Kreuzabnahme gerathen sind, ruht in seinen Armen. Der Kopf ist zur Seite gefunken, die Beine sind geknickt, im Knie eingebogen, die Arme hängen leblos herab. Zwei Frauen knieen zur Seite des Leichnams und stützen denselben; die Madonna rechts preßt ihr Antlitz an den Kopf des Sohnes und hält mit beiden Armen seinen Leib umfaßt. Maria Magdalena auf der anderen Seite stemmt die eine Hand gegen den Schenkel Christi, und unterstützt mit der anderen den Leib unter der Achsel, so daß sein Arm sich frei um ihren Kopf legt. Die Masse des Blockes reichte für die Gruppe von vier lebensgroßen Figuren nicht aus, auch zeigte der Marmor Flecken, und zum Ueberflusse war von der Madonna ein Finger abgesprungen. Michelangelo ließ daher das Werk unvollendet liegen, zerflog es sogar in mehrere Stücke.

Doch gestattete er später, auf Bitten seines Freundes Francesco Bandino, daß es durch den Bildhauer Tiberio Calcagni wieder zusammengesetzt und ergänzt wurde. Die Vollendung konnte freilich der verhauchten Gruppe niemals verliehen werden. Sie blieb im Besitze der Familie Bandino, kam nachmals nach Florenz und wurde 1722 im Dome hinter dem Hochaltar aufgestellt. Das trübe Licht, welches sie durch die Kuppelfenster empfängt, ist hell genug, die Fehler der Arbeit und die Mafslosigkeit der Composition erkennen zu lassen. Nun wandte sich Michelangelo, der, wie Vafari sagt, immer etwas mit dem Meißel arbeiten mußte, um sich die Zeit zu vertreiben, dem anderen kleineren Blocke wieder zu, ohne aber auch diesen zu vollenden. Er wurde hundert Jahre später in einem unterirdischem Raume entdeckt, herausgehoben und öffentlich ausgestellt. Er steht gegenwärtig im Hofe des Palazzo Rondanini auf dem Corfo, arg zugerichtet, wenig deutlich und nur in einzelnen Theilen die Spuren der Hand Michelangelo's verrathend. Auch hier ist der Verlußt des Sinnes für das plastisch Mafsvolle besonders bemerkbar. Michelangelo behandelt den Marmor wie ein leeres Blatt Papier, welches sich beliebig mit Linien beschreiben läßt und Aenderungen der Umrisse willig duldet. Die Kunst, Vafari's Worte bezeugen es, war für ihn ohne bestimmte feste Ziele, ein bloßes Spiel geworden.

Mit Vittoria's Tode (1547) war nicht allein das innigste Seelenband, das er im Leben geknüpft hatte, zerriffen, sondern auch die letzte kräftige Anregung zu künstlerischem Schaffen begraben worden. In den vier Sonetten, die er auf ihren Tod dichtete, kehrt die Klage über seine Verlassenheit und wie er kraftlos geworden, immer wieder. Die Erinnerung bringt kein Heil, den plumpen Hammer kann er wohl noch führen, aber der Himmelshammer, der allein die Schönheit schafft, fehlt ihm fortan; einer erloschenen Kohle ist er ähnlich geworden. Und in einem an Vafari gerichteten Sonette sieht er sich bereits an das Ziel gelangt von seines Lebens Mühen und eilt, den morschen Kahn aus Sturm und Wellen im sicheren Hafen zu bergen:

Mein Herz erfreut nicht Meißeln mehr und Malen,
 Daß es sich nur zur Gottesliebe wende,
 Die ausgespannt am Kreuz die Hand uns reichet.



XVI.

Michelangelo's letzte Lebensjahre.

Im Jahre 1538 reifte ein junger Lissaboner Künstler, dessen Vorfahren aus den Niederlanden in Portugal eingewandert waren, nach Rom, um hier seine Bildung zu vollenden. Er brachte in Rom mehrere Jahre zu, eifrig nach der Antike zeichnend und im Verkehr mit bedeutenden Männern sich zu unterrichten bemüht. Der Papst und die Cardinäle lockten nicht seine Neugierde, Künstler dagegen wie der berühmte Illuminist Giulio Clovio, Bandinelli, Sebastian del Piombo, Perino del Vaga, der Gemmenschneider Valerio Vicentino, wurden von ihm mit rastlosem Eifer aufgefucht. Die höchste Verehrung zollte er Michelangelo. Traf er ihn im Vatican oder auf der Strafe, so verlies er ihn nicht eher, als bis die einbrechende Nacht das Scheiden erzwang. In die Heimat zurückgekehrt, schrieb Francesco d'Ollanda, der nicht nur Illuminist und Architekt, sondern auch ein literarisch gebildeter Mann war, einen Traktat über die Malerei. Er kleidete ihn nach damals herrschender Sitte in die Form eines Dialogs und schmückte seine Lehren, um sie kurzweiliger zu machen, mit persönlichen Erinnerungen an seinen römischen Aufenthalt aus. Das Manuscript, am Tage des h. Lucas 1548 vollendet, befindet sich in der Jesuitenbibliothek in Lissabon; Auszüge aus demselben theilte Graf Raczynski in französischer Uebersetzung in seinem Buche »Les arts en Portugal« im Jahre 1846 mit und zwar jene Gespräche, an welchen auch Michelangelo theilnahm. Wörtlich treu hat Francesco d'Ollanda Michelangelo's Reden gewifs nicht im Gedächtnifs bewahrt, bei dem Niederschreiben derselben ohne Zweifel grofse Freiheiten sich erlaubt. Der Kern derselben erscheint aber glaubwürdig und stimmt mit den Schilderungen, die wir sonst von Michelangelo's Natur besitzen, vollkommen überein.

Eines Tages will Francesco seinen Gönner, den Lattanzio Tolomei aus Siena, einen ebenso gelehrten wie in den Angelegenheiten des Staates wohl bewanderten Mann, besuchen. Er hört, dafs derselbe sich in der Kirche San Silvestro auf dem Quirinale in Gesellschaft der Marchesana di Pescara befinde und den religiösen Uebungen, welche der Prediger Fra Ambrosio aus Siena leitet, beiwohne. Er begiebt sich dahin, und nachdem Fra Ambrosio seine Erklärung der Briefe des h. Paulus geschlossen, entspinnt sich ein Gespräch, an welchem auch der von Vittoria Colonna herbeigerufene Michelangelo theilnimmt. Von

einer huldvollen Aeufserung der liebenswürdigen Frau, dafs die Freunde feinen Charakter noch höher stellen als seine Werke, nimmt er Anlafs, sein zurückgezogenes Leben und seine Liebe zur Einsamkeit zu vertheidigen. Nichts sei ungerechter als die Klage über das bizarre Wesen und die geringe Zugänglichkeit der Maler. Ein Künstler, völlig in die Arbeit vertieft, hat keine Zeit, Müfsiggänger zu unterhalten. Wenn derselbe die Welt fliehe, weil seine Beschäftigung ihn ganz in Anspruch nehme, so möge man ihn nicht tadeln, sondern in Ruhe lassen, zumal da er von den Anderen nichts verlangt. Selbst der Papst plage ihn und werfe ihm vor, dafs er sich so selten am Hofe zeige. »Ich antworte ihm dann: ich ziehe vor, für Euere Heiligkeit in meiner Weise zu arbeiten als den ganzen Tag, wie so viele thun, in Eurer Gegenwart still zu stehen.« Was aber den Tadel eines feltamen bizarren Wesens betrifft, so meint Michelangelo, ein Mann, der gar nichts Besonderes an sich habe, sei kein hervorragender Geist. Die gewöhnlichen Menschen finde man, ohne erst eine Laterne anzünden zu müssen, auf allen Märkten der Welt.

Den Gesprächstoff rasch wechselnd, erbat sich sodann Vittoria Colonna sein Urtheil über den Werth der flandrischen Malerei. Dasselbe lautete herb genug. Flandrische Bilder möchten wohl den Frommen im Allgemeinen besser gefallen als alles, was in Italien gemalt werde. Während die italienische Malerei dem Beschauer niemals eine Thräne entlocke, bewirke die flandrische, dafs die Thränen im reichen Strome sich ergiefsen. Dieselbe werde schön erscheinen den Weibern, den ganz alten und auch den ganz jungen, den Mönchen und den Nonnen. Sie liebe das Auge zu täuschen und stelle gern ergötzliche Gegenstände dar oder solche, denen niemand etwas Böses nachsagen kann, wie Heilige und Propheten. Gewöhnlich schildere sie Tand und altes Gemäuer, grüne Wiesen von Bäumen beschattet, mit Flüssen und Brücken, was man eine Landschaft nennt, da und dort belebt durch viele Figuren. Und obgleich das manchem Auge behage, so stecke doch darin weder Vernunft noch Kunst, keine Symmetrie, keine Proportionen, keine sorgfame Auswahl, keine Gröfse. Die flandrische Malerei will so viele Dinge wiedergeben, wo doch schon eins durch seine Bedeutung genüge, und aus diesem Grunde macht sie kein einziges zu vollkommener Zufriedenheit.

Ueber diesen Gesprächen war der Abend herangekommen. Michelangelo mahnte zum Aufbruch. Alle geleiteten, nachdem eine neue Zusammenkunft für den folgenden Tag verabredet worden, die Marchesana ehrerbietig bis an die Thüre; Michelangelo und Tolomei entfernten sich sodann, Francesco d'Ollanda und noch ein anderer Spanier folgten Vittoria Colonna bis zu dem Nonnenkloster S. Silvestro in capite, wo dieselbe ihren Aufenthalt genommen hatte.

Es vergingen acht Tage, ehe die Gesellschaft sich wieder in denselben Räumen wie das erste Mal vereinigte. Michelangelo und Vittoria Colonna waren bis dahin verhindert gewesen. Den Inhalt des zweiten Gespräches und ebenso des letzten, welches später, aber nicht mehr in Gegenwart der Marchesana stattfand, bildete vorzugsweise die lobreiche Schilderung der Malerkunst, welche aber im weiterem Sinne genommen wird, so dafs sie mit der Zeichenkunst überhaupt zusammenfällt. So weit gefafst, darf sie allerdings als die Mutter aller Künfte

gefaßt werden. Auch der Dichter übt sie aus, ja in jeder menschlichen Thätigkeit wirkt sie mit. Bei dem Schnitt der Gewänder, bei dem Hausbau, bei der Anlage von Gärten, bei der Zeichnung der Seekarten, in Kriegs- und Friedenszeiten, überall erscheinen die Dienste der Malerei unentbehrlich. Ob Francesco d'Ollanda in diesen Sätzen die persönliche Ansicht Michelangelo's in vollständiger Reinheit wiedergeben, steht dahin; wichtig und gewiß nicht von Francesco erfunden ist nur die Aeufserung des Meisters, daß er der Malerei entzagt habe. Vittoria Colonna hatte scherzhaft hingeworfen, Francesco zeige sich so verliebt in die Malerei, daß sie fürchte, dieselbe werde die Ehe mit italienischen Meistern lösen und dem begeisterten Liebhaber nach Portugal folgen. Darauf antwortete Michelangelo, er für seine Person werde die Malerei nicht hindern, denn er habe sich bereits von ihr geschieden, da er nicht mehr die Kräfte in sich fühle, welche eine solche Liebe erfordere.

*
*
*

Aus jeder Zeile Francesco d'Ollanda's spricht die hohe Ehrfurcht, welche Michelangelo den Freunden einflößt, die unbegrenzte Autorität, die er als Künstler genießt. Er wurde als der Patriarch verehrt, zu welchem alle Kunstgenossen ohne Ausnahme emporblickten, dessen Meinung stets entschied, dessen Willen sich gern oder ungern alle beugten. Ihm war gestattet, was sonst niemand wagte. Ungerügt durfte er im Eifer der Verhandlung in Gegenwart des Papstes den Hut aufsetzen und ungefehert Kirchenfürsten zornige Worte in das Gesicht schleudern. Wie scharf die Zeitgenossen auf sein künstlerisches Urtheil horchten, lehrt uns am besten Ulisse Aldrovandi kennen, welcher im Jahre 1550 die antiken Statuen Roms beschrieb. So knapp auch seine Schilderungen gehalten sind, so vergißt er doch niemals das Lob, welches Michelangelo einzelnen Statuen spendet, besonders zu erwähnen. Die höchste Bewunderung Michelangelo's erregte der Herculestorfo, die Amazone im Hause des Cardinal Cesi, die Gruppe des »Pasquino, der den todten Antäus umarmt« im Hause des Monsignore Francesco Soderini, und die verstümmelte Gruppe des Löwen, welcher ein Pferd zerfleischt, auf dem Capitol. Daß sein Beifall gerade diese Werke traf, wird nicht befremden. Das energisch leidenschaftliche Wesen, der Ausdruck kräftigster Bewegung waren ihm auch in der antiken Kunst wahlverwandt.

Die Schrift des Francesco d'Ollanda zeigt nicht allein das große Ansehen Michelangelo's bei den Zeitgenossen, sondern klärt uns auch über seine persönlichen Stimmungen auf. Er liebt die Einsamkeit, vertheidigt sein zurückgezogenes Leben mit der Pflicht, sich innerlich zu sammeln und auf seine ernstesten Aufgaben vorzubereiten. In noch kräftigeren Farben schildern diese Gemüthslage die Gespräche des Donato Gianotti. Die Freunde, Donato, dann Luigi del Riccio und Antonio Petreo begegneten Michelangelo, der vom Capitol herabstieg, forderten ihn zu einem Spaziergange auf und erörterten auf- und abwandelnd einzelne schwierige Stellen der göttlichen Komödie. Zum Schluffe luden sie ihn zu einem gemeinfamen Mahle ein. Tanz und Musik sollten Michelangelo's schwermüthige Stimmung verbannen. »Wie könnt Ihr an Tanzen denken, lautete die

Antwort, da doch die Welt zum Weinen ist. Wer sich nicht verlieren, sich selbst vielmehr genießen will, darf sich nicht dem Vergnügen hingeben, sondern lieber an den Tod denken. Der Todesgedanke lehrt Sammlung und Einkehr und hält den Mann, der sich ihm befreundet hat, aufrecht und befreit ihn von menschlichen Leidenschaften.« Diese Selbstgeständnisse, der Inhalt so vieler Gedichte, auch zahlreiche Briefstellen haben wesentlich zu dem Bilde beigetragen, welches gemeinhin von Michelangelo entworfen wird, als eines finsternen, allen Lebensfreuden abspenstigen, zornmüthigen Mannes. Völlig ausgefrichen können diese Züge nicht werden.

Wenn Michelangelo selbst sagt, daß er wenig Verkehr habe, müssen wir ihm wohl glauben; daß er leicht aufbraute, selbst mit guten Freunden sich oft entzweite, und insbesondere von einem unbegreiflichen Mißtrauen befeelt war, dafür liegen nur zu viele Zeugnisse vor. Am meisten hatte sein Neffe Lionardo, mit welchem er seit 1540 einen überaus regen Briefwechsel unterhielt, unter diesen Eigenheiten und Fehlern zu leiden. Eilte derselbe auf die Nachricht von Michelangelo's Erkrankung (1544) nach Rom, so hatte er dabei gewiß nur Erbschaftsgedanken im Kopfe. »Du bist gekommen zu sehen, was ich dir hinterlasse. Hast du nicht genug an dem, was in Florenz mir gehört? Du bist aber ganz wie dein Vater, der mich in Florenz zuletzt aus meinem Hause getrieben hat. Lasse dir gesagt sein, daß ich mein Testament so eingerichtet habe, daß du auf nichts mehr, von dem, was ich in Rom besitze, rechnen kannst.« Aber auch in seinen gesunden Tagen ist ihm ein Besuch des Neffen nicht recht. Als ihm dieser seine Ankunft im September 1541 ankündigt, antwortet er verdrießlich: »Komme später; ich habe jetzt keine Zeit mit Euch zu verlieren. Mein Diener Urbino hat Urlaub und da fehlte es nur noch, daß ich für Euch kochen sollte.« Will Lionardo eine Wallfahrt nach Loreto unternehmen, so billigt Michelangelo zunächst den Beschluß: Gelübde muß man halten. Er fügt aber gleich hinzu: »Doch wozu den Pfaffen das Geld geben, die es weiß Gott wie verwenden, und so viel Zeit verlieren. Kannst du das Seelenheil deines Vaters nicht in Florenz besorgen?« Und so in allen und jedem, was der Neffe thut oder nicht thut.

Nicht einmal die Handschrift Lionardo's, welche er wegen seiner Augenschwäche nicht gut lesen kann, entgeht seinem Tadel. »Wo hast du schreiben gelernt, donnert er ihn an, sobald ich deine Briefe nur sehe, bekomme ich das Fieber.« In seinem Zorne warf er einmal einen Brief ungelesen in das Feuer. Aber derselbe Mann, der scheinbar auf Geld und Besitz so hohen Werth legt, daß er in den Ruf eines Geizhalses kommt, spendet insgeheim reiche Wohlthaten. Wiederholt empfängt Lionardo den Auftrag, zu forschen, ob sich ein florentiner Bürger in Noth befände, besonders solche, welche Töchter für die Ehe oder das Kloster auszustatten haben und er gewährt dann solchen verschämten Armen ansehnliche Unterstützung. Michelangelo könnte in der That als das Urbild des *Burbero benefico* Goldoni's gelten.

Nicht die Natur, sondern erst lange bittere Erfahrung hat ihn gegen die Menschen mißtrauisch gemacht, so daß er schließlichs überall nur Betrug sieht, und seinen Hang zur Einsamkeit erklärt er selbst in dem Gespräche mit Donato Gianotti aus seinem lieblichen Herzen, das ihn in Gefahr bringt, im Verkehre

mit liebenswürdigen Menschen sich selbst zu verlieren. Dafs Michelangelo nicht immer nur die Stirn runzelte, vielmehr auch auf Scherze einzugehen fähig war, zeigte sich im Verkehr mit Luigi del Riccio. Diefem war ein junger Freund, der schöne Cecchino Bracci gestorben. Michelangelo versprach nicht allein eine Zeichnung für dessen Grabmal zu liefern, sondern schrieb auch zu Ehren des Verstorbenen mehrere Epitaphien, gereimte Grabfprüche. Die Leichtigkeit, mit welcher er dieselben zu Stande brachte, reizte ihn und liefs ihn immer neue Verse auf kleine Zettel hinwerfen. Riccio aber, sobald er Michelangelo's Luft merkte, stachelte unaufhörlich denselben zu neuen Sendungen. Er setzte Preise für jedes Epitaph aus und schickte allerhand Früchte und Leckerbissen zum Danke zurück. Forellen und Enten, Fenchel und Rahmkäse, Melonen und Wein bildeten Michelangelo's Honorar. Diefes unterliefs es niemals, den richtigen Empfang in launiger Weise zu bestätigen und immer neue Epitaphien zu senden: »Das ist für die Forellen; jenes Epitaph möge auf die Oliven geschlagen werden, hier die Zahlung für den vino greco.« So sammelten sich allmählich achtundvierzig Epitaphien an, deren scherzhaften Ursprung Michelangelo selbst offen anerkennt.

Auch dem Verkehr mit hochstehenden Personen fehlt es nicht an gemüthlichen Seiten. Michelangelo läfst sich von seinem Neffen häufig Wein, Käse, Früchte aus Florenz senden. Er murt zwar oft, wenn die Geschenke anlangen: die Käse sind zu weich, der Wein trübe, und thut als ob sie ihm völlig gleichgiltig wären. Doch hängt insgeheim sein Herz an denselben, da er einen guten Anlafs hat, seine Freigebigkeit zu beweisen. Der Wein von Trebbiano scheint sein Lieblingstrunk zu sein. Selbstverständlich mufs auch der Papst von demselben kosten. Er verehrt ihm sechs Flaschen, und als ihm einmal besonders süsse Birnen geschickt werden, bestellt er auch solche für den Papst. Auch sein häusliches Leben offenbart bei aller scheinbarer Rauheit Züge eines liebevollen, gutmüthigen Wesens. Die Mägde zwar schaffen ihm grofse Plage. Unaufhörlich wechselt er dieselben, so dafs man mit ihren Namen einen Kalender füllen könnte; da gibt es eine Catarina, Lucia, Vincenzia, Benedetta, Laura u. s. w. Die eine, Vincenzia, die Tochter eines Wirthhändlers in Macello di Corvi, welcher er bei guter Aufführung, wenn sie vier Jahre im Dienste bleibt, eine Ausstattung versprochen hat, verursacht fogar einen häuslichen Skandal. Sie wird vom Bruder mit Gewalt weggeführt. Michelangelo seufzt, er zahle gut und lebe doch elend: »Sono tutte puttane e porche.« Mit welcher rührenden Treue hängt er aber an seinem Urbino, wie vertraut ist das Verhältnifs zwischen Herrn und Diener. Als Urbino heiratet, nimmt er auch die Frau in sein Haus, und seinen Tod (1555) beklagt er, als wäre ihm ein Sohn gestorben. »Fünfundzwanzig Jahre hat er mir treu gedient. Nun ist er aus dem Leben geschieden und hat mich gar betrübt zurückgelassen. Viel lieber wäre es mir gewesen, mit ihm zu sterben, so sehr habe ich ihn geliebt. Und er hat es auch verdient. Denn er war ein wackerer Mensch, voll Treue und Redlichkeit. Durch seinen Tod bin ich wie ohne Leben geblieben und finde keine Ruhe mehr.« Für die Witwe Cornelia forgt er liebevoll, und als diese sich wieder verheiratet, nimmt er sich der Waisen, auf dafs diese nicht etwa verkürzt werden, eifrig an.

Den Mittelpunkt seiner Sorgen und seiner Liebe bildet aber der Neffe Lionardo. Mag er noch so oft versichern, ihm sei alles gleichgiltig, man möge ihn nur in Ruhe lassen, in Wahrheit lebt er mit seinen Gedanken doch nur bei dem Neffen. Er fühlt sich als Haupt der Familie, verlangt daher Unterordnung und daß stets sein Rath eingeholt werde. Wie das Geld am sichersten anzulegen sei, — er warnt vor Banken, diese betrügen alle — wie das Haus beschaffen sein müsse, welches Lionardo kaufen will, nicht feucht, nicht alt, darüber gibt er genaue Vorschriften. Auch die Heirat des Neffen nimmt er in die Hand. Er läßt sich passende Mädchen vorschlagen und verhandelt mit den Verwandten. »Du mußt eine Frau nehmen, lautet sein Rath, welche häuslich ist und welcher du befehlen kannst, und keine, die auf Putz sieht und täglich Gelage und Hochzeitsfeste besuchen möchte.« Auf eine gute Herkunft, eine angesehene Verwandtschaft möge Lionardo sehen, nicht auf Geld. »Was die Mitgift anbelangt, da will ich mich schon verbürgen und thun, was du mir sagen wirst.« Nach jahrelangem Suchen fand sich (1553) die rechte Braut aus dem altberühmten Hause der Ridolfi. Den alten Michelangelo verjüngt die Freude über das Glück des Neffen. Er trägt an die junge Frau Cassandra viele Grüsse auf. »Du wirst sie mündlich besser ausrichten als ich es schriftlich könnte.« Und sobald sein Diener und Factotum Urbino zurückgekehrt sein wird, will er auch durch ein Geschenk seine Aufmerksamkeit erweisen. Er denkt an ein Perlenhalsband und sendet bald darauf zwei kostbare Ringe. Die Geburt eines Großneffen steigert seine Freude. Er wünscht, derselbe möge Buonarrotto heißen, denn »dieser Name ist schon 300 Jahre in unserem Hause.« Die Vererbung des Namens, die Auffrischung des alten Glanzes der Familie erscheinen Michelangelo als das höchste Ziel seiner Wünsche.

* * *

Von allen menschlichen Tugenden möchte man nach der gewöhnlichen Legende von Michelangelo's Leben ihm eine am wenigsten zuschreiben: den Familiensinn, und doch bildet gerade dieser den Grundzug seines Charakters und bietet allein den Schlüssel zum Verständniß seines Handelns. Seitdem uns durch Milanese's Fürsorge hunderte von Briefen, an den Vater, die Brüder und den Neffen gerichtet, offen stehen, erfahren wir erst vollständig den Umfang und die Tiefe seines Familieninteresses. Nächst seiner Kunst liegt ihm das Wohl seiner Familie am meisten am Herzen. Für die Familie spart er, für sie wirbt er Freunde, ihr opfert er das eigene Glück. Nicht als ob er den einzelnen Gliedern der Familie mit besonderer Zärtlichkeit zugethan wäre. Er hat im Gegentheil an allen viel auszufetzen und wird nicht müde, über sie zu klagen. Der Vater hat seine Dienste niemals anerkannt, die Brüder haben sich von ihm nähren lassen und auch den Kopf des Neffen wünscht er anders geartet. Die Quelle seines Familienfinnes, welcher ihn immer wieder verfühlich stimmte und für alle Angehörigen eifrig sorgen liefs, war sein Familienstolz.

Daß das Geschlecht der Buonarroti von den Grafen von Canossa abstammte, stand ihm unumstößlich fest, und als ein Conte Alessandro da Canossa in einem Briefe an ihn (1520) die Verwandtschaft anerkannte und sich »vostro parente«

unterschrieb, wurde er mit großer Freude erfüllt. Er mahnte Lionardo, diesen Brief ja gut aufzubewahren. In alten Chroniken forschte er nach den Ruhmes- thaten seiner Vorfahren und erzählt dem Neffen, wie viele der Simoni und Buonarroto in der Signoria fälschen. Dieser sollte daher auch den vollen Namen annehmen und führen: Lionardo di Buonarroto Buonarroto Simoni. Arg drückte ihn der gegenwärtige Verfall der Familie und die geringe Anstrengung der Glieder, demselben zu steuern. »Ich habe mich stets bemüht, unser Haus wieder empor zu bringen, wenn nur meine Brüder danach gewesen wären.« Alles, was den Glanz der Familie wieder herstellen könnte, faßt er in das Auge und sucht zu beseitigen, was einen üblen Schein auf dieselbe werfen könnte. Er empfiehlt den Kauf eines stattlichen Hauses in Florenz, denn ein solches sichtet mehr in die Augen als ein Landgut. Dafs sein Bruder Sigismondo ein kleines Gütchen in Settignano verwaltet, macht ihm großen Aerger. »Welche Schande, wenn es heißt, dafs ein Bruder von mir hinter Ochsen einhergeht.« Er verwahrt sich feierlich gegen die Adresse: Michelangelo scultore. »Ich bin hier nur unter dem Namen Michelangelo Buonarroto bekannt und war niemals ein Maler oder ein Bildhauer, die in einer »bottega« sitzen. Davon habe ich mich, meinem Vater und meinen Brüdern zu Ehren stets ferngehalten, und wenn ich drei Päpsten gedient habe, so geschah es nur gezwungen.«

Die Rücksicht auf die Familie bestimmte sein politisches Vorgehen und insbesondere sein Verhältnifs zu den Medici. Diese waren nun einmal die Herren von Florenz, konnten seinen Angehörigen nützen oder schaden und mußten daher geschont werden. Bereits im Jahre 1512 hatte er aus diesem Grunde ein vorsichtiges Handeln empfohlen. Noch vorsichtiger trat er selbst dem Herzog Cosimo gegenüber auf und bemühte sich sorgfältig, den Verdacht, als nehme er an den Umtrieben der Verbannten theil, zu entfernen. Ueber seine wahre Gefinnung sind wir nicht im Zweifel. Er schwärmte für die alte Republik und haßte die tyrannische Herrschaft der Medici. Gewifs sprach Luigi di Riccio die Wahrheit, als er in einem Briefe an Roberto Strozzi in Lyon Michelangelo's Zufage erwähnte, dem Könige Franz I. eine Reiterstatue auf dem Platze der Signoria in Florenz auf eigene Kosten zu errichten, wenn dieser die alte Freiheit von Florenz wieder herstellte. Und dennoch verschwor sich Michelangelo hoch und theuer, mit jenen Männern, welche für die Freiheit des Vaterlandes kämpften, niemals verkehrt zu haben. Offenbar war sein Umgang mit den Verbannten in Florenz ruchbar und er von Lionardo gewarnt worden. Jämmerlich lautete (März 1538) seine Vertheidigung. Sophistisch unterschied er zwischen dem Hause der Strozzi und der Stube des Riccio in diesem Hause. »Ich beharre dabei, dafs ich nicht im Hause der Strozzi, sondern in der Kammer des Riccio krank gelegen. Riccio ist aber seit dem Tode Angiolini's mein Geschäftsmann gewesen. Seitdem auch Riccio gestorben, betrete ich das Haus mit keinem Schritte, wie mir ganz Rom bezeugen kann, wie ich denn überhaupt nur für mich lebe, selten ausgehe und mit Wenigen verkehre, am wenigsten mit Florentinern. Werde ich auf der Strafse von einem Menschen gegrüßt, so muß ich wohl höflich antworten. Wüßte ich, es wäre ein Verbannter, so würde ich mich in keiner Weise um ihn kümmern.«

Für sich hatte Michelangelo nichts vom Herzoge zu fürchten. Wenn er trotzdem die Ungnade desselben scheute und mit ihm auf gutem Fusse zu stehen sich bemühte, so leitete ihn die Sorge für die Familie, deren Schicksal in den Händen des Herzogs ruhte. Daher mahnte er auch Lionardo nachdrücklich zur Unterwürfigkeit. Wünschen des Herzogs möge dieser unverweilt nachkommen, ohne erst bei Michelangelo anzufragen. Als er erfuhr, daß Herzog Cosimo die zwei Modelle zur Lorenzofassade zu sehen wünsche, befahl er Lionardo, dieselben sofort dem Herzog zu senden. »Und so verfare mit allen unseren Sachen, wenn etwas davon dem Herzoge gefällt.«

Den Erfolg der klugen und vorsichtigen Schritte Michelangelo's erleichterte das unwandelbar höfliche, selbst liebenswürdige Benehmen des Herzogs. Derselbe schloß beharrlich die Augen vor der Parteilichkeit, welche Michelangelo früher eingenommen hatte, und sah es als selbstverständlich an, daß der berühmteste Florentiner dem ganzen Vaterlande angehöre und bedingungslose Verehrung erheische. Die Gesinnung des Herzogs spricht sich am deutlichsten in den zwei Briefen aus, welche er (8. Mai 1557) an Michelangelo und ein Jahr später (9. Juni 1558) an den Cardinal di Carpi richtete. Der erste Brief enthält die Einladung des Herzogs zur Rückkehr, auf welche Michelangelo nach den Erzählungen der Freunde hoffen lasse. Der Herzog spricht seine Freude aus, sollte sich die Hoffnung erfüllen, und gibt die Versicherung, daß Michelangelo die volle Freiheit besitzen solle, zu thun und lassen, was er wolle. »Denn wir wissen, was wir eurem Alter und euren Verdiensten schulden.« In dem anderen Briefe heißt es: »Daß ich den Wunsch hege, Michelangelo möge in sein Vaterland zurückkehren und hier seine Tage in wohlverdienter Ruhe beschließen, kann Niemanden Wunder nehmen. Wird er doch von jedermann bei seinen seltenen Tugenden zurückbegehrt. Ich will ihn nicht von Rom abrufen; bleibt er daselbst, so fällt er nicht in meine Ungnade; denkt er dagegen an die Rückkehr, so würde es unmenschlich sein und einen völligen Mangel an Herz und Urtheil zeigen, wenn ich ihn nicht umarmte, und ihm nicht alle Gunst und alle jene Ehre erwiese, die seine Verdienste erfordern.« An dem guten Willen des Herzogs, Michelangelo zur Rückkehr nach Florenz zu bewegen, läßt sich nicht zweifeln. Es wäre auch vom politischen Standpunkte überaus unverständig gewesen, den Mann, auf welchen alle Florentiner, ja alle Italiener stolz waren, zu verletzen. Jeden Anlafs benutzte er, Michelangelo seines Wohlwollens zu versichern, wiederholt liefs er ihn durch seine Agenten und durch befreundete Künstler zum Besuch der Vaterstadt einladen.

Wie verhielt sich Michelangelo zu diesen mannigfachen Versuchen, ihn für Florenz zu gewinnen? Nach der gangbaren Sage stand bei ihm der Entschluß fest, den Boden der geknechteten Heimat niemals zu betreten. Als Beweis wird ein Wort Michelangelo's, dem Benevenuto Cellini gegenüber geäußert, angeführt. Dieser trug ihm das Begehren des Herzogs nach seiner Rückkehr vor. Nachdem Michelangelo allerhand Hindernisse vorgewendet, und Cellini immer wieder in ihn drang, frug er mit spöttischem Lächeln: Und ihr, wie seid ihr denn mit dem Herzoge zufrieden? Diese Aeußerung wird im politischen Sinne gedeutet, als ob er auf die Verfassung von Florenz und den Verlust der alten Freiheiten angespielt hätte, während der ganze Zusammenhang lehrt, daß er an das leidige Künstler-

gezänke am Hofe der Medici dachte. Cellini, der fahrende Künstler, wäre auch der letzte Mann gewesen, mit welchem Michelangelo über politische Dinge verhandelt hätte. Wenn auf der anderen Seite Vafari die Dienstwilligkeit Michelangelo's und seine wirkliche Absicht, Rom zu verlassen, versichert, so mag er vielleicht nicht als unbefangener Gewährsmann gelten. Wir stoßen aber auch in den Familienbriefen auf mehrere Stellen, welche Michelangelo's ernstern Wunsch der Rückkehr nach Florenz bekunden.

Er dringt in einem Briefe an Lionardo (21. Nov. 1552) auf den Kauf eines stattlichen Hauses, »damit, wenn es sich träfe, daß ich nach Florenz zurückkehre, ich doch wo zu bleiben wüßte.« Und als Cornelia, die Witwe Urbino's, ihm sein Pathenkind (1557) nach Rom senden will, verlangt er Aufschub. »Hier in Rom wäre der Kleine schlecht aufgehoben, denn im Hause sind keine Frauen, keine Aufsicht. Dazu kommt, daß der Herzog in mich dringt, nach Florenz zurückzukehren. Ich habe eine Frist verlangt, um meine Angelegenheiten zu ordnen und den Bau von St. Peter zu regeln, so daß ich wohl noch den Sommer hier zubringen werde. Im Winter denke ich für immer nach Florenz zu übersiedeln, denn ich bin alt und habe keine Zeit mehr, nach Rom wieder zurückzukommen. Wollt ihr mir dann den kleinen Michelangelo übergeben, so will ich ihn in Florenz mit noch mehr Liebe halten, als die Söhne meines Neffen, und ihn alles lehren, was ich weiß und was sein Vater wünschte, daß er lernen solle.« In demselben Jahre schreibt er Lionardo, daß er nothwendig noch ein Jahr in Rom verweilen müsse, im Interesse des Baues von S. Peter, denn so lange brauche er noch, um das Werk soweit zu fördern, daß es nicht mehr nach einem andern Plane geändert werden könne. »Würde an meinem Plane geändert, wie es wohl die Neider möchten, so wäre es dasselbe, als ob bis jetzt nichts an dem Baue gethan wäre.«

Er äußert wiederholt, daß er lieber den Tod erdulden wollte, als die Ungnade des Herzogs, und verwünscht sein Schicksal, das ihn zu keiner Entscheidung kommen läßt. »Ich leide an allen Krankheiten des Greisenalters; wenn ich die Bequemlichkeiten aufgeben muß, die ich hier habe, lebe ich keine drei Tage, und doch möchte ich nicht deshalb die Gnade des Herzogs mir verscherzen, aber auch nicht den Bau von St. Peter aufgeben oder mir schaden.« Als ihm dann der Herzog weiteren Urlaub gewährt, überfließt er von Dankbarkeit. »Die Liebenswürdigkeit und die Güte des Herzogs besiegt mich. Ich weiß gar nicht, wie ich einem Manne genug danken soll, der mein Leben mehr schätzt, als ich es selbst thue.« Das gute Verhältniß wurde durch Michelangelo's Fortbleiben von Florenz nicht gestört. Als der Herzog 1560 mit seiner Gemahlin Rom besuchte, begrüßte ihn Michelangelo gleich nach seiner Ankunft, und beide Männer unterhielten sich über das florentiner Kunstleben ebenso angelegentlich wie vertraulich. Michelangelo bedauerte nur, daß er nicht mehr jung sei, um ihm dienen zu können. Daß aber der Grund, welcher Michelangelo an der Uebersiedelung hinderte, außer seinem hohen Alter und seinem beschwerlichen Steinleiden die Wirksamkeit als Dombaumeister, nicht vorgeschoben, sondern durchaus triftig war, dafür sprechen alle Nachrichten, die wir über die letzten zwanzig Jahre seines Lebens besitzen.

Die meisten Aufforderungen zu neuer künstlerischer Thätigkeit wies Michelangelo in seinem Greisenalter entschieden zurück. Als ihm König Franz I. in

einem eigenhändigen Briefe (26. April 1546), welchen Primaticcio überbrachte, den Wunsch nach dem Besitze eines Werkes von seiner Hand aussprach, lehnte er das schmeichelhafte Anerbieten in höflichster Weise ab. Gern möchte er dem Könige dienen, jetzt sei er aber alt, und überdies noch einige Zeit für den Papst Paul III. beschäftigt. Blicke ihm nach dem Schlusse dieser Arbeiten ein Rest von Lebenskraft, so würde er dem Könige ein Werk, sei es von Erz oder von Marmor, oder eine Malerei widmen. »Sollte aber der Tod den guten Willen vereiteln und kann man in einem anderen Leben malen oder meißeln, so werde ich dort, wo man nicht alt wird, mein Wort einlösen.«

Dreizehn Jahre später empfing er von Catharina von Medici den Antrag, ein Denkmal für ihren verstorbenen Gatten, den König Heinrich II., zu schaffen. Sie wünschte eine Reiterstatue, welche im Hofe ihres Palastes aufgestellt werden sollte. Wiederholt schrieb sie dem Künstler und bat ihn flehentlich, doch ihren Wunsch zu erfüllen. Ihr gegenüber möge er sich nicht, wie bei anderen, mit seinem hohen Alter entschuldigen, und wenn er das Werk nicht selbst ausführen könne, doch wenigstens die Zeichnung entwerfen und von einem erfahrenen Meister die Statue modelliren und gießen lassen. Durch die Vermittlung Roberto Strozzi's wurde Michelangelo's Zusage einer Zeichnung gewonnen. Zu weiterer Thätigkeit liefs er sich nicht bewegen, übertrug vielmehr Daniel da Volterra die Ausführung. Da dieser die Modellirung und den Guß des Pferdes in der That in Angriff nahm, so muß wohl Michelangelo die Zeichnung geliefert haben. Eine sichere Spur derselben hat sich nicht erhalten. Auch Danielo starb, ehe er das Werk vollendet hatte; nur das Bronzepferd kam nach Paris, wo es bei dem Standbilde Ludwig's XIII. Verwendung fand, in der Revolutionszeit aber zerfchlagen und eingeschmolzen wurde. Aehnlich verfuhr Michelangelo, als Papst Pius IV. das Denkmal für seinen Bruder, den Marchese di Marignano, bei ihm bestellte. Er entwarf die Skizze, überliefs die Ausführung aber dem ihm befreundeten Leone Leoni aus Arezzo. Wie viel von Michelangelo's Entwürfe an dem im Mailänder Dome (im rechten Kreuzschiffe) aufgestellten Monumente beibehalten wurde, läst sich nicht genau bestimmen.

Die nichtsagende, nur durch das prunkvolle Material auffallende Architektur möchten wir nicht gern auf Michelangelo zurückführen, die treffliche Bronze-Statue des Marchese di Marignano, aufrechtstehend in voller Rüstung, und die beiden sitzenden Figuren des Friedens und der Tapferkeit, hebt Vasari ausdrücklich als das Werk Leoni's hervor.

Mit der plastischen Thätigkeit hatte Michelangelo, wenn er auch von Zeit zu Zeit noch den Meißel in die Hand nahm, um an seinem eigenen Grabdenkmale zu arbeiten, offenbar in seinem Greifenalter abgeschlossen. Nur der Bau von St. Peter nahm sein Interesse in Anspruch und befaß seine ganze Liebe. Er ruft zwar, in einem Briefe an Vasari (1557), Gott zum Zeugen an, dafs er die Bauleitung gegen seinen Willen, und nur durch Gewalt vom Papste Paul III. dazu gezwungen, übernommen habe. Nachdem er sich aber einmal in das Werk hineingelebt, nimmt es seine Phantasie vollständig gefangen. Ihn fesselte nicht allein die hohe künstlerische Bedeutung des Baues; er sah seine Thätigkeit an demselben als eine gottgefällige That an und fand dadurch auch seinen im späteren Alter

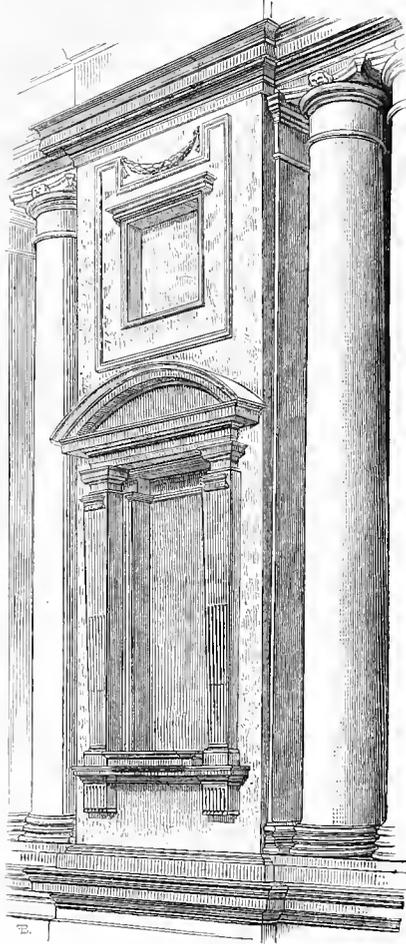
geweckten religiösen Sinn befriedigt. Nur seine Frömmigkeit und seine Liebe zu Gott und dem Apostelfürsten, heißt es in seiner Bestallung, haben Michelangelo bewogen, das Amt des Baumeisters von St. Peter anzutreten; auf jeden irdischen Lohn verzichtete er. Und wenn er in seinen Briefen an Vafari die Unmöglichkeit, den Bau im Stiche zu lassen, versichert, hebt er insbesondere hervor, daß ja eine solche Flucht eine Schande für die ganze christliche Welt und eine schwere Sünde wäre. Die Wirksamkeit am Baue von St. Peter füllt seine letzten zwanzig Lebensjahre vollständig aus.

* * *

Gleich Raffael beschloß auch Michelangelo seine künstlerische Laufbahn als Architekt. Eine fachmäßige Erziehung hatte er ebenso wenig wie der erstere genossen, doch durfte er sich einer längeren Erfahrung und Übung rühmen. Bereits die Entwürfe zum Juliusdenkmale zeigen eine reiche architektonische Gliederung, vollends die Arbeiten in S. Lorenzo seit 1516 stellten Michelangelo auch vor große Aufgaben der Baukunst. Wie ernst er dieselben nahm, offenbaren uns die zahlreichen Skizzen und Modelle, die er in jener Zeit entwarf. Die letzteren sind verloren gegangen, Zeichnungen einzelner Bauglieder dagegen haben sich in mehreren Sammlungen erhalten; wenn auch nicht im Liller Museum, wie man früher wähnte — die hundertvierundachtzig hier unter Michelangelo's Namen bewahrten architektonischen Skizzen sind nicht von seiner Hand — so doch in Oxford, im britischen Museum und in den beiden florentiner Sammlungen (Uffizien und Casa Buonarroti). Seine Studien für die Lorenzofassade waren bekanntlich fruchtlos. Das Werk kam nicht zur Ausführung; aus den vorhandenen, noch nicht einmal kritisch gesichteten Skizzen den Stil festzustellen, unterliegt großen Bedenken, zumal da er dem plastischen Schmucke den ersten Platz einräumte und die Architektur zum bloßen Rahmen für denselben herabsetzte. Auch in der mediceischen Grabkapelle erscheint die Architektur den Sculpturen, welche die Wände beleben sollten, untergeordnet, die Gliederung und die gewählten Formen auf eine bestimmte Wirkung berechnet. Wenn die letzteren daher noch keine typische Geltung in Anspruch nehmen können, in dem Sinne, daß man in ihnen die gewöhnliche Bauweise Michelangelo's erkennt, so hat doch wahrscheinlich die wiederholte Benutzung der Architektur zum Hintergrunde für den plastischen Schmuck auf seine architektonische Phantasie Einfluß geübt und das stärkere Licht- und Schattenpiel an seinen Bauwerken und die Scheu vor reicher Ornamentirung der Flächen hervorgerufen. Michelangelo liebte es nicht, die Statuen mit kräftigen Ornamenten umgeben zu sehen, und da die Architektur ihm vielfach nur als Rahmen der Sculptur erschien, so übertrug er seinen Widerwillen auch auf das architektonische Ornament.

Die Bibliothek von S. Lorenzo ist das letzte Bauwerk in Florenz, an welchem Michelangelo seine Kunst übte. Auch dieses ließ er unvollendet zurück. Noch in seinen letzten Lebensjahren wurde er von Vafari und Ammanato mit Fragen, wie er sich wohl die Treppe in der Vorhalle angelegt denke, beflümmt. Vafari empfing (28. Sept. 1558) die Antwort, daß Michelangelo sich

der Treppe nur wie im Traume entfinne. Doch läßt sich Michelangelo herbei, ihm seine Gedanken darüber mitzutheilen, freilich hinzufügend, daß ihm das Ganze lächerlich vorkomme. Er erzählt, daß er eine Menge ovaler Schachteln von ungleicher Länge und Breite auf einander gestellt und so ein Modell der Treppe hergestellt habe. Ein besseres Schicksal traf die Frage Ammanato's. Diefem schickte Michelangelo ein kleines Thonmodell der Treppe, in einer Schachtel



Aus dem Palazzo Farnese.

verpackt, und gab ihm noch nähere Andeutungen über Einzelheiten der Anlage. Nach diesem Modell befahl der Herzog die Treppe auszuführen. Entweder verstand der Architekt (wohl Ammanato und nicht Vafari) dasselbe nicht, oder es war das Modell nicht klar genug ausgearbeitet; jedenfalls lehrt der Augenschein, daß die Ausführung die Absichten Michelangelo's lange nicht erreichte. Dagegen muß die (nichtvollendete) Wanddecoration der Vorhalle noch auf Michelangelo's Entwürfe zurückgeführt werden. Gekuppelte Säulen wechseln mit Mauerflächen, welche durch Blindfenster belebt sind. Seltfamer Weise treten aber die Säulen soweit zurück, daß sie mit der Wand in einer Linie stehen. Sie scheinen in tiefen Kästen zu stecken. Die Bildung der Basen, Kapitäle und Gesimse verzichtet offenbar auf jede Feinheit, namentlich die Gesimse mit ihren scharfkantigen Profilen üben den Eindruck, als wären sie aus Latten zusammengesetzt worden. Nicht minder auffallend sind die Blindfenster behandelt. Die Fensterpfosten, zur Hälfte kannelirt, verjüngen sich nach unten, kleine, leicht eingezogene Klötze stoßen unmittelbar auf sie und tragen die weit ausladenden schwerfälligen Giebel. Die viereckigen Fenster über den großen werden dadurch charakterisirt, daß die

vertikalen Leisten, wie die nebenstehende perspectivische Zeichnung zeigt, als Schenkel über die Rahmen hinausragen. Von einem Schenkel zum anderen schwingen sich Blattkränze. Den hohen Wandsockel endlich zieren je zwei unter dem Säulenpaare angebrachte Consolen, in ähnlicher Stellung, wie sie am Juliusdenkmale in S. Pietro in Vincoli verwendet wurden. So treten uns bereits in der Laurentiana Formen entgegen, welche in Michelangelo's späterer römischen Bauhätigkeit typisch wiederkehren.

In Rom stand nach Peruzzi's Tode der jüngere Antonio da San Gallo un-

befritten an der Spitze der Architektur. Im Anfange des Jahrhunderts war er als achtzehnjähriger Jüngling nach der Tiberstadt gekommen, hatte sich zunächst an seinen Oheim Giuliano da San Gallo, dann an Bramante angegeschlossen. Schon längst nach dem Amte eines Dombaumeisters lüftern, mußte er doch bis zum Jahre 1536 auf die Erfüllung seiner Wünsche warten. Paul III., welcher schon als Cardinal sich der Kunst Antonio's bedient hatte, übertrug ihm die oberste Leitung des Petersbaues. Bei Antonio's herrschender Stellung konnten Berührungen mit Michelangelo nicht ausbleiben. Wie sich die beiden Männer früher zu einander gestellt hatten, ist nicht bekannt; in den letzten Jahren seines Lebens befafs Antonio da San Gallo an Michelangelo einen erbitterten Gegner. Ueberall trat ihm Michelangelo feindlich gegenüber, sowohl bei den Verhandlungen über die Fortification der Stadt Rom, welche im Jahre 1545 stattfanden, wie bei dem Ausbaue des Palazzo Farnese, und endlich bei dem Baue von St. Peter. Eine gerechte Rache traf Antonio. Wie schel hatte er sich über Raffael's architektonische Leistungen ausgesprochen, und nun mußte er von Michelangelo eine nicht minder herbe Kritik seiner Werke und Fähigkeiten erdulden. Ja die Ironie des Schicksals wollte, dafs gegen ihn, den Schüler und Anhänger Bramante's, der alte Erbfeind Bramante's die Vertheidigung des Meisters führte.

Der Papst gewann bei dem Widerstreite der beiden Künstler das Beste. Er bewog mit leisem Zwange Michelangelo, den Worten Thaten folgen zu lassen und der Architektur seine Kräfte zu widmen. Michelangelo wurde der Nachfolger Antonio's da San Gallo sowohl bei dem Baue des farnesifchen Palaftes, wie bei jenem der Peterskirche.

* * *

Auf dem Campo dei Fiori, damals dem glänzendsten Stadttheile Roms, befafs die Farnese ein Grundstück, auf welchem Paul III. noch als Cardinal durch Antonio da San Gallo einen Palaft errichten liefs. Die Steigerung der Hausmacht, vollends die Erhebung auf den päpstlichen Thron, machten Paul III. eine gröfsere Anlage wünschenswerth. Auch diese Erweiterung des ursprünglichen Planes wurde in Antonio's Hand gelegt, welcher im Jahre 1544 die Fassade bis zur Höhe des Kranzgefimses gebracht hatte. Ueber die richtige Form des letzteren wurde lange berathen, wie es die Wichtigkeit deselben wohl erklärt. Denn das Kranzgefims soll nicht allein das oberste Stockwerk abschliessen, sondern den ganzen Bau krönen. Schwerlich war schon der Triumph vergeffen, welchen Cronaca vor einem Menschenalter mit seinem Kranzgefims am Palazzo Strozzi in Florenz gefeiert hatte. Ein ähnliches Werk wünschte auch der Papst. Diesen Anforderungen entsprach aber Antonio's Modell nicht, wenigstens in den Augen Michelangelo's, welcher dem Papste eine vernichtende Kritik deselben schriftlich überreichte: Das Modell zeige schlechte Verhältnisse der Glieder; diese selbst gehören keiner der drei antiken Ordnungen, sondern einem Bastardgeschlechte an, das nach dem Modell ausgeführte Gefims würde den Bau drücken, und so weiter. Es gab keinen Fehler in der Architektur, welchen nicht Michelangelo auch an dem Modell entdeckt hätte. Wahrscheinlich eine Wirkung dieser

Kritik war die Concurrenz, welche der Papst für die beste Zeichnung ausschrieb. Michelangelo's Plan, von Vafari dem Papste vorgelegt — der Meister entschuldigte seine Abwesenheit von der Versammlung, in welcher über die Zeichnungen entschieden werden sollte, durch Kränklichkeit, — gefiel dem Papste am besten und wurde von diesem zur Ausführung bestimmt. Da Antonio da San Gallo bald darauf (1546) starb, so übernahm Michelangelo die ganze Leitung des Palaftbaues.

Mit peinlicher Sorgfalt schritt er an das Werk. Um den Effect des von ihm entworfenen Kranzgesimfes zu erproben, liefs er ein Holzmodell in der Gröfse der Ausführung, über drei Meter hoch, anfertigen und in Gegenwart des Papstes (1547) in der richtigen Höhe aufstellen. Das Kranzgesims, über dessen Schönheit und Wirkung sich alle Stimmen vereinigen, bietet die grösste Ueberschöpfung dar. Es ist nämlich von den übrigen architektonischen Werken Michelangelo's im Stile und in den Formen so weit entfernt, dafs wir ohne das ausdrückliche Zeugniß Vafari's ihn nimmermehr für den Schöpfer desselben halten würden. Wo hat er jemals ein so liebevolles Studium der antiken Baukunst, einen so mafsvollen Sinn und ein so feines Verständniß für Uebergänge und Vermittlungen, eine solche Milde der Phantasie erwiesen? Leise tönt in dem Fries das Ornament der Gurtgesimse nach, Zahnschnitte vermitteln die Friesplatte mit den Hauptgliedern des Gesimfes, an welchem die kräftigen Sparrenköpfe und die mit Löwenmasken geschmückte Sima durch die schönen Verhältnisse und den Schwung der Linien das Auge fesseln. Mit gutem Grunde wurde daher die Vermuthung aufgestellt, dafs Michelangelo einen Mitarbeiter an dem Werke und zwar wahrscheinlich in der Person Vignola's gewonnen habe, von jenem die allgemeine Disposition, von Vignola aber, der auch sonst für die Familie der Farnese thätig war, die Durchbildung des Einzelnen herrühre.

Michelangelo's Antheil an dem Palaft Farnese beschränkt sich nicht auf die Zeichnung des Kranzgesimfes. Vafari schreibt ihm die Loggia über dem Hauptportale und die Säulenhallen im Hofe zu. Ueber den Pfeilerarkaden des Erdgeschosses erheben sich hier zwei Stockwerke, von welchen das erste gleichzeitig mit der unteren Pfeilerhalle componirt wurde, im Stile vollkommen mit dieser übereinstimmt, das obere dagegen ganz abweichende Formen zeigt und auf eine fremde Hand hinweist. Gehören die beiden unteren Hallen oder die oberste Arkadenreihe Michelangelo an? Vafari sagt: »Innen im Hofe baute er über der ersten Säulenordnung die beiden anderen mit den schönsten und mannigfachsten Fenstern und Ornamenten, die man je gesehen hat.« Dieser Satz darf seinem Wortlaute nach unangefochten bleiben. Michelangelo führte nach San Gallo's Tode die beiden oberen Arkadenreihen aus. Was aber die Composition betrifft, so mufs mit Entschiedenheit behauptet werden, dafs nur die oberste Halle von ihm selbständig erfunden, die mittlere dagegen von demselben Künstler entworfen wurde, welcher das Erdgeschofs geschaffen hat, und dieser war auch nach Vafari's Geständniß Antonio da S. Gallo. Beide zusammen sind, in freier Weise dem Theater des Marcellus nachgebildet, untrennbar verbunden. Von dem römischen Denkmale wurden die Säulen, welche den Pilaftern vortreten, und die Aufeinanderfolge der dorischen und ionischen Ordnung entlehnt. Wie die Bau-

formen beider Stockwerke auf eine Quelle zurückgehen, so zeigen auch die einzelnen Gliederprofile die gleiche Behandlung. Weitere Zeugnisse für die Richtigkeit dieser Ansichten liefern Antonio's Handzeichnungen, in welchen die beiden unteren Stockwerke bereits ganz deutlich skizzirt sind, dann aber der Umstand, daß gerade das oberste Stockwerk mit den übrigen Bauten Michelangelo's übereinstimmt, die Fensterarchitektur z. B. bereits in der Laurentiana vorgebildet erscheint. Der wahre Hergang dürfte folgender gewesen sein. Antonio da San Gallo starb, während an dem ersten Stockwerke noch gebaut wurde. Michelangelo vollendete diesen Theil des Baues, wobei er aber noch an die Pläne des Vorgängers gebunden war; erst bei dem zweiten Stockwerke gewann er volle Freiheit und benutzte sie, um seine Baugedanken zu verkörpern.

* * *

Die reichste Erbschaft nach Antonio da San Gallo trat Michelangelo in der Peterskirche an. Vierzig Jahre waren seit der Grundsteinlegung des Domes vergangen, eine lange Reihe der hervorragendsten Architekten: Bramante, Giuliano da S. Gallo, Fra Giocondo, Raffael, Peruzzi, zuletzt noch Antonio da San Gallo hatten an dem Werke ihre Kräfte versucht. Dennoch befaß dasselbe noch nicht seine endgültige Gestalt, und durften Künstler einen reichen Raum für ihre schöpferische Begabung hier hoffen. Eine ähnliche Erwägung mochte auch in Michelangelo die Scheu überwinden helfen, sich im Greifenalter einer Kunstgattung zu widmen, welche nicht früh genug erlernt werden kann. Im Herbst 1546 war Antonio da San Gallo gestorben, am Anfange des nächsten Jahres empfing Michelangelo bereits die Bestallung als »Commissarius, Praefectus Operariorum et Architectus« von St. Peter auf Lebenszeit, nachdem der Papst seine neuen Entwürfe geprüft und gebilligt hatte. Der Bau von St. Peter galt seit Bramante's Zeiten als der Tummelplatz der Künstlerparteien. Michelangelo sah sich demnach vor und ließ sich Vollmachten ausstellen, so ausgedehnt und unbefchränkt, wie sie wohl noch nie ein Architekt besessen hatte. Er wurde nicht allein von jeder Rechnungsablage und Verantwortung befreit, sondern auch mit dem Rechte ausgestattet, an dem Plane nach Belieben zu ändern, zu bauen und einzureisen, was er für gut finde, die Werkleute anzustellen und zu entlassen, ohne daß den Verwaltern der Kirche eine Einsprache zustände. Selbst diese Vorsicht vermochte aber nicht Zank und Streit zu hindern und die Gegner Michelangelo's vollständig zum Schweigen zu bringen.

Der Widerstand gegen Michelangelo ging von zwei Seiten aus, von den mißgünstigen Bauleuten, welche Michelangelo als einen Eindringling betrachteten, und von der kirchlichen Baubehörde, deren Gerechtfame allerdings durch die Vollmacht Michelangelo's eine arge Einbuße erlitten hatten. Unter den Fachgenossen schürte namentlich Nanni di Baccio Bigio die Feindseligkeiten. Als Jüngling hatte Nanni in Florenz viele Zeichnungen Michelangelo's aus dessen Hause gestohlen und war nur auf Verwendung von Freunden der verdienten Züchtigung entgangen. Nicht Herrschfucht, sondern Kunstliebe, meint Vasari, verleitete ihn zu der That. Daß er Michelangelo als Bildhauer hoch stellte,

deutet feine wiederholte Copie der Pietà an. Von Michelangelo's architektonischen Verdienften wollte er aber nichts wiffen. Bald nachdem Michelangelo die Leitung des Baues übernommen, verbreiteten fich über feine Thätigkeit in Florenz die fchlimmften Gerüchte, welche auf Nanni als Quelle zurückgehen. Michelangelo hiefs es, treibe nur Narrenzeug und Kinderpoffen, arbeite blos des Nachts, damit ihn niemand fehe, verftehe überhaupt von der Architektur nichts. Das habe er fchon am Palaft Farnefe bewiefen. Denn als das Holzmodell zum Kranzgefims dafelbft probeweife aufgestellt worden, habe man das Gebäude ftützen müffen, fo fchwer fei jenes gewesen. Wenn nicht zum Glück noch Nanni da wäre, ftände es fchlecht mit St. Peter. Diefer arbeite an einem neuen Modell. Natürlich fei ihm deshalb Michelangelo gram, aber der Papft halte ihn und dulde feine Entfernung. Begreiflich erregten die Verleumdungen folcher »Furfanti« den Zorn Michelangelo's; fie fchädigten aber das Werk weniger als die bald offenen, bald verfteckten Angriffe der Bauverwalter, der »deputati«, zum Theile kirchlicher Würdenträger, welche fich für ihre Nichtachtung durch ein ftetes Bekritteln feiner Wirkfamkeit rächten.

»Wir wiffen nicht, berichteten fie dem Papfte, wie viel Geld auf den Bau, noch in welcher Weife es verwendet wird. Auch über die künftige Geftalt der Kirche können die Deputirten nichts ausfagen, da ihnen, als wären fie Fremde, alles verheimlicht wird. Nur das Eine müffen fie zur Befchwichtigung ihres Gewiffens bezeugen, dafs ihnen die Art, wie Herr Michelangelo vorgeht, befonders was das Niederreißen betrifft, nicht gefällt. So viel ift fchon zerftört worden und wird täglich zerftört, dafs es alle, die es fehen, tief erbarmt. Doch wenn Seine Heiligkeit damit zufrieden ift, werden auch die Deputirten, feine Diener, fich damit zufrieden geben müffen.« Aehnliche Klagen und Befchwerden erhoben die Bauvorftände vor jedem neuen Papfte, in der Hoffnung, dafs derfelbe vielleicht Michelangelo weniger günftig geftimmt fein werde, als feine Vorgänger, und namentlich als Paul III., unter deffen Regierung die Bauthätigkeit an St. Peter nach längerem Zögern wieder kräftig betrieben wurde. Die Bauausgaben vom 1. Januar 1547 bis zum 8. Mai 1551 belaufen fich auf 121,554 Ducaten, fo dafs der Jahresdurchschnitt etwa 30,000 Ducaten beträgt. In den nächften vier Jahren (1551—1554) fank der letztere auf 13,000 Ducaten herab. Mit dem Tode Paul's III. (10. Nov. 1549) war der Baueifer wieder erfchlafft. Mit Recht bedauerte daher Michelangelo den Verluft feines beften perfönlichen Gönners. »Er hat mir viel Gutes erwiefen und noch mehr durfte ich von ihm hoffen.«

Den Nachfolgern Paul Farnefe's flöfste er Refpekt ein, aber nicht mehr Liebe, und auch auf das alte Verftändnifs der Kunst durfte er bei ihnen nicht mehr rechnen. Die kirchlich theologifchen Intereffen nahmen für längere Zeit die Geifter in Befchlag. So fah denn Michelangelo trübe in die Zukunft. Von Julius III., dem Nachfolger Paul's III., einer fchwächlichen Natur, dem am meiften feine fchöne Villa an der flaminifchen Straffe am Herzen lag, konnte Michelangelo keine kräftige Unterftützung feiner Rechte erwarten. Vorfichtig liefs er daher von feinem Neffen aus Florenz die päpftlichen Breven fich fenden, welche feine Ernennung zum oberften Künftler des vaticanifchen Palaftes und feine Belehnung mit dem Wafferzoll bei Piacenza enthielten. »Der Papft foll wiffen,

dafs er mein Schuldner ist. Nützen wird es mir zwar wenig, aber mir doch Genugthuung gewähren.« Wie seine persönlichen Gerechtfame, so sah Michelangelo auch seine Stellung an St. Peter unter dem neuen Regimente bedroht. Die Bauverwalter glaubten einen Fehler in der Anlage einer Kapelle entdeckt zu haben und erreichten es bei dem Papste, dafs Michelangelo sich in einer gröfseren Versammlung vor ihnen rechtfertigen mufste. Das gelang ihm denn auch in glänzender Weise. Die Deputirten hatten über die schlechte Beleuchtung einer Kapelle Klage geführt und wufsten nicht, dafs Michelangelo auch in der Wölbung Fenster anzubringen beschloffen hatte. Und als sie nun weiter darüber sich beschwerten, dafs Michelangelo sie über seine Pläne im Dunkeln lasse, donnerte er sie an: »Ich bin nicht verpflichtet, irgendwem vorher zu berichten, was ich vorhabe. Eures Amtes aber ist es, Geld herbeizuschaffen und vor Dieben zu wahren. Für die Zeichnungen lafst mich forgen.« Sein entschiedenes Auftreten hatte zur Folge, dafs ihm der Papst seine Vollmacht neu bestätigte und die Leitung des Baues ebenso unbedingt wie Paul III. überlies. Der Fortgang des Werkes lies aber trotzdem viel zu wünschen übrig. Michelangelo trat zwar den Gerüchten eines vollkommenen Stillstandes der Arbeiten entgegen, die leidige Thatfache aber mufste er (1557) zugeben, dafs höchstens sechzig Menschen, Steinmetzen, Maurer und Tagelöhner zusammengerechnet, an dem Riesenwerke Beschäftigung fanden.

Da war es denn begreiflich, dafs bange Sorge Michelangelo's Freunde und Anhänger erfüllte, ob es ihm denn auch bei seinem hohen Alter gelingen werde, das Werk so weit zu fördern, dafs der Unverstand schlecht berufener Bauleute nichts Wesentliches daran verderben könne. Wenigstens den Kern und die Krone des Ganzen, die Kuppel, wünschten sie fehnlichst vor späteren Unbilden bewahrt zu sehen. Noch hatte aber Michelangelo den Plan nicht in allen Einzelheiten festgestellt, und so lange das Muster, auf welches sich die Einsichtigen berufen konnten, fehlte, war man vor willkürlichen Abweichungen künftiger Baumeister nicht sicher. Auf das Drängen seiner Freunde, insbesondere des Cardinals Ridolfo da Carpi, ja wie Michelangelo schreibt, aller Römer, machte er (1557) ein kleines Thonmodell, nach welchem Giovanni Francesco ein gröfseres, noch heute in St. Peter bewahrtes Modell der Kuppel und Laterne in Holz überaus sorgfältig und genau ausführte.

Durch die Herstellung des Kuppelmodells hoffte Michelangelo zu verhindern, dafs sein Werk, zu welchem ihm Gott selbst berufen, verdorben, seine Schöpfung verändert werde. Das erreichte er aber nicht, im Frieden bis an sein Lebensende den Bau zu leiten. Der Zank und Streit dauerte bis in seine letzten Tage. Nach Michelangelo's Ansicht trugen die »Ladri«, wie er sich in seiner kräftigen Weise auszudrücken pflegte, welche es ihm nicht verzeihen konnten, dafs er ihrer Raubgier Zaüm angelegt und sie zur Ehrlichkeit gezwungen habe, die ausschließliche Schuld. Doch mag auch der Verkehr mit ihm, niemals bequem, bei steigendem Alter sich überaus schwierig gestaltet haben. Seine Körperkräfte schwanden sichtlich. Die Hand zitterte so sehr, dafs er das Zeichnen zuletzt dem Tiberio Calcagni, der in seinem Hause wohnte, überlassen mufste. Und wenn er auch noch zuweilen auf seinem Maulthier nach dem Bauplatz von St.

Peter ritt, so konnte er doch die Arbeit, besonders jene auf hohen Gerüsten, nicht mehr genau prüfen. Und doch blieb er so empfindlich, daß er jeden Tadel als eine persönliche Beleidigung aufnahm. Ein Mitglied des Bauvorstandes, wahrscheinlich der Cardinal da Carpi, bat ihn um Aufschluß über eine Veränderung am Plane. Er zog sich eine scharfe Rüge zu. »Die beiden Hälften eines Planes müssen mit einander übereinstimmen; ändert man die eine Seite, so muß auch die andere einen entsprechenden Wechsel erfahren, nur was in der Mitte fleht, ist frei von dieser Verpflichtung, wie die Nase in der Mitte des Gesichtes; die eine Hand aber und das eine Auge muß dem andern gleichgebildet werden. Doch wer nicht Figuren gut zeichnen kann und keine Anatomie gelernt, versteht nichts von diesen Dingen.« Und als Michelangelo (1560) erfuhr, daß der Cardinal Carpi geäußert, es ginge mit dem Bau von St. Peter so schlecht voran, als nur möglich, drohte er sogleich mit der Rückgabe seines Amtes. »Ich bitte dringend Eure Herrlichkeit mich von einer Last zu befreien, welche ich schon siebenzehn Jahre lang und, wie Eure Herrlichkeit weiß, ohne Entgelt und nur auf Befehl des Papstes getragen habe. Was ich während dieser ganzen Zeit für den Bau gethan, kann Jedermann sehen.« Schwerlich verdiente der Cardinal diese bittere Antwort.

Zu großen Mißhelligkeiten gab auch die Ernennung der Bauaufseher und Werkmeister Anlaß. Die Wahl Michelangelo's fand niemals den Beifall der Behörden, von den Geschöpfen der letzteren wieder wollte der Meister nichts wissen. Ein Werkmeister, Cesare del Casteldurante war (1563) bei einem Liebeshandel erstochen worden. Als ihm nun Michelangelo in einem jungen Menschen, Namens Luigi Gaeta, einen Nachfolger geben wollte, legten die Baudeputirten Verwahrung ein. »Der Alte«, so nannten die Freunde und Hausgenossen Michelangelo, gerieth darüber in große Aufregung, welche durch die Einmischung Nanni's nicht gestillt wurde. Dieser erbärmliche Mensch wagte noch bei Lebzeiten Michelangelo's die Erbschaft desselben am St. Petersbaue zu begehren, und da ihm die offene Feindschaft nichts eingetragen hatte, es mit Schmeicheleien zu versuchen. »Er demüthigt sich vor dem Herrn, nämlich vor Michelangelo, und verspricht ihm Gehorsam. Der Herr will aber nichts von ihm wissen.« Um den Streit beizulegen, mußte abermals der Papst — Pius IV., der Nachfolger (1559) Paul IV. Caraffa's, — vermitteln. Er beschied alle Parteien vor sich, ließ die gegen Michelangelo vorgebrachten Anschuldigungen — durch die von diesem angestellten Werkmeister würden Fehler am Baue begangen — prüfen, und da sich dieselben als unbegründet herausstellten, wurde Nanni vom Bau schimpflich verjagt und Michelangelo begünstigt. Wer zur Kuppel von St. Peter emporblickt, wie sie in ungetrübtem reinen Glanze strahlt und festlich schwebt, ahnt nicht die Bitterkeiten der Seele und den Aerger, welche ihre Schöpfung begleiteten.

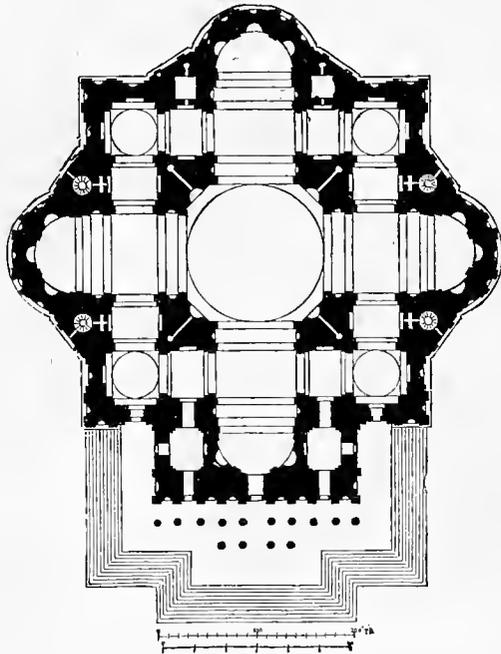
* * *

Ehe Michelangelo die Thätigkeit am Petersdome begann, mußte er sich erst mit den Plänen und Entwürfen seiner Vorgänger auseinandersetzen, bei sich entscheiden, ob er auf den bereits gegebenen Grundlagen einfach weiter bauen oder

die Gestalt des Domes mehr oder weniger neu schaffen wollte. So sehr auch die großen vier Kuppel Pfeiler in den Fundamenten schwanken und der Verstärkung bedürftig sein mochten, die Phantasie banden sie unwiderruflich und konnten in keinem späteren Plane mehr übersehen werden. Diese Bautheile waren aber auch die einzigen, die feststanden. Alles Uebrige: der Abschluß der Kreuzarme, die Fassade und namentlich die Krönung des ganzen Baues, die Form der Kuppel konnte noch beliebig umgeändert werden. Daß Michelangelo an dem Plane seines unmittelbaren Vorgängers, des Antonio da San Gallo, nur geringes Gefallen fand, nimmt bei der fast grundfätzlich verschiedenen Richtung beider Männer kein Wunder. Freudig überrascht, wenn man an die alte Gegnerschaft denkt, die unbedingte Anerkennung, welche Michelangelo dem ersten Baumeister an St. Peter, Bramante, spendet. Sie findet sich in einem Briefe Michelangelo's ausgesprochen, welcher bereits öfter aber stets unrichtig datirt und unter einer falschen Adresse abgedruckt wurde. Er ist vor der Uebernahme der Bauleitung, im Jahre 1546, geschrieben und wahrscheinlich an Bartolommeo Ferratino, ein Mitglied der Bauverwaltung, gerichtet. »Es läßt sich nicht leugnen, Herr Bartolommeo, daß Bramante in der Architektur so tüchtig gewesen ist, wie nur einer seit den Zeiten der Antike. Er machte den ersten Entwurf zu St. Peter, nicht voll von Verwirrung, sondern klar und einfach, hell und von allen Seiten freistehend, so daß die Kirche dem Palaste in keiner Weise Abbruch thut. Dieser Plan wurde auch stets für eine schöne Sache gehalten, so daß wer von der Anordnung Bramante's abweicht, wie es durch San Gallo geschehen, zugleich von der Wahrheit abgewichen ist.« Michelangelo liefert im weiteren Verlaufe des Briefes sodann eine Kritik des Planes San Gallo's, für uns um so werthvoller, weil sie den Ausgangspunkt für seine Thätigkeit bildet. Michelangelo's Plan ist die unmittelbare Correctur San Gallo's.

Er hat diesem eine zu große Ausdehnung des Baues, so daß er bis in den Vatican hineinrage, vorgeworfen, dann die Anlage von Nebenräumen, welche, an sich dunkel, auch noch den Haupttheilen der Kirche Licht rauben, getadelt und die Kostspieligkeit des Werkes hervorgehoben. Michelangelo schränkte demnach den Umfang des Baues ein und entfernte die dunklen Nebenräume. Unter diesen sind insbesondere die Chorumgänge zu verstehen, welche Antonio da San Gallo an den drei Kreuzesarmen angeordnet und noch viel abgeschlossener, kellerartiger gebildet hatte, als wie vor ihm Raffael. Nach Michelangelo's Plane dagegen sollte den mittleren Kuppelraum ein einfaches großes Quadrat umgeben, dasselbe an drei Seiten in eine Tribuna sich öffnen, während an der vierten Seite unmittelbar die Vorhalle und Fassade vorgelegt wurde. Der Bau gewann dadurch nicht allein an Festigkeit und Stärke, sondern empfing auch das Gepräge großartiger Einfachheit, das ihm keine spätere Umwandlung mehr rauben konnte. Wo die Tribunen aus dem Quadrate heraustreten, errichtete Michelangelo in den Winkeln mächtige Pfeiler. Ihre Hauptmasse legte er in die Umfassungsmauer und nach außen, so daß sie den inneren Raum nicht verengen und dennoch ausreichend die Kuppel Pfeiler stützen und die Last der Kuppel tragen helfen. Den konstruktiven Werth dieser Anordnung kann nur der Verstand des Fachmannes vollständig beurtheilen, aber auch das Laienauge vermag die künstle-

rische Wirkung zu würdigen. Alle Theile des Baues rücken einander näher und werden zu einer knapperen Einheit zusammengefaßt, als selbst bei Bramante. Michelangelo hat des Letzteren Plan genau studirt, und nach Vasari hielt er sich für den bloßen Vollstrecker »esecutore« der Entwürfe Bramante's, und dieses gilt auch für die allgemeine Auffassung und für die großen Umriffe. Michelangelo brachte die Form des griechischen Kreuzes, die nach Bramante verlassen worden war, wieder zu Ehren. In dem Verzicht auf mannigfache Raumgliederung, in der scharfen Concentration der Theile, so daß sie, zwar an sich kolossal, doch nur als die unmittelbare Vorbereitung auf den Kuppelraum gelten, begrüßen wir aber eine selbständige Schöpfung Michelangelo's. Und nicht nur

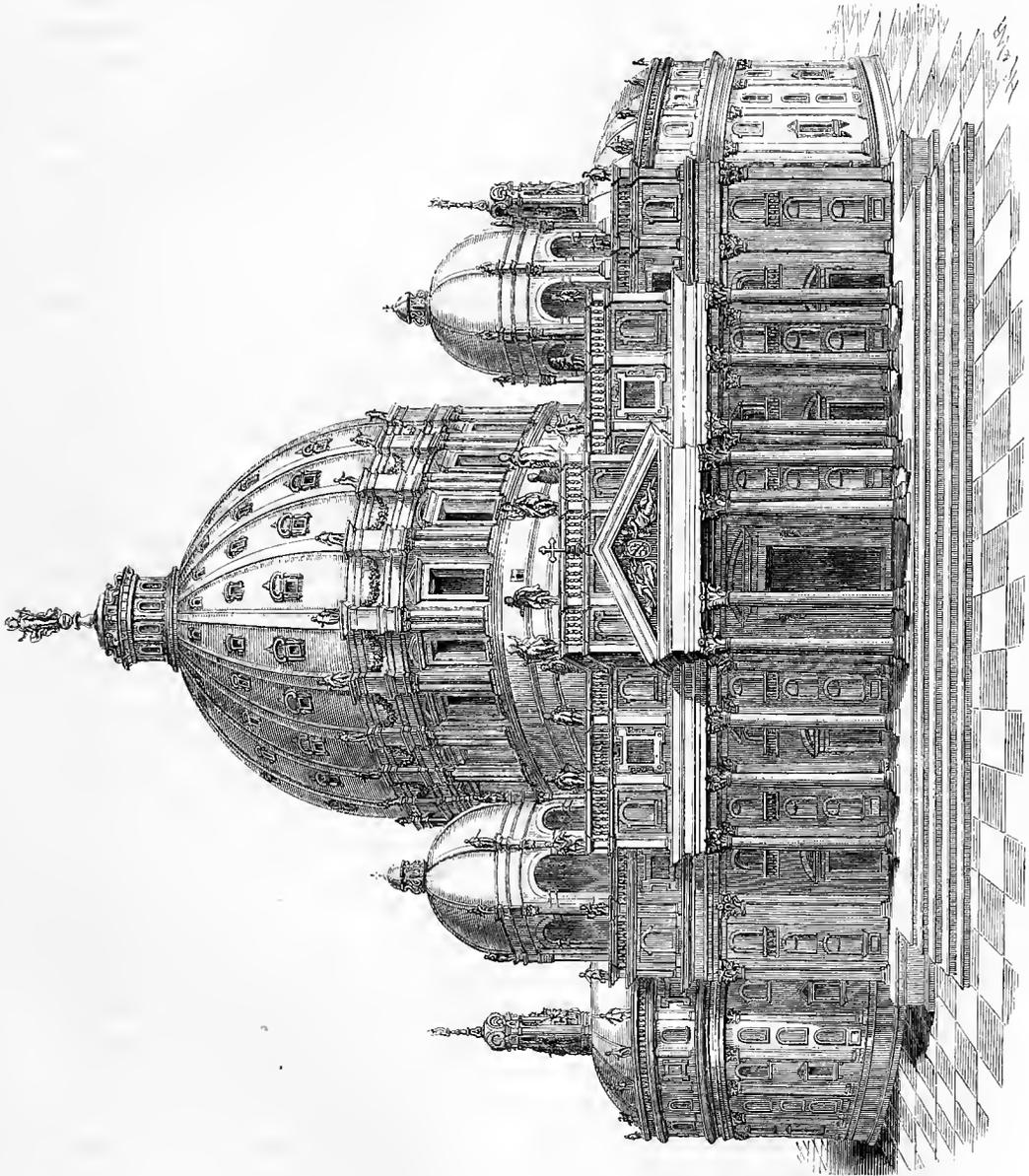


Michelangelo's Grundrifs für St. Peter.

diese. Auch die eigenthümliche Natur seiner Phantasie offenbart sich darin. Wie es auf dem Gebiete der Plastik beobachtet wurde, so kommt auch hier die Unterordnung des Mannigfachen und Einzelnen unter ein großes, klar geschautes Ziel, das dann nicht scharf genug ausgedrückt werden kann, das Wirken mit wenigen aber gewaltigen Mitteln zur Erscheinung. Diese freien offenen Räume, von riesigen Bogen überspannt, sind ganz darnach angethan von feinen Propheten und Sibyllen, vor allen aber von feinem Moses bewohnt zu werden.

Auf das Kolossale steuerte Michelangelo auch bei der Zeichnung der Fassade, welche wir aus alten Kupferstichen und einem Frescobilde in der vaticanischen Bibliothek kennen. Der Fronte springt ein vierfäuliger Giebelbau vor, jene wird ebenfalls durch Säulen, zehn an der Zahl, von gleicher Höhe und Ordnung wie am Giebelbau geschmückt; über ihr erhebt sich ein Halbgeschofs, eine Attica

und darüber noch eine Balustrade mit Statuen. Die Bildung der einzelnen Glieder entzieht sich an der Fassade der genaueren Prüfung, doch lehrt die Vergleichung mit der äußeren Wanddekoration des ausgeführten Werkes, daß diese letztere wenigstens in den Hauptzügen auf Michelangelo's Entwürfe zurückgeht.



Fassade von St. Peter nach Michelangelo's Pläne.

Die Gliederung der Mauer durch kolossale Pilafter, zwischen welchen abwechselnd zwei und drei Fenster die Flächen beleben, ist auch in den alten Kupferstichen angedeutet.

Michelangelo hat die Fassade nicht als ein selbständiges Schaustück, sondern mit steter Rücksicht auf die krönende Kuppel componirt. Nicht nur die Theorie,

fondern auch der Erfolg rechtfertigen diese That. Merkwürdig, dafs der Mann, welcher im Kleinen und Einzelnen den Mafsen keine Aufmerksamkeit fchenkt, — in feinen architektonifchen Skizzen fehlt regelmäfsig ihre Angabe — und hier nicht felten irrt, weil er es verfchmäht, mit dem Zirkel in der Hand zu zeichnen, fobald er im Grofsen arbeitet, mit vollendeter Sicherheit die richtigen und fchönften Verhältniffe trifft. Er mufs fich schon gefallen laffen, dafs wir ihm in diefer Hinfiht einen hervorragenden malerifchen Sinn zufchreiben, deffen Wuchern fpäter der Architektur zu nicht geringen Schaden gereicht, hier aber, der natürlichen Begabung unmittelbar entfproffen, köftliche Wirkungen übt. Der perspectivifche Aufbau des ganzen Werkes verdient eben fo grofse Bewunderung wie das Kuppelmodell.

Von der Faffade an ftrebt alles nach oben und der Mitte zu. Die Faffade mit ihrer einzigen Säulenfronte bietet eine feite unerschütterliche Grundlage des Baues. Zwei Säulenordnungen übereinander, wie fie noch Antonio da San Gallo gezeichnet hatte, würden hier fchlecht am Platze fein, da fie eine getheilte, zerfplitterte Kraft ausdrücken. Auf das Emporfteigen der mittleren Theile weift fodann der Giebel über der vierfäuligen Vorhalle hin; als Begleiter der Hauptkuppel dienen, wie Trabanten, die kleineren Kuppeln über den Seitenschiffen, die Höhe der erfteren für das Auge wirksam vorbereitend. So wird das letztere unaufhaltfam bis zur Kuppel geleitet, welche das Ganze beherrscht und als wahre Krone deffelben erfcheint. Frühzeitig hatte Michelangelo feine Kuppelstudien begonnen. Im Jahre 1547 erbittet er fich durch Fattucci's Vermittelung die Mafse der florentiner Domkuppel, welche ihm als Mufter vorfchwebte, und verlangt von Lionardo, er möge ihm im Briefe das Drittel einer florentiner Elle einzeichnen. Ueber einem feften Mauerringe, welcher auf den vier Kuppelpfeilern aufruhet, erhebt fich zunächft ein riesiger Cylinder, der Tambour, von fechszehn Pfeilern gebildet, innen durch Pilafter, zwischen welchen die grofsen Fenster liegen, aufsen durch gekuppelte Säulen gefchmückt. Die letzteren machen den Eindruck lebendiger Träger, gliedern den Bauheil und nehmen ihm den Schein des Schweren und Lastenden ab. Nun erft folgt die doppelfchalige Kuppel — die äufsere Schale gegen die innere überhöht — von einer Laterne gekrönt, welche im Holzmodell noch fchlankere Formen annimmt als in den alten Nachbildungen der Faffade Michelangelo's. Die Curve der Kuppel fpottet jeder geometrifchen Beftimmung. Es verhält fich mit ihr wie mit den harmonifchen Verhältniffen des Renaissanceftiles überhaupt, welche gottlob gleichfalls nicht auf eine mechanifche Regel zurückgeführt werden können. Diefes Unbeftimmtheit hindert aber nicht die grofsartige, geradezu einzige Wirkung der Kuppel, welche die bedenklichen Schwächen der Construction vollkommen vergeffen läfst. Die Kuppel wurde erft nach Michelangelo's Tode von Giacomo della Porta binnen zwölf Monaten ausgeführt. Michelangelo erlebte nur den Aufbau des Tambours, aufser welchem noch das Querschiff mit feinen vier Verftärkungspfeilern und zwei Tribunen unter feiner Leitung in Angriff genommen und theilweife vollendet wurde. Gewifs befitzt Giacomo della Porta grofse Verdienfte und erfordert die Uebertragung der Formen und Linien vom Holzmodell auf die grofsen Verhältniffe des Steinbaues eine befondere Umfiht. Die Ehre dürfen wir ihm geben, dafs er das

Modell selbständig durchgearbeitet hat, der Ruhm aber der ersten Schöpfung der Kuppel bleibt Michelangelo.

* * *

Der Ueberblick der architectonischen Thätigkeit Michelangelo's lehrt uns seine Stärke im Entwerfen großer Pläne, im freien Disponiren über weite Räume, und im Anlegen weitläufiger Bauten kennen. Wo es sich um die Durchführung im Einzelnen handelt, hemmte ihn leicht sein dem Feinen, Zierlichen und Maßvollen abgekehrter Sinn. Wir begreifen, daß Papst Julius III. Michelangelo's Brunnenproject für das Belvedere bei Seite legte. Denn dasselbe gestaltete sich unter Michelangelo's Händen gleich so groß und weitausgehend, daß mit Recht an der Möglichkeit, es zu vollenden, gezweifelt wurde. Einen Felsen wollte Michelangelo darstellen, aus welchem Moses, von Michelangelo in Marmor gemeißelt, das Wasser schlagen sollte. Ebenso begreifen wir aber die Begeisterung, mit welcher sich der Künstler in den Plan hineinlebte, vom Palazzo Farnese aus eine Brücke über die Tiber zu schlagen und die Palastanlagen bis zur Farnesina auszudehnen, oder die Loggia dei Lanzi in Florenz um den ganzen Platz der Signorie herumzuführen und diesen in eine geschlossene Riefenhalle zu verwandeln. Daß Michelangelo's Zeichnungen zu der Kirche S. Giovanni de' Fiorentini, mit welchen er sich seit 1559 beschäftigte, nicht erhalten blieben, erscheint vielleicht noch weniger beklagenswerth, als der Verlust seiner Entwürfe zu einer Villa für den Marchese von Mantua aus dem Jahre 1523. Michelangelo legte zwar ein großes Gewicht auf jene Kirchenentwürfe. Als die Vorsteher der florentiner Gemeinde in Rom unter fünf ihnen vorgelegten Entwürfen einen ausgesucht hatten, billigte der Künstler die Wahl: Weder Griechen noch Römer hatten in ihren besten Zeiten etwas ähnliches aufzuweisen. Trotzdem läßt sich bezweifeln, ob ihre Kenntniß so viele neue Züge seiner Künstlernatur enthüllt hatte, wie der Villenentwurf. Denn welches Ideal Michelangelo von der ländlichen Architectur hegte und in welcher Weise er die Landschaft zur Hebung des Effectes benützt hätte, davon haben wir nicht die geringste Ahnung.

Einen guten Anlaß, seine Kunst in großen Straßenanlagen zu erproben, bot ihm der Umbau des Kapitols. Gleich in den ersten Jahren der Regierung Pauls III. begann die Regelung und Ausschmückung des höchsten römischen Heiligthums, des einzigen, welches in antiken wie mittelalterlichen Zeiten eine gleich große Verehrung genoß. Es wurde ein Treppenaufgang von der neuen Stadt aus beschloffen und im Jahre 1538 die Statue Marcaurel's vom Lateran nach der Piazza del Campidoglio übertragen. Die Zeichnung des Fußgestelles wird Michelangelo zugeschrieben. Wenn auch nicht beglaubigt, erscheint doch diese Ansicht glaubwürdig. Die Höhe desselben ist meisterhaft berechnet und mit der richtigen Empfindung für das einfach Große entworfen. Diese Aufstellung auf verhältnißmäßig niedrigem Sockel, welche dem Betrachter die bequeme Ansicht des Reiterkopfes gestattet, brandmarkt die Lieblingsweise späterer Zeiten, nach welcher Reiterstatuen auf thurmartigen Gerüsten Platz finden. Mehrere Jahre blieben dann die Arbeiten auf dem Capitol ausgesetzt. Kupferstiche aus der

Mitte des Jahrhunderts zeigen uns bereits die Statue Marcaurel's; aber wo sich später die »cordonnata« erhob, stehen noch kleine Häuschen, die Stelle des Conservatorenpalastes nimmt ein Porticus mit einem Obergeschoffe und vorspringendem Dache ein, ihm gegenüber ist der Platz durch eine Mauer mit einem Brunnen abgeperrt. Michelangelo's Restaurationspläne dürften daher in seine späteren Jahre fallen; ihre nicht ganz treue Ausführung ist urkundlich erst nach seinem Tode zu Ende gebracht worden.

Die wichtigste That Michelangelo's war die Regelung des Platzes. Es galt, da ihn die Natur klein gemacht hatte, ihm wenigstens den Schein der Größe zu geben. Michelangelo nahm die Kunst der Perspective zu Hilfe, liefs nach der Tiefe den freien Raum breiter werden und erreichte auch wirklich eine vollkommene Täufchung des Auges. Im Hintergrunde vor dem Senatorenpalast errichtete er eine mächtige Freitreppe, welche er durch den plastischen Schmuck noch imponanter zu gestalten gedachte. In der mittleren Nische unter der Treppe sollte eine Colossalstatue des Zeus aufgestellt werden, umgeben von den berühmten liegenden Figuren des Niles und der Tiber. Den Abschluss des Platzes nach den beiden Langseiten bildeten zwei gleiche Paläste, die letzte Verkörperung des Bauftiles unseres Meisters. Auch hier mußte die Mächtigkeit der Einzelglieder die geringe Ausdehnung ersetzen oder wenigstens verdecken. Die corinthischen Pilafter gehen durch beide Stockwerke bis zum Hauptgesims in die Höhe, und theilen die Fassade in sieben Felder. Das Erdgefchofs ist als offene Halle behandelt und mit ionischen Säulen, die sich an die Pilafter anlehnen, versehen. Diese Stellung der Säulen, so ungewohnt sie erscheinen mag, geht gewifs noch auf Michelangelo zurück; dagegen läfst uns der lange Zwischenraum, der zwischen dem Entwurfe und der Ausführung des Conservatorenpalastes und des Museums liegt, zweifeln, ob auch für die einzelnen Formen, z. B. die auffallenden Capitäl der ionischen Säulen, die Fenstereinrahmung, der Meister selbst noch die Verantwortung trägt.

Auch die beiden anderen Bauten, an welchen Michelangelo in den letzten Lebensjahren thätig war, gehören eigentlich mehr zu gröfseren Gruppen, an welchen Plan und allgemeine Anordnung ein höheres Interesse erregen, als die Durchbildung und Entwicklung der künstlerischen Formen. Pius IV. hatte auf die Bitte eines sicilianischen Mönches den Karthäufern die Ruinen der Diocletianischen Thermen überwiesen und durch Michelangelo Kirche und Kloster herstellen lassen. Dieser verwandelte einen Hauptfaal der Thermen in eine einschiffige Kirche, der Sta. Maria degli angeli geweiht, mit möglichster Schonung der antiken Reste. Er behielt die acht prachtvollen Sienitfäulen bei, erhöhte nur den Boden, wodurch freilich die Säulenbasen verschüttet und die Proportionen verdorben wurden. Michelangelo's Werk hat bekanntlich im vorigen Jahrhundert eine gar traurige Aenderung erduldet; seine Kirche wurde zum Querschiff herabgesetzt, ein schöner von ihm entworfener Eingang vermauert. Bis auf unsere Tage erhalten blieb dagegen der Klosterhof, mit hundert Säulen geschmückt und schönen Cypressen, von welchen die Gruppe am Brunnen in der Mitte von Michelangelo's eigener Hand gepflanzt sein soll, sowie die ganze durch die Regel der schweigefamen Mönche so eigenthümlich gestaltete Klosteranlage.

Wie die Umwandlung der Diocletianischen Thermen in eine Karthause, so ist auch der Bau der Porta Pia vom Papste Pius IV. angeregt worden. Keine Arbeit Michelangelo's hat eine so herbe Kritik erfahren, wie dieses durch neuere Ereignisse auch in der politischen Geschichte Roms berühmte Thor. Es wird als der Anfang des Kunstverderbes, welcher alsbald über Italien einbrach, als ein Muster schlechten und verworrenen Stiles dargestellt. Die Einzelheiten an diesem (seit 1561) von zwei lombardischen Maurermeistern ausgeführten Thore lassen sich auch nicht vertheidigen. Doch wird das Urtheil durch die Erwägung gemildert, daß der Papst von den drei Entwürfen Michelangelo's den wohlfeilsten wählte, Michelangelo ferner die Porta Pia nicht als ein isolirtes Werk auffaßte, sondern im Zusammenhange mit einer größeren fortifikatorischen Anlage und mit Rücksicht auf die ganze Umgebung componirte. Daß Michelangelo bei einem Kriegsthore das Rauhe und Derbe stark betonte, und auf diese Bestimmung hin alle Formen und ihren wesentlichen Ausdruck richtete, wird durch seine Natur und regelmäsig geübte Kunstweise fattsam erklärt.

* * *

So blieb denn Michelangelo bis in sein höchstes Alter unausgesetzt thätig. Wer hätte auch gewagt, so lange Michelangelo athmete, seine Stellung anzutaufen oder seinen Rath bei Seite zu setzen? Schon sein Namen, mit einem Kunstwerke in Verbindung gebracht, sicherte dem letzteren eine hervorragende Bedeutung. Die allgemeine Stimmung Michelangelo gegenüber sprach am besten Herzog Cosimo aus in seiner Antwort (19. April 1562) an Nanni di Baccio Bigio, als sich dieser um das Amt eines Dombaumeisters bewarb. »Wir werden niemals bei Lebzeiten Michelangelo's einen Nachfolger empfehlen. Denn das hiesse seine Verdienste allzusehr verletzen und würde auch der Liebe, die wir zu ihm hegen, nicht entsprechen.« Gewiß hätte auch Michelangelo eine solche Zurücksetzung bitter empfunden. Verfetzte ihn doch jede Anspielung auf die Hilflosigkeit seines Alters in hellen Zorn. Als sein Neffe (21. Aug. 1563) Zweifel äußerte, ob er in seinem Hause auch ehrliche Bedienung und gute Pflege genieße, fuhr er ihn grob an. »Bekümmere dich nicht um meine Sachen, diese kann ich wenn es nöthig ist schon selbst besorgen. Ich bin kein Kind.«

Aber die Gebrechen des Alters lassen sich nicht auf die Dauer verheimlichen, noch weniger heben. Mochte auch Michelangelo die Energie des Willens und die Gewalt der Empfindung sich wahren, das Sinken der Körperkräfte konnte er nicht hindern. Das Auge, die Hand, die Beine verfielen allmählich den Diensten. Immer kürzer werden die Briefe, welche er an Lionardo richtet, immer zitternder die Züge der Buchstaben. Zuletzt muß er sich entschließen, die Briefe durch andere schreiben zu lassen, und nur seinen Namen darunter zu setzen. So nahte sein neunzigster Geburtstag heran. Es fehlten zu demselben noch vierzehn Tage. Am Carnevalsmontage 1564 wurde er von einer großen Schläfrigkeit überfallen. Um diese zu vertreiben und sich zu stärken, versuchte er am Abend des folgenden Tages (15. Februar), wie es bei schönem Wetter seine Gewohnheit war, einen

Spazierritt auf feinem Klepper. Die Kälte und die Schwäche im Kopfe und in den Beinen zwangen ihn zu rascher Heimkehr. Er ruhte und wärmte sich in einem Stuhle sitzend am Kaminfeuer. Den anderen Morgen verlief er nicht mehr das Bett. Schleunig wurde sein Neffe aus Florenz herbeigerufen. Die Freunde Tommaso de' Cavalieri, Diomede Lioni, Daniello da Volterra und sein Diener Antonio, welcher an Urbino's Stelle getreten war, umgaben sein Krankenlager. Nur drei Tage lag er zu Bette. Am 18. Februar kurz vor Sonnenuntergang um die dreiundzwanzigste Stunde starb er ruhig und schmerzlos. Mit derselben Post, welche dem Herzog Cosimo die Nachricht von Michelangelo's Tode und seinen Wunsch, in Florenz begraben zu werden, brachte, langte auch die Bittschrift Nanni's an, der Herzog möge sich nun verwenden, das Nanni der Weiterbau von St. Peter übertragen werde.

Gleich nach Michelangelo's Tode wurde, da der Neffe und einzige Erbe, Lionardo, abwesend war, auf Befehl des Governatore ein Inventar aufgenommen und Siegel angelegt. Nur dürftiges Hausgeräthe fand sich vor, an baarem Gelde in Gold 9332 Scudi; auffallender Weise aber nur wenige Kunstwerke, von plastischen Arbeiten drei angefangene Statuen: ein h. Petrus, ein kleiner Christus mit dem Kreuze auf den Schultern und die Statue Christi mit einer Figur darüber, wahrscheinlich die Kreuzabnahme, jetzt im Palazzo Rondanini; dann zehn Cartons. Ein großer Carton, aus mehreren Stücken zusammengenäht, mit der halbfertigen Darstellung Christi und seiner Mutter, wurde von Tommaso de' Cavalieri als sein Eigenthum — Michelangelo hatte ihm denselben geschenkt — in Anspruch genommen; einen zweiten Carton, eine »Epiphania« mit drei großen und zwei kleinen Figuren behielt der Notar zurück; die anderen acht gingen als Erbschaft an Lionardo über. Sie enthielten den Plan der Peterskirche, den Entwurf zu einem Palaste, zwei Zeichnungen von Fenstern und eine angefangene Pietà mit neun Figuren.

Bei dem Papste und bei vielen Römern regte sich der Wunsch, Michelangelo in Rom zu begraben. Um Streit zu vermeiden und unabänderliche Thatfachen sprechen zu lassen, wurde die Leiche heimlich als Waarenballen nach Florenz geschafft, hier aber dann am 12. März in Santa Croce beigesetzt und mit großem Pompe und wahrhaft fürstlichen Ehren bestattet. Florenz wollte der Welt zeigen, wie sehr es seinen berühmten Bürger, nach Dante seinen größten Sohn zu ehren wisse.

* * *

Vierundvierzig Jahre hatte Michelangelo seinen einzigen Nebenbuhler Raffael überlebt, nicht allein an Jahren sondern auch an Ruhm ihn überdauert. Um die Mitte des Jahrhunderts war Raffael's Stern sichtlich verblichen. Im fernen Venedig mochten wohl Einzelne Raffael über Michelangelo stellen, weniger aus Begeisterung für den ersteren, als aus Haß gegen den letzteren; in den Hauptstädten italienischer Cultur, in Rom und in Florenz galt Michelangelo als der »einzige«, als der »göttliche Meister«. Gewiß sprach Francesco d' Ollanda nur die allgemeine Meinung aus, wenn er Raffael in der Malerei erst die dritte Stelle, nach Michel-

angelo und Lionardo Vinci, einräumt, Michelangelo dagegen nicht nur in der Sculptur sondern auch in der Malerei als den ersten preist. Hatte doch selbst der beste Schüler Raffael's, Giulio Romano, den Lockungen des Stiles Michelangelo's nicht widerstehen können.

Zur Erklärung dieser Thatfache genügt es nicht, auf die alte aber immer neue traurige Wahrheit hinzuweisen, das Lebende den Todten gegenüber Recht behalten. Auch innere Gründe haben die Verdunkelung Raffaels bei dem jüngeren Geschlechte bewirkt. Seine Kunst ist viel abgeschlossener als jene Michelangelo's, welche nicht allein in einzelnen, allerdings nur äußerlichen Zügen leichter erlernt werden kann, sondern auch durch ihre ungefüme Leidenschaft der Stimmung des sechzehnten Jahrhundert in seinem späteren Verlaufe besser entspricht. Die Zeit hat auch in dieser Sache ausgleichend und veröhnend gewirkt. Raffael ist nachmals wieder zu hohen Ehren gekommen. Es gibt keine Partei Raffael's und keine Partei Michelangelo's mehr; wir streiten uns nicht mehr, wer größer und gottesbegnadeter war, der jugendliche Urbinate oder der bis in sein Greifenalter mächtig schaffende Florentiner, sondern erkennen einstimmig an, das die Jahre ihres gemeinsamen Wirkens die glänzendste Periode des italienischen Kunstlebens bilden, die Jahre, in welchen Raffael stetig wächst, Michelangelo nicht allein große Werke entwirft, sondern auch ausführt, noch nicht durch den Wankelmuth der Gönner um die besten Früchte seines Schaffens betrogen, noch nicht durch das schnöde Schickfal, das über seine Vaterstadt, über ganz Italien verhängt wurde, aus dem Gleichgewicht gebracht und verbittert ist. Die Einschnitte in der Kunstgeschichte und in der allgemeinen Geschichte Italiens stoßen hart an einander. Das Jahr 1520 bezeichnet den ersten unerfetzlichen Verlust, welchen die italienische Kunst erlitten hat, wenige Jahre später beginnt der Niedergang der politischen Macht Italiens, und der inneren und äußeren Freiheit des Volks. Die Lebensluft, durch deren Einathmen die Renaissance sich Kraft und Schönheit holte, ist erstickt. Und hat nicht die Natur selbst den Anfang einer neuen Periode der Geschichte ahnen lassen?

Wer sich in die Renaissance hineingelebt hat, späht unwillkürlich bei jedem großen Ereignisse nach einem Omen. An demselben Tage, an welchem Michelangelo starb, wurde in Florenz Galilei geboren. Bedeutet das nicht, das das Reich der Kunst zu Ende sei, die Weltherrschaft der Wissenschaft, insbesondere der Naturwissenschaft angefangen habe? So lange es nicht möglich ist, aus der Reihe der Seelenkräfte die Phantasie zu streichen, so lange glauben wir auch nicht an die Möglichkeit, das Reich der Kunst zu stürzen. Das aber wissen wir, das unsere Cultur und mit ihr auch unsere Kunst seitdem vielfach neue Bahnen eingeschlagen hat. Andere Kunstgattungen haben den Vortritt erlangt, die Poesie und vor allem die musicalische Kunst spricht deutlicher und eindringlicher zum Volksherzen als die bildenden Künfte und auch diese haben sich theilweise neue Aufgaben gestellt.

Die Renaissance, wesentlich vom künstlerischen Standpunkt betrachtet, verklärt die Anschauungen des Mittelalters in wunderbaren, entzückenden und berauschenden Formen; die Reformation und die auf diese folgende Bildung bekämpft aber auch den Inhalt jener Anschauungen. Das Band, welches Raffael

und Michelangelo mit einem vergangenen Weltalter verknüpft, erscheint in der Gegenwart deutlicher als in den früheren Jahrhunderten. Was dieselben aber dadurch an unmittelbarem Einflusse auf unsere Kunstthätigkeit eingebüßt haben, gewinnen sie doppelt an historischer Gröfse. Sie besitzen jetzt den fernen und durch die Ferne einheitlichen und grofsen Hintergrund, von welchem allein sich historische Heldengehalten richtig ablösen. Sie sind für uns zu mächtigen Heroen geworden, welche eine historische Auffassung nicht allein gestatten, sondern auch verlangen. Das Licht der Geschichte ist rein und scharf. Indem wir die beiden Männer in diesem Lichte betrachten, wurzelnd in ihrer Zeit, herausgewachsen aus ihrer Umgebung, in gleichem Mafse Geschöpfe und Schöpfer, dürfen wir hoffen, uns auch dem Ziele, das uns bei der Erzählung ihres Wirkens und ihrer Schicksale vorfchwebte, ihrem vollkommenen Verständnisse und ihrer wahren Würdigung zu nähern.



ANMERKUNGEN UND BELEGE.



Allgemeine Quellen.

I. MICHELANGELO. Die älteste zusammenhängende biographische Notiz über Michelangelo gab Paolo Giovio, der berühmte Verfasser der Elogien, dessen Anregungen wir auch Vafari's Künstlerbiographien verdanken. Nach der Eroberung Rom's 1527 zog er sich auf die Insel Ischia zurück und begann hier einen »dialogus de viris litteris illustribus« zu schreiben. Der Dialog blieb Fragment. Ihm sind kurzgefaßte Lebensbeschreibungen Lionardo Vinci's, Michelangelo's und Raffael's angehängt. Tiraboschi hat in seiner *Storia della lett. ital.* (ed. Modena 1781. tom. IX. App. p. 291) sowohl das Dialogfragment, wie die drei Künstlerbiographien herausgegeben. Der Dialog und die Biographien müssen nicht nothwendig in die gleiche Zeit fallen, jedenfalls sind die letzteren aber früher als Vafari's Werk verfaßt. Vielleicht haben wir in ihnen die Proben zu betrachten, deren Ungenügen den Anlaß zu dem Buche Vafari's (vgl. Vafari's Selbstbiographie in seinen *Vite* ed. Lemonnier I. p. 26) bot. Den Beweis für die frühere Entstehung der Skizzen Giovio's liefert sein Schweigen über das jüngste Gericht und den Bau von St. Peter im Leben Michelangelo's, Arbeiten, die er gewiß erwähnt hätte, wären sie schon, als er die drei Biographien schrieb, im Angriff gewesen. Von Flüchtigkeiten und Irrthümern ist Giovio nicht frei zu sprechen; doch verdienen seine Aufzeichnungen eine besondere Beachtung, weil sie zeigen, wie sich in den höchstgebildeten Geistern Italiens vor der Mitte des 16. Jahrhunderts die künstlerische Thätigkeit Michelangelo's (und Raffael's) wiederpiegelte. Die beiden Biographien sind am Schluffe der Angabe der allgemeinen Quellen abgedruckt. Auf Giovio folgte Giorgio Vafari, welcher 1550 die »*Vite degli architettori, pittori e scultori*« (ed. Torrentino) herausgab. Michelangelo's Biographie bildet den Schluff des Werkes (II. p. 947—991). Bereits nach drei Jahren wurde Vafari von Ascanio Condivi, einem Schüler Michelangelo's, über dessen nähere Lebensverhältnisse wir wenig wissen, überflügelt. Condivi hatte seit längerer Zeit Nachrichten über das Leben und die Werke seines Meisters, zum Theil aus dessen eigenem Munde gefammelt, und als er sah »dafs Einige (d. h. wohl Vafari) über den seltenen Mann geschrieben haben, ohne ihn so genau zu kennen wie er, von ihm Dinge gefagt haben, die nie geschehen sind und wichtige andererseits übergangen«, so beeilte er die Ausgabe seiner Biographie, welche 1553 unter dem Titel: *Vita di Michel Angelo Buonarroti raccolta per Ascanio Condivi de la ripa Transone* erschien. [Unter den späteren Ausgaben Condivi's wird die Pisaner vom J. 1746, wiederabgedruckt 1823, wegen den Anmerkungen Gori's und Mariette's am meisten geschätzt.] Condivi berichtete in vielen Punkten Vafari und schilderte die Jugendgeschichte Michelangelo's ausführlicher als sein Vorgänger; dafs er an den ihm überlieferten Nachrichten keine Kritik übte, Michelangelo's nicht immer ganz sicheren Erinnerungen unbedingt glaubte, belastet ihn nicht als Schuld. Als Vafari 1568 seine *Vite* vielfach verbessert und erweitert zum zweiten Male herausgab (ed. Giunta), nahm er, wenn auch mit schlecht verhehltem Grolle Condivi's Ergänzungen in ausgedehntem Mafse auf. Für die letzten Lebensjahre Michelangelo's ist Vafari's zweite Ausgabe wieder eine selbständige Quelle. Der Autor verkehrte und verhandelte in dieser Zeit viel mit seinem Meister und zeigt sich im Wesentlichen gut unterrichtet. Nur drängt er zu sehr die eigene Persönlichkeit in den Vordergrund und erscheint gegen andere Mitarbeiter und Schüler Michelangelo's häufig ungerecht. Hier wird Vafari nach der gangbarsten und so lange die edit. Sanfoni nicht vollendet ist, besten Ausgabe: Lemonnier 1846—1870 citirt. Michelangelo's Leben befindet sich im 12. Bande p. 157—409. Condivi und Vafari bildeten bis in unser Jahrhundert die abschließliche Quelle für Michelangelo's Leben. Die ersten wichtigsten Ergänzungen brachte Bottari's *Raccolta di lettere sulla pittura etc.* Rom 1754 ff. [neuere Ausgabe mit Ticozzi's Zusätzen in 8 Bänden. Mailand 1822], sodann der zweite und dritte Band des *Carteggio*, durch welches Werk der leider viel zu früh verstorbene Johannes Gaye die kunsthistorischen Studien in neue und streng wissenschaftliche Bahnen gelenkt hat. Für die Schilderung der florentiner Thätigkeit Michelangelo's dienen die in Gaye's *Carteggio* 1840 aus den florentiner Archiven mitgetheilten Urkunden noch immer als wichtigste Grundlage. Von dem größten Schatze, den Familienpapieren in der Casa Buonarroti wußte man wohl schon lange, doch blieb er bis in die jüngste Zeit unbehoben. Einzelne Briefschaften waren in den Besitz des britischen Museum's gerathen und auf diesem Wege zur öffentlichen Kenntniß gekommen. Guasti in der Vorrede

und den Anmerkungen zu den *Rime di Michelangelo* 1863, theilte mehrere Briefe und Urkunden mit, auch die »*Carte michelangelesche inedite*« welche Daelli in Mailand 1865 herausgab (46 facsimilirte Blätter) gehen theilweise auf Abschriften aus dem buonarrotischen Hausarchive zurück. Die meisten und wichtigsten Briefe blieben aber verborgen, bis Gaetano Milanesi 1875 sämmtliche in der Casa Buonarroti (und im Britischen Museum) bewahrten Briefe Michelangelo's, 495 an der Zahl, publicirte. Milanesi's *Lettere di Michelangelo Buonarroti publicati coi ricordi ed i contratti artistici* sind fortan der Ausgangspunkt für jede Biographie Michelangelo's. An ihrer Hand können wir Michelangelo's Leben von seiner Jugend bis in sein höchstes Alter verfolgen; wir lernen ihn im Verkehr mit seiner Familie, und mit seinen Freunden und Gönnern kennen und gewinnen den deutlichsten Einblick in sein persönliches Wesen. Die *Ricordi*, kurze tagebuchartige Aufzeichnungen führen uns in den intimen Haushalt des Künstlers ein, die *Contracte* enthüllen uns die Bedingungen, unter denen die Mehrzahl seiner Werke entstanden sind. Das Familienarchiv in der Casa Buonarroti bewahrt aber aufser den von Michelangelo geschriebenen Briefen eine staunenswerth große Zahl der an ihn gerichteten. C. Heath Wilson schätzt (*Academy* 20. April 1878) ihre Summe weit über ein halbes Taufend. Von einigen sind in verschiedenen Zeiten Abschriften gemacht, und darnach der Druck befohrt worden; mehrere sind auch in dem Werke C. Pini's *La scrittura di artisti italiani* mit Hilfe der Photographie facsimilirt, eine reiche Auswahl derselben bietet Gotti's *Vita di Michelangelo*, 2 Bde. Florenz 1875. Gotti verlied dadurch seinem Buche eine hervorragende Bedeutung. Eine Gesamtausgabe, obgleich lange vorbereitet und dringend gewünscht, liegt von diesen Briefen noch nicht vor.

Für das Studium der Werke Michelangelo's besitzen wir nur wenige wissenschaftliche Hilfsmittel. Eine einzige Sammlung von Handzeichnungen Michelangelo's ist bis jetzt allein kritisch bearbeitet worden, diese allerdings in musterhafter Weise: die Sammlung der Oxforder Universität, von welcher J. C. Robinson einen kritischen Katalog herausgegeben hat: *A critical account of the drawings by Michelangelo and Raffaello in the University Galleries*. 1870. Der »*Catalogo delle opere d'arte e dei disegni di Michelangelo Buonarroti*«, dem Buche Gotti's Bd. II. p. 163 angehängt, steht auf der Höhe der Vignetten, welche das Werk verunstalten. Von den Stichen nach Michelangelo hat P. Heineken in seinen »*Nachrichten von Künstlern und Kunstfachen*« Leipzig 1768 zuerst ein Verzeichniß angefertigt. Dasselbe ist natürlich ganz veraltet. Der Catalog der Stiche in Passerini's *Bibliografia di Michelangelo Buonarroti e gli incisori delle sue opere* Florenz 1875 entbehrt der Vollständigkeit und der wissenschaftlichen Anlage.

2. RAFFAEL. Auch für Raffael ist die kurze Biographie P. Giovio's die älteste Quelle. An ihn reht sich Vasari, welcher die in der ed. Torrentino II. p. 635—673 abgedruckte Vita in der ed. Giunta noch namhaft erweiterte. In der Ausgabe Lemonnier hat Raffael's Biographie im 8. Bande p. 1—95 Platz gefunden. Da Raffael mit seiner Familie nur einen sehr lockeren Verkehr unterhielt, in Rom mit seinen Freunden zusammenlebte, so ist auch die Zahl der von ihm erhaltenen Briefen eine äußerst geringe. Wir kennen nur einen Brief an Domenico Alfani (in Lille bewahrt), zwei Briefe an seinen Oheim Ciarla (Original verschollen), einen Brief an Franc. Francia und den bekannten Brief an den Grafen Castiglione. Auch von diesen beiden letzteren sind die Urchriften verloren gegangen. Mit Recht durfte Rumohr behaupten, daß seit Vasari für die Geschichte Raffael's nichts Umfassendes und Erhöpfendes geleistet worden. Einzelne Ergänzungen und Berichtigungen gaben Bottari und della Valle in ihren Ausgaben Vasari's (Rom 1759 und Siena 1791). L. Pungileoni's *Elogio storico di Giovanni Santi Pittore* und *Elogio storico di Raffaello da Urbino* 1822 und 1829 verbreiteten helleres Licht über Raffael's Jugend, C. Fea's *Notizie intorno Raffaele Sanzio* 1822 brachten zu dem Leben Raffael's in Rom neue Züge bei. Eine wesentliche Bereicherung des Quellenmaterials boten erst G. Campori's *Notizie inedite di Raffaello da Urbino*, Modena 1863 [Separatabdruck aus den *Atti e Memorie della deputazione di storia patria per le provincie Modenesi e Parmensi*; übersetzt in der *Gazette des beaux arts* XIV. p. 347. ff.] Nicht die Kargheit der Nachrichten allein über Raffael's äußeres Leben hat bewirkt, daß alle neueren biographischen Arbeiten überwiegend auf die Schilderung seiner Werke sich einschränken. Seit jeher haben diese den größeren Reiz geübt. Daß sich z. B. eine stetige Tradition von Raffael erhalten hat, danken wir in erster Linie den alten Kupferstechern und Kupferstichsammlern, welche nie anhörten, seine Schöpfungen zu reproduciren und ihr Verständniß von Geschlecht zu Geschlecht zu vererben. Auch Rumohr gibt im 3. Bande seiner italienischen Forschungen wesentlich nur eine zwar oft anfechtbare, aber stets feinsinnige Kritik der Raffaelischen Gemälde. Und ebenso ruht die größere Bedeutung von Passavant's Raffael von Urbino [Deutsche Ausgabe in 3 Bänden 1839—1858, französische Ausgabe, nach welcher gewöhnlich citirt wird, 1860] mehr in dem »*Catalogue chronologique*« als in dem

historisch-biographischen Theile. Das Ideal eines Raffaelcataloges wurde durch C. Ruland in feinem, mit staunenswerthem Fleiße und nicht minder wunderbarem Verständniß geschaffenen Werke verwirklicht: *The works of Raphael Santi da Urbino as represented in the Raphael collection in the royal library at Windsor Castle. 1876.* Das Exemplar, welches ich der Güte des Verfassers verdanke, kam leider nicht so früh in meine Hände, um im Texte verwertbet zu werden. Doch kann ich wenigstens in den Anmerkungen auf das Musterwerk Bezug nehmen. Für die Raffaelzeichnungen in Oxford liefert der Catalog Robinson's, des wahren Nachfolgers Ottley's und Mariette's dieselben erspriesslichen Dienste wie für das Werk Michelangelo's. —

Der Text der oben erwähnten Biographien P. Gioivo's lautet:

Michaelis Angeli Vita.

In pictura pariter, scalpendoque marmore, Michael Angelus Bonarota Etruscus priscorum artificum dignitati proximus accessit, adeo æquabili fama, iudicioque omnium, ut utriusque artis viri insignes meritam ei palmam ingenna confessione detulerint. In Vaticano Xistini sacelli cameram a Iulio secundo ingenti pecunia accitus, immenso opere brevi perfecto, absolutæ artis testimonium deposuit. Quum resupinus, uti necesse erat, pingeret, aliqua in abscessus, et sinus refugiente sensim lumine condidit, ut Olophernis truncum in conopeo, in aliquibus autem sicuti in Hamano cruci affixo, lucem ipsam experimentibus umbris adeo feliciter protulit, ut representata corporum veritate, ingeniosi etiam artifices, quæ plana essent, veluti solida mirarentur. Videre est inter præcipuas virorum imagines, media in testudine simulachrum volantis in coelum senis, tanta symmetria delineatum, ut si e diversis sacelli partibus spectetur, convolvi semper, gestumque mutare deceptis oculis videatur. Contigit ei porro laus eximia altera in arte, quum forte marmoreum fecisset Cupidinem, eumque defossum aliquamdiu ac postea erutum, ut ex concepto situ, minutisque iniuriis ultro inflictis, antiquitatem mentiretur, insigni pretio per alium Riario Cardinali vendidisset. Feliciore quoque industria Gigantem funda minantem e ianensi marmore absolvit, qui Florentia in vestibulo curiæ conspicitur. Locatum est ei demum Iulii Pontificis sepulcrum, acceptisque multis millibus aureis, aliquot eius operis statuas prægrandes fecit, quæ adeo probantur, ut nemo secundum veteres eo doctus atque celerius marmora scalpsisse, nemo commensuratus atque venustius pinxisse censeatur. Cæterum tanti ingenii vir natura adeo agrestis ac ferus exitit, ut supra incredibiles domesticæ vitæ sordes successores in arte posteris inviderit. Nam vel obsecratus a principibus nunquam adduci potuit, ut quemquam doceret, vel gratia spectandi saltem in officinam admitteret.

Raphaelis Urbinae vita.

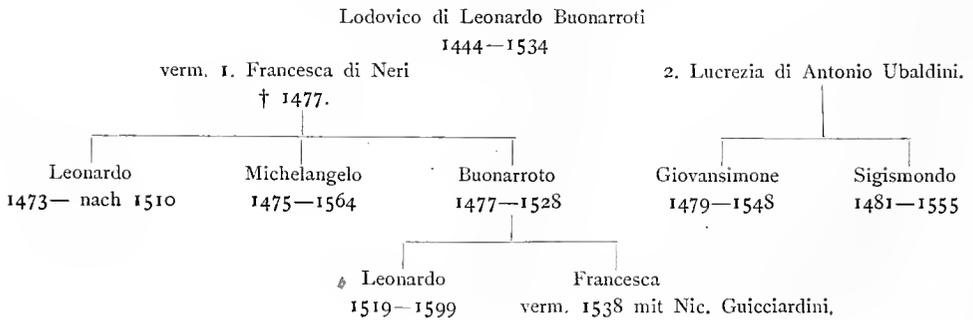
Tertium in pictura locum Raphael Urbinae mira docilis ingenii suavitate atque solertia adeptus est. Is multa familiaritate potentium, quam omnibus humanitatis officiis comparavit, non minus quam nobilitate operum inclaruit adeo, ut nunquam illi occasio illustris defuerit ostentandæ artis. Pinxit in Vaticano nec adhuc stabili autoritate cubicula duo ad præscriptum Iulii Pontificis, in altero novem Musæ Apollini cythara canenti applaudunt, in altero ad Christi sepulcrum armati custodes in ipsa mortis umbra dubia quadam luce refulgent. In penitentiore quoque Leonis X. triclinio Totilæ immanitatem, ac incensæ urbis casus atque pericula repræsentavit, parique elegantia sed lascivienti admodum penicillo Porticum Leoninam florum omnium ac animantium spectabili varietate replevit; ejus extremum opus fuit devicti Maxentii pugna, in ampliore cœnaculo inchoata, quam discipuli aliquando post absolverunt. Sed ars ei plurimum favit in ea fabula, quam Clemens Pontifex in Ianiculo ad aram Petri Montorii dedicavit, in ea enim cum admiratione visitur puer a Cacodemone vexatus, qui revolutis et rigentibus oculis, commotæ mentis habitum refert. Cæterum in toto picturæ genere nunquam ejus operi venustas defuit, quam gratiam interpretantur; quamquam in educendis membrorum toris aliquando nimius faverit, quum vim artis supra naturam ambitiosus ostendere conaretur. Optices quoque placitis in dimensionibus distantisque, non semper ad amissim observans visus est; verum in ducendis liniis, quæ commissuras colorum quasi margines terminarent et in mitiganda, commiscendaque vividiorum pigmentorum austeritate incundissimus artifex ante alia id præstanter contendit, quod unum in Bonarota defuerat, scilicet ut picturis erudite delineatis etiam colorum oleo commistorum lucidus ac inviolabilis ornatus accederet. Perit in ipso ætatis flore, quum antiquæ urbis ædificiorum vestigia architecturæ studio metiretur, novo quidem ac admirabili invento, ut integram urbem architectorum oculis consideratam proponeret. Id autem facile consequatur descriptis in plano pedali situ, ventorumque lineis, ad quarum normam sicuti nautæ ex pictæ membranæ magnetisque usu maris ac litorum spatia deprehendunt, ita ipse laterum angulorumque naturam ex fundamento certissima ratione colligebat.



E. Ad. Staltg.
Niccolò dell' Arca's Engel in S. Domenico in Bologna.

I.

Michelangelo's Stammbaum.





Michelangelo's Engel in S. Domenico in Bologna.

- S. 7. 29. Der *Ricordo* des Vaters, aus einem Hausbuche copirt, befindet sich im Archiv Buonarroti. Er lautet: „*Ricordo come ogi questo di 6 di Marzo 1474 mi nacque uno fanciulo mastio, posigli nome Michelagnolo; et nacque in lunedì mattina innanzi di 4 o 5 ore.*“ Das Jahresdatum ist nach florentiner Zeitrechnung ab incarnatione domini (24. März.)
- S. 8. 11. Den Lehrvertrag mit Domenico Ghirlandajo theilt Vafari XII. 160 mit. Condivi befreitet nachdrücklich den Einfluß Domenico's auf Michelangelo.
14. Das Studium nach Mafaccio bestätigt Torregiano, der Cellini (Cellini Vita, Florenz 1852 p. 23) nachmals erzählte, daß er bei dieser Gelegenheit, weil Michelangelo stets die anderen jungen Leute hänfelte, diesem den Faustschlag veretzt hatte, welcher die Nase auf immer verunstaltete. Vafari XII. 165 gibt als Motiv Neid an.
- S. 10. 18. Diese colorirte Copie des Kupfertisches wird in gar manchen Privatsammlungen — früher noch häufiger — gewiesen. Neuerdings wird behauptet, Mr. de Triqueti habe das Exemplar Michelangelo's in Pisa erworben. Dasselbe war 1874 in der Exposition zu Gunsten der Elbfärsen in Paris ausgestellt gewesen.

- S. 10. 18. Unter den Marmorbildern, die Michelangelo in frühester Jugend schuf, erwähnt Vafari auch einen Hercules, lebensgroß. Er stand im Pal. Strozzi, wurde 1530 durch Vermittlung des Giambattista della Palla an König Franz I. verkauft, welcher ihn im Schlosse von Fontainebleau aufstellen liefs. Dasselbst (im jardin de l'estang) befand er sich noch 1641. Seitdem fehlen alle weiteren Nachrichten.
- S. 12. 10. Ueber die Arca di San Domenico und Michelangelo's Sculpturen gibt die beste Auskunft: P. Tommafo Bonora: L'arca di S. Domenico e Michelangelo Buonarroti. Ricerche storico-critiche, Bologna 1875. Dasselbst ist p. 17. die älteste Nachricht über Michelangelo's Antheil an dem plastischen Schmucke abgedruckt, die Notiz, welche Lodovico da Pralormo 1527 in sein Gedenkbuch einschrieb: „*Sciendum tamen est quod Imago Sancti Petronii quasi totta et totta Imago Sancti Proculi, et totta Imago illius Angeli qui genua flectit et e posto sopra il parapeto che fece Alphonso scultore, qual è verso le fenestre, queste tre Imagine ha fatto quidam Juvenis florentinus nomine Michelangelus immediate post mortem dicti Magistri Nicolai.*“ Die Unwahrscheinlichkeit, dafs der Engel an der Evangelienseite von Michelangelo stamme, wie eine Zeitlang (seit Cicognara?) angenommen wurde, hat bereits Gualandi (Memorie originali, serie V. p. 32) hervorgehoben. Jeden Zweifel löst die Gegenüberstellung der beiden Engel. Man braucht namentlich nur die beiden Köpfe zu vergleichen, um den richtigen Michelangelo herauszufinden. Ist aber der Engel rechts vom Beschauer ein Werk Michelangelo's, so kann es nimmermehr der Giovannino sein, welcher 1874 in Pisa (im Besitz des Grafen Rossellini Gualandi) auftauchte und mit dem Giovannino, den Michelangelo nach Condivi für Lorenzo di Pierfrancesco Medici 1495 arbeitete, identificirt wurde. Michelangelo konnte nicht im Laufe weniger Monate den Stil so vollständig wechseln und, nachdem er im Engel so viel Eigenartiges sich angeeignet hatte, unmittelbar darauf wieder in die ausgefahrenen Geleise des Quattrocento zurückkehren.
- S. 15. 1. Zu den Acten über den geflügelten Amor gehören 1) ein Brief Michelangelo's an Lorenzo di Pierfrancesco aus Rom 2. Juli 1496, worin er sein Gespräch mit Baldassare del Milanese schildert. Dieser erklärt, er würde lieber das Kind in hundert Stücke zerfchlagen als zurückgeben. Er hätte es gekauft und es wäre nun sein eigen. Cesare Borgia erwarb den Cupido von Baldassare und schenkte ihn dem Herzoge von Urbino. 2) Ein Brief der Markgräfin Isabella von Mantua (Gaye II. No. V.) belehrt uns dann über die Umstände, unter welchen die Statue von Urbino nach Mantua kam. Die Markgräfin kaufte sie mit einer Venus als antike Werke durch die Vermittlung des Cardinals d'Este, erkannte aber bald den modernen Ursprung des Cupido. In Mantua sah ihn noch 1573 der französische Reisende de Thou (Marianne citirt dessen Beschreibung in seinen Noten zur Pisaner Ausgabe Condivi's); seitdem ist der Cupido verschollen. Die Bemühungen ihn unter den noch gegenwärtig in Mantua (Accademia Virgiliana) aufbewahrten Antiken zu entdecken, blieben fruchtlos. Eher dürfte man auf seine Spuren in England stofsen, wohin so viele Mantuaner Kunstschatze im 17. Jahrhundert gelangten. Die Geschichte des argen Betrugers, welcher dem Cardinal Raffael Riario gespielt wurde, blieb den Römern geläufig, lange nachdem der Cupido vergessen war. Boiffard (Topogr. Romæ I. 34) erzählt sie ausführlich, nennt aber den Bacchus Michelangelo's an Stelle des Eros und läfst Michelangelo selbst den Betrug in das Werk setzen, um — Raffael, den ihm stets mißgünstigen Gegner lächerlich zu machen. Man sieht wie der Gegensatz zwischen Raffael und Michelangelo die Geister beherrschte und geradezu mythenbildend wurde.
- S. 15. 35. Der Contract über die Piètà ist bei Milanese p. 613 abgedruckt, ebendort die Briefe des Cardinals, welche den Künstler den Anziani in Lucca und der Signoria von Florenz empfehlen. Beide lassen eine Reife Michelangelo's nach Carrara vermuthen.
- S. 18. 12. Um den Bacchus des Michelangelo gruppirt sich eine Reihe verwandter antiker Statuen, über deren Verhältnifs zu dem Werke Michelangelo's mit vollkommener Sicherheit erst dann geurtheilt werden kann, wenn das Mafs der an ihnen vollzogenen Restaurationen genau untersucht ist; so die Gruppe des Bacchus mit einem am Boden knieenden (modernen) Pan in der Uffiziengallerie (No. 208, bei Dütschke No. 231); sodann, worauf mich Ad. Michaelis aufmerksam gemacht hat: die Statue eines weinbekränzten Bacchus, ohne Arme, mit dem rechten Fusse auf erhöhtem Grunde stehend — bei Michelangelo stofst der Fuß nur mit den Zehen auf den Boden auf — abgebildet bei Episcopius, Signorum veterum icones Taf. 60 und 61; endlich mufs noch der merkwürdige Kupferstich erwähnt werden, welchen R. Weigel in Naumann's Archiv f. d. zeichn. Künste, Bd. X. S. 287 in photographischer Nachbildung herausgab, in der Meinung, Michelangelo selbst hätte das Blatt gestochen. Der Kupferstich ist nicht nach

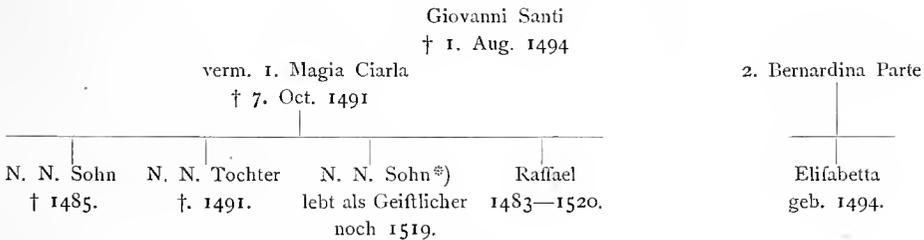
- (S. 18. 12.) einer Zeichnung, etwa nach dem ersten Entwurfe des Buonarrotischen Bacchus, sondern nach einem Rundwerke gearbeitet, das zeigt die Behandlung der Flächen, er weicht aber von dem Werke Michelangelo's in der Haltung des Kopfes und in der Stellung der Beine merklich ab.
- S. 19. 6. Ad. Michaelis hat in Lützow's Zeitschr. f. b. K. XIII. Bd. S. 158 auf eine Stelle in Aldrovandi's Statue di Roma 1556 aufmerksam gemacht, welche die Meinung, der Cupido im Kenningtonmuseum sei identisch mit dem Cupido im Hause des Jacopo Galli, umstößt. Aldrovandi hat die beiden von Michelangelo für Jacopo Galli gearbeiteten Statuen noch in der Casa di M. Paolo Galli, presso al palagio di S. Giorgio gesehen. Er beschreibet den Bacchus, der in einem Gärtchen aufgestellt war, ganz getreu und fährt dann fort: „*In una camera piu su presso la sala si trova una testa col busto di M. Aurelio Imp. assai bella: et uno Apollo intiero ignudo con la pharetra e saette à lato: et ha un vaso à i piedi. È opera medesimamente di Michele Angelo.*“ Boiffard, welcher von Aldrovandi vielfach abhängig ist, gibt (a. a. O.) der Stelle folgende Fassung: „*Super porta prima repositum est caput Romuli in nichio marmorzo; intus est statua Apollinis pharetrati nuda et integra.*“ Da Michelangelo für Galli nur zwei Marmorwerke machte, so liegt die Vermuthung nahe, daß Aldrovandi wenn auch unter einem falschen Namen den Cupido beschreibet, welcher nach Condivi außer dem Bacchus das Haus des Jacopo Galli schmückte. Mit der Schilderung dieses Apoll-Cupido stimmt aber allerdings die Statue im Kenningtonmuseum nicht überein. Die Möglichkeit, daß wir in der letzteren eine Jugendarbeit Michelangelo's besitzen, ist deshalb nicht ausgeschlossen. Michelangelo berichtete am 19. August 1497 seinem Vater (Milanefi No. II.) daß er beschloffen hätte, für Piero di Medici eine Statue zu arbeiten, und auch schon den Marmor gekauft, dann aber die Sache aufgegeben, weil Piero seine Versprechungen nicht gehalten. Er fügt dann hinzu: „*per la qual cosa io mi sto da me, e fo una figura per mio piacere; e comperai un pezzo di marmi ducati cinque e non fu bono: ebi buttati via qu e danari: poi ne ricomperai un altro pezzo, altri cinque ducati, e questo lavoro per mio piacere.*“ Michelangelo hat demnach in Rom mehrere Marmorwerke gearbeitet.
- S. 20. 10. Der Brief des Vaters vom 19. Dezember 1500 ist bei Gotti I. 23 zu lesen.
- S. 20. 31. Die Verträge, welche sich auf die Arbeiten für die Piccolominikapelle in Siena beziehen f. bei Milanefi p. 615, 616, 627. Vgl. ferner die Cession des Anton Maria Piccolomini an Paolo di Olivieri aus Pistoja, seine Forderung an Michelangelo (100 scudi) v. J. 1537 betreffend, in den Documenti per la storia dell' arte Sanese III. p. 25 und den Brief Michelangelo's an seinen Neffen (20. Sept. 1561) bei Milanefi No. CCCXXI des Inhalts, es möge ihm eine Abchrift des ersten Contractes gefendet werden, damit er die Sache noch vor seinem Tode regelt.
- S. 22. 13. Die Documente für die Geschichte des Riefenblockes, aus welchem Michelangelo den David meißelte, gibt Gaye's Carteggio II. Bd. p. 466: die Uebertragung der Arbeit 1463, die Vollendung des ersten Giganten in demselben Jahre, den Auftrag zu einem zweiten ähnlichen Giganten 1464 und die Entziehung des Werkes 1466. Aus der letzten Urkunde ergibt sich, daß Agostino d' Antonio das Werk an einen Bartolommeo di Piero da Settignano, genannt Bacellino, untermietet hatte. Vgl. Giornale di erudizione artistica. Perugia 1875. Bd. IV. p. 8.
- S. 22. 27. Den Beschluß des Bauvorstandes v. 2. Juli und den Vertrag mit Michelangelo, vom 16. August f. bei Milanefi p. 620.
- S. 22. 37. Den Wortlaut des Vertrages des Domvorstandes mit Michelangelo, die zwölf Propheten für den Dom betreffend, gibt Milanefi p. 625.
- S. 23. 3. In genauerer Fassung als bei Gaye II, 455 ist das Protocoll der Verfammlng bei Milanefi p. 620 abgedruckt. Ueber die Vorfälle bei dem Transport der Statue nach dem Platz der Signorie berichten die Ricordi Stroziani bei Gaye II. 464. Die Verhandlungen, welche der Uebertragung der Statue nach der Academie in unseren Tagen vorangingen, stehen bei Gotti Bd. II. p. 35. Bei den Unruhen 1527 war durch einen Steinwurf der linke Arm in drei Stücke zerfchlagen worden. Er wurde mit Hilfe von Kupferklammern wieder befestigt. Vafari XII. 49.
- S. 26. 10. Die Bestellung des David in Bronze durch die Signoria f. bei Milanefi p. 624, die weiteren Verhandlungen bis 1509 bei Gaye II. Bd. No. VII, XI, XII, XXV. L. LI. Die Schicksale der Statue in Frankreich hat Reiset im Athenæum français 1853 behandelt; daraus ein Auszug in der Gazette des beaux arts. Deuxième période XII. p. 242. Ein kleines Wachsmo- dell [aus der Gherardinifammlng] im Kenningtonmuseum könnte als eine vorbereitende Skizze zu dem David gelten.

- S. 26. 29. L. Taddei f. Gaddi. Das Relief in Florenz zeigt die Madonna auf einem niedrigen Steine sitzend mit einem geöffneten Buche auf ihrem Schoofse, auf welches der von ihr umfasste Christusknabe sich stützt. Links hinter der Madonna ist der Kopf des Johannes sichtbar. Viel bewegter erscheint die Gruppe in dem Londoner Werke (Burlington-House). Der kleine Johannes steht rechts und hält dem Christuskinde einen nicht deutlichen Gegenstand entgegen, vor welchem das Christuskind halb erschreckt zurückweicht. Es sitzt rittlings auf dem Schoofs der im Profil gezeichneten Madonna und neigt sich mit dem Körper der Mutter zu, nur der Kopf ist nach dem Johannes hingewendet. Nach der technischen Behandlung möchte man dieses Relief für älter erachten als das florentiner, welches letztere mehr mit der Brügger Madonna zusammengeht. Noch in diese erste Periode Michelangelo's, welche mit dem Jahre 1509 abschließt, muß auch die Anlage der Adonisstatue im Museo nazionale in Florenz fallen. Gewöhnlich wird der Adonis in das spätere Alter Michelangelo's veretzt. Dagegen spricht die Art, wie der Marmor bearbeitet ist, und die hageren gestreckten Formen, welche, wie erhaltene Handzeichnungen verrathen, Michelangelo gerade in jüngeren Jahren liebte. Adonis liegt, den Oberkörper etwas nach links gewendet, sterbend auf dem Boden. Der eine Arm stützt den sinkenden Kopf, der andere legt sich erschläfft um den Leib. Der Eber dient als Auflager für die Beine, welche dadurch im Knie gebogen werden.
- S. 26. 37. Gotti II. 51 hat den Brief Balducci's aus dem Archivio Buonarroti publicirt.
- S. 27. 15. Ueber den von Robinson aufgefundenen Kopf im Kenfingtonmuseum handelt Triqueti in der *Fine Arts Quarterly Review* Bd. II. p. 266.
- S. 27. 20. Baccio Bandinelli an den Herzog Cosimo in Bottari lett. pitt. I. 71. »(Michelangelo) non ha mai voluto aiuto di persona per non fare de' maestri.«
- S. 29. 1. Es muß hervorgehoben werden, daß die Madonna von Manchester, im J. 1857, wie ich aus persönlichen Erinnerungen bezeugen kann, mit einer so großen Begeisterung begrüßt, daß der geringste Zweifel an ihrem Ursprung mit der Abdankung des künstlerischen Urtheils gleichbedeutend angesehen wurde, im Laufe der Jahre an Interesse verloren hat. Doch bleibt Michelangelo noch immer als Autor feststehen. Die Uebereinstimmung in einzelnen kleinen Zügen mit der Brügger Madonna, wie z. B. daß das Christkind da und dort den einen Fuß auf eine Schrägfalte setzt, ist zu groß, als daß an einen anderen Künstler gedacht werden könnte.
- S. 31. 13. I. L. Paciolo ft. B. Pagiolo.
- S. 31. 30. Die Anekdote ist der *Breve Vita di Leonardo da Vinci* entlehnt, welche Milanesi im *Archivio storico* ser. III. tom. XVI. p. 29 mitgetheilt hat.
- S. 33. 22. Das Ereigniß, welches dem Carton der badenden Soldaten zu Grunde liegt, erzählt am eingehendsten die Chronik des Fil. Villani (*Muratori SS. t. XIV. col. 760*)—1364 . . . et infra il giorno per lo smisurato caldo le tre parti e più dell' oste, che erano oltre di quattromila huomini da cavallo, chi di soldo, chi d'amistà, e chi de' Fiorentini, che per honorare loro patria di volontà erano calvalcati, e di undicimila pedoni s'era disarmata. E quale si bagnava in Arno, quale si sciorinava al meriggio, e chi disarmandosi in altra modo prendea rinfrescamento, e il capitano si perchè del tutto ancora libero non era della terzana, se n'era ito nel letto a riposare senza havere consideratione quanto fosse vicino all' astuta volpe e al volpone vecchio Giovanni dello Aguto. E tutto che al campo fossero fatti serragli, deboli erano, e cura sufficiente non era data a chi li guardasse. Il perchè avvenne, che il valentu Cavaliere M. Manno Donati, come colui a cui toccava la faccenda nell' honore, andando proveggendo il campo e i modi, che la gente dell' arme tenea, conosciuto il gran pericolo in che il campo stava e temendo che nel fatto non giocasse malitia, e dove nò, quello che ragionevolmente secondo uso e costume di guerra ne dovea e potea avvenire, tantosto n'avenne, mosso da fervente zelo incominciò a destare il campo e dire: Noi siamo perduti. E con queste parole se n' andò al Capitano e lo mosse a commettere in M. Bonifazio Zupo e in altre tre e in lui la cura del campo. Ciò fatto M. Manno di subito corse al più pericoloso luogo e d'onde l'offesa più grave e più pronta potea venire cioè alla bocca della strada, che si dirizava a San Savino, e quindi a Pisa, e il serraglio il quale era debole fece fortificare e allògiòvi alla guardia e fanti Aretini con alquanti Fiorentini, e con loro in fanti de' Conti di Casentino.
- S. 34. 13. Die Quittung über die an Michelangelo 28. Februar 1505 geleistete Zahlung und die Anweisung an den Zimmerman Piero di Zanobi für das Gerüste im Rathhausfaale (30. Aug. 1505) um den Carton dafelbst aufzustellen s. bei Gaye Bd. II. n. XXXVII. Nota.

- S. 34. 25. Die Existenz von Cartonfragmenten in Mantua 1575 erhellt aus einem Briefe des G. Sangalleti an Niccolo Gaddi (Bottari lett. pitt. III. 315) worin es heisst: „*Perchè da Mantova mi viene scritto da quei signori Strozzi amici mei, che vorrebbero ch' io vedessi col serenissimo Granduca, che pigliasse quei loro cartoni di Michelangelo, di che già parlammo insieme.*“
- S. 36. 4. Die im Texte aus stilistischen Gründen ausgesprochene Vermuthung, das Holzkambild keine treue Copie des Cartons sei, hat nachträglich auch eine äufsere Bestätigung erfahren. M. Thaufing publicirte in Lützwow's Zeitschr. f. b. K. (Januar u. Februar 1878) eine von der Albertina erworbene Federzeichnung Michelangelo's, freilich flüchtigster Art und nur als ein vorläufiger Entwurf zu betrachten, welche aber die im Texte getadelten Füllfiguren des Holzkambildes (Trompeter und den Kopf daneben) nicht enthält und in der ganzen Anordnung eine viel gröfsere Freiheit offenbart. Thaufing, der für den Carton den Namen: Schlacht bei Cascina vorzuschlägt, stellt auch die Studien zu den einzelnen Gestalten, in Röthel, Kreide und Bister in der Albertina, im Louvre, in den Uffizi und in der Academie zu Venedig zusammen. Dieselben sind aber fast durchgängig nur Copien, oder noch wahrscheinlicher Studien jüngerer Künstler nach dem Carton. Ob die Federzeichnung in Oxford: Kampf von Reitern und Fußgängern, und noch mehrere andere ebenfalls mit der Feder gezeichnete Reiter und Kämpfer, (Robinson No. 16—20) zum Schlachtcarton und zwar für den Hintergrund gehörten, läfst sich mit Sicherheit nicht feststellen, da wir von der Beschaffenheit des Hintergrundes keine Ahnung besitzen.

II.

Raffael's Stammbaum.



- S. 38. 26. Das Schloß von Urbino preist Castiglione in seinem Cortigiano (Venedig 1562. p. 16): „*Federigo edifico il palazzo secondo l'opinione di molti il più bello che in Italia si ritrovi e d'ogni opportuna cosa si ben lo fornì, che non un palazzo, ma bene una città in forma di palazzo esser pareva.*“
- S. 38. 29. Den Schmuck und den Inhalt der Bibliothek beschreibt die Reimchronik des Giovanni Santi, aus welcher Paffavant Bd. I. p. 415 (franz. Ausg.) Auszüge mittheilte. Das von Paffavant citirte Werk: Baldi, Descrizione del Palazzo ducale d'Urbino 1587, in welchem Timoteo Viti als der Urheber des Bilder Schmuckes, einer Pallas, und eines Apollo mit neun Mufen genannt wird, war mir nicht zugänglich.
- S. 40. 28. Als Geburtstag wird auch der 6. April 1483 angegeben. Eine urkundliche Beglaubigung des Geburtsdatums besitzen wir nicht, sondern gewinnen dieses nur durch Combination. Nach Vafari wurde Raffael am Karfreitag geboren; darnach wurde das Datum 28. März (26. März nach gregorianischem Kalender) bestimmt. In der vom Cardinal Bembo verfaßten Grabchrift Raffael's dagegen heisst es:

VIXIT. AN. XXXVII. INTEGER. INTEGROS
QVO. DIE. NATVS. EST. EO. ESSE. DESIIT.
VIII. ID. APRIL. MDXXX.

*) Die Existenz dieses Bruders, Pungileoni unbekannt, wird durch einen Brief Goro Gheri's (Gaye III. n. XCIV.) aus dem Jahre 1519 bewiesen, worin es heisst, das „il fratello di Raffaello d'Urbino“ den Anspruch auf eine Kaplanei erhebe.

- (S. 40. 28.) Auf Grund dieser Angabe wurde der 6. April 1483 als Raffael's Geburtstag behauptet. Da aber auf den 6. April 1520 ebenfalls der Karfreitag fiel, es wahrscheinlicher ist, daß die Tage des Kirchenkalenders lebendiger im Gedächtnis des Volkes haften als die abstracten Daten des astronomischen Kalenders, Vafari überdies ausdrücklich in beiden Fällen den Karfreitag hervorhebt, so darf wohl die Stelle: *vixit annos 37 integer integros* auch so interpretirt werden: Er lebte vom Karfreitag 1483 bis zum Karfreitag 1520. Aus diesem Grunde wurde das Datum 28. März beibehalten.
- S. 40. 33. Den Brief der Herzogin von Urbino hat Campori in der Gazette d. h. a. II. per. t. XVI. p. 359 publicirt.
- S. 40. 44. Das Testament Giovanni's f. bei Pungileoni *Elogio storico di Giov. Santi*. p. 136.
- S. 41. 5. Die Gerichtsacten, welche Raffael's Anwesenheit in Urbino noch am 3. Juni 1499, seine Abwesenheit am 13. Mai 1500 constatiren, sind (nach Pungileoni) bei Paffavant Bd. I. p. 365 abgedruckt.
- S. 41. 20. Crowe und Cavalcaffelle (*Geschichte der ital. Malerei* Bd. IV. 226) muthmaßen Raffael's Mitwirkung an den Deckenfresken Perugino's im Cambio. Auch sonst wird an mehreren Tafelbildern Peruginos die mitthätige Hand des jugendlichen Raffael angenommen. Die Thatsache im Allgemeinen steht fest, und wird durch die Annahme einer größeren Werkstätte, in welcher unter Perugino's Leitung mehrere Gefellen arbeiteten, bequem erklärt. Die Entscheidung in den einzelnen Fällen stößt aber auf die größten Schwierigkeiten, da die Beweisführung sich eigentlich immer im Kreise dreht. Von der Aehnlichkeit der Figuren auf einem Bilde mit jenen auf anderen, schließt man auf Raffael's Hand, um dann mit Umkehrung der Folge den Schluß zu wiederholen.
- S. 42. 16. Von den Raffaelischen Handzeichnungen in Oxford, welche das Motiv der Tafel Perugino's ehemals in der Certosa bei Pavia: die Raft auf der Flucht nach Aegypten, wiederholen oder weiter entwickeln, hat Brann zwei Blätter (Br. No. 1. u. 2.) photographirt. Raffael verwerthete es bei einer Darstellung der Anbetung der Hirten. Das Bild in der Casa Conestabile in Perugia ist in dem »Catalogue descriptive des anciens tableaux, appartenant à Mr. le Comte Scipion Conestabile della Staffa. Collection en vente« 1871 beschrieben.
- S. 43. 6. Die Briefe der Marchese Isabella Gonzaga an ihren florentiner Bevollmächtigten, welche die Ueberfiedlung Perugino's nach Florenz im Jahre 1502 beweisen, sind von Braghirolli im *Giornale di erudizione artistica* 1873. Bd. II. p. 73 veröffentlicht worden.
- S. 43. 33. Raffael's Antheil an den Fresken Pinturicchio's in Siena. Den Auftrag, die am Dom von Siena angebaute Libreria mit Fresken zu schmücken, empfing Pinturicchio vom Cardinal Francesco Piccolomini am 29. Juni 1502. Er begann 1503 mit der Ausschmückung der Decke. Die Arbeit erlitt durch den Tod des auf dem päpstlichen Thron (unter dem Namen Pius III.) erhobenen Cardinals eine längere Unterbrechung. Ob Pinturicchio die Wandfresken 1505 oder erst 1506 wieder in erneuten Angriff nahm ist zweifelhaft. (Vgl. Crowe u. Cavalcaffelle IV. 293 ff.) Zu den Wandfresken, welche in 10 Bildern das Leben des Aeneas Sylvius verherrlichen, hat Raffael, wie Vafari einmal (V. 265) versichert: »gli schizzi e i cartoni di tutte le storie«, und wieder ein anderes Mal (VIII. 5) erzählt: »alcuni di disegni e cartoni« gezeichnet. (In der ersten Ausgabe hat Vafari Raffael's Antheil an den betreffenden beiden Stellen, im Leben Pinturicchio's und dann im Leben Raffael's anders begrenzt. Da schreibt er ihm nur die Cartons nach den Skizzen — di tutti gli schizzi fece i cartoni — zu und gibt an, daß Pinturicchio von Raffael alle »disegni e cartoni« begehrt, dieser ihm aber nur »alcuni« geliefert habe.) Weitere urkundliche Nachrichten über Raffael's Antheil liegen nicht vor. Befähigt wird er, freilich nur in Bezug auf einzelne Fresken, durch mehrere Handzeichnungen, welche nach allgemeiner Uebereinstimmung Raffael zugeschrieben werden. Zu dem ersten Gemälde: Abreise des Aeneas Sylvius zum Baseler Concil gehört eine sorgfältige Bifferzeichnung in den Uffizi (Br. 510). Sie unterscheidet sich von der Freske durch den veränderten Hintergrund; Aen. Sylvius trägt ferner ein anliegendes Gewand, der Reiter links hält keinen Hund an der Leine und neigt weniger stark den Kopf. Die Zeichnung ist bereits mit einem Liniennetze versehen, um auf den Carton übertragen zu werden. Wichtiger als die äußeren Differenzen zwischen Skizze und Freske erscheint die stilistische Verschiedenheit. Die florentiner Skizze bekundet eine ngleich freiere Hand, einen frischeren Sinn für Ausdruck und Bewegung, mit einem Worte eine viel höhere Kunstbegabung als das ausgeführte Gemälde. Das waren die Gründe, welche auf Raffael's Urheberschaft schließen ließen, ebenso bei den drei anderen ähnlich behandelten Skizzen: für die Dichterkrönung Aenea Sylvio's in der Brera (Br. 5), für

- (S. 43. 33.) die Erhebung des Aeneas Sylvius zum Legaten in Chatsworth, (wie die übrigen Raffaelblätter in der Sammlung des Herzogs von Devonshire photographirt) und für die Verlobung Kaiser Friedrich's im Privatbesitz in Perugia. Die Brerazeichnung ist in Bezug auf ihre Originalität zweifelhaft, das florentiner und das chatsworther Blatt, wenn auch technisch nicht gleich behandelt, doch gewiss von derselben Hand. Ausserdem befinden sich noch in mehreren Sammlungen Studien zu einzelnen Figuren (Uffizi, Oxford, Venedig). Alle gehören zu jenen Fresken, für welche wir auch die Gesamtkizzen von Raffael's Hand besitzen. Der Schluss auf den gleichen Ursprung liegt daher ganz nahe, obschon einzelne Silberstiftstudien eine geringere freie Fertigkeit verrathen als die Bisterkizzen. Doch wird jeder Zweifel wieder beseitigt durch den Einblick in die Uebereinstimmung, welche zwischen einzelnen Gruppen in den Siener Fresken und in früheren Tafelbildern Raffael's waltet. Schon Crowe und Cavalcaffelle haben diese Aehnlichkeit (Krönung des Aeneas Sylvius und Anbetung der Könige im Vatican, der Predella zur Krönung Mariae) betont. Da das Schülerverhältniss Raffael's zu Perugino jedenfalls schon seit 1502 sich gelockert hat, so bleibt für seine Mitwirkung an den Fresken in Siena ein hinreichend grosser Zeitraum (1503—1505) übrig.
- S. 45. 30. Die Madonna aus dem Hause Ansidei trägt nach G. Scharf's Untersuchung das Datum 1507. Die im Texte gezogenen Folgerungen werden aber dadurch nicht abgefchwächt, vielmehr die Thatfache, dass zwei Gruppen von Gemälden zu unterscheiden sind: bestellte, meist grössere Altarwerke, in welchen Raffael in der Composition gebunden, an ältere Meister angewiesen war und freie selbständige Schöpfungen — die Madonnen, in ein noch schärferes Licht gestellt. Das kleine Längenbild, Predigt Johannes (in Bowood) welches angeblich als Predella zur Madonna Ansidei gehört, hat nach dem Stiche von Capellan zu schliessen nichts mit Raffael zu thun.
- Zu den Bildern Raffael's, welche noch unter dem unbestrittenen Einflusse der umbrischen Schule gemalt wurden, zählt auch Christus auf dem Oelberg im Besitze Mr. Fuller Maitlands in Stanstead, Essex. Besonders die Figuren der Soldaten im Hintergrunde sind in Fufs- und Bein- stellung für den ersten Studienkreis Raffael's charakteristisch. Die Gewänder der drei schlafenden Apostel zeigen noch conventionelle, schulmässig überlieferte Züge.
- S. 54. 7. Der Zeit nach noch vor die Fresken in S. Severo wäre das grosse Wandbild in S. Onofrio (jetzt Museo Egiziaco) in Florenz, das Abendmahl darstellend, zu setzen, wenn es Raffaelisches Ursprungs wäre. Das Abendmahl, im Jahre 1845 von der Täuche befreit, welche es vielleicht ein Jahrhundert bedeckt hatte, wurde anfangs mit Begeisterung als ein ächtes Raffaelisches Werk begrüsst, gab dann zu langen Erörterungen über den muthmasslichen Meister Anlass und hat, Dank der befangenen Restauration, gegenwärtig viel von seiner früheren Bedeutung verloren. Die Apostel sitzen mit Christus an drei Seiten eines Tisches, je zwei Apostel an den beiden Schmalseiten, sieben Apostel (Johannes hat den Kopf auf den Tisch gelegt) mit Christus an der Rückwand, nur Judas allein hat an der vorderen Langseite Platz genommen. Ueber die hohe Lehne des Gefühls blickt man durch reich ornamentirte Bogenhallen in das Freie, wo in kleinen Figuren Christus auf dem Oelberge geschildert ist. Von den Fresken haben sich mehrere werthvolle Skizzen erhalten: eine im Privatbesitz in England, Studien zu mehreren Aposteln in S. Onofrio neben der Freske ausgestellt und die beiden an der rechten Schmalseite sitzenden Apostel Simon und Thaddäus in der Uffizienammlung. Bereits zwischen diesen Handzeichnungen herrscht ein beträchtlicher Unterschied, die letztere ist handwerksmässiger gearbeitet als der h. Petrus und Andreas in der Silberstiftstudie in S. Onofrio. Um die Verwirrung zu vollenden, besitzt die herzogliche Kupferstichsammlung in Gotha einen Kupferstich (bisher in einem einzigen Exemplar nachweisbar), der sich offenbar auf die Freske in S. Onofrio bezieht, die Anordnung und Bewegung der Figuren wiederholt, aber nicht allein den Hintergrund ganz verändert wiedergibt, sondern auch den Character der Figuren in den älteren florentiner Stil überträgt, während Freske wie Handzeichnungen die reine umbrische Weise offenbaren. Von Raffael als dem Schöpfer des Werkes ist die Meinung der Kunstkenner ziemlich allgemein zurückgekommen, keiner aber der an seiner Stelle genannten Meister fand bisher unbedingte Zustimmung. Es wurde der Ausweg ergriffen, an die Thätigkeit mehrerer Hände zu denken, wobei die Erwägung hilft, dass Perugino seit 1502 eine Werkstatt in Florenz besass, in welcher mehrere »garzoni« sich befanden. Von diesen könnte das Werk unter der Leitung Perugino's ausgeführt worden sein.
- S. 54. 10. Die Freske von San Severo ist in unseren Tagen von Consoni vollständig übermalt worden.

- S. 56. 14. Die Madonna der Nonnen des h. Antonius geht in der Composition der Hauptgruppen auf ein umbrisches Bild in der Galerie von Perugia, früher in der Kirche S. Francesco, auffallend zurück, welches mit dem Namen: Bernardino da Perugia bezeichnet wird. Für die Figur Gottvaters im Tympanon liegen Studien in Lille und Oxford (Robinson No. 30) vor.
- S. 56. 18. Die Haupttafel und das Tympanon befinden sich nur im Depot der Londoner Nationalgalerie. Besitzer ist noch immer Bermudez di Castro, Herzog von Ripalda. Das Werk führt in Kreisen des Kunsthandels wegen des für dasselbe geforderten hohen Preises den Spitznamen: »le Raphaël d'un Million.«
- S. 56. 34. Die Vollendung der Kreuzabnahme durch Perugino nach Filippino's Tode haben Crowe u. Cavalcaffelle (IV. 241) genau erörtert.

III.

- S. 67. 42. Die Madonna del Granduca, auf Holz gemalt, ist erst am Ende des vorigen Jahrhunderts in Florenz entdeckt worden.
- S. 68. 7. Die Madonna des Lord Cowper befindet sich auf seinem Landsitze in Penshanger.
- S. 72. 4. Die Geschichte der Madonna aus dem Hause Orleans läßt sich nur bis in das 17. Jahrh. zurückführen, in welcher Zeit sie sich im Besitze des Bruders Ludwig's XIV. befand.
- S. 72. 31. Die Madonna Tempi ist (nach Cinelli, Bellezze di Firenze p. 182) im J. 1677 in der Casa Tempi vorhanden gewesen, aber erst in unserm Jahrhundert aus der Verborgenheit gezogen worden. Eine kleine Federzeichnung von ihr befindet sich in Chatsworth.
- S. 73. 1. Eine Skizze zum Kopf des Christkinds in der Madonna Niccolini (Silberstiftzeichnung) besitzt die Liller Sammlung. In der Familie Niccolini befand sich das Bild bereits 1677.
- S. 74. 19. Die Bridgewater Madonna entstammt der alten Galerie Orleans. Zahlreiche Skizzen sind für dieses Bild nachweisbar; im Louvre (Br. 276), in Florenz (Br. 490), Wien (Br. 160), im British-Museum (Br. 65) und in Chatsworth.
- S. 75. 29. Die Jungfrau im Grünen befand sich früher im Ambraser Schlosse, und wurde wahrscheinlich 1661 vom Erzherzog Ferdinand von Tirol in Florenz, wo er sich in jenem Jahre aufhielt, von der Familie Taddei erworben. Vgl. Baldinucci, Notizie de' professori del disegno. (Ausg. 1770) t. II. p. 337.
- S. 76. 13. Die Beschreibung der Madonna mit dem Stieglitz s. bei Vafari VIII. 6.
- S. 80. 11. Die Identität der belle jardinière mit der von Rudolfo Ghirlandajo vollendeten Madonna, welche von Filippo Sergardi aus Siena bei Raffael bestellt worden war, würde noch sicherer stehen wenn das Datum 1508 zweifellos wäre. Bedeutet die Signatur 1507, so bliebe es unverständlich, wie Raffael ein unfertiges Bild figuriren konnte; auch siele ja der Anlaß, die Vollendung dem Rudolfo zu übertragen, weg.
- S. 80. 28. Die Oxford'er Studie für das Christkind ist von Braun (Br. 24) photographirt worden. Ein Facsimile der Skizze im Besitze des Herzogs von Aumale hat die Gazette d. b. a. XII. p. 168 publicirt.
- S. 83. 18. Ueber die Herkunft der Madonna mit dem Lamme, die sich früher im Escorial befand, ist nichts bekannt.
- S. 83. 30. Die h. Familie aus dem Hause Canigiani ist in den florentiner Schatzinventaren bis 1635 angeführt. Bei der Vermählung des Kurfürsten Johann Wilhelm mit einer Tochter Cosmo's III. kam das Bild noch im 17. Jahrh. nach Düsseldorf, von dort nach München. Die Skizze für die Hauptgruppe bewahrt die Albertina (Br. 155). Auf dem Bilde in München sind die Engel bekanntlich bei einer Restauration weggewaschen worden, daher die Gesamtcomposition besser nach Copien z. B. in der Sammlung Rinuccini in Florenz beurtheilt wird.
- S. 84. 20. Ueber die Schickfale der Madonna del Baldacchino vgl. Reumont im Kunstblatt 1847. p. 181. Sie kam 1697 aus Pescia zum großen Zorn der Einwohner, die ihren Gefühlen durch Spottgedichte Luft machten, in den Besitz des Großherzogs von Toscana. Eine Skizze zu dem jugendlichen Heiligen links vom Throne besitzt die Liller Sammlung (Br. 53).
- S. 85. 23. Aufser den im Texte genannten Madonnen und Heiligenbildern wären noch zu erwähnen: die im Tone aus der Reihe der übrigen Madonnen stark herausfallende Madonna del duca di Terranova aus Neapel in Berlin (Skizze im Besitze des verstorbenen Madrider Galeriedirectors Don Madrazo (Phot. von Laurent); die Varianten des verlorenen Originals: Madonna mit der

- (S. 85. 23.) Nelke; das kleine Bildchen des auferstandenen Christus im rothen Mantel, die Dornenkrone auf dem Haupte, welcher die eine Hand zum Segen erhebt, mit der anderen auf seine Wunde zeigt. Das Bild ist unter dem Namen: Pax vobiscum bekannt und im Besitze des Grafen Toft in Brescia. Endlich der h. Georg, für den Herzog von Urbino von Raffael gemalt, jetzt in der Eremitage in Petersburg. Von diesem h. Georg ist der im Louvre (nebst einem h. Michael) befindliche, welcher gleichfalls aber ohne Grund als ein vom Herzog von Urbino bestelltes Werk ausgegeben wird, zu unterscheiden. Die Pariser Bilder tragen einen noch unreiferen Character an sich.
- S. 86. 3. Das Porträt einer Unbekannten in der Tribuna (No. 1120) zeigt eine junge Dame, welche das Gesicht leicht nach rechts wendet. Sie hat die Haare in ein feines Netz gefleckt, über dem grünen, rothgefärbten Mieder ein kleines Kreuz an einer Goldkette hängen und trägt weite gleichfalls mit rothen Bändern aufgeputzte Aermel. Die rechte Hand stützt sie auf eine Balustrade, die linke hat sie auf den rechten Vorderarm gelegt. Am meisten intact sind die schönen vollen Hände, mit gefracheltem Farbenanstrich. — Die sogenannte donna gravida in der Pittigalerie (Saal der Ilias No. 229) hat den Kopf nach rechts gewendet, die eine Hand auf den Leib gelegt und hält in der anderen ein Paar Handschuhe. Das Haarnetz ist mit Gold durchwebt, das Mieder gelb mit schwarzem Befatz, die weiten Aermel bräunlich roth. Eine urkundliche Beglaubigung liegt für keines der beiden Frauenporträte vor. Dafs Raffael während seiner florentiner Periode den Herzog Guidobaldo von Urbino gemalt haben sollte, beruht auf einer missverstandenen Stelle in einem Briefe Bembo's.
- S. 88. 13. Ueber Hercules am Scheidewege und die antiken Schilderungen dieser Scene vgl. Welcker Alte Denkmäler Bd. III. taf. 20.
- S. 92. 40. Ueber die Oxforder Zeichnung: Tod des Adonis, s. die Erörterung in Robinson's Critical account. p. 164.
- S. 95. 34. Die Handzeichnung in der Albertina (Br. 186) zur Caritas zeigt ein bisher nicht gelöstes Räthsel. Dafs sie sich auf die Predella zur Grablegung beziehe, ist ebenso unzweifelhaft, wie dafs der Stil der Zeichnung die deutlichsten Züge der späteren, römischen Periode trägt.
- S. 96. 10. Die Documente, welche sich auf die Uebertragung der Grablegung aus Perugia nach Rom beziehen, die Proteste der Prioren, welche den Zorn der Bevölkerung schildern, sind im Giornale di erudizione artistica Bd. I. p. 225 und II. p. 334 publicirt worden.
- S. 97. 14. Der Brief an Simone Ciarla lautet:

Carissimo quanto Patre.

Jo ho ricevuta una vostra lettera per la quale ho inteso la morte del nostro Ill^{mo} S. Duca, al quale Dio abi misericordia al anima e certo non podde senza lacrime legere la vostra lettera, ma transiat, a quello non è riparo, bisogna avere pazientia e acordarsi con la volonta de Dio. Jo scrissi l'altro dì al Zio prete, che me mandasse una tavoletta, che era la coperta dela nostra donna dela prefetessa, non me l' ha mandata, ve prego voi li faciate a sapere quando ce persona che venga che io possa soddisfare a Madonna, che sapete, adesso uno avera bisogno di loro. ancora vi prego carissimo Zio che voi voliate dire al prete e ala santa che venendo la Tadeo Tadei fiorentino, el quale n' avemo ragionate più volte insieme, li facine honore senza asparagno nisuno, e voi ancora li farete careze per mio amore che certo li so obligatissimo quanto che uomo che viva. Per la tavola non ho fatto pregio e non lo farò se io porò, perche el sera meglio per me che la vada a stima e impero non ve ho scritto quello de io non poteva e ancora non ve ne posso dare aviso, pur secondo me a ditto el patrone de dita tavola dice che me dara da fare per circha trecenti ducati d'oro per qui e in francia. fatto le feste forse ve scrivero quello che la tavola monta che io ho finito el cartone, e fato pascua serimo a cio. Averia caro se fosse possibile d'avere una lettera di recomandatione al Gonfalonero di Fiorenza dal S. Prefetto, e pochi di fa io scrissi al Zio e a Giacomo da Roma me la fesero avere me saria grande utilo per l'interesse de una certa stanza da lavorare, la quale tocha sua Signoria de alocare, ve prego se è possibile voi me la mandiate che credo quando se dimandera al S. Prefetto per me, che lui la fara fare e a quello me ricomandate infinite volte come suo anticho servitore e familiare, non altre ricomandatione al Maestro . . . e a Redolfo e a tutti gli altri . . . XXI de Aprile MDVIII.

El vostro Raphaello dipintore
in Fiorenza.

IV.

- S. 101. 23. Der Schilderung Julius II. liegen außer den betreffenden Capiteln in den Werken Reumont's und Gregorovius' über die Geschichte der Stadt Rom die venezianischen Relationen bei Ranke (Gefch. d. P. III. Analecten p. 7) zu Grunde.
- S. 104. 30. Der Antheil Giuliano's da San Gallo an Michelangelo's Berufung erhellt aus einem Briefe, welchen Francesco, Giuliano's Sohn, 1568 schrieb und in welchem er über die Auffindung des Laocöon berichtete. Der Brief ist bei Fea, Miscellanea I. 329 abgedruckt und von Reumont (Gefch. der Stadt Rom. III. b. p. 395) überfetzt.
- S. 104. 40. Für Michelangelo's Anfänge in Rom ist die Hauptquelle sein an Giovanfrancesco Fattucci ungefähr im Jahre 1524 gerichteter Brief, in welchem seine Schicksale im Dienste Papst Julius' II. ausführlich erzählt werden, Milaneſi N^o CCCLXXXIII; außerdem der an seinen Vater gerichtete Brief v. 31. Januar 1506. Milaneſi N^o III. Vgl. Springer, Michelangelo in Rom 1505—1508. Leipzig 1875.
- S. 105. 10. Die Verhandlungen in Carrara 1505 führten zu den Contracten, welche bei Milaneſi p. 630 u. 631 abgedruckt sind. Vgl. Frediani, Ragionamento storico su le diverse gite che fece a Carrara Michelangelo Buonarroti. Siena. 1875.
- S. 105. 20. Ueber die verzögerte Ankunft der Steinblöcke berichtet der Brief an den Vater. Milaneſi N^o III.
- S. 107. 12. Die näheren Umstände der Flucht Michelangelo's ergeben sich aus seinen Briefen an Fattucci, ferner aber aus dem unmittelbar nach der Flucht geschriebenen Briefe an Giuliano da S. Gallo, Milaneſi CCCXLIII., dem Briefe G. Balducci's an Michelangelo 8. Mai 1506 (bei Gotti II. 52) und dem Briefe P. Roffelli's v. 10. Mai 1506 (bei Gotti I. 46).
- S. 108. 11. Das Sonett „Signor, se vero“ wird auch in die Jahre 1517—19 gefetzt und dafs es an Leo X. im Aerger über die stetigen Verschleppungen der Arbeiten an S. Lorenzo gerichtet sei, vermuthet. Dagegen spricht aber der Umstand, dafs das Sonett auf der Rückseite einer Oxforder Zeichnung geschrieben ist, welche offenbar noch Reminiscenzen an den Schlachtcarton enthält.
- S. 108. 20. Die Documente über die Verhandlungen zwischen der Signorie und dem Papste, um Michelangelo zur Rückkehr zu bewegen, so wie zwischen der Signorie und dem Cardinal von Pavia, welche der Berufung Michelangelo's nach Bologna vorangingen, sind bei Gaye II. N^o. XXIX—XXXI und XXXVI—XXXVIII. abgedruckt.
- S. 110. 8. Ueber Michelangelo's Leben und Thätigkeit in Bologna berichten ausführlich die Briefe an den Vater: Milaneſi N^o IV. und an den Bruder Buonarroti: Milaneſi N^o. XLVIII—LXXV.
- S. 111. 10. Die Schicksale der Statue erzählt Podesta: La statua di Papa Giulio II. a Bologna (Atti e Memorie della Deputazione di storia patria per le provincie di Romagna, anno VII, p. 121). Eine Skizze der Statue mit der Feder gezeichnet soll sich in der Sammlung Malcolm in London befinden.
- S. 111. 24. Dafs es in der Absicht der Signorie lag, Michelangelo 1508 in Florenz festzuhalten und ihm eine Kolossalstatue als Gegenbild des David aufzutragen, erhellt aus den bei Gaye II. N^o. XLI. und XLII. mitgetheilten Briefen des Gonfaloniere Soderini an Alberigo Malaspina, marchese di Massa. Vgl. Frediani p. 33.
- S. 111. 35. Der Ricordo Michelangelo's, vom 1. Mai 1508, ist bei Milaneſi p. 563 abgedruckt. Eben dort die Zahlung an Roffelli für den Bewurf der Decke und die Zahlungen an Granacci.
- S. 112. 4. Der Brief an Frate Jacopo Jesuato bei Milaneſi N^o. CCCXLIV. Die Verhandlungen mit Malergehilfen in Florenz leitete Granacci. Sein Brief an Michelangelo über die Bedingungen derselben ist bei Pini scritte N^o. 135 facsimilirt Michelangelo's Unzufriedenheit mit ihnen deutet der Brief an seinen Vater, Milaneſi N^o. X an.

V.

- S. 116. 10. Als Probe mag hier das Facimile eines Blättchens des Oxforder Skizzenbuches stehen. (S. S. 501.)
- S. 116. 22. Milaneſi N^o. X. Beachtenswerth ist die Stelle: »e questa è la difficoltà del lavoro, e ancora el non esser mia professione.
- S. 117. 2. Milaneſi N^o. XXI. Denſelben Inhalt bringt der vorangehende Brief N^o. XX. Offenbar ist derselbe nur als Concept aufzufassen. Viele der älteren Briefe Michelangelo's, welche nach den Handſchriften im Britiſchen Muſeum herausgegeben wurden, sind mit einem falschen Jahresdatum versehen. Der Irrthum ist bei ihrer Benutzung stillſchweigend corrigirt worden.

- S. 117. 21. Die Schmal- und Langseite, die Michelangelo 1511 in Angriff nimmt, werden in dem Briefe an Fattucci (Milanefi No. CCCLXXXIII.) erwähnt.
- S. 117. 25. Der Brief vom 21. Aug. 1512 an seinen Bruder, f. bei Milanefi No. LXXXIX.
- S. 117. 30. Milanefi No. XCI. und (bisher falsch datirt) No. XV.
- S. 117. 35. Die Hoffnung, das Grabdenkmal beginnen zu können, lese ich aus dem (falsch datirten) Briefe an seinen Vater No. XVIII. heraus: „*mi fu promesso infra pochi di che la s'acconcierebbe e che io cominciassi a lavorare. Dipoi è visto che la sarà cosa lunga.*“, Das richtige Datum 1511 ergibt sich aus dem Zusammenhange mit den Briefen No. XVII. und No. LXXXV, welcher letztere das Datum des Empfanges von der Hand Buonarrotto's trägt 1510 (i. e. 1511 nach römischer Rechnung) a di 15 di gennaio ricevuta.



Skizzen zu den Deckenbildern in der Sixtinischen Kapelle. Oxford.

- S. 123. 43. Den Carton der Verspottung Noahs befaß Bindo Altoviti. Vafari XII. 272.
- S. 131. 8. Eine Abbildung des Siegelringes ist am bequemsten in Bucher, Gesch. der technischen Künfte 1875. Bd. I. Taf. II. No. 3 einzusehen.
- S. 131. 36. Die Scene der ehernen Schlange aber in wesentlich veränderter Composition gibt eine Röthelzeichnung in Oxford (Br. 72) zweimal wieder.
- S. 139. 44. Es scheint, daß die Decke im vorigen Jahrhundert eine theilweise Uebermalung (wie das jüngste Gericht) erduldet hat. „*Fai vu*, heißt es in der Description historique de l' Italie par Richard 1769 V. p. 375, *en 1762 de très-médiocres artistes, occupés à recouvrir de draperies les plus belles figures nues du tableau et du plafond.*“ Studien für die einzelnen Figuren sind in allen größeren Sammlungen vorhanden, die Modellakte von besonderem Interesse.

VI.

- S. 142. 7. Die Stelle aus Caporali's Commentar zu Vitruv ist bei Vermiglioli, Memorie di B. Pinturicchio, Perugia 1827 p. 5 abgedruckt: „*Bramante fu di natura di non bramare punto le ricchezze, e quella, che pure avesse avuta con la prudentissima liberalità sua la disprezza. Finalmente Julio Summo pontefice per singulare amore, che gli portava, quasi contro la*

- (S. 142. 7.) *voglia di esso Bramante sotto pena di santa obbedienza lo fece ricco e gli donò a esso, e suoi servi beneficj, et officj di grandissime pensioni annuarie più che non bisognava assai alla sua decente vita, et vestimenti, et con questo insieme con Pietro Perugino, Luca di Cortona, et Bernardino Perugino cognominato Pinturicchio pittori ne siamo in Roma ritrouati in casa sua da esso invitati ad una cena, et per più cose ragionate questo intendere.*
- S. 142. 12. Albertini *Mirabilia Romæ* (in dem Sammelwerke: de Roma prisca et nova varii autores, Romæ ex ædibus Jacobi Mezochii 1523.) p. LXV. v. „*Sunt præterea aula et cameræ adornatæ variis picturis ab excellentibus pictoribus concertantibus hoc anno instauratæ.*“
- S. 143. 33. Den Text des Briefes an Francia hat Malvafia in feiner Felsina pittrice. Bologna 1678. t. II. p. 48 nach einer Abschrift publicirt.
- S. 145. 29. In der Relazione della Corte di Roma 1664 heift es p. 33, dafs zu den Obliegenheiten des prefetto della Signatura di Gratia gehört: „*d' intervenire alla Signatura di Gratia, che si fa avanti il papa e segnare ogni supplica e gratia che passi in essa, dove intervengono li dodici prelati votanti — e la detta Signatura si tiene ogni volta che piace a sua Santità in giorno di Martedì e di Sabato.*“
- S. 154. 31. Als Vorbild für den Marfyas diene eine der in den Uffizi bewahrten Marmorstatuen No. 155 oder 156.
- S. 158. 29. Die Skizzen und Studien zur Disputa sind jetzt am vollständigsten in Ruland's Windforcatalog aufgezählt.
- S. 170. 5. Der Apoll auf dem Kupferfich Marcantons ist auf dem antiken Relief im Louvre: Wettfreit des Apoll mit Marfyas (bei Clarac Mus. de sculpt. II. Pl. 123 No. 731, am bequemsten einzusehen bei Müller-Oesterley II. taf. XIV. No. 152), welches aus der borghesischen Sammlung flammt, nachgewiesen worden.
- S. 170. 30. Ueber den furor divinus der Dichter heift es bei Marfilius Ficinus Epist. l. I. (Opp. I. 634): *Vera est Platonis sententia poesim non ab arte sed a furore aliquo divino proficisci. p. 673: Vera poesis a Deo ad Deum. Carmina illa solum divina musica, musarumque furore infusa (existimat Plato), quæ quando musica humana cantantur et cantorem ipsam et audientes quodammodo concitant in furorem.*
- S. 171. 6. Die Verknüpfung der Dichter mit den Mufen hat auch Marfilius Ficinus (In Jonem. de furore poetico Opp. p. 1281) angedeutet: *Orpheum afflavit Calliope, Musacum Urania, Homerum Clio, Polymnia Pindarum, Erato Sapphon, Melpomene Thamyram, Terpsichore Hesiodum, Thalia Maronem, Nasonem Euterpe.* Auf Raffael's Parnafs ist die Zahl der Dichter verdoppelt. Wir zählen 18 Poetenfiguren. Der Gedanke liegt nicht allzufern, dafs Raffael jeder Muse einen alten und einen neueren Dichter beigelegt hat.
- S. 171. 25. Auf die Schilderung Homers mag vielleicht Politian, der begeisterte Homerverehrer Einflufs geübt haben. Politian in feiner Oratio in expositione Homeri erwähnt nach Silius Italicus (Pun. lib. XIII. v. 781. seq.) die Frage des Scipio in der Unterwelt an die Sibylle, wer der Mann sei

cui luce refulget
 præcipua frons sacro viro, multæque sequuntur
 mirantes animæ et læto clamore frequentant.
 qui vultus! quem si stygia non esset in umbra
 dixissem facile esse deum —.

- S. 172. 38. ft. es l. er.
- S. 175. 16. Die prägnantesten Stellen in Castellefi's Buch: de vera philosophia ex quattuor doctoribus ecclesie Rom 1514 lauten: „*non creditur philosophis, creditur piscatoribus; non creditur dialecticis, creditur publicanis. Geometria arithmetica et musica habent in sua scientia veritatem sed non est scientia pietatis. Quotus quisque nunc Aristotelem legit, quanti Platonis vel libros novere vel nomen? vix in angulis ociosi eos senes recolunt, rusticanos vero nostros et piscatores totus orbis loquitur.*“
- S. 175. 40. Ueber die Studien des Herzogs von Urbino berichtet Vespasiano da Bificci in feinen Vite (ed. Barbera, Firenze 1859) p. 91 „*Avendo udita l' Etica più volte tutta, si fece leggere la Politica. Avenda udita l'Etica e la Politica, volle udire de' libri naturali di Aristotile e fesse leggere la Fisica. Avendo notizia di filosofia, volle avere notizia di teologia.*“
- S. 176. 16. Die wichtigsten Belegstellen aus der humanistischen Literatur, insbesondere aus Marfilius Ficinus sind in den folgenden Zeilen zusammengestellt. Einzelne hier nicht angeführte wurden bereits in den »Bildern aus der neueren Kunstgeschichte« S. 146 erwähnt. Die Summe derselben

(S.176.16.) könnte leicht vermehrt werden, doch reichen die hier gegebenen Citate hin, die Richtigkeit der im Texte vertretenen Auffassung und dafs diese der in der Renaissance herrschenden Bildung entsprach, zu beweisen.

Das Lob der Philosophie, ihre Gleichstellung mit der Theologie, spricht Marfiliius Ficinus in seinen Briefen wiederholt aus, I. VII. (p. 853): *philosophia et religio germane sunt. Zoroastris philosophia ut testatur Plato nihil est aliud quam sapiens pietas cultusque divinus*. Vgl. damit Poggio in seiner *historia disceptativa convivialis secunda*, wo es am Schlusse heifst: *„Philosophia et theologia divina artes, que semper fidei propugnaculum fuerit, que principatum inter omnes doctrinarum facultates tenent, que homines ad coelestium contemplationem inducunt.“*

Ueber die Christlichkeit Plato's: Marfiliius Ficinus epp. I. VII. p. 855: *Plato alter Moses, Platonici mutatis paucis Christiani*. *ibid.* I. VIII. p. 866: *„Platonem nihil aliud esse quam alterum Mosem attica lingua loquentem*. Er hebt auch die Aehnlichkeit zwischen Christus und Socrates hervor. Vgl. damit Antonius Panormita an Poggio (Poggii Opp. ed. Argentor. 1513 p. 132): *Plato princeps philosophorum, non quidem homo christianus sed qui deum non ignoraverit, imo unum deum servaverit ceterosque angelos vel demones dixerit* und Politian epp. I. XII. an Lorenzo Medici: *Plato est philosophorum omnium parens ac deus, totiusque sapientie terrestris oraculum*.

Ueber die Ausbreitung der Philosophie: Marfiliius Ficinus epp. I. VIII. p. 871: *„non absque divina providentia factum est, ut pia quaedam philosophia quondam et apud Persas sub Zoroastre et apud Aegyptios sub Mercurio nasceretur utrobique sibiimel consona.“* Orpheus hat die Philosophie dann bei den Thrakern, Pythagoras bei den Griechen und Italern ausgebreitet. Endlich kam Plato. Sie alle sind Theologen. *Vetus autem theologorum mos erat, divina mysteria tum mathematicis numeris et figuris, tum poeticis figmentis obterege.“*

Ueber die aufsteigende Ordnung der Wissenschaften, welche dem ascensus a substantia ad incorporea entspricht, heifst es bei Marfiliius Ficinus epp. I. IV. p. 761: *Honestis exhortationibus adolescentis animus ita formandus ut moderatus paccatusque reddatur. Quam quidem educationem moralem Ethicem nominant. Adjicienda est mathematicorum cognitio, quae de numeris, planis, figuris etc. agit. Est autem in his percipiendis apud Platonicos ordo, ut arithmetica sequatur geometria, geometriam stereometria, hanc astronomia, astronomiam denique musica. His perceptis Plato dialecticam id est demonstrandae veritatis scientiam tradit. Philosophia est ascensus animi ab inferioribus ad superna.“* Ebenso lehrt Marfiliius Ficinus in seinem Commentar zu Plato (in Epinomidem) p. 1526: *„In hoc libro dum ad felicitatem quam in sapientia religiosa procul dubio collocat, perducere non contendit, proprium legitime philosophantis depingit ingenium et convenientibus disciplinarum gradibus erudit et format. Demonstrat virtutibus tum moralibus tum speculativis acquiri sapientiam et pietatem, beatitudinis fundamenta. Ubi vero speculativas doctrinas enumerat primo quidem arithmetica non laudat solum verum etiam admiratur; addit numerum ab ipso Deo traditum velut rationis discursionisque necessarium instrumentum. Laudat praeterea geometriam, mensuras spectantem et stereometriam librantem pondera et astronomiam coelestia observantem et musicam concentum coelestium imitantem. Commendat quoque physicam ubi de corporum generibus, compositionibus, animalibus, motionis et generationis principio tractat, dialecticam denique id est metaphysicam et apicem hujus theologiae velut reginam omnibus anteponeit, videlicet singulis ceu gradibus utentem ad conveniendum Deum atque adorandum.“*

Die Stellung Platons zu Aristoteles wird durch folgende Stelle bei Marfiliius Ficinus (epp. I. VII. 858) characterifirt: *„Peripatetici quidem quanta ubique ratione naturalia disposita sint, diligentissime disputant. Platonici vero haec quantum insuper illi qui haec numero pondere mensura disposuit debeamus ostendunt. Diefte Stelle erklärt ausreichend den nach oben zum Himmel weifenden Arm Platon's.*

- S. 176. 43. Marfiliius Ficinus (epp. I. IV. 766). *Vestibulo academiae inscriptum erat: Nemo huc geometriae expertus ingrediatur*. Vgl. Caelii Calcagnini Opp. p. 23 (epp. I. II. Thomae Calc. Nepoti): *In foribus Academiae scriptum fuit: οὐδεις ἀγεωμέτρητος εἰσέλτω*.
- S. 177. 13. Honorius Autod. *Expositio in cantica canticorum* (Migne, Honorii Autod. Opp. p. 348): *„auctor civitatis ut Romulus Romae, auctor sceleris ut Judas Christi mortis, auctor libri ut David Psalterii, Plato Thymaci.“*
- S. 178. 25. Wie man zu Raffael's Zeiten über die äufsere Erfcheinung und das Auftreten der alten Philosophen dachte, lehrt folgende Stelle aus Calcagnini's Briefwechsel (Calcagnini Opera aliquot.

(S. 178. 25.) Bafel 1544 p. 42. Ep. Comiti Thomae Calcagnino nepot. vor 1518 geschrieben): „*Quali habitu quorundam philosophorum statuac ponentur scribis tibi abunde compertam esse: sed ipsius habitus rationem causamque significas nondum esse perspectam. Ego quid nunc in mentem venit enarrabo magis ut consilium meum in satisfaciendo tibi perpetuo tuear et quod aiunt iuris consulti, sartum tectum habeam, quam quod hoc tempore hoc agam: Platoni si quidem lati humeri et nomen et formam dederunt; Socrati prudentia canam albicantemque comam attulit; Pythagoræ rerum abditarum pretium et excellens indicatura femur aureum fecit; Zenonis frontem severitas professionis contraxit; Aristotelis contentionum et disceptationum causa brachium et pallio expedivit; Chrysippus sorites suos et syllogisticam brevitatem contracta in condilum manu ostendit, quam Euclidos dimetiendi causa expandit; Heraclito fletus et rerum humanarum miseratio oculos conniventes et semihulcos reddidit; sed illas Democritus apertis labris irridet; Xenophanes collecto crure ad statarias disputationes se parat; Aratus panda fronte sidera contempletur; Zeuxippus inclinata cervice geometricas notas quas eleganter quidam humana vestigia nuncupavit, in docto pulvere contuetur; Cleanthi antlia et hauriendi puteum labor digitos attrivit, Diogeni incuria cynica barbam promisit ac disquamavit; Epicurus inter delicias curata cute nitet ac voluptuatur. Hæc raptim.* Dafs diese Schilderung auf den Brief des Sidonius Apollinaris zurückgeht, welcher schon im vorigen Jahrhundert und neuerdings wieder zur Erklärung der Schule von Athen herangezogen wurde, erkennt man auf den ersten Blick; nicht minder deutlich ist aber auch das Spiel des Rhetorenwitzes, welcher der ganzen Schilderung zu Grunde liegt. Die äufseren Merkmale sind nicht einer plastischen Anschauung entlehnt, vielmehr bilden spitzfindige Unterschiede einzelner Lehren den Ausgangspunkt für das vermeintliche Aussehen der Philosophen. Ein Künstler konnte von der Beschreibung keinen Gebrauch machen. Hätte, was übrigens ganz undenkbar ist, Raffael dieselbe benutzt, so würde es gewifs Calcagnini, der über Raffael's Leben gut unterrichtet war, hervorgehoben haben.

- S. 178. 30. Dafs Raffael antike Sculpturen nicht vor Augen hatte, als er die Schule von Athen entwarf, ist auch das Resultat der Untersuchungen, welche P. Schuster in der Schrift: über die erhaltenen Porträte der griechischen Philosophen, Leipzig 1876, angestellt hat.
- S. 180. 3. Die Berechtigung, die Halle als einen tempelartigen Raum darzustellen, entnahm Raffael dem Gebete, welches beim Beginn platonischer Lectionen verrichtet wurde: *aspira nos precor alma Deus, narrabo nomen tuum fratribus meis, in medio ecclesie narrabo te.* Marfilii Fic. epp. l. VIII. p. 886.
- S. 180. 17. Die Gemme Lorenzo's befindet sich im Museo Nazionale in Neapel. Abbildung bei Müller-Oesterley II. t. XIV. No. 151.
- S. 180. 22. Marfilii Ficinus Comment. in Timæum p. 1491: *Sapienti lex Deus est, insipienti libido.* p. 1499. *Superbi sicut Dei legem reliquerunt ita deseruntur a Deo. Deserti autem peccant atrocius et miserabilius cruciantur.*
- S. 180. 28. In dem Relief mit dem Thierkreise darf man wohl eine Anspielung auf die Naturlehre des Aristoteles vermuthen.
- S. 182. 13. Das Porträt Raffael's in der Schule von Athen mufs immer noch als die sicherste Urkunde für die äufseren Schilderung Raffael's gelten, da wenigstens die Umriffe intact geblieben sind,



Kopf Raffael's aus der Schule von Athen.

- (S. 182. 13.) während das Selbstporträt in Florenz allerdings durch Reinigung und Uebermalung viel von dem ursprünglichen Character verloren hat. Die vollständige Aufzählung der Raffael'schen Selbstporträts gibt Ruland in seinem Windforcataloge.
- S. 182. 23. Die Tafel mit den Tontheilen und Tonverhältnissen findet in zahlreichen Schriften des XV. und XVI. Jahrh. ihre Erklärung. Außer von Alberti (de architectura I. IX. und Marfilius Ficinus (p. 1207 ff.) werden die Tonverhältnisse auch von Politian (praefectio cui titulus Panepistemon) und ausführlich von Calcagnini (epp. V. p. 71) behandelt.
- S. 184. 21. Marfilius Ficinus in Plotinum p. 1541: *Mulieres quoque discipulae Plotini, hic et pupil-lorum tutor erat diligens.*
- S. 186 30. Skizzen mit der Feder und Bister zu beiden historischen Gruppen besitzt das Städelsche Museum in Frankfurt. Zu der Allegorie ist merkwürdiger Weise keine Handzeichnung nachweisbar.

VII.

- S. 191. 4. Beide in Sta. Maria del popolo bewahrte Bilder, das Porträt Julius' II. und die Madonna di Loreto befanden sich 1595 im Besitze des Cardinals Sfondrati. Dann folgt in der äußeren Geschichte der beiden Bilder, deren Aufhellung namentlich für das Verhältniß der beiden florentiner Exemplare des Papstporträts wichtig wäre, eine große Lücke. Stammt das Pittiexemplar aus dem Nachlasse Sfondrati's, dann war es das ursprünglich in der Kirche M. del popolo aufgestellte Werk und sein Anspruch auf Originalität würde entschieden gesteigert. Ueber Sfondrati's Sammlung berichtet L. Urlichs in Lützow's Zeitschrift f. b. K. Bd. V. S. 49.
- S. 191. 30. Unter den mehr als zwei Dutzend Exemplaren der Madonna di Loreto wird das in Florenz im Besitze des Cavaliere Laurie befindliche am meisten gerühmt. Studien zu dem Bilde in Silberstift bewahrt das Liller Museum. Gleichfalls in die ersten römischen Jahre fällt die fog. Aldrobrandinische Madonna oder Mad. des Lord Garvagh in der Londoner Nationalgalerie. Die Madonna sitzt vor einem Pfeiler mit dem Christkind auf dem Schoofse, welches von dem rechts stehenden Johannes eine Nelke empfangen hat. Dankbar blickt die Mutter auf den kleinen Geber und zieht ihn mit dem linken Arm heran.
- S. 192. 37. Vafari (XII. 30) beschreibt die Madonna del divino amore genau und gibt als Besteller den Lionello da Carpi an. Aldrovandi p. 208 führt nur im allgemeinen »in casa del Reverendissimo di Carpi« Raffael'sche Werke an: »fanno fregio intorno a detta stanza bellissimi quadri di pittura di man di Raffaello d'Urbino.«
- S. 193. 37. Eine Skizze zur Madonna Alba (Federzeichnung getuschelt mit aufgehöhten Lichtern) befindet sich in der Albertina (Br. 147).
- S. 209. 34. Die zusammenfassende Schilderung der Raffael'schen Kunst f. bei Vafari XII. 52.
- S. 214. 22. Eine Röthelzeichnung für die Hauptgruppe der Madonna mit dem Fische — Modellstudien — bewahrt die Uffizienammlung. Die Geschichte des Bildes hat Reumont in der Augsb. Allg. Z. 1856. No. 92, erzählt.
- S. 215. 7. Hier wäre die Madonna mit den Kandelabern, früher in der Galerie Borghese, später in Lucca, zuletzt im Besitze Munro's in London anzureihen, wenn die steife Zusammenstellung der beiden Kandelaber tragenden Engel mit der reizenden Hauptgruppe (die Mad. bis zum Schoofse sichtbar, den Kopf leise nach rechts gewendet, mit niedergeschlagenen Augen, hält das Kind, welches nach dem Busen greift, das Gesicht aus dem Bilde heraus gegen den Beschauer kehrt) nicht eine Uebearbeitung eines älteren Entwurfes vermuthen ließe. Es ist ein florentinisches Motiv in römischen Formen.
- S. 216. 28. Eine flüchtige Skizze zur Madonna della Sedia befindet sich im Liller Museum, auf demselben Blatte ein Entwurf zur Madonna aus dem Hanse Alba. Der Sedia in der Composition nahe verwandt erscheint die in mehreren Exemplaren (München und Turin) vorhandene Madonna della Tenda.

VIII.

- S. 222. 14. Der Schilderung Leo's X. und seines Hofes liegen außer den bekannten Werken von Reumont und Gregorovius zu Grunde die von Ranke (Geschichte der römischen Päpste III. Bd. Analecten p. 12) mitgetheilten venezianischen Relationen.

- S. 226. 36. Den Brief Paulucci's hat Campori Notizie inedite di Raffaello da Urbino p. 12 publicirt.
- S. 227. 26. Ueber Peruzzi's Decorationsmalerei berichtet Vafari VIII. 224.
- S. 229. 27. Michelangelo's Briefe aus dem Jahre 1512 sind bei Milanefi theilweise unter falschem Datum abgedruckt; so der an den Vater gerichtete No. XXII, wie sich aus der Vergleichung mit No. XC. an Buonarroti, welcher das eigenhändige Datum Buonarroti's: 9 September 1512 trägt, ergibt. Die Briefe XC und XCI enthalten die im Texte citirten politischen Mahnungen Michelangelo's.
- S. 229. 43. Den Verlust des Amtes bei der Zollstätte deutet der Brief Michelangelo's an den Vater (Milanefi No. XXXVII) an. Michelangelo will selbst an Giuliano Medici schreiben. Hilft seine Fürsprache nicht, „*pensate se si può vendere ciò che noi abbiamo e andrò a abitare altrove.*“ Die Bittschrift des Vaters um Wiederanstellung theilt Gotti II. p. 31 mit.
- S. 230. 7. Die Klage über sein plagvolles Dasein, zugleich Ankündigung, das er im September in Florenz eintreffen wolle — er glaubt bis dahin die Fresken an der Decke beendet zu haben — in dem Briefe vom 24. Juli 1512 bei Milanefi No. LXXXVII. Vgl. No. XCI. vom 18. Sept. 1512. (das Datum ist in beiden Briefen von der Hand Buonarroti's angegeben), wo es heißt: *Jo v'avisato che io non ò un grosso e sono si può dire scalzo e gnudo e non posso avere el mio resto se io non ò finita l'opera.*“

IX.

- S. 231. 10. Die Beschreibung des Juliusdenkmales bei Condivi cap. XXVI. Vafari's Schilderung in der ersten Ausgabe 1550 ist viel summarischer: „*Perche tale opera da ogni banda si potesse vedere, la cominciò isolata et della opera del quadro, delle cornici et simili ciò è dell' architettura degli ornamenti la quarta parte con sollecitudine finita. Cominciò in questo mezo alcune vittorie ignude che hanno sotto prigioni et infinite provincie legati ad alcuni termini di marmo i quali vi andavano per reggimento et ne abbozzò una parte figurando i prigioni in varie attitudini a quelle legati dei quali ancora sono a Roma in casa sua per finiti quattro prigioni.*“ Darauf läßt Vafari sofort die Schilderung des Moses folgen. Offenbar hat Vafari bald einen früheren Entwurf bald die spätere reducirte Gestalt des Denkmals vor Augen und mischt und verwirrt die verschiedenen Anschauungen.
- S. 233. 41. Henle, Die Menschen des Michelangelo im Vergleich mit der Antike. Rostock 1871.
- S. 235. 14. Der Vertrag vom 17. Nov. 1505 bei Milanefi p. 630, ebendort p. 631 der Contract mit den beiden Steinmetzmeistern Guido d'Antonio di Biagio und Matteo di Cucarello da Carara. Der Selbstbericht Michelangelo's ist aus dem oft erwähnten Briefe Michelangelo's an Fattucci (Milanefi No. CCCLXXXIII. pag. 426) entlehnt.
- S. 236. 19. Ueber das Veto des Papstes berichtet der Gonfaloniere Soderini an Alberigo Malaspina am 16. December 1508. Gaye II. No. LI.
- S. 236. 22. Milanefi No. XVIII.
- S. 236. 30. Milanefi No. XXXVI.
- S. 238. 5. Der Vertrag vom 6. Mai 1513 ist bei Milanefi p. 635 in lateinischer und italienischer Sprache abgedruckt. Zur richtigen Beurtheilung des Verhältnisses der Pläne muß eine Stelle aus dem Vertrage vom Jahre 1532 (Milanefi p. 702) herangezogen werden: „*Julius papa Secundus in humanis agens locavit et ad fabricandum dedit et ad construendum sui sepulchrum seu sepulturam marmoream pro ducatis decem millibus; et inde defuncto predicto Julio illius exequutores pro sexdecim millibus seu venioribus summis predicto magistro Michaeli Angelo denno locarunt.*“ Am Schlusse des an Fattucci gerichteten Briefes (Milanefi p. 428) heißt es: *Dipoi venne la morte di papa Julio: e a tempo nel principio di Leone Aginensis volendo accrescere la sua sepultura ciò è far maggiore opera che il disegno ch'io avevo fatto prima, si fece un contratto. E non volendo io ch' e' vi mettessino a conto della sepultura i detti tre mila ducati ch' io avevo ricevuti mostrando ch' io avevo avere molto più, Aginensis mi desse, che io ero un ciurmadore.*
- S. 238. 30. Der Vertrag mit Antonio del Ponte a Sieve s. bei Milanefi p. 640. Der Brief Michelangelo's an den Vater (Milanefi XXXII), wahrscheinlich in das Jahr 1513 fallend, läßt vermuthen, das Michelangelo die Arbeiten am Denkmale in Florenz fortzusetzen die Absicht hatte: „*dipoi ò disposto com' io ò finiti questi marmi che io ò qua, venire a fare il resto costà.*“

- S. 238. 43. Die kleinen Figuren auf dem Oxfordblatte folgen unten im Holzschnitte.
 S. 239. 10. Die Zeitbestimmung für die Sklaven läßt sich ganz genau feststellen. Als Michelangelo an denselben arbeitete, besuchte ihn Luca Signorelli und borgte von ihm eine Geldsumme, um welche er dann Michelangelo prellte. Das geschah aber „*send' io a Roma el primo anno di papa Leone*“, alfo 1513. Milanesi N^o. CCCLIV.



Skizzen zu den Gefangenen am Juliusdenkmal in Oxford.

- S. 242. 2. Condivi (cap. XL) erzählt, daß Michelangelo in Florenz, als die Arbeiten an der Lorenzofassade in den letzten Jahren der Regierung Leo's X. stockten, einige Marmorblöcke, die er befaß, für das Grabmal zu bearbeiten anfing.
 S. 242. 30. Ueber das Wachsmo-
 dell im Kenningtonmuseum f.: Robinson Italian Sculpture of the middle ages and period of the revival of Art. A descriptive Catalogue. London 1862. p. 141.
 S. 244. 36. Die Thätigkeit Michelangelo's an dem Juliusdenkmale im Jahre 1515 bezeugen die Briefe an seinen Bruder Buonarroti: Milanesi N^o. XCVII. „*ò comperato forse venti migliaia di rame, per gittar certe figure*; N^o. CI: *io ò di bisogno d'una certa quantità di marmi e non se*

- (S. 244. 36.) *come mi fare; N^o. CIII. Io poi che tornai di costà (also war Michelangelo im Sommer 1515 in Florenz und Carrara gewesen) non ò mai lavorato; solo ò atteso a far modegli e a mettere a ordine e' lavoro, i' modo che io possa fare uno sforzo grande e finirlo in dua o tre anni per forza d' uomini, e così ò promesso.*"
- S. 243. 4. Der Vertrag vom 8. Juli 1516 f. bei Milanefi p. 644.
- S. 246. 40. Die Klage, dafs Michelangelo mit der Arbeit gegen das empfangene Honorar im Rückstand ist, steht in dem Briefe bei Milanefi N^o. CX.
- S. 246. 44 Ricordi bei Milanefi p. 566. „*Ricordo come oggi questo dì cinque di settembre giunsi in Carrara nel mille cinque cento sedici.*
- S. 247. 3. Brief an seinen Vater vom 20. September 1516 aus Carara: „*spero, se sta buon tempo, infra dua mesi avere a ordine tutti e mia marmi. — ò speranza, che le cose anderanno bene.*
- S. 247. 5. Ueber die Erkrankung des Vaters handelt der Brief bei Milanefi N^o. CXII.
- S. 248. 20. Ricordi bei Milanefi p. 565, in anderer Fassung p. 567.

X.

- S. 249 18. Der Brief an Simone Ciarla vom 1. Juli 1514 lautet:

Carissimo in locho de Patre.

Ho ricevuto una vostra a me carissima per intendere che voi non sete corociato con mecho, che in vero avereste torto, considerando quanto è fastidioso lo scrivere quando non importa, adesso importandomi ve rispondo per dirvi intieramente quanto io posso fare ad intendere. Prima circa a tordona (torre donna) ve rispondo che quella che voi mi volisti dare prima ne son contentissimo e ringratione Dio del continuo di non haver tolta ne quella ne altra, e in questo son stato più savio di voi, che me la volevi dare. Son certo che adesso lo conoscete ancora voi, ch' io non saria in locho dove io son, che fin in questo dì mi trovo havere roba in Roma per tre mila ducati d'oro, e d'entrata cinquanta scudi d'oro, perchè la Sanctita di N. S. mi hà dato perchè io attenda alla fabrica de San Petro trecento ducati d'oro di provi-sione, li quali non mi sono mai per mancare sinche io vivo, e son certo haverne degl' altri e poi sono pagato di quello io lavoro quanto mi pare a me, e hò cominciato un altra stantia per S. Sta. a dipignere che monterà mille ducento ducati d'oro si che Carissimo Zio vi fò honore a voi et a tutti le parenti et alla Patria, ma non resta che sempre non vi habbia in mezo al chore, e quando vi sento nominare, che non mi paia di sentir nominare un mio Patre, e non vi lamentate di me, che non vi scrivo, ch' io me haveria a lamentare di voi, che tutto il dì havete la penna in mano, e mettete sci mesi da una lettera a l'altra, ma pure con tutto questo non mi farite corociare con voi, come voi fate con mecho a torto. Sono uscito da proposito della moglie, ma per ritornare vi rispondo, che voi sapete che Santa Maria in Portico me vol dare una sua parente, e con licenza del Zio Prete e vostra li promesi di fare quanto sua R^{ma} Signoria voleva, non posso mancar di fede, simo più che mai alle strette, e presto vi avvisarò del tutto; habiate pazienza, che questa cosa si risolve così bona e poi farò, non si facendo questa, quello voi vorite, e sapia che se Francesco Buffa ha delli partiti che ancor io ne hò, ch' io trovo in Roma una Mamola bella secondo hò inteso de bonissima fama Lei e li loro, che mi vol dare tre mila scudi d'oro in docta, e sono in casa in Roma, che vale più cento ducati qui, che ducento là siatene certo. Circa a star in Roma non posso star altrove più per tempo alcuno per amore della fabrica di Santo Petro, che sono in locho di Bramante, ma qual locho è più degno al mondo che Roma, qual impresa è più degna di Santo Petro, ch' è il primo tempio del Mondo, e che questa è la più gran fabrica che sia mai vista che monterà più d'un millione d'oro, e sapiate che'l Papa hà deputato di spendere sessanta mila ducati l'anno per questa fabrica e non pensa mai altro. Mi ha dato un Comp^o. Frate doc-tissimo e vecchio di più d'octant' anni, el Papa vede che'l puol vivere pocho, hà risoluto S. Santità darmelo per Compagno ch' è huomo di gran riputatione sapientissimo accio ch' io possa imparare, se ha alcun bello secreto in architectura, accio io diventa perfettissimo in quest' arte, hà nome fra Giocondo; ed ogni dì il Papa ce manda a chiamare, e ragiona un pezzo con noi di questa fabrica. Vi prego voi voliate andar al Duca e alla Duchezza e dirli questo, che so lo haveranno charo a sentire che un loro servo si facci honore, e racomandatemi a loro

Signoria, ed io del continuo a voi mi racomando. Salutate tutti gli amici e parenti per parte mia, e massime a Ridolfo el quale hà tanto buono amore en verso di me. Alli primo Luglio 1514

El vostro Rafael pittore
in Roma.

- S. 250. 19. Von einem noch zur Zeit Julius, II. gemalten Porträte ist leider jede Spur verschwunden. Im Jahre 1513 begann Raffael das Bildniß des jungen Federigo Gonzaga, welcher nach Vafari's Zeugniß in der Schule von Athen — in der Gruppe der Geometer der Knabe, welcher die Arme ausbreitet und den Kopf zur Tafel herabneigt — verewigt wurde, zu malen. Er stellte den dreizehnjährigen Knaben im Harnisch dar, den Hut mit einer Feder über einem Goldnetze auf dem Kopfe. Er brach aber, als Julius II. starb, im Februar die Arbeit ab, und schickte die ihm anvertrauten Kleidungsstücke zurück, indem er sich entschuldigte, ihm sei jetzt nicht darnach zu Muthe, zu malen. Was aus dem unfertigen Porträt wurde, wissen wir nicht; jedenfalls ist es nicht identisch mit dem Bildnisse, welches unter dem Namen Federigo Gonzaga — in einer rothen Kappe mit einer Medaille an derselben — im Besitze König Karl's I. von England war und gegenwärtig in einer englischen Privatsammlung (F. Lucy in Charlecotepark, Warwickshire) sich befindet. Vgl. Campori in der Gazette des beaux arts, 2. per. t. VI. p. 357. In die ersten römischen Jahre fällt auch das Porträt Bindo Altoviti's in München, welches seit Bottari wiederholt als das Selbstporträt Raffael's ausgegeben wurde. Die starke Uebermalung des Münchner Bildes erschwert die Untersuchung; jedenfalls weichen Nase und Stirn von dem Bildniß Raffael's in der Schule von Athen vollständig ab.
- S. 251. 4. Die Fornarina in der Galerie Barberini ist wahrscheinlich identisch mit der »donna nuda ritratta dal vivo, mezza figura di Raffaele, welche sich im Jahre 1595 im Besitz der Gräfin von Santa Fiora in Rom befand. (Ulrichs in Lützow's Zeitschr. f. b. K. V. p. 50). In der »Nota delli musei, librerie, gallerie, Rom 1664 p. 9. wird das Bildniß im Pal. Barberini bereits als Geliebte Raffael's angeführt. „*il ritratto di Clemente VII. giovanetto et l'altro della innamorata di Raffaele d'Urbino ambedue di sua mano.*“ Was aus dem Bildniß des jugendlichen Giulio de' Medici geworden sei, liefs sich nicht ermitteln.
- S. 251. 18. Die Donna Velata (Saal der Erziehung des Jupiter No. 245) wurde 1824 aus der Villa Poggio reale nach der Pittigalerie übertragen. Ihre frühere Geschichte ist nicht festgestellt.
- S. 252. 7. Der Brief Bembo's an Bibbiena ist in den lettere pittoriche V. p. 206 abgedruckt: „*Raffaello ha ritratto il nostro Tebaldeo tanto naturale ch' egli non è tanto simile a se stesso, quanto è quella pittura. Il ritratto di M. Baldassare Castiglione e quello della buona e da me sempre onorata memoria del Sig. Duca nostro (nämlich Giuliano's de' Medici), a cui doni Dio beattitudine, parebbono di mano d' uno de' garzoni di Raffaello in quanto appartiene al rassomigliarsi a comparazione di questo del Tebaldeo.*“
- S. 252. 15. Die Documente, die sich auf das Porträt Lorenzo's de' Medici beziehen, hat Gaye (II. No. LXXXIX) publicirt: „*Il ritratto mio* (schreibt der Herzog an Baldaffare Turini, Februar 1518) *che fa Raffaello d'Urbino e le cose che fa Michelino, quando saranno expedite, la manderete come advisate.*“ Derf. an denselben 5. Februar 1518: „*Circa il ritratto intendo quanto dite che è finito et è bello et molto mi piace.*“ Der Michelino ist der berühmte Gemmenschneider. Wahrscheinlich handelt es sich um einen Münzstempel, zu welchem Raffael die Zeichnung (Profil des Herzogs) liefern sollte. Gaye II. No. LXXXVIII.
- S. 252. 20. Das Doppelporträt Navagero's und Beazzano's befand sich in der casa des Pietro Bembo in Padua (Anonymus Morelli p. 18). Gemalt wurde es wahrscheinlich um das Jahr 1516, in welchem nach Bembo's Zeugniß, (Opp. tom. III. p. 10) Raffael mit Navagero, Beazzano, Castiglione verkehrte, mit ihnen z. B. Tivoli besuchte. 1538 überliefs es (zum Copiren?) Bembo dem Beazzano (lett. pitt. V. 210). Seitdem ist die Tafel verschollen. Angebliche Copien (auf getrennten Tafeln) des Doppelbildes befinden sich in der Galerie Doria und im Madrider Museum.
- S. 253. 10. Zwischen den Bildnissen Bibbiena's in Madrid und Florenz herrschen nicht unbeträchtliche Unterschiede in der Zeichnung.
- S. 253. 29. Aus einem Briefe Paulucci's an den Herzog von Ferrara (12. September 1519) bei Campori p. 27) mufs man schliessen, dafs Raffael um jene Zeit Castiglione zum zweiten Male porträtirt habe. Der Gefandte konnte Raffael in dessen Hause nicht sehen, weil wie ein Diener sagte: „*Raffaello era in camera con M. Baldassare da Castiglione ch' l' lo ritragiava e che non se*

- (S. 253. 29.) *li poteva parlare; mostrai di crederlo et vi dissi che tornaria un'altra volta.*“ Bezieht sich Pauluzzi's Zweifel auf Raffael's Gegenwart im Haufe oder auf seine angebliche Beschäftigung mit dem Porträte? In der Familie Castiglione befanden sich im Anfange des 17. Jahrh. zwei Porträte. Vielleicht ist das im Besitze des Fürsten Torlonia befindliche (ohne Baret, in einfachem Gewande), mit dem 1519 gemalten identisch.
- S. 254. 4. Die Fundnotiz und die nähere Beschreibung des Porträts Giuliano's im Besitze der Großfürstin Maria ist der „Notice historique sur un tableau de Raphael représentant Julian de Medicis (par Mr. de Lipphardt) Paris 1867, entlehnt. In neuester Zeit hat Alinari eine große vortreffliche Photographie des Porträts herausgegeben.
- S. 254. 24. Ueber das Porträt Leo's mit den zwei Cardinälen handelte Reumont in Zahn's Jahrbüchern für Kunstwissenschaft I. p. 211. auf Grund der im Archivio storico III. ser. Bd. 3 und 7 publicirten Urkunden. Nach den Urkunden wäre die Originalität des Neapolitaner Exemplar's unzweifelhaft, wenn man eben nicht einen heimlichen Betrug und eine absichtliche Täufchung des Markgrafen von Mantua annimmt. Vafari (Vita d'Andrea del Sarto VIII. 281) spricht sich zu bestimmt aus, als das fein Bericht so leicht ungestoßen werden könnte.
- S. 258. 18. Vafari schreibt einmal (im Leben Raffael's) Propheten und Sibyllen ausschließlicly Raffael zu, das anderemal (Leben des Timoteo da Urbino VIII. 151) nennt er die Sibyllen nach Erfindung und Ausführung das Werk Timoteo's. Die Handzeichnungen beweisen den Raffael'schen Ursprung der Composition.
- S. 263. 23. Die Schrift des M. Haus führt den Titel: *Alcuni riflessioni d'un Oltramontano sulla creduta Galatea di Raffaello d'Urbino.* Palermo 1816.
- S. 263. 29. Apuleji Psyche et Cupido (ed. Otto Jahn 1873) p. 5. *„adsunt Nerei filie chorum canentes et Portunus caeruleis barbis hispidus et grauis piscoso sinu Salacia et auriga parvulus delphini Palaemon. iam passim maria persultantes Tritonum cateruae, hic concha sonaci leniter bucinat, ille serico tegmine flagrantiae solis obstitit inimici, alius sub oculis dominae speculum progerit, currus biuges alii subnatant. talis ad Oceanum pergentem Venerem comitatur exercitus.“*
- S. 264. 24. *Le stanze, l'Orfeo e le rime di Messer Angelo Ambrogini Poliziano* ed. G. Carducci Firenze 1863 p. 67.
- Due formosi delfini un carro tirano
Sovra esso è Galatea che 'l fren corregge:
E quei notando parimente spirano:
Ruotasi a torno più lasciva gregge.
Qual le salse onde sputa e quai s' aggirano;
Qual par che per amor giuochi e vanegge.
La bella ninfa con le suore fide
Di si rozo cantar vezosa ride.
- S. 264. 39. P. S. Bartoli, *Admiranda Romanarum Antiquitatum etc.* tav. 32, ferner der Sarcophag bei Millin. C. No. 406.
- S. 265. 17. Die Bestimmung der Teppiche für die Sixtinische Kapelle wird von Zeitgenossen bezeugt. Ranke, *Gesch. d. Päpste* III. App. p. 15*.
- S. 265. 20. Die Quittungen hat Fea *Notizie intorno Raffaello* p. 7 und p. 82 publicirt.
- S. 265. 36. Die Abhandlung von E. Müntz, welche auf urkundlicher Grundlage das Schickfal der Teppiche Raffael's erzählt, wurde in dem Beiblatt zur Gazette des beaux arts, in der *Chronique des arts* No. 28 ff. 1876 publicirt.
- S. 266. 9. Auf das Lyoner Fragment bezieht sich der Brief Pierpolo's vom 13. Dezember 1529 bei Gaye II. No. CLXIII. p. 222, laut welchem als Preis 160 Ducaten angeboten wurden.
- S. 266. 10. Die Bekehrung Pauli und Pauli Predigt in Athen befanden sich 1528 im Besitze des Zuantonio Venier in Venedig. Anonymus Morelli p. 73. Es sind dieselben Tapeten, welche Montmorency später in Constantinopel erwarb, und dem Papste Julius III. schenkte. Der Papst ließ an den unteren Rand des Teppichs der Predigt Pauli einen Streifen mit folgender Inschrift anweben: *„Urbe capta partem aulacorum a praedonibus distractorum conquistam Annae Mormorancius gallicae militiae praef. rescarcendam atque Julio III. P. M. restituendam curavit.“*
- S. 266. 14. Ueber die Schickfale der Teppiche während der französischen Revolution berichtet ebenfalls E. Müntz in der *Chronique des arts* No. 25 ff. 1877.

- S. 266. 19. Aufser den älteren, (daher der Name *scuola vecchia*) für den Schmuck der Sixtinischen Kapelle bestimmten elf Teppichen, werden noch zwölf andere Teppiche (*scuola nuova*) als Raffaelischen Ursprungs angeführt. Sie enthalten Scenen aus dem Leben Christi: den Kindermord (in drei schmalen Streifen) die Anbetung der Hirten und Könige, die Darstellung im Tempel, die Auferstehung, Christus erscheint der Magdalena, Christus in der Vorhölle, Christus in Emaus und Christi Auferstehung. Dafs diese Arazzi della scuola nuova mit der Schule Raffaels zusammenhängen, leidet keinen Zweifel. Aeltere, wohl nach Zeichnungen und nicht nach den ausgeführten Teppichen gemachte, Stiche offenbaren die Anklänge an den Raffaelischen Stil ganz deutlich. Im besten Falle hat aber Raffael nur die ersten flüchtigen Entwürfe geliefert, nach welchen dann Schüler die gröfseren Zeichnungen und Cartons ausführten. Denn die Zeichnungen, die sich von einzelnen dieser Teppiche (Oxford) erhalten haben, sind unbedingt Schülerarbeit. Wie in die gewirkten Tapeten der starke flandrische Zug noch hinein kam, ist bis jetzt nicht aufgeklärt. Was die Geschichte dieser Teppiche betrifft, so sind sie von Leo X. zum Schmucke des grossen Saales des Conclaviums im Vatican bestimmt worden. An den Entwürfen war (nach Vafari) Francesco Penni, von welchem auch die Zeichnung zur Darstellung im Tempel (in Oxford) herrührt, mit thätig; einen grossen Antheil hatte (nach Francesco d'Ollanda) auch Tommafo Vincidore aus Bologna. Francesco d'Ollanda gibt ihm unter den Malern Italiens den zehnten Rang und sagt von ihm: »il enlumina pour les Flamands les cartons que son maitre dessina pour les tapisseries.« Vincidore ging im Mai 1520 mit einem Geleitsbriefe des Papstes versehen, nach Flandern, um die Ausführung der Teppiche (nicht der arazzi di scuola vecchia, wie gewöhnlich angenommen wird) zu überwachen und traf hier im Herbst 1520 mit Dürer zusammen. Ob auf Vincidore mehrere Handzeichnungen in Oxford zu den Teppichen aus dem Leben Christi zurückgehen, läfst sich nicht bestimmen, da wir von Vincidore keine authentischen Werke sonst besitzen. Die Teppiche mit den Kinderpielen und den sogenannten Grottesken, haben mit Raffael nichts zu thun und sind bekanntlich ein Werk des Giovanni da Udine
- S. 267. 44. Die Entdeckung des Teppichs der Krönung Mariae durch Paliard ist in der Gazette des beaux arts, II. per. t. VIII. p. 82, nachzulesen.
- S. 270. 36. Die Nachricht, dafs Rubens sieben Cartons (einen achten, zur Bekehrung Pauli, befahs 1521 der Cardinal Grimani in Venedig, Anonymus Morelli p. 77), nach London gebracht und Karl I. überreicht hat, beruht auf der Dedication unter den Stichen Doriguy's 1719. Im Besitze König Karl I. werden sie bereits in dem Cataloge der Königlichen Sammlung von Vanderdoort, c. 1639 verfaßt, erwähnt, aus dessen Angabe wir überdies ersehen, dafs sie damals abermals als Vorlage für Teppichwirker benützt wurden. Waagen, Kunstwerke und Künstler in England II. p. 474.
- S. 271. 35. Die Originalskizze zum Fischzuge befindet in der Windforammlung.
- S. 280. 35. Die Vorbilder für die Opferhandlung, für die Opferknechte wie für die Knaben am Altar konnte Raffael sowohl von der Trajanssäule, wo sie wiederholt vorkommen, wie vom Constantinsbogen entlehnen, oder auch von dem mediceischen Relief: S. Bartoli, Admiranda t. 10 n. 11 oder einem Capitol. Relief. Admir. t. 9.
- S. 286. 43. Masaccio feinerfeits hatte wieder Giotto vor Augen. Die Figur des Johannes in Giotto's Fresken in Sta. Croce (Pernzzikapelle, Auferweckung der Druiana) ist das unmittelbare Vorbild für Masaccio's Gestalten.
- S. 292. 11. Die näheren Umstände des Ankaufes des Bildes durch König August III. und seine Schicksale in Dresden s. b. Hübner in Zahn's Jahrbücher f. K. III. S. 249.

 XI.

- S. 294. 5. Die Schilderung Raffaels bei Vafari XII. 61.
- S. 295. 26. Die Gehaltsanweisungen bei Fea Notizie, p. 9.
- S. 295. 27. Das päpstliche Breve ist uns aus den Briefen Bembo's, der es im Namen Leo's verfaßt hatte, bekannt, Petri Bembi epp. I. IX. ep. 13. Bei Bonanni trägt es das Datum 1515. Da aber von dem Antritt der Regierung Leo's die Jahre gezählt werden, so mufs das Datum: Kalend. Augusti anno secundo gleichgesetzt werden dem 1. August 1514, weil Leo am 11. März 1513 den Thron bestieg. Damit stimmt auch Raffael's Erzählung in den Briefen an S. Ciarla und Castiglione.

- S. 296. 29. Dafs Raffael selbst 1516 einen Genossen bei der Bauleitung verlangt hat, fagt der Brief Leonardo Sellajo's an Michelangelo bei Gotti II. p. 59.
- S. 297. 8. Die Raffaelischen Handzeichnungen hat Geymüller in der Gazette des beaux arts, II. per. t. III. p. 79 publicirt.
- S. 297. 37. Ueber Giuliano Leno f. Vafari VII. p. 139.
- S. 298. 17. Ein anschauliches Bild von dem Bauzustande von S. Peter noch am Schluffe des 16. Jahrhunderts lesen wir in Hanns Georgen Ernstinger's Raisbuch (Bibl. des Stuttg. lit. Vereins CXXXV. Publ. 1877. p. 88). Noch stehen Theile der alten Kirche, vollständig für den Gottesdienst eingerichtet aufrecht. „An dieser alten Kirchen, so etwas dunckhl, ist das neu gebey, welches vier capellen an ainander, ain statliches gebey von quaderstückhen aufgefürt, mit blayen cubae bedeckht, darzue gehet man hinauf durch ain thurm, welcher ain schnecken ohne stacfl, allain von uesterich geschlagen, davon man in der höhe die stalt übersehen und gar auf das meer sehen khan. Das gebey der 4 capellen ist inwendig creitzweifs erbaut, der boden mit eingelegtem maerml, das obertheil oder gewölb ist künstlicher arbeit weifs und alles vergult schön geziert.“
- S. 298. 41. Serlio d'Architettura libro terzo (Vicentiner Ausg. p. 64) theilt den Entwurf Raffael mit folgender Bemerkung mit: »Raffaello seguitando i vestigi di Bramante fece questo disegno.« Die oft citirten Stellen bei On. Panvinius (de rebus memorabilibus et de praestantia bas. S. Petri lauten: *Raphael a Bramantii vestigiis non discedens rem totam egregie complevit. — B. Peruzzi, Bramantii vestigia in parte sequutus eiusdem exemplar decurtavit, ex oblongo quadratum fecit.*
- S. 300. 1. Die Kritik Antonio's da S. Gallo ist im Commentar zum Leben S. Gallo's in der Lemonniersehen Ausgabe Vafari's X. 25 abgedruckt.
- S. 300. 28. Ueber Raffael's Bauhätigkeit hat Pontani ein selbständiges Werk mit Abbildungen herausgegeben: *Opere architettoniche di Raffaello*. Rom, 1845 fol. Das Mafs jener Thätigkeit wird aber von Fachmännern verschieden beurtheilt. So schreibt z. B. Letaronilly dem Peruzzi den Plan für die Kapelle Chigi zu, dagegen möchte Geymüller (Gaz. d. b. a. II. per. t. III. p. 88) den Plan für die Farnesina auf Raffael zurückführen.
- S. 301. 12. I. im f. in, ebenso Z. 18 welchen für welchem.
- S. 302. 37. Einen Theil des Grundrisses der Villa Madama hat Serlio im III. Buche seiner Architektur, fol. 120 v. mitgetheilt. Den Raffaelischen, von dem ausgeführten Baue vielfach verschiedenen Grundriss hat Redtenbacher in Lützow's Zeitschrift f. b. K. Bd. XI. p. 33 publicirt.
- S. 303. 10. Campori (Gazette des beaux arts, II. per. t. VI. p. 363) hat den Brief Castiglione's an die Markgräfin von Mantua aus dem Mantuaner Archiv herausgegeben. Die Zeichnung im Louvre wurde in der Gazette des beaux arts, II. per. t. XV. p. 477 publicirt. Sie ist mit der Feder entworfen, mit Bistren gewaschen und mit aufgehöhten Lichtern versehen. In drei Stockwerken erhebt sich das Denkmal; es zeigt über dem hohen Unterbaue mit einer Relieftafel — Reiterkampf — in der Mitte und männlichen Statuen (als Karyatiden verwendet) in den Ecken ein zweites Geschofs, in dessen mittlerem Felde eine Nymphe mit einer Urne in einem kleinen Giebeltempel sitzt. Zu beiden Seiten lagern alte bärtige Flusgötter. Sechs Stufen leiten zu einem Sockel, auf welchem als Bekrönung des Ganzen eine Reiterstatue angebracht ist. Der Entwurf fällt entschieden in eine spätere als die Raffaelische Zeit, wie wieder der Grabmalentwurf, der in der Sammlung des Herzogs von Devonshire Raffael zugeschrieben wird, um ein Menschenalter früher angesetzt werden mufs.
- S. 303. 22. Der todte Knabe auf dem Delphin. Den Brief Leonardo's hat Gotti II. 59 publicirt. Die betreffende Stelle lautet: (Raffaello) a fatto un modello di tera a Pietro d' Ancona d' un putino; e lui l' à presso che finito di marmo e dichono sta asai bene.« Der Brief Castiglione's an Andrea Piperario aus Mantua 8. Mai 1523 ist in den lettere pittoriche V. 243 abgedruckt. Am Schluffe desselben (p. 245) heifst es: „Desidero ancora sapere s' egli (nämlich Giulio Romano) ha più quel putino di mano di Raffaello e per quanto si daria all' ultimo.“ Es mufs zugegeben werden, dafs die Bezeichnung »putino« nicht nothwendig auf den todten Knaben auf dem Delphin bezogen werden mufs. Die Lücke in den Nachrichten bis auf Cavaceppi kann ich jetzt einigermassen ausfüllen. Hr. Dr. Th. Schreiber theilt mir aus dem »Inventario di mobili ritrovati nella Villa Pinciana dopo la morte della cha.^a mem.^a del Card.^{le} Ludovico Ludovisi, 12. Gen.^o 1633 (Archivio Ludovisi) folgende Angabe mit. fol. 34. „un putino morto sopra un delfino ferito di grandezza del naturale.“ Kein Zweifel, dafs dieselbe Darstellung hier gemeint ist, welche die von Cavaceppi restaurirte Statue verkörpert. Das Inventar läfst uns über den Schöpfer des Werkes im Ungewissen. Ob man aus dem Umstand, dafs

- (S 303. 22) unmittelbar auf die Notiz über den puttino im Inventar die andere folgt: *due termini di metallo sopra due piedestalli di metallo — di mano dicono di Michel Angelo Buonarroti*“, schliesen darf, jener sei gleichfalls als ein nicht antikes, modernes Werk angesehen worden, steht dahin. Jedenfalls wird der in der Gazette des beaux arts, II. per. t. IX. p. 79 ausgesprochene Verdacht, der in Petersburg vorhandene puttino sei ein Produkt des vorigen Jahrhunderts, wesentlich abge schwächt. Welche Gründe Cavaceppi bestimmten, die im Besitze Breteuil's befindliche Statue auf Raffael zurückzuführen, ist nicht bekannt; vielleicht hat die Kenntniß des Briefes Castiglione's den Schluß auf Raffael veranlaßt. Dafs der im Besitz Breteuil's befindliche Knabe auf dem Delphin identisch ist mit dem Petersburger Exemplar — dieses wurde von Lyde Brown in Wimbledon um das Jahr 1787 an die Kaiserin Catharina II. verkauft, Lyde Brown hatte das Werk von Breteuil erworben — wurde von Guédéonow: *L'enfant mort porté par un delphin* Petersburg 1872 (Separatabdruck aus dem Bulletin der Petersburger Akademie) bewiesen. Der Aufsatz von E. Dobbert in der Russischen Revue 1877, p. 357: Ist der Knabe auf dem Delphin ein Werk von Raffael's Hand? befreitet die feste Kette der historischen Prämissen, gibt aber die Möglichkeit des Raffaelischen Ursprungs zu. Dafs die Ausführung in Marmor von Raffael selbst herrühre, wird wohl Niemand mehr behaupten, dafs die Composition weder der Antike noch dem 18. Jahrhundert angehört, darf als sicher gelten. Zu voller Gewifsheit über den Raffaelischen Ursprung würden wir aber erst dann gelangen, wenn in den Briefen Leonardo Sellajo's und Castiglione's der Delphin, in dem Inventar der Sammlung Ludovici der Name Raffael erwähnt wäre.
- S. 304. 8. Die Legende von Hermias haben Plinius hist. nat. IX. 27, Solin Polyhist. XII. 11, Aelian de natura animalium VI. 15 überliefert. Vgl. Stephani, *Compte rendu de la Commission imp. pour l'année 1864*. Petersburg 1865. p. 205.
- S. 304. 26. Jonas. Ueber Lorenzetti's Antheil f. Vafari VIII. 212. Ueber das Modell im Kennington-museum; *Robinson Italian sculpture* p. 149. Eine Federzeichnung, mit aufgehöhten Lichtern (nach der Statue), besitzt die Windforssammlung. Welcker, *Alte Denkmäler* Bd. V. p. 481 hat auf ein Vasenbild ehemals in der casa Baglioni in Perugia hingewiesen, in welchem Jason dargestellt wird, wie er im weitaufgesperrten Rachen des Ungeheuers triumphierend steht und hier Raffael's Vorbild vermuthet. Eine Abbildung der Vase befindet sich in den *Monum. inéditi publ. dall' Istit. di corrisp. archeologica*. Vol. V. Darnach hätte also bei der Composition des Jonas eine Erinnerung an ein in der Jugendzeit geschautes Werk Raffael inspirirt. Auffallend bleiben jedenfalls die Anklänge an bekannte antike Typen.
- S. 304. 16. Die Mädchenbüste von farbigen Wachs (der Kopf ist im vorigen Jahrhundert mit einer Draperie aus gebranntem Thon versehen worden) im Liller Museum besitzt keine Vorgefichte. Wo sie Wicar, aus dessen Vermächtniße das Liller Museum sie empfang, erworben hatte, und unter welchen Umständen, ist nicht bekannt geworden. An den Raffaelischen Ursprung glaubt man gegenwärtig auch in Lille kaum mehr. Doch auch die Vermuthung, der reizende Kopf flamme aus der Umgebung Verrocchio's (*Gazette des beaux arts* II. per. t. XVII. p. 203), wird schwerlich unangefochten bleiben.
- S. 306. 4. Die Ansicht, dafs Raffael selbst die »Maria auf den Wolken« gestochen, wurde von Andreas Müller in der Schrift; *Ein Kupferstich von Raffael*, Düsseldorf 1860, vertreten.
- S. 307. 29. Lodovico Dolce im Aretino erzählt, dafs Raffael Dürer's Zeichnungen in seiner Werkstätte aufgehängt hatte.
- S. 307. 45. Bavier, wahrscheinlich Baverio Carozzi da Parma, wird doch zu schlecht beurtheilt, wenn man ihn schlechthin als einen Handlanger darstellt. Er war Maler und unterzeichnete sich als solcher in dem Notariatsacte, der 1515 über Raffael's Hauskauf im Borgo aufgenommen wurde. Nach Raffael's Tode trat er mit Marcanton in eine förmliche Handelsgenossenschaft. Pini, *la Scrittura* Bl. 127.
- S. 311. 4. Otto Jahn in den Berichten der K. Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften 1849. S. 55.
- S. 312. 30. *Commentariorum urbanorum Raphaelis Volaterrani octo et triginta libri*. (ed. Paris 1511.) l. XXI. fol. 223. „*Floret item nunc Romae Jacobus Bononiensis qui Traiani columnae picturas delineavit magna omnium admiratione magnoque periculo circum machinis scandendo.*“ Die Identität mit Jacopo Ripanda hat Malvasia (Felsina pittrice) nachgewiesen. Ueber Raffael's Theilnahme an den Nachzeichnungen der Reliefs der Trajanssäule erzählt Alf. Ciaccone in der Vorrede zu seiner: *historia utriusque belli Dacici*. Rom 1576: *Raphael Urbinas et eius discipuli Julius Romanus et Joh. Franciscus Polydorus multa diligentia et opera exhibita antiquitatem huius columnae extraxere multa ex ea in suos usus et picturas transferentes.*

- S. 313. 30. Ueber die Beziehungen des Fabio Calvi zu Raffael ist der Brief C. Calcagnini's an Jacob Ziegler (epp. I. VII. p. 101) die Hauptquelle: »Est Fabius Ravennas senex stoicæ probitatis, quem virum non facile dixeris humanior ne sit, an doctior. Per hunc Hippocrates integer plane latine loquitur et iam veteres illos soloecismos exiit. Id habet homo sanctissimus rarum apud omnes gentes, sed sibi peculiare, quod pecuniam ita contemnit, ut oblatam recuset, nisi summa necessitas adigat. Alioqui a Leone Pont. menstruam habet stipem, quam amicis aut affinibus solet erogare. Ipse holusculis et lactucis Pythagoreorum vitam traducit, in gurgustio, quod tu inre dolium Diogenis appellaveris, studiis non immorans sed immoriens et plane immoriens quum gravem admodum et periculosam ægritudinem homo alioqui octogenarius contraxerit. Hunc alit et quasi educat vir prædives et pontifici gratissimus Raphael Urbinas, facile pictorum omnium princeps seu in theoreticen seu in practicen inspicias. Architectus vero tantæ industriæ, ut ea inveniat ac perficiat, quæ solertissima ingenia fieri posse desperant. Prætermitto Vitruvium, quem ille non enarrat solum sed certissimis rationibus aut defendit aut accusat tam lepide ut omnis livor absit ab accusatione. Nunc vero opus admirabile ac posteritati incredibile exequitur (nec mihi nunc de basilica vaticana, cuius architecturæ præfectus est, verba facienda puto) sed ipsam plane urbem in antiquam faciem et amplitudinem ac symmetriam instauratam magna parte ostendit. Nam et montibus altissimis et fundamentis profundissimis excavatis reque ad scriptorum veterum descriptionem ac rationem revocata, ita Leonem Pont. ita omnes Quirites in admirationem erexit, ut quasi celitus demissum numen ad æternam urbem in pristinam maiestatem reparandam omnes homines suspiciant. Quare tantum abest, ut cristas erigat ut multo magis se omnium obvium et familiarem ultro reddat, nullius admonitionem aut colloquium refugiens, utpote quo nullus libentius sua commenta in dubium ac disceptationem vocari gaudeat, docerique ac docere vitæ præmium putet. Hic Fabium quasi præceptorem et patrem colit ac fovet, ad hunc omnia refert, huius consilio acquiescit.« Vgl. auch den Brief Michiel's vom 11. April 1520 bei Morelli Notizie p. 210.
- S. 314. 5. Auch dieses Breve ist uns in den Briefen Bembo's erhalten. Eine italienische Uebersetzung gab Bottari in den Lett. pittor. VI. 25.
- S. 315. 18. Vgl. H. Grimm in Zahn's Jahrbüchern IV. S. 66.
- S. 320. 3. Einen ähnlichen Character wie die Oxforder Blätter, deren Bedeutung Robinfon hervorgehoben hat, tragen noch mehrere Zeichnungen z. B. im Louvre. (Br. 269. 273).
- S. 323. 22. Die Verfe, welche der Gruppe links im Burgbrand zu Grunde liegen, lauten:
- Hæc fatus latos umeros subiectaque colla
Veste super fulvique insternor pelle leonis
Succedoque oneri; dextræ se parvus Iulus
Implicuit sequiturque patrem non passibus æquis;
Pone subit coniuæ.
- S. 325. 4. Ueber das Ereignis, welches der Reinigungseid schildert, vgl. Gregorovius, Gesch. der Stadt Rom II. p. 482.
- S. 326. 35. Goethe gibt den Eindruck der Loggien in folgenden Worten: »Es ist als wenn man den Homer aus einer zum Theil verloschenen Handschrift studiren sollte.
- S. 328. 30. Ueber den Antheil Giulio Romano's und Perino's, Vafari X. 88 und 143. Vgl. ferner das Leben Giovanni's da Udine XI. 303. Fra Penni Fattore VIII. 242. (»dilettosi di fare paesi e casamenti«), Pellegrino VIII. 246, Vincenzo da S. Gemignano VIII. 147. Polidoro IX. 16.
- S. 335. 23. Der Anfang, leider nur in sehr mäfsig befriedigender Weise, die antiken Studien Raffael's und seiner Schüler nachzuweisen, wurde in einer Differtation C. Pulsky's: Beiträge zu Raphael's Studien der Antike. Leipzig 1877 gemacht. Von den Figurenbildern an den Pfeilern der Loggien kann man sagen, daß sie sämmtlich entlehnt sind und mit wenigen Ausnahmen nach bestimmten, noch jetzt nachweisbaren antiken Mustern gezeichnet wurden.
- S. 336. 13. P. Bembo an Bibbiena (lett. pitt. V. 207): »Or ora avendo scritto io fin qui, m è sopraggiunto Raffaello credo come indovino, che io di lui scrivessi, e dicemi che io aggiunga questo poco: cioè che gli mandiate le altre istorie che s' hanno a dipingere nella vostra stufetta; cioè la scrittura dell' istorie; perciocche quelle che gli mandaste, saranno fornite dipignere questa settimana.
- S. 338. 21. Verwandte Darstellungen aus der Antike besitzen wir z. B. im Museo Capitolino IV. 62; in den Pitture Ercolane I. t. X. Amor mit der Peitsche bewaffnet auf einem Muschelwagen, der von Schwänen gezogen wird, t. XXXVII. Amor von Delphinen gezogen. Eros, welcher Schmetterlinge seinem Wagen vorgespannt hat, ist auf einer Sardonyxvase (Müller-Oesterley II.

- (S.338.21.) No. 668) dargestellt. Es ist selbstverständlich, daß nicht die Meinung ausgesprochen wird, Raffael hätte gerade diese Vorbilder gekannt und benutzt. Es genügt, die Existenz gleichartiger Bilder in der antiken Kunst überhaupt nachgewiesen zu haben.
- S. 338. 33. Gotti II. p. 55: „*È scoperta la volta d'Agostino Chigi: cosa vituperosa a un gran maestro; peggio che l'ultima stanza di palazzo assai.*“
- S. 339. 2. Aretino (bei Dolce) rühmt sich, daß er es war, welcher Agostino Chigi überredete, die Gewölbe in der Farnesina von Raffael ausmalen zu lassen, doch sagt er nicht, daß er auch in Bezug auf den Inhalt der Gemälde die Egeria gespielt habe.
- S. 339. 30. Den speciellen Hinweis auf das Epigramm des Philippos (Anthologia Planudea ed. F. Dübner. No. 215) danke ich Otto Benndorf. Vgl. das Relief im Museo Capitolino IV. 30, wo Amoretten mit den Insignien der verschiedenen Götter beladen triumphierend auf Wagen fahren, die von Löwen, Greifen, Widdern, Hirfchen gezogen werden.
- S. 342. 4. Die Stellen aus Apuleius (Amor et Psyche ed. Otto Jahn), welche Raffael gleichsam illustrierte, sind folgende:
- et vocat confestim puerum suum pinnatum illum et satis temerarium — et Psychen coram ostendit. (pag. 3.)
- Sic effata foras sese proripit infesta et stomachata biles Venerias. sed eam protinus Ceres et Juno continuantur visamque vultu tumido quaesiere, cur truci supercilio tantam venustatem micantium oculorum coereret? (p. 40.)
- Venus caelum petit; iubet construi currum — de multis quae circa cubiculum dominae stabulant procedunt quatuor columbae et iugum gemmeum subeunt. (p. 45.)
- tunc se ad Jovis regias arces dirigit — nec rennuit Jovis caeruleum supercilium. (p. 46.)
- nec Mercurius omisit obsequium; nam per omnium ora populorum passim discurrens sic mandatae praedicationis munus exequabatur. (p. 47.)
- acceptam cum gaudio plenam urnulam Psyche Veneri citata rettulit. (p. 55.)
- Interea Cupido amore nimio peresus — ad armillum redit alisque pernicious caeli penetrato vertice magno Jovi supplicat suamque causam probat. tunc Juppiter prehensa Cupidinis buccula manneque ad os suum relata consviat atque inquit —. (p. 61.)
- per Mercurium arripi Psychen et in caelum perduci iussit. (p. 63.)
- Das Gericht Jupiters (p. 62: Jubet Mercurium deos omnes ad contionem protinus convocare etc.) hat Raffael mit der Uebergabe des Trankes der Unsterblichkeit (p. 63 prorocco ambrosiae poculo — Jupiter überreicht bei Apulejus selbst den Trank, auf dem Deckenbilde bietet denselben Mercur an) frei und selbständig verknüpft, dagegen die Hochzeit Amors und Psyches wieder wörtlich Apulejus entlehnt: p. 63: nec mora, cum caena nuptialis affluens exhibetur. accumbebat summum torum maritus, Psychen gremio suo complexus. sic et cum sua Junone Juppiter ac deinde per ordinem toti dei. tunc poculum nectaris Jovi quidem suus pocillator ille rusticus puer, ceteris vero Liber ministrabat. Vulcanus caenam coquebat. Horae rosae et ceteris floribus purpurabant omnia, Gratiae spargebant balsama, Musae voce canora personabant, Apollo cantavit ad citharam, Venus suavi musicae suppari gressu formosa saltavit, scena sibi sic concinnata, ut Musae quidem chorum canerent, tibias inflaret Satyrus et Paniscus ad fistulam diceret.«
- S. 346. 11. Die Schilderung der Thätigkeit Raffael's in seinen letzten zwei Lebensjahren beruht wesentlich auf den Urkunden, die Campori mitgetheilt hat; so insbesondere seine Wirksamkeit als Dombaumeister: Pauluzzi schreibt an den Herzog 17. Dezember 1519 (Campori p. 28): „*Li uomini di questa excellentia sentono tutti del melancolico. Et tanto più questo vi sente, per essersi posto in questa architettura et fa il Bramante et vorrebbe torre l'arte di mano a Giuliano Leuo et in questa mane lo trovai che ha disposto sopra dui pilastri over scarpa, che fa far il Papa per fortificare questo primo volto a la via de' Svizzeri che di mostrava ruina.*“
- S. 346. 34. Der Cardinal von Pavia dachte anfangs daran, Michelangelo für die malerische Ausschmückung der Capelle in der Magliana zu gewinnen. Er schlug ihm (3. Mai 1510) als Gegenstand die Taufe Christi vor (Daelli Carte Michelangelesche). Die Verwandtschaft der blumenfreuenden Engel auf dem Bilde Gottvaters mit dem Horen in der Farnesina und mit dem Engel in der großen h. Familie gestatten eine genaue Zeitbestimmung dieses Werkes. Bei dem Martyrium der h. Caecilia oder Felicitas scheint eine Schülerhand auch am Entwürfe thätig gewesen zu sein. Aelter, als die Fresken der Magliana, sind die Mosaiken in der Kuppel der Chigikapelle in Sta. Maria del popolo, obchon der Abschluß der Arbeiten dafelbst sich noch viel längere Zeit bis nach Raffael's Tod hinauszog. Die abgekürzte Inschrift des Mosaicisten: Luigi oder Aloyfio

- (S. 346. 34.) da Pace aus Venedig und das Datum 1516 belehren uns über den Ursprung des Werkes. Um das mittlere Kreisbild, welches den Welterschöpfer in Halbfigur von Engeln umgeben schildert, gruppieren sich in acht Feldern durch ornamentale Streifen getrennt sieben Planetenbilder und ein auf den Globus sich stützender Genius. Jeder Planet wird durch eine antike Gottheit: Diana, Luna, Mercur, Venus, Apoll, Mars, Jupiter und Saturn vertreten. Sie sind in entsprechender Bewegung als Halbfiguren geschildert und stets von einem Segmente des Thierkreises umgeben, auf welchem ein Engel, der nach oben zum Schöpfer weist, oder in Anbetung verharrt, ruht. Diese Verbindung der Götter und Engel erinnert an die Darstellung der Propheten und Sibyllen Michelangelo's, denen gleichfalls stets ein begleitender Genius zur Seite gestellt wird. Doch ist bei Raffael die innere Beziehung eine andere, durchaus selbständige, wie denn überhaupt die Composition der Kuppelbilder Raffael auf der vollen Höhe seiner Entwicklung zeigt. Zu Gottvater und zum Engel Jupiters haben sich Handzeichnungen in Oxford, zum Mars eine Röthelzeichnung in Lille (Br. 85) erhalten.
- S. 347. 9. Ueber den Ankauf von Antiken durch Raffael berichtet Costabili 30. März 1517 bei Campori p. 6.
- S. 347. 12. Raffael's Vorschlag eines besseren Heizapparates erwähnt Campori p. 24.
- S. 347. 19. Die Contracte mit den Nonnen von Monteluce hat Paffavant (II. 311) nach Pungileoni abgedruckt. Vgl. Giornale di erudizione artistica III. p. 176. Die Krönung Mariae befindet sich in der Vaticanischen Galerie.
- S. 347. 25. Ueber die Beziehungen Raffael's zur Markgräfin Isabella von Mantua berichtet Campori in der Gazette des beaux arts II. per. t. VI. p. 359.
- S. 347. 39. Die Verhandlungen mit dem Herzog von Ferrara gibt uns vollständig Campori in seinen Notizie inedite.
- S. 349. 6. Die Heimführung, von der Holztafel auf Leinwand übertragen, stark restaurirt und mit der Inschrift Raphael Urbinae f. Marinus Branconius f. f. versehen, befand sich bis zum J. 1655 in der K. S. Silvester in Aquila.
- S. 349. 8. Johannes der Täufer, gleich ursprünglich auf Leinwand gemalt, bereits zu Vafari's Zeiten (XII. 48) in andere Hände (Franc. Benintendi) übergegangen, im Jahre 1589 im Besitze der Medici, ist in der Tribuna aufgestellt. Die Darstellung des Johannes weicht von der typischen Auffassung wesentlich ab. Wir sehen einen nackten Knaben (nur ein Pantherfell ist um den rechten Arm und den linken Oberschenkel leicht gewunden), vor einem Felsen sitzen, von dessen dunklem Gestein sich die warme, leuchtende Farbe des Körpers wirkungsvoll abhebt. Mit dem einen herabhängenden Arme hält er eine Rolle, mit dem anderen emporgehobenen weist er auf das Rohrkreuz, das ihm zur Seite aufgepflanzt ist. Eine verdorbene Zeichnung in Röthel besitzt die Offizienammlung (Br. 489). Im Louvre befindet sich gleichfalls unter Raffael's Namen ein Johannes der Täufer, vor einem Felsen mit weit gespreizten Beinen sitzend, mit der erhobenen Rechten auf ein Kreuz vor sich weisend, während der Blick zurückgewendet ist. Das an sich unbedeutende Werk verdient nur deshalb Aufmerksamkeit, weil der Johannes auf der Madonna Impannata (im Gegenfinne) im Wesentlichen wiederkehrt.
- S. 349. 19. Die Entstehungsgeschichte des Porträts der Johanna von Arragonien hat Campori p. 14 zuerst aus dem Briefwechsel zwischen dem Herzog von Ferrara und seinem Geschäftsträger in Rom enthüllt.
- S. 350. 1. Ueber die für den König und die Königin von Frankreich gemalten Bilder, die näheren Umstände, unter welchen sie bestellt und vollendet wurden, geben die von Campori mitgetheilten Briefe der Agenten des Herzogs von Ferrara (p. 9 ff.) die beste Auskunft. Vgl. Gaye Carteggio II. No. XC. und XCI. 25. Marzo 1518: *Alla Exa. del Duca* (schreibt G. Gheri an Bald. Turini) *adviserò quello advisate della diligenza che vi à Raffaello da Urbino in lavorare quelle figure, che ha ordine da S. Exa.*“ Derselbe an Lorenzo de' Medici (3. Juni 1518). *Le picture che ha facto Raffaello sono a firenze; domattina si partiranno li mulatieri che le portano. Raffaello ha mandato con quelle un suo garzone.*“
- S. 350. 23. Ueber die h. Margaretha (im Louvre) fehlen alle urkundlichen Nachrichten. Nur die Thatfache steht fest, daß dieses Bild nicht gleichzeitig mit dem h. Michael und der großen h. Familie bestellt wurde. Nach Vafari (X. 88) wurde das Bild der h. Margarethe »quasi interamente da Giulio (Romano) col disegno di Raffaello« gemalt. Auf Vafari's Notiz, dasselbe wäre mit der h. Familie und dem Porträt der Johanna von Arragonien für den König von Frankreich bestimmt gewesen, kann man kein Gewicht legen, da er offenbar die Margaretha mit dem Michael verwechselt. Der Zustand des Louvrebildes ist so gründlich verdorben und die Malerei so voll-

- (S. 350. 23.) ftändig erneuert, dafs über den Stil und darauf hin über feine Herkunft kein ficheres Urtheil abgegeben werden kann. Ein zweites Bild der h. Margaretha fah der Anonymus Morelli (p. 72) 1528 im Hauſe des Zunantonio Venier in Venedig. Diefes hatte es von einem Benedictiner-Abte erhalten, für den es Raffael gemalt. Wahrfcheinlich ift dieſes Bild identifiſch mit dem im Wiener Belvedere bewahrten und ebenfalls identifiſch mit dem von Vafari erwähnten. Wenigſtens trägt es ganz deutlich den Character Giulio Romano's.
- S. 350. 25. Zur grofsen h. Familie haben ſich zahlreiche Röthelzeichnungen (vielfach nur Schülerarbeiten): im Louvre (Br. 258) Florenz (Br. 486 und 487) erhalten. Auffallend erſcheint es, dafs in der Sammlung der Academie von Venedig bereits der blumenfreuende Engel (Br. 118) noch im umbrifchen Stile gehalten und wenn von Raffael, dann in feine Jugendzeit fallend vorkommt.
- S. 351. 21. Ueber die Identität der »Perle« mit der Geburt Chriſti, welche Raffael für den Grafen von Canoffa gemalt, f. Reumont in Zahn's Jahrbuch f. K. II. p. 250 und Campori in der Gazette des beaux arts, II. per. t. VI. p. 360. Unter den Handzeichnungen für die Perle ift der Kopf der h. Elifabeth (in Röthel) in Oxford befonders hervorzuheben.
- S. 353. 4. Der Brief Leonardo's bei Gotti II. 56. Die Anſpielung auf den Oberften der Synagoge geht auf den Evangeliften Lucas S. 41 zurück.
- S. 355. 31. Den Brief Sebafiano's hat Gotti I. 138 abgedruckt.
- S. 355. 38. Die Erzählung von K. Conſtantins Miſelſucht durchläuft alle Legendenſchreiber des Mittelalters von Anaſtaſius Bibliothecarius bis auf Enekel.
- S. 356. 18. Das Vorbild für die Anſprache Conſtantins ift auf der Trajansfäule (Fröhner pl. 60, 69, 106) zu ſuchen.
- S. 357. 32. Die Mufter für die einzelnen Gruppen der Conſtantinſchlacht bieten Reliefs der Trajansfäule (Fröhner pl. 55, 61, 91, 174) und Reliefs vom Conſtantinbogen (Perrier, Icones, Rom 1695, pl. 24, 25.)
- S. 357. 37. Ueber die in Oel gemalte Figur berichtet Sebafiano an Michelangelo bei Gotti I. 137.
- S. 358. 29. Die Studien zur Auferſtehung hat Robinſon (Critical account p. 275) kritiſch geſichtet. Vgl. Ruland, Windforcatalog p. 40.
- S. 360. 25. Die Briefe Leonardo's und Sebafiano's über die Transfiguration bei Gotti I. 126 u. 127, II. 56. Daran ſchlieſt ſich der Brief des Domenico da Terranova (Menighella) an Michelangelo, bei Pini Scrittura No. 128, aus welchem hervorgeht, dafs Raffael die Abſicht hatte, fein Bild erſt in Frankreich (durch einen Schüler?) vollenden zu laſſen.
- S. 360. 31. Die wichtigſten Handzeichnungen für die Transfiguration befinden ſich in Chatsworth, British Muſeum (Br. ohne Nr. fotogr.) Oxford, Mailand (Br. 128), Albertina (Br. 139, 140), Louvre (Br. 254). Die vollſtändige Liſte bei Ruland p. 27).
- S. 364. 3. Ueber den Tod Raffael's berichtete Pauluzzi am 7. April an den Herzog von Ferrara (Campori p. 30): *Raphael da Urbino ora si è ſepulto a la Rotanda et è morto di una febre continua et acuta, che già octo giorni l'assalto e per eſſer ſtã omo de' ſingular virtù, ne duole a qualunque di eſſo avea cognitione: et per mia fè che è ſta gran perdita.* Den Bericht Pandulfo Pico's an die Markgräfin von Mantua vom 15. April 1520 hat Campori in der Gazette d. b. a., II. per. t. VI. p. 364 mitgetheilt. Er ſchreibt, dafs Raffael in der Nacht des Charſfreitags geſtorben ſei, ſchildert den Schmerz des Hofes, da von ihm noch viel gröfsere Dinge erwartet wurden, erzählt, dafs man von nichts anderem ſpreche, als von ſeinem Tode, und dafs Raffael für ſein Begräbnifs 1000 Ducaten angeſetzt und jedem ſeiner Diener 300 Ducaten vermacht habe. Einen dritten Bericht vom 11. April 1520, den Brief des Ser Marco Antonio Michiel de Ser Vettor an Antonio di Marfilio in Venedig gerichtet, hat Morelli (Notizia d'opere ſcritta da un Anonymo) p. 210 publicirt: Die Hauptſtellen darin ſind: Il venero Santo di notte venendo il Sabbatho a hore 3 morſe il gentiliffimo et excellentiffimo pictore Raphaelo da Urbino con universal dolore de tutti maximamente delli docti. Diefes erklärt er durch den Hinweis auf die gelehrte Thätigkeit Raffaels: für die Gelehrten »stendeva in un libro, siccome Ptolomeo ha isteso il mondo, gli edifici antiqui de Roma, mostrando ſi chiaramente le proportioni forme et ornamenti loro che haverlo veduto haria iſcuſato ad ognunno haver veduta Roma antiqua et già havea fornita la prima regione: nè mostrava ſolamente le piante delli edifici et il ſito, il che con grandiffima fatica et industria delle ruine s' avia raccolto; ma ancora le faccia con li ornamenti, quanto da Vitruvio et dalla ragione della Architectura et dalle ſtorie antiche, ove le ruine non le retenevano, havea appreſo, expreſſiffimamente designava. — Il Pontefice iſteſſo ne ha havuto iſmiſurato dolore et nelli XV. giorni, che è

- (S. 364. 3.) stato infermo, ha mandato a visitarlo et confortarlo ben 6. fiate. Penfate che debbiano havere fatto gli altri. Michiel gibt den Nachlafs auf 16000 Ducaten an, darunter 5000 in Baarem. »La casa, che già fu de Bramante, che egli compro per ducati 3000, ha lassata al Cardinal de S. Maria in Portico. Et è stato sepolto alla Rotonda, ove fu portato honoratamente.
- S. 364. 8. Den ominösen Einsturz der Mauern im Vatican erwähnen Pico und Michiel, auch Antonio Tebaldeo in dem schönen an Castiglione, auf Raffaels Tod gerichteten Sonette, welches Campori (Gaz. d. b. a.) publicirt hat:
- Non senza segni dal vel fral si sciolse
Che il gran palazzo per sua man si adorno,
Che par non ha, s'aperse, e cader volse.

XII.

- S. 366. 3. Die Auflösung des Contractes mit Francesco Pellicia, der am 1. November 1516 vier Blöcke für Statuen zugefagt hatte, f. bei Milanefi p. 652.
- S. 366. 16. Den Vertrag mit Leonardo theilt Milanefi p. 660 mit, ebenso die weiteren Verträge mit Steinmetzen von Carrara auf Lieferung von Marmorblöcken. p. 661—665.
- S. 366. 32. Der Brief Sanfovino's vom 16. Februar 1517 ist bei Pini Scrittura No. 180 facsimilirt.
- S. 366. 36. »una cosa da fanciulli.« Brief Michelangelo's an Domenico Buoninsegni. Milanefi No. CCCXLVI.
- S. 366. 40. Der Brief Sanfovino's vom 30. Juni 1517 steht bei Gotti I. 136.
- S. 367. 1. Milanefi No. CCCXLVIII.
- S. 367. 19. Ueber die Verhandlungen im Herbst und Winter 1517 bringen die Ricordi zwei Relationen, die aber in allen wesentlichen Punkten übereinstimmen. Milanefi p. 565 und 567.
- S. 367. 43. Der Vertrag vom 19. Januar 1518, bei Milanefi p. 671.
- S. 369. 25. Ueber den Streit mit den Carrarefen handeln die Briefe an seinen Bruder Buonarroto, Milanefi No. CXIV., an Pietro Urbano, Milanefi CCCXLIX. und an Domenico Buoninfegni, Milanefi No. CCCL.
- S. 369. 34. Der Vertrag vom 15. März 1518 (nicht Mai, wie im Text steht), ist bei Milanefi p. 673 abgedruckt.
- S. 369. 41. Die Klagen über die Werkleute von Pietrafanta behandeln die Briefe an seinen Bruder, Milanefi No. CXVI, CXIX und an Berto di Filicaia, Milanefi No. CCCLVI.
- S. 370. 25. Der Vertrag mit der Wollweberzunft bei Milanefi p. 679.
- S. 371. 3. Die näheren Umstände über den Bruch der Säule, erzählt Michelangelo in einem Briefe an Pietro Urbano bei Milanefi No. CCCLXIV.
- S. 371. 6. Einen referirenden Bericht über die Arbeiten an der Fassade von S. Lorenzo und über die dabei erlittenen Kränkungen und das ihm angefügte Unrecht gab Michelangelo in einem ausführlichen, wahrscheinlich an Domenico Buoninfegni gerichteten Briefe. Milanefi No. CCCLXXIV.
- S. 371. 32. Der Ricordo vom 10. März 1520 (nicht 1518) bei Milanefi p. 581.
- S. 372. 8. Sebastian del Piombo an Michelangelo: »Credo che avete saputo, come quel povero de Raffaello de Urbino è morto, di che credo vi abbi despiaciuto assai, e Dio le pardini.« Pini Scrittura No. 143.
- S. 372. 19. Der Brief Michelangelo's an den Card. Bibbiena bei Milanefi No. CCCLXXIII.
- S. 372. 36. Der Brief Sebastiano's, welcher über seine Unterredung mit dem Papste berichtet, ist bei Gaye II. p. 487 abgedruckt, aber hier wie auch sonst noch mit dem falschen Datum 1512 versehen. Der Beweis, daß er in das Jahr 1520 gefetzt werden müsse, wurde in meiner Schrift: Michelangelo in Rom S. 46 geliefert.
- S. 372. 45. Den Brief Sebastiano's vom 27. October 1520 hat Gotti I. 138 publicirt.
- S. 373. 13. Das Sonett bei Giusti No. 4. Die Einladung nach Adrianopel zu kommen, seines Landmannes Tommaso di Dolfo (1. April 1519) bei Gotti I. 144.
- S. 373. 35. Die Documente, welche sich auf die Christusstatue beziehen, sind folgende: Der Vertrag vom 15. Juni 1514 bei Milanefi p. 641; Brief an Lionardo Sellajo vom 21. Dezember 1518, mit der Nachricht, daß der Block noch in Pisa liege, bei Milanefi No. CCCLIX; die Briefe Sebastiano's aus Rom 1521 über die schlechte Arbeit Urbano's bei Gotti I. p. 141; der Brief Frizzi's vom 11. Sept. 1521, daß er die Herstellung der Statue unternimmt bei Pini Scrittura

- (S.373.35.) No. 103, der Ricordo Michelangelo's über die an Frizzi geleistete Zahlung bei Milanefi p. 583 und der Dankbrief Vari's bei Gotti I. 143.
- S. 374. 1. Aldroandi sah die Statue 1550 und beschreibet sie in folgender Weise p. 245: »Dentro la chiesa di Sta. Maria della Minerva: Presso l'altar maggiore si vede un Christo ignudo con la croce in mano, opera di Michel Angelo fatta ad instantia di M. Metello Varo di Porcari. Aldroandi theilt danu die Inschrift mit, METELLVS VARVS ET PAVL. CASTELLANVS ROMANI, MARTIAE PORTIAE TESTAMENTO HOC ALTARE EREXERVNT CVM TERTIA PARTE IMPENSARVM ET DOTIS QVAM METELLVS DE SVA SVPPLENS, DEO OPT. MAX. DICAUIT.
- Er fährt dann p. 247 fort: In casa del detto Metello Varo Porcari — in una corticella ovvero orticello vedesi un Christo ignudo con la croce al lato destro non fornito per rispetto d'una vena che si scoperse nel marmo della faccia, opera di Michel Angelo et la dono a M. Metello et l'altro simile a questo, che ora è nella Minerva; lo fece far a sua spese M. Metello al detto Michel Angelo.
- S. 375. 43. Die Bitte Königs Franz' I. wurde durch Gabriello Paccali (30. Januar 1519) vermittelt. Gotti II. p. 58. Auch die Aufforderung der Bauvorsteher von S. Petronio (2. Juli 1522) theilt Gotti II. p. 60 mit; die Briefe Angiolini's und Grimani's (1523) sind dafelbst ebenfalls p. 61 abgedruckt; die Antwort Michelangelo's an Angiolini bei Milanefi No. CCCLXXVIII.
- S. 376. 11. Die Bittschrift der Florentiner, die Gebeine Dante's nach Florenz übertragen zu lassen, bei Gotti II. p. 82.

XIII.

- S. 377. 30. Milanefi No. CCCLXXI. »io parlo circa casi delle sepulture.«
- S. 378. 6. Der Brief des Cardinals Medici vom 28. November 1520 bei Gotti I. 150.
- S. 378. 18. Die Contracte der Steinmetzen bei Milanefi p. 694 und 696.
- S. 378. 26. Die Verhandlungen mit dem Cardinal erzählte Michelangelo in einem Briefe an Fattucci 1523 bei Milanefi No. CCCLXXXIX.
- S. 379. 37. una stufa ignudi. Vafari X. 8. im Leben Antonio's da Sangallo.
- S. 380. 13. »Ricordo come oggi questo di dodici di gennaio mille cinquecento ventitrè comincio Bastiano legnaiuolo a lavorar meco in su modegli delle sepulture di San Lorenzo.« Milanefi p. 583. Ebendort p. 587 zum 12. März 1524. „E detto di detti a Bastiano legnaiuolo lire sei per quattro giornate, che fu l'ultimo di che fu finito uno de' modegli delle dua sepulture della sagrestia.“
- S. 380. 45. Der Brief Andrea Sanfovino's vom 1. Januar 1524 bei Pini Scrittura No. 111.
- S. 381. 3. Der Protest Michelangelo's gegen die Genoffenschaft anderer Künstler in dem Briefe an Papst Clemens VII. ist bei Milanefi No. CCCLXXXI. abgedruckt.
- S. 381. 12. Milanefi No. CCCLXXXV.
- S. 381. 15. Die Kritik des Papstes über den Plan der Bibliothek aus einem Briefe Fattucci's, 3. April 1524 mitgetheilt bei Gotti I. 166.
- S. 381. 34. Milanefi No. CCCXCIX.
- S. 282. 7. Ueber den Plan, das Mausoleum zu erweitern, berichtete Fattucci an Michelangelo am 23. Mai 1524 bei Gotti I. 158.
- S. 384. 8. Milanefi No. CD. Die Antwort Salviati's bei Gotti I. 173.
- S. 384. 12. Milanefi No. CDL.
- S. 385. 21. Milanefi No. CXXII. Brief an seinen Bruder Buonarroto.
- S. 385. 27. Milanefi No. CDV.
- S. 385. 32. Ricordo vom 29. April 1527 bei Milanefi p. 598.
- S. 387. 7. Die Ueberweisung des Riefenblockes an Michelangelo durch Rathsbefchluss bei Milanefi p. 700. Vgl. Gaye II. p. 465 und Robinfon (Oxford catal.) p. 56.
- S. 387. 31. Die Zerstörung einer Marmorstatue durch Bandinelli erzählt Vafari X. 322.
- S. 387. 35. Vafari im Leben Pierino's da Vinci X. 289.
- S. 388. 29. Das Patent, welches Michelangelo zum governatore der Befestigungen ernennt, ist bei Milanefi p. 701 abgedruckt. Vgl. in der Jubiläumschrift: Michelangelo Buonarroto. Ricordo al popolo italiano. Firenze 1875 die Abhandlung: Michelangelo e le fortificazioni di Firenze.

- S. 388. 43. Die Vollmacht Michelangelo's hat Gaye II. No. CXLIV. p. 197 publicirt. Ebendort find die Briefe Giugni's über den Aufenthalt Michelangelo's in Ferrara nachzulesen. Ueber Michelangelo's Thätigkeit in Pisa f. Gaye No. CXLI.
- S. 389. 15. Milanefi p. 601.
- S. 389. 30. Gaye II. No. CLIII.
- S. 390. 17. Der Brief an Palla ist von Milanefi No. CDVI. publicirt worden. Ueber Palla's Persönlichkeit und Schickfal f. Varchi Storia fiorentina. p. 447.
- S. 390. 42. Der Brief Bufini's in: Lettere a B. Varchi. Firenze Lemonnier 1861. p. 103. Vgl. Varchi (ed. Colon. 1721) p. 293.
- S. 393. 12. Nach der Revue d'Anjou t. I. mitgetheilt in der Gaz. d. beaux arts, II. per. t. XIII. p. 275.
- S. 393. 37. »Robe riposte quando fuggi a Venezia« in den Ricordi bei Milanefi p. 602.
- S. 393. 41. Giugni's Briefe sind bei Gaye II. No. CLVII—CLIX. abgedruckt.
- S. 394. 12. Palla's Mahnbrieft hat Gotti I. 195 und II. 72 publicirt.
- S. 394. 23. Seine Geldverluste während der Belagerung beklagt Michelangelo in einem Briefe an Sebast. del Piombo 1531 bei Milanefi CDVII.
- S. 394. 38. Gaye II. No. p. 210. „Hier mattina così il di 31. Ottobre continuarono il trarre insino al sera al detto Campaule (di S. Miniato) e benchè gli dessino molti colpi, non feciono profitto alcuno.“ — 9. Novembre: Non traggono più al campanile, perchè si sono adveduti che lopera era vana.
- S. 394. 42. „An. 1530. 22. Febr. (Operarii) deliberaverunt eorum auctoritate, quod Michelangelus de Buonarrotis civis florentinus et architectus, una cum duobus sociis possit ire in Cupola ad eius libitum, impune et pro una vice tantum.“ C. Guasti, La Cupola di S. M. d. F. 1857. p. 130.
- S. 396. 3. Vafari (ed. Torrentino p. 980): *Baccio Valori fu mezzano, in fargli far la pace col Papa et con la Casa de' Medici, la quale era da lui stata molto ingiuriata. Et per la virtù sua merito che gli fosse perdonato; atteso ch' egli era molto volto a cose brutte et contra di loro auena promesso fare disegni et statue ingiuriose, in vituperio di chi gli auena dato il primo alimento nella sua povertà.*“
- S. 396. 18. Gaye II. No. CLXIII.
- S. 396. 41. Die Leda mit dem Schwane. Anfsr Vafari's Erzählung (XII. 213) sind als Quellen benutzt worden: der Brief des Herzogs von Ferrara (29. October 1530) im Archiv Buonarroti, in welchem dieser seine Freude über die Vollendung der Leda ausdrückt, wie das Bild transportirt werden soll anfragt und Michelangelo die Bestimmung des Preises überläßt; der Brief Mini's aus Lyon v. 23. Dezember 1531 und der Brief Rustici's aus Paris 20. Febr. 1532, beide in Pini's Scrittura No. 117 und 154 facsimilirt und die Briefe Tedaldi's bei Gotti I. 201. Ueber die weiteren Schickfale des Bildes in Frankreich f. Gazette des beaux arts, II. per. t. XIII. p. 156. Den Carton in der Londoner Academie (Burlingtonhouse) sprechen fowohl Paffavant (Kunststreife p. 32) wie Waagen (K. u. K. in England II. 154) Michelangelo ab, dagegen glaubt Reiset (Gaz. d. b. a. II. per. t. XV. p. 246) in den Magazinräumen der Londoner Nationalgalerie das Originalgemälde Michelangelo's, eine Temperamalerei, 1838 vom Herzog von Northumberland der Nationalgalerie geschenkt, entdeckt zu haben. Es ist arg beschädigt, die Farbe zur Hälfte herabgefallen, aber auch in diesem Zustande noch von mächtiger Wirkung. Leda nach links gewendet ruht halbliiegend auf der Erde, den Rücken an rothe Kissen gelehnt. Der mit einem Diadem geschmückte Kopf neigt sich dem Schwane zu. Die Augen sind beinahe geschlossen, das Haar blond. Mit den beiden angezogenen Schenkeln preßt sie sanft den Körper des Schwans, der stark die Flügel bewegt. Die rechte Hand liegt auf dem linken Beine auf, der rechte Arm ist zurückgebogen. So lautet Reiset's Beschreibung.
- S. 398. 15. Die Denkchrift an Fattucci ist bei Milanefi No. CCCLXXXIII. abgedruckt.
- S. 398. 21. Der Brief an Spina ist bei Milanefi No. CCCXCIV. abgedruckt.
- S. 398. 32. Der Brief v. 4. Sept. 1525 f. Milanefi No. CCCXCVIII.
- S. 399. 2. Die Briefe Sebastiano's vom Jahre 1531, die sich auf das Juliusdenkmal beziehen, hat Gotti I. 214 ff. publicirt.
- S. 399. 35. Mini's Brief an Valori bei Gaye II. No. CLXVIII. p. 228.
- S. 400. 4. Das päpstliche Breve in Lett. pitt. VI. p. 54.
- S. 400. 20. Den Wortlaut des Vertrages gibt Milanefi p. 702. Die Verhandlungen mit dem Herzog von Urbino, welche dem Abschluß des Vertrages vorangingen, bei Vafari XII. p. 378. (Prospetto cronologico).

- S. 401. 35. Ricordo bei Milanefi p. 604.
- S. 401. 42. Diese Zeitbestimmung beruht auf Michelangelo's Angabe in einem Briefe an Vafari aus dem Jahre 1557 bei Milanefi No. CDLXXXII. Milanefi p. 545 meint, daß die definitive Uebersiedlung nach Rom erst im Dezember 1534 stattfand.
- S. 402. 15. Vafari erzählt seine Bemühungen, 1537 die Arbeiten an den Grabdenkmälern fortsetzen zu lassen in der Biographie Tribolo's X. 255. Ueber die späteren Verhandlungen f. Gaye III. No. LXXXII, LXXXVIII, LXXXIX und XCIII, ferner Lett. pitt. III. p. 78.
- S. 405. 4. Milanefi p. 696.
- S. 405. 42. Ueber die Weise, wie Michelangelo den Marmor behandelte, berichtet Blaife de Vigenère im Commentar zu den »Images de Philostrate« Paris 1629. p. 853, wie er selbst gesehen habe, daß Michelangelo noch als sechzigjähriger Greis von dem Blocke in einer Viertelstunde mehr Stücke losgehauen, als 3 jugendkräftige Steinmetzen in der Zeit von 3 bis 4 Stunden im Stande gewesen wären. Er schlug mit solcher Gewalt darauf los, daß man fürchten mußte, der ganze Block ginge zu Grunde. Die Stelle ist bei Vafari XII. p. 176 Anmerkung reproducirt.
- S. 406. 32. Michelangelo's Epigramm lautet:
- Caro m' è 'l sonno, e più l' esser di sasso,
Mentre che 'l danno e la vergogna dura:
Non veder, non sentir m' è gran ventura;
Però non mi destar, deh! parla basso.
- S. 409. 45. Die Unterbrechung der Arbeiten 1527 berichtet Vafari im Leben Montorfoli's XII. 21.
- S. 411. 7. Die Erklärung Michelangelo's des Grabmales Giuliano's wurde von G. Dupré in der Jubiläumsschrift: M. A. Buonarroti, Ricordo al popolo italiano p. 73, publicirt. Sie lautet:
- „El Cielo“
„e la Terra“
- „El di e la nocte parlano e dicono: noi abbiamo col nostro veloce corso conducto alla morte el duca Giuliano: è ben giusto ch' e' ne facci vendetta, come fa: e la vendetta è questa: che avendo noi morto lui, lui così morto à tolta la luce a noi, e cogli occhi chiusi à serrato e' nostri, che non risplendono più sopra la terra. Che àrebbe di noi dunque fatto mentre vivea?“*
- S. 415. 20. Die kleinen Originalmodelle in Thon zur Nacht, zum Tage und zur Aurora besitzt Prof. Hähnel in Dresden. Auch zur Madonna in der Sacrifcei foll das Modell im Privatbesitze in Berlin vorhanden sein.

XIV.

- S. 419. 15. Die Scene mit dem Papste erzählen Condivi c. L. und Vafari XII. 216
- S. 420. 19. Die Quittung Perino's hat A. Roffi im Giornale di erudiz. artist. VI. p. 208 publicirt.
- S. 320. 22. Das päpstliche Breve bei Milanefi p. 708.
- S. 421. 42. Ueber Aretino's Beziehungen zu Michelangelo handeln: Lett. pitt. III. p. 86. Milanefi No. CDXXI. Lett. pitt. III. p. 113, 132, 152 und Gaye II. No. CCXXXV. p. 332.
- S. 424. 5. Rime e lettere di Vittoria Colonna Florenz. Barbera 1860. p. 444.
- S. 432. 25. Milanefi No. CDXLV. und No. CDLIII. Studien zur Bekehrung Pauli besitzen das Britifh-Museum und die Oxforder Sammlung. Der älteste Kupferstich nach der Bekehrung Pauli ist von Beatrizet B. 33; die Kreuzigung Petri hat J. B. de Cavalleriis gestochen.
- S. 434. 11. Ricordo bei Milanefi p. 604.
- S. 434. 15. Den Brief des Herzogs von Urbino v. 7. Sept. 1533 hat Gotti I. 264 publicirt.
- S. 434. 23. Gaye II. No. CCXIV. p. 289.
- S. 434. 29. Die Contracte mit Raffaelo da Montelupo u. a. bei Milanefi 709 ff.
- S. 434. 36. Milanefi No. CDXXXIII.
- S. 435. 29. Der Vertrag bei Milanefi p. 715. Vgl. Vafari XII. 390. Prospetto cronologico.
- S. 435. 39. Die Uebernahme der Arbeit an zwei Statuen durch Michelangelo geht aus seinem Briefe an Salvestro da Montanto 3. Febr. 1545, Milanefi No. CDXIV. hervor.
- S. 438. 41. Die beste Ansicht des ganzen Denkmals gibt eine in den letzten Jahren aufgenommene Photographie Braun's.

XV.

- S. 440. 2. Guafii, Sonette No. 32 und Madrig. No. 25.
 S. 448. 10. Wilhelm Lang in den Transalpinischen Studien 1875. I. S. 173. Vgl. K. Witte, Zu Michelangelo Buonarroti's Gedichten in Böhmers Romanischen Studien Heft I. Halle 1871. Die Uebersetzungsproben sind theils Witte, theils S. Hafenclever in der Jubiläumsausgabe der Gedichte, A. Dürr, Leipzig 1875 entlehnt. Ueber die musicalische Composition einzelner Gedichte berichtet Leto Puliti bei Gotti II. p. 97 und publicirt drei Compositionen.
 S. 441. 25. »Non ha l'ottimo artista alcuno concetto.« Guafii Son. No. 15.
 S. 441. 27. »Da che concetto ha l'arte intera e diva.« Guafii Son. No. 14.
 S. 442. 4. »Si come per levar, donna si pone.« Guafii Madr. No. 12.
 S. 442. 5. Non pur d'argento o d'oro. Guafii Madr. No. 14.
 S. 442. 20. »O nott', o dolce tempo benchè nero. Guafii Son. No. 44.
 S. 443. 15. Die Dialoge Donato Gianotti's (in die Ausgabe feiner Werke, Florenz, Lemonnier 1850 nicht aufgenommen) sind mir nur aus Gotti's und Lang's Anszügen bekannt.
 S. 443. 27. »Per molti, donna, anzi per mille amanti.« Guafii Madr. No. 1.
 S. 443. 28. An die Pistojer. Guafii Son. No. 6.
 S. 445. 34. Die Briefe an Tom. Cavalieri sind bei Milanefi No. CDXI. und CDXVI. abgedruckt.
 S. 446. 7. Die zwei Sonette an T. Cavalieri bei Guafii Son. No. 30 und 31. Die letzte Strophe in No. 31 lautet:

Se vint' e pres' i' debb' esser beato,
 Maraviglia non è se, nud' e solo
 Resto prigion d' un' Cavalier armato.

Offenbar steckt in dem »Cavalier armato« eine Anspielung auf den Namen feines jungen Freundes.

- S. 446. 19. Diese Zeichnungen lassen sich zum Theile noch jetzt nachweisen, so z. B. der Phaeton mit der eigenhändigen Zufchrift an Tommaso de' Cavalieri, 1874 in der Sammlung Galichon in Paris befindlich (eine Variante in Windfor), das Bacchanal der Kinder, in der Oxfordsammlung; ebendort (nicht Original) der Ganymed. Alle Zeichnungen sind noch zu Lebzeiten Michelangelo's in Kupfer gestochen worden. Auch die Gemälde, welche nach Michelangelo's Zeichnungen gemalt wurden, werden in verschiedenen Galerien angeführt. Die wichtigsten sind: Venus von Amor geküsst von Pontormo in der Uffizi; Christus und Magdalena von demselben (verschollen); die Auferstehung Christi von Marcello Venusti (im 17. Jahrh. in Forli), die Handzeichnung Michelangelo's im Louvre (Br. 51); Christus auf dem Oelberge von Marcello Venusti in der Münchner Pinakothek; die Verkündigung von demselben, in der Sacristie des Laterans; die drei Parzen von Roffo in der Pittigalerie; die Geißelung Christi von Sebastian del Piombo in S. Pietro in Montorio u. f. w. Es ist nicht leicht, stets mit Sicherheit zu entscheiden, was auf unmittelbarer Grundlage einer Zeichnung Michelangelo's, was auf dem Wege der Nachahmung feines Stiles, ohne dafs er selbst mitwirkte, entstanden ist.
 S. 447. 5. Der Brief Angiolini's vom 2. Aug. ist bei Gotti I. 233, jener vom 18. Oct. ebendort p. 234 abgedruckt.
 S. 447. 21. Die Antwort Cavalieri's auf Michelangelo's Brief vom Juli 1513 hat Pini (Scrittura No. 167) facimilirt herausgegeben.
 S. 448. 19. Die Briefe Vittoria Colonna's an Michelangelo hat Campori: Lettere artistiche inedite. Modena 1866. p. 13 ff. herausgegeben. Die Briefe Michelangelo's f. Milanefi No. CDLIV. und CDLV.
 S. 449. 38. Milanefi (Michelangelo an Lionardo) No. CCXXVII.
 S. 449. 43. Milanefi No. CXCIIL.
 S. 450. 14. Gaye II. (Appendice) p. 500: „Nel medesimo mese (März 1549) si scoperse in Sto Spirito una Pietà la quale la mandò un fiorentino a detta chiesa, et si diceva che l'origine veniva dallo inventor delle porcherie, salvandogli l'arte ma non devotione, Michelangelo Buonarrotto. Che tutti i moderni pittori e scultori per imitare simili caprici luterani, altro oggi per le sante chiese non si dipigne o scarpella altro che figure da sotterrare la fede et la devotione.“
 S. 450. 23. »Scarco d' una importuna e grave salma.« Guafii Son. 73.
 S. 450. 27. »Ben sarian dolci le preghiere mie.« Guafii Son. 89.
 S. 450. 29. »Mentre m'attrista e duol parte m' è caro.« Guafii Son. 77.
 S. 450. 30. »Forte perchè d' altrui pietà mi vegna.« Guafii Son. 71.

- S. 451. 25. „*Io ho avuta la vostra e visto il crucifisso il quale incrocesse nella memoria mia quante altre pitture viddi mai. Non si può vedere più ben fatta più viva e più finita imagine. — Io lo ben visto al lume e col vetro e col specchio e non viddi mai la più finita cosa.* Campori Lett. N^o. XV.
- S. 454. 34. Die Grablegung stammt aus der Sammlung des Cardinal Fesch in Rom, sie wurde 1845 an Mr. Rob. Macpherfon, von diesem 1868 an die Nationalgalerie verkauft.
- S. 454. 23. Robinfon, A critical account p. 80.
- S. 456. 28. Sonett an Vafari: „Giunto è già 'l corso della vita mia.“ Guaffi Son. N^o. 65.

XVI.

- S. 460. 16. Milanefi N^o. CXLIX.
- S. 460. 23. Milanefi N^o. CXLII.
- S. 460. 40. Milanefi N^o. CLXXXVII.
- S. 461. 4. Die Epitaphien sind bei Guaffi Epit. 1—48 abgedruckt. Das Sonett an Riccio zum Danke für die Geschenke; Guaffi Son. N^o. 9.
- S. 461. 24. Milanefi N^o. CLVIII. und N^o. CXCIX.
- S. 461. 33. Die häuslichen Zustände lernen wir am besten aus den Ricordi bei Milanefi kennen, p. 607. Der Notiz, dafs er am 1. Januar 1554 die Vincenzia, die Tochter des Pizzicarols in seine Dienste genommen, fügt Michelangelo hinzu: *E oggi a dì venti sei di settembre 1555 è venuto Jacopo fratello di detta Vincenzia in casa e per forza bravando Urbino che era nel letto ammalato, me l' ha tolta di casa e menata via.*
- S. 461. 34. Milanefi N^o. CCXXXV.
- S. 461. 35. Die Briefe über Urbino's Krankheit und Tod bei Milanefi N^o. CCLXXXIII. ff. Das Testament Urbino's bei Gotti II. p. 36. Die Briefe seiner Wittwe Cornelia bei Gotti I. p. 334.
- S. 462. 8. Die Briefe, die sich auf Lionardo's Heirat beziehen, nehmen bei Milanefi eine stattliche Reihe ein und ziehen sich durch eine längere Reihe von Jahren 1547—1553 hindurch, Befonders wichtig sind N^o. CLXXXVII.; CCVIII.; CCX.; CCXX.; CCLIX—CCLXIX.
- S. 463. 7. „*Ali son sempre ingegnato di risucitar la casa nostra, ma non è avuto fratelli da ciò.*“ — Er verlangt, dafs Sigismondo nach Florenz zurückkehre „*acciò che con tanta mia vergogna non si dica più qua, che io è un fratello che a Settignano va dietro à buoi.*“ Milanefi N^o. CLXXI.
- S. 463. 29. Der Brief Riccio's an Rob. Strozzi vom 21. Juli 1544 bei Gaye II. p. 296.
- S. 463. 36. Michelangelo's Entschuldigung seines Verkehres mit Riccio in dem Briefe (März 1548, nicht wie durch einen Druckfehler im Texte steht 1538) bei Milanefi N^o. CXCV.
- S. 464. 8. Milanefi N^o. CCLXXXIII.
- S. 464. 16. Die Briefe des Herzogs Cosimo an Michelangelo und an Carpi bei Gaye II, N^o. CCCIV. und III, Bd. N^o. VI.; den Brief des Card. Carpi, auf welchen der Herzog antwortete, hat Gotti I. p. 316 publicirt.
- S. 464. 39. Cellini Vita. Firenze Lemonnier 1852 p. 434.
- S. 465. 10. Der Brief an Cornelia bei Milanefi N^o. CDLXXX.
- S. 465. 26. Die Briefe Michelangelo's an den Herzog und an Vafari über seinen Wunsch heimzukehren und die Hindernisse, welche dem Plane entgegenstehen bei Milanefi N^o. CDLXXXI. und folg. Vgl. die Briefe an Lionardo aus dem Jahre 1557, besonders N^o. CCCVI.
- S. 466. 1. Das Original des Briefes König's Franz I. wird im Musée Wicar in Lille bewahrt. Derselbe wurde zuletzt in der Gazette des beaux arts, II. per. t. XVI. p. 409 abgedruckt. Die Antwort Michelangelo's bei Milanefi N^o. CDLIX.
- S. 466. 10. Die Briefe die sich auf das Denkmal K. Heinrich's II. beziehen hat Gotti I. 349 ff. publicirt.
- S. 468. 5. Bei Milanefi sind die Briefe an Vafari und Ammanati abgedruckt, N^o. CDLXXXV und CDLXXXVI.
- S. 468. 30. Durch einen Druckfehler ist der Holzschnitt mit der Unterschrift: Aus dem Palazzo Farnese bezeichnet worden. Wie sich aus dem Texte ergibt, mufs es heifsen: Aus der Vorhalle der Laurentiana.
- S. 470. 42. Die Ansicht, dafs von Michelangelo nur das oberste Stockwerk des Hofbanes herrühre, wird auch von Letarouilly beftätigt.

- S. 471. 21. Das päpstliche Breve hat Bonanni Historia templi Vaticani p. 61 nach einer alten Uebersetzung publicirt. Correcter nach einer alten Abschrift im buonarrothischen Archiv bei Gotti II. p. 133.
- S. 472. 4. Michelangelo wurde von diesen Gerüchten durch einen Brief Giovanfrancesco Ughi's vom 14. März 1547 unterrichtet. Gotti I. 309. Michelangelo theilte ihn dem Bartolommeo Ferratino, einem der Baudeputirten mit.
- S. 472. 17. Die Beschwerdefchrift der Deputirten bei Fea Notizie p. 32. Ebendort die Auszüge aus den Baurechnungen p. 35, welche auch bei Vafari XII. 394 (Prospetto cronologico) abgedruckt sind.
- S. 472. 45. Milanesi No. CCXXXIV. Brief an Lionardo vom 7. August 1550.
- S. 473. 6. Vafari XII. 239.
- S. 473. „*Circa l'esser serrata la fabrica, questo non è vero, perchè come si vede, ci lavora pur ancora sessanta uomini fra scarpellini, muratori e manovali, e con speranza di seguitare.*“ Michelangelo an Lionardo 13. Februar 1557. Milanesi No. CCCII. Ebendort erzählt er, wie er gedrängt wird, das Kuppelmodell auszuarbeiten.
- S. 474. 5. Milanesi No. CDXC. Der Brief ist 1560 datirt, doch kann er auch mehrere Jahre früher fallen.
- S. 474. 11. Milanesi No. CDXCIII.
- S. 474. 22. Von diesen ärgerlichen Geschichten handeln zwei Briefe Tiberio Calcagni's an Lionardo Buonarroti aus dem Jahre 1563 bei Gotti I. 321.
- S. 475. 14. Milanesi No. CDLXXIV. Auch hier ist der Brief 1555 datirt und an Ammanati adressirt. Ammanati war aber ein Schützling Michelangelo's, von diesem abhängig und keineswegs in der Stellung, Michelangelo's Pläne bei dem Papste zu fördern. Auch hat die Kritik Antonio Sangallo's, nachdem seit dessen Tode nahezu ein Jahrzehnt verftrichen war, keinen Sinn. Wohl aber ist es begreiflich, das Michelangelo, ehe er noch endgiltig seinen Plan durchgefetzt hatte, für diesen Anhänger warb. Ein Bartolommeo, nämlich B. Ferratino, war Baudeputirter und stand mit Michelangelo in freundschaftlichen Beziehungen. An diesen hatte Michelangelo sich wegen der Verläumdung Nanni's beschwörend gewendet, kein Zweifel, das auch dieser Brief ihm zudedacht war.
- S. 478. 22. Milanesi No. CLXXXV.
- S. 479. 2. Das grössere Verdienst Giacomo della Porta's betont der bekannte französische Architect Ch. Garnier in der Gazette des beaux arts, II. per. t. XIII. p. 202, welcher überhaupt Michelangelo's architectonische Begabung überaus geringfchätzig beurtheilt.
- S. 479. 13. Das Project, den Pal. Farnese mit der Farnesina zu verbinden, erwähnt Vafari XII, 232, den Plan, die Loggia dei Lanzi um den Platz herumzuführen bespricht Bottari in seinen Anmerkungen zu Vafari in ed. Lemonnier II, p. 130.
- S. 479. 23. Ueber Michelangelo's Pläne zur Kirche S. Giovanni de' Fiorentini handelt ausführlich Vafari XII. 263 ff. Vgl. Gaye III. No. XVI—XXV.
- S. 480. 36. Letarouilly Édifices de Rome. Pl 316. Text. p. 655.
- S. 481. 2. Den Vertrag über den Bau der Porta Pia theilt Gotti II. p. 160 mit.
- S. 481. 21. Gaye III. No. LXVIII.
- S. 481. 27. Milanesi No. CCCXL.
- S. 481. 39. Ueber die letzten Lebenstage Michelangelo's belehren uns die Briefe des Diomede Leoni an Lionardo Buonarroti bei Gotti I. 353 und des Daniello da Volterra bei Gotti I. 357.
- S. 482. 7. Den Tod Michelangelo's meldete Gherardo Fidelissimi am selben Tage noch dem Herzog Cofimo. Gaye III. No. CXXI. und am folgenden Tage der Gefandte des Herzogs. Gaye III. No. CXXII.
- S. 482. 14. Das vollständige Inventar hat Gotti II. p. 148 publicirt.
- S. 482. 31. Die Uebertragung des Leichnams nach Sta. Croce und die grosse Leichenfeier am 19. Juli 1564 beschreibt ausführlich Vafari XII. 293. Vgl. Gaye III. No. CXXXII.





